

CİLT 5

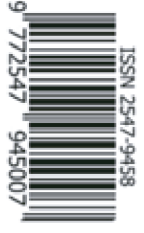
SAYI 9

HAZİRAN 2020



sineFİLOZOFİ

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL





sineFİLOZOİ

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. Şebnem Pala Güzel, Başkent 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 Osmanoğulları, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Arş. Gör. Aysu Uğur, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Arş. Gör. Aslı Şahinkaya, Başkent Üniversitesi, Türkiye

Kitap İnceleme Editörü / Book Review Editor

Dr. Öğr. Üyesi Çağdaş Emrah Çağlıyan, Başkent 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. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Prof. Adrian Martin, Monash University, Australia
Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Şebnem pala Güzel, Başkent Üniversitesi Türkiye
Prof. Dr. Nüket Elpeze Ergeç, Çukurova Üniveristesi, Türkiye
Assoc. Prof. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Greece
Doç. Dr. Hakan Erkılıç, Mersin Üniveristesi, Türkiye
Doç. Dr. Aydan Özsoy, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Doç. Dr. Gökhan Uğur, Beykent Üniversitesi, 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. G. Deniz Bayrakdar, Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Mukadder Çakır, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Meral Serarşlan, 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, Türkiye
Prof. Dr. Gülcan Seçkin, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Aytekin Can, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Mehmet Yılmaz, Ordu Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Süreyya Çakır, Sakarya Üniversitesi, Türkiye
Doç.Dr. Dilek Tunalı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Burcu Şimşek, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Gülsüm Depeli, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Gürsel Yaktıl Oğuz, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi
Doç. Dr. Seda Arıkan, Fırat Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Esra İlkay İşler, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Çağdaş Emrah Çağlıyan, Başkent Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Aydın Çam, Çukurova Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Emek Çaylı, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi, Tülay Çelik, Sakarya 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
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli, Türkiye
Arş. Gör. Dr. Sarper Bütev, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye
Öğr. Görevlisi İren Dicle Aytaç, Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

Web Editörü / Web Editor

Öğr. Gör. Berna Akçağ, Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiye
Fatih Kurnaz, 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, Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiye

Sayfa Tasarımı / Page Design

Öğr. Gör. Berna Akçağ, Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, 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 yayımlandıktan sonra başka mecralarda da yayımlanabilir. İçeriğin tüm yayın hakları yazarlara aittir. Dergide yayınlanan eserler kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

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

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



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



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



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



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



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



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

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

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



SineFilozofi [Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) ile lisanslanmıştır.

SineFilozofi is licensed under [Creative Commons Quote 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

İçindekiler

Contents

Editörden: Şebnem PALA GÜZEL	394
<i>- Değini . Views -</i>	
Işığın Ustası Aytekin Çakmakçı Aytekin ÇAKMAKÇI, Aydan ÖZSOY	397
Nina Danino: I Die Of Sadness Crying For You” Birkbeck, Hareketli İmaj Enstitüsü (BIMI), Birleşik Krallık, 6-7 Aralık 2019 İpek GÜRKAN	409
<i>- Makaleler . Articles -</i>	
Videofelsefe Manifestosu <i>The Videophilosophy Manifesto</i> Ayşe USLU	414
Sırta Bakış / Sırtın Bakışı: Sinemada Estetik Modernizm Bağlamında Sırt Takip Plan <i>Gaze in Back / Gazing Back:</i> <i>Tracking Shot From the Back Within Cinematic Aesthetic Modernism</i> Tülay ÇELİK	435
Sinema Filmlerinde Estetik Haz, Bellek Ve Özneleştirme İlişkisi: “Brand New Testament” Filminin Ontolojik Analizi <i>The Relationships Between Aesthetics Pleasure, Memory and Subjectivation in Cinema Films:</i> <i>The Ontological Analysis of the Film “Brand New Testament”</i> Selçuk ULUTAŞ	463
Behram Beyzayi Sinemasında Kadın İmgesine Bir Bakış: “Başu, Küçük Yabancı” Örneği <i>A View of the Image of Woman in Bahram Beizai’s Cinema: An Example of “Bashu, Little Stranger”</i> Mehmet AYTEKİN	481
Batıl İnançların Korku Sinemasındaki Yansımaları <i>Reflections of Superstitions in Horror Movies</i> Cumhur Okay ÖZGÖR	504
Metaforik Bir Deneyim Olarak ‘Ölümden Uyanmak’: Kieślowski’nin ‘Mavi’si <i>‘Waking Up From Death’ As A Metaphorical Experience: Kieślowski’s ‘Blue’</i> Çağrı Barış KASAP	521

-
- Korku Sinemasının Cazibesi Üzerine Felsefi Ve Psikolojik Bir İnceleme** 540
A Philosophical And Psychological Investigation On The Attraction Of Horror Film
Ebru AYDIN ÇAĞLIYAN
- “Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” Filminde Fetişizm ve Erkeklik** 551
Fetishism and Masculinity in “Blind in Love”
Mikail BOZ, Rifat BECERİKLİ
- Doğa ve Medeniyet Karşıtlığındaki Sudaki Bıçak (Nóz W Wodzie) Filminde Yapısal Kişilik Modelinden Esintiler** 567
The Traces of Constructional Personality Models in Knife in the Water (Nóz W Wodzie) Under the Contradiction Between Nature and Civilization
Hasan Cem ÇELİK, Pelin ODUNCU
- Kitap İncelemeleri Book Reviews -
- Kadim İnanışları Anlama Konusunda Bir Anahtar: Altın Dal** 584
İnceleyen: Çağdaş Emrah ÇAĞLIYAN
- Film Yapımında Yalınlık: David Mamet: Film Yönetmek Üzerine** 588
İnceleyen: Naz ALMAÇ
- Platon’un Kamerası** 591
İnceleyen: Berna AKÇAĞ
- Söyleşiler. Interviews -
- II. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Yönetmen Söyleşisi:** 593
“Türk Sinemasının Sorunları Üzerine”
Yönetmenler: Derviş ZAIM, Pelin ESMER
Moderatörler: Serdar ÖZTÜRK, Işıl BAYSAN SERİM

Editörden

Psikosoyal, ekonomik ve politik anlamda geniş toplum kesimlerinden öznelerin sınındığı pandemi süreci, doğa ile ilişkilerimizi de sorguladığımız bir dönem oldu. Doğadaki diğer sonlu varlıklar gibi “var kalmak” ve “sevinç” için, felsefe pusulamız oldu. Yine belirsizlik ve yönsüzleşme içinde öznelerin usturlabı ise sinema oldu; bizi sığınabileceğimiz limanlara ulaştırmayı sürdürdü.

Bu sayımızın dokuz makale, iki değerini ve üç kitap eleştirisi ve bir röportaj olmak üzere on beş uğrağı var.

İlk uğramızda Ayşe Uslu, “Video Felsefesi Manifestosu” başlıklı yazısıyla, Bergson ve Lazzarato’ya atıfla zamanın gevşemesi ve sıkışması aracılığıyla dünyayı kristalleştiren ve dünyanın oluşumuna katkıda bulunan “zamanı kristalleştirme makineleri”nin farklı bir ontolojiye dayalı epistemoloji ve metodoloji ile ele alınması gerektiği yolundaki öngörüsünden yola çıkıyor. Uslu, dijital görselleştirme, kayıt alma ve işleme tekniklerini, duyumsanabilir imajlar yoluyla felsefe yapmanın bir aracı olarak görmeyi önermektedir.

Dergideki ufuk açıcı makale uğraklarından bir başkası Tülay Çelik’in “Sırtta Bakış / Sırtın Bakışı: Sinemada Estetik Modernizm Bağlamında Sırt Takip Planı” başlıklı yazısıdır. Çelik, *Ahlat Ağacı* (Nuri Bilge Ceylan, 2018) örneğinden yola çıkarak, sırt takip planlarını, ifadesizlik-belirsizlik, yüzey-düzlük, yer değiştirme temaları ekseninde, niteliksel olarak analiz eden bir araştırma makalesi kaleme almış. Sırt takip planı, bakını bir lekeye dönüştüren bakış alanlarının sürekli değişmesinden kaynaklanan belirsizlik ve tamamlanmamışlık yaratmaktadır. Bu plan izleyicinin hazzı dayalı konfor alanını merkezsizleştirmekte; izleyiciyi bilinmezlikle karşı karşıya bırakmaktadır. Çelik, filmin sırt takip planı dolayısıyla estetik modernizme eklenen kavram dağarcığı ve zihinsel ilişkiler ağının, toplum ve yaşam arayüzünde oluşan ilişki formlarına nasıl devingen ve sınırsız bir hareket alanı sağladığını etkili bir biçimde ortaya koymaktadır.

Selçuk Ulutaş’ın “Sinema Filmlerinde Estetik Haz, Bellek Ve Özneleştirme İlişkisi: Brand New Testament Filminin Ontolojik Analizi” başlıklı yazısı **Brand New Testament** filmi yardımıyla estetik hazzın varoluşunun, bellek ve özneleştirme kavramları ile ilgisini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ulutaş, filmi, felsefe ve estetik haz ekseninde ontolojik analize tabi tutarken, yönetmenin oluşturduğu imge dağarcığı dolayısıyla, tasarımdaki bellek ve özneleştirici unsurları ortaya çıkarmak istediği iddiasının izini sürmektedir.

Mehmet Aytekin’in Behram Beyzayî’nin başyapıtlarından birini, *Bashu, Gharibe-ye Koochak* (*Başu, Küçük Yabancı* - 1989), konu edinen yazısı, “İran Sinemasında Kadın: “Başu, Küçük Yabancı” Örneği” adını taşımaktadır. Aytekin, feminist eleştirel söylem analizinin teorik dağarcığının yarattığı zeminde, Beyzayî’nin ataerkil düşünüşünün ürettiği başat kadın mitine yönelik bir karşı mit oluşturma girişimini, anlatıyı destekleyen sekanslarla somutlaştırdığını ortaya koymaktadır.

Ebru Aydın Çağlıyan, *Korku Sinemasının Cazibesi Üzerine Felsefi ve Psikolojik Bir İnceleme* başlıklı yazısında korkunun fizyolojisinden yola çıkarak psikolojiyle ve nöropsikolojiyle ilişkisini değerlendirmektedir. Makalede, fizyolojik süreçlerin yarattığı sahte korku dünyasında, günümüz izleyicisinin iyileştirme yönü göz ardı edilmiş olan bir *katharsise* erişilebileceği sonucuna ulaşılmaktadır.

Cumhur Okay Özgör'ün sinemanın antik çağlardan süregelen batıl inançlar ve öğelerden sıklıkla yararlandığı öncülünden yola çıkan makalesi "Korku Sinemasında Batıl İnançlar" adını taşıyor. Özgör, çalışmasında sinema ve resim gibi görsel sanatların ritüeller, mitoloji ve batıl inançlar gibi fenomenlerle ilişkilerini değerlendirmektedir.

Çağrı Barış Kasap'ın "Metaforik Bir Deneyim Olarak 'Ölümünden Uyanmak': Kieślowski'nin 'Mavi'si" adlı makalesinde Kieślowski'nin *Trois Couleurs: Blue* (1993) filminde mavinin gelişigüzel bir seçim olmadığını iddia etmektedir. Kasap, mavi özgürlüğü simgelediği ve özgürlük ilkesinin daha çok film kahramanın kişisel yönleri ile ilişkili olduğu için seçildiği iddiasını, Deleuze ve Guattari'nin 'oluş'lar serisi aracılığıyla temellendirmektedir.

Mikail Boz'un Onur Ünlü'nün Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017) filmini odağa alarak, psikanaliz ve feminist film teorileri vasıtasıyla fetişizm kavramını değerlendirmektedir. Boz, kör olacağını öğrenen erkek karakterin, eril iktidarını cinsel haz kaynağını temsil eden fetiş nesne ve organlar yoluyla engelli, savunmasız kadınlar üzerinde kurduğu sonucuna ulaşmaktadır.

Hasan Cem Çelik ve Pelin Oduncu yazılarında, *Knife in the Water* (Sudaki Bıçak, 1962) filmini id, ego ve süperegodan oluşan yapısal kişilik kuramının bir alegorisi niteliğinde okumaktadırlar. Çelik ve Oduncu, yaptıkları psikanalitik film okumasıyla, Polanski'nin *Sudaki Bıçak* filminde yapısal kişilik kuramından izler aramayı amaçlamaktadırlar.

Bu sayının bir başka uğrağında, Aydan Özsoy, Işığın Ustası Aytekin Çakmakçı başlıklı deşinişle *Yılanların Öcü*, *Muhsin Bey*, *Arabesk*, *Düttürü Dünya* gibi filmlerin deneyimli görüntü yönetmeni Aytekin Çakmakçı ile sinema tecrübesi ve görüntü yönetmenliği üzerine söyleşiyor.

Bir diğere deşiniş de ise; İpek Gürkan, Londra Üniversitesi Birkbeck Hareketli İmaj Enstitüsü'nde katılmış olduğu (BIMI) "Nina Danino: I Die Of Sadness Crying For You" başlıklı iki gün süren etkinlikteki deneyimlerini ve gözlemlerini paylaşıyor.

II. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nda 23 Kasım 2019'da gerçekleşen Yönetmen Söyleşisi Türkiye'de sinemanın sorunları üzerine odaklanıyor. Yönetmenler Derviş Zaim-Pelin Esmer'e bu söyleşide Işıl Baysan Serim ve Serdar Öztürk eşlik ediyor.

Bu sayıda üç kitap eleştirisi yer alıyor. Çağdaş Çağlıyan, "Kadim İnanışları Anlama Konusunda Bir Anahtar" başlıklı kitap değerlendirmesinde, antropolojik bir metin olarak bilinen Frazer'in *Altın Dal* yapıtını, sinema da dahil olmak üzere sembollerini yorumlamaya dair faaliyet alanları ile arayüzünde değerlendiriyor. Naz Almaç'ın David Mamet'in *Film Yönetmek Üzerine* adlı kitabını değerlendirdiği çalışması, "Film Yapımında Yalınlık" başlığını taşıyor. Film mekaniği ve düş mekaniği arasında kurduğu benzerlikler görsel illüzyonlara dayalı filmlerinde somutlaşan Mamet'in, Kolombiya Üniversitesi Sinema Okulu'nda yaptığı eğitimlerden derlenen kitabı, tiyatro yönetmenliğinden sinema yönetmenliğine geçişle birlikte edindiği deneyimlerini dile getirdiği bir metin olma özelliğini taşımaktadır. Üçüncü kitap bölümün de Berna Akçağ, Paul M. Churchland'ın görmenin nelikliğini değerlendirdiği *Platon'un Kamerası* adlı yapıtını değerlendirmektedir. Nöro-felsefe ve zihin felsefesi alanlarının önemli temsilcilerinden biri olan Churchland, beyin kamera analogine koşut olarak beynin evrenin zamansız kategorik ve devingen yapısının temsilini nasıl inşa ettiği ya da fotoğrafını nasıl çektiği sorununa odaklanmaktadır.

Sonuç olarak, pandemi dönemine rağmen derginin vaktinde yayımlanmasında emeği geçen yazar, hakem, editör herkes bir takdiri hak ediyor. Özellikle de başta Serdar Öztürk olmak üzere yardımcı editörlerimiz Aslı Şahinkaya Ermiş, Aysu Uğur, Eda Arısoy ve Fırat Osmanoğulları'na; bizden desteklerini bu sayıda da esirgemeyen eski ve yeni tüm hakemlerimize ve çalışmalarını göndererek bu sayının keyifli bir sefer haline dönüşmesini sağlayan yazarlarımıza buradan bir kez daha teşekkürlerimizi iletiyoruz. Sevgili okur, size bu sayıda da keyifli ve yaratıcı bir seyrüsefer diliyoruz.

Işığın Ustası Aytekin Çakmakçı

Aytekin ÇAKMAKÇI
Aydan ÖZSOY



Görüntü Yönetmeni Kimdir?

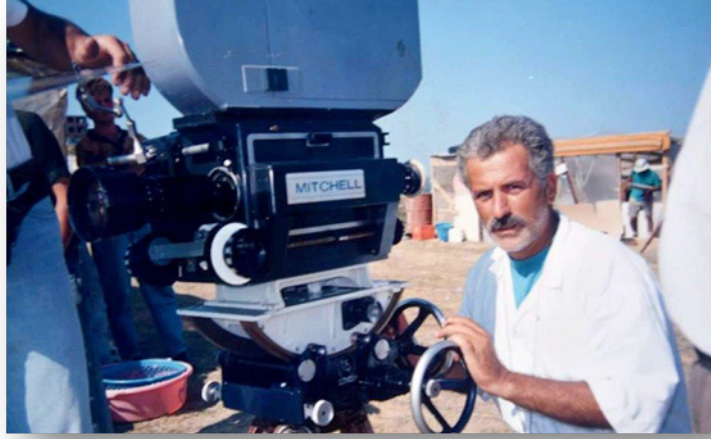
Aydan Özsoy: Bu görüntü yönetmenliğinin ne olduğunu anlamak çok önemli. Çünkü sinemasının filmlerin özü görüntüler bunu aslında *Güneş'e Lamba Yakan Adam*'da Atilla Dorsay çok güzel ifade etmiş. Bu işin hem tekniğini hem de içeriğini hem Türkiye'deki yolculuğunu biraz konuşalım istiyoruz. Bir taraftan da tabii kitabı konuşalım istiyoruz. Çünkü sinema ile ilgili özellikle görüntü yönetmenliğiyle ilgili Türkiye'de nerdeyse hiç kitap yok. Bu anlamda da *Güneş'e Lamba Yakan Adam* ilk aslında bir ilk kitap olma özelliği taşıyor. Buradan Barış Saydam'a da teşekkür ediyoruz. Çünkü kitaplar bizim için önemli, filmleri izleyeceğiz t yanı sıra konuşacağız ve özellikle okuyacağız. Çünkü sinema öğrencilerini böyle bir görev de bekliyor. Bir de kendi sinemamızı konuşmamız gerekiyor. Tabii dünya sineması da çok kıymetli. Sinema dijital çağla birlikte farklı bir yere evriliyor ama Türk sinemasında da çok önemli işler yapılıyor, kıymetli genç yönetmenlerimiz var. Sabah izlediğiniz *Biri ve Diğerleri* 1987, *Tunç Başaran*) filminden söz ederken bir öğrencimiz 1987 yılında Yeşilçam'da bu kadar gelişkin bir film diline sahip olan bir filmle karşılaşmaktan duyduğu şaşkınlığı dile getirdi. Sinemada 50'lerden başlayarak yani sinemacılar dönemiyle birlikte çok başka işler yapılıyordu. Biz bunları çok az konuşuyoruz, daha çok konuşmamız gerekiyor. Belki o filmlere tekrar bakmak gerekiyor. Bugün biraz da Yeşilçam'ın öbür yüzünü konuşacağız ustamla, hocamla.

Ben ilk soruyla başlayayım diyorum önce bir hoş geldin diyerek.

İlk bölümde görüntü yönetmenliğini biraz konuştuktan sonra sizlerin sorularını almak istiyoruz niyetimiz o. Filme dair tabii ki *Biri ve Diğerleri*'ni izleyen öğrenciler veya daha önce izlemiş ya da sabah izlemiş olanlarla sonrasında da biraz kitaba dair konuşacağız. Kitaptan hareketle Hocamızın Türk sinemasındaki yolculuğuna dair konuşmak istiyoruz. Söyleşinin ikinci bölümünü de kitap üzerinden kurguladık ve Türk sineması üzerine de konuşacağız. Sinema görsel bir sanat biliyoruz bunu. Buna rağmen görüntü yönetmenliği ve yönetimi yeni yeni konuşuluyor Sayın Çakmakçı. Bir görüntü yönetmeni ne yapar ?

Aytekin Çakmakçı: Sürekli konuşuldu. Anlatıldı ama çok da anlaşıldığını sanmıyorum. Çok kişi görüntü yönetmeniyim deyince "Filmi sen mi çekiyorsun" diye soruyor. Birçok yerde yönetmen olarak tanıtılıyorum. Bunun yanlış olduğunu aslında görüntü yönetmeni olduğumu söylüyorum. Ama bunu ifade etmekte ve anlatmakta güçlük çekiyorum. Görüntü yönetmenliğinin ayrı bir ihtisas olduğunu artık hepimizin bilmesi lazım. En azından sinema eğitimi alan bu salondaki insanların bunu bir yerlere ulaştırma gibi bir görevi olması gerekir. Öncelikle yönetmeni kabaca ve basitçe anlatayım. Filmin dökümanını yapan, yani parçalara ayıran, kamera hareketlerini belirleyen, plan boyutlarını belirleyen sonra bunları diğer metaforlarla buluşturup etrafıyla paylaşan kişidir. Tabii ki görüntü yönetmeni burada yönetmenin en büyük yardımcısı oluyor. Sanat yönetmenleriyle, kostüm ile makyöz ile değil dekorla, ışıkla, set fotoğrafıyla devamlı olarak birebir uğraşan kişi oluyor. Sonra bunu derleyip yönetmenin onayına sunar. Yönetmen onaylar sonra olayın gerçekleşmesine imkan verir. Görüntü yönetmeni bunların içine kendi estetik algısını ve bilincini katar. Böyle söyleyince sadece biçimde algı yaratmayı biraz açmamız gerekiyor. Merdivenleri yavaş yavaş çıkıyoruz şu anda. Yönetmenin her talebini yetebildiği kadar cevaplayabilmesi için görüntü yönetmenin yönetmen kadar sosyoloji psikoloji felsefe hatta dadaizmi kurcalamasın gerekiyor. Buradan yola çıkarak bir algıya hizmet etmesi lazım. Sadece biçim ile değil çünkü diyoruz ki bir fotoğraf bir sözdür. Her fotoğrafın ummana karşı bir sözü vardır. O zaman bu sözü tasvir edelim, biçimli haline getirelim. Burada devreye giren ışık oluyor. Işık deyince Işık her şeyi halletmiyor. Işığı kalem gibi kullanmak gerekiyor yanı gölgeleri oluşturmak o gölgelerle fotoğraf üzerine bir algı, yanı subliminal bir algı yaratmak gerekiyor. Bunun içine estetizmi katabilirsiniz, algıyı katabilirsiniz elbette ki italik değildir harflerimiz gölgelerle. Ama algıyı yaratmakta becereniz mutlaka olur. Bunun üzerine gitmemiz gerekiyor. O yüzden diyorum ki ve iddia da ediyorum ki; hatta sosyolojiyi, felsefeyi ve dadaizmi de ekliyorum yanına bunun üzerine gidiyorum. Bunu yanı sıra kurmaca romanlar da okuyabilirsiniz yanı okuma alışkanlığı kazanın derim. Ama diğer söylediklerimi de mutlaka ön planda tutmanızda fayda var. Çünkü ne istediğini ne anlatmak istediğini iyi bilmek gerekiyor. Eğer elin kalem tutuyorsa, kalemi eline değıyorsa lambaya değısin diyorum. Ve gölgelerle bilinçlere dokunabilelim. O zaman çok daha etkili bir dokunuş olur. Görüntü yönetiminin kabaca yaptığı iş Atif Yılmaz'ın söylediği bir söz var, görüntü yönetmeni yönetmenin kalemidir der. O kalem uyumlu olmalıdır hatta kendinden katan bir dolulukta olması gerekir. O kalem hem estetizme dokunabilmeli hem de bilinç algısına ve izleyen kişiye dokunabilmeli. Bunun yolu okumaktan geçiyor her şey yapmaktan değil önce okumak ne yapacağını bilmekten geçiyor.

A.Ö. : Buradan biraz kitaba da gönderme yapacağız, hocamız Aytekin Hoca'nın. Hayatını okumuş kişiler var. Kitabında söz ediyor, zaten çok fazla yönetmenle çalışmış pek çok filminden ödülü var. Ama ben tekrar hızla üstünden geçeyim. *Yılanların Öcü* ile Altın Portakal yine Cannes, *Mum Kokulu Kadınlar* da Altın Koza, *Işıklar Sönmesin'* de Altın Koza, *Baba Evi'yle* Altın Kelebek, sadece sinema filmleriyle değil Şehnaz Tango TV dizisiyle de kaliteli TV dizilerde, unutmadığımız o dizilerde de hep çalışmış Aytekin Hoca. Size dokunan, bu anlamda hani o kalemi olduğunu yönetmenlerden birkaç tanesini bizimle paylaşır mısınız? Kimler dokundu size, kalemi olduğunuz yönetmenler kimlerdi?



A.Ç: Şimdi ben Kriton İlyadis'in kamera asistanıyım, yaşım da 16 -17, hem mesleği öğrenmeye çalışıyorum hem de ustanın öğretilerini de paylaşarak bilinçlenmeye çalışıyorum. Neyin ne olduğunu daha doğru dürüst öğrenmiş değilim, sadece yolculuğunu yapıyorum. Bir gün bir kitap getirdi. Kısaca ona da dokunayım. Bu "kitabı al oku" dedi ben de aldım ne diye sorgulamadım usta, ne soracağım ki. Eve gittim kitap çok ilgimi çekmedi. Onar sayfa atlaya atlaya gittim olur da sorar diye, bir iki kelime bilgim olsun diye. Ertesi gün geldim nasıldı falan dedi. Çalıştığım yerden gelmedi alakasız bir yerden geldi soru. Durdum, dedi ki "okumadın herhalde?" ben sessiz kalınca "önemli değil üzülme" dedi. "Al bu kitabı yine götür. Sende kalsın okuduktan sonra getirirsin" dedi. O gece utancımından mahvoldum. O gece hiç hatırlamak istemediğim bir anı olarak kalmıştır. Kötü bir anı olarak. Çünkü utancımı bütün gece yaşadım. Sonra akşam o kitabı İstiklal Marşını ezberler gibi ezberledim. Yanı nokta virgülüne kadar ezberledim. Sonra sete geldim istiyorum ki sorsun ben de abartarak cevaplayayım bir şey sormadı. İkinci, üçüncü gün bir şey sormuyor. Usta diyorum kitap fena değil diye konuyu açmaya çalışıyorum o "objektifi getir", "sahne al" falan alakasız şeyler söylüyor, hiç cevap vermiyor. Bu arada sıkıldığının da farkında. Aradan epey zaman geçti. Bir kitap daha getirdi hiç cevap vermeden bir kitap daha getirdi. Tabii ki onu okudum. Sonra bir kitap daha getirdi onu da okudum. Ama asla hiç tekrar okudun mu diye ilk soruya dönmedi. Ben öğretmenliğin olduğunu böyle anlamaya başladım. Kamera verilerini öğrenirken öğretmenin de bir usulü olduğunu o yaşlarda fark etmeye başladım. Aradan bir sene geçti konu açıldı dedi ki ben senin kitap alıp okuma alışkanlığını kazanmanı istedim o yüzden dedi ısrar ettim okuma konusunda. Yoksa okuyup okumaman seni ilgilendiren bir şey kitap okuma alışkanlığın edin dedi. Kamera asistanı olarak para kazandığım için kitap da alabiliyordum. Sonra pencereimin önünü raf gibi kullanıyordum. Kitaplar artıyordu derken kitap okumaya alışkanlık kazanmaya başladım. Böyle sürdü gitti. Yani ustanın bu anısını hiç unutmadım çünkü asistanlarıma da benzer şekilde yaklaştım. Ben de okumayla ilgili olan kişilere, okuması için kitap hediye ediyorum. Okumayana da ısrar etmiyorum. Mahcup da etmiyorum. En azından ben etmiyorum. O oluyor mu olmuyor mu diye sormuyorum.

Doğru Görüntü Nasıl Bulunur?

A.Ö: Aytekin Hocam doğru görüntü, Hep onun peşindeyiz ya tabii çok değişen bir şey, dramatik görüntü Nasıl bulunur? Görüntünün ruhuna ulaşabilmenin yolları neler?

A.Ç: Görüntünün ruhuna ulaşabilmenin ifadesini biraz benzer kelimelerle tekrar edeceğim.

Yine benim algımda güzel kelimesi yoktur doğru vardır. Yani bu fotoğraf güzeldir, neye göre güzeldir ne anlatıyordur. Benim için öncelik ve takip etmem gereken önümdeki metin. Metin neyi anlatıyor? Neyi anlatmaya çalışıyor? Ben onun görsel tasarımını yapmış mıyım ne kadar başarılı olmuş veya ne kadar başarısızım. Benim güzellik ölçüm bu. Eğer hikâyeyi, metnin anlattığını ben yakın olarak anlatabiliyorsam, bu benim için başarılı bir fotoğraftır. Örneğin güzel oda, güzel yaparsın bir gün doğru olmayabilir. Ama doğru yaparsan tasarımı bunu çirkin olma ihtimali yoktur. Doğruysa güzeldir, güzelse doğru olmayabilir diyorum.

A.Ö: *Biri ve Diğerleri* filmi 1987’de Altın Portakal’da en iyi film ödülünü almıştı. Bu Arada Tunç Başaran’a bir selam gönderelim Tunç Başaran’ın çok önemli filmleri var. *Piyano Piyano Bacaksız* bunlardan bir tanesi. *Uçurtmayı Vurmasınlar* yine öyle. *Biri ve Diğerleri* filminde, bir barda koca bir dünya kurmak nasıl bir duygu? Bir barda 80 dakika geçiyor. Ama aslında barın çok ötesini taşıyor film ışığıyla, mekân kullanımıyla, karakterleriyle ve tabii belki burada bilenler var mı bilmiyorum. Film Pakize Başaran’ın bir kitabından Tunç Başaran’ın filme çektiği, 1960 yılındaki *Şaka Gibi* kitabından çektiği bir ödüllü film. Nasıl bir dünya kurdunuz barda? Biraz filmi bize anlatır mısınız?



A.Ç: Tunç Başaran önce teklif yaptı filme başlayalım dedi, tamam dedim. Sonra kurmay takımı yanı baş asistanı, sanat yönetmeni, bir de ben oturduk masanın etrafına hikâyeyi anlattı. Hikâyeyi nasıl çekmek istediğini anlattı. Sonra bu hikâyenin annesi yazar Pakize Başaran’ın öyküsünden yola çıkarak filme dönüştürmek istediğini söyledi. Kitabın orijinal adı *Şaka Bitti*. *Şaka Bitti*’yi şöyle açıklıyor. Aslında biz burada aşklar yaşıyoruz kavgalar yaşıyor egolar her türlü hırçınlığı yaşıyoruz hepsi bir şaka adına. Ne yapıyorsak hep bir şaka hayat bir şaka diyor. Ben bunun filmini çekmek istiyorum dedi. Acar filmin platosunda dekor yaptırdı ve dekorda çalışmaya başladık. İşte şu bölümde eğitim konuları tartışanların bulunduğu yer şurada burası nasıl bir yer yan tarafında cam var dışarda yağmur yağıyor camlara yağmur vuruyor nostaljik bir atmosfer düşünüyor. Yani buradaki grup masayı kullanacak olan kişiler yeni ayrılmış nafaka kavgası veren çift, bir çift var masada henüz çok küçük yaşatılar, 14-15 yaşlarında iki tane kaçamak âşık loş ışıkta fısıldaşıyorlar, her masa kendi dillerinde konuşuyor. Bir orta masa var orta masa biraz daha parçalı bulutlu gölge ışık karışımı bir alan orada siyaset tartışılıyor veyahut futbol maçları tartışılıyor. Bir yer var bara gidenler bilirler barın en aydınlık noktası tartışmasız nereye giderseniz gidin film harici dahi olsa en aydınlık yer bardır Amerikan barları. Orası aydınlıktır çünkü kimsenin saklayacağı bir muhabbeti yoktur. Herkes ileri geri konuşur, veciz sözler söyler sonra çeker gider yaptıkları bu yanı barın kullanım biçim bu. Şimdi dedi bu duruma göre her şey belli atmosferler belli, kişilerin kullanacağı yerler belli benim işim kolaylaştı. Bu söylediğim algı üzerinden inşasını yap dedi atmosferin. İşte buna göre ben ışıklandırmayı yaparak ki en büyük silahım ışıklandırma. Bir görüntü çalışmasındaki en büyük algı o ışık ve gölge olabildiğince ışıkları kullanıp gölgeleri yarattım.

Dilimiz olabildiğince doğal, natüralizmin dibine vurduk. Bunun yanı sıra ne kadar duygusal olabiliyorsa, ne kadar estetize edebiliyorsak ederiz ama başlıca hamil olan natüralizmin etken olması. Bu arada ışık patlak gölge çok karanlık onun gözü simsiyah olabilir sağ gözünde çok ışık patlamış olabilir, alttan ışık geliyor ters ışık alıyor olabilir. Yani algıda eğer bunları inşa edebilmişsen bir çöküntü yaratmışsan genel atmosferde gerisi önemli değil. Bu küçük mekânda bir dünyayı yarattık. Tunç Başaran dedi ki burada bir dünya yarattık minimal bir dünya, hikâyemizi buradan işleyeceğiz. Yani gelip de rolü olmayan figürasyon neredeyse yok herkesin ya aktif bir rolü ya sorunu ya da reaksiyonu var. Olayın kendisi işbirlikçi. Bir de mutfak, mutfak bu dünyanın tamamen dışında bir yer olduğundan dolayı mutfakta çiğ ışık var. Florasan ile yapılmış çiğ dediğimiz ışık var yani hiçbir karakteri olmayan renk alegorisi olmamış sarı sıcak ışıklarına dokunulmamış çiğ beyaz ışık var. Çünkü orası apayrı bir yer içeri ile alakası yok duygusal bir bağı da yok içeriyle. Arada bir belki bilmem ne eksik diyorlar biri acele olsun diye tabağı bırakıp tekrar içeri Mutfağa gidiyor başka bir dünya yaşıyor. Şimdi bu arada Aytaç Alman ruhu şad olsun hayatımda tanıdığım mükemmelliğe en yakın insanlardan birisiydi her manada. Beren Oğuz da çok güzel bir alegori yarattılar ve aralarında platonik bir paylaşma başladı öyle sanıyoruz. Neyse hikâye bitiyor şu veya bu şekilde. Sonra yavaş yavaş herkes mekânı terk etmeye başlıyor filmi izleyen bilirler herkes boşalıyor en son kalan Aytaç Alman. İlk o geldi en son o kaldı. Neyse yine bir köşeye sızır gibi olur aslında sızmaz Aytaç Alman orada ölür. Kendiyle bir çelişkisi vardır. Birine âşıktır ama kime âşık olduğundan emin değildir. Bir hayal görür, o hayali yanındaki Meral Oğuz varsayar. Meral Oğuz ile o sarışın kadınla yaşadığı gibi yaşadığını sanır. Hâlbuki sıkı durun tam gol zamanı Meral Oğuz da hayaldir Meral Oğuz da gerçek değildir. Filmde gerçek kimse yok. O sarışın kadının hayalin içindeki hayal orada yaşayanlar orada o küçük dünyaya paylaşanların hepsi bir hayaldir. Yaşanır sonra yavaş yavaş mekânı terk ederler. Terk etmeye en yakın görüntüyü hatırlatayım izleyenler için, kapının önere çıkan Meral Oğuz vedalaşır atkıyı boynuna asar. Kocasının koluna girer ve karanlıkta kaybolur.

Tunç başaran der ki yolun yarasına ışıklandırma yap sonra birden bire kaybolmasın eriyerek kaybolsun yok olsun. Hayal çünkü o. Sonra bir gececi gelir son dakika en son müşterisi. Aytaç Armana iyi geceler gibi bir şey der sonra o da bu tarafa çıkar o da iki üç adım sonra yavaş yavaş karanlıklarda eriyerek kaybolur gider. Aslında Pakize Başaran o öyküde şunu söylemiştir. Herkes hikâyesini yaşar sonra çeker gider, çünkü burada yaşanan bir realite yok bir hayal herkesin bir hayali vardır. O dünyasını bu hayalin üzerine inşa etmiştir bittiği zaman herkes yavaş yavaş terk eder. En son Aytaç Arman'a yardım için el uzatırlar ona bakarlar ki durmadan jeton telefon için jeton alan kişi aslında jetonların hiç birin kullanmamıştır çünkü hepsi avucundadır birikmiştir. Bu arada garsona diyor ki "telefon kapalı kimle konuşuyor". Şef, halden anlayan derler ya öyle biri şef, der ki elbet biriyle konuşuyordur çok üstelememesini söyler. Aytaç Arman arada orada ölür o sessizlik anında telefon çalar gerçekten çalar. Biz hala oranın hayal olduğunu bilmeyiz ne zaman anlarız tüm şef dâhil mutfak elamanları dahil herkes mekânı terk ettiği zaman anlarız ki burada doğru olmayan bir şey var. Aslında kurduğu hayalin insanları yavaş yavaş sahayı terk ediyorlar. Söyleyeceğim bu. Şeyi hatırlatayım kapatayım mevzuyu. Şu atmosfer meselesini anladık değil mi orası ayrı burası ayrı. Herkes kendisine yakışan statüyü oynar ve öyle terk eder.

A.Ö.: Aslında bir tiyatro sahnesi benzeri değil mi rolünü alan giriyor ve çıkıyor ama film. Bize bir şaka yapıyor Romanın söylediği gibi. İsterseniz biraz öğrencilerimize dönelim. Filmin başlangıcında Artun Nijer'den bir alıntı var. Sanırım insanlar eninde sonunda yaşamı kucaklamasından söz ediyor. Bir taraftan bütün bir hayalden oluşan tek mekânda ışıklarıyla atmosferiyle Aytekin hocamızın Tunç Başaran ile birlikte kurmaya çalıştığı ama bir kahramanın Aytaç Arman'ın kendi Kahraman'larını hayalini yaşadığı film ile karış karışayız. Film bir taraftan Yeşilçam'ın içinde 1987 de çekilmiş ama bugün 2020'lerde baktığımızda çağdaş sinema yaklaşımları içinde konuştuğumuz pek çok şeye karşılık geliyor. Bir kere hayal ve gerçek arasında bize sorular soruyor... Açıyor bir taraftan zaman bloklarıyla oynuyor. Bu anlamda bugüne dair çok sözü olan bir film. Konuşmak gerekiyor tekrar. Yeşilçam popüler filmlerden ibaret değil bu tür filmlerden de ibaret. Bu filmi seçmemizin de bir nedeni var Aytekin hocamız özellikle istemişti bu filmi göstermemizi söyleşi öncesi konuştuğumuzda sanıyorum Başaran da entelektüel filmlerinden birisi olarak görüyor. Burada film aslında

bizim tartışmamıza ve ona katkı sunmamıza ihtiyaç duyuyor. Dilerseniz daha önce seyretmiş olanlarla filmi konuşalım. Çünkü bir taraftan seyretmenin yanı sıra okumanın önemini hep konuşuyoruz sizlerle de konuşmanın da gerekli olduğunu düşünüyorum. Film isterseniz seyredenlerle konuşalım bir küçük ara vermiş olalım ilk bölümde biraz görünür kılalım istiyorum. Filme dair görüntü yönetmenliğine dair burada kısa film çeken arkadaşlarımız da bizi arada yakaladılar. Yardım istediler Aytekin hocadan. Varsa sorularınız alalım

A.Ç: Ben minik bir şey söyleyeyim. Tunç başaran dedi ki bölgeleri sahneleri oyuncular bizlere anlatırken yönetmenlik bir matematik olmaktan geçer. Belki trigonometri bilmeyebilir ama bir matematik zekasıyla yapılan iştir film. Her şeyin hesap edilmesi lazım dedi. Şimdi bir de Sinema yapıyoruz. Bu tiyatrodaki ışıkları yaparsın bir kere yaparsın ve bir daha ışıklarla oynamazsın. Tiyatronun getirdiği paletler vardır. Soğuk algı şimdi biz sinema neresinde bunu yaratmaya çalışıyoruz bunu aşmak için yardımcı olur diye kendi bilgimizin dışında dekorun da avantajından yararlanarak tüm dekoru hallederken koltukların altını tekerlekli yaptık. Buranın da tekerlekli bu masanın altı tekerlekli arkada bar var şişeler arkasına bir dolap dolabın altı teker öne arkaya sağa sola. Bana hareket verdirerek bir yeknesatlığı kırmaya çalıştık. Yani tiyatro normlarından çıkmamıza olanak sağladı. Bunu ıskalarsan çok büyük hata olur bunu söylemem lazım.

A.Ö.: Zaten hep konuşuyoruz sinematik gerçeklik yani sinema kendi başına görüntülerin gerçekliği, yaşadığım gerçekliklerden bağımsız bir gerçeklik. Sinema deneyimi başlı başına tüm alanlarıyla kendi başına bir gerçeklik pek çoğumuz da yönetmen yazar oyuncu akademisyen bu gerçekliğin peşinden gidiyoruz aslında. Bu gerçekliği konuşuyoruz anlamaya çalışıyoruz.

Dinleyici: Her sevginin, her emeğin, her işin bir oluşum ve bilinç dönemi var. Cemal Süreya, bende lise yıllarından şiir bilinci oluştu, şair isem o yıllara borçluyum der. Sizde sinema bilinci ne zaman ve nasıl oluştu onu merak ediyorum?

A.Ç: Benim kamera ile uzun bir serüvenim oldu. Kamera asistanlığı, set fotoğrafçılığı sonra reklam kameramanlığı yaptım. Reklam kameramanlığı bir müddet yol aldım. Sonra reklam kameramanlığı yaparken küçük bir şarkıcı filmi geldi. Küçük bütçeli. Eşime dedim ki "küçük bütçeli bir şarkıcı filmi geldi ne yapayım?" İzin istemek mi evet izin istiyorum. Çünkü yarın bilemedim iki gün sonra bu tercihimden sonra önüme bir takım sorunları koyabilir neticede bir çocuğumuz var küçük. Eşim "eğer doğru buluyorsan git yap" dedi. "En azından yaptım dersin" dedi. "Her gece tavana bakıp da sinema konuşmandan yoruldu" dedi. "Sen de git yap ne olacağını gör ben de rahatlayayım" dedi. Yani negatif bir davranış değil de beni rahatlatan beklediğim bir şeydi. Neyse gittim küçük bütçeli filmi çektim. Demek ki yavaş yavaş reklama gitmem bende drama açlığı yaratmış veya seviyormuşum ama çok farkında değilmişim. Sonra o yolculuk öyle devam etti çünkü yine reklama dönersin falan gibi düşünürseniz öyle olmuyor arkadaşlar. Ya reklam yapacaksınız sektöründe çalışarak ya drama çekeceksiniz. Reklam çekerken her an boş kalmak zorundasın bir saat sonra on dakika sonra teklif gelebilir reklamcılardan. Yarını beklemezler hemen halletmek isterler. O yüzden bunları hemen halletmek zorundasın. Drama yapacaksın bunun yolculuğunu biliyorsun çünkü bir filme başladığın zaman biraz mesafe ve zaman istiyor. Sonra film çekemi dışında oturup kalktığın insanlar değişiyor. Başka bir dünyanın insanı oluyorsun. İşte o yıllarda sinema yapmak benim için elzem oldu. Sonra yavaş yavaş teklifler gelmeye başlayınca sonrası ondan sonra yürü ya kulum oldu. Yürüdük gitti. Yürümeyebilirdi ama bu benim tercihim olurdu.

Gözlerin Ciğerleri Vardır...

Dinleyici: Üç şeyden söz edeceğim, birincisi giriş sahnesinde odayı çok geniş bir şekilde görüyorduk. İki kere aynı geçiş yaşanıyor, yukarıdan aşağıya geçiş var yatağın sonuna kadar görüyoruz. İkincisinde de sigara küllüğünde bitiyor. *Biri ve Diğerleri* filminde evin içinde. Yukarıdan aşağıya geçişiniz var. Yatak boylu boyuna görünüyor hemen aynı şekilde o sahne biter bitmez ikinci kez geçiş yapılıyor ve sigara küllüğünü görüyoruz. Biz burada aynı şeyi iki kez tekrarlanmış diye düşündük ama sizin yapmak istediğiniz neydi?

A.Ç.: Bu bir Türüttür. Şöyle Türüt. Eğer can sıkıcı bir haller varsa tekrar edersin. Aynı planı teknik uygulamada yüzde yirmi faktörü vardır. Yüzde yirmi sağa yüzde yirmi sola farklılık içeren fotoğraflarda. Peş peşe gelen fotoğraflarda kamerayı yüzde yirmi yukarıdan ya da aşağıdan kaldırırsın, öne gidersin veya uzaklaşırsın. Yani yüzde yirmiyi aşan farklılık yaratılması lazım bir sonraki resimde. Eğer olmazsa ne olur? Biz buna tıklama hatası deriz. Eğer tıklamaya başvurmuşsa yönetmen burada bir can sıkıntısı algısı yaratmaya çalışmıştır. Zaten canı sıkılmaya başladığı zaman Aytaç Arman rahatlamak için evin dışına gezmeye çıkıyor. Yani sıkıntılı zamanlar. Mesela bunu Şerif Gören başka türlü kullandı. *Sen Türkülerini Söyle'* de Kadir İnanır pencere önünde geniş almak istedi istedi. Kadir inanır bir uca gidiyor oradan dönüyor öbür uca gidiyor. Bu arada hiç görmediğimiz bir duvar saati sesi algısı var tık tık ve bunu uzun çekiyor. Kadir İnanır oyunculuk falan yapmıyor zaten silueti yürüyor, perdeye düşen silueti gidiyor. Sonra oradan dönüyor bu tarafa sonra tekrar dönüyor. Aslında içsel sıkıntılarını vermek için bunu yapıyor. Yönetmenler bir de şuna başvurabilirler; baş boşluğu veririz ön tarafta kadrajın boşluğu olur yanı önde yakın olur arka taraf boş olur. Sonra böyle dönersin yüzün bu duvara yakın olur, arkası boşluk olur. Hâlbuki normal resimlerde bakış boşluğu dediğimizde ön taraf boş kalır. Bu olmazsa ne olur, onun içsel sıkıntılı hali yansır izleyene. Seyirciye de bir müddet sonra sıkıntı basmaya başlar. Mesela *Sen Türkünü Söyle* de böyle bir uygulama yaptım. Böyle sıkıntılı hallerde hep "şöyle bir hava alayım geleyim" duygusunu hissederiz. Aslında hava alması gereken gözlerdir. Bakın gözlerin ciğerleri vardır. Bildiğimiz metabolik ciğerden bahsetmiyorum, algı yönünden bahsediyorum. Ne olduğunu öğrenmek mi istiyorsun, şu duvara yaklaşık 20 cm'den bir müddet bak, biraz daha bak. Arkada boşluğun olduğunu bilirsin ama için sıkılmaya, of dersin. Kimseye bir şey demezsin ama artık duvara bakmak istemezsin. Zaman zaman evden sıkılıp da şöyle bir evin etrafında bir tur atıp gelmemiz gözümüzün ciğerlerine nefes aldirmek içindir. Yani gözlere algı yaratmak içindir. Bunu yapmazsan hayatı öyle çekilmez bir hale sokar ki! Kendimize o kadar eziyet etme hakkımız yok.

Görüntünün Teknik Unsurları Nelerdir?

Dinleyici: Masada karakterlerden biri önde biri arkada. Öndeki ya da arkadaki flu yani ikisinden birisi flu. Hiçbir şekilde netlik kaydırma olmadı. Yani öndeki flu iken arkadaki birden flulaşmadı. Özellikle baktım olacak mı diye. Bunun nedeni o zaman ekipman gerekliliğinden mi böyleydi?

A.Ç: Teknik uygulamadan bahsediyorsun.

Dinleyici: Evet yani bugünden bakınca, alışlagelmiş olarak konuşan kişinin netleşmesi, diğerlerinin flulaşması gerçekleşmedi. Ama hiçbir şekilde flu olan kişi değişmedi. Ben flu isem hep fluyum. Arkadaki net ise kim konuşursa konuşsun hep net. Bu dikkatimi çekti. Yani o zaman fluluk geçişini yapamıyor muydunuz?

A.Ç.: Amaçlarını anlatayım. Tek lens kullanıyorsan bunu söylediğinin realiteye dönmesi mümkün değil çünkü mercekler tek lense egemen görüntü anlamında. Bunu aşmak için mesela rahmetli Bilge Olgaç tamamen bir after effect uygulaması *İpekçe'* de yaptı. Bir yangın sahnesi var onu yaratmak için geniş açı sıfır lensi dediğimiz objektif ile duvarları yıkmaya yarayan bir uygulama. Dedi ki yarısını düz cam vardır, düz cam onunla görüntüyü bölelim. Tam yarısına denk getirelim, yarışan lensin kendi merceğini kullanalım. O zaman buranın net noktası değişiyor, o prizmanın olduğu net sahası değişiyor. Öyle bir uygulama yapmıştık o zaman öyle bir deneme olarak. Ama tek lenste bunu yapmak mümkün değil. Çift objektif yok ki yan yana koyasın da uygulamasını yapasın.

Arkadaşlar eğer fiks objektifiniz varsa fiks objektif kullanmayı tercih edin. Zoom var diye her şeyi kolayca hallediyorum deyip zoom kullanmayın. Çünkü fiks objektifin alan derinliği çok daha kademeli ve liyakatlidir. Zoom birçok şeyi halledebilir ama görüntü kalitesinde teknik jenerasyon kaybına gerekçe oluşturur. Yani fonla kişinin farklılığını ve sahtesini algulamakta çok güçlük çekeriz. Zoom fonu yapıştırır kişiye elbette fondan kişiyi ayırtırmak elimizde olan bir şeydir. Ama bu zor bir operasyon gerektirir. Fiks objektif seçerek fabrika dökümü fiks

olan lensleri yanı 28 50 85 gibi tek başına bir ölçekte tercih edip bunu kullanmamızda fayda görürüm size de öneririm.

Beyaz Atı Beklemeden Kendi Beyaz Atını Yaratmak

Çok kısa bir şey daha anlatayım tam yeri geldi. Kamera asistanıyım Etilerde bir köşkte çalışacağız gayet lüks bir köşk ben Fatih'te oturuyorum. O zamanlar kazancım otomobil almak gibi bir lüksüm yok. Belediye otobüsüne biniyorum evden ana caddeye kadar geliyorum. Yağmur çamurdan batıyorum mecbur çamurdan yürümek zorundayım. Otobüsle gittim işe. Sonra temizlendik falan içeri giriyorum. Usta beni gördü dedi ki rahmetli "Bre Tekin az gelesin" dışarı çağırdı "Bu halin ne her tarafın çamur" dedi. "Bre Tekin bizim işimiz görüntü kadrosu. Biz her şeyi sterilize ederek anlatmaya çalışıyoruz. Edebi olan her şeyi. Şimdi sen bu halinle Allah aşkına kime ne güven verirsin ki? Kim sana şuradan benim şu kısmımı, şu hikâyemi çek der ki, demez. Önce biz kendimize dikkat etmeliyiz. Bir daha kimseye durumumuz göstermeyeceğiz gerekirse havada yürüyeceksin çamura basmayacaksın" dedi. Onu unutmuyorum.

Dinleyici: Şimdi bu arkadaşların hepsinin en büyük kaygısı iş. Geçen gün bir arkadaşımız ağlayarak geldi, annesi demiş ki sen niye bu bölümü seçtin iş bulamayacaksın. Piyasanın koşullarını anlattırsanız, bu arkadaşlarımız piyasada ayakta kalabilmek için neler yapmalı. Siz öğrenci olsaydınız neler yapardınız şu birikimle?

A.Ç.: Herkesin bu sıralarda, başka sıralarda da hayat beklentileri mevcut. Bazı benzer şeyleri tekrar söyleyeceğim. Önce kendilerini yetiştirmek için çok donanmaları lazım. Çünkü bir yarış halindesin. Ben çocukluğumda hatırlarım gazete ilanında bilmem kim aranıyor dil bilen tercih edilir. Şimdi 71 yaşına geldim aynı ilanları tekrar okuyorum. Diyorlar ki üç dil bilen tercih sebebidir. Şimdi tek dil bilen nerede üç dil bilen nerede. Yanı kişiler, kadrolar sürekli kendisini yenilemek ve doldur boşalt yapmak zorundalar. Adaylar da donanmak zorundalar bu kolay bir şey mi hayır zor. Ama bu zorluğu aşmak zorundasınız. Bir de bu meslekte şunu öğrendim çıraklık döneminden devam eden dinlemesinin tılsımına inandım. Şimdi herkes öyle bir beyaz atlı prensin gelmeyeceğini düşünerek kendi beyaz atını yaratmak için mücadele etmek zorunda kendi gücünü performansını donanımını arttırmak zorunda. Ayrıca okumalılar, sosyoloji, psikoloji, felsefe, onları mutlaka okumalılar, Dadaizm'i mutlaka okumalılar mesela. Dadaizm ne alaka diye burun kıvıramazsın. Çünkü Dadaizm'deki küpürler bir yalnızlığı anlatabilir. Dominant bir kadının karakterine ev dönecektir o zaman bundan yararlanırsın. Nerde ne zaman karşına çıkacak bilemezsin. Arkadaşlar her şeyden yararlanma imkânına sahip çünkü her şey artık ulaşılabilir kadar yakın. Bundan şikâyet etmemeli kimse hayatta mücadele etmeyi bir alışkanlık, keyif haline getirmeli. Keyifli mecburiyet haline getirmesi lazım. Şimdi belki bazı arkadaşlar hoca ne güzel sallıyor bunca yıl geçmiş keyfi yerinde hiçbir kaygısı yok diye düşünebilirler. Benim öyle kaygılarım oldu ki demin minik anlattım otobüse giderken ayağımın çamurlanmamasına gayret ediyorum. Ertem Eğilmez bana rol verirken her rol filmin 12 pozluk olduğunu düşünün yanı 10 tane. 120 karede 10 kare fire veremezsin mümkün değil. Ben diyor bunları bir yerde baskın yaparak, hırsızlık yaparak elde etmiyorum. Ben bunları zorla alıyorum, her karesinin hesabını sorarım. *Canım Kardeşim*'in fotoğrafları var Ertem Eğilmez'in filmi. Ben fire vermişim niye 6 tane fire verdin bir şey diyemiyorsun azarlıyor. Ama karşıdaki bir hayat umut yarın sana bir imkan sağlayabilir sessiz kalacaksın ama bunları yemek yutmak zorundasın. Cevapsız kaldığın için kendini iyi hazırlaman lazım buna. Söyleyeceğim bu. Şimdi bu konunun çok önemli olduğunu biliyorum. Arkadaşlara söyleyeceğim ısrarcı olmaları, hiç pes etmemeleri lazım. Yanı benim hayatım çok lüks geçmedi hala çok lüksüm yok emekli maaşım yaşıyorum. Acındırmak gibi bir derdim yok ben hala kurs vererek hayatımı sürdürmeye çalışıyorum çünkü beni yaşatan metaforlar böyle. Mutlu oluyorum. Dilerim arkadaşlar yaptıkları işten keyif almayı yakalayabilirler ve düzeltebilirler. Lafta değil yanı gerçekten yakalayabilirler

A.Ö: Derslerde hep konuşuyoruz, sinemanın ne kadar emek ve mücadele tutkusu gerektiren

bir alan olduğunu. O tutku hala devam ediyor. Bence en önemli şifrelerden bir tanesi o.

Dinleyici: Hep sanat filmlerinden konuştuk ama ben *Arabesk* filmi üzerine bir soru sormak istiyorum. Film genel olarak arabesk görüntü şemalarının kullanıyor, karanlık ışıklar buğulu ortamlar ancak absürd komedi olmayı başarıyor parodiye dönüşüyor bir süre sonra. Bunu başarmanın püf noktaları nelerdir görüntü ve ışık anlamında?

A.Ç: Soruna soru ile karşılık vereyim, *Arabesk*'i hangi gözle izledin?

Dinleyici: Çocuktum ve televizyonda çok fazla arabesk filmleri gösteriliyordu. O filmi ilk gördüğümde çok gülmüştüm. Eğlendirmişti beni.

A.Ç: Genelde *Arabesk* filmi komedi diye izlenir. Ama arabesk aslında trajikomiktir. Aslında Türk tragedyasıdır. Asıl ve tam açılımı budur. Bir hüznün vardır. Gülersin ama hüznün de vardır. Aslında benzerlerini çok yapmaya çalıştılar o filmden sonra, ama aynısını tutturamadılar. Ertem Eğilmez'in bir dahi fikriydi. Biraz da onun kamera arkasını anlatıyım. *Arabesk* filminin çekimi 4 buçuk ay sürdü. Ertem Eğilmez sadece 15 gün vardı. 15 gün sonra hastaneye yattı. Geri kalan 4 ayı onsuz çalıştık. Kendi başımıza mı? Hayır. Ben hastaneye gidiyordum. Oğlu da asistandı Ferdi Eğilmez. Hastanede tüpler, şırıngalar her tarafında. Zaten gitti gidecek gibi kritik bir durumda. Ben filmi çekmek istiyorum o yüzden yaşamak zorundayım diyordu. Şimdi komik gibi geliyor ama değil. Böyle bir iddiası vardı. Doğanel o zaman kamera arkası programı yapardı. Bir kere sete gelmişti. Bu durumu sormuştu. "Çocuklar gidiyor film çekiyor sen hastanedesin". O dedi ki ben düşüncelerimi aktarıyorum arkadaşlara. Dediği doğru bize düşüncelerini aktarıyordu. Diyordu ki "Şener Şen çölde şarkı söyleyerek yürüyor, bir köşede onu izleyen soyut bir resim. Müjde Ar yatağın üzerine yatıyor seksapel bir şekilde. Bir onu gösteriyoruz, bir onu. Şener Şen kör olduğu için görmüyor güya aslında trajikomik bir durum var orada üzüntü veren, acı bir durum var. Gülüyoruz ama acı veren bir durum var. O kör oluyor, öbürünün gözleri açılıyor. Yani her şey böyle yürüdü tüm film boyunca. Filmin sonunda da tam dram dediğin anda komedi unsurları kendini gösteriyor. Yani o film kendi çapında çok başarılı oldu diye düşünüyorum. Bir de yönetmenin olmadığı bir film o. Benim öyle bir avantajım oldu Yavuz Tuğrul dedi ki Ertem Eğilmez'in görüntü başarısı olan tek film dedi. Ertem Eğilmez görüntüye pek önem vermez, planlamasını da ona göre yapmaz. Onun klasiktir anlatımları. Biz de 15 gün sonra hastaneye yattığı için meydanı boş bulduk kendi taleplerimizi zorladık yaptırдық. Bir parça gösterdik sunumda. Bunun zorluğunu paylaşmak istiyorum. Ertem Eğilmez'in zor dönemleri, sahnede gazinodan çıkılıyor Uğur Yücel ağlayarak İstiklal caddesinde yürüyor, bize doğru geliyor gözyaşlarıyla, biz yavaş yavaş onu görüyoruz ve başka plana geçiyoruz. Ben bunu istiyorum dedi. Ne istersin buna dedi. Dedim ki tamam ama taleplerim olacak. Taleplerim şunlar bir bunun gece çekilmesi lazım, tamam. İki burada caddenin ıslak olması lazım, mutlaka ıslak olması lazım, çünkü ıslak bir caddede ıslaklığın reflesine dokunulduğunu görmem lazım. Islaklık neticede sinemada dramatize edilmeye çok müsait bir metafor. O zaman koşulları iyileştirmek lazım nedir? Islak yapacağız. O zaman ezgi, üzgü sana geçebilir çünkü göz görüyor. Onun için ne yapacaksın mümkün merteye doğal çekim yapacaksın zaten benim tarzım da o. Ağustos ayıydı 30 ağustos nedeniyle ışıklı tanklar vardı caddede. Başka hiç birşey yok sadece ışıklı tanklar var. Tankların reflesi asfalttaki ıslaklıkta yansıma yaratıyor. Hüznün odur her şey tamam mı şimdi çekebiliriz değil mi olunmuyor işte. Gece 12 de başladık hazırlığa. Polisleri aldık işte tuttular Galatasaray Lisesini önünde kamera, kamyonetin arkasında tünele kadar görüyoruz gece. Ama biz bir şeyi atladık, ağustos biz ayını unuttuk. Ağustos, cadde yanıyor. Başlangıçta Ertem Eğilmez bana dedi ki kaç kamyon su istersin. 4 kamyon ile hallederiz dedim. Kamyon başına 200 liraymış. Bana döndü ağzı bozuk asabi bir adamdı. Oğlunun yanında dedi ki "Aytek 4 kamyon su 200 liradan 800 lira eder değer mi buna" dedi. Vallahi değer dedim kesinlikle değer dedim. Eğer 4 kamyonla bunu bitirmezsen seni vururum dedi. Biter Ertem Abi rahat ol dedim. Sonra biz çekime gittik birinci kamyonu boşalttık kamyon boşalttığı anda kurumaya başladı, hemen kuruyor! Tünelin orada dökmeye başladı yarı yola gelmeden kurumuş. Neyse 5-6 kuruyor asfalt yanıyor çünkü. Neyse birinde tam oldu diyorsun birileri çıkıyor sarhoşlar olmadı tekrar. Sabaha karşı 8. Kamyon. Prodüksiyon amiri dedi ki hocam şey yaparsak 8 kamyon ediyor 1600 eder dedi. Ertem abi vurur seni şaka değil dedi. Oğlu da bizimle ben karışmam dedi. Dedim ne yapayım vursun beni, ben istiyorum başka çaresi yok işin. Bir yandan da

dua ediyorum Allah'ım ne olur şunu bitireyim yoksa gerçekten epey kapılar kapanacak bana. Neyse son kamyon gelmeye başladı geliyor gözüm arkada ıslaklık devam ediyor yaklaştı tam kamyon yanımızdan geçer herkes hazır olsun dedim. Kamyon yanımdan geçti Uğur Yücel'e gel dedik kamera dedik başladık bize yaklaştı kamyonetin şoförüne diyorum kulağın bende olsun bize yaklaşıncaya yavaş yavaş gerileyeceğiz. Şöyle yürüteceğim çünkü buraya kadar yaklaşması lazım ki ben gözyaşlarını ıslatmam için kameranın arkasında zayıf çok, zayıf plan yakıyorum gözyaşları için. Neyse çektik sonra yeterince gözyaşına doyduğumu düşünerek yavaş yavaş hızlan dedim şoföre öğretiyorlar. O da hızlanıyor. Biz de açılmaya başladık. Hayatımda belki en çok zorlandığım ama en muhteşem fotoğrafı yakaladım orada. Burada da vardı biraz önce seyrederken anımsadım. Neyse bunu çekebildik gün de patladı patlayacak. Dualar ediyorum gelme şunu bitireyim. Neyse bitirdik çektik gün ağardı. Ertem Eğilmez bekliyor evde bekliyor çünkü adam çıldırması, evde dünyanın masrafını ediyor ama gördüğü hiçbir şey yok ortada. Sonra sabaha karşı gittik evine. Bir tarafına Ferdi Eğilmez geçti, bir tarafına ben. Monitöre bağladık oynatmaya başladık görüntüyü tek plandı zaten. İzlerken Ertem Eğilmez'in gözlerinden gözyaşları akmaya başladı. Bu iyi bir haberdi bizim için. Sonra Ferdi baktı babası ağlıyor Ertem abinin görmeyeceği bir yere çekildik, sevindik. Neyse gittim dedi ki bu sahneyi çok önemsedim ama bu kadar da iyi çekilmez Allah belanızı versin defolun gidin ulan buradan beni ağlattınız dedi. Biz üzülme ne kelime çok sevinmiş halde odasından çıktık üç ay sonra zaten vefat etti Ertem Eğilmez. Ama doktoru filmin bitirme inadı onu yaşattı dedi.

A.Ö: Çektiğiniz görüntüler bizim yaşamımızdan, duygularımızdan bağımsız değil. *Arabesk*'in çekildiği dönemi hatırlarsak Türkiye'nin toplumsal hayatının sinemanın durumunun, *Arabesk* türlerin arası bir film. Bir tarafıyla trajik melodrama yaklaşıyor bir tarafıyla fantastik bir tarafıyla komik. Bugün seyretmiyor muyuz benzer filmleri. Melez dediğimiz türler arasında gezen ama asla hiçbir türe dokunmayan, dayanmayan ama bir taraftan dönemin koşulları ile oluşmuş. Ertem Eğilmez'in hasta yatağından çıkmış bir film. Filmler bizim gerçekliklerimizden yaşamlarımızdan bağımsız değildir o duygular o ilişkiler o set ilişkileriyle üretiliyorlar. Mutfağın sırları yanı oradaki arka planlar çok önemli

A.Ç: Şimdi bir de herkesin bir merakı vardır ben güzel mi çıkarım, çirkin mi çıkarım gibi. Bu konuda bir kaç söz söylemek isterim. Lens objektif dediğimiz lens bir yüzü ya sever ya sevmez. O zaman diyeceksin görüntü yönetmeni olarak ne işin var senin. Biz elimizden geleni yaparız ama aşamayacağımız gerçekler vardır. Aşamayacağımız gerçeklerle karşılaştığımız Zaman onları aşmaya uğraşınız devam ederiz işimiz bu ısrar. Uğraşımız iyiyi bulana kadar. Erkeklerde 35 ten sonra yavaş yavaş gözünün feri bilinçlenmeye başlar, bedenini kullanma şekli değişir. Bunlar o kadar olağan olur ki vitrine tasarımı yaparsın ne kadar doğal dersin onun gibi. Erkeğin duruşu değişir, konuşması değişir sözleri değişir, gözündeki bilinç kadın veya erkek bilinçlerini gizleyemeyeceklerdir tek yer göz bebekleridir bir de buna ek klasik makyajlılar için söylüyorum. Klasik makyajların tutmadığı tek yer de ellerdir. O da arabeskten aklımda kalmıştır. Makyajcılar çıldırırdı elleri tutturamıyoruz diye plastik makyajda. Şimdi erkeklerde 35 te başlar tam bilinçlenme değildir bilinçlenmenin ilk pırıltıları başlar, bu 50-55 yaşlarında yavaş yavaş çözülmeye başlar. Gözünün feri yumuşamaya başlar. Yani 55-60 tan sonra erkeğin gözüne bakıp da korkmayasın diye söylüyorum, öyle bir şey yok. Ama gerçekten gözlerin feri 55-60'lardan sonra düşmeye başlar. Şimdi kadınlarda bu yaş mesela daha öncesini söyleyeyim buradan bir genç kadın kalkabilir çok da güzeldir. Bir bakar çok da güzeldir sarsar seni sarsıldığını sanırsın. Neyse aradan Zaman geçer 5 sene 10 sene çok da değil 30 aşmayacak 30 a yakın aynı kadın şu kapıdan çıkarken bir daha döner bakar senin duvara mıhlar. Değişen ne aynı kişi aynı elbise aynı makyaj değişen bir tek aradaki fark gözler daha bilinçlenmiştir. Gözler daha bilinçli bakar, dönüp baktığı zaman tamamen olarak kullanmayı öğrenmiştir. Bacağını estetize etmeyi öğrenmiştir bunu isteyerek yapmaz doğal giymiştir o gömleği. O bilinç ona hükmeder bir bakarsın seni çarpar. Şimdi o yüzden 30'lardan sonra kadınlar şuram kırıştı diye üzülmesin daha etkili oluyorlar. Enerjileri daha etkili hale geliyor bunu paylaşmak istedim kaygıları olan varsa diye erkek için de kadın içinde bu söylediğim sinema için de geçerli. Mesela *Arabesk*'i çekiyoruz gazinonun sahnesinde Müjde Ar'ın ışığını yaptım iyi ışık yaptığımı düşünüyorum. Bir bakıyorsun Müjde Ar çarpıcı bence bir Marilyn Monreo değil ya da Hülya Avşar değil yanı çok çarpıcı değil o anlamda bana öyle geliyor

da. Kameranın vizöründen bir baktım kadın gitmiş başka bir büyü gelmiş vizörden baktığın zaman, vizöründen algısı bambaşka gösteriyor kişiyi. Niye lens yüzünü seviyor kadının. Bunu önüne geçemezsin lens kadının yüzünü seviyor. Sevmesi için illa çok mu güzel olması lazım hayır. Mesela Kemal Sunal güzel adam mı hayır. Kemal Sunal hiçbir zaman güzel olmadı ki fakat lens onun yüzünü seviyordu sempatik buluyordu. Kadir İnanır güzel adam lense büyüğü geçiyordu. Evet, tamam güzel adam diyorsun ama çirkin de olsa çirkinine örnek veriyorum biraz arsızlık olacak ama oyunculuk olarak tartışılmaz tiyatrocü Nazım Hikmet'ten oyunlar oynar Genco Erkal. Genco Erkal'ın oyunculuğu tartışılır mı asla tartışılmaz kimsenin haddi de değil. Fakat lens yüzünü sevmiyor. Lens yüzünü sevmediği için soğuk ve negatif olarak geçiyor. Şu an hak ettiği yerde değil o yetenekle hak ettiği yerde değil.

Geçmişten Günümüze Türk Sinemasına Bakış

Serdar Öztürk: Görüntü yönetmenliği dediğimizde insanlar teknik, teknoloji ile uğraşan kişi olarak düşünür karşısındaki insanı. Ama sizin şu andaki konuşmalarınız yaptığınız yorumlar teknik ve teknolojiyi aşan sosyoloji felsefe antropoloji ve diğer bilimlere kapsayan geniş bir sahada yolculuk yaptığınızı gösteriyor. Bu benim kişisel merakım da olabilir. Ben sizin beslenme kaynaklarını merak ediyorum. Siz okuyarak mı, izleyerek mi, deneyim içinde mi bu gözlemlerinizi ve yorumlarınızı yapıyorsunuz. Bir başka sorum da şu olacak Bela Tarr dijital sinemadan sonra sinemayı bıraktı. Yani sinema yapmıyor çünkü dijital sinemaya dijital görüntüye karşı. Sizin dijital görüntüye karşı yaklaşımınızı merak ediyorum.

A.Ç: Bu çok karşılaştığım bir soru. Şimdi ben lise mezunuyum, liseyi de açık öğretim ile bitirdim. Zaten kitabımda da belirtiyorum açık öğretim mezunu olduğumu. Ben okuma alışkanlığını çok erken kazandım severek ve aşkla devam ettiğim yolculukta bir okuma hayranlığı doğdu. Sürekli elime geçeni okumaya başladım. Psikoloji, felsefe, Dadaizm çok yararlandığım örnekler var sık sık okur hale geldim yani kendi kendimi okuttum. İngilizce olmadığı için yurt dışından kitaplar getirip, çevirtip öyle okudum. Bu bahsettiğim psikoloji felsefe Dadaizm konulu kitaplar okuma ile bitecek kitaplar değil. Zaten bitecek kavramını kabul etmeyen bir bilge bu. Eline geldikçe okuyan bir durum. O kısmı öyle cevaplayayım. Dijitale çok sıcak baktığımı söyleyemem. Neden dersiniz şöyle ifade edeyim. Dijital kromayı yok ediyor yani kroma görüntüyü oluşturan renk kontrastlık tabakası Bu derinliği yok ediyor. Negatifte kroma yani derinlik algısı daha detaylı ve yumuşak dokunuşlarla tek tek algılıyor. Şöyle baktığınız zaman tüm sıralı öğeleri daha kolay algılamana imkân sağlıyor. Negatifin bu yumuşaklığını ben çok seviyorum. Dijital daha kesin hatlara sahip. Diyebilseyiz ki difüzör koyar yumuşatırsın ama benim dediğim keskinlik bu değil yok eden bir şey. Negatifin dokusunun derinlik oluşturmada yarattığı algı oluşturma gücünü dijitalde maalesef ben bulamadım göremedim. Ben zaten mesleği bıraktığım için dijitalin olması veya olmaması benim bırakmama gerektirmiyor. Negatifin o dolgun kromasını çok daha fazla seviyorum

A.Ö: 90'lardan sonra Türk sinemasını hep konuşuyoruz genç yönetmenlerimiz var. Burada da pek çok yönetmen adayımız var. Hatta ilk filmlerin çekip ödülleri almış almaya devam eden hala üzerinde çalıştığımız benim öğrencilerimin de filmleri var. Görüntü yönetmeni, yönetmen, fotoğraf sanatçısı, sanat yönetmeni aday öğrencilerimiz var. Son dönem bizim sinemamızı nasıl görüyorsunuz, sizler 80'lerde çok farklı filmlerde çalıştınız. Oraları konuşamadık ama 60'larda çalıştığınız yönetmenler var, 70 ve 80'lerde çalıştığınız ödüller aldığınız filmler var. Tabii ki 90'lardan sonra yine içinde olduğunuz işler var bütün bunların çerçevesinde nasıl buluyorsunuz

A.Ç: 2000'li yıllara yaklaşırken çalışmaktan çok keyif aldığım Mutlu olduğum ve işini gerçekten çok iyi bildiğini inandığım o algıyı bana geçiren Nesli Çölgeçen vardı. Hakan Aytekin var şimdi Doçent galiba Marmara üniversitesinde. Onunla yine *Bizimkiler* vardı dizi Yalçın Yenence var. Gazi Üniversitesi mezunu diye hatırlıyorum. Nesli Çölgeçen'in sineması mükemmeldi. Çok bizden, sizde nasıl algılanır bilmiyorum ama filmi izlerken bu toprağın insanına dokunan kültür bu ama çok başarılı. Yoksa kısa zamanda çekilen siyah beyazlar gibi değil hele son yıllarda her pazartesi yeni bir film modası başladı. Ben bunların derinliğinin olmadığını düşünüyorum. Ben şanslı bir dönemde yaşadım daha doğrusu bizim kuşaklar şanslı dönemleri

paylaştı. Yani mesela macera filmi dersiniz *Tarkan Altın Madalyon* dersin önemsemezsin ama öyle bir dekor yapıyordu ki şaşar kalırsın. Sırf dekor için 15 -20 kişi çalışıyordu. Kostümcüler bir o kadar. Yani verilen ilgi ve emek o kadar önemsenirdi ki o yıllarda. *İngiliz Kemal'de* Kuleli Askeri Lisesi'nde neredeyse ikinci bir ordu yaşam buldu. Sinemaya hizmet için figürasyona eğitim verilirdi, orada kostümler giydirdi. Bu kadar ciddiyet ve önem verilen çalışmalarını ıskalanmamasını çok arzu etmiyorum. Biraz daha eskiye gidersek şu an yorumu pek de iyi olmayan *Otobüs Yolcuları* var. Ertem Gönenc'in *Karanlıkta Uyuyanlar'ı* var. Bunlar çok ciddi saygı ile izlenecek filmler. Ben bunları önemsiyorum yani her şey çok önemsenirdi o dönemler. Zamanla mimari bir algı yaratıldı o algının peşinden gidiyoruz maalesef. O algı da şu dijital çekim üç kişi bir araya gelir ya iki haftada çekeriz ne olacak. İşte harçlıklarımızı biriktiririz neredeyse o kadar basit değil. Hep söyledim yine söylüyorum bu meslekte en kolay başlanan ihtisas yönetmenliktir. Şimdi kameraman şunu kullanmasını öğreneceksin kolay değil uğraş istiyor. Yani yönetmenliğe kolay karar verirsin ama sana diyorum ki en zor başarılı iş de yönetmenliktir. Bu çelişki gibi görünebilir ama çok net söylüyorum en kolay başlanan iş yönetmenlik ama en zor başarılı iş yine yönetmenlik. Bir de sinemada en önemseydiğim ihtisas senaristliktir. Arkadaşlar bu konuya mümkün merteye fazlaca zaman ayırırsınlar paylaşımlar yapınlar, konuyu üstüne gitsinler. Çünkü senaryo sinemanın kalbi. Sinemanın kalbi için bir senaryo derler bir de göz derler. Tiyatronun göze ihtiyacı yok, tiyatro daha çok beden esnekliğiyle varoluşu yaratır. Ama göz öyle değil. Bir de ses sistemleri muhteşem burada sağdan giriyor soldan duvardan çıkıyor. Yani sinema bu gibi imkânlardan yararlanıyor ama çok kolay film çekiliyor. Bu kolaylık bize mağduriyeti yaşıyor. Yani biz sadece film çekmek mi derdimiz. Bu şeye benziyor sanat mı dersin film mi dersin buraya geliyor illa film çekmek mi şart. Gerçekten hak etmeyenlerin film çektiği bir iş haline dönüşmeye başladı sinema maalesef. Şunun tekrar altını çizmek istiyorum. Genç arkadaşlar mutlaka kısa film çekme gayreti içinde olsunlar ve çeksinler. İmkânım yok deyip küsüp kenara çekilmesinler. Mutlaka çeksinler kısa film çektikçe kendi yeteneğini görmeye başlarsın. Hangi dili kullanman lazım, komedi mi yapsam dram mı yapsam hepsinin farklı performansları senin üzerinde vardır. Önce bunu görürsün, kendini görürsün kısa film çekmekten çekinmeyin. Yarışmalara mesela ben yaşıyorum kurslarda kısa film çektiriyorum arkadaşlara. Sonra diyorum ki bunu bir yarışmaya soktun mu yok sen üç yıl önce Asfad'da ders verdiğim kursiyerlere soruyorum ya bu filmleri hep beraber izledik kayda değer filmler. Hiç denediniz mi mutlaka ödül almak için sıraya gireceksin... Ama filminin oralarda dolaşması ve senin o kalabalıklarda oturup kritikleri beraber yapman lazım. Bunu yapın bu sizde bir doyunluk yaratsın bir yandan özgüven geliştiresin bunu mutlaka yapın diyorum. Üçerli beşerli gruplar yapın gelin bu filmleri çekin artık hayat çok kolayı dijital bu işi kolayca halletmenize imkân veriyor. Bir de çok adamla gerekmiyor az adamla ile bu işi halledebilirsiniz, aileniz gibi. Bir de olabildiğince çok kel alaka gibi görünecek ama ışıkları yandan kullanın derim ışık kaynakları yandan gelsin. Pencere burada mı böyle oturun orada mı o zaman böyle oturun. Hep öbür taraftan gelsin ışık kaynakları bu neye imkân sağlar bu perdelerin arasını katmanların aralıklanmasına imkân tanır. Olabildiğince bunu yapın bol bol kısa film çekin son söyleyeceğim bu.

İpek GÜRKAN

“Nina Danino: I Die Of Sadness Crying For You” Birkbeck, Hareketli İmaj Enstitüsü (BIMI), Birleşik Krallık, 6-7 Aralık 2019

Özet

Londra Üniversitesi Birkbeck Hareketli İmaj Enstitüsü'nde (BIMI) “Nina Danino: I Die Of Sadness Crying For You” başlıklı iki gün süren bir etkinlik gerçekleşti. Etkinliğin ilk günü yönetmen Nina Danino'un katılımıyla filminin gösterimi ve ardından kısa bir söyleşiyle devam etti. İkinci gün ise, BIMI Direktörü Profesör Catherine Grant'in moderatörlüğünde, İspanyol lirik şarkıları üzerine sunumlar yapılarak, ezgilerdeki acı, keder ve hüznün duyguları cinsiyet bağlamında tartışıldı.

Anahtar Kelimeler: Keder ve Hüzün, Yakınma ve Cinsiyet, İspanyol Lirik Şarkıları, Jestler.

“Nina Danino: I Die Of Sadness Crying For You” Birkbeck Institute for The Moving Image (BIMI), United Kingdom, 6-7 December 2019

Abstract

A two-day event titled “Nina Danino: I Die Of Sadness Crying For You” took place at the University of London's Birkbeck Moving Image Institute (BIMI). The first day of the event started with a screening of Nina Danino's film and followed by a short interview. On the second day, presentations moderated by BIMI Director Professor Catherine Grant were about on copla and the feelings of pain, sorrow, and sadness in its melodies were discussed in the context of gender.

Keywords: Sorrow and Sadness, Complaint and Gender, Coplas, Gestures.

Copla: Yakınmanın Dışıl Sesi

Birkbeck Moving Image Enstitüsü'nde (BIMI) Nina Danino'nun yönettiği *I Die Of Sadness Crying For You* filminin gösterimi gerçekleşti. 2019 BFI Londra Film Festivali'nde deneysel kategoride izleyici ile buluşmasının ardından, Catherine Grant'in direktörlüğünü yaptığı BIMI'de Cervantes Enstitüsü ve LUX'ün ortak katkılarıyla film ile ilgili iki gün süren bir etkinlik gerçekleşti. İlk gün, film gösteriminin ardından yönetmenle kısa bir söyleşi yapılarak son buldu. İkinci gün ise, film üzerine derin düşünme imkânının olduğu sunum ve

¹ 2002 yılında kurulmuş, ağırlıklı olarak hareketli imaj uygulamaları üzerine çalışan sanatçıları destekleyen Birleşmiş Krallık'ın önemli sanat ve video film koleksiyonuna sahip, uluslararası bir kurumdur.

tartışmalarla etkinlik devam etti.



Görsel I: Birkbeck Sinema'da gerçekleşen etkinlikten görüntüler

Film, İspanyol lirik şarkılarını (*copla*)² seslendiren *diva* olarak adlandırabileceğimiz şarkıcıların hüznü besteleri nasıl seslendirdiklerini ve yaratılan duygusal tutum ve jestlerin toplum tarafından nasıl sahiplenildiğini deneysel bir tarzda anlatıyor. Film, kederin serzenişe, yakınmanın şiire dönüştüğü İspanyol halk şarkılarına ve onların performansına odaklanan bir essay film (deneme filmi). Filmde hemen hemen hepsi de artık var olmayan sevgililere ithafen yazılmış, keder ve yası anlatan şarkı sözlerinin toplumsal ve kültürel bir gelenek olarak benimsenmesi anlatılıyor. Filmde ağırlıklı olarak arşiv görüntüleri kullanılmış ve geleneksel belgesel film anlatısına benzer biçimde yönetmenin açıklayıcı sesini duyuyoruz. Film, ses ve görüntüyü radikalce birbirinden ayırıyor. Görüntü kimi yerlerde donduruluyor ve konuşan sanatçıların görüntüsü üzerine bindirilen anlatıcı ses, senkronu bilinçli bir şekilde bozarak, açıkça ve yalnızca kendisine odaklanmamızı istiyor. Film eski bir *diva* olan yönetmenin kendi annesini ve *copla* söyleyen diğer önemli sanatçıların performanslarındaki jestleri ve bu jestlerin acıyı, hüznü aktarmadaki kültürel ve geleneksel bağlarını anlatıyor.

Ertesi günkü oturumda Mercedes Carbayo Abengoza İspanyol lirik şarkılarındaki (*coplas*) bellek, tarih, metin ve ses ilişkisi üzerine konuşma yaptı. Franco rejimi tarafından "halk şarkısı" ve "İspanyol şarkısı" ilan edilen *coplalar* geleneksel İspanyol ezgilerinin kullanıldığı İspanyol geleneğinin bir mirası olarak benimseniyor. Abengoza, konuşmanın devamında Conchita Piquer'den³ bahseder. *Coplaların*, mutluluk ve yadsıma görünüşü altında dişil dünyanın korkunç bir imajının çok açık bir şekilde sunulduğu anlatır. Piquer'in kadife sesinde ufak uzatmalarında, rezonansında flamenko ve gipsy hüznü açıkça hissedilir. *Coplaların*, çalışan kadınların söylediği, ticari olmayan ve insanlık durumuna karşı "protesto" şarkılar olarak da benimsenmesine değinir. Duyguların bir yakınma veya serzeniş biçiminde ifade edildiği *coplaların* şiirsel bir anlatısı olması onu estetik ve sanatsal bir temele yerleştirir. Belirli duyguların melankoli, yas, ağıt gibi kavramların, öznel olan kimi duygu, düşünce ve eylemlerin, toplumsal ve politik olabildiğini göstermektedir.

İkinci konuşmacı Nuria Triana Toribio ise İspanya'daki punk kadın şarkıcılar üzerine bir sunum yaptı. Son olarak Violeta Valladares ve partneri ile birlikte *copla* resitali verdi ve ardından sanatçı Adam Christensen sesini vurgulu bir biçimde kullandığı bir performans gerçekleştirdi. Etkinlik Catherine Grant'in moderatörlüğünde, Nina Danino ve diğer

² İspanyol halk şarkısıdır. Üç veya dört dakikadan uzun olmayan, genellikle kadınlar tarafından söylenen ve bir öyküsü olan müzik parçalarıdır. Duygusal bir form olması keyif verici özelliğini gölgeler. Müziğin tonu ve ritmi kedere, yasa ve acı çekmeye dayalıdır. Belirli bir anlatıya dayalı duygusal, şiire dayanan, yavaş tempolu parçalar olarak *ballade* ile benzetilebilir. Formun yalnızca ruhsal ve bedensel kendini adama, çileci özellikleri düşünüldüğünde *oratorio* ile de benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz.

³ İspanyol şarkıcı Piquer (1908-1990) *copla* formunu icrâ eden önemli bir isimdir. Etkinlikte de kendisinden bahsedilmiştir. Formun melodramik yapısının anlaşılması açısından bir örnek: https://www.youtube.com/watch?v=Y_VqHglTRkk, erişim tarihi: 09.12.2019.

konuşmacılarla birlikte soru&cevap bölümüyle son buldu. Sunumlar Nina Danino'nun filmi ile dolaylı olarak ilgili olduğu ve onun düşüncesini zenginleştirdiği için son oturumda Nina Danino'un filmi üzerinde yeniden düşünme fırsatımız oldu.

“Yalvarırım Bana Aşktan Söz Etme!”⁴

Filmde ilk bakışta hiç zorlanmadan bize oldukça tanıdık gelebilecek, Türkiye’de 80’li yılların sonu 90’lı yılların başında televizyonda tanık olduğumuz, üzerindeki elbisenin parıltısından gözlerin kamaştığı, televizyon ekranını neredeyse tam olarak dolduran kadın şarkıcı imajı ile karşılaşırız. Yalnızca bu imaj üzerinden aynı anda pek çok şeyi görebilir hale geliyoruz.

Filmde bir *diva*dan çok artık *star* olarak adlandırabileceğimiz şarkıcının ağır makyajının acıyı maskeleyerek, yüzdeki jestleri belirgin kıldığı görülüyor. Kadın ile özdeşleştirilen makyaj aynı zamanda kadın şarkıcıyı seyirlik bir nesneye dönüştürerek onu erişilmez bir noktaya yerleştiriyor. Acılı yüzün imajı tüm ekranı kaplarken, *star* mitleştiriliyor. Görüntü mitleştiği oranda kendini izleyiciden uzaklaştırıyor. *Star*ın bu erişilemez konumu, bize çok yakın olduğunu düşündüğümüz birinin, yakınlığının parlayıverdiği ânda sönmesi gibi sadece bir yanılısamadan ibaret olduğunu hatırlatarak, bizi sessiz ve edilgin bir şekilde kendine erişilemez bir hayranlık sınırında bırakıyor. Aynı ânda çok uzak ve çok yakın olan *star*, seyircinin ironik bir şekilde ancak gülleri üzerine fırlatabildiği, onu aracı kılabilirdiği bir mesafeyi yaratıyor. Yaratılan bu mesafe; el ve kol jestleri, yüzdeki mimikler ile acıyı ve kederi maskeleyerek, onu toplumsal ve kültürel jestlere dönüştürerek, içselleşmiş duyguların artık klişeleşmiş dışavurumları olarak ortaya çıkmasında görülüyor. *Star* olarak *diva*nın erişilmez konumu belirgin bir şekilde jestlerle tekrar tekrar pekiştiriliyor. *Star*ın *coplayı* söylerken gerçekleştirdiği her jest, sanki hareketsiz bir kesitin parçalarını teker teker toplar gibi; ve bu ayrıcalıklı âna sahip izleyici ise “keder ve acı” içindeki sanatçıya değil, onun dışavurduğu ortak coşkuya odaklanıyor. İzleyici *diva*nın “yanık ve hüznü” bir biçimde yakınan sesindeki yalnızca coşkuyu sahipleniyor. Acıyı üstlenen ve onu kendi içinde yaşayan *star/diva* zaten daha başından acısına ortak etmediği izleyici ile yalnızca “neşe”sini paylaşıyor. Bilinçli veya bilinçsiz olarak ertelenmiş, kesintili olarak gerçekleşen her jest *aksak bir ritim* oluşturarak, fragmantal olanın bütünün içinde erimesini sağlıyor. *Copla* söyleyenin bize fazla “gürültülü ve parıltılı” görünen imajının derinlerinde kendi içinde taşıdığı ahenk ve estetik uyum, bu kusurlu, kesintili ve “fazla” olduğunu düşündüğümüz imajın üstünü örtüyor. Jestler, bilinçli veya bilinçsiz yapılmış hataların bir başka durumu veya rastlantıyı doğurmasındaki uyum gibi, o ufak kusurları görünmez kılarak sarmal bir biçimde sürekliliğini koruyor.



Görsel II: “I Die of Sadness Crying for You” filminin afişi ve filmde bir görüntü

⁴ Başlık, 2013 yılında İstanbul ARTER’de küratörlüğünü Emre Baykal’ın yaptığı “Haset, Husumet, Rezalet” adlı sergide CANAN’ın aynı adlı enstalasyon çalışmasından alınmıştır.

*Starın*⁵ varlığı, “şimdi ve burada”lığı, aynı ânda onu erişilmez kılan imajı, daha ona baktığımız ânda, sanki uzak geçmişteki bir anıya bakıyoruz gibi hissettiriyor. Şimdi olanı ve ânu yaşarken, imajın geleceğini garanti altına alarak geçmişin imajını yaratıyor gibi. Geciktirilen her jest, ayrıcalıklı kılınan her ân, *star* ile aramızdaki mesafeyi katlayarak; hem duygusal, hem fiziki olarak imajın kendisinden uzaklaştırıyor bizi. Onunla yalnızca “ikonik” olarak yakınlık kurmamızı sağlıyor. Böylece izleyici ile şarkının sözleriyle kurulan lirik bağ, acının “coşkusu” yaratıyor. Acının yarattığı bu coşkuyu hissetmek, yakınmanın mazoşist bir aşkın ardından geldiğini bize imâ ediyor. Acı, yaşama eylemini arttırıcı bir güce, açığa çıkarılmamış utangaç bir neşeye neden olarak evrenselleşiyor.

Cioran’a göre, lirizm özneliğin dağılımının açığa vurulmasını simgeleyerek bireyde sözü edilen coşkunluğu ortaya çıkarır: “*Bu dışavurum gereksinimi ne kadar ivediyse, lirizm de o kadar içsel, derin ve yoğun olur*”. Aşkta ve acıda her ikisinin de farklı yönelimleri olsa da, ikisi de liriktir ve “*benliğin içsel yaşamı özsel bir ritimle titreşmeye başlayınca*” bu lirizm ortaya çıkar (2019: 9). Öznel duygular ve deneyimler yaşamın ve varoluşun ortaklıklarına eriştikçe evrenselleşir ya da öyle olduğu görülür. Öznel duygu ve deneyimlerin lirik bağlarının evrenselliği basit bir biçimde yüzeyde yer almaz, o çok daha derinlerdedir ve derinlerde olduğu ölçüde evrensel.

İspanyol dansındaki gelenekselleşmiş ayak vurmalar ve jestler ruhun acısını sanki bacaklara aktarıyor (ve çoktan evrenselleşmiş bir jest olarak). Derin olan duygular, jestler ve mimikler aracılığıyla yüzeye çıkarılıyor. Öldürmeyen bir acı olarak *coplayı* icra edenin -Spinoza’nın kullandığı anlamda- eyleme gücünü arttırarak, *coplaların* bize neşeli yüzünü gösteriyor. *Coplayı* söyleyenin sesindeki yakınma; kederin, neşeli bir keder olduğunu ve bu yakınmadan kimseyi sorumlu tutmadığını, aksine acının kendi kendine yaşandığını görüyoruz. Kimseyi sonsuz acısının sorumlusu olarak görmediği için öfkesini yöneltebileceği biri de yoktur. *Coplalardaki* yakınmanın kaynağında derin bir aşk acısı vardır; ama aşkın umutsuzluğunun, serzenişin içerisindeki neşeye ortaya çıkabilen bir tür umuda dönüştüğü yüzünü yaşama dönmüş bir sevgi. *Coplanın* şiiri anımsatan sözlerinde ve *divanın* jestlerinde Deleuze’ün ağıtta gördüğü zarafeti hissediyoruz. Deleuze yakınma ile ilgili düşüncesinde ağıt yakan kişilerin içinde taşıdığı sevinç duygusunun başkaları tarafından hoş karşılanmama ihtimaline karşın bir tür yakınmaya dönüştüğünü belirtir. Yakınmada başkasını koruyan zarif düşüncenin kaynağı buraya dayanmaktadır. Ancak yine de yakınma içten içe bir ilgi beklentisini barındırır ve yakındığı şeyin doğrudan kaynağına yöneltilmemiş olsa da, bir ilgi beklentisiyle yakınılır ama bu beklenti sözü edilen zarafeti gölgelemez.

Divanın yakınma eyleminin ardında içselleştirdiği sevginin anonimleşmiş bir nesnesi vardır. Kaybettiği veya özlemini duyduğu şey ya da tüm bu duyguları yönelttiği nesnesi zaten çoktan unutulmuş. Sevgisini, tutkusunu, kederini kendi içine yönlendiren özne olarak *diva*, o sonsuz acıyı veya sevgiyi yaşamın kendisine aktarıyor. Coşku ve neşe, özünde maskelenerek; jestler, mimikler ve kederli bir yakınma ile kendini açığa çıkarıyor. Bu maskeleye eylemi, neşenin yarattığı “eyleme gücü”ndeki artışın yakınma ile gizlenmesini sağlıyor. Bu gizleme, yakınmayı zarif bir eylem olarak görmemizi sağlıyor. Zararı ancak kendine olan bir duygunun eylemi. Açığa vurulan her jest, maskelenmiş bir duygunun dışavurumu olarak, kaygılı bir düşüncenin eylemi olarak yansır. Kaygı bir parça neşe de içerir ve yakınma eylemi bu neşeyi maskeler gibi onu da gizler. Örneğin bu neşeden kaynaklı olarak kişi; hiçbir zaman acıdan kendini öldürme düşüncesini aklına getirmeyecek. Yakınan kişinin yaşama gücünde bir azalışa neden olmadığı gibi; aksine acı, eyleme gücünü arttırarak coşkuya dönüşüyor ve biz bir sevince tanık oluyoruz. Şunu düşünebiliriz: şarkı söylemenin veya yakınmanın aksi bir eylem olarak sessiz kalmak. Sessizliğin kendisi bir eylem olabileceği gibi, bizi bir eyleme çağırmasındadır ve sessizlik öldürücü güçte de olabilir. Oysa yakınmak, eylemin kendisi olarak var olma gücünü de zorunlu bir şekilde içeriyor. Yakınan kişi için her şey bitmiş değil, yeni başlıyor. Aşkın acısı, ölümü kendisinden uzak tuttuğu oranda yaşama yaklaştırıyor; yasın, acının

⁵ Metinde *star/diva* kavramları; ikonik özelliğinin tartışıldığı noktalarda *star*, *coplaların* yarattığı duygusal etkiye değinildiği yerlerde ise *diva* kavramı tercih edilerek, her ikisi de birbirinin yerine kullanılmıştır.

yaratıcı yönünü yaşama yönlendiriyor. *Copla* söyleyen, içinde taşıdığı sevgiye bir trabzana tutunur gibi tutunuyor, ve o “*trabzansız düşünemiyor*” belki ama onu; kendisini sürekli olarak güçlendiren, ilerleten, çoğu zaman unuttuğu ve onu öldürmeyen bir dayanak noktası olarak benimsiyor. Acı veya ölüm fikri sürekli ertelenen bir düşünce olarak, yaşama eyleminin itici gücü olarak var oluyor. Aksi halde bu düşünce olmazsa sanki, yaşamanın imkânsız olması gibi. Bu düşünce gizli bir kederli coşkuyu, neşeli kaygıları sürekli olarak yaratıyor. Etkinlikte geçen bir cümle; “*Until I die of love*” (Aşktan ölene kadar) söylemindeki “e-kadar” edatı, bu gizi açığa çıkarıyor gibi: ölene kadar, ama ölmek dahil değil, aşk(ın) acısından ölmem!

Kaynakça

- Cioran, E. M. (2019). *Umutsuzluğun Doruklarında*. O. Türkay (Çev.). İstanbul: Jaguar.
- C. Parnet & P. A. Boutang (1988-89). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*.

Videofelsefe Manifestosu

Ayşe USLU*

Özet

Bu yazı, felsefe yapmanın söz merkezli geleneksel yöntemlerinin bir eleştirisini içermekte ve felsefi düşünceyi sözel imgelerin ötesine taşıyarak, duyuşsal ve duygulanımsal imajları felsefe yapmanın bir yolu olarak önermektedir. Henri Bergson'un zaman felsefesinden yola çıkarak, dünyanın bedenden ayrı bir zihin tahayyülünün ürettiği imajlar bütünü olmaktan çok, imaj akışlarından, yani zamanın sıkışıp gevşeme hareketlerinden ibaret olduğu kabul edilirse, ışığın bir taşıyıcı üzerindeki izinden çok "ışığın ifadesi" olarak videonun, maddi ve zihinsel sentezler gibi işleyerek zamanı kristalleştirdiği, yani doğrudan varlığın ifadesi olduğu kabul edilebilir. Bu bağlamda, Maurizio Lazzarato'nun deyimıyla video gibi "hafıza ya da zamanı kristalleştirme teknolojileri", algıyı, belleği ve zihinsel emeği taklit eden teknolojilerdir. Bu teorik altyapı çerçevesinde bu çalışma, dijital görselleştirme, kayıt alma ve işleme tekniklerini, sözel imajların sınırlarının ötesinde duyumsanabilir imajlar yoluyla felsefe yapmanın bir aracı olarak görmeyi önerir. Böylece, felsefenin konu edindiği malzeme ve onun üzerine felsefe yapma yöntemi bir ve aynı şey haline gelerek zamanın imajları olacaktır ve bu yolla felsefe geleceğin yeni düşünce dillerine uyum sağlama yoluna girecektir. Bu bağlamda, bu metin, felsefe yapmanın geleneksel araç ve yöntemlerini bir eleştiriye tabi tutarak, videoyu felsefe yapmanın yeni bir yolu olarak sunarak, felsefecileri bu konuda tartışmaya davet etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Videofelsefe, Zamanın kristalleşmesi, Hafıza teknolojisi, Duygulanım, Sine-göz.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-3144-4195>

E-mail : ayse.uslu@nisantasi.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.682565](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.682565)

Geliş Tarihi - Recieved: 31.01.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 23.03.2020

The Videophilosophy Manifesto

Ayşe USLU*

Abstract

This article presents a critique of the logocentrism in traditional forms of doing philosophy, and proposes sensory and affective images as ways of doing philosophy by moving philosophical thinking beyond verbal images. With reference to Henri Bergson's philosophy of time, the World is composed of fluxus of images, that is the movements of contraction and loosening of time, and video can be considered to be an expression of light rather than a trace on a trailing surface, and to crystalize time by imitating material and mental synthesis. As Maurizio Lazzarato asserts, video is a technology of memory or crystallization of time, which imitates human perception, memory and mental labor. In this respect, this article proposes to see digital visualisation, recording and processing techniques as tools of doing philosophy through sensory images transcending the limits of verbal images. Thus, the subject and the tool of philosophy can be one and the same material as images of time, thereby which philosophy can adapt to new languages of thought of the future generations.

Keywords: Videophilosophy, Time crystallization, Technology of memory, Affect, Kino-glaz.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-3144-4195>

E-mail : ayse.uslu@nisantasi.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.682565](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.682565)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 31.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 23.03.2020

Giriş

Felsefe, Platon'dan beri kendini yazı teknolojisinin dil ve düşünce üzerinde yarattığı etkinin kollarına bırakmış durumdadır. Platon diyaloglarında yazının hafıza üzerinde yarattığı bozucu etkiyi eleştirmiş olsa bile, felsefi metodunu ve aslında düşüncesinin biçimini bu teknolojik gelişimin etkisine açmıştır. Fikirlerin doğdukları kaynağa yani yaşamın hareketine yabancılaşması, olayların temsillerine dönüşerek onlardan kopma hareketi, bu harekete bir kural kazandırmaya çalışan mantıkla da desteklenir. Yazı nasıl artı değeri düzenlemenin peşindeki despotun icadıysa, felsefenin deneyimin kendisinden koparak kazandığı ideal düzen de, temsil-merkezci, yazı-teknolojisinin insan zihni ve düşünme biçimleri üzerinde yarattığı değişimi ve dönüşümü görmezden gelen, artık sadece kendi kendine gönderme yaparak temsil etme çabasında olduğu olaydan kopan ve onun yerine geçen, metinler arası kapalı bir devre halinde yükselen despotik düşüncenin ürünüdür. Bu manifestoda, yazı teknolojisinin miras bıraktığı düşünme ve ifade biçimleriyle felsefe yapan felsefecilere bir çağrıda bulunularak, felsefe yapmanın sözmerkezci formları bilgi üretim sürecini temsiliyetçi formlara indirgemesi nedeniyle eleştirilmiş ve yerine video, bizi kelimelerin ötesinde duyuşsal ve duyuşsal imgelerle düşünmeye götürecek bir yöntem olarak önerilmiştir. Bu bağlamda, felsefenin varlık "hakkında" olmaktan kurtarılarak, araya temsillerin aracılığını sokmadan bizzat varlığın kendisiyle felsefe yapmanın olanaklı olduğu iddia edilmiştir. Varlığın saf olarak "zaman" ve dijital görüntüleme, kayıt ve işleme sistemlerinin zamanı kristalleştirme teknolojileri olduğu kabul edilirse, felsefenin malzemesinin ve yönteminin bir ve aynı şey olabileceği iddia edilebilir. Henri Bergson'un zaman felsefesinden yola çıkarak, dünyanın bedenden ayrı bir zihin tahayyülünün ürettiği imajlar bütünü olmaktan çok, "birbiriyle karşılaşan, çarpışan, birbirini yansıtan, birleşen ve çözülen" imaj akışlarından, yani zamanın sıkışıp gevşeme hareketlerinden ibaret olduğu kabul edilirse, ışığın bir taşıyıcı üzerindeki izinden çok ışığın ifadesi olarak videonun, Bergson felsefesinde tarif edildiği şekilde maddi ve zihinsel sentezler gibi işleyerek zamanı kristalleştirdiği, yani doğrudan varlığın (maddenin=ışığın=zamanın) ifadesi olduğu kabul edilebilir (Lazzarato, 2016:32). Bu bağlamda, Maurizio Lazzarato'nun (2016) deyimiyle "zamanı kristalleştirme teknolojileri" 1, algıyı, belleği ve zihinsel emeği taklit eden teknolojilerdir. Lazzarato "zamanı kristalleştirme teknolojileri" ifadesindeki, "kristalleşme" terimini, "zaman ve onun sentezleri tematiğini, emeğin zaman, metanın da onun kristalleşmesi olarak tanımlandığı Marksist değer kuramıyla" bağlantısını kurduğu bir düşünsel hattan yararlanarak kullanır (Lazzarato, 2016:7). K. Marks, *Kapital*'in birinci cildinde, "bir değer olarak meta, kristalleşmiş emektir" tabirini, harcanan zamanla tanımlandığı için uçucu, görünmez bir varlığa sahip olduğunu düşünebileceğimiz emeğin, üretim sürecinin sonucu olarak beliren metada maddeselleştiğini, cisimli hale geldiğini ifade etmek için bu terimi kullanmıştır (Marks, 1976:7-40). Lazzarato için, zamanın kristalleşmesiyle, emeğin kristalleşmesi, yani aslında her ikisinin de maddeselleşmesi, aralarında doğrudan bir geçiş olduğu iddiasıyla benimsenmiştir. Buna göre, zamanı kristalleştirme makineleri artık yalnızca emek zamanını değil, yaşam zamanını da değiştirir ve kapsar (Lazzarato, 2016:7). Yaşam zamanı burada, çağdaş kapitalizmin yaratıcılıklarını kaptığı, sömürdüğü, özneliğin ve dünyanın üretimine katılan semiyotikler, kuvvetler ve duygular karışımlarından ibaret zamandır. Kristalleşme, maddeselleşme anlamında kullanılır, zamanın, yani Bergson'un eşitliğine dayanarak söylersek enerjinin, maddeselleşmesidir. Video, fotoğraf, sinema ve dijital teknolojiler zamanı sıkıştırma, yoğunlaştırma makineleridir. Bir genellemeyle şunu söyleyebiliriz ki, felsefeciler olarak, felsefenin sözel dille sınırlandırıldığı oldukça rasyonalist

bir formasyonun ürünleriyiz. Felsefe yapmaya dair genel algımız, düşünme sürecini temsili imgelere sığdırmaktadır. Oysa, gerçekliğin yeniden üretimi olmaktan ziyade, zamanın elektromanyetik dalga akışlarını kontrol etmekten ibaret olan video teknolojisini kullanarak, yani doğrudan zamanın sıkışıp gevşeme hareketlerini kullanarak, gerçekliğin ikincil bir düzeyde temsili olan dilin ötesine geçen imajlarla felsefe yapabiliriz. Bu durum bizi, düşünsel şemalardan çok kuvvetlerle çalışmaya itecektir. Çünkü, nasıl ki yine bir sıkışma ve gevşeme hareketi olarak algımızı oluşturan asıl öge, bir etkilenebilme ve etkileyebilme yani hissedebilme kapasitesiyse, videoda da ışığın maddi sentezinin kaydı bu defa bir canlının eyleme gücü tarafından değil ama bizzat ışığın yani zamanın kuvvetleri arasındaki ilişkiye bağlı olarak ortaya çıkar. İmaj işleme teknolojileri sayesinde de, insan belleğinin işlevine çok benzer şekilde, virtüel olanla edimsel olan yan yana getirilir, üst üste koyulur, iç içe geçirilir ve bir kuvvet ilişkisi içerisine sokulur. Böylece, hafızayla ilişkisi içinde düşünme eylemi, doğal algının lineer düzeninden, kavramların sabitleyici darlığından ve nesnelere kopuk soyut dünyasından arınarak varlıkla doğrudan bir ilişkiye girer. Gerçeklik ve kavram, görünüş ve gerçeklik arasında bir ayırım yapmadan ortaya koyulacak bir ontolojinin, felsefe yapma biçimimizi değiştirebilme olasılığı, üzerinde durmaya değer bir projedir. Bu metin, Lazzarato'nun Bergson felsefesinden yararlanarak ortaya koyduğu video felsefesinin izini takip eder ve bu izleğin ötesinde geleneksel felsefe yapma aracı olan yazı teknolojisini eleştirerek, videoyu kendi başına felsefe yapmanın bir aracı ve yöntemi olarak önerir. Video üzerine felsefe yapmak, videonun felsefesini yapmak ve video aracılığıyla felsefe yapmayı birbirinden ayırarak düşünürsek, bu metin üçüncüsüyle ilgilenir ve ikinci başlıkla ilgilenen Lazzarato'nun açtığı düşünce düzlemine katkıda bulunmayı hedefler. Bu bağlamda birinci bölümde, felsefe yapmanın yazı teknolojisine dayalı klasik formları zihin ve düşünce üzerindeki etkileri, avantajları ve dezavantajları bakımından tasvir edilmiş; ikinci bölümde, felsefede neden bir dil değişikliğine gidilmesi gerektiği üzerinde durulmuş; üçüncü bölümde ise, video aracılığıyla düşünmenin anlamı, kapsamı ve gerekliliği tartışılmıştır.

Yazı Teknolojisinin Düşünce Üzerindeki Etkisi

Teknolojinin duyuların ve en nihayetinde insan bilişselliğinin uzantıları olduğu (McLuhan, 1994) ve her türden uzantının, bilişsel sürecin bizzat doğasını değiştirerek dünya algısını baştan sona değiştirdiği düşünüldüğünde, yazının icadından önce sözlü düşünce ve yazı teknolojisiyle gelişen simgesel sistemlerle entegre düşünce arasında, doğasal farklar olduğu söylenebilir. Olayların ve deneyimlerin yazı teknolojisiyle aktarılması, alfabenin icadıyla birlikte farklı bir boyut kazanmıştır. Alfabe, devasa miktarda düşüncenin, sonsuz sayıda kombinasyonda bir araya gelmesini sağlayan bir kodlama sistemini mümkün kılmıştır. Edimsel gerçekliğin düşünsel ideal boyutu ya da Stoacılar tarafından ödünç alarak söylersek "saf bir düşünsel olay" olarak anlamın çoklu evreninin doğmasında ve gerçekliğin yerini almasında bir kodlama sistemi olarak yazı teknolojisinin doğrudan etkisi vardır. Bu etki, sonradan insanın çözümleyici düşünmesini mümkün kılacak ve onu yarattığı dilsel yapıların gerçeklikten daha gerçek olduğunu düşünmeye itecek bir yolculuğun başlangıcı olacaktır. Hali hazırda dilli düşüncenin beraberinde getirdiği düşüncede bölünme ve dolaylama, yazıyla birlikte düşünmenin bir kuralı haline gelir. Gerçekliği yalnızca uzamsal kategorilerle, bölerek, dizgeselliğe vurarak, ölçerek ve çıkarımsal bir mantıkta yorumlama, düşüncenin ancak uzamsal bir varlığa dönüşmesiyle mümkün olmuştur. Bu bize gerçeklik hakkında daha uzun cümleler kurabilme ve akıl yürütebilme imkânı sağlasa da, bizi bir konuşmanın diyaloga dayalı doğasının anlık olarak sunduğu sağlama yapma olanağından ve düşüncenin sahibine

geri iade edilebilmesi özgürlüğünden sonsuza kadar koparmıştır. Yazı teknolojisiyle birlikte, düşünce onu konuşanın sesinden kopmuştur (Ong, 1991: 47). Sözlü dil sese bağlıdır fakat yazı teknolojisi, sözü bir yüzeye aktararak mekâna bağlar ve dilin gücünü pekiştirir, fakat aynı zamanda düşüncenin yapısını da değiştirmiş olur. Ses diğer duyuşlar gibi kaydedilebilen bir şey değildir, varlığını yitirirken işitilir, yani sabitleştirmeye karşı koyan bir doğaya sahiptir ve bizim bu durumu yazıyla aştığımız söylenebilir (Ong, 1991: 140). Yavaşlatacak dinleyebilmeyi sağlamıştır yazı. Fakat, olayları temsillere dönüştürme bedeliyle olmuştur bu dönüşüm. İşte bu düşünceyi yavaşlatma imkânı sunan temsiller sayesinde yazı, sözlü düşüncenin yapamayacağı bir şeyi yapar ve analitik değerlendirme yani incelemeyi, düşünmeyi meydana getiren unsurları birbirinden ayırmayı, düşüncenin soyut, dizimsel, sınıflandırıcı ve açıklayıcı bir çözümlemesini mümkün kılar. Sözlü kültürde, bir konu üzerinde uzun boylu düşünmek için biriyle diyalog kurmaya ihtiyaç vardır. Fakat çözümleyici düşünce için bu durum yeterli değildir, çözümleme için geriye dönüp bakmak gerekir, hitap edilen okuyucu kitlesi her daim hayali olarak kalmaya devam edecekse de, çözümleyici düşüncenin sonsuzca dizgesini kurmak ancak yazı teknolojisiyle mümkün hale gelmiştir. Konuşurken girdiğimiz felsefi bir tartışmada, önceki sayfalara dönüp bakamayız. Ya da, akıl yürütmemizde kısa süreli hafızamızın ulaşamayacağı kadar uzak bir öncülü bulup yanlışılayamayız, ancak yazıyla yeni bir uzam kazanmış öncülümüz sayısız önerme sonrasında bile bizi olduğu yerde beklemektedir. Böylece, önermelerinizi bir kitap uzunluğunda kurabilir, öncüllerinizin sayısını sözlü bir anlatının içerebileceğinin ötesine taşıyabilirsiniz. Bütün dünya deneyiminizi, cinslere ve türlere bölerek sınıflandırabilir, bunun bilimini inşa edebilirsiniz yazı sayesinde. Kalabalık ve karmaşık bir fiziksel düzeni, matematiksel hesaba vurarak formüle edebilir, bir evren modeli çıkarabilirsiniz. Fikirlerin art arada gelebilme özelliğinin, düşüncenin doğasına içkin olduğunu sanırız. Oysa, art arda gelmek gibi uzamsal bir nitelik, ancak yazıyla birlikte düşüncenin uzamsal bir varlık kazanmasıyla mümkün olmuştur. Fikirlerin parçalı doğası, genelliği, bu genellikten çıkan soyutluğu, dizimselliği ve sınıflandırıcılığı yazıyla birlikte gelen uzamsallığın mümkün kıldığı özellikleridir. Sözlü kültürde sesin akışkanlar mantığına bağlı kalan düşünce, duyuşlara, olaylara, edimlere ve konuşmanın performatif doğasına daha yakın durmasına rağmen, konuşulurken gerçekliği değiştirme durumunun her halükârda yine de sınırlı kalan edimsel eşiğinden yazıyla birlikte kurtulmuş ve artık sınırının çizilmesi neredeyse imkânsız virtüel bir boyut kazanmıştır. Felsefe artık peripatetiklerin yürürken yaptığı bir eylem olmaktan çıkacak ve ölümlerin fikirleriyle iletişim kurabilmeyi sağlayacak olan bir kayıt sisteminin kurallı oyununa dönüşecektir. Bu sınırsızlığın bedeli, Stoacı deyimiyle bedenli karışımlara indirgenemeyecek olan cisimsiz olayların, yani yaşamsal oluşların, mantıksal sınırları çizilmeden ya da bir sınıflandırmaya tabi tutulmadan anlaşılamayacak olduğu dilsel bir aynalar koridorunda felsefe yapmaya mahkûm olmaktır. Dil konuşulduğu anda, bir şey yaparak gerçekliği değiştirir. Ancak dil, yazıya dönüştüğü anda gerçekliğin yerine geçecek yeni bir gerçeklik düzlemi yaratır. Felsefenin büyük uğraşı, üst üste binmiş gerçeklik katmanları içinde bir düzen aramak mı, yoksa gerçekliği değiştirmek midir?

Yazı teknolojisi dille olan bağımızda derinden bir değişiklik yaratmıştır. Yazı, kelimelerin öncelikle görsel bir boyuta hapsedilmesine, yani onların ancak yazılışlarıyla birlikte düşünülebilmesine neden olmuştur (Ong, 1991). Okuryazar kültürün içine doğmuş biri sözlü kültürün düşünme biçimini anlayamaz. Bizler düşünmenin sadece kelimelerle yapılabilir bir eylem olduğuna ikna olmuş durumdayız. Hatta durup acaba sözel imgeler olmadan, görsel, dokunsal ya da duyuşsal imgelerle düşünmek mümkün müdür sorusu üzerine kitaplar yazıyoruz. Sanki düşünce, duyuşsal ve duyuşlanımsal olandan doğmuyormuş

gibi, sanki insan onlar olmadan da meramını anlatamıyormuş, eyleyemiyormuş ya da düşünemiyormuş, yani kısaca dünya üzerinde değişiklik yaratamıyormuş gibi, onların nereden geldiğini unutup ve düşünmeyi kelimelerle yapılan bir eylem olmaya indirgiyoruz. Şimdi, durup kitaplarca anlatmaya çalıştığımız ve laboratuvarlarda deney düzenekleri içinde ölçüp biçtiğimiz, zihnin çalışma mekanizmaları üzerine kuramlar ortaya atıyoruz, ancak bu kuramların neredeyse hepsinin insan zihninin doğasını onun yarattığı teknolojilerin etkisinden azadeymiş gibi, bu etki hesaba katılmadan sanki onların içkin nitelikleriymiş gibi ona mal edilerek ortaya atıldığını fark etmiyoruz. İnsan zihninin bedenden kopuk bir soyutlukta dilsel bir yapıya sahip olduğunu düşünmek (Fodor, 1975), ancak bu dilin yazı teknolojisiyle uğradığı dönüşümü hesaba katmamak çağımızın zihin modellerinin içine düştüğü büyük bir çelişkidir. Zihin ve bedeni birbirinden ayrı düşünmenin ve zihni en eski zamanların bal mumu baskı modelinden bugünün bilgisayar modeline dek, ancak canlı kanlı deneyimin soluk bir temsiliyle işleyen bir mekanizmaya benzeterek anlamının temelinde, düşüncenin yalnızca duyumsamadan kopuk bir kod sistemi biçiminde, berimsel (bilgisayımusal) bir işleyişte oluştuğuna inanmak yatar. Oysa bu inanç, bizzat düşüncenin kendi felsefi soruşturmasında, düşüncenin koşulları ve bu koşulların maddesel dönüşüm tarihi hesaba katılmayarak, olumsuzluğundan uzak bir değerlendirmeye tabi tutulmasının sonucudur. Felsefe, dile olan idealist bakışı nedeniyle kendi kendini tuzağa düşürmüş görünür. İtiraf edelim ki, felsefenin, felsefe yapma koşullarını verili kabul etmesi büyük bir hatadır. Düşünmek eylemi, Rodin'in *Düşünen Adam* heykelinde canlandırdığı başı iki elinin üzerinde tefekküre dalmış boş bakışlı bir adamın işi olma mertebesine, yazı teknolojisinin, soyut düşünceyi mümkün kılan idelerin uzamsallık kazanmasına izin vermesi ve düşünceyi yalnızca kelimelerle yapılan bir iş haline getirmesiyle mümkün olmuştur. Bu uzamsallaştırma hareketi sayesinde, kelimelerin bir olay, bir eylem olmaktan çok bir şeyi temsil ettiği bir düzenin gelmesiyle, ide ve gerçeklik ayrımını düşüncemize yerleştirecek olan kırılma gerçekleşmiştir. Bu tuzağa ilk düşenin Platon olması bir tesadüf değildir. Bu durum, maddi tarihin kaçınılmaz sonucudur. Ne var ki Platon, idelerin maddesel oluş karşısında rakipsiz tek gerçeklik olma statüsünü talep eden tek filozof olmayacaktır. Felsefe tarihi, kavramların ortaya çıktıkları bedensel karışımlardan ayrı ve daha gerçek olduğunu iddia eden, kelimelerin büyümesine kapılmış fikir tacirleriyle doludur. Felsefe tarihi boyunca, gerçekliği daha iyi anlayabilmek adına karşı bir hareket olarak, ideleri kaynaklarına geri döndürme, yani bedeni felsefeye dahil etme çabalarını alkışlarla karşılıyoruz. Ancak, içlerinde hiçbiri bu kopuşun kendisinin yine insan elinden çıkma bir teknolojinin yan etkisi olduğunu görememiştir. Bunu görmek için -ilk anlamıyla- felsefe yapma dilimizin değişmesini beklemek zorundayız.

Gerçeklikten koparılmış ve ideal bir düşünsel boyutta aşık atma diline muktedir bir zihnin söylediği her söz, sınanmış olsun ya da olmasın gerçeklik hakkında dikkate alınması gereken bir önerme olma statüsüne sahiptir. Yazıda söz alışverişi yoktur, okurken karşı çıkamazsınız bir fikre. Bir metin doğrudan çürütülemez ve çürütüle bile kitabı değiştirmek için onu yakmanız gerektiği söylenebilir (Ong, 1991). Yazı teknolojisi, hali hazırda kendileri de kuvvetli bir teknoloji olan kelimeleri nesnelere dönüştürmüştür yani sesi nesneleştirmiştir. Bu nesnelere, yeni ve çok katmanlı hafızalar kurabilmenin yolu açılmıştır. Avantaj gibi görünen bu durum, aynı zamanda cehaletin tek geçer para haline gelmesinin yollarını kolaylaştırmıştır. Sözlü kültürde neyi anımsayabilirsen onu bilirsin. Bilgi birikimin hafızan kadardır. Ancak, yazıyla birlikte kalıcı hale getirilen fikirler her daim yardımına koşar. Fakat, yardımına koşan fikirlerin her zaman sadık kalacağı bir hakikat inancı keyfi bir inşa sürecine bağlıdır. Yalanın dilin doğuşuyla birlikte mümkün olduğu doğru olsa da, onun kurumsallaşması yazı

teknolojisi sayesinde mümkün olmuştur. Düşünme yazıyla birlikte, konuşmacının konuşma esnasındaki pragmatik çıkarlarından koparak idelerin yani temsillerin birbiriyle olan ilişkilerine bağlanır. Bu düzlemde ideolojik dolgular ve manipülatif yapışkan malzemeler kendilerine uzamsal bir düzlem açarak daha kolay ilerler ve aktarılırlar. Bu sizi bir konuşma esnasında kendi çıkarlarım uğrunda kandırmamdan daha yüksek dereceden bir düzenle bana inanmaya ikna etmenin araçlarına sahip olmam demektir. Retoriğin başarılarının ötesinde bir zaferdir yazının aldatmacası. Yalanların en büyüğüse, bilen ve bilinen (özne-nesne) arasına koyulan mesafedir. Yazıyla birlikte, anlam duruma bağlı olmaktan koparak düşüncenin kurallarına bağlanır. Fikirlerin içinden doğdukları bağlamdan kopması, ancak bu bağın koşul olma niteliğini ve her daim belirleyici bir unsur olarak oluşa katıldığını unutacak kadar düşüncemizin nesnesinden kopuk olduğuna kendimizi ikna etmeyi başardığımızda sorun haline gelir. O zaman düşünce, bir kendilik ve içsel bir yaşam alanı olarak kendinden menkul bir düzlem haline gelir. Beden üzerine konuşur ama bedenli olduğunu unuttur. Maddeyi açıklamak ister ama kendi maddeselliğini hesaba katmaz. Düşüncenin imgesi haline gelir. Düşünce düşünmez, sadece soluk imgelerini üretir. Madde ideden ayrılmış da, aralarındaki boşluğu düşüncenin doldurması gerekiyormuş gibi bir izlenime kapılır düşüncenin kendilik yaşamı. Bilgi üretimi, içsel ve dışsal olan arasındaki boşluğu kapatmaya çalışma çabası haline gelecektir. Ve bu onulmaz çaba, her daim öznenin nesneden çok kendini tasviriyile son bulacaktır. Özne gerçekliğin tek referans noktası, tek kaldırıcı haline gelir. Bu durumda maddenin oluşu hakkında konuşmak, maddenin madde adına konuşması değil, madde hakkında bedenlenmemiş bir konuşma olarak kalacaktır.

Öznenin kendini abartmasının doğal sonuçlarından biri de, algı mekanizmasının bir yan ürünü olan kronometrik zaman algısının realizmini talep etmesidir. Ölçülebilir zamanın, ona homojen, mutlak ve evrensel bir gerçek olarak görünmesinin, kullandığı teknolojinin bir yan etkisi olduğunu görmez. Yazı, düşünceyi kronometrik/ölçülebilir zamana bağlamıştır. Ses konuşmaya bağlı kaldığı sürece, zaman içinde bölünemez bir akış olduğu yerde, yazıya dönüştüğü zaman, süreksiz kesilmelerle sınırlayıcı ve yanıltıcı bir gerçeklik anlayışı yaratır. Dilli düşüncenin ilerleyen, önceli sonralı zaman algısının oluşmasında katkısı olduğu bilinir. Ancak yazı, bu algının düşüncenin bir formu haline gelmesine ve kurumsallaşarak evrenselliğini talep etme güvenini kazanmasına neden olmuştur. Dünyayı öncelik-sonralık ilişkilerine göre düzenleme obsesyonu, yazı teknolojisi sayesinde acısını dindirmiştir. Bu sayede, tam aydınlatılmış, ışık hızı kadar olmasa da insan duyularını aşan hızlarda ilerleyen ve sonu belirsiz bir geleceğe doğru son hızla hareket eden konforlu dünya treninden bir bilet alabildik. Yaşam enerjilerinin sayılabilir rakamlara dönüştürülebilmesi ve böylece meta haline gelebilmesi üzerine kurulu büyük biyopolitik denetim aygıtları mümkün hale gelebildi. Emek zamanının ötesinde yaşam zamanının da sömürülmesi bu sayede mümkün hale gelmiştir. Kapitalist toplumda sorun artık “emek zamanının kristalleşmesi” değil, yaşam zamanının da kodlanabilir hale gelerek metaya dönüşebiliyor olmasıdır. “Makinesel köleliğin” yarattığı mutlak zamanın emperyalizminde, “salt girdiler ve çıktılar, kölelik tarafından işletilen ve yönetilen ekonomik, toplumsal veya iletişim süreçlerinde bir bileşim veya ayrışma noktası meydana getiriyoruz” (Lazzarato, 2015: 26). Kapitalizm, bilinçaltını semiyotik bir istilaya tabi tutar ve bu yolla arzulama üretimini yani öznel zamanı toptan ele geçirir (Guattari, 2011). “Sadece kelimeler imgelerle dolu olduğundan değil, aynı zamanda, bu kelimeler ve imgeleri üreten her türden mekanizmayı da içerdiği için bilinçaltı makineseldir” ve kapitalist köleliğin semiyotik bileşenleri, baskın sınıfların üretimin failleri üzerinde kurdukları iktidarı sağlama çabaları için temel araçları oluşturur (Guattari, 2011:10, 38). Çağımızın kölelik

düzeni öznelere değil, öznelliklerin moleküler bileşenlerini bir araya getiren genel bir zamanın kristalleştirici ve aynı zamanda buharlaştırıcı etkisiyle çalışır. Kapitalist makinenin çalışması için, tüm bileşenlere ait zamanın kodlanabilir hale getirecek bir sisteme ihtiyaç vardır ve tüm kodlama sistemlerinin kökeninde yatan yazı teknolojisi köleliğin en eski zamanından beri bu ihtiyacı yerine getirmiştir. Yazı teknolojisi sayesinde sağlaştıran “ulusal dillerin gösteren iktidarı, devletlerin ve kurumlar ağının çok biçimli iktidarıyla iç içe gelişir” (Guattari, 2011:10, 39). Ne toplumsal makineler, ne teknik makineler, ne de arzulama makineleri, gösteren devlet makinelerinin üst-kodlamasından kaçamaz (Guattari, 2011:39). Yazı makinesi, toplumsalı, teknik ve duygulamsal olanı birleştiren bir ağ örerek, “arzu akışlarının semiyotik, makinesel köleliğine” ve “semiyolojik tabi kılma” operasyonlarına hizmet ederek öznellik üretimini her koldan genel bir zamana bağlar² (Guattari, 2011: 40).

Yazı teknolojisinin düşüncede bir açılım ve ona virtüel bir boyut sağladığı doğrudur. Kelimelerin hareketlilik kazanması, bilincin hareketini de tetiklemiş ve onu edimsel olanın sınırlayıcılığından kurtaracak bir manevra kazandırmıştır. Bilincin, duygusal-motor eylemin erekselliğinden kurtulması, seçim ve yaratma olanaklarını arttıracak bir etki yaratmıştır. Yazı, bilince içinde cisimleştiği gayri maddi bir beden sağlayarak, dikkatini toplama imkanları ve çok detaylı entelektüel işlerde büyük odaklanma ortamları yaratma imkanı sunarak, devasa karmaşık entelektüel yapıların inşa edilebilmesini sağlamıştır. Yazı, oluşu sabitleyebilmenin en kuvvetli anahtarıdır. Temsil etme eyleminin temsiline yani idelere gitmeyi ve onları uzamsal bir şebeke içinde sabitlemeyi sağlamıştır. Sonuç olarak yazı, idelerin cisimsel bir varlık kazanmasıyla zihinsel sentezlerin uzamsallaştırılmasına yaramıştır. Ancak bunun sonucunda, ortaya bölünebilirliğe ve niceliksel farklara dayalı bir düşünce sistemi çıkmıştır. Bilincin özgürlüğüne hizmet etme hevesindeki yazı, bunun karşılığında düşünceye, ikili karşıtlıklar, değilleme mantığı, kronometrik zamansallık ve dizgeselliği hediye etmiştir. Bunun en yakıcı sonucu, en nihayetinde yaşamın sürekliliğinden ve sürekliliğin duyumunu ifade etmekten uzak bir düşünce sistemi olmuştur. Yazı teknolojisi, görünüş ve gerçeklik arasındaki ayrımı gittikçe büyüyen oranda derinleştirmemize yaramış ve gerçekliğin yalnızca süreksiz farklılaşmalarına odaklanmamızı sağlamıştır. Bugün gerçekliği yalnızca, niceliksel fark üzerinden uzamsal kategorilere indirgenmiş bir boyutuyla anlıyor ve üzerinde bunlar sayesinde işlem yapabiliyoruz. Zaten, gerçeklik de üzerinde işlem yapılabilir ve kolaylıkla deşifre edilebilir hazır bir nesneye dönüşmüş durumdadır.

Bu analiz etme yetisi üzerine kurulu bilgi ve görüntüleme teknolojileri bugün, fiziksel işlemlerin analizini hep daha ileriye taşımakla iki türlü çıkmaza getirip bıraktı bizi: Birincisi, dilin, kendi kendini temsil eden ve bu temsillemeyi sonsuzca götürebilecek olan bir heterotopya olduğunu anladık (Foucault, 2014). Bu bağlamda, yazı teknolojisi ve bu teknoloji üzerine kurulu tüm kodlama sistemleri, ancak kendi kendini temsil edebilen ya da aynalayan ve yaşamın sürekliliğini yakalamakta sınırlı kalan heterotopyalardır. Yazının emperyalizmi ve söz merkeziliğin kaçınılmaz sonucu olarak, dünyanın okunacak bir metin olarak görülmesi (Derrida, 1997) kaçınılmaz olmuştur. Diğer taraftan, analizlerimizde ileriye gittikçe, sonunda gördüğümüz şey, evreni oluşturan heterojen öğelerin sayısının da bir o kadar arttığıdır. Gerçeklik son tahlilde, ne kadar bölersek bölelim, bölünmeye devam ediyor. Sürekli bölünmeye devam ettiğini söylemeyi yetkin olmak elbette gerçeklik hakkında bir şey söyler. Ancak, gerçekliğin yaşamsal hareketini bu bölünme hareketine indirgemek, aralıklarda olup biten oluşun sürekliliğini kavramamızı engelleyecektir. Sonuç olarak, yazı teknolojisiyle güçlendirilmiş dil, yaşamın sürekliliğindeki imajını yakalamakta sınırlı kalmaktadır. Bu

bağlamda, yaşamın süreksizliğinin ardında yatan sürekliliğini yakalamak için, düşüncenin yeni bir zaman/hafıza teknolojisini devreye sokması gerekir.

Düşüncenin İfadesinde Devrim: Video

Platon'un felsefi düşünceyi yazıyla ve ide-nesne ayrımıyla tanıştırmasıyla başlayan bu süreç, idealizm ve realizm arasında gidip gelen bir tartışmayı besleyerek bugüne erişmiştir. Felsefe tarihi algılamanın kavram tarafından yerinden edilmesinin hikayesi olarak da okunabilir (Bergson, 2005). Kavramların algının içeriğinden daha fazlasını içereceğine inandırıldık. Yazı teknolojisi de kurduğu söz merkezli dille, düşüncenin yalnızca kavramlarla yapılacak ciddi bir iş olduğu inancını sabitlemiş oldu. Tarih boyunca başımıza bela olmuş zihin-beden ayrımıyla ilişkili olan algısal yetilerimize güvensizlik, soyutlama ve genelleme işlevlerinin, bedensel kaynaklarından kopuk yalnızca kafatası içi bir zihinsel işlem olarak anlama yetisinde ortaya çıktığına inanmamızdan gelir. Platon öncesi doğa filozofları algılam içinden dünyayı anlamaya daha çok yakındılar. Bu nedenle belki de binlerce yıl önce atom gibi bir fikri ortaya atabilecek ya da temel elementler gibi duyulur olanın içinden bakan bir kavrayışa sahip oldular. Ancak, yazı teknolojisinin de etkisiyle felsefenin büyük projesi, duyulur olanın, saf idelerin gerçekliği açıklama kudreti karşısında tedavülden kalkmasıyla tamamlanmıştır. Duyulurüstü dünya, duyumsanan karşısında bir zafer kazanır.

Kant'ın Kopernik devrimiyle düşüncenin koşullarını sorgulaması ve dünyanın algıda verili olmadığını, bu algının üretilmesinde bir katkımız olduğunu anlamamız üzerinden iki yüz yıl geçti. İki yüz yıl içinde, öznenin bilgi üretim sürecinde merkeze oturduğu bir dönüşüm yaşadık ve zihnin uzantıları olan bilgi ve hafıza teknolojileri öznenin konumunu ve yetilerinin kapsamını gün geçtikçe daha da genişletti. Ancak, bu dönüşümün bedelinin nesneyle ya da daha doğru bir deyişle maddesel oluşla olan bağımızın kopma noktasına gelmesi olduğu söylenebilir. Dünya bedeniyile gittikçe gevşeyen bağımız, bizi varlığın ve oluşun bedenini sürekliliği içinde anlamaktan ve ifade etmekten alı koyan sembolik bir dilsel düzleme hapsolmuş ve dile dönüştürülemez olanı dışarıda bırakan söz merkezci bir değiş-tokuş sistemiyle zapt edilmiştir. Dünyayla birlikte insan ve felsefe büyük bir yaşamsal krizin içindedir. Yarattığımız temsiller dünyasının hipergerçekliği içinde kapalı kaldık. Dil, düşünceyi özgürleştirdiği kadar aynı zamanda etrafına ördüğü duvarlarla, temsile gelemeyen anlamın kaynaklarını önemsizleştirdi ve görünmez kıldı. Yalnızca dile dökülebilir ve deşifre edilebilir olanın ördüğü bu söz merkezci kültürün duvarlarını aşmak ve kaldırımlar altındaki kumsala ulaşmak zorundayız. Felsefede ikinci bir Kopernik devrimini ilan etmek zorundayız. Teknolojinin beden üzerindeki etkilerini ya da daha doğru bir ifadeyle zihinsel sentezlerimizin, dışı doğru genişleten hafıza teknolojilerinin etkisiyle nasıl bir dönüşüme uğradığını anlamak için, yarattığımız teknolojilerin düşüncemizin formasyonu üzerinde ne türden bir dönüşüm sağladığına dönüp bakmak zorundayız. Yani, düşüncenin maddi koşullarını düşünceye dahil ederek düşünmek zorundayız.

Bergson'un zaman ve algı felsefesi, saf idelere inanç beslemeye devam ederek algımızın üzerine çıkmak ve onu değilleyerek aşmak yerine, algımızın içine dalarak, algının derinliğini ve kapsamını genişletmeyi önerir. Bu manevra, kavramların gerçekliği sabitleyici hareketinin yaşamın niteliksel farklanmasını, oluşu törpüleyerek anlayan sınırlayıcılığı karşısında algının oluşun zamansallığını dışarıda bırakmayan birleştirici gücünü kullanmaya çağrıdır. Kavramlar, ayırıcı, seçici, birleştirip düzenleyici bir hareket kazandırır zekaya. Ancak, zekanın semiyotik işlemlerinin ötesinde, kendisi semiyotik olmayan maddesel oluş, zaman-

madde ya da Bergson'un en geniş deyimiyile sürenin farklı derecelerden kristalleşmeleri olan bir imajlar bütünü olarak dünya maddesi kendisini ancak algıda açığa çıkaracak bir doğaya sahiptir. Algının içine daldığımızda, yaşamsal oluşun hareketinin içine doğrudan dalarız, kavramların sınırlı çerçevelerinin içinden değil. İmajlarla düşünmek, kelimelerle düşünmekten daha zengin ve derin bir içerik, düşünceyi duyumsamaya yakınlaştırma daha yaratıcı bir sentezleme yetisi sağlayacaktır. Platon'u ters çevirerek söylersek, kavramlar imajların imajlarıdır, biz doğrudan imajlarla felsefe yapmalıyız. Algılam ve imajların, kavramlardan daha fazla içerik barındırdıkları söylenebilir. Saf ideler, saflaştıkları oranda, algıdan niteliksel farkı ve varlığın zamansal boyutunu dışlarlar. Zeka, onu sürekli bir bölmeye uğrattığı için, oluşu kavramda gizler (Bergson, 2005). Zamanı, kronometrik zamana indirgeyerek, yalnızca uzamsal bir semiyotik üzerinden deneyimlenmesine ve anlaşılmasına neden olur. İdelerin değişimi anlayabilmesi, hareket etmekte olan bir trenden aşağı atlamak gibidir. O tren, bir daha asla geri gelmeyebilir. Kavramlar, oluşu süreksizliklerin ardışıklığı olarak kavramak ve buna göre de düzenleyip birleştirmek zorundadır. Yazı teknolojisi, bu özelliği düşüncenin formu haline getirerek, düşünceyi oluşun akışkanlığından ve duyumsanır olandan arındırmaya hizmet etmiştir. O zaman, tez elden algının içine dalarak, zekanın yapabileceklerinin ötesinde, maddenin oluşunun bağrına gömülmüş olan zamanın bölünemez doğasına erişmek için araçlar icat etmek gerekir. Video, bu araçların atasıdır. Bedenin daha uzağı, daha yakını, daha derini, zamanın ve değişimin ritmiyle soluk alıp vererek duyumsamasının yolunu bulması, video gibi doğrudan ışığın kendisiyle düşünmeyi mümkün kılan bir teknolojinin doğuşunu bekledi. Video bedenin, bir protezden fazlası olan uzantısıdır. Öyleyse, felsefeyi kafatası içi bir işleme sınırlandırarak yapmakta ısrar etmek, bizi yalnızca dogmatik bir tutuculuğun istenmeyen çocuklarını doğurmaya mahkum edecektir.

Felsefenin, zaman ve imaj, algı ve düşünce ve en nihayetinde zihin ve beden arasındaki sürekliliği yeniden keşfetmesi gerekmektedir. Felsefenin algının içine yerleşmesini sağlayacak olan video gibi kuvvetli araçları keşfetmesi ve geleceğin duyumsanabilir diline kendini yerleştirmesi için manevra yapması gerekir. Algılanabilir olanın bilimine ve sanata bir yaklaşma hareketi içine girmelidir. Felsefeciler, antropoloji, sibernetik, sinirbilim, bilişsel bilimler, evrimsel biyoloji, yeni medya teknolojileri vb. alanlara kendilerini açarak, bütün bu alanların, yaşamın evriminin ritmini yakalama gibi zor bir görevde ortaklaştıklarını görmelidir. Ancak, her birinin başka bir ortak noktası daha var, hepsi insanın uzantıları olan teknolojinin dilleriyle iş yapmaktadır. Yazı teknolojisinin el verdiği yazılımlar ve kodlama sistemleri, tüm bu alanların ortak dilini oluşturmaktadır. Bu dilin, düşünceyi uzamsallaştıran ve zamanı mekânsal kategorilere indirgeyen bir dilin ürünü olduğu söylenebilir (Bergson, 2005). Zamanımızın kodlama sistemleri, zamanı, isimler, noktalar, çizgiler, göstergeler ve kavramlarla sentezlemektedir. Temsil sistemleri olarak görülebilecek bu düzenekler, çok uzun zamandır algı ve gerçek, kod ve algı arasına set koymamıza neden oldular. Bu set opak maddesellik oldu. Gerçekliği yalnızca maddenin edimselliğiyle açıklama eğilimi gösteren anlam rejimleri geliştirdik. Ancak aynı zamanda, aynı kodlama sistemleri sayesinde zamanı daha doğrudan bir yolla sentezleyecek ve insan algısının doğallığının erişemediği saf algıyı oluşturabilecek bir teknolojinin doğuşuna tanıklık ediyoruz. Görüntüleme sistemlerinde gerçekleşen bu yeniliğin sonucu olarak video, algıyı temsillere indirgeyen dilin sınırlarını bize gösterecek olan bir değişimin habercisidir. Bizi temsiller yerine algının doğrudan içine yerleştirerek gerçeklikle sürekliliği içinde ilişkilennemizi sağlayacak olan, zamanın içindeki farklanmaları mekânsal olana indirgmeden zamana daha doğrudan bir kapı açmaya yarıyor.

Video bizi, bedeni yeniden keşfetmeye ve bedeninin içinden onun kuvvetleriyle düşünmeye götürecektir ve bilincin yüzeydeki semiyotiğinin ötesine, maddenin oluşuna ve bilinçdışının dilsel olmayan alanına taşıyacak olan imajlardan köprüyü kurar. Ulus Baker'in (2015) işaret ettiği gibi, video sanatının ilk kaşiflerinin, kamerayı bedenlerine tutmayı akıl eden kadın sanatçılar olması bir tesadüf olamaz. Bedenden kopuk zihnin tekno-emperyalizminin yarattığı sözmerkezci hakimiyetin artık sonu gelmiştir. Yeni çağ, zihinlerin bedenlere geri döndüğü, bizi hayali bedenler yaratarak köleleştiren kapitalist kapma aygıtlarına karşı bir dil inşa etmeyi başarabilmiş, bilgi üretimine bizzat dahil olduğunun farkında bedenlerin çağıdır. Yazı teknolojisinin fikirlerin mülkiyetine dayalı despotik çözümleyici ifade formu, erkek egemen bilgi iktidarının son demlerini yaşıyor. Bilginin olaydan ve bedenlerden kopuşunu garanti altında alan ifade formları içinde kalmaya devam ettiğimiz süreçte, düşüncenin cinsiyetlendirilmiş formlarını yeniden üretmekten kurtulamayacağız. Yazı, akli duygulardan ayıran, duyulurüstüne ulaşma çağrısında insanlığı birleştirerek ona yön verme derindeki erkek bir tanrının sözünü aktardığı dildir. Antonin Artaud'un (2002), otopsi masasına yatırarak insanın içinden çekip çıkarmak istediği organ, içimizdeki Tanrı organı bilinçtir. Bilincin dili olan yazıyla felsefe yaptığımız iki bin yıllık bir çağ kapanıyor. Düşüncenin güzergahını, bedenden başlayıp, başta zihin-beden, duygu-akıl, ide-algılam, algı-eylem ikiliklerini tek tek eleyerek, Nietzsche'nin üstün bedenine ulaştıracağız. Düşünceyi, düşüncenin düşüncesi olmaktan çıkararak yalnızca sözcükler ve gramatik oyunlar içinde düşünüleceğini bize dayatan despotik sözmerkezçiliğe karşı, duyularımızın uzantıları olan hafıza teknolojileri ile maddenin içine yerleşerek, düşüncenin bedenlenmesinin yollarını inşa edeceğiz. Böylece, bedenli olmanın tenin sınırlarında bitimli olmadığını, algının bize birden fazla da bakış açısı sunabildiğini göstereceğiz. Yazının ulaşabildiği en yüksek bakış açısı, aşkın, soluk, sayıca epey az denebilecek sadece tek bir Tanrı imgesinde belirebilmiştir. Oysa, algılamın derinliklerine dalmak bize varlığın içkin farkını, varlığın oluşuna ait eşsiz yaşamsal kuvvetlerinin çoklu ifadesini gösterme kudretine sahiptir. Videonun tanrısı doğa, bildiğimiz bütün tanrılardan daha zengin ve daha yüksek bir çözünürlüğe sahiptir. Bilince ulaşana kadar düşünce çoktan yönünü ve değerini bedenli bir yoldan ilerleyerek kazanmış oluyor. Bilince ulaştığında, bölünerek ve sınıflandırılarak bir sabit gösterge halini alıyor. Video gibi bir teknoloji, insan bedeninin yararlılık ve değer biçme süreçlerine uğramadan, yani düşünce bir organizmanın örgütlenişinin hiyerarşisine tabi tutulmadan ne rasyonel ne de söylemsel olan organik-öncesi fikirlere bizi açar. Ses, doku ve hislerle düşünme; kelimelerin ötesindeki imgelerle düşünme. Düşünme bedensel kaynaklarına geri çağrıldığında, kendisi düşüncenin önünde bir engel olmaktan çıkar ve düşünülme için içine kulaç atarız. Bergson'un deyimiyle, imajda kavramdan daha fazla gerçeklik vardır. Sonsuzca birbirine bağlanan imajlar arasında, insan bedeninin sınırlarını aşan ve onun ötesine uzanan imaj tarlalarında gezinebilme olanağının, aklın emperyalizminden kurtulmuş bir üstün bedeninin doğuşuna işaret ettiği söylenebilir.

Video neyi vaat ediyor?

Video Zamanın Doğrudan Sentezidir Yazı teknolojisi bu anlamda, bedeninin zihinsel sentez yapabilme kapasitesinin evriminde geçmesi gereken bir ara evre olarak düşünülebilir. Sinema ise, zihnin erginlenme ritüellerinin en renklilerini sunmuştur. Bilinçdışının büyük keşfine giden yollar, zamanın kristalleşmelerinin en yaratıcı formları aracılığıyla sinema endüstrisinin bantlarında üretildi. Sinema, yazıya bir ses kazandırdı ve onun kendi adına konuşmasına izin verdi. Ancak, video teknolojisi, sözlü kültürün ikinci ama bu defa bambaşka araçlarla

yeniden doğuşunun habercisidir. Video yanıt vermeyi gerektiren bir teknoloji sunar. Karşılıklı etkileşim, imajla bakan arasındaki mesafeyi kaldırır. Bu mesafe üzerinde, komutla, şimdilik klavyeyle video üzerinde eyleyebilirsiniz. Bu anlamda imaja dokunabilirsiniz. İmaja doğrudan erişebilirsiniz. Dokunmatik ekran imajın bir uzantısıdır. Ekran üzerinde eylemek imaj üzerinde eylemektir. Bu durum, videonun aracılık ettiği bir felsefeyle, felsefenin yeniden bir diyaloga dönüşme ihtimalini doğurur. Böylece felsefe, köklerini Platon'un temsiliyetçi bakışından çok, Sokrates'in hayatın içindeki yaşayan felsefesinin içinde hem bir olay hem de bir diyalog olarak bulacaktır. Video, düşünceyi, sinemanın dilsel kurallara dayalı anlatı rejimlerinin ötesinde kurmaya yarar. Sinema makinesi bizi zamanın yakalanabileceği fikriyle tanıştırmıştır. Sinema ve film, yazı teknolojisinin ürünü olan anlatılandırma işlevinin son kalıntılarıdır. Sinema, düşünceye yeniden sesi dahil ederek ve zaman-imajı yalnızca estetik süreçler aracılığıyla da olsa keşfederek, video teknolojisinin doğuşunun habercisi olmuştur. Fakat, göstergeler ve bunların okuryazarlığını yaratma ve sürdürme pratiği üzerine kurulu olmaya devam ettiği sürece zamanla yakaladığı daha doğrudan bağı hep kaybedecektir. Video bu anlamda, dilsel yapılar ve gösterge sistemleri yaratma mantığı üzerine kurulu temsil sistemlerini geride bırakacak bir yeniliktir. Gerçekliği simule etme gereği duymadan, zamanın üzerinde doğrudan işlem yapabilmemizi sağlar. Videoyu anlamak için bir temsil teorisine ihtiyacımız yoktur. Bundan sonra nesneyle ilişkiye geçmek için onu mekana yerleştirmeye, ya da imajı açıklamak için zihne başvurmaya gerek yoktur. Gerçeklik ve kavram arasına koyduğumuz boşluğa benzer şekilde, gerçeklik ve imajı arasına bir boşluk koyarak bu imaj "aracılığıyla" düşünmeye ihtiyacımız yoktur. Çünkü, zamanın kristalleşmesi olarak video bize gerçekliğin doğrudan kendisiyle düşünme imkânı sunmaktadır. Fenomen ve numen arasında bir ayrım yapmayı bir kenara bırakmamız gerektiğini öğütleyen bu türden bir ontolojiyi anlamak için Bergson'a kulak vereceğiz. Varlığın, oluşun ve her şeyin oluşmasını sağlayan zamanın, bir diğer deyişle enerjinin, farklı derecelerden sıkışıp gevşeme hareketinin ürünü olarak, kronometrik zamana indirgenemeyecek içkin niteliksel fark olduğunu kabul ettiğimiz yerde, icat ettiğimiz zamanı kristalleştirme makinelerinin zamanın içinde ve bizzat onunla çalıştığını dünyayı temsil etmediğini kabul etmeliyiz. Video bedene bir eklenti ya da bir protez olmaktan çok, zamanda hareket eden bir beden bir kuvvet derecesi ya da eyleme kapasitesi olarak onun uzantısı olma işleviyle ortaya çıkmıştır. Video, algı, duyum ve hafıza gibi zamanın sıkışma ve gevşeme hareketinin ürünü olarak onun kristalleşmesi olarak görülebilir. Bu da onu, imajın ve gerçekliğin birbirinden ayrılmasını gerektiren temsiliyetçi anlayıştan kurtarır. Çünkü, video ışığın analog ortamda kimyasal bir izi değil, doğrudan ışıktan ibaret bir ontolojiye sahiptir.

Video sayesinde imajın ötesine geçerek, saf algı boyutuna ait olan bir şeye, ışık akışlarına, madde-akışlarına erişiriz. Bilincimizin erişemediği yere bizi eriştirir. Bütün olanaklı algıların toplamı olan kaostan, videonun elektromanyetik filtreleri sayesinde kurallı algılara ulaşırız. Fakat bu kurallı algı, saf algıya bizim duyularımızın filtresinden daha yakın bir filtre sunar. Videonun bize açtığı saf algı bizi alışıktığımız homojen mekan ve zaman kategorilerini bırakmaya zorlar. Zaman ve mekan bizim eyleme gücümüzün şemalarıdır, bu şemaları bıraktığımızda, algı-maddeye açılırız. Kuvvetlerin dünyasına doğal algımızın sınırlarından kurtularak açılırız, nitelik ve niceliğin, uzamsal olan ve olmayanın bir karışımıdır bu. Mekanın ötesine geçerek zamanla bir ilişki kurma olasılığı doğurur video. Böylece yaşamın sürekliliğini bildiğimiz göstergelerin ötesinde yeniden oluşturabilme şansı yakalarız. Vertov'un çok önce kameranın gücünü keşfettiğinde söylediği gibi, gözlerimizi olduklarından daha iyi bir konuma getiremeyiz ama kamerayı sonsuzca yetkinleştirebiliriz (Vertov, 2007). Bu nedenle, videonun doğal algımızdan daha gerçek olduğunu söyleyebiliriz.

Video teknolojisi felsefeciler için, biri ontolojik diğeri ise epistemolojik iki temel tespiti beraberinde getirir: birincisi, video, zamanın doğrudan kendisine açılan bir ontolojiyle bizi tanıştıdır. Zihin nasıl zamanı kristalleştiriyor, yani yaşantıyı anılara dönüştürüyorsa, video da, zamanın doğrudan sentezini yapabilme kapasitesine sahip bir “zamanı kristalleştirme” teknolojisidir (Lazzarato, 2016). Video kameranın özgürleştirici etkisi, doğal algımızın dayandığı ihtiyaçlar üzerinde yükselen filtreleme/çerçeveleme mekanizmaları olmadan bizi saf algıya bağlamasında yatar. Video, Bergson’un zaman konusundaki görüşlerinin sağlaması ve doğrudan kanıtı gibidir; beynin kendisi de dahil olmak üzere bizzat gördüğümüz dünya, imajlardan ibarettir ve bu imajlar bize gerçekliğin kendisini verir. Arkalarında temsil ettikleri bir asıl gerçeklik yoktur. Bergson felsefesi bize bu imajların, enerjinin yani aslında zamanın kendisinin farklı derecelerden sıkışma ve gevşeme hareketinin bir ürünü olduğunu ve enerjinin zamana eşitlenerek anlaşılabilceğini öğretir. (Bergson, 1913) Zaman, Einstein’ın iddia ettiği gibi varlığın dördüncü boyutu değil, varlığın kendisidir Bergson’a göre. Bergson’un sunduğu şu eşitlik bizi teknolojiyi ve duyulur olanı fenomen-numen ayırımına düşmeden kavramamızı sağlayacak bir ontoloji sunar: imaj=hareket=ışık=madde=zaman. Bu nedenle video, enerjinin yani zamanın doğrudan sentezlenmesi olarak görülebilir (Lazzarato, 2016: 55). Video (sesler ve imajlar), zaman-madde yani elektromanyetik dalgaların doğrudan işlenmesi olduğu için bizi zamanın algısına daha doğrudan bir yolla ulaştırır. Bizi ne gösterge olan ne de gösteren, ışığın saf titreşimlerini kapmaya açar. Göstermeyen akışlarla gösteren akışlar arasında ilişki kuran makinesel bir düzenlemedir (Lazzarato, 2016: 54). Nesnelere hareketlerin, frekansların, atomların ve enerjinin algısını mümkün kılar. Bu bağlamda bizi, Bergson’un “saf algı” dediği durumun içine yerleştirir (Bergson, 2007: 100). Saf algı, zihinsel sentez tarafından sahiplenilmeden yani deneyimin ötesindeki maddenin, imajların ve hareketin özdeş olduğu düzlemdir (Bergson, 2007: 105). Algıladığımız dünyanın arkasında kendinde bir gerçeklik yatmaz, bedenimiz ve beynimiz de dahil dünya bir imajlar akışından ibarettir. Bu imajlar birbiriyle çarpışır, birleşir, çözer, çözünür, etkiler ve etkinir. Bu karşılaşmalar, kuvvetler, yeğinlikler, oluşlar meydana getirir. Bergson işte bu imajların saf hareketini enerjiyle eşitler. Böyle bakıldığında evren, sonsuz varyasyonda titreşen bir ışık akışı olarak görülebilir. Saf algı var olmak ve anlamını bulmak için bilince ihtiyaç duymayan, yani var olmak için algılanmaya ihtiyaç duymayan kendinde imaj akışıdır. Bu anlamda, şeylerin kendi algıları vardır. Saf algıda imajların etki ve tepkileri iç içe geçmiştir. Her imaj alımlayan ve ileten bir eylem merkezidir. İmaj, enerjinin ya da diğer deyişle zamanın saf titreşimidir. Biz saf algının kendisini değil ancak onun farklı derecelerden sıkışmış hallerini algılarız. Fakat, video gibi doğrudan ışığı sentezlememizi sağlayacak bir teknoloji, bize saf algının imajlarına ulaşma ve onlar üzerinde işlem yapabilme yetisi sunar.

Yazı teknolojisinden türetilmiş kodlama sistemlerinin bizi ulaştırdıkları son teknolojik gelişim noktasında, ışığın doğrudan kendisiyle bağlantı kurmamızı mümkün kılarak, bu kodlama sistemlerinin izin verdiği temsil gücünün çok ötesinde bir yeti kazandırmıştır beyne: zamanın kendisini yakalamak ve üzerinde işlem yapabilmek. Video ve bedenin çalışma prensipleri arasında bir paralellik olduğunu gösterebiliriz; video nasıl zamanı sentezleyerek/sıkıştırarak algıya dönüştürüyorsa beden de bundan farklı çalışmaz. Videonun çalışma prensiplerini anlamak insan algısının ve hafızasının nasıl çalıştığı hakkında bizi bilgilendirebilir. Video da beden de gerçekliğin imajlarda sentezlenmesidir. Yazı teknolojisi, bedenin kapasitelerini genişlettiği ölçüde, temsillerin gerçekliğin yerine koyulması nedeniyle onu aynı zamanda köreltmıştır de. Duyumsamanın yollarını daraltmış, duyular arasında hiyerarşiler ve duvarlar kurulmasına neden olmuştur. Zihinsel sentezlemelerimizi maddi

sentezler olarak göstergelere indirgemıştır. Düşünceyi yalnızlaştırmış, düşünce kendi içine kıvrılmıştır. Düşünceyi eylemden koparmıştır. Onu, zamanla olan duyumsal ve duygulanımsal bağından koparmıştır. Oysa video, zamanı ölçülebilir ve bölünebilir birimlere indirgmeden zamanla kurduğu doğrudan bağ sayesinde bize temsil sistemlerinin ara yüzü olmadan varlıkla doğrudan bağ kurma şansı kazandırmıştır. Bugün bilimlerce, algı ve düşüncenin oluşum koşulları açısından daha doğru bir imgesi oluşturulabilirdiyse, bu, MRI ve EEG gibi beyin görüntüleme sistemlerinin zamanı daha doğrudan yakalayabilmesi sayesinde mümkün olmuştur. Beynin aktivitesini görselleştirmek beyne kendi hakkında daha doğrudan bir bilgi sağlamıştır. Bedenimiz bir uzantısı olarak yarattığı dilin engellerini aşabildiği için, dil öncesi ve dil üstü zamansal akışlarla daha doğrudan bir bağlantı kurabildik ve varlığın oluşuna dair daha yakın bir bilgiye erişebildik. Bu bağlamda, bilgi tanımlarımızı yeniden gözden geçirmek zorundayız. Bilgi artık bilen ve bilinen arasındaki boşluğun ortadan kalktığı bir düzlemde üretilecektir. Bu etkinin, elektron boyutunda en bariz şekilde gözlemlendiği yerlere bakarsak, gerçekliğin oluşunda gözlemcinin etkisini hesaba katmak gerektiği gerçeğini yine görüntüleme teknolojisi sayesinde gördük. Beyin artık bilgiyi yani dünyanın imajlarını üretmiyor, aksine farklı sentezleme sistemleriyle gerçekliğin imajlarına doğrudan bağlanabiliyor. Bu bağlamda, video yazı teknolojisinin aksine gerçekliğin temsilini üretmez, aksine bizi, gerçekliği duyularımızın ötesinde bir yetiyle algılama kapasitesine eriştiren bir işlev görür.

Video Beynin Uzantısıdır Video işlemeyle beynin diğer bir işlevini sağlarız; istemli hatırlama ya da bellek! Algı, imaj ya da ışık akışlarından tekrar eden titreşimlerin yakalanarak süreklilik arz eden duyular olarak sıkışmasıyla ortaya çıkar (Bergson, 2007:133). Bellek ise, maddi sentezin ortaya çıkardığı bağımsız anıları kendi aralarında birleştirme, birbirine uymasını sağlama ve böylece süre ya da başka bir deyimle ritim oluşturma kapasitesidir. Özne ya da bilinç imaj üretmez, o imaj akışları içinden seçme işlemini yerine getirir. Bedenler, hareketi alımlamak ve onları eyleme dönüştürmekten başka bir şey yapmazlar. Bir beden, etki ile tepki arasına bir zaman, bir belirsizlik, gücül olasılıklar içinden bir seçim olanağı yerleştirir. Bu aralıkta saf algıda olduğu gibi kendiyile özdeş olmayan, yaşadığı bir etkiye daha karmaşık tepkiler verebilme olanağıyla belirir. Benim bedenim de diğer imajlar içinde hareketi alımlayan ve geri gönderen bir imajdır yalnızca, ancak hareketi nasıl geri döndüreceğini kendisi seçer gibi görünür (Bergson, 2007: 49). İşte bu noktada beyin, alımlanan hareket ile iletilen hareket arasında bir ara yüz işlevine sahiptir; bu aralığı azami düzeye çıkarmaya çalışır. Böylece, eylemlerle etkinme arasında seçim şansı doğar. Bir salyangoz da hareketi alıp geri iletir. Ancak, etki ve tepki arasındaki mesafe oldukça kısadır. Onun tepkilerinin refleksif olduğunu söyleriz bu nedenle. Benim bedenimi salyangozunkinden ayıran, seçim yapabilmemi sağlayacak kadar geçmiş deneyimin ya da anının bedenimde birikebiliyor olmasıdır. Bellek, beynin ve sinir sisteminin gelişimiyle etkinme ve etkileme yani eylem arasında bir gecikmenin, bir aralığın oluşabilmesini sağlar. Bu aralığa duygulanımsal bir kuvvet girer. Bir eylemin geciktirilebilmesi, gücül bir hafızanın doğurduğu seçenekler sayesinde. Beyin ve sinir sistemi karmaşıklaştıkça, yani hafızam genişledikçe eyleme kapasitesi de doğru orantılı biçimde artar (Bergson, 2007: 58). Bergson beyni bir telefon santraline benzetir, eylemi bekletme ve sonra iletmenin düzenlendiği yer olarak (Bergson, 2007: 24-5). Alımlanan hareket açısından analiz işleviyle, uygulanan hareket açısından da bir seçim aygıtı olarak işlev görür. Ancak burada görülmesi gereken asıl önemli nokta, beynin bu hareket imajlarının üreticisi olmadığı gerçeğidir. Beyin ışık akışlarının yani imajların gidişini sürdürür ya da dönüştürür, onların üreticisi değildir. imajlar beynin içinde değildir, beyin imajların içindedir (Bergson, 2007: 112-3). Kısaca beyin, imajlar yaratarak dünyadaki nesnelere algı eklemes. Aksine, imaj-maddeden

kendi için yararlı ve bedeninin eylemliliği için değerli olanı çekip çıkarır ve alıkoyar. Kısaca, imaj beynin nesnelere eklediği bir şey değildir, o sadece imaj akışları içinden bazılarını seçer. Beynin yaptığı şey algıyı sürdürmektir. Ancak, bu sürdürme işini yaparken hafızanın alışkanlıkların ötesinden virtüel boyutundan da beslenir. Bu anlamda video kamera, beynin işlevinden farklı bir işleve sahip değildir: “video kamera, zaman-imaja dalmış bir bedendir; saf algının sürekli varyasyon halindeki akışlarını kaparak ve kristalleştirerek kendi aralığını yaratan ve maruz kalınan eylemlere bağlı olarak az ya da çok geciktirilmiş bir eylemi inşa eden bir beden” (Lazzarato, 2016: 36). Video da beden de, imaj akışları içinden seçtiği imajları bekletme ve geri bildirme aralığında duygulanımı inşa eder. İkisinde de, etki ve tepki arasına duygulanımlar yerleşir. Duygulama, etki ve tepki arasındaki geçişin hissedilmesidir, beden kendi kendini hissederek bilgilendirir. Duygulanımların yön verdiği virtüel bir hafızanın içinden yeni olan bir eylemlilik hali doğacaktır. Duyum ve duygulanımsal kuvvet, bedeninin uzamlı hareketini yeğinlikli harekete dönüştürmesidir. Zihinsel etkinliğin sırrını çözmeye çalışırken peşinde olduğumuz soru, uzamlı algının uzamsız duygulanıma nasıl dönüştüğüdür. Duygulama, diğer imajların bizim bedenimiz üzerindeki olanaklı eylemliliğin ölçülmesi olarak algının bedensel bir duyuma dönüşmesidir. Duygulama, algının bedeninin sınırları dahilinde yoğunlaşmış bir algılama halidir. Duygulama, kendi kendinden etkilenmedir. Bütün canlılar, hareketleri algılar, onları iletir ve ürettiği duyumlarla bu hareketleri soğurur. Bedenler arasındaki fark, onların eyleme kapasitelerindeki derecesel farktır. Bir bedeninin eyleme gücü ne kadar büyükse, algıladığı alanın kapsamı da o kadar büyür. İşte video, algı alanının kapsamını yatay olarak arttıracaktır. Diğer yandan, zamansal olarak dikey olarak arttırdığı da söylenebilir; çünkü videonun da aralığa giren duygulanımsal kuvveti meydana getirme kapasitesi vardır. Video, sadece duyusal-motor bir kayıt değildir, aynı zamanda zamanı kristalleştirerek virtüel bir bellek olarak da çalışır. Video, zamanı araya sokabilir, onu biriktirebilir, saklar ve şimdiye getirir. Böylece, bir gecikme yaratır. İşte bu gecikme aralığında videonun zaman-imajlarını işleme işlevi devreye sokularak yeni duygulanımsal kuvvetler doğuracak virtüel imaj toplanışları çağrılmış olur.

Video, imajları yarattığımız bir sistem değil işlediğimiz bir sistemdir. Maddi sentezden zihinsel senteze geçiş, video işlemeyle (montaj sinemaya ait bir kavram) mümkün olur. Videoyu sinemadan daha canlı kılan şey: zamana müdahale etme kapasitesidir, oluşmakta olan şimdi üzerinde eylemek için zamanı kullanabilme kapasitesidir. Bu nedenle, video-imaj karşısında ne sinefilin istediği gibi sadece göreniz, ne de TVnin istediği gibi dikizciyiz; akışa bağlanabilir, onu işleyebilir, dönüştürebilir ve yeniden işlenmesi için dönüşüme sokabiliriz (Lazzarato, 2016: 91). Video eylem alanıdır. İmajı işleme gücünün hem devlet hem de iletişim grupları tarafından denetlenmesi ve kodlanmasının ötesine geçmek için harekete geçmek gerekir. Video öznenin özneye değil, mekandan mekana durumdan duruma etkileşimi mümkün kılar -canlı yayın (aktaran Lazzarato, 2016:24). İşte, bu etkileşim ve geçmiş bağımsız anılarda varlığını sürdüren bir kayda ulaşabilme imkanı, videonun virtüel imajlar üzerinde işlem yaparak, bu gecikme aralığında düşünmeyi ve eylemi harekete geçirmek için kullanılabilir politik imkan barındırmaktadır. Bellek, virtüel ile edimsel arasında bir arayüz olarak işler: süreyi sürdürmek. Beden, hareketin eylemde sürdürülmesi olarak kaslarda tutulan alışkanlık hafızasını kullanır, bunun videonun gerçekliği doğrudan kaydına tekabül ettiği söylenebilir. Diğer tarafta, tıpkı beynin bir işlevi olarak dikkate dayalı hafızada olduğu gibi, video sadece bir kayıt olmaktan çıkıp işlenebilir ve seçim olanaklarına dönüştürülürse yalnızca edimselleşmiş olan kayda indirgenemeyecek virtüel varyasyonlar meydana getirir. Edimsel ve virtüel, algılanan imajlar ve anıya dönüşen imajlar zihinsel sentezin birbirine bir

şimdide bağlı iki ucudur. Bedenimiz algılarken, geçmişimizi şimdimize buluşturmak için sıkıştırır, diğer yandan dikkat gerektiren hatırlama eyleminde ise kendiniz geçmişin farklı düzeylerine yerleştirmek için geçmişi genişletir. Bu iki yönlü hareket en nihayetinde ortaya duygulanımsal bir kuvvet çıkaracaktır, zamanın sıkışması ve genişmesi duygulanımla ayrılmaz biçimde iç içedir. Kronometrik olmayan zaman, temsile gelmesi mümkün olmayan duygulanımdır. Belleğin bu iki işlevi, her türlü deneyimin otomatik kaydı ve sıkışma-genleşme hareketi sayesinde algının ve imajların mümkün hale gelmesi sürecine tekabül eder. Kısaca, birinci olarak video, “beyin gibi, yani akışların akıp gidişine bir aralığı, bir dönüşümü dahil eden bir akım çevirici gibi işlev görür... Göstermeyen bir akışı gösteren akışa dönüştürerek zaman-maddeyi sıkıştırır ve genişletirler. Saf titreşimleri, sarsıntıları, maddenin titremelerini (gevşeme ve sıkışma yoluyla) imaj biçiminde kristalleştirirler” (Lazzarato, 2016: 54). Tüm bu süreç sırasında, insan bedeninin fizyolojisinin sınırlarına takılmadan hareket edebilirler. İkinci olarak da, zamanın farklı düzeylerinde dolaşarak zihinsel sentez ortaya koyma kapasitesine sahiptir. Sıkışma ve gevşeme hareketi, geçmişin imajlarına dönebilir ve video teknolojisi imaj işleme teknikleri sayesinde belleğin işlevini yerine getirerek imaj üretimine girişebilir. Video işleme, imajların dış yüzeyleri arasında bir bağlantı kurmak değil, onların ortaya koydukları duygulanımsal kuvvet dereceleri arasındaki bağlantıları kurmaktır. Kısaca, video-bellek aracılığıyla imajların işlenmesi, kuvvetler arası zamansal ilişkileri bulup çıkarmaya hizmet eder, görme gibi sadece algısal ögelere indirgenmiş şematik bağlantıların yapbozunu çözmeye değil. Video kamera, sıkıştırma ve gevşeme hareketiyle elektromanyetik dalga akışlarını modüle eder ve böylece zaman-maddenin kristalleşmesini sağlar. İmaj işleme teknolojileri sayesinde ise, virtüel belleğin içinden zihinsel emeği taklit ederek yeni potansiyel bileşimler çıkarmayı başarır. İşte bu zihinsel emek, videonun insan bedeninde taklit ettiği yegâne şeydir. Kaydedilen hareketle, onu iletmeden önce bekletip düzenleme/işleme sürecindeki bu belirsizlik ve aralıkta, politik duygulanımlar sığdırabilecek ve yeni eylemlilikler doğurabilecek devrimci eleştirel bir potansiyel yatar. Video, zamanın kendini yeniden bir kuvvet olarak tesis etmesinin yoludur. Kısaca video, aktif bir sentez süreci olarak algı ve belleği taklit ederek insanın bilişsel kapasitelerinin bedensel sentezlerinin ötesine geçmesini sağlar ve kendi virtüel nesnelere üreterek düşüncenin sınırlarını genişletir. Algımızı ve belleğimizi doğallıktan çıkararak, eyleme gücümüzün kapsamını artırır. Video teknolojisinin sıkıştırdığı ve genişlettiği madde, zaman-madde ve belleğin farklı zamansal katmanlaşmalarıdır. Video, zamanın farklı sentezlerini taklit eder ve bu taklit sayesinde duygulanımsal kuvvet üretiminin koşullarını hazırlar. Video işlerken, ışığı yani zamanı işlersiniz. Bergsoncu zaman-maddenin kendisiyle düşünmektir video. Kavramlar ve yazı teknolojisiyle desteklenmiş dil, oluşu sabitleyen teknolojilerdir. Bizi yanılsamalar dünyasına kapatır. Oluşu sabitlemenin fetişizmidir (Lazzarato, 2016: 60). Dil, bilinci, maddi nesnelere sabitlenip kalmasından kurtarmıştır, ancak bir taraftan da yarattığı gerçekliğin yerine geçen simülasyonu bizi imajların kendisinden uzaklaştırır. İmajların kendisi kavramlardan daha fazla sürekliliği yakalayabilir, çünkü onlar bizzat zaman-maddenin kendisinden meydana gelmiştir. İmajlar, kavramlardan daha fazla değişimin ritmini yakalayabilir ve onun içine nüfuz edebilirler.

Video, bu bağlamda, beynin ürettiği teknolojilerle doğal algısını aşmaya çalışmasının göstergesidir. Hali hazırda, videonun etkileşimli ve gerçek zamanlı formları geliştirilmiştir. Bu bilimin ve sanatın sezgileri sayesinde gerçekleşmiştir. Bilginin ve düşüncenin telif yazı teknolojisinin bir kalıntısıdır. Telif ortadan kalkacak ya da en fazla kapitalizmin bir sorunu olacaktır. Videonun şu anda sağladığı kolaylık kayıt yapabilmeyi, ama bir süre sonra kayıt altına almanın da bir anlamı kalmayacaktır. Bütün kategorilerimizin zamansal kategoriler

haline gelmesinin düşünceye büyük bir sıçrama yaratacağı neredeyse kesindir ve bu durum bedenın nasıl bir sentezleme sistemi olduğunu keşfetmemizle mümkündür öncelikli olarak. Felsefeciler olarak, zihin ve video arasındaki benzerlik üzerine daha fazla eğilmemiz ve yazı teknolojisinin imkanlarını aşan teknolojilere yeni düşünce yolları olarak başvurmaya kendimizi açmamız gerekir. Felsefecilerin, bizi gelecekte video ve beynin tam entegrasyonunun beklediğini görmeleri gerekir. Bu anlamda, geleceğin diliyle felsefe yapabilmek için video işlemeyi pedagojik formasyonumuz içine almak zorundayız. Video ve yazılım, geleceğin anlam üretme ve bilgi aktarım dillerini oluşturuyor. Video teknolojisi, felsefecilerin duyumsallığı ve onun teknolojiyle ilişkisini yeniden düşünmeleri için doğru bir adres sunar. McLuhan'ın uyarısına kulak vermek gerekir: "medium is the message" (McLuhan, 1994). Geleceğin düşünce dilinin duyuşsal ve duyuşsal malzeme olacağını ön görebilirsek, düşüncemizin de bu malzeme tarafından şekilleneceğini kabul etmek zorundayız. Bilgisayardan çok bir video makinesi gibi işleyen zihin, icat ettiği araçları düşünme sürecinin bir parçası haline getirdiğinde, bedenin yaptığı işi devam ettirir. Bu araçların yaptığı iş, bedenin dinamik sistemlerinin parçası olan nöral ağların yaptığı şeyden farklı değildir. Bu bağlamda, videoyla bilişsel bir entegrasyon deneyimlemeye onu icat ettiğimiz andan itibaren başlamış olduğumuz söylenebilir. Algımızı besleyen ve onun ötesinde bir gerçeklik deneyimi kurmamızı sağlayan hafıza, zihinsel etkinliğimizin gücöl boyutunu oluşturur ve bir dijital teknoloji aygıtı olarak video bu gücüllüğün kuvvetini arttırma kapasitesine sahiptir. Video bu anlamda, tıpkı yazı gibi bir "hafıza teknolojisidir" (Lazzarato, 2016). Video, beynin dış dünyadaki bir uzantısıdır. Bedenin bir uzantısı olarak video, bedenin sınırları ötesinde onun etkime ve etkinme uzvu olarak işlev görmektedir. Genişletilmiş zihin kuramına göre, bedenin dışındaki nesnelere de zihnin bir parçası olarak işlev görebilirler (Clark ve Chalmers, 1998). zihni sadece kafatası bir işletim sistemi olarak görmek oldukça sınırlayıcıdır. Bu bilişselci yanlış anlamının temelinde, zihnin, bedenin ve çevrenin birbirinden keskin sınırlarla ayrılabilmesine inanmak yatar. Bedeni, hareketsiz, pasif ve değişim için ancak kontrol sağlayacak bir bilince ihtiyaç duyan atıl bir cisim olarak görmenin sonucudur. Bedeni zamansallığıyla birlikte bir eylem ve hareket merkezi olarak gördüğümüzde, onun tüm etki ve etkinme dinamiğinin çevreyle girdiği eşleşmenin sonucu olduğunu görebilirsiniz. Bedenin ve zihnin eşleştiği her sistem bilişsel sistemin bir uzantısı olarak görülmelidir, protezi olarak değil. Video kamera ve aynı zamanda imaj işleme teknik ve teknolojileri öncelikle algı ve sonra da hafıza işlevlerini yerine getiren bedenin bilişsel uzantıları olarak görülebilir.

Videodüşünürlerle Notlar Video gibi bir teknolojik uzantının bedenimize kattığı gücü tanımayı reddettiğimiz sürece, onun zihnimiz ve yaşantımız üzerindeki yan etkilerini de bertaraf edemeyiz. Video, kapitalizmin öznellik üretiminde bir "kapma aygıtı" (Deleuze ve Guattari, 1987) olarak çalışır ve simülasyon teknolojileriyle sayesinde temsil makinesine dönüşen bir boyutuyla düşünüldüğünde, beraberinde gerçeklikten kaçış kültürü getirir (Lazzarato, 2016). "Gösteri toplumunun" birincil aracı olduğu çok doğrudur. Ancak, gösterinin aracı olduğu tespitinde bulunmak yeterli değildir. Eğer bu durumu sadece eleştirmek değil, aynı zamanda değiştirmek istiyorsak, yapmamız gereken makinenin ya da programın içine girmek ve nasıl çalıştığını öğrenmektir. Gösteriye direnmek ancak onun koşullarını bilerek, ona karşı bizzat kendisiyle direnerek mümkündür. İmajın ve temsilin bizi ne kadar yabancılaştırdığını söylemek ancak sistemin nasıl çalıştığını bilmemek ve o dille konuşamamak bir eksiklik olarak görülebilir. Dili eleştirip, o dilde yazamamak gibidir. Yazmayı iyi çözmeden, yazıyı eleştiremeyiz. Bu nedenle felsefeciler olarak, geleceğin duyumsanabilir dilini üreten teknolojilerin dilini çözmeli ve onu bir eylemlilik alanına dönüştürmeliyiz.

Varlığın titreşen kuvvetler olduğunu kabul ettiğimizde, aslında işimizin nesnelere değil bu kuvvet ilişkilerini yakalamakla ya da işlemekle ilgili olduğunu biliriz. Bugün kuvvet akışlarının algısına bizi doğrudan açan arayüz, kodlama sistemleridir. İmajlar kodlama sistemlerinin ürünü değildir ama beynin ötesinde işlemek için onların ara yüzüne ihtiyaç duyarlar. Simülasyon teknolojilerini de içine alacak şekilde bu çağda düşünce, “ya hep, ya hiç” mantığıyla ifadesini bulacak olan bir ara yüze kavuşmuştur. Bu dilin felsefi anlamı ve politik etkileri üzerine düşünmeye bir yerinden başlamamız gerekir. Hür fikirlerin hür tartışma ortamlarında yeşerebileceğinin farkında olan felsefeciler, kullandıkları teknolojiye hakim oldukları kadar, onun koşulları hakkında da politik bir duruşa sahip olabilirler. Felsefenin özgür yazılımla ortak bir zeminde buluşması gerektiğinin farkına varabiliriz. Özgür yazılıma göre özgürlük, yazılımı çalıştırma, kopyalama, dağıtma, üzerinde çalışma, değiştirme ve geliştirme serbestisiyle belirlenir. Bu bağlamda, felsefeciler, alfabeden oldukça farklı olan kodlama sisteminin düşünce üzerindeki etkisini ve bu etkinin kapsamını araştırma; ikinci olarak da, kaynak kodlarını kapitalist kapma aygıtından kurtarmaya dönük temel iki hedefi yerine getirmek için araçlar geliştirebilirler. Fakat bu hedefleri yerine getirebilmek için öncelikle, teknolojinin düşüncenin ürünü olmasının yanında aynı zamanda düşüncüyü kökten değiştirdiğini de kabul etmek gerekir. Şimdi araştırılması öncelikli olan olgu, yazı gibi bir uzamsallaştırarak sabitleyen bir temsil sistemi olmadan video gibi doğrudan gerçekliğin imajlarıyla bağ kurmamızı sağlayan bir teknolojiyle ne yapacağımızdır.

Videodüşünürler, kameranın ve imaj işleme sistemlerinin, algıyı ve düşüncüyü insan bedeninin sınırlarından kurtardığının farkındadır. Bedenler arası kuvvet geçişlerinin hareketine artık bir öznenin gözünün sahipleniciliği olmadan erişebiliriz. Bedenlerin oluşuna, onların yeğinliklerini ve cisimsiz ilişkilerini kapmaya muktedir bir aygıtlarla doğrudan açılabiliriz. Bu bize kelimelerin aracılığı ve temsil sistemlerinin yönlendirici koşulları olmadan oluşu tanıma ve onun üzerinde eyleme olanağı kazandırır. Düşüncüyü, bilincin kontrollü eyleminin ötesine taşır ve bilinçdışı olanı düşüncenin maddesine bizzat taşır. Psikolojik bir öznenin işlevine indirgenemeyecek bir duyumsanın (görülebilir) kapılarını aralar. Bu manevra bizi, çoktandır algının ve düşüncenin kapitalist üretim aygıtına dönüşmüş bir temsil üretme makinesi olan sinemaya karşı bir hareketin içine itecektir. Sinemanın doğasını devrimci bir değişikliğe uğratmak, ancak video gibi doğası gereği imajı sinematografik dilin emperyalizminden kurtarma olanağıyla doğmuş bir teknoloji tarafından başarılabilir. Sinemayı temsilin elinden alabilmenin yolu önce onu aşmakla mümkündür. Sinema endüstrisinin kapitalist anti-devrimci etkisinin nasıl aşılabacağına dair Dziga Vertov’un bir dizi önerisini hatırlatmak yerinde olacaktır (Vertov, 2007). Yeni algı ve düşünce biçimlerinin tüm virtüel olanakları sinema endüstrisi ile birlikte “izleyici-yönetmen” ilişkisine indirgenir. Endüstrinin, oyuncularını, senaryolarını, stüdyolarını, yönetmenleri ile birlikte tüm sine-dram unsurları, temsilin yeni ifade biçimlerini ele geçirmesinin ürünüdür. Sine-duyarlılık, yeni teknolojilerin meydana getirdiği yeni bedenselliğin ve oluşum halindeki yeni makinesel özneliğin keşfedilmesi için imajları temsilin elinden almak gerektiğine inanmaktır. Çünkü, sinemadaki iş bölümü ve beraberinde getirdiği imajların temsilin hiyerarşisine tabi tutulması, zamanın serbest kuvvet akışlarını ve bunların insandaki kuvvetlerle birleşimini duyumsamayı ve düşünmeyi engelleyen perdeler örerler. İmajların devrimi, onların belirli bir zamanın ve mekanın sınırlarından kurtulması, oluşun bütün açılarıyla duyumsanabildiği çoklu bir perspektife ulaşmakla mümkündür. Sine-göz zamanın mikroskobu ve teleskobudur, matbaası değil. Sine-göz, bambaşka yerlerden bambaşka zamanlardan imajların, bambaşka hareketlerin ilişkileneğine izin verecek montaj sayesinde, insan duyularının sınırlarını aşar ve üzerine kurulduğu aralığı duygulanımsal bir

kuvvet ve düşünme yetisiyle doldurur. Eğer dünyayı değiştirecek “olay üretmek” istiyorsak, “sine-gözlemler” ve “sine-analizler” üreten “kino-gözlemciler” olmalıyız.

Dünyamızı ve zihinlerimizi doldurup zapt eden imajların incelemesine girişmek için beklemeye gerek yoktur. Kino-gözlemci olmayı video sanatçıları başarıyor gibi görünüyor, neden felsefeciler de yaşamın ritmini doğrudan imajla yakalamanın yollarını icat etmeye girişmesin? Felsefeciler kitlelerin afyonu TV aygıtını karşıdan bir izleyicisi olarak mı eleştirmekle yetinecekler? Karakutunun içine girerek gösterinin değil yazılımın diliyle konuşmak için neyi bekliyorlar? Dilbilimsel semiyolojilerin filtresinden geçmeksizin, doğrudan izleyicinin beynine aktarılan düşünceler üzerine çalışmayı, sözün aracılığı olmadan ekrandan izleyicinin beynine akmayı denemek için bir engelimiz var mı? Ekran, beyinden beyine, bedenden bedene düşünsel aktarımın bir yolunu sunuyor ve biz bu akıcılık karşısında dilimiz tutulmuş bakıyoruz! Video bize, yalnızca insan gözünün gördüğünün doğru olduğuna dair yıkılmaz görünen tabunun yıkılabileceğini gösteriyor. Bunu bize gösteren yine insanın kendi düşüncesinin ürünü ve onun uzantısı olan kendi yarattığı bir teknoloji. Kendi maddeselliği üzerine bile araştırılmayı hak eden bir teknoloji.

Sosyal bilimler 1960'lardan bu yana, duyuşsal malzemeyi bilgi üretim sürecine dahil ederek, bilginin bedenliliği içermesinin epistemolojik ve etik sonuçlarını deneyimledi. Felsefe, bedenleri düşüncesine katmamak için neden direniyor? Bedenler, algılam aracılığıyla düşünmek, neden felsefeye uzak görünüyor? Felsefeciler, filmler hakkında düşünmeyi benimsemiş görünüyorlar da, filmler aracılığıyla düşünmek neden onlara yabancı kalıyor? Duyulur ve duygulanımsal olan üzerine konuşmaya devam etmemize rağmen, onlarla iş yapmayı reddetmemeliyiz. Düşüncenin koşulları ve kökensel oluşumu hakkında düşünmeyen ve yarattığı teknolojik uzantıların kendi evrimindeki etkisini hesaba katmayan düşünce, düşüncenin eylem yaratmaya muktedir olmayan cılız bir ifadesi olarak kalmaya mahkum olacaktır.

¹ Bu ifade Deleuze'ün *Cinema II: Time Image* kitabında “zaman kristali” ifadesiyle yankılanır. Deleuze, *Cinema I* kitabında “zaman kristali” tabirini, bu ifadenin mimarı olan Guattari'den (2011) aldığını belirtir (Deleuze, 2005: 82,92). Deleuze “zaman kristali” tabiriyle, Bergson'un zaman felsefesine sırtını dayayarak, zamanı geçmiş, gelecek ve şimdinin lineer bir çizgi üzerinde sıralanmasıyla değil ama gelecek ve geçmiş olarak iki asimetric yönün birleşimi olarak anladığını ifade etmek için kullanmıştır. Buna göre, zaman kristali, edimsel imgeyle (mevcut imge), gücül imgenin (potansiyel olarak eş zamanlı var olan ancak geçmişte yer edinen imge) üst üste binmesiyle ortaya çıkar (Deleuze, 2005:81-2). Örneğin, hylö-sign ya da ayna-imgeler, filmdeki zamanı sekteye uğratarlar ve öncelik sonralık akışında kesintiye neden olurlar. Böylece, ortaya edimsel olanla gücül olanın aynı andalığı durumu çıkar. İşte bu aynı andalık imgesine “kristal-enge” denir (Deleuze, 2005:81). Hatırlama-imgeleri, rüya-imgeleri ve dünya-imgeleri yine bu türden imgelerdir (Deleuze, 2005:69). Edimsel optik imge kendi gücül imgesiyle, küçük içsel bir devrede kristalize olduğunda ortaya çıkarlar (Deleuze, 2005:69). Ancak Deleuze, kristal-ingenin zamanın kendisi olmadığını söyler: “kristal-enge zamanın kendisi değildir, ancak biz zamanı kristal içinde görürüz. Kronolojik olmayan zamanın ebedi kuruluşunu kristalde görürüz” (Deleuze, 2005:81). Bu noktada Deleuze'ün bahsettiği kristal-enge zamanın kendisi değil, zamanın sinematografik yapı içinde olabildiğince doğrudan görüldüğü halidir. Diğer yandan Lazzarato, doğrudan enerji olarak sürenin/saf zamanın maddeselleşmesi anlamında zamanın kristalleşmesi terimini kullanır. Lazzarato ve Deleuze'ün aynı kaynaktan yani Bergson'dan yararlanması ve ikisinin de edimsel-gücül ayrımı ve birleşimi üzerine kurulu bir zaman anlayışını benimsemesinden kaynaklı, genel olarak imgeye dair yaklaşımlarında temel bir paralellik olduğu söylenebilir. Deleuze kristal-zaman ile zamanın imgeler aracılığıyla bir görünüm kazanmasından, Lazzarato ise zamanın kendisinin (elektromanyetik dalga), kodlama aracılığıyla kristalleşmesinden yani maddesel bir varlık kazanmasından bahseder. Deleuze daha ziyade analog imge rejiminin ürünü olan film hakkında konuşurken, Lazzarato ise dijital imgenin ontolojisi üzerine düşünür. Ancak, virtüel olanın maddeselleşerek edimsel hale gelmesi bakımından zamanın kristalleşmesi ya da kristal imge nitelendirmeleri birbiriyle yankılanır.

ⁱⁱ Guattari *Kapitalizm ve Şizofreni* serisinin son kitabı *A thousand Plateaus*'un (1987) yazılmasından bir kaç yıl önce yazdığı *Machinic Unconscious* (1979) kitabında, sermayeyi sadece bir ekonomik kategori, göstergeleri de yalnızca ideoloji meselesi olmaktan uzak anlamının yolunu açan bir tespitle bulunarak, sermayenin öznellik üretimi de dahil üretimin bütün biçimlerini şekillendiren semiyotik bir işlemci olduğunu söyler. Sonrasında bu fikir *A thousand Plateaus*'da Deleuze'le birlikte daha geniş bir analize dönüşür. Buna göre kapitalist semiyotik, ya gösteren semiyotikler aracılığıyla temsiller ve imleme süreçlerini denetler, e.g. ulusal diller, ve böylece üretim ağındaki failleri ve faillik konumlarını yaratır, ya da göstermeyen semiyotikler aracılığıyla, e.g. para, imge, ses, bilgi, işlev bilimsel diyagram vb. işleyerek sembolik ya da gösteren bir denetim zinciri yerine daha ziyade makinesel bir bağlantılandırma işlevi yaratırlar (Lazzarato, 2015). Birincisi, toplumsal tabi kılma makinesini devreye sokar ve özneye tayin edilen roller sayesinde sosyo-ekonomik denetim ağını aktif etkisi altında tutar; ikincisi ise, Guattari'nin "makinesel kölelik" dediği denetim biçimini devreye sokarak, kişi-öncesi algı, arzulama üretimi, duygulamaları kapar ve harekete geçirir (Guattari, 1979). Yazı teknolojisi ve bu teknolojinin ürünü olan kodlama sistemleri, yalnızca gösteren semiyotikler sayesinde söylemler yaratma işleviyle değil, daha ziyade sistemi işler kılmaya hizmet ederek, hem toplumsal tabi kılma operasyonuna hem de makinesel köleliğin aktif varlığına katkıda bulunur. Bir yandan toplumsal ve teknolojik makinelerin parçası haline getirerek, öznellikleri işlevler haline getirirler; diğer yandan da, temsiller ve anlamlar yaratarak toplumsal makineye tabi kılarlar. Yazı teknolojisi bu anlamda "karma semiyotikle" işler (Guattari, 2011: 55,108).

Kaynakça

- Artaud, Antonin, (2002). *Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin*. (çev. Mehmet Bağış). Sel Yayıncılık.
- Baker, Ulus, (2015). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*. (çev. Harun Abuşoğlu). Birikim Yayınları.
- Bergson, Henri, (2005). *Matter and Memory*, (Çev. Nancy Margaret Paul ve Scott Palmer). New York: Zone Books. (1988).
- Bergson, Henri, (2007). *Madde ve Bellek*, (çev. Işık Ergüden). Dost Yayınları. (1988).
- Bergson, Henri, (1913). *Time and Free Will*. (Çev. F. L. Pogson). New York: Dover Publications, Inc.
- Clark, Andy ve Chalmers David J. (1998). "The extended mind". *Analysis*. 58 (1): 7-19.
- Debord, Guy, (2016). *Gösteri Toplumu*. (Çev. Okşan Taşkent, Ayşen Ekmekçi). Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. (Çev. Brian Massumi). London: the University of Minnesota Press. (1980).
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix. (1983). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. (Çev. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane). London: the University of Minnesota Press. (1972).
- Deleuze, Gilles, (1992). *Cinema 1: The Movement-image*, (Çev. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam). London: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles, (2005). *Cinema 2: The Time-image*, (Çev. Hugh Tomlinson, Robert Galeta). London: Continuum.
- Derrida, Jacques, (1997). *Of Grammatology*. (Çev. Gayatri Chakravorty Spivak). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Fodor, Jerry A., (1975). *The Language of Thought*, New York: Thomas Y. Crowell.

-
- Foucault, Micheal, (2014). *Sonsuza Giden Dil*. (Çev. Işık Ergüden). Ayrıntı Yayınları.
- Guattari, Felix, (2011). *The Machinic Unconscious: Essays In Schizoanalysis*, (çev. Taylor Adkins). Los Angeles: Semiotext(e). (1979).
- Lazzarato, Maurizio, (2015). *Göstergeler ve Makineler*. (çev. Münevver Çelik). Otonom Yayıncılık.
- Lazzarato, Maurizio, (2016). *Videofelsefe*. (Çev. Şule Çiltaş Solmaz). Otonom Yayıncılık.
- Marks, Karl, (1976). *Capital Vol.I: The Process of Production of Capital*. (Çev. Samuel Moore and Edward Aveling). Moscow: Progress Publishers.
- McLuhan, Marshall ve Lewis H. Lapham, (1994). *Understanding Media: The extensions of man*, The MIT Press.
- Ong, J. Walter, (1991). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. (Çev. Sema Postacıoğlu Banon). Metis Yayınları.
- Vertov, Dziga, (2007). *Sine-Göz*. (Çev. Ahmet Ergenç). Agora Kitaplığı.

Sırta Bakış / Sırtın Bakışı: Sinemada Estetik Modernizm Bağlamında Sırt Takip Plan¹

Tülay ÇELİK*

Özet

Bu makale, sinematografik bir biçim olarak sırt takip planının, estetik boyutta modernizm ile kurduğu ilişkiyi analiz etmeyi amaçlamaktadır. Michel Foucault'ya göre estetik modernizm süreci biçimlerin ön plana çıkmasıyla başlar. Foucault'nun Édouard Manet ve René Magritte resimlerini analiz eden çalışmaları, bakışın niteliği ve bakış ilişkilerindeki değişimle bağlantılı olan ifadesizlik-belirsizlik, yüzey-düzlük ve yer değiştirme temalarının klasik temsili nasıl bozduğunu ortaya koyar. Estetik modernizmin nitelikleri olarak da tanımlanabilecek bu temalar, klasik sinema ile modern sinema arasındaki ayrımı da açıklayabilecek bir bağlantı sunar. Klasik sinema, gerçekliğin izlenimini sinematik teknikleri işlevsel olarak kullanarak kurar ve bu yönüyle Rönesans dönemindeki mimetik temsil biçimine eklenir. Buna karşın, estetik modernizm ile ilişkilendirilebilecek modern sinema, sinematik tekniklerle filmin maddi evrenini vurgulayarak zihinsel süreçleri ortaya çıkarır ve bir özgürleşme alanı yaratır. Bu çerçevede, yüzü ve bakışı saklayan, engelleyici, belirsiz, ifadesiz, düz bir form olan sırtın etkisini yoğunlaştıran ve onu özerk hale getiren sırt takip planlar, estetik modernizmin resim alanındaki nitelikleriyle güçlü bir ilişki kurar. Buradan hareketle bu çalışmada sırt takip planlar, Ahlat Ağacı (Nuri Bilge Ceylan, 2018) filmi odağında ifadesizlik-belirsizlik, yüzey-düzlük ve yer değiştirme temaları ekseninde niteliksel olarak analiz edilmiştir.

Analiz sonucunda; yansıtıcı olan, yüzey etkisini güçlendiren, benzeyiş yerine andırış üzerinden ilerleyen sırt takip planların, eksikliğin yarattığı boşluk ile bakışım alanı kurduğu; karşılaşma anları yarattığı; görülmeyeni harekete geçirdiği; bakış alanlarının sürekli değişmesine neden olarak seyircinin konumunu sorgulattığı; tamamlanmamışlığı ve bilinemezliği ile seyircinin beklentilerini boşa çıkardığı görülmüştür. Sonuç olarak Ahlat Ağacı filmindeki sırt takip planlar, filmin mekanının çözülmesine, filmin maddiliğinin açığa çıkmasına neden olmakta; sırtın zamansız mekanında yeni düşünceler yaratılmasına imkan vermektedir.

Anahtar Kelimeler: estetik modernizm, sırt takip plan, sinemada bakış, modern sinema

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-8277-3386>

E-mail : tcelik@sakarya.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.737140](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.737140)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 14.05.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 05.06.2020

¹ Bu çalışmada fikir düzeyinde, 2. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumunda sunulmuş olan "Film Görüntüsünün Sınırları: Sırt Takip Planda Seyircinin Bakışı" başlıklı bildiriden yola çıkılmış; fakat kavramsal çerçevesi değiştirilerek ve içeriği genişletilerek makale olarak yeniden yazılmıştır.

Gaze in Back / Gazing Back: Tracking Shot From the Back Within Cinematic Aesthetic Modernism

Tülay ÇELİK*

Abstract

This article aims to analyze, in an aesthetic context, the relationship between modernist tropes and the usage of the tracking shot from the back as a cinematographic form. According to Michel Foucault, the aesthetics of modernism first emerge in forms carried to the foreground. Foucault's analysis of the paintings of Édouard Manet and René Magritte reveal how themes of expressionlessness-uncertainty, surface-flatness and displacement, all linked to the alterations in the characteristics of the gaze and gaze relations, break down the traditional in representation. These themes, which can be defined as indicative of the qualities of aesthetic modernism, also offer a possibility to demonstrate the distinction between classical and modern cinema. Classical cinema establishes the impression of reality by using cinematic techniques functionally and is thereby linked to forms of mimetic representation that emerged in the Renaissance period. On the other hand, modern cinema, in direct relation with aesthetic modernism, reveals mental processes by emphasizing the material nature of the filmic reality through cinematic techniques, thus creating a space for emancipation of viewer. In this respect, tracking shots from the back indicate a strong relationship with the qualities of aesthetic modernism also seen in painting. As the face and its expression are hidden, the preventive, uncertain, expressionless, flat form of the back is intensified. Furthermore, the study analyzes, tracking shots from the back using qualitative research methods with the central themes of expressionlessness, uncertainty, surface-flatness and displacement.

*As a result of the analysis, tracking shots from the back, being reflective, strengthen the surface effect, prefer similitude rather than resemblance, by creating a space for the gaze through a gap that lacks, also creating moments of encounter that evoke the invisible thereby altering the point of view of the spectator, leading to an interrogation of their positionality. The reason why these shots don't meet viewer's expectations turns out to be reliant on their incomplete and obscure nature. As a result, the tracking shots from back in *The Wild Pear Tree* (Nuri Bilge Ceylan, 2018) unravels the filmic space, revealing the materiality of the film; it allows to create novel ideas within the timeless space of the back.*

Keywords: *aesthetic modernism, tracking shot from the back, gaze in cinema, modern cinema*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-8277-3386>

E-mail : tcelik@sakarya.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.737140](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.737140)

Geliş Tarihi - Received: 14.05.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 05.06.2020

1. Giriş

Bu makale, sinematografik bir biçim olarak sırt takip planının, estetik boyutta modernizm ile kurduğu ilişkiyi analiz etmeyi amaçlamaktadır. Benzetme ve taklide dayalı¹ sanat anlayışına karşı olan estetik modernizm,² doğadan değil zihindeki imgelerden yola çıkar ve sanatın kendi gerçekliğini kurmasını sağlar (Artun, 2013: 13-44). Michel Foucault'ya göre bu süreç, sanatta biçimlerin ön plana geçmesiyle başlar. İlk kez Édouard Manet'nin resimlerinde belirginleşen biçimler, bakışın özgürleşmesi ile klasik temsil (re-présentation)³ alanındaki rollerinden sıyrılır ve mekansal yarılsamayı ortadan kaldırır. Onun resimlerinde derinlik duygusunun engellenmesi, soyutlama ve yüzey etkisi, tablonun önü ve arkasının mevcudiyetinin vurgulanması, tuvalin tekrarı, rastlantısallık, tamamlanmamışlık, bakışın talebi ve reddi temsili yapıyı bozar. Foucault'ya göre, daha sonraki dönemde belirgin biçimde temsil ile oynayan isim, René Magritte'dir. Magritte'in resimlerinde benzeyiş yerine andırış tercih edilir, maddesellik çoğaltılır ve tablonun mekanı çözülür. Foucault'nun bu çalışmaları incelendiğinde, temelde bakışın niteliği ve bakış ilişkilerindeki değişimle bağlantılı olarak klasik temsili bozan ifadesizlik-belirsizlik, yüzey-düzlük ve yer değiştirme temaları ortaya çıkar. Estetik modernizmin nitelikleri olarak da tanımlanabilecek bu temalardan hareketle klasik sinema-modern sinema ayırımına geçilebilir. Çünkü bakışın değişimi ile biçimlerin, Serdar Öztürk'ün (2018) ifadesiyle sinematik tekniklerin (98) ön plana çıkması, sinemada da zaman-mekan⁴ boyutunda bir değişim yaratır. Klasik sinema, gerçekliğin izlenimini sinematik teknikleri işlevsel olarak kullanarak Rönesans dönemindeki mimetik temsil biçimine eklenirken, estetik modernizm ile ilişkilendirilebilecek modern sinema, sinematik tekniklerle klasik temsili bozar; filmin maddi evrenini vurgular ve bir özgürleşme alanı yaratır.

Resim ve sinema arasında, estetik modernizm izleğinde kurulabilecek bağın başlıca bileşenlerinden birinin sırt imgesi olduğu söylenebilir. Çünkü sırt da, temelde bakış ile kurulan ilişkinin dönüşümüne referans vermektedir. Sırt imgesi, hem resim hem sinema için düz, yüzey etkisine sahip, ifadesiz, belirsiz ve seyirciyi konum değiştirmeye zorlayan bir imgedir. Sinemada sırt, yüzü dolayısıyla bakışı saklayan ve aynı zamanda donuk yüzeyiyle seyircinin bakışını da yansıtan bir görüntüdür. Bu nedenle bakışlar arasındaki çatışmalı ilişkinin en belirgin olduğu imgedir. Sırtı hareketli bir çerçeve ile sunan sırt takip planları ise, devrim sayesinde bu ifadesiz, belirsiz ve yansıtıcı sırt imgesini daha etkili ve özerk hale getirir (Metz, 2012: 22). Bakışın yokluğu ya da bakış ilişkilerindeki kopukluk, görüntünün belirsizliği ile birlikte düşünürsellik zeminini yaratır (Orr, 1997: 84- 92); ortaya çıkan bu modern sinematik deneyim, yeni düşünceler üretme potansiyeline sahip olur (Öztürk 2018: 53). Çizilen çerçeveden hareketle bu makale, modern sinemadaki sırt takip planlarının estetik modernizmin nitelikleri ile kesiştiği noktaları kavramaya; bu bağlamda bakış ile sırt görüntüsü arasındaki ilişkinin bileşenlerini analiz etmeye çalışmaktadır. Böylelikle, sırt takip planlarının estetik modernizm ile hangi düzeyde ne şekilde ilişki kurduğu; film evreninin zihinsel yapısının oluşmasına bu ilişkinin nasıl katkı verdiği tartışılacaktır.

2. Çalışmanın İzleği ve Yöntemi

Estetik modernizm ve sırt takip plan ilişkisinin kavranabilmesi için, hem resimde hem sinemada biçimlerin işleyişinin araştırılması önemlidir. Foucault'nun vurguladığı gibi,

¹ Realist ve natüralist sanat.

² İlk kez Charles Baudelaire ile ortaya koyulan kavram, çok anlamlılığı, anlamsızlığı, karmaşıklığı ile zamanı ve mekanı parçalayarak özgürleşmeyi ve özerkleşmeyi sağlayabilecek, benzetmenin yerini ifadenin aldığı bir sanat alanını tanımlar (Artun, 2013: 10-57).

³ Bazı yaklaşımlara göre Türkçeye "temsili" olarak çevrilen Fransızca "re-présentation" kelimesi, Antik Yunan döneminden 19.yüzyula kadar olan klasik sanat için kullanılan ve mimesisi ifade eden bir kavramdır. Bu makalede klasik temsil olarak ifade edilmiştir.

⁴ Deleuze'e (2003) göre, hareket-süre blokları yaratan sinemanın çizgi-renk blokları yaratan resim (21) ile ilişkisi "mekan-zamanlar yaratma düzeyinde gerçekleşir." (23). Bu yaklaşım, çalışmanın resim-sinema ekseninde kurmaya çalıştığı bağlantıyı destekler niteliktedir.

biçimler üzerine düşünülmesi, söylemin ve figürün karşılıklı işleyişlerinin betimlenmesini, iç içe geçen ilişkiler ağının anlaşılmasını ve böylelikle sanat eserlerinin kültürel bağlamı içinde kavranabilmesini mümkün kılar (Foucault, 2006: 221-223). Bilinçli düşünceden çok düşüncenin içsel bileşenlerinin açığa çıkarılması üzerinde duran Foucault, birbirinden bağımsız gibi görülen küçük bileşenlere dair açıklamaların bu bağlamda önemli olduğunu düşünür (Gutting, 2010: 61-74). Bir filmin, sistemsal ilişkiler bütünü içinde kavranabilmesi için filme özgü biçimsel öğelerin söylem ile ilişkisi üzerine düşünülmesi önemlidir. Christian Metz'in (2012), sinemada uzun süre devam etmiş olan içerik ve biçim tartışmalarını ele alırken sinematografik olanın yalnızca biçim olabileceğinin altını çizmesi, bu yaklaşımı destekler niteliktedir (94).⁵ Benzer biçimde, Öztürk'ün (2018) belirttiği gibi, sinemanın hareket zaman bloklarıyla, bir fikri tamamen "kendine ait tekniklerle ve kendi tarzında ve de yeni düşünceleri üretecek biçimde" işlediği hatırlanmalıdır (53). Seyircinin film ile ilişkisini belirleyen biçimsel yapı, teknik ve estetik tercihlerle görünür olur.

Foucault'nun vurguladığı gibi, niteliği itibariyle eleştirel bir yaklaşım olan modernitenin, sürekli bir dönüşüme referans vermesi (Gutting, 2010: 91), biçim ve modernizm ilişkisinin yapıları açığa çıkaran zamansız bir bağlantı olarak kabul edilmesini mümkün kılar. Sırt takip planın eleştirel ve özgürleştirici kullanımlarının estetik modernizm ekseninde ele alınması, zamanın sınırlarını aşan bu bağlantının yeniden değerlendirilmesine imkan verir. Bununla birlikte, sırtı izleyen kameranın takip hareketi, bir arayışı andırmaktadır. Bu nitelik, modern sinemada⁶ sürekli devam eden kişinin kendini keşfetme arayışı ile ilişkilendirildiğinde (Orr, 1997:24), modernite ile kurulan bağlantıyı destekler. Bu bağlamda sırt takip planların çok sık kullanıldığı ve belirgin bir görüntü olarak ön plana çıktığı *Ahlat Ağacı* (Nuri Bilge Ceylan, 2018) filmi, örneklem olarak seçilmiştir. Yüzü ve bakışı saklayan, engelleyici, belirsiz, ifadesiz, düz bir form olan sırtın etkisini *Ahlat Ağacı* filminde açığa çıkaran ve yoğunlaştıran sırt takip planların, Foucault'nun analizinden hareketle estetik modernizm ile ilişkilendirilebileceği düşünülmüştür.

Jean Louis Comolli, herhangi bir teknik aracın filmin içindeki işlevini çözümlmek için diğer sanat alanlarının sinematik olmayan kodlarından faydalanılması gerektiğini belirtir. Resim sanatının biçimsel kodları ile filmin sinematografik nitelikleri arasındaki ilişki de, mekan ve zaman boyutundaki değişimin kavranmasına katkı verecektir (Bordwell, 1997: 160). Bu çerçevede, filmdeki sırt takip planlar, çalışmada estetik modernizmin nitelikleri olarak ön plana çıkan ifadesizlik-belirsizlik, yüzey-düzlük ve yer değiştirme temaları ekseninde niteliksel olarak analiz edilmiştir. Analiz kısmında, çalışmanın kavramsal çerçevesi ile uyumlu olarak, imgelerin mimetik benzerliğinden değil, imgelerin temsilden vazgeçiş bağlamından yola çıkılmasına dikkat edilmiştir.

Makalede sırt takip planları analiz edebilmek için öncelikle, Foucault'nun, estetik modernizm perspektifinde Manet'nin resmini değerlendirdiği metni *Manet'nin Sanatı* (1971) ile Magritte'in resimlerini incelediği *Bu Bir Pipo Değildir* (1973) adlı çalışması ele alınmış, böylelikle çalışmanın kavramsal çerçevesi çizilmiştir. Ardından makaledeki temel bağlantılarının kurulabilmesi için klasik sinema ve bakış ilişkisine değinilmiş; sinemada estetik modernizm kavramı incelenmiş; modern sinemanın özellikleri ortaya koyulmuştur. Teknik bir öğe olarak sırt takip plan ve onun uzlaşımsal kullanımlarına değinildikten sonra, sinema ve resim alanından örneklerle sırt imgesi ele alınmıştır. Bu kısımda, estetik modernizm ve bakış ilişkisi, Jacques Lacan'ın "gerçek" kavramı ile bağlantılı olarak değerlendirilmiştir.

⁵ Kitabın ikinci cildinden alınmıştır.

⁶ Açık ki modern sinema /modern anlatı kavramı birçok sinema kuramcısı ve felsefeci tarafından açıklanmış; bu sinemanın nitelikleri farklı perspektiflerden değerlendirilmiştir. Ancak bu makalede, sırt takip plandan hareketle, Foucault'nun estetik modernizm kavramı ekseninde yeni bir bağlantı noktası bulunmaya çalışılmıştır. Makalenin sınırlılıkları nedeniyle, modern sinema yaklaşımlarına çalışmada detaylı bir yer ayrılmamış, yalnızca bazı kesişme noktalarında, çalışmayı destekleyen düşüncelere referans verilmesi ile yetinilmiştir.

Son bölümde, estetik modernizmin nitelikleri olarak ön plana çıkan temalar ekseninde *Ahlat Ağacı* filmindeki sırt takip planlar analiz edilmiş; sırt takip plan ve estetik modernizm ilişkisi çözümlenmeye çalışılmıştır.

3. Foucault'nun Manet Resmi Analizi ve Estetik Modernizm Vurgusu

Foucault'ya (2018) göre estetik modernizm, Manet ile başlar. Bunun en önemli sebebi, Rönesans'tan beri iki boyutlu olduğu halde üç boyutlu olduğu yanılması yaratmış ve yalnızca merkez noktadan bakılabilmüş olan tabloyu⁷ Manet'nin dönüştürmüş olmasıdır. Bu dönüşümün sebebi, tablonun maddi özelliklerinin ön plana geçmesiyle nesne-tablonun açığa çıkmasıdır.⁸ Foucault, Manet'deki nesne tabloya üç nitelik sayesinde ulaşmıştır: tuvalin mekansal özelliklerinin vurgulanması, temsili ışık yerine gerçek ışığın kullanımı ve seyircinin tablo karşısındaki konumu (11-13). Manet'nin tablolarında derinlik duygusu engellenir. Hacim ve yüzey hissiyle, mekanın hayali yapısı açığa çıkarılır. Resimlerde, dikey ve yatay konumlar ile tuvalin tekrarlanması; mekansal konumun ve kişilerin uzaklığının keyfi ya da simgesel olması önemlidir. Bu yatay ve dikey dokular aracılığıyla soyutlama etkisi de yaratılır. Örneğin *Le Balcon* (*Balkon*, 1866-69) resminde arka planın görünmez kılınması ve derinlik hissinin engellenmesi ile figürler ara mekanda adeta asılı kalır. *La Serveuse de Bocks* (*Bira Servisi Yapan Garson Kız*, 1879) isimli tabloda, hem figürlerin baktıkları noktanın görülmemesi hem de ters yönlere bakıyor olmaları, tablonun önünün ve arkasının varlığını hatırlatır. Ayrıca resim, görünür olana değil görünmez olana işaret ederek seyirciye farklı konumlar önerir. *Le Chemin de Fer* (*Demiryolu*, 1872-73) tablosunda olduğu gibi, seyircinin konum değiştirme arzusunun tatmin edilmemesi ise huzursuzluk hissi yaratır (**Görsel 1**). Bu resimde, seyirci küçük kızın bakışını görmeyi arzular; fakat sırtı dönük figür, bakışını seyirciden saklar. Bakılan noktadan kızın yüzünün görülmesi imkansızdır. Foucault'ya göre burada tablo, yarattığı bakış alanları ile seyirciyi hareketlendirirken "görünmeyeni" göstermiş olur (Foucault, 2018: 19- 51). Hem kadının yüzü, hem küçük kızın sırtı, ifadesizlik ve belirsizlik alanıdır. Bakış, buraya hem davet edilir hem de buradan kovulur. Kızın baktığı yönü kaplayan sis, bakışın belirsizliğini artırdığı gibi derinliği de azaltır. Seyirciyi, tablonun yüzeyiyle ve düzleşme etkisi ile karşı karşıya bırakır.



Görsel 1. *Demiryolu*, É. Manet, 1872-73

⁷ Doğanın bir model olduğu düşüncesinden hareketle, taklit ve öykünme aracılığıyla yansıtılmasını betimleyen "mimesis" kavramı ile ilk kez Antik Yunan döneminde karşılaşılır (Tunalı, 2001: 176-177). Rönesans döneminde bu yanılısma, merkezi perspektif yasaları aracılığı ile güçlendirilir. Belirlenen sistem ile dış dünyanın sabitlemesi sağlanarak, gerçekliğin yansıtılabileceği düşünülür. Bu amaçla, özne için sabit bir bakış noktası tayin edilir; buradan hareketle mekansal yanılısma yaratılır. Tablonun seyredilmesi, önceden belirlenmiş bu bakışın benimsenmesi anlamına gelir. Gerçekliği görünüşe dönüştürdüğünü iddia eden simgesel biçim, norm ve akıl öncülüğünde dış dünyayı sınırlandırmış olur. Bu bakışın iktidar alanında, öznenin serbest iradesinden söz edilemez. Özne, burada kontrol edilebilir bir nesneye dönüşür (Panofsky, 2017:15-57).

⁸ Foucault (2001), "şeyler" in kendi üzerlerine kapanmaya ve temsil alanındaki rollerini bırakmaya başlama sürecini (23), *Kelimeler ve Şeyler* adlı eserinde örneklerle ortaya koyar. Bu analizlerinde, metnin kendi anlatısının nesnesi haline geldiğini; kelimelerin anlamlarının değil, esrarlı ve geçici varlıklarının ön plana çıktığını, söylem olarak dilin reddedildiğini ve düşüncenin maddiliğinin ortaya koyulduğunu söyler (427-534).

Micheal Fried'e göre Manet resminde, figürlerin yüzlerindeki ifadenin belirsizliği, seyircinin tabloyla bağlantı kurmasını zorlaştırır. Yüz hatlarındaki silinmişlik hissi, tamamlanmamışlık etkisi yaratır. Bu durum, mimetik yanılsamanın yaratılmasını engeller. Aynı zamanda yüzdeki duyguların belirsizleşmesiyle ortaya çıkan anlamsızlık, seyirciyle iletişimin kesilmesine; sahnenin kendi üstüne kapanmasına neden olur (Talon-Hugon, 2018: 80- 97). İfadesizleşen yüz, doğası gereği ifadesiz olan sırt ile benzerlik gösterir. İkisi de artık ayırt edici bir role sahip değildir.

Magritte'in resimleri, mekanın altında bir şey olmadığını göstermeye çalışır. Foucault'ya göre bu durum, bir tür bulunmayış halidir ve tablonun kendini yansıtmasına neden olur (Foucault, 2016: 40). *Personnage Marchant Vers L'horizon / L'apparition* (Ufka Doğru Yürüyen Kişi, 1928)⁹ resminde bulunan birtakım lekeler sırtın oluşturduğu leke ile ilişkilendirilir (**Görsel 2**). Bu kütleler, hacimleri olmasına rağmen belirsiz ve kimliksizdir (Foucault, 2016: 39). Her ne kadar resimde sırtından görülen kişi, bir insan figürü görünümüne sahip olsa da, diğer nesnelerin maddesel yüzeyinin açığa çıkması ile sırtın görünümü de bir belirsizlik alanı olur. Foucault (2016), Magritte'in klasik resimdeki benzeyiş ilkesi yerine andırışı tercih ettiğini vurgular. Benzeyiş, klasik temsilin hizmetinde bir benzerlik iddiası ve bir başvuru noktası sunar; andırış ise farklı yönler hareket edebilen, yinelenebilen bir belirsizliği açığa çıkarır (43). Andırışlar



Görsel 2. Ufka Doğru Yürüyen Kişi, R. Magritte, 1928

aracılığı ile görüntü kimliğini kaybeder (50-51). Foucault'nun bu noktada ortaya koyduğu argüman dikkat çekicidir. Ona göre Magritte'in andırış üzerinden ilerlemeyi seçmesinin nedeni, dünyanın gerçekliğinin bulanıklık ve belirsizlik ile ilişkili olmasıdır (Foucault, 58-59). Burada Öztürk'ün (2018) belirttiği gibi beynin çalışma yapısının yorum ve belirsizlik temelinde kurulduğu vurgulanmalıdır. Öztürk, Henri Bergson'a referansla beynin dış dünyayı algıladığında bir aralık açtığını dile getirir. Buranın nasıl doldurulacağı belirli değildir (90). Belirsizliğin dünyanın gerçekliği ile ilişkisinin vurgulanması makalede modern sinema ile sırt imgesinin ilişkilendirilmesi açısından önemlidir. "Ana akım sinema dışına çıkıldığında belirsizlik yoğunlaşır, alternatif olasılıklar, çatalanmalar, virtüel ve edimsel zaman ve mekânlar arasında gidiş gelişler yoğun yaşanır." (91). Öztürk'ün *Citizen Kane* (Yurttaş Kane, Orson Welles, 1941) filmiyle ilgili yorumunda, bu durumun sinemanın doğasından değil "yaşamın, ilişkilerin, beynin ve evrenin" işleyişinden kaynaklandığını belirtmesi, Foucault'nun ifadesini destekler niteliktedir (92). Bu anlamda sırt görüntüsü, bir aralık olarak bu gidiş gelişlerin ifşa alanıdır.

Foucault'nun Manet ve Magritte analizi değerlendirildiğinde, klasik temsilin bozulması ekseninde, bakış ile bağlantılı olduğu görülen yüzey-düzlük, ifadesizlik-belirsizlik ve yer

⁹ Resim, yer aldığı Stuttgart Galerisi kolekiyonunda *L'apparition* adı ile bulunmasına rağmen Foucault, incelemesinde *Personnage Marchant Vers L'horizon* ismini kullanır. Bu isim, Selahattin Hilav tarafından Ufka Doğru Yürüyen Kişi olarak Türkçeye çevrilmiştir.

değiştirme olarak üç ana tema ortaya koyulabilir. Bu kavramların, sinemadaki sırt imgesi ile kurduğu ilişkiyi kavrayabilmek için öncelikle klasik sinema ve bakış ilişkisinin temel dinamiklerine değinerek sinemada estetik modernizm ve modern sinema kavramları ele alınabilir.

4. Sinemada Estetik Modernizm: Klasik Sinemadan Modern Sinemaya

Rönesans resmindeki benzerlik ilkesi gibi mimetik yapıdan kaynaklanan görüntünün sürekliliği ilkesi de klasik anlatı sinemasında gerçeklik yanılması üretir. Bu tür bir anlatı seyirciyi, merkezi, hayali ve aşkın bir konuma yerleştirir (Kirel, 2018: 215). Rönesans resmindeki yanılma, sinemada filmin inandırıcılığının arttırılmasını sağlayan teknik tercihlerle yaratılır. Temel ilkeler çerçevesinde geliştirilen bu uzlaşım kuralları bütünü Noél Burch, IMR (Institutional Mode of Representation / Klasik Temsil Biçimi) olarak niteler. Klasik temsil biçimi, görülmez ve saydam bir tekniktir. Kolay anlaşılır, düz çizgisel, oyuncuların kameraya bakmadığı ve böylelikle seyircinin bakışının davet edildiği bu biçim, karakterle özdeşleşmeyi sağlar. Bunu yaparken ne görüldüğünü ve buna nasıl tepki verildiğini ön plana çıkarır (Bordwell, 1997: 96). Rönesans perspektifi, bu sinema için bir model olmuştur. Sabit bir noktaya göre nesnelere düzenlenmesi, öznenin merkezi konumunu belirlemiştir (Baudry, 1986: 289). Rönesans perspektifi gibi kurgu kuralları da seyirciyi merkeze koyar. Burch'e göre, seyirci, kompozisyon, aydınlatma ve kurgu ile ekranın düzlüğünü unuttur. KTB, gerçeklik yanılması sunar ve ideolojik olarak yönlendirilmiş bir deneyim yaşatır (Bordwell, 1997: 96). Klasik sinemada seyirci, kameranın bakışı ile özdeşleşir. Bu gizli nitelik, seyirciye kamera tarafından yönlendirildiğini unutturur (Elsaesser ve Hagener, 2014: 130). Comolli'nin (1974) "gerçekliğin izlenimi" olarak tanımladığı bu etkinin (28) yaratılması için "kameranın aksiyona bakışı" ve "seyircinin perdeye bakışı", "karakterin bakışı" ile birleştirilir. Böylelikle seyirci, kurmacanın içine girmiş olur (Elsaesser ve Hagener, 2014: 177).

Aygıt, özneyi anlamın kaynağıymış gibi hissettirerek onu bakışın efendisi kılar (Kirel, 2018: 215). Bu yanılmanın temel kaynağı, Mulvey'in (2019) de belirttiği gibi görsel hazın yönlendirilmesidir. Klasik sinemanın kodları, öznenin eksikliklerini, arzu ve korkularını da kullanarak onun için bir tatmin yanılması yaratır (204). Bu durumda, seyircinin bakışı, kodlar aracılığıyla kontrol edilmiş ve sınırlandırılmış olur. İzleyicinin tatmini, hem bakmanın hazzına hem de özdeşleşme ile denetleyen, iktidar kuran, erkek egemen bakışa sahip olması ile sağlanır (211). Bu nesneleştirilen bakıştan kurtulmak için, kameranın ve seyircinin bakışının açığa çıkarılması, görünür kılınması önemlidir. Bu bağlamda sırt plan, seyircinin yanılmalı tatminini ortadan kaldırırken filmin voyoristik (dikizlemeci) etkinlik ve edilginlik mekanizmalarını da yıkabilir (218). Mulvey'in kameranın maddeselliğinin görünür olması ve izleyicinin bakışının bağımsızlaşması ekseninde ele aldığı nitelikler (217-218), Foucault'nun Manet analizinde karşımıza çıkan estetik modernizmin nitelikleridir.

Bu çerçevede, sinemada modernizm, belirtilen sınırları aşacak olan biçimi ortaya koyma potansiyeline sahiptir. Klasik sinemayı sorgulayan ve dönüştüren eğilimler sinemanın ilk dönemlerinden beri görünür olmuştur. András Kovács'a göre (2010), dönemsel olarak modern dönem ürünü olan sinema, eleştirel kimliğiyle modernist hareketlerden ve ulusal kültürel mirastan yararlanarak modernizme eklenmiştir (17). Burada ön plana çıkan konu, estetik biçimin modern sanatın estetik niteliklerinden etkilenmiş olmasıdır. Öznellik, kendini yansıtmaya ve soyutlama (54), sinemanın karakteristiğini belirleyen unsurlar olarak zamansız bir sinema düşüncesini ortaya koyar. Bu sinema, modernizmde olduğu gibi "gelekle eleştirel-yansımali bir ilişki içinde" (13) klasik olanla bir arada yaşar (40). Film dili çalışmalarını klasik olan üzerinden değerlendiren Burch da, sinemanın gelişimini modernizm ekseninde ele alır. Burch'e göre, 1906'ya kadar gelişen PMR (Primitive Mode of Representation / İlkel Temsil Biçimi), KTB tarafından baskı altına alınmıştır. Modernizm, bu ilkel biçimleri yeniden açığa çıkarır (Bordwell, 1997:106). Bu argüman, Maurice Marleau Ponty'nin ilkel görme eylemi

ifadesiyle benzerlik taşıması açısından çalışmanın ilerleyen kısımlarında, modernizm-sırt-bakış ilişkisinin derinleştirilmesine imkan verecektir.

John Orr (1997), 1915-25 yılları arasını yüksek modernizm, 1958-78 yılları arasını da bu döneme bir dönüş olarak yorumladığından, bu ikinci dönemi neo-modern olarak kabul eder.¹⁰ Bu aşamada, uyumsuzluk-uyum, belirsizlik-anlaşılabilirlik, sorgulama ve onaylamanın bir aradalığı ile birlikte biçimin yüceltilmişliğini, anlatının ve kameranın gücü üzerine düşünüldüğünü belirtir (12-17). Zaman ve mekanın sınırları kaldırılır, görüntü parçalanır (81). Alternatifleri ve belirsizlikleri özellikle gösteren biçimler, seyirciye yer değiştirmesi ve düşünebilmesi için alan açar (Öztürk 2018, 91). Modernist estetiğin düşününsel yansıtıcı katlama niteliği,¹¹ biçimler aracılığıyla sahnelemenin kurmaca yapısını açığa çıkararak sorgular. Elsaesser ve Hagener (2014), *Film Kuramı* adlı kitaplarında, postmodern sürecin düşününselliğin eleştirel doğasını değiştirmediklerine işaret eder (145). Bu vurgu, çalışmanın temel çerçevesinin modernizm ile bağlantılı olarak belirlenmiş olması düşüncesini destekler. Modernizmin zaman sınırlarını aşan karakteristiği, sinemanın eleştirel kimliğinin bir parçasıdır. Benzer şekilde, Orr, Alexandre Austruc ve Gilles Deleuze tarafından modernizm, sinema dilinin son ürünü olarak görülür. Onlara göre, sinemada modernizm tarihsel bir olgu olmadığından, her zaman güncel kalacaktır. Deleuze'ün¹² modern sinemayı bir zihinsel ilişki biçimi olarak görmesinin bu fikri güçlendirdiği söylenebilir (Orr, 1997: 45-47).

Bu noktada, modern sinemanın temsil ile hesaplaşmasını biraz daha detaylı açıklamak önemli görülmektedir. Öztürk (2019b), sinemanın bir temsil olmadığını, "fiziksel yaşamda kaybolan varlıkları ve ilişkileri ifşa eden, onları görünür hale getiren, onları farklı tarzlarda hiç düşünülmemiş boyutlarıyla gösteren bir yaratım" olduğunu belirtir (8). Düşüncesini, Bergson, Deleuze ve Félix Guattari ile temellendirir: Bergson, imaj anlayışında köklü bir değişim yaratmıştır. Ona göre, evrende kendi gücü olan varlıklar değişim ve karşılaşmalar içindedir. Dolayısıyla, "Bergson'a göre her şey imajdır, çünkü her şey değişir. Değişmeyen sabit özsel bir entite yoktur." (6). Bilinç, değişim, karşılaşma ve etkileşimle oluşur. Bu nedenle, bilinç bir şeyin görünümünü algılayan -ve çoğunlukla- bir yanılısamaya ulaşan bir şey değildir. Bu bağlamda, temsil alanı da değildir (7). Deleuze'e göre de bilinç "uzay ve zaman bloklarında yer alır" ve etkileşim içinde oluşur (9). Bu nedenle, irrasyonel kesmeler, birbiriyle bağlantısız imajlar ve motor-duyu mekanizmamızı afallatan imaj akışına sahip olan modern sinema ile beynin yapısı ve işleyişi arasında temel bir ortaklık vardır. Bu ortaklık modern sinemanın kendi tarzında "düşünce üreten" bir alan olduğunu kanıtlar (Öztürk 2018: 31).¹³ Bununla birlikte, beynin işleyişi ile kurulan bu bağlantı, makalenin argümanlarından biri olan modernizmin estetik niteliklerinin zamansızlığını da vurgular.

5. Teknik Bir Öge Olarak Sırt Takip Plan ve Uzlaşımın Kullanımı

Modern sinemada teknik tercihlerin birbirlerinden farklı; dönüştürücü, eleştirel, sarsıcı etkileri vardır; fakat klasik sinemada teknik işlevlerin birtakım formüllerle belirlendiği söylenebilir. Uzlaşımın kullanımı yani teknik bir işaretin ön plana çıkmadığı anlatılarda, sırtın perdede görülmesi gerçekliğin izlenimini artıran bir unsurdur. Sırt plan, çoğu

¹⁰ Kovács (2010) sinemadaki modernizmi iki döneme ayırır. İlk dönemde, sinemanın teknik yanları ve biçimi temel odak noktası olmuştur. Dışavurumculuk ile başlayan bu süreç, fütürizm, gerçeküstücülük, dadacılık ve kübizm etkileri ile devam eder ve izlenimcilik ile içsel görünümleri de içeren bir boyuta varır (17-20).

¹¹ Elsaesser ve Hagener'in (2014) *Film Kuramı* isimli kitabında, "reflexive-reflective doubling" ifadesi düşününsel-yansıtıcı katlama olarak Türkçeye çevrilmiştir (122).

¹² Deleuze'e göre modern sinema, öznel, yurtsuzlaşma, sanallık, sezgisellik, rastlantısallık, irrasyonellik ve oluş ile açığa çıkan bir zaman-imge sinemasıdır (Çelik, 2018: 67). Bu çalışmada, sıralanan kavramlara, Foucault'nun estetik modernizm ile ilgili çalışmaları ekseninde yer verilmiştir.

¹³ İmajlar, yanılısma mekanizmalarını ortaya çıkarma potansiyeline sahiptir (Öztürk, 2016: 5). Bu nedenle, sinemadaki hareket-zaman blokları, içimizdeki ve dışımızdaki mağaradan kurtulmamıza imkan verir (Öztürk 2019a).

zaman işlevsel olduğu için görünmez olan kesme ve kamera hareketleriyle seyirciye filmin varlığını unutturur. Klasik anlatıda sırt; gizli, ikincil, seyircide oluşması beklenen etkileri (gerilim, merak, korku) güçlendiren bir niteliğe sahiptir. Görüntüde en sık karşılaşılan sırt kullanımlarından biri de, açı karşı açı tekniği ile yaratılır (Thomas, 2012a: 6-8). Bu planlar, bir karakterin sırtı ile oluşan ifadesizliğin diğer karakterin yüzü ile tamamlanmasını sağlayarak hikayenin anlaşılmasını kolaylaştırır; seyircinin karakterlerle yakınlık kurmasına hizmet eder; seyircinin merakını hem tetikler hem giderir.

İzleyici çekim [takip çekimi], kameranın karakteri izlediği bir harekettir. Takibi sağlayan bu çekim, kamera açısının ve konumunun değişmesi sayesinde çerçeve ile birlikte hareket etme, nesneye yaklaşma, geri çekilme, yanından, üstünden geçme imkanı verir. Sırt takip planda karşımıza çıkan en belirgin hareketler, kaydırma (konu hareket etmez), vinç, steadicam ve drone ile elde edilir. Vinç, steadicam ve drone çok yönlü bir hareket sunar. Sırt takip planda seyircinin dikkati, sırtı görülen karakterin üzerinde kalır. Kamera sırtın hareketine uyumlu olarak hareket eder.¹⁴ Sırt takip planda devam eden bir kamera hareketi sırasında, görüntünün içerdiği enformasyon artar; nesnelere daha canlı ve üç boyutlu görülür; devamlı değişen perspektifler oluşur; mekan yatay ve dikey olarak kesintisiz sunulabilir; mekanlar arası geçişler sağlanır. Ayrıca kamera, seyircinin hareketi yerine geçen bir devinim olarak görüleceğinden, seyircinin filmin evrenine dahil olma hissini artırır (Bordwell ve Thompson, 2012: 199-203). Bu hareket imkanı, bakışı çok daha fazla kışkırtır ve tatmin olma yanılmasını güçlendirir. Hareket edebilen bakış, kontrol edebilme yetisine sahip olduğunu daha fazla hisseder. Sırtın hareketli bir kamera aracılığıyla takip edilmesi, seyirciyi yerlerle ve olaylarla ilgilenmeye davet ettiği gibi karakterle kurulan bağ da güçlendirir. Metz'in de belirttiği gibi seyirci, merkezi rolüyle her şeyi algılayan özne olur (Thomas, 2012a: 8). Uzlaşım sırt takip hareketi, özdeşleşme ve yanılma etkisini güçlendirme niteliği ile ön plana çıkar.

6. Resimden Sinemaya Sırt-Bakış-Modernizm İlişkisi

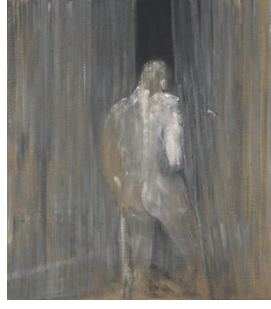
Benjamin Thomas'ın *Tourner Le Dos (Sırtını Dönmek, 2012)*¹⁵ isimli kitabı, sinemada sırt imgesini kullanan filmlerle ilgili yapılan en kapsamlı çalışmalardan biridir. Kitapta yer alan metinler incelendiğinde, bunların çoğunun sırtın uzlaşım olmayan kullanımlarına odaklandığı görülmektedir. George Banu'nun (2001) resimde ve tiyatrodaki sırtı ele alan kitabı *L'Homme de Dos (Sırtından Görülen İnsan)*,¹⁶ bu çalışmalar için önemli bir referans noktası olmuştur. Banu, sırtın şifreli bir şiire benzediğini ve varoluşu kristalize ettiğini söylerken bir taraftan sırtın metafor olarak kullanımını, diğer taraftan ise metafor olmayı reddeden ve bu yönüyle de moderniteye eklenilen niteliğini vurgulamıştır (11-17). Sırt, modern dönemden önce de resimlerde yer almaktadır; fakat estetik modernist anlayış ile birlikte, sırt imgesi tablonun maddiliğini açığa çıkaran bir unsura dönüşmeye başlamıştır. Görüntünün ikilem ve belirsizlik alanı yaratan çift değerli niteliği bu resimlerde ön plana çıkmaktadır. Francis Bacon'ın *Study From the Human Body (İnsan Bedeni Konulu Çalışma, 1949)*¹⁷ isimli tablosunda (Görsel 3) sırtından görülen figür, hem dünyaya kendini gösteriyor hem de kendini çekiyor gibidir. Tablodaki bu duruşların ikisi de mutlak değerini kaybetmekte ve seyirciyi göreceli bir durumun içine yerleştirmektedir. Bu resim, iki duruş arasında bir seyahati ve diyalogu mümkün kılmaktadır (18).

¹⁴ Seyircinin kendini devinen bir nesne olarak algılaması Dziga Vertov'un Sine-Göz yaklaşımıyla ilişkilendirilebilir. Ayrıca, Walter Benjamin'in kameranın devinimi ile bilinçaltı arasında kurmuş olduğu bağlantı da burada hatırlanabilir.

¹⁵ Tarafımca önerilen çeviridir.

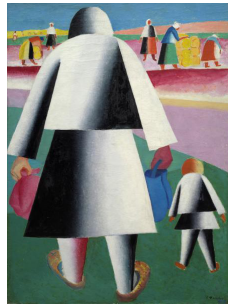
¹⁶ Tarafımca önerilen çeviridir.

¹⁷ Tarafımca önerilen çeviridir.



Görsel 3. İnsan Bedeni Konulu Çalışma, F. Bacon, 1949

Casimir Malevich'in resminde de olduğu gibi (**Görsel 4**) sırt, yüzden farklı olarak biricik olma durumunu ortadan kaldıran bir yapıya sahiptir. Sırtından görülen insan, tanımlı bir kimliği olmayan, kendi kişisel serüveninden özgürleşerek anonimlik içine yerleşen bir karaktere dönüşebilir. Sırtın donukluğu, aynı zamanda seyirciyi, hikaye ve varsayımlardan beslenen hayali bir kurguya sokar. Sırt, kesin cevaplara ulaşılmayacak olan gizemli bir delik gibi -bir ifade alanı olan yüzün aksine- maddenin dilsizliğine sahiptir. Banu'ya göre sırttan görülen insan, modern insanın habercisidir. Bu duruş, dünyaya arkasını dönme; var olan kurallardan kopma; başkaldırı ya da bir tür kınama olarak algılanabilir (23-28). Kodları bozan, onları aksatan, gedik açan ve istikrarsızlaştıran bir görünüm olarak sırt, bir tür özgürleşmedir (23-28).¹⁸ Örneğin Paul Delvaux'nun *L'estacade* (*Dalgakıran*, 1966) isimli tablosu (**Görsel 5**), tamamlanmamışlığı ortaya koyar. Birbirine yakın olan iki yabancı olarak resmedilen figürlerin birleşmeleri ve tamamlanmaları imkansızdır. Resim sanatında sık karşılaşılan kadınların sırtlarının ve ayna aracılığıyla yüzlerinin görüldüğü resimler, izleyiciyi her şeyi görmeye davet ederken Delvaux'nun tablosu, eksik bırakmayı tercih eder. Magritte'in *La Reproduction Interdite* (*Çoğaltılması Yasaktır*, 1937) adlı tablosunda (**Görsel 6**) genç adam, aynada kendine



Görsel 4. Marpha ve Vanka, K. Malevich, 1930



Görsel 5. Dalgakıran, P. Delvaux, 1966

bakar ama yalnızca sırtını görür. Görüntünün çelişkilerle anlamsız kılınması, benzerlik üzerinden ilerleyen temsili bozar (Harkness, 2016: 13). Andırış halindeki sırt, kendinden hareket eder, kendini çoğaltır ve kendine gönderme yapar. Sonsuz şekilde çoğaltılması, kimliğin kaybı demektir (Foucault, 2016: 51). Resimdeki kimliksizlik düşüncesinin etkisi, çoğaltılarak güçlendirilmiş olur. René Magritte'in *Le Maître d'école* (*Okul öğretmeni*, 1955) adlı tablosunda

¹⁸ Banu sırtın, görünüm şekli ne olursa olsun bir tabuya karşı geldiğini ve kanunun otoritesini yıktığını belirtir. Kutsal gözün gözetiminden kaçılmayacağına düşünülmesi nedeniyle, Rönesans dönemine kadar dini resim, sırtı görmezden gelmiştir (Banu, 2001: s.47).



Görsel 6. *Çoğaltılması yasaktır*, R. Magritte, 1937 **Görsel 7.** *Okul öğretmeni*, R. Magritte, 1955

(**Görsel 7**), yine zihinsel bir duruş ile karşılaşılır. Yüzü olmayan kahramanın tuhaflığı, tekinsizlik hissini açığa çıkarır; sorgulama yaratır (Banu, 2001: 150). Vilhelm Hammershøi'nin *Intérieur avec Jeune Femme Vue de Dos* (*Evin İçinde Sırtı Dönük Kadın*, 1903-1904)¹⁹ isimli resminde (**Görsel 8**) sırt figürü sayesinde yüzey ile oluş iletişim kurar. Kaçış perspektifi kurulmamış bu resim kendine gönderme yapar. Bu resimde bir kahraman olmadığı anlaşılan bu figür, kabulleniş ve onaylama arasında gidip gelen bir çift değerliliğe sahip olur. Oluş halindeki bu duruş, tevekkül ve onay verme arasında çift değerliliğini devam ettirir. Tekrar etmeye başlayan sırt figürü, daha önceki klasik temsil biçimlerinden farklı olarak zihinsel bir duruş sergileyen bir figüre dönüşür (Banu, 2001: 132-148). Banu'ya göre "sırtın söylemi her zaman keşfedilecek durumdadır." (Banu, 2001: 158). Bu ifade, çalışmanın önceki bölümlerinde ele alındığı gibi, klasik temsilinin modernizmle bağlantısı içinde çözüldüğü, bu bağlamda sırt imgesinin zamanın sınırlarını aşan bir biçime dönüştüğü fikrini destekler.



Görsel 8. *Evin İçinde Sırtı Dönük Kadın*, V. Hammershøi, (1903-1904)

Sinemada belirgin bir biçim olarak sırtın ön plana çıktığı filmlerden biri, *Elephant* (*Fil*, Gus Vant Sun, 2003) filmidir. Bu filmde, sahnelerin çoğu, koridor boyunca öğrencileri takip eden uzun çekimlerden oluşur (**Görsel 9, 10, 11**). Bir bilgisayar oyununu andıran sırt takip planının uzun süre devam etmesi, filmde sırtın otonom ve eleştirel bir öge olarak belirmesine; bu sayede kontrol dışılığının vurgulanmasına hizmet eder (Thomas 2012a: 9). Sırtın bir yansıtma noktası mı bir özdeşleşme aracı mı olacağını belirleyen en önemli unsurlardan biri planın süresidir (Serceau, 2012: 20). *La Petite Lise* (*Küçük Lise*, Jean Grémillon, 1930) filminde yürüyen çiftin, arkalarından uzun bir süre boyunca takip edilmesi ve bu sırada konuşmaya devam ediyor olmaları, onların sırtlarını "seslerin yayıldığı titreyen bir yüzeye dönüştürür"; burada yansıtma, sessel bir ekran yaratılmasını sağlar (Roger, 52).

¹⁹ Tarafımca önerilen çeviridir.



Görsel 9.



Görsel 10.



Görsel 11.

Fil, Gus Vant Sun, 2003

Sırtları konuşan yüzeylere çeviren bir diğer plan, *Vivre Sa Vie (Hayatını Yaşamak, Jean Luc Godard, 1962)* filmindedir (Görsel 12, 13). Arkalarından gördüğümüz geçirimsiz paltolu, blok halindeki sırtlar konuşur. Ekranı kaplayan bu yüzeyler izleyicinin bakışını engeller (Durafour, 2012: 67). Bu sahnede ses, yüzün eksikliğini görünür kılar. Bu eksiklik sırtları, seyircinin bakışını kontrol eden değil, bakışım alanı yaratılmasına imkan veren bir yüzeye dönüştürür. Benzer şekilde, *Werkmeister Harmóniák (Karanlık Armoniler, Bela Tar, 2000)* filminde karakterin sırtı (Görsel 14, 15) yansıtma ile ortaya çıkan bir belirsizlik alanı olarak filmin en temel unsuru olur (Thomas 2012a:9). Kavranılamaz olan dünyayı, belirsiz tehlikeyi ve tedirginliği, ekrandaki bir leke olarak sürekli hatırlatır.



Görsel 12.



Görsel 13.

Hayatını Yaşamak, J. L. Godard, 1962



Görsel 14.



Görsel 15

Karanlık Armoniler, Bela Tar, 2000

Thomas tarafından, *Aventura (Serüven, Michelangelo Antonioni, 1960)* (Görsel 16, 17) ve *L'Eclisse (Batan Güneş, M. Antonioni, 1962)* (Görsel 18) filmlerinde Monica Vitti'nin (başrol oyuncusu) sırtı, benzer şekilde eleştirel bir düzenleme olarak görülür. Sirt imgesi sayesinde görüntü hem düz hem derin olur. Görüntü, bir taraftan perspektif kurallarına saygı gösterirken öte yandan yüzeyde çözülür. Thomas bunu, figürün iki farklı konumunun bakışı çatışmaya sokmasıyla ilişkilendirir. Vitti'nin adada pencereden baktığı sahne, bu görsel zıtlığın bir

örneğidir. Manzaranın görünümünün figür tarafından engellenmesi, derinlik illüzyonunu sağlayan kaçış noktasını başarısız kılar. Göz, sırtın bu siyah yüzeyine çekilir. Siyah ve net olmayan bir düzlük olarak sırt, seyircinin karşısındadır. Burada, figüratifin sorgulanması, soyutlamaya varmadan yine figüratif olan aracılığıyla yapılır (Thomas 2012c: 169-172).



Görsel 16.



Görsel 17.



Görsel 18. *Batan Güneş, M. Antonioni, 1962.*

Serüven, M. Antonioni, 1960.

Sıralanan örneklerde sırtın uzlaşım dışı, temsili yapıyı ifşa ederek bozan nitelikleri görülebilir. Sırt takip plan seyircinin bakışını, karaktere değil sırtta çeker. Sırt ise boşluğu, engelleyici duruşu ile görüntünün sınırlarını hatırlatır; görüntüyü estetik imgenin kendisine dönüştürür. Bu noktada, Lacan'ın "gerçek" kavramının sırt görüntüsü ile ilişkili olarak ele alınması sırt, bakış ve estetik modernizm bağlantısı açısından önemlidir. "İmgesel", "simgesel" ve "gerçek" olmak üzere üç temel düzeyden yola çıkan Lacan (2013), gerçek'i temsil edilen ile değil "temsil olmayışla" ilişkilendirir. Buradan yola çıkıldığında sırt (yüzü saklayarak temsili eksik bırakması nedeniyle), gerçek ile karşılaşılabilir bir görüntü olarak yorumlanabilir. Lacan'a göre özne, gerçek ile karşılaşması sürecinde meydana gelir. Bilinçdışının alanında beklemede olan gerçeklik karşılaşmalarla açığa çıkar. Bununla birlikte özne bu süreçte belirsiz kalır; çünkü yarılma, kopuş, tereddüt ve eksiklik ile bulduklarını her an kaybedip, elinden kaçırıp yeniden başka şeyler bulabilir. Sırtın bakışı eksik bırakan görüntüsü de, bu bağlamda algı ile bilinç arasındaki zamansız boyutun açığa çıkmasına imkan verebilir.

Lacan'ın bakışa gizlice hükmettiğini söylediği ve öznenin görme eyleminden önce var olduğunu belirttiği leke gibi (31-83), sırt da bazı sahnelerde bilinçli görme eyleminden kaçır ve birdenbire gerçek olarak karşımıza çıkar. Ponty'e göre özne, sadece gözüyle değil, bütünlüğü ile biçimi düzenler. Buradaki görme eylemi, her şeyden önce ilkel olarak vardır. Bu eylemi gerçekleştirmek için önseziyi harekete geçirmek, ilk noktada var olana gitmek gerekir (Lacan, 2013: 89-90). Bu çerçevede, Sayın'ın (2003) gözü yaratıcı bir alan; bakışı ise sınırlayıcı bir alan olarak tanımladığı hatırlanabilir (60-61). Göz ve bakış arasındaki bu ayrım, görme eyleminin bütünlüklü ve ilksel yapısına gönderme yapar. "İmgeyi görünmezleştiren ... boşluk, imge içinde açılan bir oyuktur, görünenden görünmeyene uzanır ve bakışın ardındaki göz bebeğini yerinden oynatır." (10).

Lacan'a (2013) göre, bir tabloda düzen getirici, yatıştırıcı etki, "bakıştan vazgeçmeyi, bakışı teslim etmeyi" içerir (109). Tabloya bakan kişi bakışını indirmek zorunda kalır. Lacan, perspektif (geometrik görme eylemi) ile de ilişkilendirdiği bu durumu, bakışın terbiye edilmesi olarak niteler (117). Burada görmenin bu sınırlayıcı boyutunun "görme alanının bize sunduğu "öznelleştirici kökensel ilişkiyi her yönüyle" ortaya koymadığını belirtir (95). Sayın (2003) da böyle bir bakışın imgenin çift değerliliğini yitirmesine neden olduğunu vurgular. İmgenin içindeki eksikliğin, yani kurucu boşluğun ortadan kalkması ile bakışın alanı yıkılır ve imge teşhirci bir niteliğe bürünerek pornografiye teslim olur (10-28). Bu süreç, bir denetim alanı yaratarak özneyi nesneleştirir. Benzer şekilde, seyirci uzlaşım sal bir sırt takip planda bakışını imgelerin simgesel düzeni ile birleştirmeye çalışan uygulamalarla karakterin sırtını takip eder

ve nesneleşir. Bu nesneleştirmeden, imgenin bakışı kontrol etmeyi bırakması ile çıkılır (Sayın, 2003: 31-32). Görüntüdeki eksiklik özneyi özgürleştirir (McGowan, 2012: 29-48). Bu durumda uzlaşımı bozan sırt görüntüsü, bir özgürleşme alanı haline gelir. Lacan (2013), bakılıyor olmak ile bilincin oluşumu arasında ilişki kurar. Bu çerçevede tablonun içinde özneye bakan bir lekenin olması ve özneye yakalanmış gibi hissettirmesi gerçeklik düzeyini açığa çıkarabilir. Bu da özneyi bahsedilen tatmine yaklaştırır. Eksikliğin cisimleştirilmesindeki çarpıcı etki, bakışın hiçlikle karşılaşma anı ile yaratılır. Bu noktada, skopik dürtünün (bilinç için ifade edildiği gibi) belirsiz bir dürtü olması (91),²⁰ sırt görüntüsünün belirsizliği açığa çıkararak niteliği ile ilişkilendirilebilir.

Sırtın bakışı olarak ifade edilebilecek olan, seyirciyle bakışım alanı yaratan bu bakış, imgeselin değil "temsil olmayışın" bir tezahürüdür. Bu nedenle, estetik deneyimin akışını bozarak filmin maddi yapısını açığa çıkarır (McGowan'ın 2012: 29-32). *Ahlat Ağacı* filminin sırt takip planlarının sırt-bakış-modernizm arasında kurulan bu ilişkiler ağı ekseninde çözümlenmesi, film evreninin zihinsel yapısının nasıl kurulduğunun anlaşılmasını sağlayacaktır.

7. Estetik Modernizm Eksenine *Ahlat Ağacı* Filminde Sırt Takip Planların Analizi: Sırt Bakış / Sırtın Bakışı

Ahlat Ağacı filminin ana karakteri olan Sinan, üniversiteyi bitirdikten sonra evine döner; yazdığı romanı yayımlatabilmek için uğraşır. Bu süreç içinde bir taraftan ülke ve taşra gerçekleriyle karşılaşır, öte yandan babası ile ilişkisi üzerinden kendi gerçekliği ile yüzleşir. Film, ekonomik, toplumsal, kültürel bağlam içinde baba ve taşra ile kurulan ilişkiyi hayaller ve gerçeklerin iç içeliği / ayrılığı düzleminde gösterir. Filmin biçimi bu temalar ekseninde, hayatı sorgulamaya ve anlam üzerine düşünmeye yönlendirir. Bu çalışma, sırt takip planların klasik temsili bozan, düşünceyi harekete geçiren, film evreninin zihinsel yapısını açığa çıkararak niteliklerine odaklanmaktadır. Bu nedenle, olay örgüsü, karakterler, filmin sosyolojik, felsefi, psikanalitik bağlamı ve bunlarla ilişkili metaforlar analizine ana izleği içinde yer almaz. Çalışma, sırt takip planların biçimini, estetik modernizmin nitelikleri olarak belirlenen ifadesizlik-belirsizlik, yüzey-düzlük, yer değiştirme temaları ekseninde analiz etmektedir. İncelenen sırt görüntülerinde, bir ya da birden fazla tema görünür olduğundan ve birçok kesişme alanı olduğundan, analiz yapılırken plan içinde en belirgin olan temalardan hareketle görüntüler araştırılmaya ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Seçilen sırt takip planlar, sırtın sabit kameranın hareketli, kameranın sabit sırtın hareketli ve hem sırtın hem kameranın hareketli olduğu planları kapsamaktadır.

Filmde, Sinan'ın telefon ile konuştuğu sekans (**Görsel 19-24**), sırtın kamera tarafından uzun süre takip edildiği en önemli görüntülerden biridir. Sırtı takip eden yedi farklı planının birleştiği bu sekans, 2 dakika 16 saniye boyunca seyirci sırtı izler ve telefon konuşmalarına Sinan'ın sırtına bakarak tanık olur. Uzun süren bu takip, Edgar Morin'in belirttiği gibi sırt imgesini bir yansıtıcıya çevirir (Serceau, 2012: 20). Telefonda, işsizlik, taşra, arayış, çıkış alternatifleri üzerine yapılan konuşmalar, hâki renkteki ceketin donuk yüzeyinden yansır. Burada sırt, politik, ekonomik ve kültürel bağlamın yansıtıldığı bir alan olarak konuşan bir yüzeye dönüşür. Sinan'ın yüzünü görmek isteyen seyircinin bakışı, sırtta kalır. Bu noktada, yüzün eksiliği ile imgede bir boşluk açıldığı söylenebilir. Görünmeyene doğru bakışı çeken boşluk, bir bakışım (Sayın 2003 :21) alanı kurulmasına imkan vererek estetik deneyimi bozar; filmin maddi evrenini hatırlatır. Bu hatırlatma, ülke ve taşranın gerçekliği, Sinan'ın ve gençliğin arayışı/çıkışsızlığı bağlamında seyircinin düşünce geliştirmesine imkan verir.

Bu sekansın önemli bir niteliği de, sırtın bir anlatıcı ve yönlendirici olarak görüntüde yer almasıdır (Serceau, 2012: 24). Bu nedenle seyirci onu kaybetmek istemez. Bilinmeyen bir

²⁰ Skopik düzey, arzu seviyesindedir ve arzunun eksikliği "objet a" olarak bakışla simgelenir (Lacan, 2013: 112-113).

hikayede (Sinan'a polis arkadaşının anlattıkları bağlamında Türkiye'deki gençlerin iş-işsizlik ikileminde karşılaştıkları/yüzleştikleri ülke gerçeklerinin belirsizliği ve değişkenliği içinde), Sinan'ın sırtı bir referans noktası olur. Sinan'ın hareket halindeki sırtı seyirciyi bir yandan bir seyahate davet eder; öte yandan geçirimsiz bir yüzey olarak seyirciyi dışarıda bırakır. Sırt,



Görsel 19.



Görsel 20.



Görsel 21.



Görsel 22.



Görsel 23.



Görsel 24.

hem kendini gösteren hem de geri çeken bir imgeye dönüşür. Bu çift değerlilik, sırtı belirsizliğin alanı haline getirir. Sırt takip plan, hem seyirciyi içine alır hem de sırtın inatçı, düz, perspektifi bozan, dışarıda bırakan görüntüsüyle seyirciyi reddeder. Arkasını dönerek onu yüz üstü bırakır. Filmin davetkar evreninin büyümesine kapılmışken sırtını dönen karakter, Manet'nin resmindeki, bakılmak üzere seyirciye dönen ama ifadesizliği ile seyirciyi reddeden donuk yüzleri hatırlatır (Talon-Hugon, 2018: 97). Tüm çıkış alternatiflerini kaybediyor görünen Sinan'ın sırt takip sahnesi, hem kendi dışlanmışlığının hem seyircinin dışlanmışlığının imgesi olarak kendi üzerine kapanır.²¹ Köprü üzerinde başlayan sırt görüntüleri, *Fil* filmindeki uzun

²¹ Daniel Serceau'nun (2012), *Saikaku Ichidai Onna (Oharu'nun Yaşamı, K.Mizoguchi, 1952)* filmi ele alırken kadın karakterin sırtının görülmesi ile dünyanın bu kadına sırtını dönmesi arasında kurduğu ilişki, bu yorumun çıkış

takip sahneleri ile ilişkilendirilebilir. Oradakine benzer şekilde bir bilgisayar oyunundaki gibi kontrol edilebileceği düşünülen ama bakış ile egemen olunamayan sırt görüntüsü, belirsizlik hissi ile birlikte tedirginlik yaratır. Bu nedenle seyircide umutsuz bir yer değiştirme arzusunun da tetikler.

Sırt planda görülen karakter, bir taraftan sabit bir imge olarak güven hissi verirken öte yandan bir istikrarsızlık kaynağı olur. Bu durum, sırt imgesi sabitken çerçevedeki görüntünün ve mekanın değişmesi ile açıklanabilir. Bir tarafta mekandaki hareket öte yanda sabit bir imge vardır. Bakış ikisini de izler. Hem öndeki harekete odaklanma isteği hem de sırt tarafından sabit donuk bir imge ile engellenme duygusu ortaya çıkar. Seyirci, görülüp görülmediği ikilemi yerine, hem kontrolünde hem kontrolü dışında olan hareketin çelişmesini yaşar. Sürekli değişen belirsiz görüntüler nedeniyle oluşan istikrarsızlık ve bunun getirdiği huzursuzluk takip boyunca devam eder. Karakterin bakışı ile seyircinin bakışı arasındaki fark ve bunun uzlaşım sal yöntemlerle giderilmemesinin yarattığı huzursuzluk ve tamamlanmamışlık duygusu, anlatsallığı zayıflatır. Sırtın hareketiyle kurulan bu çatışmalar, filmin kurmaca yapısını ifşa eder.

Sinan'ın, babasının öğretmen arkadaşı ile karşılaştığı sahnede (**Görsel 25**) sırtın görüldüğü planda, kamera sabittir. Konuşma sırasında net alan önce öğretmenin üzerindedir. Bu sırada Sinan'ın sırtı, hem yüze sahip olmayan hem de net olmayan bir yüzeydir. Bu iki nitelik, sırtı çifte bir belirsizlik alanına dönüştürür. Sinan'ın sırtı, öğretmenin çerçeveden çıkışıyla netleşir. Sinan, konuşma bitiminde öğretmenin arkasından söylenir ve omuzunun üstünden geriye (kameraya doğru) bakar; ardından tekrar sırtını kameraya döner (**Görsel 26**). Bu sırada kamera sırta yaklaşır; Sinan, tekrar benzer şekilde geriye (kameraya doğru) bakar. Geriye bakış, babası ile olan ilişkisine de baktığı, geçmişine dönen bir bakıştır. Film burada



Görsel 25.



Görsel 26.

kendi üzerine kapanır. Sırt imgesi kendini, geçmiş ile şimdi arasında konumlanan, zamanı görünür kılan (Roger, 2012: 48) ikili bir varoluş alanı olarak sunar. Görüntüde gizlenen kör alan, görüntüde olmayana harekete geçirir. Seyirci için buradaki sırt, hem psikanalitik hem de toplumsal bağlamda baba-oğul ilişkisinin görünür olduğu çarpıcı bir karşılaşma/yüzleşme alanı olarak, gerçek'i açığa çıkarır. Sayın'ın (2003) Roland Barthes'in punctum kavramına benzettiği bu alan, geçmişin düşüncesini ve duygusunu görünür kılar (12). Bu çerçevede bu görüntü, Deleuze'ün zaman-imge kavramı ile de ilişkilendirilebilir. Thomas'ya göre (2012b), filmlerde yabancılaştırma ögesi olarak birdenbire seyirciye dönen bir yüz, temsil ile oynama imkanı verir; fakat temsilin istikrarını bozamaz. Çünkü orada bakışın mantığı devam eder. Yüzden farklı olarak sırtın gösterilmesi ise, filmi sarsacak bir etki yaratır (81-82). *Ağlat Ağacı* filmindeki bu sahnede büyük sarsıntıyı yaratan Sinan'ın konuşmasından sonra yüzünü noktasi olmuştur (28).

dönerek seyirciye bakması değildir. Kameranın sırtta doğru ilerlemesinin, gerçek ile karşılaşma anının dehşetini artırmasıdır.

Filmin son kuyu sahnesinde (Görsel 27, 28), Sinan sabit dururken, kamera onun sırtına doğru yaklaşır. Sinan'ın yüzünün görüldüğü bir önceki planla bu plan arasında, hareket devamlılığı sağlanmadığından bir uyumsuzluk vardır. Bu uyumsuzlukla yaratılan zamansal kopuş izlenimi, kamera Sinan'ın sırtına yaklaştıkça seyircinin tedirginliğinin artmasının da sebeplerinden biri olur. Diğer sebep ise, kameranın gizemli biçimde sabit bir figüre yaklaşma hareketidir. Sayın'ın (2003) belirttiği gibi "Hacmin içinde saklanan görünmezlik dehşet verici, tedirgin edici ve karanlıktır: ehliştirmeye meydan okuyan, gözü yuvasından uğratan bir çeyiz barındırır" (23). Bu planda, sırtın hacmi içindeki görünmezliğin tedirgin edici ve karanlık yanı, belirtilen kamera hareketi ile açığa çıkar; klasik sinemanın gerçeklik izlenimi etkisini ortadan kaldırır.



Görsel 27.



Görsel 28.

Belirsizliklerle ve tahminlerle gelişen yapı, tinsel bir iletişime geçilmesine imkan veren üstü örtük/sırtı dönük yapıdır. Bu planda sırt, izleyiciyi gören bir lekeye dönüşür. Görülemeyen fakat izleyiciyi gören leke (McGowan, 2012: 31) bakışın tehdit edici gücünü açığa çıkarır (Arslan, 2009: 27). Bu bakışma, filmin ele aldığı -baba ile, taşra (ülke) ile, toplumla ve yaşam ile kurulan - karmaşık, çözümsüz, belirsiz- ilişkilerin hatırlanmasını/düşünülmesini sağlar. Öztürk'ün (2018) belirttiği gibi, hareketli sırt sayesinde yaşanan sinematografik deneyim, seyircinin soru sormasına ve duygulanım yaşamasına imkan verir (40). Seyircinin kurmaca evrenden çıkıp özgürleşebileceği bu anın ortaya çıkmasında karakterin sırt aracılığı ile kimliksizleşmesinin de payı vardır. Film mekanını çözen bu etki, Magritte'in, *Le Balcon de Manet* (*Manet'nin Balkonu*, 1950) tablosunda da kişiler yerine tabutların kullanılması sayesinde gerçekleşir. Burada mekansızlığa gönderme yapan nesne, kişinin yerine geçer (Foucault, 2016: 41). Tablodaki tabutlar da figürlerdeki gizemi, ifadesizlikten ve konumlarından gelen belirsizliği ortaya koyar; tablodaki maddiliği çoğaltarak andırış etkisini güçlendirir. Bu durum, figürlerin sırtlarını göstermeye benzer bir eğilim ile bakışın yönünü ve yüzleri silmekle gerçekleşir. Yüz hatları silinen bir resmin duygusal boyuttan uzaklaşarak konuyu aşması ve tabloyu lekeler, renkler ve hareketlere indirgemesi gibi, sırt plan da ifadesizliği ve duygusal boyutu dışarıda bırakması ile filmi mecrasına indirger. Sinemada sırtın bu şekilde kullanımı, uzlaşımın tersi olan bir beden sergileme biçimidir.

Sinan'ın babası ile ilişkisini yüksek sesle sorgulamaya başladığı sahnelerden sonra gelen sırt takip planlar (Görsel 29, 30), hayaller ve gerçekler arasında bir yer değiştirmenin mekanı



Görsel 29.



Görsel 30.

olur. Sırtın sessizliği bu ara mekandaki boşluktur. Seyirci ile sessiz ve esrareniz sırt arasında bir bakışım alanı kurulur (Sayın, 2003: 10). Sırttaki çifte eksiklik, baba ile kurulan ilişkiyi (sıkışmışlıktan ağırlı bir iç yolculuğa varan) farklı düzeylerde kavramak için alan açar.

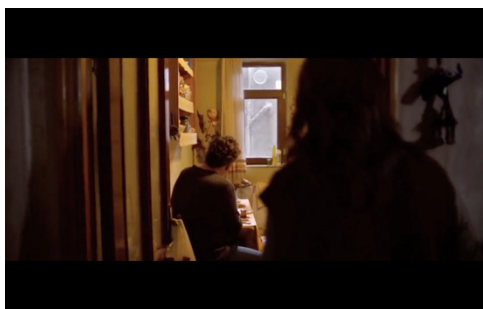


Görsel 31.



Görsel 32.

Denis Diderot'nun ortaya koyduğu, karakterin dördüncü duvar ile seyirciyi dışlaması olgusu; sırt takip planla bağlantılı olarak düşünüldüğünde üzerinde durulması gereken önemli bir ayrımı açığa çıkarır. Sinan, babasının kendini astığını düşündüğü sahnede (Görsel 31, 32), kapattığı çitin ardından babasına baktıktan sonra, seyirciye ve babasına sırtını dönerek uzaklaşır. Tepki vermeden sırtını dönen karakterin ne düşündüğü ve ne hissettiği anlaşılamaz. Dehşet verici bir ana şahit olan Sinan, sırtını hem merak içindeki seyirciye hem de bir kurgu olarak filme dönmüş olur. Filmin kendi üzerine kapandığı anlardan biri olarak yorumlanabilecek bu sahnede, görüntüye eklenen solukların yükselen sesi uzaktaki sırt ile birleştiğinde (mesafe düzeyinde görüntü ve ses arasında meydana gelen uyumsuzluğun da etkisiyle) bir karşılaşma anı yaratır; gerçeğin dehşeti, yüz planlarından çok daha etkili biçimde görünür olur. Bu noktada modern sinemada düşüncenin, arıza anlarında orta çıktığı hatırlanmalıdır (Öztürk, 2018: 218).



Görsel 33.



Görsel 34.

Sırtlar ve sırtların karanlığı, evde iç içe hareket halindedir (**Görsel 33, 34**). Önce mutfakta karakterlerin kameraya sırtları dönük şekilde konuşmalarına, ardından koridordaki karakterlerin birbirlerine ve kameraya sırtlarını dönerek görüntü içindeki bakış alanlarını sürekli değiştirmelerine şahit olunur. Buradaki takip planlar, Manet'nin resminin açığa çıkardığı şaşkınlığa benzer bir izlenim ortaya koyar. Devinim halindeki formun ön plana çıktığı, figürlerin takibinin yarıda kesildiği ve içe içe geçtiği isabetli olmayan görüntüler, seyircinin beklentilerini boşa çıkarır. Bununla birlikte seyircide, yerini sürekli yeniden tayin etme arzusuna neden olur. Devam eden arayışı izleyen seyirci, oluşa tanıklık ederken, oluşun içinde yer değiştirir. Benzer şekilde, sırtın karanlık gölgeler olarak yer aldığı sırt takip planlar (**Görsel 35- 40**), sırtın kavranılamazlığı sayesinde bakışın tedirgin edici etkisini açığa çıkarır. Sırt, negatifliği ve var olamayışı ile seyirciye bakar. Başka bir ifadeyle sırtın yerine geçen seyirci kendi boşluğuna bakar. Burada seyirciye ayrılmış, gizli ve güvenli bir yer yoktur. Bununla birlikte, bu sahnelerdeki sırtların alanı, yansıtıcılık niteliği nedeniyle bir başvuru noktası olamaz. Bu nedenle, Magritte'in resimlerinde olduğu gibi, buradaki sırtların hareketi de benzeyişin aksine farklı yönlere hareket edebilen, yinelenen bir belirsizliği açığa çıkarır; bu yönüyle, Sinan'ın hikayesine eklemlenir.



Görsel 35.



Görsel 36.



Görsel 37.



Görsel 38.



Görsel 39.



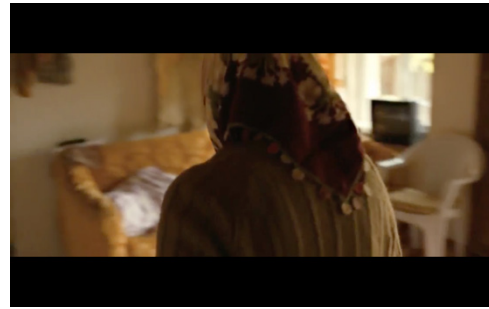
Görsel 40.

Foucault (2007), korku romanlarından hareketle, 18.yüzyılın ikinci yarısında karanlık korkusunun açığa çıktığını belirtir. Tam olarak görülemeyen kuytu ve izbe alanların suç ile

ilişkilendirilmesi, anlatı yapısının temel ögesini oluşturur. Oysa bilinmezliğin alanlarının ortadan kaldırılması, modern düzen için gereklidir (93). Aydınlanma çağında, şeffaf olmama hali iktidar tarafından hoş karşılanmadığından “insandaki loş yerlerin” ortadan kaybolması önemli görülmüştür (94). Bu ekseninde, filmdeki karanlık sırtlar modernizmin karşıt söylemine eklenir. Söylem düzeyindeki karşı-işleyişin görünür olduğu bir diğer nitelik rastlantısallıktır. Çünkü rastlantısallık, maddesellik düzeyinde gerçekleşen olagelişin bir kategorisidir (Foucault, 1993: 29-30) Bu çerçevede, dağılma, birikme, karşılaşma ve ayrılma eylemleri ile nitelenebilecek ev içindeki sırtların maddeselliği ile birlikte var olan rastlantısal hareket, kurmacanın sorgulanabileceği bir alan yaratır. Film, sadece Sinan’ın sırtını değil, diğer karakterlerin sırtlarını da (Görsel 41, 42) takip ettirerek; engelleyici, perspektifi bozan, kaçış çizgisini engelleyen, yüzey etkisini güçlendiren, bir belirsizlik ve ifadesizlik alanı olarak sırt görüntüsünü açığa çıkarır.



Görsel 41.

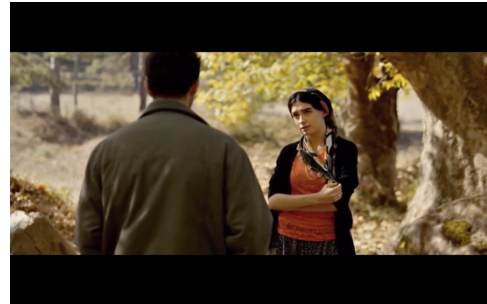


Görsel 42.

Sinan’ın Hatice ile karşılaştığı sahnede (Görsel 43, 44), kavranması güç duygular ve düşünceler, sırt figürünün gizemli varlığı ve düzlüğü ile seyircinin zihnini harekete geçirme potansiyeline sahip olur. Sinan’ın sırtı ile birlikte çınarın gövdesi, anlatı evreninin düz yapısını seyirciye hatırlatır (Görsel 45, 46). Çınar ve sırt imgesi derinliği keserek, görüntünün yüzeyde çözülmesine neden olur (Thomas,2012c:169). Kaçış çizgisinin engellendiği bu görüntü, gözü



Görsel 43.



Görsel 44.



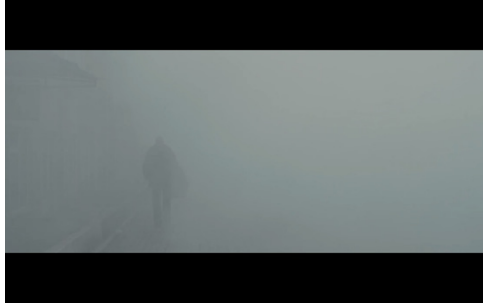
Görsel 45.



Görsel 46.

bu iki yüzeye çeker. Ayrıca ikili konuşma sırasında 4 dakika 36 saniye gibi uzun bir süre boyunca (tüm uzlaşım kurallarına aykırı olarak), açı-karşı açı çekimi görülmez. Sinan'ın sırtı sabit, düz, yansıtıcı ve gizemli bir blok olarak -insanın karmaşıklığı ve bilinemezliği- ile seyircinin karşısındadır.

Sislerin görüntüyü kapladığı ve kameranun Sinan'ın sırtını takip ettiği sahnede (**Görsel 47, 48**) sisler ve sırt, derinlik etkisini ortadan kaldırır. Soyutlamaya varan imge, düşünceyi açığa çıkarır. Sinan'ın duygu dünyası; korkuları, kaygıları, arzuları seyirci tarafından da kendisi tarafından da tam olarak görülemeyecek ve gizemli kalacaktır. Filmin gösteremeyecekleri sırt imgesi ile vurgulanır. Belli belirsiz bir alan olarak Sinan'ın sırtı, her an kaybolacak gibidir. Bu nedenle, bu sahnede sırta bakmak, Sinan ile diyalog kurmak anlamına gelir.



Görsel 47.



Görsel 48.

Üç karakterin sırtlarının uzun süre takip edildiği sahnede (**Görsel 49-52**) kamera, karakterlerin sesini görüntüden bağımsız biçimde seyirciye yaklaştırır. Karakterler kameradan uzaklaşsa bile, takibe devam edilir ve konuşmalar net olarak duyulmaya devam eder. Bu sekansta, görüntünün mesafesi ile uyumlu olmayan ses düzeyi, sırtların soyut imgelere dönüşmesini kolaylaştırır. Duyguların ifade alanı olan yüzlerin neredeyse hiç gösterilmemesi de bu etkiyi güçlendirir. İkinci olarak, önü gözükmeyen arka; seyirciye, bir yönünü göremediği imgenin eksikliği ile birlikte kendi hareketsizliğini de hatırlatır. Ayrıca, Magritte'in *Ufka doğru Yürüyen Kişi* tablosu da bu görüntülerle ilişkilendirilebilir. Orada lekeler yazı aracılığıyla söylemde bir yarık oluşturuyordu, burada ise sırttan çıkan seslere dönüşen diyaloglar, uzunluğu ve kalabalıklığı ile söylem ve imge arasındaki kopukluğa işaret eder. Bu arıza anı düşüncenin açığa çıkmasını sağlar (Öztürk, 2018: 218). Böylelikle film mekanı, konuşan sırtlar ile çözülmüş olur.



Görsel 49.



Görsel 50.



Görsel 51.



Görsel 52.

Bahsedilen planda sırt imgelerini, İslam geleneğinin imge ile ilişkisi üzerinden değerlendirmek de önemlidir. Tanrısal aşkınlık, benzeşimden uzak olarak tanımlanır: “(E)vrende hiçbir şey, Allah’ın dengi ya da benzeri değildir.” (Sayın, 2003: 53). Musevilik inancında da benzer şekilde, imge yanlıcıdır (Vasse, 2012: 115). Benzetmek ve göstermek, bir sırrı ortaya çıkarmak anlamına gelir; utanç verici, ayıp ve günah olarak kabul edilir. Seyretmeyi engelleyecek şekilde bakışların yere indirilmesi bu nedenle onaylanır. Sayın (2003), 13.yüzyıl sonrası Anadolu’da göz ile bakış arasına mesafe koyulduğunu dile getirir. Minyatür geleneğindeki ifadesiz yüzler bu mesafe ile ilgilidir (59-60). İmgeler, göz aracılığıyla kendi hakikatlerini açığa çıkarır. İmgenin gösteremedikleri, göz ile görülür; çünkü tinsellik, teşhir edilmeyeceği için ancak gizlenebilir. Hakikat görünemez olandadır. Dolayısıyla, sırt temsil edilemez olana mutlak bir bağlılık olarak yorumlanabilir (Vasse: 115). Bu nedenle, bu uzun sırt takip plan sekansında sırtlar, Arslan’ın (2009) ifadesiyle “gerçekliğin varoluşsal açıklığının ve kapatılamazlığının imgeleri” (34) olur. Bakışının tatmin edilemediği bu görüntüler aracılığıyla, klasik temsil bozulur. İnanç, hakikat, hayatın anlamı, bilinemezlik, doğruluk gibi soyut kavramların tartışıldığı diyalog, sırtların soyutlaşan yüzeyinde gerçekleşir.



Görsel 53.



Görsel 54.

Bir karaltı olarak Sinan’ın sırtını gördüğümüz sahnede (Görsel 53), sola çevrinme (pan) hareketi ile kamera Sinan’ı takip eder. Sinan’ın sadece dış hatlarını görebildiğimiz iki boyutlu bir gölgeye benzeyen silüeti, arka plandaki bina ve ağaçlar ile iç içe / üst üste görülür. Sırt, zeminden ayırt edilemediğinden görüntüdeki derinlik etkisi ortadan kalkmış olur. Benzer şekilde, rüya sahnesi olan kaçış sekansında sokakların, kameranın takip hareketinin de etkisi ile iç içe geçmesi; binalar arasındaki mesafenin olduğundan kısa gösterilmesi ve geniş alan derinliği, Sinan’ın sırtını zemin ile birleştirir (Görsel 54, 55). Sinan, kaçmaya çalışırken geçtiği yolun / mekanın içine sıkışan ve bu nedenle de aslında kaçamayan bir karaktere dönüşür. İnşaat alanı içindeki sahnelerde de benzer biçimde, hâki ceketli sırt, renk tonlarının yakınlığı nedeniyle mekandaki lekelerden birine dönüşür (Görsel 56).



Görsel 55.



Görsel 56.

Robert Kolker (2011), insanın modern dünyadaki varoluş halinin, *Serüven* filminde, karakterlerin adanın parçası olarak görüntülediği çerçeve düzenlemesi ile açığa çıkarıldığından bahseder (98). Benzer şekilde, *Ahlat Ağacı* filminde, sırttan görülen figür ve mekandaki nesnelerin birbirine karıştığı soyutlama etkisine sahip olan düzenlemeler, Sinan'ın sürekli devam eden arayışı içindeki kaybolma halini görünür kılar. Öztürk'ün (2018) ifadesiyle sinema tam da bu şekilde felsefe üretir. Buradaki görüntüler, hayattan taşan unsurların yakalanmasını sağlamıştır. Filmin mekanı çözülerek, seyircinin ve filmin dünyası arasında yeni oluşlara imkan tanınmıştır (25).



Görsel 57.



Görsel 58.

Sinan'ın sırtının eğik, biçimsiz gösterildiği planlarda (Görsel 57, 58) sırtın, güce gönderme yapan genişliği ile kırılabilirliği simgeleyen eğikliği aynı anda ortaya konur (Roger, 2012: 51). Sırtın bir metafor olarak değerlendirilmesine de imkan verebilecek bu imgenin, bu çalışma için çift değerlilik niteliği ile yorumlanması anlamlı olur. Çünkü temsili bozan niteliklerden biri de, ikiliğin aynı figürde görünür kılınmasıdır. Eş zamanlılık, ifadeyi belirsizleştiren bir unsurdur.



Görsel 59.



Görsel 60. *Bulutların Üzerinde Yolculuk*,

C. D. Friedrich, 1818.

Ahlat Ağacı filminde yer alan sırt imgesinin (**Görsel 59**) Caspar David Friedrich resimleri ile benzerliği konusunda görüşler ortaya atılmış olsa da, bu çalışmada temel izlek olan filmin maddi evreninin ortaya koyulması açısından bu benzerliğin sorgulanması gerekir. David Friedrich'in sırtından görülen insanı uzaklaşma arzusu ile yenin belirsizliği arasında manzara içinde yalnız bırakılmış bir kahramana dönüşür. Burada öznellik, doğa ile bütünleşme içinde erir (Banu, 2001: 113). Derin düşünceler içinde sırtlarından görülen figürler, romantizmin "yüce", "güzel" ve "melankoli" kavramları ile ilişkilendirilir (Aksakal, 2019). Romantizm ile bağlantısı, David Friedrich resmindeki sırt imgesini (**Görsel 60**), çalışmada ele alınan estetik modernizmin zemininden ayırır. Ayrıca, *Ahlat Ağacı* filminin Sinan karakterine olan mesafesi (burada anlatı düzeyinde) böyle bir benzerlik ilişkisinin kurulmasını engeller. Filmde, hayaller ve gerçeklerin bir aradalığı sezdirilirken bile, ikisi arasındaki uzaklığın vurgulandığı; gerçekçi çatışmaları içeren (ülkenin toplumsal, kültürel ve ekonomik gerçekliği bağlamında) sorgulama zemininin belirgin olduğu görülmektedir.

8.Sonuç

Bu makalede, sinematografik bir biçim olarak sırt takip plan ile modernizmin estetik nitelikleri arasındaki ilişki incelenmiştir. Çalışmanın kavramsal çerçevesi, Foucault'nun Manet üzerine yaptığı *Manet'in Sanatı* (1971) sunumu ekseninde oluşturulmuş; Magritte'in resimleri ile ilgili değerlendirmeleri de bu çerçeveyi desteklemiştir. Foucault'ya göre, Manet tuvalin mekansal özelliklerini vurgulamış, temsili ışık yerine gerçek ışığı kullanmış ve seyircinin tablo karşısındaki konumunu değiştirmiştir. Bakışın özgürleşmesi ile de bağlantılı olan bu yaklaşım sayesinde Rönesans döneminin klasik temsil biçimini bozan Manet, estetik modernizm sürecini başlatmıştır. Klasik temsili bozan unsurların incelenmesi, estetik modernizmin niteliklerinin de ortaya koyulmasına imkan vermektedir. Bunlar, derinlik duygusunun engellenmesi, soyutlama ve yüzey etkisi, tablonun önü ve arkasının mevcudiyetinin vurgulanması, tuvalin tekrarı, rastlantısallık, tamamlanmamışlık, bakışın talebi ve reddi, maddeselliğin çoğaltılması, mekanın çözülmesi, benzeyiş yerine andırışın tercih edilmesi olarak sıralanabilir. Bu nitelikler değerlendirildiğinde, bakışın değişimi ekseninde ifadesizlik-belirsizlik, yüzey-düzlük ve yer değiştirme kavramlarının ön plan çıktığı görülmüştür. Bu temalar, sinemada uzlaşım olmayan, klasik temsili kıran sırt takip planının nitelikleriyle örtüşmektedir ve estetik modernizm ile organik bir ilişki kurmaktadır. Klasik sinemada gerçekliğin izlenimi yanılmasını yaratan, seyircinin bakışını denetleyen sırt takip planlar, modern sinemada filmin maddi evrenini açığa çıkaran, eleştirel ve özgürleştirici zihinsel imgelere dönüşmektedir. Modern sinemanın ayırt edici özelliği olan bakış ilişkilerindeki çatışma, yüze ve bakışa sahip olmayan sırt imgesini belirleyici bir güç olarak ön plana çıkarmaktadır. Ayrıca Lacan'ın "gerçek" olarak tanımladığı karşılaşmalar anı, sırt görüntüsüne zaten içkin olan -yüze sahip olmamasından kaynaklanan-eksiklik sayesinde yaratılmaktadır. Sıralanan bağlantı noktaları, modernizm, sırt ve bakış arasındaki ilişkinin temel düzeylerini de belirlemektedir.

Çalışmada, *Ahlat Ağacı* filmi, kavramsal çerçevenin ortak temaları olarak belirlenen yüzey-düzlük, ifadesizlik-belirsizlik ve yer değiştirme kavramları ekseninde niteliksel olarak analiz edilmiştir. Buna göre, filmde kullanılan sırt takip planların, sırt imgesini bir yansıtıcı alana dönüştürdüğü; yüzün eksikliği ile imgede açılan boşluğun bakış alanı kurulmasına imkan verdiği; sırtın geçirimsiz yüzeyinin seyirciyi davet eden ve reddeden bir çift değerliliğe sahip olduğu; kontrol edilemeyen sırt imgesinin seyirciyi huzursuz ettiği ve seyircinin konumunu sorgulattığı görülmüştür. Sinan'ın sırt takip planlarının çoğu, ifadesizliği ile filmin mecrasını vurgulamakta, bakış alanlarının sürekli değişmesine neden olmakta; belirsizliği ve tamamlanmamışlığı ile seyircinin beklentilerini boşa çıkarmaktadır.

Telefonla konuşma sekansındaki uzun takip plan, hem hareket halindeki imgede bakışın engellenmesine hem de seyirci ile karakterin bakışı arasında bir istikrarsızlaşma yaratılmasına neden olmaktadır. Bu sayede imgenin anlatisallığını zayıflatarak düşünceye alan açmaktadır.

Kameranın Sinan'ın sırtına yaklaştığı iki önemli sahnede sırt, gizlenen kör bir alan olarak görülmeyeni harekete geçirmekte; bakan belirsiz bir lekeye dönüşerek seyirciyi bilinmezlikle karşı karşıya bırakmaktadır. Bu planlar aracılığıyla zamanda oluşun yarılma, gerçek'in dehşeti ile karşılaşılmasını sağlayarak sezgisel ve zihinsel bir tetikleyici haline gelmektedir.

Şehrin sokaklarındaki ve taşra mekanındaki arayış /kaçış sahnelerinde zeminle iç içe geçen Sinan'ın sırtı, iki boyutluluk ve düzlük etkisi ile filmin mekanını vurgulayarak seyirciyi kurmaca yapıyı hatırlatmakta ve onu sorgulatmaktadır. Özellikle ev içi sahnelerinde, sırtların hareketi ile oluşa tanıklık eden seyirci, bu oluşun içinde yer değiştirdiği için seyreden rolü ile elde ettiği güvenli konumu kaybetmektedir. Bu planlarda sırtlar, derinliği engelleyerek ve kaçış çizgisini silerek görüntünün yüzeyde çözülmesine neden olmakta; esrarlı, belirsiz ve geçici varlıkları ile seyirciyi aktif zihinsel bir etkinliğin içine sokmaktadır. Filmdeki uzun üçlü takip plan, bakış ile göz arasına koyulan mesafeyi hatırlatmakta ve filmdeki sırt görüntüsünün Anadolu-İslam geleneğine eklemlenmesine imkan vermektedir. Burada soyutlamaya varan görüntü, bakışın eksikliği ile birlikte hakikatin açığa vurulamazlığını vurgulamaktadır.

Sonuç olarak, *Ahlat Ağacı* filmindeki sırt takip planların bakış ekseninde ifadesizlik-belirsizlik, yüzey-düzlük ve yer değiştirme kavramları ile estetik modernizme eklemlendiği görülmüştür. Bu nitelikler filmin mekanının çözülmesine; filmin maddiliğinin açığa çıkmasına; sırtın zamansız mekanında yeni düşünceler üretilmesine ve böylelikle filmin zihinsel evreninin kurulmasına imkan vermektedir. Buradan hareketle, sırt takip planların katkısıyla oluşan zihinsel ilişkiler ağının, baba ile, taşra ile, ülke ile, toplumla ve yaşamla kurulan ilişkilerin tartışılabileceği devingen ve sınırsız bir hareket alanı olduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Aksakal, H. (2019, Kasım 22). Uçurumun kenarındaki ressam: Caspar David Friedrich. *Eleştirel Kültür Dergisi*. <http://www.ekdergi.com/ucurumun-kenarindaki-ressam-caspar-david-friedrich/>
- Arslan, Umut T. (2009). Aynanın sırları: Psikanalitik film kuramı. *Kültür ve İletişim*, 12(1), 9-38.
- Artun, A. (2013). Baudelaire'de sanatın özerkleşmesi ve modernizm. Charles Baudelaire. *Modern Hayatın Ressamı* içinde (Çev. Ali Berktaş). (7.basım). (s. 9-86). İstanbul: İletişim.
- Atakan, Z.Ö. (Yapımcı) & Ceylan N.B. (Yönetmen). (2018). *Ahlat Ağacı*. [Sinema Film]. Türkiye, Fransa, Almanya, Bulgaristan, Makedonya, Bosna Hersek, İsveç, Katar: Zeyno Film, Memento Films Production, Detail Film, RFF International, Sisters and Brother Mitevski, 2006 Produkcija Sarajevo, Film i Vast, Chimney Pot.
- Bacon, F. (1949). *Study from the human body* [Resim]. National Gallery of Victoria, Melbourne, Avusturalya. <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/3761/>
- Banu, G. (2001). *L'homme de dos, peinture, théâtre*. Paris: Adam Biro.
- Baudry, Jean L. (1986). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. Philip Rosen (Ed.), *Narrative, apparatus, ideology, A Film theory reader* içinde (s.286-298). New York: Columbia University Press.
- Bordwell, David. (1997). *On The history Of film style*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press.
- Bordwell, D., J. Steager ve Thompson K. (2005). *The classical Hollywood cinema, Film style & mode of production to 1960*. London: Routledge.
- Bordwell, D. ve Thompson K. (2012). *Film sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat).

Ankara: Deki.

Braunberger, P. (Yapımcı) & Godard, J.L. (Yönetmen). (1962). *Vivre Sa Vie* [Sinema Filmi]. France: Les Films de la Pléiade.

Comolli, Jean L. (1974). Teknik ve İdeoloj. (Çev. Yakup Barokas). *Çağdaş Sinema Dergisi*, (1), 9-29.

Çelik, T. (2018). Deleuze'ün zaman-imege kavramı ekseninde sinemada yakın plan: Sivas filmi odağında bir analiz. Deniz Bayrakdar (Ed). *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 14, Sinema ve zaman-sinema ve sinema içinde* (s. 61-84). İstanbul: Bağlam

Deleuze, G. (2003). *İki Konferans*. (Çev. Ulus Baker). İstanbul: Norgunk.

Delvaux, P. (1966). *L'estacade* [Resim]. Özel Koleksiyon. Banu, G. (2001). *L'Homme de Dos, Peinture, Théâtre*. Paris: Adam Biro

Durafour, Jean-M. (2012). Laura, voir l'image au dos du Film. Benjamin Thomas (Ed.), *Tourner le dos, sur l'envers du personnage au cinéma* içinde (s. 55-67). Paris: PUV, Université Paris 8, Saint-Denis.

Elsaesser, T., Hagener, M. (2014). *Film kuramı, Duyular yoluyla bir giriş*. (Çev. Berhan Sonar, Barış Yıldırım). Ankara: Dipnot.

Foucault, M. (1993). *Ders özetleri, 1970-1982*. (2. Baskı). (Çev. Selahattin Hilav). İstanbul: YKY.

Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve şeyler, İnsan bilimlerinin bir arkeolojisi* (2. Baskı). (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge.

Foucault, M. (2006). *Sonsuza giden dil*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2007). *İktidarın gözü* (2. Baskı). (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2016). *Bu bir pipo değildir*. (12. Baskı). (Çev. Selahattin Hilav). İstanbul: YKY.

Foucault, M. (2018). Manet'nin Sanatı. Foucault, M., Talon-Hugon, C. ve Marie D. *Manet, Velázquez ve estetik modernizm* içinde (Çev. Savaş Kılıç). (s. 9-51). İstanbul: İletişim.

Foucault, M. (2018). Nedimeler: Velázquez'in Las Meninas'ı üstüne. Foucault, M., Talon-Hugon, C. ve Marie D. *Manet, Velázquez ve estetik modernizm* içinde (Çev. Savaş Kılıç). (s. 9-71). İstanbul: İletişim.

Friedrich, C.D. (1817). *Der Wanderer über dem Nebelmeer* [Resim]. Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Almanya. <https://www.hamburger-kunsthalle.de/en/nineteenth-century>

Gris, F. (2012). Dos paysans. Tourner le dos à la caméra de Depardon. Benjamin Thomas (Ed.). *Tourner le dos, sur l'envers du personnage au cinéma* içinde (s. 139-153). Paris: PUV, Université Paris 8, Saint-Denis.

Gutting, G. (2010). *Foucault*. (Çev. Hakan Gür). Ankara: Dost Yayınları.

Hakim, Robert, Hakim Raymond (Yapımcı) & Antonioni, M. (Yönetmen). (1960). *L'Avventura*. [Sinema Filmi]. İtalya, Fransa: Cino del Duca, Société Cinematographique Lyre.

Hakim, Robert, Hakim Raymond (Yapımcı) & Antonioni, M. (Yönetmen). (1962). *L'Eclisse*. [Sinema Filmi]. İtalya, Fransa: Interopa Film, Cineriz, Paris Film Production.

Hammershøi, V. (1903-1904). *Interiør. Ung kvinde set fra ryggen* [Resim]. Randers Kunstmuseum, Randers, Danimarka. <https://www.randerskunstmuseum.dk/samling/highlights/>

Harkness, J. (2016). Önsöz. M. Foucault. *Bu bir pipo değildir* içinde. (12. Baskı). (Çev. Selahattin Hilav). İstanbul: YKY.

Kırel, S. (2018). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul: İthaki.

Koi, H., Mizoguchi, K. (Yapımcı) & Mizoguchi, K. (1952). *The life of Oharu* [Sinema Filmi]. (1952). Japonya: Koi Productions, Shintoho Film Company.

Kolker, R. (2011). *Film, biçim ve kültür*. (Çev. Fırat Ertınaz ve Diğerleri). Ankara: Deki.

Kovács, András B. (2010). *Modernizmi seyretmek, Avrupa sanat sineması, 1950-1980*. (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: Deki.

Lacan, J. (2013). *Psikanalizin dört temel kavramı, seminer 11. kitap*. (Çev. Nilüfer Erdem). İstanbul: Metis Yayınları.

Magritte, R. (1928). *L'apparition /Personnage Marchant Vers L'horizon* [Resim]. Stuttgart Eyalet Galerisi, Stuttgart, Almanya. <https://www.staatsgalerie.de/en/g/collection/digital-collection/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/70B32B694EC1C965237BA7A5571720CD.html>

Magritte, R. (1937). *La Reproduction Interdite* [Resim]. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Hollanda. <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/4232/la-reproduction-interdite>

Magritte, R. (1955). *Le Maitre d'école*. [Resim]. Özel Koleksiyon. Banu, G. (2001). *L'Homme de Dos, Peinture, Théâtre*. Paris: Adam Biro.

Malevich, K. (1928-1929). *To harvest (Matha and Vanka)* [Resim]. The Virtual Russian Museum, Saint Petersburg, Rusya. https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/malevich_ks_na_zhatvu_marfa_i_vanka_1928_1929_zh_9492/index.php?lang=en

Marie, D. (2018). Ön yüz/arka yüz veya hareket halindeki seyirci. Foucault, M., Talon-Hugon, C. ve Marie, D. *Manet, Velázquez ve estetik modernizm* içinde (s.103-119). İstanbul: İletişim.

Manet, É. (1873). *Le chemin de fer* [Resim]. National Gallery of Art, Washington, Amerika. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.43624.html>

McGowan, T. (2012). *Gerçek bakış, Lacan sonrası sinema kuramı*. (Çev. Zeynep Özen Barkot). İstanbul: Say.

Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler*. (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Hayalperest.

Mulvey, L. (2019). Görsel haz ve anlatı sineması üzerine. (Çev. Nigün Abısel). Bükler S. ve Topçu, G. Y. (Ed.). *Sinema, tarih kuram eleştirisi* içinde (s.201-218). İstanbul: İthaki.

Natan, B, Natan E. (Yapımcı) & Grémillon, J. (Yönetmen). (1930). *La Petite Lise*. [Sinema Filmi]. Fransa: Pathé-Natan.

Orr, J. (1997). *Sinema ve modernlik*. (Çev. Ayşegül Bahçıvan). Ankara: Bilim ve Sanat.

Öztürk, S. (2016). 2. Sayımız çıkarken: Gölgenin sineFilozofisi. *SineFilozofi Dergisi*, 1(2), 3-5.

Öztürk, S. (2018). *Sinema felsefesine giriş, Film-yapımı felsefe*. Ankara: Ütopya.

Öztürk, S. (2019a, Şubat). Mağara alegorisindeki mağaradan kurtuluşta sinemanın yeri. *Düşünbil Dergisi*, (76), 6-9.

Öztürk, S. (2019b). Sinemada temsil anlayışına reddiye. *SineFilozofi Dergisi*, 4 (7), 3-9.

- Panofsky, E. (2017). *Perspektif, simgesel bir biçim*. (2.Baskı). (Çev.Yeşim Tükel). İstanbul: Metis.
- Roger, P. (2012). Faire l'écran. Benjamin Thomas (Ed.). *Tourner le dos, sur l'envers du personnage au cinéma* içinde (s. 41-54). Paris: PUV, Université Paris 8, Saint-Denis.
- Sayın, Z. (2003). *İmgenin pornografisi*. İstanbul: Metis.
- Serceau, D. (2012). Au commencement, le dos. Benjamin Thomas (Ed.). *Tourner le dos, sur l'envers du personnage au cinéma* içinde (s.19-28). Paris: PUV, Université Paris 8, Saint-Denis.
- Talon-Hugon, C. (2018). Manet ve Seyircinin Şaşkınlığı. Foucault, M., Talon-Hugon, C. ve Marie, D. *Manet, Velázquez ve Estetik Modernizm* içinde (s.75-101). (Çev. Savaş Kılıç). İstanbul: İletişim.
- Tarr, B. (Yapımcı) & Tarr, B. Ve Hranitzky, Á. (Yönetmen). (2000). *Werkmeister Harmóniák* [Sinema Filmi]. Macaristan, Almanya, Fransa: Goëss Film, Von Vietinghoff Filmproduktion, 13 Productions.
- Thomas, B. (Ed.). (2012a). *Tourner le dos, sur l'envers du personnage au cinéma*. Paris: PUV, Université Paris 8, Saint-Denis.
- Thomas, B. (2012b). Une fêlure dans le cristal, les Ténèbres de l'âme féminine d'Evgueni Bauer. Benjamin Thomas (Ed.). *Tourner le dos, sur l'envers du personnage au cinéma* içinde (s. 69-88). Paris: PUV, Université Paris 8, Saint-Denis.
- Thomas, Benjamin, (2012c). Vitti Verso. Benjamin Thomas (Ed.). *Tourner le dos, sur l'envers du personnage au cinéma* içinde (s. 163-183). Paris: PUV, Université Paris 8, Saint-Denis.
- Tunalı, İ. (2001). *Estetik*. (6. Basım). İstanbul: Remzi.
- Vasse, D. (2012). Le dos et le Sol, de quelques dos dans le cinéma de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. Benjamin Thomas (Ed.). *Tourner le dos, sur l'envers du personnage au cinéma* içinde (s. 111-122). Paris: PUV, Université Paris 8, Saint-Denis.
- Wolf D. (Yapımcı) & Van Sunt G. (Yönetmen). (2003). *Elephant*. [Sinema Filmi]. USA: HBO Film.

Sinema Filmlerinde Estetik Haz, Bellek Ve Özneleştirme İlişkisi: “Brand New Testament” Filminin Ontolojik Analizi

Selçuk ULUTAŞ*

Özet

Sanat, insanlık tarihinin mücadele alanlarından birisidir. İmgesel alanda devam eden bu mücadeleye 19. yüzyılın sonlarından itibaren sinemanın da dâhil olduğunu biliyoruz. Estetik bir objenin, estetik bir süjenin bedeni üzerindeki etkisini ise bahsedilen imgesel mücadele alanında “estetik haz” kavramı ile tanımlamaktayız. Estetik haz kavramının anlaşılır olması ve üzerinde felsefi bir tartışmanın yapılabilmesi ise ontolojik açıdan estetik objenin bir bilgi nesnesi olarak kabul edilmesi ile ilgilidir. Bu kabul sonrasında estetik objenin, estetik süje üzerinde yaratacağı tasarlanmış bir etkiden söz etmeye başlayabiliriz. Bu çalışmada estetik hazın sanatçı tarafından tasarlanmış düşüncelerle meydana getirilmek istenen bir duygulam olduğu ifade edilmektedir. Estetik haz kavramı, genel haz kavramının tanımlarını bir hayli aşarak toplumsal alanda özneler üzerinde yaratılan çok boyutlu bir etkiyi anlatmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın amacı estetik hazın varoluşunun, bellek ve özneleştirme kavramları ile ilgisini ortaya koymaktır. Çalışmanın son kısmında ise “Brand New Testament” isimli film, estetik felsefesi ve estetik haz kapsamında değerlendirilmiştir. Değerlendirmede kullanılan yöntem estetik objelerin varoluşlarının anlaşılması için tercih edilen ontolojik analizdir. Bu yöntemle filmin yönetmeninin oluşturduğu kasıtlı imgeler üzerinden yani ön ontolojik tabaka vasıtasıyla tasarımdaki bellek ve özneleştirici unsurlar ortaya çıkarılmak istenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Estetik, Sinema, Haz, Bellek, Özne, Arzu, Ontoloji.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4804-0565>

E-mail : selcukulutas@nevsehir.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.631589](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.631589)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 10.10.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 27.03.2020

The Relationships Between Aesthetics Pleasure, Memory and Subjectivation in Cinema Films: The Ontological Analysis of the Film “Brand New Testament”

Selçuk ULUTAŞ*

Abstract

Art has been one of the arenas of the human history. We know that cinema was included in this struggle taking place in the imaginative field after the end of nineteenth century. We define the effect of an aesthetic object on the body of an aesthetical subject with the concept of aesthetical pleasure in the aforementioned imaginative field of struggle. Making the aesthetical pleasure understandable and conducting a philosophical discussion on it is related to accepting and aesthetical object as an object of information in terms of ontology. After accepting this, we can start to mention about a designed effect of the aesthetical object on an aesthetical subject. In this study, it is stated that aesthetical pleasure is an affectivity which was formed with the thoughts designed by the artist. The concept of aesthetical pleasure extremely exceeds the general definition of pleasure and describes a multi-dimensional effects created on subjects in social field. Within this context, the objective of the study is to reveal the relationships between the existence of the aesthetical pleasure and the concepts of memory and subjectivation. In the final chapter of the study, the film “Brand New Testament” was analyzed in terms of philosophy of aesthetics and aesthetical pleasure. The method employed in the evaluation is the ontological analysis which was preferred to understand the existence of aesthetical objects. Through this method, it is desired to reveal the memory and subjectivating elements in designs through the intentional images created by the director of the film, namely, through pre-ontological layer.

Keywords: Aesthetics, Cinema, Pleasure, Memory, Subject, Desire, Ontology

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4804-0565>

E-mail : selcukulutas@nevsehir.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.631589](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.631589)

Geliş Tarihi - *Received*: 10.10.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 27.03.2020

Giriş

İnsanlık tarihinde sanatın toplumsal açıdan oldukça özel bir yeri bulunmaktadır. Sinemanın icadı sonrasında sanatın etkisinin kitlesel boyuta ulaştığı bilinir. Estetik felsefesi kapsamında incelenmesi gereken bu etkinin boyutlarından birisi de estetik öznelerin sinema filmleri karşısında aldıkları estetik haz ile ilgilidir. Haz kelimesinin sınırlarını bir hayli aşan ve insan varoluşu için farklı bir deneyim alanından söz etme olanağı sağlayan estetik haz, bellek kavramı ve özne felsefesi ile de yakından ilgilidir.

Sinema filmleri, sanatın imgesel alanında özneler üzerinde kimi zaman bir tür direniş, kimi zamansa varolanı koruma şeklinde etkiler yaratarak estetik bir mücadele vermektedir. İmgesel alanda bahsedilen etkilerin estetik boyutunun anlaşılması adına literatürde sinema filmlerini birer estetik objektivasyon¹ ve bilgi nesnesi olarak görme eğilimi söz konusudur. Sanat ontolojisi alanıyla doğrudan ilgili olan bu bakış açısı ile çalışmada sinema filmlerinin estetik özneler üzerindeki etkisinin estetik haz bağlamında ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu amaç çerçevesinde sinema filmlerinin yaratacağı estetik hazzın, filmin tasarımının bir parçası olduğu ifade edilmekte ve tasarım boyutunda estetik hazzın varoluşuna odaklanılmaktadır.

Estetik haz, sanat eserleri ile estetik öznenin ulaştığı tasarlanmış duyguları² anlatmaktadır. Ancak bu tanım tasarlanmış duyguların her seferinde istisnasız tüm öznelerde aynı şekilde oluşacağı anlamına gelmez. Tasarlanan ve estetik özne oluşturulmaya çalışılan duygular ise doğrudan filmin yaratmaya çalıştığı kasıtlı düşünceler³ sayesinde ortaya çıkar. Bu çalışmanın temel söylemi; tasarlanmış düşünce ve duygular sayesinde plastik sanatlardaki diğer sanat eserleri gibi sinema filmlerinin de düşünce ve duygu bağlamında bir bellek üretme misyonunu taşıdıklarıdır. Üretilen bu bellek ise literatürde kültürel bellek alanına dâhil edilmiştir. Kültürel bellek genel anlamda dışsal bir bellek olarak öznelerin kendi deneyimlemedikleri fenomenler ile ilgili bir çeşit özneleştirme pratiği olarak okunabilir. Tüm bunlarla birlikte sanat eserlerinin özneleştirici etkisi ve estetik haz arasındaki bağlantı da çalışmada incelenmektedir.

Çalışmanın son kısmında ise *Brand New Testament*⁴ (*Yeni Ahit*, Jaco Van Dormael, 2015) isimli film estetik haz bağlamında değerlendirilmiştir. Böyle bir değerlendirmenin gerçekleştirilmesi için tercih edilen yöntem ise ontolojik analizdir. Bu analiz ile çalışmada incelenen *Brand New Testament* isimli filmde tasarlanan ve nesneleştirilen düşünceler ve düşünce bağlamında ortaya çıkması istenen duyguların tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Böylelikle film ile estetik boyutta üretilen bellek ve özneleştirici unsurlar ortaya konulacaktır. İncelemeye alımlayıcı boyutu dâhil edilmemiştir.

Yöntem

Estetiğe dair modern bakış, aslında estetiğin sanatı değil, bilginin hassas alanını incelediği

¹ Kavramın orijinal yazılımı "objectivation" şeklindedir. Nesneleşme olarak çevrilen bu kavram sanat ontolojisi alanında sıradan bir nesneleşmeden ziyade oldukça kapsamlı bir anlama sahiptir. Bu sebeple nesneleşme kavramının kullanılması hatalı olacaktır. Kavramın tam Türkçe karşılığı bulunmadığı için çalışmada "objektivasyon" şeklinde kullanılmıştır.

² Çalışmada bu duygular "Duygular" kavramı ile ifade edilmektedir. Duygular kavramı Deleuze ve Guattari'nin Türkçeye "*Felsefe nedir?*" şeklinde çevrilen kitaplarından ödünç alınmıştır.

³ Duygu oluşumu ile ilgili felsefe ve psikoloji alanındaki çalışmalara göre bazı duygular belli zamanlarda biliş dışı ve düşünceden bağımsız olarak da oluşabilmektedir. Bu durum tüm duyguların düşünce ile bağlantılı olmadığını ortaya koyar. Fakat insan yaşamını etkileyen pek çok duygunun düşünce boyutunda, inanç ve yargılarla bağlantılı olduğu bilinmektedir. Spinoza başta olmak üzere felsefe alanında pek çok düşünür bu durumu ortaya koyarken psikoloji alanında da son yıllarda yapılan çalışmalar duygu ve düşünce arasındaki güçlü ilişkiyi göstermektedir. Diğer taraftan estetik haz olarak tanımlanan tasarlanmış duyguların ise düşünceden bağımsız oluşması mümkün değildir (Solomon, 2004; Neu, 2000, Spinoza, 2011).

⁴ 2015 yılında gösterime giren ve yönetmen koltuğunda Jaco Van Dormael'i gördüğümüz "*Brand New Testament*" isimli film, Fransa ve Lüksemburg ortak yapımıdır.

görüşüne geri dönmüştür⁵. Estetik bu sebeple sanata veya sanatın analizine ait bir alan değil, sanatın unsurlarını düşünce unsurları olarak değerlendirmenin bir yolu olarak görülmektedir. Bu bağlamda ontolojik analizinin estetik alanındaki rolü ancak, estetik unsurlar düşünce unsurları olarak kabul edildiğinde ortaya çıkmaktadır. Modern ontolojide nesnelere fikirden başka bir şey değildir. Bu sebeple bazı fikirlerin imgelere sahip olduğu da söylenebilir. Bu felsefi düşünüş bizi görüntüleri akla bağlı olan şeyler olarak değerlendirmeye teşvik eder. Husserl'in idealist görüşü, her şeyin akla bağlı olduğunu belirtir. Bu durumda, sadece kurgusal nesnelere uğraştığımızı ve böylece, kurgusal bir nesnenin imajına sahip olduğumuzu veya görüntülerin kendilerinin kurgusal nesnelere olduğunu ifade edebiliriz (Nita, 2014).

Sanat eserlerinin bir nesne olarak, fiziki dünyada yer alan doğal nesnelere farklı bir varoluşa sahip olduğu kabul edilmektedir. Bu varoluş Hartmann tarafından objektivasyon kavramı çerçevesinde açıklanmıştır. Kavram özetle sanat eserinin tinsel ve maddesel iki tabakadan oluştuğunu ve bu tabakaların meydana getirdiği bütünü bir bilgi nesnesi olduğunu ortaya koymaktadır. Fakat bu bilgi nesnesi tasarlanmış bir nesnedir ve nesnelere içeriğinin (tinsel tabaka) bilgisine apriori olarak ulaşılabilir. Doğada kendinde varlık olarak tanımlanan nesnelere için içerik aposterioridir ve öznenin deneyimlerine ve yorumlarına bağlıdır. Bu durum sanat eserinin bilgisinin diğer nesnelere kıyasla verili olduğunu bize gösterir. Böylelikle sanat eserinin varoluşu estetik öznenin yorumlarından bağımsızdır. (Tunalı,1996, Hartmann, 2010, Hartmann, 2014, Cicovacki, 2015).

Sanatın sunduğu bilgiye alımlayıcının ulaşabilmesi ise sanat eserinin nesnesinin duyumsanmasından geçmektedir. Duyumsanan şey plastik sanatlarda görüntüdür. Görüntü sanat eserinin bir parçasıdır ve düşüncenin estetik bir ögesidir. Eğer görüntüler düşüncenin öğeleri ise ve kendi iç sembolleri için bilgiye ihtiyaç duyuyorsa, o zaman görüntüler toplumsal objektif varlıklardır. Görüntüler zamana bağlı anlamlar üretebilir, mekândan, kültürel veya sosyal çevreden bağımsız olarak farklı kuvvetler üretebilir. Bunun nedeni bir sanat eserinin varoluşunun estetik öznelere buluşmasından itibaren iki tür görüntü içermesidir. Bunlardan ilki kasıtlı imge olarak tanımlanır ve sanat eserinin verili fikrinin somutlaştırılmasıdır. Diğer ise aşkın görüntüdür ve görüntünün alımlayıcı tarafından çok sayıda yorum yapma ve sayısız anlamlar oluşturma imkânı ile ilgilidir. Aşkın görüntü ile ilgili sayısız yorum olanağı onu tam olarak tespit etme imkânını ortadan kaldırır (Nita, 2014).

Hartman'a göre estetik bir nesnenin ontolojik analizi estetik nesne veya estetik eylem ile ilgilidir. Estetik nesne, ontolojik yapısı veya estetik değer⁶ karakteri ile analiz edilebilir. Estetik eylem ise izleyicinin alıcı eylemi veya sanatçının yaratıcı eylemi olarak düşünülmüştür (akt. Cicovacki, 2015: 96). Bu çalışma izleyicinin estetik eylemini dışarda bırakarak sadece tasarıma yönelmektedir. Bir sinema filminin ontolojik analizi ise kasıtlı imgelerin, kendi bağlamında değerlendirilmesi ile ilgilidir. Bu analizin amacı sanatçının sunduğu verili bilgiye ulaşmaktır. Bu nedenle görüntünün aşkın hallerinden ziyade sanatçının tasarımına odaklanılmaktadır. Çalışmada *Brand New Testament* isimli filmin imgesel düzeyde bellek üretimi üzerine bir inceleme gerçekleştirilmektedir. Sanatçının tasarladığı düşünce ve duyguların anlaşılması adına eserin ön-ontolojik⁷ seviyesi olarak kabul edilen nesnesi konunun sınırlılıkları çerçevesinde incelenecektir. Sinemada ön-ontolojik seviye ise görüntü ve ses unsurları ile yaratılan karakter, eylem ve olay, mekân ve zaman ile ilgili imgeler olarak karşımıza çıkar. Lakin aşağıda incelenen film hali hazırda öznelere etkileyen bir kültürel bellek ile mücadeleye girdiği için filmde gösterilmeyen ve eleştirilen bellek de filmin varoluşunun bir parçası olarak kabul edilmiştir.

Film incelemesinde kullanılan yöntem ve çalışmanın genel literatür incelemesi ile sinema filmlerinin bellek üretme ve var olan belleklerle mücadelesinin ortaya konulması

⁵ Bu düşünce estetik felsefesinin kurucusu kabul edilen Baumgarten tarafından ortaya konulmuştur.

⁶ Estetik değer kavramı ile sanatsal nesnenin bir biçim olarak güzellik taşıması kast edilmektedir.

⁷ Ontolojik bir inceleme Hartmann'a göre ön varlık alanı veya pre-ontolojik tabakada gerçekleştirilebilir (2014).

amaçlanmaktadır. Böylelikle estetik haz ve bellek arasındaki ilişki ve özneleştirme süreçlerinin bellek ve hazla bağlantıları da çalışmada ele alınacaktır.

Haz Kavramı ve Estetik Haz

Haz kavramından asla korkmayan bir düşünür olarak Epikuros, büyük haz ve zevklerin tanımını; “İnsanın ekmek ve suyu aç ve susuzken bulması ne kadar hoş bir şeydir” şeklinde bir girizgâhla yapar. İnsan ihtiyaçları ve haz arasındaki bağlantıya değinen düşünür hazzın doğal ya da yapay ihtiyaçlarla ortaya çıkabileceğini vurgulamaktadır. Haz bir ödüdür. Bu ödül arzuların ve ihtiyacın gerçekleşmesi ile ortaya çıkar (Bonnard, 2014: 329). Haz kavramının açıklanması bağlamında arzu kavramı ve felsefede kullanımları da önem arz eder. Arzuyu, bir şeyi elde etme isteği olarak tanımlayan Timuçin (2004), arzunun gerçek ya da düşsel bir amaca yönelik, bilinçli veya bilinçsizce ortaya çıkabileceğini ve eğilimlerden beslendiğini belirtmektedir. Arzunun karşısına ise istem yani bir şeyi yapıp yapmama konusunda öznenin belirleyici konumu konulmaktadır. Bu sebeple arzu kavramı özgürlükle çelişen bir durumu işaret etmektedir.

İhtiyaç kuramından bahsettiği metinlerinde Hegel, arzu ve ihtiyaç kavramlarını kimi zaman aynı anlamda kullanmaktadır ve arzu, düşünüre göre ihtiyacın önemli bir boyutu olarak görülmektedir. Bu anlamda insan bir şeye ihtiyaç duymakta ve onu arzulamaktadır⁸. Arzu söz konusuysa hazzın belli bir süre ertelenmesi durumu ortaya çıkar. Bu ertelemede insan hazza ulaşmak için çalışmak durumundadır ki çalışma veya emek kavramları ertelenmiş haz anını tanımlar. Hazzın ertelenmesi durumu özgürlük sorununu ortaya çıkarır. Bu bağlamda emek, düşünürün etik yaşam bağlamında ihtiyaçla ilgili bildirdiği ilk üç aşamasında özgürlüğün anahtarı olarak yorumlanmışken, dördüncü aşamada bir takas ekonomisine geçildiği için kendi ürettiği artığı kullanamayan insan adına özgürlük ve dolayısıyla haz da daha karmaşık bir sorun haline gelmiştir (Fraser, 2008).

Bedensel hazlar ise Hegel’in perspektifinden ayrıca değerlendirildiğinde; ihtiyacın hissedilmesiyle ortaya çıkan gerilimin özneyi eyleme yönlendirdiği, ihtiyacın elde edilmesi ile bedensel hazzın ortaya çıktığı ve özgürlük anının kısa süreli yaşandığının, düşünür tarafından ifade edildiği görülmektedir. Nitekim ihtiyacın tekrar ortaya çıkması ile özgürlük anı sonlanacak ve bedensel haz ortadan kalkacaktır. Örneğin acıktığımızda açlığımızı ortadan kaldırmakla birlikte yaşanan haz yeniden açlık hissedildiğinde kaybolacaktır. Sonuç olarak bedensel hazlar literatürdeki farklı tanımlarına rağmen bedensel arzu veya ihtiyaçların giderilmesiyle ortaya çıkan ve tekrar arzu ya da ihtiyaç duyulması ile kaybolan geçici hazlar olarak tanımlanabilir.

Estetik haz olarak kavramsallaştırılan haz türünün varoluşu ise bedensel hazlardan bir hayli farklıdır. Bu farklılıklara dikkat çeken ve estetik hazdan söz eden düşünürlerden Kant için estetik haz, bir nesneyle tamamen kavramsal olmayan birleşmeden kaynaklanmaktadır. Kant’ın bu düşüncesi pek çok başka düşünür tarafından estetik deneyimin düşünce ve imgeden bağımsız yaşanamayacağı fikri paralelinde eleştirilmiştir. Buna göre genel olarak kabul gören en basit tanımıyla estetik haz, bir nesneden hem nesne karakteri (biçem) hem de içeriğinden alınan hazdır. Farklı bir şekilde ifade edilirse estetik haz içeriğin nesnedeki yansımaları ile ilgili olarak öznedeki ortaya çıkmaktadır. Bir sanat eserinin ahlaki, entelektüel, politik vb. içeriği, onun nesne olarak var edilişi yani nesnesinin biçemi ile estetik haz üretebilir. Bu durumda estetik hazın üretimi içeriğin biçemle organize edilmesi ile ilgilidir. Estetik haz sadece görünüşten ve biçemden haz almanın ötesinde çok daha derin bir durumu işaret eder (Cooper vd, 1999: 121-123).

Sanat eseri karşısında alınan haz ile fiziki dünyadaki duyumsal hazları karşılaştıran

⁸ Modern ihtiyaç kuramcıları Hegel’in arzu ve ihtiyaç kavramları çelişkili bir şekilde kullanmasını eleştirirler. Örneğin bir şeker hastası şekeri arzular fakat onun ihtiyaç duyduğu şey şeker değil insülinidir şeklinde bir açıklamayla ihtiyaç ve arzuların kimi zaman aynı anlamda kullanılabilmesine rağmen bazı durumlarda ise farklı olduklarını göstermek isterler (Fraser, 2008: 70).

Hartmann, Croce ve Volke'tin ortak görüşü öz bakımından estetik hazzın fiziki duygulardan farklı olduğu yönündedir. Düşünürlerin ortak kanaati ise estetik hazzın gerçek olmayan yani görüntü duyguları ile ilgili olduğu yönündedir. Croce bu görüntü duygularının sanat eserinin içeriği sayesinde oluştuğu vurgusunu yapar (akt. Tunalı, 1973: 52). Kagan (1993) ise insanların sanat eserlerinden aldıkları estetik hazzın fiziki dünyadaki nesnelere alınan hazdan farklı olduğunu vurgulayan başka bir düşünürdür. Kagan için estetik hazzın iki boyutu söz konusudur. Bunlardan ilki izleyicinin sanat eserinin biçimi karşısındaki hayranlığı ile ilgilidir. Diğerisi ise sanatçı tarafından nesneleştirilen içeriğin, alımlayıcının zihninde tekrar üretilmesi ve sanatçının ürettiği anlamlar dünyasına öznelerin girmeyi başarmasının verdiği hazdır. Bu iki boyutuyla estetik hazzın duygusal hazlardan farklılaştığını söyleyen Kagan, estetik hazzı bir sanat eserinin varoluşunun değerlendirilmesinden alınan haz olarak tanımlamaktadır.

Özel bir varoluşa sahip olan sanat eserleri için estetik haz, duygusal hazlardan başka şekillerde de farklılaşmaktadır. Duygusal hazlara sevinç türevi duygular eşlik ederken, bu hazların pozitif duygularla alakalı olduğu belirtilmelidir. Estetik haz ise hem sevinç hem de keder türevi duygular ile ilgilidir ve bu nedenle pozitif duyguların yanı sıra negatif duyguların da oluşması estetik haz kavramı çerçevesinde değerlendirilmektedir (Tunalı, 1996). Estetik hazzın duygularla olan bu farklı ilişkisi estetik kavramının güzel kavramı ile eş anlamlı kullanılmasını da engeller. Bu nedenle güzel dışında pek çok başka estetik kategoriden de söz etmek mümkün hale gelir. Ancak burada üzerinde durulması gereken nokta, negatif duyguları oluşturan unsurun sanat eserinin içeriği olduğudur. Bu nedenle çirkin, korkunç, trajik, komik gibi kategorilerde, eserlerin biçimlerinde güzellik⁹ nosyonu devre dışı kalmamaktadır. İçerik her ne olursa olsun biçim, güzellik yani estetik değer taşımak zorundadır.

Güzel dışında diğer estetik kategorilerin varlığı ve bunların ürettikleri negatif duyguların sanatla nasıl ortaya çıktığı hakkında düşünen isimlerden birisi de Nietzsche'dir. "Çirkin ve uyumsuz olan, trajik mitosun içeriği, estetik bir hazzı nasıl doğurabilir?" sorusunu soran düşünür dünyanın ve varoluşun sadece estetik bir varlık ile haklı olarak gösterilebileceğine dikkat çeker. Bu sebeple Nietzsche'nin çirkin, uyumsuz ve trajik olanı bile sanatsal bir oyun (deneyim) olarak gördüğü ve bu oyunun yarattığı zevk sayesinde bizi ikna edebileceğini söylediği bilinir. Apollon ve Dionysos ayrımı ile sanatın varoluşunu anlatan düşünür, Apollon'u sanatın biçimi, Dionysos'u ise eserlerin yaratacağı her türlü duygu ile ilişkilendirmiştir. Çirkin, uyumsuz ve trajik olanın yaratacağı negatif duygular ve estetik haz bu sebeple Dionysos ile ilişkilidir ancak Dionysos bu etkiyi Apollon'un alanında yaratmak zorundadır. Düşünür, Dionysos'un etkisinin azalması durumunda Apollon'un tek başına sadece güzel nesnelere sunabileceğini söyler ve her türlü olumsuz veya olumlu duygunun ve estetik hazzın bu iki tanrının birlikteliğinden ortaya çıktığını ifade eder (2005: 157).

Estetik haz sanatçı tarafından tasarlanmış duygudur. Bu duygu duygulam olarak tanımlanır ayrıca zorunlu ve genel geçerdir. Duygulam bu sebeple ontolojik olarak a priori bilgi ile üretilmiştir. Diğer bir ifade ile sanat eserinin içeriği duygulamı üretecektir ve bu içerik verilir. Belirlenmiş bu verili içeriğin duygulamı üreteceği düşünüldüğünde estetik hazzın yani duygulamın sanatçı tarafından bilinçli bir şekilde tasarlandığını ifade edebiliriz. Böylelikle estetik hazzı yaşayan estetik özne, herhangi bir fenomen karşısında çeşitli duygulanımlar yaşayan ve bu duygulanımlarını sanat eseri vasıtasıyla nesneleştiren sanatçının bakış açısından o fenomeni estetik olarak alımlamakta ve sanatçının amaçladığı şekilde duygulanmaya diğer ifade ile duygulamlar yaşamaya başlamaktadır. Bu nedenle estetik haz sanatçının sezgisinin alımlayıcı tarafından keşfedilmesi ile ortaya çıkar (Deleuze ve Guattari, 2001; Hartmann, 2010; Gadamer, 2009; Bozkurt, 2013).

Tasarlanmış bir duygulam olarak tanımladığımız estetik haz, sanat eseri vasıtasıyla alımlayıcının yaşadığı deneyimi işaret etmektedir. Bu deneyim öznelerin gündelik

⁹ Güzellik kavramı bir nesnenin biçimsel açıdan değerlendirilmesi ile ilgilidir ve söz konusu bir sanat eseri olunca güzellik ile estetik değer ifade edilmektedir. Güzel ise estetik felsefesi literatüründe bir estetik kategori olarak hem biçim hem de içerikle ilgilidir.

hayatlarında deneyimlerinden farklı olarak özneye kuvvet uygulamayı amaçlayan bir başka öznenin üretimidir. Her sanat eseri estetik hazzın öznelde oluşması koşuluyla virtüel bir deneyim olarak tanımlanabilir. Bu durum hem bellek kavramı hem de özneleşme kavramları ile yakından ilgilidir.

Estetik haz ile duyumsal haz arasında önemli bir diğer fark ise bellek alanında karşımıza çıkar. Duyumsal hazlar yukarıda da değinildiği üzere ihtiyacın yeniden ortaya çıkması ile ortadan kalkan haz türüdür. Bu nedenle kalıcı bir haz değildir. Özellikle tat alma, dokunma ve koku alma duyuları ile elde edilen duyumsal hazların kalıcı bir bellekte var olmadığı ifade edilebilir. Ancak estetik hazlar için durum farklıdır. Bir tür virtüel deneyim olan ve estetik alımlama sonrasında görsel veya işitsel duyulara dayanan haz, negatif veya pozitif duygularla insan belleğinde fenomenlerin yorumlanması bağlamında kalıcı olabilmektedir (Tunalı, 1999; Bozkurt, 2013). Entelektüel, ahlaki, dini, politik vb. düzlemde tasarlanan estetik haz izleyende önce düşünce sonra duygulam boyutunda var olur. Bu bağlamda duygulamaları öncüleyen düşüncelerin olması ve bu düşüncelerin duyguya evrilmesi süreci estetik hazzın bellekte bir tür deneyim olarak kalıcı olmasına neden olmaktadır. Duyumsal hazlarda ise yaşanan pozitif duyguların meydana gelmesinin temelinde düşünceler bulunmamaktadır. Yani bir yemekten zevk almak öncesinde veya sonrasında o yemekle ilgili olumlu düşüncelere sahip olmakla ilgili değildir ve tamamen maddeseldir.

İnsan belleği ve hatırlama eylemi ile duygular arasında ise güçlü bir ilişki söz konusudur. Bellek insana sürekli ihanet eden ve pek çok şeyi unutmamıza neden olan bir yapıdadır. Lakin gündelik hayatın içinde duygu yoğunluğunun arttığı olayları daha rahat hatırladığımızı ifade edebiliriz. Örneğin yaşanan üzücü bir olay ya da çok mutlu olduğumuz bir an gündelik hayatın içindeki diğer sıradan anlara kıyasla daha fazla hatırlanma potansiyelini taşır. Olan biteni tam hatırlayamasak bile geçmiş hislerin çoğu şimdi verilecek kararları da etkilemektedir. Bu bağlamda gerçek olmayan olaylarla bizlere çeşitli duygular yaşatmayı başaran sanat eserlerinde örneğin bir sinema filminde olayları tam hatırlamasak bile gerçek bir estetik deneyim yaşadığımız zaman bu deneyimin kalıcı olacağını, düşünce ve tutumları etkileyeceğini ifade edebiliriz. Başka şekilde söylenirse öznelerin estetik haz yaşadıkları eserler insan varoluşuna, duygu boyutunda bellekte kalma başarılarına göre dahil olmaktadır.

Sanat ve Bellek ilişkisi

İnsan varoluşunun en önemli unsurlarından birisi olan bellek gerek fenomenler ve zamanla gerekse duygulanım ve duygulamalar ile ilişkimizde özel bir yere sahiptir. Belleği çeşitli farklı şekillerde kategorize ederek açıklayabiliriz. Bellek türlerini sınıflandıran ve tanımlayan Assman'a göre belleği başlangıçta içsel ve dışsal olarak iki türde düşünmek mümkündür. İçsel bellek türleri, "Mimetik bellek, nesnel belleği ve iletişimsel bellek" olarak tanımlanır. Tasarlanan bir bellek olarak "Kültürel bellek" ise dışsal bir bellek olarak ifade edilmiştir. Kültürel bellek topluluklarda bireylere anlam aktarımını sağlamakta ve içsel bellek türleri ile bir bütünlük halinde olduğu vurgulanmaktadır. Toplumsal alanda devredilen, canlandırılan, canlı tutulmaya çalışılan her şey kültürel bellek ile ilgilidir (2001).

Belleğin içsel ve dışsal olarak konumlandırılması iki bellek türünün birbirlerinden bağımsız olarak düşünülmesi anlamına gelmez. Bu konu ile ilgili çeşitli tartışmalar arasında önemli görüşlerden birisi Schudson'a aittir. Toplumsal olandan bağımsız bir bellek türünün olmayacağı yönündeki açıklaması ile Schudson (2007: 181), öznelerin toplumsal alanda kanun, ahlak, din gibi standartlaştırılmış usuller ve kayıtlar ile bir dizi özneleştirici pratikle karşı karşıya olduklarını ifade eder. Bu özneleştirici pratiklerin arasında anıtlar, bayramlar, sanat eserleri ve andaçlar gibi kültürel bellek uygulamaları da vardır. Bu nedenle bir ağ şeklinde insanı saran toplumsal yaşam yüzünden bireysel belleğin kendine has bir yeri ve özellikleri olsa dahi toplumsal ve kültürel sınırlarının dışına çıkması zor görülmektedir. Bunun temel nedeni bireysel belleğin toplumsal bir yapı olan dilin sınırları içinde var olması ve toplumsal-tarihsel süreçlerle iç içe olmasıdır.

Huyssen kayıt edilen tüm temsil biçimlerinin bellek ile ilgisini ortaya koyar. Bir olayı doğrudan fiziki dünyada deneyimlemekle sanat ile deneyimlemek arasında büyük bir fark olduğunu söyleyen yazar, sanat ile deneyimlenen ve estetik bir boyuta taşınan her şeyin bellekte canlı kaldığını belirtmektedir (1999,13). Bu bağlamda insanın kendi deneyimlerini yorumlamasında elbette hem içsel hem de dışsal bütün bellek türlerinin etkisi olduğunu ancak sanat vasıtasıyla yaşanan deneyimde tasarlanmış bir belleğin yani dışsal bir belleğin öznelere sardığı görülmektedir. Sanat eserleri birer deneyim alanı olarak sundukları dışsal bellekle öznelere eserin zamanı ne olursa olsun ontolojik olarak bilgi aktarmaktadır. Eserler bu anlamda geçmiş, şimdi veya gelecekle ilgili olabilir. Örneğin, İkinci Dünya Savaşının insanlık adına açtığı yaraları anlatan *"The Pianist"* filmi veya Napolyon ordularına direnen Madridli İspanyolları gösteren, İspanyol ressam Goya'nın *"The Third of May"* isimli eseri geçmiş ile ilgili tasarlanmış bir belleği tüm zamanlara taşımaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın *"Kış Uykusu"* filmi günümüz Türkiye'sinin aydın profili ile ilgili diğer tarafta Andy Warhol'un pek çok eseri ise tüketim fenomeni ile ilgili güncel ve şimdiki zamanı gösteren kurgusal bir bellek sunmaktadır. Wells'in radyoda sunulan ve sinemaya da aktarılan *"Dünyalar Savaşı"*¹⁰ isimli edebi eseri ve bilimkurgu konusunda çalışan ressam, yönetmen ve diğer sanatçılar ise gelecek ile ilgili bir düşünsel perspektifi bellek unsuru olarak sunmaktadır. Bu dışsal bellek öznelere fenomenleri değerlendirmelerinde önemli bir yere sahiptir. Tüm bunların yanı sıra fiziki dünyada var olmayan fenomenleri de tasarlamak, onlarla ilgili bir dışsal bellek üretmek ve çeşitli uygulamaları yaratmak mümkündür. Sanat tarihinden bu konuyla ilgili binlerce örnek verilebilir. Mitolojik olaylar ve özellikle Ortaçağ Hıristiyan sanatındaki cehennem tasvirleri ise belki de bu duruma en iyi örneklerdir.

Sonuç olarak üretilen sanat eserlerini, kültürel bellek alanındaki bir mücadele olarak okumak ve bunu da iki temel tür olarak düşünmek mümkündür. Bu türlerden ilki bir kültürel bellek unsuru olarak resmi veya egemen söylemlerin tekrar edildiği eserleri, diğerini ise alternatif söylemlerin ve farklı bakış açılarının üretildiği eserleri kapsamaktadır. Her iki türde de üretilen sanat eserleri öznelere üzerinde belli etkiler yaratmak için tasarlanmaktadır. Estetik hazın bellek üzerinde kalıcı olarak yaratacağı bu etkinin bir çeşit öznelere pratik olduğunu da ifade edebiliriz. Nitekim bu ifade sanat eserlerinin ve estetiğin ontolojik olarak bilgi alanı ile ilgili olduğunun kabul edilmesi fikri ile uyumdur.

Öznelere ve Estetik Haz

Estetik haz ile arzu ve ihtiyaç arasındaki ilişki duyumsal hazlardan farklıdır. Duyumsal hazlar bir ihtiyaç veya arzunun giderilmesi sonrasında öznenin elde ettiği ödül olarak yorumlanmaktadır. Bu ödül çoğunlukla doğal bir durumu işaret eder. Sanat eserleri ve sinema ile ilgili alımlayıcı öznenin ihtiyacı ise manevi bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmaktadır¹¹. İnsanın sanat tarafından sunulan virtüel deneyimle manevi varoluşunu genişletmeye olan ihtiyacı özel bir ihtiyaçtır. Bu durumu tinin beslenmesi olarak açıklayabileceğimiz gibi kimi öznelere fenomenleri anlama çabası olarak da yorumlayabiliriz. Ancak sanata olan ihtiyacı, estetik hazza olan ihtiyaç olarak tanımlamak sorunlu gözükmektedir. Estetik haz bir sonuç olarak öznelere bağımsızdır. Diğer taraftan çağlar boyunca sanat tarihinde karşımıza çıkan tüm eserlerini öznelere sanata olan manevi ihtiyacının karşılanması için üretilen estetik nesnelere tanımlayamayız. Sanat tarihinin pek çok döneminde sanat eserleri ile onları duyumsayanlar arasındaki ilişki bir ihtiyaç ilişkisinden ziyade bir maruz kalma durumunu bize gösterir. Uygur toplumlarla birlikte iktidarların himayesine geçen sanat bu durumda halkların değil kendisine hükmeden egemen sınıfların veya alternatif söylemlerin var olma ihtiyaçlarını ve diğer arzularını dolaylı yoldan gidermek amaçlı olarak üretilmiştir. Bu durumda öznelere kavramı ve estetik haz arasındaki ilgi ortaya çıkar. Uygurlık tarihindeki hemen tüm dönemlerde, sanat alımlayıcısının ihtiyacından veya arzusundan ziyade eserin üreticisinin (sanatçı veya eseri yaptıran kişi, iktidarlar vb.) arzusu ön plana çıkmaktadır.

¹⁰ Orson Welles tarafından radyoda sunulmuş ve dinleyenlerde ciddi bir korkuya neden olmuştur.

¹¹ Sanat alıcısının meta boyutunda bir esere sahip olma arzusu bu konunun dışındadır.

Çağlar boyunca insanları etkilemenin en önemli araçlarından birisi olan sanat bu bağlamda çeşitli bakış açıları ve fenomenlerle ilgili bilgiyi, üretilen düşünce ve duygular vasıtasıyla sunmaktadır. Bu sunuş bir sanat eserleri ile öznelere kurgulanması arzusunun içerisinde barındırır. Bu arzu kimi zaman devrimci potansiyel taşıyabileceği gibi statükonun korunması bağlamında da değerlendirilir.

Öznelendirme pratikleri ile anlatılan durum; özneyi pek çok açıdan evreni ve fenomenleri yorumlama bağlamında bir kurgulama çabasını gösterir. Öznelendirme teorisi sosyal fenomenlerin birincil alanının sosyal pratikler olduğu temel fikrinden ilerlemektedir. Bu pratikler tarihsel ve kültürel olarak gelişen, organize edilen, önceden belirlenmiş ve insan faaliyetlerinin sınırlarını aşan, çerçevelenmiş bir alanı işaret eder. İktidar ve bilgi sistemleri bağlamında karşımıza çıkan ve siyasal, dini, ahlaki vb. boyutlarda oluşan öznelendirmenin pratikte ortaya çıktığı alanlardan birisi de sanattır. Öznelendirme pratiklerinin yapısal olarak gerçekleştirilmesi maddi düzenlemelere bağlıdır. Bu durumda sanatın bir öznelendirme pratiği olarak ortaya çıkması onun fikirsel boyutunun maddeye dönüştürülmesi ile ilgilidir. Sanat eserleri bu madde oluş ile dilsel ve imgesel bir mücadele ve öznelendirme alanı oluşturmaktadır. Sanat eserleri insan olmayan öznelendirici yapılar olarak, yorum yapma ve bilgiyi kullanma yollarını kesin olarak belirlemek yerine estetik bir etki üretirler. Bu nedenle diğer öznelendirici pratikler gibi sanat karşısında da öznenin bir direniş gerçekleştirmek için özerkliği bulunur. Öznellik olarak tanımlanacak bu özerk alanda özne potansiyel olarak, öznelendirme pratiklerine direnerek kendisine sunulan kurguların dışına çıkabilir (Paras, 2016; Zizek, 2012, Brümmer, 2018).

Kültürel bellek unsurları da varoluşlarının bilgi ile bağlantısı nedeniyle bir tür öznelendirme pratiğidir. Öznelere deneyimlemediği şeyler ile ilgili bilgi ve bu doğrultuda düşünce ve duygu aktarımı gerçekleştirildiği için hemen hemen tüm kültürel bellek pratiklerinin ayrıca estetik bir boyutu da vardır. Kültürel bellek alanında mücadele veren ve yukarıda iki temel kategoriye ayırdığımız sanat eserlerinin egemen ve alternatif söylemler çerçevesinde öznelendirici bir etki yaratma amaçları olduğunu ifade edebiliriz. Buna göre egemen söylemi tekrar eden sanat eserleri varolan öznelenmeyi pekiştirmek için estetik hazı tasarlarlarken, alternatif söylemler ise sanatçıların kendi öznellikleri çerçevesinde ürettikleri bir direniş göstermekte ve egemen söylemin ürettiği bellek ile mücadele veren bir tasarım gerçekleştirmektedir. Ancak bu durumda bile üretilen yeni öznellik bir tür öznelendirme arzusunun ontolojik olarak bize gösterir.

Sinema filmlerinde kültürel bellek bağlamında gerçekleştirilen imgesel mücadeleyle sıkça karşılaşırız. Bu mücadelede hem egemen hem de alternatif söylemlerin öznelere, sunulan imgeler ve duygularla öznelendirici etki yarattıkları belirtilmelidir. Sanatçının yaşadığı yeni öznelliklerin de, ürettiği eser ile alımlayıcı için öznelendirici bir pratiğe çevirdiği söylenebilir. Diğer bir ifade ile sanatçının yaşadığı öznellik bir estetik nesneye dönüştüğünde varoluş olarak öznelendirici bir unsura evrilir. Böylelikle sanatçı kendi öznelliklerini estetik bir objeye dönüştürmesiyle alımlayıcı üzerinde bir kuvvet uygular. Bu kuvvetin de duygular bağlamında gerçekleştiğini ve bu nedenle kuvvetin kendisinin estetik haz olarak tanımlanabileceğini ifade edebiliriz.

Sanatın öznelendirici etkisini bir kuvvet olarak düşünmek ve alımlayıcıyı fenomenlerin yorumları bağlamında iki türlü etkilediğini söylemek gerekmektedir. İlk tür, öznelere fenomenlerin yorumlarını estetik haz bağlamında dayatmaktadır. Örneğin Hristiyan sanatta ki cehennem tasvirleri ürettikleri korku ile belli bir bakış açısını alımlayıcıya dayatmaktadır. İkinci türde ise sanat eserlerinin öznelendirici etkisi, fenomenler ile ilgili alternatif bakış açıları ile var olan kurguların sorgulanması ve tasarlanmış yeni öznellik alanlarının açılması noktasında itici bir kuvvet olarak belirlemektedir.

İkinci türdeki öznelendirme varoluş olarak öznenin üzerinde bir kuvvet uygulaması nedeniyle birinci türden farklı olsa bile sanatçının arzusu ile bağlantılıdır. Burada izleyici özne

ile ilgili bir özgürlük sorunu ortaya çıkar. Estetik özne varolan tüm özneleştirici pratiklerin ve toplumsal kurguların dışında bir öznellik karşılı karşıya kalsa bile bu bir maruz kalma durumudur. Bu sebeple sanatçıların alternatif söylem ve öznellikleri de sanatla nesneleştirdiğinde bilgi düzeyinde verili oldukları için ontolojik olarak özneleştirici pratiklere dönüşür. Örneğin Antik Roma'da Hristiyan sanatının ilk örnekleri Pagan toplumu için yeni bir öznelliği sunmaktaydı. Fakat zaman içinde Roma toplumu içinde ortaya çıkan bu öznellik sanat eserleri vasıtasıyla güçlü bir özneleştirme pratiğine dönüşmüştür.

Alternatif yeni öznellikler olumlu veya olumsuz olarak yorumlanabilir. Bu sebeple üretilen her yeni öznelliği sanatın ilerici gücü olarak tanımlamak da sorunludur. Sonuç olarak sanatçıların ürettikleri öznellikler sanat eseri ve yarattığı belirlenmiş estetik haz sayesinde bir özneleştirici yapıya sahiptir. Ancak bu özneleşme kimi zaman bir dayatma olarak karşımıza çıkarken kimi zamansa alımlayıcı öznenin mevcut belleği ile mücadeleye girerek farklı öznelliklerin mümkün olabileceğini gösterir. Burada yeni bir öznelliğin sanat eseri ile sunulmasının da özneleştirmeye alakalı olduğu iddia edilmektedir. Alternatif ve eleştirel bakış açıları kendi bakış açılarını dayatmasalar bile özneleştirici yapıdadırlar. Buradaki özneleştirme durumu estetik özneye egemen söylemler karşısında bir direniş alanı açmakla ilgilidir. Böylelikle estetik özne için potansiyel olarak bir öznellik ve direniş alanının da sanatın uyguladığı kuvvet sayesinde söz konusu olabileceği ifade edilebilir. Düşüncenin gelişmesi, kalıpların kırılması, hakikat olarak kabul edilen şeylerin sorgulanması adına sanatçıların öznellikleri özneleştirici olsa bile son derece önemlidir.

Film İncelemesi: "Brand New Testament"

Estetik haz, bellek ve özneleştirme arasındaki bağlantı kapsamında incelenecek olan "Brand New Testament" isimli film Hristiyan inancında oluşturulan tanrı imgesi ile bir çeşit mücadeleye girmektedir. Bu mücadele sanat eserlerinin bellek üzerindeki etkisi ve özneleştirici etkileri bağlamında da özel bir örnek olarak belirlemektedir. Aşağıda incelenen filmin bir tasarım olarak estetik hazzı nasıl yarattığına dair ön ontolojik yapı üzerinde çalışılmıştır. Bu bağlamda karakter, eylem ve olay, mekân ve zaman bağlamında filmin ön ontolojik tabakasının sunduğu bilginin incelendiği ifade edilmelidir. İncelemeye geçmeden önce mitolojik söylemler çerçevesinde tanrı kavramının nasıl imgeleştirildiği, hem fiziki olarak hem de ruhani bir varlık olarak nasıl tasvir edildiğine değinilmesi gerekmektedir. Bu gereklilik filmin imgesel mücadelesi, bellek ve özneleştirici etkilerin belirlenebilmesi ile ilgilidir.

İlkel topluluklarda toplumu simgeleyen ve soyundan gelindiğine inanılan totemlerin zaman içinde toplumsal iş bölümümü ve diğer parametrelerdeki değişimlere bağlı olarak tanrı kavramına evrildiği iddia edilmektedir. Tanrının uygar öncesinde ve özellikle ilk uygar topluluklarda imgeleştirildiği yani somutlaştırıldığı ve insanlaştırıldığı görülür. İlk uygar toplulukların ortaya çıktığı Mezopotamya'dan sonra, Antik Yunan ve Roma mitolojilerinde de insanlaştırılmış tanrılarla karşılaşmaktadır. Bu uygarlıklarda tanrılar arasında aynı toplumdaki gibi bir iş bölümümü bulunur ve tanrılardan bazıları diğerlerine göre daha güçlü olarak tanımlanmışlardır. Tanrılarının hikâyelerini anlatan mitoloji ise pek çok düşünürce göre aristokratik düşüncenin ürünüdür. (Şenel, 1996; Gombrich, 2007). Yunan ve Roma mitolojilerine bakıldığında ise tanrılarının insani zaafı sergiledikleri de görülür. Örneğin, Kronos yarattıklarını yok eden ve sonra tekrar yaratan acımasız bir tanrı, Zeus ise kız kardeşi Hera ile ensest ilişkiye giren, kaba güçle egemen olan bir varlık olarak tanımlanırken, diğer pek çok tanrının da kıskançlık, intikam, tecavüz, cinayet gibi olumsuz ve ahlaki anlamda sorunlu görülen şeyleri yaptıkları mitolojik hikâyelerde anlatılmaktadır (Buxton, 2016: 69-73).

Hristiyan inancındaki tanrı imgesi ise biçim açısından dönemlerine göre değişim gösterse bile özellikle Rönesans sonrasında Antik Yunan etkisinde kalarak antik çağlardakine benzer bir şekilde üretilmiştir. Lakin imgeleştirilen tanrı biçimsel olarak Antik Yunan'daki tanrılara benzese bile asla mitolojideki gibi zaafı olan bir tanrı değildir. Hristiyan inancında pek çok sanatçı, tanrı imgesini; yaşlı, otoriter, bilgili, güçlü, asil, yenilmez bir imparator ama

aynı zamanda yarattıklarına karşı sevgi dolu bir varlık şeklinde tasarlar. Sanatçılar teolojik metinlerle uyumlu olarak kusursuz bir tanrı imgesi üretmişlerdir. Tanrı bu imgelerde bir baba figürüdür ve sanatçıların eserlerinde de isim olarak “baba” kavramı kullanılmaktadır. Da Vinci, Battista, Titian, Michalengelo, Rafello gibi sanatçıların eserlerinde kalıplaşmış bu imgeyi genel hatları ile görmek mümkündür. Elbette sanat eserlerindeki göstergelere teolojik söylem de anlam ve duygu olarak dâhil olmaktadır. Hristiyan teolojisinde çeşitli konulara göre tanrının eylemleri de sanatla gösterilmekte veya hikayeler şeklinde anlatılmaktadır. Çalışmanın sınırlılıkları çerçevesinde bunlardan tek tek söz edilmesi mümkün değildir.



Görsel 1. “God loves Adam Into Being” (anonim eser) 13. yüzyıl.

Görsel 1. ve pek çok örnekte görebileceğimiz şekliyle Hristiyan sanatında tanrı yarattıklarına karşı sevgi dolu olarak tasvir edilmiştir. Görsel 1. deki heykelde Tanrı'nın Âdem'i sevdiği ve şefkat gösterdiği görülür. Viladeseu'ya (1999) göre tanrının insan şeklinde tasvirlerinin pragmatik bir amacı bulunmaktadır. Bu amaç çerçevesinde tanrı, insanları kendisi gibi yaratır yani kendi özellikleri yaratılanlarda da vardır. Bu heykelden çıkarılacak anlam bu doğrultuda sevginin tanrısal bir duygu olduğu yönündedir. Âdem'i seven tanrı, sevginin varoluşunun ana koşullarını yaratır. Bu sebeple sevgi tanrısal bir durum olarak karşımıza çıkar.



Görsel 2. Raphael'in “God the Father Blessing” isimli ve 1508 tarihli eseri.

Yukarıda Görsel 2. ise resim sanatındaki örnek bir kalıbı göstermektedir. Bu kalıp çerçevesinde Rönesans sonrası tanrı imgesinin “God the Father Blessing” eserindeki gibi yaratıcı, asil, yenilmez bir güç olarak yaratıldığı gözlemlenir. Ancak göstergesel bir okuma yapıldığında tanrı tasvirinin olumsuz hiçbir eylemle birleştirilmediği aksine sevgi dolu ve bilge bir insan şeklinde üretildiği görülür. Bu tasvirin dışında yapılan araştırmalar sonucu tanrının Hristiyan sanatında asla yarattıklarına eziyet ederken tasvir edilmediği söylenebilir.

Messadie, tanrının yarattıklarını sınamak üzere şeytana kutsal bir görev verdiğini yazar. Hristiyan teolojisinde başlangıçta “ahlaksız ruh” olarak tanımlanan şeytanın sonradan tanrının bir hizmetkârı olarak, insanları sınama görevini üstlendiği görülür (1999, 421-435). Bu söylem hiçbir kötülüğün tanrıdan veya hizmetkârı şeytandan gelmediği ve insanların bir sınavda oldukları için kötülüğü ve acıyı kendilerinin yarattığı anlamına gelir. Bu bağlamda Hristiyan teolojisinde de sanatsal tasvirlerde gösterildiği gibi kötülük asla tanrıdan değildir

ve insana has bir durumdur.

“Brand New Testament” isimli film ise, kültürel bellekte özneleştirici bir imge olarak varolan Hıristiyan inancındaki tanrı imgesini ters yüz etmektedir. Bu imge küreselleşme, medya ve kültürel emperyalizmin çeşitli unsurları sayesinde dünyada başka inançlara da nüfuz etmiş bir imgedir. Filmin bu imgenin karşısına bir alternatif bir kültürel bellek üretmeye çalıştığı görülmektedir. Filmin egemen tanrı imgesini ters yüz edişi, filmde tanrı karakteri ile birlikte diğer tüm karakterler ve eylemler ayrıca mekân ve zaman tasarımlarının bir bütün olarak var edilmesiyle bağlantılıdır. Yönetmenin yarattığı tanrı imgesi ile ilgili yeni bir düşünceyi, duygulama yani estetik hazza çevirmek isteyen filmin karakterleri ise şu şekilde tasarlanmıştır:

Tanrı: Yönetmenin anlatısındaki en önemli tasarımlardan birisi olarak tanrı, hem görsel hem de dilsel göstergeler ile ruh sağlığı yerinde olmayan bir karakter olarak yaratılmıştır. Bu figür kültürel bellekte aktarılan tanrıya görsel olarak benzemediği gibi onun zıddı özellikleri taşıyan, özellikle Hollywood filmlerinde karşılaştığımız alt sosyo-ekonomik düzeydeki bir taşralı baba tiplemesidir. Görüntü olarak çirkin denebilecek, evde aile halkının varoluşunu olumsuz etkileyen, baskıcı, nefret dolu bir karakter olarak *Brand New Testament* isimli filmin tanrı karakteri yarattıklarına karşı da oldukça acımasızdır. Diğer taraftan insanların varoluşları ile ilgili sorunların yaratıcısı olarak teolojideki şeytan figürünün filmde olmaması bir sinematik göstergenin var olmadan da anlama etkisini bize göstermektedir. Şeytanın filmde olmaması ve olan tüm insani olayları tanrının kuralları çerçevesinde insanların yaşamaları filmin tanrısının her şeyi kontrol ederek kötülüklerin de asıl sorumlusu olarak belirmesine neden olur.



Görsel 3. *Brand New Testament*'in tanrı karakteri.

Kültürel anlamlar çerçevesinde günümüz için çirkin olarak tanımlanabilecek bir bedene sahip olan tanrı karakterinin kıyafet seçimleri de alt sosyo-ekonomik düzeye aittir. Kıyafetlerin daha önceden medya ve sinemada yaratılan olumsuz imgelerle iş birliği yaptığı söylenebilir. Görsel 3. ile gösterilen bu beden ayrıca yakın çekimlerle sunulan duygulanım imgeleriyle de negatif duygulanımlar üretmektedir.

Elindeki gücü olumsuz kullanan *Brand New Testament*'in tanrısı bir yandan da mitolojideki Kronos'a ve Zeus'a gönderme yapmaktadır. Kronos sürekli olarak var ettiklerini yok etmesi ile bilinirken, Zeus ise acımasızlığı ile tanınan bir tanrıdır. Ayrıca kızını banyoda dikizlediği sahne Zeus'un cinsel yaşamına yapılan önemli bir gönderme olarak yorumlanabilir. Diğer taraftan bu sahne, aile için cinsel ilişki yani ensest ile ilgili olumsuz düşünceleri tanrı figürü ile ön ontolojik tabakada birleştirmektedir. Filmin içinde gerek bedensel çirkinliği gerekse olumsuz eylemleri ile karşılaştığımız İsa'nın babası ve Hıristiyan inancındaki Tanrının, filmdeki görüntüsü ile imgesel bir mücadeleye sürüklendiği ifade edilebilir. Bu sebeple yönetmenin Hıristiyan inancındaki tanrı imgesi ve buna eşlik eden düşünceleri, antik tanrılarla ve günümüz toplumlarındaki sorunlu insan karakterinin imgeleri ile yer değiştirmeyi amaçladığını ve yeni bir imge ile başka bir tanrı düşüncesi ve buna bağlı negatif duygulanımlar oluşturmak istediğini söyleyebiliriz.

Ea: Tanrının bilinmeyen kızıdır. Filmde Tanrıya başkaldıran ve yeni öznellikleri üreten karakter Ea'dır. Ea insanların varoluş bunalımlarını görerek babasına sinirlenir ve dünyaya gitmeye karar verir. Kendisine havariler bulan Ea sonuç olarak babası ile girdiği mücadeleyi kazarak insanlara yeni bir varoluş olanağı sağlayacaktır. Ea karakterinin tasarımı mitolojideki kimi karakterle benzerlik gösterir. Ateşi insanlığa armağan eden Prometheus gibi Ea da insanlığa yardım etmek için kendi varlığını tehlikeye atar. Ayrıca Ea insanlara rüyalar

gösterebilmektedir ve bu özelliği ile mitolojideki Morpheus'a¹² benzemektedir. Bu benzerlikler ön ontolojik yapıda doğrudan verilmemiştir. Ancak filmin olayları ile kültürel belleğin bilgi hazinesinde yer alan metinler ve göstergeler arasındaki iş birliği filmde aşikârdır. Bu sebeple yönetmenin bu bağlamda antik mitlerle metinler arası bir ilişki kurduğu iddia edilebilir.

Bir tasarım olarak Ea karakteri tanrı karakterinin antagonistidir. Tanrı imgesinin değiştirilip yeni ve alternatif bir bellek üretmek adına Ea karakteri yaratılmıştır. Bu karakter yönetmenin öznelliklerini gösterdiği karakterlerden birisidir. Tanrıya başkaldırı ve bu eylemin olumlu duyguların üretmesi adına üretilen Ea karakteri ayrıca bir kadın Mesih figürüdür.

Jc (İsa): İsa'nın filmde babasına ilk başkaldırısı gerçekleştirdiği ve sonrasında ise kendisini öldürttüğüne yönelik bir söylem bulunur. İsa filmde bir ikon olarak varlığını devam ettirmektedir. Başkaldırıda Ea'ya yol gösteren İsa'dır. İsa karakterinin filmde yer alması ayrıca tanrının Hristiyan inancının tanrısı olduğu fikrini yaratmak içindir.

Anne Tanrıça: Erkek egemen toplumda bastırılmış kadınları temsilen tasarlanan anne tanrıça, tanrının yaptıkları karşısında tepkisizdir. Bu durum mitolojilerde tanrıça figürlerinin zamanla tanrı figürlerine yerini terk etmesini çağırır. Filmde tanrı onu üretici faaliyetin dışına atmıştır. Bu bağlamda anne tanrıça figürünün filmin sonundaki yaratıcı eylemi toplumsal üretimin dışına atılan ve ev işlerine mahkûm edilen kadınların aslında hem toplumsal hem de bireysel varoluş alanlarında son derece yaratıcı olabileceğini göstermek üzere tasarlanmıştır. Diğer taraftan erkek egemen ve acımasız dünya tasarımı ile ilgili olarak filmin anne tanrıçayı bir çözüm unsuru olarak sunduğu söylenebilir.

Filmde havariler olarak sunulan Aurelle, Jean Claude, Francois, Martin ve Willy karakterleri ile insan varoluşunun bazı bunalımlarına değinilmektedir. Tüm bu karakterlerin ortak özellikleri yalnız olmalarıdır. Fakat Ea sayesinde bu karakterler hem varoluş sancularından hem de yalnızlıklarından kurtulurlar. Bu karakterler inanç ve tanrısal varlıklar arasındaki bağlantı noktasında, insan inancı olmaksızın tanrısal olanın anlamsız olacağı düşüncesi ekseninde var edilen karakterlerdir. Dolayısıyla Ea'nın direnişinin başarısı teolojide de olduğu gibi bu inanç faktörüne dayanır ve kendisine inananların olması başarının anahtarıdır. Bu karakterlerin dışında 62 yıl yaşayacağını bildiği için ölümcül eylemler gerçekleştiren Kevin karakteri, Yeni Ahit'i yazıya döken Viktor karakteri ve Tanrıya şiddet uygulayan Rahip karakterleri de filmin tasarımına dolaylı olarak etki eden karakterlerdir. Rahip karakteri filmdeki küçük rolüne rağmen son derece etkili duygular üretir. Bu duygular karakterin tanrıya verdiği tepki ile ilgilidir ve gülme boyutunda tasarlanmıştır.

Filmdeki karakter eylemleri ve olaylar değerlendirildiğinde genel görüntü, tanrı karakterinin eylemlerinin bu karakter ile ilgili negatif düşüncelere neden olacağı yönündedir. Filmin olay örgüsü de bu sebeple tanrı karakterinin negatif eylemlerinin ortadan kaldırılmasına yönelik diğer karakter eylemleri ile oluşturulmuştur. Tüm olaylar izleyeni filmdeki acımasız tanrının devre dışı bırakılmasına hazırlamak için tasarlanmıştır. Özellikle filmde havarilerin yaşadıkları varoluş sorunları tanrısal tasarımın bir parçası olarak gösterilmiş ve tanrı devre dışı bırakıldığında bu sorunların ortadan kaldırılacağına dair bir söylem üretilmiştir.

Brand New Testament'da gerçekleştirilen mekân tasarımları filmin yaratmak istediği kasıtlı düşünce ve duyguların önemli bir parçasıdır. Filmin tanrı tasarımı bağlamında oluşturulan tanrısal mekânlar, sanat tarihi ve teolojik söylemin anlatımlarından bir hayli farklıdır. Tanrının evi bir apartman dairesi, çalışma odası ise modern bir arşiv bürosu şeklinde tasarlanmıştır. Tanrının evi sosyo-ekonomik olarak alt sınıfa ait eşyalarla dekore edilmiştir. Bu durum tanrının bedensel görüntüsüyle ilgili gerçekleştirilen tasarımı güçlendirir. Tanrı ayrıca gücünü bir bilgisayardan almaktadır. Tanrının mekânsal yer değişiklikleri de fizik

¹² Morphe Latince biçim demektir. Uyku tanrısı Hypnos'un çocuklarından birisi olan Morpheus insanlara uykularından çeşitli biçimler ve simgeler sunmaktadır (Erzat, 1997: 208)

kurallarından bağımsız değildir. Dünyaya inmek için çamaşır makinesini kullanan tanrı, bu mekan tasarımları ile insanlaştırılmanın ötesinde pek çok zaaf ile var edilmiş bir varlıktır.

Filmin zamanı Aion¹³ şeklinde tasarlanmıştır. Deleuze (akt. Zizek,2015: 63) bu zamansal tasarımda Aion'un karşısına Kronos'u koymaktadır. Kronos'ta zamanı sadece şimdiki zaman oluştururken, Aion'da geçmiş ve gelecek, şimdiki zamana sürekli müdahale etmektedir ve bu nedenle üç boyutludur. Kronos bir döngü yaratır ve sürekli tekrar eden bu döngüde önce düzen kaosu, sonrasında ise kaos düzeni yeniden yaratır. Diğer bir ifade ile önce varolan koşullar bozulur ve sonra tamir edilir. Aion ise sınırsız bir değişim potansiyelini göstermektedir bu sebeple de sürekli kaotiktir. Aion zamanın saf ve boş hali, Kronos ise zamanın belirlenmiş biçimlendirilmiş halidir.

*Brand New Testament'*da özellikle dilsel göstergelerin kullanılarak zamanda geri gidişlerin gerçekleştirildiği ve zamansal değişimin filmde odakta olduğu görülmektedir. Diyaloglarla filmin anlatısına ve zamanına yapılan müdahale Aion için temel unsurlardan birisidir. Filmin zamansal olarak Aion şeklinde tasarlandığının düşünülmesinin diğer bir nedeni ise filmde tanrısal koşulların filmin başlangıcında farklı, sonunda farklı olarak gösterilmesidir. Sinematik bir zaman olarak Aion'nun, *Brand New Testament'da* tasarlanması tesadüf değildir. Film yönetmenin sanatsal öznelliklerini ortaya koymaktadır. Bu durum değişimi bize gösterir ve bu değişimin zamansal açıdan çizgisel devam ettirilmesi, başa dönüşün olmaması ve değişimin sonlandırılmaması da Aion'u yaratır. Zamanın filmde Aion olarak yaratımı Hıristiyan teolojisindeki değişmeyen belirlenmiş ve sonlu zaman fikrinin karşısındadır. Bu durum filmin sonunda erkek tanrının devre dışı bırakılması ile yaratılır. Diğer taraftan filmde tanrının kendisi yarattığı dünyada yukarıda da belirtildiği gibi Antik Yunan'daki Kronos benzeri bir zaman algısı yaratmıştır. Buna göre insanlar şimdiki zamanda biçimlendirilmiş ve değişime kapalı bir zamanı yaşarlar. Bu zaman algısı ile insanların ölüm zamanlarını bilinmemesi arasında güçlü bir ilişki vardır. Ea'nın insanlara ölüm zamanını bildirmesi filmde yaratılan dünyanın kendisinin de zamanı değişim bağlamında Aion olarak yaşamasına neden olur. Bundan sonra öznelere değişim süreci başlar ve belirlenmiş veya biçimlendirilmiş zaman, yerini belli olmayan, değişime açık bir zamana bırakır.

Ön ontolojik tabakanın sunduğu bilgi ışığında karakter, eylem, mekân ve zaman ile ilgili yaratılan tasarımın öncelikle düşünsel olarak Hıristiyan inancı ve tanrı düşüncesine karşı geliştirilmiş bir tür eleştiri olduğu ifade edilebilir. Fantastik bir biçimde gerçekleştirilen bu eleştiride filmin yarattığı tanrı ile ilgili izleyende negatif düşünceler oluşturulmak istenmiştir. Bu negatif düşünceler ise filmde tanrı figürünün hem görüntüsü hem de eylemleri ile ilgili olarak öfke, tikslenme, nefret gibi bazı olumsuz duyguları yaratmaktadır. Örneğin Tanrının Ea ve anne tanrıçaya şiddet uyguladığı sahneler izleyen bir film karakteri olarak tanrıya öfkelenmeleri için tasarlanmıştır. Tanrının çirkin görüntüsü ve olumsuz eylemlerinin eşleştirilmesi bu duyguları güçlendirmektedir. Nitekim bir kötü karakter olarak tasarlanan tanrının sürgünü ise filmde sevinç türevi duyguları yaratacaktır.

Filmde sevinç türevi diğer duyguların tasarımı aynı zamanda filmin estetik kategorisi hakkında bize bilgi verir. Tanrı karakterinin başarısızlıkları ve diğer pek çok unsur *Brand New Testament'da* komedi (gülme) kategorisinde tasarlanmış, izleyenin gülmesi için diyalog ve görseller üretilmiştir. Bu bağlamda estetik öznenin yaşaması için tasarlanan keder türevi duyguların, güldürü unsuru tarafından aşıldığı ve filmin imgesel mücadelesinin en önemli silahının gülme olduğu belirtilmelidir. Gülücün doğal ortamı kayıtsızlıktır ve özellikle acıma, korku gibi duygular gülmenin düşmanıdır diyen Bergson (2014) gülmenin toplumsal bir şey olduğunu ve öznelere arasındaki bir suç ortaklığını gösterdiğini vurgulamaktadır. Gülme insanın anlam dünyasındaki katılıklara verilen bir tür cezadır. Gülmenin toplumsal yönü bağlamında Bergson'a göre bir şeye gülen kişinin diğerleri ile uyum sağladığı anlamı da ortaya çıkmaktadır.

¹³ Aion İran kökenli bir kelimedir. Antik Yunanda sonsuzluğun ve sonsuz yaratıcılığın tanrısıdır.

Brand New Testament filminin tanrısı, varoluşla ilgili katı olan her şeyin sorumlusu olarak filmde komedi unsurunun ana karakteridir. Bu karakter aslında yaptığı kötülüklerden ziyade katılığı ve diğer varlıklarla uyumsuzluğu yüzünden yönetmen tarafından cezalandırılmaktadır. Film vasıtasıyla bu karaktere gülen estetik özneler ise filmde yaratılan tanrı düşüncesi ile ilgili suç ortaklığı yapmaya başlarlar. Komedinin diğer tüm estetik kategorilerden farklı olarak yıkıcı etkisi filmde bu noktada ortaya çıkar. Komedi unsurları genel geçer olan ve evrensel olduğu iddia edilen her şeyin karşısına yıkıcı bir güç olarak çıkmaktadır. Gülme ile estetik hazın doruğuna ulaşan estetik özne için filmde, tanrı ile ilgili üretilen düşünceler meşrulaştırılmak istenmiştir. Estetik özne adına yaratılan bu deneyim estetik hazın oluşması ile estetik öznenin varoluşunun bir parçasına dönüşmektedir. Bu durumda dışsal bir bellek olan filmin estetik haz sonrasında içsel bir belleğe dönüştüğü de iddia edilebilir.

Kültürel bellek alanında estetik özneye kuvvet uygulayan *Brand New Testament*, öznelere belleklerinde bulunan imgelerle girdiği mücadelede özneleştirici etkisini, yaratmaya çalıştığı duygular ile sağlar. Estetik özneler filmde tanrı ve varoluş ile ilgili üretilen duygularını, tasarlandıkları hali ile deneyimliyorlarsa filmin özneleştirici etkisi başlamaktadır. Ancak duyguların ortaya çıkması öncelikle bir düşünceye ve doğrudan bilgiye dayanmaktadır. Duyguların tasarlandıkları hali ile hissedilmesi filmin sunduğu bilgi ve düşüncelerinin doğruluklarının kabulü anlamına da gelmektedir. Böylelikle bir fenomen olarak tanrı ile ilgili üretilen kurgular ve duygular tanrının sabitlenmiş imgesini sorgulamaya açar. Yönetmenin, tanrı ile ilgili ürettiği öznelliklerini sinema vasıtasıyla nesneleştirilmesi sonrasında sinematik imgelerin ürettiği duygular, sanatçının öznelliklerini özneleştirici bir etkiye çevirmektedir. Ancak *Brand New Testament*'in özneleştirici etkisi bir itici kuvvet olarak alternatif bakış açısıyla varolan tanrı imgesinin sorgulanmasını sağlamaktadır. Bu sorgulama nedeniyle filmin özneleştirici etkisinin estetik öznelere bir bakış açısı sunmakla birlikte özerk bir alan da bıraktığı görülmektedir. Komedi faktörünün devreye girişi ve filmin öznelere yeni bir teolojik bakış açısını dayatmak için değil var olan bakış açılarının sorunlarını göstermek üzere tasarlanmış olması bu özerk alanı yaratır. Böylelikle özne üzerinde filmin uyguladığı kuvvet varolan inanç ve düşünceleri eleştiriye açmaktadır. Bu sebeple sanatçının yarattığı tasarımın var olan kültürel belleğin yerine geçmesi ve yeni tanrı imgesinin sabitlenmesi gibi bir amacının olmadığı da vurgulanmalıdır.

Sonuç

Sinema filmleri, tasarlanmış pek çok sinematik imgeyi estetik öznelere sunarak estetik haz üretmektedir. Bu imgelerden bir kısmı sadece görüntü boyutunda, bir kısmı ise ses unsurları ile birlikte izleyenin karşısına çıkar. Tüm bu biçim unsurları bir ön ontolojik tabakayı göstermektedir ve bu tabaka; yaratılmış karakterler, eylemler (olaylar), mekân ve zaman tasarımlarının nesneleşmiş halleri olarak eserin verili içeriğini izleyene sunar. Bu durum bir çeşit organizasyon olarak okunursa, organize edilen fikirselle ve maddesel unsurlar ile izleyende, belirlenmiş duygular oluşturulmak istenmektedir. Bu duyguların yaratımı öncelikle kasıtlı düşüncelerin alımlayıcının zihinde oluşması ön koşuluna bağlıdır. Düşüncenin varoluşu ise bilgi ile doğrudan ilgilidir. Böylelikle tasarlanmış bir duygunun sanat eserleri vasıtasıyla estetik haz yaratması, sanat eserinin amacı bilgi aktarmak olmasa bile, bir eserlerin bilgi nesnesi olarak kabul edilmesi ön koşulunu işaret eder.

Plastik sanatlardaki diğer türler gibi sinema da, tasarlanmış duyguları estetik özneye oluşturmaktadır. Bu duyguları gündelik hayattaki duygulardan ayırmak adına duygular kavramının kullanıldığı görülür. Sinemada estetik haz kavramı ise bir filmin tasarlanmış tüm duygularını kapsamaktadır. Sinema filmleri ile estetik haz yaşayan estetik özneler salt bir hazlanmanın ötesinde potansiyel bir etki tarafından kuşatılmışlardır. Estetik hazza ulaşan özneler için filmlerdeki düşünce ve duygular, dışsal bir bellek ve sanal bir deneyim olarak öznelere içsel belleğine nüfuz eder diyebilmekteyiz. Estetik hazın yani duyguların yaşanması, filmin tasarımının ya da yönetmenin kasıtlı düşüncelerinin özneye aktarıldığını bize gösterir. Bilginin alanında gerçekleşen bu özel varoluş için ayrıca, "duygu boyutunda

etkisini gösteren estetik nesnelere, insan hayatının önemli birer deneyim unsuru olarak özneleştirici bir etkiye de potansiyel olarak sahiptir” denebilir.

Çalışmada incelenen *Brand New Testament*’ da olaylar ve eylemler, karakter, zaman ve mekân tasarımları ile üretilen kasıtlı duygular izleyende eleştirel bir bakış açısı ile Hıristiyan inancındaki tanrı ve varoluş düşüncesi hakkında yeni ve alternatif bir bellek yaratma amacındadır. Filmin yarattığı yeni tanrı karakterinin sunduğu alternatif bellek ile Hıristiyan teolojisinde ve sanatında, göklerdeki ulaşılmaz, sevgi dolu ve asil gücün ilahi projesi ile ilgili yüzyıllardır varolan ve korunmaya çalışılan egemen kültürel bellek, imgesel düzeyde mücadeleye girmektedir. Özellikle Ea karakteri, tanrı karakterinin karşıtı olarak insan varoluşu için babasına karşı direnişi başlatır. Böylelikle Hıristiyan teolojisine karşı bir tür eleştiri geliştiren *Brand New Testament*’da, tarihi süreçte insanın başına gelenlerle ve yaşanan varoluş sorunları ile Hıristiyan teolojisinin anlattığı veya sanatla gösterdiği tanrı arasında bir çelişki olduğu ortaya konulmaktadır. Anlattığı konu ve gösterdiği çelişki çerçevesinde estetik öznelere yeni bir deneyim sunan filmin, kültürel bellekle sunulan ve sabitleşmiş imgeler üzerinde yıkıcı bir etki yaratma potansiyeli söz konusudur. Ancak filmin ürettiği gerçeklik mücadele ettiği gerçekliğin yerine teolojik açıdan geçme potansiyeli ve amacı taşımamaktadır.

Estetik öznelere belleklerinde teolojik açıdan yeni bir tanrı imgesi yaratmaktan ziyade varolanı sorgulamak için tasarlanan bir kültürel bellek unsuru olarak *Brand New Testament*’da, estetik hazzın komedi temelli var edildiğini ve gülmenin yıkıcı etkisinin kullanıldığı belirtilmelidir. Güldürü unsuru filmdeki tanrı karakterinin katıllıkları, zaafı ve güçsüzlükleri üzerinden üretilmiştir. Hıristiyan sanatında ve teolojisinde son derece güçlü bir karakter olarak karşımıza çıkan tanrı imgesi filmdeki yeni tasarımı ile farklı bir gerçekliği sunar. Filmin ürettiği duygular estetik öznedeki tasarımıyla oluşturulmuş ve filmin belleğe müdahalesi ve özneleştirici etkisi de başlamaktadır. Ayrıca filmin ürettiği estetik haz sadece gülme üzerinden ilerlemekte ve bazı sahnelerde tasarlanmış nefret, öfke ve tiksime gibi duygular da bulunmaktadır.

Filmin özneleştirici etkisi ile uygulanan kuvvet arasında önemli bir bağlantı söz konusudur. Gülme ile yaşanan estetik hazzın yarattığı özneleştirme daha çok varolan özneleştirme pratiklerine güçlü bir eleştiri ve bir saldırı şeklinde okunmalıdır. Bu durumda filmin ürettiği belleğin alternatif bir bellek olarak kendini yeni bir teolojik hakikat şeklinde dayattığını söylemek mümkün değildir. Pek çok sanat eserinin ürettikleri gerçeklikleri hakikat olarak sunma iddiası bulunurken, *Brand New Testament* fantastik özellikleri ve estetik kategori olarak komedi alanında yer alması nedeniyle bu hakikilik iddiasından uzaktır. Bu noktada filmin varoluşu, varolan kültürel belleğin sorunlarının ortaya konulması ile ilgilidir. Ayrıca filmdeki komedi unsurları, genel olarak estetik öznenin kendisinin bir toplumsal özne olarak nasıl kurgulandığının anlamasını sağlayacak bir kuvvet uygular. Bu kuvvet varolan kurguların hakikat iddiasını sorgulamaya açar. Filmin buradaki özneleştirici etkisi estetik özneyi eleştirel bir perspektiften Hıristiyanlıktaki Tanrı ve varoluşu görüp değerlendirme bağlamında ortaya çıkar. Elbette burada izleyene dayatılan bir bakış açısı söz konusudur. Ancak genel olarak filmin özneleştirici etkisinin eleştirel unsurlardan dolayı estetik özneye özerk bir alan bıraktığı da ifade edilmelidir. Başka bir ifade ile filmde sunulan tanrı imgesi yeni bir sanatsal özneliktir fakat estetik bir varlık olarak sunulduğunda ontoloji açısından bir özneleştirme unsuru olarak izleyene kuvvet uygular. Tanrı ile ilgili üretilmiş tüm imgeler estetik öznelere önce tasarlanmış birer estetik düzenektir. Filmdeki tanrı tasarımı egemen söylemin dışında yeni bir öznelik olsa bile izleyenin dışındaki bir bilgi ve iktidar alanında yer alır ve bu sebeple özneleştiricidir. Fakat filmin uyguladığı kuvvet alternatif bir bellek sunmakla birlikte kendi kurgusunu dayatma durumundan uzaktır ve öznelere konu ile ilgili özneleştirici etkisi olan kültürel belleğin dışına çıkarak bir tür direniş gerçekleştirme olanağı tanımaktadır. Bu durumda yönetmenin kendi özneliği, film ile her ontolojik bağlamda özneleştirici bir pratiğe teorikte dönüşse bile kimi estetik stratejilerle estetik özneye özerk bir alan yaratılmaktadır. Bu alanda estetik öznelere üretecekleri öznelikleri tespit etmek bu çalışmanın sınırlılıkları

aştığı gibi imgenin aşkın halleri ile bağlantılıdır.

Kaynakça

- Assman, J. (2001). Kültürel Bellek, çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BERGSON, H. (2014). Gülme: Gülüncün Anlamı Üzerine Deneme, çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Bonnard, A. (2014). Antik Yunan Uygarlığı-3. Ankara: Evrensel Basım Yayın.
- Bozkurt, N. (2013). Sanat ve Estetik Kuramları. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Brümmer, K. (2018). Subjectivation By Video: Ethnographic Explorations On Practices Of Video Analysis In High-Performance Youth Football. German Journal Of Exercise And Sport Research, 48(3), 358-365.
- Buxton, R. (2016). Yunan Mitolojisi, çev. Ahmet Fethi Yıldırım. İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Cicovacki, P. (2015). The Analysis Of Wonder: An Introduction To The Philosophy Of Nicolai Hartmann. USA: Bloomsbury Publishing.
- Cooper, D. E., Margolis, J., & Sartwell, C. (1992). A Companion To Aesthetics. Oxford, UK: Blackwell.
- Erzat, A. (1997). Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Deleuze, G. ve Guattari F. (2001) Felsefe Nedir?, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fraser, I. (2008). Hegel ve Marks İhtiyaç Kavramı, çev. Beyza Sumer Aydaş, Ankara: Dost Kitabevi.
- Gadamer, H. G. (2009). Hakikat ve Yöntem. çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2007). Sanatın öyküsü, çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hartmann, N. (2010). Ontolojinin Işığında Bilgi. İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Hartmann, N. (2014). Aesthetics. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Kagan, M. (1993). Estetik ve Sanat Dersleri, çev. Aziz Çalışlar. Ankara: İmge Yayınevi
- Messadie, G. (1998). Şeytanın Genel Tarihi, çev. Işık Ergüden. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Neu, J. (2000). A Tear Is An Intellectual Thing: The Meanings Of Emotion. UK: Oxford University Press.
- Nietzsche, F. (2005). Tragedyanın Doğuşu, çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Nita, B. F. (2014). Intentional Image And Transcendental Image In The Work Of Art: An Ontological Analysis. Akademeia, 4(1), ea0124.
- Paras, E. (2016). Foucault: Öznenin Yitiminden Yeniden Doğuşuna, çev. Yunus Çetin. İstanbul: Kollektif Kitap.
- Schudson, M. (2007). Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri. Cogito, 50, 179-199.
- Solomon, R. C. (2004). Thinking About Feeling: Contemporary Philosophers on Emotions, Oxford: Oxford University Press
- Spinoza, B. (2011). Etika, çev. Hilmi Ziya Ülken, Ankara: Dost Kitabevi.

Şenel, A. (1996). Siyasal Düşünceler Tarihi. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Tunalı, İ. (1973). B. Croce Estetik'ine Giriş. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

Tunalı, İ. (1996). Estetik. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Timuçin, A. (2004). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Bulut Yayınları.

Viladesau, R. (1999). Theological Aesthetics: God In Imagination, Beauty, And Art. New York: Oxford University Press.

Zizek, S. (2015). Hiçten Az: Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi. İstanbul: Encore Yayınları.

Behram Beyzayi Sinemasında Kadın İmgesine Bir Bakış: “Başu, Küçük Yabancı” Örneği¹

Mehmet AYTEKİN*

Özet

Devrim öncesi ve sonrası İran’ın toplumsal dinamikleri incelendiğinde, bir geçiş sürecinin varlığı dikkat çekmekte ve belirsizlik hâli görülmektedir. Devam eden süreçte, bu durumunun sinemaya da yansdığı belirginlik kazanmakta, bakışın erilliği ve ataerkil ideolojinin sinemayı biçimlendirme çalışmaları, kadının sinemadaki temsiline olumsuz yönde etki ettiği anlaşılmaktadır. Devrim öncesinde, temsil sürecinde, teşhircilik ile mücadele vermek durumunda kalan kadın, devrim sonrasında İslamlaştırma akımının etkisiyle, örtünmek zorunda bırakılmakta ve dolayısıyla sinematik temsili olumsuz yönde etkilenmektedir.

*Behram Beyzayi sinemasında, ataerkil ideolojinin her iki dönemde de ele aldığı ana akım kadın mitine yönelik bir karşıt okuma geliştirilmekte hem devrim öncesinde hem de devrim sonrasında bu okuma biçimi süreklilik kazanmaktadır. Bu iddiayı ortaya koymak adına, Behram Beyzayi’nin *Bashu, Gharibe-ye Koochak* (Başu, Küçük Yabancı - 1989) filmi örneklem olarak ele alınmakta, feminist okuma vasıtasıyla sinematografik bir çözümleme yöntemi benimsenmektedir. Bu bağlamda, Beyzayi’nin yarattığı karşı mitler anlatıyı destekleyen sekanslarla somutlaştırılmakta ve süreç içerisinde feminist eleştirel söylem analizinin teorik alt yapısından yararlanılmaktadır.*

Anahtar Kelimeler: İran Sineması, Behram Beyzayi, Kadın Miti, Ataerkil İdeoloji, Feminist Eleştirel Söylem Analizi.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-4206-2918>

E-mail : mehmet.aytekin@akev.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.632512](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.632512)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 13.10.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 16.03.2020

¹ İlgili çalışma, “Devrim Sonrası İran Sinemasında Kadın: Behram Beyzayi Filmlerinde Kadının Temsili” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

A View of the Image of Woman in Bahram Beizai's Cinema: An Example of "Bashu, Little Stranger"¹

Mehmet AYTEKİN*

Abstract

When the social dynamics of pre-revolution and post-revolution era are examined, the existence of transition process is remarkable and it is seen that there is an uncertainty. In the ongoing process, this situation is reflected in the cinema, it is understood that "male gaze" and the efforts of patriarchal ideology to shape the cinema have a negative effect the representation of woman. Pre-revolution era, in the process of representation, the woman who put up a good fight against to exhibitionism, at post-revolution era was forced to veil oneself by the effects of Islamization movement, and thus the cinematic representation is adversely affected.

In Bahram Beizai's cinema, a oppositional reading is developed for the mainstream female myth that patriarchal ideology deals with in both periods, and this form of reading becomes continuous both pre-revolution and post-revolution era. In order to makes the claim, Bahram Beizai's Bashu, Gharibe-ye Koochak (Bashu, Little Stranger - 1989) movie is taken as a sample and cinematographic analysis method is adopted through feminist literature. In this context, the counter-myths created by Beizai are embodied by the sequences supporting the narrative and the theoretical background of feminist critical discourse analysis is utilized in the process.

Keywords: Iranian Cinema, Bahram Beizai, Myth of Woman, Patriarchal Ideology, Feminist Critical Discourse Analysis

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-4206-2918>

E-mail : mehmet.aytekin@akev.edu.tr

DOI: 10.31122/sinefilozofi.632512

Geliş Tarihi - *Received*: 13.10.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 16.03.2020

¹ This study was produced from the master thesis of "Women in Post-Revolutionary Iranian Cinema: The Representation of Women in Bahram Beizai's Films".

Giriş

1979 yılında gerçekleştirilen ve ülkedeki tüm siyasi oluşumları bir çatı altında topladığı iddia edilen devrimin arka planına bakıldığında, devrim öncesinde Şah rejiminin monarşik bir yönetim anlayışını benimsediği ve Şah'ın rejimini desteklemek adına toplum dinamiklerini kendi lehine kullandığı görülmektedir. Devrim öncesinin son dönemleri irdelendiğinde, Pehlevi yönetiminin halk arasında bir sınıfsal yapı oluşturduğu dikkat çekmekte ve bu yapının ekonomik, politik ve sosyal statü bağlamında keskin bir ayrıma neden olduğu görülmektedir.

Dabashi (2008: 160-161), ele alınan sürecin ekonomik ve sosyolojik boyutuna değinmekte, Ayetullah (Ruhullah) Humeyni'nin Şiilik merkezinde radikal İslamcılık vaadinin, zaten dengesiz bir ekonomi ve sınıf bilincinin olduğu İran'da karmaşa hâli yarattığından söz etmektedir. Arap-İsrail savaşı ve beraberinde gelen ambargoların Şah rejiminin dengesiz bir biçimde harcama yapmasına sebep olduğu dile getirilmektedir. İlgili sınıfların mensuplarının ekonomik olarak gelir elde etmesine karşın kırsal ve köylerde yaşayan halkın fakirleşmesi, hızlı ve kontrolsüz bir kentleşme, kapitalist sisteme entegre olma sürecinde tüccar sınıfın kısmen küstürülmesi, ruhban sınıfının kapitalist süreçten endişesi ve kayıp yaşama anlamında tedirginleşmesi, Şah'a karşı bir kin besleyen ve devrim kanadının teorik anlamda zeminini hazırlayan seküler ve entelektüel sınıfın girişimleri, devrimi hazırlayan sac ayaklarından bazıları olarak yorumlanmaktadır. Bununla beraber, devrim unsurlarının tek bir seferde oluşmadığı, 1953'teki CIA destekli darbenin girişimiyle başlayan sürecin 1963'te Humeyni önderliğinde gerçekleştirilen ayaklanma ile şekillendiği, 1971'deki Siahkal isyanı ile Şah'a karşı olan nefretin zirveye ulaştığı ve Amerika Birleşik Devletleri (ABD) ile yaşanan rehine krizinin etkisiyle beraber Humeyni'nin etkisini artırarak devrimi gerçekleştirdiği ifade edilmektedir.

Şah rejiminin olumsuz havasına karşılık Ayetullah (Ruhullah) Humeyni'nin neden devrimin yüzü olduğuna dair çeşitli çıkarımlar bulunmaktadır. Muhafazakar kesimin dinamiklerini -sürgünde olmasına karşın- fazlasıyla dikkatli bir şekilde takip eden Humeyni, Abrahamian'ın (2011: 192-194) söylemiyle, Şah'a ve monarşiye doğrudan cephe almakta ve bu kurumların tagut olduğunu ileri sürmektedir. Verdiği örneklerle dini figürlere değinerek bir kitle yaratan Humeyni, tüm monarşik öğelere karşı çıkılması gerektiğini ve bunun Müslümanlığın bir unsuru olduğunu öne sürmektedir. Sonrasındaki söylemleriyle ortak bir nefret objesi yaratan Humeyni, devletle toplum arasındaki genel kırılmanın öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Buna ek olarak, Humeyni'nin İslam devrimini tüm Ortadoğu'ya yayma isteği (Khosrokhavar ve Roy, 2013: 29), dış politikadaki ortak düşman mitini desteklediğini söylemek yerinde görülmektedir.

Ülkedeki politik belirsizlik ve taban tabana zıtlık taşıyan iki farklı rejimin varlığını hissettirme girişimi, toplumun tüm noktalarına ve doğal olarak sinemaya da yansımaktadır. Tapper (2007: 4-6), Humeyni'den önceki sinemanın farsî film anlayışına eğilimli olduğunu aktarmakta, bu filmlerin Hindistan ve Mısır gibi komşu ülkeler ile Batılı bazı ülkelerden (İtalya ve ABD gibi) ithal edildiğini dile getirmektedir. Bu bağlamda, dini zümrelerin sinemayı ahlaka aykırı ve yozlaştırıcı olarak gördüğü belirtilmekte, kadın merkezli ve sıklıkla kadının olumsuzlandığı dans ve cinsellik temalı filmlerin dönemdeki etkilerinin yüksek olduğunun altını çizilmektedir. Aktaş (2015: 30-32), farsî film anlayışına açıklık getirdiği çalışmasında kadınların bu sinema türünde merkezi bir rol oynadığını ifade etmekte; ancak bu temsiliyet sürecinin kadının aleyhinde geliştiğini dile getirmektedir. Kadının genellikle saf ve temiz olarak sunulduğu ifade edilmekte ve ana karakter erkeğin onu kandırmasıyla veya kötü tesadüflerle kötü yola düştüğünden söz edilmektedir, sonunda hatasını anlasa dahi kadın için geç kalındığı belirtilmekte ve çıkarılan kıssadan hisse ile filmin sonlandığı vurgulanmaktadır. Bununla beraber, kadın oyuncuların genellikle şarkıcılardan oluşturulduğu yine anlatıda desteklenmekte, bu tarz filmlere genellikle bayağı zevke sahip olanların gittiğini aktarmaktadır.

Dabashi (2013:18-19) farsî film anlayışının yanında *film jaheli* türünden de bahsetmekte,

lumpen proleter veya lumpen küçük burjuva etrafında dönen cahil film akımı olarak adlandırıldığı türün, Fars monarşisinin küçük düşürücü bir yansıması olduğunu dile getirmekte ve başroldeki erkek oyuncunun kadın akrabalarına ait olan namus kavramı üzerinden kendini gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Buna göre Cahil'in sürekli geneleve giden ve "oğlancılıkla gurur duyan bir karakter" olduğu aktarılmakta ve erkek şovenizminin bir ürünü olduğu paylaşılmaktadır. Devrim sonrası olarak adlandırılan süreçte, ilk dönemlerde, sinemaya yeterince katkı sağlanmadığı ve olanak verilmediği bilinmekte, zira sinemanın olumsuz durumları yeniden üretebileceği ve "ahlaksızlığı" yaygınlaştırabileceği korkusunun varlığı dikkat çekmektedir.

Devrim sonrası dönemler üzerine çalışmalar ortaya koyan ve İran sinemasının anlaşılmasına/yorumlanmasına büyük ölçüde katkı sağlayan Naficy'e (2008: 769-772) göre, ilk dönem geçiş dönemi olarak ele alınmakta, ülkedeki sinematik faaliyetlerin ya azaldığı ya da yerinde saydığı bir dönem olarak kabul edilmektedir. İkinci dönemde, sağlamlaştırma dönemi, İslamlaştırılmış bir sinema anlayışı dikkat çekmekte ve İran sinemasının temel hatlarının kurulduğu ve bu hatlar doğrultusunda yapımların oluştuğu belirginlik kazanmaktadır. Son dönemde ise, olgunluğun sancıları, kaliteli filmler çabasının ve estetik kaygıların belirginlik kazandığı görülmekte, bunun yanında İran-İrak savaşının yarattığı ekonomik ve toplumsal yıkımların sinematikleştirildiği dikkat çekmektedir. Hükümetin sinemaya destek sağlama durumunun, bir önceki döneme kıyasla, düşüşe geçtiği; ancak bunun yanında İran sinemasının dünya sahnesinde önemli ödüllere layık görüldüğü kabul edilmektedir. Behram Beyzayi sinemasına bakıldığında, çağdaşlarından farklı bir anlatının hem devrim öncesinde hem de devrim sonrasında farklılık taşıdığı görülmektedir. Devrim öncesindeki *Ragbār (Sağanak, 1971)*, *Gharibé o Meh (Yabancı ve Sis, 1974)*; devrim sonrasındaki *Chariké-ye Tārā (Tara'nın Baladı, 1979)*, *Bashu, Gharibe-ye Koochak (Başu, Küçük Yabancı, 1989)* filmleri sansür ile ettiği mücadelenin örnekleri olarak konumlandırılmakta ve bu durum Beyzayi'nin ana akım anlatının daimi bir biçimde karşısında olduğunu göstermektedir. Üslup bakımından incelendiğinde, mitik anlatıyı merkeze alan ve bunun yanında İran'ın kültürüne ait görsel öğeleri sinematik anlatısına indirgeyen Beyzayi, özellikle taziye sanatına verdiği önemle ve sinemaya akademik anlamda yaklaşabilmesiyle İran sinemasında önemli bir noktaya karşılık gelmektedir. Bunun yanında, kadın temsiline ayrıca bir önem veren Beyzayi, kadının bütüncül ve doğru bir biçimde temsili konusunda, sinematik anlatısında kadın karakterleri ön plana çıkartmakta ve anlatıyı bu karakterler ekseninde değerlendirmektedir.

Eldeki verilerden hareketle, Behram Beyzayi'nin filmlerinden olan *Bashu, Gharibe-ye Koochak (Başu, Küçük Yabancı, 1989)* filmi, yargısal örneklem yöntemi ile ele alınmakta, film nezdinde ilgili sekanslarla kadın temsiline yönelik yaklaşımının ortaya koyulması hedeflenmektedir. Salt bu film üzerine odaklanılmasının temel prensibinin, filmin izleyiciye sunulduğu 1989 yılının, Humeyni'nin ölümünden kaynaklı, devrimin aktif olarak sona erdiği önermesi ile ilişkisi ile açıklanmaktadır. Devrim sürecinin oturmuş İslami kurallarının perspektifinde Beyzayi'nin yaptığı sinemanın incelikleri, bu filmde, net bir biçimde görülmektedir. Bunun yanında, filmin ulusal değerlerle evrensel temalara yönelmesi söz konusu olmakta, Beyzayi'nin mitik ve felsefik öğelere yer vermesiyle anlatı doruğa çıkmaktadır.

Film analizi süreci ekseninde, feminist okumalardan sıklıkla yararlanılmakta, Mulvey'in (1999: 835) bahsettiği eril bakışın salt Hollywood ile ilişkili olmadığı, ataerkil ideolojinin belirginlik taşıdığı tüm sinematik anlatılarda bu kavrama rastlandığı önermesinden hareket edilmektedir. Bunun yanında, Johnston'ın (1980: 29-30) ele aldığı feminist film pratiklerine de odaklanılmakta ve kadın hareketlerinin feminist teoriye katkısı tartışılmaktadır. Bahsedilenlerin çerçevesinde, Lazar'ın (2007: 142) temelini oluşturduğu feminist eleştirel söylem analizinin teorik etkilerinden yararlanılmakta, metinler üzerinden geliştirilen çalışmanın sinematik anlatıdaki boyutu örneklem üzerinden değerlendirilmektedir. Böylelikle bütüncül bir okuma amacı somutlaştırılmak istenmekte, filmde ön plana çıkarılan sekanslar ve/veya sahneler üzerinden bir anlatı kurulması hedeflenmektedir.

Devrim Sonrası İran'ın Değişimi/Dönüşümü ve Kadının Konumu

Devrimi daha iyi anlayabilmek ve kadının konumunu daha belirgin bir perspektifte tartışabilmek adına Humeyni'nin yönetimindeki İran'ın iç ve dış politikası hakkında temel bilgilere sahip olunması gerektiği düşünülmekte, Humeyni'nin düşünsel yapısının İran'a verdiği yön hakkında çıkarımlar yapılması ön görülmektedir. Zira bir fenomen olarak nitelendirilebilecek Humeyni'nin iç politikada Şah'a karşı verdiği ideolojik savaş ve lidersiz bir direnişçi gruba vermiş olduğu yön, dış politikada ise ABD aleyhinde geliştirdiği söylem, onu devrimin hem teorik hem de pratik lideri hâline getirmektedir. Muhafazakâr kitleleri, sürgün süresince, örgütleyebilmesi ve tüm siyasi fraksiyonları devrimin için gerekli gördüğüne dair açıklamaları bu tutumunu güçlendirir veriler olarak değerlendirilmektedir. Kısaca, Menashri'nin (2001: 5) de dile getirdiği üzere, "İslam'ın genel ilkelerine dönüş" Humeyni'nin iktidarı tekelinde tuttuğu on yıllık süre zarfının temel politikası hâline gelmiştir/gelmektedir.

Anlatının ekseninde, Humeyni'nin tek adam rejimini destekler bir eğilim gösterdiğini ifade eden ve bunu ruhanilik ile pekiştirdiğini aktaran Abrahamian (2011: 214-216), anayasal düzlem içerisinde tek kalan Humeyni'nin idari ve İslami yetkileri elinde topladığını dile getirmekte ve böylelikle iktidarını sağlamlaştırabildiğini vurgulamaktadır. Bunun yanında, Şah rejiminde görülmemiş yetkilerin Humeyni döneminde görüldüğü ifade edilmekte ve yönetim anlayışı bakımından dönemin İtalya'sının faşistlik ile nitelendirilen lideri Benito Mussolini'ye benzerlik gösterdiği dile getirilmektedir. Zubaida (2008: 303), bu durumu, velayet-i fâkih ilkesi ile yorumlamakta ve Humeyni'nin Şia kültüründen yararlanarak sıklıkla Gizli İmam'ın gaipliğine vurgu yapıldığını söylemektedir. Velayet-i fâkih ilkesi, kabaca, ruhani bir liderlik hâlinin anayasa ile pekiştirilmesi olarak tanımlanmakta ve rehberlik kavramına dayandırılmaktadır. Buna göre, bir rehber vasıtasıyla sorumluluk alınmakta ve ülkenin yönetimi adına tüm kitlelerin benimseyebileceği bir rehberin önderliğinde ülke ve birimleri yönetilmektedir.

Devrim sonrası gelişmelerin, politik, ideolojik, sosyo-ekonomik alana ve eğitim alanına indirgendiğinde, Şah rejimiyle büyük ölçüde bir değişimin varlığı dikkat çekmekte, ancak üretilmiş olan tahakkümün İslami boyutta "yeniden üretildiği" sonucuna ulaşılmaktadır. Politik açıdan yaklaşıldığında, İslam'ın kusursuzluğu verisinin altının çizildiği görülmekte ve bu anlamda, demokratik yaklaşımların gereksiz görüldüğü (Abrahamian, 2011: 213) belirtilmektedir. Bunun yanında, iç politikadaki İslami tutum, dış politikada da kendisini yinelemekte ve "büyük düşman" ve "büyük şeytan" gibi söyleme yönelik mitler oluşturularak (Dabashi, 2008: 181-182) hem iç politikada bütünlük sağlanmakta hem de dış politikadaki ittifak tutumunu güçlendirmektedir. Politik gelişmeleri ve bu veriler üzerinden devrimi değerlendiren Afary ve Anderson'a (2005: 277) göre, İran'da propagandist bir söylemin varlığı ve İslami kitlelerin devrimi meşrulaştırma girişimleri olduğu ifade edilmekte ve bu tutumu geliştirirken de Batı'dan gelen iletilere kapalı olma hâlinin benimsendiği dile getirilmektedir.

İdeolojik alana bakıldığında, Skopcol'un (1982: 274-275) devrimin Şii geleneğinden ve kültüründen yararlanılarak oluşturulduğu yönündeki çıkarımı ele alınmakta ve Hz. Hüseyin gibi dini bir mite ve Kerbela Olayı'na yönelik atıfların iktidara zemin hazırladığı sonucuna ulaşılmaktadır. Bilhassa devrimin hazırlık evresinde, Şah'ın "şimdiki dönemin Yezid'i" olduğu vurgusuna fazlaca yer verildiği aktarılmakta ve bu noktada Şii kültüründe kuvvetli bir şekilde varlığını hissettiren "direniş" temasının tetiklendiğini dile getirilmektedir. Bu verilerin yanında, Şeriat'i'ye ayrı bir parantez açmanın gerekliliği söz konusu olmakla beraber, devrimin ideolojik sürecinin en güçlü sesinin Şeriat'i olduğu düşünülmektedir. Şeriat'i'nin (1980: 150-156) "ümme" kavramını sıklıkla eserlerinde vurgulaması ve ümmetin klan, sınıf, ırk, ulus, grup gibi kavramlardan ideolojik farklılık taşıması sebebiyle önemli olduğunu dile getirmesi, devrim mensuplarının ve direnişçilerin bir çatı altında toplanmasında faydalı bir söyleme karşılık geldiği düşünülmektedir. Zira ümmetin somut verilerinin adalet, eşitliğe ve sınıfsız toplum anlayışına karşılık geldiği ifade edilmekte, bu anlamda Batı'nın aristokratik ve oligarşik yapılarından fazlasıyla farklılık taşıdığı söylenmektedir. Bu söylemi güçlendirmek

adına “ideal insan” tanımlamasına başvurulmakta, ideal insanın Allah ahlakıyla ahlaklandığı ve kemâle erdiği belirtilmekte ve aşkınlık sonucu kendini aradığı paylaşılmaktadır. İdeal insanın elinde Sezar’ın kılıcını ve göğsünde Hz. İsa’nın yüreğini taşıdığı, Spartaküs gibi köleliğe başkaldırdığı, Konfüçyus gibi toplumun akıbetine yönelik çözüm önerileri geliştirdiği ve Hz. Musa gibi cihat ve kurtuluş mesajları taşıdığı altı çizilmektedir.

Devrimin sosyo-ekonomik gelişmelerini anlayabilmek ve devrim öncesi süreçle kıyas yapabilmek adına Moaddel’in (1991: 317-318) çalışması incelenmekte, devrim öncesi dönemde bir burjuva sınıfının bulunduğu ve ekonomik gelirin büyük bir çoğunluğunun bu grubun elinde olduğu ifade edilmektedir. Bahsedilen grubun kalabalık olmadığı ve Pehlevi hanedanlığı ile yakınlığı olduğu söylenmekte, üst düzey memurların, askerlerin, yaşlı politikacıların ve bilindik aristokratların bu sınıfa dâhil olduğu vurgulanmaktadır. Belirgin bir diğer sınıfın ise daha küçük çaplı bir burjuva sınıfına karşılık geldiği belirtilmekte, bu grubun ise birinci grubun alt birim işlerini yürüttüğü dile getirilmektedir. Bu gruba tüccarların ve küçük toprak sahiplerinin de eklenebileceği paylaşmakta, devlet memurlarının, okul müdürlerinin, mühendislerin ve bürokrasi ile sınırlı ilişkileri olan kişilerin, ele alınan grubun genel üyeleri olarak değerlendirildiği söylenmektedir.

Eğitim alanındaki gelişmelere bakıldığında, devrim öncesi ve sonrasının ideolojik bazdaki farklılığı dikkat çekmekte, ancak işleyiş biçiminin benzer olduğu görülmektedir. Shorish’in (1988: 59-61) ders kitapları üzerinden geliştirdiği çalışmada, Şah döneminde görülen, laiklik ve milliyetçilik gibi kavramlarla nitelendirilen kişilerin, devrim sonrasında, ders kitaplarından çıkarıldığı söylenmekte ve yaratılan “İslami Kişi” mitiyle rejimin propagandasının yapıldığı dile getirilmektedir. Bunun yanında, Şah döneminden beri fen bilimleri kitaplarında bir değişiklik olmadığı aktarılmakta ve esas değişimin sosyal bilimler kitaplarında (Mehran, 1989: 36-38) yaşandığı aktarılmaktadır. Bunların içerisinde en çok tarih kitaplarının revizyona uğradığı vurgulanmakta ve ilkökul birinci sınıfa ait bir kitabın kısa bir bölümünden aktarım yapılarak söylem somutlaştırılmak istenmektedir. Buna göre, kitapta, Allah’ın dünyayı, Güneş’i, Ay’ı, yıldızları, bitkileri, hayvanları ve kısaca insanları yarattığına yönelik bir söylemin yer aldığı paylaşmakta ve bu yüzden biz insanların ona sürekli ibadet etmemiz gerektiğinin vurgulandığı ifade edilmektedir. Küçük yaşta bireylere yönelik bu okuma parçası, İslami rejimin ideolojik alanda yaygınlaşması olarak yorumlanmakta ve “İslami Kişi” için bir ön hazırlık safhası olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç itibarıyla, kadının politik ve kamusal alandan hızlı ve sistematik bir biçimde dışlanması söz konusu hâline getirilmekte (Shavarini, 2005: 335), tecrit edilen ve “özel alan” sanrısı ile ev içerisinde biçimlendirilen ve dolayısıyla kamusal alandan haber alması engellenen kadının ulusal gelişmelerden yoksun bırakılması hâli belirginlik kazanmakta (Shojaei, 2010: 365), bunun yanında, ev içi iş bölümündeki katkısı görmezden gelinmekte ve niteliksizleştirilmekte, böylelikle kadın, aktif ekonomik hayatta görünmez kılınmaktadır (Roudi-Fahimi, 2004: 5).

Devrim Sonrası İran Sinemasının Kodları ve Kadının Üretiliş-Yeniden Üretiliş Süreci

Devrim sonrası İran sinemasının kodlarını ele almadan evvel, devrim öncesi sinemanın son dönemlerinden kısacası bahsedilmesi gerektiği düşünülmekte, sonrasında yapılması planlanan bir karşılaştırmanın ardından devrim öncesi ve sonrası İran sinemasında kadının konumunun bütüncül bir perspektifte değerlendirilmesi hedeflenmektedir. Zira bahsedilen sinematik süreçte iki farklı rejimin ve bu rejimlerin sinemaya yönelik tutumları farklılık göstermekte, sinemanın toplumsal konumu bu iki dönemin ekseninde tartışmalı bir biçimde yeniden üretilmektedir.

Devrim öncesi dönemin sinema anlayışına -İslami kitlenin perspektifinden- bakıldığında, sinemanın Şah rejimine hizmet eden ve ideolojik bir işlev gören bir yapısının olduğuna yönelik bir inancın varlığına dikkat çekilmekte ve dolaylı bir biçimde sinemaya yönelik kolektif bir direniş biçimi geliştirilmektedir. Sadr'a göre (2004: 164-165), bu tepkilerin altında, ulusal film pazarının maddi bir çöküşe uğraması ve İran'ın kültürüne yönelik öğelerin sistematik bir biçimde ortadan kaldırılması yatmaktadır. Bunun yanında, üretim ve dağıtım bandında maddi dalgalanmalar, keyfi vergilendirmeler, kaliteli yerli filmlerin iyi salonlarda gösterilmemesi, piyasa içerisinde kaba ve estetikten uzak ve çoğunlukla "kapitalist" olarak nitelendirilen ülkelerden ithal edilen filmlerin sayısının artması ve en büyük etki olarak nitelendirilebilecek Kültür ve Sanat Bakanlığı'nun film yapım sürecine herhangi bir maddi katkı sağlamaması, ulusal İran sinemasının teorik ve pratik işleyişinin zedelenmesine yol açtığı düşünülmektedir.

Naficy (2008: 768-769), devrimden önceki son yirmi yılı "modern dönem" içerisinde değerlendirmekte ve bu süre zarfındaki sinematik anlatının ve tutumların kaynağına inmektedir. Diğer çalışmacılar gibi, ABD temelli sinematik yayılcılığın İran sinemasına zarar verdiği aktarılmakla beraber, İran sinemasındaki kalitesiz yapımların da bu süreci daha olumsuz hâle getirdiği ifade edilmektedir. Ona göre, düşük bütçeli melodramlarda, komedilerde ve *luti* olarak adlandırılan sert adamların başrolde olduğu filmlerde hem bayağı bir anlayışın yeniden üretildiği sonucuna ulaşılmakta hem de nitelikli sinema izleyicilerin sinemadan uzaklaştırıldığı durumu tasdiklenmektedir. Bunun yanında, İran Yeni Dalga'sının İran sinemasının ulusallaşma sürecinde önemli bir noktaya karşılık geldiği öne sürülmekte *Gâv* (İnek, Dariush Mehrjui - 1969), filminin yapısı itibariyle köy yaşantısını anlatmasıyla ve öze dönüş anlayışını ele almasıyla, "gelişme süreci"nin başlangıcı olarak kabul edilmesi gerektiği söylenmektedir. Zira ilgili yapının kolektif bir çalışma prensibine dayandığı belirtilmekte (Naficy, 1985: 233-234), yurt dışında eğitim görmüş İranlı sinemacıların İranlı edebiyatçılarla iş birliği yapmasının nitelikli bir sinema arayışında bir çıkış noktası olduğu dile getirilmektedir. Yeni Dalga'nın işleyiş biçimini irdeleyen Naficy (2011: 373), *film farsî ve film jahelî*'den farklı olmak üzere, Yeni Dalga akıma mensup filmlerin isyan ve direniş temalarını ele alması ve sansürden kurtulmak amacıyla sembolik ve metaforik anlatıya başvurmasının önemine değinmekte, devrim sonrasında İslami kurallar doğrultusunda yeniden üretilen sansürden kaçış süresince Yeni Dalga'nın öncü olduğunu vurgulamaktadır. Ancak Pour'un (2007: 96-97) da bahsettiği üzere, her filmin bu mantalite ile gelişmediği ve sansürün son derece belirgin olduğu ortaya koyulmakta, filmlerde adalet arayışı içerisinde olan kahramanların final sahnelerinde Şah rejimine boyun eğdiği ve finalin rejimin lehine sonuçlanabildiği söylenmektedir.

Devrim öncesi İran sinemasının işleyiş biçiminin ardından, devrim sonrası İran sinemasının kodlarına geçildiğinde, devrimden sonraki ilk yıllarda bir belirsizliğin ve kaosun hem ülkeye hem de sinemaya hâkim olduğu görülmektedir. Naficy (2012a: 7-8), Humeyni'nin sürgünden sonra hayatını yitiren devrim yanlısı kişileri ziyaret amacıyla gittiği Beheşt-i Zahra mezarlığında sinemayla ilgili söylediklerine değinmekte, Humeyni'nin sinemaya yönelik olumsuz bir tutumda olmadığı ve gençlerine eğitimi sürecinde sinema ve diğer araçların da gerekli görüldüğü yönündeki söylemini aktarmaktadır. Devrim öncesi süreçte, sinemaya yönelik olumsuz girişimlerin "hainler" tarafından düzenlendiği ve gençlerin, bu yüzden, yozlaştığı düşüncesinin belirginliğine değinilmekte ve İslami rejimin, sinemaya değil sinemanın yanlış kullanılmasına karşı olduğuna dair bir düşüncenin rejim kanadındaki kişilerce desteklendiği vurgulanmaktadır. Bu bağlamda "İslamlaştırılmış" bir sinema bağlamının, devrim sonrası İran sinemasının merkezine yerleştirildiği ifade edilmekte, sinemanın esas olarak İran'ın kültüründen yararlanması yanında İran kültürünün doğrudan İslami bir nitelik taşımadığı ve öncesinde Perslerin bu topraklarda yaşamasının devrim sonrası İran sinemasının niteliğine etki ettiği paylaşılmaktadır.

Devrim sonrasında genel sinema kodlarına ve sinemanın işleyiş biçimine değinilmesinin ardından, kadının sinemadaki konumu ele alınmakta ve İslamlaştırılmış sinemanın ekseninde kadının temsili tartışılmaktadır. Lahiji (2002: 219), devrim öncesi sinemasını değerlendirdiğinde

kadının erotik kodlarla çevrili bir biçimde temsil edildiğini ifade etmekte ve bu durumun gerçek yaşam tarzıyla ilgisinin olmadığını söylemektedir. Sanatsal kaygulardan ziyade ticari beklentilerin anlatıyı şekillendirdiği dile getirilmekte ve kadının temsili film yapımcıların ideolojisi ile yeniden üretildiği vurgulanmaktadır. Özetle, seks ve şiddet unsurlarının çerçevesinde kadın, anlatının nesnesi hâline getirilmekte ve cinsel dürtülerin ortaya çıkmasına aracı olarak yeniden üretilmektedir. Siavoshi (1997: 516-517), devrim öncesi İran sinemasındaki kadını “karikatürize edilmiş” olarak değerlendirmekte ve sinemadan dışlanan kadının -belli şartlar doğrultusunda- tekrar sinemaya eklenildiğini, ancak devam edilmiş bakış ekseninde gelişen temsil sorununun da peşi sıra sürdürüldüğünü söylemektedir. Kadının ve dolayısıyla kadın oyuncuların kamusal alandan dışlanmasının sinematik anlatıya vermiş olduğu zarar ele alınmakta ve kadınların önemli rollere karşılık geldiği senaryoların niceliksel ve niteliksel anlamda düşüş gösterdiği ifade edilmektedir.

Anlatıyı fıkıh biliminin işleyişi ile yorumlayan Mir-Hosseini (2001: 26-28), devrim sonrasında bir belirsizlik hâlinin olmasının ve fıkıhın neyin doğru neyin yanlış olabileceği konusunda kesin bir söylem geliştirememesinin kadının sinemadaki konumunu tartışılır hâle getirdiğini aktarmakta, bundan dolayı kadınların kamera arkasına yönelmek zorunda kaldığını dile getirmektedir. Kadınların perdenin önünden uzaklaştırılmasının, dolaylı biçimde, çocuk oyuncuların önünü açtığı söylenmekte ve fıkıh ile ilgili kurallar yumuşayana kadar, kadın ve aşk temalı filmlere pek rastlanmadığı vurgulanmaktadır. Benzer ölçüde, Moruzzi (1999: 52-53) de, merkezileştirilmiş kuralların kadınları ve onlara yönelik temsilleri sınırlandırdığına değinmekte, sinematik anlatı süresince “hicab” kullanma ve geniş kesimli kıyafet giyme şartı ile kamera karşısına geçen kadınların suni bir anlatının nesnesi olduklarını ifade etmektedir.

Naficy (2012b: 112-127) dönemler üzerinden kadının sinemadaki konumunu tartışmakta, devrimin başlangıcından Humeyni'nin yaşamını yitirdiği kadar geçen süre zarfında, üç ana dönem üzerinde durmakta ve İran sinemasının, kadının temsili nezdindeki, genel çehresini ortaya koymaktadır. Birinci dönemde, Şah rejiminin etkisiyle, “açık” olan kadının “kapatılmasının” söz konusu olduğu aktarılmakta, sinemanın genel olarak bir arındırma işlemine tâbi tutulduğu ifade edilmektedir. Bundan dolayı, birçok aktristin sinemadan uzaklaşmak zorunda bırakıldığı söylenmekte; Şii imamlarının ve İslami zümrenin “ideal kadın” stereotipinin ise “belirli kıstaslar doğrultusunda” sinemada yer aldığı aktarılmaktadır. Dönem içerisinde İran-İrak savaşının etkisinin artırıldığı dile getirilmekte, devrim aktif rol üstlenen kadının savaş süresince evini koruyan ve eşini/çocuğunu savaş için motive eden bir karakteri temsil ettiği vurgulanmaktadır.

İkinci dönemde de birinci dönemi takiben eylemlerin varlığı dikkat çekmekte, kameranın önünde yer bulamayan kadının kamera arkasında yer aldığı, ancak ikincil görevler üstlendirildiği ifade edilmektedir. Kadının sinemadaki temsili kısmi bir biçimde gerçekleşmekte, durağan sahnelerde yer aldığı ve bedeninin çekim ölçekleriyle görünmez hâle getirildiği aktarılmaktadır. Böylelikle “kışkırtıcı görüntünün” önüne geçilmekte, kadın ile erkeğin temas hâli/olasılığı minimum düzeye indirilmektedir.

Üçüncü dönemde ise İran-İrak savaşının sona erdiği paylaşılmakta ve kadının savaşın sonucundan kaynaklanan “boşluk” sayesinde güçlü bir temsil imkanına sahip olabilecek imkanlara erişebildiği belirtilmektedir. Birinci dönemde kamera arkasına geçmeye zorlanan, ikinci evrede görünmez hâle getirilen kadınlar, üçüncü dönemde kendi temsillerini hemcinsleri vasıtasıyla sağladıkları açıklanmakta ve kuralları esnetmeye çalıştıkları söylenmektedir. Dönem içerisinde devrimin reformist kanadının görünürlük kazandığı bilgisi aktarılmakta, renkli başörtüleriyle, makyajlarıyla, boyalı saçlarıyla ve kadınların çizdiği/tasarladığı ürünlerle temsiliyetin erilliğinin kırılmak istendiği vurgulanmaktadır.

Mit ve Kutsallık Kavramları Üzerinden “Bakış”ın Biçimlendirilmesi

Behram Beyzayı'nın sinematografik anlatısına geçiş yapmadan evvel, çalışmanın yönteminin bir sonucu olarak nitelendirilen “eril bakış” kavramına odaklanmanın gerekli olduğu düşünülmekte, ardından da mit kavramı yapısalcı bir ekseninde değerlendirilmekte ve mit kavramının İslamlaştırılmasından sonra Beyzayı'nın karşıt mitlerinin *Başu*, *Küçük Yabancı* filmi üzerinden somutlaştırılması hedeflenmektedir.

Klasik anlatı sinemasından hareketle Hollywood üzerine çözümlenelerde bulunan Mulvey (1999: 835-836), sinemanın birtakım hazların yeniden üreticisi olabileceği üzerinde durmakta, skopofilik ve voyoristik eylemlerin hem kadın karakteri hem de erkek karakteri ve erkek izleyici konumlandığından söz etmektedir. Erkek izleyicinin bir yerden sonra -bakış anlamında- erkek karakterlerle özdeşleşebileceği dile getirilmekte ve bu bağlamda Freudyen bir bakış açısı üretilmektedir. Buna göre, aktif güdü ve denetleme hâli, “öteki” kavramını ortaya çıkartmakta ve “öteki”nin başlangıçtan itibaren kadın olduğu vurgusu yapılmaktadır. Bu durumun “öteki”ne objeymiş gibi yaklaşmanın temelini oluşturduğu belirtilmekte ve kadın, sıklıkla, erotik hazzın nesnesi olarak yeniden üretilmektedir. Sinematik hazzın skopofilik ve voyoristik eylemlerine geri dönüldüğünde ise, bedene odaklanmanın ve sonrasında beden parçalanmasının rutinliği ifade edilmekte, ancak haz alım esnasında ise bedenin sabitlenerek odaklanma eyleminin gerçekleştiği dile getirilmektedir. Bu bağlamda, kadının “sinematik kurban” hâline getirilişi üzerinde durulmakta, eril bakış açısının ürettiği çekim teknikleri ve anlatı biçiminin süreci olağan hâle getirdiği vurgulanmaktadır. Ek olarak, “bakılasılık” kavramı üzerinden kadının sinemadaki konumu ve eril bakışın nesnesi iddiası tartışılmakta, kadının, normatif öğelerin rutinlik kazanması sonucu, daimî bir bakılasılığa mahkûm edildiği aktarılmaktadır. Süreç, Lacan'ın ayna teorisi ile somutlaştırılmakta, çocuğun aynaya yansıyan bedenini tanıma ve bedenin parçalanma evresinin yanlış bir biçimde geliştiği, aynanın yanlış tanımaya sebep olduğu ve yansımadan haz alan bilincin idealize edilmiş bir egonun ortaya çıkmasına yol açmasıyla biçimlenmektedir. Sinema perdesinin ayna ile örtüşmesi, bu bağlamda, tutarlı hâle gelmekte ve başlangıçta bedenden haz alan çocuğun bakışı, perdenin de bir yansımaya yol açtığı düşünüldüğünde, perdenin egoyu dürtülemesiyle birlikte hazzın öznesi olabileceği düşüncesiyle birlikte aktif hâle gelmekte ve parçalanmış bedene sahip olan kadını “bakışın nesnesi” olarak konumlandırmaktadır.

Konuya özne-nesne paradigması içerisinde yaklaşan De Lauretis (1985: 157), klasik anlatının oluşturmuş olduğu mitik öğeler üzerinde durmakta, öznenin -Platonik gelenekten bu yana- erkek olduğundan söz etmekte ve dolayısıyla süreçten bu yana oluşturulmuş dil, sanat, tarih gibi öğelerin erillik taşıdığı üzerinde durmaktadır. Bundan dolayı, kadının, biçimsiz, kaotik, doğaya zıt, canlılığın fitri özelliklerine sahip olmayan bir biçimde tanımlandığından söz etmekte, kadının bedeninin ve emeğinin görünmez kılındığından bahsetmektedir. Bunların sonucunda, kadının bedeni ile ilgili bütüncüllüğünü kaybettiğini aktarmakta, üretim gücünü ve biliş yetisini de özneye -yani erkeğe- teslim ettiğini vurgulamaktadır. Böylelikle, tarihsel bir nitelik taşıyan bu verinin, sinemada da pekâlâ kullanıldığı/kullanılabileceği (De Lauretis, 1985: 162) sonucuna ulaşılmakta, “anne” kavramının ise kadının niteliğine eklenmesiyle birlikte kadının temsilinin tahakküm altına alındığı görüşü yeniden üretilmektedir.

Öztürk'ün (2000: 86-87) çıkarımlarına odaklanıldığında, klasik anlatının kadına yönelik olumsuz yargılardan türetildiği, ancak feminist kuram ekseninde üretilen filmlerin -günlük hayatı ele alması ve ataerkil anlatıyı ters yüz edebilecek kurguya sahip olması nedeniyle- bu algıyı yapıbozuma uğrattığı ifade edilmektedir. Göstergibilimsel ve psikanalitik yaklaşımların kuramın teorik kısmına katkı sağladığı düşünülmekte, bu noktadan hareketle, kadının “gösteren” kavramına karşılık geldiği iddia edilmektedir. Gösteren kavramının bir gösterilene ihtiyaç duyması hâlinde hareketle, erkek olmadan kadının olamayacağı yönündeki algının sürekli bir biçimde sinematikleştirildiği belirtilmekte ve kadının “erkek olmayan erkek” olarak tanımlandığı paylaşılmaktadır. Üç farklı bakış açısının eril tahakkümü yeniden ürettiği ve kadını stereotiplere hapsettiği dile getirilmekte, kadın karakteri kontrol eden izleyicinin (1),

kameranın (2) ve filmdeki erkek karakterin (3) bakışının kadını sinematik anlatının ve hazzın nesnesi konumuna getirdiği yorumunda bulunmaktadır.

Eril bakışın teorik yapısına değinilmesinin ardından mitlerin anlatıya edeceği etki üzerine tartışılmakta ve bu noktada, öncelikle, Lévi-Strauss'a (2013: 23-27) değinilmektedir. Ona göre, insan zihni her yerde aynı biçimde şekillenmekte ve bu noktada duyumsanabilir dünyadan alınan birtakım imgelerin nesnelere ve yaşantılar üzerine çıkarımlar yapılmasına olanak sağladığı belirtilmektedir. Anlatı kültürel öğelere indirgenmekte ve "kodlanmış mesajların" bu noktada devreye girdiği söylenmektedir. Süreci detaylandırmak adına, mitik unsurların çözümlerine odaklanılmakta ve bu noktada dilsel pratiklere başvurulmaktadır. Dilsel pratiklerin mitlerin taşınmasına yardımcı olduğu önermesi üzerinde durulmakta, ancak bu süreçte hiçbir mite öncülük atfedilmemektedir, yani tüm mitlerin son aşamaya geldiği süre zarfında birbirine eklenmediği görüşü desteklenmektedir.

Hollywood üzerinden post-kolonyal bir yaklaşımda bulunan Shohat (1991: 49-51), sinema ve tarih üzerinden anlatısını çeşitlendirmekte ve Kleopatra örneği üzerinden bir bağlam kurmaktadır. Buna göre, sömürgecilik yönünde geliştirilen tutumun kadın ve erkek üzerindeki tanımların yeniden üretilmesine yol açmakta, dolaylı bir biçimde, toplumsal cinsiyet örüntülerini görünmez kıldığı ifade edilmektedir. Cinsiyetçi bakış açısının Batı temelli olduğu söylenmekle beraber, eril bakışın uygulanırılığının salt Batı'ya ait olmadığı belirtilmekte ve diğer toplumların da -özellikle Doğu toplumlarının- eklektik bir biçimde bu söylemi ürettiği görüşü desteklenmektedir. Kleopatra'ya ilişkin mitik anlatının Mısır'ı bir karnaval niteliğinde gösterdiği yorumunda bulunulmakta, böylelikle sinematik düzlemde manipülatif bir cinsel yapıya işaret edildiği dile getirilmektedir. Batılı bakış açısının Kleopatra ve Mısır üzerinden bir benzeşim kurduğu paylaşılmakta ve geliştirdikleri "sarkastik" mizah yöntemi sayesinde Kleopatra'nın aslından bambaşka bir biçimde yeniden üretildiği ifade edilmektedir. Kleopatra, Batılı bir erkeğin gözünden üretilmekte, Avrupalı kadınların idealini yansıtacak ölçüde bir beyaz olarak sinemada işlenmekte ve seksüel nitelikler eklenilerek eril bakışın seyrine sunulmaktadır.

Smelik'in (2006: 1-2) çalışmasına bakıldığında, Hollywood üzerinden geliştirilen geleneksel kadın mitlerinin eleştirildiği görülmekte ve feminist film teorileri ekseninde yeniden üretim kavramının ataerki ideolojiye etkisinin tartışıldığı dikkat çekmektedir. Buna göre, erkek bakışının eril bir kökene sahip olduğu ve bundan etkilendiği görüşü ön plana çıkarılmakta ve kadının seksüel birleşmenin pasif nesnesi olmasından dolayı, sinemanın, bu tutumu yeniden ürettiği ifade edilmektedir. Kadınlar üzerinden geliştirilen çıkarımların stereotiplere dayandırıldığı aktarılmakta ve dini kaynakların buna örnek olabileceği dile getirilmektedir. Anne stereotipinin, sıklıkla, Marie olarak kodlandığı söylenmekte, fahişe stereotipinin ise Eve adıyla bilindiği aktarılmaktadır. Mitlerin kutsallardan kaynaklandığı görüşü, bu çıkarımla, daha da güçlü hâle gelmekte, zira Marie'nin Meryem Ana ve Eve'nin de Havva ismine karşılık geldiği bilinmektedir. İnanışa göre, dünyanın oluşum sürecinde iki kişinin varlığına dikkat çekilmekte, bu kişilerin isimlerinin Âdem ve Havva olduğu ifade edilmektedir. Yine, inanışa göre, Havva'nın yasak elmayı yemesinden dolayı her iki kişinin cennetten kovulduğu belirtilmekte, oluşturulan bu mitik öğretinin olumsuzluğu sürekli hâle getirdiği aktarılmaktadır. Sinemanın ise, bu alışlagelmiş süreci yeniden üretmesi kadın lehine gelişen anlatımı örtükleştirilmesi nedeniyle, "kadın olmayan kadın" temsiline olanak sağladığı görüşü üzerinde durulmaktadır.

Ayt-Sabbah (1995: 95-99) söylem üzerinden İslami mitleri değerlendirmekte ve ana akım söylemlerin, erillik unsurlarından ötürü, erkeğin lehine geliştiğini açıklamaktadır. Yaratıcının ibadet edilmesi anlamında eşitlikçi bir tutuma sahip olduğu ve buna göre buyruklarda bulunduğu ifade edilmekte, ancak oluşturulan söylemlerin salt kadın nezdinde bir bağlayıcılığa sahip olduğunun altı çizilmektedir. Bu bağlamda, biyolojik zamanla kutsal zaman arasında bir kırılmanın olduğuna dikkat çekilmekte, biyolojik zamanda erkeği dünyaya getiren kadının kutsal zamanda, eylemin ters yüz edilmesinden dolayı, erkekten dünyaya gelmesinin

söz konusu olduğu söylenmektedir. Burada, yaratıcının (erkek) peygamberler vasıtasıyla yasaklardan ve insanların uyması gereken kurallardan bahsedildiğinin unutulmaması gerektiğinin önemine değinilmekte, erkek vasıtasıyla erkek mümine seslendirildiğini, kadın mümin üzerinde de buyrukların uygulandığı dile getirilmektedir. Nitekim anlatısını detaylandıran Ayt-Sabbah (1995: 130-135), “ideal kadın” mitine değinmekte ve ideal kadının, cennet-cehennem önermesinden hareketle- bakireliğini koruduğuna ve rahminin olmadığına yönelik bir çıkarımda bulunmaktadır. Kadının pasifize edildiği ve yaratım sürecinin nesnesi hâline getirildiği belirtilmekte, İslam dini tarafından üretilen ve yeniden üretilen mitik unsurların, biyolojik anlamda gerçekleşen doğumun Tanrı'nın isteğiyle olduğu görüşünü desteklediği paylaşılmaktadır.

Mitik yapıyı Hz. Fatıma örneğinden çözümlenmek isteyen Kashani-Sabet (2005: 2-5), Fatıma'nın zaman içerisinde Şii gelenekleri üzerinden şekillendirildiğini ifade etmekte ve Şii kadınların iffet ve namus modeli olarak konumlandırıldığını dile getirmektedir. İran'daki İslamlaştırılmış hareketin süreç içerisinde, ideolojik ve sosyolojik kaygılarından dolayı, Fatıma üzerinden kadın stereotipini yeniden ürettiği vurgulanmakta ve buradaki stereotip oluşumunun erkeklerin söylemine dayandırıldığı belirtilmektedir. Medyanın yarattığı kadın miti üzerine de odaklanılmakta, Hz. Fatıma'nın “Şii kadınların kurtarıcısı” olarak konumlandırıldığı aktarılmaktadır.

Genel hatlarıyla ele alındığında, kadının kamusal alandaki ve sinemadaki temsilinin mitlere dayandığı sonucuna ulaşılmakta, mitlerin de toplumsal normlara kaynak oluşturduğu ve bakışın da bu normlardan kaynaklandığı görüşü desteklenmektedir. Hem mitlerin hem sinematik anlatının yapısalcı bir değere sahip olduğu iddia edilmekte, anlatı yapısı ve kültürel dinamikler değişse dâhi anlatının temelini aynı olduğu kabul görmektedir. İran sinemasında görülen birtakım kodların, dini verilerden kaynaklandığı ve kadının sinemadaki temsiline yön verdiği ortaya çıkmakta/çıkarılmakta, Behram Beyzayı'nın sinemasında da bu algının ters yüz edilmesi hedeflenmektedir.

Bashu, Gharibe-ye Koochak: Kadının Temsili veya Naii'nin Otorite ile Mücadelesi

Ana akım sinematik anlatının cinsiyetler üzerinden geliştirdiği anlatı biçimde, salt iki farklı biyolojik cinsiyet yapısının varlığı dikkat çekmekte ve bu biyolojik yaklaşımın ekseninde normatif ve heteroseksist bir işleyişin belirginlik kazandığı görünmektedir. Beyzayı sinemasının ana akım anlatıya yönelik bir karşıt-anlatı iddiası ile film analizi yapılmakta ve sürecin ilk basamağında eleştirel feminist söylem analizinin literatüründen yararlanılarak bir ön hazırlık gerçekleştirilmektedir.

Wodak (1997: 7-10), Batı temelli bir cinsiyet kategorizasyonundan söz etmekte ve iki cinsiyet arasındaki ilişkinin eşitlikçi değil, hiyerarşik bir düzlemde yer aldığı önermesi üzerinde durmaktadır. Erkeğin söylemlerinin cinsiyetler arası etkileşimden kaynaklandığı ileri sürülmekte ve erkeğin -ve söylemlerinin- normlar vasıtasıyla örtüştürüldüğü ifade edilmektedir. Kadının ise, bu süreçte, anormal ve/veya öteki olarak yeniden üretildiği belirtilmekte, böylelikle baskı hâlinin kendiliğinden oluştuğunun altı çizilmektedir. Bunun yanında, toplumsal cinsiyete dayalı pratiklerin toplumların dinamiklerine göre değişim gösterebileceği dile getirilmekte, ancak baskıya yönelik tutumun da sürdürüleceği yönünde bir çıkarımda bulunmaktadır. Bunun yanında, kadınların kendilerini diğer kadınlara göre tanımlayabileceği aktarılmakta, ancak bu söylemin toplum dinamikleri ve ekonomi-politik gibi öğelerden, doğal olarak sınıfsal mücadelelerden yoksun olduğu için bir soru işareti olarak değerlendirilmektedir.

Fizyolojik anlamda bir cinsiyet örüntüsünü irdeleyen McDowell (2003: 44-45), menstrüasyon, doğum ve emzirme gibi kadınsı niteliklerin -eril kodlar tarafından- aşağılık özellikler olarak tanımlandığını belirtmekte ve oluşturulan eşitsiz yapının bu özelliklerden

yeniden üretildiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda, biyolojik cinsiyetler vasıtasıyla toplumsal cinsiyet örüntülerinin rutinleştirildiği üzerinde durulmakta, rutinliğin ise sıklıkla kadının aleyhinde geliştiği dile getirilmektedir. Sürecin evrensel kodlarla örülü olduğu ve yapılan araştırmalarda biyolojik ayrımın toplumun sınıflı yapısındaki baskınlığı aktarılmakta, sosyal kalite anlamda aşağı olarak görülen kadının olumsuz niteliklerinin (bu nitelikler adet görmesi, doğum yapması, kirletici olması gibi sıralanmaktadır) pekiştirilmesi ile beraber kadının ötekiliğinin kalıcı hâle getirilmek istenmesine sebep olduğu üzerinde durulmaktadır.

Söylem boyutunu detaylı bir biçimde irdeleyen Van Dijk'ın (2010: 13-14) çalışması, feminist eleştirel söylem analizinin bir hazırlık evresi olarak kabul edilmekte ve söylem analizinde kullanılan biçimsel etmenlerin feminist eleştirel söylem analizinde hangi yönde geliştiğini görme konusunda öncül olarak değerlendirilmektedir. Buna göre, söylemin iktidarla ilişkili olduğunu ve karşılıklı biçimde birbirlerini desteklediği anlaşılmakta ve insanların davranışlarının denetim altında tutulmasının söylem vasıtasıyla olabileceği görülmektedir. Bunun yanında, iktidar, söylem ve ideoloji arasında doğrudan gelişen bir bağın varlığına dikkat çekilmekte, bazen açık çoğunlukla örtük bir biçimde geliştirilen söylemin, çeşitli araçlarla meydana getirildiği -veya yaygınlık kazandırıldığı- dile getirilmektedir.

Söylem pratiklerinin temel düzleminin belirtilmesinin ardından, feminist eleştirel söylem analizinin teorik alanının oluşumuna katkı sağlayan Lazar'ın (2007: 142-145) çalışması ele alınmakta, söylemin hegemonik ilişkiler üzerine inşa edildiği, hegemonik ilişkiler tarafından yeniden üretildiği ve kimi zaman belirgin kimi zaman karmaşık iktidar yapılarının güçlenmesine yönelik kullanıldığı ifade edilmektedir. Eleştirel söylem analizine, kadın çalışmalarını ve dil pratiklerini benimsemesinden dolayı, katkı sağlandığını düşünülürken, cinsiyete dayalı söylemin yönünün belirlenmesi sürecinde eleştirel söylem analizinin yeterli kalmadığının altı çizilmektedir. Buna ek olarak, eleştirel söylem analizinin sıklıkla "heteroseksüeller ve beyaz erkekler" tarafından gerçekleştirildiği dile getirilmekte, feminist eleştirel söylem analizinin ise geniş bir çalışma yelpazesinden kaynaklanan geniş bir çalışma ağına sahip olduğu vurgulanmaktadır. Feminist eleştirel söylem pratiklerinin bir çatı altında toplanması gerekliliği, feminist eleştirel söylem analizinin teorik alt yapısına zemin hazırladığı düşünülürken, kolektif bir bilincin ortaya çıkması adına önemli olduğu üzerinde durulmaktadır. Zira, iddiaya göre, eleştirel söylem analizinin popülerlik kazanması ve Ortodoks bir kimliğe doğru evrilmesi sonucu merkez söyleme kaydığı öne sürülürken, feminist eleştirel söylem analizinin ise politik bir karşıtlık taşımalarının çözümleme sürecine katkı sağlayacağı yönünde bir paylaşımda bulunmaktadır. Sonuç itibarıyla, söylemde cinsiyet, iktidar ve ideoloji ilişkilerini açığa çıkartma ve örtük anlamı irdeleme konusunda feminist eleştirel söylem analizinin önemine atıfta bulunulmakta, söylem analizinin dil, görüntü, düzen, jest, ses, mimik gibi göstergebilimsel unsurların feminizm çatısı altında ele alınmasının feminist eleştirel söylem analizini oluşturduğu düşüncesi görünürlük kazanmaktadır. Beyzayi sinemasının, özellikle örneklem olarak ele alınan filmin, teorik bazda feminist eleştirel söylem analizine göre okunması olanaklı olarak kabul edilmekte ve filmde yer alan belirtkeler sinematografik analiz yanında feminist eleştirel söylem analizine göre de ele alınmaktadır.

Mayne'nin (1990: 5) çalışması incelendiğinde, kadın sineması kavramının ana akım sinema kavramına bir alternatif olarak şekillendirildiği görülmekte ve ana akım sinemanın skopofilik öğelerin sorgulanarak okunmasının gerekliliğinden söz edilmektedir. Psikanalitik öğelere yakınlık gösteren ilgili çalışmada, Hollywood'un baskın sinema anlayışını üreterek izler-kitleye sunuyor oluşunun bir ideolojinin kaynağı olduğu sonucu öne çıkarılmakta ve baskın izleyişe yönelik alternatifler geliştirilmek istendiği dikkat çekilmektedir. Beyzayi sinemasında da baskın sinema anlayışının sorgulanıyor oluşu, psikanalitik öğelerden yararlanan mitik öğelerin varlığı ve kadının kademeli bir biçimde merkeze çekilmek istenmesi, onun kadın sinemasına/kadın sineması literatürüne yakın bir biçimde okunmasına olanak tanımaktadır.

Toplumsal cinsiyet örüntülerinin sinematikleştirilmesi hususunda aktarımlarda bulunan Ryan ve Lenos (2012: 231-232), belirli kodların sinema vasıtasıyla üretilerek kitlelerin kategorize edildiklerini aktarmakta ve bu süreçte erkekler birincil rollerden kadınların ikincil rollerde olduğu, yani, hiyerarşik bir sıralamaya tabi tutulduklarından söz etmektedirler. Bu noktada, feminist film okumalarının bir alternatif oluşturabileceğinin üzerinde durmakta, örüntülerin altında yatan kodların nelerden yararlandığı noktasında ilgili yapılanmanın bir yol gösterici olabileceğini dile getirmektedirler. Keza Marcos (2006: 97-98), bahsedilen kodların bedenselleşmesinin üzerinde durmakta ve kadın bedeninin bu bedenselleşme eğiliminden ötürü sürekli bir baskı ve denetim altında tutulduğunu ifade etmektedir. Bundan dolayı, bedenselleşmemiş teorilerin üzerinde durmanın eril bir alışkanlığı yeniden ürettiğinin altı çizilmekte ve öncelikle kadın bedeninin yeniden üretilmesinden/incelemesinden söz etmektedir. Beyzayi sinemasında bu kodların tersine çevriliyor ve ana akım sinemaya bir alternatif getiriliyor oluşu, kadın bedeninin erkek egemen kamusal alana meydan okumak amacıyla ön plana çıkarılışı, sinematik anlatıyı feminist okumaya da yakın tutmakta ve örneklem olarak değerlendirilen filmin hem psikanalitik okumadan hem de feminist okumadan yararlanmasına zemin hazırlamaktadır. Özetle, filmin analiz sürecinde izlenen yol ve çizilen perspektif, bahsedilen alanların literatürüne katkı sağlayan teorisyenlerden geçmektedir. Bu noktada, Donovan'ın (2014: 355) var olan patriarkal düzende kadınlara yer olmadığına dair eril bir sanrının geçersizliğinden bahsetmesi durumu, filmde merkezi öneme sahip sekanslarda hatırlanması gereken bir unsur olarak göz önünde bulundurulmaktadır.

Filme odaklanıldığında, filmin ilk sekansının bir patlama sahnesi ile başladığı resmedilmekte ve erkeklerin savaş hakkında (İran-İrak Savaşı/Körfez Savaşı) konuştukları görülmektedir. Bourdieu (2015: 45), savaş ve beraberindeki şiddet eğilimli pratikleri erkekler ile ilişkilendirmekte, böylelikle eril ve dişil kodların bu pratikler üzerinden şekillendirildiğini dile getirmektedir. Anlatısını çeşitlendiren Bourdieu (2015: 102-103), şeref kavramını erkeklik ve savaş/şiddet pratikleri üzerinden değerlendirmekte, şeref kavramının erkeklere ait olarak nitelendirildiğini ve bunun kazanımı adına mücadele verildiğini aktarmaktadır. Negatif anlamlarla çevrelenmiş kadının şeref mücadelelerinden tamamen dışlandığı paylaşılmakta, savaş pratiklerinin bir "erkeklik oyunu" olarak kabul edilmesinin *libido dominantı*'ye katkı sağladığı üzerinde durulmaktadır. Beyzayi'nin anlatısına bakıldığında, anlatının geçtiği köyde hiç genç erkeğin bulunmayışı ve kadınların evlerinde kalarak çocuklarla ve yaşlılarla barınışı bu veri perspektifinde değerlendirilmeye müsait olarak yorumlanmaktadır.

Anlatının merkezini oluşturan iki karakterden biri olan Naii'nin (Susan Taslimi) yakın planda ve baş çekimde gösterimi, anlatıda bir kırılmanın olacağı işaretini vermektedir. Naficy'e (1991: 33-34) bakıldığında, İslamlaştırılmış İran sinemasına bir gönderme olabileceği ihtimali üzerinde durulmakta, bakış kavramının ve bakışı yönelten kişinin konumu tartışılmaktadır. Birinci olarak, gözün diğer organlar gibi pasif olmadığı dile getirilmekte ve bakışın bu noktada ideoloji taşıyabileceği düşüncesi üzerinde durulmaktadır. İkinci olarak, bakışın sınırlandırılmasının ve ahlaki düzeye indirgenerek kadın üzerinde bir tahakküm algısının oluşturulmasının mümkün olamayacağı söylenmekte, erkek eliyle oluşturulmuş olumsuz hâlinin kadının yanlı temsiline yol açtığı söylemi vurgulanmaktadır. Son aşamada ise, erkeğe doğrudan bakmanın cinsellikle örtüşmeyeceği fikri ileri sürülmekte, eğer öyle bir durum var olsa bile kadının bakış ekseninde sınırlandırılmasının olanaksızlığı ön plana çıkarılmaktadır. Bu noktadan hareketle, Naii'nin kameraya doğru delici bir biçimde bakışı ve gözlerinin ön plana çıkarılıyor oluşu, ataerkil ideolojinin belirlediği sinema formunu kullanarak bir karşı-ideoloji/söylem yaratılıyor olmasıyla açıklanmaktadır.



Görsel 1: *Naii'nin böyle bir sinematik anlatı içerisinde ve ölçekte konumlandırılışı, ataerkil ideolojiyle özdeşleştirilen eril bakışa bir karşı koyma eylemi olarak yorumlanmaktadır.*

Takip eden sekanslarda, Naii'nin iki çocuğula beraber (erkek olanı Ooshin, kız olanı Golbesar) yaşadığı gösterilmekte, baba/koca figürüne -filmin sonlarına kadar- hiçbir şekilde yer verilmemektedir. Sadece babanın mektupları hem Naii'ye hem de izler-kitleye aktarılmakta, böylelikle babanın yaşadığından haberdar edilmektedir. Naii'nin, fiilen eşinin olmayışı ve buna rağmen iki çocuğuyla birlikte yaşayışı, bunun yanında, kas gücü gerektiren işleri (ekinlerin hasat edilmesi ve bunun için nöbet tutulması, hayvanların beslenmesi vd.) tek başına yapışı, ataerkil ideolojinin "ideal kadın" anlayışına bir eleştiri olarak yorumlanmaktadır. Zira klasik anlatıda kadının zayıf ve öteki olarak konumlandırılışı, Beyzayi sinemasında ters yüz edilmekte ve kadının doğru temsili konusunda çaba sarf edildiği dikkat çekmektedir. Eyvazi'nin (2011) çalışmasına bakıldığında, bu çıkarımı destekler nitelikte verilerin varlığı görülmekte, Beyzayi'nin filmlerinde yer alan kadınların ataerkil ideolojiye karşı mücadele verdiği ifade edilmekte, ruhlarında yer alan doğal ve direnişçi gücün mitik öğelerle desteklendiği vurgulanmaktadır.

Anlatının farklı bir yöne evrilmesine karşılık gelen sekansta, Bashu'nun (Adnan Afravian) bir şekilde Naii ile yolunun kesiştiği belirtilmekte, artık hikâyenin yönü hem Naii hem de Bashu için farklılaşmaktadır. Savaştan kaçarak Naii'nin yaşadığı topraklara gelen Bashu, bir yabancı olarak adlandırılmakta ve Naii'nin içinde yaşadığı kültüre adapte olma sorunu yaşamaktadır. Naii'nin ilk evrede Bashu'ya bir ekmek uzatması, Bashu'nun kendisini takip etmesi sonrasında ona pirinç lapası ve su vermesi, en belirgin nitelik olarak doğadaki diğer canlılarla iletişim kurabilmek adına onlarınkine benzer sesler çıkartması, Naii'yi Doğa Ana/Toprak Ana gibi bir mite karşılık getirmektedir.

İlerleyen anlatıda, Bashu ve ailesi hakkındaki bilgiler izler-kitleye aktarılmakta, annesinin, babasının ve kız kardeşinin savaştan dolayı hayatını kaybettiği ve yaşadığı alana ait tüm yapıların yok olduğu dile getirilmektedir. Süreç içerisinde Bashu ile Naii'nin aynı dili konuşmadıkları anlaşılmakta, bu durum, aralarında gelişmesi beklenen mitik bağın ilk evresi olarak yorumlanmaktadır. Bashu'nun anlatısından itibaren Bashu ile Naii arasında kurulan bağa değinen Rahimieh (2002: 242-243), ulusçuluk bağlamı üzerinden bir anlatı geliştirmekte ve toplumsal normlardan kaynaklanan bir "yapay yabancılaştırmadan" dolayı Naii'nin ev içi alana yönelmek durumunda kalarak toplumdan yabancılaştığı, Bashu'nun ise farklı bir coğrafyaya gelmek durumunda bırakılarak zaten başlangıçtan itibaren yabancılaştığı çıkarımında bulunmaktadır. Bu iki yabancılık hâli arasında bir bağ kurulmakta, özellikle Naii'nin yabancılaşması ataerkil söylemlerle desteklenmektedir. "Babam beni Naii diye çağırır" diyerek birinci söylemi geliştiren Naii, eril söyleme/tanımlamaya öncelik vererek hem kendine hem de topluma yabancılaşmaya örnek teşkil etmektedir. İkinci olarak, çocuklarını tanıtan Naii "Onun adı Golbesar, diğerinin ise Ooshin" diyerek, erkek olan Ooshin'i uzak olan şekilde konumlandırmakta ve baba tarafından geliştirilen söylemi kendi lehine yeniden üretmektedir. Bu durum, Naii'nin ataerkil dil ve söylem pratiklerini kullanarak dünyayı anlamlandırması süreci, Naii'nin ataerkil yapıdan fazlasıyla etkilendiğini, zira onun içerisinde doğduğu ve dili öğrendiği sonucunu ortaya çıkartmaktadır.

Anlatı içerisindeki en belirgin antagonist, Naii'nin eşinin ağabeyi olan kişidir. Köyde bakkallık yapan bu kişi, Bashu'nun varlığına karşı çıkmakta ve Naii'nin var olan borcunu öne sürerek Bashu ile Naii arasında gelişmesi beklenen bağa engel olmaktadır. Söylem itibarıyla, ataerkil ideolojinin bedene indirgenmiş hâli olarak nitelendirilen bu kişi/karakter, Bashu'nun bakışlarından rahatsız olmakta ve onu bir tehdit unsuru olarak değerlendirmektedir. Connell (1998: 247-249), bu duruma, hegemonik erkeklik kavramıyla açıklık getirmekte ve kavramı heteroseksist bir düzeyde gelişmesiyle ele almaktadır. Bahsedilen kişinin Naii'ye yönelik tutumu, Naii'yi zayıf ve öteki olarak nitelendirmesinden dolayı düşmanca bir biçimde şekillenmekte, Bashu'ya yönelik tutumu ise hegemonik erkekliğine bir tehlike veya alternatif

olmasından kaynaklanmaktadır. Zira ikinci söylemde, Naii'ye Bashu'nun akrabası olup olmadığı yönünde bir soru yöneltilmekte, bu durum Bashu'nun ten rengine indirgenmektedir.



Görsel 2: Naii kocasının ağabeyi olan bu kişiden, filmde, ismen söz edilmemekte, ancak Naii ile Bashu arasındaki mitik bağ arasında sorun çıktığı anlarda ilk olarak resmedilen olması, antagonist iddiasını kuvvetlendirmektedir.

Köy halkının Naii'nin evini ziyaret ettikleri sahnede, ziyaretin sebebinin Bashu'dan kaynaklandığı öğrenilmekte ve köylülerin Bashu'ya yönelik olumsuz tutumları resmedilmektedir. Yaratılan bu kaotik anlatının ve olumsuz söylemlerin, dillerini bilme dâhi, Bashu'yu olumsuz yönde etkilemekte ve hastalanmasına sebep olmaktadır. Bu durumu sezen Naii, herkesi evinden kovmakta ve Bashu'yu sahiplenmektedir. Chodorow (1978: 208), bu duruma anneliğin yeniden üretilmesi ile yorum getirmekte, kadınların çocuklarına yönelik sürekli bir sorumluluk alma hâlinin ataerkil ideoloji vasıtasıyla yeniden üretildiğini ifade etmektedir. Bu süreç zarfında, erkeğin kendisini iş bölümünden kısıtlı hâle getirdiği belirtilmekte, kadının ise bu iş bölümü zarfında tüm yükü omuzlamak durumunda bırakıldığı vurgulanmaktadır. Anneliğin yeniden üretilmesi sürecinde, ataerkil ideolojinin anneyi "çocuk yapmak" ve "ev içi emeğe sahip olmak"la nitelendirdiği dile getirilmekte, egemen yapının böylelikle güvence altına alındığının altı çizilmektedir. Naii'nin bu noktada içgüdüsel davranması ve kendisinde bir sorumluluk hissetmesi, eril tahakkümün bir yansıması olarak nitelendirilmekte ve bu sorumluluk sürecinde babanın olmayışı ve kamusallıkla özdeşleştirilişi, annelik figürünün kadınlıktan daha önemli olarak kodlanmasıyla açıklanmaktadır.

Takip eden sekansların birinde, Naii'nin uykudan uyandığı resmedilmekte, ancak bu resmedilişin Naii'nin örtülü hâliyle olduğu görülmektedir. Beyzayı'nın bu mizansen vasıtasıyla bir göndermede bulunduğu düşünülmekte, izleyicinin ve beraberinde gelişen kuralların eril nitelikler taşıdığına dair bir ipucu sunduğu tahmin edilmektedir. Zira İslamlaştırılmış sinemada görülen bakışın yönü, sıklıkla kadının olumsuzluğu ile şekillenmekte ve kadının tehlikeli hâlden korunmak adına onun sınırlandırılmasıyla sonuçlandırılmaktadır. Standart durumda, Naii'nin örtünmesine ve/veya en azından yataktan kalkarken örtünmesine gerek görülmemektedir, çünkü Naii'nin evinde çocuklarından başka kimse olmadığı gibi herhangi bir yabancı kişi de yoktur. Ancak kuralları koyanların ve izleyenlerin erkek olduğu düşünüldüğünde, Naii'nin başörtülü bir biçimde sunulması, kabaca, ataerkil ideolojiye bir meydan okuma olarak değerlendirilmektedir. Mernissi (2014: 37-38), kadınların tecrit edildiği ve denetim altında tutulduğu toplumda bu tarz yaygın göstergelerin olduğuna değinmekte, eğer kadınların güçlü cinselliğinden korkan bir erkek grubu var ise neden örtünmeyi kendi cinsiyetlerine indirgemediklerini sormaktadır. Kadının fitne unsuru olarak, ataerkil ideoloji tarafından yeniden üretildiğini belirtmekte, kadınların erkeklerin karşısına örtüsüz bir biçimde çıkmasının erkek tarafından korkulan bir durum olarak nitelendirildiğinin altını çizmektedir.



Görsel 3: Naii, uykusundan uyanmakta ve günlük rutin işlerini yapmak adına harekete geçmektedir. Ancak enteresan olan taraf, Naii'nin uykusundan örtülü bir biçimde kalkmasıdır. İslami normlar başta olmak üzere, böyle bir zorunluluğun belirtilmemiş olmasına karşın, izler-kitlenin erkek olduğu ve kuralların İslamlaştırılmış bir yapıya dayandığı Beyzayi tarafından gayet iyi bilinmektedir. Böyle bir tutum, Beyzayi'nin eril kodları ters yüz etme konusunda ne ölçüde usta olduğunun göstergesidir.

Beyzayi'nin ulusal değerleri ön plana çıkartma ve bir kimlik bilinci yaratma eğiliminin olduğundan, çalışmada, bahsedilmekte ve bir sekans vasıtasıyla bu tutum tasvir edilmektedir. Bashu'nun geldiği yerde Gilaki dili konuşulmaktadır ve yaygın Fars dilinden farklılıklar taşımaktadır. Bashu'nun söylediklerinin anlaşılmasında, köydeki çocuklar tarafından, alay konusu hâline getirilmekte ve ona zorbalık yapılmasına yol açmaktadır. Sekansın kilit noktasını ise, yere düşen bir kitap oluşturmakta ve Bashu yerdeki kitabı okumaktadır. Kitapta "İran bizim ülkemiz. Hepimiz aynı ülkedeniz. Biz İran'ın çocuklarıyız." şeklinde bir cümle yer almaktadır. Bu söylem, Beyzayi'nin ulusal değerlere verdiği önemi ön plana çıkartmakta ve İran'ın kuzeyi ile güneyi arasındaki kopukluğa bir örnek teşkil etmektedir. Laleh'in (2015: 337-338) anlatısı durumu görünür kılmakta, Beyzayi'nin anlatı bakımından ulusal ve folklorik öğeleri ortaya çıkartma konusunda ustalığına değinmektedir. Klasik anlatının ve entelektüel tutumun, ulusal bağlamdan kopukluğu, yine, anlatıda ele alınan bir diğer öge olarak dikkat çekmekte, Beyzayi'nin bu noktada çağdaşlarından farklı ve halkın içindeki değerleri ele alırken özü koruduğuna vurgu yapılmaktadır.

Devam eden sekanslarda, Naii'nin elindeki ürünleri satmak için çocukları ve Bashu ile birlikte pazara gittiği aktarılmakta ve Bashu'nun maddi konular konusunda Naii'ye yardım ettiği betimlenmektedir. Naii, tüm malları sattıktan sonra eve gitmeye karar vermekte, ancak Bashu'yu görememektedir, zira Bashu Naii'den kaçarak ailesini (Bashu, sıklıkla ailesinin yanılmasını çevresinde görmekte, özellikle annesini sıklıkla görmekte ve bu mizansen Naii'nin olduğu görüntülerle desteklenmektedir) aramaktadır. Naii, Bashu'dan ayrı olarak evine dönmekte ve köyde yaşayan insanların Bashu'nun kaybolduğundan haberi olmaktadır. Başlangıçta Bashu'yu istemeyen insanlar, Bashu kaybolduktan sonra suçu Naii'ye atmakta ve kaybolmasından Naii'yi sorumlu tutmaktadırlar. Mizansenin devamında, Naii'nin görünüşü "Benim elim üzerinde olsaydı gidemezdi." şeklinde bir söylem geliştirmekte ve bunu bir el aynasına bakarak yapmaktadır. Bu durum, ataerkil ideolojinin yanılması olarak yorumlanmakta, zira görüntünün devamında kameranın yönü antagoniste evrilmektedir. Naii'nin görünüşünün, eril tahakkümün örtük anlatısından dolayı, feminist pratiklere dayalı bir bilince sahip olmadığı düşünülmekte, kadın dayanışmasından ziyade ataerkil söylemi yeniden üretmeye dayalı söylemler geliştirdiği görülmektedir. Scott (2007: 27), kadın dayanışmasının haricinde, herhangi bir işleyişte sorun yaşanmasının sebebinin kadın olduğuna dair bir inanışın varlığına atıfta bulunmakta, bilince sahip olmayan kadının kendisini ataerkil ideoloji ekseninde sorguladığını ifade etmektedir.

Anlatının ikinci kez zirve noktasına çıktığı sekansta, Bashu'nun yeniden eve döndüğü gösterilmekte, ancak tüm köy halkının da Naii'nin evinde olduğu aktarılmaktadır. Bashu, ilk izlenimden dolayı, kalabalıktan korkmakta ve insanlardan kaçmaktadır. Naii ve köy halkı Bashu'yu kovalamakta, Bashu ise koşarken bir dereye düşmektedir. Tüm köy halkı, Bashu'nun boğulmasını izlemekte ve çaresiz bir biçimde beklemektedir, sadece Naii eyleme geçmekte ve onu kurtarmaya çalışmaktadır. Dabashi (2013: 104), bu mizansende Beyzayı'nın ataerkil ideolojiye yönelik bir karşıt anlam geliştirdiğini öne sürmekte ve derenin etrafında duran erkekleri iktidarsızlıkla nitelendirmektedir. Bir ağ yardımıyla Naii'nin Bashu'yu kurtardığı paylaşmakta, bu eylem içerisinde doğum anına benzer sesler çıkardığı dikkat çekmektedir. Mizansenin, bu gösterge vasıtasıyla, yeniden doğuma karşılık geldiği düşünülmekte ve Bashu'yu kurtardıktan sonra Naii'nin Bashu'yu göğsüne bastırması ise annenin yeni doğan çocuğunu göğsüne yatırması ile yorumlanmaktadır.



Görsel 4: Naii, dereden Bashu'yu kurtarmakta, ancak tüm erkekler onu sadece izlemektedir. Beyzayı, böyle bir mizansenle kadını ön plana çıkartmakta, Bashu'yu ikinci kez dünyaya getiren Naii ile Bashu arasındaki mitik bağ bu sayede tamamlanmaktadır.

Bu süre zarfında, eşiyile mektup aracılığıyla iletişim kurmaya devam eden Naii, Bashu'nun durumunu eşinden saklamakta, zira eşinin de Bashu'ya yönelik tutumunun olumsuz olduğu, mektuplarla, belirtilmektedir. Bundan dolayı, eşinden gelen mektupları Naii yeniden okumakta ve Bashu'yu tepkilerden korumak istemektedir. Ancak eşinin son mektubunda "Bana bu ayıbı nasıl yaşatırsın? Sen benim eşim ve evimizin annesisin. Hiç mi dedikodulardan çekinmiyorsun? Besleyecek bir boğaz daha... Kolay mı para kazanıyorum zannediyorsun?" şeklinde bir söylemine rastlanmakta, ancak anlatı içerisinde ailesine herhangi bir maddi destek vermediği görülmektedir. Irigaray (2006: 31-33), bu ve benzeri söylemlerde ilk suçlanan kişinin kadın olacağını ifade etmekte, eril türün söz dizimsel süreçte dişil türe baskın gelmek adına birtakım eylemlerde bulunabileceğinden söz etmektedir. Dil üzerinden, erkeğin kendi cinsiyetini evrende baskın hâle getirdiği dile getirilmekte, kadının ise söylem bakımından şeyleştirildiğinin altı çizilmektedir. Bu noktada, dilin cinsiyetli olduğunun üzerinde durulmakta, bu cinsiyetli hâlin ise toplumsal normlardan kaynaklandığı ileri sürülmektedir. Kültürden bağımsız bir söylem ve dil bağıntısının olamayacağı anlatılmakta, cinsiyetçi söylemin yaşanılan kültüre göre yorumlanabilir olduğu vurgulanmaktadır. Naii'nin maruz bırakıldığı bu olumsuz tutum, biyolojik cinsiyetlerin söyleme baskın gelme biçimleri ile açıklanmakta, kültür ile süreklilik kazanan söylemin rutinlik kazandığı düşüncesi paylaşılmaktadır.

Anlatıda kırılmanın olduğu sekanlardan biri de babadan gelen mektubu bulan ve söylemi öğrenen Bashu'nun evden kaçması ile şekillenmektedir. Naii, şiddetli yağmurun olduğu bir akşamda Bashu'nun peşine düşmekte ve nitekim onu bulmaktadır. Naii'nin elindeki sopa dikkat çekmekte ve Bashu'yu tekrar evine dönmesine ikna etmektedir. Bashu,

Naii'ye karşı gelmekte, bunun üzerine Naii Bashu'ya sopayla vurmaktadır. Sopayı tutan Bashu, sonrasında sopanın ucunu öpmekte ve birlikte eve dönmektedirler. Anlatıda, Beyzayi'nin ataerkil ideolojiye, kendi göstergeleriyle meydan okumakta ve literatürde sıklıkla yer alan fallus-erkek eşleşmesini tersine yeniden üretmektedir. Bunun yanında, babanın söyleminin yok sayılması da bir meydan okuma olarak nitelendirilmekte, Naii'nin bir direniş göstererek kendini gerçekleştirme eğiliminin olduğu görülmektedir. Takip eden sekansta Naii'nin hastalanması, anlatının öncesinde yer alan hastalanmaya bir göndermede bulunmakta, bu kez Bashu, Naii için çözüm aramaktadır. Ancak doktorun şehre gittiğini öğrenen Bashu, Naii için çözüm bulamamakla birlikte, onun yaptığı tüm işleri (çocukların doyurulması, hayvanların beslenmesi ve tarlanın yabancı hayvanlardan korunması gibi) kendisi yapmaktadır. Naii'nin durumunun kötüye gitmesi üzerine, Bashu tüm sorumluluğu kendi üzerine almakta ve eski bir geleneği canlandırmaktadır. Eline vurmali bir çalgı alan Bashu, ritimler çıkarmakta ve bir şeyler mırıldanmaktadır. Bu eylem, hasta yatan Naii'yi harekete geçirmekte ve ritme göre hareket ederek hastalıktan kurtulmasını sağlamaktadır. Ghorbankarimi (2012: 235), bu eylemi *zâr*¹ olarak adlandırmakta ve eski bir kültüre dayanan bu eylemin Naii'yi iyileştirdiğini ifade etmektedir. Sonrasında, Naii ile Bashu'nun mitik birleşmesinin zirveye çıktığı anlaşılmakta ve birbirlerinin yerine geçebilecek ölçüde hareket edebileceği izler-kitleye aktarılmaktadır.



Görsel 5: *Zâr* töreni gerçekleştirilmekte, Beyzayi'nin böyle bir öğeye yer vermesi ise anlatısında ulusal ve mitik değerlere yer veriyor olmasına karşılık gelmektedir (Anlatının görsellerle desteklenmemesi hâlinde, filmdeki 99. ve 100. dakikalara detaylı bir biçimde bakılabilir).

Anlatıdaki son sekansa gelindiğinde, Naii'nin hastalıktan kurtulduğu ve Bashu aracılığıyla eşine mektup yazdığı ele alınmaktadır. Mektubu Bashu vasıtasıyla yazdığını belirten Naii, Bashu'nun evde kaldığını, kendisine yardım ettiğini ve çalıştığından daha azını yediğini ifade etmektedir. Naii, mektubunda Bashu için "O, güneşin ve yerin oğlu." şeklinde bir cümle kullanmakta ve bir anlamda aralarındaki temsili doğumun mitikliğine atıfta bulunmaktadır. Takip eden sekansta ise baba ile Bashu arasında bir konuşma geçmekte, ancak ikisi de birbirinin kim olduğunu bilmemektedir. Babanın sağ kolunun olmadığı, anlatıya yön verecek ölçüde resmedilmekte, böylelikle Bashu'nun yaptığı korkuluğa benzemektedir. Babanın fallik anlamda içdiş edildiğini belirten Butler (2014: 60-61), süreç içerisinde fallogosantrizmin temsili biçimde ortadan kaldırıldığını ifade etmektedir.

¹ *Zâr*'ın hastanın ağrılarını azaltmak ve hastalığı pasifleştirmek amacıyla yapıldığı aktarılmakta ve törensel tutumunun bölgeden bölgeye değiştiği ifade edilmektedir. Sesi güzel olan ve/veya dans etme yeteneğine sahip kadınların törensel anlatıdaki önemine değinilmekte ve hastanın tedavisi sürecine müziğin, tütüsünün ve bedensel hareketlerin gerekliliği vurgulanmaktadır. Törenin detayına inildiğinde, kabaca, birleşme ve ayrılma adında iki adımın varlığı dikkat çekmekte ve öncelikle hastalıktan yana şikayeti olan kişinin (erkekse) *Baba Zâr* veya (kadınsa) *Mama Zâr*'a gidip derdini anlatmasıyla törenin başladığı ifade edilmektedir. *Zâr*'ı yöneten kişinin başlangıçta bir doktordan veya uzmandan destek alması gerektiğini hastaya hatırlattığı söylenmekte, ancak yatıştırmak adına verilen ilacın/iğnenin sorun arz edeceği de düşünülerek -inisiyatif doğrultusunda- tedaviye başladığı söylenmektedir. Hasta olan kişinin yaklaşık bir hafta boyunca izole edilerek tedavisinin gerçekleştirildiği belirtilen anlatıda, hastaya birtakım baharatlar verildiği ve ayrılma işleminin böylelikle tamamlandığı vurgulanmakta ve sonrasında hastanın kıyafetleri ile bedeninin temizlenmesi sonucu birleşme işleminin başladığı dile getirilmektedir (<http://www.iraniconline.org/articles/zar> erişim tarihi: 29. 04. 2019).



Görsel 6: Takip eden kesitlerle fallusun yok edildiği resmedilmekte, babanın yaptırım gücü sağ elin kendisinden alınmasıyla ortadan kaldırılmaktadır. Bashu'nun sopayı bırakıp el uzatması ise bir anlaşmayı temsil etmekte ve dolaylı bir biçimde ataerkil ideolojiyi ortadan kaldırmaktadır.

Sonuç

İran'ın siyasi ve dini gelişmelerine odaklanıldığında, devrim öncesi ve devrim sonrası dönemde taban tabana zıt bir politikanın varlığı dikkat çekmekte ve her iki yönetim biçiminin de eril nitelikler taşıdığı görülmektedir. Devrim öncesinde, mesleklerin erilleşmesi şeklinde bir durum söz konusu olmakla beraber kadınların kamusal alandaki temsillerinin çeşitli şartlara bağlandığı belirginleşmekte ve özellikle muhafazakâr kesimin kamusal alanda var olması zorlaştırılmaktadır. Devrim sonrasında ise yine kamusal alanın erilliği görünürlik kazanmakta ve kadının kamusal alandaki varlığı, yine, birtakım kurallara bağlanarak şekillenmektedir. Her iki anlayışta da kanun yapıcıların erilliği kadını sistematik bir biçimde ötekileştirmekte ve/veya kısıtlamaktadır.

Sinemada da benzer bir durum söz konusu olmakta, devrim öncesi sinemanın kadını nesneleştirdiği ve eril hazzın kurbanı olarak nitelendirildiği anlaşılmaktadır. Erotik bir anlatının varlığı, izler-kitlenin bayağı zevki ve film yapımcılarının kâr endeksli tutumu, hem İran sinemasının ulusal diline zarar vermekte hem de kadının dünyevi gerçekliğine zıtlık yaratmaktadır. Nesneleştirilen ve öteki hâline getirilen kadın, erkek karakterin ve erkek izleyicinin beklentilerine göre şekillenmekte ve dönemin ideolojisine göre "idealize" edilmektedir. Devrim sonrasında da (kadın) benzer bir tutuma tâbi olmakla birlikte, İslamlaştırılmış sinemanın kodlarına maruz bırakılmakta ve sinematik temsili İslami kodlara göre sınırlandırılmaktadır. Her iki anlayışın, yine, kadını biçimlendirdiği dikkat çekmekte ve kadının doğru bir biçimde temsili, ancak kadının kendisini anlatmasıyla olanaklı hâle getirilmektedir.

Behram Beyzayi'nin geliştirdiği anlatıya bakıldığında, klasik anlatıdan farklı verilerin olduğu görülmekte ve ulusal kimlik ve bilincin kadın aracılığıyla somutlaştırılmak istendiği anlaşılmaktadır. Daha önceki çalışmalarına bakıldığında (özellikle Tcherike-ye Tara - 1979) da benzer verilere ulaşılmakta, ataerkil ideolojinin geliştirmiş olduğu kodların metaforik anlatılarla ve göstergelerle ters yüz edildiği dikkat çekmektedir. Anlatısında, sıklıkla, hegemonik erkekliğin ve uzantılarının sorgulanmasına olanak sağlayacak çıktılara rastlanmakta ve anlatının yönü kadın karaktere atfedilmektedir. Bir kurtuluş aranyorsa,

kadın karakter kararlarında serbest bırakmakta ve kendi doğrularına göre hareket etmesine olanak sağlamaktadır. Bashu, Gharibe-ye Koochak filminde de bu anlatı sürdürülmekte ve Naii'ye fazlasıyla esnek bir alan sağlanmaktadır. Bunun yanında, mitik öğelerle Naii'nin görünürlüğü güçlendirilmekte ve ataerkil ideolojiye karşıt söylem geliştirecek ölçüde bir yaşam pratiğiyle Naii'nin varlığı/temsili desteklenmektedir. (Naii'nin) Herhangi bir akrabasına yer verilmemesi, kas gücü gerektiren işleri tek başına yapması ve yetiştirdiği ürünleri satarak gelir elde etmesi, devrim sonrası İran'ın "idealize" etmek istediği kadın formundan tamamen farklılık taşımakta ve erkekten kopuş somutlaştırılmaktadır. Sıklıkla belirgin kadın mitlerine yer verildiği anlatıda, temsillerle ve evrensel kodlarla Naii'nin biricikliği ifade edilmekte ve böylelikle güçlü bir temsil gerçekleştirilmektedir.

Filmdeki anlatıya odaklanıldığında, Naii'nin, başlangıçta Bashu'ya karşı o kadar da iyi davranmadığı ve yer yer ırkçılığa varan boyutta söylemler geliştirdiği görülmektedir. Bashu'nun ten rengine olan yabancılaşma, sabun ve suyla yıkanması hâlinde Bashu'nun beyazlayacağına yönelik inanç ve konuştuğu dile karşı yabancılaşma, onu "idealize" edilmiş noktadan koparmakta ve köylülerin geliştirdiği söyleme dâhil etmektedir. Bashu'nun yıkanmasına rağmen yine ten renginin siyah olarak kalması ile kabulleniş süreci başlamakta, temsili doğum ile birlikte kabulleniş tamamlanmaktadır. Bu noktada, Bashu ile Naii'nin birbiriyle yaşayarak anlam oluşturduğuna ulaşılmakta ve Naii'nin olumsuz tutumu ile Bashu'nun çekingenliği böylelikle kırılmaktadır.

Ulusal değerleri destekleyen ve kimlik bilincini ortaya çıkartmayı hedefleyen anlatım biçimi, Beyzayı sinemasında ve özelinde bu filmde sıklıkla kendisini göstermektedir. İran'ın kuzey ve güneyinde ayrı dillerin konuşulması, bir noktada şiddetli bir savaş hâlinin yaşanmasına karşın diğer tarafın bu savaştan haberi olmaması aradaki kopukluğu göstermekte, Naii ve Bashu üzerinden sunulan törensel faaliyetlerle (en belirgin zâr olarak değerlendirilmekte, ancak, yabancı hayvanların tarladan uzaklaştırılması adına çalgı aletlerine ve ritimlere başvurulması, keza bitkilerin daha hızlı büyümesi adına aynı yöntemin desteklenmesi de ön plana çıkmaktadır) de kültüre dönüş mesajları verilmektedir. Beyzayı'nin böyle bir izleneyi takip etmesinin altında akademisyen kimliğinin öneminin büyük olduğu düşünülmekte, İran'ın ulusal değerlerine karşılık gelen taziye, mitoloji ve tiyatro gibi konularda araştırma yapmasının da payı olduğu tahmin edilmektedir.

Filmde, akışı bozmamak adına yukarıda verilmemekle birlikte, ödipale yönelik bir anlatının varlığına rastlanmakta, ancak bunun ödipal ile yorumlanmaması gerektiğinin altı çizilmektedir. Zira ödipal Batı'ya ait bir terim olmakla beraber, aile ilişkilerinin farklılıklarına göre şekillendiği bilinmekte, Doğu'daki aile anlayışının Batı ile aynı dinamiklere dayanmamasından dolayı ödipal okumanın filmin anlatısına uygun düşmeyeceği düşünülmektedir. En basitinden, baba-oğul ilişkileri Batı'da birbirinden kopmayla şekillenmekteyken, Doğu'daki baba figürü daha güçlü bir biçimde kendisini yeniden üretmekte ve baba-oğul ilişkisinin oğulun babanın yerine geçmesiyle şekillendiği dikkat çekmektedir. Batı'ya ait bir kavramsalın Doğu'ya indirgenmesi oryantalist bir okumaya yol açabilmekte, ancak kavrama ait izleklerin Doğu kültürüne göre uyarlanması durumunda kavramın mantıksal alt yapısının okunabileceği görüşü desteklenmektedir.

Sonuç itibarıyla hem devrim öncesinin hem de devrim sonrasında toplumsal ve sinematik pratiklerinin kadını sınırlandırdığı kabul edilmekte ve yanlı temsiline yol açtığı düşüncesi ağırlık kazanmaktadır. Beyzayı'nin anlatısında ise bu yapının ters yüz edildiği fark edilmekte, pratiklerin geliştirilmesinde Naii karakterini canlandıran Susan Taslimi'ye ayrı bir parantez açılması gerekmektedir. Bedensel ölçütlerinin ve yüz hatlarının güçlü kadın temsiline son derece olumlu katkı sağladığı düşünülmekte birlikte, karar alış mekanizmalarındaki çıkışlarının ve direniş pratiklerini içselleştirebilmesinin anlatıyı kuvvetlendirdiği sonucuna ulaşılmaktadır. Bunun yanında, Beyzayı'nin kullandığı sinematik dil ve çekim ölçekleri (Naii'nin birden fazla yakın planda ve geniş ölçekte sunulması, ataerkil ideolojinin benimsediği kodlara bir meydan okuma olarak yorumlanmaktadır) idealize edilmiş/edilmek istenen kadının doğru

temsiline olanak sağlandığında neler yapabileceğini gösterme konusunda fazlasıyla önem teşkil etmektedir.

Kaynakça

- Abrahamian, E. (2011). *Modern İran tarihi*. (D. Şendil, Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Afary, J. & Anderson, K. (2005). *Foucault and the Iranian revolution: Gender and the seductions of Islamism*. The University of Chicago Press.
- Aktaş, C. (2015). *Şark'ın şiiri: İran sineması*. İz Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril tahakküm*. (B. Yılmaz, Çev.). Bağlam Yayıncılık.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.
- Chodorow, N. (1979). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. University of California Press.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar: Toplum, kişi ve cinsel politika*. (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Dabashi, H. (2008). *İran: Ketlenmiş halk*. (E. Ayhan, Çev.). Metis Yayınları.
- _____ (2013). *İran sineması: Geçmişi, bugünü ve geleceği*. (B. Aladağ ve B. Kovulmaz, Çev.). Agora Kitaplığı.
- De Lauretis, T. (1985). *Aesthetic and feminist theory: Rethinking women's cinema*. *New German Critique*, 34(Winter), 154-175.
- Donovan, J. (2014). *Feminist teori*. (A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan, Çev.). İletişim Yayınları.
- Dönmez-Colin, G. (2006). *Kadın, İslam ve sinema*. (D. Koç, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Encyclopædia Iranica. (t.y.). **Zâr. İçinde** Encyclopædia Iranica **sözlük. Erişim tarihi 29 Nisan, 2019**, <http://www.iranicaonline.org/articles/zar>.
- Eyvazi, M. (2011). *The feminist portrayal of woman in Iranian cinema: The works of Bahram Bayzai and Tahmine Milani*. *Offscreen*, 15(10).
- Irigaray, L. (2006). *Ben, sen, biz: Farklılık kültürüne doğru*. (S. Büyükdüvenci ve N. Tural, Çev.). İmge Kitabevi.
- Johnston, C. (1980). *The subject of feminist film theory/practice*. *Screen*, 21(2), 27-34. <https://doi.org/10.1093/screen/21.2.27>
- Kashani-Sabet, F. (2005). *Who is Fatima?: Gender, culture, and representation in Islam*. *Journal of Middle East Women's Studies*, 1(2), 1-24. <https://doi.org/10.2979/MEW.2005.1.2.1>
- Khosrokhavar, F. ve Roy, O. (2013). *İran: Bir devrimin tükenişi*. (A. Bora ve K. Şahin, Çev.). Metis Yayınları.
- Lahiji, S. (2002). *Chaste dolls and unchaste dolls: Women in Iranian cinema since 1979*. İçinde R. Tapper (Eds.), *The new Iranian cinema: Politics, representation and identity*, (ss. 215-226). I. B. Tauris.
- Laleh, A. (2015). *Modern İran sinemasında İran edebiyatının izleri*. Dört Mevsim Yayınları.
- Lazar, M. M. (2007). *Performance state fatherhood: The remarking of hegemony*. İçinde M. M. Lazar (Eds.), *Feminist critical discourse analysis: Gender, power and ideology in discourse*, (ss.139-163). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230599901_6

- Lévi-Strauss, C. (2013). *Mit ve anlam*. (G. Y. Demir, Çev.). İthaki Yayınları.
- Marcos, S. (2006). *Bedenlenmiş dinsel düşünce: Orta Amerika’da toplumsal cinsiyet kategorileri*. İçinde S. Marcos (drl.), *Bedenler, dinler ve toplumsal cinsiyet*, (ss. 97-118). Ütopya Yayınları.
- Mayne, J. (1990). *The woman at the keyhole: Feminism and women’s cinema*. Indiana University Press.
- McDowell, L. (2003). *Redundant masculinities? Employment change and white working class youth*. Blackwell Publishing.
- Mehran, G. (1989). *Socialization of schoolchildren in the Islamic republic of Iran*. *Iranian Studies*, 22(1), 35-50. <https://doi.org/10.1080/00210868908701724>.
- Menashri, D. (2007). *Post-revolutionary politics in Iran: Religion, society and power*. Routledge.
- Mernissi, F. (2014). *İslam’da aktif kadın cinselliği anlayışı*. İçinde P. İlkaracan (drl.), *Müslüman toplumlarda kadın ve cinsellik*, (ss. 99-113). İletişim Yayınları.
- Mir-Hosseini, Z. (2001). *Iranian cinema: Art, society and the state*. *Middle East Research and Information Project (MERIP)*, (219), 26-29.
- Moaddel, M. (1991). *Class struggle in Post-revolutionary Iran*. *International Journal of Middle East Studies*, 23(3), 317-343. <https://doi.org/10.1017/S0020743800056324>
- Moghadam, V. M. (November 16-17, 2004). *Women in the Islamic republic of Iran: Legal status, social positions, and collective action*. *Iran after 25 years of revolution: A retrospective and a look ahead*, (ss.1-16), Woodrow Wilson International Center for Scholars.
- Moruzzi, N. C. (1999). *Women’s space/Cinema’s space: Representations of public and private in Iranian films*. *Middle East Report*, (212), 52-55. <https://doi.org/10.2307/3012917>
- Mulvey, L. (1999). *Visual pleasure and narrative cinema*. İçinde L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film theory and criticism: Introductory readings*, (ss. 833-844). Oxford University Press.
- Naficy, H. (1985). *Iranian writers, the Iranian cinema, and the Case of “Dash Akol”*. *Iranian Studies*, 18(2/4), 231-251.
- _____ (2008). *İran sineması*. İçinde G. N. Smith (Ed.), *Dünya sinema tarihi*, (ss. 766-772). Kabalıcı Yayınları.
- _____ (2011). *A social history of Iranian cinema, volume 2: The industrializing years, 1941-1978*. Duke University Press.
- _____ (2012a). *A social history of Iranian cinema, volume 3: The Islamicate period, 1978-1984*. Duke University Press.
- _____ (2012b). *A social history of Iranian cinema, volume 4: The globalizing era, 1984-2010*. Duke University Press.
- Pour, M. S. (2007). *Tarihsel gelişimin ışığında İran sineması*. Es Yayınları.
- Rahimieh, N. (2002). *Marking gender and difference in the myth of the nation: Bashu, a post-revolutionary Iranian film*. İçinde R. Tapper (Ed.), *The new Iranian cinema: Politics, representation and identity*, (ss.238-253). I. B. Tauris.
- Roudi-Fahimi, F. (2004). *Islam and family planning*. Population Reference Bureau.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2012). *Film çözümlemesine giriş*. (E. S. Onat, Çev.). De Ki Yayınları.
- Sabbah, F. A. (1995). *İslam’ın bilinçaltında kadın*. (A. Sönmezay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Sadr, H. R. (2006). *Iranian cinema: A political history*. I. B. Tauris.
- Scott, J. W. (2007). *Toplumsal cinsiyet: Faydalı bir tarihsel analiz kategorisi*. (A. T. Kılıç, Çev.).

Agora Kitaplığı.

- Shavarini, M. K. (2005). The feminisation of Iranian higher education. *International Review of Education*, 51(4), 329-347. <https://doi.org/10.1007/s11159-005-7738-9>
- Shohat, E. (1991). Gender and culture of empire: Toward a feminist ethnography of the cinema. *Quarterly Review of Film and Video*, 13(1-3), 45-84. <https://doi.org/10.1080/10509209109361370>
- Skopcol, T. (1982). Rentier state and Shi'a Islam in the Iranian revolution. *Theory and Society*, 11(3), 265-283.
- Smelik, A. (2016). Feminist film theory. İçinde N. A. Naples (Ed.), *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, (ss. 1-5). John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1007/BF00211656>
- Shojaei, S. N. (2010). Women in politics: A case study of Iran. *Journal of Politics and Law*, 3(2), 257-268. <https://doi.org/10.5539/jpl.v3n2p257>
- Shorish, M. M. (1988). The Islamic revolution and education in Iran. *Comparative Education Review*, 32(1), 58-75.
- Siavoshi, S. (1997). Cultural policies and the Islamic republic. *International Journal Of Middle East Studies*, 29(4), 509-530. <https://doi.org/10.1017/S0020743800065181>
- Şeriati, A. (1980). İslam sosyolojisi üzerine. (K. Can, Çev.). Düşünce Yayınları.
- Tapper, R. (2007). Yeni İran sineması: Siyaset, temsil ve kimlik. (K. Sarısözen, Çev.). Kapı Yayınları.
- Van Dijk, T. (2010). Söylem ve iktidar. İçinde A. Çavdar & A. B. Yıldırım (Eds.), *Nefret suçları ve nefret söylemi*, (P. Uygun, Çev.). (ss. 10-44). Uluslararası Hrant Dink Vakfı Yayınları.
- Wodak, R. (1997). Some important issues in the research of gender and discourse. İçinde R. Wodak (Ed.), *Gender and discourse*, (ss. 1-20). SAGE Publications.
- Zubaida, S. (2008). İslam dünyasında hukuk ve iktidar. (B. Koçoğlu Birinci ve H. Hacak, Çev.). Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Batıl İnançların Korku Sinemasındaki Yansımaları

Cumhur Okay ÖZGÖR*

Özet

Varoluşundan beri insanoğlunun korkuları, acizliği, umutsuzluğu, yalnızlığı beraberinde çeşitli hurafeleri de doğurmuştur. Batıl inançlar, insanın doğa karşısındaki acizliğinden beslenerek modern çağlardan günümüze bile serüvenine devam eder. İnsan doğası dışında, toplum; heretik kültür, pagan inançlar, folklor, töre/gelenek, ritüeller, mitoloji; erkek hegemonyasının etken olduğu Hıristiyanlık, Orta Çağ'da egemen güç olan Kilise, püriten bilinç, batıl inançları besleyen olgular/durumlardan bazılarıdır. Kara kedi, nazar, merdiven gibi çeşitli hurafeler evrensel boyutlara ulaşırken insan psikolojisi, tarihi olaylar da batıl inanışları şekillendiren etkenlere örnek olarak gösterilebilir. Batıl inançların tarihsel kökenleri kadar psikoloji ve psikiyatri de bu inanışları açıklamada yol gösterici olmuş ancak; batıl inançları daha kolayca kaçıranabilmesini sağlayan, ölümsüz imajlar haline getiren sanat olacaktır. Resim ve sinema gibi görsel sanatlar, sembolik, metaforik anlatımlara yönelen sanatsal üretimler arasında en başta gelir.

Bu çalışma, sinema ve resim gibi görsel sanatlarla ritüeller, mitoloji ve batıl inançlar gibi fenomenlerin ilişkilerini mercek altına almaktadır. Özellikle korku sinemasında yer alan batıl öğeler işlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Korku, batıl inançlar, semboller, tekinsiz nesnelere

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-3712-7780>

E-mail : kaeodeoky@gmail.com

DOI: [10.31122/sinefilozofi.652294](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.652294)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 28.11.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 28.02.2020

Reflections of Superstitions in Horror Movies

Cumhur Okay ÖZGÖR*

Abstract

Since the existence of mankind's fears, helplessness, despair, loneliness has led to various superstitions. Superstitions continue their adventures even from modern times to the present day by being fed by the helplessness of human beings against nature. Outside human nature, society; heretic culture, pagan beliefs, folklore, tradition / tradition, rituals, mythology; Christianity, which is influenced by male hegemony, the dominant power in the Middle Ages, the Puritan consciousness and superstitions. While various superstitions such as black cat, evil eye and ladder reach universal dimensions, human psychology and historical events can be given as examples of the factors shaping superstitions. Psychology and psychiatry, as well as the historical origins of superstitions, have been guiding in explaining these beliefs; it will be the art that makes superstitious beliefs easier to grasp, making them immortal images. Visual arts, such as painting and cinema, are among the most important artistic productions directed towards symbolic, metaphoric expressions. This study examines the relationship between visual arts such as cinema and painting and phenomena such as rituals, mythology and superstitions. In particular, superstitions in horror cinema will be researched.

Key Words: Fear, superstition, symbols, uncanny objects

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-3712-7780>

E-mail : kaeodeoky@gmail.com

DOI: [10.31122/sinefilozofi.652294](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.652294)

Geliş Tarihi - Received: 28.11.2019

Kabul Tarihi - Accepted: 28.02.2020

Giriş

Nano teknolojinin, dijital devrin insan zihnine hükmettiği günümüz toplumunda bile antik inanışlar hala güncelliğini korumaktadır. İlkel olanın varlığı atalarımızın kalıtları ile zihnimizde hep var olacaktır. Batıl inançlar her ne kadar eski inanışlara dayansa da güncelliğini sürekli koruyan fenomenler olarak hayatımızın merkezinde yer alır. Korkular, psikiyatri alanını kapsayan takıntılar, hep batıl olanla ilişkili olmuştur. Örneğin, kara kedi, merdiven altından geçmeme gibi çok bilinen korkular ve takıntılar günlük hayatımızın bir parçasıdır. Antik çağlardan günümüze inanç kavramı kodlar aracılığıyla nesilden nesle aktarılır. Batıl inançlar, çeşitli toplumlarda zaman zaman benzerlikler ya da karşıtlıklar gösterebilir. Bir kabilenin ya da medeniyetin inancı, bir diğerinin batıl inancı olabilir. Örneğin, Hıristiyan imparatoru Konstantin, paganizmi; pagan devlet adamı Tacitus ise Hıristiyanlığı batıl inanç olarak kabul etmiştir (Panati, 2009: 12). Bu açıdan ele aldığımızda hurafeler asırlarca şekillenmiştir. Batıl inançların, geçmişteki anlamı ve günümüzdeki temsili, dinle bilimi, dinle batıl inançları kesin çizgilerle birbirinden ayırmıştır (Gaskill, 2016: 23). Kökeni daha çok pagan inançlara dayanan batıl öğretiler, pagan dinlerde yer alan ritüelleri/objeleri birebir kullanabilirken aynı zamanda pagan inançlardan gelen mitolojik varlıkları ise şeytanileştirebilir. Buradaki amaç eskiye dönük inanışları kötü olarak aktarmaktır. Örneğin pagan mitolojisinde yer alan Pan¹, kutsal kitapla beraber şeytanın fiziksel özelliklerini yansıtan bir düşsel imge haline dönüşmüştür. Benzer şekilde kökeni pagan inançlara dayanan haç, önceleri kilise tarafından reddedilirken sonrasında Hıristiyanlıkla ilişkilendirilmiştir. Bir başka örnek ise Hıristiyan adetlerine göre yeniden doğuşun sembolü olarak mezarlara çiçekler serpilmesidir. Bu inanış, mitolojik hikâyelerde adı geçen Demeter ve Persephone'nin bulunduğu, doğanın yeniden uyanışı olarak kabul edilen baharı kutlamak için toprağın üzerine çiçek bırakma ritüelini hatırlatır.

Batıl inançlar, toplumların arketiplerine, kökenlerine bağlantı kurma olanağı sunan masallar, efsanelerdir. Batıl inanç nesnesi, var ile yok arasındaki ara biçim, sembol olarak varlığını sürdürmüştür (Taburoğlu, 2011: 72). Pagan ya da şaman adetlerinde adı geçen semboller günümüzde bile kullanılmaya devam edilen objeler/semboller olabilir. Örneğin, günümüzde kullandığımız muskaların kökeni, Antik Romalılar ve Yunanlılarda çocukların kötü bakışlara (evil eye) yani nazara maruz kaldığına olan inançla ortaya çıkmıştır. Özellikle Akdeniz ve Balkan kültürlerinde yaygın olarak kullanılmaya devam edilen bu muskalar, piyasada satım gücü yüksek objelerdendir. Kapitalizm, teknoloji ile birleşirken tüketim çılgınlığı ile batıl inançlara karşı koruyucu objeleri satılabilir meta olarak süs eşyalarına kadar indirgemıştır. Cadılar Bayramı², Paskalya ticarileştirilmiş; mitolojik yaratıklar zamanla süper kahramanlara dönüştürülerek beyazperde, çizgi roman, video oyunları, kısacası popüler kültür için vazgeçilmez figürler olmuştur.

Sinema sektörü antik çağlardan süregelen bu objelerden; batıl inançlardan sıklıkla faydalanır. Ev; merdiven, kapı, ayna gibi uğursuz mekânlar/bölmeler ve nesnelere; kara kedi, kuzgun gibi uğursuz kabul edilen hayvanlar ve 666, 13 gibi uğursuz rakamlar, işaretler gibi uğursuz kodlar özellikle korku sinemasında karşımıza çıkmaktadır.

Beyazperde'de Batıl İnançlar

Merkeze ahlaki kötülüğü ya da şiddeti almayan korku filmlerinde sıklıkla batıl inançlara özgü nesne ve kodlar kullanılır. Gore³ türünden farklı olarak slasher ve teen slasher⁴ türündeki gençlik korku filmleri, ayna, merdiven gibi meşum mekân ve nesnelere yer

¹ Pan: Arkadia çobanlarının eski bir tanrısıdır. Yarı insan yarı keçi olan bu mitolojik yaratık, keçi boynuzları ve toynakları ile tipik şeytan tasvirlerinin orijinini oluşturur.

² Halloween (Cadılar Bayramı) ismi All Hallows Eve'den gelir.

³ Rahatsız edici görüntüler içeren filmler. Daha çok sadist bir amaçla, kurbanı kesme, doğrama sahneleri yer alır.

⁴ Amerikan gençliğinin sembolik olarak eleştirildiği film furiasına verilen genel isim.

vermektedir. Ayrıca, metafizik korku içeren filmlerde Amerikan Gotiği ile ilişkili olarak batıl inançlardan yararlanır. Korku sineması, hurafeleri sembolik anlamlarıyla alt metin olarak çözümlenebilecek halleriyle kullanır. Sinema, çoğunlukla korku filmleri, uğursuz nesnelere ve mekânları kullanırken bu kültürel kodlardan sıklıkla faydalanır. Korku sinemasında Hitchcock gibi usta yönetmenler, merdiven, ayna ve tuz gibi uğursuz atfedilen fenomenlere yer verir. Hitchcock'un filmlerinde karşımıza çıkan uğursuz obje ve mekânlardan örneklandırmek gerekirse:

Sapık (Psycho, 1960) – Ayna

Ölüm Korkusu (Vertigo, 1958) – Merdiven

Kuşlar (The Birds, 1963) – Siyah kuşlar

Arka Pencere (Rear Window, 1954) – Kapı ve pencereler

Rebecca (1940) – Tekinsiz malikane

Cinayet Var ((Dial M for Murder, 1955)– Omuzdan tuz silme sahnesi

Öldüren Hatıralar (Spellbound, 1945) – Kırık tekerlek gibi imgeler

Hitchcock'un *Rebecca (1940)* filmi, Amerikan Gotiği'nin izlerini taşıyan gotik bir romandan⁵ uyarlanmıştır. Filmde, Freud'un makalesinde kullandığı "tekinsiz" (unheimlich) kuramı karşımıza çıkar. Eskiye ait olanın, bastırılanın geri dönüşü, eve ait olmama gibi korku unsurları başarılı bir şekilde işlenmiştir. Hitchcock'un *Psycho (1960)* filminde de ev önemli bir yere sahip olacaktır. Bilinçaltını temsil edecek şekilde, kiler, tavan arası, bastırılmış olanın saklandığı bilinçdışı, bilerek unutmaya temsil eder.

Amerikan Gotiği'nin en önemli mekânı olan ev, korku sinemasının da vazgeçilmez klostrofobik mekânları arasında yer alır. Yerli halkın katledildiği, kölelik anlayışının tohumlarının atıldığı, ötekinin düşman olarak görüldüğü Amerikan Gotiği'nde ev, Amerikan coğrafyasındaki sömürgeciliği, bağınaz kalabalıkları (püriten halk), sosyal çöküntüleri, kurgu olarak, bu coğrafyanın ruhsal durumunu yansıtmak adına önemli bir rol oynar (Mull, 2014: 120). Günümüzde oykofobi⁶ sinemada metafizik korku filmlerinde, özellikle okült⁷ korku sinemasında, sıklıkla karşılaştığımız bir durumdur. Amerikan korku filmlerinde banliyölerde, karşılaştığımız ve kökeninin Kızılderili gibi yerli kabilelerin hurafelerine dayanan bu semboller çeşitli anlamlar içerir. Örneğin, Şamanizm'de ev aynı zamanda mezar, döl yatağı olarak kabul görür. Mezarın alt kısmına küçük yeşil taşlar, deniz kabukları⁸ ve salyangoz kabuğu asılır (Eliade, 2017: 53). Evi merkez olarak alan korku filminde ailenin yerleştiği ve zamanla hayaletlerin saldırısına uğrayan lanetli ev, ısrarla terk edilmeyen bir sığınak durumundadır. Cadı, içine şeytan girmiş kadın kurban gibi klişelerle yansıtılan kötü ruh, mutlak suretle Hıristiyanlığa⁹ özgü günah çıkarma yönetimiyle def edilir.

⁵ Rebecca - Daphne du Maurier'un 1938 yılında yazdığı gotik roman.

⁶ Oykofobi: Ev ve evin çevresiyle ilgili şeylerden korkma durumu. Oykofobi daha çok Güney Gotiği'nde karşımıza çıkar. Ev ile ilgili bu korkuları Freud tekinsiz kavramıyla açıklamaya çalışmıştır. Tekinsiz, Almanca "unheimlich" evcil olmayan manasıyla kullanır. Tanıdık, bastırılmış olanın geri dönüşü olarak açıklanabilecek duruma gotik romanlarda ve sinemada sıklıkla rastlarız. E.A. Poe'nun Kızıl Ölümün Maskesi, Usher Evi'nin Çöküşü mekana ait bu korkuları yansıtan eserlerden bazılarıdır.

⁷ Okült: Hayalet, kötü ruh gibi metafizik gizleri araştıran alan.

⁸ Cinselliği veya eşi simgeleyen kabuklular, günümüzde kapıya bir şeyler asma âdetinin pagan kökenlerini oluşturmuştur. Filmlerde çoğunlukla kutsal heykeller, at nalları ve çeşitli semboller evin dış kısmına asılır.

⁹ Önceleri anaerik (matriarkal-dişil) çok tanrılı inançların, toprağa dayalı yaşamın egemen olduğu toplum düzeninde kadının doğurganlığına yönelik inanç, insanlar üzerinde etkin olan bir inanıştı. Zamanla varoluş kaynağının doğurganlığa değil de söze, ataerik (eril) düzene bağlandığı tek tanrılı inançlara dayalı monarşi düzeninde inançlar da değişim geçirmeye başlamış, şifacı, büyücü kadın cadı olarak yaftalanmaya başlanmıştır. Günümüzde toprak ana inancı halen riayet edilen bir tapma yöntemidir. Seminal sıvı ile toprağın bereketinin artacağı inancı halen Afrika kabilelerinde yaygındır.

Pagan inançlara uygun olarak kurban etme eyleminin gerçekleştiği malikâne ya da kutsanmış toprakların üzerine yapılan ev, mutlak suretle uğursuzluk getirir. Stanley Kubrick'in *The Shining* (Cinnet, 1980) filminde *Overlook Otel*'i Kızılderili mezarlığı üzerine inşa edilmiştir. Johnny (Jack Nicholson), Amerikan üst-beyaz tavrını yansıtan alter egosuyla, otele girmek isteyen aşçı¹⁰ karakterini öldürmek gibi aşırıya kaçan eylemleriyle dışarıdan gelen tehditlere karşı saldırgan bir üslup sergiler. Güney Gotiği'ne özgü "kasabaya dışarıdan gelenin tehdit oluşturması" durumu *Cinnet* filminde hayaletlerin otelin daimi sahiplerinin kendilerinin olduğu vurgusuyla dile getirilir. Robert Rodriguez'in yönetip Quentin Tarantino'nun senaryosunu yazdığı, *From Dusk Till Dawn* (Gün Batımından Şafağa, 1996) filminde vampirlerin¹¹ ortaya çıktığı bar, tapınağın görünen yüzüdür. Bütün bu ve benzer filmlerde eski Amerikan kabilelerinin batıl inançlarından kaynaklı felaketler gün yüzüne çıkar.



Görsel 1: Cinnet (1980) filminde Johnny'nin kapıyı balta ile kırarak karısını öldürmeye çalıştığı sahne ve referans olan *The Phantom Carriage* (Victor Sjöström, 1921).

İngiliz Gotiği'ne özgü şato, dehliz ve ormanların yerini alan ev, Amerikan Gotiği'nde "yabancı" karşısındaki kökten dinci anlayışın paranoyasını gözler önüne serer. Andrés Baiz'in 2011 yapımı korku/gizem filmi *Saklı Yüz* (*La Cara Oculta*) eve dair olan bütün klişeleri altüst eder. Savaş sırasında sığınak olarak tasarlanan evde hapis kalan eski sevgili/eş, evdeki boruları ya da su kanallarını kullanarak iletişim kurmaya çalışır. Bilinen bütün fenomenlerin

¹⁰ Filmde cinayete kurban giden tek kişinin siyahi olması manidardır.

¹¹ Geçmişten günümüze eşine ihanet eden, ensest veya sapkın ilişkiye girenlerin vampir gibi insanüstü bir yaratığa dönüşeceği inancı yaygındı. Pagan inanca göre kendi kutsal kişiliğine ihanet ederek intihar eden kişinin kalbine, diriliş gününde yerinden kalkamaması için, kazık çakılırdı. Ayrıca; vücudun daha diri olacağına inançla XVII. yüzyılda kan banyosu yapılması yaygındı.

mantık çerçevesinde bir açıklaması vardır. Filmde ev içinde hapis¹² kalan hayalet inancı Robert Zemeckis'in 2000 yapımı *Gizli Gerçek* (*What Lies Beneath*) ya da Alejandro Amenábar'ın 2001 yapımı filmi *Diğerleri*'nden (*The Others*) oldukça farklıdır. Korku ögesi ne bir hayalet ne de cadı gibi kötü ruhtur.

Eve özgü en önemli bölümlerden birisini kapı oluşturur. Kapı, vampirin içeri girmek için izin istediği (bkz: *Gir Kanıma* filmi¹³), başka boyutlara, evrenlere açılan bir geçit de olabilir¹⁴. Son dönem el kamerası ya da gözetlemeye odaklı yatak odasına konulan kamerayla gerilimin sağlandığı filmlerde kapı çarpması izleyiciye korku veren bir klişe olmuştur. Cinlerin kapı ağzında belirmediğine yönelik batıl inanç, farklı coğrafyalardaki film örneklerinde karşımıza çıkar. Örneğin, yeni dönem yerli korku sineması da korkunun merkezi olarak evi kullanır. Kapı, bu açıdan korkunun hissedildiği bir kesittir. Bu ve benzeri durumlar batıl inançların kaynağının birisinin de kapı olduğunu gösterir.

Kapı dışında uğursuz bir nesne olarak merdiven de korku sinemasında karşımıza sıklıkla çıkar. Antik dönemlerden beri merdiven, Tanrı katına ulaşmak adına kullanılan bir sembol olarak kabul görmüştür. Örneğin, Mısır krallarının Tanrı katına erişmek için göğe merdiven dayadığı inancı hâkimdir (Piramitler yapısı itibariyle merdiveni anımsatır). Firavunların piramit mezarının kemeri arasından geçmesi kutsal birliğe (üçgen) ihanet sayılırken, Osiris'in hapsolmesine merdivenin engel olduğunun anlatıldığı hikâye, merdivenin kutsallığını gözler önüne serer. Kutsal kitaplarda da merdiven önemli bir sembol olarak yer alır. Dini kitaplarda geçen Yakub'un Merdiveni¹⁵, istihare yoluyla Tanrı katına erişmek adına önemli bir dini sembol olmuştur¹⁶. Hıristiyanlıkta, Baba, oğul ve kutsal ruhu oluşturan Teslis'i temsil ettiği için merdiven altından geçmek, üçgenin merkezinden geçerek onu bozma, manasına gelir. Ayrıca, İsa'nın ölü bedeninin, çarmıha merdiven dayanarak indirildiğine olan inançla, merdiven altından geçmenin uğursuzluğuna dalalet eder. Benzer biçimde geçmiş yüzyıllarda suçluların asılmadan önce boynuna ip geçirmek ve cesedi indirmek için merdiven kullanıldığı bilinen bir gerçektir. İnfaz edilenlerin ruhunun merdiven altında gezdiğine yönelik inançla beraber merdiven altından geçen kimsenin ölümle karşılaşacağı öngörülür. Korku sinemasında ise merdiven bütün yönleriyle batıl inanç nesnesi olarak kurbanın başına kötü işler ören bir sistemle izleyiciye sunulur. Slasher ve teen slasher¹⁷ filmlerinde, tahta merdiven, basamakları kırılan, kurbanın başına uğursuz işler ören bir batıl inanç ögesidir. Örneğin, *Elm Sokağı'nda Kâbus*¹⁸ filmlerinde merdiven Freudyen bir anlamda kullanılmıştır. Klasik korku sinemasından Uzak Doğu korku sinemasına merdiven, lanetli olanın geldiği yer olmuştur (Bkz: Şeytan¹⁹ ve Garez²⁰).

¹² Evin içinde hapis kalma, kurbanın, evin içinde, duvarda ya da mahzende mahsur kalmış olarak Poe'nun öykülerinde sıklıkla betimlediği bir durumdur.

¹³ Let The Right One In, Tomas Alfredson, 2010

¹⁴ Kayıp Oda-Lost Room dizisinde lanetli bir otel odasına ait anahtar istenilen yere geçiş yapılması olanağını sağlar.

¹⁵ Aynı isimde başarılı bir film vardır: Jacob's Ladder (Dehşetin Nefesi, Adrian Lyne, 1990). Filmde batıla özgü anlatımların çoğu kullanılır. El falı bakan kadın, kırık çocuk bisikleti; korkutucu hastane manzaraları açıkça geçmişe dönük olanın geri döndüğünü gösterir.

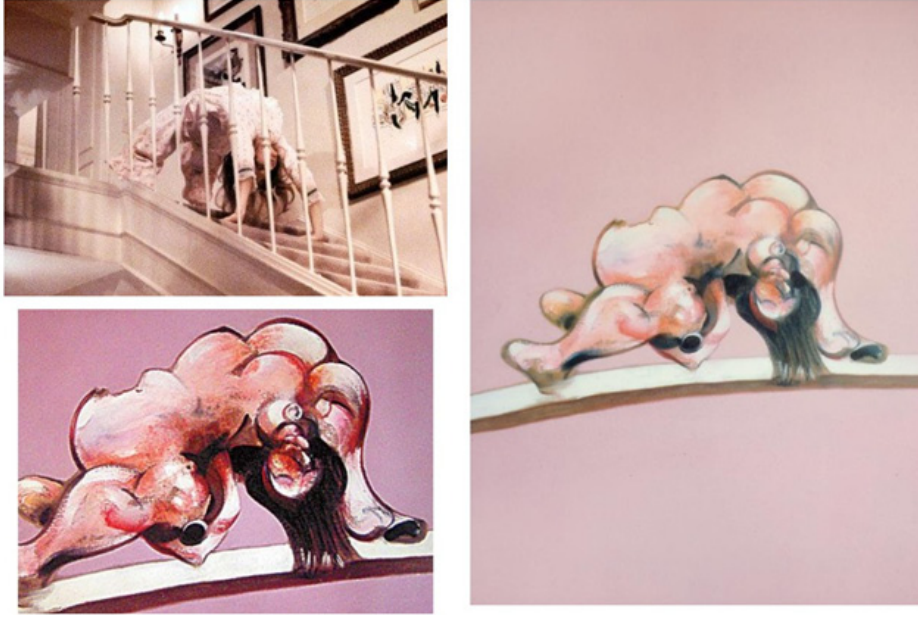
¹⁶ Led Zeppelin'in Stairway to Heaven (1971) adlı parçası popüler kültürde merdivenin kutsallığına güzel bir örnektir.

¹⁷ Slasher: Maskeli bir psikopatın bir grup genci esir aldığı korku filmi alt türü. Bu tür filmlerde psikopat kurbanını bıçak gibi fallik objelerle öldürmesi konu edinilir. Teen Slasher ise gençlerin katledildiği türe verilen addır.

¹⁸ Elm Sokağında Kâbus, ilki Wes Craven tarafından 1984 yılında gösterime girmiş slasher film. Elm Sokağı aynı zamanda John F. Kennedy'nin vurulduğu suikasta uğradığı kavşağın ismidir.

¹⁹ (The Exorcist, Şeytan, William Friedkin, 1973)

²⁰ The Grudge, Garez, Takashi Shimizu, 2004



Görsel 2: (Sol Üst) Şeytan filminden bir sahne ve Francis Bacon resimleri



Görsel 3: Teen Slasher korku filmlerindeki merdiven sahneleri

Korku sinemasında merdiven gibi diğer bir meşum nesne, aynalardır. Mitolojiden antik hurafelere ayna (yansıma) önemli bir sembol olurken çok çeşitli anlamlarda karşımıza çıkar. Mitolojide, Narcissus, kendi yansımasına aşık olurken, Perseus, Medusa'yı ayna sayesinde alt edebilmiştir. Aynanın, ruhu hapsettiği, aynayla ilgili bir inanışken, Antik Yunan ve Roma dışında yerli kabilelerin birçoğunda aynaya bakan insanın ruhunun aynaya geçtiği inancı yaygındır. Bu sebepten, aynanın zedelenmesi ruhun zedelenmesi manasına gelir. Ayna, ruhun zapt edildiği, yakalandığı bir nesne olarak da karşımıza çıkar. Eski bir

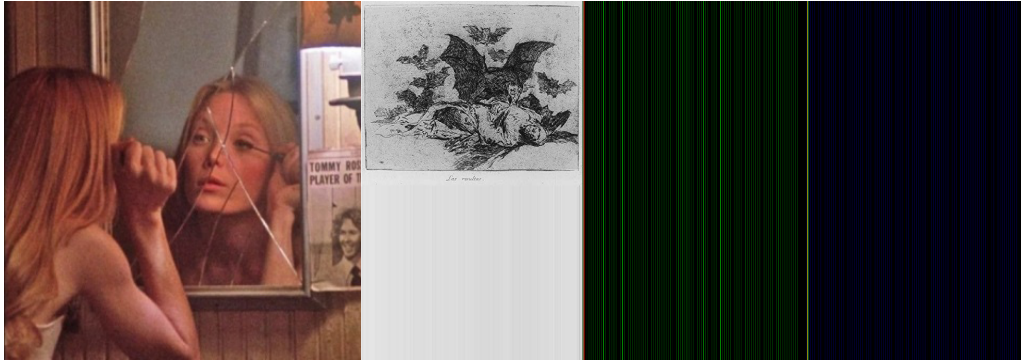
Amerikan voodoo inancına göre kapı eşiğine büyük bir ayna yerleştirilir ve kapıdan geçtiğini sanan hayalet aldatılmak suretiyle aynanın içine hapsedilir. *İskelet Anahtar* (Iain Softley, 2005) ve *Constantine* (Francis Lawrence, 2005) filmlerinde aynanın içine kötü ruhu zapt etme ya da beden değiştirme sahnelerine rastlarız. Ayna, benzer şekilde varlıkların gerçek kimliklerini yansıtmak adına da önemli bir objedir. Aynada yansımaya varlığın ruhunun da olmayacağı, ölümsüz olduğu inancı vampir söylencelerinden beyazperdeye kadar gelmiştir. Dışavurumcu sinema ve gotik filmlerde ayna, önemli bir metafor alanını yansıtırken özellikle vampir filmlerinde, vampirin aynada yansımaya olmaz. Benzer biçimde vampir kurbanının kanını emdikçe kurbanın aynadaki yansımaya kaybolur. *Cinnet* filminde otelde çok sayıda ayna vardır ve yansımalarında eski ruhları grotesk ya da karnavalesk bir kostümle görürüz. *The Mirrors* (Aynalar, Alexandre Aja, 2008), gibi filmler aynada ruhun hapsedildiği, uğursuzluğun dile getirildiği popüler korku filmlerinden bazılarıdır.

Beyazperdede ayna, önemli bir metafor ögesidir. Kırık ayna²¹, bakan kişinin şizoid kimliği/ borderline kişilik bozukluğu ile ilgili izleyiciye ipucu verir. Parçalanmış, kırık aynada kendine bakan karakter, sinematik bir anlatım yoluyla, kişiliğinde bölünmeler olduğu yolunda izleyiciye işaret verir. Ya da aynada kendisiyle konuşan karakter, merdümگیرiz biri olarak toplumdaki soyutlanmış olabilir. Bu duruma en güzel örnek *Taxi Driver* (Taksi Şöförü, Martin Scorsese, 1976) filminde aynada kendisiyle konuşan Travis Bickle (Robert DeNiro) karakteridir. Çarpıtılmış ayna ise düzensizliği, kaosu ve bilincin kaybolmasını sembolize eder. Hitchcock da benzer şekilde *Psycho* (Sapık, Alfred Hitchcock, 1960) filminde aynayı ustacı kullanır. *Psycho*'da aynada kurbanın yansımaya yer alırken, katilin yansımaya görünmez.



Görsel 4: Psycho, Sapık, Alfred Hitchcock, 1960. Filmde çok sayıda ayna yer alırken katilin yansımaya neredeyse aynada hiç görünmez. Genellikle kurbanların yansımaları cinayet öncesinde farklı ayna yansıtımlarıyla seyirciye servis edilir.

²¹ Aynanın kırılmasının yedi yıl uğursuzluk getireceği inancı ise bedenin kendisini yedi yılda bir fiziksel olarak yenilemesi ile ilişkilidir.



Görsel 5: (Sol) Carrie (Günah Tohumu, Brain De Palma, 1976) (Sağ) Angel Heart (Alan Parker, 1987) Filmlerinden sahneler. İki filmde de karakterdeki psikolojik rahatsızlıklar (Borderline, şizoid kişilik bozukluğu) kırık ayna ile yansıtılmış

Lacan'ın, ayna evresi, Freud'un skopofili (görsel haz, izleme/izlenme takıntısı), gibi psikolojik okumalar sunan kuramlar sinemadaki izlenilme takıntısını anlamamız açısından önemlidir. Lacan'ın ayna evresine göre ayna, irrasyonel bir yanılmalarda ağında, varlığın sahte bir kendilik üzerinden (arkaik beden/kimlik) ayrıksı organlarını bir araya getiren ve onu "öteki" suretinin dönüştüren imgesel bir yanılmalıdır (Demirci, 2016: 75). Ayna, kendi bedenini teşhirci bir izlenme takıntısını²² dindirmek adına, önemli bir fantezi alanı oluşturur. Slasher filmlerde kendisini aynada izleyen ve izlenen bir konuma koyan kadın karakter aynada kendisini izler. Anahtar deliğinden ise psikopat kötü karakter izleyici durumdayken kamera/izleyici için mutlak surette panoptik bir ortam oluşturur.

Sinema sanatını derinden etkileyen resim sanatında da iç mekân, uğursuz, tekinsiz yönleriyle yansıtılır. Resim sanatında iç mekân, düalizmle kurgulanarak insanlığın içinde bulunduğu çıkmazı yansıtır. Merdivenler, kapılar, pencereler insanın iç durumunun metamorfik aktarımıdır. Ev gibi, tumarhaneler ve moteller de tekinsizlik hissini derinlemesine hissettiren mekânlardır. Korku, yalnızlık, çaresizlik ve içsel boşluk iç mekândaki tasarımla sembolize edilir. Derinlik, karanlık, çıkmaz koridorlar, insanın içsel bunalımlarını, batıl korkularının imgelemeleridir. Eşzamanlı olarak, dağınık ve boş alanlar, geniş ve daraltılmış alanlar, rüya ve gerçek alanları, hastalık ve ölüm gibi durumların dışavurumudur. Pencere, kapı ve aynalar, tekinsizin sergilendiği resimlerin birçoğunda önemli bir işlev görür. Resimde yer alan pencere, kapı ve ayna, evin iç ve dış yapısına ve dış dünya ile temas kurma olanaklarına ait olduğunu açıkça vurgulamaktadır. Gerçek dünyanın ötesindeki tarafa açılan bir geçit olarak, diğer tarafı görülebilir veya girmelerine izin verecekleri başlıca korku öğeleridir. Resimde karşı karşıya duran aynalar, kapılar ve pencereler çıkılmaz bir labirenti anımsatır. Resmin içinde yer alan ayna, mekânsal bir uzam kazandırıp huzursuzluk, boşluk hissi yaratır. Pencereyi anımsatan ayna, gözü, yansıtılan ile gerçek arasında gezinmeye zorlar. Ayna, şimdiki zaman, geçmiş ve gelecek arasına bir portal açar. James Ensor: "Aynalar, ölümün ve götürdüğü yere açılan portallardır" der (Adolphs, 2016: 29). James Ensor, Rene Magritte, Max Beckmann ve Edward Hopper gibi ressamlar pencere, kapı ve aynalara resimlerinde sıklıkla yer verir.

Uğursuz semboller, inorganik objeler dışında uğursuz hayvanlar da korku sinemasının

²² Freud bu durumu skopofili yani izlenme takıntısı olarak açıklar. Seyirci de, kurban da ayna veya sihirli aynaya bakmak suretiyle gözetlemek/gözetlemekten haz alan obje ve süje durumundadır.

batıl canlıları olarak sıklıkla karşımıza çıkan varlıklardandır. Gerilimin boyutlarını gözler önüne sermek adına korku sinemasında geceye özgü hayvanların yer alması sıklıkla başvurulan bir yöntemdir. Ayrıca, bastırılmış olanın geri dönüşünün temsili olarak duyumsal ve görsel olarak hayvana dönüşmek gotik sinemadaki bir diğer yöntem kabul edilir. Nokturnal (geceye özgü) canlılardan olan kuzgun, yarasa ve baykuş²³ gibi uğursuz kabul edilen hayvanlar, resim sanatı, edebiyat ve sinemada sıklıkla kullanılır. Orta Çağ'dan günümüze sanatçılar için batıl inanç sembolleri önemli birer referans olmuştur. Örneğin, Goya'nın, halkın budalalıklarıyla alay edip, batıl inançları eleştiren *Kaprisler* adlı baskı serisinde yer alan en ünlü eseri *Aklın Uykusu Canavarlar* doğurur çalışmasında, baykuşlar, yarasalar ve büyük kara kediler yer alır. Goya'dan asırlar önce Hieronymus Bosch, halkın budalalıkları, ahmaklıkları ve boş inanışlarına hiciv içeren resimler yapmıştır. Atadan kalan öğretiler, kardeşlik birliğinin sofu uygulamaları, bölge rahibinin nasihatları ile birlikte mistisizm, batıl inançlar korkuyla birleşmiştir. (Peccatori, 2002: 20) Bosch'un resimlerinde, sudan çıkan yarı-insan/hayvan karışımı yaratıklar, mutasyona uğramış kurbağa, yılan²⁴ gibi sürüngenler; yarasalar, kötülüğü simgeleyen grotesk canlılardan bazılarıdır. Gustave Dore illüstrasyonlarında, Dante'nin *İnfeno*²⁵' sunu, cehennem zebanilerini, masal kahramanlarını resmeder. Max Ernst, *Merhamet Haftası* ismini verdiği seri resimlerinde yarı insan, yarı hayvan (baykuş ve yarasa uzuvlarına sahip insanlar) mutasyona uğramış yaratıkları kullanır.

Gotik edebiyatta meşum kabul edilen hayvanlar sembolik olarak yer alır. Bram Stoker ve E. A. Poe, yarasa, kara kedi ve kuzgunu animizm²⁶ özellikleriyle aktarır. Poe, Kuzgun²⁷ adlı şiirinde gece yarısı musallat olan bir kuzgunu betimler. Manet Poe'nun şiirinden yola çıkarak *Kuzgun* serisini siyah-beyaz olarak çizer. Drakula öyküsünde kont Drakula yarasaya²⁸ dönüşür.

²³ Bilgelik ve kehanet ile ilişkilendirilen baykuş, Chaucher ve Shakespeare'in eserlerinde kötü haber getiren uğursuz kuş olarak yansıtılmıştır.

²⁴ Yılan ve kurbağa kutsal kitaplarda şeytanın büründüğü hayvanlar olarak yer alır. John Milton'un Kayıp Cennet'inde şeytan Havva'yı kandırmak için önce kurbağa sonra yılan kılığına girer. Kurbağa doğu dinlerinde de kötü ruhlarla ilişkilendirilirken, Goethe'nin Faust'unda ise şeytan, köpek kılığına girer.

²⁵ İnferno: Dante - İlahi Komediya'sının ilk kitabı. Birinci kitapta cehennem anlatılır.

²⁶ Animizm: İnsan dışındaki canlıya insan özellikleri verilmesi.

²⁷ İskandinav Tanrısı Odin'in iki tane kuzgunu vardır. İrlanda mitolojisinde Savaş Tanrıçası Morrigan kuzgun kılığına girer. Virgil, Plinius ve Shakespeare'in eserlerinde kara haberi getiren kuzgundur.

²⁸ Virgilius ve Homeros'tan Bram Stoker'ın Drakula'sına değin yarasa geceyle ilişkili olarak uğursuz haliyle eserlere konu olur.



Görsel 5: (Üst) Francisco José de Goya y Lucientes'in yarasa içeren baskılarından bir örnek (Sağ Üst) Dracula (Dracula, Tod Browning, 1931) (Alt) Bosch ve Goya'nın çalışmalarından örnekler.



Görsel 6: Goya'nın baskı ve çizimlerinden örnekler ve Gustave Dore'un Poe İllustrasyonları

E.A. Poe'nun Kara Kedi adlı öyküsünde ise hayalet olarak dönen bir kedi anlatılır. Hikâyede eziyet gören kara kedi, siyahilerle ilişkilendirilerek çoğu eleştirmene göre Amerika'daki köleliği sembolize eder (Mull, 2014: 114). Antik Mısır'a kadar dayanan kara kedi inancı, zamanla olumlu anlamını yitirmiş ve uğursuz kabul edilmiştir. Antik Mısır'da kara kedi uğur kaynağıyken kedinin öldürülmesinin cezası idam olmuştur. Kedinin kutsallığına olan inanç, Mısırlıların Bubates kentindeki kedi simgesi olan Bast'a tapmaya kadar dayanır. XVI. yüzyılda kara kedinin hayvan kılığına girmiş cadı olduğuna inanılmaya başlanmıştır. Sanatta, özellikle edebiyatta, kara kedi, uğursuz manaya gelecek şekilde kullanılmıştır. *Carmilla* (Sheridan Le Fanu, 1872) adlı gotik öyküde vampir Carmilla/Mircalla kara kediye dönüşür. Dünya sinemasında da kara kedi korkutucu özelliğiyle sahneye gelir. Örneğin, Kaneto Şindo'nun *Kuroneko* (1968) filminde öldürülen kızın ruhu kara kedinin içine girmiştir. Korku sinemada unutulmaz kara kedi sahnelerine, *Tales of Terror* (Roger Corman, 1962), *The Legend of Hell House* (John Hough, 1973) gibi filmler ve *Coraline* (Henry Selick, 2009), *Extraordinary Tales* (Olağanüstü Öyküler, Raul Garcia, 2013) gibi animasyonlar örnek gösterilebilir.



Görsel 7: Poe'nun Kara Kedi öyküsünün sinema uyarlamaları

Kara kedi batıl inancı, hayvan kadar rengiyle de ilgilidir. Siyah renk, kötüye yorulurken, günümüzde bile cenazelerde siyah giyme modası yaygındır. Kocasını ölen kişinin siyah giymesi, onun ölen kocası tarafından görülmemesine ve yaşayan ölü/hayalet olmasına imkân vermediği inancıyla ilişkilidir. Antik Mısır çizimlerinde, kötü Mısır Tanrıalarının boyanmasından, Giotto'nun fresklerine, siyah renk şeytani olanla ilişkilendirilmiştir. Orta Çağ'da Yahuda ve Kabil gibi hainler, kötü karakterler esmer resmedilir. Bosch'un, Bruegel'in resimlerinde kalpazanlar, büyücüler, cüzamlılar hep siyah olarak betimlenmiştir (Pasotureau, 2016: 94). Veba gibi ölümcül hastalıklar kara ölüm gibi kelime oyunları ile aktarılır. Gotik öykülerin anlatıldığı hikâyelere "kara edebiyat" ismi verilir. Resim sanatında korkunç, dekadın manzaralar, Goya, Fuseli ve Blake gibi ressamların ilgilendiği konular olmuştur. Bu tür resimlerin yer aldığı akıma Kara Romantizm²⁹ denmiş, Goya'nın, hastalık ve yaşlılığın getirisiyle, evine kapanıp duvarlara yaptığı resimlere "kara resimler" adı verilmiştir. Ekspresyonizm yani Dışavurumculuk, resim ve sinemada siyah-beyazın etkisinden faydalanmıştır. Gölgeler, karanlıklar bolca kullanılan atmosfer öğesi olmuştur. Edward Munch'un resimlerinde İskandinavya doğasıyla ahenk içindeki uzayan gölgeler, batıl inançlardan doğmuşçasına gölge sahibini sarıp sarmalar (Lorie, 1997: 32). De Chirico'nun resimlerinde yer alan gölgeler, tedirgin edici, metafizik bir öğedir. Benzer bir kullanıma sinemada rastlarız. Dışavurumcu Sinema'da gölgeler kötücül güçleri yansıtır. Kâbusu anımsatan gotik filmlerde de vampir ya da canavarın kurbanını gölgesinden yakaladığını sıklıkla görürüz.

²⁹ Kara Romantizm (Dark Romanticism) ilk kez 1930 yılında Mario Praz'ın adlandırdığı sanat görüşüne verilen ad.

Gotik öykülerde kedi gibi, köpek de, sıklıkla yer alan bir diğer canlıdır. Örneğin, *Omen*³⁰ filmindeki kurt köpeği Damien karakterinin soysuzluğuna (kurt köpeği de çakaldan gelme bir ırktır) hem de onun kötü enerjisini sembolize eden kolektif bilinçdışını yansıtır (Demirci, 2006: 102). Antik dönemlerde köpeklerin, köpek yüzlü tanrılar olduğuna dair inanç yaygındı. Ayrıca, köpeklerin, biri ölmeden önce uluyarak insanları uyardığı inancı hakimdir. Örneğin, Ceasar ve Makiminus öldürülmeden önce köpeklerin uluduğu rivayet edilir. Tarihi söylencelerin yanında kurgu eserlerde de köpek ulumasından bahsedilir. Aryan mitolojisinde ise geceleyin uluyan köpeklerin, ölü ruhları topladığına inanılırdı (Fiske, 2005: 88). Shakespeare'in *Henry VI* (1599) adlı eseri ve Charles Dickens'in *Martin Chuzzlewit* (1844) adlı romanında köpeklerin uluması betimlenir. Köpeklerin, ruhları görebildiğine dair olan inanç, günümüze kadar gelmiştir. Stephen King romanlarından beyazperdeye uyarlanan çoğu yapımda köpek (*Cujo*, *Hayvan Mezarlığı*, v.b.), filmin merkezinde yer alır.

Korku filmlerinde, boş inanışları, batıl inançları sembolize eden mekân, nesne, hayvan ve sembollerin dışında rakam ve günler gibi kültürel kodlar, önemli bir yere sahiptir. Günler ve sayılar, korku sinemasında yer alan diğer semboller dışında seyirciye paranoya hissini yaşatan batıl öğelerdendir. Bu batıl rakamlar arasında en bilindik olan uğursuz on üç³¹ sayısı, Hıristiyanlıkta uğursuz anlamı ile sıkça kullanılırken Müslümanlar için kutsal sayılan Cuma, Hıristiyanlar için özellikle 13. Cuma olarak korku verici bir tarih olmuştur. 13 Ekim 1307 Haçlı Seferlerinden dönen tapınak şövalyelerinin, on üç sayısının öne çıktığı bu tarihte katledilmesi bu sayısının orijini konusunda önemli ipuçları verir. Ancak daha yaygın bir Hıristiyan inancına göre Son Akşam Yemeği, on üçüncü Cuma günü gerçekleşmiştir. Leonardo Da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* resminde uğursuzluk Yahuda'nın tuzluğu³² devirmesiyle ilişkilendirilebilirken İsa'ya ihanet eden Yahuda, *Son Akşam Yemeği* tablosunda on üçüncü karakterdir. İskandinav mitolojisinde ise on iki tanrının yer aldığı ziyafete düzenbaz tanrı Loki şekil değiştirerek katılır (Rhodes, 2015: 35). İskandinav ve Germen kabileleri Hıristiyanlığı kabul ettiğinde Frigga (Bereket Tanrısı) cadı olarak suçlanır. Bunun üzerine her yıl on üçüncü Cuma on bir cadı ve şeytanla toplanıp on üç kişiden oluşan kurulla kötü planlar yaptığına inanılır.

On üç sayısından doğan korku, psikolojide triskaidekafobi olarak kendisine yer bulur. Triskaidekafobi yani on üç sayısı fobisi, bu sayı yüzünden doğan korku insanların sosyal yaşamında da yer edinmiştir. Örnek olarak, Amerika'da çoğu otelde 13. kat yer almaz. Batı'da çoğu uçakta on üç rakamı, Fransa'da adreslerde on üç kullanılmaz İtalyan milli piyangosunda on üç yoktur.

Korku filmlerinde özellikle Hıristiyanlıkla ilgili bir batıl inanç olan on üç sayısının uğursuzluğu, slasher alt türünde karşımıza çıkar. Korku sinemasının köşe taşlarından biri olan *13. Cuma* filmi bu batıl inancı daha iyi anlayabilmemiz açısından önemlidir. Sean S. Cunningham tarafından ilk olarak 1980 yılında beyazperdede yer alan *13. Cuma* filmi, kamp için gittikleri gölde bir grup gencin başına gelen felaketler dizisini anlatır. Filmde yer alan objeler, merdiven ve sandalye gibi tahtadan yapılma kamp eşyalarıdır. Ataerkil, kökenci bir ideoloji filme hâkimken aile kurumuna tehdit oluşturan gençler fallik nesnelere öldürülür.

The Omen serisi ve *End of Days* (Peter Hyams/1999) gibi korku ve gerilim filmleri 666

³⁰ *Omen* - Richard Donner (1976). *Omen* filminin devam serisinde köpek yerini kargaya bırakır.

³¹ On üç sayısı uğursuz anlamı dışında diğer inançlarda ve bilimsel veriler olarak önemli bir yere sahip bir sayıdır. Örneğin, iskeletin on üç eklem yeri varken Ay, her gün yörüngesinde on üç derece ilerler. Güneş yılında on üç Ay döngüsü vardır. Ayrıca Yahudilikte yetişkinliğe geçiş yaşı olduğu için uğurlu kabul edilir.

³² Antik Yunan ve Roma'nın yanı sıra Katolik kilisesi de kutsal su yapımında tuz kullanır. İnsan sağlığı ve kötü ruhların kovulması açısından kutsaldır.

sayısının uğursuzluğu üzerine olan batıl inancı görselleştirir. Hıristiyanlıktaki on üç sayısı gibi Japoncada da benzer durum “shi” yani dört için geçerlidir. “Shi” ölüm ile benzer (shin) bir cümle olduğu için dört sayısı Japonya’da uğursuz kabul edilir. Korku filmleri dışında gerilim, fantastik türünde 23 numara, dokuz(lar) gibi takıntı haline gelecek sayılar, gizemini koruyan, izleyicide merak duygusunu uyandıran batıl inançları yansıtan rakamlardır.

Bütün bu batıl inançların yer aldığı kodlar, sayılar dizini; objeler, mekânlar ve hayvanlar, Alan Parker’ın *Angel Heart* (1987) gibi filmlerden başlayarak günümüz korku ve gerilim sinemasında bir bütün olarak karşımıza çıkar.

Batıl İnançların Sunumu Açısından Son Dönem Korku Filmleri

1980’lerden günümüze özellikle slasher ve teen slasher türündeki filmler uğursuz objeleri kullanmaya devam eder. Bıçak, testere, çekiç gibi fallik nesnelere, kadın kurbanın katledilmesinde kullanılır. *13. Cuma*, *Halloween*, *Elm Sokağı Kâbusları* gibi seri filmler, silah yerine fallik cinayet nesnelere kullanıldığı filmlerdir. Güney Gotiği’nin mabedi ev, zaman zaman kampa da dönüşebilir. İsmi saydığımız bu filmlerde merdiven, ayna ve kapı gibi sembolik anlamlarda da okuyabileceğimiz bölmeler yer alır.

Korku filmleri dışında, gerilim filmleri de şeytan ya da cadı gibi fenomenleri beyazperdeye taşır. *The Devil’s Advocate* (*Şeytanın Avukatı*, Taylor Hackford, 1997) ve *Angel Heart* (*Şeytan Çıkmazı*, Alan Parker, 1987) şeytanın eski inanışlarla birlikte post-modern bir kimliğe büründüğü önemli filmlerdendir. Özellikle *Angel Heart* (*Şeytan Çıkmazı*, Alan Parker, 1987) adlı Alan Parker’ın karanlık filmi, batıl inanca bağlı nesnelere, sembolik hayvanların, isimler ve rakamların sıklıkla kullanıldığı neo-noir (yeni kara-film) yapımlar arasında yer alır. Örneğin, Harry Angel (Mickey Rourke), Louis Cyphre (Lucifer’in anagramı) ile 666 numaralı restoranda buluşur. Harry Angel’in Dedektiflik ajansının ismi Crossroad’tur³³. Restoran sahnesinde Louis Cyphre (Robert De Niro) insan ruhuyla özdeşleştirdiği yumurtayı yerken Harry sol omzunun üstünden tuz döker. Bu batıl inanca göre sol omuzda gezdiği rivayet edilen şeytanın görme yetisinin engellendiğine inanılır. Filmde geçen ve cehennem bekçisi Kerberos’u andıran kara köpekler dünyevi cehennemi yansıtan atmosferi oluşturur. Devasa vantilatörler, çalışmayan asansörle birlikte kırık bir aynaya bakan Harry Angel’in aslında ruhunu şeytana satmış Johnny Favorite karakteri olduğunu öğreniriz. Filmde voodoo büyüler, Afrika kabilelerine özgü horoz kurban edip kanında yıkanma gibi ritüeller yer alır.



³³ Crossroad: İngilizceden kavşak olarak çevrilen kelime. Roma mitolojisindeki gece tanrıçası ve cadıların koruyucusu Hakate, kavşaklarda ortaya çıkar. Pagan inanışlarından gelen intihar edenin cesedinin kavşaklara gömülmesi ya da dar ağaçlarının kavşaklara kurularak infazın bu yerlerde gerçekleşmesi, kavşağın şeytan ile ilişkilendirilmesinde etkili olmuştur. Edebiyattan sinemaya kavşak (crossroad), şeytani bir yerdir. Sophocles’un Oedipus Rex adlı Antik Yunan trajedisinde Oedipus, babasıyla kavşakta karşılaşır ve onu orada öldürür. Shakespeare’in Machbeth’inde kötülük kavşakta belirir (*Kavşakta güven olmaz yol gösteren Tanrıya*).

Görsel 8: Angel Heart/1987 - Alan Parker. Louis Cyphre (Robert De Niro), insan ruhunu sembolize eden yumurtayı (oval hareketle kabuğunu kırmak suretiyle tuzlayarak) yer. Ardından, Angel (Mickey Rourke), sol omzunun üstünden, batıl inanç hareketi olan, tuz dökme eylemini gerçekleştirir. Merdiven ve asansör sembolik anlamlar içerir.

Cadı da tıpkı şeytan temalı filmlerde olduğu gibi yönetmenlerin ilgilendiği bir diğer konu olmuştur. Cadı konusunda ilk örnek gösterebileceğimiz film *The Witch*'tir (Robert Eggers, 2015). *The Witch*, barok tarzı ışıklandırması, sabbath sahneleri ve korkutucu karakterleri/sembolleriyile Goya'nın resimlerini de referans almış Güney Gotiği türüne örnek gösterilebilecek bir filmidir. Cadı konusunu merkeze alan bir diğer film ise *Sessiz Tepe* (*Silent Hill*, Christophe Gans, 2006) olacaktır. Video oyundan uyarlanan, *Sessiz Tepe*, müzikleri, atmosferi ve sesleriyle gerilimi sağlarken, sürekli kapanan kapıları, spiral merdivenleri, yansıması olmayan aynaları ve hastane, ilkokul ve lunapark gibi çocukluk travmalarına özgü korkutucu mekânlarıyla dikkat çekici bir film olmuştur. Cadılık üzerine bir diğer film ise, *Otopsi'dir* (*The Autopsy of Jane Doe*, André Øvredal, 2016). Filmdeki isimler, gotik romanlara gönderme içerir. Jane ismi Jane Eyre, Charlotte Brontë'un 1847 tarihli gotik romanını anımsatır. Doe soyadı ise Poe'nun anagramı olmaya bir harf uzaklıktadır. D ters çevrilince p olurken, Jane Doe, Amerika'da kimliği belirsiz cesetler için kullanılan bir takma addır. Filmde, Burke'un, Yücelik kavramı, hemen akla gelirken, *H.P. Lovecraft*'ın romanından uyarlanan *Re-Animatör* adlı filmi de akla getiren bir konuya dayanır. Film, metafizik ve Amerikan Gotiği üzerinden şekillenir. Fantastik öğelerle olağanüstü fantastik iç içe kullanılması filmi güçlü kılar. Amerikan Gotiği'nin gerekli tüm öğeleri yer alır: Ev, dışarıdan gelen yabancı, yitirilen kadın karakter, evde kapalı kalma, pagan işaretler, ayağa çan takma gibi eski ritueller, semboller... Filmin sonlarındaki İncil'den alıntı yapılan şu sözler bir bakıma filmi de özetler: "Ölülerin ruhlarını rehber edinen her kadın ve erkek infaz edilecektir". Film ayrıca saf olağanüstüyü, saf tekinizden ayırdığımızda ikinci bir yorumda bulunabilmemize olanak sağlar. Tommy'nin babası tarafından ezilmesi üzerinedir ikinci okuma. Nathaniel Hawthorne romanları gibi, eserin sonunda, her şeyin mantık çerçevesinde bir açıklaması vardır: Babadan korkan, kız arkadaşının yanına bile gidemeyen (baba, oğlunun döneceğini bilmektedir) babadan takdir alamayan bir çocuk. Bu işi yapmak istemediğini babasına söylemek bir yana, babasının nasıl gözüne girerim diye uğraşır oğul karakteri. Filmde, gördükleri sanrıların etkisiyle baba, önce kediyi öldürür. Baba, sonra kızı öldürür ve en sonunda oğul babayı öldürür. Babanın ruhu da oğlunun canını alır. Kriz anında yanılısamarlarla, aslında sadece babasını kalbinden bıçaklayan ve kendini öldüren oğul vardır (filmde sonunda iki ceset torbası çıkar, kızın cesedi yoktur). Şeytan ve cadı dışında çocukluğa özgü nesnelere yer aldığı korku filmleri de batıl inançların fenomenlerinden faydalanır. Çocukluğa özgü olan oyuncaklar artık yeni batıl nesnelere evrilmeye yakındır. Çocuk masalları, son dönem korku sinemasının sıklıkla yer verdiği bir tema olmuştur. Bu türden filmlere örnek vermek gerekirse, *The Conjuring* (*Korku Seansı*, James Wan, 2013), lanetli çocuk nesnelere yer veren, şeytan çıkarma, uğursuz, içine kötü ruh bulaşmış nesnelere sergilendiği başarılı bir film olmuştur. Bir diğer batıl korku örneği olarak *Mama* (*Andrés Muschietti*, 2013), uğursuz mekanların, çocukların ve objelerin yer aldığı bir filmidir. Film, rüya sahneleri ve kiler, kilise gibi korkutucu mekânları ile eve ait olmayanın dönüşüyle batıl inanç nesnelere başarılı bir şekilde yerleştirildiği son dönem filmlerindendir. *The Babadook* (*Karabasan*, Jennifer Kent, 2014) çocuk masalı, eve girmeye çalışan, dışarıdan gelenin tehdidi gibi klişe konuları başarılı şekilde işlemiş bir film olarak dikkat çeker. *The Awakening* (*Öbür Dünyadan*, Nick Murphy, 2012) voyörist yönü ağır basan, tanıdık ve yabancı olanın iç içe kullanıldığı bir filmidir. Filmde yer alan kadın karakterin, özellikle Jung'un "ayna takıntısında/evresinde" belirtildiği gibi gözetlenme fantezisiyle, cinsel doyumun ulaşmaya çalışma gibi çabalarla, görüldüklerindeki şiddetin artıp kardeşinin yüzünün korkunç görmesine

neden olmaktadır. Filmde yer alan tablolarla, kadın ve çocuk, atla; saldırgan baba ya da erkek görevli, aslanla, sembolize edilmiştir. Florence'nin omzundaki yaranın aslana bağlanması da bu yüzdendir. İkinci resim de ise resmen Florence'nin femme fatale (öldüren kadın) olarak görüldüğü yansıtılır.

Batıl inançlardan faydalanan korku filmlerinin yararlandığı bir diğer yöntem büyü olmuştur. *The Skeleton Key* (*İskelet Anahtar*, Iain Softley, 2005) büyü ve ayinleri merkeze alır. Büyü ve ritüel gibi antik dönemlere ait olanın günümüz evinde kurgulanması üzerine olan film, korkutan mekân ve şüphe uyandıran karakterleriyle kendi mitini oluşturmuş ve sürpriz sonucuyla da sürükleyiciliği elden bırakmamıştır. Ruhun aynaya geçmesi gibi, batıl olanın anlatıldığı sahneleri ile akıllarda kalıcı olmuş bir yapıdır. *Paranormal Activity* serisi, *Blair Cadısı* ekolünden el kamerası ile lanetli evin sürekli gözetlenmesiyle korkuyu yaşatır. Kapı çarpmaları, cadı tahtası ve gölgeler ile birlikte uğursuz olanın göze sokulduğu filmlere örnek olarak gösterilebilir. *Naboer* (*Kapı Komşusu*, Pål Sletaune, 2005) sonradan ortaya çıkan koridorları, dar alanları ve kapalı kapılarıyla Güney Gotiği'nden izler taşıyan bir filmidir.

The Mist (*Öldüren Sis*, Frank Darabont, 2007) Stephen King ve Lovecraft evrenlerini harmanlayan bir film olmuştur. Film, dinlerin sentezini, batıl inançların egemen olduğu bir püriten topluluk baskısıyla, örtük bir biçimde peygamberlerin ve azizlerin hikâyesi üzerinden anlatır. Kurtlanan karakter (Hz. Eyüp), göğsünün sol tarafında bıçaklanan karakter (Hz. İsa'nın çarmıhta ölümüne neden olan yarayı aldığı yer, safra kesesi) ve çarmıha gerilmiş halde kurban edilen (Jessup) açıkça peygamberlerin öykülerini alt metin olarak sunar. Film, geneli itibarıyla, açıkça Hz. İbrahim'in hikâyesine odaklanır. Ana karakter, David Drayton'un ismi de Hz. Davut'a (David) gönderme olabilir (bkz: Basit nesnelere devasa yaratıkları öldüren peygamber). David için oğlunu kaybetme kâbusu belki de en korktuğu şey, olabilir. Çocuğunu koruma duygusuyla hareket eden bir baba, gece gelen yaratıklar, kurban verilince yaratıkların gelmemesi, Musa Peygamber'in öyküsündeki gibi çekirge istilası, kısacası çok fazla dini referans yer alır. Baba, oğlunu kurban ettikten sonra dünya kurtarılır, sis ortadan kalkar ve insanlık için de bir umut doğar.

20. Yüzyılda yaygınlaşan son dönem korku filmleri, genel olarak korku mekânı olan evi merkeze almaya devam eder. Korkunun diğer mekânları olarak, Akıl hastanesi de yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. *Session 9* (*Son Seans*, Brad Anderson, 2001), *Eliza Graves* (*Brad Anderson*), 2014 ve *Shutter Island* (*Zindan Adası*, Martin Scorsese, 2010) son dönemin popüler korku mekânı olmaya yakındır. Artık korkunun merkezi evin dışına taşmaya başlamıştır.

Sonuç Yerine

Batıl inançlar günümüzde bile varlığını sorguladığımız fenomenlerdir. Psikolojik rahatsızlık boyutuna ulaşan obsesif - kompulsif bozukluklar bir yerde batıl inançlarla da bağıntılıdır. Örneğin, çoğu insan kapıdan geçerken sağ ayağıyla girmeye çaba gösterir. Kaldırımındaki taşlara sağ ayakla basmaya özen sarf etmemizin temelinde, dini korkular, psikolojik takıntılar ve batıl inançlar yatar. Gördüğümüz hayvanın renginin, gördüğümüz yönün bile sembolik anlamı geçmişten günümüze aktarılmıştır. Kara kedi görmenin uğursuzluk getireceği inancı gibi, Tanrı tarafından günün kutsanabilmesi için sabah görülen hayvanın anlamları da son derece önemlidir. Tavşan ya da solda uçan kuş şanssızlık; kurt veya sağda uçan kuş şansa işaret eder (Akın, 2015: 83).

Sinema, batıl inançların sembollerini yeni bir dil geliştirerek kullanmaya devam eder. Vampir ve şeytan için sarımsak, kutsal su, haçın oluşturduğu batıl inanç objeleri XXI. yüzyıl korku filmlerinde bile yer almaya devam eden fenomenlerden bazılarıdır. Filmin ilerisinde neler olacağına dair işaretleri sinematik okumalar sayesinde kavrayabiliriz. Kara-filmlerde yüzüne selektör yansıyan kişi genellikle ölür. Filmin bir yerinde gösterilen silah patlar.

Kasıtlı olarak göze sokulan bıçak, çekiç gibi fallik nesnelere bir cinayette kullanılır. Alfred Hitchcock, spiral lekeler oluşturacak merdivenlerden, kuyulardan, röntgencinin gözetlediği anahtar deliğine kendi geliştirdiği bu sembollerden faydalanır. Yönetmenler, anlatılardan, masallardan ve sembolik objelerden faydalanmaya devam etmektedir. Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, David Fincher ve David Lynch gibi isimler, x işaretleri, portakal gibi meyveler ve Dante'nin, Milton'un kitaplarındaki illüstrasyonları gibi yardımcı işaretlerle ölümün habercisi olan öncü görüntülerin yardımıyla sembolik bir sinema dili oluşturan çağdaş yönetmenlerdendir. Tim Burton, halen Balkan batıl inanışlarını gotik bir dille sanatsal yaratıma dönüştüren popüler yönetmenlerin arasındadır. Örneğin, *Ölü Gelin (Corpse Bride, 2005)* animasyonu, XIX. Yüzyılda Yahudi kızlarının öldürülüp gelinlikleriyle defnedildiği Rus efsanelerini anlatır. Batıl inançlar bir bakıma sanatsal yaratım adına sanatçıları beslerken bir yandan da bizleri dizginleyen psikiyatrinin araştırma alanına giren bir konu olmuştur. Sinema dışında, gündelik hayatımızda, ne giyeceğimiz, günümüzün nasıl geçeceğine dair işaretleri batıl inançlardan bekleriz. Türbeye gidip adakta bulunmaktan, kilisede mum yakmaya, dini öğretilerimizde bile batıl, etkin bir güce sahiptir. Günümüzde spiritiüalizm ve neo-paganist inanışlarından bazıları yaygın olarak tüm coğrafyalarda kullanılan yöntemler olmaya devam etmektedir.

Kaynakça

- Akın, Haydar. Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı, Phoenix, 2015.
- Adolphs, Volker. Unheimlich: Innenräume von Edvard Munch bis Max Beckmann, Hirmer Publish, Almanya, 2016.
- Eliade, Mircea. Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2017.
- Demirci, Tan Tolga. Korku Sinemasının Psikanalizi, Es Yayınları, 2006.
- Fiske, John. Mitler ve Mitleri Yapanlar, Eski Masal ve Batıl İnançların Karşılaştırmalı Mitoloji Tarafından İncelenmesi, İlya İzmir Yayınevi, İzmir, 2006.
- Gaskill, Malcolm. Cadılık, Dost Kitabevi, Ankara, 2016.
- Lorie, Peter. Batıl İnançlar, Milliyet Yayınevi, İstanbul, 1997.
- Mull, Çiğdem Pala. Gotik Romanının Kıtalararası Serüveni, Ürün Yayınları, Ankara, 2014.
- Panati, Sıradan Şeylerin Sıra Dışı Kökleri, Maya Kitap, 2009.
- Pasotureau, Michel. Siyah - Bir Rengin Tarihi, Sel Yayıncılık, Çevirmen: Mesut Tufan Edebiyat Dizisi, İstanbul, 2016.
- Peccatori, Stefano. Bosch Art Book Hayal Gücünün Derinlikleri, Dost Kitabevi, 2002.
- Rhodes, Chloe. Kara Kediler Kem Gözler Modası Geçmiş Batıl İnançlar Kitabı, Doğan Kitap, 2015.
- Taburoğlu, Özgür. Kent Efsaneleri Zamanımızın Batıl İnançları ve Takıntıları, Doğubatı, 2011.
- Demirci, Tan Tolga. Psikesinema, Dosya: Korku, 2016.

Metaforik Bir Deneyim Olarak 'Ölümden Uyanmak': Kiesłowski'nin 'Mavi'si

Çağrı Barış KASAP*

Özet

Trois Couleurs: Blue, (Üç Renk: Mavi, Kryztof Kiesłowski, 1993) Kiesłowski'nin, Fransız bayrağı renkleri üzerine yaptığı üçleme filmlerinden birincisidir. Bu filmde, bir trafik kazası sonucunda ailesini kaybeden filmin ana karakteri Julie'nin kendisini yeniden kurmak için bu kaza sonrası yaşadıkları anlatılmaktadır. Şimdiye kadar Kiesłowski'nin eseri hakkında yapılan çalışmalarda, travmaya uğramış olan filmin ana karakteri Julie'nin üzerine yapılan yoğun öznel odaklanmada mavi rengi temsil eden özgürlük teması ve Julie'nin yaşadığı travma ve yas üzerinde fazla durulmuştur. Bu çalışma, Kiesłowski'nin filmdeki matem betimlemesinin, ne rengin yapay kullanımı ile ne de Julie'nin en içsel kişiliğinin paylaşılmasıyla ilgili olmadığını tartışmaktadır. Ayrıca, mavi rengin filmde bir oyuncu olarak kullanılmasının, Julie'nin ruhsal durumuyla daha yakinen bir ilişkisi olduğu düşünülmüş ve Julie'nin yaşadıkları, daha ziyade renkser (kromatik), semiyotik bir dil deneyimi ve Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin bahsettiği anlamda 'oluş'lar serisi olarak ele alınmıştır. Sonuç olarak, mavi rengin kullanımının özgürlük, yas ve ya hüüzün ile ilgili sabit bir anlamı olmadığı ve aslında geçirdiği travmadan sonra Julie'nin kendisine ait ritim içeren materyalist bir dil ve bu dile ait bir 'oluş' yaratmaya çalıştığı savunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Kiesłowski, Üç Renk: Mavi, Semiyotik, Oluş, Deleuze ve Guattari

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-5629-2634>

E-mail : cagribkasap@hotmail.com

DOI:10.31122/sinefilozofi.590984

Geliş Tarihi - *Recieved*: 11.07.2019

Kabul Tarihi - *Accepted*: 11.12.2019

'Waking Up From Death' As A Metaphorical Experience: Kieślowski's 'Blue'

Çağrı Barış KASAP*

Abstract

Kieślowski's Three Colours: Blue (1993) is the first film of the director's trilogy relying upon the colors of the French flag. The film narrates the story of Julie who loses her family after a traffic accident and her attempts to construct herself a new life. So far, the articles written on the subject of the film concentrate too densely on the usage of the blue color as a symbol of freedom for Julie and the trauma and the mourning that she experiences as the protagonist of the film. This article discusses that Kieślowski's portraiture of mourning is related neither with the artificial usage of colour in the film nor with sharing Julie's innermost personality. In addition, the usage of the blue color is thought to have a closer relationship with Julie's condition and is rather related with a chromatic and semiotic experience of language and what Deleuze and Guattari define as a series of 'becoming's. As a result, it will be defended that the usage of blue does not have a fixed meaning as a representation of the principle of freedom, mourning or sadness as the symbolized themes of the film but rather with the fact of Julie's attempt to create a materialist language with a rhythm and a 'becoming' attached to that language, after the traumatic accident experienced.

Keywords: Kieślowski, Three Colours: Blue, Semiotics, Becoming, Deleuze and Guattari

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-5629-2634>

E-mail : cagribkasap@hotmail.com

DOI:10.31122/sinefilozofi.590984

Geliş Tarihi - Recieved: 11.07.2019

Kabul Tarihi - Accepted: 11.12.2019

Giriş

Kieslowski'nin ünlü üçlemesi, Fransız bayrağındaki özgürlük, kardeşlik ve eşitliği temsil eden *Üç Renk: Mavi, Kırmızı ve Beyaz*'dır. Bunlardan ilki *Trois Couleurs: Bleu*'dur (*Üç Renk: Mavi*, Krzysztof Kieslowki, 1993) (buradan itibaren '*Mavi*' olarak bahsedilecektir). Filmin ana karakteri olan Julie'nin, kendisinin de dâhil olduğu bir trafik kazasında eşini ve kızını kaybetmesiyle hayatı tamamen değişmeye başlar. Filmde, Julie'nin geçirdiği travmadan sonra yok oluşunu ya da kendisini kaybetmesinin ötesinde yeniden hayata dönmesini görmekteyiz. Ama, Julie, bu dönüşü, geçmişini tamamen silerek yapamayacağını anladığından ondan bir parça olarak ya da onda kalmış olan durumları ve meseleleri tamamlayarak yapabilmektedir. Yani, özgürlüğü savunabilmesi için öncelikle kendisini özgürleştirilmesi gerektiğini keşfetmesi filmin ana temasını oluşturur.

Julie, şimdiki zamandan kopartmaya çalıştığı geçmişini duruma karşı gelemeyerek gene şimdiki zaman içerisinde yaşamaya çalışır. Zaten, filmin kendisi de şimdiki zaman içerisinde geçmektedir. Bu yüzden, geçmişe ait olan kaza anını ve hatta çocukluğu da dâhil olmak üzere geçmişten gelen hiçbir şeyi filmin izlenme süresi içerisinde göremeyiz. Dolayısıyla, filmin kendi zamanı söz konusu olduğunda, aslında her zaman için kaza-sonrası, yani, travma-sonrası zaman diliminin içerisindeyizdir. Kazanın, travmanın kendisi ya da Julie'nin çocukluğu, hareketli görüntünün (yani, filmin kendisinin değil) hareketliliğini bozan ve aynı zamanda da, onun daha ilkel hali olan fotografik görüntülerle verilmektedir. Annesinin odasındaki fotoğraflar, kocasının asistanı olan Olivier'nin sakladığı fotoğraf dosyaları ve daha sonra geçmişteki hayatını geride bırakmak için taşındığı 'gecekondu mahallesi'ndeki Lucille'in çalıştığı striptiz kulübünde kendisine izlettiği kocası hakkında yapılmış olunan televizyon belgeseli, hepsi, sabit görüntü ile yani, fotoğraf ile temsil edilmektedir. Hareketli görüntü dünyasının içerisinde sabit görüntüler koymanın anlamı filmin kendi dilinin kırılmasıdır. Bu sebepten, Julie'nin geçmişine ait olan dönem sabit görüntü bir şekilde izleyiciye gösterilirken, asıl yeni hayatını yaşamaya başladığı dönemi tetikleyen kaza anının kendisi asla filmin bir karesini oluşturmaz. Bundan dolayı, izleyicinin kendisi de, izliyor olduğu dönem olan kazadan-sonrası içerisinde, bu dönemi başlatan kaza anının filmin dili içerisinde konmamasından dolayı, Julie ile birlikte bu geçmişi reddetmeye zorlanır. Wilson'a göre, izleyiciye, Julie'nin geçmişini anlamlı bir dil içerisinde yorumlama izni vermeyen Kieslowski kendi sinematografisi içerisinde, bir yönetmen olarak kendisi de dâhil olmak üzere, Julie'nin kendi iç düşüncelerine, ya da başka bir deyişle, Julie'nin kendi 'sinemasını' gösterecek olan hafızasına ait giriş izni vermez (1998: 350). İşte bu yüzden, *Mavi*, aynı zamanda, her şeyi 'ortaya çıkarmakla' görevli olan görsellik dilinin reddedilmesidir (Wilson, 1998: 350). Dolayısıyla, görüntüye gelmeyen dışarıda bırakılarak görüntüye gelme eyleminin kırıldığı bir görsel dil, aslında, aristokratik önyarguların ılgınlığına değil, herkesin hakkında hiçbir şey bilmediği bir dünyayı sanki biliyormuş gibi davrandığı bir yerde bilmemeyi ve herkesin fark ettiği şeyi algılamamayı kendisine şiar edinebilme alçakgönüllüğünü gösteren bireyi temsil eder. Bu yüzden, film, ne bu bireyi temsil eden ne de kendisinin temsil edilmesine izin veren, iyi bir ruh halinden daha ziyade kötü niyetli olmasından dolayı doğal ve kavramsal olmayan bir şekilde düşünmeye rıza göstermeyen ve ancak bunlardan dolayı gerçekten kendisi hakkındaki her türlü varsayımdan arınmış bir bireyi temsil edebilir (Wilson, 1998: 350). Bu birey, Julie'nin kendisini dönüştürmeye çalıştığı kişidir.

Zaten kazanın getirdiği travmadan sonra, kendi hafızasını boş bir alana çevirdiği için, Julie'nin duygularına ve algılarına ait temsiller artık kendisine dışsal olarak sunulmaktadır. Mesela böyle bir temsiliyete ait bir sahne, geçirdiği kazayı anlattığı doktoru ile karşılaşma sahnesidir. Önceki sahnenin zaman ve mekanından bağımsız olan bir cam kırılması görüntüsüne yapılan hızlı bir geçiş, Julie'nin yaşadığı travmaya verdiği geç cevabı gösterir ve Julie'nin artık

boşaltmaya çalıştığı zihnine ait olan kliniğin boş beyaz duvarları gibi mekansal metaforları takip etmektedir (Wilson, 1998: 351). Fakat bu geçiş, Julie'nin zihninin artık boşalmış olduğu ve kimliğinden ve hafızasından kendisini uzaklaştırmasından dolayı bir sonraki sahnede, eşi ve kızıyla yaşıyor olduğu evi ve özellikle de evin içerisinde kendisine ait olan bütün objeleri terk edeceği anlamına gelmektedir.

Goethe'ye göre 'ışık', bir insanın algılayabileceği en bölünmez ve en homojen varlıktır. Işıkla karşılaştığı zaman düşünülecek ilk şey ise karanlıktır. Karanlık, basitçe, ışığın eksik olduğu bir durum değil, kendi içinde başlı başına bir alan olup ışık ile gölgenin etkileşiminden oluşur. Goethe'nin renk kuramında, türbidite¹ ortamına sokulan bir ışık demeti sarı renge bürünür, ışığın, yarı-transparan ve karanlıkta kalan kısmı ise mavi renk verir. Yani, karanlığın gerçek rengi aslında mavidir. Bu yüzden, karanlıkta en iyi görünen renk mavidir (Goethe, 2013). Bu bağlamda, Julie'nin yasını temsil eden karanlığın içinde, onu bu yastan çıkartacak olan renk mavidir.

Şimdiye kadar film hakkında yapılan değerlendirmelerde, filmde kullanılan mavi rengin travma geçiren filmin ana karakteri Julie üzerindeki etkisinin açıklanması için yapılan yoğun öznel odaklanmanın özgürlükle ilgili fazlasıyla kişisel bir boyuta ait olduğu iddia edilmiştir. Film hakkında dikkat çekici şekilde az sayıda olan Türkçe makaleler arasında Taş (1994), filmin tamamen bireysel özgürlük üzerine kurulduğunu öne sürerek, Julie'nin geçirdiği materyalist, dilsel ve oluşsal deneyime değinmemiştir. Kehr (1994) ve Coates (1996-7, 2002), Kiesłowski'nin bu filmi çekmesini tamamen kendi siyasi yaşamışlıklarıyla ve kişisel yaşamı ile bağdaştırmışlar, aslında ana karakterin yönetmeni temsil ettiğini iddia etmişlerdir. Grabowski (1995), Picart (2004) ve Santilli (2006) bu filmi ve genel olarak Kiesłowski sinemasını siyaset ve sanat felsefesi açısından ele almış ve Mann (2002) bilince ait anlatıbilime eklemeliği alanda filmin anlamının ortaya çıktığı iddiasında bulunmuştur. Paulus ve McMaster (1999), Izod ve Dovalis (2006) ve Robinson (2007), Julie'nin deneyimini tamamen klinik psikoanalitik ve müziksel açıdan değerlendirerek bu deneyimin aslında dil ile olan ilişkisine değinmemişlerdir. Clewell (2000) ise yirminci yüzyıldaki 'toplumsal yas' kavramları aracılığıyla sosyolojik olarak yorumlayıp filmin kişisel alanda yaşanan travmayı anlattığını göz ardı etmiştir. Evans (2005), filmdeki mavi rengin 'evrensel sembolizm'e ait olduğu ve seyirciye sinestetik bir deneyim yaşatmak için yapay bir kullanım yapıldığı iddiasında bulunmuştur. Troy (2017), Kiesłowski sinemasını, Deleuze ile ilişkili kılmaya çalışsa da, bu ilişkiyi çok genel motifleriyle ele almakta ve Julie'nin deneyiminin kişisel boyutunu göz ardı etmektedir. Woodward (2017), analizinde bunun semiyotik bir deneyimden kaynaklandığını söylememekte ve filmde, mavi rengin kullanımının sabit bir anlamı olmadığını iddia etmektedir.

Diğer taraftan, Wilson (1998) mavi rengin kullanımının herhangi bir yapaylık amacı gütmeyeceğini, aslında semiyotik olarak filmin doğasıyla organik bir bağı olduğunu söylemektedir. Redner (2008) ise Julie'nin deneyiminin Deleuze ve Guattari'nin bahsettikleri anlamda bir 'oluş'lar serisi olduğunu söylese de, bu deneyimin sadece fragmantasyonlar içerisinde kaldığını ifade etmektedir.

Bu makalenin amacı, filmde kullanılan ve filme ismini veren mavi rengin kullanımının sadece özgürlük, yas (ister kişisel ister toplumsal olsun) ve ya hüznü ifade etmek olmadığı, aslında, bu rengin kullanımının Julie'nin ruhsal durumu ile daha yakinen bir ilişkisi olduğunu irdelemektir. Makalenin ilk kısmında, bu rengin kullanımının, öznenin travma geçirerek

¹Türbidite, başka bir deyişle bulanıklık olarak tanımlanabilir. Su içinde bulunan asılı partiküllerin, yani asılı katı maddelerin ışığın geçişini engellemesi yüzünden suyun berraklığının bozulması durumudur. Suyun bulanık olmasına silis, kil, organik maddeler ve inorganik maddeler neden olmaktadır. (<https://www.laboratuvar.com> > fiziksel-analizler > turbidite-testi)

parçalandığı bir düzlemde, kromatik, dilsel ve materyalist bir deneyim kurma amacıyla olduğu Kristeva'cı psikanaliz ve felsefe aracılığıyla değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu filmde, özne, kendisini, tarihsel ve materyal bir süreç içerisine gömmek üzere kaybetmekte fakat daha sonra kendisini yeniden kurmaktadır. Bu yeniden kurma eylemi içerisinde, özne, materyal ile karşılaştığında ritme dönüşmekte ve böylece kendisini yeniden oluşturabilmektedir. Makalenin ikinci bölümünde ise, bu kaybetme, ritme dönüş ve kendini yeniden kurma eylemlerinin Deleuze ve Guattari'nin (1987) bahsettikleri anlamda birer 'oluş'lar serisi olduğu ileri sürülerek, film bu değerlendirme aracılığıyla okunmaya çalışılacaktır. Buradan çıkışla, filmin, siyasi bir ideal anlatmak yerine, siyaseti mikro bir dünyada bir öznenin materyalist politikası üzerinde kurduğu gösterilecektir.

İşitsel, Renkser, Dilsel Deneyim ve Materyalizm

Aslında bütün film semiyotik anlamda bir Oedipal-öncesi dünyaya dönüş olarak da okunabilir. Tek başına renk kavramı bile, bir öznenin silinme anına karşılık gelmektedir. Kristeva'ya göre, öznelikten kopmak bir renk vermek olduğu gibi aynı zamanda da bir renk ile karşılaşmaktır (1980: 220). Travmatik bir kazadan sonra neredeyse daha önceki bütün yaşamını yitiren Julie için özneliğini nasıl yitirmiş olduğunu görmek hiç de zor olmamaktadır. Fakat bu film hakkında yazılan birçok makalede (Paulus ve McMaster 1999, Izod ve Dovalis 2006, Robinson 2007, Evans 2005, Troy 2017, Redner 2008) devamlı Julie'nin geçirmekte olduğu durumdan ve de bu durumu toparlamak uğruna sarf ettiği çabalarından söz edilmektedir. Aşağıda açıklanacağı üzere Julie'nin kuşkusuz bu türden çabaları mevcuttur ama bu çabalar, parçalanmış bir hayatı yeniden birleştirmeye uğraşan bir öznenin değil, özneliğini gömerek yeniden doğan bir 'oluş'un çabaları olarak görülmelidir. Zira semiyotik bir şekilde özne-öncesi ya da Oedipal-öncesi bir yapıya bürünmek Julie için bir yok oluş ya da zihinsel olarak dağılıp gitme değil, bu durumdan sonra, başka bir şekle bürünmek ve bir değişim geçirmek anlamına gelmektedir. Kelimelerini kaybetmiş gibi görünen Julie'nin halen bir konuşma çizgisi mevcuttur fakat bu çizginin karşısındaki boşluğu kendi derinliğinden çıkartacağı başka kelimelerle dolduracaktır. Lacancı anlamdaki 'sembolik' içerisine semiyotiğin yeniden kurgulanması olan bu normatif ve analitik yörünge aslında oldukça çelişkilidir (Kristeva, 1980: 220).

Rengi algılamak ya da onunla karşılaşmak anlamına gelen kromatik deneyim, bir özne için kendi bütünlüğünü yitirme anına karşılık gelmektedir. Kromatik deneyim, öz için bir tehdit oluşturduğundan onun yeniden kendisini kurmasını da engellemektedir. Kristeva'ya göre, kromatik aygıt, aynen, dilin içerisindeki ritim gibi anlamın dağılmasını sağlamakta ve özneyi diferansiyel bir alanın içerisine sokmaktadır (1980: 221). Fakat kuşkusuz, kendi zemininin kaymasıyla karşılaşan öznenin verdiği ilk tepki kendisini bir arada tutmaya çalışmaktır. Dolayısıyla, aslında kromatik deneyim, dilin alanına girmiş olan öznenin, ötekilerin dış hatları ile öteki kendisinin aynadaki görüntüsünden haberdar olmamasından dolayı bu eylemi tekrarlamasından başka bir şey değildir. İşte tam bu nokta, aslında, kromatik deneyimi, aynı zamanda da, bu kadar politik yapan düğümdür. Bu bağlamda, Çöloğlu'nun renk ve göstergebilim arasında olduğunu iddia ettiği güçlü bağdan bahsedilebilir (2006: 163). Zira kromatik deneyim, eğer ataerkil yasanın altında kalan bir eylem değil ise o zaman da bir karşı çıkma, sınırları aşma deneyimi de oluşturması gerekmektedir. Peki *Mavi*, bu deneyimi anlatan bir film olarak okunabilir mi? *Mavi* üzerine yazılan birçok makalede bu konuya değinilmemiştir (Kehr 1994, Grabowski 1995, Coates 1996-7 ve 2002, Paulus ve McMaster 1999, Clewell 2000, Mann 2002, Picart 2004, Evans 2005, Izod ve Dovalis 2006, Santilli 2006, Robinson 2007, Troy 2017 ve Woodward 2017).

Aslında *Mavi*, sadece basit bir kromatik deneyim ve semiyotik ile karşılaşan bir öznenin

hikâyesini anlatan bir film değil, bir dönüşümün ve değişimin de hikâyesidir. *Mavi*, Julie'nin kimliğinin olduğu kadar öz-temsiliyetinin de dönüşümünün, öznenin üzerinde bulunduğu zemini kaydıran görüntülerin eşliğinde, sinema sanatının hareketli şekillerinin bir çoğulculuk içerisinde yeniden düşünülmesinin, yeniden sabitlenmesinin ve yeniden şekillenmesinin de hikâyesidir. Daha kısa söyleyecek olursak, *Mavi* materyalist bir filmdir çünkü bir öznellikten koptuğundan dolayı sadece ritim içerisinde akan kişi olarak tanımlanabilen materyalistlerden bir tanesinin hikâyesini anlatmaktadır.

Kristeva'ya göre de materyalist mantık ya da dil diye bir şey yoktur (1980: 183). Mantık ve dilbilim, gösterenin heterojenliğini reddeden bir tavra sahip olarak konuşan öznenin belirli bir anına, yani, aşkın öznenin ortaya çıktığı ana uyum sağlar. Bu açıdan bakıldığı zaman, felsefe ve bilim açısından materyalizm mümkün değildir. Kuşkusuz materyalizm bir dünya-meselesidir; fakat bu durum, konuşan öznenin içinde bulunduğu dünyanın kendisinden bağımsız değildir. Dolayısıyla, materyalizm, kelimelerin temsil ettikleri anlamlar yerine, her şeyden önce, konuşan öznenin ortaya koyduğu ifadenin kendisidir. Bunun anlamı, öznenin kendisini hücrel, biyolojik, öznel, sembolik ve toplumsal patlamanın içerisine atmadan önce, bir ifadede bulunmanın ritim-tonlama-müzik şeklinde bir vuruş çizelgesine sahip olması gerektiğidir (Kristeva, 1980: 183). Çünkü bu durum müziksel bir ifadedir. Daha önceki konumuna geri dönmek için bu sürecin içerisinden geçmiş ve kendi poly-logic'i [*parçalı-çoğul-mantık*] içinde ses bulmaya çalışan bir 'Ben'in kendisi, konuşan bir materyalist'in kendisidir (Kristeva, 1980: 184). İşte, Julie'nin geçirmiş olduğu dönüşüm, tam da, birçok dogmatizmin üzerini örtmeye çalıştığı bu anı, yani, materyalizmin kendisini ifade edebileceği o an hakkındadır. Özne Julie, travmadan dolayı önce bir sessizlik haline girse de, bu sessizlik anı, kendisini dönüştüreceği bu sürece hazırlandığı bir dönemdir. Çünkü özne sessizliğin içerisine bürünmez, tam tersine, kendi içinde, atacağı çığlığın şeklini ve formunu belirler. Bu sessizlik anı, kendi mantıki konumlanışından önceki herhangi bir fikrin dışarısında oluşan sentez tarafından sınıflandırılan şizofreninin başboşsuzlaştırılması değil, daha ziyade, hareketsizlik veya bir ölümden olduğu gibi egonun mantıki, parçalı ve ritmik bir değerler çoğulluğunun [*polyvalence*] içerisinde yeniden görünür hale gelmesidir (Kristeva, 1980: 184). Özne, tarihsel ve materyalist bir süreç içerisine kendisini gömmek üzere kaybetmekte fakat bu arada kendisini yeniden kurmakta, öz-birliğini yeniden oluşturmaya çalışmakta ve ritmik bir şekilde çözümünü olduğu kadar geri dönüşünü de açıklamaktadır.

Materyalist bir söylem ritim içerisine konduğu ve acı ile yer değiştirdiği zaman bir neşe veya mutluluk ifadesi olarak belirir (Kristeva, 1980: 184). Materyalist söylem, dilin kendisini çoğaltan ve onun aşkın durumundan kaçınan bir ritim olarak acı tarafından öne çıkarılmakta itilmekte ve ritim, 'ben'i, vücudu ve her organı bölen acının ifadesi haline gelmektedir (Kristeva 1980: 184). Bu acı, bir gösteren ortaya konulur konulmaz deneylenmekte ve ifadede bulunan öznenin içerisinde, öncesinde ve sonrasında kullanılan bütün kelimelerden sonra ortadan kalkmaktadır. Ancak bu çoğul parçalanma içerisinde, öznenin acısı, maddenin ve tarihin diyalektik bir sürecinde yani tekil ve heterojen olarak çözümlenebilmektedir.

Öznelliğin yok oluşunun başladığı anda, öznenin ve bilginin yok oluşu, parçalanmanın acısı, öldürücü bir darbe ve anlam eksikliği mevcuttur. Kristeva için parçalanmaya ve hareketsizliğe müsait olan acı dolu ve ölümcül şekilde olumsuz olan bir itki bu süreci durdurmaz (1980: 191). Şizoid, yeniden bilinç üstüne çıkar ve ancak böylece konuşan özne kendisini toz haline gelmiş, organları ayrılmış ve sezgisel itki-ritminin çoğul diline göre yeniden oluşturulmuş bir şekilde bulmaktadır (1980: 191). Çoğaltılan ve sonsuzlaştırılan heterojen katlar (itki-müzik-dil) zincirinin yüzeyi olan materyalist bir özne, kendi vücudunun sesine daha önce hiç duyulmamış ve görülmemiş bir şekilde kulak verir (Kristeva, 1980: 191). Artık kendisi de çoğullaşan bu vücut, birbirlerine çarpmalarla başlayan sonsuz bir bölünme

içerisine girdikleri anda madde ve ses arasındaki hiç durmayan bir çelişkiye dönüşmektedir. Birbirleriyle sonsuz bir ilişkiye girdikleri sürece madde sese gelmekte ve ses sönükleşmektedir. Fakat nihayetinde, kendisini ortaya çıkartmak için konuşan bir bilincin birliğini keşfeder. Özne dengesizleşmekte ve fiziksel yerinden edilme onun eğrilemesi haline gelmektedir. Dolayısıyla, özne yok olmamakta, geri dönmektedir. Kristeva'ya göre, bu deneyimden yeni bir özne oluşmakta, yaratılan organsız ve ele gelmeyen vücut komünal bir kodun (yani söylemin) içerisinden geçerken yeni bir ritim oluşmakta, vücut kırılmış bir şekilde yeniden oluşarak sonsuza erişmektedir (Kristeva, 1980: 186). Öznenin 'en çoğu' ölmüş olanın hakkıdır ancak bu hak, çözümlenip sonuçlanmadan, hemen ölüme dönüşmektir. Bu dönüşüm, parçalanmadan sonra öznenin bir sese bürünebilmesine, bir zamanlar oldukça yabancılanmış olunan birliğin yeniden önceki haline dönmesine sebebiyet veren bu şaşırtıcı geri dönüşün temel koşuludur. Kristeva'nın belirttiği üzere, müzik ile karşılanan bu dağılma, histeriği rahatsız edecek, takıntılıyı hayal kırıklığına uğratacak, fetişistin sınırlarına dokunacak ve şizofreni kandırarak bir sürü notanın ortasında mantıklı ve sürekli bir anlatıma gereğinden fazla dayanıyor olsa da, ondan kaçış anlamına da gelmektedir (1980: 187). Julie, kendi parçalanışı karşısında kurtulmak istediği geçmişten ona kalmış bir parça olan kocasının bestesi ile karşı karşıya kalır. Bu karşılaşmayı gözden geçiren Julie, aynı izlere geri döner ve düşünülebilen ve hayal edilebilen her alanı, bir sonsuzlaştırma eylemi içerisine koyarak toplamını bulur.

Fakat kuşkusuz, her yerden aynı anda yapılan bu yeniden doğuş, Fallik Anne figürü ile karşılaşmadan oluşamaz (Kristeva, 1980: 188). Bu yüzden, Julie'nin kendi korkularını tanıması için annesiyle görüşmesi gerekir. Çünkü Fallik Anne dokunulmamış, aile dışında, karşısına alınarak, sanki mutlak gizlemlilikteki bir kod gibi yasanın karşısında bırakılmamaktadır. Daha ziyade, 'Anne'yi, 'Ben' ve 'Öteki' olarak kaybolduğu bir sürecin sınırı gibi eritmesi gerekmektedir. Geçmişte bunun adı, 'kutsal' olandı, yani, Julie'nin kendisini adanmış olduğu kocasına yaptığı karılık ya da kızına yaptığı annelikti. Julie, falliğin deneyimlenmesi esnasında, bu tamamlanmış ensest ilişki içerisindeki anaerkil serap açısından bakıldığı zaman cinselliğin bakirliğe geri dönüşe ait olan cazibesini kaybetmiştir. Anneyi tanımak, yerine geçmek, jouissance'ını incelemek ve onu terk etmeden ötesine geçmek yapılması gerektirir. Bu sürece tanıklık eden dil, sürekli kendisinin de bahsetmediği bir cinsellik ile maske değiştirmekte ve ritme dönüşmektedir. Anne ve anaerkil görüntü adına varsaydığımız mekan, ritmin kendisinin durduğu ve kimliğin elde edildiği yerdir. Bunun yerini de, anlamları yıkan ve ifadeleri tarayan ritim belirlemektedir. Julie, ancak annesiyle karşılaştığı zaman kendi korkularını tanımlar ve aslında bu tanımları yapıyor olmaktan da korkar. Korkularıyla karşılaşmak, kaçmaya çalıştığı kimliğini tanımlanmasına da sebebiyet vermektedir. Çünkü bu karşılaşma, özne olmadan önceki duruma geçmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Julie için bir çeşit amnezi yaşayan Fallik Anne'nin aslında çözümlenip, anlaşılıp, bir tarafa konması yeni bir düzleme geçmeden önce yapılması gerekli olan bir eylemdir. Polis'in en temel kişisi ve şehrin yasasının bilinçaltındaki desteği olan Fallik Anne'den kurtulmaya çalışan özne bir 'vatandaş' olamaz (Kristeva, 1980: 188). Aynen, Kristeva'nın da bahsettiği gibi Plato tarafından Devlet'ten kovulan 'simulatif aktör,' hayvan, Tanrı ve İnsan gibi bütün kodlardan arınıp adeta anneye sahip olan bir Dionysus'a dönüşür (1980: 188-192). Gösteren/gösterilen arasındaki ayrım ile duygusal ve lirik olaylar dizisinde çoğalmış olan sözel söylem, yalnızca, bir travmayı değil, aynı zamanda da, Fallik Anne ile olan çatışmasında elde ettiği zaferin izlerini de taşımaktadır.

Yine Kristeva'ya göre, bu 'ikinci doğum' olan Dionysuscu doğum esnasında özne ve Odipal, anaerkil vücut yeniden bir araya gelmekte, bütün gücü sembolik'in sınırları içerisinde eritmekte ve özne bu çarpışmanın travmasını deneyimlemektedir (1980: 195). Bu noktada, ya özne içinden çıkılmaz bir yeniden canlandırılmış Oedipal deneyime kendisini teslim etmekte ya da kendisi ve semiyotik kapasitesi, bu sembolik birliği tehdit eden fakat gene de öznenin bir arada tutulduğu ve yeniden parçalandığı semiyotik bir süreç içerisinde tüketilmiş ve

rahatsızlık veren anne figürünün ötesine geçmektedir. Sonuç olarak, bu bahsedilen enstest, Julie'yi, anne hariç başka her şeyin ötesine başarılı bir şekilde gidebilecek bir şizoidin kendi deliliğine sığınabileceği bir yere götürmektedir. Bir yandan, yeniden keşfedilen anneyi diyalektiğin içine sokmakta ve diğer yandan da, gizlilik döneminde olgunlaşan göstereni, bu anne ile karşı karşıya getirerek 'yeni' özneyi oluşturmaktadır. Eğer Freud'un Totem and Taboo (1960) kitabındaki anlatısını takip edecek olursak, bu oluşumun mucidi, unutmayan çocuktur. Bir annenin hafifçe okşaması ile elde edilen yeniden üretme görevi, özne kendisinden haberdar olmadığı zamanlarda Baba'ya yansımaktadır. Baba, çocuğun isyan etmesi gereken bir güçtür ve bu isyan, anaerkil alanı keşfetmesini sağlayacak olan şeydir. Dolayısıyla, Fallik Anne'nin yanında, ondan daha çabuk fark edilebilir bir şekilde ama ondan daha az tehlikeli olmayan İlkel Baba ortaya çıkmaktadır. Fallik Anne'nin arzusunu kamçılayan üretken mucit, çocuğun kendisi olmakta ve üretim döngüsünden çıktığı andan itibaren normal ya da normal-dışı olarak sosyal ve cinsel kodlamalar içerisindeki yerini almaktadır. Anne ile karşılaşma, heterojen bir alana girme ve onu takip eden durgunluğun ortaya çıkmasının birliğidir. Şizofrenik bir bedensizleşmeden çıkabilmenin sebebi annenin jouissance'ıdır. Dolayısı ile burada, rollerin bir değiş tokuşu söz konusu olmaktadır çünkü ahenk içerisinde bir kimlik elde etmeye yönelmiş durumdaki annenin gücü tüketilmiştir.

Travma ve Bir Temsil Olarak Bilincin Dışına Çıkmak

Mavi, büyük ölçüde travma ve travmanın temsilinin dışını kurgulamaya çalışan bir film olarak düşünülebilir. Filmin bu kısmının analizi, hem fikir olunan Emma Wilson'un makalesine dayanılarak yapılacaktır. Wilson'a göre, *Mavi*'nin bir yas filmi olduğu da söylenebilir çünkü Julie, travması ve kendini yeniden kurması filmin ana teması olarak kurgulanan bir özne olup filmin temel ironisini de oluşturur (1998: 350). Görüşü bulanıklaştıkça görüntüyü de bulanıklaştıracak kadar ana karakterin bakış açısını açık bir şekilde paylaşan bu filmde asıl gösterilmek istenen başka birisinin -ki bu durumda travma geçiren birisinin- bakış açısını yeterince algılama ya da paylaşmanın imkansız olduğudur. Bu bağlamda, film, başkasının gözünden görme eyleminin etiğini anlatır. Haltof'un dediği gibi, Kieslowski, sinemasında, karakterlerin takıntılarını, yoğunluklarını ve stratejilerini anlattığını ve eşit derecede, görsel temsilin anlamsız ve yapay olduğu bir toplumda böyle bir özneyi etkileyecek filmsel görüntünün yeterliliğini sorgulamaktadır (2004: 229).

Wilson'u takip ederek bu filmin, temsil ile temsilin inkarı arasındaki bir çelişkiye kaldığı ve inkarın onun temel motifi olduğu iddia edilebilir (1998: 350). İzleyici ilk olarak Julie'nin bakış açısını bir inkar içerisinde görmektedir. Açılış sahnesinde, arabanın alt kısmının, çeşitli soyut resimlerini görürüz. Julie'nin bilinci henüz kapalıdır. Varolduğunun tek kanıtı olarak sadece sesini duyarız. Wilson'un bahsettiği gibi kaza anı, fiziksel travma anı, yoldaki bir otostopçunun -yani bir dışsal izleyicinin- gözünden kaydedilir (1998: 350). Kaza olduğu andaki aracın iç tarafı izleyiciye gösterilmez, sadece boş araba pencereleri ve çarpışmadan sonraki sessizlik görülür. Otostopçu arabaya yaklaştıkça, görüntü boşluğa geçer. Bu izleyicinin Julie'nin bilincine geçtiği andır. Wilson'a göre, bu durumu sadece travmanın bir yönü olarak görürüz (1998:351). Julie'nin kocası ve henüz bu aşamada adı verilmeyen çocuğunun öldüğü kaza Julie'nin bilincine yansımaz. Gene Wilson'a göre bu durum, *Mavi*'nin bir yokluğa, filmi temsile dönüştürecek bir boşluğa karşılık geldiği andır çünkü film, yoğun bir öznellik ve bakış açısının inkarı arasındaki bir ayırmda kalmaktadır (1998: 351).

Dolayısıyla, film bu travma-sonrası yokluk durumundan çıktıkça, ilk görüntüler de anlam kazanmaktadır. Bu görüntüler, Julie'nin dışsal çevresine ait olup aşırı yakın çekim kullanımı ile bakış açısının daralması sonucu izleyiciye dışsal olanın, Julie'nin öznelliğine

ve algısının sınırlarına hizmet ettiğini göstermektedir. Buna rağmen, Julie'nin bakış açısı içerisinde kalmayız. Wilson için, onun öznel bakış açısı, başka bir aşırı yakın çekim -bu defa, onunla konuşan bir doktorun yansımasını gördüğümüz göz bebeğinin yakın çekimi- ile tamamlanmaktadır çünkü artık hem onun gördüğü şeyi hem de onun gözünü görürüz (1998: 352). Gözü, doktor görüntüsünün yansıtıldığı ekrana dönüşür ve böylece film, Julie'nin bilinç sınırını izleyici ve filmin anlatısındaki olaylar arasına yerleşmektedir (Wilson, 1998: 352).

Wilson'a göre, *Mavi*, belirsizlik üzerine kurgulanmıştır (1998: 352). Julie'nin yüzünü, neredeyse takıntılı bir şekilde sürekli olarak kameranın bakışı içerisinde görmekteyiz. Gene, Wilson'a göre, Juliet Binoche'un yüzü, bu yüzün hissizliği ve donukluğu bir cazibe nesnesine dönüşür (1998: 352). Buna rağmen, bu yüz, gene de, izleyici ve Julie'nin duyguları arasında bir ekran görevi görerek büyük ölçüde ifadesiz kalmaktadır. Çoğu kez, kamera Julie'yi ileri doğru hareket ettiği zamanlarda takip etmekte, (mesela, hastaneden çıktıktan sonra boşaltılmış evinin odalarını gezerken) böylece izleyicinin Julie'nin bakış açısı olarak gördüğü kısım, kısmen başının arka kısmının karanlığıyla kapatılmış olmaktadır. Böylece, Wilson izleyiciye, her ne kadar onun bilincinden uzakta olsa da, her daim, Julie'nin bir adım arkadan takip edildiği ve her algısına katkıda bulunduğu hissi verildiğini iddia eder (1998: 352).

Wilson'a göre, *Mavi*, hafızanın birebir izdüşümünü ya da geriye dönüşlerini reddetmektedir (1998: 352). Film, her ne kadar parçalanmış bir 'şimdi' içerisinde geçse de, ana karakterinin şimdiki zamanda yaşama arzusuna saygılıdır. Wilson için, Julie'nin geçmişi inkarı, geçmiş varoluşunu geride bırakma çabası, izleyici için de istemsiz yoksunluklar yaratmaktadır (1998: 352). Julie'nin deneyimini görüntüleyemez ya da temsil içerisine yerleştiremeyiz çünkü ne olduğunu görmemekteyiz. Julie'nin geçmişine ait bütün görüntüler fotoğraf ile temsil edilmektedir. Wilson, bu sayede, Kieslowski'nin, Julie'nin içsel düşüncelerini adeta hatıralarının kişisel bir sinematografisi gibi sunarak bir yönetmen ayrıcalığı yarattığını düşünmekte ve bu bakış açısının, izleyici ile paylaşılmayarak ve izleyiciye herhangi bir ayrıcalık verilmeyerek, filmin Julie'nin düzenleme ve organizasyon gücünü sorgulatmayı amaçlamakta olduğunu iddia etmektedir (1998: 353).

Mavi'nin, ana karakterinin ruhani gerçekliğini temsil etmek için farklı yollar aradığı söylenebilir. Julie'nin hafızası olmadığından, algıları ve duyguları kendisine dışsal olan çeşitli yollarla verilmektedir. Bu durum, doktorun kendisine kaza hakkında bilgi verdiği sahnede, bir cam panelinin aniden kırılması görüntüsü, Julie'nin kendi travmasına karşı verdiği içsel bir tepkinin ertelenmesi olarak görülebilmektedir. Wilson'a göre, Julie, aynen, kocası ve kızıyla yaşadığı 'evdeki eşyaları boşaltma eylemi'nde olduğu gibi artık zihni de boşaltılmıştır (1998: 353). Julie'nin parçalanmış bilincinin bize izletilmesi başka bir sahnede de görülebilmektedir. Bu sahnede, Julie kendi hayatını anlamak için Olivier'in, kocasının ve kızının cenazesini izlesin diye hastaneye getirdiği küçük bir televizyonu izlemektedir. Julie, yine dışsal bir temsil olarak televizyon görüntüleri eşliğinde kendi acısını hissetmektedir. Ekrana dokunmak üzere parmağını kaldırır. Önce kaybettiği eşi ve çocuğunun görüntüleri görülür ve daha sonra sahne çocuğun küçük tabutu karşısında Julie'nin hissettiği sessiz ızdıraba döner. Wilson'a göre, televizyon, Julie'nin yeni ve her şeyden sıyrılmış bir kimlik kurmasına yardımcı olur (1998: 352). Bu anda, bütün film boyunca tekrarlanacak olan müziği de izleyiciler olarak ilk defa duymaya başlarız. Cenaze töreni devam ettikçe, Julie'nin acısı, eyleme geçme ve acısıyla yüzleşme gücünü aşmaktadır. Ama televizyonu kapatmamakta, tam tersine, ekran flulaştıkça görüntüler kaybolmaya başlamakta ve sahne bir müdahale ile durdurulmaktadır (Wilson, 1998: 353). Diğer bir deyişle, Julie'nin zihni temsili inkar ettikçe, televizyon görüntüsü ve izleyici olarak bu temsil bize de inkar edilir. Bu etki, filmi vurgulayan boş ekranlar serisi ile tekrar edilmektedir. *Mavi*, görüntü yokluğunda hafızanın inkarını göstermektedir (Wilson, 1998: 354). Bu yüzden de, yerinden edilmiş ya da dışsal olan araçlar, Julie'nin zihinsel durumunu

göstermek için kullanılmaktadır. Julie'nin zihni, müziğin ve yansıtılmış ışığın ürünüdür. Bu durumu, ilk defa, kliniğin dışında, muhtemelen uykuda olduğu bir anda görürüz.

Hareket halindeki bir kamera Julie'nin ve yüzünün üzerinde yoğunlaşırken mavi ışık sahneyi doldurmaktadır. Gazeteci görüntüye girip konuşmaya başladığı anda ses ve ışık kaybolur. Julie'nin sahneye zorla girişi, ekranda boş görüntünün oluşmasına ve görüntü ve dil geri dönmeden önce müziğin sahneyi istilasına sebebiyet vermektedir. Wilson için bu sahne, açık bir şekilde, istemsiz hafıza sahnesidir: Julie, kendi zihnini inkar eden işitsel ve görüntüsel bir rahatsızlık ile uyarılır ve algılamaya zorlanır (1998: 354). Travmatik algılarını ifade etmek için Julie'nin bu travmatik zorlamaları mavi ışık ya da müzik olarak mı deneyimlediğinden ya da filmin, görsel-işitsel temsilin en temel etkenleri olan duyuşsal analoglar mı bulduğundan hiçbir zaman emin olamayız (Wilson, 1998: 354). Ama izleyicinin, sessizliğin bu kırılışını, Julie ile paylaşması önemlidir. Onu travmanın olduğu yere, yani, dilin öncesine götüren kendiliğinden duyduğu yoğun ses -aslında, bilincinin sesi- olan müziği izleyici de duyar. Wilson'ın dediği gibi, Julie'nin zihni, hem filmin müziğini hem de rezonansını duyduğumuz bir yankı odasına dönüşmektedir (1998: 354).

Julie'nin zihinsel rahatsızlığının mavi ışıkları, yeni dairesine dikkatli bir şekilde taşınan ve eski evinin boşaltılan mavi odasında asılı olan camlı süs eşyası olarak gerçek mavi kristallerini yansıtmaktadır. Wilson'un belirttiği gibi, bu görsel efektler, psikolojik ve kromatik olarak film boyunca akan havuz sahnelerine bağlanmaktadır (1998: 354). Bu anlamda, rengin kullanımı mimetik ve ifadesel, aynı zamanda da hem nesnel hem de öznel olduğu söylenebilir. Yukarıda bahsedilen semiyotik deneyim ile açıklayacak olursak, bu sahnelerin, filmin yapısının çok katmanlılığını gösterdiğini söyleyebiliriz. Julie yüzdükçe havuz bir sığınak noktası haline gelmektedir. Wilson, semiyotik ile ilişkili olan pre-Odipal evreye dönüşen bu durumun, boğulmanın, yeniden dirilmenin ve doğuşun tekrarlanan serileri olduklarını iddia etmektedir (1998: 354).

Başka bir deyişle, havuz, Julie'nin zihinin nesnel bağıntısı olarak kullanılan bir metaforudur. Wilson'a göre, her üç sahnenin görüntüsündeki değişim Julie'nin ruhundaki değişimleri de yansıtmaktadır (1998: 354). İlk sahnede, Julie'nin yüzme şekli uzun çekimler serisi halinde sunulmuştur. Bu kamera için belirsiz olan bir şekle sahiptir. Sahnenin odak noktası, Julie'nin kulaçlarındaki duyusuz, ritmik tekrardır. İkinci sahnede, kulaçları suya çarptıkça yüzü kameraya daha da yaklaşmaktadır. Havuzdan çıkıp ayağa kalkınca, aşırı beyaz teni üzerinde mavi ışığın yansımalarını görürüz. Bu görüntü, halüsinasyonel müzikle sabitlenmiş şok edici bir görüntüdür. Üçüncü sahne ise Julie'nin izolasyonunu tamamen kıran niteliktedir. Lucille, havuza gelir ve sahnenin sonunda, havuzun sağladığı sığınak özelliğini ve yüzeyini kırarak çocuklar havuza atlarlar. Kromatik deneyim ile açıklayacak olursak ve Wilson'ın kelimeleriyle, ilk iki havuz sahnesi, renkser olarak ayırt edilebilmektedir: film, bize yansıyan ışığın ve suyun kapalı mekanını mavi filtreden süzölmüş olarak sunmakta; havuz, mağara gibi çevrelenmiş olarak görünmektedir (1998: 355). *Mavi'nin* izleyicisi için bu yüzme sahneleri, soyutlamaya yakın, duyuşsal zevk, temiz ve yoğun mavi ışık sunan sahnelerdir (Wilson, 1998: 355). Bu epizotlar, filmin yapısı ile bilincin inkarının ve yeniden iyileşmenin arasındaki dinamiği yaratmaktadır. Hem renkser hem de psikolojik olarak semiyotik deneyimi vurgulayan mekanlar - izleyicinin, renk, travma ve inkarı sorgulamasına izin veren mekanlar olarak - film için can alıcıdır. Wilson'a göre, filmin sonunda yeniden girilecek olan bir mekanın önceden şekillendirilmiş olarak sunulduğu söylenebilmektedir (1998: 355).

Parçasallaşma, Molekülerleşme

Mavi'yi, aynı zamanda fragmanlardan oluşan parçalı (ve bu yüzden, çoğul-parçalı-

mantık'a ait) bir anlatı olarak da okuyabiliriz. Filmin bu kısmında ise hemfikir olunan Gregg Redner'ın analizinden yararlanılacaktır. Filmin ilk sahnesi duyulabilen ama görülemeyen, açığa vurulmamış bir ses ile başlamaktadır. Kieslowski'nin bizi duyulardan yoksun bırakması bütün film boyunca devam eder. Duyarız ama görmeyiz, yoksunluğumuz görüntüden yana daha fazladır. Redner'a göre, Kieslowski, bize hareket halindeki bir hayattan fragmanlar sunmaktadır (2008: 278).

İlk sahnede, araba tünelden çıkınca, kameranın arabanın altında konumlandığını görürüz ama yerine kimin geçtiğini bilmeyiz. Julie'nin kızının arka koltukta olmasının ötesinde herhangi bir bilgi verilmez. Rüzgarda dalgalanan mavi şeker kabı tutan Anna'nın elini araba camının dışarısında gördüğümüzde onu tanırız. Yüzünü arabanın arka camında görürüz ve onun bakış açısını buradaki yansıma üzerinden izleriz. Anna'nın araba kapısından dışarı çıktığını görürüz ama sesini asla duymayız. Benzer şekilde, Anna'ya arabaya dönmesini söylerken Julie'nin sesini duyarız ama yüzünü görmeyiz. Patrice'i arabanın dışında gerilme hareketleri yaparken görürüz ama sesini duymayız. Daha sonra ailenin trafik kazasını duyarız ama kazanın kendisini görmeyiz.

Redner, bizi *Mavi*'nin baskın teması olan 'fragmanlar' ile tanıştırmak için Kieslowski'nin bu tekniği uyguladığını söylemektedir (2008: 278). Fragmentasyon, bu film bağlamında pozitif ve hayat kurtarıcı bir şey olarak tanımlanabilmekte çünkü bütün olan bir şeyin başlangıcını, Deleuze'cü anlamda, bir 'oluş'u tanımlamaktadır. Bu durum, hem Julie'yi hem de filmin müziğini bir soyutlama noktasına götürürken aynı zamanda da, oluş kavramının yeni bir kavranışına doğru sürüklemektedir. Julie'nin fragmentasyonu, filmin başlangıcında o ve diğer karakterler hakkında çok az şey bilmemize izin vermektedir. Julie'nin kaybettiği hayatını, sadece çeşitli fragmanlar film boyunca açıklandığı zaman anlayabilmekteyiz. Redner'a göre, bu yüzden, Julie'nin karakterinin başlangıçta molar² bir varlık olduğunu ama hastanede ailesinin öldüğünü öğrenerek uyandığı zaman da bu molaritenin dağıldığını söyleyebiliriz (2008: 278). Duydukları, Julie'nin molar kişiliğini yıkmakta ve bütün hayatını alaşağı ederek, Redner'e göre söyleyecek olursak, Deleuze ve Guattari'nin 'molekülerleşme' dedikleri bir yaratım ve oluş sürecini yaratmaktadır (2008: 278). Bu bağlamda, aşağıda, Redner'ın, 'fragmentasyon' ve 'molekülerleşme' kavramlarını kullanarak Julie'nin travmasıyla nasıl başa çıktığının analizi sunulacaktır.

Filmde, 8:52 dakikaya kadar herhangi bir müzik duymayız (Redner, 2008: 278). Kieslowski acaba neden müzik hakkındaki bir film için böyle bir başlangıç yapmış olabilir? Film, bir besteci ve onun henüz tamamlanmamış bestesi hakkında olduğundan, filmin müziğini, en başta yayınlamak onu filmin devamındaki fragmanlarından toplayarak birleştirme etkisini azaltmaktadır. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, filmdeki beste, bir bütün olduğundan filme giriş yapamamaktadır: sadece bestecisi olan Preisner'ın film-dışı dünyasında ve diejetik bir özelliğe sahip olan Patrice'in film-içi dünyasında var olmaktadır. Bu yüzden, en başta var olamamaktadır; eğer olsaydı, Preisner'ın film-dışı bir ürünü olarak bitmiş bir beste olurdu. Redner ile söyleyecek olursak, Julie'nin hayatı gibi beste de film için molekülerleşmeye ihtiyacı olan bir molaritedir, yani tamamlanması gerekmektedir (2008: 278).

Julie'nin hayatının molekülerleşmesi kaza ile başlamakta ve hemen sonrasında devam etmektedir. Julie'nin hastanede ne kadar süre kaldığını bilmemekteyizdir ve Redner'a göre, Kieslowski böylece filmin ilk 'hafıza açıklığı'nı sağlamaktadır (2008: 279). Julie'nin molekülerleşmesinin fiziksel olduğunu anlamakta ve bu yüzden ailesinin durumunu öğrenmek için doktorun kelimelerini beklemek durumunda kalırız. Başka bir karede,

² *Molar*, kelimesi kimyasal olarak bir litrede bir mol olan anlamına gelse de burada küçük moleküllere bölünmüş yapı, *molarite*'de böyle bir yapıya ait yapısal durum anlamına gelmektedir. (<https://tureng.com/en/turkish-english/molar>)

Kieslowski, doktorun görüntüsünün Julie'nin gözündeki yansımaları en yakın çekim ile göstermektedir. Bu görüntü, aşırı bir fragmantasyon ve molekülerleşme ânı yaratmaktadır çünkü ailesinin ölümüne karşı Julie'nin gösterdiği tepkinin bütünü, burada gözbebeğindeki en küçük yansımaya indirgenmiş olarak doktorun bakış açısından deneyimlenmektedir. Bunu yorumlamak zor değildir: Julie'nin gözü, ruhunun penceresini yansıtmakta ve ruhu, doktorun görüntüsü ile bloke olmaktadır. Bu pozisyon, onun trajik haberleri içselleştirmesini imkansız hale getirmekte ve kendisi hakkındaki molar kavramsallaştırmasını yıkmaktadır. Bu durum, onu hafızasından ve iyileşme sürecinden tamamen koparmaktadır. Çektiği ızdırap, kendi hayatını sonlandırmaya çalışmasından ve bunu gerçekleştirememesinden belli olmakta ve böylece, Kieslowski, Julie'nin eyleme geçememesi gerçeğini, molekülerleşmesinin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal da olduğunun altını çizmektedir. Redner'in da belirttiği gibi, cenaze müzisyenlerinin, Patrice tarafından bestelenen bir besteyi çalmaları yerine müziği nihayet kendi kulaklarımızla duyduğumuzda Preisner, Kieslowski'nin önceki bir filmi olan *Bez Konca/No End* (1985) için bestelemiş olduğu müzikten bir ipucunu yeniden kullanmaktadır (2008: 279). Özünde hızlı ve etkileyici bir tarzı olan beste, burada yavaş tempolu bir cenaze müziğine dönüşmüştür. Önemli olan şey, Preisner'in cenaze müziğinde dönüştürmüş olduğu başlangıçlar, duraklar ve eslerdir. Sanki Preisner, cenaze müziğini küçük parçalara ayırmakta ve böylece bir yas havasının oluşmasını engellemektedir. *Bez Konca* filmi *Mavi'*ye oldukça benzer bir konuyu işlemektedir. Redner'in anlattığı gibi, Preisner'in bu ipucunu kullanması, bilgili izleyicinin hafızasını tetiklerken aynı zamanda da, ipucunun ölüm konusu ile olan ilişkisini göstermektedir (2008: 279). Cenaze müziği, Julie'yi, Deleuze'cü bir 'oluş'a başlamasını sağlayarak izole etmekte ve molekülerleştirmekte, yani küçük parçalardan oluşan bir özne haline getirmektedir. Başka bir deyişle, cenaze müziği, Julie'nin birden çok kere yaptığı gözlerini kapatarak hayale dalmasına ve eksilteli anlatımlarına eşlik eden bir nakarat olmasına neden olmaktadır. Eğer, Deleuze ve Guattari'nin (1987: 300) dedikleri gibi nakarat müziği engelliyorsa o zaman cenaze müziği aracılığıyla Preisner da Julie'nin dünya ile etkileşim kurmasına ve geçmişi hatırlamasına engel olmaktadır. Dolayısıyla, Preisner, hem Julie'yi dünyadan koparmakta hem de Patrice'in bestesinin diejetik olarak duyulmasını engellemektedir.

Patrice'in ölümü, kendisi hakkındaki kavramsallaştırma molekülerleştiği için hem Julie'nin hayatını hem de henüz tamamlanmadığı için kendi eseri olan besteyi molekülerleştirmektedir. Julie artık, hafıza olmadan yaşamaya çalışarak geçmişinden sıyrılacağı bir hayat dönemine girmektedir. Fakat cenaze müziğinin ortaya çıkması, Julie'nin hafızasından tamamen kurtulmasını engellemekte ve Redner'a göre, Kieslowski bunu Julie'nin içsel mücadelesini göstermek için kullanmaktadır (2008: 279).

Her ne kadar önemli olmasa da, 'Konçerto'nun, Julie tarafından bestelenip bestelenmediği ilk defa iyileşme sürecinde onu ziyaret eden bir gazeteci tarafından ortaya atılır. Patrice ölmüştür ve eğer bitirilmesi gerekiyorsa, bestenin başka birisi tarafından tamamlanması gerekmektedir. Cenaze müziği ile eşlik edilen eksilteli anlatım, cevapsız kalan gazetecinin sorusuyla kesilir ve Julie konuşurken bayılır. Hafızanın geri dönmesiyle hissedilen acı, burada cenaze müziği ve gözlerini kapatarak dalma eylemi ile temsil edilmektedir ve gazetecinin sorusuyla şiddetlenmektedir. Julie'nin hafızası, onu en çok rahatsız edici faktör olan bestenin varlığı hakkındaki soru ile şimdiki zamana geçmektedir. Julie, bestenin var olan karalamalarını bir çöp kamyonuna atarak yok etmeye çalışır. Kişisel varoluşunu oluşturan hafıza ve müzik olmadan yaşamak, yani hem eş/anne hem de bir besteci olarak rollerinden vazgeçmektir. Fakat, Julie'nin haberi olmadan Olivier bestenin ikinci bir kopyasını saklar. Redner'a göre, bu durum, Julie'nin hayatında bir iz olarak kalan müziğin yeniden canlanmasını sağlar ve Deleuze'cü anlamda onun kadın-oluş'unun ve müzik-oluş'unun katalizörü olur (2008: 280).

Olivier ile birlikte olduktan sonra, Julie geçmişiyle ilgili bütün bağlarını koparır, sahip

olduğu her şeyi dağıtır ve evlilik öncesindeki soyadına döner. Bir hafızası olmadan yaşayacağı Paris'e geri taşınır. Yanına aldığı tek şey, kızı Anna'nın odasında asılı duran mavi kristal mumluktur. Redner'ın belirttiği gibi yeni dairesine taşındığı andan itibaren Julie'nin hayatı onu etkileşimden ve duygularından izole edecek bir ritüeller serisine dönüşür çünkü tekrarın içinde huzur ve kontrol bulur; aynı café'ye gider, her defasında aynı menüyü ister (2008: 281). Sürekli olarak geri döndüğü yerlerden bir tanesi, duygusal durumunun barometresi gibi davranan büyük bir yüzme havuzudur. Havuzu ilk ziyareti, kızının mavi kristal mumluğu ve birlikte geçirdiği anıları çağrıştırdığı için melankolik ama iyileştiricidir. Gözlerini kapatarak yaptığı dalma hareketi cenaze müziği eşliğinde olur, aynen diğer dalma hareketlerinde olduğu gibi, onu hafızasından korur. Julie'nin hafızasından kaçma gücü o kadar yüksektir ki, Patrice'in bestesini kucaklayamamasına paralel olarak kendisini yeniden molarize etme³ çabası da cenaze müziği tarafından engellenir.

Havuzdaki ikinci sahne, anlamsal olarak, ilkinden daha yoğunudur. Yüzdükten sonra, Julie, havuzdan çıkmak için vücudunu sudan yukarı kaldırmaya çalışır ama yeniden suya doğru yüzükoyun bir şekilde düşer ve bir fetal pozisyonda durur. Tam bu anda, cenaze müziği, Memento isimli ikinci bir besteye birlikte çalar. Memento, Julie'nin, bir karalamasını Patrice'in piyanosu üzerinde bulduğu daha önceki bir sahnede hiper-diejetik olarak sunulur. Bu sahnede, Julie bu besteyi Van de Budenmayer isimli bir besteci tarafından yazılmış bestenin bir parçası olarak düşünür. Julie için, Memento, onu dış dünyaya ve diğer olasılıklara açan cenaze müziğinin yerine geçen bir nakarattır. Komşusu Lucille'in ziyaretine kadar, Julie, kendisi dışındaki herkesi reddeder. Ama Lucille, onun başkalarıyla olma isteğini kamçılar çünkü ondan hiçbir beklentisi yoktur. Redner, burada, Julie'nin başka çevrelerle etkileşim kurma isteğinin, cenaze müziği ve Memento'nun yan yana konması ile gerçekleşen, ızdırabı ve hafızayı deneyimlemeye razı oluşunda kendisini gösterdiğini ifade etmektedir (2008: 281).

Parça , Bütün ve Müzik

Redner'a göre, Julie'nin müzik ile olan ilk diejetik etkileşimi, her zaman gittiği café'nin dışarısındaki gizemli bir kaset oynatıcısı ile gerçekleşir (2008: 281). Emprovize olsa da Julie 'Konçerto'nun müziğine benzeyen müzisyenin performansından etkilenir. Redner, hem istediği zaman gelip gitmesinden dolayı hem de emprovizyon özgürlüğünden dolayı sokak müzisyeninin Julie'nin bilinçaltını temsil ettiğini, dolayısıyla, Julie'nin kendi hayatı için bilinçaltında istediği her şeyi -bütün bağlardan kopmayı, sadece istediği insan ile iletişim kurmayı ve sosyal kısıtlamalardan kurtulmayı - temsil ettiği iddia edilebilir (2008: 281).

Burada klasik ve emprovize arasında bir ikilem olduğu ve yaratma özgürlüğünün sorgulandığı söylenebilir. Deleuze ve Guattari'nin de belirttiği gibi orkestrasyon-enstrümantasyon, sesleri bir araya getirmekte ya da onları ayırmakta, onları toplamakta ya da dağıtmaktadır (Deleuze ve Guattari'den aktaran Redner, 1987: 95). Julie müziği ayırıştırırsa da, 'müzik-oluşunu gerçekleştirmez çünkü molekülerleşmesi henüz tamamlanmamıştır. Bu bağlamda, Redner'a göre, sokak müzisyenin rolü, Julie'nin oluşunu tamamlamak için neyin gerekli olduğunu bize anlatmaktır (2008: 281). Lucille'in ortaya çıkmasıyla birlikte Julie kendisini başka insanlara açmaya başlar. Mesela, Olivier, Julie'yi café'de gördüğünde çok sevinmesine rağmen Julie kendisini geri çeker ve davetkar davranmaz. Böylece, Julie'nin molekülerleşmesi tamamlanır ve dünyası sonsuz sayıda küçük parçalara ayrılır. Filmin en çok hafızada kalan sahnelerinden bir tanesinde, Julie fincanındaki kahveyi emen bir şeker küpüne bakar. Bu görüntü ile Redner, Julie'nin molekülerleşmesini tamamlamış olduğunu belirtmektedir: diğerlerinin kendisiyle birlikte olma çabalarından tamamen izole olmuş

³ Molarize etme: küçük parçalara ayırma anlamına gelmektedir.

ve üstüne örtü çekmiştir çünkü Kieslowski'nin kamerasının sonsuz küçüklükteki doğası, Julie'nin artık oluş'unu tamamlamaya hazır olduğunu göstermektedir (2008: 282). Ancak bu oluş tamamlandıktan sonra Julie başkaları ile zaman geçirmeye başlar. Mesela, annesini huzurevinde ziyarete gider. Julie'nin annesi, Alain Resnais'nin 1959 yılı filmi olan Hiroshima, Mon Amour'un yıldızı Emmanuelle Riva tarafından canlandırılmaktadır. Wilson'un da belirttiği gibi, filmde Emmanuelle Riva'nın olması, filmi, Fransız sinemasının bir nesline bağlar ve Riva'nın yer alması, Kieslowski'nin, hafızayı incelemeyi ne kadar uzatabileceğinin testi olmaktadır (2000: 33).

Ziyaretinde Julie bir arayıştadır. Ama annesi onu tanımaz ve kız kardeşi ile karıştırır. Bu durumun, annesinin demansa bağlı hafıza kaybı olduğunu düşünsekte Redner, annesinin onu tanıyamamasının Julie'nin molekülerleşmesine bağlı olduğunu iddia etmektedir (2008: 282). Julie, artık, molekülerleşmiş olduğundan onu annesi bile tanıyamaz. Deleuze ve Guattari'nin dediği gibi, aşta ve diğer transgresif süreçlerde, 'oluş', birey özneler arasındaki bir etkileşim değil, çoğul bir 'asemblaj'⁴ oluşturmaktadır (Deleuze ve Guattari'den aktaran Redner, 1987: 242). Bu bağlamda, Julie'nin bu asemblaj sayesinde annesi ile bağ kurmaya çalıştığı ama başarısız olduğu söylenebilir. Burada, yukarıda bahsedilen, Fallik Anne ile karşılaşma ve maternal dili söküp atmaya çalışma etkinliğinin yaşandığı iddia edilebilir. Julie'nin yeni bir jouissance⁵ yaratabilmesi için annesinin parçalaması gerekmektedir. Kristeva'nın da dediği gibi, hiçbir dil, Fallik Anne ile karşılaşmadan şarkı söyleyememektedir (1980: 191). Julie'nin besteyi bitirerek yeniden müzik-oluş'u tamamlayabilmesi için anneye hiç dokunmadan geçmemesi gerekmektedir. Onu yutması, çiğnemesi ve 'ben', 'o', 'öteki' kavramlarının yıkıldığı bir potada ritme dönüştürerek sindirmesi gerekmektedir. Julie'nin annesinin kendisini tanımadığını da unutmazsak, bu yıkım ve ritme dönüş hiç de zor olmaz. Ayrıca oluş'ların her zaman moleküler olduğunu da unutmazsak, bu durumun, Julie'nin kadın-oluş'undaki ilk adım olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle, Julie'nin molekülerleşmesi, artık, tamamlanmış ve Julie kadın-oluş'a açık hale gelmiştir.

Bu durumun başka bir örneği, Julie'nin apartmanında bulduğu farelerle daha güçlü bir şekilde ifade bulmaktadır. İlk olarak farelerden korkup korkmadığını annesine sorar. Eskiden fareden tiksinsen de, geceleri, fare yavrularının vıyaklamalarını dinler. Fare yavrularının, Julie tarafından oynatılan bir kutuya yerleştirdiğini görürüz. Bu sahneyi, Olivier'nin Patrice'in bestesinin bir kopyasının paketini açması ve 'Konçerto'nun bir kısmını çalarken kameranın farelere dönmesi izler. Fare kendi yavrularıyla ilgilenmektedir ve bu durum, Julie'ye kaybettiği kızını hatırlatır. Redner için, bu durum, Julie'nin, artık, başka bir oluş olan 'hayvan-oluş'a geçmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Deleuze ve Guattari'den aktaran Redner 2008: 283). 'Hayvan-oluş', vahşileşmeyi gerektirdiği için Julie, komşusuna giderek kedisini ödünç alır. Bu sahneye, filmin bestecisi Preisner tarafından yeni bir müzik eklenir. Redner, bu müziğin, hem Julie'nin Patrice'in bestesini yok etmediğini hem de Olivier'nin onu tamamlamak istediğini açıkladığını iddia etmektedir (2008: 283). Aynı zamanda, bu durum, Redner'a göre, Preisner'in bestesi bağlamında bir etkileşim ve açıklık sağlayarak, Julie'nin Deleuze ve Guattari'nin söyledikleri anlamda 'müzik-oluş'a geçmesini sağlamaktadır (Deleuze ve Guattari'den aktaran Redner, 2008: 283). Dolayısıyla, bu sahnenin, Julie'nin hem müzik-oluş, hem de kadın-oluş'u gerçekleştirdiği sahne olduğu söylenebilir.

Bestenin müzik-oluş'u, Julie ve Olivier'nin onu tamamlamaya karar vermesiyle

⁴ Asemblaj (Fransızca 'agencement') Gilles Deleuze ve Felix Guattari tarafından *A Thousand Plateaus* (1987) kitabında geliştirilmiş ontolojik bir çerçevedir. Asemblaj teorisine göre bir bedeni oluşturan parçaların birbirleri ile olan ilişkisi sabit değildir. Bu parçalar arasındaki ilişkide, parçalar diğer bedenler ile yer değiştirerek ya da onlar tarafından yerinden edilerek bir dışsallık ilişkisine göre düzenlenirler.

⁵ *Jouissance*, Lacancı psikoanalitik terminolojide, haz ilkesinin ötesinde acıyla karışık olarak hissedilen bir zevk anıdır. Lacan, terimi hayatın aşıldığı bir an olarak tanımlamaktadır. (Lacan, *Ethics of Psychoanalysis*, 1959- 1960).

başlamaktadır. Yeniden bir araya getirilmiş parçalarını duyana kadar beste intra-diejetik bir parçalar serisi olarak kalmaktadır. Burada, Redner'a göre, 'konçerto'nun korosal kısımlarının, 'sevgi yoksa hiçbir şeyin yoktur' satırlarının yer aldığı St. Paul'un Corinthians'a İlk Mektup'undan alınmış olması ile görsel, sessel ve kontrapuntal bir bileşim oluşur (2008: 284). Julie'nin besteyi tamamlamak için Olivier ile çalışmaya başlaması 'müzik-oluşu' devam ettirmek istediğini göstermektedir. 'Kadın-oluş' ile başlayan Julie'nin molarizasyonu, onun, 'Konçerto' ile etkileşim kurmasını sağlamaktadır. Redner'a göre, bestenin/Konçerto'nun parçalarının bir araya getirilmesi büyük ölçüde Julie'nin kadın-oluşuna bağlı olduğu için beste mizansene bir molar varlık olarak girebilmektedir (2008: 284). Julie, Patrice'in metresi ile tanışmaya gittiği zaman gözlerini kapatarak düşünceye daldığı anda cenaze müziğini son kez duymaktayız. Julie, Patrice'in metresinin, hamile olduğunu öğrenir ve onun eski evinde yaşamasını ve çocuğun da, babasının soyadını almasını ister. Bu özgürlük, Julie'nin gözlerini kapatarak dalıp gidişlerini açıklar ve artık cenaze müziğini kesilir.

Bu özgürleşme hareketini aynı zamanda da, Julie'nin gözleri açık olarak havuza daldığı en sonuncu havuz sahnesinde de görürüz. Daha sonra Julie hava almak için yüzeye çıkarak cenaze müziğine eşlik eden dalma sahneleri geride bırakılır. Redner'a göre, Julie suyun altında geçirdiği süre içinde tamamen yenilenir ve artık bütün 'oluş'larını tamamlar (2008:285).

Julie annesini ziyarete gittiğinde annesinin onu tanımadığı zaman Olivier'nin müziği sahneye girer. Julie artık izolasyon içerisinde değildir. Redner için burada Olivier'nin müziği cenaze müziğinin yerine geçerek filmdeki ilk 'müzik-oluş' gerçekleşir (2008:285). Julie, Olivier'nin bestesini öğrenmek için onun dairesine gittiği zaman, beste, artık hem sessel hem de görsel bir boyut alır. Redner'a göre, daha sonraki sahnede sanki Olivier'nin besteyi çaldığı piyanonun ötesinde sanki enstrümanlar odanın içerisindeymiymiş gibi Julie'nin zihninin içerisinde besteyi duymamız, bestenin 'müzik-oluş'una ait bir durumdur (2008: 285). Başka bir deyişle, bestelerin kontrapuntal bir şekilde diğer melodilerle birleşerek bireysel varlıklar olarak kalmadıklarını - artık, bir 'müzik-oluş'un parçası olduklarını - anlarız. Nihayet bestelerin hem sessel hem de fiziksel olarak Julie'nin oluşunun neticesi olarak beste de sahnede görselleşir. Redner'a göre, Julie ve Olivier, Patrice'in fikirlerini, Olivier'nin müziği ve Julie'nin orkestrasyonu ile birleştirerek bestenin molaritesine olanak sağlamaktadır Olivier, bir zamanlar Julie'nin bulunduğu pozisyona düşer ve bu durum, Olivier'nin, Julie'nin 'kadın-oluş'unu anlamasını sağlar (2008:285). Bundan yola çıkarak denilebilir ki, bestenin 'müzik-oluş'u ve Julie'nin sonuncu kez 'kadın-oluş'u bestenin sonunda tamamlanmaktadır.

Julie, telefonda Olivier ile konuştuğundan sonra beste üzerinde çalıştığı dairesine geri döner. Şimdiye kadar, Julie'nin molekülerleşmesi bilinçli olarak kendisini toplumsaldan ve geçmişten ayırmasını sağlasa da , Redner'a göre bu sahneden itibaren, hem Julie'nin hem de bestenin 'müzik-oluş'u tamamlamak üzere Julie'nin, Olivier için hissettiği içkin duyguları, bestenin son bir 'müzik-oluş'una yol açacak şekilde çözmesi gerekmektedir (2008:285).

Olivier, Patrice'in bestesinin Julie'nin olarak kalabileceğini ama bu durumu herkesin bilmesi gerektiğini söyler. Julie de ona haklı olduğunu söyler ama besteyi kimin yaptığı sorusunu tam olarak yanıtlamaz. Redner'a göre, bu durum, bestenin yeniden molarizasyonun, bir oluş ile sınırlı değil, birden fazla oluşlar serisinin bir ürünü olduğunu göstermektedir çünkü molekülerleşmiş bestenin parçalarının bütününe içine geçmesi gibi Julie de artık duygusal olarak molekülerleşerek küçük parçalara ayrılmış değil, daha büyük bir molaritenin parçası olmuştur (2008:285).

Julie, birkaç dakika sonra Olivier'ye halen kendisini sevip sevmediğini sorar. Olivier, halen onu sevdiğini söyler ve koro, First Corinthians'dan 'aşk olmadan, hiçbir şeyim' satırını söylemeye başlar. Bir sonraki sahne, Julie ve Olivier'nin yerin altında olduğu düşünülen

bir odada bir camekanın arkasında birlikte oldukları bir görüntüdür. Wilson, bu sahnenin Hiroshima Mon Amour'un açılış sahnesini çağrıştırdığını söylemektedir (2000: 34). Kieslowski'nin, Riva'yı, Julie'nin annesi olarak seçmesiyle paralellik çizse de bu sahne, aynı zamanda, Julie'nin daha önce kendini gömdüğü ve bir oluşum içerisinde kendisini yeniden keşfettiğini anlatır. Redner'a göre ise bu sahne, bir anlamda, bir ölüm sahnesi olsa da, başka bir anlamda da, bir oluşlar serisinin bir araya gelmesidir çünkü Olivier ve Julie birlikte oldukça, Julie'deki oluşa paralel olarak 'müzik-oluş' unu tamamlayarak tamamen molarize olmuş olan bestenin müziği ilk defa duyulur (2008: 286).

Redner gibi söylecek olursak devamında gelen sahnede ise, Julie'nin oluşunda rol almış olan insanlar, bir tür hafızaya geri dönüş olarak sembolize edilirler (2008:286). Daha sonra iki önemli görüntü daha görülür. Birincisinde, arkası ona dönük bir şekilde Julie, Olivier'nin göz bebeğinde görünür. Redner'a göre, bu görüntü, filmin başında Julie'nin doktorun göz bebeğinde yansımaları hatırlattığından annesi tarafından hatırlanmayan Julie'nin oluşunun bu kadar küçük bir aralık içinde gerçekleşmenin yeterli olabileceğini ifade etmektedir (2008: 286). İkinci görüntü ise Julie'nin yanağından süzülen gözyaşı damlası görüntüsüdür. Redner'a göre, bu görüntü, Julie'nin iyileşmiş olmasına rağmen halen acı çekebildiği anlamına gelmektedir. Son sahnenin çok anlamlılığı 'oluş' üzerine bir yorum olarak okunabilmektedir. Ama burada bir çözümleme olduğu söylenemez çünkü hem Julie'nin hem de bestenin 'oluş'ları henüz yeni başlamaktadır (2008: 286).

Sonuç

Bir yeniden-doğuş filmi olarak *Mavi*, öncelikle, semiyotik deneyim için yeni olasılıklar önermektedir. Film için, semiyotik, bir geri dönüş noktası değil, bir çıkış noktasıdır. Özne Julie'nin, travmadan dolayı girdiği sessizlik anının, film hakkındaki birçok makalede bahsedildiği gibi kendini kaybettiği bir an değil, kendisini çoğulcu-mantık içinde dönüştüreceği bu sürece hazırlandığı bir dönem olarak görüldüğü düşünülmektedir. Bu çoğulcu-mantık, egonun mantıki, parçalı ve ritmik bir değerler çoğulluğunu da ürettiği için ortaya yeniden üretilmiş bir özne çıkar. İşte, *Mavi*, bu dönüşümün filmidir. Öznenin kendisini sembolik ve toplumsal dünyanın içerisine atmadan önce, ritim-tonlama-müzik şeklinde bir dil yaratır ve filmde, bu dilin rengi olarak da mavi seçilmiştir. Materyalizmin, her şeyden önce, konuşan öznenin ortaya koyduğu ifadenin kendisi olmasından dolayı bu dil materyalist bir dildir. Sadece her yöne dağılmış bir özne maddenin kendisi ile karşılaşabilir ve bu çalkantı içinde kendisini yeniden kurabilir. Julie, bir materyalisttir ve *Mavi* de materyalist bir filmidir. Bu anlamda, filmdeki 'mavi' rengin kullanımı, çoğu makalede belirtildiği gibi Julie'nin 'özgürlüğü'nü sembolize etmek için değil, onun dönüşümünü ve yeniden doğuşunu açığa çıkartmak için kullanıldığı düşünülmüştür. Film boyunca bir aktör gibi kullanılan mavi ışık filtrelerinin, materyalist Julie'nin yeni çoğul-mantık'ının çoğul-değerleri arasında ancak bir ritim içerisinde beliren beste olarak oluşturmaya çalıştığı dilin rengi olduğu düşünülmüştür.

Bu çoğulcu-mantık'ın çoklu değerlerine erişebilmek Fallik Anne figürü ile karşılaşmadan oluşamazdı. Özne'nin, her yerden aynı anda gerçekleşen bu yeniden doğuşta 'Anne'yi, 'Ben' ve 'Öteki' olarak kaybolduğu bir sürecin sınırı gibi eritmesi gerektiği için annenin jouissance'ını incelemek ve onu terk etmeden ötesine geçmesi gerekir. Bu psikanalitik anlatım da, filmin ana temalarından birisini oluşturmaktadır.

Bu makalede, aynı zamanda, aynen bu değiş tokuşta olduğu gibi *Mavi*'nin temsil ve temsilin inkarı arasındaki çelişkide kalmış olan bir film olduğu da iddia edilmiştir. *Mavi*, hafızanın birebir izdüşümünü ya da geriye dönüşlerini reddeder, her ne kadar parçalanmış bir 'şimdi'de geçse de, ana karakterini şimdiki zamanda yaşatır ve geçmişini ve geçmişine ait temsilleri inkar etmesi üzerine kurar. Bu yüzden, Julie'nin geçmişine ait bütün görüntüler

fotoğraf ile temsil edilmektedir. Bu temsiller izleyici ile paylaşılmayarak ve izleyiciye herhangi bir ayrıcalık verilmeyerek ana karakterinin ruhani gerçekliğini temsil etmek için farklı yollar arama amacı güttüğü anlaşılmaktadır. *Mavi*, görüntü yokluğunda hafızanın inkarını göstererek yerinden edilmiş ya da dışsal olan araçları, Julie'nin zihinsel durumunu göstermek için kullanmaktadır. Burada, Julie'nin zihni, müziğin ve yansıtılmış mavi ışığın ürünü olarak görülebilir.

Başka bir okumayla da, *Mavi*'nin, bir Deleuze ve Guattari'nin (1987) bahsettiği, 'oluş'lar serisi ('müzik-oluş', 'kadın-oluş', 'havyan-oluş') olarak okumak mümkündür. Kocası tarafından yarım kalan beste, 'müzik-oluş'unu tamamlamak istemekte, Julie ise, 'kadın-oluş'unu bitirmek istemektedir. Özellikle, filmin sonunda, Julie'nin kimliği, ruhu, bize dışsal dünyadan verilmiş olan bir oluş'lar serisi ürünü olarak sunulmaktadır. Kieslowski, hareketli ve değiştirilebilir olan akışkan bir kimlikleştirme serisi sunar. Film, ruhani öznenin kimliği hakkındaki kavramları yeniden düşünmek için 'oluş'ları kullanmakta ve böylece öznenin yeni bir imgeleme alanını açmaktadır.

Fakat nihayetinde, filmin ikircikli olduğu söylenebilir. Film, öznenin travmasını ana konusu olarak ele alıp oluş'un zamandışı ve yüzeysel yapaylığındaki duygulanımın zayıflığını göstermektedir. Filmin son karesinde, yansıtılmış mavi ışık Julie'nin yüzüne düşer ama filmin sinematografisi, izleyicinin, ana karakteri gördüğü bakış açısını engellemektedir. Buradan, Kieslowski'nin filmciliğinin siyasi duruşunu anlayabilmekteyiz. *Mavi*'nin, renklendirilmiş ışığı, temsildeki bir krizi belirlemekte ve ruhani öznenin radikal bir şekilde yeniden düşünülmesini göstermektedir. Temsildeki kriz ve öznenin radikal değişimi materyalist bir dilin ifadesidir. Özne geçmişten vazgeçmekte ve karşılaştığı maddenin yüzeyi ile ilişki kurarak yaşamını dönüştürmektedir. Ama bu dönüşüm acı içerdiğinden, izleyicinin, mavi havuzlarda, mavi kristaller ve ışıklarda asla tamamen bilinçsiz bir zevk almasına izin verilmemektedir.

Sonuç olarak, mavi rengin kullanımının özgürlük, yas ya da hüznün ile ilgili sabit bir anlamı olmadığı, bu deneyimin daha ziyade, travma geçiren Julie'nin kendisine ait ritim içeren materyalist bir dil oluşturma çabası olduğu, filmin asıl konusunun Julie'nin geçirdiği dönüşüm ve bu dönüşüm esnasında deneyimlediklerinin kendi hayatında bir son değil, yeni bir başlangıç içerisinde bir 'oluş' yarattığı söylenebilir. Deleuze ve Guattari'nin (1987) bize hatırlattığı gibi, 'oluş' sonu olmayan bir deneyimdir.

Kaynakça

- Clewell, T. (2000). The Shades of Modern Mourning in "Three Colours" Trilogy. *Literature/Film Quarterly*, 28(3), 203-209.
- Coates, P. (1996-1997). The Sense of an Ending: Reflections on Kieślowski's Trilogy. *Film Quarterly*, 50(2), 19-26.
- Coates, P. (2002) Kieślowski and the Antipolitics of Color: A Reading of the "Three Colors" Trilogy. *Cinema Journal*, 41(2), 41-66.
- Çöloğlu, D. Ö. (2006) "Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzysztof Kieslowski'nin 'Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı' Üçlemesi". *Kilad: Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, 8, Güz, 2006.
- Deleuze, G. and Guattari F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, (çev. Brian Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Evans, G. (2005). Synaesthesia in Kieślowski's *Trois couleurs: Blue*. *Studies in French Cinema*,

5(2), 77-86.

Freud, S. (1960). *Totem and Taboo: Some Points of Agreement Between the Lives of Savages and Neurotics*. (çev. James Strachey). London: Routledge & Kegan Paul.

Garbowski, C. (1995). Kieślowski's Seeing I/Eye. *The Polish Review*, 40(1), 53-60.

Goethe, J. W. (2013). *Renk Öğretisi*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Haltof, M. (2004). *The Cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance*. New York: Columbia University Press.

Izod, J. ve Dovalis J.. (2006). *Grieving, Therapy, Cinema and Kieślowski's Trois Couleurs: Bleu*. The San Francisco Jung Institute Library Journal, 25(3), 49-73.

Kehr, D. (1994). *To Save the World: Kieślowski's THREE COLORS Trilogy*, 30(6), 10-13, 15-18, 20.

Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Language*. New York: Columbia University Press.

Lacan, J. (1997). *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, (çev. Dennis Porter, ed. Jacques Alain-Miller). New York: W.W. Norton & Company Ltd.

Mann, K. (2002). Kieślowski's Narrative Conscience: Physical Time and Mental Space. *Quarterly Review of Film and Video*, 19(4), 343-353.

Paulus, I ve McMaster G. (1999). Music in Krzysztof Kieślowski's Film "Three Colors: Blue". A Rhapsody in Shades of Blue: The Reflections of a Musician. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 30(1), 65-91.

Picart, J. (2004). A Metaphysics Of The Transcendent Through A Phenomenology Of Film: Choosing Metaphysics Over Politics. *Review of Communication*, 4(3-4), 316-320.

Redner, G. (2008) Fragments of A Life: Becoming-music/woman in Krzysztof Kieslowski's Trois Couleurs: Bleu. *Studies in French Cinema*, 8(3), 277-287.

Robinson, H. T. (2007). The Ego, the Eye, and the Camera Lens - A Psychoanalytic

Reading of Traumatic Loss and Mourning in Krzysztof Kieślowski's Three Colours Blue (1993). *Psychoanalytic Inquiry: A Topical Journal for Mental Health Professionals*, 27(4), 510-524.

Santilli, P. C. (2006). Cinema and Subjectivity in Krzysztof Kieślowski. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism - Special Issue: Thinking through Cinema: Film as Philosophy*, 64 (1), 147-156.

Taş, A. (1994) Kieslowski ve Üç Renk: Mavi. *Marmara İletişim Dergisi*, 8, 73-77.

Troy, E. (2017). Deleuze and Kieślowski: On the Cinema of Exhaustion. *Film-Philosophy*. 21(1), 37-59.

Wilson, E. (1998). Three Colors: Blue: Kieslowski, Color, and the Postmodern Subject. *Screen*, 39(4), 349-62.

Wilson, E. (2000). *Memory and Survival: The French Cinema of Krzysztof Kieslowski*. London: Legenda.

Woodward, S. (2017). Blue, on second thought. *New Review of Film and Television Studies*. 15(1), 58-69.

Filmler

Argos Films, Como Films (Yapımcı) & Resnais A. (Yönetmen). (1959) *Hiroshima, Mon Amour*

[Sinema Filmi]. France, Japan: Daiei Studios.

P.P. Film Polski, Zespół Filmowy "Tor" (Yapımcı) & Kieślowski, K. (Yönetmen). (1985) *No End* [Sinema Filmi]. Poland: Stüdyo Yok.

MK2, CED, France 3 Cinéma Productions (Yapımcı) & Kieślowski K. (Yönetmen). (1993) *Three Colours: Blue* [Sinema Filmi]. France, Poland, Switzerland: Stüdyo Yok.

MK2, France 3 Cinéma, CAB Productions (Yapımcı) & Kieślowski K. (Yönetmen). (1994) *Three Colours: Red* [Sinema Filmi]. Switzerland, France, Poland: Stüdyo Yok.

MK2, France 3 Cinéma, CAB Productions (Yapımcı) & Kieślowski K. (Yönetmen). (1994) *Three Colours: White* [Sinema Filmi]. Switzerland, France, Poland: Stüdyo Yok.

İnternet Kaynakçası

Türbidite Testi (tarihsiz). Eurolab – Confidence Testing Laboratory Services, <https://www.laboratuvar.com/gida-analizleri/fiziksel-analizler/turbidite-testi> [Erişim: 22.09.2019]

Molar (tarihsiz). Tureng – Multilingual Dictionary, <https://tureng.com/en/turkish-english/molar> [Erişim Tarihi: 22.09.2019]

Molarite (tarihsiz). Tureng – Multilingual Dictionary, <https://tureng.com/en/turkish-english/molar> [Erişim Tarihi: 22.09.2019]

Korku Sinemasının Cazibesi Üzerine Felsefi Ve Psikolojik Bir İnceleme

Ebru AYDIN ÇAĞLIYAN*

Özet

Korku sineması sinema tarihinin her döneminde popüler olan bir türdür. Bu çalışmada korkunun çekiciliğinin sebepleri ve sonuçları araştırılmaktadır. Bunun için ilkin korku içerikli eserlerin Antik Yunan'daki örneği olan tragedya konusu ele alınmış ve ardından Aristoteles'in tragedya görüşü anlatılmıştır. Aristoteles Poetika adlı eserinde tragedyanın ve trajik olanın amacının korku ve acıma duygularından hareket ederek ruhu arındırmak -onun kullandığı ifadeyle katharsis- olduğunu söylemektedir. Bu çalışmada onun tragedya hakkındaki düşüncelerinden hareketle günümüzde özellikle korku-gerilim filmleri izleyen seyircilerde bu tür bir arınma gerçekleşip gerçekleşmediği tartışılmıştır. Aristoteles'in tragedyayı incelerken kullandığı katharsis kavramı insanın tutkularından ve birtakım korkulardan arındırılması, ruhunun temizlenmesi ve saflaştırılması anlamına gelmektedir. Bu yaklaşıma göre sanat eserinin amacı kişide sırf estetik bir haz yaratmak değildir. Sanat eseri aynı zamanda kişinin ruhunu arındırarak onun daha yüksek zihinsel ve ahlaki bir kavrayışa erişmesini sağlamalıdır. Böylece sanat eseri ve özellikle tragedya seyircinin kendine ilişkin bilince (γνώθη σεαυτὸν, gnothi seauton, kendini bil) ulaşmasının bir aracıdır. Aristoteles'e göre tragedya seyircisi başkasının yaşadığı acı, korku ve gerilim üzerinden kendisini oyuncularla özdeşleştirerek katharsis'e ulaşmaktadır. Aristoteles'in tragedya seyircisi hakkında yaptığı bu tarz saptamalar bizi insan doğasının bir yönü hakkında felsefi bir soruşturma yapmaya yöneltmektedir: antik çağlardan günümüze kadar insanın acı, korku, gerilim ve eğlendirici birtakım öğelerle dolu olan eserlere talep göstermesi onun doğasının hangi özelliğinden kaynaklanmaktadır? Günümüzde çok popüler olan korku-gerilim ve melodram filmlerinin yoğun şekilde izlenmesi Aristoteles'in tragedyanın sağladığını söylediği katharsis'ten mi kaynaklanmaktadır?

Bu çalışmada sözünü ettiğimiz korku sinemasını incelemek için korkunun vücuttaki fizyolojik süreci ele alınarak onun psikolojiyle ve nöropsikolojiyle ilişkisi araştırılmaktadır. Bu araştırmaya göre korku filmlerinin kişide yarattığı korkunun aslında gerçek bir korku olmadığı ortaya çıkmaktadır. Çalışmada korkunun seyircide bir arınma sağlayıp sağlamadığı tartışıldıktan sonra bunlara olan yoğun ilginin temel sebebinin insanın varoluşsal yanının ve toplumsal hayatının bir sonucu olduğu tespit edilmiştir. Buna göre kendi varoluşunun ve günümüzde sürekli "risk toplumu" içinde bulunmanın verdiği kaygı, acı, korku ve gerilimin etkisindeki seyirci başkalarının acısına, korkusuna ve tecrübe ettiği gerilime yönelerek (örneğin sözünü ettiğimiz tarzda filmler veya diziler vb. izleyerek) kendi içinde bulunduğu bunalım yaratan varoluş durumundan bir şekilde arınmaya çalışmaktadır. Bu arınma ise bu tarz filmlerde kişinin kendisiyle yüzleşmek yerine kendini, aslında kendi varoluşunu ve içinde bulunduğu hayatı tamamen unutmaya olmaktadır. Burada söz konusu olan arınma Aristoteles'in sözünü ettiği anlamda bir katharsis değil, başkasının acısı ve korkusu aracılığıyla kendini unutmadır.

Anahtar kelimeler: Aristoteles, katharsis, sinema, dehşet, korku, varoluş, psikoloji, nöropsikolojoloji, fizyoloji, Freud.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-1906-9406>

E-mail : ebru.aydin7@gmail.com

DOI: [10.31122/sinefilozofi.735688](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.735688)

Geliş Tarihi - Recieved: 11.05.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 15.06.2020

A Philosophical And Psychological Investigation On The Attraction Of Horror Film

Ebru AYDIN ÇAĞLIYAN*

Özet

Horror cinema is a genre that is popular in every period of cinema history. This study explores the reasons and results of attraction of fear. For this purpose, the subject of tragedy, which is an example of horror-related works in Ancient Greece, is discussed and then Aristotle's view of tragedy is explained. In this study, it is discussed whether such a purification is possible for the audience watching horror-thriller films. Aristotle says in his book Poetics that the purpose of the tragedy and the tragic is to purify the soul by acting from the feelings of fear and pity (catharsis). The concept of catharsis, which Aristotle used when examining the tragedy, means that cleansing man from passions and fears, purifying his/her soul. According to Aristotle, the purpose of the art is not only to create an aesthetic pleasure in the person. The work of art should also purify one's soul and make it achieve a higher mental and moral insight. Thus, works of art and especially tragedy is a means for the audience to reach their own consciousness (*γνώθι σεαυτόν*, *gnothi seauton*, know thyself). Some determinations about the tragedy audience by Aristotle can lead us to investigate one aspect of the human-nature: What is the reason of attraction of the people to the works that are filled with pain, fear, tension and some disgusting elements? Is it the purification by watching them made the horror-thriller and melodrama movies very popular today?

In this study, we examine the psychological process of fear in the body and investigate its relationship with psychology and neuropsychology for researching the horror movies aforesaid context. According to this research, it is revealed that the fear created by horror films is not real. The main reason for the intense interest in such films is the result of social -and existential- life of human. Suffering from existence and dealing with the troubles in daily life, turns mankind to watch some other's pain and fear, thus they can get rid of theirs. The audience actually tries to get rid of the state of existence that creates the crisis by watching the horror movie. For the audience, purification means forgetting their own existence and life. It is not a catharsis in the sense that Aristotle mentioned, This is forgetting yourself through the pain and fear of someone else.

Key Words: Aristotle, catharsis, cinema, horror, fear, existence, psychology, neuropsychology, physiology, Freud.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-1906-9406>

E-mail : ebru.aydin7@gmail.com

DOI: [10.31122/sinefilozofi.735688](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.735688)

Geliş Tarihi - Recieved: 11.05.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 15.06.2020

Giriş

Korku filmleri sinemanın en uzun ömürlü ve en çok ilgi gören türlerinden biridir.¹ Yüzyıldan uzun süredir korku filmi bazı insanlar için özel bir eğlence kaynağı olmasına rağmen, insanların dehşete düşmek için neden kurgusal korkuya neredeyse bağımlılık düzeyinde (kimi durumlarda artan dozda) ilgi gösterdiğine ilişkin mevcut çalışmalar gayet sınırlıdır. Yapılan çalışmaların çoğunun amacı çeşitli korku filmlerini analiz edip yorumlamak, onların içerdiği çatışmaları çözümlenmek ve filmleri birbiriyle karşılaştırmaktır. Dolayısıyla “seyirci” faktörü genellikle ihmal edilmiştir. Oysa korku filmleri söz konusu olduğunda seyircinin özel olarak incelenmesi büyük önem taşımaktadır. Böyle bir inceleme korku konusunda insan doğasının ve psikolojisinin bazı yönleri hakkında bize önemli ipuçları verecek; neyin sağlıklı neyin patolojik olduğunu nedenleriyle tespit etmemize yardımcı olacaktır.

Bu çalışmada amacım günümüzde çok popüler olan korku, dehşet ve gerilim uyandıran filmlerin sinema tarihinin hemen her döneminde talep görmesinin sebebi nedir sorusunun cevabını araştırmaktır. Bu amaç doğrultusunda korku içerikli eserlerin bazı kitleler için cazip olmasının sebepleri de soruşturulacaktır. Çok genel olarak söylersek, sinemanın kültürdeki ve aynı zamanda bizim psikik yapımızdaki yeri en nihayetinde onun kavrayışımızı yükselten bir kültür öğesi olmasıdır. Bununla kastedilen şudur: seyircinin sanat eseri demeye değer olan filmler izlediğinde hem sanatsal hem estetik bakımdan hem de zihinsel olarak hoş, keyifli ve doyurucu bir zaman geçirmesidir. Böylesi önemli kültür unsurlarını barındıran sinemanın bazı örneklerinde nasıl olur da “terörize edici”² birtakım öğeler kullanılır ya da doğru ifadeyle film sırf o terörize edici öğeler üzerinde kurulabilir, sadece ondan ibaret olabilir? Burada kastettiğimiz tür yer yer gerilim ve korku unsurları içeren filmler değil, amacı sadece yoğun bir şekilde insanı dehşete düşürüp terörize etme olan filmlerdir. Bu bağlamda ele alacağımız temel sorunlardan birisi “terörize olma nasıl çekici hale geliyor?” sorusudur. Bu sorun bizi insan doğasının bir yönü hakkında felsefi ve psikolojik bir soruşturma yapmaya yöneltmektedir: antik çağlardan bu yana neden acı, korku, gerilim ve iğrendirici bazı öğelerle dolu olan eserler yoğun şekilde talep görmüştür? Bu talep insan doğasının ve psikolojisinin hangi özelliğinden kaynaklanmaktadır? Neden bazı insanlar rahatsız edici bir his olarak görülen korkmayı ve dehşete düşmeyi özellikle istemektedir?

1. Korkunun Felsefi ve Ahlaki Etkileri: Aristoteles, Tragedya ve Katharsis

Korku ve dehşet filmleri ilk adımda bize tragedyayı anımsatmaktadır. Peki tragedya ve günümüzdeki korku sineması arasında bir bağlantı var mıdır? Bu meseleyi incelemeye sanat felsefesi tarihi bakımından önemli görüşleri bulunan Aristoteles’in tragedya hakkındaki düşünceleriyle başlayalım. Aristoteles *Poetika* adlı eserinde tragedyaları incelerken bu konuda bazı saptamalar yapmıştır. Çalışmanın bu kısmında ilkin tragedya hakkında genel bir bilgi verilecek ve ardından Aristoteles’in tragedya hakkındaki saptamaları anlatılacaktır.

Antik Yunan araştırmacıları tiyatronun ve tragedyanın doğuşunu Dionysos şenliklerine dayanarak açıklamaktadırlar. Tanrı Dionysos Antik Yunan’da bir bakıma baharda yeniden doğuşun simgesidir. Böylece Dionysos adına yapılan şenliklerin amacı coşku ve sarhoşlukla baharın gelişini, aslında tanrı Dionysos’un gelişini kutlamaktır. Bu şenlikler şarap içip, şarkılar ve şiirler söylemek, maske takıp hayvan postları giyerek kılık değiştirmek, karanlıklarda birbirlerini korkutmak ve çılgınca dans edip coşmak, şarabın etkisiyle adeta kendinden geçmek şeklinde gerçekleşirdi. Site yönetimi kuralları çiğneyen ve sitenin düzenini bozan

¹ Bu tür filmlerin bazen akademi ödülleri aldığına da tanık oluruz. Oskar ödülüne değer görülen *The Exorcist* (*Şeytan*, 1973, William Fredkin) ya da *Interview with the Vampire* (*Şeytanla Görüşme*, 1994, Neil Jordan) gibi filmler gişe rekorları kırmıştır.

² “Terörize edici” derken kastedilen korku filmlerinin seyircide yoğun bir dehşet ve korku hali uyandırmayı amaçlamasıdır.

Dionysos şenliklerini yok etmeye ve yasaklamaya çalışan pek çok girişimde bulunmuştur. Site yetkilileri her ne kadar bu kültü engelleyemediyse de zamanla site kurallarına uygun bir şekilde düzenlemiştir (Latacz, 2006, s.27). Site yönetimi altında gelişen resmi Dionysos şenliklerinden Lenaeler'de ve Büyük Dionysialar'da tiyatrolar sergilenmekte ve oyunlar kendi aralarında yarışıp ödüllendirilmektedir. O dönemdeki tragedya ve komedy yazarları oyunlarını sırf bu şenliklerde sergilenmesi için yazmışlardır. Tiyatronun ve tragedyanın Dionysos şenliklerinden doğduğu açıktır.

Tragedyanın doğuşuna ilişkin elimizdeki en önemli kaynak Aristoteles'in *Poetika'sıdır*. Aristoteles'e göre tragedya dithyrambos korosundan doğan tragedya zaman içinde adım adım yetkinleşmiştir. Aristoteles tragedyanın birbirini kovalayan birçok şekil değiştirmeden sonra ancak kendi zamanında özüne en uygun biçime ulaştığını düşünür. (Aristoteles, 1987, s.19).

Aristoteles'e göre tragedya "ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu bulunan ... bir eylemin taklididir." Bunun için güzelleştirilmiş bir dil kullanılır ve eylemde bulunan kişilerce temsil edilir; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır. Kullanılan özel araçlar ölçü ve müziktir (Aristoteles, 1987, s.22). Tragedyanın en önemli unsurları öykü, dekor, müzik ve dildir. Aristoteles tragedyanın bir ödevi olduğundan da söz eder, o da şudur: tragedya seyircide uyandırdığı korku ve acıma duygularıyla ruhu tutkularından temizlemelidir. Bu durum *katharsis* olarak adlandırır. *Katharsis* içine hiçbir şey karışmamış, saf, temiz anlamına gelen eski Yunanca sözcük *katharos'tan* gelir, fiil olarak *katharisen* ise saflaştırmak, temizlemek gibi anlamlara gelir ama bu fiilin en önemli manası "iyileştirmek"tir ve aynı terimin o dönemde tıpta kullanımına çok yakındır. Örneğin Hippokrates Okulu hastalığı vücut sıvılarının bunalıma götürmesiyle oluşan bir rahatsızlık olarak görür. İyileşme ise hastalığa sebep olan şeylerin boşaltılması ve vücuttan atılması yoluyla gerçekleşir. Hekimin amacı vücudu içine düştüğü sıkıntılı ve bunalımlı halden kurtarmaktır (Thomson, 2004, s. 389).

Aristoteles'in tragedyayı incelerken kullandığı *katharsis* kavramı ise insanın tutkularından ve birtakım korkulardan arındırılması, ruhunun temizlenmesi ve saflaştırılması, onun iyileştirilmesi anlamına gelmektedir; bu iyileştirme hiç şüphesiz ki ahlaki bir iyileştirmedir. Nasıl ki tıp vücudun hastalıklardan iyileştirilmesini sağlıyorsa, tragedyalar aracılığıyla yaratılan *katharsis* de ruhun ahlaki olarak iyileştirilmesini, daha sağlıklı olmasını sağlamaktadır. Aristoteles ahlak görüşüne uygun olarak sanatın da ahlaki boyutuna dikkat çekmektedir. Nitekim *Poetika'da* şunu söyler: Ağırbaşlı ve soylu bir karaktere sahip olan bir sanatçı ahlakça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu eylemlerini taklit eder (Aristoteles, 1987, s.17). Bu yaklaşıma göre sanat eserinin amacı kişide sırf estetik bir haz yaratmak değildir. Sanat eseri aynı zamanda kişinin ruhunu arındırarak onun daha yüksek zihinsel ve ahlaki bir kavrayışa erişmesini sağlamalıdır. Böylece sanat eseri ve özellikle tragedya seyircinin kendine ilişkin bilince (γνώθι σεαυτόν, kendini bil) ulaşmasının bir aracıdır. Ki o dönemde en çok tartışılan konulardan biri *gnothi seauton*, yani kendini bilme meselesiydi, diğeri ise kişi nasıl erdemli ve mutlu olur, sorusuydu.

Aristoteles'e göre tragedya seyircisi başkasının yaşadığı acı, korku ve gerilim üzerinden kendisini oyuncularla özdeşleştirerek *katharsis'e* ulaşmaktadır. Kaliteli bir tragedya önceden seyircide belirli hisleri yaratmayı amaçlamaz, hislerin sebebi öykünün seyirci üzerinde etkili oluşudur. Tragedya öyküsü korku ve acıma duygusu uyandıran olayları kapsamaktadır, öykünün inanılır olması ise onun en önemli özelliğidir. Tragedyada seyirciyi esas etkileyen müzik ya da sahne dekoru gibi biçimsel öğeler olmamalıdır, seyirci öyküden hareketle *katharsis* yani bir arınma ve iyileşme yaşamalıdır. Bu da seyircinin tragedya eserinden hareketle hem kendini sorgulaması, hem örneğin yazgıya hiçbir şekilde karşı gelinemeyeceğinin farkına varması, hem de tüm bunlardan ahlaki bir ders çıkarması aracılığıyla olmaktadır. Örneğin bir Yunan mitolojisi hikayesiyle başlayan Oedipus tragedyası, Oedipus'un büyük babası Labdakos'un öfkeli tanrıların gazabına uğramasıyla başlar. Oedipus Sfenks'i öldürür ve

Thebai'yi özgürlüğüne kavuşturur. Sonra babasını öldürüp annesiyle evlenir ve Antigone dünyaya gelir (Kierkegaard, 2020, s.220). Ne Oedipus ne de Antigone ailenin kaderinden kaçabilir; çekilen acılar nesilden nesile devam eder. Aile için yazgıdan kaçış mümkün değildir. Aristoteles *Poetika'* da doğrudan "ibret alma" ifadesini kullanmasa da adeta tragedya seyircisinin kahramanın başına gelen olaylardan ibret almasının da bu *katharsis'e* dahil olduğunu çıkarabiliriz. Tüm bunların esas amacı ruhu iyileştirmektir.

İşte Aristoteles tragedya korku, acıma ve iğrenme duygularıyla *katharsis* kavramı arasında böyle bir bağ kurmaktadır. Peki günümüz korku filmleri Aristoteles'in tragedyanın sağladığını söylediği bir iyileştirme ve arınma (*katharsis*) sağlamakta mıdır? Bu soruyu yanıtlayabilmek için korkunun psikolojik ve fizyolojik boyutlarına bakmamız gerekmektedir.

2. Korkunun Psikolojisi: Freud, Angst ve Unheimlich

Psikologlar ve psikanalistler insanların çağlar boyu neden korku dolu eserlere ilgi gösterdiği hakkında bazı görüşler öne sürmüşlerdir. Psikanalizm hem genel olarak korkuyu anlamak için hem de çeşitli kurgusal eserler aracılığıyla yaratılan korkunun incelenmesi için bir yol göstericidir. Nitekim korku filmleri bazen açıkça bazen de üstü kapalı olarak doğrudan psikanalitik bazı kavramlara ve imgelere göndermede bulunur (Carroll, 2004, s.257). Korku konusunda önemli araştırmalar yapan Sigmund Freud *Angst (Korku- Kaygı)* başlıklı çalışmasında korkuyu ikiye ayırarak inceler: *gerçek korku* ve *nevrotik korku* (Freud, 1993, s. 227). Freud'a göre *gerçek korku* dıştan kaynaklanan bir tehlikeye önceden görülen bir zarara karşı bir tepkidir. Bu durumdaki korku kendini koruma dürtüsünün bir sonucudur. Gerçek bir tehlike söz konusu olduğunda birey tehlikenin büyüklüğünü değerlendirerek kaçmanın mı, kendini savunmanın yoksa saldırıya geçmenin mi doğru olacağına ilişkin hızlıca karar verir. Doğada korkunun bireyi hayatta tutmak ve bütünlüğünü korumasını sağlamak gibi önemli amaçları vardır. Gerçek korkunun amacı bireyde sırf korku yaratıp korkutmak değil, onu tehlikeden koruyacak değerlendirmeyi bir an evvel yapıp, hayata geçirmesini sağlamaktır. Dolayısıyla korku oluşumu ben'in tehlikeye karşı tepkisini ve kaçışını başlatacak bir sinyaldir. Bu nedenle korku ölçülü olmalı ve kişinin doğru karar vermesini engellememelidir (Freud, 1993, s. 229). Görüldüğü gibi gerçek korku bireyin kendini koruma içgüdüsünün bir tezahürüdür.

Nevrotik korku söz konusu olduğunda ise birey gerçekte hiçbir tehlike olmamasına rağmen, bilinçaltının bir şekilde tetiklenmesi sonucu oluşan içten gelen tehlike alarmını sanki gerçekte de bir tehlike varmış gibi yorumlamaktadır. Bu durumda bireyde korku baş göstermekte ve ortada korkulması gereken bir şey olmadığı halde psişik yapının yarattığı korku bireyi etkisi altına almaktadır (Freud, 1993, s. 241). Nevrotik korku bilinçaltında bulunan bastırılmış korkuların patolojik olarak ortaya çıkmasından kaynaklanmaktadır. Bu türden korkunun temel kaynağı bastırılmış duygular ve bilinçaltıdır. Freud her an her şeyin korku kaynağına dönüşebileceği nevrotik korkuyu "özgürce yüzen korku" olarak da adlandırır (Freud, 1993, s. 232). Nevrotik korku kişilerin yargılarını etkilemekte, onlarda sürekli korku beklentisi doğurarak genel bir "korkaklık" hali yaratmaktadır. Dolayısıyla kişi bulunduğu ortamda her zaman korkulacak bir şey olduğunu düşünerek korkmaktadır. Bu sebeplerle kişi korkuyla ve kaygıyla bekler bir haldedir. Nevrotik korku "*kaygılı bekleyiş*"in temel nedenidir.

Sürekli korkulacak bir şey olacakmış gibi hissettirerek bireyi korkutan kaygılı bekleyiş korkusunun yanında nevrotik bir korku türü daha vardır. Daha sınırlı ve belli nesnelere durumlara bağlanmış olan ikinci nevrotik korku türü ise "*fobiler*"dir. Fobilerin sebep olduğu korku histerisi *angsthysteria* olarak adlandırılır. Fobilerde korkulan nesnelere ve durumların çoğu aslında ürkütücü ve hoş olmayan şeylerdir ve bazı durumlar da fobisi olmayanlar tarafından da tehlikeli ve rahatsız edici görülebilir (Freud, 1993, s. 233). Örneğin yılanla karşılaşmaktan duyulan tiksinti ve korku gayet yaygın bir durumdur. Ancak fobisi olanlarda sebepsiz yere yılanla karşılaşma ve ondan zarar görme korkusu abartılı bir şekilde görülür. Hem fobiler hem de bekleyiş kaygısına sahip olan bazı vakalarda kaygı bozukluğu kişilerin günlük hayatını devam ettirmesine engel olacak kadar büyür ve bu sebeple tedavi edilmeyi

gerektiren psikolojik bir sorun haline gelir.

Freud korku ve kaygı kavramlarını açıklarken *Unheimlich* adlı bir kavramla bağlantı kurar. Bununla korkunun nereden kaynaklandığı üzerine bazı saptamalarda bulunur: *Das Unheimlich (The Uncanny, Tekinsiz)* adlı makalesinde korkunun kaynağını eve ait olmayan, yabancı ve tekinsiz olan olarak görmektedir. Almanca'da *unheimlich* sözcüğü tanıdık, yerli ve eve ait anlamlarına gelen *heimlich* sözcüğünün zıt anlamlısıdır. Tekinsiz *Unheimlich* tanıdık, bilindik ve eve ait olmayan bir şey olarak görüldüğü için onun korkutucu olduğunu düşünürüz; korkunun sebebi tekinsiz olandır (Freud, 1976, s. 220). Bilinmeyen bizde korku yaratmaktadır, temel kaynağı ise bastırılmış korkuların tekrar açığa çıkması ve id aracılığıyla bizde oluşan bazı görüntüler ve düşüncelerdir. *Unheimlich* (tekinsiz)olanla tümüyle dehşet verici olan şeyler arasında önemli bir bağlantı vardır. Freud'a göre insanın içinde güçlü bir ilkel ölüm korkusu vardır ve bu korku her an ortaya çıkmaya hazırdır. Freud ölüm fikrinin kişi için *tekinsiz* bir duygu olduğunu belirtir ve bu sebeple bastırılan bir duygudur; bastırma süreciyle akla yabancılaştırılmaktadır. Yani korkutucu bir şey bilinçaltı tarafından tekinsiz (*Unheimlich*) bir şeye dönüştürülmektedir (Freud, 2016, s. 349). Bu durum ölü insanın çoğu zaman yaşayan insan için büyük tehlike taşıyan bir düşman gibi görülmesine sebep olmaktadır, korku sineması bu temayı yaygın şekilde kullanmaktadır. Korku sinemasında bu tür temaların yaygın şekilde kullanması Freud'un *tekinsiz (Unheimlich)* hakkındaki incelemelerinin korku sinemasını açıklamada bir ipucu olabileceğini göstermektedir.

3. Korkunun Fizyolojik Etkileri ve Korku Filminin Yarattığı Korkunun İncelenmesi

Korkunun psikolojisinden bahsettikten sonra seyirciyi hakikaten korkutmak ve onda yoğun bir gerilim yaratmak, onu iğrendirmek ve dehşete düşürmek isteyen filmlere bakalım ancak ondan evvel çok kısaca dehşet (*horror*) kelimesinin etimolojisinden bahsedelim. Dehşet kelimesi bize korkunun fiziksel tezahürlerini çağrıştırmaktadır. Dehşet (*horror*) eski Yunanca *phryke'* den (*Φρικη*) gelir ve anlamı titremek, ürpermek demektir (Martin, 2019, s. 3). Sinemada dehşetten kaynaklanan bu ürpertiye en fazla deneyimlediğimiz tür ise korku türüdür; bununla birlikte acı yoluyla bir etki bırakmanın söz konusu olduğu melodramı da göz önünde bulundurabiliriz.

Korku filmlerinde seyirciyi korkutmak için mümkün olan tüm imkanlar kullanılır: karanlık yerler, eski hikayelerde anlatılan canavarlar, perili evler, doğa üstü varlıklar, vampirler, dinsel öğeler, vahşet ve kan. Çoğu zaman ses efektleri, korkunç müzikler ve bazı özel etkiler aracılığıyla da seyirci korkutulmaya çalışılır. Amacım burada doğrudan bu tip filmler üzerine konuşmak değil, bu tarz filmlere yoğun ilgi gösteren insan doğası hakkında felsefi, psikolojik ve nöropsikolojik bir soruşturma yapmaktır. Dolayısıyla inceleme nesnemiz doğrudan seyirci oluyor. İnsanın acı, korku, gerilim ve iğrendirici birtakım öğelerle dolu olan eserlere talep göstermesi onun doğasının hangi özelliğinden kaynaklanmaktadır? Bazı araştırmacılar bunun insanın sadistik ve mazoşistik yönlerini ortaya koymaktan kaynaklandığını söylemektedir ancak bu yaklaşım meseleyi sadece betimleyerek insanda neden sadistik ve mazoşistik yönlerin bulunduğu sorusunu yanıtızsız bırakmaktadır.³

İnsanların çoğu için korkmak gündelik yaşamda genellikle kaygı verici ve rahatsız edici bir his olmasına rağmen ve korkutucu şeylerden kaçınılması gerektiği düşünüldüğü halde, bir kesim seyirci korkmak için korku filmleri izlemektedir ve bundan yoğun bir haz almaktadır. Üstelik korku filmi izlemekten hoşlanan önemli bir kitle üzerinde yapılan araştırmalara göre, korku filmi izleyicileri de çoğu zaman film izlerken veya film izledikten sonra pek çok kötü etkiyi tecrübe etmektedir. Bu konuda örnek bir çalışmadan bahsetmemiz gerekirse; izleyiciler tarafından en korkunç filmlerden birisi olarak seçilen *Poltergeist (Kötü Ruh, 1982, Tobe Hooper)* filmini izleyen katılımcıların %72'si uyku kalitesine ve uyuma zamanlarına ilişkin sorunlar yaşadıklarını belirtirken %76'sı filmin günlük hayatlarını olumsuz etkilediğini raporlamışlardır

³ Bu konuya örnek bir yaklaşım için bakınız: Abisel, Nilgün (1999), *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul, Alan Yayıncılık, s. 132 vd.

(Cantor, 2004, s. 289). *Scream* (Çılgılık, 1996, Wes Craven) filmi izleyen seyircilerin %65'i ise filmin gündelik hayatlarını kötü yönde etkilediklerini belirtmiştir. Film izlediği sıralarda sanat tarihi dersi alan bir katılımcı binadaki *Çılgılık* tablosunu gördüğü zaman filmin etkisiyle tablodan korkmuş ve uzun bir süre tabloyu her gördüğünde başını farklı bir yöne çevirmiştir. Aynı seyirci iki yıl boyunca evde yalnız kaldığı zamanlar aşırı rahatsız hissetmiş ve geceleri yatarken gerçekte olmayan çılgılık sesleri duymaya başlamıştır (Cantor, 2004, s. 295). Korku filmleri pek çok seyirci üzerinde özellikle psikolojik olarak travmatik sayılabilecek bu denli olumsuz etkiler bırakırken, neden hala birileri korku filmi izleyerek gönüllü olarak korkmak istemektedirler? Korku filmi izleyicileri için bu vazgeçilemez bağımlılığın sebebi nedir?

Meseleyi incelemek için ilkin korkunun birey üzerinde nasıl bir etki bıraktığına bakabiliriz. Korkan birey kendini tehlike altında hisseder ve zihni sürekli tehlike ile meşguldür. Bu sebeple bir yargıda ya da akıl yürütmede bulunamaz; fikirleri bulanık ve düzensizdir (Mannoni, 1990, s.11). Korkunun etkisiyle bireyin eylemleri, refleksleri ve aklını kullanımı, yani düşünme gücü kısıtlanır. Yoğun bir korku hali vücut fonksiyonlarının bozarak dengesizliklerin ortaya çıkmasına sebep olur (Mannoni, 1990, s.13) Burada şoka girmiş birini düşünebiliriz.

Korkunun pek çok fizyolojik etkisi vardır. Vücudun korkuyla ilgili en önemli merkezleri amigdala, prefrontal korteks, ve nöroendokronik sistemdir. Nöropsikiyatristler korkuyu açıklarken amigdaladan hareket ederler çünkü amigdala korkunun oluştuğu, öğrenildiği ve ona tepki vermenin gerçekleştiği en önemli merkezdir (Dominic vd, 2006, s. 1187). Ancak korku anında amigdalanın yanında vücudun elektrofizyolojik yapısı, endokrinolojik sistemi (kimyasal sistemi), organların işleyişi ve psikolojimiz de etkilenmektedir. Hipotalamus korku anında sempatik sinir sisteminin harekete geçmesini sağlar. Hipofiz bezi böbrek üstü bezlerini uyaran kortikotrofin hormonu salgılar. Bu hormonla birlikte salgılanan adrenalin ve kortizol hormonları ise kan basıncının yükselmesine ve nefes alışverişin hızlanmasına neden olur. Tüm bunlar organizmayı hayatta tutmak için vücudun verdiği tepkilerdir. Korku anında hipotalamus, hipofiz bezi ve böbreküstü bezleri yoğun olarak etkileşim halindedir; sinir sistemi ve iç salgı bezleri yani nöroendokrinolojik sistem korku anında birlikte çalışmaktadır. Görüldüğü gibi korkuyla beraber beyinde ve vücudun diğer sistemlerinde pek çok bölge harekete geçmektedir (Buss vd, 2004, s. 584-585).

Korkunun bir tehlike anında, tekinsiz ve güvensiz bir durumun varlığında ortaya çıktığını belirtmiştik. Bireyin tehlike anında yapması gereken ya kaçmak ya da kendini tehdit eden şeylerle savaşmasıdır (*fight or flight*). Ancak korku filmleri söz konusu olduğunda, seyirciler gayet güvenli bir ortamda filmleri izlerler ve bir tehlikeyle savaşmaları ya da bir tehlikeden kaçmaları gerekmediğini bilirler. Buna rağmen vücutları etrafta sanki bir tehlike varmış gibi tepki vermeye devam eder halbuki ortada kaçacak ya da savaşacak bir tehdit yoktur. Korku filmi izlerken vücutta adrenalin, endorfin ve dopamin gibi kimyasallar salgılanır, nefes alış hızlanır, kaslar gerilir, düşünme gücü zayıflar. Korku filmlerinde değişik dozlarda izleyiciye sunulan korku seanslarıyla ve vücutta bu anlarda salgılanan kimyasallar sayesinde kişi kendisini iyi hissetmeye başlar ve halinden keyif alır çünkü güvendedir.

Korku çeşitlerinin fiziksel etkileri üzerinde yapılan çalışmalar şunu göstermiştir: günlük yaşamda birey tehlikeyle karşılaştığı anda amigdalanın korku merkezleri çok hızlı bir şekilde devreye girip bireyi tehlikeden kurtulmak için eyleme yöneltmektedir. Oysa korku filmi izlerken, seyircinin tehlikeyle karşılaştığı anda aktif hale geçen amigdalanın korku merkezleri gerçek bir korkuyla karşılaşıldığında olduğu gibi çalışmamaktadır. Bu defa korku merkezlerinin yanında amigdalanın ödül mekanizmasıyla ilgili merkezleri de çalışmaktadır. Peki amigdalanın korku ve ödül mekanizmasıyla ilişkisi nasıldır?

Amigdala çoğu zaman sadece korku gibi olumsuz ve hoş olmayan birtakım duyguların merkezi olarak görülmektedir. Nitekim amigdala korku davranışlarına aracılık eden ve onu düzenleyen sinir sisteminin merkezinde bulunmaktadır. Amigdala, her biri çok sayıda alt

çekirdeğe sahip 13 çekirdekten oluşur. Bu çekirdeklerden sadece bazılarının korku ile ilgili olduğu bilinmektedir. Özellikle amigdalanın merkezinde bulunan çekirdek korkuyu öğrenme, korku hafızası ve korkuya doğrudan tepki verme ile görevlidir. Bu sebeple merkezi çekirdeğin doğrudan orta beyinle ve beyin sapıyla ilişkisi vardır; tehdit ve tehlike anında davranışsal ve endokrinolojik yanıtların verilmesini sağlamaktadır. Diğer çekirdeklerden bazıları ise talamus ve diğer kortekslerle ilişki halindedir. Amigdalanın yanlarında bulunan bazı çekirdekler ise görsel ve işitsel bilgileri almakla ilgilidir. Tüm çekirdekler arasında karşılıklı bir ilişki vardır (Rosen, 2004, s.26-27).

Yapılan nöropsikiyatrik çalışmalarda korkudan ve korku koşullanmalarından büyük ölçüde sorumlu olan amigdalanın bazı çekirdeklerinin ödül ve haz gibi bazı olumlu duygularla önemli bir ilişkisi olduğu keşfedilmiştir. Bu ilişki amigdalanın korkuya verilen tepkilerin merkezi olmasının yanında öğrenmede de etkili bir merkez olmasından kaynaklanmaktadır (Dominic vd, 2006, s. 1193). Amigdalanın öğrenmeyle ilişkisinin olması, onun aynı zamanda ödül merkezlerini de uyarmasını sağlamaktadır. Amigdala korku gibi negatif görülebilecek bir duyguyla uyarıldığı zaman bazı vakalarda amigdalanın bazı çekirdeklerinin uyarısı sonucu ödül ve haz merkezleri de aktif hale gelebilmektedir. Böylece bazı durumlarda korkan kişi, ortada herhangi bir ödül olmadığı halde, sırf korktuğu için bundan haz alabilmektedir (Baxter ve Murray, 2002, s.564-565). Bu ise korku ve ödül koşullanmasının birlikte gelmesinden kaynaklanmaktadır. Korku filmi izlerken amigdalanın ve bazı ödül ve zevk alma merkezlerinin aktifleşmesinin yanında beynin görme merkezi, talamus (gelen verileri vücuda ileten merkez) ve beynin arka orta tarafında bazı bölgeler de aktifleşmektedir. Tüm bunların sonunda beyinde haz, ödül ve tatmin mekanizmaları çalıştığı için zevk alma ortaya çıkmaktadır. Böylece daha fazla heyecan arayan izleyici daha korkunç ve dehşet verici sahneleri görmek istemektedir; filmde fazlasını isteyenler ise yüksek dozda heyecan yaşamak uğruna tehlikeli işlere atılma konusunda daha cesur bir hale gelmektedir.

Bu noktada kısaca Dolf Zillmann'ın *Uyarılma Aktarma Teorisi*'nden (*Excitation Transfer Theory*) de bahsetmek istiyorum. Buna göre korku filmleri öncelikle izleyicide negatif sayılan bazı hisler yaratır, ama çoğu zaman sonlarda adalet yerini bulur ve kahraman kazanır. Sonuçta seyircide oluşan negatif hisler yerini çok daha baskın pozitif hislere bırakır. Böylece seyirci yaşadığı büyük korkunun ardından, yoğun bir zevk alma haline geçer. Beyindeki bazı korku (ve şiddet) merkezlerinin uyarılması haz alma merkezlerini de yoğun bir şekilde harekete geçirmektedir (Zillmann, 1971, s.420 vd). Görüldüğü gibi korku filmi izlerken hem bireyde oluşan korku bir haz kaynağıdır, hem de dehşete düşmüş izleyici için korku gibi yoğun bir hissin ardından gelen kahramanın zaferi yoğun bir coşkulanım kaynağıdır. Kahramanın olmadığı ve olayların tam çözüme kavuşmadığı durumlarda ise seyirci büyük bir bağımlılıkla ve merakla filmin diğer serilerini izlemeye hazırdır.

Korku filmleri amigdalanın korkunun etkisiyle ödül-haz merkezlerini aktifleştirmesi sonucu ve ayrıca uyarılma aktarma teorisinde anlatıldığı gibi coşkulanımların aktarılmasıyla seyircide anlık bir rahatlama sağlasa da, filmlerin yarattığı sahte korku dünyası uzun vadede olumsuz psikolojik sorunlara sebep olabilmektedir. Şimdi korku filmlerinin seyircide nasıl geçici bir rahatlama sağladığına ve onların birey üzerindeki psikolojik etkilerinin sonuçlarına daha detaylı bakalım.

4. Korku Film ve Pseudo Korku Dünyası

Korku filmi, korkuyu ara sıra veya tesadüfen değil, tutarlı ve kasıtlı olarak ortaya çıkarmak için özel olarak yaratılan tek kurgusal türdür (Martin, 2019, s. 4). Korku filmlerinde ve onların esas kaynağı olan korku dolu gotik hikayelerde temel kaynak bilinçaltındaki bastırılmış korkularıdır (Hayward, 2006, s. 206 vd.). Bu filmlerin amacı bir bakıma bilinç altındaki korkuları, arzuları ve dürtüleri açığa çıkararak izleyiciyi dehşete düşürmektir. Örneğin bastırılmış ölüm korkusundan hareket eden korku içerikli eserler ölü insanı yaşayan

her şeyi öldürmek isteyen, dehşet uyandıran bir varlık olarak gösterir ama bunu yaparken ölümün ve ölümlerin canlanmasının gayet sıradanlaştırılması ve normalleşmesi söz konusudur (zombiler). Ancak bu filmlerde sadece ölümler değil, canlı bir insandan da korkutucu ve tekinsiz bir tiplene olarak bahsedilebilir. Örneğin *Saw* (Testere, 2004, James Van) filminde *The Jigsaw Killer* (Katil Jigsaw) kötü niyetli ve tekinsiz bir karakter olarak görülmektedir. Korku filmlerinde karşımızda çıkan bedenden ayrılmış uzuvlar, kesilmiş bir baş ya da el gibi vücut parçalarında da izleyiciyi rahatsız eden tekinsiz bir şeyler vardır. Gerçek hayatta da tekinsiz bir şeyden kaynaklanan korkuyu sık sık tecrübe ediyor olsak da, kurgusal alanda kullanılacak araçlar çok olduğu için tekinsiz etkiler yaratmaya daha fazla olanak sunmaktadır. Korku filmlerinde Freud'un tekinsiz olarak söz ettiği duygu korkutma amaçlı olarak kullanılır; hatta temel amaç seyircide özellikle tekinsiz duygusu yaratıp onu korkutmaktır, korkuyla birlikte vücutta gerçekleşen bazı süreçlerin sonucunda haz yaşanmaktadır.

Korku filmlerinde kullanılan basit anlatım tarzı, seyirciyi zihinsel bakımdan hiç yormadan ama yine de şaşırtarak, kimi durumlarda sıradaki ölecek kişinin tahmin edilmesinin verdiği hazı seyirciye yaşatarak onda felaket ve dehşet senaryoları izleme isteği uyandırmakta ve bu isteği bağımlılık seviyesinde sürekli tutmaktadır. Bu türden bir bağımlılığın oluşmasının bir sebebi de şudur: çağımız insanı yaşamında tanık olduğu pek çok sıkıntıyı dönüşüme uğratabilecek güce sahip değildir (Çağlıyan, 2016, s.81). Bu sebeple bazı bireyler korku filmi gibi aşırı duygu hali yaratan eserlerin sahte korku dünyasıyla kendilerini yoğun şekilde uyararak rahatlamaya çalışmaktadır. Korku filmlerinde korku yaratan nesnelere (örneğin canavar veya kötü bir ruh gibi) bir şekilde yok edilmesiyle ve kötü tipin cezalandırılmasıyla birlikte seyircinin kendi yaşamındaki gerçek tehditlerden bir süre kaçıışı sağlanmakta ya da onlardan kaçmış olmanın verdiği gerginlik giderilmektedir.

Korku filmi aracılığıyla seyircinin gerçek yaşamdan kaynaklanan gerginliklerinin kısa bir süreliğine unutulması seyircide pek çok kaygı bozukluğuna yol açmaktadır. Ortada gerçek bir tehlike olmadığı halde kişinin sırf korku filminin etkisiyle yaratılan kurgusal bir dünya aracılığıyla tüm sorgulamaları askıya alarak kendini korkutması Freud'un tabiriyle anlık bir nevrotik bir korku çeşididir; hiçbir tehlike ve tehdit olmamasına rağmen birey filmi izlerken korkar bir haldedir. Kaygılı bekleyiş ve fobiler gibi örneklerini verdiğimiz nevrotik korkuda, korkunun baş gösterdiği her anda korkulacak bir tehdit olduğu beklentisi doğmaktadır. Kişinin kendini sürekli korku filmine maruz bırakması onda kalıcı bir takım nevrotik korkuların gelişmesine yol açabilir. Yapılan araştırmalarda korku filmi izleyen katılımcılarda filmlerde işlenen temalar doğrultusunda filmlerdeki dehşet verici sahnelerin uzun süre zihinlerine kazınması ve bunun etkisiyle ömür boyu süren fobiler oluşması, katılımcıların olmayan sesler duyması, görülen kabuslar nedeniyle uyku kalitelerinin bozulması ve evde yalnız kalmaktan çekinmeleri, karanlıktan korkmaları vb. bu iddiamızı temellendirmektedir (Cantor, 2004, s. 289-296). Korku filmleri seyircide Aristoteles'in incelediği tragedyada olduğu gibi bir arınma (*katharsis*) sağlamamaktadır; aksine seyircilerin çoğunda açıkça kaygı nevrozlarına ve kaygı bozukluklarına yol açmaktadır. Ayrıca amigdalanın yoğun korkunun etkisiyle kişide ödül ve haz mekanizmalarıyla ilişkili olan diğer çekirdeklerini aktifleştirerek haz duyulmasına sebep olması da patolojik bir durum olarak görülebilir. Nitekim korku filmi izleyicisi için amigadalanın yanlış uyarılması sonucu korkudan doğan anlık bir haz dışında ve gerçek hayattan bir süreliğine kaçışın sağladığı rahatlama haricinde ortada gerçek bir ödül yoktur.

Görüldüğü gibi korku filmi izleyen seyirci film aracılığıyla vücutta gerçekleşen bazı süreçlerin etkisiyle ve çeşitli hormonların harekete geçmesi sonucu kendine pseudo (sahte) bir korku dünyası yaratır. Bunu yaparken yaratılan sahte korku dünyasının gerçekliğini sorgulamaktan kaçınır. Samuel Taylor Coleridge bu durumu "*the willing suspension of disbelief*" (her türlü şüphenin istemli olarak askıya alınması) terimiyle ifade etmektedir (Ferri, 2007, s. 12). Seyirci korku filmi izlerken daha çok korkmak ve filmi daha yoğun deneyimleyerek tadını çıkarmak için çoğu zaman gerçekliği ve her türlü şüpheyi askıya almaktadır.

Sonuç

İnsanın kendini ifade biçiminin en özel hallerinden biri olduğunu söyleyebileceğimiz sanatsal yaratımları ilk yazılı kaynaklar olan Sümer metinlerinden itibaren incelediğimizde, onlarda korku, dehşet ve acı gibi öğelerin de önemli bir rolü olduğunu görebiliriz. Olumsuz denebilecek içeriklerine rağmen bu tip eserler de tarih boyu insanlığı cezbetmiştir. Bu çalışmada temelde bu cazibenin sebebi açıklanmaya çalışılmıştır. Korku ve dehşet uyandırmayı amaçlayan eserlerin çekiciliğinde hem insanın fizyolojik yapısının -özellikle amigdalanın uyarma ve uyarılma şeklinin- ve hem de psikolojisinin etkili olduğu gösterilmiş, korkunun cazibesinin bazı sonuçları tartışılmıştır.

Şimdi tekrar yazının başında söz ettiğimiz tragedyaya ve bunun korku filmiyle olan ilişkisine dönelim. Burada Aristoteles ve *katharsis* yani tragedyanın ruhu iyileştirmesi ödevini hatırlayalım. Antik dünyada sanat eserlerinin ahlaki bir boyutu vardı ve Aristoteles'in tragedyaya yorumunda bu eserlerden özellikle yazgı bağlamında ahlaki bir ders çıkarılarak ruhun tutkularından arındırılması ve iyileştirilmesi vurgulanıyordu. Dolayısıyla tragedyalarda amaç sırf seyirciyi korkutmak, onda acıma duygusu uyandırmak ya da iğrendirmek değildi. Bugünün korku filmlerine ya da melodramlara baktığımızda ise Aristoteles'in sözünü ettiği *katharsis* artık şekil değiştirmiştir; iyileştirme yönü göz ardı edilmiştir.

Kendi varoluşunun verdiği kaygı, acı, korku ve gerilimin etkisindeki seyirci başkalarının acısına, korkusuna ve tecrübe ettiği gerilime yönelerek, bunlar aracılığıyla kendini korkutarak kendi içinde bulunduğu bunalım yaratan varoluş durumundan bir şekilde arınmaya veya ondan bir şekilde uzaklaşmaya, onun yerine farkında olmadan vücudunda salgılanan çeşitli kimyasalların etkisiyle kendini daha iyi hissedeceği bir ruh haline geçmeye çalışmaktadır. Ancak korku filmlerini izlerken korkudan, dehşetten ve iğrenmeden haz alınması aslında amigdalanın yanılmasının ve yanlış bağlantılar kurmasının bir sonucudur. Amigdala korku gibi negatif bir hisle uyarıldığında, çeşitli koşullar nedeniyle beyinde ödül beklentisi doğar ancak bazen ödül olmadığı halde ödül ve haz mekanizması çalışabilir. Bu da kişinin acıdan, korkudan, dehşetten ve iğrenmeden (şiddetten) haz almasına yol açabilir ancak haz ve ödül mekanizmasının bu şekilde çalışması patolojiktir. Bunun en önemli örneği korku, dehşet ve acı içerikli filmlere özel bir talep gösterilmesinde karşımıza çıkar.

Korku filmleri kişinin kendisiyle ve içinde bulunduğu hayatın gerçekleriyle yüzleşmesi sonucu onda bir arınma ve iyileşme sağlamak yerine, onun aslında nevrotik bir korkuyla kendi varoluşunu ve içinde bulunduğu hayatı unutmaya sebep olmaktadır. Burada söz konusu olan Aristoteles'in sözünü ettiği anlamda, korku ve acı aracılığıyla sağlanan ahlaki bir *katharsis* değil, başkasının acısı ve korkusu aracılığıyla kendini unutmaktır. İzleyicinin korku filmi izleyerek bilinçaltındaki bazı öğelerle karşılaşması ve çoğu zaman farkında olmadan onlarla yüzleşmesi ve nihayetinde fizyolojik yapının yanılması sonucu bu durumdan haz alması ancak onu geçici olarak rahatlatan bir çeşit hipnoz olarak görülebilir. Korku filmleri aracılığıyla bireyin yoğun bir şekilde maruz kaldığı dehşet ve korku uzun vadede bireyde oluşan pek çok psikolojik bozuklukların sebebi olabilir. Öyleyse korku filmleriyle ilgili çalışmamız göstermiştir ki, bu filmlerde ne gerçek bir arınmadan ne de gerçek bir korkunun varlığından söz edebiliriz; burada söz konusu olan korku sandığımız yanılmalı bir uyarılma aracılığıyla sahte bir avuntu bulma çabasıdır.

Kaynakça

Abisel, Nilgün (1999), *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul, Alan Yayıncılık.

Aristoteles (1987), *Poetika*, (İsmail Tunalı, Çev.), İstanbul, Remzi Kitabevi.

Buss, Kristin, D. Richard, K. Ned ve Goldsmith H. (2004), *Context-Specific Freezing and Associated Physiological Reactivity as a Dysregulated Fear Response*, *Developmental Psychology* by the American Psychological Association, Vol. 40, No. 4 içinde, 583-594.

Cantor, Joanne (2004), "I'll Never Have a Clown in My House" – Why Movie Horror Lives On, *Poetics Today* 25:2 içinde, s. 283-304.

Carroll, Noel, (2004), *Psychophysiology and the Horror Film*, Horror Film and Psychoanalysis-Freud's Worst Nightmare içinde, s. 257-270, New York, Cambridge University Press.

Çağlıyan, Çağdaş Emrah (2016), *Gücün Edimselleştiği An: Tüm Yargıların Ötesinde Kıyametin Olumlanması*, Sinefilozofi Dergisi, Sayı 2 içinde, s.79-96.

Dominic, Cheng, K., David, S. Christine, H. Fred (2006), *Human Amygdala Activity During the Expression of Fear Responses*, Behavioral Neuroscience by the American Psychological Association, Vol. 120, No. 5 içinde, 1187-1195.

Ferri, Anthony (2007), *Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith in Film*, New York Lexington Books.

Freud, Sigmund (1976), *The Uncanny* (James Strachey, Trans), The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud Volume VII içinde, London, The Hogarth Press.

Freud, Sigmund (1993), *Kaygı (Anksiyete)*, (Günsel Koptagel-İlal, Çev.), *Psikanalize Giriş-Genel Nevroz Öğretisi* içinde, s. 225-250, İstanbul, Yaprak Yayıncılık.

Hayward, Susan (2006), *Cinema Studies- The Key Concepts*, New York, Routledge.

Freud, Sigmund (2016) *Tekinsiz*, (Emre Kapkın-Ayşen Tekşen, Çev.), *Sanat ve Edebiyat* içinde, s.324-359, İstanbul, Payel Yayınevi.

Kierkegaard, Søren (2020), *Ya / Ya da*, (Nur Beier, Çev.), İstanbul, Alfa Yayınları.

Latacz, Joachim. (2006), *Antik Yunan Tragedyaları* (Yılmaz Onay, Çev.). İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları.

Mannoni, Pierre (1990), *Korku*, (Işın Gürbüz, Çev.), İstanbul, İletişim Yayınları.

Martin, Neil, G. (2019), *(Why) Do You Like Scary Movies? A Review of the Empirical Research on Psychological Responses to Horror Films*, *Frontiers in Psychology*, Volume 10 içinde, Article 2298, s.1-22.

Mark, G., Baxter ve Elisabeth A. Murray (2002), *The Amygdala and Reward*, *Neuroscience* Volume 3 içinde, s. 563-573.

Rosen, Jeffrey (2004), *The Neurobiology of Conditioned and Unconditioned Fear: A Neurobehavioral System Analysis of the Amygdala*, *Behavioral and Cognitive Neuroscience Reviews*, Volume 3 Number 1 içinde, s. 23-41.

Thomson, George (2004), *Tragedyanın Kökeni*, (Mehmet H. Doğan, Çev.) İstanbul, Payel Yayınları.

Zillmann, Dolf (1971), *Excitation Transfer in Communication-Mediated Aggressive Behavior*, *Journal of Experimental Social Psychology* Volume 7 içinde, s.419-434.

METİNDE ADI GEÇEN FİMLER

Blatty, W. Peter (Yapımcı), & W. Fredkin (Yönetmen). (1973), *The Exorcist*, [Sinema Filmi]. ABD, Warner Bros.

Geffen, D. (Yapımcı) & Jordan, N. (Yönetmen). (1994). *Interview with the Vampiire*, [Sinema Filmi]. ABD, Warner Bros.

Hoffman, G. (Yapımcı), & J. Van (Yönetmen). (2004), *Saw*, [Sinema Filmi]. United States, Twisted Pictures.

Konrad, C. (Yapımcı), & W. Craven (Yönetmen). (1996). *Scream*, [Sinema Filmi]. United States, Woods Entertainment.

Marshall, F. (Yapımcı), & T. Hooper (Yönetmen). (1982), *Poltergeist*, [Sinema Filmi]. United States, Metro-Goldwyn-Mayer SLM Production Group.

“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” Filminde Fetişizm ve Erkeklik

Mikail BOZ*

Rifat BECERİKLİ**

Özet

Fetişizm bir kişinin cansız nesnelere ya da geleneksel olarak seksüel bir arzusunun nesnesi görülme- yen çeşitli beden parçalarına dönük haz elde etme amacıyla duyduğu ilgiden kaynaklanan bir sorundur. Her insana cinsel açıdan çekici gelen uzuvlar ve nesnelere olabilir. Fetişist kişi ise cinsel haz için mutlaka fetiş nesneye ya da vücudun belirli bölümüne ihtiyaç duymaktadır ve dikizcilik gibi farklı türden rahatsızlıklarla birleştiğinde kişinin ve çevresindekilerin yaşamını etkileyecek bir sapma olarak anlam kazanmaktadır.

Bu çalışmada son dönem Türk sinemasında fetişizm olgusunun önemli biçimde kendini gösterdiği bir eser olan Onur Ünlü'nün *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok* (2017) filmi incelenmiştir. Eser psikanalitik ve feminist film teorileri ve yöntemleriyle, fetişizm kavramı merkeze alınarak çözümlenmiştir. Sonuç olarak filmde erkek kahraman kendi içsel dünyasında ve hayatında denge kuramamaktadır. Onun iktidarını cinsel haz kaynağı olarak gördüğü fetiş nesne ve beden organları yoluyla engelli/savunmasız kadınlar üzerinde tahsis etmeye çalıştığı gözlenmiştir. Bu türden fetişist nesne yatırımları ile giderek sanrılarla bozulan gerçeklik algısının genel olarak aşınmaya yüz tutan eril iktidarın süreksizleşen yapısıyla ilişkili bir fenomen olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, fetişizm, erkeklik, *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok*, Onur Ünlü,

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4276-1521> / [0000-0001-6392-8330](https://orcid.org/0000-0001-6392-8330)

E-mail : bozmikail@gmail.com - rifat.becerikli@bozok.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.701175](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.701175)

Geliş Tarihi - *Received*: 09.03.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 20.05.2020

Fetishism and Masculinity in “Blind in Love”

Mikail BOZ*

Rifat BECERİKLİ**

Abstract

Fetishism is a problem in which a person has sexual urges associated with non-living objects or various body parts that are not seen traditionally as the object of a sexual desire. There may be limbs and objects that are sexually attractive to every person. The fetishist person necessarily needs the fetish object or part of the body for sexual pleasure, and when combined with different kinds of ailments such as peeping, it becomes a deviation that will affect the life of the person and those around them.

In this study, Onur Unlu’s Blind in Love (2017), which the phenomenon of fetishism is manifested in recent Turkish cinema, was examined. The work has been analyzed with psychoanalytic and feminist film theories and methods by taking the concept of fetishism into the center. As a result, in the movie, the protagonist cannot balance his inner world and life. It has been observed that he tries to allocate his power over disabled / vulnerable women through fetish objects and body organs, which he sees as a source of sexual pleasure. Perception of reality, which increasingly becomes delusional due to these kinds of fetishistic object of investments, is seen to be a phenomenon associated with the destabilizing structure of masculinity that is generally eroded.

Keywords: Turkish cinema, fetishism, masculinity, Blind in Love, Onur Unlu,

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4276-1521> / [0000-0001-6392-8330](https://orcid.org/0000-0001-6392-8330)

E-mail : bozmikail@gmail.com - rifat.becerikli@bozok.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.701175](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.701175)

Geliş Tarihi - Received: 09.03.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 20.05.2020

Giriş

Sinemanın rahatlatıcı/katharsis sağlayan ve bir açıdan dikizci özellikleri bu kitle iletişim aracının çok da nötr olmadığını, teknik bir gelişim yanında kültürel bir pratik olduğunu da göstermektedir. Sinemanın yaygınlaşmasıyla, psikanalizin önemli eserlerinin yirminci yüzyılın başında ortaya çıkması basit bir tesadüf sayılmaz. Freudyen “düş yorumlarının” seküler anlamları, bastırılmış arzuların ortaya konuş biçimleri, kişilik katman ve yapılanmaları ile kültüre katılım süreçleri arasındaki ilişkiler kişinin kendine bakışı kadar topluma ve doğaya bakışını da değiştirmiştir. Sinemada sunulan imgelerin art arda kurgulanması, kameranın her zaman bir “nesneye” yönelmesi, nesne bağlılığının ve nesnelere arası kurulan ilişkilerin “kişisel anlamın” kurucu unsuru olmasına yol açar. Karakterlerin psişik yapılanması ve bunların dönüşümü ve tüm anlatılara Aristoteles’ten bu yana atfedilen kathartik işlev sinema ve psikanalizi birbirine yaklaştırmaktadır. Bunun yanında psikanaliz insanlığın kültürel “ortak anlatısı” olarak bir anlatı modeli kurmaktadır. *Oidipus kompleksi* olarak da ifade edilen bu “anlatı”, belirli türde bir kaçınılmaz yazgı ve ceza olarak ortaya çıkmakla kalmaz, haz kaynağı ve arzu nesnesini, ondan kaçmanın zorluğunu, ele geçirildiğinde yüklenilmesi gereken cezayı da (*Oidipus’un gözlerini dağlamasını*), bir gereklilik ya da olumsal doğal bir sonuç olarak koymaktadır. O zaman sinema sadece bir anlatı değil, her bir anlatıda yer bulacak bir *bakışı*, bu bakışın ait olacağı bir *özneyi*, bu özneye ait bakışın yöneldiği *nesnelere sistemini*, özneye kurulacak empati ve sempatik özdeşimler yoluyla da haz ve *katharsisi* de sunmaktadır. Genel bir göstergeler sistemi olarak sinemada nesnelere üzerindeki “bakış”ın fetişist ve eril özelliğini Mulvey vurgulamıştır (1997). Bununla birlikte bu bakışın belirli filmlerdeki ortaya çıkış biçimini, varsa eril yapıyı ortaya çıkarmak gerekmektedir.

Türk sinemasında belirli karakterlerin çeşitli nesnelere kurduğu özel, nesneye bağımlı ilişkilerden söz etmek mümkün olsa da, bunun bir apaçıklık ve fetişist sunumu daha nadirdir. Türk sinema tarihinin daha ilk dönemlerinde filmlerde dikizcilik temelinde fetişist davranışlar belirmektedir. Özgüç bunu şu şekilde ifade etmektedir: “Ahmet Fehim’in *Mürebbiye* (1919) filminin bir sahnesinde, Fransız hizmetçi Anjel’i bir delikanlı otel odasının anahtar deliğinden izler. Yine *Bican Efendi Vekilharç* (1921) filminde belli belirsiz de olsa bir anahtar deliği fetişizmi görülmektedir. Bican Efendi, anahtar deliğinden salonda göbek atan çengileri dikizler. Muhsin Ertuğrul döneminde de bu eğilimlere rastlanır” (Özgüç, 1988: 92). 1950’li yıllardan sonra ana akım Yeşilçam filmleri içinde öncü yönetmenlerin eserlerinde fetişizm olgusuna nadir de olsa rastlanmaktadır. Halit Refiğ’in *Şehrazat* (1964) filmi de fetişizme dayalı ilginç bir yapıdır. *Şehrazat*, erkeğini yiyen bir örümcektir; kurbanı olan erkeklerle, yüzündeki siyah örümcek maskeyi çıkarmadan sevişir (Özgüç, 1988: 94, 30). Erksan’ın *Suçlular Aramızda* (1964) filminde fetişist bir unsur olarak jartiyer kullanılmaktadır (Bilge, 2011). Bu filmlerin ortak noktası başrol kadın oyuncunun Leyla Sayar olmasıdır. Sayar, Atıf Yılmaz’ın, Halit Refiğ’in ve Metin Erksan’ın cinsel çeşitlemelerini içeren erotik denemelerinin fetişidir (Özgüç, 2008: 112). Ayrıca *Sevmek Zamanı*’nda (1965) olduğu gibi imgeye, surete, yarı kastrasyona uğramış bir geri çekilme ile bağlanma örnekleri de vardır. Erotik Türk sineması örnekleri olarak kabaca 1970’li yılların ikinci yarısındaki kimi filmlerde, özellikle bir fantazyaya aracı olarak fetiş unsurlara yer verildiği görülmektedir. “70’li yılların seks furyası teşhircilikle beslendiğinden, türle ilgilenen seyirciyi pasif bir dikizci konumuna getirdiği gibi cinsel ilişkileri yalnızca ve yalnızca maçoluk ve teslimiyet açısından basitlik içinde ele almıştır” (Scognamillo & Demirhan, 2002: 233). Fantastik Türk filmleri ya da süper kahramanlı Türk filmlerinde de erotik unsurlarla iç içe geçmiş fetiş olguların varlığı bulunmaktadır. Örnek olarak *Demir Pençe: Korsan Adam* (1969) ve *Demir Pençe: Casuslar Savaşı* (1969) ile *Çılgın Kız ve 3 Süper Adam* (1973) filmlerinde kadın karakterler fetiş halleriyle erkeğe yönelik tehditkâr bir görünüm sunmaktadır (Demirhan, 2009). 1972 yılında *Dişi Akrep* filminde deri fetiş giysileri ile mini etekli bir süper kahraman yer almaktadır (Scognamillo & Demirhan, 2010: 190). İlerleyen dönemde ise özellikle 1980’li yıllardaki genel ifade ile “kadın filmleri”nde fetişist unsurlar ortaya çıkmaktadır. Özgüç, Başar Sabuncu’nun *Asılacak Kadın* (1986), Şerif Gören’in *Gizli Duygular* (1984), Atıf Yılmaz’ın *Delikan* (1982) ve *Adı Vasfiye* (1985), Erdoğan Tokatlı’nın *Fidan* (1984), Ömer Kavur’un *Göl*

(1983) filmlerinde çeşitli fetiş unsurların kullanıldığını belirtmektedir (1988: 95). Öte yandan adı geçen filmlerde fetişizm olgusu ya da fetiş unsurlar öykünün bir kısmında vurgulanan ve anlatının tümüne hâkim olmayan yapıdadır. Bu bağlamda Türk sineması ve fetişizm konusunu fetişist nesne farkındalığı ve bu farkındalığın kendisini belirli bir yineleme ile sunumu bağlamında ele alacak, Türk sinemasındaki fetişizm olgusunu çok yönlü olarak ortaya çıkaracak çalışmalara da ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Bir filmde fetişist doğanın apaçıklığını göstermek için, fetişist imgeler, bu imgelerin özgül haz doyurucu işlevleri, bu işlevlerin belirli bir (yarı) bilinçlilik tarzında sunumu gerekli görünmektedir. Bu bağlamda bu çalışmada ele alınan Onur Ünlü'nün *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok* (2017) filminin analizi Türk sineması ve fetişizm konusunu ele almada önemli bir olanak sunmaktadır. Filmde fetişist nesne yatırımları açık biçimde görülmektedir. Anlatı, bu nesne bağımlılığını psikanalitik ve feminist çözümlemeye imkân sunacak bir anne-baba-oğul üçgeni içerisinde anlamlandırmaya imkân tanıyacak yapıda sunulmaktadır.

Amaç, Yöntem ve Çalışma Evreni

Bu çalışmada Türk sinemasında çok fazla araştırılmamış olan fetişizm konusunu incelemek için amaca dönük örneklem yöntemi kullanılmıştır. Bu çerçevede son dönem Türk filmleri araştırılmış ve fetişizm olgusunu en baskın şekilde anlattığı düşünülen *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok* örneklem olarak seçilmiştir. Bu çalışmanın amacı, ilgili filmde fetişizm konusunun nasıl ele alındığı, fetişlere ne türden anlamlar yüklendiği ve ana karakterin nasıl betimlenip diğer insanlarla nasıl bir ilişki içerisinde gösterildiğinin anlaşılmasıdır. Onur Ünlü bir röportajında kendisine sinemayı hakikatle buluşturma görevi biçmekte, sinemanın orta sınıf tarafından esir alındığını söyleyip “Demokratik Dramaturji” vizyonu sunmaya hazırlandığını belirtmekte ve hakikati sinemayla bir araya getirmeyi, bunu hakikatin “bilinç dışına” ulaştırarak da yapmayı düşünmektedir (Ögetürk ve Şen, 2018). Dolayısıyla filmdeki görüngülerin böyle bir bakış konusunda nasıl bir imkân sunduğunu anlamak mümkün olmaktadır. İlgili film bu perspektifle fetişizm ve travmatik aile ilişkilerini anlamak amacıyla psikanalizin kavramları yardımıyla, feminist film eleştirisi yöntemi kullanılarak incelenecektir. Bununla birlikte filmin analizine geçmeden önce kuramsal bir altyapı sağlanması amacıyla, fetişizm olgusu ve psikanalizin kavramları yoluyla feminist bir film eleştirisinin sinemada kullanımı konusunda bilgi vermek gerekmektedir.

Çalışmada daha önceden hazırlanmış ve ön varsayım olarak filmde gözlemlenmesi beklenen unsurlar için bir soru çizelgesi/yönerge hazırlanmıştır. Yönerge bağlamında filmin anlattığında şu sorulara yanıt aranacaktır:

- Sinemanın fetişizm ile ilişkisinin boyutları nelerdir?
- Çocukluk süreci ve ödipal kompleks ile fetişizm arasında ne tür bir ilişki vardır?
- Bakış ve fetişizm arasındaki ilişkinin niteliği nasıl oluşur?
- Fetişizm ve iktidar/iktidarsızlık arasındaki görünür/görünmez kodlar nelerdir?
- Bu çerçevede ilgili filmde fetişler nelerdir ve fetişist nesne yatırımlarının hangi türden amaçları bulunmaktadır?

Fetişizm Kavramına Genel Bakış ve Dikizcilik

Fetişizm kelimesi, saplantılı bir büyülenmeye gönderimde bulunan Portekizce “feitico” kelimesinden türetilmiştir. Buna göre fetişistler sıklıkla bazı cansız nesnelere ya da geleneksel

olarak cinsellik atfedilmeyen çeşitli organlara özel cinsel anlamlar yükleyen, bundan büyülenmişçesine doyum sağlayan kişilerdir (Fetishistic Disorder, 2020). Fetişizm ya da fetiş nesnelere hakkında ilk çalışmaları yapmamasına karşın Freud'un fetişizm hakkındaki görüşleri psikanalitik yaklaşım bağlamında önem arz etmektedir. Freud fetiş nesneyi ortaya çıkarırken psikolojik rahatsızlık sonucu kendisine tedavi için gelen bir hastadan yola çıkmıştır. Buna göre küçük yaşta, kendinden büyük bir kızın dışı cinsel organı ile tanışan erkek çocuk, vücudundaki farklılığı duyumsar. Zaman içinde dişilerde bulamadığı penis için onun yerine geçen "fetiş/fetişler" oluşturur. Böyle yapmakla gerçekliği reddeder ama kendi penisini kurtarır (Freud, 2013: 443). Freud'un, küçük çocuğun "annesinin penise sahip olduğu" fantezisine dair iddiasının kaynaklarından biri Leonardo da Vinci'nin çocukluğudur:

Freud, Leonardo'nun bebekliğinde bir gün beşiğindeyken büyük bir kuğun kuyruğunun ağzına girdiğini hatırladığını okur. Freud, bir çeviriden tekrar çevirisi yapılmış bir metne dayanarak çocuklukla ilgili bu fantezinin mitolojiyle ilişkisini araştırır. Mısır mitolojisine ait resimlerde ana tanrıça Mut'un hem memeleri hem de penisi vardır bu açıdan Freud erkek çocuğun doğal olarak kadınların da kendisi gibi penise sahip olacağını zannettiğini söyler. Bu çeviride bir yanlış yapılmıştır uçurtma anlamına gelen "nibio" kelimesi akbaba olarak çevrilmiştir (Gabbard & Gabbard, 2001: 439).

Freud biri kendi hastası diğeri de yanlış bir çeviriye dayalı yaptığı yorum ile fetişizmin kaynağını, erkek çocuğun annede bulunmayan penis ile kurduğu ilişkiye dayandırmaktadır. Bu bağlamda Freud fetişizmin temel nedenini kastrasyon/hadım/iğdiş edilme korkusu ile açıklamaktadır (Freud, 2013). Snowden'e göre fallik aşamanın zirvesinde erkek çocuklar annelerine âşık olurlar. Çocuk annesi ile yatağa gitmek ister ya da onunla evleneceğini söyler; anne bedenini çok merak eder. Babasını ise bu arzusunun karşı bir engel olarak görüp ondan kurtulmak ve öldürmek ister. Babanın belirgin bir şekilde büyük olması ise onda iğdiş edilme ve cezalandırılma korkusu yaratır. Babadan duyulan bu korku sonunda çocuk, cinsel nesne olarak annesini görmeyi terk etmeye yönelir. Çocuk potansiyel olarak saldırgan baba ile özdeşleşmeye ve anneden başka cinsel partnerler bulmaya başlar (Snowden, 2011: 120). Dolayısıyla Oidipus kompleksi¹, ebeveynlerin cinselleştirilmeleriyle başlayıp onların cinsellikten arındırılmalarıyla biten bir süreç olarak anlam kazanmaktadır (Nasio, 2012: 20). Fetiş, kadının hadım etme ihtimaline ilişkin kanıtların imha edilmesi niyetiyle yaratılmıştır, böylece hadım etme korkusu önlenmektedir (Freud, 2013: 443). Diğer bir ifade ile Freud fetiş erkek tarafından oluşturulan fallik bir ikame olarak tanımlanmaktadır (Kocela, 2010: 8). Fetiş nesne erkeğin zihninde aslında penisin yerine geçmektedir (Freud, 2016: 368). Böylece kişi özellikle de erkekler, hadım edilme tehdidini bertaraf ederek "normal" bir ruhsal evren kurabilir. Diğer yandan Freud "...bunun rastgele bir penisin değil, ilk çocuklukta son derece önemli olan ama daha sonra kaybedilen özel bir penisin ikamesi olduğunu" ekler. Bu bağlamda "fetiş, oğlan çocuğunun kadında (annesinde) olduğuna inandığı ve vazgeçmek istemediği penisin bir ikamesidir" (Freud, 2016: 368). Bu süreç çocukluktan itibaren fetişistin ruhsal evreninde yaşanmaya devam eder. Williamson erkekler için fetişizm olmadan hadım kaygısını bastırmanın bir yolu olmadığını vurgular (1996: 25). Diğer bir ifade ile fetişist nesne hadım edilen cinsel organın yerine geçtiğinden, en azından içsel dünyasında kişi, hadım edilme riskine karşı alternatif oluşturur.

Fetişist nesne yatırımları kişinin ruhsal dünyasında bir bölünme, ayrılma ya da yarılmayı da beraberinde getirir. Fetiş, çocuğun zihninde birbiriyle uyum olmayan iki iddiayı içerir: "kadının hâlâ penisi var" ve "babam kadını kısırlaştırdı" (Freud, 2016: 373). İnsan ruhsal dünyasında çatışmayı sonlandırmayı amaçlar. Freud bu süreci şöyle ifade etmektedir

Şimdi ya gerçek tehlikeyi kabul etmeye, ona izin vermeye ve içgüdüsel istemden vazgeçmeye

¹ Sophokles'in Kral Oidipus'u (Sophokles, 1992) belirli türde bir yazgıdan kaçınmayı da ifade etmektedir. Kehanetin açıklanması ve dehşet vericiliği karşısında evden uzağa ölüme gönderilen Oidipus, tam da kehanette belirtildiği gibi babasını öldürür, annesi ile evlenir ve bu günah karşılığında da gözlerini kör eder.

ya da gerçekliği reddetmeye ve doyumunu sürdürebilmek için kendisini korkacak hiçbir şey olmadığına inandırmaya karar vermelidir. Dolayısıyla içgüdünün istemiyle gerçekliğin kısıtlanması arasında bir çatışma vardır. Ama aslında çocuk iki yolu da seçmez ya da daha doğrusu, aynı şey anlamına gelen, eşzamanlı olarak ikisini de seçer. Çatışmaya her ikisi de geçerli ve etkin olan iki zıt tepkiyle yanıt verir (2013: 441).

Diğer yandan “çocuğun kadını gözledikten sonra kadının penisi olduğu inancını aynen koruduğu doğru değildir. Bu inancı hem korumuş, hem de terk etmiştir” (Freud, 2016: 369). Bu açıdan aynı anda iki farklı düşüncenin kabul edildiği zihinsel bir süreç yaşanır. Çatışmaya verilen bu iki zıt tepki ego’nun bölünmesinin merkezidir (Freud, 2013: 442). Freud fetişist kişilerin düşüncesinin “öyle olmadığını biliyorum, ama yine de (inanıyorum)” (“*I know very well, but nonetheless...*”) şeklinde formüle etmektedir (Freccero, 1999: 154).

İnsanların neden fetiş nesnelere ya da insan uzuvları ile cinsel temelli ilişkiyi tercih ettiği üzerine farklı yaklaşımlar da bulunmaktadır. Freud açısından ruhsal süreçlerin haz ilkesi etrafında yönlendirildiği temel ön kabullerden birisidir (Freud, 2011: 23). Bu açıdan fetişist faaliyetin neden seçildiğiyle ilgili olarak onun normal cinsel aktiviteden daha fazla haz ürettiği söylenebilir (Weismann, 1957). Diğer yandan kişinin rahatsız edilmeden cinsel zevkini kendi iç kurallarına göre yaşaması da vurgulanmaktadır (Evans, 1996: 71-72). Fetişin verdiği cinsel haz ve nesnelere gizli anlamı başkaları tarafından bilinmemekte, böylece diğer nesnelere oranla kolay temin edilmektedir (Kocela, 2010: 9). Evans’a göre mastürbasyonun cezalandırılması tehdidi çocukta kimsenin bilmediği bir nesne ile arasında cinsel haz alışverişi kurma durumuna neden olabilmektedir (1996: 64). Diğer yandan haz/uyarılma temelinde insan uzvu dışındaki canlı olmayan nesnelere de fetiş olabilir (Towhig & Furnham, 1998: 267). Bu açıdan genel olarak iç çamaşırları fetişizm unsurları olarak öne çıkmaktadır. Metz bu durumu çocuğun ilk bakışta, korkutucu yokluğun bulunduğu cinsel organın hemen yakınında olan giysileri ya da iç çamaşırlarını fetişleştirmeye yakın olduğunu söyleyerek açıklamaktadır (1985: 86). Freud da çok sık bir fetiş olarak seçilen iç çamaşırlarını, kadının hala fallik olarak kabul edilebileceği son an olan soyunma anına dayandığını belirtmektedir (2016: 371).

Mulvey’e göre fetiş sıklıkla bakışı üzerine çekmektedir. Bu bağlamda fetiş ile dikizcilik arasında bir ilişki düşünülebilir. Fetiş, kişinin fetiş nesnesi ile sürekli göz teması kurması esasına dayanır. Fetişist gözlerini, fetişin baştan çıkarıcı etkisi için sabit tutmak zorundadır (1993: 12). Bu açıdan dikizciliği açıklamaya yönelik psikanalitik yaklaşımlar mevcuttur. Psikanalitik görüşe göre cinsel davranışlar üzerindeki kontrol eksikliği dikizciliğin temel dinamiklerindedir. Genel olarak, dikizcilik, dikizlendiğinden haberdar olmayan bir insanı, çıplak, nahoş bir durumda ya da seks yaparken gizlice izleme ve bundan haz alma olarak tanımlanabilir (Rye & Meaney, 2007: 48). Diğer yandan dikizcilik, kişilerin seks yapmalarını gözlemlenmesi olarak da belirtilmektedir (Towhig & Furnham, 1998: 268). Bu bağlamda dikizcilik cinsel haz temelinde değerlendirilecek bir davranış biçimidir. Yalom ise çocukluk çağındaki cinsel merakın dikizcilikte önemli olduğunu vurgular. Dikizcilik, kısmen geçmişte bastırılmış ve şimdi açıkça ortaya çıkmış olan kadın cinsel organını ve cinsel eylemi görmek için çocukça arzusunun doğrudan yerine getirilmesidir (Yalom, 1960: 110).

Feminist Film Eleştirisi – Psikanalitik Film Eleştirisi ve Fetişizm İlişkisi

Feminist film eleştirisi temel olarak, filmlerin ataerkil ideolojinin devamını sağlayan anlamlandırma kalıplarından türediği varsayımını içermektedir. Dolayısıyla bu eleştiri yöntemi ataerkil ideolojinin filmlerde nasıl üretildiğini; bu anlamlandırma kalıpları içinde çeşitli toplumsal cinsiyet temsillerinin nasıl gerçekleştirildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Diğer yandan feminist eleştirmenler sadece görünür olan üst katmandaki anlatı ile ilgilenmezler. Feminist eleştirmenler sinema perdesinde yansıyan kadın imgelerinin gerçek kadınlara ait olarak değil, erkeğin kadına yönelik bilinçaltı duygu ve düşüncelerinin,

arzu ve korkularının temsil edilmesi işlevi içinde yansıma bulduklarını, kadının erkek için temsil ettiği şey olarak sunulmasına aracılık ettiğini kabul etmektedir (Özden, 2004: 193-194). Bu açıdan hem yönetmen hem de karakter olarak özellikle erkeklerin içsel dünyalarında oluşturdukları fetiş nesnelere (çoğu kadın ya da kadınlar ile doğrudan bağlantılıdır) anlamları da ortaya çıkarılmalıdır. Feminist film teorisi, sinemanın en mükemmel fetişist nesnesinin, kadın imajında olduğunu savunur (Mulvey, 1993: 12). Bu bağlamda filmde kadınların fetişizm bağlantılı olarak sunumlarını ele almak gerekmektedir.

Smelik fetişizmin klasik sinemada kullanımının eril bakış ve haz doyumunu ilintili olduğunu vurgulamaktadır. Böylece kadın fetiş haline getirilerek dikkat kadının "eksikliği"nden uzaklaştırılır ve o tehlikeli bir kişilikten hayran olunması, kusursuz bir güzellik nesnesine dönüştürülür. Bu durumda kadın fallik norm dışında temsil edilememektedir (2014: 6). Sinemadaki temel fetişist işlemler ise, ilk önce görsel alanın merkezini veya ön planını işgal eder; seyircinin (özellikle de erkek seyircinin) dikkatini çeker; örneğin bir kadın bedeninin görüntüleri yüz, dudak, bacak vb. olabilir. Diğer bir ifade ile film yıldızının (kadın) bedensel varlığının - duruşu, jestleri, yüz ifadeleri ve sesi - fetişizm stratejisinin karakteristiği olarak seyirci üzerinde psikolojik etkisi vardır (Kaplan, 2006: 52-53). Seyirci, kadın bedeninin, yönetmen ya da yapımcı tarafından istenilen bölge ya da bölgelerini belirli durumlar bağlamında izler. Fetişist izleyici öne çıkarılmış anlara ve her bir ince jeste yüklenmiş duyguya ve görsel hazza, ekranda gerçekleşen belli bir bakışa ya da etkileşime geri dönerken, olay örgüsünden ziyade imgenin etkisi altına girer (Mulvey, 2012: 196). Bu bağlamda filmin temelinde "bakma zevki" üzerine kurulduğu söylenebilir. Sinema da başlangıcından itibaren birilerinin diğerlerine "gizlice gözetleyebileceği" bir yer olarak tasarlanmıştır (Stam, 2014: 178). İzleyicilerin bakışları masum değildir. Kirel bakmak ve bakış arasında amaç ve düşünce yönünden farklılıklar olduğunu belirtmektedir:

Bakmak, kendi içinde güç ilişkilerinin ve iktidar örüntülerinin düzenlenebileceği ve görmenin niyetli bir biçimde kullanıldığı bir durum haline dönüştüğünde artık bakmaktan değil "bakış"tan söz edilir. Gözün görebilme yeteneği başlı başına masum bir halkan bakmak içinde merak, haz alma niyeti ya da sadece gözle bir şeyler anlatmak isteği ile kullanılacak bir eylem olabilir. "Bakış" ise, artık bu eylemin maksatlı bir biçimde bir yere yöneltilmesidir (2010: 137).

Filmdeki karakterin bir bakışı vardır ve seyircinin anlatıdaki karakterle/kahramanla özdeşim kurması sağlanarak yönlendirilmesi mümkün olmaktadır. Kamera ile özdeşleşme eril kahramanla özdeşleşmedir. Erkek kahramanla özdeşleşen seyirci, hem her şeyi kontrol eden eril iktidarın hem de erotik bakışın, aktif iktidarın sahibidir (Arslan, 2009: 23). Sinemada eril bakış bağlamında sorulması gereken sorulardan Kirel şöyle bahsetmektedir: "Film boyunca seyirci kimin gözleriyle izler ve kimin bakışını sinemasal aygıtın yardımıyla geçici olarak üstlenir" (2010: 177). Feminist film eleştirisi ataerkil eril bakışı ifşa etmeyi amaçlamaktadır. Sinema perdesindeki erkek temsilleri, erilliği, bakışın sahibi ve efendisi olmakla özdeş kılarken, eril-olmayan olarak karşımıza çıkan dişilik hakkında ise bakışın nesnesi olmaya ve bağımlılığa özdeş anlamlar üretir (Arslan, 2009: 23).

Fetişizmde kadının "tehlike" ile özdeşleştirilmesi söz konusudur. Freud'a göre, fetişizmin kaynağı olan beden, özellikle de kadın bedeni, tekinsizdir (Mulvey, 1993: 19). Bu tekinsizlik hissi kadının bedenini kontrol edebilmek için parçalara ayrılıp erkeğin kontrolü altında her bir parçadan haz almasını da sağlar. Feminist film eleştirisine göre; filmlerdeki fetişizm, kadın bedenine karşı yıkıcı bir saldırganlık içerir (Kaplan, 2006: 15). Kadın bedeninden korkan erkek, filmsel evrendeki kadını kendi otoritesine ve eril bakışına uygun olarak çeşitli parçalarda gösterir. Fetiş haline getirme bütünü içinden çekilip çıkartılan tek bir parçaya aşırı önem atfeden ve bu parçaya indirgenen bütünü önemsizleştirildiği bir mekanizmayı tarif eder (Erdem, 2014: 65). Bu açıdan kadın önemsizleştirilmeye, güçsüzleştirmeye çalışılır.

Feminist film teorisi, eril bakışın kadının bedenini fetiş bölgelere ya da uzuvlara bölerek erkeğin korunma ihtiyacını yansıttığını belirtmektedir. Diğer bir ifade ile fetişizm görmeyi reddetmekten doğar; kadın bedenini bir tehdit ve gizem olarak görmek istemeyen erkek bakışı, fetişist nesne yaratır (Mulvey, 1996: 64). Seyirci, yıldızla narsistik özdeşleşme yaşarken, şovda pasif bir nesneye dönüştürülen kadının hadımı gerçekleştirilir (Böhme, 2014: 381). Fetişleştirilerek izlenen kadın erkek imgeleminde hadım edilmiştir.

Psikanalitik çalışmalar ve fetiş arasında bütünleşik bir ilişki vardır. Fetiş karanlık bir geçmişi gizlediği için psikanalitik çalışmalar tam olarak bu geçmişi ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır (Böhme, 2014: 314). Aynı şekilde klasik film teorisinin ifadesi ile film çocukluk kompleksleriyle alakalı bir dizi bilinçsiz süreci (dikizcilik, hadım kaygısı ve fetişizme karşı savunma) yeniden etkinleştirir (Albano, 2013: 194-195). Bu bağlamda psikanalitik teori, film özelinde bu kavramları ifşa edebilmeyi amaçlar. Klasik film anlatısında kadın iğdiş edilmiştir; dolayısıyla, kadına bakmak izleyiciye iğdiş edilme olasılığını hatırlatır. Kahramanın iğdiş edilmiş kadını bir şekilde alt etmiş olması, izleyicinin endişesinin giderilmesi anlamına gelir (Butler, 2011: 83).

Psikanalitik yaklaşım seyirciyi filmsel süreçleri kendi arzu mekanizmalarıyla yaratan birisi olarak görmektedir. Bu anlamda film yalnızca yönetmenin bilinçdışını değil aynı zamanda seyircinin kolektif bilinçdışını temsil eden bir süreç olarak ele alınmaktadır (Özden, 2004: 187). Psikanalitik film teorisi, kitle kültürünün semptomatik olarak yorumlanabileceğini ve kolektif fantezilerin, kaygıların, korkuların ve etkilerinin yansıtılabileceği büyük bir ekran olarak işlev gördüğünü savunur (Mulvey, 1993: 6). Bu açıdan filmde tekil olarak görülen sorunlar ya da kişisel psikolojik problemler aslında toplumsal alanın da patolojisini göstermektedir.

Metz'e göre film olağanüstü bir fetişizm eylemcisidir; sınırsızca, görünen yokluğun ve yakınlardaki varlığın arasındaki görüntünün ilk yer değiştirmesini taklit eder (1985: 87-88). Sinema-fetişizm ilişkisi Freud'un temel önermesi bağlamında değerlendirilebilir. Seyirci sinematik görüntünün yanıtıcı doğasının farkındadır ama yine de bu görüntüye inanır² (Stam, 2014: 178). Sinema metinleri açısından bakıldığında, seyirci, ekranda gelişen görüntülerin fantezi olduğunu bilir, ancak yine de bu bilgiyi askıya alır ve gerçekliğine inanır (Cagle, 1994: 36). Freud'un ifadesi ile seyirci sinemada "öyle olmadığını biliyorum... ama yine de inanıyorum" şeklinde fetişist temelli davranışta bulunur. Sinematik dünya, özneyi bakışın efendisi kılarak ve görüntünün sürekliliği yoluyla gerçeklik yanılması üreterek merkezi ve hayali, aşkın bir konuma yerleştirir (Arslan, 2009: 19). İmgenin fetişist özelliği de burada ortaya çıkmaktadır. Fetişist kendi istediği yere herkesten bağımsız olarak ve muktedir şekilde bakmaktan haz almaktadır. Seyirci de sahiplendiği bakışın inşa edilmişliği üzerine düşünmediği sürece buna benzer bağımsızlık ve muktedirlik yanılması içinde edimde bulunmaktadır.

Filmin Çözümlemesi

Filmin Özeti

Salim (*Fatih Artman*) otuz yaşlarında bir polistir ve yapılan bir muayene sonucu 1-2 ay içinde gözlerinin kör olacağını öğrenir. Doktor ne iş yaptığını söylemeyen hastasına işini bir an önce bırakmasını tavsiye ederken, Salim'in iş hayatı büyük ölçüde çatışmalarla doludur ve cinayetlerin çözülmesiyle ilgilenir. Bu sırada Murat Soylu adında zengin bir adamın evinde bıçaklanmış olarak öldürülmesini amiri Nihal (*Ezgi Eyüboğlu*) ile araştırmaya başlar. Şüphelileri araştırırken öldürülen kişinin gözleri görmeyen eşi Handan (*Demet Eoğar*) ile tanışır. Salim, Nihal ile ifadesini aldıkları Handan'a hemen âşık olur.

² Bu durum ideolojinin yapısına da aittir. "Aydınlanmış yanlış bilinç" olarak da ifade edilebilecek bir bilinçte kişi kendi bilincinin kurulu olduğu hakikatin farkındadır ama yine de oradan elde ettiği hazdan vazgeçmemektedir (Zizek, 2011: 36).

Murat ölmeden önce her hafta kurban kestirmekte, bu kurbanları günahlarının kefareti olarak görmektedir. Salim ile Nihal adak kurbanları kesenleri, gözaltında ifadesini aldırır ama çok geçmeden hepsi salıverilir. Salim habersizce Handan'ın evine girip onu gizlice dikizler. Ertesi gün Handan'ın şoförü, eski polis Suat'ı (*Umut Temiz*) ansızın yeniden gözaltına aldırıp Handan'ın şoförlüğünü yapar. Fantazmasında Handan ile birlikte olduğunu düşler. Gerçekte ise Handan'ın arabasıyla kaza yapar. O gün Handan ile birlikte olur, ertesi gün Murat'ın cenazesi için dualar okunur. Cenazenin defninde ise Handan ile adak kurbanıda çalışan Recep (*Özgür Emre Yıldırım*) arasında konuşmalar geçtiğini öğrenir. Bunu Handan'ın ona ihaneti olarak değerlendirip, sinirlenir. Sonraki gün ayna ve çiçek ile Handan'ın evine gider. Handan ise evi terk etmiştir ve Suat'ın dediğine göre bir daha geri dönmeyecektir. Suat onu darp eder. Salim sık sık kapısında durup penceresine baktığı geneleve gider. Annesi Hicran (*Ayşenil Şamlıoğlu*) oradadır. Annesiyle birlikte uyuşturucu alıp konuşurlar. Babası polis olduğu için bir çatışmada öldürülmüştür. Annesi onun polis olmasını istemediğini söyler, onu öğretmen zanner. Eve yeniden gider, orada Suat tarafından yaralanır ve yuvarlanırken Murat'ı öldüren bıçağı bulur. Adaklık kurban satıcısının oraya gider. Orada çalışan Recep'i bıçağı kanıt göstererek suçlar, Recep onu yaralayarak kaçar. Buna karşın onun eşi Leyla (*Hare Sürel*) ve çocuğunu yakalar. Kadını evine götürüp orada yine fantasma düşler. Daha sonra kadını karakol gibi gösterdiği kendi evine götürür, yeniden kadının evine getirir. Ertesi gün kadınla birlikte olmak istediğini söyler. Recep evi basar, çıkan çatışmada onu öldürürken, Leyla gelen bir telefon üzerine evden kaçar. Salim ise Nihal'i yanlışlıkla silahla vurur. Salim Leyla'yı takip eder, onu köprü yanında Handan ve Suat ile buluşurken görür. Ağlayarak görme yetisini kaybeder.

Ödipal "Gerileme" ve Körleşme

Filmin anlatısı Salim adındaki polisin bir cinayet soruşturmasını yürütürken karşılaştıkları üzerine kuruludur. İstanbul'un varlıklı ailelerinden, Murat Soylu, defalarca bıçaklanarak öldürülmüştür. Salim'in ruhsal dünyasında şüphelere neden olan ve hadım kaygısını güçlendiren unsur iş adamının bıçaklanarak öldürülmesidir. İlk başta basit bir cinayet olarak görülen dava, Salim'in öldürülen kişinin eşi, görme engelli Handan ile tanışmasıyla yeni bir biçim alır. Handan, ilerleyen sahnelerde izleyicinin anlayacağı gibi, Salim'in önemli bir sevgi-nefret ilişkisine gireceği birisinin (annesinin) yerini alma potansiyeli taşımaktadır. Handan, Salim'in annesi gibi görme engellidir. Aynı şekilde kadın sonradan Salim'in karşılaşacağı diğer görme engelli Leyla gibi cinayet silahı da olan bıçağı çok iyi kullanmaktadır. İki kadının da ustaca kullandığı bıçak, fallik kadın imgesini Salim'in ruhsal evreninde çağrıştırır. Fallik kadın seksi ama saldırgan kadındır; silah, bıçak ya da penise benzer nesnelere taşır (Gabbard & Gabbard, 2001: 442). Özellikle Handan'ın şahsında anlam bulan her şeye muktedir ve gücü yeten kadın imgesi erkeğin psisesinde görece istikrarlı görünen kendi iktidarını paylaşacağı hissiyatı nedeniyle kaygı yaratmaktadır. Diğer yandan çocuk hadım edilme anksiyetesinden doğan muktedir bir fallik anneye de ihtiyaç duyar (Gabbard & Gabbard, 2001: 439). Salim bir nevi kaybettiği/terk ettiği, ara sıra uzaktan evini gözlediği, annesi yerine alabilecek fallik bir anne, eş aramakta, Handan üzerinden bastırılmış olduğu ensest arzularını gidermek istemektedir. Bu yüzden kadın olası bir katil olarak hem kaygı yaratmakta, hem de hiçbir rakip güçlü erkeğe ait olmadığı için arzu nesnesi olarak anlam kazanmaktadır.

Salim, Handan ve Leyla'nın bedeninde öncelikle ayaklara ilgi göstermektedir. Kendisi daha önce izlediği videolarda anlaşıldığı üzere ayak fetişistidir. Her iki kadını görme engelli oluşlarından da yararlanarak mutfaklarında çalışırken dikkatle izlemektedir. Kadınlar kendi yaşamlarını idame ettirecek kadar iyi bıçak kullanmaktadır. Salim, onların belirli sebzeleri kesmelerine hayran hayran bakmaktadır. Buna karşın her iki kadın Salim'e şefkatli, kucaklayıcı annesi gibi davranmadığında bir tehdide dönüşürler. Salim fallusun iktidarı karşısında boyun eğen kadınlar aramaktadır. Fantazmasında Handan'ı hep silaha yani fallusa sahip olma düşüncesi ile elde eder. Diğer yandan reel dünyada, hayal dünyasından farklı olarak

Handan mesafeli, soğuk hatta Salim'in dövülmesine, ona ateş açılmasına sebep olan kişidir. Bu özellikleri bakımından Handan, Salim için bir tehdit unsuruna dönüşür. Benzer biçimde Salim, amiri Nihal'in silaha sahip olmasını, kendinden daha yetenekli olmasını hazmedemez ve onu "yanlışlıkla" öldürür. Salim'in ölmekte olan ve kendisinden yardım isteyen Nihal'de, onun ölme anında ilgilendiği nokta ise yine fetişistik nesnedir; Nihal'in ayaklarında kendi nostaljik nesnesini ve hazzını arar.

Freud, Ödipal kompleksin yapılandırıcı etkisi olmadan, bir sonraki cinselliğin fetişistik kalmaya devam edeceğini vurgulamaktadır (Evans, 1996: 51). Bu durumda "anormal" olan anneye ve onun bedenine duyulan arzu değildir. Bu arzudan vazgeçip kişinin, ya da daha özgül biçimiyle erkeğin kendi iktidarını sürdüreceği bir vazgeçiş, babanın iktidarını ve gücünü tanımının olmamasıdır. Diğer bir anlatımla toplumsal alanda annesi ile babasının ilişkisi ve ensest yasağı hakkında yeterli bilgiye sahip olmayan kişi fetiş nesnelere haz almaya devam etmektedir. Filmde bunun en özel görüngülerinden birisi Salim'i erginleştirecek, onu sapkın arzularından vazgeçirecek bir "baba yasası"nın hüküm sürmemesidir. Salim'in tam da Handan'ın ortadan kaybolduğu bir anda, gerçekte bir hayat kadını olduğu açığa çıkan annesinin yanına dönmesi tesadüf değildir. Annesinin yerine geçebilecek gibi görünen bir kadın, arzuladığı kadın ortadan kaybolmuştur. Bu kayıp ve yoksunluk, sürekli penceresi altında durduğu ama asla ziyaret etmediği annesiyle temasını mümkün kılar. Anne ve oğul kendinden geçmiş biçimde ve rahatlatıcı uyuşturucu içerek kocayı/babayı yâd eder. Salim'in babası kimdir? Bir polistir; tam da Salim'in olmak istediği ve olduğu, annesinin ise asla olmasını istemediği gibi bir kişidir. Babası annesiyle iki kez birlikte olmuş, sonra ya terk etmiş, ya da yeniden ziyaret imkânı olamadan, çıkan bir silahlı çatışmada on iki kurşunla öldürülmüştür. Kadın kocasından hep bir ayna hediyesi beklemiştir; kendine bakacağı, kimliğini kurgulayabileceği, varlığını olumlayabileceği bu hediye hiç gelmemiştir. Çocuğunu doğuran kadına "ayna" vermeyen bu erkek/baba, nerdeyse iğdiş edilmişçesine başka kişilerin kurbanı olmuştur. Salim açısından babanın ölmesi hem kaygı verici hem de rahatlatıcı bir durumdur. Öncelikle babanın ölümü annenin temenni ettiği bir ölüm biçimine benzemektedir. İki kez ziyaret ettiği kadını terk etmiş, çocuğunu asla görmemiş, yok olup gitmiştir. Salim'e göre o "Baba" ölmüştür, "iyi ki" ölmüştür, "oh olmuş"tur. Hem kendisini babasız bıraktığı, onu hemen dünyadaki herkesin çocuğu olacakmış gibi anonimleştirdiği, hem de asla Salim'in annesine dönük arzusunu engelleyecek bir figür olmadığı için, Salim babasının ölümünden mutlu görünür. Öte yandan bu anonimleşme ile birlikte kimliksizleşme de söz konusu olmuştur. Yıllardır kurtulamadığı kasvetli kimliksizleşme ona dönük sonsuz bir hasret yaratmıştır. Bu durumda annesinin sevgisi sadece Salim'e yönelmiş, annenin sevgisi ve bedeni için mücadele edip kavgaya tutuşacağı, dolayısıyla yüzleşmek zorunda kalacağı bir "baba yasası" tehlikesi de kalmamıştır. Filmde Salim'in doğrudan ensest yasağını ihlal ettiğine dair belirtiler bulunmamaktadır. Buna karşın annesinin kör olması, küçük bir çocuğun büyüklük dünyasına dahilinde ilk karşılaştığı, ona çocukluk nostaljisini hatırlatacak kokulu "ayaklar" ve bunlara ilişkin nesne yatırımları süreklilik kazanmıştır. Salim belirli türde bir babanın yasasına dâhil olacak bir ilişkiler ağında değildir. O "herkesin" çocuğudur. Dolayısıyla tıpkı gözleri kendininkine benzeyen çocuğu gibi "herkese" benzemektedir. Belirli türde bir insanlık kültürüne, onun kurucu yasalarına bağlılık sağlayacak ilişkiler kümesinin bulunmayışı Salim'i adım adım "sapkın"laştırır.

Salim geçmişte evli ve bir çocuğu olması bakımından cinsel bakımdan sağlıklı görünmektedir. Buna karşın karısından boşanmış ve çocuğunu da görmek istememektedir; hayal dünyasında ise annesi ile oluşan ilişkide ödipal çatışmanın izleri görünmektedir. Salim'in ödipal çatışmayı sağlıklı atlatamadığını ve dolayısıyla cinselliğini fetiş nesnelere dayanarak yaşadığı görülmektedir. Salim'in özellikle de hayatındaki kötü anlardan sonra annesine gittiği ve annesinin "sıcak koynunda" yatmaya ihtiyaç duyduğu ortaya çıkmaktadır. Anne travmatik kriz anlarının yatıştırıcısı işlevini görmektedir. Aynı şekilde annenin de Salim'i erişkin olarak değil küçük çocuğu olarak kabul ettiği ve öyle davrandığı görülmektedir. Salim'in film içinde kör kadınlara olan ilgisi de temel olarak annesine olan düşkünlüğüne dayanmaktadır. Annesi

görme engelli olduğu için Salim görme engelli kadınlara karşı ilgi göstermektedir; diğer bir anlatımla bütün görme engelli kadınlarda annesini aramaktadır. Bu ödipal karmaşa ruhsal dünyasının da etkilenmesine neden olmaktadır.

Salim'in içine düştüğü körleşme süreci çok katmanlı bir fenomen olarak ortaya çıkmaktadır. Öncelikle bu körleşme "genetik" bir yatkınlık izlenimi vermektedir. Annesi kördür, kendisinde de bunun izleri görülmektedir ve belki çocuğu da tıpkı onun gibi kör olacaktır. Bu biçimiyle körlük bir yandan fiziksel olarak yeni duylulara yatırımı gerektirmektedir. Duyuma yetisi bunlardan biridir. Salim filmin önemli bir kısmında çeşitli sorgulamaların ses kayıtlarını dinleyerek vakit geçirir. İkinci olarak bu körlük engeli pek çok çocuğa lanet okutacak kadar nefretle doldurur; Handan'ın ortadan kaybolmasından sonra görme engelliler derneğine gelen Salim bir odada piyano eşliğinde müzik söyleyen çocuklara lanet okur. Körlük, kahramanın üstüne çöken kurtuluşu zor bir lanettir. Böylece "körlük" daha özel bir hakikate geçişi de sağlamaktadır. Bunun özgül kaynağını Sofokles'in *Kral Oidipus'*unda da bulmak mümkündür. "Her şey aydınlandı artık... Ey gün ışığı; bu seni son görüşüm olsun! Doğurmamalıydı beni doğuran; birleşmemeliydim birleştiğimle; öldürmemeliydim öldürdüğümü..." Oidipus için bu dünyada "görmeye değer" bir şey kalmamıştır artık (1992: 104-111). Bu durumda körlük metaforu süregelen bir lanet olarak beliriyorsa ki, Salim ve ailesi için aynen böyledir, aynı zamanda bu lanete eşlik edecek arzusunun da süregelen olduğunu göstermektedir. Hem Sofokles'in hikâyesinin hem de Ünlü'nün filminin izleyiciye gösterdiği "hakikat" belirli türde bir arzusunun varlığını sürdürdüğü, bu arzuya eşlik edecek olan itkilerin "günah" olarak kendini belirginleştirdiği yerde bundan kaçmanın mümkün olmadığı, yazgı gibi kişinin üzerine çöktüğüdür. Oidipus dramatik düşüşünü yaşayıp bundan sonraki yaşamını acı içinde sürdüreceken, dersi izleyici almaktadır: "içgüdülerinden ve arzularından vazgeçmeyi öğrenmelisin". Bu vazgeçiş onu erginleştirir, uygarlığın temel mekanizmalarına bağlar. Bu yönüyle Salim'in dramatik düşüş kahraman tipolojisini sürdürdüğünü ancak kathartik işlevin taşıyıcısı olarak belirmediğini söylemek mümkündür.

Fetişizm ve Dikizcilik

Salim'in ruhsal dünyası ve buna bağlı olarak özel yaşamındaki davranışları kör kadınlara saplantılı olmasının yanında ayak fetişisti olduğunu göstermektedir. Freud çocuğun yaşamının ilk aşamalarında genel olarak kadınların hemen ayakları altında yer bulduğunu belirtir. Böylece, ayak ya da ayakkabı fetişi olan çocuğun, kadının cinsel organlarına aşağıdan, bacaklarından yukarı doğru bakması sonucu, ayağı cinsel organın bir parçası olarak görme nedeniyledir (2016: 370-371). Freud açısından fetişin belirli türde bir kişiden kopup kendi başına cinsel nesne olması, patolojik bir durum ortaya çıkarmaktadır; bunlar ilk çocukluk yıllarının izlenimiyle süregelenlik gösterir. Ayak nesnesinin seçiminde bir geriye gitme durumu söz konusudur, ayak aynı zamanda "koku" yapan bir organdır. Ayak "iyice yitip giden kadın penisinin yerini tutar" (Freud, 1989: 38-40). Bununla birlikte fetişizm ile ilgili bir sorun vardır; fetiş nesne tamamen gerçek olanın yerine geçer ve cinsel dürtüleri yönlendiren, "aşırı değer verilen" tek bir seks objesi haline gelir (Dant, 1996: 502). Salim göz ve bakış aracılığıyla nesnelere ile fetişist ilişki kurmaktadır. Görme yetisini kaybettiği zaman alternatif aramaktadır. Fetişi bir aşk nesnesi olarak ele alındığında "aşkın gören gözlere ihtiyacı yok" önermesi fetiş için kör olmanın bir sorun ya da çıkmaz olmadığı şeklinde yorumlanabilir. Anlatı ilerlediğinde Salim'in kocaman kulaklıklar ile sürekli kadınların seslerini dinlediği görülür. Salim özelinden düşünüldüğünde aşk nesnesi ya da fetiş için artık göz değil ses ve kulak duyusu kullanılacaktır.

Fetişizm ve dikizcilik arasındaki ilişkinin her daim bir gizem perdesinin ardına saklanmış olduğunu söylemek mümkündür. Dikizci kendini gizlemektedir; yaptığı bir ihlal/yasak içerdiğini bilmektedir. Kendisini doğallığa adamıştır. Kendi varlığının fark edildiğinde belli bir yerdeki doğal davranışlar örüntüsünün akışını bozacağını bilmekte, hissetmektedir. Şu halde dikizcinin varlığı her daim anormallik olarak belirir. Böylece kendi varlığını gizlemekte,

nesnesine duyularını yöneltilmekte ve onların “doğal” varoluşunun hazzını yaşamaktadır. Benzer biçimde fetiş de üzerindeki nesne yatırımı ile basit bir organ olmaktan çıkmaktadır. O aslında çoktan kaybedilmiş bir şeyin ikamesidir ve bu kaybedilen nesnenin yerine geçmesi, o nesneyi sembolik olarak ele geçirme imkânı verdiği için olumsal bir mistik aura yaratmaktadır. Salim’in sürekli arzuladığı anne kokusu, hem kayıptır ama hemen oradadır; ulaşılabilir durumdadır. Salim çok geçmeden bakışlarını ayaklara yöneltilir. Handan ile Leyla’nın farklı zamanlarda mutfakta domates doğrayıp doğramadıkları ya da Nihal’de olduğu gibi ölüm sınırında olup olmadıkları önemsizdir. Salim izlenmediğini, izlense bile görünmediğini, bundan dolayı cezalandırılmayacağını bilir; cezalandırılacaksa bile bunu fantasma düzeyinde yaşar. Smith’e göre dikizcilik, çıplaklık ve cinsel eylem temelinde bakışın egemenliği ile haz arayışıdır (1976: 589). Bu bağlamda dikizci de cinsel bir haz arayışındadır. Kendi iktidarı altındaki kişiler ile bu cinsellik hazzını gerçekleştirmediği zaman cinselliği yaşayan kişileri izleyerek doyuma ulaşma peşindedir. Dikizcilik bir uzaklık ve mesafe barındırır; bu da kişilerin güvenli bir alanda cinsel haz sağlamaya dönük bakışlarını kolaylaştırır. Film açısından ise özellikle kadın karakterlerin kör olması Salim’in onları dikizci pozisyonunda yakından izlemesini kolaylaştırmaktadır. Salim’in bu durumu tercih etmesi ayak fetişisti olması ile alakalıdır. Kör kadınlara ayaklarını görebilecek kadar yaklaşabilmektedir. Dikizci bazılarına göre hiç normal cinsel birleşme gerçekleştirmek istemez çünkü başka biri ile gerçeklikte temas etmekten kaçınır hayal temelli bağlantıları yeğler (Kevin, 2009: 522). Salim’in en temel özelliklerinden biri gerçek yaşamdaki ilişkilerinden kaçmaktır. Fetiş gereksinimi, farklı kişilerde beliren ve cinsel amacın yerine geçtiği durumlarda patolojik olmaya başlar (Freud, 2012). Öyle ki dikizlediği zamanki video görüntüleri üzerinden daha sonra hayali bir evrende haz yaşamaktadır. Fetiş nesne cinsel haz alanını öylesine işgal eder ki gözü başka bir şey göremez. Freud’a göre fetiş cinsel nesnelere ilgi duyanlar normal cinsel ilişkiden kaçınabilir. Fetişistler gerçek kadınlık organından tiksinti duyar (2016: 369). Film özelinde düşünüldüğünde Salim’in neredeyse hiçbir zaman kadınlar ile normal bir cinsel birliktelik istemediği ortaya çıkmaktadır; bu durumlarla kendi cinsel uzuv eksikliğini hatırlamaktadır. Yönetmen tarafından aynadan ve bulanık, netliğin olmadığı bir çekimde yatakta Salim ile Handan cinsel ilişki içinde resmedilir. Aynadan bulanık bu çekim ego bölünmesi temelinde diğer kişilik ya da benliğinin fetişist halinden farklı olarak ev sahibi Handan ile normal bir cinsel ilişki isteği içinde olduğunu da ortaya koymaktadır.

Freud’un tarif ettiği fetişistin ruhsal bölünme durumu Salim’de baskın şekilde görülmektedir. Filmde Salim bataklıkta bir kadın cesedi bulur. Maktulün yanına geldiğinde uzun uzun cesedin ayaklarına ve yırtık siyah çorabına baktıktan sonra silahlı bir çatışmaya girer. Kendinden emin cesur biçimde yukarıdaki bir tepeden, aşağıda görülemeyen kimselerle silahlı çatışmaktadır. Ayakları görünce ruhsal evreninde hadım edilme korkusu yeniden oluşur ve bunu gidermek için fantasmada silahla çatışmaya girerek kendi fallus iktidarını yeniden kurar ve hadım edilme korkusunu bastırır. Diğer bir ifade ile fetiş nesneye bakışı, ona erkekliğini kendine ispat etmesini sağlar.

Fetişizm kişinin zihinsel olarak da bulanıklık halini ifade etmektedir. Fetiş olduğu zaman kişi unutkanlıkla belleğin devre dışı kalmasını andıran bir süreç yaşar (Freud, 2016: 370). Bunun nedeni olarak kişi hem kadında penisin olmadığını bilmekte hem de olmadığını bildiği bir şey temelinde herhangi bir organı cinsel uzuv olarak düşünmekte ya da tahayyül etmektedir. Bu unutkanlık ya da belleğin farklı çeşitte işleyişi Salim’de de görülmektedir. Salim ölmüş bir arkadaşı ile Burhaniye’de kafe açacağını ve beraber işleteceklerini defalarca vurgular. Çoktan ölmüş olanın bu yeniden dirilişi esas olarak seyirci için bir anlam kazanmaktadır. Salim hala kafe hayallerini kurarken seyirci bunun imkânsızlığını bilir. Diğer yandan bu durumun bölünmüş egosu temelinde Salim’in farklı benliklerinin yaşadığı bir gerçeklik de olduğu varsayılabilir.

Hakikatin Katmanlarında Yolculuk

Sinema fetiş nesnelere ihtiyaç duyan, bunlar üzerine kurgulanan bir yapı ise bunu en iyi kullanan Hollywood filmleridir denebilir. Mulvey, Hollywood sinemasında kadın erkek ilişkilerini *Yalnız Melekler Kanatlıdır* (1939) filmi özelinde şöyle açıklamaktadır:

...izleyicinin ve filmdeki tüm erkek kahramanların birleşik bakışının nesnesi olan(...) kadın, yalıtılmıştır, gösterişlidir, teşhir edilmektedir, cinselleştirilmiştir. Ama anlatı ilerledikçe esas erkek kahramana aşık olur, onun mülkü haline gelir dışsal parlak niteliklerini, genelleştirilmiş cinselliğini, gösteri-kızı çağrışımlarını yitirir; erotikliği yalnızca erkek yıldızın tasarrufuna girer (1997: 42).

Çalışma kapsamında ise Salim'in Handan'dan tam kopuşunu simgeleyen sahne sokakta gördüğü Handan'ın vereceği konserin afişleridir. Böylece Handan'ın, Salim'in özel iktidarında bir nesne olmayacağı açıklık kazanır. Görünüşe bakılırsa "herkesin çocuğu" olan Salim halen kendi "özel" nesnesini istemektedir. Salim son bir mücadele içinde konsere gidip Handan'ı kaçırp kendi iktidarına çekmek istese de bunda başarılı olamaz. Bu durum erkeğe güçsüzlüğünü, iktidar kaybı yaşadığını bir kez daha hatırlatmaktadır. Dışardaki afişi gördükten sonra Recep'in görme engelli eşini kendi evine götürür. Handan'ı yerine geçip kendi eril iktidarını onaylatacak yeni kadın artık elindedir. Kendi fallik silahı onun gücünün kanıtıdır. Ateş edip dilediğini yapabilir. Fakat bu sonsuz görünen savaşta Suat tarafından vurulmaktan kaçınamaz. Sürüklenişin sonunda ise giderek bir baba imgesi haline bürünmeye başlayan Murat'ı öldüren cinayet silahına ulaşır. Katilin her daim cinayet mekânına dönmesi gibi Salim de cinayetin işlendiği araca ulaşır.

Fetişizm, kadın bedeni ve hadım edilme korkusu arasında da bağlantı vardır. Kastrasyon kaygısının asıl kışkırtıcısı olan kadın bedenidir (Mulvey, 2014: 30). Bu yüzden erkek, kadın bedenini daima kontrol etmek istemektedir. Salim sürekli olarak kadınlardan tedirgindir ve onları kendi isteği doğrultusunda hareket etmeye zorlamaktadır. Bu durum kadınlar üzerindeki iktidarsızlık halinden de kaynaklanmaktadır. Fetişizmin kişiler için toplumsal alandaki temel iktidar sorunlarına bir çözüm biçimi olduğu söylenebilir (Williams, 2014: 49). Yönetmen normal cinsel hayatının ve cinsel gücünün bir göstergesi olarak evli ve çocuklu olarak Salim'i betimlemektedir. Diğer yandan fetişist Salim için tüm kadın bedenleri bir tehdit algısı oluşturmaktadır. Bu bağlamda tek bir kadın ya da karısı ile yaşadığı otorite ilişkisi ona yetmemektedir. Karşısına çıkan her kadın ile birlikte yeniden kaygılı bir süreç başlamaktadır. Bu açıdan fetişistlerin düşük özgüven ve yetersizlik duygusunu yenebilmek için cansız nesnelere yöneldikleri de öne sürülmektedir (Ertekin, Özayhan, Eren & Ertekin, 2013: 71). Diğer bir ifade ile Salim toplumsal yaşamda insanlar ile sağlıklı ilişkiler kuramaz. Bununla birlikte kendini tek rahat hissettiği yer annesinin yanındır. Annesi ile kendisini imgesel evrende bütüncül olarak algıladığı da söylenebilir.

Filmin sonunda görme engelliği kadın, çocuğu ile birlikte Salim'den kaçır. Salim görme yetisini tümüyle kaybetmemiştir ama yine de erkeğin gücü kadını yakalamasına yetmez. Kadının bu kaçışına ve yakalanmamasına Salim acı içinde bağırarak tepki verir. Filmde seyircinin özdeşleştiği ya özdeşleşmek zorunda bırakıldığı Salim, kadınlar karşısında yenilir ve görme duygusunu kaybeder. Seyirci de Salim'in öznel çekiminde artık dünyayı net göremez. Smelik'in vurguladığı gibi klasik anlatı sinemasında kadınlara reva görülen iki geleneksel son kadın karakterin ölümü ya da evlenmesidir (2014: 6) Ünlü'nün filminde bunlar gerçekleşmez. Kadınlar film boyunca aslında bir türlü ele avuca gelmez. Salim onları her ne kadar yakalayıp elde etmeye çalışsa da bir türlü ele geçiremez. Yönetmen, Salim'in Handan'ı evinden almaya çalıştığı veya Leyla'yı korkuttuktan sonra kapısı önünde bir an yaptığı gibi sık sık onun hayal kurduğunu göstermektedir. Bu sahnelerde kahraman arzuladığı kadınlarla fantasma düzeyinde cinsel birliktelik kurar. Öte yandan yeniden gerçekliğe dönüldüğünde imgelenen ile gerçeklik arasında çok da bir yakınsama olduğuna ilişkin belirti yoktur.

Hakikat nerededir? Kesin olan bir nokta kahraman, isminin (Salim) ima ettiği gibi normal, sağlam ve huzurlu bir yaşam sürmese de belli arzulara sahiptir. Sahip olduğu bu arzular onda belirli türde, sıklıkla fetişistik, nesne yatırımlarında kendini gösteren sapmalara yol açmıştır. Mesleğinin de ona sunduğu imkânlarla kahraman bu arzularını kısmen doyurma imkânına sahip olmuştur. Buna karşın ne kadar uğraşırsa uğraşsın, ruhsal dünyasında dinginliğe, esenliğe bir türlü ulaşamaz; hep yakaladığını zannettiği anda arzu nesnesini kaybetmektedir. Filmin sonunda bir analogik durum yaşanmaktadır. Snowden'in belirttiği gibi Oidipus'un kör olması, karanlık iç arzuların açığa çıkmasıyla yaşanan şokun, kendinden tiksinden ve kendini cezalandırmanın sembolüdür. Birçok insan kendi doğal cinsel arzularından dolayı suçluluk duyar (2011: 122). Öyleyse hakikati bu türden bir arzu ve nesne yatırımının yarattığı kırılma noktalarında gözlemek mümkündür. Tedavi olmak, arınmak, doğal ve sağlıklı olmak nerdeyse mümkün değildir. Fetişistin "kaderi" zaten bu ihlalin getirdiği sorumluluklar ve yıkımdır. Arzuladığı bütün nesnelere veya nesne yatırımları temelde bir ikamedir. Bir şeyin yerine geçmektedir. Dolayısıyla fetişist onları ele geçirdiğini zannettiği her anda aslında arzuladığı gerçek şeyi ele geçiremediğini anlar, döngü yeniden başlar. Salim tam olarak bunu yaşamaktadır.

Sonuç

Türk sinemasında fetişizm olgusunu anlatısında kullanan filmlere rastlansa da genel ya da derinlemesine bir araştırma ve sınıflandırma bulunmamaktadır. Bu bağlamda Türk sineması ve fetişizm ilgisi çok boyutlu ve tartışılmayı, araştırılmayı bekleyen geniş bir filmler listesine gönderimde bulunmaktadır. Fetişin temelde bir ikame olduğu gözetildiğinde sinemadaki temsiller yoluyla bu fetişlerin neyi ikame etmeye çalıştığı, bunun Türk sineması açısından ne anlam ifade ettiğini anlamak önem kazanmaktadır. Çalışmaya da yön veren bu itki, Ünlü'nün filmi üzerinden değerlendirildiğinde bazı önemli sonuçlar çıkmaktadır. Öncelikle yönetmenin fetişizm konusunu ele alışı, kavramın literatürde gönderimde bulunan psikolojik anlamları konusunda bir farkındalığı göstermektedir. Fetiş her daim bir eksikliği telafi ediyorsa Salim'in eksikliğini duyduğu şey babası ve annesiyle kurduğu çok da dengeli görünmeyen ilişkiyi farklı kadınlarla kurduğu ilişkiyle dengeleme çabasıdır. Filmde kahramanın sahip olduğu pek çok özellik onu bir karşı kahraman olarak tanımlamaya imkân tanımaktadır. Film kahramanın sahip olduğu eksiklikten yola çıkıp klasik kahramanın yolculuğuna benzer bir hikâyeye ima etse de sonunda eksiklik asla telafi edilemez, dahası "körlük" bir yazgı olarak karşısına çıkar.

Seyirci için kolay empati kurulamayan bir kahraman tipolojisi söz konusudur. Salim bu açılardan ortalama bir "baba", "oğul", "eş", "polis" ve "âşık" olmaktan uzaktır; dahası onu niteleyen şey "iyi" bile değildir. Klasik anlatılarda olduğu gibi kahramanın etik yönlendirici ilkesi adalet, iyilik, denge değil, haz ilkesidir. Kahramanın temel arayışı haz arayışıdır, görünüşte istikrarlı görünen cinsel yaşamındaki kopmayı, yarılmayı telafi edecek bir fetiş bulma, bu fetişleri süreklileştirme çabasıdır. Salim'in hedefinde bir şekilde hep "engelli" kadınların bulunması (onların "körlüğü" vasıtasıyla dikizlemesi, ölü ve yaralı oldukları anda ayak gibi fetişlere daha rahatlıkla yönelebilmesi) onlar üzerinde belirli iktidar biçimlerinin rahat kurulmasıyla ilişkilidir. Filmde en açık biçimde Leyla ile ilişkisinde görülen bu baskınlık, fetişin ikame ettiği şeyin sonunda bir eril iktidar(sızlık) olduğunu göstermektedir.

Filmdeki Salim özelinde düşünüldüğünde erkeğin kadınlara danışmadan ya da kadınların yönlendirmesi olmadan çok bir şey yapamadığı ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan kendi başına karar verip yaptığı eylemler ise ya hatalıdır ya da yanlış anlamaya dayalıdır. Fetişleştirme için gereken ise görmek ve onunla birlikte bakışa sahip olmaktır. İç dünyasında fetiş nesneyi ikame edemeyen erkek için tek yol kadını şiddet ile cezalandırmak ve bir adım ötesi onu yok etmektir. Bu bağlamda erkeğe eksik olan nesnesi hatırlatacak bir beden, kadın bedeni, ortada bulunmayacaktır.

Kadın bakışın sahibi ya da kontrolörü olmadığı için kördür. Kadın reel anlamda görse bile gördükleri belli eril iktidar sunumları olduğu için tam ve net olarak olguları ve olayları göremeyeceklerdir. Bu bağlamda görme yetisinin kaybı aslında *eril otoriteye karşı bakış üzerinden bir isyan ve karşı duruş* olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte kadın kör olsa bile yaşamı devam ettirme kudretine sahiptir ama *erkek kendine yaşam enerjisi bulduğu eril bakışı kaybettiği anda gitgide hayattan kopar*. Bu hayattan kopma ilk önce psikolojik olarak sanrılar eşliğinde başlar daha sonra ise reel yaşamda kendini gösterir. Diğer yandan Salim'in hayattan kopuşunun bir başka etkeni ise polislikten el çektirilmesidir. Kendi iç dünyasında silah sahibi olması fallus gücü ile kadınları kendi iktidarına alacağı yanılsamasını oluşturur. Polislik mesleğinden ayrılma silaha sahipliğini, yani eril gücünü kaybettiğinde yaşaması için temel motivasyon kaynağı da elinden gider. Filmin anlatısı tümüyle eril bakış ile biçimlendirilirken sonunda o bakışın Salim ile birlikte kör ve yok olduğu ortaya çıkar. Bu yönüyle filmin ortaya koyduğu "hakikat" de önemlidir. Sonsuz bir iktidar yoktur. Kayıp edilmiş olana sahip olmanın bir yolu yoktur. Her türlü psikolojik nesne yatırımları sonunda o nesneye asla sahip olamayacağını imlemekten başka bir gösterge değeri taşımaz. Öyleyse kaybedilene kendinden geçmişçesine aramak yerine kayıp duygusunu güçlendiren *arzunun kendisiyle yüzleşmek* gerçek bir aydınlanmaya giden yolu sunabilmektedir.

Kaynakça

- Albano, L. (2013). Cinema and Psychoanalysis: Across the Dispositifs, *American Imago*, 70 (2), s.191-224.
- Arslan, T. (2009). Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı, *Kültür ve İletişim*, 12(1), ss.9-38.
- Bilge, H. (2011). Yeşilçam Klasikleri: Suçlular Aramızda <http://www.sanatlog.com/etiket/leyla-sayar/> Erişim Tarihi: 03.02.2020
- Böhme, H. (2014). *Fetishism and Culture*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Butler, A. (2011). *Film Çalışmaları* (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon.
- Cagle, R. (1994). Auto-Eroticism: Narcissism, Fetishism, and Consumer Culture, *Cinema Journal*, 33 (4), s. 23-33.
- Dant, T. (1996). Fetishism and the Social Value of Objects, *Sociological Review*, 44 (3), s. 495-516.
- Demirhan, M. (2009). Türk Sinemasının Tehlikeli Kadınları <https://www.otekisinema.com/turk-sinemasinin-tehlikeli-kadinlari/> Erişim Tarihi: 07.02.2020
- Erdem, T. (2014). Sinema Kuramının Fetiş Haline Getirdiği Psikanaliz. T. Erdem ve S. Ergül (Der.), *Fetiş İkame* (s. 92-112). İstanbul: Sel.
- Ertekin, H., Özayhan, H., Eren, İ., Ertekin, Y. (2013). Fetişizm ve Voyörizm Birlikteliği: Bir Olgu Sunumu, *Türkiye Aile Hekimliği Dergisi*, 17(2), s.70-72.
- Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge
- Fetishistic Disorder (2020). *Psychology Today*. <https://www.psychologytoday.com/intl/conditions/fetishistic-disorder>.
- Freccero, C. (1999). *Popular Culture: An Introduction*. New York: New York University Press.
- Freud, S. (1989). *Cinsel Yasaklar ve Normaldışı Davranışlar*. (Birinci Baskı). Çev. Muammer Sencer. İstanbul: Ara.
- Freud, S. (2012). *Cinsiyet Üzerine* (Çev. A. A. Öndes). İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2013). *Metapsikoloji* (Çev. E. Kapkın ve A. Tekşen). İstanbul: Payel.
- Freud, S. (2016). *Cinsellik Üzerine Üç Deneme* (Çev. S. Budak). İstanbul: Öteki.
- Gabbard, G. ve Gabbard, K. (2001). *Psikiyatri ve Sinema* (Çev. Y. Eradam ve H. Satılmışoğlu). İstanbul: Okuyanuş.
- Kaplan, L. (2006). *Cultures of Fetishism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kevin, O. (2009). Voyeurism and Annunciation in Almodóvar's *Talk to Her*, *Criticism*, 51(4), s. 521-557.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Kocela, C. (2010). *Fetishism and Its Discontents in Post-1960 American Fiction*. New York: Palgrave

Macmillan.

Metz, C. (1985). Photography and Fetish, *October*, 34, s.81-90.

Mulvey, L. (1993). Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture, *October*, 65, s.3-20.

Mulvey, L. (1996). *Fetishism and Curiosity*. Indiana: Indiana University Press.

Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması, (Çev. N. Abisel). 25. Kare, 21, s.38-46.

Mulvey, L. (2012). Saniyede 24 Kare Ölüm (Çev. S. Dingiloğlu). İstanbul: Doruk.

Mulvey, L. (2014). Kozmetik ve Abjectleştirme. T. Erdem ve S. Ergül (Der.), *Fetiş İkame* (s.17-34). İstanbul: Sel.

Nasio, J. D. (2012). *Oedipus*. (1. Baskı). (Çev. C. Coşkun). İstanbul: Say.

Ögetürk, U. Şen, E. (2018). Onur Ünlü Röportajı. Filmloverss.com. <https://www.filmloverss.com/onur-unlu-roportaji>. Erişim Tarihi: 02.08.2019.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge.

Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Broy.

Özgüç, A. (2008). *Türk Sinemasının Kadınları*. İstanbul: Agora.

Rye, B. ve Meaney, G. (2007). Voyeurism, *International Journal of Sexual Health*, 19(1), s. 47-56.

Scognamillo, G. ve Demirhan, M. (2010). *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalıcı.

Scognamillo, G. ve Demirhan, M. (2002). *Erotik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalıcı.

Smelik, A. M. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi*. (Birinci Basım). (Deniz Koç, Çev.). İstanbul: Agora.

Smith, S. (1976). Voyeurism: A Review of Literature, *Archives of Sexual Behavior*, 5(6), s. 585-608.

Snowden, R. (2011). *Freud, Kilit Fikirler*. (3. Baskı). Melis İnan, (çev). İstanbul: Optimist.

Sophokles (1992). *Kral Oidipus*. Çev. Bedrettin Tuncel. İstanbul: MEB.

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

Twohig, F. ve Furnham, A. (1998). Lay Beliefs About Overcoming Four Sexual Paraphilias: Fetishism, Paedophilia, Sexual Sadism and Voyeurism. *Personality and Individual Differences*, 24 (2), s. 267-278.

Weissman, P. (1957). Some Aspects of Sexual Activity in a Fetishist, *Psychoanalytic Quarterly*, 26, s.494-507.

Williams, L. (2014). Fetişizm ve Hard-core: Marx, Freud ve Para Çekimi. T. Erdem ve S. Ergül (Der.), *Fetiş İkame* (s.35-65). İstanbul: Sel.

Williamson, C. (1996). You'll See It Just As I Saw It': Voyeurism, Fetishism, and The Female Spectator In *Lady In The Lake*. *Journal of Film and Video*, 48(3), s.17-29.

Yalom, I. (1960). Aggression and Forbiddenness in Voyeurism, *Archives Of General Psychiatry*, 3 (3), s.109-123.

Zizek, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (Dördüncü Basım). (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis.

Doğa ve Medeniyet Karşıtlığındaki Sudaki Bıçak (Nóz W Wodzie) Filminde Yapısal Kişilik Modelinden Esintiler

Hasan Cem ÇELİK*

Pelin ODUNCU**

Özet

Sinema salt estetik bir araç olmaktan ziyade ekonomik, politik ve toplumsal süreçlerden etkilenen, aynı zamanda onları yeniden üretebilme potansiyeline sahip olan çok boyutlu bir sanat dalıdır. Sinema filmlerinde yer alan karakterlerin ve bu karakterlerle özdeşleşen izleyicilerin yanı sıra, filmlerin bizzat yaratıcısı olan senarist ve yönetmenler, sinemanın ilk yıllarından bu yana çeşitli teorilerle açıklanmaya çalışılmıştır. Gerek sinemaya psiko-sosyal süreçleri düzenleyen bir aygıt olarak bakan, gerekse izleyici, özdeşleşme, kültür, bakış ya da "büyü" gibi kavramlar ekseninde filmlerin etkisini tartışmaya açan psikanalitik film çözümlemesi, en başından itibaren filmsel görüntünün derinlerinde yatan psişik anlamları açığa çıkarmaya çalışan bir kuram olarak karşımıza çıkmaktadır. Psikanalizin kurucusu olarak bilinen Sigmund Freud'u temel alarak yapılan bir çalışma ise, film ile psişik süreçler arasında bağlantı kurarak hem karakterlerin hem de yönetmen ve izleyicinin zihinsel durumunu tartışmaya açmaktadır. Freudyen kuramda id, ego ve süperegö şeklinde üç soyut unsurdan meydana gelen yapısal kişilik modelinin, filmlerde yer alan karakterlerin açıklanmasında önemli bir yapı taşı olduğu düşünülmektedir. Bu anlamda çalışma, psikanalitik film çözümlemesini temel alarak, Roman Polanski'nin "Sudaki Bıçak" filminin yapısal kişilik modelinin bir yansıması olup olmadığı sorusuna yanıt aramaya çalışmış ve neticesinde filmde yer alan karakterlerin id, ego ve süperegö üzerine inşa edildiğini ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Psikanaliz, Freud, İd, Polanski.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-4157-7223> / [0000-0003-4224-3097](https://orcid.org/0000-0003-4224-3097)

E-mail : cemcelikrts@gmail.com - pelinoduncurts@gmail.com

DOI:10.31122/sinefilozofi.697640

Geliş Tarihi - *Recieved*: 03.03.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 12.06.2019

The Traces of Constructional Personality Models in Knife in the Water (Nóz W Wodzie) Under the Contradiction Between Nature and Civilization

Hasan Cem ÇELİK*

Pelin ODUNCU**

Abstract

Cinema is a multi-dimensional branch of art that is influenced by economic, political and social processes rather than merely an aesthetic tool, but also has the potential to reproduce them. In addition to the characters in the movies and the viewers identified with these characters, the screenwriters and directors who are the creators of the films have been tried to be explained with various theories since the first years of the cinema. Psychoanalytic film analysis, which looks at cinema as a device that regulates psycho-social processes, as well as discussing the impact of films on the axis of viewers, identification, culture, gaze or "magic", it appears as a theory that tries to uncover the psychic meanings that lie deep in the film image from the very beginning. A study based on Sigmund Freud, who is known as the founder of psychoanalysis, links the film with the psychic processes, and discusses the mental state of both the characters and the director and the audience. In Freudian theory, the structural personality model, which consists of three abstract elements such as id, ego and superego, is thought to be an important building block in the description of the characters in the movies. In this sense, this study, based on psychoanalytic film analysis, tried to find an answer to the question of whether Roman Polanski's film "Knife in the Water" is a reflection of the structural personality model and that the characters in the film were built on id, ego and superego.

Keywords: Cinema, Psychoanalysis, Freud, Id, Polanski.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-4157-7223> / [0000-0003-4224-3097](https://orcid.org/0000-0003-4224-3097)

E-mail : cemcelikrts@gmail.com - pelinoduncurts@gmail.com

DOI:10.31122/sinefilozofi.697640

Geliş Tarihi - Recieved: 03.03.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 12.06.2019

Giriş

Andre Bazin (2011: 27), “gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır” diyerek, sinema ile toplumsal yaşam arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir. Bu anlamda sinema, kendisine has teknik olanaklar sayesinde, bir yandan toplumsal yaşamı dönüştürebilme, diğer yandan aynı toplumsal gerçeklikten beslenerek, yeni anlamlar üretebilme gücüne sahiptir. Modern dönemin bir aracı olarak nitelendirilen sinema, Lumiere Kardeşlerin ilk kez 1895 senesinde izleyiciyle buluşturdıkları *L’arrivée d’un train en gare de La Ciotat (Trenin Gara Girişi)* adlı filminden itibaren; belgesel, fantastik, dram, romantik ve komedi gibi birçok tür ile insanların yaşamına gittikçe daha fazla nüfuz etmeye başlamıştır.

Sinema ile psikanalizin benzer bir yoldan geçtiği söylenebilmektedir. Her ikisinin de doğuşu 19. yüzyılda gerçekleşirken, daha geniş kitlelerce bilinmeye başlaması ancak 20. yüzyılı bulmuştur. Modern düşünce ve öznenin algılama biçimleri üzerinde etkili olan sinema ve psikanaliz, özellikle Birinci Dünya Savaşı’nın teknolojik arka planındaki dehşeti görüp, modernizmi sorgulayarak postmodernizmin temellerini oluşturmuştur (Starks, 2002: 181). Öte yandan yarattığı karakterler ve öyküler sayesinde, toplumsal gerçeklikle iç içe olan sinema gibi, psikanalizin de merkezinde, özne ve onun öyküsü bulunmaktadır. Sinema, karakterlerin iç dünyasına girerek, onların yaşamda karşılaştıkları olay ve olguların bir kesitini izleyiciyle buluşturmaktadır. Benzer şekilde psikanaliz de yanılısma içinde olan öznelere ve onların öykülerini merkezine koymaktadır.

1909 senesinde ilk kez Amerika’da bir üniversitede psikanalizden bahseden Sigmund Freud, kuramın ortaya çıkmasına esasında Josef Breuer’in öncülük ettiğini ifade etmiştir. Breuer, histerililerdeki semptomların kaynağı olarak, yaşayıp unuttukları travmaları göstermiştir. Bu düşünceden yola çıkan Freud, zamanla Breuer’in teorisinden ayrılrsa da, kendisinden ilham aldığını dile getirmiştir (Freud, 1986: 183-184). İnsan davranışlarının altında yatan psişik süreçlere odaklanan Freud’un psikanalitik kuramın babası olarak nitelendirilmesinin ve yaşadığı dönemin ötesine geçmesinin nedeni, Aydınlanma dönemiyle ön plana çıkan “kendisiyle özdeş, tam bir özne” fikrinin aslında bir yanılısamadan ibaret olduğunu ortaya koyan ilk düşünürlerden biri olmasıdır (Bakır, 2008: 10). Freud, *Uygurluğun Huzursuzluğu* kitabında, yetişkinlerdeki ben duygusunun kişinin doğumundan itibaren aynı kalamayacağına dikkat çekmektedir. Ona göre, insan egosu kanıtlanamasa da, belli bir gelişme ve değişimin ürünüdür (Freud, 2011: 44). Onun çalışmaları, bilhassa bilimsel gelişmelerle doğanın üstesinden gelmeyi başarabilen ve kendi davranışlarına yön verebilen bilinçli bir varlığın yani insanın, medeniyet ve ilkelik arasında kaldığı büyük sıkışmaya işaret etmektedir. Bu sıkışma bireyin yaşamı boyunca, ensesinde olan yanılısamalar bütününe oluşturmaktadır. Bu bağlamda Freud, insan davranışlarının ardında yatan sebepleri açıklarken, “ruhsal aygıt” olarak tanımladığı insan zihninin, bastırılmış birtakım arzuları barındırdığını ifade etmektedir (Tura, 1996: 40). Kişinin ruhsal aygıtının derinlerinde yatan cinsel kökenli dürtüler (ensest, yamyamlık, cinsellik ve öldürme ihtirası), her çocukla birlikte yeniden ortaya çıkmaktadır. Uygurluk geliştikçe arzularını toplumsal yaşamın gereklilikleriyle kontrol altına alan ve toplumsal düzene ayak uydurabilen bireylerin aksine, bu kısıtlamalara karşı çıkan kişiler ise nevrotik olarak adlandırılır (Freud, 2011: 194). Freud’a (1986: 70-71) göre, nevrozların temelinde, kişinin cinsel dürtüleri (içtepi) ve bu dürtülere karşı koyması arasındaki çatışma yatmaktadır. Bu geriye itim (bastırma) aracılığıyla bilinçdışına bastırılan duyguları anlayabilmek için ise, kişinin çocukluğunun ilk yıllarına dönmek gerekmektedir. Bastırılmış arzuların bir yansıması olan düşlerin, kişinin semptomlarını anlayabilme sürecinde önemli bir işlevi vardır. Fakat üzeri örtülmüş birçok çocukluk hikâyesini barındıran düşler bile, “ruhsal aygıtın” sakladığı gizlerin kendisi değil, eksik bir yansımasından ibarettir (Freud, 1994b: 8).

Psikanalizin en önemli kavramlarından biri olan düşler, sinema ile psikanalitik kuram

arasında ilişki kurmanın bir yolu olarak karşımıza çıkmaktadır. Film teorisyeni Rudolf Arnheim (2007: 269), Freud'un sanattaki görsel imgeler ile rüya imgeleri arasında benzerlik kurduğunu dile getirir. Buna göre, sanatta yaratılan imgeler de, tıpkı düşlerde olduğu gibi, "düşünce aracı olarak hizmet eden zihinsel imgeler" olarak nitelendirilmektedir. Bu düşünce, görsel ve işitsel imgelerle donatılmış sinemanın, psikanalizle buluşmasına olanak tanımaktadır. Sinemada insanlar karanlık bir salonda otururken, gözünün önünden geçen imgeler sayesinde filmin sonunda salondan büyülenmiş ve değişmiş olarak ayrılır. Bu haliyle felsefi bir işlev üstlenen sinemanın asıl büyüğü ise, insanın saatlerce baktığı beyazperdedeki imgelerin gerçek olmadığını bilmesine karşın, bu imgelerin büyüğüne kapılıp gitmesidir (Tecimer, 2006: 13). Edgar Morin, sinemanın bu etkisine değinerek, "sinema büyü" kavramını öne çıkarmış, filmlerin izleyiciyi çocuklaştırma ve etkileme kapasitesine dikkat çekmiştir (Stam, 2014: 170-171). Yükselen modernlikle birlikte sinemanın teknik olanaklarının artması, gerçeklik ve kurmaca arasındaki tartışmaları artırmış, böylece 70'li yıllar, sinema aygıtının özneye etkisini merkezine alan tartışmalara sahne olmuştur. Sinemada izleyici baktığı şeyin gerçek olmadığını farkında olmasına rağmen, ekrandaki imgelerle özdeşleşmekten kendini alamamaktadır. Bu çelişki, film ile psikanalitik kuramı buluşturan önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Jean-Louis Baudry, Christian Metz ve Jean-Louis Comolli gibi psikanalitik teorisyenler, sinemanın gerçeklik etkisi ile özdeşleşme arasında bir bağ kurmuş; optik, karanlık ve hareketsizlik gibi unsurların izleyicinin kendini temsil edilenin içinde bulmasına neden olduğunu ifade etmişlerdir (Stam, 2014: 173). Perdenin seyircide yarattığı bu psişik etkiyi açıklamaya çalışan Metz ve Baudry, *aygıt kuramı* ile sinemanın psikanalitik kuramla ortak noktasını açığa çıkarmıştır. Metz (1982: 42-45), sinemanın görsel ve işitsel gösterenlerden oluştuğunu ifade ederken, onu aynaya benzetmektedir. Ona göre sinema, her şeyi yansıtan bir ayna gibidir fakat yansıtmadığı tek bir şey vardır: İzleyicinin vücudu. Baudry (1974: 44-46) ise, Platon'un mağara alegorisi ile sinema arasındaki paralelliği hatırlatarak, izleyicinin kapalı bir salonda projeksiyonun ışığıyla büyülenmiş ve zincirlenmiş olduğunu vurgulamakta ve kamera ile özne arasındaki bu ilişkinin, sinemanın ideolojik yanını oluşturduğunu ifade etmektedir. Bu anlamda aygıt kuramı ile Metz ve Baudry'nin, film teorisinde özneyi merkeze koyduğu söylenebilmektedir. Metz (1982: 46), sinemanın bir ayna olduğunu ifade ederken, sinema izleyicisinin ayna evresindeki bir çocuğa benzemediğinin de altını çizmiştir. Ona göre ayna aşamasında olan bir çocuk, "kesinlikle en basit filmleri 'takip etmekten' aciz olacaktır".

Arslan'a (2009: 25-27) göre, "*aygıt kuramı, aygıtın perspektif yoluyla özneye sunduğu hayali bütünlüklü konumun nasıl üretildiğini pek de sorgulamamıştır*" ve kuramdaki bu "eksiklik", nesne-olarak bakışı merkezine alan teoriler tarafından açığa çıkarılmıştır. Buna göre, sinemanın temeli olan bakış meselesinin, nesne olarak bakışla, yani kendisine yabancılaşmış nesne konumundaki bir bakışla açıklanması gerekmektedir. Lacancı "ayna evresi"ni temel alan bu yaklaşımların, öznenin psişik süreçler üzerindeki hâkimiyetini tartışma açtığı söylenebilmektedir. Yine Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema (Görsel Haz ve Anlatı Sineması)* başlıklı yazısında, sinemanın erkeksi bakışı yeniden üreten yapısını çözümlmek için psikanalizin temel kavramlarına başvurmuştur. Sinemanın zanaatkâr olduğu kadar, kapitalist sürece içkinlenen ekonomik bir sanat dalı da olduğunu ifade eden Mulvey, filmleri bilinçaltı süreçlerle ilişkilendirerek politik bir bakış yakalamaktadır. Ona göre, sinema üç tür "bakış"a göre düzenlenmektedir: "kameranın, birbirlerine bakan karakterlerinki ve kadına gözetlemeci, maskülinist bir bakışla özdeşleşenler dâhil olmak üzere izleyicinininki" (1989: 14-15). Bu anlamda sinemanın eril bir dil kullanarak, erkek bakışını öne çıkardığı düşünülebilmektedir.

Sinema ve psikanaliz arasındaki ilişki, yalnızca sinemanın bir araç olarak estetik ve algısal boyutunun tartışılmasıyla sınırlı değildir. Bir diğer konu, sanatçı, eser ve bilinçdışı arasındaki ilişkidir. Merkezine psikanalizi alarak sanat eserlerini çözümlleyen çalışmaların genellikle iki yöntemi tercih ettiği görülmektedir. İlki, yaratım sürecinin kendisiyle, yani yönetmen ile bilinçdışı arasında bağ kurmak; diğeri ise, yönetmenden ziyade, filmin kendisine ve karakterlerine yoğunlaşmaktadır ki günümüzde Bakır'a (2008: 36) göre, ikincisi daha sık

tercih edilmektedir. Bu çalışmada örneklem olarak seçilen *Sudaki Bıçak* (1962) (İngilizce'ye *Knife in the Water* olarak çevrilen) filmi de, yönetmenden ziyade, filmin kendisinin psikanalitik kuramla ilişkisi göz önüne alınarak analiz edilmiştir. Yönetmen Roman Polanski'nin ilk uzun metrajlı *Sudaki Bıçak* filminden itibaren çektiği çoğu filmin (Tiksinti, 1965; Rosemary'nin Bebeği, 1968; Kiracı, 1976; Piyanist, 2012; Kürklü Venüs, 2013) yarattığı sinematografi açısından psikanaliz kuramının temel kavramlarını içinde barındırdığı düşünülmektedir.

Freud'un insan davranışları altındaki sebepleri açıklarken kullandığı yapısal kişilik modeli, insan psişesinin id, ego ve süperegö şeklinde üç soyut düzeyden meydana geldiğini ifade etmektedir. Bu anlamda Polanski'nin *Sudaki Bıçak* filminde küçük bir yelkenliye sıkıştırdığı, birbirinden farklı üç kişilik, filmin Freud'un id, ego ve süperegödan oluşan yapısal kişilik kuramı çerçevesinde; uygarlık, doğa ve uyum gibi temalar üzerinden yorumlanmasına olanak tanımaktadır.

Türkiye'de psikanalizi odak noktasına alarak yapılan film çözümlemelerine bakıldığında, film ve rüya olgusunu Freud ve Jung üzerinden değerlendiren çalışmalara (Küçükhemek, 2011; Ormanlı, 2011; Söylemez, 2011; Çiçek, 2013) rastlamak mümkündür. Bu çalışmalar bir yandan yönetmen ve sanat eseri arasındaki ilişkiye, diğer yandan filmlerdeki imgelerle, bastırılan duyguların bir yansıması olan rüyalar arasındaki ilişkiye odaklanarak psikanalizin temel kavramlarını kullanmaktadır. Öte yandan, Freudyan psikanalizin Oedipus konusunu merkezine alan çalışmalar (Akdoğan, 2017; Akdoğan, 2018; Salman, 2018) da mevcuttur. Karakterler ve onların aileleriyle olan ilişkilerini psikanalitik bir bakışla çözümleyen bu çalışmalar, Freudyan psikanalizin Oedipus kompleksini kavramsal alanlarına almaktadır. Yanı sıra, doğrudan Freud'un yapısal kişilik modeli ile sinemayı buluşturan çalışmalar (Mater, 2010) ve yönetmen Polanski üzerine yapılan değerlendirmelerin (Oduncu, 2018) oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Polanski'nin Apartman üçlemesine dayanan çalışmasında Oduncu (2018), üçlemeyi psikanalitik kuramın öncüsü Freud, kuramı dil ve kültür üzerinden yorumlayan Lacan ve son dönem psikanalizin önemli temsilcilerinden Žižek üzerinden açıklamaktadır. Mater (2010)'in çalışması ise, yönetmen Hitchcock'un *Sapık* (*Psycho*, 1960), filmdeki karakterleri id, ego ve süperegö üzerinden çözümlemektedir. Türkiye'de yapısal kişilik modelini merkezine alan çalışmaların oldukça sınırlı olduğu göz önüne alındığında, bu çalışmanın seçilen film üzerinden kuramı somutlaştırması bakımından önem arz ettiği düşünülmektedir. Bu anlamda öncelikle, filmin psikanalitik çözümlenmesine kaynaklık eden yapısal kişilik modeli daha yakından incelenmiş, ardından tüm bu kavramsal bilgiler ışığında *Sudaki Bıçak* filminin yapısal kişilik modelinden izler taşıyıp taşımadığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Neticesinde, filmde öykünün gerilim unsurunu oluşturan karakter çatışmasının id, ego ve süperegönün bir yansıması olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Ruhsal Aygıtın Dövüş Alanı: İd, Ego, Süperegö

Freud, düşüncelerini revize ederek farklı dünyalara kapı aralayan ve aynı zamanda hastalarını iyileştirmeye çalışan bir doktor olarak, insan varlığının kalbindeki en karanlık noktaları aydınlatmaya çalışmış; özellikle Batı kültürü ve toplumu üzerindeki en etkili isimlerden biri olmuştur (Frank, 1934: 531-532). Organizmadaki travmatik ve puslu noktaların keşfine çıktığı yolculukta, tek bir kuramla yetinmeyen düşünür, 1923 senesinde kaleme aldığı *Ego ve İd* eseriyle, ön bilinç-bilinç-bilinçdışı şeklinde yaptığı topografik kişilik kuramının yerine, yapısal kişilik kuramını öne çıkarmıştır.

"Dinozor türü yok olup gitti ve yerini memelilere bıraktı, ama bu türün gerçek bir temsilcisi olan timsah hâlâ yaşamaktadır" (Freud, 2011: 48). Freud'un bu ifadesi yapısal kişilik modelinin bir özeti mahiyetindedir, zira model, organizmanın zihninde barındırdığı ilkel dürtülerin, uygar bir dünyaya evrilirken bastırılmış olsa bile, hiçbir zaman yok olamayacağına gönderme yapmaktadır. Yapısal kişilik modeline göre, insan zihni id, ego ve süperegö şeklinde üç soyut unsurdan meydana gelmektedir. İnsanların davranış ve fikirleri bu üç düzey arasındaki ilişkiye bağlıdır. Freud'un (1923: 25) un ego üzerine yaptığı kavramsallaştırma Georg Groddeck'e

dayanır. Groddeck, insanların “bilinmeyen ve kontrol edilemeyen güçler tarafından” yönlendirildiği konusunda ısrar etmiştir. Bu düşünceden yola çıkan Freud’a göre ego, organizmanın ilkel dürtülerinin bulunduğu id ile dış dünyayı temsil eden süperego arasında uyum yakalamaya çalışan bir düzeydir. İd, öznenin ilkel içgüdü ve içtepelerinden oluşurken; ego, algı ve deneyimden oluşmaktadır. İd, organizmanın her türlü keyfi amaçladığı ve bu nedenle uygar dünya için tehlikeli bulup bastırmaya çalıştığı zevk ilkesini nitelemektedir. Bu zevkler, organizmanın yetişkinliğe geçerken bastırıldığı fakat zihninin derinlerinde yer almaya devam eden dürtüler olarak okunabilmektedir.

İd’in doyumuna ulaşmayı bekleyen istekleri yeme, içme, cinsellik ve saldırganlık gibi biyolojik ihtiyaçlarıdır. Bir bebek, acıktığında annesinin sütünü emene kadar ağlamakta ve ancak karnını doyurduğunda, yani doyumuna ulaştığında susmaktadır. Bu anlamda id, ruhsal aygıtın bilinçle bağının en az olduğu, yalnızca organizmanın arzularının karşılanmasına odaklanan bir zevk alanıdır (Dimmock ve Fisher, 2017: 162). Başka bir deyişle, id, organizmada gerilim yaratan arzular olarak anlaşılmaktadır. Ego ise, Freud’un ifadesiyle, tutkuları içeren id’in aksine, akıl ve sağduyuyu temsil etmektedir. Bu sağduyu, dış dünyanın kurallarını içeren gerçeklik ilkesini, id’in karşılamaya çalıştığı haz ilkesinin yerine koymaya çalışmaktadır (Freud, 1923: 25). Freud *Uygarlık ve Huzursuzluğu* adlı kitabında, öznenin benliğini ifade eden egonun, baştan beri aynı ve kusursuz olduğu fikrinin yanılısamadan ibaret olduğunu dile getirmiştir:

“Normalde kendilik duygusundan, kendi benimiz duygusundan daha sağlam hiçbir şey yoktur bizim için. Bu ben, kendi başına ayakta duran, bütünlüklü, diğer her şeyden kesin biçimde ayrılmış bir şey olarak görünür bize. Ancak bu görüntünün bir aldatmaca olduğunu (...) psikanalitik araştırma sayesinde öğrendik” (2011: 43).

O halde, ego, organizmanın dış dünyayla tanıştığı ve onun içine girdiği andan itibaren yaşadığı bir süreç olarak okunabilmektedir. Ayrıca, her biri ayrı gibi duran bu üç soyut düzeyi birbirine içkinleyen Freud (1923: 10-24), “ego id’den keskin bir şekilde ayrılmaz; alt kısmı onunla birleşir” diyerek, ikisi arasında bulunan bağa işaret etmiştir. Buna göre bastırılmış olan duygular, ego ile id aracılığıyla iletişime geçebilmektedir. Bu açıklamadan, hem bastırılan dürtülerin tamamen yok olmadığı, yani organizma tarafından tekrar çağırılabilirdiği, hem de egonun id’le ortak olduğu sonucu çıkarılabilmektedir.

Freud (2011: 48), egonun başlangıçta her şeyi kapsadığını, fakat ilerleyen dönemde dış dünya tarafından sahip olduğu bazı şeylerin kesilip atıldığını ifade etmiştir. Öznenin sahip olduğu ben duygusu, daha geçmişteki her şeyi içeren benliğinin yalnızca bir “kalıntısı”dır. Dış dünya tarafından disipline edilen ve törpülenen egonun karşısına bu noktada süperego (üstben) çıkmaktadır. Zihnin neyin gerçek ve var olduğunu kabul eden mantıksal bölümü ego; ahlaki değerlerin ve toplumsal sorumlulukların bulunduğu bölüm ise süperegodur. Suçluluk duygusu yaratan süperego, bir bakıma egoyu cezalandıran bir vicdani yüküdür (McLeod, 2014). Bu genel tanımlamadan anlaşılacağı üzere süperego, toplumsal sorumluluk ve otoriteden oluşan bir bölüm olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda Freud’un da altını çizdiği gibi, ego’nun mücadelesi yalnızca id’le değildir. İd’in tam karşısında duran süperego, gerçek yaşamın ilkeleriyle donatılmış bir bölüm olarak, egoyla sürekli bir mücadele halindedir (Freud, 1923: 28).

Süperego uygar yaşama sıkı sıkıya bağlıdır. Dış dünyanın ilkelerinin benimsenmesi, organizmanın gelişmesiyle uyum içindedir. Bu anlamda her çocuk, bir dönüşüm sürecinin parçası olarak, bu gelişme aracılığıyla toplumsal bir varlık olmaktadır. Süperegonun bu baskıcı etsiyle, öznelere, “uygarlığın karşıtları olmaktan çıkıp uygarlığın araçları haline dönüş[mektedirler]” (Freud, 2000: 7). Nitekim kişinin “medenileşmesinin” ilk koşulu, psikanalizde Oedipus kompleksi kavramında somutlaşmaktadır. Buna göre anneye arasında bir bağ kuran erkek çocuk, babaları tarafından cezalandırılarak, penislerinin onlardan alınacağı korkusuyla kastrasyona maruz kalmaktadır. Bu içdiş edilme korkusu Freud’a göre, onların karakterini şekillendiren en önemli travmalardan biridir. Erkeklerinkine eşdeğer bir organın

yoksunluğunu yaşamları boyunca üzerinden atamayan kız çocukları ise aşağılık duygusuna kapılmaktadır (Freud, 1994a: 40-41). Bu korku, çocuğun libidinal arzularını bastırmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu anlamda süperego, "aile hayatının bir çökeltisi" olarak anlaşılmalıdır (Lapsley ve Stey, 2011: 6-7). Çocukluğun bu ilk dönemlerinde ebeveynlerini örnek alan kişinin benliği, bu sınırlamalar üzerinden oluşacaktır. Daha bebeklikten itibaren insana neyi yapıp, neyi yapamayacağı içinde yaşadığı toplum, aile, dini liderler ya da öğretmenleri tarafından öğretilmektedir. Yasakları, cezaları ve ödülleri öğrenen kişi, söz konusu kurum ve kişileri "otoritenin sesi" olarak içselleştirmektedir. Dolayısıyla yaşamı boyunca bu kuralları içselleştiren kişi, bir süre sonra otorite olmadığında bile "dirseklerini masanın üstüne koyma!" kuralını kendi kendine bağıracaktır (Dimmock ve Fisher, 2017: 163).

Freud'un kişiliğin gelişimi üzerine yapmış olduğu bu kavramsallaştırma, çalışmada seçilen örnek filmde yer alan karakterlerin çözümlemesinde ilham kaynağı olmaktadır. Kişinin ilkel dürtülerini niteleyen id; sağduyu ve deneyimin temsilcisi olan ego; ahlak ve vicdanın taşıyıcısı olan süperego, *Sudaki Bıçak* filminin karakterleri için önemli bir art alan sağlamaktadır.

Çalışmanın Metodolojisi

Bu çalışmada Polonyalı yönetmen Polanski'nin *Sudaki Bıçak* filmi, psikanalitik film kuramı aracılığıyla, Freudyen psikanalizin yapısal kişilik modeli üzerinden değerlendirilmiştir. Örneklem olarak seçilen bu filmde yer alan öykünün, özellikle üç karakter üzerinden cinsel bir gerilimi aktarması, filmin yapısal kişilik modeli bağlamında incelenmesinin önünü açmıştır. Karakterlerin doğa, ilkelik, medeniyet, cinsellik ve uzlaşma üzerine şekillenen yapısı, kuramda yer alan id, ego ve süperego ile ortaklık oluşturmaktadır.

Psikanalitik film çözümlemesi, sinema ile özne arasında bağ kurarak seyirci, yönetmen ve karakter üçgeninde sinemasal görüntülerin ideolojik, politik, psikolojik ve sosyolojik açıdan incelenmesine olanak tanımaktadır. Asa Berger'in (1996: 67) de vurguladığı üzere, Freud'un fikirleri "birçok alanda bir olayın, olgunun iç yüzünü kavramaya yönelik bir kıvılcım" olarak karşımıza çıkmaktadır. Freudyen psikanalizin cinsellik, id-ego-süperego, saldırganlık, bilinçdışı, Oedipus, ve rüya gibi birçok karanlık noktaya odaklanarak, "buzdağı"nın -ruhsal aygıtın- görünmeyen yönlerini aydınlatmaya çalıştığı söylenebilmektedir. Bu anlamda Freud'un yapısal kişilik modelini temel alan bu çalışma, Polanski'nin *Sudaki Bıçak* filmini bir "buzdağı" olarak değerlendirip, karakterlerin art alanındaki psişik süreçleri açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

Roman Polanski Sinemasında Psikanalizden İzler

Polonyalı yönetmen Polanski, gerek auteur (otör) olarak tanımlanabilecek özgün sinema diliyle, gerekse özel hayatındaki çalkantılarla, günümüz Polonya sinemasının en çok konuşulan yönetmenlerinden biri olmayı sürdürmektedir. Organizmanın çocukluğunda geçirdiği evrelerin, onun kişiliğini ve davranışlarını belirleyen en önemli unsur olduğunu ifade eden Freudyen psikanaliz çerçevesinde, Polanski sinemasının, yönetmenin bilinçdışından izler taşıyan bir "kalıntı" olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Fakat bu çalışmanın amacı, yönetmenin bilinçdışı ile filmi arasında bağ kurmaktan ziyade, film ile psikanalitik kuram arasındaki ilişkiye bakmaktadır. Bu nedenle yönetmenin filmografisinde yer alan yapıtların psikanalitik film çözümlemesine uygunluğu önem arz etmektedir.

1954 senesinde Polonya Ulusal Sinema Okulunda eğitim alarak sinemaya adım atan Polanski, çektiği birçok kısa film ve belgeselin ardından, bu alana önemli yapıtlar kazandırmıştır. İlk uzun metrajlı filmi *Sudaki Bıçak* (*Knife in the Water*, 1962)'in ardından çektiği, Apartman üçlemesi (*The Repulsion*, *Tiksinti*, 1965; *Rosemary'nin Bebeği*, *Rosemary's Baby*, 1968; *Kiracı*, *The Tenant*, 1976), Çin Mahallesi (*Chinatown*, 1974), *The Pianist* (*Piyanist*, 2002), *Kürklü Venüs* (*Venice in Fur* 2013) ve son filmi *Bir Subay ve Bir Casus* (*An Officer and an Spy*, 2019) ile yönetmen hem kendi sinema dilini yaratmış hem de psikanalitik film çözümlemesine örnek teşkil edebilecek

filmlere imza atmıştır.

İlk filmi *Sudaki Bıçak'tan* itibaren yönetmen, insanı tekinsiz bir varlık olarak ele almıştır. İnsan davranışlarındaki tutarsızlığı ve kişinin kontrol edemediği dürtülerini küçük bir tekneden (*Sudaki Bıçak*), bir apartman dairesine (Apartman Üçlemesi) taşımıştır. Benliğin parçalanmış yapısına dikkat çeken yönetmen, kişiyi apartmanlardaki komşularına, yanındaki eşine, sevgilisine ya da tedavi olmaya gittiği doktora karşı şüphe içine düşürmektedir. Uygarlığın gelişmesiyle modern kentlerde yaşayan insanların içindeki dürtüleri ve kontrol edemedikleri bilinçdışının etkisiyle nevroza sürükleyen kaotik durumu bilhassa Apartman Üçlemesinde görmek mümkündür. Bunun yanı sıra yönetmenin *Çin Mahallesi* filmi, olumsuz bir baba-kız ilişkisinin ardındaki enseste dikkat çekerek, psikanalitik kuramın Oedipus kompleksine gönderme yapmaktadır. Yine yapıldığı dönemde öne çıkan *Piyaniist* filmi, İkinci Dünya Savaşı'nın ve Nazi işgalini yansıtmaya bakıldığında tarihsel bir gerçekliğin yansıması şeklinde okunabileceği gibi, savaş ve katliamın kişinin ruhsal aygıtında yarattığı tahribata da ışık tutmaktadır.

Çalışmanın örnek filmi olan *Sudaki Bıçak*'ın ise, yönetmenin küçük bir teknede, üç kişi üzerinden yarattığı psikolojik bir gerilim olması, filmin Freudyen psikanalitik kuramla incelenmesine uygun bir örnek teşkil etmektedir. Yönetmenin 1962 senesinde çektiği tek Polonya yapımı ve aynı zamanda ilk uzun metrajlı filmi olan *Sudaki Bıçak*, aynı zamanda Polonya'dan Oscar'a aday olan ilk film olarak bilinmektedir. Film, tekne gezisine çıkacak olan bir çift ile yolda otostop çekerek bu geziye dâhil olan bir genç arasında yaşanan gerilime odaklanmaktadır. Çiftin huzurla yapmayı planladıkları tekne gezisi, aralarına aldıkları bu yabancıyla girdikleri mücadele sonrası, büyük bir boşlukta son bulacaktır. Filmde özellikle iki erkek arasında yaşanan güç ilişkisi, bir kadın üzerinden cinsel bir boyuta taşınmaktadır. Özetle, kişiliğin üç ayrı düzeyini temsil eden karakterler, filmin psikanalitik olarak yorumlanmasının kapılarını aralamaktadır.

Doğanın Kucağında Bir Genç: Bastırılmış Olanın Tanımlanmamışlığı

"Görüldüğü gibi yaşamın amacını belirleyen şey yalnızca haz ilkesinin programıdır. Bu ilke en başından beri ruhsal aygıtın işleyişine hâkimdir (...) uygulanması mümkün değildir, evrenin bütün oluşumları ona karşı çıkar; insanın "mutlu" olması gibi bir niyet "Yaradılış" planında yer almaz diyemiz gelir" (Freud, 2011: 63).

Freud'un yukarıda yer alan ifadesi, tüm yaşamın haz ilkesinin kontrolü altında olduğunu, başka bir deyişle ilkel dürtülerin üzerine kurulduğunu, fakat toplumsal ilkelerin varlığının bu ilkel arzuların hâkimiyetine karşı çıkacak şekilde düzenlendiğini ifade etmektedir. Cinsellik, öldürme ve ensest gibi dürtüler ile toplumsal yasalar, medeniyet, iktidar ve hürs arasındaki ilişki *Sudaki Bıçak* filminin arka planını oluşturmaktadır. Filmin ana karakterlerinden biri olan genç otostopçunun, bu arzuların bir temsili olduğu düşünülmektedir.



Görsel 1: Sağda *Andrzej*, solda *Krystyna* ve arkada genç adam

Öncelikle genç adamın filmin diğer iki karakterine karşın adının tanımlanmamış

¹ **Filmin Künyesi:** Zylewicz S. (Yapımcı) ve Polanski, R. (Yönetmen). Goldberg J., Polanski, R., Skolimowski, J. (Senaryo), (1962). *Nóz w wodzie* [*Sudaki Bıçak*]. Polonya

olması, organizmadaki ilkel arzuların temsili olabileceğine yönelik bir düşüncenin gelişmesini olanaklı kılmaktadır, zira filmde hiç adını duymadığımız bu kişi “genç adam ya da “genç” diye nitelendirilmektedir. Sahip olduğu arabadan ve tekneden, giydikleri kıyafetlere kadar maddi durumlarının iyi olduğu anlaşılan Andrzej ve güzel eşi Krystyna'nın, toplumsal yaşamın birer temsili olarak isimleri de cisimleri kadar bellidir. Fakat yolda aniden önlerine atılan bu genç adamın nereden geldiği ve nereye gideceği belli olmadığı gibi, ismi de yoktur. Nitekim Freud'un yukarıda yer alan ifadesinden de anlaşılacağı üzere, genç adam uygarlık için, ya da başka deyişle bu kusursuz çift için mutsuzluğun ve endişenin kaynağıdır. Hem herkesin içinde bastırıldığı, hem de hiçbir zaman yok olmadığı için aniden ortaya çıkabilecek id'in temsili olan genç adamın adı belirsizdir. O, dış dünya tarafından dile gelmemiş karmaşanın ve bulanıklığın ta kendisidir. Bastırılan bir arzu olarak id'in simgeleştirilmemiş olmasının kaynağının da bu olduğu düşünülmektedir.

Genç adamın id'in temsilcisi olduğunu düşündüren bir başka unsur, ona zevk veren şeylerin dış dünyaya ait olmamasıdır. Kişiliğin en ilkel ve psişik bölümü olan id, insanın libidinal tahriklerinin bulunduğu bir alandır. Yani, kişiyi zevk almaya iten biyolojik unsurlardan oluşmaktadır (Lapsley ve Stey, 2011: 1). O, Andrzej gibi yelkenli kullanmayı ya da puro içmeyi bilmemektedir. Genç adam, arabanın ve yatın temsil ettiği teknolojinin uzağında, doğaya aittir. Yeme, içme, öldürme ve cinsellik gibi arzuların hâkimiyeti altındaki id, mantık ve bilinçten yoksundur. Nitekim genç adamın, Andrzej'in kullandığı arabanın önüne atılarak neredeyse ölmesiyle sonuçlanacak bir harekette bulunması, onun için zevk kaynağıdır. Bu düşüncüyü destekleyen diyalog ise şu şekilde karşımıza çıkmaktadır:

Andrzej: Ya zamanında durmasaydım?

Genç adam: Yoldan jiletle kazırlardı beni.

Andrzej: Niye yaptın bunu?

Genç adam: Hayatıma biraz renk katmak için.

Görüldüğü üzere, ölüm Andrzej için anlamlı ve korkunç bir olgu iken; genç otostopçu için heyecanı ve zevki nitelemektedir. Filmin başındaki bu sahnedan itibaren Andrzej daha olgun ve sağduyulu; genç adam ise başına buyruk ve kuralsız bir çocuk gibi resmedilmektedir. Bu anlamda çift için rahatsızlık verici, tekinsiz ve kaotik bir varlık olan genç adam, id'in temsilcisi olarak değerlendirilebilmektedir.

Öte yandan çiftin beyaz, tertipli ve resmi kıyafetlerine karşın, genç adamın üstündekiler dağınık, kirli ve siyahtır. Bu durum, ilkel dürtülerin, dış dünya tarafından “kötücül” ve “kaotik” olarak görülmesinin önemli bir göstergesidir. Arnheim, *Sanat Olarak Sinema* (2002: 61), kitabında yönetmenin ışık ve renk seçiminin, sinemanın en önemli estetik unsurlarından biri olduğunu ifade eder. Buna göre filmde neyin siyah, neyin beyaz olacağına, gölgelerin nereye düşeceğine karar veren yönetmen, filmsel görüntüyü bu estetik unsurlar dâhilinde oluştururken, “aydınlığa karşılık karanlığın, beyaz saflığa karşılık siyah kötülüğün, kasvet ve parlaklık arasındaki karşıtlığın ilkel ama daima etkileyici olan sembolik anlamları tükenmez”. Diğer bir deyişle, yönetmenin renge karşın siyah ve beyazı ya da aydınlığa karşın karanlığı kullanması, nesneyi/kişiyi anlamsızlık alanına sürüklememektedir. Filmde görüldüğü üzere, açık renkler uyum, düzen, saflık ve disiplinin bir göstergesi olarak Andrzej ve eşinde; koyu tonlar karanlığın ve kasvetin temsili olan genç adamda vücut bulmaktadır. Bu seçim, kusursuz ve aydınlık görünen organizmanın ruhsal aygıtında bastırılan karanlık alanların varlığı şeklinde okunabilmektedir. Nitekim tam da bu nedenle genç adam, filmde toplumsal normları ve dış dünyanın sert kurallarını temsil eden Andrzej'in karşısında konumlanmaktadır.



Görsel 2: "Christine" adlı tekne" Görsel 3: Genç adamın oynadığı bıçak

Cinsel bir gerilim üzerine kurulan filmin öyküsü kadar, kullanılan nesnelere ve tasarlanan diyaloglar da bu güç ilişkisini destekler niteliktedir. Andrzej'in sahip olduğu yelkenli teknenin adı ile eşinin adı aynıdır. Önce arabasına, daha sonra teknesine aldığı bu genç adam Andrzej için büyük bir tehdittir, zira kendisinden daha genç, yakışıklı, dinamik ve özgür olan bu genç adamla eşi aynı teknededir. Bu anlamda "Christine" adlı yelkenli, iki adamın kadın için yarıştığı bir gerilim mekânı ya da nesnesi olarak görülebilmektedir. Aynı şekilde, gencin taşıdığı bıçak fallik bir obje olarak karşımıza çıkmaktadır. Bıçak burada hem erkekliği, hem de cinselliği temsil eden fallik bir objedir. Aşağıda yer alan diyalog, çift için temkinli yaklaşılması gereken bu objenin, genç adam için yaşam kaynağı olduğunu açıklamaktadır:

Krystyna: Niye yanında taşıyorsun onu?

Genç adam: İnsanın bıçağa sık sık ihtiyacı oluyor. Özellikle ormanda. Suda işe yarayabilir ama ormanda çok işe yarıyor. Yaşamak için! Ama denizde beş para etmez, ancak biri size bıçak çekmeye kalktığında işinize yarayabilir. O zaman kullanırız. Tedbirli olmakta yarar var.

Bu anlamda bıçak, Andrzej ve genç arasında kadın üzerinden yaşanan cinsel gerilimin en önemli göstergesinden biridir. Gencin teknenin güvertesine koyduğu elinin parmakları arasında bıçağı hızla gezdirerek oynadığı oyun, Andrzej'in iyi kullandığı dümene karşı zıtlık oluşturmaktadır. Bu anlamda denizcilikten anlamayan genç adam, doğaya ait bir arzunun temsilcisi olarak bıçağa, şiddet ve cinselliğe, kısacası arzulara hâkimdir. Bu nedenle de dümen ve yelkenlerle sık sık mücadele içine giren genç için çıktığı bu deniz yolculuğu eziyet haline gelmektedir. O doğaya ve ilkelliğe aittir.

Yönetmen, denizden çıkarak küçük bir göle sıkıştırdığı karakterleri, fırtınanın yaklaşmasıyla teknenin içine sıkıştırarak gerilimi iyice artırmıştır. Teknenin içine sıkışan karakterlerin oynadığı Mikado adlı oyun, iki adam arasındaki çatışmaya hız kazandırırken, arkadan radyodaki boks maçına ait sesler duyulmaktadır. Oyun, ceza, ödül ve bıçak aracılığıyla yaşanan bu gerilim Oedipus kompleksine de gönderme yapmaktadır, zira başından beri kadın ve Andrzej tarafından sık sık "çocuk" olmakla suçlanan gencin oyun sırasında okuduğu bir şiir, anne ile erkek çocuk arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır:

"Gece, başucumda bir gaz lambası ve bir sivrisineğin vızıltısı. Sen misin gökyüzünde ıslık ıslık parlayan anne, yıldızlar mı yoksa? Mavi denizde beyaz bir yelkenli misin? Köpüğü mü sünen kıyıyı döven dalgaların? Yıldızların tozunu üzerime serpen senin ellerin mi anne? Öğlen misin yoksa sen, güzel bir öğlen saati mi? Ağustos ayında dans eden arılar mı? Anne, bir saç tokası buldum dün kamışların arasında, senin token mıydı anne?"

Freud (2011: 110), uygarlığın tekdüzeliğini sağlamak için yasaklanan dürtülerden birinin de ensest olduğunu ifade etmekte ve şu şekilde eklemektedir: *Uygarlığın henüz ilk aşamasını sembolize eden, ensest yaşağı, "insanın cinsel yaşamının tarih boyunca maruz kalmış olduğu en esaslı sakatlanmayı beraberinde getirmiştir. Tabu, yasa ve âdetler ile hem erkekleri hem kadınları etkileyen yeni kısıtlamalar getirilmiştir"*. Bu anlamda genç adam için Krystyna, yasak bir cinsel nesnedir, zira doğadan medeniyete geçerken insanlar için ilk kısıtlama, anne-baba ve erkek çocuklar özelinde yaşanmıştır. Anne için babayla mücadele eden erkek çocuk, iğdiş edilme

korkusuyla ondan uzaklaşmıştır. Andrzej'in ortadan kaybolduğu anda kendisine "çocuğun daha" diyen Krystyna'yla birlikte olması, hem kadına baba kadar güçlü ve zeki olduğunu gösterme isteğinden, hem de ertelenmiş hazzını yaşama arzusundan kaynaklanmaktadır. Bu sahneden sonra, en başından beri karaya ait olan genç adam, tekrar karaya dönmüş; uygarlığı temsil eden Andrzej ve Krystyna için unutulması gereken bir ilkellik olarak bilinçdışına atılmıştır.

Andrzej: Beyaz Bir Medeniyetin Lekeli Süperegosu

"Uygarlığın, yüksek ruhsal etkinliklere, entelektüel, bilimsel ve sanatsal başarılarla değer vermesi ve bunları desteklemesi, fikirlere insan yaşamında yol gösterici bir yer atfetmesi kadar niteleyen bir başka özellik yok gibidir" (Freud, 2011: 95).

Sudaki *Bıçak* filmindeki gerilim ögesine katkıda bulunan karakterlerden bir diğeri de Andrzej'dir. Andrzej, henüz filmin ilk dakikasından itibaren, yukarıda yer alan Freud alıntısındaki uygarlık betimlemesinin yani süpregonun karşılığı olarak resmedilmektedir. İki yanı ağaçlarla kaplı yolda arabalarıyla ilerleyen Andrzej ve eşi arasındaki gerilim, bu sahneden itibaren adamın mükemmeliyetçi ve otoriter yapısını gözler önüne sermektedir. Eşi Krystyna'nın sürücü koltuğunda olduğu bu sahnede Andrzej eşini sürekli dikkatli olması konusunda uyarmakta ve sesini yükseltmektedir. Bir kadın olarak onun araba kullanmasına güvenmeyen adam, "yavaş ol!", "dikkatli ol!", "direksiyona hiç de hâkim değilsin!" gibi sözlerle eşine psikolojik şiddet uygulamaktadır. Neticesinde ise, dayanamayıp direksiyonu kendisine bırakan kadını boynundan öperek, gönlünü almaya çalışmaktadır.

Andrzej, filmde medeniyet, resmiyet, kural ve yönetici olarak betimlenmektedir. Takım elbisesinden, purosuna; sürekli verdiği emirlerden, denizcilik bilgisine kadar yaratılan mizansen ve dramatik yapı, adamın güç ilişkilerinin en tepesinde konumlanmasına destek olmaktadır. Dış dünyanın gerçekliğiyle donanmış Andrzej, yasanın ve kuralın, başka bir deyişle süpregonun kendisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle, filmin başından sonuna kadar, kendisinin tam zıddı olduğunu anladığı genç adamla kendini kanıtlama mücadelesi içine girecektir.

Andrzej'in bu mücadelesi, arabayı üstüne sürmesine rağmen yoldan çekilmeyen genci, eşine inat arabaya almasıyla başlamaktadır. Arabada neredeyse kaza yapacakları için gence kızan Andrzej'in, ölmekten korkmayan bu genci "insan ezmek köpek ezmeye benzemez delikanlı" diye uyarması, toplumsal yaşamın doğanın aksine bazı sorumluluklardan, vicdani ve yasal yükümlülüklerden oluştuğuna gönderme yapmaktadır. Öyle ki bu nedenle frene geç basmıştır, yani onu korkutarak cezalandırmak için. Bu kural ve denetimi, yani gerçek dünyayı göstermek için ise onu tekne gezisine davet edecektir. Andrzej'in, kendisini ne amaçla bu geziye davet ettiğini anlayan genç adamla arasında yaşanan diyalog, id ve süpereo arasındaki çatışmanın da bir göstergesi niteliğindedir:

Andrzej: Gel!

Genç adam: Beni çağıracağımı biliyordum. Daha uzatacak mısınız bu oyunu?

Andrzej: Çocuğun sen benimle başa çıkamazsın!

Söz konusu diyalogda da görüleceği üzere, her şeyi bildiğini düşünen mükemmeliyetçi Andrzej için, kendini ölümü pahasına yola atan bu genç, başına buyruk çocuğu bir delikanlıdır. Denizcilik üzerine eğitim alan ve bir gazetenin spor köşesinde yazarlık yapan Andrzej, eşine gövde gösterisi yaparak, gerek entelektüel gerekse yönetici tavrıyla, genç adamı eğitmeye ve toplumsal yaşam için disiplinin her şeyden önemli olduğunu göstermeye çalışacaktır.

Freud'a (2011: 94) göre, "güzellik, temizlik ve düzenin uygarlığın gerekleri arasında özel bir yer tuttuğu açıktır" ve Andrzej için temizlik ve düzen herkesin yapamayacağı bir şeydir, zira herkes süpregonun mükemmeliyetçi karakterine sahip değildir. Kimisi genç adam gibi ilkel dürtülerine kulak vererek "çocuğu" işler peşinden koşmaktadır. Dümencilik eğitimi aldığı bir lostromonun (gemilerdeki tayfa başı) otoritesinin izinden giden Andrzej, o günlerdeki bir

anısını hatırlatır. Adamın sürekli “bu bir söğüttür” diyerek meşeyi gösterdiğini, ancak lostromo olduğu için ona karşı çıkamadıklarını anlatır. Bu sözler akla Freud’un *Uygurluğun Huzursuzluğu* (2011: 192) kitabındaki şu ifadesini getirmektedir: “Üstben (süperego), emir ve yasaklamalarının katılığında, bunlara uyulmasına karşı duran güçleri, idin içgüdüsel gücünü ve gerçeklikteki çevreyi yeterince hesaba katmayarak benin mutluluğunu pek gözetmemektedir”. Kısacası süperego ben için, asıl mutluluk kaynağı olan ilksel arzuları dikkate almayarak, kişiyi emir ve yasaklar altında mutsuzluğa sürüklemektedir. Belki de Andrzej’in, tayfadan birinin masadaki şişelerin üstüne atladığı hikâyesinin arka planında, bu düşünce yatmaktadır. Lostromonun katı disiplinine dayanamayan tayfa, kendini masada duran şişelerin üstüne atarak her yere kanını sıçratmıştır. Bu kan, bir başkaldırı, isyan ya da kendini gerçekleştirme olarak okunabilmektedir. İd ile süperego arasında sıkışan birey kendini yok etme güdüsünü tercih etmiştir.

Andrzej’in süperegonun temsili olduğunu düşündüren, bir diğer unsur da doğanın üstesinden gelmeye çalışan teknolojinin, toplumsal yaşam ve ilerleme için gerekli olduğunu savunduğu görüşleridir. Andrzej’in bu görüşlerini, sahip olduğu materyaller de desteklemekte ve sık sık genç adamlarla aralarında bu sebeple gerilim oluşmaktadır. Örneğin genç adam, içinde sıcak bir yemek bulunan saplı bir tencereyi tutan Andrzej’le “*patenti senin mi?*” diyerek dalga geçer. Andrzej ise, elinin yanmaması için bu sapların gerekli olduğunu söyleyerek, gence tencereyi sapsız tutmasını dikte eder. Başka bir sahne de pusula üzerinedir. İnsana nerede olduğunu gösteren bu materyal, genç adama oldukça uzaktır, zira o zaten pusulasız hareket etmektedir, fakat pusula tam da Andrzej için kullanışlı bir alettir. Andrzej, genç adamın fallik bir obje olan bıçağından anlamamakta; iyi kullandığı dümene karşın, bıçakla oyun oynamayı becerememektedir. Bu durum Andrzej’in hem cinsel yaşamındaki tekdüzeliğe, hem de şiddet ve ölüm gibi ilkel arzulara olan uzaklığını simgelemektedir. Onun için yaşamın amacı hesap, netlik ve ilerlemedir. Her hareketinin bir sebep ve sonucunun olduğu pozitivist ve pragmatist bir yapısı bulunmaktadır. Öyle ki, ormanda gezerken bulduğu yaban turplarını ikram eden genç adama verdiği “*hep söylerim sebze demek vitamin demek*” yanıtı, doğadan kendi arzuları için değil, daha sağlıklı olmak ve daha kaliteli yaşam sürmek için faydalandığının, başka bir deyişle dış dünyayı gözeterik yaşadığının en büyük göstergelerinden biridir. Freud (2011: 88), “*dünyayı işe yarar kılarak insana yardımcı olan, onu doğa güçlerinin şiddetine karşı koruyan, vs. bütün etkinlik ve değerleri “kültürel” olarak kabul ederiz*” der. Bu anlamda Andrzej filmde kültür ve süperegodur.



Görsel 4: Krystyna ile tartışan Andrzej

Andrzej’in eşiyle olan ilişkisi de aynı ölçüde kurallıdır. Gemilerdeki kaptan ve yardımcısı miço arasındaki emir-komuta ilişkisine benzeyen bu ilişki, süperego ve ben arasındaki çatışmayı da andırmaktadır. Adam ve güzel eşi, duygusal bir karı-koca ilişkisinin aksine hiyerarşik ve disiplinli bir ilişkinin taraflarıdır. Bir asker disiplini ile sürekli eşine emirler veren Andrzej’e karşı eşi zaman zaman sitem etse de, son kertede patronun o olduğunu kabul etmektedir. Psikanalitik kuramda süperego, id’in şiddetli arzularına karşı egoyu sürekli sıkıştırmakta ve id’e baskı kurmasını sağlayan bir otorite olmaktadır. Bu anlamda Andrzej eşi üzerinde tahakküm kurarak, kendi otoritesini her alana sızdırmaya çalışan bir süperego olarak işlev görmektedir.

Freud, *Totem ve Tabu* (1947: 498, 499) kitabında; “(...) din, ahlâk, toplum ve sanatın

başlangıçlarının Oedipus karmaşığında birleştikleri sonucunun çıktığını söylemek isterdim” diyerek, tüm nevrozların kaynağında Oedipus kompleksinin bulunduğu dikkat çeker. Andrzej, Oedipus’un baba figürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Başından beri çocuksu bulduğu genç adamdan eşini kıskanan Andrzej, bir bakıma disiplin ve otoritenin gerekliliğini karısına ispat etmeye çalışmaktadır. Bu nedenle id’i yani “okyanusvari” bir özgürlüğü cezalandırmak için onu tekneye almış ve yaptığı çocuksu hatalar nedeniyle onu denizin ortasına atarak cezalandırmıştır.

Andrzej, genç adamla ettiği kavgaın sonucunda, yüzme bilmediği için öldüğünü sandığı genç adamı bırakıp, denizden uzaklaşmış, olayı bir daha hatırlamamayı önermiştir, zira “*bazı olayların hiç yaşanmamış gibi olması daha iyidir*”. Fakat organizmanın bastırıldığı bu travmatik olayların ve ilksel arzuların hiçbir zaman yok olmadığını unutarak, eşiyile mutluluk yanılması içinde yoluna devam etmiştir.

Krystyna: Medeniyete Karşı Doğayla Yapılan Gizli Anlaşma

“ (...) ben, kendi başına ayakta duran, bütünlüklü, diğer her şeyden kesin biçimde ayrılmış bir şey olarak görünür bize. Ancak bu görüntünün bir aldatmaca olduğunu, benim daha çok, içeriye doğru, keskin bir sınır çizgisi olmaksızın id olarak tanımladığımız bilinçsiz bir ruhsal varlığa bağlanacak şekilde devam ettiğini ve bu ide adeta bir ön cephe görevi gördüğünü, benim id ile ilişkisi hakkında bize daha pek çok bilgi vermesini beklediğimiz psikanalitik araştırma sayesinde öğrendik” (Freud, 2011: 109-110).

Freud, yukarıdaki sözlerinden de anlaşılacağı üzere, psikanalitik kuramın temel taşlarından biri olan yapısal kişilik modelinin üç soyut unsuru olarak karşımıza çıkan id, ego ve süperego ilişkisinde, özellikle id ve egonun birbirinden keskin sınırlarla ayrılmadığını ifade etmiştir. Dışarıdan kusursuz ve bütüncül duran ben (ego), ilksel dürtülerin alanı olan id için örtücü bir yüzey anlamına gelmektedir. Filmde iki erkek için cinsel bir nesne olarak resmedilen Krystyna, aynı zamanda bu mücadeleyi uzlaşmaya çevirmek için çaba gösteren bir denge unsurudur. Bu haliyle Krystyna, hem id’den gelen arzuların önünü kesmeye, hem de süperegonun katı kurallarını yumuşatmaya çalışan bir uyumun göstergesidir.

Krystyna’nın filmin ilk sahnelerinde eşiyile yaşadığı gerginlik, sürekli bir disiplin ve otoritenin baskısı altında olduğunun sinyallerini vermektedir. Eşinin uyarıları ve endişesi altında direksiyonu kullanmaya çalışan kadın, adamın yanında ikincil bir konuma sahiptir. Freud (1923: 10) egoyu, “akıl ve sağduyu olarak adlandırılabilirler” şeklinde nitelendirmektedir. Bu anlamda Krystyna, genç adam gibi ilkel arzularıyla yaşayan kişileri, akıl ve sağduyu ile düzenlemeye çalışan, fakat tam olarak mesafe koyamayan; öte yandan süperegonun (Andrzej) katı kuralları gereğince, kusursuz görünmeye çalışan bir egoyu temsil etmektedir. Kadının eşiyile olan ilişkisinde sürekli emirlere itaat eden bir konumda bulunması süperego ile ego arasındaki ilişkiyi de anımsatmaktadır. Araba sürerken, tekneyi kullanırken, yemek yaparken, gidilecek yönü belirlerken karar veren hep Andrzejdir. Öyle ki bu müdahale ağzından çıkacak kelimenin seçimine kadar genişlemektedir: “*sürücü değil, şoför!*”.

Genç adamın yola atılmasıyla neredeyse kaza yapacak olan Andrzej bu zor durumda bile karısını suçlamaktadır. Hem onun şoförlüğünü aşağılamakta, hem de sürekli yardımsever ve hoşgörülü olmasından şikâyet etmektedir. Freud süperegonun baskısı nedeniyle suçluluk hisseden egonun durumunu şu şekilde açıklamaktadır:

“Katı üstben ile hâkimiyeti altındaki ben arasındaki gerilime suçluluk duygusu deriz; bu, kendini cezalandırılma gereksinimi şeklinde dışa vurur. Yani uygarlık, bireyin tehlikeli saldırganlık arzusunun üstesinden, bireyi zayıf düşürerek, silahsızlandırarak ve bireyin, tıpkı ele geçirilmiş bir şehirdeki işgal kuvvetleri gibi, bir iç merci tarafından gözetlenmesini sağlayarak gelir” (2011: 157).

Buradan anlaşılacağı üzere, süperegonun yansıması olan Andrzej’in, eşini aşağılayıp, onda suçluluk hissi yaratması, içinde barındırdığı ilkel arzulara ve özgürlüğe ket vurmaktan istemesinden kaynaklanmaktadır. Karısının, kendisine nazaran daha uyumlu ve özgür olduğunu düşünen Andrzej, onu tıpkı gemideki lostromoların yaptığı gibi disipline etmek ve kısıtlamak istemektedir. Bir yandan karısını kıskanması, korumaya çalışması ama diğer

yandan da özgür bir cinsel yaşam yerine sınırlı bir birliktelik yaşaması, tam da uygar aile yapısına uygun bir örnek teşkil etmektedir, zira Freud'a (2011: 110-112) göre, medeniyet erkeğin libidosunu cinsel nesneden çekmesine neden olmaktadır. Çünkü medeniyet arzularından ziyade, çalışma yaşamı üzerine kuruludur. Nitekim uygarlık, cinsel ilişkilerdeki haz duygusundan da hoşlanmamaktadır. Bu anlamda cinsel birliktelik yalnızca, üreme edimine katkıda bulunuyorsa gerçekleşmelidir. Andrzej ve Krystyna arasındaki bu mesafeli karı-koca ilişkisinin nedeni, adamın eşini yalnızca çıkar sağladığı bir nesne olarak görmesidir. Öyle ki doğayı kendi yaşamını devam ettirebilmek adına teknoloji aracılığıyla dönüştürme fikrine yatkın olan Andrzej, tekneye de karısının adını vermiştir. Kendi materyali olan bu tekne, kadını kendi zevklerinin bir aracı olarak gördüğünü düşündürmektedir. Nitekim Krystyna'nın sürekli eşine hizmet etmesi, onu onaylaması, "rotayı sadece onun belirleyebileceğini" söylemesi süpergonun yönlendirmesi altındaki egoyu hatırlatmaktadır.



Görsel 5: Genç adam ve Krystyna

Öte yandan Krystyna'nın en başından beri, genç adama daha ılımlı ve anaç yaklaştığı görülmektedir. Eşile yemek yerken onu da yemeğe davet etmesi, oynadığı bıçak elini keser diye onu uyarması, Andrzej gibi "atla ve onu al!" tarzındaki emir cümleleri yerine "almalısın" gibi daha hoşgörülü kelimeler seçmesi Freud'un yukarıda da işaret ettiği ego ile id'in ayrılmaz bir bütün olduğu fikrini desteklemektedir. Krystyna, yolun ortasına atılan bu genç adamın çocuksu ve başına buyruk tavrı ile Andrzej'in sert ve düzenli mizacını karşılaştırarak, gencin yaptıklarından içten içe hoşlanmaktadır, zira ego yani Krystyna da yalnızca süpergonun değil, aynı zamanda id'in de baskısı altındadır. Bu sıkışmışlık aynı zamanda Oedipus kompleksini de akla getirmektedir. Genç adamın masa başında okuduğu şiirin "anne" üzerine olması, Andrzej'in tıpkı bir baba gibi genç adamı sürekli azarlaması ve Krystyna'nın genç adamı çocuk olmakla eleştirmesi bu çıkmazı yansıtmaktadır. Krystyna, hem genç adamın hem de eşinin, kendisinin sevgi ve şefkati için savaştığı bir "anne" haline gelmektedir. Genç adam bir yandan kendi arzularının peşine düşerken (Krystyna ile birlikte olmak, deniz yerine karayı tercih etmek vs.) diğer yandan da Andrzej'in denizcilik konusundaki marifetlerine sahip olmak istemekte ve zaman zaman kendisinin de yapabileceğini göstermek istemektedir. Bu durum Freud'un "Oedipus kompleksi" olarak adlandırdığı durumun açık bir göstergesidir:

"Anne için babayla yarışmadan doğan nefret, çocuğun psikik yaşamından yasaksız geçmezdi; başlangıçtan beri babası için duyduğu şefkat ve hayranlığın ardına düşmek zorundaydı, öyle ki çocukta babasına karşı çifte ya da çift değerli bir duygu vardı" (Freud, 1947: 415).

Filmin her sahnesinde Krystyna ve genç adam arasındaki diyalogda da görüleceği üzere, egonun kişilik modelinin iki uzlaşmaz unsuru olan süperego ve id (Andrzej ve genç adam) arasında kalmaktadır:

Genç Adam: İşin buralara geleceğini bilseydim böyle bir şey yapmazdım.

Krystyna: Nerelere?

Genç Adam: Yani her ne olduysa, yapmazdım.

Krystyna: Sahi mi? Sen de onun gibisin daha genç, daha zayıfsın o kadar. Ama onun kadar zeki değilsin.

Bu diyalog, Krystyna'nın eşine karşın daha özgür ve bilinçsiz olduğunu düşündüğü

gencin pişmanlık duygusundan rahatsız olduğunu anlatmaktadır. Krystyna, yaşamın akışı içerisinde bu çocuksu gencin tıpkı eşi Andrzej gibi kurallı ve planlı hareket eden bir üstben'e sahip olacağından emindir. Diğer yandan eşinin bu rasyonel mantığının yaşam için bir avantaj olduğunun da farkındadır. Nitekim diyalog ilerledikçe, kadının ilksel arzulara karşın, rasyanoliteyi neden tercih ettiği de anlaşılmaktadır:

Genç adam: Ne anlarsınız siz, her gece davetler, bir tekne... Bir araba. Bahse girerim kocanla aranda dört oda vardır. Hayattan ne anlarsın sen?

Krystyna: Hayat mı, sen ne anlarsın ki? Üç arkadaşınla bir odayı paylaştığından hiç şüphem yok. İyi bilirim! Unutmadım daha. Oda bilir... Ondan daha iyi değilsin anlıyor musun? Oda senin gibiydi. Keşke yıllar sonra sen de ona benzesen. Cesaretin olursa olursun.

Genç adam: Yalan söylüyorsun.

Krystyna: (...) cebinde harçlıkla karnını zor doyurursun, sefil olursun. Sevdiğini öpemezsin, soğukta birbirine sokulur titreşirsin. Hepsi bu mu?

Yapısal kişilik modeline göre, her türlü arzu ve dürtüden oluşan çocukluğun ilk yıllarına karşın, organizmanın yaşamın ilerleyen safhalarında mutlu ve acı çekmeden yaşayabilmesi için bu ilksel duygulardan arınması gerekmektedir. Genç adam, henüz yolun başında olan id'dir. Andrzej ve Krystyna ise, medeniyete çoktan adım attığı için ilksel duyguların toplumsal yaşamda acı çekilmesine neden olduğunu iyi bilmekte, bu nedenle bu duygularını bastırmaktadırlar. Nitekim filmin sonunda eşinin ortadan kaybolmasıyla, genç adamla birlikte olan Krystyna, onunla birlikte doğaya gitmek yerine, limana yani eşine dönüp eski hayatına kaldığı yerden devam edecektir. Çünkü eşinin de söylediği gibi, "bazı şeyleri unutmak", en azından içinde bulunduğu yanılmanın büyüsünü bozmayacaktır.

Sonuç

Polanski'nin, *Sudaki Bıçak* filminde yarattığı karakterlerden, gösterdiği en küçük objeye kadar, sinematografik olarak film ile yapısal kişilik modeli arasında bir bağ kurduğu düşünülmektedir. Andrzej, dış dünyanın gerçeklik ilkesine göre düzenlenmiş, sert, otoriter ve planlı bir karakter olarak süperegoyu yansıtırken, tam karşısındaki otostopçu genç, dağınık, kuralsız, eğitimsiz ve vahşi doğasıyla id'i yansıtmaktadır. İki uzlaşmaz kutup arasında denge ve uyumu yakalamaya çalışan karakter ise Krystyna'dır. Genç kadın hoşgörülü, dengeli, uyumlu ve merhametli tavrıyla hem egonun bir temsilcisi, hem de erkeklerin kendisi için mücadele verdiği cinsel bir nesnedir.

Filmin temel gerilimini, mükemmeliyetçi Andrzej (süperego) ile bu "vahşi" otostopçu (id) arasındaki mücadele oluşturmaktadır. Karakterleri küçük bir yelkenlinin içinde, koca bir denizin kenarında bulunan yine küçük bir göle sıkıştıran Polanski'nin mekân kullanımı, Freudyen psikanalizde organizmanın içinde bulunduğu psişik sıkışmışlığı anımsatmaktadır. Genç adam için deniz, aylakça yürüyüşler yaptığı karaya karşı büyük bir kısıtlılıktır. Üstelik bir takım eğitimler de gerektirmektedir. Fakat genç, medeniyetin sembollerinden biri olan eğitim hayatıyla çok ilgili değildir. Bu anlamda sık sık doğa yürüyüşleri yapan genç adam, yelkenliyle denize açıldığında tekinsiz ve gergin hissetmeye başlamaktadır, zira bu küçük mekânda aynı zamanda yasa ve denetimin baskısı altına girmiştir. Andrzej ise, başına buyruk bu gencin teknesine binmesiyle, kendi eksiklikleri ve bastırdıklarıyla yüzleşerek cinsel bir rekabete girmiş, nihayetinde kusursuz dünyası bozulmuştur.

İd gibi başına buyruk ve kaotik bir unsuru yani genç adamı teknesine alan Andrzej, bu mükemmel hayatına bir leke sürmüştür. Bu nedenle her zaman bindiği bu yelkenli ve girdiği deniz, onun için de travma haline gelmiştir. Krystyna ise, bir yandan eşi ve genç adam arasındaki mücadele içinde kalmakta, diğer yandan kendi benliğinin de derinlerinde bulunan ilksel arzularıyla bu genç adam sayesinde yüzleşmektedir. Kadın zeki ve planlı olan eşinin komutlarına bir asker gibi uymayı sürdürürken, içten içe kendi gençlik yıllarında içinde

bulunan arzuları anımsayarak, genç adam aracılığıyla ertelediği hazzını doyuma ulaştırmıştır.

Sonuç olarak filmde yer alan karakterler, kurulan diyaloglar, mekan seçimi ve görsel imgelerin psikanalizin temel kavramlarına atıfta bulunduğu düşünülmektedir. Yapısal kişilik modelinin bir yansıması niteliğindeki Sudaki Bıçak filmine psikanalitik film çözümlemesi ile yaklaşan bu çalışma, filmde yer alan karakterlerden, yaratılan mizansene kadar yönetmenin filmin temelini kişiliğin bu uzlaşmaz evreleri üzerine inşa ettiği sonucuna ulaşmıştır.

Kaynakça

- Akdoğan, Ö. G. (2017). Popüler Sinemada Oedipus: Vay Arkadaş ve Düğün Dernek'te Babalar Ve Oğullar Üzerine. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 8(1), 79-97.
- Akdoğan, Ö. G. (2018). Babalar ve Oğullar: Ahlat Ağacı Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme. *Journal of Communication Theory & Research/İletişim Kuram ve Arastırma Dergisi*, (47), 368-385
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*, Rabia Ünal (Çev.), Ankara: Öteki Yayınevi.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme*, Rahmi Ögdül, (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, U. T. (2009). Aynanın sırları: Psikanalitik film kuramı. *Kültür ve İletişim*, 12(1), 9-38.
- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*, İstanbul: Hayalet Yayınları.
- Baudry, J. L., & Williams, A. (1974). Ideological Effects Of The Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly*, 28(2), 39-47.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*, İbrahim Şener (Çev.), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Berger, A. A. (1996). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*, Nazmi Ulutak, Aslı Tunç (Ed.), Murat Barkan, Uğur Demiray, D. Güler, Nazlı Bayram, Aslı Tunç, Nazmi Ulutak, A. H. Yüksel (Çev.), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları.
- Çiçek, A. (2013). *Sinemada rüya temsili gerçeklik ilişkisi: Jungcu yaklaşımla Inception adlı filmin çözümlemesi* (Master's thesis, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Dimmock, M., & Fisher, A. (2017). Conscience. In *Ethics for A-Level* (pp. 157-167). Cambridge, UK: Open Book. Retrieved February 7, 2020, www.jstor.org/stable/j.ctt1wc7r6j.13 ers. trh. 06.02.2020.
- Eisenstein, S. (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri*, Azmi Arna(Çev.), İstanbul: Yol Yayınları
- Frank, W. (1934). Sigmund Freud. *The Virginia Quarterly Review*, 10(4), 529-539. Retrieved February 8, 2020, www.jstor.org/stable/26445332 ers. trh. 06.02.2020
- Freud, S. (1923). *Ego and Id*, <https://www.sigmundfreud.net/on-narcissism-pdf-ebook.jsp> ers. trh. 06.02.2020.
- Freud, S. (1947). *Totem ve Tabu*, Niyazi Berkes (Çev.), Ankara: MEB
- Freud, S. (1986). *Yaşamum ve Psikanaliz*, Kamuran Şipal (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (1993). *Cinsiyet Üzerine*, A. Avni. Öneş (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (1994a). *Kendi Kendine Psikanaliz*, Tahsin Büyükören (Çev.), İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.
- Freud, S. (1994b). *Psikanaliz Üzerine*, A. Avni. Öneş (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2000). *Bir Yanılsamanın Geleceği*, Aziz Yardımlı (Çev.), İstanbul: İdea Yayınları.
- Freud, S. (2011). *Uygarlık ve Huzursuzluğu*, Aziz Yardımlı (Çev.), İstanbul: İdea Yayınları.
- Küçükhemek, M. (2011). Simgesel Bir Anlatı Olarak Rüya: Jungcu Yaklaşımla Melankoli Filminde Düşsel Bir Sahnenin Çözümlemesi. https://www.academia.edu/37399472/Simgesel_Bir_Anlat%C4%B1_Olarak_R%C3%BCyalar_Jungcu_Yakla%C5%9F%C4%B1mla_Melankoli_Filmindeki_D%C3%BC%C5%9Fsel_Bir_Sahnenin_%C3%87%C3%B6z%C3%BCmlemesi_-2017 ers. trh. 10.02.2020.

- Lapsley, D. K., Stey, P. C. (2011). Id, Ego, and Superego. *Encyclopedia of human behavior*, 1-9.
- McLeod, S. (2014). Theories of Personality. Retrieved on January, 15, 2017.
- Miller, J. A. (2013). Everyone Is Mad, *Culture/Clinic*, 1, 17-42. <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5749/cultclin.1.2013.0017.pdf?refreqid=excelsior%3A520f63b7647a5312e0fad65f10f8dee> erş. trh. 11.02.2020.
- Mulvey L. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Visual and Other Pleasures*. Language, Discourse, Society. London: Palgrave Macmillan.
- Oduncu, P. (2018). Roman Polanski'nin Apartman Üçlemesine Psikanalitik Bir Bakış. *SDÜ İFADE*, 1(2), 92-120.
- Ormanlı, O. (2011). Başlangıç Filminde Psikanalitik Ögeler Ve Rüya Olgusu. *Yedi*, (6), 55-62.
- Salman, S. (2018). Psikanalitik Yaklaşım Açısından Baba-Oğul İlişkisi: Gişe Memuru ve Beş Vakit Filmler. *SineFilozofi*, 3(5), 145-159.
- Söylemez, Y. (2011). Türk Sinemasında Rüya Gerçeği: Semih Kaplanoğlu ve Yusuf Üçlemesi/ Dream Reality in Turkish Cinema: Semih Kaplanoglu and Yusuf Trilogy. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(25), 143-157.
- Stam, R. (2014), *Sinema Teorisine Giriş*, Selda Salman, Çiğdem Asatekin (Çev.), İstanbul: Ayrıntı
- Starks, L. S. (2002). "Remember Me": Psychoanalysis, Cinema, and the Crisis of Modernity, *Shakespeare Quarterly*, 53(2), *Screen Shakespeare*, 181- 200, Oxford University Press. [https://www.researchgate.net/publication/236772675 Remember me Psychoanalysis Cinema and the Crisis of Modernity](https://www.researchgate.net/publication/236772675_Remember_me_Psychoanalysis_Cinema_and_the_Crisis_of_Modernity) erş. trh. 10.02.2020.
- Tecimer, Ö. (2006). *Sinema Modern Mitoloji*, İstanbul: Plan B Yayıncılık.
- Tura, S. M. (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı.

Görseller:

- Görsel 1: Sağda Andrej, solda Krystyna ve arkada otostopçu genç**
<https://www.imdb.com/title/tt0056291/mediaviewer/rm2571789312> erş. trh. 15.02.2020.
- Görsel 2: Christine adlı tekne**
<https://www.imdb.com/title/tt0056291/mediaviewer/rm3960170752> erş. trh. 15.02.2020.
- Görsel 3: Genç adamın oynadığı bıçak**
<https://www.imdb.com/title/tt0056291/mediaviewer/rm3926616320> erş. trh. 15.02.2020.
- Görsel 4: Krystyna ile tartışan Andrzej**
<https://www.imdb.com/title/tt0056291/mediaviewer/rm3406522624> erş. trh. 15.02.2020.
- Görsel 5: Genç Adam ve Krystyn** <https://www.imdb.com/title/tt0056291/mediaviewer/rm3557517568> erş. trh. 15.02.2020.

Kadim İnanışları Anlama Konusunda Bir Anahtar: *Altın Dal*

İnceleyen: Çağdaş Emrah ÇAĞLIYAN



Kıyamet (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979)

Kıyamet filminde ordudan kopmuş eski Albay Kurtz'ün katledilişinden önce gösterilen eşyaları arasında özellikle gözümüze çarpan şey, bir kitaptır: James G. Frazer'ın *Altın Dal* kitabı. Kitaba ilişkin bilgi sahibi olanlar neden özellikle bu yapıtın seçildiğini anlayacaktır. Hatırlayacağımız üzere, Kurtz, egemenliği altına aldığı ilkel bir kabilede tanrı-kral olarak hüküm sürmektedir ve artık son günlerinin yaklaştığını sezmiştir. Sahneye bu kitabın neden özellikle yerleştirildiğini anlamamız için konusunu anımsamamız yeterlidir. İlkel kabilelerde egemenlik süren krallar, aynı zamanda tanrı konumundadır ve kendi zamanlarını doldurduklarında daha güçlü bir kral tarafından ortadan kaldırılırlar.

Altın Dal kitabında yer verilen pek çok ilkel topluluğun inancında bu motifi ve bu motifin çeşitlenmelerini bulabiliriz. Ancak kitabın konusunu irdelemeye geçmeden önce kitabın isminin kaynağına bakmamız yerinde olacaktır. Frazer, kitabın girişinde *Altın Dal*'dan J.M.W. Turner'ın aynı isimli tablosu bağlamında söz eder. Tabloda Nemi köyündeki tapınak ve ön tarafındaki kutsal koru görünür. Tablonun solundaki tapınağın önünde, bir elinde orak ötekinde ise kesilmiş "altın dal"lar tutan bir figür görünür. Bu sahnede, Vergilius'un yapıtına gönderimde bulunularak; altın dalın Aeneas'ın ölümler ülkesine girip babasına danışabilmesi için göreceği anahtar işlevi betimlenir (Vergilius, 2010). Tabloda altın dalı tutan kâhin ise, aynı zamanda bir katildir ve bu kahin, bir gün er geç kahinliğe aday olan, kendisinden daha güçlü bir kişi tarafından öldürülecektir.

İşte Frazer'ın kitabında asıl ele aldığı konu da burada belirgin hale gelir. Bir yanı sıra "öldürülen tanrı" düşüncesi, diğer yanı sıra ise kadim atalarla kurulan bağ. Kitabın temel savı da, öyküdeki altın dalın yaptığı gibi, bizi kadim atalarımızla buluşturmak ve onlara danışmayı bizim için olanaklı kılmaktır. Bugün yüzeysel biçimde baktığımızda kitapta gördüğümüz ilkel toplulukların yaşamıyla kendi inanç biçimlerimiz arasında bir ilişki kurmakta zorlanabilir ve onları barbarlar olarak yargılayabiliriz. Ama bu konudaki yargularımızdan sıyrılıp sembollerin

arkasında yatanları düşündüğümüzde ortaklaştığımız pek çok nokta açığa çıkacaktır.

Peki bu ilkel inanç biçimlenmelerini günümüz için halen değerli kılan unsurlar nedir? Bu konuyu anlayabilmek için kitaba daha yakından göz atmamız gerekir. Kitabın *İlk Söz*'ündeki Frazer'a ait ifadeler bu değeri idrak edebilmemiz için önem taşır: "Her şey olup bittikten sonra, bizim yabancıla olan benzerliklerimiz, ondan farklılıklarımızdan çok daha fazladır (...)" (2004: XIII).



J.M.W. Turner, *Altın Dal*, 1834.

Bu bağlamda aklımıza ilk gelen yabancı davranışlarından birine değinebiliriz; Frazer'ın dikkat çektiği üzere, yabancılar doğaüstü olanla doğal olan arasındaki sınırı tanımazlar ve doğaüstü güçlere sahip olan insan bedeninde cisimleşmiş tanrının kendi klanını daha ileri bir düzeye taşımak için gerekli güçle donanmış olduğuna inanırlar. Bunun yanında ilkel insan, Frazer'ın duygusal büyü olarak adlandırdığı eylem aracılığıyla, doğal olayları da istediği şekilde düzenleyebilmeyi bekler, ki ilkel insanın bu tavrının başarısına inancı modern insanın nedenselliğe inancı kadar kesindir (Frazer, 2004: 10). Duygusal büyüde ortaya çıkarılması istenen bir etki, onun bir benzeri aracılığıyla gerçekleştirilmeye çalışılır. Bu konuya ilişkin olarak, bir insana zarar vermek amacıyla onunla bağlantılı bir imgeye zarar vermeyi ya da doğayı kendi buyruğuna tabi kılmak için, onu dolaylı bir eylem aracılığıyla denetim altına almaya çalışmayı örnek verebiliriz. Çağımızda da bir lideri yoketmeden önce onun görsel imgesini, heykellerini yıkmak ya da bir doğal yıkıma birtakım dinsel ritüeller aracılığıyla karşı koymaya çalışmak gibi eylemler doğrudan yabancı atalarımızla uyumlu yanlarımızı somut olarak ortaya koyar.

Kitabın en önemli parçası sayılabilecek olan *Tanrıyı Öldürme* bölümünün ilk kısmı şu sözlerle başlar: "İlkel insan sonsuz zaman fikrinden yoksun olduğu için, doğallıkla tanrıların da kendisi gibi ölümlü olduğunu varsayar" (Frazer, 2004: 211). Anlaşılacağı üzere, bu kısımda, ölümlü tanrılar olarak kutsal kralların egemenlik kurma ve devretme süreçlerinden bahsedilir. Bu tanrılar, eninde sonunda insan oldukları için, zamanın getirdiği zayıflıkların kendilerini ele geçirmesine engel olamazlar ve güçsüz düşmelerinin ardından ölmeye yazgılıdır. Bununla birlikte, kral olmuş tanrının bedence bozulmasının, yaşlanıp güçsüz düşmesinin, onun hükmettiği klanı da olumsuz etkisi olacağı varsayılır. Ne de olsa kral tanrı da hükmettiği klanın somut bir imgesidir ve somut imgenin bozulup çürümeye başlaması, onun karşılık geldiği şeyin, yani tüm klanın bozulup çürümeye gidene süreci başlatacaktır. Bunun önüne geçmek için yabancılar, insan tanrı henüz güçsüz düşmeye başlamadan onu öldürmenin ve onun ruhunu ardılına aktarmanın yollarını arar. Bu işi bazı durumlarda tanrı kralın ardılı, bazı durumlarda ise doğrudan kendisi yapar. Örneğin eski Prusya'da tanrının elçisi olan kral

güçsüzleştiğini hissettiğinde, adının kutsallığını sağlamlaştırmak için kendi kendini yakar (Frazer, 2004: 219). Böyle bir durumda gördüğümüz, tanrı kralın güçsüzleşme belirtileri gösterdiği anda ortadan kaldırılmasıdır.

Bununla birlikte, tanrı-kralın -dolayısıyla hükmettiği klanın da- güçsüz düşmesine olanak vermemek için bu hükmetme görevinin belirli bir süreyle sınırlandırıldığı da görülür. Örneğin, Güney Hindistan'da bu süre on iki yıldır; on iki yılın sonunda bir şölen verilir, kral kendisi için kurulmuş iskeleye çıkar ve vücudundan parçalar keserek çevresine yayar, kanıyla her yeri sulamasının sonunda ise boğazını keser. Onun ardılı olacak kişi, bu olayı yakından izlemek zorundadır; egemenliği aldığı anda o da tanrı olacak, on iki yılın sonunda o da etlerini doğrayacaktır. Buna ek olarak, on iki yılın bozulmanın ortaya çıkması için uzun bir süre olduğu gözümüze çarpabilir; bunu dikkate alan Babil gibi bazı kültürlerde bu süre bir yıla indirilir (Frazer, 2004: 220 - 223). Dolayısıyla bu geleneklerde hep şu durumla karşılaşırız: kral aynı zamanda bir tanrıdır ama tanrı kendisine verilen sürenin sonunda ölmeye yazgılıdır, tanrı konumuna gelmiş kişinin ölümüne karşı koyma gücü yoktur.

Ancak Tanrı-kralın ölümüne karşı koyma gücü olmasa da, ölümden kurtulma amacıyla girişimlerde bulunduğu örneklerle pek çok kültürde rastlanabilir. Tanrı-kral hükmettiği kentte başlayan çürümeye engel olamadığı için bir zamanlar kurban ediliyor olsa da, başka bir dönemde kendi ikamesinin kurban edilmesini zorunlu kılar. Seçilen kurban ise, daha ilkel dönemlerde, kirlenmeyi artırmak için suçsuz kişiler olurken, uygarlığın gelişmesiyle affedilmez konumdaki suçlular olur. Bu kurbanlar, birkaç günlüğüne kralın konumunu alır, çünkü tanrı kimliğine de kavuşmaları gerekir; ancak üç günlük krallıkları katledilmeleriyle sonlanır. Dolayısıyla tanrı-kral, kendi tahtını koruyabilmek için başka birinin canını almanın da aynı kutsal amaca hizmet edeceğini, klanı kötülüklerden koruyacağını, bir şekilde kanıtlamak zorundadır. Bunun için bazı durumlarda, kralın seçtiği kurban doğrudan kendi oğlu olur, çünkü onu en iyi şekilde temsil edecek kişi ancak kendi kanından biri olacaktır (Frazer, 2004: 229). Bu bağlamda şunu görüyoruz ki, egemen, gücü tam anlamıyla elinde bulundurduğunda, gücünü devretmesinin gerektiği durumu engelleyebilmek adına ikame kurbanlar seçerek tahtını koruyabilmektedir.

Ancak yine de, ölüm anı geldiğinde tanrı-kralın tahtını devretmesi gerekecektir. Peki ölen kişi aynı zamanda tanrı olduğuna göre, yeni egemen geçmiştekinin taşıdığı ilkeyi nasıl devralır, kalıcılık nasıl sağlanır? Demin oğulun, uygun ikame kurban olarak tanrı-kralın yerini aldığını belirtmiştik; o aynı zamanda tanrı-kralın ardılı olarak da uygun adaydır. Bazı kültürlerde oğulun tanrı-kral görevini devralma hakkını kazanabilmesi için, ölmekte olan babanın son nefesini yakalaması gerekir; bunu ise ya babanın dudaklarından ya da içine üflendiği torbadan soluyarak elde eder. Bazı durumlarda, ardıl olabilecek oğullar son soluğu yakalamak için birbirleriyle kapışırlar; hiçbir uygun aday yoksa efendi ölmekteyken son soluğu bir torbaya konularak bir ikona bağlanır (Frazer, 2004: 233). Dolayısıyla her zaman karşımıza çıkan şudur: bir yandan tanrıymışçasına tapım gören varlık ölümlü bir varlıktır, öte yandan insan salt ölümlülüğün kati gerçekliğiyle yetinemez ve bir şekilde kalıcılığın korunmasının dayanaklarını arar. Burada usdışı gibi görünen geleneklerin ardında hep ussal bir gerekçe arayışının izlerini görürüz.

Frazer'ın kitabının ilerleyen kısmında, ölüm ve yeniden dirilmenin mitolojik temsillerinden söz edilir; buradaki ölüm ve yeniden dirilme sürecine kaynaklık eden olgu ise, aslında bitkilerin yıllık hasat ve ekin sürecidir. Bu bağlamda Frazer, ilkin *Adonis*, *Attis* ve *Osiris*'in adını anar ama ölüm ve yeniden dirilmenin onlarla ilgili kısmını ileride Doğu dinlerini ele alacağı yapıtında¹ genişletecektir. Biz burada aynı konuyla ilgili olarak *Dionysos* kısmından söz edebiliriz. Frazer, *Dionysos*'un dalları olmayan örtüye sarılı bir düz direk (yani doğrudan bir fallus imgesiyle) simgeleştirildiğini, ölüm ve yeniden dirilişe gönderimde bulunduğunu belirtir. *Dionysos*, bir bitki tanrısı olmakla birlikte, aynı zamanda boğa ve keçi figürleri aracılığıyla temsil edilir -ki Yunan mitolojisinden onun bir satyr olduğunu hatırlayabiliriz-. Bu noktada Frazer, bu temsilin ardındaki ilkeyi ortaya koyar: *Dionysos* bitki tanrısıdır ama boğa ve keçiler bitkilere zarar verirler; böylece boğa ve keçi tanrının kendine ait bir şeye zarar verdiği için kurban edilir. Ama bu kadarla kalmaz; boğa ve keçi kurban

¹ Söz konusu yapıt için bkz. *Adonis, Attis ve Osiris Doğu Dinleri Tarihi Araştırmaları I ve II* (J. G. Frazer (2018). Çev. İsmail Hakkı Yılmaz, İstanbul: Pinhan Yayıncılık).

edilir ama onlar aynı zamanda tanrının birer suretidirler; onların eti tanrının etiymişesine yenir. Dolayısıyla tanrı, bir bakıma, kendi kendisine düşman olan yanını kendine kurban eder (Frazer, 2004: 322). Aslında bu konuda şöyle bir yorum geliştirebiliriz: tanrıya ait et yenilerek tanrının kendine zarar veren yanını uzaklaştırılıyorsa, zarar veren yan ne olabilir? Tanrının etten kemikten yanı, yani tanrının tümüyle geçici, ölümlü yanı. Tanrı kendinden etten kemikten yanını uzaklaştırdığı ölçüde kalımlılığını arttıracaktır. İşte İsa mitindeki et ve kan ritüelinin öncelleri. Tanrı et ve kanda somutlaşır ama ondan kurtulmak zorundadır; olguda kendini gösterir ama kendi kalıcılığını sağlama almak zorundadır.

Altın Dal'ın Dördüncü Bölüm'ünde Frazer, kutsal kralların yaşamını düzenleyen iki kuraldan bahseder: ayaklarını yere basmama ve güneşin tepesinde parlamasına izin vermeme. Kral, bir yandan, dünyevi olanla, yerdekiyle aynı düzeye inmemeli; öte yandan ise, başının üzerinde göksel olana ait bir yüceliğin ışınmasına izin vermemelidir -çünkü hiçbir göksel varlık kralın üzerinde parlayacak kadar değerli olamaz. Dolayısıyla, kralın tahtı tümüyle kendi biricikliğini sağlama alacak şekilde yersel ve göksel olandan ayrı olmalı, yaşamı da bir inziva içinde geçmelidir. Çünkü onun yaşamının sakınılması, klanının varlığının sakınılmasıyla eşdeğerdir. Frazer'dan aktarırsak: "Onun değerli fakat tehlikeli yaşamının, ne gökyüzünde ne de yeryüzünde değil de olabildiğince ikisi arasında asılı durumda olduğu kadar güvenli ve zararsız olduğu başka bir yer yoktur" (2012: 224). Öyleyse, çağımızda artık alışıldık hale gelmiş olan, egemenlerin en yüce konuma yerleştirildikleri ölçüde yalıtılmış bir yaşama tutsak edilmelerinin kökenlerini de ilkel atalarımızda bulabiliriz.

Bu doğrultuda, Frazer'ın *Altın Dal* kitabı, başlangıçta yer verdiğimiz ona ait ifadelerle örtüşür şekilde, yabancı atalarımızla şaşırtıcı derecede ortaklık taşıyan yanlarımızı somut örneklerle ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır. Bugün doğrudan deneyimlediğimiz ya da tanıklık ettiğimiz üzere, egemen iktidarların, varlıklarını -sonluluklarını gizleyecek şekilde- aynı zamanda sonsuz bir ilkeye bağlama çabası doğrudan insanın kadim doğasına ait bir gerçeklik olarak öne çıkmaktadır. Örnek verecek olursak, efendinin son soluğunun bir ikona bağlanmasıyla temsil edilen kalıcı ilke, Ortaçağ'da kralın mührü tarafından taşınırken günümüzde anayasalarda somutlaşır. Benzer şekilde, egemenin kutsallaştırılması ve ardından oluşan kişi kültü, onun yönlendirdiği topluluğu bir arada tutma konusunda oldukça güçlü bir tutkal işlevi görür²-ki küresel güçlerin gerçekleştireceği operasyonlardan önce kişi kültürüne yönelik saldırıları bu dağılmayı olabildiğince kolaylaştırma amacı güder³.

Bu noktada, kitabı sinema alanında bize nasıl bir katkısı olabileceğini ekleyerek araştırmamızı sonlandırabiliriz. Çalışmamızda gösterdiklerimizden hareketle, aklımızdan çıkarmamız gerekir ki, usdışı saydığımız gelenek ve alışkanlıklar, ardında daha derin bir us barındırır. Bu derin usu keşfedebilmenin yolu ise, bu geleneklerde serimlenen sembolizmi doğru yorumlamak olacaktır. İnsan varlığı, hep sembollerle iş gördüğüne göre, kadim sembollerin doğru yorumlanması, bize çağdaş sembollerin doğru yorumlanması konusunda derinlikli bir bakış kazandırır. Bu derinlik sayesinde ki, söylediklerimizin gerçeklikle bağını daha somut biçimde ortaya koyabiliriz. Söylediklerimizi somut gerçeklerle bağdaştırdığımız ölçüde, örneğin "tanrının ölümü"nü modern felsefenin popüler bir konusundan ibaret görüp oyalanmaz, bu ölümün olgudaki somut karşılıklarına gitme gereği duyarız. Somuta yönelik bu ilgi, yabancıtanrıyı somut bir varlıkta görmesi denli bir gerekliliktir; hiçbir çağda eskimeyecek olan da ussal olanı somut olguyla örtüştürme çabası olacaktır.

Kaynakça

- Frazer, James G. (2004), *Altın Dal I* (Mehmet H. Doğan, çev.), İstanbul, Payel Yayınları.
Frazer, James G. (2012), *Altın Dal II* (Mehmet H. Doğan, çev.), İstanbul, Payel Yayınları.
Vergilius (2010), *Aeneas* (İsmet Zeki Eyüboğlu, çev.), İstanbul, Payel Yayınları.

² Çağımızda kişi kültürünün dağıtıldığı ülkelerdeki al aşağı edilme biçimleri *Altın Dal*'da bahsedilen yabancıllardan aldığımız mirası somut şekilde görünür kılıyor ve anlattıklarımızla örtüşüyor. Örneğin, 9 yıl önceden hatırlayacağımız Kaddafi'nin linç sahnesi, tanrının etinin yenmesine dikkat çekici bir örnek oluştururken, kişi kültürünün dağıtılmasının ardından ülkenin de darmadağın olması söylediklerimizi destekleyecektir.

³ Dolayısıyla Kuzey Kore ve benzeri ülkelere yönelik alaya alma ve kınama eylemlerinin ardındaki nedeni gözardı etmemek gerekir.

Film Yapımında Yalınlık: David Mamet: Film Yönetmek Üzerine

İnceleyen: Naz ALMAÇ

David Mamet Film Yönetmek Üzerine adlı kitabını bitirdiğinde henüz iki film yönetmiştir. Kitabın önsözünde kaleme aldığı üzere kendisi de acemiliğini altını çizmektedir ve deneyimi az biri olarak okuyucular tarafından hoşgörüle okunmasını dilemiştir. Kitap Mamet'in 1987 yılı güzünde Kolombiya Üniversitesi Sinema Okulun' da yaptığı eğitimlerden derlenmiştir. Bunun ile birlikte öğrenciler ile yaptığı sohbetlere de yer verilmiştir. Aslen tiyatro ve film senaryoları yazan Mamet'in filmlerinde, yönetmenin kendine özgü bir diyalog tarzı vardır. Kitap boyunca Mamet ve öğrencileri bir film kurgularlar, kadrajları, diyalogları birlikte geliştirirler. Mamet'in öğrencilerine verdiği tavsiyeler film çekimini yakından ilgilendirmek ile birlikte yazarlar için de değerli detaylar içermektedir. Hemingway'den alıntılıdığı "Öyküyü yaz, tüm güzel satırları çıkar hala öykünün işe yarayıp yaramadığına karar ver" cümlesiyle yazar pek çok kez sadeliğin önemini vurgular ve hikâyenin gereksiz ayrıntılardan arınması gerektiğini yineler. Sonuçta önemli olan yazara ne olduğu değil kahramana ne olduğudur.

Mamet'in film yönetme anlayışı Eisenstein'in montaj teorisinden oldukça fazla etkilenmektedir. Buna göre izleyici ana karakterin eylemlerini izlemek yerine birbirine çelişkili olan imgelerin art arda dizilimini görmektedir. Böylelikle sahneler izleyicinin zihninde bir bütün haline gelir, öykü oluşur. David Mamet kitabın ilk bölümü olan öykü anlatma kısmında bunlardan söz etmektedir. Bu bağlamda bir filmin "çekim" kısmı onun alt kümesi olarak nitelendirilmektedir, film yönetmenin en çok ilgileneceği durum ise "sahne" olarak gözükmektedir (Mamet, 1991). Senaryo yazımı elbette öykü anlatımının önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Aslen tiyatro senaristi olan Mamet senaryo ve filmin ilişkisini incelerken mütevazı davranmaz. Ona göre film yapımcıları ne senaryo okumaktan ne de yaratmaktan anlarlar. Kendisi tiyatro eğitimi almış biri olarak "sinema okullarında ne öğretilmeli?" sorusuna da "İzleyicinin zihninde öykünün gelişmesi için, müdahale edilmemiş imgeleri bir araya getirme tekniği ile ilgili bakış açısı kazandırmayı" cevabını verir.

Bilinçaltını ortaya çıkarmak dolayısıyla klişelerden uzaklaşıp yaratıcılığı ortaya çıkarmak için öyküyü kısa çekimlerle kurgulayıp her imgeden bir diğerini kolay bir geçiş sağlanacak görüntüler elde etme önerisinde bulunur David Mamet. Bir bakıma film mekaniği ve düş mekaniği benzerlikler göstermektedir; belli belirsiz, birbiriyle alakasız anılar zihinde birleşir tıpkı filmlerde olduğu gibi. Böylelikle film "düş düzenidir". Yazara göre Müfreze (1986), Dumbo (1941) filminden daha gerçekçi değildir ve kendi sınırlılıkları içerisinde başarılı bir öykü anlatmışlardır; sonuçta her iki filmde kurgudur mesele öykünün ne kadar iyi kurulduğudur (Mamet, 1991). Sinematik aygıtın bilinçaltında nasıl işlediğini incelerken Mamet çeşitli isimler ortaya atar: Eisenstein, Stanislavsky, Freud, Jung ve öğrencilerine film dilini iyi öğrenmek için bu kişileri okumaları gerektiğini belirtir.

Kitabın ikinci bölümünde tıpkı Sokratik bir diyalog gibi Mamet ve öğrencileri bir film inşa ederler. Öğrencilerine yol gösterir bu süreçte, fikirlerine aktif bir şekilde karşı çıkar, tartışır ve geliştirir. Öğrenciler çekim listelerini oluştururlar, kamera açlarına karar verirler. Sahneleri geliştirirken karaktere odaklandıklarında¹ Mamet öğrencilerini uyarır: "Aristoteles'in 2000 yıl önceden söylediği gibi karakter aslında alışkanlık haline gelmiş devinim dizgesinden başka

¹ Öğrenciler filmlerinde bir durumu göz önüne çıkarmak istediklerinde bunu geneliyle ana karakterin bir aksiyonu üzerinden göstermeye çalışmaktadır. David Mamet'in sözleriyle izleyici sizden daha zekidir diyerek onları aptal yerine koymamaları gerektiğini belirtir. Böylelikle anlatılmak istenen olgu en sade biçimiyle kesme yöntemi ile dahi izleyicinin zihninde canlanabilmektedir.

bir şey değildir” (Mamet, 1991). Dolayısıyla her ne kadar Hollywood’da karakterlerden sıkça bahsedilse de karakter yaratma zorunluluğu diye bir şey yoktur. Karakter hedefine ulaşmaya çalışırken aldığı aksiyonlardır, sahnenin amacı da budur. Amaç izleyicinin karakter ile özdeşleşmesini sağlamak ve merak uyandırmaktır. Sahnelerini oluştururken öğrencilerine Willam of Occam ve Stanislavsky’den alıntılanarak bazen basitlikten ve klişelerden korkmamaları gerektiğini söyler yazar. Yaratılan karaktere ne kadar az müdahale edilirse izleyici izlediği olayları, kişileri kendiyle daha fazla ilişkilendirecektir.

Sıkça film yapımında yalınlıktan söz eden David Mamet’in filmlerinde sadeliğin izinlerini sürmek mümkün. Pulitzer ödülü kazanan Amerikalılar (1992) filminde Hitchcock vari saçma bir Macguffin² ile sürükleyici bir senaryo yaratmıştır. Yönetmenliğini yaptığı Oyun Evi (1987) filminde ise basit bir altın çakmak filmin anlatısını aydınlatmaya yardımcı olmuştur. Onun hikayelerini heyecanlı tutan önemli şeylerden bir tanesi sahnedeki olayların okuyucu/izleyici zihninde gelişmesi için hikayenin gidişatında boşluklar bırakmasıdır. Böylelikle üzerinde çok çalışılmamış karakterler olabildiğince sade bir biçimde performanslarını sahnelerler. Kahramanın hedefine gittiği yola yönetmen ne kadar az müdahale ederse izleyici o kadar heyecanla izleyecektir. Peki, “öykü ne zaman biter? Kahraman istediğini elde edince” (Mamet, 1991). Mamet’in film dili oldukça yalındır; çekimler sahneleri oluşturur, sahneler ise filmi. Ancak bahsi geçen yalınlık üstünde çalışılmış bir yalınlıktır. Yazar öğrencilerinin bir film prodüksiyonu içerisinde herhangi bir görevi tamamıyla bilmenin onların daha çok işine yaracağını savunur.

Film yönetmenliği ile ilgili bakış açısını, teorilerini ve formüllerini aktaran yazar-yöntemlerinin uygulamasına da yer vermiştir. Karşı-kültürel mimar ve dramatik yapı başlıklı bölümünde ise esas düşüncülerinin kültür içindeki önemini irdelemiştir. Mamet’e göre film tasarlama sürecinde insan zihnini göz önünde bulundurmamak önemlidir. Sahnelenen oyunda izleyici bir sonraki çekimde ne olacağını merak eder, dolayısıyla yönetmenin insan zihninin ilerleyişi hakkında fikir sahibi olmalıdır. Bu bağlamda modern sanat özellikle de sahne sanatları tam tersine izleyiciye bir çeşit nevroz yaşatmaktadır çünkü rastgele imgeleri veya aksiyonları bir araya getirmektedir. Buna karşın film tasarımında neden-sonuç ilişkisi bulunmaktadır, eğer doğru bir biçimde kurgulanırsa izleyici yazar konumuna geçer (Mamet, 1991). Dolayısıyla bir filmin oldukça basit bir biçimde başlangıcı ve sonu vardır bu formüle uymayan filmler zamanla yok olur. Mamet’in üstünde durduğu yalınlık bir bakıma Bordwell’in film stili ile benzerlikler göstermektedir. David Bordwell’inde üstünde durduğu üzere klasik anlatı sineması apaçık ortadadır: sinemaya özgü stil anlatının açıklanmasına hizmet etmektedir (Bordwell, Staiger, Thompson 1985). O halde bu sinema çeşitli göstergeler ile seyirciyi hikaye boyunca kaçınılmaz olan sona ulaştırmaktadır (Hayward, 2018). Yazar karşı-kültürel mimarisinden örnek vererek, mimarların yapının görünüşü ile daha fazla ilgilendikleri için günümüzde bu binaların çökmekte olduğunu söyler. Dolayısıyla film tasarımında da öyküyü onarmak adına atılacak her adım izleyiciyi başka bir yöne çekerek hikâyeden daha da uzaklaşmasına sebep olacaktır.

Bir yönetmen neden çok fazla çekim yapar? David Mamet çekim esnasında ne çekeceğini bilmeyen bir yönetmenin çokça çekim yapacağını savunur. Elde edilmek istenen bir görüntü yoksa eğer sonuca gelindiğinde de bilinmez çünkü mevcut bir amaç yoktur. Bunun için çekim listeleri planlı bir biçimde sıralanmalıdır ve çekim öncesinde ne istediğimizi belirlemiş olmamız gerekir. Bunun ile birlikte yönetmenlerin, oyuncuların aşırı davranışlarına şüpheli yaklaşılması gerektiğini savunur Mamet. İyi bir oyuncu normal aksiyon alır gibi çabalamadan hareket etmeli sadece senaryoyu ezberlemelidir³. Yazara göre tiyatrunun yaşamımızdan ayrıldığından beri aktörler ne yazık ki iyi bir performans gösterememektedir. Bu durumun bir başka sebebi ise aktörlerin kötü eğitimleridir, onlara geneliyle duygusal olmaları, role kendilerini kaptırmaları ve inisiyatif almaları söylenmektedir ancak bu onların işi değildir. Yönetmenler montaj teorisini iyi kavradıysa eğer aktörlerin çılgın hareketlerine ihtiyaçları yoktur: “çağdaş oyun yazarlığı, film yapımcılığı ve oyunculuk bize tam tersini önerme eğilimindedir (Sıradan hareketleri şişirerek göstermek)”.

² Hitchcock’un gerilim filmlerinde anlatıyı devam ettiren anlamsız objelere koyduğu tanım, karakterlerin anlatı boyunca kovaladığı cisim olarak da nitelendirebiliriz. *Gizli Teşkilât* (1959) filminde bu bir anıt iken, *Harry'nin Derdi* (1955) filminde bir ceset olarak karşımıza çıkar.

³ Yazarın oyunculuk ile ilgili düşüncelerinin yer aldığı satırlarda sıkça metod oyunculuğunun anlamsızlığından söz ederek, günümüzde ki oyunculuk anlayışının abartılarını irdelemektedir.

Bir sonraki bölümde David Mamet öğrencilerin “Kamera nereye konmalı?” sorusuyla ikinci bölümde olduğu gibi hayali bir film kurgulamaya koyulurlar. Bu bölümde yönetmenin görevlerine daha fazla yer verilir. Mamet yazılı bir metne hayat veren, canlandıran yönetmeni senaristin dionysosçu uzantısı olarak görür (Mamet, 1991). Yönetmenlerin görevi filmi güzelleştirmek değil, kişinin ilklerine bağlı kalarak filmi eksiksiz ortaya çıkarmaktır. Ortaya çıkan filmin iyi veya kötü olarak değerlendirmek yönetmenin görevi değildir, mesele vakit harcanarak ortaya çıkarılan planların doğru bir biçimde uygulamaya koymaktır. Mamet’e göre “Her şeyi doğru yapmak” felsefe açısından doğru olan ilkelerden yola çıkarak adım adım ilerlemektir. Film yapımında basitlikten söz ederken Stoacıların fikirleri de bizlere yol gösterecektir: övgüye değer araçlar basittir, bahsi geçen basit araçlara sahip olmak -anlaşılması kolay olduğu için- güzeldir.

Var olan çok sayıda yollarla bir kişinin film yönetmesi ve yerinde kullanıp tüketmeden belki biraz da boşluklar katarak her zaman öykü anlatabilmesi nasıl mümkün olur? Yanıt: İşaretli kanalı izleyerek. Yazar kitap boyunca film prodüksiyonunda bahsi geçen işaretli kanalın nasıl tanımlanacağını okurlara iletmektedir. Böylelikle ana karakterin amacı kanala ulaşmaktır, yol gösterici göstergeler şamandıralar ise sahne içindeki ufak hedeflerdir, en ufak hedef ise çekimdir. David Mamet bu kısa kitap boyunca aslında okuyucuya zorlu bir zihin egzersizi sunar. Her ne kadar kendi sanat anlayışı basitlik ve bütünlük üzerinden tanımlansa da performans ve sahneleme üzerine fikirleri okuyucular için ilgi çekici ve öğreticidir.

Kaynakça

- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1985). *The classical Hollywood cinema: Film style & mode of production to 1960*. Columbia University Press.
- Hayward, S. (2018). *Cinema studies: The key concepts*. Routledge.
- Mamet, D., & Güven, G. (1997). *Film yönetmek üzerine*. Doruk Yayıncılık.

Platon'un Kamerası

İnceleyen: Berna AKÇAĞ



Platon'a göre bilmek "tek tek olaylardan yola çıkarak idealara yükselmek ve idealar arasındaki ölçüleri bulmak" demektir. Yunanca idein (görmek) fiilinden türeyen idea, tek tek şeylerin ilk örneğidir.¹ Peki ya, görmek nedir?

Paul M. Churchland'ın kaleme aldığı *Platon'un Kamerası* (2017) bu sorunun hem nörolojik hem de felsefi boyutlarını inceleyerek bizlere ilginç cevaplar veriyor. Temel düşüncesini Platon'un mağara, gölgeler alegorisinden alan kitap, gören gözlere sahip olan insanın aynı zamanda gören beyin konumunda olduğunu da ispatlamaya çalışıyor.

Yazara göre göz, merceğin önünde hâlihazırda gösterilen nesnel zaman-mekânsal tikellerin düzeninin manzarasının temsili oluşturmakta ya da resmini çekmektedir. Ancak; beyin bu işlemi milisaniyeler içinde tamamlayan göz gibi tepki vermez, aksine nesnel evrenin insanda oluşturduğu soyut tümellerin, zamanın, değişmezlerin [*temporal invariant*] ve kalıcı simetriklerin manzarasını ya da düzenlemesinin temsillerini çok yavaş bir biçimde oluşturarak resimlerini çeker (2017:7). Bu aşamadan sonra beyin, hayatın geri kalanında karşılaşacağı duyuusal deneyimleri yorumlamak için kullanacağı kalıcı bir arka plan, kavramsal bir çerçeve üretmekle meşgul olmaktadır. Bu sebepten ötürü kitabın ismini beynin kamerayla olan benzerliğiyle ilişkilendiren yazar, biyolojik beyni "Platon'un Kamerası" olarak nitelendirmeyi tercih etmektedir.

Platon gibi gerçekliğin ebedi, kalıcı boyutlarının idealar dünyasında gerçekleştiğini düşündüğümüzde, iyi olana yaklaşmanın yolunun da zihinde/beyinde gerçekleştiği iddiasında bulunan yazar, birçok filozofun görüşleriyle de harmanladığı fikirlerini, fiziksel beynin soyut dünyayı nasıl gördüğünü, zihnin işleyişini ve yapısını kavramsal çerçeveler ve haritalar oluşturarak sunmaktadır.

İyi ve ideal olanın nöronların arasındaki iletişim kadar derin, bir o kadar da ve ulaşılabilir aynı zamanda geliştirilebilir bir yapı olduğunu savunan Churchland görmenin bir uzantısı olarak düşünmeyi alternatif gösterirken, gerçekliğin tek ve biçimsel olmadığını anlatmaktadır.

¹ İstanbul Üniversitesi, Felsefe Notları (Platon ve İdealar Öğretisi), Çiğdem Dürüşken

Bireyler ve kültürlerarası farklılıkların baskın etkisi yüzünden algısal kavrayışımız sürekli evrimleşmektedir. Aynı zamanda dil ve benzeri yapıların bu evrimsel süreci açıklamakta sınırlı kaldığını eleştiren yazar, kültürün ve hayat boyu inşa edilen kavramsal yapıların düşünmeyi, dolayısıyla da görmeyi nasıl etkilediğini araştırmıştır. Bu düşüncenin temelinde ise, ilgili nöronların kendi içindeki etkinlik düzeyi ve yıllar içinde öğrenmeyle şekillenmiş, alt kategorilerin hayata bakışımıza etkisi yatmaktadır.

Kitabın temel konularından biri de, hem biyolojik hem yapay nöronların etkinlik uzaylarının içinde, iki bireyin beynindeki kavramsal çerçevelerinin gerçekten mükemmel özdeşliğe sahip olmasının çok uzak bir ihtimal olması ve kavramsal benzerliğin sayısal ölçüsüne gerek duymamıza yol açan sebeplerin incelenmesidir.

Churchland'ın asıl hedefi insanlar arasındaki kavramsal farklılıkların sebeplerini ortaya koymakla birlikte semantik ya da anlam içeriğinin derinliklerine inip tasvirler yapmaktır. Bu aşamada kişinin algısal değişkenlerinin ve aşırılıklarının ötesine ulaşma kapasitesi düşüncesine vurgu yapan yazar, gerçekliğin ulaşılamaz yapısının içinde tamamlayıcı organ olan beynin yavaş yavaş gelişen görme eylemini aşamalarıyla açıklamaktadır.

Göz bir araçtır. Görmek ise arka planda gerçekleşen algısal bir yansımadır. Platonun mağarasındaki kölelerin gördükleri sadece tecrübe ettikleri ve oluşturulan yapıların bilgisi kadardır. Görünenler ne kadar artarsa çerçeve de bir o kadar genişler ve beyin kategorize ettiği birçok şeyi bir puzzle gibi birleştirerek asıl görme eylemini gerçekleştirir. Bu açıdan kitap, dünyayla ilgili gerçek bilgiye ulaşmamız açısından ilginç bir o kadar da çarpıcı bir düşünce sistemi sunmaktadır. Yazar, insanı Platon'un mağarasından çıkarıp görme eylemini dünyayla epistemik ilişkisi üzerinden gerçekleştirmeyi hedeflemiştir, bu sayede insanın fiziksel beyin ile soyut dünyayı görmeye başlayacağını belirtmiştir.

Kaynakça

Churchland, Paul M. (2017). *Platon'un Kamerası*, çev: Murat Can Mutlu, İstanbul: Alfa

II. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Yönetmen Söyleşisi:

(23 Kasım 2019)

Türk Sinemasının Sorunları Üzerine

Yönetmenler: Derviş ZAİM, Pelin ESMER

Moderatörler: Serdar ÖZTÜRK, Işıl BAYSAN SERİM

Serdar Öztürk: Hoş geldiniz değerli konuklar.

Yönetmen panelimizde bu yıl 2 yönetmenimiz var. Geçen yıl 6 yönetmenimiz bulunmaktaydı. Biraz önce kafede Derviş Bey ile sohbet ederken 22 oturumumuzun olduğunu söyledim, 88 sunumumuzun olduğunu belirttim. Geçen sene de benzer sayılar olduğunu vurguladım. Kendisi de şöyle dedi: “Ya Türkiye’de bu kadar düşünen insan var mı?” Ben de dedim ki varmış. Demek ki varmış. Biraz da maharet onları bir araya getirmek. Gerçekten bu sempozyum düşünen insanları bir araya getiren bir özelliğe sahip olmaya başladı. Öncelikle akşamın bu saatinde buraya geldiğiniz için hepimize teşekkür ederiz.

Şimdi tabii ilginç bir sempozyum oluyor yani sinema ve felsefe. Felsefe madem sorgulamak üzerine kuruluysa biraz -tırnak içerisinde- sıkıştırma üzerine kuruluysa bizim de bu panelde yönetmenleri sıkıştırma hakkımız var diye düşünmekteyim. Dolayısıyla baştan yönetmenlerimizi uyarıyorum. Yani burada hem biz hem de dinleyiciler tarafından sıkıştırılabilirsiniz. Çünkü sorgulama hakkımız var ve felsefe demek zaten sonuna kadar sorgulama demek.

Işıl Hocam, yöntem olarak şöyle bir yöntem takip edelim mi? Geçen yılki yöntem. Biz genel sorularımızı soralım moderatörler olarak, daha sonra sözü dinleyicilere verelim -çünkü onlarında da sormak istedikleri sorular var- ve kendi aramızda bir söyleşi yapalım. Sorgulayıcı, sıkıştırıcı bir söyleşi.

Işıl Baysan Serim: Soruları teker teker mi soralım yoksa hepsini birden mi soralım?

Serdar Öztürk: Teker teker soralım.

Pelin Esmer: Yavaş yavaş gelin. Sıkıştırma filan, şimdi böyle daha başlangıçta.

Serdar Öztürk: Mizah ustası, mizahi konuşan Derviş Bey zannediyor millet ama gördüğünüz gibi bizde de bir şeyler var, değil mi?

Işıl Baysan Serim: Tabii canım. Bir temayül oluştu zaman içerisinde. Sinemacı dostlarımız sayesinde o dili biz de öğrenmeye başladık.

Serdar Öztürk: İzninizle, o zaman ben genel bir soruyla başlayayım.

Şimdi, felsefede iki yaklaşım var. Kabaca toplarsak birincisi, kavram ve mantık temelli bir sunum. Kavram ve mantık üzerinden giden bir yaklaşım, hakikati bulma kaygısı ve bunun içinde olağanüstü kavramsal çerçeveler yaratmak. Diğer tarafta ise, nasıl yaşamalıyız sorusu üzerine bu bir gün önce bahsettiğim mesele, nasıl yaşamalıyız sorusu üzerine biraz kafa yoran bir düşünce. Dolayısıyla bu iki yaklaşım birbiriyle çokta uyumlu değil aslında. Şimdi sizin

filmlerinize baktığımızda, hem Derviş Zaim hem de Pelin Esmer filmlerine baktığımızda sanki bu ikinci mesele yani nasıl yaşamalıyız sorusu üzerine bize sanki farklı patikalar öneriyorsunuz gibi, böyle bir kaygınız varmış gibi görünüyor. Siz diğer bazı yönetmenler gibi, pek çok yönetmen gibi insanları katarsise ulaştırma imkânınız varken, onları eğlendirme imkânınız varken, bol bol güldürüp para kazanma imkânınız varken niye acaba bu yola gidiyorsunuz? Sizin yaşam tasarımınızla ilgili bir kaygınız mı var? Bunları merak ediyorum. Ama baştan söyledim, sıkıştıracamız dedim.

Pelin Esmer: Peki nasılsa birbirimizi kurtaracağız değil mi Derviş. Madem sıkıştırıyorlar.

Derviş Zaim: Her zaman arkadayım. Ateşimle seni korurum.

Pelin Esmer: Valla bu sanat işleri çok da bir dertle yapılıyor ama bir kaygıyla yapıldığını ben kendi adıma söyleyemem. Evet, belli ki bir derdim var ki yapıyorum ama kaygı denildiği zaman bir şeyin eksikliği var da biz o eksikliği bir şey yaparak kapatalım, işte insanoğluna bir şey getirelim gibi bir misyonu asla sanatla örtüştüremiyorum, düşünemiyorum beraber. Bugüne kadar yaptığım hiçbir filmde de ne bir şeye dair film yapmak üzerine başladım ne de işte eksikliğini hissettiğim bir şeyin yerini doldurmakla. İşte en büyük motivasyonum sorularıma yanıt aramak. Bulmak da değil belki ama aramak ve soru sordurmak olabilir. O yüzden bir kaygıdan ziyade herhâlde bir zorunluluk diyebilirim.

Derviş Zaim: Teşekkür ederim.

Benim sevgili Pelin'in söylediklerine ekleyebileceğim şey şu olabilir. Kendisinin söylediklerine katılıyorum. Ayrıca belki şunu ekleyebilirim naçizane: Sinema yapmaya gayret ediyorum çünkü hayatta bana göre en azından, iyi yapabildiğim şeylerden bir tanesi film yapmak. Eğer daha iyi yapabildiğim başka şeyler olsaydı onları yapardım. Ötekilerden daha iyi yaptığımı kendime göre düşündüğüm için film yapmaya gayret ediyorum. Bunu yaparken de kendime ait bazı sorular sormaya gayret ediyorum içini doldurabilmek için, yapmaya gayret ettiğim şey çerçevesi içerisinde.

Serdar Öztürk: Valla bu kadar kısa olacağını tahmin etmemiştim.

Derviş Zaim: Elbette başlangıçta girerken hakikati aramak ve nasıl yaşarız meselesini temellendirdiniz. Hakikati aramak ve nasıl yaşarız adını verdiğiniz iki damar içerisinde de kimi laflar etmişliğimiz muhtemelen vardır. Bunlar filmografiye bakıldığında bulunabilir. Ama daha çok ikincisi ağırlıklı olduğunu söylemek gerekiyor. Özellikle 19. yüzyıldaki düşünce birikimden sonra sinema ve edebiyatın bu taraflara doğru yürüyor olması biraz daha ağırlıklı olarak söz konusu olmuş ve bizde de böyle diye düşünüyorum. Fakat sözünü ettiğiniz hakikatin kendisinin ne olduğuna ilişkin, problematiğe ilişkin filmografimde bazı şeyler bulunabilir mi? Evet, söylenebilir. Özellikle *Cenneti Beklerken* 'in içerisinde belki böyle yerler var. Orda Platon (Eflatun) ve ondan sonrakilerle ilgili bir kavramsallaştırma ihtimalinden bahsetmek mümkün olabilir mi? Evet.

Işıl Baysan Serim: Ben aslında birazcık daha klişe olabilecek ama özellikle çok merak ettiğim bir soruyla başlamak istiyorum, biraz sempozyumun bağlamı doğrultusunda. Sinema ve felsefe arasındaki ilişki son zamanlarda, özellikle son yirmi otuz yıldır akademide çok çalışılan, üzerinde tartışılan bir disiplin hâline geldi. Hatta zaman zaman işte bu trans-disiplin ya da disiplinlerarası çalışmalara maya olan bir ilişki hâline gelmeye başladı sinema ve felsefe. İkincisi, 1968'den sonra özellikle çıkan Deleuze, Foucault gibi filozoflar, düşünürler sinema üzerine kafa yordular. Deleuze özellikle bunun üzerine bir kitap da yazdı iki cilt. Ve bu kitap üzerine akademi dünyası tamamıyla olayı Deleuzeyen bir takım kavramlar, Deleuze'ün içine girdiği Freud üzerinden psikoanalizler vesaire gibi hep böyle bir kavramsal çalışma yoluna gitti. Filmlerde de işte biraz bunları kovalamak hâline gelmeye başladı. Kritikler biraz bu dili zaman zaman bu dili kullandılar, zaman zaman daha temsil üzerinden gittiler. Ben bu anlamda aslında sinemacıların, sinema yapanların olaya nasıl baktığını merak ediyorum. Yani

sinema, bir film, filme dair düşünce, sinematografik düşünme nedir? Bu soruyu sinemacılar kendilerine soruyorlar mı? İşte üzerinde 88 tane bildiri var. Bu bildirilerin hepsi kavramlar, analizler yapıyorlar, kendilerine birtakım diskurlar, söylemler geliştirmeye çalışıyorlar. Sinemacıların bu diskurlar üzerindeki fikri nedir? Gerçekten onlar da böyle birtakım -hani hakikat gibi çok temelinde bu işin; tabii hani bütün filozofların derdi Platon'u aşmakmış, onun gibi bir şey- kavramlar konusunda nasıl düşündüklerini, sinematografik düşünce denilen şeyin ne olduğunu, aralarındaki sınır ve geçişliliğin nasıl sağlandığını merak ediyorum.

Derviş Zaim: Benim bu konuda söyleyebileceğim şey Deleuze ve Guattari'nin yazdıklarından hareketle sinemanın bizlere neler verebileceği ya da kendimizi ulusal sinemayı, Türkiye sinemasını, Türkiye edebiyatını nasıl açımlayabileceğimiz konusunda bir şeyler söylemek isterim. Ondan sonra da kendi filmografimle ilgili birkaç örnek belki verebilirim ama özetleyerek ve kabalaştırarak girmek gerekirse bu konuyla ilgili kışkırtıcı ve bence enteresan bir yazı 2004 yılında Bilkent Üniversitesinin Journal of Turkish Studies dergisinde yayınlandı. Profesör Walter Andrews tarafından kaleme alındı. "Steeping Aside-Kenara Çekilmek" adlı bir makale bu. Orada Türk edebiyatının değerlendirilmesine ve yorumlanmasına ilişkin bir öneride bulunuyordu ve bu öneri Deleuze ve Guattari'nin yazdıklarından Bin Yayla adlı eserinden hareketle ele alınıyordu. Edebiyat konusunda söylediklerini önce özetlemeye çalışayım, sonra sinemaya ilişkin kendi fikirlerime geçmek istiyorum. Oradan hareketle o makalenin bende uyandırdığı esinle.

Prof. Walter Andrews, Osmanlı divan edebiyatı konusunda yazan, Seattle'da ürünler veren ve önemli araştırmalar yapmış bir isim. Deleuze ve Guattari'nin Bin Yayla adlı eserinden hareket ederek şu fikre varıyor. Diyor ki: "Türkiye'deki kültürel ortam binary oppositions üzerinden gider." İkili karşıtlıklar üzerinden gider ve bu ikili karşıtlıkların özellikle kültür alanında, başka birçok alanda da olduğu gibi özellikle kültür alanında çok verimli bir tartışmanın önünü kestiğini düşünüyor ve bunun üzerine daha farklı, daha alternatif bir okuma öneriyor. Binary oppositions, ikili karşıtlıklar neler? Örnek divan edebiyatı-modern Türk edebiyatı, işte merkez-çevre, batılılaşma-doğuya ait olma, onu hissedebilme gibi ikilikler üzerinden gittiğini ve bütün teorik çerçevelerin bu ikilikler etrafında kurulduğunu ve bunların da çok verimli olmayan bir yere bizi getirdiğini düşünsel olarak söylüyor. Bunu aşabilmek adına Deleuze ve Guattari'nin kavramlarına başvuruyor. Diyor ki: "Ya-ya da ile düşünürseniz pek bir yere gidemezsiniz, verimli bir yere gidemezsiniz." Ki binary oppositions'un, İkili Karşıtlıklar'ın sizi getireceği yer budur. 'Ya o-ya' o gibilerden düşündüğünüz zaman verimsiz bir noktaya gidirsiniz. Hâlbuki 'hem o-hem o' diye düşünmeniz gerekiyor ve de burada önemli nokta 've' bağlacı. 'Hem o-hem o' Ali, Veli ve Hüseyin ve Ahmet ve Mehmet gibilerden düşünmeniz gerekiyor. Ya Ahmet ya Mehmet değil. "Ve" bağlacıyla bunların gitmesi gerekiyor. Önerdiği şeylerden bir tanesi bu. Bu şekilde yaklaşımın, bu şekilde düşünüşün bizi daha verimli bir noktaya götüreceğini söylüyor.

İkinci önerdiği şey "becoming" kavramı: "Oluş, süreç." Bunların, bu iki kavramın Türk edebiyatının yorumlanmasında bazı farklı perspektifler açabileceğini ve buradan hareketle daha verimli bir kavramsallaştırmaya ulaşabileceğimizi söylüyor. Üç örnek üzerinden üç şair üzerinden söylediklerini temellendiriyordu. Bir de despotik bir kavramsallaştırmada merkezin, kavramların, fikirlerin despotik diskur tarafından belirlendiğini oysa despotik olmayan bir kavramsallaştırmada böyle bir merkezsizleşmeye doğru gidildiğini söylüyoruz ve merkezsizleşmenin önemini dile getiriyordu.

Ben Deleuze ve Guattari'nin bu makalesinden sinemaya da Türk sinemasına da öğrenilebilecek çok şey olduğunu düşünüyorum. Kendi filmografimle ilgili konuşabilirim, birkaç örnek verebilirim hem biçim hem içerik olarak. İsterseniz bunu daha sonra vereyim.

Işıl Baysan Serim: Yok, bence devam edelim.

Derviş Zaim: "Ve-ve" "hem o-hem o" benim inandığım şeylerden bir tanesi. Filmografimim

içerisinde hem biçim hem içerik olarak bu kavramsallaştırmanın bulunduğunu düşünüyorum. Mesela *Cenneti Beklerken* örneğinden gidelim. *Cenneti Beklerken*'de hem Las Meninas tablosu vardır Velazquez'in, hem de bir minyatür söz konusudur. Hem Batılı bir kültür ürünü vardır hem de Doğulu bir kültür ürünü vardır. Hem o, hem o. Ve de bunların bir arada alınıp filmin içerisine yerleştirilmelerinde de nakkaşın gözünden onların alımlanmasıyla ilgili bir süreç söz konusu edilir. Süreç, "becoming", yolun kendisi benim için değerlidir. Bunu bütün filmografime de yayarak söyleyebilirim. Bir sürü yerde bu böyledir. Son yazdığım kitapta da bunun izlerini görmek mümkün. Bu anlamda Deleuze Guattari'nin ağaç... Ki pek olumlu yaklaşmıyorlar ağaç metaforuna kavramsallaştırma bağlamında. Bir "rizom" kavramını öne sürüyorlar. Bir "ağaççık", "kök", "kök ağaç" kavramını daha değerli buluyorlar düşünce için. Merkezlesizleşme için daha değerli buluyorlar. Bu anlamda onların o "ağaççık" kavramına o "rizom" kavramına daha da yakınlaştığını söyleyebilirim. Hem biçim hem içerik hem de bunların dizilimi olarak ve de edebiyatla olan ilişkileri bağlamında bunu söylüyorum.

Filmografim ve yazmaya çalıştığım şeyler bağlamında, örnekle gitmeye gayret edeyim fazla uzatmadan. *Rüya* diye bir film yaptım. *Rüya*'dan sonra da *Rüyet* diye bir roman yazdım. Bu *Rüya* filminin kahramanlarıyla *Rüyet* adlı romanın kahramanları aynı kahramanlardır ama *Rüyet*, *Rüya* adlı filmimin zamansal dizilişinden önce başlar. Bir anlamda roman ile film aslında Deleuze ve Guattari'nin kavramsallaştırmasıyla birer ağaççık teşkil ederler. Birbirlerini farklı bağlamlarda, farklı biçimlerde konuşmaya çalışırlar. Bir rizom oluşturmaya gayret ediyorum bu romanla ve bu filmle diye söyleyeyim.

Özetlemek gerekirse, biçim içerik ve filmlerin dizilimi ve de edebi eserlerimin dizilimi bağlamında Deleuze ve Guattari'den mülhem bir ağaç yerine kök ağaç, merkezlesizleşmeye doğru yol almak gibi bir niyetim var ve bunu bir sürece dönüştürmek, bir "becoming"e dönüştürmek gibi bir niyetim var.

Teşekkür ederim.

Işıl Baysan Serim: Biz de teşekkür ederiz.

Pelin...

Pelin Esmer: Evet. Benim kavramlarla aram çok iyi değil.

Derviş Zaim: Allah'a şükür.

Pelin Esmer: Yani bir şey yaparken demin de anlatmaya çalıştığım gibi bir kavramdan yola çıkmıyorum ama bu kavramları da böyle çok uzağa, erişilmez bir yere de koymuyorum. Sadece çok direkt ilişkide değilim diyebilirim. Bu kavramlar, okudukça, yaşadıkça zaten bir şekilde sizin zihninizin etrafında dolaşıyorlar. Ama belki onların adını koymuyorum. Adını koyarsam da belki aktaramayacağımdan çekiniyor olabilirim, bilmiyorum bunu şimdi düşünüyorum ama. Bir şekilde kavramsallaştırıp zaten bir şeyi açıklayabilsem o filmi yapmam diye düşünüyorum. Gerek yok çünkü gerçekten büyük eziyet yani o kadar meşakkatli bir işe. Yani bir kavramı ortaya koymak ya da onu kanıtlamak ya da oraya ermek için o kavrama bir örneklem sunmak için bir film yapma motivasyonunda değilim ama dediğim gibi bu kavramlar, okuduklarımla, duyduklarımla, gördüklerimle, yaşadıklarımla bir şekilde zaten zihnimizin etrafında dolaşıyorlar ve işte biz onları film yaptıktan sonra da izleyiciler, felsefeciler, akademisyenler kendileri kavramlar bulabiliyorlar. Bu da işin ayrı bir katmanı ve oyunun bir parçası benim için aslında ama kendim yaparken belli bir kavram üzerinden motive olmuyorum. Ama bu, bir şekilde sızmış olabilir ve siz o sızıntıyı fark edip bunu yorumlayıp bizimle paylaştığınız zaman da ben de başka bir yerden sizin tarafınızdan okuyorum yaptığım filmi.

Derviş'in söylediği bu "hem o-hem o" meselesi gerçekten işte bu sızıntılardan biri benim için. Gerçekten çok güzel bir örnekti. İşte bu "hem o-hem o", birçok felsefecinin, yazarın kafa

yorduğu çelişki. Ve çelişkiyle baş edebilme, hem onunla hem onunla var olabilme savaşı aslında ve uzlaşması aynı zamanda. Herhangi bir sanat eserinde, bu bir kitapta, filmde, başka bir sanat eserinde de zaten “ya o-ya o”yla iyi bir sanat eseri yaratılabileceğine inanmıyorum. Çünkü biz sonuçta bir gerçeğin peşinde değiliz yani hayatın bu karmaşasını yaşama ve aktarma peşindeyiz. Dolayısıyla bu “hem o-hem o” galiba bizim için çok açıklayıcı bir kavram. Ben bu kavramı benimsiyorum. Böyle yani gerçekten onun dışında da çok kavramlarla aktarabildiğimi düşünmüyorum kendimi. Belki de o yüzden de sosyoloji okurken çok büyük zevkle, keyifle, bile isteye okudum. Daha çok antropolojiye kayıyordum. Yani o tarafa meylediyordum, işte tek tek insanlarla konuşmak sohbet etmek.. Yavaş yavaş o kavramlardan uzaklaştım. Şimdi tabii ki sosyoloji de bambaşka alanlarda çok renkli bir hâlde ama en azından bir şey üretirken o kavramlarla ürettiğimi söyleyemem.

Işıl Baysan Serim: Hocam, bir şey söylemek istiyorum, aklıma bir anekdot geldi, izninizle.

Godard’ın bir sözü var aklıma o geldi birden. Hani Foucault’un “Yunan’a bakmak Yunan etiğine bakmak” demesi, Guattari ve Deleuze’ün *Felsefe Nedir*’de özellikle Yunan’la çok ilgilenmesi gibi Godard da şöyle söylüyor: “Her ‘dolayısıyla’ deyişimizde Yunanistan’a 1 euro verseydik bugün Yunanistan batmazdı. Çünkü Yunan sanatı, Yunan retorisi ‘dolayısıyla’yı bize armağan etti.” diyor. Hakikaten öyle yani “dolayısıyla” dediğimiz zaman bu aslında bütün o ikili oluşumların, ikililiklerin arasındaki -Derviş’in söylediği gibi- o geçişliliklerin vermiş olduğu oluş yani becoming enerjisi ve oradaki işte Deleuze’ün söylediği eklememelerin yapmış olduğu pililer yani katlar, her seferinde yeniyi icat etmemize, yeniyi yeniden düşünmemize, yeninin ne olduğunu düşünmemize daha doğrusu imkân tanıyor. O açıdan bütün kavramların ötesinde bir şey bu.

Serdar Öztürk: Evet, bu sadece felsefede değil, siyaset biliminde de sosyolojide de tartışılmaz mevzulardan birisi. Örneğin Bertell Ollman’ın *Diyalektiğin Dansı* kitabına bakıldığında “ya o-ya bu” değil de “hem o-hem bu” meselesiyle ve ilişkileri açıkladığımızda ilişkisellik felsefesine geçebileceğimizi vurgular. Ve hayata bakış açısındaki vurgu farkını da vurgulamamız lazım. Yani nedir? Hayata nasıl bakacağız, hem o-hem bu mu yoksa ya o-ya bu mu? Buradan şuraya da geçmek istiyorum aynı zamanda. Şimdi Derviş Bey’in ve Pelin Esmer’in bu yanıtlarını dinlerken, Derviş Bey’in kavramsal setlerden yola çıkarak imajlar üretimine daha önem verdiği gibi bir düşünce, bir intiba edindim. Pelin Esmer’in ise kavramsal setlerden değil de bizzat hareket/zaman bloklarını yaratarak daha sezgisel ve daha içkin düzlemde yaşamın içerisinden yola çıktığı gibi bir izlenim edindim. Yanılabilirim.

Deleuze bir konuşmasında şunu söylüyor bize, diyor ki: “Ben kavramlarla uğraşırım, ben felsefeciyim. Siz sinema yönetmenleri hareket/zaman blokları yaratırsınız ve bunun üzerine biz filozoflar düşünmek zorunda da değiliz.” Yani siz zaten filozof yönetmensiniz diyor. Buradan -madem Deleuze’dan bahsediyoruz- şöyle bir soruya geçmek istiyorum. Şimdi Deleuze II. Dünya Savaşı’ndan sonraki bu üçüncü dünya sinemasını özellikle minörlük ile anar, politik sinemayı. Ve burada politik sinemadan kastedilen ve minörlükten bahsedilen şey kayıp olan halkı yaratmak. Bir halk kayıptır ve siz onu yaratmayı arzu edersiniz. Onun için ne yaparsınız bir sinema filmi, hareket/zaman blokları yaratırsınız ve onunla üçüncü dünyada kayıp olan halkı inşa etmeye çalışırsınız. Ve burada politikliği, empirik politiklikten ziyade bir yaratma, üretme edimi olarak düşünmek gerekiyor. Tabii ki biz şu anda başka bir ülkede yaşıyoruz evet ama yine de üçüncü dünya ve acaba biz “kayıp olan halkı yaratmak” derken kastedilen şey bunun içerisinde sorunları olan bir halk ve birleştirilmeye ihtiyacı olan bir halk mı? Ya da meseleyi biraz daha şöyle koyabiliriz: Şimdi Derviş Zaim’in filmlerini izlediğimizde şunları görüyoruz; bir gelenek var ama bu geleneğin içerisinde farklı bir tekrar var, aynı olmayan bir tekrar var. *Rüya* filmi dâhil bütün filmlerinde bunu görüyorsunuz. Bir majörlük var, majörlüğün içerisinde kekelemeler yaratıyor.

Pelin Esmer’in filmlerine baktığımız zaman, orada da yaşlıların, gençlerin, kadınların sorunlarını merkeze aldığını görüyorsunuz. Her iki sinemacının tipik özelliklerinden birisi

bunu yargılamadan yapmak. Yargılamadan yapmak ve buna daha ne diyelim, onların sorunlarını gündeme getirerek yeni yeni sorunlar üzerine düşündürmek. Ben buna minör sinema da diyorum. Yani kendi sinemanız üzerinde böyle bir düşünüş acaba sizde ne derece var? Minör sinema, kayıp olan halkı yaratma, kayıp olan topluluğu yaratma. Buradaki düşüncelerinizi merak ediyorum açıkçası.

Pelin Esmer: Yani yargılamaktan başlarsak, yargılamak zaten “ya o-ya o” demektir. Şimdi biz de “ya o-ya o”dan uzak durup “hem o-hem oy” a yakınsak yargılama diye bir şey zaten olamaz. Yani bir karakter yazarken ya iyi ya kötü diye bir karakter, ya komik ya ciddi, hatta ya kadın ya erkek bile düşünmeden karakteri yazmak. Yani hem kadın hem erkek ya da işte hem iyi hem kötü. Yani zaten bu edebiyatın da sinemanın da en temel şeylerinden biri. Hiçbir karakter gerçekçi olmaz zaten ya iyi ya kötü olursa. Yargılama kısmıyla ilgili onu söyleyebilirim. Sonuçta bir şeyi anlama çabası. Sonunda tam anlamıyla anladım, kavradım demesiniz bile sinema yapmak bence bir şeyi anlama çabasıyla başlayan bir şey zaten. Onda da o karakterinizi, bazen de karakteri değil o karakterin içinde bulunduğu durumu anlama çabanızla da bu yola koyuluyor olabilirsiniz. Onu anlarken de kendinizi böyle farklı farklı yerlere açılara koymanız gerekir. Yani kamerayı nasıl yerleştiriyorsanız sizin de o noktaya farklı açılar, planlardan bakmanız elzemdir diye düşünüyorum. Birinin sorununu aktarmaktan ziyade daha çok evet o kişiyi anlamaya çalışıyorum. Ben onunla gerçek hayatımda dost olmasam, arkadaş olmasam, sevgili olmasam bile ya da hiç sevmediğim biri olsa bile gerçek hayatımda bu başka bir şey. Empatiden de biraz farklı bir şey bu bence. Çünkü anlamaya çalışmak illa kabul etmek değil yani orada zaten yazarken kendiniz de biraz cinsiyetsiz ve tarafsız bir bölgeye giriyorsunuz eğer ki hedefiniz gerçekten anlamak ise anlamaya çalışmak ise. O yüzden bir karakterin sadece dertlerine odaklanmamaya çalışıyorum diyebilirim.

Derviş Zaim: Ben şunu söyleyebilirim: Serdar Bey daha çok teorik arka planla hareket etme ihtimalinin olabilir gibilerden bir şey söylediği için ona ilişkin bir şey söyleyeyim, öyle devam edeyim. Filmleri yaparken teorik arka planı ön plana aldığım çok da katıldığım bir şey olamaz. Ben az evvel merkezsizleşmeden bahsettim. Merkezsizleşmeyle kastettiğim şeylerden bir tanesi de bu olabilir. Film yaparken, filmleri yorumlarken, film üretme süreci içerisinde merkezsiz bir konum alabilmenin insana çok daha avantajlı bir yer bağışlayabileceğini söylemeye çalışıyorum. Dolayısıyla bir fikirden hareket edebilirim, fikirlere önem verebilirim, fikirlerle ilgili çok daha fazla hasbihal yapıyor olabilirim ama bu bilinçaltını, benim farkımda olmadığı şeyleri, sezgilerimi daha da kışkırtmaya yaraması için yapılan bir iştir. Akıl ile sezgilerin, bilinç dışı ile aklın birbirini destekleyici şekilde tetiklemelerini sağlamak gerekir. Bu da merkezsiz bir konumdan onları kışkırtmaya çalışmak biçiminde ifade edilebilir. Merkezsizliğin insana yaratıcı süreçte faydası budur. Buna inanıyorum. Örneklerle vereyim. Çok net bir “premise”den, önermeden hareket ettiğim, çok çok net bir “premise”den hareket ettiğim bir filmim var mıdır, ondan emin değilim. En bunun karşısında yer alan aşırı uçlardan birinden giderek örnek vereyim. Yedinci filmim *Devir*’de Burdur’da yaşayan 3 tane çobanı çektim ve o filmin çekimlerine girdiğim esnada elimde bir senaryo, bitmiş bir sinopsis yoktu. Orada tam anlamıyla Deléuze ve Guattari’nin terimleriyle gidecek olursak bir “becoming”i yaşadım ve o “becoming”in beni eline almasına izin verdim. Bir oluş söz konusuydu. O oluşun içerisinde kendimi bıraktım ama daha önceki deneyimlerimle rasyonel hâle getirme melekelerimi de kullanarak sezgilerle rasyonel olanı bir araya getirmeye, o becoming içerisinde gayret ettim. O “becoming”i böyle yaşadım. O filmin beni yormasına, benim onu yormama karşılıklı olarak ikisinin izin vermesine gayret ettim. Merkezsizleşmeyle böyle bir şeyi yaratıcılık bağlamında söyleyebilirim. Merkezsizleşmeyi sadece Türk sinemasını, Türk edebiyatını okuma bağlamında önermiyorum. İnsanın işini yaparken de merkezsiz bir konuma kendisini yerleştiriyor olmasının faydaları vardır.

İşıl Baysan Serim: Ben biraz bu sorumda kendi alanımı da gözeterek bir soru sormak istiyorum. Ben mimarım ve sinema-mimarlık çalışıyorum. Sinema-mimarlık-felsefe, hatta politika, bunları da dert ediniyorum. Tabii ki olmazsa olmaz zaten, hiçbir düşünce o siyasal

duruştan bağımsız olamıyor. Her ikinizin de bu anlamda şeyi felsefe ile edebiyat, sinema, mimarlık hatta -benim alanım olan- birbirine bağlayan zaman mekan deneyimleri konusunu çok önemseydiğinizi biliyorum. Bunlar çok tabii engin kategoriler yani bunu bir yere sığdırmak zor, soruyu da şekillendirmek zor bu anlamda. Hani filmlerde yer ve zaman seçimlerini nasıl belirliyorsunuz gibi bir klişeden çok aslında merak ettiğim konu, filmleri yaparken mesela Eisenstein, Vertov, Granavey, Haneke, Wenders gibi yönetmenlerin yapmış olduğu birtakım çekim öncesi ürettikleri topolojik, kronotopik diyagramlar var, hareket/süre diyagramları var. Bunlar üzerinden bir öncelikle çekimi planlıyorlar. Hatta bunun mimari boyutunda da şöyle şeyler yaşanıyor. Birtakım mimarlar da özellikle mesela Eisenstein'ın çekim diyagramını temel alıp bir mimari ürüne, tasarım sürecine dönüştürebiliyor. Dolayısıyla bu diyagramlar tersli-yüzlü çalışan şeyler. Mesela Bakhtin'e baktığımız zaman dil bilim ile felsefeyi birbirine eklemiyor ve zaman/mekânsal farklılıkları analiz ediyor, aralarındaki geçişleri, etkileşimleri sorguluyor; bunu kronotop nosyonuyla açıklıyor. Daha sonra bize hikâye-yer-mekân-zaman birliğini gösteriyor bu nosyonla. Eisenstein, filmleri bir zaman/mekan inşası olarak değerlendiriyor. Hatta mimarlığı örnek veriyor burada. "Mimari bir inşadır film." diyor. Buradan yola çıkarak mesela Pelin'in filmlerinde özellikle *On Bir'e On Kala'*da Reşad Ekrem Koçu'nun İstanbul Ansiklopedisi ile Mithat Amcanın koleksiyonculuğu arasında bir zamansız bağ var. Bu bağı güncel meseleler içerisine oturtuyor, tıpkı Bakhtin'in söylediği gibi. Kentsel zamanla öznel mekânları arasındaki geçişlikleri gösteriyor. *Gözetleme Kulesi'* ne geldiğimizde zamanı ormanın sonsuzluğu içerisinde donduruyor. Nihat'ı bir kuleye hapsediyor. Yani bir mekânsal çerçeve içerisine alıyor aslında. Zaman/mekân bir taraftan sinemanın teknik bir problemi yani sadece ontolojik bir problem değil. Otobüs terminaliyle, yolculuklarıyla daha sonra *İşe Yarar Bir Şey'*de tren yolculuğunda olduğu gibi zaman-mesafe-hareket ilişkilerini gösteriyor ve bunun aynı zamanda işte bir poetik zaman, nesnel-öznel zaman, insanın biyolojik zamanını aşan nosyonlar üzerinden hareket ediyor.

Derviş'e geldiğimiz zaman, *Rüya'*da mesela bizzat mimarlığın ontolojisine giriyorsun ve aslında hemen hemen bütün filmlerinde, *Filler ve Çimenler*, *Nokta*, *Gölgeler ve Suretler* ve son olarak *Rüya'*da gelenek ve moderne yani şimdiyi, tam şimdiyi, şimdiki zamanı bir sanat biçimi dolayımıyla karşı karşıya getirerek zaman-mekân katmanları oluşturuyorsun. Biraz önce söylediğim Velazquez'in tablosunda olduğu gibi, Platon'un oradaki Velazquez'in tablosundaki çerçeve, bakış nosyonunu sorunsallaştırarak Platonik çerçevelere geçişlilik sağlıyorsun. Ondan sonra tam da biraz önce söylediğin gibi -bunu ben de not etmiştim- orda oluşturduğun zaman-mekân katmanlarını rizomatik dediği türde oluşturuyorsun filmleri. Yani tüm hiyerarşileri yerle bir eden filmler üretiyorsun aslında. Yani buradaki zamanın ve mekânın bize dayattığı, gündelik hayatımıza dayattığı hiyerarşiler bunlar. Bunlarla ilgili görüşlerinizi merak ediyorum. Yani bu şeyleri nasıl dert ediniyorsunuz? Bu zaman ve mekân kuruluşları konusunda gerçekten bunun arka planında bir teknik şey var mı? Bunun süreci var mı böyle diyagramlar, kronotoplar vesaire gibi ya da bunları, düşünsel süreçleri doğrudan yazarak mı ifade ediyorsunuz? Bu kadar. Zor ve uzun bir soru oldu ama ancak böyle ifade edebilirdim.

Derviş Zaim: Ben çoğu zaman, mesela şu an gösterime çıkmamış olan çektiğim bir film var. Flashbellek değil ama. *Devir'*de ve bu filmde yer planları ya da storyboard yapmadım. Mekânları nasıl tıraşlayacağıma dair, mekânlarda nasıl mizansenimin oluşacağına dair incelikli bir çalışma yapmadım. Ama öteki sekiz filmimde böyle bir çalışmalar yapmışlığım vardır. Yaparım bunları ama özellikle son zamanlarda çalışırken yaptığım o mekânın nasıl alınacağına, zamanın nasıl orada kendisine yer bulacağına dair hesaplamaları kitaplamaları, kâğıt üzerinde yaptıklarımı çekim esnasında unutmaya gayret ederim. Bunlar ancak beni çekime hazırlamak için girizgâhtırlar. Mümkün olduğu kadar onlara az bakmaya gayret ederim ama onları yapmadan da sete girmem çünkü onları yapıyor olmak mekân üzerine düşünmemi kolaylaştırıyor. Mekâna ilişkin olarak şunu düşünüyorum: Mekân sizin konuştuğunuz -nasıl söyleyeyim- birim. Sizinle konuşan ve sizin konuştuğunuz, anlaşmaya çalıştığınız, müzakere ettiğiniz bir birim gibi geliyor bana ve her filmde bunu yapmaya gayret

ediyorum. Bu süreci yaşamaya, bu müzakere sürecini yaşamaya gayret ediyorum. Mekâna soruyorum: Ey mekân senle acaba bir yola çıksak sen bana ne bağışlarsın? O da bana diyor ki ben sana şunları şunları bağışlayabilirim ama sen bana ne verebilirsin diye de bana soruyor, beni sıkıştırıyor. Sizin birazdan beni sıkıştıracağınız gibi. Dolayısıyla karşılıklı bir müzakere oluyor mekânla aramda. İşte müzakereden ortaya o sahne çıkmaya başlıyor. O sahnenin ortaya çıkmasını sadece bu müzakere belirlemiyor, belirleyen başka milyonlarca şey var: Güneş nereden battı nereden gitti; sahne sarkıyor mu, sarkmıyor mu, yapımdan gol yedik mi, yemedik mi; bu mekânı kiralayacak paramız var mı, yok mu? Milyonlarca faktör bir araya geliyor, benim mekânla olan müzakeremin üzerine bir de onlar biniyor. Sonuçta sizin gördüğünüz mekân-zaman algısı ortaya çıkıyor.

Işıl Baysan Serim: Pelin'e geçmeden önce bu arada bir şey sormak istiyorum. Aslında biraz önce söylemeye çalıştığın bütün bu parametreler -çok haklısın- çok belirleyici, çok nesnel, somut şeyler, soyutun ötesinde. Mesela hep onu düşünürüm. Eisenstein'ın, Alexandr Nevsky ile ilgili yapmış olduğu diyagram. İşte altında bir storyboard vardır, onun altında müzik vardır, onun altında hareket çabası vardır, onun altında zaman şeması vardır yani sekansların nasıl biçimleneceğine, daha doğrusu sekans aralıklarına ilişkin bir zaman diyagramı vardır. Bunların hepsini bir şekilde aslında bir atonal müzik gibi Boulez'in atonal müzikleri gibi birtakım şeyleri farklı farklı katmanlar oluşturur. Orda artık sadece mekânı değil, mekânı arkasında besleyen o soyutlukları da görünür kılar yani müziğe notasyonları koyarak. Bunu nasıl yapar? Hep onu merak ederim. Yani nasıl o notasyonlar birbiriyle örtüşür? Boulez'in müziğinde notaların üç boyutlu hâle gelmesini anlayabiliyorum ama sinemadaki bu notasyonun nasıl bu kadar programatik olduğunu anlayamıyorum.

Derviş Zaim: Sezgisel olarak buna yanıt verebilirim. Rus montajının o hâle gelmesinde Rus düşüncesinin ve bütün Avrupa düşüncesinin, özellikle Rusya'daki sanat akımında birden bire farklı bir neşvünema buldu ya, farklı bir yeşerme oldu ya, onun etkisini gözardı edemeyiz. Orada yine sanatın, dünyanın yorumlanmasıyla ilgili Rusların devrimin öncesinde söylediği bir şey vardı: Eisenstein da bunun bir parçası olarak düşünülmelidir. Eisenstein bununla sinemaya çok şey katmıştır. Sinema tarihine heyecan verici bir şey katmıştır ama burada kendimize sormamız gerekenlerden bir tanesi şu: Acaba bir fikri ya da bir durumu temel alarak yapmaya çalıştığı bu çok değerli sinemanın sonradan ortaya çıkacak olan -binary opposition olarak söylüyorum bunları- Tarkovskileri, şunları, bunları tetiklediğini düşünemez miyiz? Evet düşünebiliriz. Dolayısıyla bu, aynen benim az önce dediğim gibi, bir merkezden ortaya çıkan bir sinemadır.

Işıl Baysan Serim: Bir programın dekonstrükte edilmesiyle ilgili bir şey.

Derviş Zaim: Bir program vardır, bir net fikir vardır, Eisenstein onun üzerine sistemini inşa eder. Çok değerlidir ama buna itirazlar yöneltebilirsiniz. Çünkü bu çağda merkezî bir yerden hareket edilerek kurulan her diskur sinemasal olarak olsun felsefi olsun şu ya da bu şekilde delik, yama, bir yerlerden deliniyor olmaya çok daha fazla mücehhez olabiliyor, eğer yanılmıyorsam. Onun yanı sıra, bu çağda, günümüzde daha merkezî olmayan bir yerden hareket ettiğinizde kendinizi çok daha fazla koruyabiliyorsunuz, kültürün ve tarihin gerillası olabiliyorsunuz. Bunları olumlu manada kullanıyorum.

Işıl Baysan Serim: Teşekkür ederim.

Pelin Esmer: Evet, mekân dediğin gibi çok...

Işıl Baysan Serim: Meşakkatli iş.

Pelin Esmer: Ve de en sevdiğim birim.

Işıl Baysan Serim: Biliyorum.

Pelin Esmer: Yönetmen yardımcılığı yaptığım o kısa dönemde beni en çok mekân araştırmasına yollasınlar isterdim. En heyecanlandığım, en zevkli kısmı gerçekten odur.

Işıl Baysan Serim: Ben de lokasyoncu olmak istiyorum.

Pelin Esmer: Sonra filmi çekmesek de olur hatta. Çok güzel anlattı Derviş, yani o mekânla olan ilişkimiz filmin sonuna doğru nasıl da böyle bir reelleşiyor, hatta çirkinleşiyor yani böyle bir ayrılığa gidiyor adım adım. Aslında çok güzel anlattı o kısmını. Çünkü yazmaya başlarken, yazarken o mekânları hayal ederek yazıyorsunuz. Bazen de tabii bir mekân görmüşsünüzdür ve o mekân, o filmi yazmanıza sebep olabilecek kadar sizi etkilemiştir. Gerçekten bir mekâna film yazılabileceğine canı gönülden inanıyorum. Bir karakter gibi görüyorum aslında mekânı da. Sonra filmde diğer karakterler ortaya çıkınca, o karakterlerin mekânına dönüşüyor. Onlarla iyi anlaşması gerekiyor. Hayal kurmaya çok şevk edici bir şey mekân. İnsanın psikolojisini, ruh hâlini çok etkileyen bir şey. Beni hayatta en çok müzik bir de mekân çok etkiliyor yani çok ani bir şekilde etkileyebiliyor. Müzik zaten biraz fiziksel bir şey de. Ruh hâlinizin bir durumdan öbür duruma geçmesinde çok direkt ve hızlı etki edebiliyor müzik ve ses. Tabii ışıktan bağımsız düşünemiyorum mekânı. Girdiğim mekânda eğer ki kötü bir ışıklandırmaysa ya da mekânın duygusuna giremiyorsam kendimi çok kötü hissedebiliyorum ya da çok iyi hissedebiliyorum. Bir şeyler hissediyorum yani. Dolayısıyla mekân her zaman senaryoda çok önemli bir etken oluyor kurmaya çalıştığınız hayatı yaratırken. Çok vakit geçiriyorum ben de Derviş gibi her mekânımda. Önce yazmaya başlıyorum. Yazarken o mekânları çoğu zaman bilmiyor olurum ama dediğim gibi bazen de mekânı bilip ona göre de yazıyor olabilirim. Ama genelde hayal ediyorum, sonra gidip o mekânı buluyoruz. Bazen sizi şaşırtacak mucizelerle karşılaşıyorsunuz. *Gözetleme Kulesi'*nde yaşadığım deneyim. Daha önce bir kuleye gitmişliğim yok. Zaten kaçımızın vardır gözetleme kulesiyle tanışıklığı? Sadece öyle bir kavram olduğunu biliyordum ve hayal ettim. Sonra da bunu aramaya gittik. Ama hayal ederken de tabii en özgür olduğunuz an. Nasıl karakterlere sen şunu söyle diyorsun söylüyor, git diyorsun gidiyor, gel diyorsun geliyor. Mekânı da öyle, bir bilim-kurgu yönetmeni olmasanız bile yazarken bir hayal ediyorsunuz, onu da kuruyorsunuz. Ve sonra kurduğunuz, hayal ettiğiniz şeyi bir de reelde bulursanız işte o hakikaten fantastik bir şey oluyor. Film fantastik olmasa bile yaşadığınız deneyim çok fantastik oluyor. Ben bunu biraz kulede yaşadım. Yani öyle bir şey hayal ediyordum ve gerçekten pek çok kule gördükten sonra o kulenin varlığı beni çok etkiledi ama daha da önemlisi kızın kaldığı otogardı. Tabii yıllarca otobüs yolculuklarını yaptım, üniversite zamanlarında her yere otobüsle giderdik. O otogarlara girdik, çıktık. Bende kalan izler, resimler, sesler, kokular var, tabii onlar canlanıyor yazarken bir yerlerden. Ve o kadar hayal etmişim ki kızın odasını, kızın yatağının yeri belliydi kafamda gerçekten ve rengi odanın. Ve o mekânı bulduğumuzda o yatak aynı yerde duruyordu. Bu tür şeyler...

Işıl Baysan Serim: İlahi şeyler...

Pelin Esmer: ...ilahi şeyler. Çok isterseniz, çok hayal ederseniz oluyor galiba. Tabii bulmasam bir şekilde yaratacaktım. Bunlar çok zor şeyler değil, yani o yatağı oraya koymak ama hayal ettiğiniz şeyi reelde de görmek insana bir rahatlık getiriyor yani konfirme ediyorsunuz görüşlerinizi, belki hayallerinizi. Çok vakit geçiriyorum, yazarken de gidiyorum ve gittikten sonra yazdığım şeyler değişiyor, o yazdığım mekâna göre tekrardan biçimleniyor. Mesela *İşe Yarar Bir Şey'*de o tren yolculuğunu Ankara-İzmir arasında 8 kere yaptım. Biraksalar daha da yapardım. Ama yemekli vagona yemek ve içki servisini kaldırdılar, o bizim son gezimiz oldu. 8 kere yaptım o geziyi. Yazma sürecinden başlayarak. Orada gördüğüm ve orada yaşadığım pek çok şey de senaryoya sızdı. Mesela o tünel örneğini vereyim. Kadının karar verme sahnesindeki o tünellere giriş çıkışlar, sabaha karşı çektiğim fotoğraflar, videolardan esinlenerek yaşadıklarımın etkisiyle senaryoya girmiş şeyler. Ama vedamız çok tatlı olmuyor işte. Ya trenden böyle ayrılıyorsunuz ya da işte o mekânın sahibi geliyor "Hadi artık, siz gitmiyor musunuz?" diyor ve o serüveniniz fazla reel bir şekilde bitiyor. O da sonuçta unutmaya çalıştığınız bir an ama gerçekten uzun bir ilişki.

Serdar Öztürk: Evet.

İzninizle moderatörlerin son sorusunu ben yönelteyim.

Şimdi, burada Derviş Bey'in söylediği bir cümleden de cesaret alarak, aynı zamanda biraz da risk alarak bir başka soruya geçmek istiyorum. Derviş Bey, merkezsizleşmenin yarattığı korunaklı alandan bahsetti. Günümüzde merkezsizleşmenin, *becoming* olma hâlinin yarattığımız imajlarda bize korunaklı bir alan sağlayabilme ihtimalinden söz etti. Yani buradan edinebileceğimiz izlenimlerden birisi, sanki içimizde bulunduğumuz yapısal etmenlerin -tırnak içerisinde- yarattığımız imajlar üzerinde etki yaratabileceğini, yine belki de kendi kendimizi sansürden, yarattığımız imajların içerisine konjonktürel duruma uygun imajlar yerleştirmeye kadar bir dizi karar verme yönelimli faaliyetlere sürükleyebileceği gibi bir izlenim edindim. Bu izlenimde yanılabilirim ama bu izlenimimi edinirken aynı zamanda filmlerdeki değişimler üzerine de kafa yormak gerekiyor. Biraz daha Türkçeleştirirsem, benim bütün kitaplarım aynı değildir. Benim bütün kitaplarım birbirinden farklıdır yani farklar vardır. Niye farklar vardır? Çünkü ben deneyim içerisinde yeni karşılaşmalar yaptım. Yeni kitaplarla karşılaştım, yeni filmler izledim ve bir şekilde ben değiştim. Ben değişirken ürettiğim ürün de değişmeye başladı. Pelin Esmer'de de bir şekilde bunu görebiliyoruz. Ben tabii *İşe Yarar Bir Şey'i* kritik ettim *Sinema Felsefesine Giriş'te* ama orada söylemediğim bir şey vardı. İzninizle burada...

Pelin Esmer: Bugüne mi sakladın?

Serdar Öztürk: Bugüne sakladım.

İşe Yarar Bir Şey'de aslında aşkın bir Leyla da vardı aynı zamanda. Yani nedir? Kameraya baktığınızda, Leyla'nın yüzüne baktığınızda, konuşmalarına baktığınızda Leyla, sanki her şeyi bilen bir özne konumunda görünüyordu. Yani, bir tereddüt anını yakalamakta zorlandım. Evet, siz tren sahnesini örnek verebilirsiniz fakat o anlarda bile ses, kamera, o düşünmenin kendisi ve pek çok an Leyla'yı her şeyi bilen ve diğerlerinden daha farklı bir konuma bize sürüklüyor. Mesela siz dediniz ki -kusura bakmayın bunu risk alarak soruyorum- yargılama yapmıyorum ama birinci filminize bakalım, *11'e 10 Kalı'ya* bakalım, daha sonra *Gözetleme Kulesi'ne* bakalım. Orada biraz daha sosyolojik bir konumda, bilen özne konumunda değilsiniz. Fakat buraya geldiğimizde sanki Leyla bir başka konumda.

Yine bir risk alıyorum, *Filler ve Çimen'e* baktığımızda; *Filler ve Çimen'de* bas bayağı merkezî bir yerde duruyor Derviş Bey, bir konumlanma içerisinde ama başka filmlerine baktığımız zaman, bu merkezî yerden biraz daha korunaklı bir alan bulmaya doğru sanki biraz kayış var gibi. Bilmiyorum, bu konuda yönetmenlerimiz kendi kendisine soru soruyor mu? Biraz da bilinçaltını yoklama belki. Çünkü burada yapısal etmen derken kastettiğim bilinçaltı, içinde bulunduğumuz yapılar, yeni karşılaşmalar, yönetmenlerin kendilerini evritmeleri. Burada fazla soruyu uzatmadan hemen kesiyorum.

Pelin Esmer: Bana sorarsanız Leyla'nın bir şey bildiği yok. Başkaları Leyla'nın her şeyi bildiğini düşünüyor ama gerçekten Leyla'nın bir şey bildiği yok. Zaten o zaman şair olmazdı diye düşünüyorum. Hatta şaşkın. Evet, oldukça da şaşkın olduğu anlar var.

Serdar Öztürk: Burada duygulanım-imaj ele veriyor. Yakın çekimler, bakışlar, ses tonundaki değişmezlik, hep aynı ses tonunda konuşma, o tereddüt anını yakalayamamamız. Tabii ki sizin niyetiniz belki o değildir fakat imajların kendisi aşır taşıyor. Yani başka bir şey gösteriyor bize. Bilmiyorum, bunun üzerine hiç düşündünüz mü? Bunu ilk defa size burada söylüyorum.

Pelin Esmer: Ama işte o aşır taşan görüntüleri siz görüyorsunuz. Biz o görüntülerle bir şey göstermek üzere planlamıyoruz. Elbette ki planları seçip düşünüp... Yani tesadüfi bir planla çekmiyorum tabii ki. O sahneyi, o duyguyu en iyi nasıl aktarabileceğime inanıyorsam ona kafa yorup o şekilde geçiriyorum ama o aşır taşan düşünceler artık bizden çıktıktan sonra filmin, sizin yaşam deneyiminizle, okuduğunuz kitaplarla, filmlerle, baktığınız gördüğünüz

bulduğunuz benim hiç belki düşünmediğim şeyler. Belki değil, çoğu zaman öyle ve bence işin doğası da böyle bir şey. O yüzden onlar tesadüfi değil ama o duyguyu size geçirmem, o ana dair en doğru plan olduğunu düşünmem dışında daha fazla bir şey söylemek istemiyorum açıkçası.

Serdar Öztürk: Oyunculukla ilgili olabilir mi acaba?

Pelin Esmer: Olabilir ama oyuncuyu da yöneten sonuçta yönetmen olduğu için yönetmenin bir tercihi olabilir.

Derviş Zaim: Ben Serdar Bey'e şöyle yanıt vereyim. Korunaklılığı risk almamak, kenarda durmak olarak algılamıyorum. Böyle bir algılama Serdar Bey tarafından söz konusuysa onu düzeltmek isterim. Şöyle ki; merkezsizleşmenin insanı özgürleştirici bir tarafı olduğunu söylemeye çalışıyorum ta başından itibaren ve özgürlüğün altını özellikle çiziyorum, her anlamda. Bu ülkedeki tıkanıklıkları, sinemanın, edebiyatın, başka sanatların tıkanıklıklarını aşabilmek için bir imkân bağışlaması bağlamında bu düşünceyi önemli buluyorum. Yoksa eğer bir özgürlük alanı bize tanımazsa -düşünsel, yapım, film yapma, geleneği yorumlama, milyonlarca bağlamda bunu söylüyorum- eğer bu bağlamlarda bize bir özgürleşme sağlamazsa bu kavram, o zaman at çöpe gitsin. Ben de filmlerimde daha da özgür olabilme adına bu merkezsizleşme kavramını burada vurgulamak gereğini hissettim. Dolayısıyla *Filler ve Çimen'* de ortaya koyduğum bakışla daha sonra ortaya koyduğum bakış özgürleşme anlamında -en azından sezgisel olarak konuşuyorum- ayındır diye düşünüyorum, özgürleşmeye verdiğim kıymet bağlamında. Korunaklılığı bir risk almamak, kenara çekilmek, fanus içinde olmak anlamında kullanmadım, böyle bir tavır içerisinde hiçbir zaman olmadım onu söyleyeyim.

Evet, başka...

Serdar Öztürk: Dinleyicilere dönelim.

Buyurun.

Katılımcı 1: Öncelikle hepinize iyi akşamlar demek istiyorum, herkese iyi akşamlar demek istiyorum.

Şöyle bir durum söz konusu: Türkiye'deki akademinin Deleuze'e battığını düşünüyorum açıkçası sinema ve felsefe konusunda. Bir yönetmeni değerlendirirken, bir filmi değerlendirirken sürekli Deleuze'ün bakış açısından bakıyoruz. Bu belki de şeyden kaynaklanıyor; şimdi yeni yeni popüler olmaya başlayan, tanınır olmaya başlayan bir alan. Olgun hocalarımız daha önce felsefeyle ilgilenmediyse Deleuze'ü okuyup felsefeyi Deleuze'le tanıyıp daha sonra bütün her şeyi dolayısıyla sinema ve felsefe ilişkisini sadece Deleuze'le sınırladığını düşünüyorum. Bu bakımdan umudum da var açıkçası gençlerin çalışmalarından. Daha iyisi elbette ki olacaktır ama lisede bizim hocalarımız vardı, bir şiir okuturdu "Şair burada ne demek istemiş?" derdi. "Benim ne hissettiğimin hiç mi önemi yok?" derdim ben de. Biz de şimdi onun bakış açısıyla Deleuze'ü okuduk, Deleuze olsaydı bunu nasıl değerlendirebilirdi diye bakıyoruz. Biraz burada bizi ketlediğini, kilitlediğini düşünüyorum. Onur Bilge Kula'nın şöyle bir ifadesi var: Türkiye'de düşünce kavramlardan çok yazınsal türlerle, yazınsal ilerlediğini söyler. Dolayısıyla benim size asıl sorum şu: Türkiye'deki edebiyatın, yazının kendine açtığı bazı kulvarlar var -başka sanat dalları da olabilir- bazı patikalar var. Kulvar da demeyeyim, aslında patika bunlar. Bu patikalarda kendinizi nereye konumlandırırırsınız? Kendinizi yakın bulduğunuz isimler kimlerdir? Bunu merak ettim.

Pelin Esmer: Edebiyatta mı?

Katılımcı 1: Edebiyat, başka şeyde de olabilir o bakımdan sınırlandırmıyorum.

Pelin Esmer: Yani, tabii edebiyat herhâlde en çok omuz veren bize. Çok farklı yazarlar. Hakikaten yönetmen de sorsanız orada da çok duraklayacağım. Hatta yönetmenlerin bir

filminden dolayı var yani bir yönetmen vardır, tek bir filmiyle beni çok etkilemiştir. Yani yazar ismi mi söyleyelim?

Katılımcı 1: Hayır, kendinize yakın hissettiğiniz ya da kendinize yakın bulduğunuz. Esinlenmek anlamında bahsetmiyorum. Herhâlde şuna yakın olabilirim dediğiniz.

Pelin Esmer: Yakın olmak isteyeceğimi söyleyeyim, Cortazar.

Serdar Öztürk: Tam da filmden.

Derviş Zaim: Ben aynı zamanda roman da yazıyorum ama Türk edebiyatı içerisinde bayrağı devraldım ya da Türk sineması içerisinde şunun devamıym diyebileceğim birisi olmadı. Bunun olumlu ve olumsuz tarafları var. Eğer sanat ya da edebiyat, adına ne dersiniz deyin o ya eklemleme ya kopma ilişkisidir. Elbette saygı duyduğum isimler var. Bir jenealojiden bahsetmek gerekirse Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay çizgisi üzerindeki imtidat, değişerek devam etmek ya da devam ederek değişmek meselesi her zaman ilgimi çekmiştir ama kendimi onların meseleleri ele aldığı bir biçimde, doğu-batı meselesi içerisine hapsedmedim. Hapsedmemekte de galiba kötü bir şey yapmadığımı kendim açısından, filmografim açısından ve yazdıklarım açısından düşünüyorum. Meseleyi öyle kavramsallaştırmıyorum, başka şekilde kavramsallaştırıyorum. O insanlar okuduğum insanlardır ama o soy kütüğünden gelmiyorum. Benim göbeğimi kesmek gibi bir problemim olmadı, iyi ki de olmadı. Çünkü eğer bir babayla mücadele etmiş olsaydım daha farklı bir filmografi ortaya çıkardı. Yılmaz Güney'i bir baba olarak görmüyorum mesela ya da Metin Erksan'ı bir baba olarak görmüyorum. Bunun olumlu ve olumsuz her türlü bagajı bende vardır. Bunu sözüm ona olumsuz gibi olabilecek bir durumu olumluya çevirebilmek için elimden geleni yapmaya gayret ediyorum, etmeye de devam edeceğim. Türk sinemasının ve Türk edebiyatının bize sunduğu olumlu ve olumsuz tektonikleri olumluya çevirmek gibi bir niyetim her zaman oldu ve bundan sonra da bu böyle olmaya devam edecek.

Deleuze ve Guattari meselesine ilişkin olarak da şunu söyleyeyim. Deleuze ve Guattari'den hareketle bütün filmografimi, hayata bakışımı, edebiyata bakışımı oluşturmuş değilim. Daha öncesinde de benim *Cenneti Beklerken* olsun, daha önceki filmlerim olsun onları okuyabilmek için elbette Deleuze ve Guattari'den hareketle birtakım yorumları yapabilirsiniz ama ben böyle bir misyon içerisine ya da her şeyi onlara bağlamak gibi bir misyon içerisine hiçbir zaman girmedim.

Pelin Esmer: Onlar da mutsuz olurdu zaten öyle olsaydı.

Serdar Öztürk: Akademi de öyle değil. Hocam, bu sempozyumun yapılmasının nedeni, Deleuze ve Guattari'nin bize bulaşması. Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nun yapılmasının nedeni 1983'te Sinema I, daha sonra Sinema II kitabını yazdıktan sonra dünya çapında sinema felsefesinin kurulması ve daha sonra onu aşacak düşüncelerin de gelişmeye başlaması, Türkiye'de de bunların Türkçeye çevrilmesi ve sonra bize bulaşması ve bizim de o bulaşma nedeniyle ne yapmamız, sinema felsefesi diye bir alanın varlığından haberdar olmamız. Önce ustalara saygı borcu ödenir. Kant nasıl Hume'u aldı, önce övdü, sonra -tırnak içerisinde-sövmeye başladı. Eleştiri. Dolayısıyla eleştiri her şeyin doğası gereğidir.

Başka soru?

Katılımcı 2: Merhabalar.

Benim sorum Derviş Zaim'e olacak. "Merkezsizleşirseniz eğer bir korunaklı alan sahibi olursunuz ve aynı zamanda özgürleşebilirsiniz, imkânlar sahibi olursunuz." diyoruz. Çok güzel bir argüman gerçekten. Bana Spinoza'nın conatus öğretisini hatırlattı: "Her canlı gücünün yettiği ölçüde hayata tutunur." düsturundan yola çıkarak, burada şöyle bir soru aklıma geldi. Sizin ilk filminizin *Tabutta Röveşata*'nın kurgucusu Mustafa Preshava'yla da bu konuyu konuştum. İlk güç ya da ilk film çekebilmede bir takım problemler her zaman

olduğu gibi o filmde de vardı belki ama ilk nedeni oluştururken yapabildiklerinizi ve yapamadıklarınızı nasıl yenebildiniz veya ilk film nasıl olabildi? Çünkü ben yirmi yıldır kendi adıma bir şeyler çekmeye çalışıyorum ama bir türlü uzun metrajlı alana geçemiyorum, hep kısa filmlerde kaldık. İlk filmde nasıl olabiliyor bu, nasıl yenebiliyorsunuz ve daha sonra siz nasıl siz olabiliyorsunuz?

Derviş Zaim: Bir sürü yerde bunun hikâyesini anlattım aslında. En son Turgut Yasalar Bey'in kitabında da bulabilirsiniz. Değişik yönetmenlerin ilk filmleriyle ilgili söyleşileri barındıran bir kitap yayınladı orda çok geniş anlattım bunları, meraklısına söylemiş olayım. Yeni çıktı, geçen sene çıkan bir kitap ve en geniş orada bahsettim o filmin nasıl ortaya çıktığına dair süreci ama burada mademki sordunuz üç beş cümleyle anlatmaya gayret edeyim: Gerilla tarzında yaptığım bir film, neredeyse bütçesiz yaptığım bir film. Bir tek Ahmet Uğurlu ve Tuncel Kurtiz oynamıştır. Yazdığım senaryolar vardı o dönemde. O dönemde yazdığınız senaryoları Kültür Bakanlığına şu anda yolladığınız gibi bir para alabilme, bulabilme imkânınız yoktu çünkü Kültür Bakanlığının desteği söz konusu değildi. Türkiye sineması özellikle yeni başlayacak insanlar için tam bir çöldü. Senede sekiz film üretiliyorsa öp başına koydu. Antalya Film Festivali'nin bile düzenlenemeyeceği tehlikesinin olduğu yıllar oluyordu. Çünkü beş film, altı film üretildiği yıllar oluyordu. O kadar çöl, çorak bir yerdedik. Bırakın ilk filmini yapacak olanları, ustalar bile yapamıyorlardı. Öyle bir kuraklık söz konusuydu. Benim daha başka projelerim vardı, onların olmayacağını anlayınca iş başa düştü, sen kendi göbeğini kendin kesmelisin dedim ve sadece kendimin yapabileceği bir senaryo yazmaya karar verdim. Bu senaryonun o şekliyle ortaya çıkmasını sağlayan başka etkenler de vardır. Sadece yapıma dair çaresizlikler nedeniyle o filmi yazdığımı söylesem haksızlık ederim kendi filmime. Rumelihisari'nda yaşadım. Rumelihisari'nda tanıdığım gerçek bir karakter vardı; geceleri araba çalışıyordu ve ertesi gün yerine bırakıyordu. Bu gerçek bir karakterdi ve *Tabutta Röveşata*'nın hikâyesini esinleyen karakterdir. Mekânın kendisi bana aynı zamanda da sezgisel olarak bir şeyleri vadediyordu. Bütün bunlar bir araya geldi, o senaryo ortaya çıktı, sonra dedim ki; şimdi yaptın yaptın, 30'lu yaşlarımın başındaydım, yoksa bu iş yaşa saracak, gidip sigorta şirketinde çalışacaksın. Dedim ki ceddin deden, neslin baban, gireyim. Girdim.

Annem parayı verdi, 60 kutu negatif aldık. Rahmetli Süha Arın 2C kamerasını ve iki ışığını vana verdi. Öyle çektik. Bir tek Ahmet Uğurlu, Tuncel Kurtiz geldiler. Geri kalanlar Rumelihisari'nda yaşayan, orayı bilen insanlardı, öyle çektik. Şanslıydık.

Pelin Esmer: Hepimize de çok yol açtın.

Derviş Zaim: Yani bilemem ama oradan bir imtihandan geçtik. Aslında her film bir imtihandır. Her film büyük bir challenge'dır. Pelin katılacaktır muhtemelen. Film sizi yoğurur, siz film tarafından yoğrulursunuz, ikili bir şeydir. Öyle ya da böyle, başarılarınız ya da başarısızlıklarınız, kimse beğenirse de bir filmi, yerden yere vursalar da o film sizinle konuşmaya bazen devam edebilir. Her film sizinle konuşur. Öyle ya da böyle. Bunların imkânlarını yaratmaya çalışmaktır aslolan şey; sizin kalbinizi ve aklınızı o filme açmaya çalışmaktır. Bazı filmler konuşmayı keserler, bazıları konuşmaya devam ederler. Bir süre sonra konuşmayı kesen film tekrar sizinle konuşmaya başlar, böyle şeyler başıma geldi.

Işıl Baysan Serim: Bir yandan da aslında mekânın yarattığı tetikleyici unsur da oldu değil mi orası? Ali Baba, gençliğimizin geçtiği yerler.

Derviş Zaim: Evet, Ali Babalar vardı, mekân vardı.

Her mekân aslında size bir şeyleri söylemeye gayret eder. Her filmde olduğu gibidir. Pelin söyledi, çok da iyi söyledi mekân araştırmanın ne kadar güzel bir şey olduğunu. Ben yüzde yüz katılıyorum, altına kesinlikle imzamı atarım. Hatta ben şunu söyleyebilirim: Film yapmanın en zevkli tarafı mekân aramaktır. Bir de jenerik biter, bakarsınız okursunuz, en zevkli iki tarafı budur.

Pelin Esmer: Hayır, bir de şey sınırı yok ya, o gün gez, fotoğraf çek. Stres yok.

Derviş Zaim: Hiç stres yok. Allah'ın cezası oyuncular yok, Allah'ın cezası ekipler yok. Burada şaka yapıyorum tabii, yanlış anlamayın. Sonra alır gider bu "Allah'ın cezası oyuncular." dedi diye. Bir zaman limiti yoktur, koştur koştur yoktur, güneş gitmemektedir, rahatsızsınız. Bakarsınız orasından şurasına bakarsınız, coğrafyayı tecrübe edersiniz, dolaşarak tecrübe edersiniz, rüzgârı hissedersiniz, kokuları hissedersiniz. Bunlar son derece önemli yaşantılar bağışlıyor insana. Total yaşantı bağışlıyor ve mekân dolaşırken aslında siz filmle ilgili konuşmaya başlıyorsunuz, o mekân sizinle konuşmaya başlar o total yaşantı nedeniyle. Bunlar çok zevkli şeyler.

Katılımcı 3: Merhaba herkese.

Öncelikle ilk iki soruyu soran hanımefendi ve beyefendiye küçük eklemeler yapmak istiyorum. Öyle garip bir başlangıç yapayım soruma. Ali Artun'un kitabı var elimde, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. Orada McKenzie Wark üzerinden bir alıntı yapıyor. Burası için söylemiyorum ama burada genel olarak söylemiş; akademik ve kültürel pazarı Deleuze ve Guattari'nin gitgide akademinin Dolce Gabbanası hâline geldiğine dair bir eleştiri var. O da ilk soruyu soran hanımefendiye küçük bir arka çıkma olsun izninizle.

Az önce soruyu soran beyefendi de umarım uzun metrajını çeker ama yirmi yıldır kısa film çekmek bence harika bir şey. Kısa film bence muhteşem bir şey. Uzun metraja çok da gerek var mı tartışılır. Uzun süredir Türk kısa filmlerinin Türk uzun metraj filmlerinden giderek daha iyi olduğunu düşünüyorum. Bu arada onu da not edeyim. Umarım bu fark böyle devam etmez.

Derviş Zaim'e bir soru yöneltmek istiyorum izninizle. Ulusal sinema kavramını olması gerektiği gibi sinematografik açıdan yorumlayan çok çok değerli işleri olduğunu düşünüyorum *Cenneti Beklerken* ve *Nokta* özellikle. Hatta *Nokta* için -kendi verdiğim eğitimlerde vesairede -ben tâbi *Birdman* seven gençlerin kuşağına eğitim vermeye çalışıyorum ve onlar için tek plan çekilmiş, inanılmaz plan sekans falan uçuyorlar durmaksızın *Birdman*'le, pun indented gibi konuşurum ama öyle değil- onlara hep şunu *Nokta* örneğinden vurmaya çalışıyorum çünkü *Birdman*'in içerik-biçim uyumu bence yok. Bir plan-sekans gerektirecek bir film olduğunu düşünmüyorum ama *Nokta* bu açıdan daha uyumlu bir plan-sekans, içerik-biçim uyumu. Ben kendi adıma görmedim o açıdan yıllar sonra gelen bir teşekkür iletmek istedim sizlere.

Derviş Zaim: Sağolun

Katılımcı 3: Şunu merak ediyorum: Ben ulusal sinemanın hâlâ sinematografik olarak yorumlandığını düşünmüyorum ülkemizde. Sürekli millî-manevi değerleri anlatan içeriksel bir yaklaşım olduğunu düşünüyorum. Bununla ilgili sizin bir derdiniz var mı? Mutlaka vardır ama belki burada açarsınız. Onu merak ediyorum. Bir de bu filmleri çektikten sonra bu yönde bir eğilimin ne kısa metrajda ne uzun metrajda ben olmadığını gördüm. Umarım yanıyorumdur. Bunun nedenleri ne olabilir? Ben de bir kısa filmci olarak kaçmışım belli ki. Ben de kullanmadım bu yöntemleri. Sizce bunu niye başaramadık; korktuk mu, ürktük mü, anlamadık mı?

Teşekkür ederim.

Derviş Zaim: Gelenekten yararlanmayı geleneği merkeze koyarak algılamıyorum, temellendirmiyorum. Şöyle alıyorum gelenekten yararlanmayı ki ben gelenekten yararlanmaya gayret ederek çeşitli filmler yaptım. Farklı geleneklerden yararlanarak filmler yapmaya gayret ettim. Gelenekten yararlanma nasıl olabilir? Gelenekten iki şekilde yararlanabilirsiniz; birincisi, kes-yapıştır yöntemidir. Alırsınız bir tane bozlağı, filminizde kullanırsınız ya da bir tane eski bir şiiri alırsınız, 17. yüzyıl şiirini, o diğer okların arasına serpiştirirsiniz veya eski bir film olur, Alman dışavurumculuğundan bir film olur. Onu alırsınız espri kopyası yaparsınız

vesaire, vesaire. Bu örnekleri çoğaltmak mümkün. Bir itirazım yok yöntem olarak. Yönteme itirazınız olmamalı zaten. Kes-yapıştır, gelenekten yararlanmanın yöntemlerinden bir tanesidir ama bana kalırsa en yetkin örnek değildir. Gelenekten yararlanmak bağlamında ikinci yöntem nedir? Ben kendi adıma konuşuyorum. Geleneğe bakıyorum, geleneğin yapılarına bakıyorum. Geleneğin yapılarının sinema diline tercümesini sağlamaya gayret ediyorum. Bunu da şöyle yapıyorum: Geleneği sinema diline tercüme ederken onlardan metaforlar üretmeye çalışıyorum. Yapmaya çalıştığım yöntem ikinci yöntemdir. Arada birinci yönteme de başvurduğum oluyor ama birinci yöntem yetkin, temsil edici, sizi bir yere götürecek -tırnak içerisinde- sizi daha özgür kılacak bir yöntem değildir. İkinci yöntem daha baskın, daha dominant, daha kullanılmasında yarar olan bir yöntemdir ve ben gelenekle ilintilendirdiğim *Cenneti Beklerken*, *Nokta*, *Gölgeler ve Suretler* ve *Rüya* filmlerinde bu ikinci yöntemi daha ağırlıklı kullanıyorum. Bunu da her defasında farklı bir sanatı merkeze alarak yapmaya gayret ediyorum ama hiçbir zaman aynı mantık üzerine filmleri devam ettirmedim. Örnek vereyim, ilk filmim *Cenneti Beklerken*'de minyatür sanatından hareket etmişim ve minyatür sanatında Velazquez birlikte -ki batı sanatının kanonudur o- onların arasındaki ortaklıkları ele almaya gayret ediyorum. Bu anlamda bizim edebiyatımızın, kültürümüzün ve sinemamızın mahkûm olduğu ikili karşıtlıkların dışına çıkabilme ihtimali için bu heyecan verici işe girmişim. Yani batının kanonik bir tablosuyla Las Meninas (Nedimeler) ile bizim klasik minyatürümüzün nasıl bir arada olabileceği, "hem o-hem o" olabileceği üzerine bir film olduğunu onun düşünüyorum ve bana heyecan veren taraflarından bir tanesiydi. Gelenekten yararlanırken de geleneğin biçiminden yararlanırken de bunu minyatür sanatının özelliklerinin nasıl sinemaya transfer edileceği, tercüme edileceği noktasında kendime sorular sordum. Onun için de klasik nakkaşların zamanı ve mekânı oynak biçimde inşa edebildiklerini fark ettim ve bunu sinema diline nasıl aktaracağım üzerine düşünmeye başladım. Filmin içerisinde bunun örnekleri vardır. Bu ipucunu bulduktan sonra, bu ipucunu daha sonraki filmlerde de aynen bu şekilde devam ettirebilirdim. Aynen devam ettirmedim. *Nokta*'da yine oynak zaman ve oynak mekân vardır ama *Cenneti Beklerken*'de olduğu gibi merkezde değildir. Daha başka gelenekten yararlanma biçimleri, geleneği metafor hâline getirme biçimleri *Nokta* içinde vardır. Keza *Gölgeler ve Suretler*, keza *Rüya* filmi için de bu söz konusudur. Dört film, dördünde de farklı yöntem var. İşte bunlar tam manasıyla daha geleneğin bize verebileceği imkânların sinemada nasıl biçimler olabileceğine dair dört farklı örnek. Aralarında ortaklıklar var, değişen bir şey var ama devam eden bir şey de var veya devam eden bir şey var ama her defasında değişen bir şey de var. Bu ulusal malzemenin farklı bir bağlamda yeniden yorumlanmasına ilişkin olarak benim yapmaya gayret ettiğim bir şey.

İnsanların bunlardan hareket ederek daha farklı şeyler yapılabileceğine ya da bunları temel alıp kendilerine sinemasal olarak daha farklı şeyler yapıp yapamayacaklarına ilişkin bir soru daha sordunuz. Bu benimle ilintili bir şey değildir. Yani benim sorumluluğumda olan bir şey değildir. Ben öğrenci yetiştirmeye gayret ederim, filmlerimi yaparım, bundan sonrası zaten benim dışımda gelişen olaylardır. Bunlara ilişkin olarak bir şey söylenemez, söylenmemelidir. Mümkün olduğu kadar geleneğin farklı biçimlerde ele alınabileceğine dair örnekler üretmeye gayret ettim. Bunları da kendimi ve başkalarını daha özgür kılabilme anlamında yaptığımı söylemek isterim.

Fazla konuştuğum için özür diliyorum.

Katılımcı 4: İyi akşamlar.

Çok keyifli bir sohbet oluyor. Ben bu akşam *Naim* filmi izlemek istiyordum. *Naim* filmine gidecektim akşam da ondan vazgeçtim. Şimdi bu muhabbetin üstüne *Naim* filmi biraz tuhaf kaçabilir.

Derviş Zaim: Beraber gidelim.

Katılımcı 4: Ama gideceğim. Ben bu arada popüler sinemayı da seven bir insanım.

Pelin Esmer: Ben de dokuz buçuğa yetişebilirim...

Derviş Zaim: Sıkıcı bir konuşma var burada. Orada kaldırıyor, indiriyor, şampiyon oluyor.

Katılımcı 4: Merak ediyorum bu arada, adamın Mustafa Uslu ekolu Deleuze kadar olmasa da. Kusura bakmayın Serdar Bey, bir sinemacı olarak felsefecilerin arasında da böyle bir tartışmanın olduğunu bilmek güzel geldi bana bu akşam. Bizde de işte sinemacılar çok birbirlerinin arkasından konuşurlar vesaire. Böyle şeyler olur. Felsefeciler arasında da böyle bir şeylerin olduğunu görmekten keyif aldım açıkçası.

Işıl Baysan Serim: Olayın bir magazini de var yani.

Katılımcı 4: Tabii, tabii, Deleuze falan. Güzel oldu yani.

Işıl Baysan Serim: Yalnız bir şey söyleyeceğim bu arada biraz önce söyleyen arkadaşımıza. O kitabı çok iyi biliyorum. Ali Artun'un kitabını; Zizek varken Deleuze ve Guattari'ye düşmez Dolce Gabbana olmak.

Serdar Öztürk: Aynen öyle. Heidegger de var.

Işıl Baysan Serim: Lütfen o olayı bir daha değerlendirin. Yani Deleuze ve Guattari'yle asla bu kadar kolay yenmemesi gerekiyor yani.

Katılımcı 4: Doğru Hocam. On sene önce de Lacan-Zizek çok vardı. Öyle hatırlıyorum.

Işıl Baysan Serim: Yok, hâlâ var.

Katılımcı 4: İyi satıyordu o zaman.

Işıl Baysan Serim: Biz bunları moda kodları gibi yaşarsak eğer, içselleştirmeden bir eleştirel düşünce gelişmezse eğer bunlar bizim için Türkiye'de maalesef eğitim sistemimiz gibi bir moda koduna dönüşür. O zaman da böyle tehlikeli dönemeçlere gireriz.

Katılımcı 4: Bu arada işin komik tarafı bir tarafa, çok ilham verici şeyler bunlar. Ben çok keyif aldım. Geçen sene ben Anons filminde çalışmıştım. Geçen sene Serdar Hocam Mahmut Fazıl'a sorular göndermişti söyleşi için. Ben çoğunu anlamamıştım ama o anlamama hâli bile bende çok kafa açtı yani onun üzerine mesela okuduğum şeyler oldu. Yani bu mesele çok önemli, bizim anlamamız zaten çok güzel bir şey. Çünkü her şeyi anladığımız ya da anladığımızı düşündüğümüz bir çağdayız, O yüzden böyle bir etkinlik yaptığımız için de teşekkür ederim kendi adıma.

Soruma gelecek olursak; Wim Wenders 1982 Cannes'da -o sene çok güzel bir sene- 10'a yakın yönetmeni 666 numaralı odaya alıyor ve o odada sinemanın geleceğine dair sorular soruyor. İşte Spielberg, Godard, Yılmaz Güney -Yılmaz Güney güvenlik nedeniyle ses kaydıyla katılıyor- Herzog ve birçok isim... Onlara sinemanın geleceğini soruyor. Şimdi ben de Pelin Esmer ve Derviş Zaim'e soruyorum. 1982'den sonra çok şey oldu, çok iyi filmler yapıldı, kötü filmler yapıldı, dijitale geçtik. Ki o film 16 mm çekilmişti. Siz, hele bu kadar politik tartışmalar, sansür, işte dağıtım meselesi, seyirciye ulaşamama gibi şeyler olurken sinemanın geleceğine dair ne düşünüyorsunuz, ne hissediyorsunuz ve sizi motive eden şeyler ne hâlâ film yapmaya dair, Netflix muhabbeti de varken?

Pelin Esmer: Sinemanın geleceğinde dağıtım en çok konuştuğum konu herhâlde bugünlerde ama oraya gelmeden sinemanın tek renklileşmesinden ya da tek seslileşmesinden korkuyorum. Biraz böyle bir endişem var. Çok ciddi bir endüstriye dönüştüğü sinema; en pahalı sanat dalı, çok paraya ihtiyaç var ve çok kimse bu paranın peşinde tabii o filmi yapabilmek için. Çok ciddi bir endüstriye dönüştü. Yani sadece politik engeller değil ki onlar da oldukça güçlü bir şekilde duruyorlar karşımızda ama ekonomik ve sektörel sınırlamalar da var. Sinemanın biraz festivaller, seçici kurullar, jüriler tarafından biçimlendirilmesinden endişeliyim. Yani

geleceğine dair biraz böyle bir endişem var. Bunu da şuradan söylüyorum: Eskiden bir festivale gitmek büyük bir coşkuydu çünkü gerçekten kendinizi keşfeteceğiniz, sizi şaşırtacak, daha önce hiç düşünmediğiniz “Aa, ben bunu nasıl daha önce düşünmedim?” dediğiniz bakışlar izliyorduk. Şu an ben çok birbirine benzer şeyler izlemeye başladım. Elbette ki arada bir bunların istisnaları çıkıyor ama sanki bir ürüne dönüşme tehlikesi var. Dönüştü demiyorum; o zaman zaten biraz mesafelenmek gerekecek ama öyle bir tehlike seziyorum.

Gösterim konusunda da bir şekilde bir filmi yapıyorsanız zaten mecburen yapıyorsunuz; hakikaten onu yapmasanız olmayacaksa yapıyorsunuz. Ondan sonra bir şekilde öyle ya da böyle sancılı -sancısız diye bir durum yok- bir şekilde ben seyirciye, öyle ya da böyle onu izlemek isteyene, onunla iletişime geçmek isteyene ulaşacağına inanıyorum. Çünkü yarattığınız eserin en temel özelliklerinden biri sizden daha uzun bir ömre sahip olması ve biraz bu noktada da sabırlı olmak gerekiyor. O zaman içerisinde su akar yolunu bulur. Eğer o filme ihtiyaç duyan bir kişi varsa da o filmle o kişi bir şekilde buluşur diye düşünüyorum. O noktada korkunç bir dağıtım deneyiminden çıkmış olmama rağmen hiç ümitsiz değilim. Bir şekilde bulurlar birbirlerini diye düşünüyorum. Ama daha endişeli olduğum kısım, birbirine benzeyen ve satar değil... Bakın, ben sanat sinemasında Hollywood’dan daha tehlikeli bir şey de seziyorum. Yani belli tür filmlerin, belli tür temaların hele ki bu taraftan, bizim buralardan beklenen şeylerin yönetmenler tarafından fazla da bilinmemesi gerektiğini düşünüyorum çünkü onu üretmek... İnsanoğlunun birtakım zaafı var, oraya hepimiz gidebiliriz. Endişem o yönde ama o da yanıtacak beni inşallah.

Derviş Zaim: Yani sinemayı bekleyen tehlikeler, var özgürleşme potansiyeli var. Bunları, bağlama göre sinema, sırat köprüsü gibi o yürüdüğü yol üzerinde süreçlerle yaşayacak. Bir müzakere olarak sinemanın geleceğini görüyorum, bir müzakere ve mücadele süreci olarak görüyorum. Sinema bizi daha da mı özgür kılacak yoksa kendisini mi daha özgür kılacak yoksa tahakkümün bir parçası ve aracı hâline mi gelecek, bu müzakere süreçleri sonucunda ortaya çıkacak şey. Yoksa potansiyel olarak bizi daha da özgür kılabilir, aynı zamanda bizi tutsaklığa daha da mahkûm edebilir. Sinemanın bu potansiyeli var, insanın böyle bir potansiyeli var. Hangisinin daha ön planda olacağı dediğim gibi süreçlerle ilintili, bağlamla ilişkili, insanın niyetleriyle ilişkili, toplumların niyetleriyle ilgili, toplumların rüyalarıyla ilgili, rüyayı görme kapasiteleriyle ilgili.

Katılımcı 5: İyi akşamlar, merhaba.

Pelin Hanımın biraz önceki açıklamasından sonra şöyle bir şey aklıma geldi. Acaba *11’e 10 Kala* ve *Gözetleme Kulesi’*nden sonra böyle bir bilinçaltı ya da hiç planlamadığınız bir fikirle mi Barış Bıçakçı ile senaryo yazıp ardından bir belgesele geçtiniz? Acaba bu kendini tekrar etme ya da işte bahsettiğiniz piyasadaki sanat filmi -tırnak içinde- endişesiyle mi? Bunların oluşumu nasıl gerçekleşti? Bir endişeden dolayı mı değiştirdiniz yönünüzü yoksa bu bir süreç miydi?

Pelin Esmer: Bu bir süreç yani sonuçta yaptığımız eserler yaşadıklarımızdan bağımsız değil. Yaşaya yaşaya yapıyoruz, yapa yapa yaşıyoruz bir şekilde. Aslında ben yaptığım her filmin birbirinden oldukça farklı biçimde ve temada olduğunu düşünüyorum. *11’e 10 Kala* ve *Gözetleme Kulesi’*nden sonra *İşe Yarar Bir Şey’e* geçişte, doğuşunda şöyle bir şey vardı: Şair bir kadınla ilgili bir film yapmak. Tek bir cümleyle yola çıkılan, tek yolluk oydu açıkçası. Belki benim daha önceki filmler ve yaşadığım şeylerden sonra gerçekten de biraz ara uzaklaşarak yani git-geller ile gerçek etrafında dolaşma ihtiyacım belirdi. *İşe Yarar Bir Şey* de biraz öyle beni buldu diyeyim. Yani o ihtiyaçla oraya doğru yönlendiğimi söyleyebilirim. Orada da tabii beni bir şair kurtardı. Çünkü gerçekçilik sorgulamasını bazı karakterler üzerinden çok daha serbest yapabilirsiniz. Bir şaire bu kelime ile bu kelime nasıl yan yana geliyor diye soramazsınız. Sormayalım da. Bu özgürlük hissi ve buna ihtiyaç duyma belki *İşe Yarar Bir Şey’e* doğru beni götürmüş olabilir.

Katılımcı 6: Hem Derviş Zaim’in filmleri hem de Pelin Esmer’in filmleri akademik alanda bir

çok çalışmaya da konu oldu. Sosyolojik, felsefi, psikoanalitik, siyasal, bilimsel birçok analize tabi tutuldu. Bunlarla ilgili kitaplar yazıldı, kitap bölümleri yazıldı, tezler yazıldı, makaleler yazıldı. Bunlara bakıyor musunuz? Bakıyorsanız bunlar size nasıl katkı sağlıyor? Nasıl etkiliyor? Bunu merak ettim.

Pelin Esmir: Elbette bakıyorum, merakla da okuyorum. Çok da değişik bir tecrübe oluyor gerçekten. Filmizini başka birinin gözüyle izlemek. Bu hakikaten heyecan verici bir şey. Biraz da onun içim yapıyoruz aslında yani birisi sizden başka bir şeyler görsün, yakalasin kendi hayat deneyimine okuduklarıyla, kokladıklarıyla o oradan nasıl bir dünya kurmuş, onu okumak benim için heyecan verici bir şey. Her ne kadar hiç benim düşünmediğim bir şeyleri bulsa da ki o zaman daha da mutlu oluyorum. Çünkü amaç, “ben burada bunu anlatmaya çalıştım, Aa bakalım anladınız mı” gibi bir şey olmadığına göre. Hatta anlamamayı öneriyorum izleyenlere de. Ya da anlamak hedefimiz olmamalı diyeyim. Benim için güzel bir tecrübe oluyor.

Teşekkür ederim bu arada bütün yazarlara. Çok büyük bir emek gerçekten bir filmi okumak. Pek çok açıdan oraya verilen emeği okurken hissediyorum ve tabii insan çok onore oluyor. Bütün yazar arkadaşlara teşekkür ederim.

Derviş Zaim: Aynı fikirdeyim ben de. Yani bir de şeyi söyleyeyim ortaya çıkan, okuduğumuz yazılar benim murat ettiğim şeylerden, murat ettiğimi düşündüğüm şeylerden farklı olabilir. Bunları da düzeltmeye kalkmıyorum. Herhangi bir şekilde onlara ilişkin olarak aslında benim, yazarın niyeti şudur falan gibi herhangi bir girişimde bulunmuyorum. Bulunmamak da gerekiyor. Onları sizin yaptığınız işin enerjisini gösteren işaretler diye görüyorum ve böyle işaretlerin çoğalıyor olması, artıyor olması dileğim.

Serdar Öztürk: Burada kaçak bir soru sorabilir miyim?

Derviş Zaim: Kaçak sorulara bayılırım, kaçak çay gibi!

Serdar Öztürk: Derviş Bey, siz “sanat sineması” kavramı yerine “alüvyon sineması” kavramını kullanmayı tercih ediyorsunuz, yeni bir kavram öneriyorsunuz. Ben de sanat sineması kavramını kullanmıyorum. Ben de “düşünce sineması” ya da “düşünce yoğun sinema” gibi kavramlar üzerinde düşünüyorum. Çünkü bana göre her film sanat filmidir. Çünkü bir şekilde sanat kompoze ediyorsunuz. Alüvyon sineması biraz...

Derviş Zaim: Ben 2000’li yılların başında yazdığım bir makalede buna dipnotta yer verdim. Akılda kalmış dipnot her nedense ama makalenin amacı daha farklıydı. Ama o tanımlama yeni bir isim bulabilme hep akılda kalmış. “Alüvyonik sinema” terimini önermişim. “Yeni Türk Sineması” deniliyordu, “Bağımsız Türk Sineması” deniliyordu. Bütün bunların temsil edici karakterleri olmadığından hareketle böyle bir öneride bulunmuşum. Alüvyon, bir coğrafya terimi. Coğrafya teriminde bir nehir oluyor, o nehir denize doğru akarken kollara ayrılıyor ve işte bu kollara “alüvyon” diyoruz. O dönemlerde, 90’larda ortaya çıkan Türk Sinemasını tanımlayabilmek için bir alüvyon oluşturduğunu düşündüğümü ve ona benzettiğimi söylemem gerekiyor ve “Alüvyonik Türk Sineması” terimini önermişim. Alüvyonik Türk Sineması, sadece Ana Akım Türk Sinemasını kapsamıyordu. O da dâhil olmak üzere sanat sinemasını ve sanat sinemasında görev yapan, iş yapan, faaliyet gösteren değişik yönetmenleri de kuşatma ihtimali olan bir terimdi ve üstelik “yeni”, “bağımsız”, “en hakiki”, “öz” gibi herhangi bir değer yükleyen bir terim de olmayacaktı. Daha nötr bir terim olacaktı ve bu nötr terim o sinemayı okumak bağlamında izleyiciye, akademisyene, sinema yazarına daha özgürleştirici bir platform sunacağını düşünmüştüm. Hâlâ da aynı fikrin peşindeyim. Orada görev yapan, film üreten insanları tanımlamak için “alüvyon” terimini kullanmışım. Mesela birbirinden çok farklı dertleri var, çok farklı stilleri var. Eğer bunları İtalyan Neo-realizmi gibi, İngiliz yeni sineması gibi ya da Kanada Candid Eye gibi bir terimle tanımlarsanız aslında bu sinema akımlarının temsil ettiği bir ortak yürüyüşü varsayarsınız. Oysa 90’lı yılların ikinci yarısında ortaya çıkan ve yeni olduğu, hakiki olduğu, öz olduğu bağımsız olduğu öne sürülen Türk

Sinemasından böyle bir ortaklıktan çok flu olarak bahsedebilirdik. O yüzden yeni bir terime ihtiyaç vardı ve bu nedenle coğrafi terimi öne sürmüştüm. Bu coğrafi terim bütün farklılıkları içerisinde aynı yöne doğru akmaya çalışan bir sürü sinemacıyı gösteriyordu, işaret ediyordu.

Teşekkür ederim.

Katılımcı 7: Merhabalar.

Hocam, aslında az önce Pelin Hocam biraz değindi dağıtım problemine. Ben de Türk Sinemasındaki dağıtım problemi üzerine bir tez çalışması yapıyorum. Türkiye sinemasının dağıtımının tekelleştiği söyleniyor. Ben sizin bireysel olarak deneyimlerinizi merak ediyorum. Siz bu dağıtım problemlerine nasıl bakıyorsunuz ve kişisel deneyimleriniz bu noktada neler oldu? Problem yaşadınız muhakkak. Sizin fikirlerinizi merak ediyorum.

Teşekkür ederim.

Pelin Esmer: Biraz soğuduktan sonra sorsanız daha iyi olurdu. Çok sıcaklığı sıcaklığına oldu. Çok dertliyim. Derdime de derman arıyoruz, tam da işte bu toplantıya gelmeden önce de bununla ilgili bir toplantıdan geliyorum. Alternatif nasıl yapabiliriz, ne edebiliriz? Artık sinemalarda yer bulmak bayağı bayağı bir zorlaşmış. Ben görüyordum değişimi. Mesela *Oyun* belgeseli 2005 yapımı, sinemada vizyona giren ilk belgesellerdendi. Daha önce *Hititler* gibi daha büyük prodüksiyonlu belgeseller girmişti ama o zaman bile -halkımızın zevkini herkes çok rahat konuşuyor ya, çok büyük laflar ediyoruz- bu kadar ürkütüyordu dedim. Ki bayağı bir izleyici bir belgesel için bile -daha önce girmemiş böyle bir şey- çok daha umutla başlamıştım açıkçası. Daha sonraki filmlerimde de oldukça seyirciye ulaştı. Tabii ki yüz binler değil ve olabilir de. Yani ben yaptığımız filmlerde seyirciyle aramıza kurumlar, kişiler girmese biraz daha rahat bir ilişki kurabileceğimizi düşünüyorum. Sinemalara kaç göçle girdi çıktı, aman böyle bir minnetle girmeyip bir filminiz orda... Mesela İran'da duydum, geçen gün Sinan bahsetti, bir film üç ay boyunca sinemada kalıyormuş. İşte o üç ay içerisinde izleyici izler, beğenir beğenmez, beğenirse arkadaşına söyler, o ona söyler, bizim filmlerimizin tanıtımı budur. Çünkü biz billboardlara çıkamıyoruz; bizim en büyük tanıtımımız izleyen insanların birbirlerine aktarabilmesi ki bence en sağlıklı da, en organığı de diyeyim. Ama biz buna imkân bulamıyoruz. Çünkü bir hafta içerisinde bohçanı topla git deniyor. Zaten son filmimde yaşadığım en dramatik şey de oydu. Zaten bir de *Recep İvedik* cüssesi altında çok ağır bir şekilde ezildik.

Salon çok az, bize birkaç salon veriliyor 25 salon alıyorsunuz ama 25 salonunun 3 seansını veriyor size, o 3 seansın bir bakıyorsunuz ki 1 seansını oynuyor yani aldığınızı düşündüğünüzü de aslında alamıyorsunuz. Tamam, ben de seyircinin çok yana yakıla kapıları zorladığını düşünmüyorum yani hayal dünyasında yaşamıyorum gerçekten izleyicede de çok ciddi bir azalma var hem dijital platforma kayış sebebiyle hem de kültürel olarak birtakım farklılıklar olduğunun farkındayım. Ama izlemek isteyen de gidip o sinemada onu bulamıyorsa bana bunun açıklaması "Seyirci yok ama." O çok gerçekçi olmuyor. Pek çok sebebi var tabii ki ama o izlemek isteyeneye de ulaşamıyorsanız orada biraz düşünmemiz gerekiyor. O salonlar, bazı salonlar... Yani bu devletin desteğiyle de olacak. Çünkü bu iş para işi, yani adam sinema sahibi, para kazanmak için...

Derviş Zaim: Kapitalizm!

Pelin Esmer: Evet!

Sonuçta adam Kore'den gelmiş burada yüzlerce sinemanın sahibi. Onun sizin sinemanızı değelernedirmesi ve size yer açması gibi bir şey zaten kapitalizmin mantığına da aykırı. Adam para kazanacak eğer seyirci gelmiyorsa çıkacak tabii ki. Ama sizi oradan çıkartamayacak bir gücün olması lazım. Bazı salonların 1 kişi de gitse üç ay boyunca o filmi izleyecek seyirciye açık kalması lazım. Bu sinema sahiplerinden beklenebilecek bir şey değil.

Derviş Zaim: İleride bir inisiyatif olacak sizler tarafından, bizler tarafından. O inisiyatifler ayaklar kuracaklar Anadolu'da, çeşitli yerlerde ya da kuramacayaklar, o değişecek. Bütün bunlar müzakere süreçleri, bir becoming. Türkiye'de sinema insanların salonda belli filmleri izleyebilmelerinin koşulu böyle bir ağı yaratmaktan geçiyor. Bu ağı yaratmak da kolay değil çünkü bunun sağlıklı sürdürülebilir bir şeye dönüşmesi ancak birtakım inisiyatiflere bağlı. Bu inisiyatiflerin ayakta kalıp kalmayacağını belirleyen şey de, kapitalist ortamda ayakta kalıp kalmayacağını belirleyen şey de bağlam olacak, context. Bazen bağlama göre bunlar on sene ayakta kalacaklar, bazen sürünüp silinip gidecekler, sonra iki sene sonra tekrar yeşerecekler, falan filan. İşte bu ağı diri tutmak gerekiyor.

Pelin Esmer: Ve talep etmek gerekiyor aslında. Nasıl yol, su, elektrik, sigorta istiyoruz, temel hak ve özgürlüklerimiz olarak bunları talep ediyoruz, film izlemenin de bir ihtiyaç olduğunu aslında kabul etmek ve talep etmek gerektiğini düşünüyorum.

Derviş Zaim: Aynen öyle. Mesela yirmi sene önce AkbankSanat'ta Felsefe Sinema Sempozyumu olacak, Cumartesi günü saat yedi buçukta ve insanlar *Naim* filmini gitmeyip burada sıkıcı 4 kişiyi dinleyecekler deseniz inanmazdım. Bu, en azından küçük de olsa bir umut.

Pelin Esmer: Bir umut.

Derviş Zaim: İleride Kastamonu'da, Antep'te, orada burada küçük cep sinemaları olacak. Bunları belediyeler bağımsız mı olacak, bir dernek mi yapacak, bilemiyorum ama böyle ağların ortaya çıkmasını sağlamak gerekiyor ya da çılgınlık bir zengin, sinefil bir zengin çok parası var, sokağa atmak istiyor; bulunduğu şehrin ve etrafındaki şehirlerin böyle bir ağının yaşayabilmesi için kendi ismini verdiği küçük cep sinemaları kuracak, vesaire, vesaire. Bu ağları şu ya da bu şekilde genişletmek gerekiyor. Bunların nasıl olacağına ilişkin olarak da dinamikleri belirleyecek olan şey bağlam.

Katılımcı 8: Bir önceki soruyla çok paralel olabilecek bir soru soracağım. Bir film yapabilmek için ilk önce bir fikir olması lazım. Pre-produksiyon, prodüksiyon ve post-produksiyon, daha sonra gösterim ve dağıtım; bütün bunların hepsi içerisinde tekrardan bir daha en baştan olması gerekiyor ama bu süreçte bir paranın olması lazım ki film yapabilelim. Parayı nereden buluyorsunuz ?

Derviş Zaim: Bu akşam duyduğum en güzel soru. Değişik kaynaklar var şu an itibariyle.

Pelin Esmer: Çıkışta anlatacak bana Derviş.

Derviş Zaim: Klasik kaynaklar saymak gerekirse şu anda Türkiye'de film yapmaya gayret eden bir adamın gideceği yerler bellidir. Ticari bir iş yapacaksanız gideceksiniz en büyük dağıtıcı kim, ondan kredi alacaksınız, sonra film içeriye girdiği zaman yani dağıtıldığı zaman o size verdiği krediden kendi payına ve üzerine kârını koyarak kesinti yapacak; bu birincisi. İki; devlete başvuracaksınız, devlet kurulduktan geçerse size para verecek, vesaire, vesaire. Sponsorlar, gene bu da bağlama göre ortaya çıkacak olan bir şey.

Küçük destek veren yerler var, işte Köprüde Buluşmalar diye anılan ya da Türk-Alman Filmleri Ortak Geliştirme Platformu var, TRT'nin bir desteği var. Çok çok çok ender bir biçimde özel TV'lerin desteği olabiliyor. Artık hiç olmuyor, onları yok gibi varsayın bence.

Belediyeler bir efsanedir. Kalacak yer ve yemek yardımı yapıyorlar. Böyle bir şey yok. İnanmayın.

Ve bir de en son anne ve babanın arsa satması, ev satması. Buna mümkünse girmeyin, bırakın insanlar huzurevinde ölsünler, rahat yaşasınlar son zamanlarında, vesaire, vesaire.

Bir de yurt dışına çıkıp yurt dışından fon bulma meseleleri var. O ayrı bir çamurlu arazidir. Oraya girmek gerekir, bazen girmemek gerekir. Hangi koşullarda girilir, girilmez? Serdar

Bey'le gelecek sene üçüncüsünde bunu inşallah konuşacağız.

Serdar Öztürk: Yaparsak inşallah. Şimdi Deleuze ve Guattari bu kadar tepki almışken biz de cesaret edemeyiz artık.

Derviş Zaim: Finansman karışık, muğlak, gri bir alan. O gri alanda herkes de bir şekilde top çeviriyor, bir şeyleri koparmaya çalışıyor. Melez bir finansman piyasamız olduğu söylenebilir ve tüm bunların ideolojisi de bizde var elbette.

Serdar Öztürk: Varsa son soru alalım.

Katılımcı 9: Merhabalar.

Ben sinema sektöründe çalışıyorum. Şimdi bizim ülkemizde yüzyıllık bir süreçtir sinema alanında üretimler oluyor, aynı zamanda televizyon alanında da üretimler oluyor ama bildiğiniz üzere meslek tanımları yeni yapılmaya başlandı. Sinema-televizyon alanında meslek ağacındaki mesleklerin tanımı da tam olarak tamamlanmadı.

Ülke sinemasındaki 2 önemli yönetmen olarak sizlerden merak ettiğim şey şu: Meslek tanımlarının yapılmadığı bir ortamda film üreten kişiler olarak bu sizi ne kadar etkiliyor? Ben şöyle düşünüyorum: Eğer meslek tanımları yoksa her sektör çalışanın iş yapma biçimi değişiyor, birinin doğru bildiği ötekinin yanlış bildiği olabiliyor. Burada da en önemli şey, bence yaratıcı olan kişi çok etkileniyor diye düşünüyorum. Bu konu hakkında neler söylemek istersiniz?

Derviş Zaim: Meslek tanımı yapmak faydalıdır çünkü sizin sektörün gelişmişliğiyle ilgili, olgunlaşmasıyla ilgili bir eksikliği tamamlamış olursunuz. İnsanlar, daha doğrusu yapımcılar ve yönetmenler, işi bildiğini varsaydıkları insanlarla daha kolay buluşabilme imkânını bulurlar böyle bir tanımlamayla. Bu olumlu olan tarafı.

Olumsuz olan bir tarafı var mı bu meslek tanımlamalarının? Evet var. Sınavda soracağım. Nedir olumsuz olan tarafı net meslek tanımlamalarının? Ne olabilir? Tanımladığın her şey bir süre sonra, çerçevelediğin için, onun dışında olan, olabilecek olan başka şeyi dışarıda bırakarsın.

İleride sinemanın nerelere doğru evrileceğini bilemiyoruz. Otuz sene sonra, kırk sene sonra, yüz sene sonra şu andaki tanım ileride olabilecek şeyi neşet edebilecek olan şeyi bir takoz hâline, bir pranga hâline gelebilir. Tehlikelerin bir tanesi, kabalaştırarak bir örnek vermem gerekirse bu.

Ama ortalıkta tozun dumanın olduğu bir yerde tanımlamak elbette iyi bir şeydir fakat tanımlamanın, nerede olursanız olun, tarih boyunca nerede olursanız olun bazı şeyleri dışarıda bırakmak anlamına geldiğini de bilerek bunu yapmalıyız

Pelin Esmer: Özellikle setler hem çok hiyerarşik hem de belli bir netliği talep eden yerler çünkü kısıtlı zamanda bir orkestra yönetmek gibi. Aslında çok teknik bir yer. Setin yaratıcı bir yer hayali doğru değil yani gerçekten hayal ettiğiniz şey çok reel bir şey ve 20-30 kişinin katkısıyla bir yere getiriyorsunuz ama bir yandan da çok esnek olunması gereken bir yer.

Hava koşulları, oyuncunuzun ruh hâli, sizin o gün eşinizle yaptığınız kavga, ışıkçınızın kendini yeterli güçte hissetmesi, birçok şey, oradan geçen uçak... O kadar çok faktör etken ki bunlarla birlikte anında karar verip adapte olmayı gerektiren bir şey.

Belki bu tanımları esnetebilmek gerekebiliyor ama tabii ki belli bir çerçeveyi çizdikten sonra.

Derviş Zaim: Bir de hep araştırmalar Türk Sinemasında dağıtım, finansman sorunları, odur budur, filan falan gibi geliyor. Bunlar ilk akla gelen şeyler. Bakın, haddim olmayarak size bir konu vereyim. Türk Sinemasında sette çalışanların zaman içerisinde nasıl değiştiği, set

adını verdiğimiz organizasyonun zaman içerisinde nereden nereye geldiği. Bu çok araştırma yapılmamış hatta belki de -cehaletim için beni bağışlayın- çok az araştırma yapılmış bir şeydir ve bunun üzerine ben akli başında bir doktora tezi okumaktan çok mutlu olacağım

İşıl Baysan Serim: Sosyolojik ve psikolojik boyutları açısından mı?

Derviş Zaim: Sosyolojik, psikolojik, ekonomik, iktisadi, mesleki her anlamda. Ben kendi deneyimlerimce söyleyeyim. Ben *Tabutta Rövaşata'yı* 1 asistanla çektim. Şu anda "1 asistanla yola çıkmak istiyorum." deyin sizi döverler. Şu anda en, en mütevazı sette en az 4 asistan var.

Pelin Esmer: O da rejide sadece

Derviş Zaim: Reji asistanlarından bahsediyorum .

Ne oldu da yirmi beş senede bu hâlden bu hâle geldiler? Bu üzerinde son derece düşünmemiz gereken bir şey. Çok çok ciddiym bunda. Setlerde son on sene öncesine kadar karavan yoktu, şu anda karavanın olmadığı set yok. Ne oldu Türk Sinemasında da bu hâle geldi? Bakın, tez yazmak mı istiyorsunuz, alın size somut bir durum.

Türk sinemasında dağıtım üzerine 200 tane master tezi vardır ve hepsi aynı şeyi söylüyorlardır, copy paste.

Yaratıcı problematikler ortaya atmanız gerekiyor, yaratıcı ya da işe dokunur meseleleri alıp onların üzerine düşünmek gerekiyor. Bir tanesi bu. Niçin böyle oldu? Benim kendime göre cevaplarım var ama bunun masaya yatırılması gerekiyor. Ne oldu da eskiden 1 ya da 2 asistanla çekilirken şu anda 7 asistanla çekiliyor? 7 asistan.

Pelin Esmer: Ara ara gerilla işi filmler yapıp o durumları hatırlamak gerekiyor bence biraz. Olabiliyor işte diyorsun.

Derviş Zaim: Arada gerilla işi yapmayı o yüzden seviyorum. Şimdi çektiğim, yeni bitirdiğim bir film var, 3 kişi ile çektim.

Pelin Esmer: Allah herkese nasip etsin

Derviş Zaim: Bütün ekip 3 kişi.

Pelin Esmer: Ben belgeseli 3 kişi çektim de sen kurmacayı mı 3 kişi çektin?

Derviş Zaim: Melez bir iş oldu ama şu anda çektiğim bir film var, 100 kişi set

Pelin Esmer: 100 mü ?

Derviş Zaim: 100. Birbirininin peşi sıra çektiğim 2 film; birinde 3 kişi, ötekinde 100 kişi.

Pelin Esmer: Oyuncularla falan 100 kişi herhâlde, figürasyonla falan .

Derviş Zaim: Bu felsefi tartışmayı sonra devam ettireceğiz.

Serdar Öztürk: Evet, buyurun.

Katılımcı 10: Ben bir soru sormak istiyorum. Mühendisim ve sinemayı da anlamıyorum. Son yıllarda fotoğraf çekiyorum ama bir miktar küçük yatırımcı da sayılabilirim. Sizin o son konuşmalarınızdan ben ne hissediyorum son bir yılda 2 tane kısa filme destek vermiş ufak bir melek yatırımcı olarak. Burada da akademik yoğunlukta katılımcıların çoğunu görüyorum. Niçin son zamanlarda bu değişim oldu? Benim son bir yılda tespit ettiğim şu oldu: Bir arkadaş geldi, sinema okuyor, son sınıf. "Abi kısaca film çekeceğim." Tamam, ne kadar lazım? "15 bin." Anlat bakayım senaryoyu. Ben buna para vermem, sen bunu bedava çekebilirsin yani 15 bin lira çok büyük para bu senaryo için dedim. Şimdi galiba şunu tespit ettim ben son bir yılda: Sinema okuyan öğrenciler, hocalar biraz zorlaştırıyorlar film yapmayı. Eskiden sanki harala

gürelle yapılan filmler hep akıllarımızda. Nereden girdim, kitabın ortasından mı sonundan mı, bilemiyorum ama yani bana diyor ki sanat yönetmeni lazım, sanat yönetmeni yardımcısı lazım, seçi lazım, boomcu lazım, kablocu lazım. Ne yapacaksın bir tane kısa film diyorum, hani 1 kişiyle de çekersin. Sanki çok okumak çok bilmek bazı şeyleri yapmayı da zorlaştırıyor. Ben yirmi beş yıllık meslek hayatımda da bunu gördüm. Master, doktoralı çok iyi üniversiteler bitirmiş bilgisayar mühendisi, yazılımcılar, arkadaşların iyi iş yapamadıklarını gördüm ama lise mezunu ya da herhangi bir kursa gitmiş çok iyi yazılımcılar da gördüm, benim personelim de oldu bu arkadaşlar. Böyle bir tehlike görüyor musunuz, çok okumak çok bilmek bir şey yapmayı zorlaştırıyor mu? İşte karavanlar çıkıyor, vesaire.

Derviş Zaim: Çok okumak, bilmek tehlikeli değil. Çok okumak, bilmek tehlikeli asla değildir. Öyle mutlakaştırırsanız. Öyle yaparsanız, böyle konumlandırırsak meseleyi cahil adam ortalığa dolurur. Hayır, mesele öyle algılamamalıyız. Mesele, iş yapma yordamıyla ilgili Türkiye’deki temel bakış açısı, şu anda evrimleşen bakış açısı. Bir iş nasıl yapılarla ya da bizim sektördeki iş artık böyle yapılır, başka türlü yapılmazla yerleşen ideolijik dominant algı. Niçin böyle oldu? Bununla ilgili bir doktora tezi, birkaç doktor tezi on numara olur. Çünkü bu bizim film üretim modelimizi bundan sonra belirleyecek olan şey. Gerilla tarzımız, nasıl olacak nasıl olmayacak, bu bizi belirleyecek. Sektörün bu kadar dominant olmadığı, Batılı gibi bir sektör olmadığı sendikaların bu kadar güçlü olmadığı yerde nasıl oluyor da böyle bir yere doğru sektör gidiyor? Bana bunu birisi ekonomik olarak, sosyolojik olarak açıklasın, çalışma ahlakı bağlamında da iş disiplini bağlamında da ekonomisi bağlamında da.

Işıl Baysan Serim: Haddim olmayarak bir şey söyleyeceğim. Biraz önce sizin söylediğiniz hani cehalet konusunda Nietzsche’nin “uzmanlığın sefaleti” dediği bir şey vardır. Uzmanlıkla, teknisyenlikle bilgiyi karıştırmayalım lütfen. Bilgi, deneyim, bunlar aşırı uzmanlaşma dediğiniz şey, teknisyenlik arka planında bir bilgi gerektirmeyebilir sadece bir organizasyon şemasıyla işi götürebilirsiniz ama bu bilginin aktarımı, yani deneyim olarak aktarımı, farklı mecralara aktarımı için her zaman bu bilgiyi üretmemiz lazım. Belki de problememiz budur, yani bilgiyi doğru üretmemek.

Pelin Esmer: Biraz da içerikten çok görünümüne önem verdiğimiz bir çağda yaşıyoruz. Bu bahsettiğiniz meslekler bayağı havalı meslekler olmaya başladı.

Yönetmenlik bayağı havalı bir meslek oldu. Büyünce eskiden işletmeci olacağım, doktor olacağım, avukat olacağım diye daha çok duyardık, şimdi büyüyünce yönetmen olacağım. Ama neden yönetmen olacaksın sorusuna her zaman da çok tatmin edici ya da onu yapmaya, o kadar acıyı çekmeye değici yanıtlar da alamıyorum. Çünkü havalı bir şey oldu, popüler bir şeye yönetmen olmak o yüzden onun içini doldurmadan ya da göğüslemek durumunda olduğunuz bu sadece yönetmenlik için değil, sanat yönetmeni, hep bir şeyin yönetmeni ama oralara gelmek için biraz da acelecilik, bir sabırsızlıkla bir an evvel bir şey olma isteği de var.

Işıl Baysan Serim: En iyisi olmak.

Pelin Esmer: Ama yeterince emek göstermeden.

Işıl Baysan Serim: Arka planı olmadan ve dizi filmlerde var ya bir gecede proje bitiren mimarlar. Şimdi mimarlık, o da popüler. Tabii çok havalı, bütün dizi filmlerde mimar karakterler var, hepsi bir gecede proje bitiriyorlar.

Pelin Esmer: Instagram hikâyeleri gibi yani bir günlük .

Işıl Baysan Serim: Çok sık şekilde müşteri karşısına çıkıyorlar ve hepsi çok başarılı ve bir bakıyorsunuz memlekette bir hormonlu mimarlık fakültesi enflasyonu var. Gerçekten bu kodlarla konuşmak yerine daha çok bizim bilgiye yönelmemiz gerekiyor.

Serdar Öztürk: Şimdi Derviş Bey “ya o-ya bu” ve “hem o-hem bu” teori ve pratik buluşmasının kendisi de aslında “hem o-hem bu”lara hizmet eden bir konu praksis pratik ve teorinin bir

araya getirilmesi. Bu yönetmen panelini yapmamızın en önemli nedenlerinden birisi “ya o-ya bu” değil “hem o-hem bu” pratik ve teori, bu da praksis.

Bu entelektüel kapışma, bu entelektüel tartışma bana birçok şey kattı. Umarım sizlere de hatta yönetmenlerimize de bir şeyler kattı. Önemli olan bir şeyler katması bir şeyleri öğrenmemiz, bilgi üzerinde düşünebilmemiz. Bilgi ve enformasyon ayrımının zaten, muhtemelen farkındayız. Dolayısıyla, izninizle, Yönetmen Panelini burada bitirelim. Eğer yine sorularınız olursa daha sonra, ki Derviş Bey söylemişti “üçüncüsü” demişti.

Pelin Esmer: O zaman bizi çağırılmazlar Derviş.

Serdar Öztürk: Becoming hâlindeyiz, ne olacağını bilmiyoruz. Belki de olmaz yani bütün bunların hiçbirisi olmayabilir.

Çok teşekkür ederiz katılımlarınız için .

Derviş Zaim & Pelin Esmer: Biz teşekkür ederiz.





CİLT 5 SAYI 9 HAZİRAN 2020

sineFILOZOFl

HAYATI SİNEMAYLA KAVRAMAK İSTEYENLERİN HAKEMLİ E-DERGİSİ

HAZİRAN SAYISINDA NELER VAR?

Editörden

Şebnem Pala Güzel

Değini / Views

Işığın Ustası Aytekin Çakmakçı
Aytekin ÇAKMAKÇI, Aydan ÖZSOY

Nina Danino: I Die Of Sadness Crying For You” Birkbeck, Hareketli İmaj Enstitüsü(BIMI), Birleşik Krallık, 6-7 Aralık 2019
İpek GÜRKAN

Makaleler / Articles

Videofelsefe Manifestosu
The Videophilosophy Manifesto
Ayşe USLU

Sirta Bakış / Sırtın Bakışı:Sinemada Estetik Modernizm Bağlamında Sirt Takip Plan
Gaze in Back / Gazing Back:Tracking Shot From the Back Within Cinematic Aesthetic Modernism
Tülay ÇELİK

Sinema Filmlerinde Estetik Haz, Bellek Ve Özdeşleştirme İlişkisi:“Brand New Testament” Filminin Ontolojik Analizi
The Relationships Between Aesthetics Pleasure, Memory and Subjectivation in Cinema Films:The Ontological Analysis of the Film “Brand New Testament”
Selçuk ULUTAŞ

Behram Beyzayi Sinemasında Kadın İmgesine Bir Bakış: “Başu, Küçük Yabancı” Örneği
A View of the Image of Woman in Bahram Beizai’s Cinema: An Example of “Bashu, Little Stranger”
Mehmet AYTEKİN

Batıl İnançların Korku Sinemasındaki Yansımaları
Reflections of Superstitions in Horror Movies
Cumhur Okay ÖZGÖR

Metaforik Bir Deneyim Olarak ‘Ölümden Uyanmak’: Kieślowski’nin ‘Mavi’si
‘Waking Up From Death’ As A Metaphorical Experience: Kieślowski’s ‘Blue’
Çağrı Barış KASAP

Korku Sinemasının Cazibesi Üzerine Felsefi Ve Psikolojik Bir İnceleme

A Philosophical And Psychological Investigation On The Attraction Of Horror Film
Ebru AYDIN ÇAĞLIYAN

“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” Filminde Fetişizm ve Erkeklik
Fetishism and Masculinity in “Blind in Love”
Mikail BOZ, Rifat BECERİKLİ

Doğa ve Medeniyet Karşıtlığındaki Sudaki Bıçak (Nóz W Wodzie) Filminde Yapısal Kişilik Modelinden Esintiler
The Traces of Constructional Personality Models in Knife in the Water (Nóz W Wodzie) Under the Contradiction Between Nature and Civilization
Hasan Cem ÇELİK, Pelin ODUNCU

Kitap İncelemeleri / Book Reviews

Kadim İnanışları Anlama Konusunda Bir Anahtar: Altın Dal
İnceleyen: Çağdaş Emrah ÇAĞLIYAN

Film Yapımında Yalınlık: David Mamet: Film Yönetmek Üzerine
İnceleyen: Naz ALMAÇ

Platon’un Kamerası
İnceleyen:Berna AKÇAĞ

Söyleşiler / Interviews

II. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Yönetmen Söyleşisi:“Türk Sinemasının Sorunları Üzerine”
Yönetmenler: Derviş ZAİM, Pelin ESMER
Moderatörler: Serdar ÖZTÜRK, Işıl BAYSAN SERİM