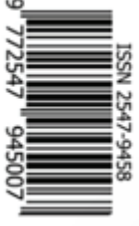


CİLT 6 SAYI 11 HAZİRAN 2021



# sineFILOZOFİ

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL





# sineFILOZOFI

*Dergi Kurulları ve Ekibi / Editorial Boards and Staff*

## **Yayıncı / Publisher**

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

## **Dergi Sahibi / Owner of the Journal**

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

## **Editör / Editor**

Doç. Dr. Hüseyin Kurtuluş Özgen, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

## **Editör Yardımcısı / Assistant Editors**

Dr. Eda Çalışkan Arısoy, Ankara Hacı Bayram Veli, Türkiye  
Arş. Gör. Esra Güngör, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Arş. Gör. Işkın Özbulduk Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Arş. Gör. Aysu Uğur Balcı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,  
Arş. Gör. Aslı Şahinkaya, Başkent Üniversitesi, Türkiye  
Arş. Gör. Gülşah Erdoğan, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi  
Fırat Osmanoğulları, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye  
Mert Can Arık, Ankara Hacı Bayram Veli 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. Benjamin Thomas - Études Cinématographiques, Faculté des Arts,  
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. Nüket Elpeze Ergeç, Çukurova Üniversitesi, Türkiye  
Assoc. Prof. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Greece  
Doç. Dr. Hakan Erkılıç, Mersin Üniversitesi, Türkiye  
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 Serarslan, Selçuk 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. AYTEKİN CAN, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Prof. Dr. Mehmet Yılmaz, Ordu Üniveristesi, 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 Üniveristesi, 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 Üniveristesi, Türkiye

Öğr. Görevlisi Hacı Mehmet Duranoğlu, Kocaeli Üniveristesi, Türkiye

## **Web Editörü / Web Editor**

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

## **Sosyal Medya Editörü / Social Media Editor**

Sedef Hızlı, 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

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

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

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

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



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



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



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



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

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



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

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

ISSN : 2547-9458  
Tel : 5458545508 - 5066456680  
Web Arşiv : <http://sinefilozofi.org/>  
Dergipark : <http://dergipark.gov.tr/sinefilozofi>  
E-mail : [sinefilozofi@gmail.com](mailto:sinefilozofi@gmail.com) - [bilgi@sinefilozofievents.org](mailto: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

<b>Editörden:</b> <i>Kurtuluş Özgen</i>	790
<b>- Makaleler . Articles -</b>	
<b>Posthuman Subjectivity and Implied Dreams in Animation Cinema</b> <i>Animasyon Sinemasında İnsan Ötesi Öznellik ve İma Edilmiş Düşler</i> <i>Ahmet Oktan - Gülsüm Büşra Çon</i>	792
<b>Thinking of Video Essays as A Performative Research With A New Concept: Transimage</b> <i>Performatif Bir Araştırma Olarak Video Denemeleri</i> <i>Süleyman Kıvanç Türkgeldi</i>	812
<b>Kraliçe Lear'in Élan Vital'ine Katılmak: Sinemada Bergson'un Yaşam Atılımı ve Sanatsal Yaratım Düşüncesi</b> <i>Participating in Queen Lear's Élan vital: Bergson's Thoughts on Vital Impetus and Artistic Creation in Connection with Cinema</i> <i>Tülay Çelik</i>	826
<b>Bir Flaneuse Yolculuğu Olarak İşe Yarar Bir Şey</b> <i>'Something Useful' as a Flaneuse Journey</i> <i>Müberra Mızıkacı</i>	845
<b>Film Teorisinin Arkaik Tartışmasında Bir Karşıt-Aksiyom: 'Sinema Bir Dil Değildir!'</b> <i>An Anti-Axiom in The Archaic Debate of Film Theory: 'Cinema is not a Language!'</i> <i>Cem Çınar</i>	858
<b>Modern Devletlerin Queer Sorunsalı: Lefebvre'nin Gündelik Hayatın Eleştirisi Kuramı Bağlamında 'Ve Sonra Dans Ettik' Filminin Analizi</b> <i>Queer Issues Of Modern States: Analysis Of Lefebvre's Movie "And Then We Danced" In The Context Of The Critical Theory Of Everyday Life</i> <i>Umur Suyadal Ersöz</i>	885
<b>Yeni Aşırılığın Auteur Yönetmeni: Bir L'enfant Terrible Olarak Gaspar Noé</b> <i>Auteur Director Of The New Extremism: Gaspar Noé As An L'enfant Terrible</i> <i>Ahmet Buğra Kalender</i>	908
<b>"Şaban"ın Derdi ya da Dertli "Şaban": "İnek" ama "Kral" Adam</b> <i>Şaban's" Distress or Distressed "Şaban": A "Cow" but a "King" Man</i> <i>Hacer Aker</i>	928

- Değini . Views -

- Mutluluk Kavramını Filmler Üzerinden İzlemek...** 952  
*Serdar Öztürk*
- Türlerin Ayrımı: "Blade Runner 2049"a Ontolojik Bakış Açısı ile Tanrı ve İnsan Felsefesi** 972  
*Buse Uzun*

- Kitap İncelemeleri Book Reviews -

- Sinema II: Zaman İmge Üzerin Bir İnceleme** 977  
*İnceleyen: Melike Büyü*
- Sinema ve Estetik** 980  
*İnceleyen: Fırat Osmanoğulları*
- Tschumi'de Olay, Mimaride Kopma, Sinemada Benlik** 984  
*İnceleyen: Beste Çırak*

- Söyleşiler.Interviews -

- Hakan Aytekin ile Söyleşi** 992  
*Kurtuluş Özgen - Işkın Özbulduk Kılıç*



## Editörden

### Zaman Geçtikçe<sup>1</sup>

Pandemi sürecinin dayattığı zorlamalara inat, akıp giden altı ay boyunca SineFilozofi ekibi olarak bir hayli yol aldık. 3. Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nu (4-6 Aralık 2020) çevrimiçi olarak gerçekleştirdik. Sempozyum 3. Özel Sayısı'nın çalışmalarına başladık. Serdar Öztürk'ün girişimleriyle uluslararası Emerging Sources Citation Index'de (ESCI) taranma sürecimizi başlattık. Yakın bir gelecekte SineFilozofi Social Sciences Citation Index'de (SSCI) taranan bir dergi olacak. Son olarak da derginin 11. sayısını (Haziran 2021) tamamladık.

SineFilozofi ekibi olarak asli olanın yolculuğun kendisi olduğunun bilgisiyle yolumuza devam ediyoruz. Bir yandan da çoğalıyoruz ve gençleşiyoruz. Bu sayının bitimiyle editörlük sorumluluğunu değerli ekip üyemiz Eda Arısoy üstlenecek. Sizleri selamlaması için aşağıdaki paragrafı Sevgili Eda'ya devrediyorum.

“Temmuz 2021 itibariyle, derginin editörlük görevini, Kurtuluş Özgen'den onurla devralırken, belirtmeliyim ki, SineFilozofi ailesinin bütüncül ve heyecan verici enerjisi, dergiyi adım adım ileriye taşımaktadır. Bu bağlamda da sözlerime başlarken öncelikle, derginin bugüne kadarki sürecinde emek veren herkese teşekkür ederek bayrağı devralmak isterim. Ekip olmak, birlik olmak geride çözümsüzlük bırakmayan kıymetli bir sinerjinin önemli bir koşuludur. SineFilozofi, kurulduğu ilk günden beri sürdürmekte olduğu amatör ruh yapısı ile, alanında öncül nitelikli akademik çalışmalara yer verirken, aynı zamanda düzenlediği etkinlikleriyle de alanda farkını ortaya koyan bir tutum sergilemektedir. Meydana getirilen tüm işlerde ekip ruhu bilincini öncü belirleyen yapı, ilkelerinden ödün vermeden ufuk açıcı, fark yaratıcı, düşündürücü olmaya devam edecektir. SineFilozofi ailesinin bir parçası olmaktan onur duyduğumu belirtirken, editörlük görevini layıkıyla yerine getirmek için duyduğum heyecanı da ekleyerek sözlerimi noktalamak isterim.”

Uluslararası hakemli SineFilozofi Dergimizin bu sayısına döndüğümüzde; makaleler bölümü, Ahmet Oktan ve Gülsüm Büşra Çon'un animasyon filmlerin yaşamı genişleten yönü ile farklı varlıkları düşünüm dünyamıza katan yönlerini, hümanizm, post-hümanizm, farklılık, oluş, göçebe öznellik gibi kavramlar çerçevesinde ele aldıkları “Posthuman Subjectivity and Implied Dreams in Animation Cinema” başlıklı yazısıyla başlamaktadır. Süleyman Kıvanç Türkgeldi'nin “Thinking of Video Essays as A Performative Research With A New Concept: Transimage” makalesi, düşünmenin ve düşünceyi ifade etmenin yeni bir yolu olarak gösterilen video-deneme türünü film çalışmaları bağlamında bir perspektifle ele almaktadır. Tülay Çelik'in “Kraliçe Lear'in Élan Vital'ine Katılmak: Sinemada Bergson'un Yaşam Atılımı ve Sanatsal Yaratım Düşüncesi” başlıklı çalışması, Henri Bergson'un yaratıcı bir tekâmül olarak yaşam ve özgür bir eylem olarak sanat arasında kurduğu bağlantıdan hareketle Kraliçe Lear (Pelin Esmer, 2019) filminin élan vital (yaşam atılımı) ile ilişkisini kavramak üzerinde durmaktadır. Müberra Mızıkacı ise, “Bir Flaneuse Yolculuğu Olarak ‘İşe Yarar Bir Şey’ başlıklı çalışmasında, Flaneur kavramı eril kimliğini dişil bir anlamla genişleten, flaneus kavramını, İşe Yarar Bir şey (Pelin Esmer, 2017) filmine konu olan tren yolculuğunu ve kent içindeki gezintiyi başkarakter Leyla'nın dişil bakışı üzerinden incelemektedir. Cem Çınar'ın “Film Teorisinin Arkaik Tartışmasında Bir Karşıt-Aksiyom: ‘Sinema Bir Dil Değildir!’” başlıklı makalesi, sinema teorisinin dilbilimle kurduğu bağın tutarlılığını sorgulamaktadır. Umur Suyadal Ersöz ise, “Modern Devletlerin Queer Sorunsalı: Lefebvre'nin Gündelik Hayatın Eleştirisi Kuramı Bağlamında ‘Ve Sonra Dans Ettik’ Filminin Analizi” başlıklı çalışmasında, And Then We Danced

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=7vThuwa5RZU>

(Ve Sonra Dans Ettik) filmini, Henri Lefebvre'nin "gündelik hayatın eleştirisi" ve Michel Foucault'nun "modern iktidar biçimleri" yaklaşımları ve toplumsal cinsiyet ve queer kuramsal yaklaşımla ile ele alarak, ulus-devletlerin bireylerin cinsel kimlikleri üzerindeki tahakkümü değerlendirilmiştir. Ahmet Kalandar'ın, "Yeni Aşırılığın Auteur Yönetmeni: Bir L'enfant Terrible Olarak Gaspar Noé" başlıklı çalışması, sinemada Yeni Aşırılığın öncülerinden olduğu ileri sürülen Gaspar Noé'nin sinemasının irdelenmesi ve auteur kavramıyla örtüşen karakteristiğinin betimlenmesi üzerinedir. Makaleler bölümünün son çalışması ise Hacer Aker'in 80'ler (1975-1990) Türkiye'si ve Türk komedi sinemasında yoksul-madunun gündelik direniş pratiklerini irdelediği "Şaban"ın Derdi ya da Dertli "Şaban": "İnek" ama "Kral" Adam" başlıklı çalışmadır.

Değini bölümümüzde ise, Serdar Öztürk'ün "Mutluluk Kavramını Filmler Üzerinden İzlemek..." başlıklı konuşma metni ile Buse Uzun'un "Türlerin Ayrımı: "Blade Runner 2049"a Ontolojik Bakış Açısı ile Tanrı ve İnsan Felsefesi" değerlendirmesi bulunmaktadır.

Bu sayımızda üç kitap incelemesi yer almakta Bu incelemelerden ilki, Melike Büyü tarafından kaleme alınan, "Sinema II: Zaman İmge Üzerine Bir İnceleme" başlıklı incelemedir. İncelemeye konu olan kitap Gilles Deleuze tarafından kaleme alınmış, Burcu Yalın , Emre Koyuncu tarafından dilimize çevrilmiştir. Sayının ikinci kitap incelemesi, Fırat Osmanoğulları tarafından kaleme alınan "Sinema ve Estetik" başlıklı yazıdır. İncelemeye konu olan aynı isimli Sinema ve Estetik başlıklı kitabın yazarı Sarper Bütev'dir. Kitap incelemesi bölümümüzün son yazısı, Beste Çırak tarafından yazılan "Tschumi'de Olay, Mimaride Kopma, Sinemada Benlik" başlıklı yazıdır. İnceleme Tschumi'nin Mimarlık ve Kopma kitabını kritik etmektedir.

Bu sayımızda, Işkın Özbülük Kılıç ile birlikte gerçekleştirdiğimiz bir de yönetmen söyleşimiz yer alıyor. Belgesel sinemamızın önemli isimlerinden Hakan Aytekin ile belgesel sinemanın felsefi yönlerini irdeledik. Bu söyleşi, belgesel sinemanın gerçeklik, bellek, doğruyu söylemek ile olan ilişkisi üzerindeki tartışmalara, Aytekin'in özgün sineması ve kendine ait terminolojisi ile yanıtlar aramaktadır.

Son olarak 'Güneşin Sofrası' nı birlikte kurduğumuz Serdar Öztürk, Işkın Özbülük Kılıç, Berna Akçağ, Aysu Uğur Balcı, Aslı Şahinkaya, Mert Can Arık, Gülşah Erdoğan, Esra Güngör Kılıç, Eda Arısoy, Fırat Osmanoğulları, Çağdaş Emrah Çağlıyan, Sedef Hızlı, Sarper Bütev, Ali Gürbüz, Esmâ Gökmen, Merve Can Maraşlı, Ebru Aydın Çağlıyan, Muhammed Safa Karataş, İren Dicle Aytaç, Özlem Tuğçe Keleş, Alperen Çelik, Erdiñ Yılmaz, Kıvanç Türkgeldi, Semra Keleş, Süleyman Duyar, Yağmur Öz, Selçuk Ulutaş, Ecem Canikli, Ferza Demirkan, Erdem Murat Çelikler, Berkay Göçer ve Serpil Peksağlamlısoy'a teşekkürlerimi sunuyorum.

**Hüseyin Kurtuluş Özgen**

## Posthuman Subjectivity and Implied Dreams in Animation Cinema<sup>1</sup>

Ahmet Oktan\*  
Gülsüm Büşra Çon\*

### Abstract

*Cinema, thanks to its possibilities that are immanent to its existence, is an art that have the ability to dream beyond multiple worlds that has been experienced before and the ability to think upon these dreams. It takes its viewers to journeys in different directions of thinking through extraordinariness, which may never happen scientifically and physically and through the spaces where these occur. Animated films produce the thoughts about the universe and existence in a unique way from the point of view of human and non-human beings with the extraordinary features they attach to the ordinary and the extraordinary images they create. In Gilles Deleuze's terms, it examines the differences that pour out of life. In this aspect, animation films promises to extend life out of the anthropocentric view which is specific to Modernity, and to produce intellectual journeys about alternative beings. At this point, the question of whether the character designs of nonhuman beings' which are situated at the center of the established imaginary lives point to a real post-human subjectivity, or these characters are the bearers of an anthropocentric approach, becomes important. This paper aims to debate the possible answers to the given question through Alice in Wonderland, Alice Through the Looking Glass, Mononokehime (Princess Mononoke) and Hauru no Ugoku Shiro (Howl's Moving Castle) films. In this study, where it will be examined comparatively of the cinematic comprehension of directors from two different cultures; the answers to questions as; in these narrations, what kind of a world aspiration is being actualized; in these universes where nonhumans are defined, on what extent can these universes step outside the anthropocentric approach, which is structured as a form of domination in the modern world; if a discourse which is opened to alternative becomings has been established or not; what kind of clues are presented regarding interpreting human existence of this imaginary world designs, are going to be looked for. These discussions will be conducted within the framework of concepts such as humanism, post-humanism, difference, becoming, nomadic subjectivity and with reference to the works of authors such as Gilles Deleuze, Rosi Braidotti, Michael Hardt, Antonio Negri and Donna Haraway.*

**Keywords:** Subjectivity, difference, becoming.

<sup>1</sup> Bu makale, 04-06 Aralık 2020 tarihinde düzenlenen III. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nda sunulan bildirinin gözden geçirilerek hazırlanmış halidir.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-2618-2127> / [0000-0002-2763-5423](https://orcid.org/0000-0002-2763-5423)

E-mail : [ahmet.oktan@omu.edu.tr](mailto:ahmet.oktan@omu.edu.tr) - [conbusra@gmail.com](mailto:conbusra@gmail.com)

DOI: [10.31122/sinefilozofi.889283](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.889283)

Geliş Tarihi - *Received*: 01.03.2021

Kabul Tarihi - *Accepted*: 28.04.2021

## Animasyon Sinemasında İnsan Ötesi Öznelik ve İma Edilmiş Düşler

Ahmet Oktan\*  
Gülsüm Büşra Çon\*

### Özet

*Sinema, varlığına içkin olanakları sayesinde daha önce deneyimlenenlerin ötesinde çoğul dünyaları hayal etme ve bunlar üzerinde düşünme yetisine sahip bir sanattır. İzleyicisini; bilimsel ve fiziki açıdan belki de hiç bir zaman var olmayacak olağanüstülükler ve bunların yaşandığı uzamlar aracılığıyla, düşüncenin farklı istikametlerine doğru yolculuklara çıkarır. Animasyon sineması da olağana iliştiirdiği olağanüstülükler ve yarattığı sıra dışı imgeler ile insan ve insan dışı varlıkların bakış açısından evrene, varoluşa dair düşünceleri kendine özgü bir tarzda üretir. Gilles Deleuze'ün deyimiyle yaşamdan taşan farkları yoklar. Bu yönüyle animasyon sineması; yaşamı Moderniteye özgü insanmerkezci bakışın dışına uzatmayı, alternatif oluşlara dair düşünsel yolculuklar üretmeyi vaat eder. Bu noktada, kurulan düşsel yaşamların merkezine konumlandırılan insan dışı varlıkların karakter tasarımlarının gerçekten insan ötesi bir özneliği mi işaret ettiği yoksa bu karakterlerin insan merkezci bir yaklaşımın taşıyıcıları mı olduğu sorusu önem kazanır. Bu çalışma, söz konusu sorunun olası yanıtlarını Alice in Wonderland, Alice Through the Looking Glass, Mononoke-hime ve Hauru no Ugoku Shiro filmleri üzerinden tartışmayı amaçlamaktadır. İki farklı kültürden yönetmenlerin sinema anlayışını yansıtan bu filmlerin karşılaştırmalı bir yaklaşımla inceleneceği çalışmada; bu anlatılarda nasıl bir dünya hayalinin edimselleştiği, insan dışı varlıkların dünyasını tanımlayan bu evrenlerin modern dünyada bir tür tahakküm biçimi olarak yapılaşan insan merkezci yaklaşımın dışına ne düzeyde adım atabildiği, alternatif oluşlara aralanan bir söylemin kurulup kurulmadığı, bu düşsel dünya tasarımlarının insan varoluşunun anlamlandırılması bakımından ne tür ipuçları sunduğu gibi soruların yanıtları aranacaktır. Bu tartışmalar; hümanizm, post-hümanizm, fark, oluş, göçebe öznelik gibi kavramlar çerçevesinde ve Gilles Deleuze, Rosi Braidotti, Michael Hardt, Antonio Negri, Donna Haraway gibi yazarların çalışmalarına referansla yürütülecektir.*

**Anahtar Kelimeler:** Özne (Subject), fark, oluş.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-2618-2127> / [0000-0002-2763-5423](https://orcid.org/0000-0002-2763-5423)

E-mail : [ahmet.oktan@omu.edu.tr](mailto:ahmet.oktan@omu.edu.tr) - [conbusra@gmail.com](mailto:conbusra@gmail.com)

DOI: [10.31122/sinefilozofi.889283](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.889283)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 01.03.2021

Kabul Tarihi - *Accepted*: 28.04.2021

## Introduction

Mind based and anthropocentric understanding of the enlightenment humanism, sees the human from all other beings in the universe as superior in existence and in order to reach the aims like taking human potential to a higher level, making living conditions to the ideal level; it makes humans dominion over other beings. The concept of reason is also seen as a fundamental tool that will overthrow the church's authority and is defined as specific to the human species (Saygılı, 2005: 325). In this definition, the intellect gets into a masculine form, that is, the male is placed in the center. So, non-normative beings are seen as irrational, something to be exceeded and dominated and so pushed out of the intellect's ideal limits (Çubuklu, 2004: 3-4; Lloyd, 1996: 22). Modernist thinking, therefore, adopts an anthropocentric subject idea, transcends the subjectivity in the being and produces majorative, univocal, homogenous structures that negate differences and pluralities.

Different writers have criticized this humanist approach, regarding modernist thinking subjectivity, and have suggested new subjectivity forms. Writers such as Gilles Deleuze, Rosi Braidotti, Michael Hardt, Antonio Negri and Donna Haraway, with the terms they have come up like difference, becoming, nomadic subjectivity, post-humanism, companion species; instead of an anthropocentric subject understanding, they suggested a hybrid post-human subject thinking where lines between species were blurred. They opposed the arrogance of anthropocentrism because it hinders respecting the diversity of human cultures and nonhuman beings, and esteeming humans as exceptions in a transcendental category. These writers who challenge Cartesian dualisms of anthropocentric thought tradition like self/other, mind/body, male/female, human/animal, machine/man, nature/culture, instead, have suggested the post-humanism notion which reflects an understanding that includes animals, plants, environment; actually, the whole universe. Emancipating life from molar structures and creating new values can only be possible by leaving these principles in the West philosophy; therefore, the being can be discussed "on a plane of immanence instead of a reality which is idea or subject oriented" (Kılıç, 2012: 206).

Cinema is an art that has the opportunity to catch the being in becoming and thus inventing new values. Öztürk, with reference to Deleuze's views, states that a picture, a film, a rock, a tree has an individuality and all the things that surround us have bodies of their own, and emphasizes the opportunities that the cinema has got, regarding it can define the being beyond the anthropocentric point of view. The cinema expands our perception of the being by showing "how life is seen from a bug, a butterfly, a glass, a musical instrument, a cloud, the sea, a meteorite, the stars, a rock's angle" (Öztürk, 2018: 209).

In this respect, animation is perhaps the genre with the broadest possibilities. Animation films, with the imaginary universes and character designs they have established, create images full of extraordinariness beyond the world we know of it. They also offer different interpretations of the universe from the non-human beings' point of view. In this way, they promise to produce intellectual journeys about alternative beings. The fact that these extraordinary images extend beyond the anthropocentric view of Modernity or they are the bearers of this approach, affects the hopes of creating a pluralistic world that includes all living and non-living beings, where differences are affirmed.

This study opens up the question, whether character designs of nonhuman beings that are located in the center of imaginary lives established in animation films, really point to a post-human subjectivity or these characters are the bearers of an anthropocentric approach. The possible answers to this basic question, are looked upon in the samples of *Alice in Wonderland* (Tim Burton, 2010), *Alice Through the Looking Glass* (James Bobin, 2016), *Mononoke-hime* (*Princess Mononoke*, Hayao Miyazaki, 1997) and *Hauru no Ugoku Shiro* (*Howl's Moving Castle*, Hayao Miyazaki, 2004) films. The sample films were selected by a purpose-built sampling method. In determining the sample, factors such as the fact that the narratives are not limited to one or a few human subjects, that they have a wide variety of characters consisting of different species,

that the relations between these different genres are being discussion, and beings of the entities from different species contribute to the progress of the narrative, were taken into account. These films, reflecting the cinema comprehension of directors from two different cultures, are examined comparatively in the axis of the basic question given above. This debate is carried out together with sub-questions like; how and what kind of subjectivity forms are produced in narrations; how far these universes defining nonhuman beings' world, can step out of anthropocentric approach, which is structured in the modern world as a despotism; whether a discourse is established or not in opening a way to an alternative becoming; what kind of clues the imaginary world designs present, in terms of making sense of human existence. Findings of the forms of subjectivity in the analyzed films, have been argued around humanism, post-humanism, difference, becoming, and nomadic subjectivity concepts and with reference to works of writers such as Gilles Deleuze, Rosi Braidotti, Michael Hardt, Antonio Negri and Donna Haraway.

### On Post-Human Subjectivity

The concept of "subject" has a central place in criticisms about Modernity. "Rational autonomous subject" (Duman, 2010: 48) idea, which grounds the universal power of mind and science in the modern thinking tradition, is criticized in many contexts. The aforementioned criticisms, which have started to come up in subjects like defining existence over rationality in the modern subject thinking; together with this subjectivity comprehension, reinforcing subject-object dualism; together with the discussions of postmodernity, have intensified on pointing out to "human" as being a founding, constructing subject while watching a hierarchy among beings in the modern subject understanding. Accordingly, the interest in posthumanist approach which points out to the need to think on new subjectivity forms that are not "anthropocentric" has increased.

One of the fields in which the objections to modern subject thinking have intensified, is the emphasis on "rationality" in modern subject definition and; the criticisms directed by Friedrich Wilhelm Nietzsche (2009; 2007) are significant since it shaped postmodern arguments. For Nietzsche, mental attributes do not have enough power to establish universal laws (Yıldız, 2018: 101). Because the mind is affected by all the needs of the subject's organic existence and the historicity of the life process, and transforms with these processes. In this context, it is not correct to define the subject through a mind reduced to the ability to know only. Nietzsche interprets configuration of the subject in existing values. In this approach, he sees the subject "as a being, empirically established, living, interpreting its context of living with the will to power, producing knowledge with the perspective of values its willpower created, transforming, evolving and evolving its context it's in, and producing value and knowledge by interpreting this changing context" (Yıldız, 2018: 101). Nietzsche's this point of view on subject; is important in supporting a comprehension that affirms life, not reducing to absolute rational processes. Because Nietzsche thinks that, the rational subject comprehension is preventing the desire to cling to life, which is needed to affirm vital processes (Dreyfus and Wrathall, 2006: 3-4).

A part of the criticisms directed at humanist subject thought is consisted of the structure reinforcing subject-object dualism. Martin Heidegger, who made significant approaches regarding this part of the subject, points out that before modern times, among Greeks, the notion of subject was used as "hypokaimenon (thing-that-is-preceding)" and it is corresponding to the reality in which humans take place (Özlem, 1998: 18). To the Greeks, humans are a part of the reality, which is perceived as the subject, and subject-object distinction is vague. Transforming the relation between subject-object and positioning human's subject place to a more hierarchical context, according to Heidegger, has come up with Descartes and subject metaphysics (Özlem, 1998: 18). Descartes, who influenced modernity's mind-oriented subject design, externalized the reality that the humans are in, by comprehending thinking as a separate substance from

the being and by describing the existence over thinking. With this approach, reality has turned into the object of human's thinking action. With modernity, by the boosting of emphasis on the mind (or the emphasis defining intellect over human subjectivity), the given subject-object dualism has become clearer and the belief that humans are superior over nature has also become stronger. Heidegger's objection is not onto human's subject position, but to the idea that human's existence, is disconnected and eccentric from the reality in which it takes place, as in modern subject design. The author criticizes the aforementioned subject design with the concept of "dasein", which defines "human existence" as "being-in-the world" in its entirety with other beings (Rockmore, 2009: 29). The criticisms directed at modern subject design, by philosophers such as Nietzsche, who evaluated subject from an existential paradigm, and Heidegger from a phenomenological paradigm, can be said to open a path to the alienation from the anthropocentrism by weakening the importance imputed on the human in regard of subjectivity.

The ongoing debate on the fact that rationality is not sufficient to evaluate the human as a subject, and the subject-object dualism in the human subject approach is problematic in terms of comprehending existence; considering the current approaches in which anthropocene era discourses are on the agenda and the need for posthuman forms of subjectivity, although bringing significant expansions to subjectivity approaches, they remain deficient. It is significant that authors like Deleuze, Guattari, Braidotti, Hardt, Negri and Haraway further the criticisms about modern subject design and invite to think about subjectivity on the contrary of "anthropocentrism", on a more different and creative plane.

The main objection of Deleuze to modern subject design is defining subjectivity over identity with various dichotomies, by focusing on mind and experience and, placing human as a founding, universal, transcendental subject. Deleuze interprets subjectivity on univocity concept which is established on an immanent understanding. Univocity; is not about a single and a constant principle including almost everything; it is the relational, holistic plurality that conserves the inner/self difference of being (Deleuze, 1990: 177-180). In Deleuze's words univocity is: "the unique cast for all throws, one Being and only for all forms and all times, a single instance for all that exists, a single phantom for all the living, a single voice for every hum of voices and every drop of water in the sea" (Deleuze, 1990: 180). In this context, we understand that Deleuze opposes to a subjectivity approach which is based on a hierarchy between identity and being, through a comprehension based on an immanent, "univocal" "becoming" ethics.

A "univocal" becoming ethic, is about the subject's being in an incomplete, dynamic formation process and, to multiply independent from its physical form, by including different becomings beyond the being itself. This means forming pluralities immanent to one, with the deterioration of the dualist structure between "one" and "many". To make it clear, the individual experiences both being "one" by himself, and multiplying by adding other becomings to its own existence and being "plural" together. In this aspect, becoming; should be thought as a process in which the individual perceives the experience of being autonomous, being together with the other and being hybrid altogether (Deleuze and Parnet, 2007: 10, 84). Perceiving plurality is not only about perceiving other people. It is about thinking inside a formation that transcends human to animals, plants, objects, etc. other body forms and inside a relativity. Such a becoming makes it possible for the individual to experience different existence potentials by surpassing established subjectivity statuses. "Different beings will provide multiplication through incorporating all others' existence to their own existence and eluding through creating a "multiple existence" from the arrogant nature of the humanist view" (Akyol Oktan & Oktan, 2019: 288). In this aspect, the becoming ethic lays a creative approach in presenting a subjectivity comprehension which is not anthropocentric.

Deleuze's definition of the subject in the context of "becoming" ethics, invalidates the logic based on identity and hierarchy regarding the body. Because Deleuze dissolves the given

identity and hierarchy on the basis of “difference” and suggests a nomadism immanent to body, not limited in the body but also not anomalous from it. Such nomadism, which is not limited to the body’s movement but necessitates the body’s presence, abstracted from place and time, to Deleuze, (2004: 259-260), makes it possible to emancipate from ascribed codes and to struggle not allowing to form again any despotic organization. Because the sustainability of freedom, requires a nomadism, which is in a becoming, that has never been complete. With nomadic becoming, subjectivity is not intrinsic to human body anymore and floods over other bodies (Kara, 2015: 13). In this context, nomadism, in Deleuze’s philosophy, makes the basic foundations of this subjectivity comprehension which is not anthropocentric.

A nomadic subjectivity model presents an enriching; meaning perceiving the other, becoming one and many with the other, and an emancipating comprehension in the extent it enriches. Deleuze and Guattari, describe structures related with power relations and placing the frame of social pattern on a hierarchical base, in other terms, oppressive institutional organizations as molar structures; and connections supporting emancipating desire organisms as molecular structures (Guattari, 2016). In this regard, the nomadic becoming, presents a molecular struggle against molar structures’ domination, challenging many dualist structures like mind/body, man/woman, human/animal, machine/man besides self/other dualism. From the writers’ view, the continuity of nomadic becoming obliges continuity of creation of difference and a molecular struggle. There is no place to anthropocentric subjectivity in self difference production and molecular struggle thinking which affirms the tendency to the other and being one with the other.

Braidotti, who benefited from the aforementioned views of Deleuze on nomadism, puts her view on subjectivity as “zoe-geo-techno- interdependent egalitarianism on a basis of nonhuman respect” (Braidotti, 2019: 74). The writer, with the ethic frame, which she defines as zoe-geo-techno interdependent egalitarianism or, briefly called as “zoe”, establishes subjectivity on an idea that all bodies human or not are interconnected (Braidotti, 2013: 95). According to Braidotti, in order to make profit, the global economy has made the lines between humans, plants, seeds, bacteria and planets blurred and reveals a cosmopolitan connection between species. However, the writer states that this blurring and connectivity, while connecting the world together, leaves it unguarded and, inside its anthropocentric structure, supports the crushing power that the universal humanist values burdens on humans. With his approach on zoe ethic, Braidotti takes an emancipating potential from the negatively affecting postanthropocentric structure which the global economy reveals, and shows her own deconstructivist postanthropocentric understanding (Van Der Zaag, 2016: 332).

A similar of the given approach is presented by Hardt and Negri (2001: 215), as “an anthropological migration/anthropological exodus”. According to the writers, the modern world has passed beyond qualities that can be explained as imperialism. Inside this order, what the writers describe as “imperialism”, “there is no ‘place’ of a dialectic between forces of production and despotic system” (Hardt and Negri, 2001: 209). Omnipresence and deterritorialization of the power, have brought the exploitation system which has spread everywhere together with them. The writers explain this situation as “non-place of exploitation”. It can only be opposed to such an order of imperialism, according to the writers, with a deterritorialized subjectivity form. Writers, who defined the given subjectivity as “plurality”, as referred to the Deleuzian philosophy, state that it can be resisted to the imperial system in which there is no difference of inside and outside through “opposition”, nomadism and an affirmative barbarism (Hardt and Negri, 2001: 208-210). “Plurality”, which the writers conceptualized as the new subject of the resistance, while marks a politic subjectivity form which is basically the will to “oppose” every form of structuralization; to the writers, this form of subjectivity includes rhizomatic connectivity and immanence of nomadism (Laclau, 2001: 7). Therefore, the political subjectivity form that Hardt and Negri put forward has the will to “oppose” to the anthropocentric subject thinking which the modernity has suggested.



The writers views on the nomadism and transcendence of the bodies, that they defined with “anthropological migration/exodus”, shows their open approach to the given posthuman subjectivity perspective. Writers, who state that the lines between human-animal, female-male, machine-man, etc., has been blurred, and this kind of an anthropological nomadism is creative in the means of occupying a place in the nonplace of exploitation. According to them, anthropological nomadism is “a metamorphosis which disintegrates the modernity’s all naturalistic simulations” (Hardt and Negri, 2001: 216).

One of the writers that distinguish herself from others in search for a subject, which is not anthropocentric, is, Haraway. Haraway objectifies the given posthuman subject views such definitions as “clobbered together figures”, “companion species” (2008), “cyborg” (2008, 2016). These concepts, for Haraway, are significant since making contrasts like man-animal, machine-man, female-male invalid, and with this aspect making an ironic depiction for challenging to the West’s philosophy’s rooted values possible. According to the writer, these definitions that express “hybridity”, disburden the subjectivity of its historic load and it is not possible to explain these species that has no origin story with humanist values. Being hybrid for Haraway”, is not depersonalization and vanishing into the other, but being both single and plural. Therefore, being hybrid, is perceiving a becoming that is not anthropocentric. A subjectivity design that is not anthropocentric, for Haraway, also means questioning masculinity, which is a specifying element in Modernity’s subject imagery (Akyol Oktan, 2019: 298). The writer summarizes the mentioned subjectivity approach, which also includes her struggle with masculinity as:

“Cyborg imagery can suggest a way out of the maze of dualisms in which we have explained our bodies and our tools to ourselves. This is a dream not of a common language, but of a powerful infidel ‘heteroglossia’. It is an imagination of a feminist speaking in tongues to strike fear into the circuits of the supersavers of the new right. It means both building and destroying machines, identities, categories, relationships, space stories” (Haraway, 2016: 66-67).

With cyborg, chimeras or companion species terms, it is understood that Haraway presents a model for thinking on post-human subjectivity relationality and living or not, all others.

At the center of all these approaches, there is the idea that human, animals, plants and all other entities exist in a unity, relationality, freed from the master-slave relationship that the hierarchies and modern subjectivity forms bring forward. In this context, it is found out that all these subjectivity forms that are defined at the center of “nomadic idea”; are trying to purify the subject idea that the West philosophy tradition has established from the arrogant roots in which the value that is burdened on humans. The mentioned emphasis on post-human subjectivity is significant since by constructing subjectivity on an ethical context, it invites human to evaluate its role inside anthropocene era discourse and play his/her part of the responsibility.

## **The Discussion of Subjectivity in Animation Images**

Animation films take its viewers to journeys via extraordinariness, which maybe will never exist, and spaces where these extraordinariness take place. With unusual images created by blending the usual and extraordinary, it gives opportunities to dream about multiple worlds beyond what was experienced before and to think on them. “Animation intrinsically interrogates the phenomena it represents and offers new and alternative perspectives ant knowledge to its audiences” (Wells, 2002: 11). By taking nonhuman beings into the center, it promises to open life intellectually to otherness that surpasses modernist anthropocentric view, to alternative becomings and to plurality. At this point, the question becomes significant that, whether narratives, which establish imaginary lives by centering nonhuman beings or by combining the usual and the extraordinary, really point out a posthuman subjectivity or these narratives

produce again an anthropocentric approach. In this part of the study, this essential argument will be carried out through Hayao Miyazaki's *Princess Mononoke* and *Howl's Moving Castle* films, which problematize Mythos together with a modernist comprehension of life and, *Alice in Wonderland* and *Alice Through the Looking Glass* films which realize a similar debate through journeys between different universes.

### ***Hayao Miyazaki's Mythos Universe and Journeys to Nonhuman***

Most of Miyazaki films start with a journey. These journeys, which take place away from the civilization, to mountains, forests; continue both in space and in characters' inner world. In *Princess Mononoke* and *Howl's Moving Castle*, journey is one of the main centerlines of these films. Protagonists in these films, go on uncertain journeys away from their settlements, to places where spirits, gods, witches or wild animals live. These journeys that take place away from the hierarchical order of modern life and towards the realm of the marginalized; make a purer life possible that leads to leaving from the mess brought about by civilization, oppositional way of thinking and an anthropocentric approach. Characters, in parallel with their journeys that are triggered by a problem that comes out in their generally usual lives, go through transformations that tend to surpass his/her own self; to be more mature in their inner selves; and gradually leading to plurality.

Miyazaki is a director who has a critical approach to the anthropocentric worldview. He expresses this approach as "We need courtesy toward water, mountains, and air in addition to living things. We should not ask courtesy from these things, but we ourselves should give courtesy toward them instead. I do believe the existence of the period when the 'power' of forests was much stronger than our power. There is something missing within our attitude toward nature." (qtd. Mayumi, Solomon and Chang 2005: 3). He states that the way to get away from anthropocentrism is that humans should value nature and all what is left in the physical world. He structures this view over Japanese national religion, Shintoism, in his film narrations. Boyd and Nishimura remark that Shinto is an immanent power that understands of all life including humans. They define the nature of kami, which is at the center of this belief, as a productive, continuous creative process that harmoniously covers the whole world. Kami is neither arbitrary nor deterministic and all phenomena such as the sun, the moon, mountains, rivers, fields, seas, rain, wind, animals or humans have it (Boyd and Nishimura, 2004: 3-4). In this belief, Kami spirit is perceived as a vital, producing, regenerative power present in all creatures like the invigorating sun, moon, mountains, rivers, seas, wind, plants, animals, humans.

The thought of Shinto is not reflected as an actual belief, but as a reference in making sense of life. As Bigelow (2009: 60-62) emphasizes, Miyazaki throws away the archaic Shinto mythology, since Shintoism became a political sign in the state ideology, and in order to generate metaphorical meanings and mysteries that present nature in a holistic perception, he addresses to Shintoistic mythos. He expresses his approach as:

"In my grandparents' time," he says, "it was believed that spirits [kami] existed everywhere-- in trees, rivers, insects, wells, anything. My generation does not believe this, but I like the idea that we should all treasure everything because spirits might exist there, and we should treasure everything because there is a kind of life to everything." (qtd. Boyd and Nishimura, 2004: 7-8).

Miyazaki, who continues to make his with this approach based on entities' holistic perception, thinks that this idea has almost ended with Modernity and in order to revitalize this understanding, shows worlds out of civilizations from these beings' points of view. Wolves, pigs, boars, bugs, ghosts, spirits, plants, mermaids, puppets even houses are placed at the center of the narrations and these characters' points of view play a determining role in the progression of the narrations. In *Princess Mononoke* and *Howl's Moving Castle*, examined in this study, nonhuman beings and the relationships between these beings and humans are the

basic problems of the narratives.

In *Princess Mononoke*, a series of events are depicted when a sacred forest is tried to be destructed for industrialization. One of the animals, affected from this situation, turns into a demon and is killed by the tribe leader Ashitaka. However, just because of this, Ashitaka is cursed and to get rid of the curse, leaves his tribe forever, to find Great Forest Spirit. All creatures are harmed from Lady Eboshi's plans for destructing the forest and Mononoke, a member of the Wolf clan, is trying to protect the forest against Lady Eboshi. Ashitaka takes on the task for connecting both sides that fight for different purposes, and together with Forest Spirit Shishigami, he prevails in making peace between species.

In *Howl's Moving Castle*, the adventure starts with when young Sophie, working at a millinery, encounters the owner of the Moving Castle, Howl. The conditions of war prevails in the country. Just when the King's soldiers are disturbing Sophie, Howl rescues her from the soldiers and they walk in the sky, together. One day, the Witch of the Waste transforms Sophie into an old woman. Having to leave her place of residence to hide this situation, Sophie sets off and reaches Howl's Moving Castle. With the help of many species here, the war that the empire tries to continue, comes to an end. This journey and struggles narrate the characters' self-discoveries and escape points.

Miyazaki; in *Princess Mononoke*, makes posthuman subjects' voices heard, such as Lady Eboshi, who is the leader of fast growing Iron Town by the Great Forest, The Great Spirit of Forest Shishigami, who is fighting against the idea of destructing the forest, Wolf Clan led by Moro, Boar Clan led by Okkoto, Monkey Clan, Forest Fairies (Kodamas), monster Daidarabotchi, and Sacred River. It makes visible these beings, which are ignored by the anthropocentric point of view, seen. Miyazaki, thus checks the difference with such cinematic images that is checked with Briadotti's zoe-geo-techno interdependent egalitarianism concept, which is about the world always being more than what we think about. Animal characters are defined as a form of becoming that are placed among different form of beings like animal, god, demon, etc in the film. The divinity and spirit attached to Shintoism and kami spirit in the film; is far from qualifying a transcending power, it is immanent to beings. All of the becomings; speak out for the righteous struggle against human domination and destruction and they fight for it against humans. Spirit of Forest shows up as a hybrid of deer and human species. While seen around like this at daytime, it is transformed into a creature named Daidarabotchi. Spirit of Forest enlivens the forest with little fairies named Kodama, and the Sacred River.

Miyazaki, answers to Modernity's majorative-androcentric structure, which negates the differences and pluralities in the beings, with images that criticize human species' self-hierarchical structure as well. He destroys modernism's androcentric intellectualism and subject definition with female leaders like wolf-goddess Moro, Princess Mononoke and Lady Eboshi. Though destroying nature, Lady Eboshi gashes in the homogenous subjectivity structure of the empire by making the lepers and prostitutes, marginalized by other people in the country, together with the workers, a part of the socio-economical life of Iron Town she is ruling. In Iron Town's social structure, women are decision makers. While men used mostly in the army for war, women and lepers are the power of production. For this reason, Miyazaki, describes the film in which he narrates marginalized societies as "a story of the marginalized of the history" (qtd. Bigelow, 2009: 62).

People named Mononoke and Ashitaka are also marginalized characters in the film. Ashitaka, since he killed a cursed boar, has also made himself get cursed and the spirit of the curse is moving inside his body. He, from that moment on, possesses, both a man's and a demon's spirit. That's why he has to leave his own tribe forever. In order to rid the curse and escape death, he needs the post-human being, Spirit of Forest Shishigami. Thus, he moves on to other life alternatives. Mononoke, on the other hand, is a half-human half-wolf character, raised by wolves. Mononoke, continuously emphasizes that she is not a human but a wolf and she hates humans. She is inside an 'animal becoming'. Moreover, wolf clan leader Moro is a

mother for her; they hunt together, sleep together. Mononoke, fights beside wolves against the humans that try to destroy the forest. Therefore, she is opened to plural subjectivities. Mononoke, freely moving in her molecular lines, is an exception of the society she is living in.

In Howl's Moving Castle, various characters reminding Haraway's companion species conceptualization, live together and help each other. The film ensures freedom from the humanist view, by showing a plural life, the plurality of species, the universe with the others from different kinds of beings' point of view. Howl's castle is a micro world consisting of a wizard, a witch, a woman getting old due to a spell, a child, a genie, a dog and a scarecrow. Nonhuman beings are not in a different status from humans in this micro world either; on the contrary, all beings exist with their own subjectivities. Nonhuman beings, Turnip Head; fire demon Calsifer; a dog, Heen; Light Spirits (sun/moon lights); Henchmen, a blend of human and monster; The Moving Castle, comprised of organic and inorganic matters and moving like a living creature, and fighter aircraft are companion species as being different beings that live together in the same universe. For instance, Calsifer, a talking fire, is the power that enlivens the Moving Castle, that makes it walk and makes other characters hide from the war. Besides, Calsifer and protagonist Howl's lives are connected to each other. One's existence depends on other's survival. Characters' build-up and realization of inter-character relationships in a posthuman subjectivity; and freed from oppositions and hierarchy, a life form that would carry the world to an ontological state based on love, empathy and relationality, is exemplified as such, setup inside the micro world of the Moving Castle's borders.

Miyazaki, through the aforementioned images both in *Princess Mononoke* and *Howl's Moving Castle*, while showing a world comprehension beyond anthropocentrism, he invalidates the subject-object difference which is a basic Cartesian duality form. For example, in Howl's Moving Castle, Sophie, from the first moment of her encounter with Turnip Head, she perceives it not as an object, but the way it is, meaning a living being. The two characters talk and they improve an emphatic relation. Turnip Head, in his own will, enters life in the Moving Castle, gets significant roles in critical moments, it shields its body to protect others. In both films, as an extraction of subject-object difference, distinctions such as living-nonliving, nature-civilization, and human-nonhuman are deconstructed. Humans, animals, extraordinary creatures, trees, puppets, even The Moving Castle in Howl's Moving Castle are not described as superior, beings that prioritizing each other. In the given films, invalidation of subject-object dualism which brings a hierarchical being concept; brings a relational, egalitarian approach with it.

In this approach of Miyazaki, goodness and evil is not built as an opposition form. Goodness and evil are perceived as abstract virtues or deficiencies and are not specific to the character. In *Princess Mononoke*, Lady Eboshi, on the one hand, is in search of destroying the forest and armament and on the other hand adds the marginalized people to the socio-economic life of her town. At the end of the film, she accepts that while restarting production in Iron Town, she has to do it without destroying the forest. Mononoke and Wolf Moro choose not to kill Lady Eboshi and go on their lines in peace with humans. The Spirit of Forest do not think of avenging itself for beheading for a second, it endeavors to regenerate to forest and all species around including the men that beheaded it. Ashitaka and Mononoke, try to protect Boar Okkoto's life, which turned into a demon and attacked all species, at the cost of their lives. Ashitaka simultaneously tries to protect humans, animals, forest and spirits. He makes the connection between all the conflicting species. In terms of not conceiving good and evil as a contrast, Witch of the Waste that caused Sophia getting old with her magic in *Howl's Moving Castle* film and royal dog Heen can be given as examples. A chance to live is given in Miyazaki's cinematic universe to both these two characters that can be a definite villain/an antagonist. These two characters, who have characteristics that can be distinct evil/hostile characters in mainstream cinema narratives, are given the chance to live in Miyazaki's cinematic universe and start living in the Moving Castle. Additionally, sometimes Witch of the

Waste intentionally gives harm to other beings in the Moving Castle, which take care of her. But none of these things cause others cast her away. Because all the characters of the director possess good and bad concurrently, they are in a becoming. The most important reason for ensuring a peaceful environment far from the hierarchy of species is, comprehending good/bad concepts by the characters not as a contrast but as a relationality.

In the films examined, egalitarian and plural relations based on relationality; in other words, making the construction of a companion subjectivity, become possible through a kind of deterritorialization. In both films, characters experience various transformations and in parallel to the progress of the narration, conflicts between characters, eventually turns into a harmony together with the transformations of the characters' perceptions of themselves and of life. This process works by characters abstracting from the cultural contexts and their pasts that they belong, moving away from constant identity designs and turning to a nomadic subjectivity that is open to plurality, coincidence. Deterritorialization, as a process that builds up nomadic subjectivity; while being in both films in various forms, in the micro world established in the Moving Castle in *Howl's Moving Castle*, is a more evident example. All of the characters such as Howl, a wizard; fire demon Calsifer, Markl, Sophie, Witch of the Waste, Turnip Head and even the Moving Castle has come together through transforming into a different thing than they really are and exist as molecular subjectivities based on fluidity among different being forms. The Moving Castle and all the living beings inside, often transform into different beings. For example Howl, is a good example of the hybrid, post-human subject where lines between species are blurred. He is a creative, political object which Hardt and Negri described as the anthropological migration and occupying a place in no-place of exploitation. He lives in a continuous metamorphosis in different universes with different names. He gets names like Howl, Pendragon and Jenkins, and takes on different being forms like human, eagle and dragon. He is at the service of the King but actually, he fights by creating his own lines of flight and wants the war to end. He rejects King's witch Madame Suliman's offers to use magic at war. He creates himself a new life potential by not behaving as the society claims. Thus, against molar structures, by transforming into a war machine that continuously moves in his own lines of flight, he shows a resistant nomadic subject feature. This war machine is the schizoid, coming out of state apparatus just as Deleuze emphasized. While state apparatus is reigning by military force, the aim of the war machine, that is, Howl, is not to dominate or to rule. He is moreover like a "body without organs", as a pure and immeasurable plurality.

The fluidity of Miyazaki's characters' among multiple lives, being unfixed in a certain life experience or concept; turn them exactly into nomadic subjects. The randomness of different experiences and rejection of fixed identities, opens these characters' subjectivities to a becoming in Deleuzian form. The building of nomadism, becoming and plurality occurs in heterotopic places.

In his essay, *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*, Michel Foucault (1997: 354), who defines heterotopia, as spaces that place many areas, many spaces which do not comply with each other side by side in one real place; talks about different types and different characteristics of heterotopia and emphasizes that one of the main characteristic of it, is the spaces that otherness is produced. Heterotopias which are an intermediate place between a site or civilization exemplifying an oppressive life and a utopia describing an ideal life but only existing in dreams, are the transition places that consist alternative probabilities. Foucault defines heterotopia as an emancipating space from the site's oppressive, anthropocentric and excluding structure and ensuring secession from the site. In this way, the heterotopia concept resembles Deleuze's nomadic becoming. Heterotopia, in a way, is the field that ensures subjectivity in Deleuzian concept.

On the other hand Foucault, states as a basic feature of heterotopia that, it accumulates time in a layered structure and making time permeable by including different time layers

together. But in context of being the place of searches for an alternative to site, it does not provide ephemerality, immobility, identity. Because immobility of the place will make life transform into a permanent system and lose its emancipating potential. In this aspect, as affirming fluidity, transformation and difference in Deleuze conceptualizing becoming as an emancipation form; in Foucault's heterotopia definition, the transformability of the place is the condition of emancipation.

Miyazaki's characters take shelter in places opening to abnormal, ephemeral, plural universes and these places act as incubation places where infinite possibilities sprout relating the denotation of existence. The Great Forest in *Princess Mononoke* and especially the Moving Castle in *Howl's Moving Castle* are each an example of heterotopia. The moving castle, in which Howl and friends that have similar background, hide in, from pro-war state oppression, has a significant role for the characters in being deterritorialized and nomadic. With its physical structure and inhabitants, the Moving Castle, in which human and nonhumans intertwine (zoe), combining with ground (geo) and technology (techno); sometimes transforms into an ordinary house in a neighborhood and sometimes to a walking metal ship and is constantly on the move for different places. This movement on the one hand happens in differentiation of its place inside the same universe and on the other, it comes about with different parts opening to different dimensions. The interior and exterior of the Moving Castle is designed as they are two different unconnected worlds and by turning the main entrance door's lock to different directions, this door makes passage to completely different dimensions from each other. The door is a threshold for opening the Moving Castle to different universes. The coincidence, vagueness and plurality that the threshold consist, nomadize and deterritorialize the space and beings living inside. However, wherever Calsifer takes the Moving Castle, there is no difference in the place where the door opens to. When looked from the Moving Castle's window or stepped outside the doors, the wilderness, forests, lakes, animals, mountains of Japan are viewed. In this aspect, comprehending space as a coverable surface is invalid in the film. The place design seems schizophrenic. The outer door of the Moving Castle; while leads inhabitants to different universes; it includes the extraneous, especially intruders into different layers even if it takes them into the same area. Characters coming from different dimensions do not encounter with each other and perceive this space in different forms. The plurality of the space is also valid for the inside of the Moving Castle. There are different rooms that surpass the physical borders of it and these rooms transform sometimes into flamboyant bedrooms, labyrinths and tunnels. For instance, the bedroom transforms conveniently according to the body into which Howl transforms.

Description of space in a concept of transformation and deterritorialization, is also valid in terms of time. In the Moving Castle, characters like Sophie, Witch of the Waste live while their different ages intertwine. Especially, Sophie, who suddenly gets old due to the spell of the Witch of the Waste, depending on her behaviors and spiritual maturity course, sometimes gets younger and sometimes seems much older. In the scenes, when she helps Howl, tries to protect him from dangers, makes sacrifices for him, that is, in a sense, when a relationality with a being except for herself is strong, she becomes completely younger. Getting old of body, is not perceived as a big problem which has to be fight in in a world imagery based on spiritual wholeness and purgation, forming the film's ideational background. The pureness of the spirit, maturity, openness to plurality and heterogeneity, a life structured on relationality is more important than the age or appearance of the body. This approach of the director is compatible with positive difference idea affirming life with Deleuze and Guattari's conceptualizations. When considered from this point of view; it can be said that, in the film, just as characters and spaces, time is also presented not uniformly, on a linear line but in plurality and vagueness, in other words with a minorative comprehension.

### ***Alice in Plural Universes***

In *Alice in Wonderland*, directed by Tim Burton and in *Alice Through the Looking Glass*,

directed by James Bobin, similar to Hayao Miyazaki's studied films, there are plural universes built on images of many species like human, animal, machine, monster and hybrid. Alice, the protagonist of both films, embarks on adventures expanding to different universes and ensuring interspecific interactions through journeys in space and time. In *Alice in Wonderland*, subjectivity process of Alice, who journeys to Wonderland following up a white rabbit, is narrated by creating escape lines from a world where molar structures are dominant. Wonderland is a world where many different living and nonliving species we cannot even imagine, posthuman subjects, humans and many species that we can call companion species, live together. Alice, in this world, where she kept seeing in her dreams for all her childhood and entered by falling down from a hole, firstly encounters with food and drinks that make her shrink and grow. However, for Alice, the most interesting part of Wonderland is her being a heroine expected to slay monster Jabberwocky. When the Frabjous Day comes, companion species altogether overcome the Red Queen's army and Jabberwocky. Alice, thanks to the adventures she lived in Wonderland, has become a subject which can tell herself and people around what she cannot tell before, in the world above the hole and a subject that can gash through the molar structures.

In the sequel, *Alice Through the Looking Glass*, Alice passes to Wonderland through a looking glass again by following Absolem, a butterfly transforming from a caterpillar, and sets out an intertemporal journey to find Mad Hatter's family, who becomes ill with a lethal mental illness. During her journey many truths hidden in the past come up but altering time flow freezes up destroying Wonderland forever. When all the species such as humans, animals, plants or time freeze up, the thing to give life back again the universe would be an energy, a spark. Returning to her own world after the chronosphere, which ensures the normal flow of time, is replaced; Alice will get rid of the ties that connect her to her ideal of self-realization, will enter a nomadic subject becoming process by emancipating from molar structures.

Deleuze, in his book *Logic of Sense*, discusses Lewis' Alice in Wonderland story, the source of these films, as an example of multi-layered meaning generation beyond Western dualist way of thinking forms. He evaluates elements like Alice transforming into a bigger or small Alice in a single move, vagueness of past, present and future in time travelling, or invalidating the perception that rationalizes space like up-down in "a becoming whose characteristic is to elude to the present" (Deleuze, 1990: 1) context. In this sense, Alice's adventures emerges as a becoming form invalidating the paradoxical comprehension of denotation, closing of denotation to the present and a dualist contrast and description of subject in a specific constant or structure form. Alice's forgetting her name from time to time during her adventures, can be regarded as making identity controversial and a kind of drawing away from the causality building up the identity in Deleuzean approach. Because "the proper or singular name is guaranteed by the permanence of *savoir*" (Deleuze, 1990: 3).

It is a significant question whether Deleuze's findings in Carroll's work in terms of Alice's subjectivity is fictionalized as an example of a becoming and deterritorialization of dualist perception are valid in Burton's and Bobin's same titled films of Alice's story and, whether the elements that arise in this context in the films, describe a post-human subjectivity form<sup>2</sup>. At this point, specific conditions of the cinema and the context the films are produced become important. Debated in the first part of this study in this context at the point that Hayao Miyazaki's to establishing multiple worlds that could go beyond the dominant discourses and open to alternatives, it is doubtless that Studio Ghibli, an independent production company where he made his films, made an important contribution, besides elements like director's worldview and Japanese culture's original roots. However, *Alice in Wonderland* and *Alice Through the Looking Glass* films are produced in Hollywood film industry and narrations have been formed according to the lines that the system brought. It is acknowledged that Hollywood

<sup>2</sup> Although the films are adapted from Carroll's novel, the study which based on the idea that each of the works are unique productions, focuses on the analysis of films and does not aim to make a comparison between novel and films.

cinema industry has a deep effect in shaping a certain style in terms of production conditions of the films, narration structures, character build up and screening. It is possible to identify these effects in discourses narrated, in signification of life and beings. Inside this structure, mostly, masculine and anthropocentric view and dualist contrast reproductions are shown. In these productions, nature and beings other than humans are shown as objects to be transcended, struggled or benefited and thus anthropocentric domination is supported. *Alice in Wonderland* and *Alice Through the Looking Glass*, films made in this production system, though there are plural universes set up with images of many species like human, animal, plant, machine and hybrid species; it can be said that the images created, present limited images in post-human subjectivity aspect. The narrations of these films mostly are based on the aforementioned Cartesian dualities of Western philosophy tradition.

What is narrated in *Alice in Wonderland* and *Alice Through the Looking Glass*, is based on the struggle between the good and the bad. Contrary to Miyazaki films that question what is good or bad and presenting images beyond paradoxical thinking by describing these elements as a part of human and nonhuman beings' subjectivities; in Alice's adventures, good and bad are distinctively separated and narrations progress in heroizing Alice who is the leader of protagonists. Narration of struggle and heroism is valid both in *Wonderland* and in the world above the hole, and struggles always result in Alice winning. In *Wonderland*, the Red Queen represents the bad and the White Queen represents the good. Images are designed to feed this contrast. For example, Red Queen's army consists of decks of cards as a figure of entertainment purged from thinking. White Queen's army on the other hand is comprised of chessmen which represent a game of mind and strategy, chess.

In both films while nonhuman beings contribute to the progress of the story, they are in supportive roles that help in struggles concentrating more on humans and they are placed in order for human characters to contribute to their self-realization. Red Queen, representing evil; exploits humans, animals and plants whom she used as servants, in a way not leaving any living space for them. These beings, even if get into action with their own choices from time to time, cannot be subjectified, stay as Red Queen's objectified beings. In the land of White Queen, however, a collective life together with all beings, is present. Though characters like The Mad Hatter, The March Hare, The White Rabbit, The Dormouse, Cheshire, Absolem, Bayard, Bandersnatch are making their own choices and when required, opposing to the oppressive power, they can be considered as supporting characters. Because these beings in *Wonderland*, instead of joining forces against the Red Queen and getting victorious; they wait for a human to come save them. They set their all hopes on Alice. Slaying Jabberwocky, finding the Hatter's family, taking Chronosphere back to its place when time and universe has been malfunctioned; they are all Alice's tasks. Reestablishing the universe order working on mechanical rules, and continuing its existence in a certain order, are again entrusted to the skills of a human being. White Queen's words "Alice all our hopes depend on you" is a reflection of this approach. For this reason, it is possible to say that opportunities of post-human subjectivity in Alice films, when compared to Miyazaki films, are very limited.

In *Alice Through the Looking Glass*, "Time", who comes forward as an element in exemplifying nonhuman subjectivity forms, is imaged in a form, showing different becomings with the capabilities cinema has presented. Time is depicted as a half human half machine male form. In daily perception, generally thought as a transcendental concept; in the film it is created as a human-machine image that gets hurt, deceived, falls in love, gets tricked. Though seems like a companion species, this character represents modernity's authoritarian, strict, androcentric ideas. Towards the end of the film, as Second takes attention to, Alice tricks and fools Time. Though Time is thing that is inevitably flowing, Alice, as a human, tricking Time, serves for an anthropocentric view. Those kind of elements gradually define the film's approach inside anthropocentric view. However, towards the end of the film, when all species and actually the whole universe become petrified and solidified, the element that



keeps the time flowing again and saves the universe from annihilation, is a little spark. From this aspect, the energy described as a subject, in terms of going outside the anthropocentric view by perceiving universe with all being inside relationality; functions in a significant role. Öztürk, says that "if we want to get outside the anthropocentric view we would encounter a vast land, an oasis, a giant chaos reaching to the universe, including energy, light, dark matter, blackholes" (2018: 209). By presenting a similar approach in the film, the discourse of the film is expanded to some kind of a plurality by referring a subjectivity to the energy that has no such vitality in the anthropocentric view.

In *Alice in Wonderland* and *Alice Through the Looking Glass*, the subjectivity debate, though presenting very limited opportunities in post-human subjectivity aspect, passing beyond the borders that the modernity's subject definition has drawn, and expanding subjectivity to a kind of plurality or becoming form, are realized to some extent. This process, takes place mostly on the axis of transformation of the character Alice, and in heterotopic fields that provide the transition between between spaces and time where the adventure happens. With journeys transcending beyond spatial borders; animals like rabbit, caterpillar/butterfly that guide Alice while passing into different universes, make subjectivity debate possible on plurality aspect. Adventures happening on different dimensions, bring the deterritorialization of characters and of all elements that gain them a subject property and re-territorialization inside new meaning mechanisms. Transitions to different dimensions, places and times and transformation of physical dimensions, language, causality principles related to these transitions; carry characters to nomadic subjectivity. Going out of dominant language, law, way of thinking based on causality and anthropocentrism, can only be possible by nomadism, which ensures transition beyond these fields, and which makes it possible that these elements become deterritorialized and meaningless.

The "Tea time", which is one of the significant parts of both films based on Alice's adventures, is exemplify of the heterotopic spaces in which the mentioned deterritorialization and nomadism is set up on. In *Alice Through the Looking Glass*, the Hatter, March Hare, and Dormouse each of which is placed beyond law's borders; are trapped in "now" in an unclear place of time as a result of mocking Time, who is depicted as a human-machine hybrid and some kind of a god. However, "tea time", in which they are trapped both in timewise and spacewise, eventually transforms into an out-of-norm place and becomes the only place of which these mad characters' words are law and Red Queen's army are easily repelled, that is, the government's laws are invalid. This heterotopic place makes it possible for characters to reveal their molecular potentials. These characters, in this out of norm place, use a language whose grammar of the dominant language and word structure become invalid. Due to this incomprehensible language and mad behaviors that they can't cope with often, both Queen's soldiers and "Time" in the second film, cannot be in charge here. In *Logic of Sense*, Deleuze says this scene is the part, where all the characters go mad together and interprets deterritorialization of time at this place as such:

"The Hatter and the Hare went mad together the day they "murdered time", that is, the day destroyed the measure, suppressed the pauses and the rests which relate quality to something fixed. The Hatter and the Hare killed the present... The result is that they now change places endlessly, they are always late and early, in both directions at once, but never on time." (Deleuze, 1990: 79).

In both films, though days and nights pass in Wonderland, in the world where Alice's home is, only minutes have passed. In this sense, it can be said that story of the films are built up on deterritorialization of time. But in setup of time, also there are images dependent on causality. When all these elements are considered, it is more accurate to say that there is an indecisiveness in the setup of time.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Time travelling of Alice with the Chronosphere; is comprised of islets that include the past, the present, and the future. There is not a linear flow in this journey. Alice can travel to any time she desires. Time is deterritorialized with these images; with

These films, as in the setup of time, have an indecisive attitude towards Alice's subject situation. Alice, even though she presents an appearance conforming to mostly modernist subject definitions in great parts of both films, the relative deterritorialization experiences in Deleuzian meaning, make her impossible to be defined in a certain form of subjectivity. For example, in *Alice in Wonderland*, contrary to enthusiastic protagonists in mainstream narrations, at first, she does not want to slay the dragon. This irony here, stutters the relation bound with the viewer who becomes totally absorbed in a heroic story. The White Queen, to convince Alice fight and slay dragon Jabberwocky, gives a motivational speech, often seen in heroic narrations, typical of mainstream cinema. Queen's words speak out a truth which surprise both Alice and other characters that are watching: "Alice, you cannot live your life to please others. The choice must be yours, because when you step out to face that creature, you will step out alone". Alice, who at first does not fit herself into the heroine role, or does not believe the reality of the world she is in; she adopts her role given according to the progresses and by saying she will self-determine her own destiny, she rises to a subject position in modernist content. Alice, in this film, after accomplishing her mission in Wonderland, opens the door to way home by drinking the blood of slayed Jabberwocky. When she goes up, she tells Hamish she will not marry him. She gives advises to everyone. She tells her mom "Don't worry, Mother. I'll find something useful to do with my life." She starts at the company to open a shipping route to China and sets off overseas. Alice, makes these acts mostly, for self-realization and to build an original, independent self. It is true that, these choices, though they are images enriching subject position, thanks to the hole she falls as Erdoğan Tuğran calls it "line of flight" (2016: 8), the room she enters, and through the glass she passes; Alice leaves the previous order without having a certain direction where she can enable nomadic subjectivity. But even if her growing and shrinking includes some kind of a deterritorialization with the help of magical elements like potions and cakes; it is controversial that whether it is an actual nomadism, or whether it presents the emancipation potential which the becoming makes possible by Deleuze and Guattari conceptualizations of Alice's deterritorialization or not. Such that, Alice practices actions like eating a cake, drinking a potion by the given instructions. It is crucial that journeys to Wonderland made by Alice, take place when she reaches dead ends in the world above the hole. For, this situation causes to get unclear answers to questions whether Alice is in search of a subjectivity or in a fantasia, which ensures her escape from her trapped feeling.

In both films even if she finds the idea of staying in Wonderland "crazy, mad and great", going back home to find her answers and self-realization shows that Alice is not in an actual nomadism which opens her subjectivity to plurality, though she is inside a relative deterritorialization of Deleuze and Guattari's conceptualization. Therefore, hers, is a place inbetween. Still, Alice, above all, in showing rejective behaviours to conform to the society's molar structures, is far from being a subject whose lines of illumination ideal is designated, rigid, homogenous. From line of flight, gradually she opens to creative becoming experiences with a molecular flow. Deleuze, in *Negotiations* (1995: 176) exactly emphasizes at this point and says that progresses of individuals or societies forming themselves as subjects; are valuable to the degree, which they succeed in escaping from settled knowledge and dominant power. Alice, for example, chooses not an ideal marriage, richness, etc. but taking an adventure into the unknown by following a mysterious rabbit. In either way, this world by which she stepped in following a rabbit or a butterfly; is a start which makes directing to the other, possible. Such that, both travels in the underground, placing herself between there and the world above, remembering what she has lived here in half-real half-dream, and starting on an travels inside a fluid universe similar to a wavy, wild sea and with images like going down to different time islets, this structure is visualized. On the other hand, Alice encounters with characters' many ages like childhood, youth, etc. other than herself in different time layers. Though these encounters do not occur in a logical sequence, it is acknowledged whether Alice is actually at the past or in the future. That is, there is causality in time-travelling. While changes in Sophia are hardly related to her psychology, the causes of appearances of the characters in Wonderland in different ages are obvious. But an uncertainty is also present, though limited. Such that, the scene where the younger Hatter who has not met with Alice says: "I should know you. Have we met?" is a good example for comprehending the indecisiveness of deterritorialization of time. The indecisiveness here contains a core, though small, which flexes the causal establishment of time, about the rational perception of time and being.

unclear adventure at the end of the film; open her to nomadism and beyond, to build a rational subjectivity. Still, the indecisive attitude mentioned about the subjectivity of the character continues until the end of the second film. At the last part of *Alice Through the Looking Glass*, Alice eludes from the situation of “sticking to her father’s memory” which draws her near to a subject more than a nomad. She accepts the sale of the ship inherited from her father and decides that what is real is to live today and future. The journey with her mother to the future whose aim is unclear; is the part where the character actually steps into nomadism, and her subjectivity opens into becoming. The indecisive attitude shown from the start mostly ends up at this last scene in nomadization of the character.

## Conclusion

The world perception based on modernity’s appraisal of the mind and Cartesian dualities like subject-object, man-nature, good-bad; takes the self-realizing male subject on the center. It is effective in the emergence of a structure, which dominates the female, minor becomings, nature, post-human subjects and producing homogeneity. Philosophers such as Deleuze, Braidotti, Haraway, Hardt and Negri has opened the way to slit in this rigid structure, to design plural worlds that can make alternatives possible by suggesting a being, a form of subjectivity, which is fluid, molecular and in a state of becoming. Cinema’s, and especially animation’s contribution to sense the mentioned plural worlds is to show its viewers all being belonging to the universe in the images it has created in becoming form. Showing humans and post-human beings in relationality through cinematic images, without basing on any hierarchical idea ground, contributes to questioning anthropocentric views, transcendental ideas, molar structures. Therefore, comprehending existence inside a plurality feeds abundance, hopes on a world containing different probabilities and dreams. These dreams, in cinema, is built by seed images, which are thrown at the future culture.

In the worlds built in animation films; character and space designs mostly built in absence, or images of imaginary fields and images of actual worlds intertwine with each other. For this reason, animation films are very open to fantasy, dream and probabilities beyond the visible universe. This structure, which is flowing between dreams and reality; in terms of having the possibility to the interpretation of image by overflowing the present borders of the being, visualizing thinking forms outside dominant thinking borders give it ample opportunities. In the films examined for this study, universes beyond the known world are founded suggestions have been made to think upon alternative life possibilities based on these universes and interspecies relationality through humans and nonhuman beings that are at the center of the narrations.

Hayao Miyazaki, who criticized anthropocentric world perception and instead of this approach, suggested respect and courtesy towards nature inspired by Shintoism, exhibits this point of view in many of his films. The films *Princess Mononoke* and *Howl’s Moving Castle*, which examined in this study, are also based on this discussion. At the center of narration of both films, a group of characters consisting of human and nonhuman beings, in other words, companion species. Miyazaki, stays away from dualist contrasts in creating his characters and do not form contrasts like good-bad or hierarchies between characters. He creates characters in form of a becoming beyond good and bad. In his narrations, he does not adopt a marginalizing approach towards humans, animals, plants, spirits or hybrid species. Nor does he prefer to heroize some of these genres or characters by placing them at the center of the narrative. Characters make choices that enable all species to live in peace together by leaving grudge and arrogance. Therefore Miyazaki, offers a suggestion of a plural life regarding egalitarian, affirming plurality, promoting interspecies interaction and relationality, related to the being. These seeds thrown at the future of the universe in the hope of emerging are shown with images as regeneration of the nature, blossoming forests, secret gardens, and plains in the director’s examined films.

In *Alice in Wonderland* and *Alice Through the Looking Glass*, compared to Miyazaki's films, a more limited criticism is posed to the dualist way of thinking and anthropocentrism. Though in both films criticisms against way of thinking which centers civilization and based on masculine dominance have been made through Alice, a nomadic subject between the World and Wonderland; as Alice is positioned as a heroic savior, the anthropocentric approach is re-produced in a way. In these films, nonhuman beings that live in Wonderland or guide Alice in journeys between universes are placed as the supportives of the human protagonist or anthropocene characters in Wonderland and so hierarchy between the characters is established. Feeling trapped in her life in the World, Alice, by making imaginary journeys, in a way, rises to a powerful subject, as in Lewis Carroll's story, and; at the same time, often seen in Hollywood narrations, also gets in place of the omnipotent heroine. In this sense, in some aspects, relations of Alice with nonhuman beings reminding Haraway's companion species definition, come out in a kind of sympathy and compassion and thus these characters are made sense according to Alice's gaze.

Moreover, Alice, is a character who slit through traditional structures, tries to create different life potentials inside her being by passing through established borders built by the society, and puts a high hope on the probability of an alternative life, as well. Such that, by taking the only thing they got, the ship, Alice, who set out on a journey with her mother to unknown directions and time; chooses a flowing, molecular life. This choice, makes thoughts sprout about changing the things that Alice opposes in point of dominant social structure's view on women, dreams, ideals, madness, impossibilities and conformity. Alice steps on to nomadism by emancipating to some extent from her past and the cultural concept she belongs to. The field which they would live "now" being a ship with which makes it possible for overseas journeys, strengthen their step to nomadism. Alice's ship, Wonder, is a seed which is the precursor of the future society. Alice and her mother leave home behind by getting on board, and together, they set sail to new adventures. While Alice cuts her loose from an immobile place, that is home, by internalizing her past (father), carries it to today and adopts a life strategy which centers on living now. This choice, is the actual passage opening the character to plurality and alternative becomings.

Consequently, in *Princess Mononoke* and *Howl's MovingCastle* films, Miyazaki; presents his hope for a society outside anthropocentrism, embracing all differences, heterogeneous, plural, expecting new becomings by establishing heterotopic places. Compared to these films, Tim Burton's *Alice in Wonderland* and James Bobin's *Alice Through the Looking Glass* have a closer approach to anthropocentric view. However, in these films, there are also clues that all living and non-living beings need each other, they are connected with relationality, and the universe is much more than the modern mind can make sense of. In this aspect, the dreams that these films imply are aspirations of libertarian worlds, opening to diversity, where different kinds of species live inside in a dialogical relationality.

### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti**

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

### **References**

- Akyol Oktan, K. (2019). Tekillik, İnsan-Sonrası (Post-Human) ve Göçebe Cinsiyetler. E. Baştürk ve B. N. Erdem (Ed.). Dijital Medya ve Toplumsal Cinsiyet- Kavramlar Fırsatlar Sınırlılıklar, 283-318. Konya: Literatürk.
- Akyol Oktan, K. & Oktan, A. (2019). Digital Immortality: Transhumanism in the Case of "Altered Carbon". *New Approaches in Media and Communication*, 275.
- Bigelow, S. J. (2009). Technologies Of Perception: Miyazaki in Theory and Practice. *Animation*, 4(1), 55-75.

- Boyd, J. W. & Nishimura, T. (2004). Shinto Perspectives in Miyazaki's Anime Film "Spirited Away". *Journal of Religion & Film*, 8(3), 4.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity.
- Braidotti, R. (2019). İnsan Sonrası, Pek İnsanca: Bir Posthümanistin Anıları ve Emelleri, *Cogito*, 95(96), 53-97.
- Çubuklu, Y. (2004). *Toplumsalın Sınırında Beden*. İstanbul: Kanat.
- Deleuze, G. (1990). *The Logic of Sense*. Constantin V. Boundas (ed.), Mark Lester (Trans.) London: The Athlone.
- Deleuze, G. (2004). *Desert Islands and Other Texts 1953-1974*. David Lapoujade (Ed.), Michael Taormina (Trans.), Los Angeles: Semiotext(e).
- Deleuze, G. (1995). *Negotiations*. Martin Joughin (Trans.), New York: Columbia University.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (2007). *Dialogues II*, Hugh Tomlinson And Barbara Habberjam (trans.), New York: Columbia University.
- Dempsey, R. (Producer) & Miyazaki, H. (Director). (2004). *Howl's Moving Castle* [Motion Picture]. Japan: Studio Ghibli.
- Dreyfus H. L. & Wrathall, M. A., (2006). *A Brief Introduction to Phenomenology and Existentialism*, Dreyfus H. L., Wrathall M. A (Ed.), Companion to Phenomenology and Existentialism, Malden: Blackwell.
- Duman, Fatih, (2010). *Aydınlanma Eleştirisinden Devrim Karşıtlığına: Edmund Burke*, Ankara: Liberte.
- Erdoğan Tuğran, F. (2016). *Türk Sineması'nda Fantastiğin Dönüşümü: Deleuzeyen Bir Yaklaşım*. (Unpublished doctorate thesis). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Foucault, M. (1997). *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. Rethinking Architecture: A Reader In Cultural Theory, 350-356, Neil Leach (Ed.), London, New York: Routledge.
- Guattari, F. (2016). *Lines of Flight: For Another World of Possibilities*. Andrew Goffey (Trans.), London: Bloomsbury Academic.
- Haraway, D. J. (2008). *When Species Meet*, London: University of Minnesota. Haraway, D. J. (2016). *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, And Socialist-Feminism in The Late Twentieth Century*. Minnesota: University of Minnesota. E kitap
- Hardt, M. & Negry, A. (2001). *Empire*. Cambridge: Harvard University.
- Kara, Z. (2015). *Sosyolojinin Deleuze'dan Anladığı: Arzu Makinasından Organsız Bedenlere*. *Sosyoloji Divanı*, (4).
- Kılıç, S. (2012). *Deleuze-Guattari: Yersizyurtsuzlaştırma Makinesi Olarak Şizoanalitik Fark ve Arzu Ontolojisi*. (Unpublished doctorate thesis). Uludağ Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Laclau, E. (2001). *Can Immanence Explain Social Struggles?*. The Johns Hopkins University, 31/4: 2-10.

- Lloyd, G. (1996). *Erkek Akıl*. Muttalip Özcan (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Mayumi, K., Solomon, B.D. & Chang, J. (2005). The Ecological and Consumption Themes of The Films of Hayao Miyazaki. *Ecological Economics*, 54 (1), 1-7.
- Nietzsche, F. W. (2009). *On the Genealogy of Morals: A Polemical Tract*. Ian Johnston (Trans.), Virginia: Richer Resources.
- Nietzsche, F. W. (2007). *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*. Rolf-Peter Horstmann and Judith Norman (Ed.), Judith Norman (Trans.), Cambridge: Cambridge University.
- Özlem, D. (1998). "Giriş: Heidegger ve Teknik", *Tekniğe İlişkin Soruşturma*, Martin Heidegger, İstanbul: Paradigma.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya.
- Rockmore, T. (2009). Heidegger'in Nazizmi, Kant ve Dasein Üzerine. *Felsefe Yazın*, 15: 25-31.
- Roth, J., Todd, S., Todd, J., Burton, T. (Producer), & Bobin, J. (Director). (2016). *Alice Through the Looking Glass* [Motion Picture]. United States: Walt Disney Pictures.
- Saygılı, A. (2005). Modern Devletin Beden İdeolojisi Üzerine Kısa Bir Deneme. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 54(3), 323-340.
- Suzuki, T. (Producer), & Miyazaki, H. (Director). (1997). *Princess Mononke* [Motion Picture]. Japan: Studio Ghibli.
- Van Der Zaag, A. C. (2016). On Posthuman Subjectivity. *Journal of Cultural Economy*, 9(3), 330-336.
- Wells, Paul (2002). *Animation: Genre and Authorship*. London & New York: Wallflower Press.
- Yıldız, N. (2018). Nietzsche'de Arı Öznenin Eleştirisi. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 1(90), 103.
- Zanuck, R. D., Roth, J., Todd, S., Todd, J., (Producer), & Burton, T. (Director). (2010). *Alice in Wonderland* [Motion Picture]. United States: Walt Disney Pictures.

## Thinking of Video Essays as A Performative Research With A New Concept: Transimage

Süleyman Kıvanç Türkgeldi\*

### Abstract

*As the daily use of videographic tools increases, searches and trends for new forms of expression emerge. It has even become possible to say that this situation can affect the ways of thinking. At this point, it has become necessary to define an academic status to the video-essay genre, which is shown as a new way of expression and experience, in the context of film studies. Although video-essays, which can be a part of the search for a performative method, remain at an ambiguous point, we can state that videographic approaches have become widespread in the field of film studies. From this point to forth, this study proposes to consider the concept of transimage in order to use video-essays in film studies. Discussing the concept of transimage can be a new path to think on the images of the film with other images.*

**Keywords:** *Video-essay, Transimage, Performative method*

---

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-6465-923X>

E-mail : [kturkgeldi@gmail.com](mailto:kturkgeldi@gmail.com)

DOI: [10.31122/sinefilozofi.823234](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.823234)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 08.11.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 30.04.2021

## Performatif Bir Araştırma Olarak Video Denemeleri Yeni Bir Kavram ile Düşünmek: Transimaj

Süleyman Kıvanç Türkgeldi\*

### Özet

*Videografik araçlar gündelik pratiklerin içerisine dahil oldukça ifadenin yeni formarına yönelik arayışlar ve eğilimler yaygınlaşmaktadır. Hatta bu durumun düşünme pratiklerinin kendisine de etki edebileceğini söylemek mümkün hale gelmiştir. Tam da bu noktada sinema üzerine düşünmenin ve düşünceyi ifade etmenin yeni bir yolu olarak gösterilen video-deneme türüne film çalışmaları bağlamında akademik bir statü kazandırmak gerekli hale gelmiştir. Performatif bir yöntem arayışının parçası olabilecek video-denemeler her ne kadar muğlak bir noktada dursa da film çalışmaları alanında videografik yaklaşımlar yaygınlaşmaktadır. Bu çalışma, bu sorulardan hareketle video-denemeleri film çalışmalarında kullanabilmek amacıyla transimaj kavramını düşünmeyi önermektedir. Transimaj kavramını tartışmak filmin imajlarının üzerine yine imajlar ile düşünmenin bir yolu ve kalkış noktası olabilir.*

**Anahtar kelimeler:** Video-deneme, Transimaj, Performatif yöntem

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-6465-923X>

E-mail : [kturkgeldi@gmail.com](mailto:kturkgeldi@gmail.com)

DOI: [10.31122/sinefilozofi.823234](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.823234)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 08.11.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 30.04.2021



## Introduction

There are two people sitting in a living room and are watching a movie. Now let us imagine that one of them is blind. How does the non-blind person tell the blind one what they are seeing? The blind person hears what is happening and is in a receptive state towards the cinematic output. But he or she cannot witness the actions of the actors, the colours, the mimics, the scenery, the movement of the camera, the cut, the *Mise-en-scène*... How does the person who is witnessing all of these information's all at once, translate this grand total of cinematographic information?

A truly short answer to this question is 'Not in its totality'. But then a second question arises about the explanatory nature of cinematography. If the blind person would be perfectly capable of seeing but the narrator would not be aware of this fact and continue with the describing of the moving images, would the playing blind person be inclined to witness the cinematographic interpretation as the 'film', the interpretation of the film, or as both?

These are of course only thought experiments that have wide and vastly different answers but herein the fundamental question of this essay; Can a videographic approach be postulated towards an academic structure that recognizes its need in the scientific space?

After this tough question, we can begin to discuss our issue by drawing attention to the point emphasized by Polanyi. Michael Polanyi (2009, p. 4), while saying, "we can know more than we can tell," pointed to the gap between knowing and linguistic expression. "Take an example: We know a person's face, and can recognize it among a thousand, indeed among a million. Yet we usually cannot tell how we recognize a face we know. So, most of this knowledge cannot be put into words" (2009, p. 4). Recognizing a face is the result of a talent that we have always possessed. When we recognize a face, we cannot express nor explain how we do it. Nevertheless, we still recognize. Polanyi takes a stand against the established understanding that there is only one way to know and express it. Eisner (2008, p. 5) states that although we have very few words to describe the taste of water and how music sounds, yet we know them. Words become agents of direct experience, except when used artistically. Words direct us in a direction that we think they reveal. Therefore, words are like clues to guide us in the signification journey. However, the benefit of these clues depends on their ability to help us (Eisner, 2008, p. 5). The common point of Eisner and Polanyi is that they stated to the differences between consciousness and the potential of language to comprehend life. Wittgenstein argued that language is already the limit of thought, so language is already what determines consciousness. However, we should point out that what is expressed here by the word emptiness is not such a "mystic" substance in the Wittgensteinian sense. In this study, the gap is more related to the loss of meaning arising from the conceptualization / effort of conceptualization, of aesthetics. For example, poetry is the transmission of emotions that cannot be expressed in language through words. Because its metaphorical power can take it from a linguistic dimension to an imaginary dimension. However, the expression of scientific knowledge is pure and precise. Therefore, the boundaries of the language that serve to express scientific knowledge are rigid and clear. This context should be understood when talking about the limits of language in this study.

Langer (1957, pp. 21-5) expresses this by dividing information into two different types. The language we use every day, communicate, create concepts, and form theories, is a discursive language. Therefore, the information we can express through discursive language is the discursive form of knowledge. According to Langer there is also a non-discursive information form, that discursive language cannot grasp and express. Although it is not difficult to express the situations and experiences that we know, there are times where we cannot find a word to express new experiences and situations. Or, although concepts that correspond to the most prominent (anger, happiness, sadness, fear, etc.) states of our emotional world exist in the language, no word corresponds to hundreds of different emotional states in between (Langer, 1957, p. 22).

In exactly this state, purely as a device, the expressive limitation of writing makes it difficult to discuss the cinematographic aspects of film. Throughout the history of film criticism and film studies, discussing the organization of the in-frame elements of a film, trying to describe the movement, talking about the rhythm of the montage, discussing the aesthetic effects of light, reflecting on the sounds of the film, or questioning the relationship between different images, has generally been expressed textually.

So, it is possible to say that textual expression is the traditional method in this endeavour. However, today's technological tools make possible alternative methods of expression that can go beyond the traditional method. Naturally, we can say that one of the apparent reasons for the discursive trend in the field of film studies is the traditional formats of academic platforms. However, cinematographic images can only be expressed in a limited way within the mediating structure of language. In a broad sense, the cinema; which exists outside the boundaries of discursive language and is in a state of continuous formation changes much faster than the concepts of language, -if we think from a Deleuzian perspective- it expresses itself with movement and time blocks.

For this reason, studies on film aesthetics are sometimes faced with a methodical problem. Some studies, while examining film, try to describe and discuss images that are difficult to express verbally through a discursive language. At this point, it is necessary to reflect on the confusion. To understand the reason of this, we may have to question whether methods that are quite useful for other fields of social sciences are always equally suitable for film studies, rather than just finding these studies methodically inadequate.

When we start thinking about a movie, how much of the scientific methods that we learned during academic education can be functional tools for interpretation? First, we cannot deny the subjective dimension of thinking about a movie. We should also reconcile with the idea that thinking on cinematic images does not have to be scientific. At this point it is worth making a small note: Post-1970's theory, at least in Anglo-Saxon doctrine, entailed a steadfast rejection of the descriptive (always bilateral, subjective, rhetorical, misleadingly mimetic) to return to more scientific or technical language (Stern and Kouvaras 1999, p.12 cited. Shambu 2020, p. 20). This statement may be a clue to the origin of today's confusion, especially when we take into account the presence of the Deleuze effect, which has increased its intensity especially in the field of film studies after the 90's. Deleuze insistently stated the concepts in hand (in psychoanalysis or linguistics) are not usable for cinema. Because the images of cinema and its ungraspable nature are always mutating. We need to think cinema like microbiology or brain (2013, 68). Maybe this was the best analogy for Deleuze.

At this point, a discussion based on a similar reflex can make a positive contribution to the aforementioned confusion. For this very reason, the aim of this study is to investigate the possibility of using video essays as a method of performative thinking and expressing it with the concept of transimage. But before we can start to discuss this endeavour however we need to ask some questions in the first place: The fundamental question is of course; How can we extend the practice of thinking and expressing visual and auditory images in film studies? In fact, -especially in descriptive film writings- this question is important as it points to the gap between the impression of an image and the expression of that impression. As digital platforms evolve and become rich in audio-visual content, it has become possible to come across many video-essays about cinema. In the entire corpus, it is possible to mention a wide variety of different video-essays. Due to this rapid change and diversity in today's media, it is not currently possible to find a clear answer to this question. However, it must be admitted that this issue has a potential power that will emerge as time progresses and more discussions are held. Therefore, in order to answer this fundamental question, two sub-questions must be answered first. The first sub-question is for what purposes video essays can be produced. The second sub-question is how it can be produced for these purposes. These two sub-questions

are important in order to be able to think of video-essays as a performative method, to clarify the areas of consensus, albeit not rigid. Thus, to discuss a different approach, we can question whether video-essays can be both a support and alternative method to film studies. For this inquiry, a key concept is needed in this study. This concept is transimage.

Firstly, the mutual gap between the images of the film and the depiction of those images will be considered. Then, the devices that change with technology and the effect of these devices on expression will be briefly discussed at a historical level. Next, video-essays and concept of performative research will be discussed in the context of the expression of a transimagery way of thinking. Finally, to make a classification in this field for future reference, the purposes with which video essays can be used and in what forms they can appear in line with these purposes will be discussed. In the conclusion part, some suggestions will be given to elaborate these discussions further.

### **The Gap Between Image and Its Description**

Like all visual arts, cinema can transcend language. Because the plane of cinema is the plane of images. However, when we start talking about images, we take these images from the plain where they belong to and bring them into the plain of words. In the plain of words, we try to explain images with concepts, and we sense that these concepts are often inadequate. Because we cannot find concepts that correspond to every moment of cinema, just like the absence of an expression that corresponds to every emotional state. At this point, we sometimes make use of the terminology of filmmaking. However, we should point out that this terminology is a group of concepts that can only partially describe what we are experiencing.

Honestly, it is quite difficult to describe a movie in text, trying to think about its dimension that cannot be described with text in a textual way. Discussing on camera movements, the sound, the rhythm of the editing, the changing colours, the light, the composition, in short, the unique way of cinematic thinking with language will inevitably lead to the loss of the meaning and feeling of the images considered. Cinema has always thought in its own way from the very beginning. Therefore, we must say that the textual reduction we are talking about is not arbitrary, but ontologically inevitable. Descriptive writings on cinema are certainly not worthless in this context. However, sometimes they resemble translation processes. The reader reconnects with the film through some descriptions. The writer's interpretations of the images left from the film in his memory with the images of the film in the reader's memory. The author's interpretations of the images of the film come across with the images that remain in the reader's memory. This dialectical process arises between what is said about the film and what is received about the film. However, we can still say that in this dialectic the desired point cannot always be reached exactly, or that there may be more of a different plane of compromise.

The answers that Frampton sought to the question of "how should a film script be" is essentially an effort to find a way to minimize the gap between word and image. Frampton puts it this way: "From an image we can only capture what is caught in the web of our language; We look at images with words" (2013, p. 263). Hence Frampton highlights the necessity for a transformation of language in film studies (at least in the context of aesthetic interpretation of films). While talking about filmsosophical interpretation, he also discusses transformations towards a writing style: When dealing with a film, he demands more poetic style instead of empirical expressions (2013, p.276). There is a common desire between what Frampton points out and the answers to the question of why we need video-essays in film studies. Aside from Frampton's idea of poetic style, today's image production tools can provide us some alternative ways.

## Expression and Its Medium

Eisner (2008, p. 5) stated that, technology offers new tools for each generation to increase and diversify representational possibilities. This makes new forms possible. McLuhan (2001, p. 38) emphasizes that, when a new technology is included in super culture and if that technology focuses or gives superiority to one or the other of our senses the ratio between all our senses will change. Different communication technologies develop, expand and change the communicative characteristics of humans. Communication tools, which come to the fore in different periods, affect the definition of the characteristic features of human communication skills (Rowland, 2014, p.10). Havelock (2014, p.94) stated that the process of preserving knowledge in pre-literacy culture is possible through verbal structures that can be sung with music, expressed through rituals and can be called verbal texts of the time. Since the word is conveyed in the form of music, information is expressed in an acoustic structure. The invention of writing, on the other hand, freed verbal expression from the limits of acoustics. Any information could be recorded without worrying about rhythm, and mental energy spent for memorizing was started to be saved (Havelock, 2014, p. 94). In addition, the transformation of verbal content into writing has led to a physical form that can be considered and changed (Logan, 2014, p.100). Thus, some unpredictable innovations emerged with the alphabet. Because the alphabet made it possible to use and transfer unknown and unexpected expressions, to stay fixed in one place, to be read and re-read, thus increasing its influence and spreading among people and generations (Havelock, 2014, p.94). So, the invention of writing is a technological invention and a new possibility of expression. The point to be underlined is that; the media in which the content is organized and created determines the style of the arrangement (Logan, 2014, p.100). Cinematograph, which is a part of visual culture today, was a technological invention first and then has become a new possibility of expression. However, thinking about a film in a literary form has been the most practical method that can be applied for a long time. Due to the technological conditions, thinking cinematographic and thinking about cinematography could be performed by different means. Over the last century, it can be said that writing is technically easier to produce, share and distribute, and its possibilities are wider in this context. And this has made it more possible to produce literary expression in the field of film studies. New technological tools, on the other hand, take our relationship with movies to a different dimension. Perhaps the most important aspect that has changed since the times when films were only watched in the movie theatre is that they can now be accessed at any time. In addition, the ability of digital technology to play movies back and forth as they wish, regardless of a specific time and place, and the ability to divide them into pieces has opened the way for different potential perceptions. This change of the tools we use while looking at the films also allows us to ask new questions about cinema.

So, we can go back to the point highlighted at the beginning of this chapter and say the following: Since video-essays have the power to use cinematographic possibilities, like montage, colours, sound, in short, images, they open the way for different thoughts and ways of thinking, creative comparisons, compositional forms and even interpretations. In this respect, while discussing the cinema using its medium and composing the thought through this medium can create new ways not only in form but also in content. Cinema gives an audio-visual form to a narrative with its movement and time blocks. That is exactly what the ontology of cinema is. Therefore, to think about cinema with the medium of cinema brings the way of thinking about cinema to a different level.

Assembling and remixing images from different films is undoubtedly a creative action. In doing so however, it creates a field of experience by using the technical possibilities of editing and rediscovering the limits of the narrative in the video's own medium." (Gürkan, 2019, p.287). Just as the transfer of the word to the writing brought new possibilities to the expression, the possibility of expressing the image with its own tools will save it from the limitations of the text, fill the gaps left from the text and support it, and create creative and alternative ways.

Because writing is just one of the means of expression. Thinking about cinema may inherently demand other means of expression. Based on what has been explained so far, it is worth recalling once again the discursive and non-discursive form distinction Langer made regarding the expression of knowledge. It is possible to see that the widespread use of video to this extent in the last two decades has created significant changes. According to Groys: "Today, people are more interested in producing images than consuming images" (Groys, 2010, cited in Shambu 2020, p32). Thus, we can say that video, which changes, distorts and re-establishes the structure of traditional media and which can almost penetrate the practice of life with the internet, has become a common means of expression. If the cinematographic devices have included moving images in our lives, then we can say that the hallmark of video is the democratization of these images. And one of the benefits of this democratization process is that cinematographic images can be parsed and combined again in a video file format by anyone.

### **A Transimagery Thinking Form with Video-Essay**

Baker (2015, p.59) emphasized that video should not be just a piece of device or a cinematographic tool. Video is a breaking point in the context of the democratization of images. It can be said that the invention of video has more benefits than facilitating documentary and film production to a certain extent. Because a video can be about anything, it is not just limited to producing a movie or documentary. It is possible to say that technical, explanatory or poetic studies about movies have started to increase. The experience of watching movies, which has no limitations in terms of time and space today, brings to mind the following statement of Baker: "Sharing, democratizing, and cross-reading the images again and again..." (2015, p.59). Video-essays can be considered just in this range. The creation of new semantic levels and new images from film images with manipulative montage techniques. In fact, this brings us back to Eisenstein's montage theory. Eisenstein was describing the power of the montage in the movie, but what he thinks is not different from what is meant here. To establish a connection between images that do not have a time-spatial relationship with each other, by using different images that is, to create a new context or, more generally, to make a new interpretation. This idea is not far from what Eisenstein said about the nature of montage. At this point, a new meaning / interpretation can arise from the interaction of a film with another film, with text or sound, it is causally related to the nature of the video-essays.

Keathley (2011, p. 178) emphasizes that DVD technology and the internet are important breaking points for many film critics outside of academia to contribute to the field of cinema through blogs. However, these breaking points are not limited to the invention of DVD and internet:

"If we want to examine the changes to film criticism brought about by DVD availability, we must consider more fully the intersection of cinema, DVDs and other digital technologies – not just the internet, but also a variety of accessible and affordable software programs that enable sophisticated image and sound manipulation, such as iMovie and Final Cut Express. For beyond simply having access to movies on DVD, the full range of digital video Technologies enables film scholars to write using the very materials that constitute their object of study: moving images and sounds. To paraphrase Jean-Luc Godard, film scholars can now answer images not only with words, but also with other images (Keathley, 2011, p.179) ".

It is a creative destruction process that an image can be separated from its context and be used for another context and can be separated from its whole in order to express an idea. Mcwhirter (2015, p. 369) defines video-essays essentially as movies or short films about film culture. However, in the last decade, the same term has also become a term that defines the video-criticism type of productions produced about the cinema arts and rarely television (2015, p.369). It can be said that these short videos are called essays because there is no consensus on their form and more importantly they emerge from an experimental approach. These

compositions “can discover or recreate a narrative or context that the director perhaps did not deliberately show, or perhaps not yet discovered by herself/himself. The audio-visual essay allows all of these and opens up a space of creativity and freedom for both the cinephile audience and the person making the video essay” (Gürkan, 2019, p.294). The reorganization of audio-visual material is essentially a new form of expression. Most importantly, it has the power to fill the gaps that language has. Gürkan (2019, p. 301) states that video graphic film criticism contributes to the emergence of meanings that words have difficulty (to) expressing in text-based criticism, and that this meaning is revealed through direct “showing”, not through representation or metaphors. Shambu expresses his thoughts on this subject as follows (2020: 22)

“In fact, the most interesting of the online demonstration reviews about cinema today are in non-traditional, innovative forms such as video essays and cinematic Tumblr accounts. Studies in this form often avoid film descriptions in the critically illuminating traditional script; instead, they resort to image citations, references, intertextual relationships and fruitful overlaps that allow critical understanding. In other words, while written descriptions have the power to vividly evoke memories of long-watched films, critical practice based on demonstration follows a different logic.”

In this sense “audio-visual essays involve a certain resistance and criticism. It offers an alternative narrative to traditional text-based academic studies. Moreover, this narrative makes the experience of the audience and even its producer unique and subjective.” (Gürkan, 2019, p.301). In this respect, the possibilities of the video provide a critical advantage to this form of expression that arises from itself. Contrary to the previously quoted statement Frampton’s “we look at images with words” now we say, we could look those images with other images. According to Gürkan (2019, p. 299), being able to intervene in the linear flow of the film with images may allow the emergence of connections that have not been thought of before, for example, to discover certain common patterns that repeat. In the textual dimension, intertextual analysis is one of the frequently used qualitative methods in film studies. However, the concept of intertextuality tends to reduce cinema to a text. However, with the possibilities provided by video-essays, a different type of connection can be mentioned. This is a type of connection that can be called interimagery at first glance, or even conceptualize it for film studies in this way. However, at this point, we may need a concept beyond the concept of inter-image. Different images come together in a video-essay and have the potential to form another new image. There is a need for a concept that transcends the images of the two films by combining them and include the possibility of a new meaning. Here, imagery links do not have to be only between two films. A link can also be established between a film and the images recorded by the creator of the video-essay, between a sound recording and a movie, or a film and a painting or photograph. The images of the film can be manipulated, or they can be used in combination with various graphics and animations. Similarly, the number of links can be increased. Therefore, here we can talk about a concept to name this form of connection: “transimagery” which includes all images that transcend to themselves. But this transcendence is not to deny the existence of particular images that relate to each other. There is no restrictive barrier in this relation, and it accepts the imagery transience to create new images that (to/for???) constructs new meanings and possibilities. Transimagery can offer not only a concept but also a perspective that can pave the way for new methods in film research. It can enable the video-essay genre to be considered beyond being a descriptive, text-oriented design that stays on the periphery of the text and illustrates the written expression. This perspective can lead us to discuss different research models which new images can be created through images. Therefore, the creative potential of the video-essays is not excluded. Transimagery forms of expression mentioned here puts practice (like editing, shooting, sound recording, etc.) at the centre. Hence these productions may need to be considered as a performative method in essence.

## Video Essays as Performative Method

In the discussions about the practical equivalence of video essays, Grant emphasizes that not only considering this as a new way of film criticism performed with its own mediums but also a new methodological opportunity in the field of film studies (Grant, 2016, p. 255). According to Grant, audio-visual essays can be considered within the boundaries of a performative research method as an alternative to quantitative and qualitative research, especially in the field of cinema and television (2016, pp. 255-6). Grant explains this method of performative research at this point with reference to Haseman's "A Manifesto for Performative Research". In the first paragraph of this work Haseman highlights their standpoint as follows:

"We stand at a pivotal moment in the development of research. Established qualitative and quantitative research methodologies frame what is legitimate and acceptable. However, these approved approaches fail to meet the needs of an increasing number of practice-led researchers, especially in the arts, media and design. Within the binary of quantitative and qualitative research, these practice-led researchers have struggled to formulate methodologies sympathetic to their fundamental beliefs about the nature and value of research (Haseman, 2006, p. 98).

In this inquiry Haseman underlines a paradigm for the performance / practice to be the research itself rather than a tool of research: "There has been a radical push to not only place practice within the "research process but to lead research through practice. (2006, p.100)". This standpoint is definitely a demand for alternative expressions in research methodologies. Since art and artistic experience are inherently incommensurable and the expression of artistic experience is distorted at the semantic level during linguistic transfer.

Haseman highlighted several characteristics of basic performance-based work. In the most general sense, the core of this kind of work is experience (2006, p.100). It should also naturally have a research question in quantitative and qualitative methods. The purpose of the research is to prove or reject a hypothesis by discussing this question. At the departure point of a performance-based study, there is no question in the sense required by quantitative and qualitative methods. Although it is a fundamental issue of the research, the point where it will go in general is uncertain. Or it is not tied to the methodological limits of quantitative and qualitative research (2006, p.100). Haseman underlines that the research outputs of performative methods should be considered on a symbolic level of expression. Therefore, it can be said that a performative study is an effort towards the experience itself rather than about the transformation of some findings into measurable numbers (quantitative) or words (qualitative) (2006, p.101). At this point, we can say that the most basic principle that distinguishes the performative approach from other traditional approaches is the expression of the findings. Hence in a performative study, symbolic forms that are different from numbers, words and discursive language are used to express the findings (Haseman, 2006, p.102).

According to Langer, performative forms do not depend on the linear and sequential structures of discursive and arithmetic writing. On the contrary, these forms are more functional as they are integrated and simultaneous with the presentation they are in (Langer, 1957: 97 cited in Haseman, 2006, p. 102). Therefore, when research findings are desired to be expressed in a performative form, material forms of symbolic language such as still image, moving image, forms of music and sound, live performance or digital code are used. For example, Saldana, describes the ethno theatrical work made with performative methods as follows:

"Ethnotheatre employs the traditional craft and artistic techniques of theatre production to mount for an audience a live performance event of research participants' experiences and/ or the researcher's interpretations of data. This research-meaning, to investigate, in its broadest sense-can be conducted by artists, scholars, or even by the participants themselves in such

diverse fields of study as sociology, anthropology, psychology, education, health care, women studies, justice studies, ethnic studies, cultural studies, political science, journalism, human communication, performance studies, and theatre. The goal is to investigate a particular facet of the human condition for purposes of adapting those observations and insights into a performance medium. Simply put, this is preparatory fieldwork for theatrical production work. An ethnodrama, the written script, consists of dramatized, significant selections of narrative collected through interviews, participant observation field notes, journal entries, and/or print and media artifacts such as diaries, television broadcasts, newspaper articles, and court proceedings. Simply put, this is dramatizing the data” (2005, p. 1).

According to Haseman (2006, p. 102), the most fundamental difference of performative method from qualitative and quantitative research methods is the way of expressing the findings. These forms of expression belong to a plane that cannot be expressed with numerical data but transmitted through symbolic data (moving / still image, sound and music forms, etc.) outside the boundaries of language. Haseman uses the following table to clarify where these three methods differ from each other:

<i>Quantitative research</i>	<i>Qualitative research</i>	<i>Performative research</i>
<i>“the activity or operation of expressing something as a quantity or amount – for example, in numbers, graphs or formulas (Schwandt, 2001: 215)</i>	<i>Refers to “all form of social inquiry that rely primarily on qualitative data ... i.e. nonnumeric data in the form of words (Schwandt, 2001: 213).</i>	<i>Expressed in non-numeric data, but in forms of symbolic data other than words in the discursive text. These include material forms of practice, of still and moving images, of music and sound, of live action and digital code</i>
<i>The scientific method</i>	<i>Multi-method</i>	<i>Multi-method led by practice</i>

Table 1: *Key differences between the three research paradigms (Haseman, 2006, s. 103).*

Haseman (2006, p. 103) underlines the word “practice”, which he stated in the table for the performative method. The practice led statement here indicates that practice is not an option, but a necessity of the research. At this point, it can be said that Haseman sees the performative research method as an alternative and innovative approach to grasp research issues that cannot be probed sufficiently due to the limitations of other methods. According to Haseman (2006, p.104-5), a researcher who uses performative method should develop her own methods to examine practical facts in order to obtain a new perspective, a new interpretation and representation on the subject being studied.

Here we can refer to an effort to seek a different expression of the non-discursive knowledge that Susan Langer spoke about. Dougless and Carless (2013, p.54) emphasize that the performative research method is a different way to reach information with this justification. This path also allows for an experiential process.

“At different times, we have found that the understanding or knowledge we ‘discover’ through these processes enlarges, deepens, enriches, complexifies, or challenges knowledge generated through traditional modes of analysis. In short, we have come to realise that performative methods have the potential to result in unique insights into human experience and social issues” (2013, p.55)

In a very general context, we should say that expression and experience are important in a performative approach. Dougless and Carless (2013, pp.55-6), also, argue that performative research as an overarching form of representation is a form that can include those who are interested in the field or those outside the academy. In a sense, they even emphasize that academic studies are within the boundaries of the field in the context of contacting others.



Although terminological language and expressions can be called natural in every field of science, if we think through a very concrete example, we know that cinematographic means of expression - which evolve due to a constantly changing and developing technique - cannot be a consensus on the linguistic counterpart. This can turn into a communicative problem in the field of film study. Grant (2016, p. 256) emphasizes that video-essays are both an effective and affective way, especially for film studies, and that we need new and alternative experiments in a methodological context. While underlining that there is still a long distance to be covered in order for the idea of such a method to be an acceptable and useful method, it also emphasizes that this path can only be enlightened with more trials and discoveries (2016, p.256).

Performative methods can, of course, be a supportive element of qualitative research. However, when a separate paradigm is mentioned, it is necessary to go beyond this limit. In this context, the performative expression becomes central to the research. When we think about cinema, we can say that performative methods are a different way of an inquiry, a different layer of the relationship established with films and a different expression of this. We can say that thinking about the movement and time images of cinema, again with the movement and time images of our interpretation, deserves to be considered as a performative method. However, the fact that video testing can be used on its own will require a complex and challenging discussion. The first meaning evoked by the concept of method is a roadmap with clear boundaries used to concretely verify a certain point of view in research and to reach a finding. First, it should be underlined that the approach mentioned here is different from the positivist paradigm. Transimagery connections cannot be thought of like the laws of physics. These connections are subject to the qualitative limits of philosophical / artistic interpretation, not to the judgment of precise scientific principles. When considering cinema, it can be said that there is a need for such an approach. The amorphous nature of visual culture, digital interaction and the new cultural changes that arise from it, the production tools of cinema that allow new technological possibilities show that the kinds of expression, namely their images, change and evolve very rapidly due to these changes. Therefore, it is possible to say that especially the evolving speed of language has difficulties in capturing and conceptualizing the change in the image. This is, also, not just about the two different expressions which progressing asynchronously. As mentioned at the beginning of the study, there is already a gap between written expression and visual expression that is difficult to pass. For this reason, the need for transimagery ways of thinking and performative methods that can express these forms should be considered as a topic worth discussing.

### **Types of Video-Essays in Film Studies**

The variety of video essays broadens the definition of the term, and this variation may cause some differences in context. Also, limiting the types of video-essays does not seem to be useful in practice. Different video-essays produced every day may demand different categories. It may not even be categorized. However, in order to facilitate a basic discussion, some different forms can be mentioned depending on the usage areas of video-essays. For example, Damon Smith (2011) makes one of the distinctions on this subject as "Standard Video Criticism" and "Non-Standard Video Criticism". The first refers to a production created with an authoritative sound style superimposed on the footage of the film, the second to a production style that uses cinematic tools and can go beyond the meaning of the film.

Here we can say that the main point of the distinction between two different tendencies are textuality and imagery. When Smith combines video criticism with the explanatory style of an authoritative voice and calls it standard, he actually describes the common explanatory form of a textual / verbal genre. We can say that he thinks the Non-Standard Video Criticism conceptualization at more imagery level than this textual one. Keathley (2011, p.180) emphasizes that video-essays could be in the form of expression that does not remain within the boundaries of language, transcends it, and can take place at more imagery and poetic level as well as analytical and linguistic-centred. Accordingly, it makes a triangular distinction in

very general terms (2011, p.180). We can say that video essays in the descriptive audio format added to the images obtained from the film are the most common form. It is a product of a language-centred approach. Another is that it combines the footage of the films and the essayist's thoughts about the film (in voice-over or subtitle format) by modulating them in sync. At an even more extreme point, we can mention a form created by completely manipulating the visual and auditory images of the film and using other visual and audio materials and effects. If we consider the explanatory and poetic video essays here as two separate poles, it is possible to say that there might be many different forms of expression between these two poles (Lopez & Martin, 2015, p.81). We should underline that the form that Keathley defines as analytical and language-centred is especially important educationally. For example, this method should already be a part of education in order to analyse the cinematographic language of a film in depth. This form can also be used for academic studies, such as relating a concept with a movie, to better understand the subject in practice, i.e. to illustrate it in a sense.

The second one is a form created by combining the film and sections taken from other images outside the film to give a understanding to the general context of the films nature. The emphasis here is on the transformation of criticism into a new form of audio-visual, more effective and even appealing to the audience's emotion. This type is: "rather than simply lowering the audio track and having the critic's voice in its place, the essayist can carefully modulate both image and soundtrack to coordinate with his remarks Keathley (2011, p.180).

Third, we can say that it is a poetic form that can stand at the intersection line of academia and art, and sometimes even has the freedom to overflow the edges of this line. According to Keathley (2011, p. 180), the emergence of the possibilities of multi-media presentations on the internet demands that the analysis on the film be expressed with more impressive and poetic discourse. So, it can modulate different creative possibilities in an unlimited way. It should be noted that the line between these different forms does not have to be very sharp. As Mcwhirter has stated, since it is still in the development phase, a complete line has not been determined on how the form of video-essays should be (2015, p.377). The fact that this line is too definite can turn into an obstacle that will limit the creative multiplicity of video-essays. So perhaps it will be necessary to consider the concept more modular. So, we may need a perspective that covers many definitions rather than a complete definition.

As can be seen, many different opinions are put forward on the general form of video essays. What determines the meaning of a tool is its use. Video-essays can also make sense according to the area in which they can be used. According to the meaning they have gained, it seems more possible to make more specific classifications on the forms of video-essays. Indeed, the area to be used is also the context. Now, a general classification can be thought over various contexts. In later studies, more detailed discussions can be made on the formal structures of these classifications and new areas can be added. Below is a very general classification of the possible uses of video essays in film studies. This classification has been considered based on previous discussions. The purpose of this classification is not to achieve a sharp and final result, but to look at the existing diversity from a broad perspective.

i. Explanatory video-essays: We can say that explanatory video essays can be about many topics from the narrative features of a film to cinematography techniques. In most of the online viewing platforms, movies are taken under the scrutiny in this way. The most beneficial aspect of this is that the film can be evaluated by a narrator, in the context the narrator has chosen, through explanatory statements and corresponding sections. We can say that one of the areas where such videos can be effective is cinema and TV formation. Illustrative effects, graphics and animations can be used with explanatory sound and montage in such video essays. For example, if we think in the context of filmmaking techniques, one of the most beneficial aspects of it is undoubtedly the ability to reveal and show the formal features that are usually camouflaged behind the emotional impact of a film on the audience during the course. The most distinctive feature of such essays is that they are illustrative. In other words,

the video itself is a form of expression that supports the subject to be told. These studies can constitute important resources especially for cinema formation.

ii. Video-critique: This is more of a visualization of film criticism. Comments on a film can be presented in voice-over or subtitle format. Sections from the film are brought together to support verbal explanations. Video-critiques can evaluate films mutually, or they can create a comprehensive critique, for example by scrutinizing the entire filmography of a director. Film's narrative, cinematographic, etc. and can present original ideas on these issues. Examples of this form are quite common in video-essays.

iii. Video essays for academic work: It can be said that this is the area that needs to be discussed the most. Video-essays in this field should be considered in a wide range from supporting the existing research methods and reinforcing the expressive effect by illustrating any academic discussion with video, to new performative works and transimagery ways of thinking. Based on the concept of transimagery, new images can be created by establishing connections between images, different studies can be made in the academic field and the diversity in this field can be enriched. It seems that this area needs more discussion since we are talking about an alternative method.

iv. Poetic video-essays: We can define the work that can be produced in this field as a transimagery form of thinking, that is, the production of a new image by the manipulation and bringing together of existing images. What distinguishes this form from the others is that it is a way of thinking that can be created only through images without the need for any textual explanation. We can define this as a form of expression that is somewhat close to video-art. The most interesting aspect of poetic video-essays in this context is that they are a form of expression that allows new experimental ways to express something.

## Conclusion

The fact that video-essays do not yet have a complete form is due to the flexible and variable nature of the video as its raw material. However, this variability can also be considered as an opportunity for diversity and creativity in an academic context. The possibilities of video enable a transimagery way of thinking that reveals a relationship between images and creates new images from this relationship. This way of thinking can form the basis of a performative method in film studies. The possibilities of video should be used more widely in the field of film studies and the nature of these possibilities should be discussed. In this way, it is possible to discuss the moving image that we are thinking about by using its own medium. Today's technological devices allow this to be done easily. However, this requires a more in-depth discussion of some of the above categories. Perhaps three basic steps that can be taken to discuss and study more about this issue can be summarized as follows.

1. Undergraduate, graduate and doctorate courses on video-essays can be included in the education process within the scope of cinema and television education programs.

2. In addition, video essays can be included in the online platforms of academic journals.

3. Also, various conferences, meetings and seminars on how to think of video-essays as a research method in the context of a performative research can bring different ideas together on this topic.

## References

- Baker, Ulus, (2015). *Beyin Ekran* (çev. T. Bora, K. Ünüvar). Birikim Yayınları, İstanbul
- Deleuze, Gilles, (2013). *Müzakereler*, (çev. İ. Uysal). Norgunk Yayınları, İstanbul.
- Dougless, Kitrina ve Carless, David, (2013). "An Invitation to Performative Research". *Methodological Innovations Online*, 8(1), 53-64.
- Eisner, Elliot, (2008). Art and Knowledge. (ed. J. G. Knowles ve A. L. Cole). *Handbook of The Arts in Qualitative Research* (s. 3-12). Sage Publications, California
- Frampton, Daniel, (2013). *Filmozofi*. (çev. C. Soydemir). Metis Yayınları, İstanbul
- Grant, Catherine, (2016). The Audiovisual Essay as Performative Research. *NECSUS European Journal of Media Studies*, 5(2), 255-265. doi:10.25969/mediarep/3370.
- Gürkan, İpek (2019). "Film Çalışmalarında Eleştirinin Dönüşümü: Görsel-İşitsel Denemeler (Audiovisual Essay). *Sinefilozofi*, 4(8), 284-303. doi:10.31122/sinefilozofi.633100
- Haseman, Brad, (2006). "A Manifesto for Performative Research". *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*; (118), 98-106.
- Havelock, Erik, (2014). Yunan Mirası (ed. D. Crowley ve P. Heyer), *İletişim Tarihi* (çev. B. Ersöz). Siyasal Yayınevi, Ankara.
- Keathley, C. (2011). La Caméra-Stylo: Notes On Video Criticism and Cinephilia. (ed. A. Clayton ve A. Klevan). *The Language and Style of Film Criticism* (s. 176-192). Routledge, New York.
- Langer, Susan, K., (1957). Problems of Art: Ten Philosophical Lectures. Charles Scribner's Sons, New York.
- Logan, R. K., (2014). Alfabe Etkisi. (ed. D. Crowley ve Heyer), *İletişim Tarihi* (B. Ersöz, Çev.). Siyasal Yayınevi, Ankara.
- Lopez, C. Alvarez., & Martin, Adrian, (2015). The Audiovisual Essay As Art Practice. *NECSUS European Journal of Media Studies*, 81-83. doi:10.5117/NECSUS2015.1.LOPE
- McLuhan, Marshall, (2001). *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu*. (G. G. Çağalı, Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Mcwhirter, Andrew, (2015). Film Criticism, Film Scholarship and The Video Essay. *Screen*, 3(56), 369-377. doi:10.1093/screen/hjv044
- Polanyi, Michael (2009). Tacit Dimension. The University of Chicago Press, Chicago
- Rowland, D. W. (2014). Giriş. D. Crowley, & P. Heyer (Dü) içinde, *İletişim Tarihi* (B. Ersöz, Çev.). Ankara: Siyasal Yayınevi.
- Saldana, Johnny, (2005). An Introduction To Ethnodrama. (ed. J. Saldana ve J. Saldana), *Ethnodrama: An Anthology of Reality Theater* (s. 1-36). Walnut Creek: Altamira Press.
- Shambu, Girish, (2020). Yeni Sinefili, (çev. B. Demirtaş), Yort, Eskişehir.
- Smith, D. (2011, Haziran 10). Mubi.com. Projectcinephilia: <https://projectcinephilia.mubi.com/2011/06/10/eyes-wide-shut-notes-toward-a-new-video-criticism/> adresinden alındı

## ***Kraliçe Lear'ın Élan Vital'ine Katılmak:*** **Sinemada Bergson'un Yaşam Atılımı ve Sanatsal Yaratım Düşüncesi**

Tülay Çelik\*

### **Özet**

*Bu makale Kraliçe Lear (Pelin Esmer, 2019) filminin élan vital (yaşam atılımı) ile ilişkisini, Henri Bergson'un yaratıcı bir tekâmül olarak yaşam ve özgür bir eylem olarak sanat arasında kurduğu bağlantıdan hareketle kavramaya çalışır. Bergson'a göre sürekli bir değişim ve oluş hâlinde olan yaşamın yaratıcı gücü olarak élan vital, tüm canlıların içinden geçen görünmez bir bağıdır. Özgür ve yaratıcı bir akıştır. Élan vital'in estetik bir kavrayışa kapı aralayan, sanatsal yaratım ve yaşam arasındaki ilişkinin derinleştirilmesine imkân veren nitelikleri, sinemaya dair tasavvurlarımızı tetikler. Bu ekseninde élan vital'in yarattığı değişim ve dönüşümü duyumsatan bir estetik deneyim ortaya koyan Kraliçe Lear filmi, sezgi yönteminin ve sinefilozofik yaklaşımın yol göstericiliğiyle ele alınmıştır. Yöntem olarak sezgi, konunun içindeki biricik ve dile getirilemez olanı yakalayan bütünsel bir kavrayış sunmuş, sinefilozofik yaklaşım ise filmle birlikte yol almaya imkân vermiştir. Buna göre Kraliçe Lear, hem tiyatro yapan köylü kadınların hem yönetmenin hem filmin élan vital'ini görünür ve hissedilir kılar. Toplumsal koşulların dayattığı sınırlara, atalete ve alışkanlıklara karşı ortaya çıkan yaşam atılımını, sona değil sürece, oluşa ve değişime odaklanarak ele alır. Böylece geçmiş gelecek ve şimdinin bellekteki kesintisiz akışını yakalayan film, süredeki hareketi açığa çıkarır. Yaşam atılımının bireyler ve olgular arasından geçen aktarım hareketini görünür kılarak bir geçiş mekânı hâline gelir. Kadınların yaşamı, oyun ve oyunun süreci arasında salınan imajlar, filmin yaratım sürecini vurgularken yaşamın bir arada oluş hâlini ve ilişkiselliğini de ortaya koyar. Sonuç olarak, sezgileri harekete geçiren canlı bir doku olarak Kraliçe Lear, yönetmenin yaratıcı çabasına katılmak için bizi teşvik eder. Realitenin dolaysız görünümüne yaklaştırarak yaşamdaki oluşu ve gerçek hareketi duyumsatır.*

**Anahtar Kelimeler:** *Élan vital, yaşam atılımı, Bergson, Kraliçe Lear, Pelin Esmer, sanatsal yaratım, oluş, tekâmül, hareket.*

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

E-mail : [tcelik@sakarya.edu.tr](mailto:tcelik@sakarya.edu.tr)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.913958

Geliş Tarihi - *Recieved*: 30.03.2021

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.06.2021

**Participating in Queen Lear's Élan Vital:  
Bergson's Thoughts on Vital Impetus and Artistic Creation in  
Connection with Cinema**

Tülay Çelik\*

**Abstract**

*This article attempts to grasp the relationship between the film Queen Lear and élan vital (vital impetus) drawing on the kinship of life as a creative evolution with art as a free act, which was established by Henri Bergson. According to Bergson, the élan vital, as the creative force of life, which is in a state of constant change and formation, is an invisible bond that passes through all living things. It is a free and creative flow. The qualities of élan vital, opening a door to aesthetic comprehension and helping us to gain a deeper understanding as to the relationship between artistic creation and life, trigger our conceptions about cinema. In this context, the film Queen Lear, which creates an aesthetic experience concerning the change and the transformation proceeded by élan vital, is discussed with the guidance of the intuition method and the cinephilosophical approach. Intuition is a method that offers a holistic insight that captures the unique and inexpressible within the subject; the cinephilosophical approach has also enabled the film to move forward and interact with it. Queen Lear makes the élan vital visible and palpable as the peasant women who do theater; as the director and the film. The film deals with the élan vital against the limits, inertia and habits imposed by social conditions, by focusing on the process, not the end, but the being, flow and change. The film joining the permanent flow between past, present and future, reveals the movement in duration. Making the transference movement of vital impetus between individuals and facts visible, turns the film into a transitional space. Images oscillating between women's life, acting and the staging process of the play, highlights the production process of the film. At the same time they make the coexistence and relationality of life obvious. Consequently, as a living tissue that stimulates intuition, the film motivates to participate in the creative effort of the director. Bringing the audience closer to the direct vision of the reality, the film makes the audience feel the being and real movement in life.*

**Key Words:** Élan vital, Vital impetus, Bergson, Queen Lear, Pelin Esmer, Artistic creation, Being, Evolution, Movement.

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

E-mail : [tcelik@sakarya.edu.tr](mailto:tcelik@sakarya.edu.tr)

DOI: 10.31122/sinefilozofi.913958

Geliş Tarihi - Recieved: 30.03.2021

Kabul Tarihi - Accepted: 01.06.2021

---

### **Extended Abstract**

*This article attempts to grasp the relationship between the film Queen Lear and the being and real movement in life, proceeding with Bergson's thought. According to Bergson, the élan vital as the creative force of life, which is in a state of constant change and becoming, is a free and creative flow. These qualities of élan vital allow us to gain a deeper comprehension that concerns the relationship between art and life. In this context, Bergson's idea of evolution and his understanding of art help us to grasp the élan vital of the film Queen Lear (Pelin Esmer, 2019) from insight and as a whole. Such insight, which allows us to participate in the élan vital of the peasant women, the director and the film, can be achieved with the guidance of the method of intuition and the cinephilosophical approach. In this way, we can touch the depth of ourselves and the film, we can find the opportunity to bring the existing vital impetus to the surface with a creative process.*

*The film deals with the élan vital of women as a movement against the limits, habits, stability and stagnation imposed by social conditions. However, the film does this by focusing on the process, the becoming, the flow and the change, not the end. Women, acting with the desire to start performing in the face of inertia is the transformation of a rebellion into the élan vital. This movement is also the tendency of women to create their own modernity. Women who chose to play Shakespeare with their traditional headscarfs and pantalets relate to the universal conserving of their past. By moving within their own duration, they settle in the movement of élan vital, going beyond the codes of modernization and the time imposed. In the film, the change and transformation created by the impetus both in women and in their environment is made visible. Montage, which reveals the reactions, resistance and changes of people, makes you feel the transference movement of vital impetus between individuals. It turns the film into a transitional space that allows to participate in élan vital.*

*As a living texture that activates the intuition, the film liberates the audience and brings them closer to the direct vision of the reality by making the audience feel the real movement and being in life. The mountain roads reminding the evolution process, disconnected images of life, the motion of the camera set in the water, the scenes oscillating between women's daily life, acting and the staging process of the play, highlights the production process of the film. The road and action determine each other in the film, which proceeds with unnecessary words and movements, unclear and unfocused situations, hesitating, pausing, deviating into side roads. An intuitive insight arises where we can sense change and freedom. This insight also shows the change in Esmer's cinema, because Queen Lear causes stronger emotion in the audience than her former film Oyun (2005). Queen Lear reveals the connections between the subjects themselves in the space, between space and subjects and between time and subjects (transcendent and conceived by time). Thus, it makes the élan vital that passes through the facts of life visible. In the film, the images from the movie Oyun, are used as memory images. Leaps are made towards the past and the future through conversations in which women go back and forth between their memories and dreams. This movement makes the coexistence and relationality of life obvious, similar to the functioning of memory, it allows the audience to settle in women's duration. Through the random conversations and the emotions they arouse, the film turns into a journey that will perceive the volatility and instability of life. Images that reveal flow and occurrence cause the film to oscillate between life, documentary and fiction.*

*While transforming this exciting élan vital which she grasped by her intuition into a film, Pelin Esmer also realizes her own élan vital. This movie is the result of a psychological evolution, because Esmer accompanies the journey of women both physically and emotionally. The way she captures the moments that will never be repeated and brings them together with montage, as well as the way she overcomes the difficulties she faced while making the film, is a part of Esmer's process of creating herself from the film as a material. According to Bergson, artists who can see, not for themselves but for what they are looking at, approach their subjects with sympathy and move toward the real movement of life. Esmer creates a unique tone with the images she insulates and reveals a living tissue. In Queen Lear, moving towards the core of the women's story means joining in Esmer's creative effort to see and to show. When we participate in this movement from insight and as a whole, we enter a flow that we will proceed with our own bifurcations.*

## Giriş

Bu makale, *Kraliçe Lear* (Pelin Esmer, 2019) filminin yaşamdaki oluş ve gerçek hareketle kurduğu ilişkiyi, Henri Bergson düşüncesiyle birlikte yol alarak kavramaya çalışacaktır. Bunu yaparken yaşam atılımı kavramı, sanatsal yaratım düşüncesi ve film arasında yeni bağlantılar kurmayı deneyecektir. Bergson'a göre yaşam, duraklama, gerileme, ilerleme ve sapmalarla sürekli yol alan bir oluş, kesintisiz bir akış ve devam eden bir değişimdir. Mevcut şartlara uyma sürecinde bile yaratıcı olan bir tekâmüldür.<sup>1</sup> Bu nedenle yaşamdaki oluşu anlamak ve derinleştirmek için olmuş bitmiş olana değil, sürece ve sürecin işleyişine odaklanmak, yaratıcı çabayla temasa geçmek gerekir. Oluş ancak, yaşam atılımı olarak Türkçeye çevirebileceğimiz *élan vital*<sup>2</sup> ile bir olarak yani onun içine yerleşerek ve onunla birlikte hareket ederek kavranabilir (1947: 46- 473). Bergson düşüncesinin en önemli kavramlarından biri olan *élan vital*, tüm canlıların içinden geçen ve tekâmül sürecinde hayatın türden türe, şekilden şekle geçmesini sağlayan bir akış olarak tanımlanabilir. İçten gelen patlama hareketleriyle oluşan özgür ve yaratıcı bu atılım, maddeyle çarpışarak yeni şekiller kazanır. *Élan vital* tek parça olmasına rağmen kaynaşmış birçok eğilimi içinde barındırır. Bu eğilimlerin evrim sürecinde farklı yönlere gitmesi ve farklı yollar açmasıyla bitkiler, insanlar ve hayvanlar oluşmuştur (Tunç, 1947: 34-38).

*Élan vital*, sürekli bir hareket, oluş ve akış hâlinde olan yaşamın yaratıcı gücüdür. Fakat insanlar çoğu zaman uyumuş olan duyuları nedeniyle yaşamın hiç durmadan doğan yeniliğini, sürekli devam eden devinimini fark edemezler. Yalnızca durağan ve monoton olanı algılayabilirler. Bununla birlikte -felsefe kadar olmasa da- sanat, yaşamın asıl devinimini hissettirebilme potansiyeline sahiptir. Sanat sayesinde dünyanın dolaysız görünümüne yaklaşabilir; kısa bir an da olsa yaşamdaki oluşu hissedebiliriz. Hareket etme yetimizin güçlenmesine imkân veren ve yaratılışa katıldığımızı duyumsatan sanatsal algılama, bizi özgürleştiren ve yaşamın hareketine yaklaştıran bir eylemdir (Bergson 2019: 129). Bergson düşüncesinde yaşamın estetik bir kavrayışa uygun olması (Tunç, 1947: 50), yaşam ve sinema arasında kurulabilecek ilişki için yol gösterici olur. Ayrıca Bergson'un düşüncelerini benzerlikler kurarak ve imgelerle zenginleştirerek aktarması, sinemaya dair tasavvurlarımıza kapı aralar.

Sürekli devam eden özgür bir faaliyet olan ve sapmalarla ilerleyen yaşam gibi sanatta da neyin gerçekleşeceği bilinemez; ikisi de yaşamsal ve iradi yönde ilerler. Bununla birlikte bu nitelik, onların bir düzene sahip olmadığı anlamına gelmez. Yaşam da sanat da bir düzene sahiptir fakat bu düzen, atıl ve otomatik değildir.<sup>3</sup> Söz gelimi Ludwig Van Beethoven'ın bir senfonisi belirli bir düzene sahip olsa da dahice, özgün ve "önceden keşfedilemez" olmaya devam edebilir (Bergson: 1947, 290-291). Bu ekseninde yaşam ile sanat arasındaki ilişkiye sinema, özellikle de belgesel bir filmle birlikte bakmak bizi bütünlüklü bir kavrayışa yaklaştıracaktır. Pelin Esmer'in de dile getirdiği gibi belgesel bir filmde yönetmen kaynağını yaşamdan alır. Yaşamın akışı içinde tekrarı olmayan anı yakalamak için tüm duyu organları ve sezgilerini sonuna kadar kullanarak hareket eder (Ballım, 2020). Montaj aracılığıyla da sezmiş olduğu realiteye çok daha fazla yaklaşır. Böyle bir sürecin içinden geçerek oluşturulan *Kraliçe Lear* filmi, önceden keşfedilemezliği ve özgünlüğüyle bizi yaşamın akışına yaklaştırdırken aynı zamanda yaşamı artıran bir eser hâline de gelir. Bu noktada filmin yaşamla yaratıcı bir ilişki kurmasını

<sup>1</sup> Fransızca "l'évolution" kelimesi, Bergson'un eserinde özgür bir eylemi ve sonsuz bir yaratışı (Bergson: 71-143) ifade ettiği için, bu çalışmada M. Şekip Tunç'un Türkçe karşılık olarak önerdiği "tekâmül" kelimesinin kullanılması uygun görülmüştür.

<sup>2</sup> Fransızca olan "l'élan vital" kavramının, hayat hamlesi ve yaşamsal atılım olarak çevrildiği görülmektedir. Bu çalışmada, Bergson'a ait bir kavram olarak kabul gören *élan vital* kelimesinin orjinal biçimiyle yer almasının, Bergson düşüncesinin kavranması açısından uygun olacağı düşünülmüştür. Bununla birlikte, metin içinde cümlelerin akışını bozmamak adına "yaşam atılımı" ifadesinin tercih edildiği kısımlar da olmuştur.

<sup>3</sup> Atıl ve otomatik düzen geometrik mekanizma, sebep-sonuç ilişkisi, pasiflik ve otomatizm ile ilerler (Bergson: 1947: 290).



sağlayan ise tiyatro yapan köylü kadınların olduğu kadar yönetmenin ve sinemanın yaşam atılımını da içermesidir. M. Şekip Tunç (1947), Bergson'un ruhunda duyduğu isyanla ortaya koyduğu cesur atılımının felsefeyi ataletten kurtardığını dile getirir (42-43).<sup>4</sup> Yaşam atılımına ilişkin bu yorum, benzer şekilde ataletin, alışkanlıkların, çerçevelerin, sabitliğin, durağanlığın karşısına *Kraliçe Lear* filminin çok yönlü atılımını koymamıza imkân verir.

*Kraliçe Lear*, Mersin'in Arslanköy'ünde yaşayan beş köylü kadının (Behiye Yanık, Cennet Güneş, Fatma Fatih, Ümmü Kurt, Zeynep Fatih) dahil olduğu bir tiyatro topluluğunun dağ köylerine gerçekleştirdiği turne sürecini konu alır. Bir *élan vital* olarak bu hareket, ilk kez Arslanköylü kadınların tiyatroya başlamalarıyla ortaya çıkar. *Oyun* (2005) filminde Esmer, kendi hikâyelerinden esinlenerek bir oyun yazan ve bunu sahneleyen kadınların bu atılımına tanıklık eder. Köydeki sınırlayıcı koşulları aşarak daha özgür olmak isteyen kadınların heyecanını, ilk kez bu filmle görünür kılar. Bundan on dört yıl sonra ise tiyatro yapmaya devam eden beş köylü kadının turne sürecinden hareketle *Kraliçe Lear* filmini çeker. Makalenin çıkış noktası olan bu film, seyirciyi yaşamın gerçek hareketine yaklaştıran sinematik bir sıçrayış yaratır. Çünkü, *Oyun* filminden farklı olarak *Kraliçe Lear*, yaşam atılımının kadınlarda ve onların çevresinde yarattığı değişimi, yaşamdaki oluşu hissettirebilecek sinematik niteliklerle ortaya koyar. Canlı bir doku oluşturan film, yaşamın dolaysız görünümüne yaklaştıran bir estetik deneyim yaratır. Köylü kadınların, Pelin Esmer'in ve filmin ruhundaki isyanı, atılımı ve değişimi daha derinlikli ve bütünlüklü olarak kavramak için bizi teşvik eder. Bunun temel sebebi, yaşam atılımıyla uyumlu olarak filmin zamana yayılan bir kavrayışa sahip olmasıdır. Bilindiği gibi *élan vital*'in hareketi, geçmişin şimdi aracılığı ile sürekli devam ettiği bir zamanda gerçekleşir. Bu zamanı ortaya çıkaran ise yaratmanın esası olan süredir (1947: 16-38). Bellekteki kesintisiz akış olarak tanımlayabileceğimiz süre, içinde kendimizi genişletebileceğimiz, yayabileceğimiz ve böylelikle kendimizi aşabileceğimiz bir deneyimdir (Bergson, 2011: 73). Süredeki bu deneyim şeylerin değişken özünü hissetmemizi ve yaşamdaki farklı sürelerin ayırıcısına varmamızı sağlar (Deleuze, 54-77).<sup>5</sup> Bu bağlamda geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe olduğu süredeki hareketi ve değişimi, köylü kadınların eylemi, filmin nitelikleri ve yönetmenin üretim süreci eksenlerinde deneyimlemek, *élan vital*'in hareketine katılmak anlamına da gelir. Makalede bu deneyim imkânına, sezgi yöntemi ve sinefilozofik yaklaşım aracılığıyla ulaşılabacaktır.

## 2. Bir Yöntem Olarak Sezgi ve Sinefilozofik Yaklaşım

Sezgi, kendini hareketin içine yerleştiren ve onu teşvik eden itici bir güçtür. Bu güç sayesinde kendimizi bir nesne ya da konunun içine taşıyabiliriz. Böylece farklı sürelerin içine yerleşerek oradaki biricik ve dile getirilemez olanı yakalayabiliriz.<sup>6</sup> *Kraliçe Lear* filminin süresine yerleşmek, filmin estetik deneyimini tüm yönleriyle ortaya koyabilmek için gereklidir. Bu sayede film açılarak genişleyecek ve keşif olanakları yaratacaktır. Çünkü sezgi, iç âleme ve maddede özsel olana ait olan dolaysız bilgidir. Sezginin aksine analiz ise, bir takım ortak unsurlar aracılığıyla nesneyi ya da konuyu bilinen unsurlara, soyut ve sabit kavramlara indirger (Bergson, 2011: 43-89). Bu nedenle, oluş hâlinde bulunan ve sürekli değişen dinamik yaşamın etrafında döner ama içine giremez. Sezgi ise hayatı, ruhu, yaratmayı, oluşu, süreyi ve evreni anlamayı sağlar. Realitenin içeriden görülebilmesine imkân verir. Bu nedenle Bergson, felsefeye bir yöntem olarak sezgiyi önerir. Sezgi, yaşam hakkındaki asıl bilgiye sahip olmayan zekâdaki eksikliği tespit eder (Tunç, 1947: 42- 52). Bunu tamamlayacak araçları sunar. İşini yapan, bilinçli, konusunu düşünen ve genişletebilen bir içgüdü olarak hayatın içine götürür

<sup>4</sup> Felsefe, şeylerin içsel hareketini anlayacak akışkan kavramlara varır ve düşüncenin olağan istikametine müdahale eder (Bergson, 2011: 77).

<sup>5</sup> "Her bilincin, kendisinin evriminden ve kendi hikâyesinin gelişiminden başka bir şey olmayan bir süresi vardır" (Bergson, 2014b: 51).

<sup>6</sup> Sezgi, virtüel bir çokluktur. Edimselleşmekte olan çeşitli yönlere sahiptir (Deleuze, 2006: 54).

(Bergson, 1947: 231-233).<sup>7</sup>

Bu çalışmada, sezgiden yola çıkarak sinema ve Bergson düşüncesi arasında ilişki kurabilmemizi sağlayan sinefilozofik yaklaşımdır. Bu yaklaşım, filmlerle birlikte felsefi bir yolculuk yapmaya, yaratıcı süreci ve oluşu kavramaya imkân verir (Öztürk, 2016). Sinefilozofinin açtığı yoldan sezginin yol göstericiliğiyle ilerlediğimizde hem kendimizin hem filmin derinliklerine temas edebiliriz. Mevcut olan yaşam atılımını yüzeeye çıkarma imkânı bulabiliriz. Serdar Öztürk'ün *Sinefilozofi, Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk (2016)* adlı kitabında ortaya koyduğu sinefilozofi yaklaşımı, fotojeni, sineplastik, film zihin, film düşünce kavramlarından esinlenen, "[Gilles] Deleuze'ün sinemanın duyumuyla çalışan düşünce olduğuna yönelik saptaması" ile "[Alain] Badiou'nun sinemanın düşündüğüne dair argümanları" nı kapsayan ve geliştiren bir yaklaşımdır. Sinema ve felsefe arasındaki hiyerarşik olmayan ilişkiyi anlamaya çalışan sinefilozofi, film izlemeyi felsefi bir deneyim olarak görür (Öztürk, 2016, 31). Bir filmi değerlendirirken filmle birlikte yol alınmalıdır. Bu doğrultuda, imgelerin yarattığı izlenimlerden hareket etmek, çağrışımların getirdiği kavramları ele almak, imgeler ile kavramlar arasında "diyalojik bir etkileşim" kurmaya çalışmak gerekir (49). *Kraliçe Lear* filmi ile Bergson düşüncesi arasında ilişki kurulurken, Öztürk'ün Louis Althusser'den hareketle gerçekleştirdiği semptomal okumaya benzer biçimde yaratıcı bir ayıklama faaliyeti içinde olunması önemlidir.<sup>8</sup> Araştırmacının kendi disiplini dahilinde gerçekleştirdiği bir okuma, metnin içinde daha önce görülmemiş olanları açığa çıkarabilecek bir tür ayıklama faaliyeti olduğu gibi aynı zamanda mevcut olanı dönüştüren bir üretilimdir (Öztürk, 2009: 273-277). Bu makalede de semptomal okumaya benzer biçimde, sinema ekseninde Bergson'un *élan vital* kavramı ve sanat düşüncesiyle yeni bağlantılar kurulmaya çalışılacak, yaratıcı bir ayıklama faaliyeti gerçekleştirilecektir.

Bu noktada Bergsoncu düşünceden yola çıkan John Mullarkey (2009) tarafından ortaya koyulan *élan cinématique* kavramı hatırlanabilir. Mullarkey'e göre, *élan cinématique* olarak film, diğer sanatların yoğunlaşarak birleştiği bir alan olmakla birlikte, aktüel düzeyde bunların hiç kavuşmadığı bir alandır. Dolayısıyla hareketin birbirinden ayrılan biçimleri, filmde gerçekliğe sayısız yolla katılır. Sonsuz bir ilerleme olarak görülebilecek bu süreç, filmin *élan*'ıdır ve ona direnen her şeyi de içerir. Filmin bir özü olmadığından film aracılığıyla yakalanacak tekil bir gerçeklik de yoktur. Yalnızca filmin *élan*'ı ile katılabileceğimiz birbirinden ayrılan çeşitli gerçeklikler vardır (XI- XV). Filmin gerçekliğine katılırken, filmle etkileşim kurmak; ona bakarak onunla söyleşi yaparak onu hissetmek, duyumsamak, sezinlemek ve filmin üzerimizde yarattığı çağrışımlarla diğer sanatsal ve metinsel temaslarımızı etkileşime sokmak önemlidir (Öztürk, 2016, 49). Bir filmi ele alırken yazarın da çok yönlü ve derinlikli bir süreçten geçtiği ve dönüştüğü unutulmamalıdır. *Düşler (Akira Kurosawa, Dreams, 1990)* filmi değerlendirirken Öztürk, izleme öncesi, sırası ve sonrası ortaya çıkan düşünüm sürecini izleme deneyiminin bir parçası olarak kabul eder. Filmin isminin tahayyüle başladığı nokta olduğunu belirterek (71-72) yaratıcı değerlendirme sürecine vurgu yapar. Bu bağlamda, *Kraliçe Lear* ve Bergson düşüncesi ile birlikte çıkarılan bir yolculuk olarak bu metnin kendisi de deneyimin yarattığı dönüşüm sürecine işaret etmektedir.

Bergson ve sinema arasında, Bergson'un kurmadığı<sup>9</sup> bağı kurmuş olan Gilles Deleuze'un

<sup>7</sup> Sezgi, bizimle canlılar arasındaki ilgi ilişkileri sayesinde genişler; bilinç sayesinde bizi hayatın alanına, sürekli ve sonsuz yaratmaya götürür. Bu süreçte zekâ ve sezginin birlikte olması gerektiğinin altı çizilmelidir. Çünkü zekâ olmadan sezgi yalnızca bir içgüdü olarak kalır (Bergson, 1947: 232-233).

<sup>8</sup> Öztürk, "Türk Sosyal Bilimcilerini İletişim Açısından Okumak" başlıklı makalesinde, semptomal bir okumayla Türkiye'deki sosyal bilimler alanının önemli düşünürlerini, iletişim alanıyla bağlantısı içinde karşılaştırmalı olarak ele alır (2009).

<sup>9</sup> Bergson (1947) sinemayı zekânın pratik işleyişiyle benzerliği ekseninde değerlendirir. Çünkü gerçekliğin hareketli görüntülerinin dizilimi ile işleyen (7) sinematografik metot, sabit anlar ile zamanı mekânsallaştıran bir alışkanlıktır. Zamanın yaratıcılığını ve canlılığını hesaba katmayan bu mekanizma, kavramsal düşüncede olduğu gibi hareket edenleri, hareket etmeyen şeylerle düşünmeye çalışır. Hareketi yeniden inşa ederek tüm

yaklaşımı film teorisi ve felsefesi açısından çok önemlidir. Deleuze'ün Bergson yorumu, özne ve nesneyi ayıran, algının psikolojik niteliğini önceleyen yaklaşımları yerinden etmiş, sinema çalışmaları alanında büyük bir dönüşüm yaratmıştır. Deleuze, filmin zamana ilişkin doğasını yeniden yorumlayarak temsil fikrini sarsmış, anlamlandırma ve ilişkilendirme kavramları üzerinde değil yaratma eylemi ve düşünce imajları üzerinde durmuştur. Deleuze'ün filmi yaratma eyleminin bileşenlerine sahip bir oluş olarak ele alması (Herzog 2-12);<sup>10</sup> modern sinemanın Bergsoncu olduğunu vurgulayarak sanattaki içsel deneyimin karşılığını sinema alanında araması (Douglass, 2013: 122), bu çalışma için ilham verici olmuştur. Öte yandan çalışmanın sınırlılıkları ve Bergson düşüncesiyle kurulmak istenen doğrudan temas nedeniyle, bu makalede Deleuze'ün sinema felsefesine ve kavramlarına değinilmemiştir. Bergson ve Deleuze arasındaki ilişki ayrı bir çalışmanın konusu olabilecek derinlikte ve zenginliktedir.

Son olarak, Rob Stone ve Dunja Fehimović'in (2014) Küba'da ortaya çıkan akışkan ve duygu temelli yeni sinemayı, Küba sinemasının *élan vital*'i olarak değerlendirdikleri makaleleri, bu çalışma açısından dikkate değer bir referanstır. Makalede, kendi tarihinden beslenerek yenilenen ve sürekli keşif hâlinde olan çağdaş Küba sinemasının, belgeseller aracılığıyla bir atılım gerçekleştirdiği dile getirilir. Geçmişle kurdukları yeni bağlantılar sayesinde belgesel filmler, kolektif ve bireysel kimliği yeniden inşa etmektedir. Bergson düşüncesi ve *élan vital* kavramına derinlikli olarak yer verilmemiş olsa da çalışmanın *élan vital* ekseninde ortaya koyduğu fikir, ufuk açıcı olmuştur (289-299). Alanda yapılan çalışmalar incelendiğinde, Bergson düşüncesi ve sinema arasındaki ilişkiye yeteri kadar odaklanılmadığı görülmektedir. Buradan hareketle bu çalışma, öncelikle bir yaşam atılımı olarak Arslanköylü kadınların eylemine, ardından yaşamın dolaysız görünümüne yaklaştıran filmin imajlarına ve son olarak da yönetmenin tekâmül sürecine odaklanarak Bergson düşüncesi ile film arasında yeni bağlantılar kurmayı deneyecektir. Bu çabanın, Bergson'un sinema alanında daha fazla tartışılmasına katkı vereceği düşünülmektedir.

### 3. Arslanköylü Kadınların Hareketi Olarak *Élan Vital*'e Katılmak: Yayılma, Genişleme, Çoğalma

Arslanköylü kadınların tiyatro yapmaya başlamaları *élan vital*'dir. Bu atılım, *Kraliçe Lear* filminden önce, Arslanköylü kadınların tiyatroya başlama hikâyesinin konu edildiği *Oyun* (Pelin Esmer, 2005) filminde görünür olur.<sup>11</sup> Serpil Kirel'in (2009) dile getirdiği gibi bu filmde, köylü kadınlar geleneksel ilişkilerin ve erkek egemen yapının ortaya çıkardığı ataletle tiyatro aracılığıyla karşı çıkar. Onların tiyatro yapmaya başlama motivasyonu, boş zamanlarını doldurma isteği değil, bir değişim isteğidir (144-146). Bu istek ile yaratma isteği olarak *élan vital* arasında kurulacak ilişki, bu çalışma açısından önemlidir. Yaşamın tekâmülü, maddeye mümkün olduğunca özgürlük sokmaya çalışan atılımın gücü ile maddenin ona gösterdiği direncin gücü arasındaki mücadeleyle belirlenir. Karşılaşılan direnç bazen atılımın yollarını çatallandırır; farklı yollar ve şekiller yaratmaya doğru onu yönlendirir. Fakat tüm bu parçalarda ana atılımla özdeş olan yaratma isteği kalır (Bergson, 1947: 79-324). Tekâmülü devam ettiren, değişimi yaratan bu istektir. Kadınların karşılaştıkları engelleri aşmak için buldukları alternatif yol, tiyatro yapmaktır. *Oyun* filminde görüldüğü gibi dayatılan toplumsal cinsiyet rolleri, kadınları kendileri gibi olamadıkları bir toplumsal yaşam içinde tutmaktadır. Bazılarının eğitim alması engellenmiş, bazıları evlenmek zorunda bırakılmıştır. Geliri az olan köylü kadınlar, birçok işi aynı anda yapmaya mecbur olduklarından taşıdıkları rollerin sorumluluğu altında

resimlere has hareketten soyut bir hareket çıkaran sinematografik metot, tek ve genel bir oluş ortaya koyar. Oysa oluş "hepsi birbirlerinden farklı tekâmül hareketleridir", dolayısıyla çok çeşitlidir (349-391).

<sup>10</sup> Deleuze'e göre, film görüntüsü fiziksel görüntüyü temsil etmez, onu yeniden üretmez. Filmin bileşenleri dinamik ve hareketli olduğundan değiştirmelere ve farklı kümelenmelere imkân verir. Bu nedenle süreyi içerebilir ve tekâmül hâlinde olabilir (Herzog 2000: 12).

<sup>11</sup> Film, Arslanköylü kadınların tiyatroyla tanışma, o dönemde lise müdürü olan Hüseyin Arslanköylü ile birlikte kendi yaşam öykülerinden oluşan bir oyun yazma ve sahneye koyma sürecini ele alır.

ezilmektedir (Kirel, 2009: 140-150). Tiyatro yapmaya başlamaları, onlara "kendilerini [ve] yaşadıkları hayatı" sorgulamak için gerekli zamanı verir (141). "[C]esaretsizlik, eğitimsizlik, deneyimsizlik" gibi problemleri aşmalarına yardım eder. Kendilerini, yakınlarındaki erkekleri ve çocukları değiştirerek köydeki dengeleri sarsmalarına, bir anlamda özgürleşmelerine olanak sağlar (141-142).<sup>12</sup> Atalet karşısında kadınların tiyatroya başlama isteğiyle harekete geçmeleri, bir isyanın *élan vital*'e dönüşmesidir. Bu hareket aynı zamanda, kadınların -Besim F. Dellaloğlu'nun (2016) Türkiye'deki Bergsoncu düşünürler için dile getirdiği gibi- kendi modernliklerini yaratma eğilimidir. Kadınlar, geçmişleriyle birlikte evrensel olan ile ilişki kurarlar. Kendi süreleri içinde hareket eder, modernleşme kodlarının da dayatılan zamanın da dışına çıkarlar (98).<sup>13</sup> Bu çalışmada *Kraliçe Lear* filmi *élan vital* açısından önemli hâle getiren ise atılımın yarattığı değişimin ve dönüşümün filmde görünür kılınmasıdır. *Oyun* filminde, isyan ön plana çıkarırken, *Kraliçe Lear*'de oluşun kendisi açığa çıkmıştır. Bu nedenle film, *élan vital*'in yaşamı oluşturan gücünün tam olarak hissedilmesine imkân verir. İki filmin sinematografik açıdan birbirinden farklı olması da Esmer'in yaşam atılımı ekseninde başka bir sıçrayış olarak değerlendirilebilir. Çünkü Esmer, oluşu, akışı ve belleğin işleyişini görünür kılan imajlar ile yaşamın dolaysız görünümüne *Kraliçe Lear* filmiyle yaklaşmıştır. Burada diğer önemli nokta, filmin kadınların mücadelesiyle birlikte belki de bunun ötesinde insanın yaşam atılımına dair çok daha derin düzeyde bize sezdirdikleridir.<sup>14</sup>

Mersin'in dağ köylerine yapılan turne boyunca kadınlar, sürekli olarak yoldadır ve hareket hâindedir. Dağları aşarak köyden köye geçerler. Oyunlarını sergilemenin dışında, köydeki insanlarla tanışır, kendilerini anlatırlar, onları dinlerler. Fakat film sadece karşılaştıkları insanlarla değil kadınların kendileriyle, kendi geçmişleriyle kurdukları diyalogu da içerir. Yollarda oldukları sürede çocuklukları, gençlikleri, tiyatro yapmaya başladıkları zaman ve şimdiki zaman arasında gidip gelirler. Onların kendi geçmişleriyle sürekli temasa geçmelerine imkân veren *Kraliçe Lear*, varlığın maddiyatı olarak tanımlanan şimdiki anı aşar; durağanlığa, uyuşmaya, kalıpların ve toplumsal kuralların dayatmasına karşı çıkan gerçek hareketin filmi hâline gelir. Bergson'a göre (2007) şimdiki zaman, duyum hisseden ve hareket eden beden hakkındaki bir bilinçtir (104).<sup>15</sup> Beden, "gelecek ile geçmiş arasındaki hareketli bir sınır [dır]" (59). Bir taraftan etkileri alan ve etkide bulunan bir iletken ama öte yandan geçmişin tasarımlarının son uzantısıdır. Tasarımların gerçek (eylem) ile ilişkisini kurandır (59). *Kraliçe Lear*, işte bu kesişme noktasındaki hatırlama anlarıyla kadınların hikâyesini zamana yaymış olur. Bu bağlamda filmin, geçmiş ile gelecek arasındaki hareketli bir sınıra, bir bedene dönüştüğü söylenebilir.<sup>16</sup>

Arslanköylü kadınlar gittikleri köylerde sokak sokak, ev ev dolaşırlar. Köylülerle tanışır, sohbet ederler. Kendilerinden, tiyatro yapma süreçlerinden bahsederek onları oyunlarına

<sup>12</sup> Feminist yaklaşımla birlikte düşünüldüğünde, *Oyun* filmi sayesinde "kadınların yaşadığı deneyimi[n], bir dayanışma, bilinçlenme ve karşı duruş örneği olarak paylaşılır kıl[ınması] [...] çok önemlidir" (Kirel, 2009:143).

<sup>13</sup> Dellaloğlu'nun (2016) ifadesiyle Türkiye'de "Türk kahvesi içerek de modern olabilme zihniyeti'nin ortaya çıkabilmesini sağlayan önemli kaynaklardan biri Bergson felsefesidir (96). Bergson'un düşüncesi, 1920'li ve 1930'lu yıllarda Türkiye'de bazı entelektüeller arasında yayılır. Bu dönemde en çok kullanılan kavram *élan vital*'dir ". Türkiye'de modernleşme dışı bir modernlik zihniyetinin ilk taşıyıcıları" (95) olan bu kişiler, Bergson'dan hareketle kendi modernliklerini yaratma çabasına girerler (97). Hafızanın, geleneğin, geçmişin değerli görüldüğü Bergson düşüncesi, onlara kendi süreleri içinde, kendi deneyimleri aracılığı ile "evrensel olanın içinde nefes alma, var olma, atılım yapma" imkânı verir (100).

<sup>14</sup> Esmer'in "Bu filmi kadın olmasam da çekerdim, onlar kadın olmasaydı da çekerdim" biçiminde dile getirdiği ifadesi, bu çerçevede yorumlanabilir (Uygun, 2019).

<sup>15</sup> Bu anlamda beden bir eylem merkezidir. Bedende alınılan izlenimler, gerçek hareketlere dönüşmek için kendi yollarını seçerler. Beden, oluş hâlinin güncel durumudur. Oluş sürekliliğinde, algımız bir kesiti alır. Bir edimselleşme noktası olduğu için varlığın akışını bedende hissederiz (Bergson, 2007: 104). Beden geçmişin eylemini "devindirici düzenekler biçiminde" biriktir (58). Fakat geçmişin oluşması için hem devindirici mekanizmalara hem bağımsız anılara ihtiyaç olduğu unutulmamalıdır (59).

<sup>16</sup> Bu konu, ikinci başlıkta belleğin işleyişi ekseninde detaylandırılacaktır.

davet ederler. Bu sohbetlerde diğer köylü kadınları tiyatro yapmak için teşvik ettikleri de görülür. Film, yemek yapmaktan ışık yapmaya kadar oyunun her aşamasında yer alan kadınların eylemlerine tanıklık eder. Bu izlek, Bergson'un tekâmül düşüncesinde olduğu gibi yol ve eylemin birlikte yaratılmaya devam ettiğini seyirciye sürekli hatırlatır. Yaşam akarken gidilen yol önceden var değildir. Eylemin yönü hareketin içinde, yol ile birlikte şekillenir (1947: 76). Bu nedenle Bergson (1947), hayat için insani bir amaç göstermenin anlamsız olduğunu düşünür. Ona göre, "[b]ir amaçtan bahsetmek, gerçekleşmekten başka bir şey beklem[e]yen önceden mevcut bir model tasarlamaktır" (75). Oysa evrende böyle bir model yoktur. Bu anlamda "Tanrı da [...] durmadan devam eden hayat, bir aksiyon, bir hürriyettir" (321). Burada bahsedilen türden bir yaratmayı insan özgür hareket ettiğinde, kendisinde bulur. Yaratıcı bir hamle olan *élan vital*, bir havai fişekten saçılan kıvılcımlar gibi bir fışkıрма sürekliliğidir. Belirli bir merkezi yoktur (321). Güçlü bir bilince doğru giden ve karşısına çıkan setleri yıkan bir hamledir. Onun bu dinamizmi, madde ve ataletle karşı zafer kazanır (Tunç, 1947: 45).<sup>17</sup> Filmde, beklemek yerine eylemde bulunan, ana yollardan sapan, yollar kapandığında farklı yolları deneyen, hareket eden ve içlerinde zaten var olan atılımı keşfeden kadınların hikâyesi ortaya konur. Hareket ederek üreten, üreterek kendilerini yeniden yaratan kadınlar, Bergsoncu anlamda risk alan ve oluşa katılan kadınlardır. Bergson (1947), toplumların ve bireylerin tekâmülünde risk almanın ne kadar önemli olduğunu dile getirir. Hareketsizliğe neden olan koruma kalkanlarından kurtulmak ve serbest hareket etmek risk almaktır. Bu riskle tehlikeleri göze almak ise tekâmüldeki başarı için gereklidir (175-76).

*Kraliçe Lear* filminde atılım, büyüyerek ve dönüşerek devam etmektedir. Bu atılımda geçmiş, şimdi ve gelecek iç içedir. Örneğin Fatma, gittikleri köyde hayvanlara bakan bir kadının bahçesine gider. Kadının saman dökmesine yardım ederken ve hayvanları beslerken on yedi yıldır tiyatro yaptığını anlatır. Köylü kadını da kendi hareketine katılması için ikna etmeye çalışır. Köylü kadın, alışkanlıkların ve sabit kimliklerin<sup>18</sup> çizdiği sınırlar nedeniyle direnç gösterir. Fatma'nın kendi geçmişinden örnek vermesi, zekânın yönetimdeki pratik günlük yaşamın ve alışkanlıkların karşısına güçlü bir yaşam atılımıyla çıkması anlamına gelir. Atılımına diğer kadını da katmak istemesi, bu sahnenin geleceğe yönelen bir çabaya tanıklık etmesine olanak verir.<sup>19</sup> Öte yandan köy meydanında oyunu seyreden izleyicilerin meraklı ve heyecanlı ifadelerini, kahkahalarını, gülüşmelerini, alkışlarını ve coşkulu danslarını gösteren planlar, kadınların setleri yıkan hamlesini görünür kılar. Köylerde yaratmış oldukları coşku, yaşam atılımının fertlerin arasından geçişine benzer. Bununla birlikte, bazı köylüler tarafından istenmediklerini ve görmezden gelindiklerini, müdürün telefon görüşmeleri ve köylerde yapılan sohbetler aracılığıyla anlarız. Tiyatro topluluğunun köy kahvesine gidişi ve burada aldığı tepkiler, kadınların aşmaya çalıştıkları engelleri görünür kıldığı için önemlidir.<sup>20</sup> Kadınlar, köylülerden gelen tepkilere karşı yeni cevaplar verir, alternatif yollar sunarlar. Bu engeller, onların farklı yetiler de kazanarak kararlı bir şekilde ilerlemelerinin yolunu açar. Oturmuş, sıralanmış, tepkisiz ve mesafeli duran erkeklerin görüldüğü pan hareketinin ardından Esmer, sandalyelerin dizilmesine yardım eden küçük çocukların görüntüsüne geçer. Bu sıçramadan sonra, tekrar köylü erkeklerin sıralanmış görüntüleri gelir. Ardından köylü erkekler ve oyuncu kadınların sohbet etmeye başladıkları görülür. Bu sahnenin kurgusu, yaşamın hareket, direnç ve değişim yönündeki akışını hatırlatır.

Filmde tiyatro aracılığıyla tanıklık edilen sanatın özgürleştirici gücü, *élan vital*'in gücünü

<sup>17</sup> Hayat hamlesinin sürekli ve sonsuz zaferleri insan zekâsını ortaya çıkarır (Tunç, 1947: 45).

<sup>18</sup> Fatma "sen de yapabilirsin" dediğinde, karşısındaki kadının yanıtları arasında iki ifade dikkat çeker: "Buna alıştım", " köy kadınları utangaç olur".

<sup>19</sup> Benzer şekilde Behiye, sohbet ettikleri iki kadın ve bir erkeğe, sahneye çıktığı zaman dertlerini unuttuğunu, sahneye çıktıkça da kendine güvenmeye başladığını dile getirir. Başka bir sahnede Fatma, yaşlı bir kadına, oynadıkça gençleştiğini söyler. Kadınların şakaları ve gülüşmeleriyle gelişen samimi bir sohbeta tanıklık edilir.

<sup>20</sup> Kadınlar, tek kişi de olsa oynayacaklarını söylerken kendilerinden emindir.

de artıran bir eylem olarak hissedilir.<sup>21</sup> Kadınlar ataerkil kuralların ve kısıtlayıcı koşulların hâkim olduğu bir sistemde yaşamaktadır. Oyun sayesinde hem kendileri bu yapıdaki rollerini sorgular hem de oyunu izleyenlere bunu sorgulatırlar. Film, çift yönlü bir sorgulama ve arayış sürecine tanıklık eder.<sup>22</sup> Filmin sınırları bulanıklaştırma eğilimi, özgürleşme süreci açısından önemlidir. Ana karakter olan kadınlar aynı zamanda oyunculardır. Oynadıkları roller ile gerçek yaşamları zaman zaman iç içe geçer. Film, gerçek hayat, oyun ve oyunun süreci arasında gidip gelir. Örneğin Zeynep, rolünü gerçek hayatta tekrar eder, oraya taşır, orada tartışmaya açar.<sup>23</sup> Fatma yemekhanede iş arkadaşlarına, Behiye evinde kocasına oyundaki kimliğinin dilinden yaptıklarını anlatır. Bu gidiş gelişlerin farklı bir biçimi, Cennet'in evinin divanında oturduğu ve tek başına sigara içtiği planda görülür. Sabit ve genel planda geniş açıyla alınmış bu görüntü ve dış ses (kızlarının onu istemediğini anlatan kralın sesi) birbirini yadsır. Cennet kendi yaşam gerçeği içinde hareketsiz dururken ne kralın kızı ne de oyuncudur. Cennet'in süresini seyirciye hatırlatan bu sabit plan sayesinde -mekândaki hareketi belirleyen-hesaplayıcı zamandan çıkılır. "[B]ölnemeyen, içinde mekân ve hareketin de olduğu süredeki zamana" geçilir (Öztürk, 2018: 370). Böylece zamandaki gerçek hareket duyumsanır.

Başka bir sahnede bir köylü erkek, köyün bakımsız yollarının tiyatrodan daha öncelikli bir konu olduğunu öfkeli biçimde dile getirir. Köylünün planları arasında yapılan geçişler sezgisel kavrayışı açığa çıkarır. Çünkü tiyatrocular ile tartışan aynı köylünün önce ikna olduğu, ardından başına tülbent takarak kadın kılığına girdiği ve samimiyetle rolünü canlandığı görülür. Bu planlar ve sahneler arası düzenleme, hem yaşamın pratik ihtiyaçları ile sanat arasındaki çelişkiyi hem de hareket sayesinde ortaya çıkan yaşam atılımının gücünü anlamak açısından önemlidir. Tiyatrocuların dağları aşarak o köye gelmeleri ile oluşan hareket, köydeki bireyin de değiştiği bir eyleme yön verir. Bergson'a (1947) göre değişme, insanın kendi kendini yaratma yolundaki temel eylemdir (20). Durmayan bir oluş olarak zaman, aynı anda daimî bir değişmedir (Tunç 14). Sadece değişen durumların olduğu bir evrende hareket (dışsal olmasına rağmen) ise zihne dolaysızca verilen bir realitedir. Fakat bu realite, değişim ve akış içindeki bir eğilim olduğundan, zihin ancak bu realiteye yerleşerek sezgisel olarak onu anlayabilir (Bergson, 2011:74- 77). *Kraliçe Lear* filminde Esmer'in kaydettiği anlarla yaptığı bu düzenleme, yaşamı dönüştüren hareketin sezgisel bilgisine ulaşmaya imkân verir.

Bergson, tekâmül sürecinde türleri bir varış noktası olarak değil geçiş yeri olarak görür. Ona göre analık sevgisi, canlı varlığın bir geçiş yeri olduğunu gösteren bir eğilimdir. Çünkü hayat burada, sonraki nesile doğru bir aktarım hareketinde bulunur (Bergson: 1947: 171-172). Kadınlar oyunlarını sahneleyerek, köylülerle sohbet ederek, onları tiyatro yapmaya teşvik ederek çevrelerindeki insanların da onlar gibi değişmesi için çabalar. Örneğin gittikleri köylerden birinde iki genç kız, tiyatro yapmanın yaşadıkları köyde saçma bulunduğunu ve abes karşılandığını dile getirir. Bunun üzerine kadınlar genç kızlara, köyün baskı kuran ataletinden ve sınırlayıcı koşullarından uzaklaşmalarını tavsiye ederler. Kadınların espri yaptıkları, güldükleri ve genç kızların şaşkın bakışları karşısında -atılımı teşvik edecek şekilde- coşkuyla dans ettikleri planlar aracılığıyla bu sahne, bireyler arasındaki aktarım hareketini görünür kılar. Filmi, *élan vital*'e katılmaya imkân veren bir geçiş mekânı hâline getirir.

<sup>21</sup> Bu noktada, hapishanede Shakespeare'in bir oyununu oynayan mahkumların hikâyesini konu edinen *Sezar Ölmeli* (*Cesar Must Die*, Vittorio Taviani, Paolo Taviani, 2012) filmiyle ilişki kurulabilir. Öztürk ve Osmanoğulları (2017), bu filmi ele aldıkları makalelerinde, sanatın özgürleştirici yönünün altını çizerler. Hapishane mekanının sınırları sanat sayesinde aşılır, özne yeni bir bakış açısıyla kendini kurar ve yaşamına anlam katar. Beden kapalı kalmaya devam eder fakat zihin özgürleşerek dönüşür. Öte yandan içerde ya da dışarıda olmak, denetim mekanizmasının yok olduğunu göstermez. Dışarıda bu kuşatılma, daha az hissedilse de daha yoğun hâle gelebilir (155-158).

<sup>22</sup> *Kraliçe Lear*'de kadınların oyunu filmin konusunu oluşturur fakat bununla birlikte kadınlar, filmle birlikte yol alan oyuncular gibidir. Burada konu ve oyuncu arasındaki sınırların bulanıklaştığı görülür.

<sup>23</sup> Köy meydanında oyunun sahnelendiği an, Zeynep'in kendi evinde kocası ile birlikte oturdukları sahneye bağlanır. Zeynep eşine şunları söyler: "Babayı kabul etmedim, kocamla tatile çıkacağım diye, evime getirmek istemedim". Eşi yanıt verir: "İyi yapmışsın". Burada, oyun ve gerçek hayat arasındaki sınır belirsiz hâle gelir.

#### 4. *Élan Vital*' in Dolaysız Görünümleri: Mekânlar, Yollar ve Bellek

*Kraliçe Lear* filmi, Bergson'un felsefe için dile getirdiği gibi algımızı genişletir ve şimdiki zenginleştirir. Genişleme ve zenginleşmeye ulaşacak bir derinleşme, geçmiş gelecek ve şimdi tasarımlarının birbirleriyle ilişkileneşine bağlıdır. Bize dördüncü boyutu sağlayacak bu ilişkisellik, algıları ısıtır ve harekete geçirir. Akışa kapılmamıza ve yaşamın artmasına imkân verir. Bizi gerçek süreye yaklaştırır (Bergson 2019: 189). Bu bağlamda *Kraliçe Lear*, Bergsoncu bellek düşüncesi ile kesişir. Çünkü filmde şimdi, geçmişle birlikte ilerleyerek enginleşir. Yaklaşık on dört yıl önceki tiyatroya başlama eylemine kadınlarla birlikte yeniden bakmak; geçmişe bir sıçrama gerçekleştirmek ve geçmişin anılarını bugüne getirmek anlamına gelir. Bellekte gerçekleşen arama ve ortaya çıkarma eylemi, yaratıcı bir süreçtir. Kadınların kendi sürelerindeki hareketlerine tanıklık edilirken film de sezgisel bir kavrayışla kendi süresini oluşturur. Kadınların bugün durdukları yerden aldıkları yolu değerlendirmeleri, başladıkları noktaya gidip diğer alternatif yönler üzerine düşünmeleri, bunları geleceğe dair fikirleriyle birleştirerek hayatın anlamı üzerine konuşmaları, Esmer'in açığa çıkardığı görünümüdür. Bu bağlamda film, hem sezgisel kavrayışa tanıklık eder hem de bu tanıklığı sezgisel bir kavrayış ile ortaya koyar. Bu çift yönlülük, Esmer'in filminin Bergsoncu felsefe ile ilişkisinin önemli unsurlarından biridir.

Geçmiş virtüel hâlde her zaman var olmaya devam eder. Bergson, belleğin işleyişini yumağa sarılan ip örneği ile ifade eder. Geçmiş yumağa sarılmış olan ip olarak sürekli dürülme hâlinededir. Bu ip yumağı sarılırken yol üstündeki şimdileri toplar. Onlarla birlikte sürekli büyür. Bu şekilde anların üst üste gelmesi, belleği oluşturur (Bergson, 2011: 46). Dolayısıyla geçmiş şimdinin ardından gelmez, onunla bir arada eşzamanlı olarak var olur.<sup>24</sup> Geçmişteki bir anı aranırken, bellekte onun bulunduğu katmana bir sıçrama gerçekleştiririz. Yani geçmişi olduğu yerde, kendisinde ararız. Bu süreçte uyarım ve tepki arasında bir aralık açılır. Bellek, açılan bu aralıkta, o aralığın belirsizliğinde yaratıcı olur (Deleuze, 2006: 96- 146-148). Burada öznen kaynaklanan tinsel bir çaba söz konusudur (Bergson, 2007: 59).<sup>25</sup> *Kraliçe Lear* filminde kaydedilen görüntüler arasında montaj ile kurulan bağlantı, bu aralığı açığa çıkarır niteliktedir. İmajlar arası ilişkiler, Bergson'un ifade dediği formu oluşturur. Bergson'da bu form, "olaylar ve hislerden canlı bir doku" oluşması anlamına gelir (2014a: 102). Kelimeler düzensizlik ile dizilir. Sanatçının sözleri "başıbozuk" kılınır. Çünkü Bergsoncu poetik, dilin sürekli yaşamı restore etmesini talep eder. Yaşam canlı kılındığında, neredeyse kendimizi doğurabileceğimiz maddi olmayan bir beden oluşturabilir (Douglass, 2013: 123). *Kraliçe Lear* filminde yaşamı restore eden ve canlı kılan sinefilozofik unsurlar, belleğin işleyişine benzer biçimde bu aralığı açığa çıkarır.

Filmin ilk sekansında, antik kentin bulunduğu kıyıya doğru tekneyle ilerleyen kadınların sırtları görülür. Kadınların bakış noktasında yer alan antik kentin yaklaşan görüntüsüne geçildiğinde, antik kent ile seyirci arasında bir bakışım alanı yaratılır. Sırtların gösterilmesiyle yansıtılan seyircinin bakışı, bir an sonra antik kentle baş başa bırakılmış olur. Yolculuğun mekânları aşip zamanın içinde yapılacağına dair ilk izlenim bu sahneyle edinilir. Benzer bir etki Fatma'nın oyunla ilgili konuşmasının bitiminde arkadaşlarına seslendiği planda da ortaya çıkar. Fatma'nın sesi, tepeden antik kentin kalıntılarının, denizin, dağların, toprağın ve ağaçların görüldüğü bir genel plan görüntünün üstüne biner. Bu düzenleme, Fatma'nın sesinin o anda binlerce yıllı kat ettiğini düşündürür. Devam eden bir bütün içinde, oluşun ilişkiselliği kavranır. Öte yandan kadınların bedeninin kalıntıları ile iç içe yan yan yana gösterildiği planlar, tarihi yapılarla bakarken duydukları hayranlık, burada ortaya çıkan etkileşim, o mekânda

<sup>24</sup> Şimdiki zaman ile geçmiş iç içedir. Şimdi, geleceği ihlal eden geçmişimizdir (Bergson, 2007:104).

<sup>25</sup> Anıların ötesindeki bellekte gerçekleşen bu sıçramanın ardından ulaşılan virtüel anı edimselleşmeye ve psikolojik varlık kazanmaya başlar (Deleuze, 2006. 97). Bu tasarım, "canımın istediği gibi uzatıp kısaltabileceğim tinsel bir sezgiye bağlıdır; ona keyfi bir süre atfederim: bir tablonun içindeymiş gibi aniden onu kucaklamamı hiçbir şey engelleyemez" (Bergson, 2007:61).

daha önce yaşamış olanlar ile kendileri arasında kurdukları bağlantılar (tanıma ve anlamaya çalışma), şimdi ve geçmiş arasındaki hareketi vurgular. Kalıntılar ile kadınlar arasındaki etki ve tepkiler, oluş ve akış hâlindeki zaman üzerine, kadınların şimdiki zamanından hareketle düşündürür. Bu düşünceyi tetikleyen önemli anlardan biri, Behiye'nin kocasıyla telefonda konuştuğu sahnedir.

On yedinci yüzyıl İngiltere'sinde yazılan bir oyunu, milattan önce dördüncü yüzyıldan kalma antik bir tiyatronun kalıntılarında kendi yorumlarıyla ve dilleriyle, doğaçlamalara açık biçimde oynayan Arslanköylü kadınlar, zamanın ve mekânın koordinatlarının, geçmiş, şimdi ve geleceğe doğru (oyunun provası olması bu noktada önemlidir) yönelmesini ve bu sayede aşılmasını sağlar.<sup>26</sup> Kaydedilen görüntülerin zaman atlamaları ile kurgulanması bu etkiyi güçlendirir. Buradaki tiyatro mekânı, farklı anlar arasında bağlantılar kuran bir eylem merkezi olarak düşünülebilir. Patrick Robinson (2012) bu çerçevede Bergson düşüncesinden yola çıkarak sahne ile sahnelemenin farkı üzerinde durur. Sahnelemenin, gösterinin yer aldığı bir uzam değil, dinamik bir araç olduğunu dile getirir. Beynin bir telefon santraline benzemesi gibi sahne de bir eylem merkezi olarak görülebilir (146). Antik dönemde sahnelenen oyunları, sahneye çıkan oyuncular, Shakespeare'i, Arslanköylü kadınları ve filmi izleyen seyirciler olarak bizleri bir araya getiren bu üst üste bindirme, tüm canlıların içinden geçen ve onları birbirine bağlayan büyük hamlenin, *élan vital*'in bilgisine sezgisel olarak ulaşma imkânı verir.

Dağların içinden geçen yolların görüntüleri, tekâmül sürecinin yollarını düşündürür. Kamyonetin dağlara doğru tırmanan görüntüsüyle minibüsün içinde kader ve özgür irade hakkında yapılan konuşmaların birleştirilmesi, bu düşüncenin tetiklenmesini sağlar. Fatma, tiyatro aracılığıyla özgüven kazandığından ve özgür seçimleriyle kendi hayatını değiştirdiğinden bahseder. Başka bir sahnede, minibüs o bölgede insanların yaşadığı en yüksek tepe olan 2500 rakımda bulunan yaylaya doğru ilerlerken yine zorlu yollar görülür. Zeynep'in "nerede doğduğumu nerede öleceğimi bilemem ama yaşarken olanları kaderden saymıyorum" ifadesinin yol görüntülerinin üzerine eklenmesiyle yaşamın sürekli devam eden değişimi duyumsanır. Yaşam atılımının hem birliği hem de farklı eğilimleri barındıran çokluğu görünür kılınır. Yaratıcı potansiyeli sezdirilir. Gece dağ yollarında ilerlerken, minibüsün farları ile yolların aydınlandığını görürüz. Yolu bir anda belirgin hâle getiren, bu nedenle de o an açığa çıkıyormuş hissi yaratan bu plan, yaşam atılımının zamandan ve mekândan bağımsız uzanan gizli hareketini hatırlatır.<sup>27</sup> Film boyunca, yol ve eylemin birbirini belirlemesi, belleğin işleyişini de ortaya koyar. Kadınların hatırladıklarını, düşündüklerini ve hissettiklerini dile getirdikleri başı bozuk konuşmalar, Esmer'in sorularıyla çok daha fazla dağılır.<sup>28</sup> Minibüsle dağ yollarında ilerlerken Zeynep'in diktiği çam ağaçlarının yanından geçilir. Zeynep, onları diktiği zamana ve o anın hislerine gider; anları aktüel hâle gelir: "On yedi yaşındaydım bunlar dikildiğinde, ne hayallerim vardı [...] bunlar yetişmeye ben on beş yıllık toprak olurum derdim". Ardından, bu hatırlama sürecinin başka anılar ile devam ettiği görülür. Diğer insanların söylediklerine kulak asmadan tiyatro yapmaya başladığını ve yaşama özgür eylemi ile müdahale edebildiğini dile getirir. Zeynep'in belleğinde, kendi süresi içindeki hareketine, kader ve yaşam üzerine düşüncelerini işittiğimiz bu görüntüler aracılığıyla tanıklık ederiz. Bellekteki arama ve seçme işlemi onun yaşamı sorgulamasına imkân verir. Ayrıca bu sahnede yüzdeki duygulanım, çam ağaçlarının görünümü, yol görüntüleri ve kadının konuşmaları

<sup>26</sup> Esmer'in, oyunun provasını antik bir tiyatrodan yapmak istediğini ifade eden cümleleri, yönetmenin niyeti ile eserin niteliği arasındaki uyumu kanıtlar niteliktedir: "Shakespeare'in eskimeyecek cümlelerini bu kadınların kendi cümlelerinden, M.Ö. 4. yüzyıldan kalma olduğu tahmin edilen, içinden Romalıların, Perslerin, Arapların geçtiği bu antik liman şehrinde duymak istedim" (Oğuz ve Atılğan, 2019).

<sup>27</sup> Minibüs ile dağ yollarında hareket ederken müdür Arslanköylü, dağ köylerinde ilkçağlardaki gibi tiyatrolar bulunmasına ilişkin hayalini anlatır. Bu hayal, geleceğe ilişkin olan ama geçmişi kapsayan bir plandır. Dağların direncine karşı bir hamle olarak zamanda bir sıçrama gerçekleştirerek anları bir araya getirme isteğidir.

<sup>28</sup> Fatma'nın hayallerini iştirken evinin terası ile okul binasındaki kulis arasında yapılan geçişler, planların içinden geçen gerçek zamanın hareketini açığa çıkarır.



arasındaki geçişler, doğa ile insan arasındaki ilişkiselliği açığa çıkararak parlama anlarını da yaratır.

Filmde belli bir zamana ait olmayan bellek görüntüleri arka arkaya gelir: Balkonunda yemek hazırlayan kadın, kalaycı, oyunun anonsunu işiten köylü kadın, ahırdan bakan keçiler, afişi inceleyen köylü, camdan bakan yaşlılar ve çocukların görüntülerinin bir araya gelişi bellek olarak evreni ortaya koyar. Başka bir sahnede, oyun ekibinin gidecekleri köyün yolunu kaybettikleri için durmaları, yolu kaybetmenin verdiği kafa karışıklığı, birkaç köylüye yol sorma anları, aşılması gereken dağların heybeti ve uyandırdığı belirsizlik hissi belgeselin tereddüt anlarını oluşturur. Bergson, bilincin “tereddüt etme ya da seçme olduğunu” söyler (191). Tek bir eylemin yapılması zorunlu olduğunda, söz gelimi hayat otomatizm ile sağlandığında bilinç uyuklamaya başlar (337). Eylemlerin imkânlarının olduğu yerde ise bilinç yoğunlaşır ve uyanır (191). Filmde seçme ve tereddüt anlarının görünür olması, filmdeki sürecin ön plana çıkmasına ve devam eden oluş hâlinin vurgulanmasına imkân verir.

Deniz kıyısında oturan kadınların belli belirsiz lekeler olarak algılandıkları planda kısa bir an için görüntü netleşir ve ardından kamera suya dalar. Kameranın suyun içine girişi ile dalgaların hareketini ve suda oluşan kabarcıkları ekranda görürüz; neredeyse suyun dokusunu hissederiz. Öztürk, *Düşler* filminde su sesi ve görüntüsünü, hareket sağlayan ve konvansiyonları kıran sineplastik/sinefilozofik unsurlar olarak değerlendirir (2016: 150). *Kraliçe Lear*'in açılış sekansında kamera ve suyun devinimi /uyumu da Bergson'un sezgisel kavrayışını içeren bir sinefilozofik unsur olarak ortaya çıkar. Suya dalıp çıkan çoğu zaman su ile örtülü olan kamera, yüzüyor gibi dinamiktir. Bu sırada kadınların gülüşleri duyulur, kamera suyun hafifçe üstüne çıktığında kadınların kıyıda eğlendikleri anlar görünür. Filmin isim jeneriğinden önce karşılaştığımız bu görüntüler, Bergson'un sezgiyi açıklamak için kullandığı önemli bir benzetmeyi akla getirir. Bergson'a göre, zekâdan başka bir araçla bilmek saçma gözükse de yüzme öğrenmek için suya atlamak gerekir. Aklın düşünerek çözemediği düğümü çözebilmek için insanın tehlikeyi göze alarak suya girmesi, suyun ortamına uyum sağlaması ve yüzmesi gerekir (Bergson, 1947: 252). *Kraliçe Lear* filminde kameranın yaşamın içine yerleşir gibi alışılmadık şekilde suya yerleşmesi, onunla uyum içinde hareket etmesi, değişim ve özgür oluşları duyumsayabileceğimiz sezgisel bir kavrayış yarattığı için önemlidir.

Yayladaki küçük kıızı gördüğünde kendi çocukluğunu hatırlayan Fatma, öğretmen olmak istediğini fakat babasının kendisini engellediğini anlatır. Fatma'nın cümlesi *Kraliçe Lear* filminde işitilirken, birdenbire bu sesin *Oyun* filminden geldiği anlaşılır. Fatma konuşmaya devam ederken ses, *Oyun* filminin gösterim mekânına taşınır. Hem perdedeki *Oyun* filmi hem de seyirci koltuğunda kendini izleyen Fatma'nın yüzü *Kraliçe Lear* filminde görünür. Bu geçiş, mekânda değil zamanda gerçekleşen bir sıçrayıştır. *Oyun* filmi bir anı-imgeye<sup>29</sup> dönüşür. Geçmişin anısı, Fatma'nın küçük kızla karşılaşmasıyla çağrılmıştır. Fatma'nın gençliğinin küçük kız tarafından perdede izlendiğini gördüğümüz sahnede de küçük kızın geleceğine doğru yöneliriz. Kızın görüntüsü, Fatma'nın virtüel hâldeki çocukluğuna vurgu yapar, *élan vital*'in doğasını açığa vurur. Çünkü Bergson'a göre “Zaman içinde aldığımız yol, olmağa başladığımız ve olabileceğimiz şeylerin kırpıntılar[ıyla] doludur”(1947: 137). Bu sahnede çocuk, gerçekleşmiş olan ile gerçekleşebilecek olan arasındaki yaratıcı ve bu nedenle de belirsiz olan ilişkiyi hatırlatır. *Oyun* filminin gösterimi, kadınları yıllar öncesine, filmin çekildiği ana götürür. Fakat tarihten bir anıyı olduğu gibi çıkarmak mümkün değildir. Daha önceki yaşamışlıkları belleğinde taşıyan kişi, aynı şeylerle karşılaşsa bile aynı durumları yaşamaz. Şimdi yaşadığı an, kişi zaten değişmiştir (19). Buradaki hatırlama, tinsel bir eğilimle açığa çıkar. Bu nedenle on dört yıl öncesine bakan kadınların ifadelerinin gösterilmesi, onların süresine yerleşme imkânı verir. Böylece seyircinin deneyimi genişletilir ve derinleştirilir.

<sup>29</sup> Anılar hareketsiz ve amorf biçimde bilinç içinde dolaşır. Virtüel evredeki anı yavaş yavaş belirir, edimsel hâle gelir, gittikçe algıyı taklit eder. Şimdiki zamanda hissedilse de geçmişe bağlı ve şimdiki zamandan kopuk olan bu imge, anı-imgedir. Anı-enge katıksız anıyı maddileştirir, algıyı cisimleştirir (Bergson, 2007: 100-122).

Filmin ana izleği, kadınların sahneye koymak ve bir parçası olmak için seçtikleri *Kral Lear* oyununun farklı mekânlarda sahnelenme sürecidir. Dolayısıyla William Shakespeare'in ve *Kral Lear* oyununun nitelikleri, *Kraliçe Lear* filminin anlam evreninden bağımsız değildir. Filmin isminin *Kraliçe Lear* olarak seçilmesinin, oyun ve film arasındaki ilişkiyi ön plana çıkardığı düşünülebilir. Çalışmanın sınırlılıkları nedeniyle detaylı olarak ele alınamayacak olsa da bu ilişkinin Bergson düşüncesi ile kesiştiği birkaç noktadan bahsedilmesi önemlidir. Bunlardan biri, Shakespeare'in sanatının, Bergsoncu (2014a) poetiğin temel niteliklerine sahip olmasıdır. Shakespeare'i bir deha olarak gören Bergson'un onun oyunlarındaki yaratıcı süreci yaşam atılımı olarak yorumladığı söylenebilir (103-106). Bergson, yaşamın gerçek akışı ile benzeşmeyen tiyatro eserlerini eleştirir. Bunlar repliklerin ve hareketlerin tekrar edildiği, sadece yapılması gerekenlerin yapıldığı, oyunun başı ve ortasının mutlu ya da trajik olacak bir sona göre düzenlendiği oyunlardır. Oysa ona göre yaşamda birçok yararsız şey söylenir, gereksiz hareket yapılır. Açık ve net durumlar yoktur. Hiçbir şey istediğimiz kadar basit, eksiksiz ya da eğlenceli değildir. Yaşamda sahneler üst üste binebilir. Olguların nerede başladığı ve nerede bittiği belli olmaz. İlişkiler, kararsız ve uçucudur (2019: 251). Bu eksende *Kraliçe Lear* oyununun, bir taraftan Shakespeare'in dehasını taşıması itibariyle diğer taraftan ise oyuncuların, kostümlerin, repliklerin, mekânların değişmesine imkân veren niteliğiyle hayatın gerçek akışına yaklaştığı söylenebilir. Bu çerçevede, bizim için asıl önemli olan nokta, filmin hem tiyatroya hayata yaklaşmasına tanıklık etmesi hem de oyunun tüm sürecini, yaşamın uçuculuğu ve kararsızlığını sezdirecek bir yolculuk biçiminde göstermesidir. Tesadüfen bir araya geldikleri insanlarla kadınların yaptıkları konuşmalar, herhangi bir konuyla çerçevelenmemiştir. Bu konuşmalar, tiyatrodan çıkıp felsefi sorunlara, özel hikâyelere ya da gündelik problemlere varabilir.<sup>30</sup> Uçuşan tesadüfi sohbetler ve bunların uyandırdığı duygular Esmer'in montajının temel eksenidir. Esmer, filmi yaşam gibi ilerletir.<sup>31</sup>

*Kral Lear* oyununda kralın yanılısamadan görmeye doğru giden dönüşüm süreci ele alınır. Esmer'in tanıklık etmek istediği süreç ise *Kral Lear* oyununun sahnelenme sürecidir. Dönüşüm teması, ikisi arasında *élan vital*'in hareketini de içeren önemli bir bağlantı noktasıdır. Shakespeare'in karakteri aşkınlıktan dünyeviliğe geçerken (Ayhan, 2019: 55)<sup>32</sup> *Kraliçe Lear* filminde de Arslanköylü kadınların dünyası, değişim ve dönüşüm olarak hakikatin hareketini ortaya çıkarmış olur. Filmde, *Kraliçe Lear* oyununun sürecine tanıklık, tiyatro ile dünya arasındaki sınırı bulanıklaştırırken dünyayla içkin bir ilişki kurulmasını da sağlar. Nasıl ki Shakespeare'de tiyatro, dünya ile içkin bir bağ kurarak -dünyayı tiyatroya, tiyatroyu dünyaya dönüştüren- bir ara bölge oluyorsa (56), Esmer'in belgesel filmi de, oyunun sürecini ele alan hikâyesinin gücü sayesinde çift katmanlı bir değişim evreni yaratır. Böylelikle Bergson'un ifade ettiği gibi, bir arada var olan eğilimlerin hareketine göre değişen dünyanın ilişkiselliğinin kavranmasına yardım eder.

## 5. Pelin Esmer'in Tülü: Sanatçının Atılımı olarak *Élan Vital*

Pelin Esmer, tiyatro yapan kadınların turne sürecini filme almak için heyecanla yola

<sup>30</sup> Örneğin kulakları pek iyi işitmeyen yaşlı adamın görüntüleri ekranda görülürken yaşlılık üzerine, zamanın geri dönüşsüzlüğü üzerine konuşurlar. Hüzünlenirler. Ardından yaşlı kadınla seyirci sandalyelerindeki sohbe geçilir. Dans etmenin insanı gençleştirdiğinden, iyi işitmesi için yaşlı kadının alması gereken kulaklıktan bahsediler. Fatma, akşam erkek kılıfına gireceğini söyler ve bu konuda samimi şakalar yapar. Konuşma, kahkahalar ve gülüşmelerle devam eder.

<sup>31</sup> Keçilerin yayladaki görüntüsü, keçilerle oynayan çocuk ve babası, motorlarına binip giden insanlar, küçük kızın koşuşturması (çevredekileri oyuna davet etmesi), yünlerle oynaması gibi birbirinden kopuk görünen görüntüler, zamanın akışını ve oluşsalığını sezdirir.

<sup>32</sup> Oyunun, akıl sağlığı temasını trajik bir kahraman yaratmak için kullanması; bunun aracılığı ile insan doğasını ve toplumun beklentilerini sorgulaması (Kurtuluş, 2019: 151), Bergson'un zekâ ve sezgi arasında kurduğu ilişkiyle bağlantılı olarak yorumlanabilir. Sezgilerini kullanamayan, yalnızca mantığı ile hareket eden, manevi değerlerin dil ile temsil edilebileceğini düşünen (Ayhan, 2019: 47) Lear'in gözüne perde inmiş gibidir. Bu nedenle kendisini seven kızının sevgisini fark edememektedir (Kurtuluş, 2019: 150).

çıktığını dile getirir.<sup>33</sup> Onu harekete geçiren heyecan, Bergsoncu bir iç itilimdir. Şiirsel imgelemi açığa çıkararak süreçte sanatçı bu heyecanla kendine dönerek kendini gözleyerek derinleşir; bu sayede gerçek olandaki gizli olanı yakalar; doğada taslak hâlinde olanı tam bir esere dönüştürür (Bergson 2014a:106).<sup>34</sup> Yönetmen, kadınların hikâyesinde sezgileriyle kavradığı yaşam atılımını bir esere dönüştürürken kendi yaşam atılımını da görünür kılar.<sup>35</sup> Yaratmayı her şeyden önce heyecan olarak tanımlayan Bergson'a göre sanatçının zekâsı, özgün ve biricik olan heyecandan ve konusu ile kendisi arasındaki uyumdan -bu aynı zamanda sezgidir-bağımsız değildir. Engellere rağmen zekâyı iterek fikirleri doğuran şey, özgün ve biricik olan heyecandır (2013: 40-41). Esmer'in film yapma sürecine ilişkin olarak dile getirdikleri, yönetmenin heyecanının bir yaşam atılımı olarak kavranması açısından yol göstericidir.

*Kraliçe Lear* filminde kadınlarının turne sürecinin bir parçası olan Esmer, onların heyecanını paylaştığını söyler. Kadınların değişimi de diğer insanlar üzerindeki etkileri de Esmer için büyük bir umut kaynağıdır. Bu nedenle yönetimde, her şeyi bırakıp yola çıkma arzusu yaratır (Şahin, 2019). Esmer, tam da Bergson'un ortaya koyduğu gibi konusuyula birlikte yol alır. Yolda karşılaştığı zorlukları aşmak için yeni yollar bulmaya çalışır. Örneğin üretim yapabilmek için her an, en pratik şekilde, en düşük bütçeyle film yapmaya hazır olması gerektiğini bilir. *Kraliçe Lear* filmini de bu şekilde gerilla usulü çeker. İçinde bulunduğu kısıtlayıcı koşulları aşmanın, ona özgürlük ve güven duygusu verdiğini dile getirir (Oğuz & Atılğan, 2019). Esmer'in ifadeleri hem *élan vital*'in niteliklerini ortaya koyar; hem de eserin sanatçının psikolojik tekâmülü sonucu yaratıldığını açığa çıkarır. Her türlü sanat, farklı araçları kullansa da "heyecanların, yeislerin, umutların ve pişmanlıkların değişken canlılığını yakalayan" müziğe, yani realitenin daha dolaysız bir görünüşüne, hem derine inerek hem uzlaşım sal kuralları bir kenara atarak ulaşır (Bergson, 2014a: 100).<sup>36</sup> Bu süreç bir tekâmül sürecidir (100). Çünkü eser, vücut buldukça değişir (1947:432). Başlangıçta bir tasarı olsa da çıkacak olan sonucu belirleyecek olan, sanatçının seçtiği maddenin içinden kendi kendini bir şekil olarak yaratmasıdır. Bu ise bilinmeyen bir süreçtir. Esmer filmini çekerken kadınların yolculuğuna hem fiziksel hem duygusal olarak eşlik eder. Onların saptığı yollara sapar. Onlarla birlikte patikalarda, yan yollarda bir süre kalır. Belgesel fikri, Bergson'un dile getirdiği gibi bir tasarı olarak başlangıçta vardır. Meselenin unsurları ve nasıl gerçekleşeceği soyut olarak bilinir (436). Kadınların oyun programı tam olarak belli olmasa da yol haritaları çizilmiştir. Fakat belgesel, karşılaşmalar ve değişimlerle ilerler. Ekibi yöneten müdür, oyunu sahnelemek için sürekli farklı bağlantılar kurar. Bazen köy yetkililerinden olumsuz cevaplar alır. Oyunun sahneleneceği mekânlar yeniden belirlenir. Kadınlar gittikleri yerlerde sokakları, doğayı, tarihi dokuyu keşfeder, denk geldikleri kişilerle kimi zaman çok derinleşen sohbetler yaparlar. Film, seyirciyi de içine katan bir gezintiye dönüşürken kayıt altına alınan anların<sup>37</sup> bir araya gelme şekli, Esmer'in film malzemesinden kendini yaratma biçimi olur.<sup>38</sup>

Bergson (2019), gerçekliğin duyularımıza ve bilincimize açıktan açığa çarpmadığı tespitinden yola çıkarak (162) insan ile kendi bilinci arasında (insan ile doğa arasında) bir

<sup>33</sup> Öztürk'e göre, hareket/zaman blokları yaratan Pelin Esmer "[S]ezgisel ve [...] içkin düzlemde yaşamın içerisinden yola çıktığı izlenim[ini]" vermektedir (Öztürk & Serim, 2020:597).

<sup>34</sup> Bergson'a göre bir eserin etki yaratma gücü olan atılım, sanatçının kendinde bulunan ve esere aktardığı atılımdır (2013:67).

<sup>35</sup> Pelin Esmer: "Ben de o kadar heyecanlandım ki aynı *Oyun* filminde olduğu gibi bu projeye dahil olmak istediğimi söyledim. Çok hızlı bir biçimde üç kişilik bir ekip topladım. Birkaç hafta sonra ben de onlara dahil olmak üzere 30 gün sürecek bu turneye başlamış olduk"(Şahin, 2019).

<sup>36</sup> Sanatçı, derinleşerek değişir. Sanatın insanın kendisine bakmasına imkân verdiğini belirten Esmer, bu süreçte varılacak noktanın değil yolculuğun önemli olduğunu dile getirir (Ayhan & Öztürk, 2017: 163).

<sup>37</sup> Asla tekrarlanmayacak olan şeyler, sanatçı tarafından "belli bir ortamda, belli bir günde ve saatte, bir daha hiç görülmeyecek" biçimde, "bir daha asla geri gelmeyecek bir ruh hâli" (2014a:102) içinde kaydedilir.

<sup>38</sup> Bu biçim, doğada yeni olarak görülen her şeyde olduğu gibi onun iç atılımından doğar. İç içe giriş sürekliliği olarak bu atılım, mekândaki basit yan yanalıktan farklı bir art arda gelişir ve bizi, bir yaratma olan zamana ulaştırır (437-438).

perde olduğunu dile getirir (2014a:97). Alışıldık tecrübelerimiz nedeniyle kendimizle dolaysız bir paylaşım girmemizi engelleyen bu perde (2019: 163), çoğu insanda kalındır fakat şairler ve sanatçılarda neredeyse şeffaf olacak kadar incedir (2014a: 97). Bu durumda, doğal olarak göremediğimiz şeyleri göstermesi için sanatçılara (2019: 162) ve onların ince tülüne ihtiyaç duyarız. Bergson sanatçıları farklı kılan bu niteliği şöyle açıklar: Algılama yetileri ile eylemde bulunma yetileri arasındaki kopukluk<sup>39</sup> nedeniyle sanatçılar, “sadece eylemde bulunmak için değil algılamış olmak için nafîle yere veya zevk için algılarlar”; “kendileri için değil baktıkları o şey için görürler” (165).<sup>40</sup> Bu nedenle bir ressamın tablosunda görülen yalıtılmış görüntü, bizim gerçekliğe baktığımızda gördüğümüz şey hâline gelir. Onun gösterdiğini daha önce algılamış olsak da kavramamış olduğumuzu fark ederiz (162-163). Aradaki kalın perde, sanatçının konusunun içine sempati ile girmesi ve yaşamın gerçek hareketini yakalamasıyla incelik (1947: 232), bir tüle dönüşür.

Arslanköylü kadınların tiyatro oyunlarını izlediğimizde, onların turne süreciyle ilgili haberleri okuduğumuzda, hatta onlarla yüz yüze sohbet ettiğimizde algılayacaklarımız ile filmi izlediğimizde kavradıklarımız arasında da yukarıda dile getirilene benzer bir fark vardır. *Kraliçe Lear*, mekân içinde öznelerin kendileri arasında, mekân ile özneler arasında ve zaman ile özneler arasında var olan (mekânı aşan ve süre ile kavranan) bağlantıları açığa çıkarır. Böylelikle “hayatın olguları arasından geçen ve bunları birbirine bağl[a]yarak” anlamlı hâle getiren *élan vital*'i görünür kılar (Bergson, 1947: 232). Doğa her zaman hoş duygular yaratır fakat burada doğadan gelen duyguları toplayan, yalın sesler hâline getiren ve özgün bir tını oluşturan sanatçıdır (2013: 37). Bu noktada Bergson, Jean Jacques Rousseau'yu örnek olarak gösterir: Dağı bizim gözümüzde özgün ve heyecanlı hâle getiren Rousseau'dur. Esmer de benzer biçimde konusunu yalın sesler hâline getirir ve özgün bir tını oluşturur. Bu noktada Öztürk'ün (2016) *Düşler* filmi ile ilgili yorumuna değinmek faydalı olacaktır. Filmde Vincent Van Gogh'un "*Bridge at Arles*" isimli tablosuna bakan genç ressamın yaşadığı estetik deneyim, onu tablonun içine sokar. Gencin resimlerin içinde dolaştığı sahnede, Van Gogh'un dünyası aslanan dünya hâline gelir (119-124). Burası, Van Gogh'un dış dünyadan yalıtıldığı görüntülerden oluşur. Sanat, hayatın dış kabuğunu kırarak iç çekirdeğe götürmüş, gerçek zaman bilinciyle insanı kendi varlığına döndürmüştür (Douglass, 2013: 110). Bu sahne, Bergson'un sanatçıların sezgisel kavrayışına ve sanat aracılığı ile onların deneyimine katılma imkânına ilişkin söylediklerini görüntülerle aktarmaktadır. Sanatçı, insan ile bilinci arasındaki perdeyi sıyrarak görmek ve göstermek için bir çaba ortaya koyar. Biz onun ortaya koyduğu çabanın etkisinde kalır, bu çabayı taklit ederiz (Bergson, 2014a: 103) Bu anlamda, *Kraliçe Lear*'de kadınların hikâyesindeki çekirdeğe doğru hareket etmek, tam da Esmer'in yaratıcı çabayla başlattığı harekete katılmak anlamına gelir. Harekete katıldığımızda ise kendi çatalanmalarımızla yol alacağımız bir akışa girmiş oluruz.<sup>41</sup>

Bergson'a göre bir sanatçının yarattığı tüm karakterler, potansiyel olarak o sanatçıdır. Yarattıkları karakterleri canlı kılan sanatçının kendi eserinde bulunmasıdır. Örneğin Shakespeare'in karakterleri, potansiyel olarak Shakespeare'dir. Bergson, bu virtuel bir arda oluşumunu “Shakespeare elbette Macbeth, Hamlet veya Othello değildir [...] ama olabilirdi!!” (2014a: 106) diyerek açıklar. Ona göre yazar, olanaklı yollardan birini seçerek bir karaktere ulaşır. Seçilen yoldan geriye dönüp başka bir yolu takip ettiğinde ise başka karakterlere ulaşır. Esmer, *Kraliçe Lear* filminde gördüğümüz beş kadındır. Çünkü bir yönetmen olarak<sup>42</sup> kendindeki bu virtuel bir arada oluşu, sinefilozofik unsurlar ile şiirsel imgeleme dönüştürmüştür. Filmin

<sup>39</sup> “[T]abiatlarının belirli bir yönü bakımından bağımsız olarak doğmuşlar[dır]” (Bergson, 2019: 165).

<sup>40</sup> Bedenler ve zihinler, gözlerin gördüklerinden daha fazlasını görür (Bergson, 2019: 162).

<sup>41</sup> Esmer'in sanatçının rolüne ilişkin dile getirdikleri, bu düşünceyle uyumaktadır. Ona göre sanatçı tarafından bir dünyaya davet edilen seyircinin, sonrasında o dünyada kendi deneyimini yaşamasına izin verilmelidir (Özsoy & Öztürk, 2017).

<sup>42</sup> Ele alınan belgeselde kurmaca karakterlere yer verilmemesi, yönetmen ve kadınlar arasındaki bu örtüşmeyi ortadan kaldırmaz.

karakterlerini canlı ve evrensel yapan da budur.

## 6. Sonuç

Tiyatro yapan köylü kadınların Mersin'in dağ köylerine gerçekleştirdiği turne sürecinden yola çıkan *Kraliçe Lear* filmi, sürekli bir değişim ve oluş hâlindeki yaşamın yaratıcı gücü olan *élan vital*'in hareketine katılmamıza imkân verir. *Oyun* filminden on dört yıl sonra tiyatro yapan kadınların hikâyesine tekrar dönüp bakan *Kraliçe Lear*, süredeki hareketi açığa çıkarır. Bellekteki kesintisiz akışı yakalar. *Élan vital*'in yarattığı değişim ve dönüşümü duyumsatabilecek bir estetik deneyim ortaya koyar. Bu deneyime, filmin içine yerleşmeye ve filmle birlikte yol almaya izin veren sezgi yöntemi ve sinefilozofik yaklaşım aracılığıyla ulaşılır. Buradan hareketle kesintisiz bir akış ve yaratma isteği olarak *élan vital*'in *Kraliçe Lear* filminde üç düzeyde görünür olduğu dile getirebilir. Bunlar, kadınların tiyatro yapma eylemi, filmin sinefilozofik nitelikleri ve yönetmenin yaratım süreci olarak sıralanabilir.

Film, toplumsal koşulların dayattığı sınırlara, kalıplara ve atalete karşı bir hareket olarak kadınların atılımını görünür kılar. Başlangıca ya da sona değil sürece ve değişime odaklanır. Yaşamın belirsizliklerini içeren bir akış ve oluş hâli olarak kadınların yolculuğu, seyirciye kendi derininde virtüel olarak bulunan *élan vital*'in gücünü hatırlatır. Bu nitelik *Oyun* filminden daha güçlü bir heyecanın duyumsanmasını sağlarken Esmer'in sinemasındaki bir değişimi de ortaya koyar. Psikolojik bir tekâmül sonucu ortaya çıkan *Kraliçe Lear*, Esmer'in kendi yaşam atılımını görünür kılarken bizi de bu çabayı örnek almaya ve harekete geçmeye teşvik eder. Kadınların kendilerini oluşturma süreçleri film boyunca kat edilen tehlikeli dağ yollarında hissedilir olur. Ana yollardan saparak, tereddüt ederek, duraksayarak, alternatif yollar arayarak devam edilen minibüs yolculuğunda hem gündelik konuşmalar hem de ölüm ve kader üzerine felsefi konuşmalar yapılır. Bunlar, dağınık ve uçucu sohbetler şeklindedir. Yol görüntülerinin ve hayatın anlamını arayan bu konuşmaların düzenlenme biçimi sayesinde film, yaşamın oluşuna ve *élan vital*'in hareketine yaklaşır. Kadınların sahneye çıktıkları dağ köylerinde yarattıkları etki, zaman zaman şaşkınlık ve coşkuyu, zaman zaman direnç ve sonrasında meydana gelen değişimi ortaya koyar. Bu etki ve tepkiler, *élan vital*'in fertlerin arasından geçen aktarım hareketini hatırlatır. Tiyatronun özgürleştirici hareketinden yararlanan film, roller ve gerçek yaşam arasındaki geçişlere izin vererek sorgulama ve arayış sürecini açığa çıkarır; yaşam, belgesel ve kurmaca arasındaki gidiş gelişleri belirginleştirir. *Kraliçe Lear*, geçmişe ve geleceğe doğru yaptığı sıçrayışlar ile yaşamın bir arada oluş hâlini ve ilişkiselliğini görünür kılar. Kadınların hatırladıklarını, düşündüklerini ve hissettiklerini dile getirdikleri başı bozuk konuşmaların başıbozuk görüntülerle bir araya gelmesi, bilincin uyanabileceği aralıklar yaratır. Tesadüfi karşılaşmalar ve sohbetler, gezinti hâli, seçme ve tereddüt anları, *Oyun* filminin gösterimine yapılan sıçramalarla oluşan imge-anılar, köydeki gündelik yaşama ve canlı bir karakter olarak doğanın kendisine ilişkin bellek görüntüleri filmin canlı bir doku oluşturmasını sağlar. Bağlantısız gibi görünen ama zamanın akışına ve oluşsallığına eklenen görüntüler, doğa ve insan arasındaki dolaysız ilişkilerin açığa vurulduğu, bilinç ile daha doğrudan temas edilebildiğimiz parlama anları yaratır. Mekânı aşan ve süreyle kavranan bağlantıları açığa çıkaran film, farklı sürelerin varlığını hatırlatır. Zamanın ve mekânın koordinatlarını, geçmiş, şimdi ve geleceğe doğru uzatarak akış hâlindeki kesintisiz zamanı hissetmemizi sağlar. Tüm canlıların içinden geçen ve onları birbirine bağlayan büyük hamle olarak *élan vital*'in bilgisine yaklaştırır. Böylece bizi yaşamla yaratıcı bir ilişkiye sokarak algımızı genişletir, derinleştirir.

Sonuç olarak *Kraliçe Lear*, seyirciyi yaşamdaki oluşun ve gerçek hareketin dolaysız görünümüne yaklaştırmış; yaşamın yaratıcı gücünü hissettiren ve yaşamı artıran bir deneyim ortaya çıkarmış olur. Girişte belirttiğimiz gibi makale, film ile ortaya çıkan bu deneyime, filmin ve Bergson düşüncesinin içine yerleşerek, onlarla birlikte yol alarak ulaşmıştır. İzlediğimiz yol, *élan vital*, sanatsal yaratım ve film arasında yeni bağlantı noktaları bulmamıza imkân vermiştir. Buradan hareketle yaratıcı bir ayıklama sürecini mümkün kılan Bergson

düşüncesinin sinemayla ilişkisi üzerine daha fazla yoğunlaşmanın, alanı zenginleştirecek bir etki yaratacağı söylenebilir. Bergson'un farklı film kuramcıları ve felsefecileri tarafından nasıl yorumlandığını detaylı olarak incelemek -özellikle Deleuze'den önce ve Deleuze'den sonra yapılan yorumlama çalışmalarını karşılaştırmalı olarak değerlendirmek- Bergson felsefesi ve sinema ilişkisini derinleştirmek açısından önemli görünmektedir.

### Kaynaklar

- Ayhan, E. (2019). Sunuş. W. Shakespeare. *Kral Lear* içinde. (s.7-96). İstanbul: Alfa.
- Ballım, E. (2020 Mayıs 21). Sosyolojinin kamçıladığı merak duygusu, sinema yapmama büyük destek olmuştur, Pelin Esmer ile söyleşi. *Ya/Da*. <https://yadadergi.com/sosyolojinin-kamciladigi-merak-duygusu-sinema-yapmama-buyuk-destek-olmuştur-pelin-esmerle-soylesi-esra-ballim/>
- Bergson, H. (1947). *Yaratıcı tekâmül*. (Çev. M. Şekip Tunç). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve bellek*. (Çev. Işıl Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi.
- Bergson, H. (2011). *Metafiziğe giriş*. (Çev. Atakan Altınörs). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Bergson, H. (2013). *Ahlakın ve dinin iki kaynağı*. (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu). (2.Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bergson, H. (2014a). *Gülme*. (Çev. Devrim Çetinkasap). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bergson, H. (2014b). *Metafizik dersleri, Uzay-zaman-madde*. (Çev. B. Garen Beşiktaşlıyan). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Bergson, H. (2019). *Düşünmek ve olmak*. (Çev. Elif Yıldırım). İstanbul: Oda yayınları.
- Dellaloğlu, B. (2016). *Modernleşmenin zihniyet dünyası, Bir Tanpınar fetişizmi*. (4. Baskı). Ankara: Kadim Yayınları.
- Deleuze, G. (2006). *Bergsonculuk*. (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Douglass, P. (2013). Bergson, vitalism, and modernist literature. Paul Ardoin, S. E. Gontarski, and Laci Mattison (Eds.). *Understanding Bergson, Understanding modernism* içinde. (s.107-127). USA, UK: Bloomsbury.
- Esmer, P. (Yapımcı) & Esmer, P. (Yönetmen). 2005. *Oyun* [Sinema Filmi]. Türkiye: Sinefilm.
- Esmer, P. & Mahalli, D. (Yapımcı) & Esmer, P. (Yönetmen). 2019. *Kraliçe Lear* [Sinema Filmi]. Türkiye: Sinefilm.
- Herzog, Amy. (2000). Images of thought and acts of creation: Deleuze, Bergson, and the question of cinema. *In[i]visible Culture, an electronic journal for visual studies*, 3, 1-19. [http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue3/herzog.htm](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/herzog.htm)
- Kırel, S. (2009). Pelin Esmer'in "Oyun" belgeseli çerçevesinde kadın deneyimlerinin aktarılmasında belgesel filmin yeri. *Kültür ve İletişim*, 12(1), 127-159.
- Kurtulus, G. (2019). A divine cause for abandoning reason in Shakespeare's King Lear, *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 18 IDEA Special Issue, 150-158.

Mullarkey, J. (2009). *Refraction of reality, Philosophy and the moving image*. Great Britain: Palgrave MacMillen.

Oğuz, A & Atılgan, Y. (2019, Aralık 1). Pelin Esmer'le Kraliçe Lear üzerine, kader, kısmet, Shakespeare'deki hikmet. *1+1 Forum*. <https://www.birartibir.org/kultur-sanat/508-kader-kismet-shakespeare-deki-hikmet>

Özsoy, A.& Öztürk, S. (2017). Pelin Esmer ile söyleşi. *Sinefilozofi*. 2 (4), 161-172.

Öztürk, S. (2009). Türk sosyal bilimcilerini iletişim açısından okumak. *Türkiye'de neoliberalizm, demokrasi ve ulus devlet*, 10. *Ulusal sosyal bilimler kongresi metinleri* içinde. (ss. 272-297). İstanbul: Yordam Kitap.

Öztürk, S. (2016). *Sinefilozofi, Kurosawa'nın Düşler'inde sinefilozofik bir yolculuk*. Ankara: Heretik.

Öztürk, S. & Osmanoğulları, F. (2017). Kapatılma, sanat ve özgürlük: "Sezar Ölmeli" filmi üzerine bir analiz. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı 44 (Bahar), 149-159.

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

Öztürk, S. & Serim, I. Baysan. (2020). II. Ulusal sinema ve felsefe sempozyumu yönetmen söyleşi: Türk sinemasının sorunları üzerine, Derviş Zaim, Pelin Esmer. *Sinefilozofi*. 5 (9), 593-616.

Robinson, P. (2012) Matter and memory and performance: Towards an encounter with relationality. *Performance Research*. 17:5, 145-147, DOI: 10.1080/13528165.2012.728457

Stone R. & Fehimović, D. (2014). Cuba's cinematic élan vital: Cubanidad and Cubanía as citizenship and sentiment. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 23:3, 289-303, DOI: 10.1080/13569325.2014.922939

Şahin, İ. Gökçe (2019, Eylül 13). Pelin Esmer'le Kraliçe Lear'ı konuştuk: 'Kurtarıcı bekleyen' kadın hikâyesi değil. *Birgün*. <https://www.birgun.net/haber/pelin-esmer-le-kralice-lear-i-konustuk-kurtarici-bekleyen-kadin-hikayesi-degil-268476>

Tunç, M. Şekip. (1947). Bergson'un Felsefesi. Henri Bergson. *Yaratıcı Tekâmül* içinde. (s. III-LII). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Uygun, G. (2019, Kasım 19). Kraliçe Lear umut verecek. *Gazete Kadıköy*. <http://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/kralice-lear-umut-verecek-h15290.html>

## Bir Flaneuse Yolculuğu Olarak 'İşe Yarar Bir Şey'

Müberra Mızıkacı\*

### Özet

Bu çalışma *İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer, 2017) adlı filmdeki tren yolculuğunu ve kent içindeki gezintiyi başkarakter Leyla'nın dışil bakışını temsilen flaneus kavramı çerçevesinde değerlendirmek üzere hazırlanmıştır. Flaneur kavramı eril kimliğe sahiptir ve Fransız şair, Charles Baudelaire'in şiirlerinden ilhamla Alman edebiyat eleştirmeni Walter Benjamin tarafından kuramsallaştırılmıştır. Kavram, 19.Yüzyıl Avrupa'sının modernleşme ve beraberinde getirdiği kitle kültürünün şehirli, entelektüel, gözlemci bireyini işaret eder. Dönemin eleştirel okumasını sokaklar aracılığı ile yapabilen birey olarak eril figür uzunca dönem bu ayrıcalığı taşısa da 20. Yüzyıl'ın kültürel ve ekonomik dönüşümleri kent gezgini ayrıcalığını tek cinsiyetten arındırmıştır. Flaneus kavramı dilin ataerkil kalıplarını esneten gücünü temsil eder. Sanatın pek çok alanında flaneus yorumlamaları Benjamin'in kuramsallaştırdığı kentli ve eleştirel bakış gücüne sahip eril figürü aşır bu bakışı çoğaltmıştır. Sinema sanatı da çok yönlü okumaya elverişli ve bu yönüyle de kendisini her izlemede çoğaltan ve yenileyen bir dinamiğe sahiptir. Bu bakış açısı ile *İşe Yarar Bir Şey* filmi çözümlemesinde başkarakter Leyla'nın yolculuğu ve gözlemleri modern bir flaneuse okuması olarak değerlendirilecek, tren yolculuğunun, kentlerde ve metropolde kalabalıkların içinde gözlem yapmanın ve insanları izlemenin bir kadın gözünden çağın ruhunu nasıl yansıttığı yakalanmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** *Pelin Esmer, Sinema, Flaneur, Flaneuse, Gözlem*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-3433-7309>

E-mail : [mmizikaci@icloud.com](mailto:mmizikaci@icloud.com)

DOI: [10.31122/sinefilozofi.883494](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.883494)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 27.02.2021

Kabul Tarihi - *Accepted*: 27.05.2021



## 'Something Useful' as a Flaneuse Journey

Müberra Mızıkacı\*

### Abstract

*This work has been prepared in flaneus to represent the feminine gaze of the protagonist Leyla in the movie Something Useful (Pelin Esmer, 2017). The concept of Flaneur has a masculine identity and was theorized by the German literary critic Walter Benjamin, inspired by the poems of the French poet, Charles Baudelaire. The concept refers to the urban, intellectual, observant individual of the modernization of 19th century Europe and the mass culture brought with it. Although the masculine figure, as an individual who can make critical reading of the period through the streets, has this privilege for a long time, the cultural and economic transformations of the 20th century have purified the privilege of the city traveler from a single gender. The concept of Flaneus represents the power of language that stretches patriarchal patterns. In many areas of art, flaneus interpretations have increased this view by exceeding the urban and critical-minded masculine figure theorized by Benjamin. The art of cinema is also suitable for versatile reading, and in this respect, it has a dynamic that reproduces and renews itself in every viewing. With this perspective, in the analysis of the movie Something Useful, the journey and observations of the protagonist Leyla will be evaluated as a modern flaneuse reading, and it will be tried to capture how the train journey reflects the spirit of the age from the eyes of a woman, observing the crowds and watching people in cities and metropolis.*

**Keywords:** Pelin Esmer, Cinema, Flaneur, Flaneuse, Observation

---

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-3433-7309>

E-mail : [mmizikaci@icloud.com](mailto:mmizikaci@icloud.com)

DOI: [10.31122/sinefilozofi.883494](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.883494)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 27.02.2021

Kabul Tarihi - *Accepted*: 27.05.2021

### **Extended Abstract**

*The dictionary equivalent of the French word flaneur is “a man walking around observing society” (lexico.com). Although the act of strolling in the streets brings to mind a kind of idleness, the thought created by the flaneur with his impressions while wandering on foot adds a different dimension to the concept. The concept was first used by the French poet Charles Baudelaire in his poems, and Walter Benjamin theorized it. Paris is not a city in Baudelaire’s poems; bears the alienated gaze of an allegorical individual (Sevim, 2010). The discourse in all flaneur readings assumes that it is indisputably the male gender. The concept is clearly sexist and classist. This is related to the disdain for the feminine and the separation of feminized qualities such as sensuality from the power of observation, as one of the important traditional features of modernism in 19th century Europe, when the concept was born. Within the constraints of patriarchal heritage, it has been observed that the movement of women represents chaos. In the nineteenth century, the industrialized city was also seen as an uncontrolled and chaotic space. However, with the social changes in the 20th century, flaneur began to be used as flaneuse, the feminine form of the word, as well as the masculine gender. The woman in the city became the active subject who sees rather than the passive object seen.*

*In the movie Something Useful (Pelin Esmer, 2017), the main character Leyla’s train journey can be considered as a flaneuse gaze. Train is not only a means of transportation in cinema, as in almost all arts, but also a multi-layered image that emphasizes the period and the power. Throughout the journey in the film, male figures representing power and period are presented to the audience both inside and outside through the eyes of the main character Leyla. The train is the modern equivalent of the road traveled by the 19th century traveler (flaneur) on foot. Flaneuse observations, at each stop of the train and the stations along the path through which refers to the conversion of Turkey. Leyla is a lawyer and poet. Canan accompanying her on the way is a nurse. Canan’s travel goal is to end the life of a sick person. She asks for help from Leyla. Two women are now heading towards a common goal. Throughout the journey, they watch people of different social classes and genders on the train and at the stops. Singers and dancers, the male passenger watching them with harassing looks from the side table, the waiter who takes the train to protect it by pulling the curtains while drinking alcohol, the young painter who draws pictures of birds representing freedom on the walls, the prostitute thrown out of the car, the politicians doing the propaganda at the break are some of these.*

*The continuation of the movement of the train mediates the movement of time on societies. Architectural structuring transformed with urbanization is one of the areas of interest of flaneuse. At the end of the journey, they arrive in Izmir, a metropolis. First day, Leyla meets Yavuz who wants to die. Although he cannot physically interfere with the city, Yavuz is a mentally active observer with his ability to see. Yavuz puts off dying for one day and Leyla meets with her old school friends that night. During the meeting, Leyla continues to observe people and the environment. The next day, two women go to Yavuz’s house again. Fulfills Leyla and Canan Yavuz’s wish to die. The director explores another aspect of the concept of death. Discovery, death is not the perception of the content of the act, but the consciousness and common sense of the path to the action.*

*In the film, the environment with which the main character Leyla is connected is the representative cities of modernity and individuals in the crowds. The poetry she brings from her point of view is the power to construct all human situations as an observer and a narrator, as the paradox of modernity. Leyla lives in the flow of life as a flaneuse. Images, people, gazes, faces, architectural structures, emotions and sensibilities represent the system of relationships that her artist personality establishes with her environment. With this point of view, although Leyla is perceived as a romantic flaneuse, it gains a new meaning with the age we live in. In observing the way we interact with the environment, the city, and the crowds wandering the streets of the city, it transforms us from being patriarchal masculine gaze to creative feminine subjects.*

## Giriş

Flaneur, kent içinde yaya olarak gezinen modern şehirli insandır. Fransızca kökenli kelimenin sözlük karşılığı “Toplumu gözlemleyerek dolaşan bir adam”dır (lexico.com). Cambridge sözlüğüne göre de flaneur “Özellikle hiçbir şey yapmadan dolaşıp insanları ve toplumu izleyen biri” olarak tanımlanmaktadır (Cambridge.com). Sokaklarda gezinme eylemi bir çeşit avareliği akla getirirse de flaneur’un yaya olarak dolaşırken izlenimleriyle ürettiği düşünce, kavrama farklı bir boyut kazandırır. Kalabalığın hareketinin merkezinde kalmayı seçer ama onun içine çekilmeye de direnir. Tek başına gezinir, kalabalıklar içinde görünmez olmayı tercih eder. Bu tercih onun diğer dört duyusu ve görmenin nasıl bir ilişki içinde olduğunu anlamaya çalışmasından kaynaklıdır (Boutin, 2012). Kavram on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Paris’te kamusal alanlarda, özellikle alışveriş pasajlarında gezinip gözlem yapan, bu gözlemi sanat ile bağdaştıran kentli insan için kullanılmaya başlanmıştır. İlk olarak Fransız şair Charles Baudelaire flaneur kavramını şiirlerinde kullanmış, Walter Benjamin ise kuramsallaştırmıştır. Baudelaire’e göre Flaneur, modern kentin en ücra köşelerini dahi dolaşan, kalabalıklardan ve kentin kaosundan faydalanarak gizlenen/peçelenen, kalabalıkların gizlediği kent insanıyla empati kuran, onların kılığına bürünen, taklit eden fakat kendi benliğinin aralarında erimesine izin vermeyen bir modern kent kahramanıdır (Demirkıran, 2017). Günümüzdeki algılanışı ile flaneur kavramı Baudelaire’in *Modern Yaşamın Ressamı* (1863) adlı kitabı ve Walter Benjamin’in çalışmalarının analizi ile edebiyat alanından sosyolojik kullanıma aktarılmıştır (McGarrigle, 2014). Benjamin, Paris’in ilk kez Baudelaire’de lirik şiire konu olduğunu belirtmektedir. Caddeler, sokak lambaları, mağazalar gibi modern şehre ait kavramlar, Baudelaire ile birlikte şiire girmiştir. Bu kentteki kalabalık, onun şiirine model oluşturmamış; ancak gizli bir figür olarak etkisini duyumsatmıştır. Paris, burada bir kent değildir; alegorik bir bireyin yabancılaşmış bakışlarını taşımaktadır (Sevim, 2010). Benjamin’e göre flaneur tipini yaratan Paris’tir ve Paris türlü yaşamlarla dolu bir peyzaja dönüştürülmüştür. Bu kent, flaneur’un önünde bir peyzaj olarak açılmakta ve onu oda gibi içine almaktadır. Bir yanda her şeyin ve herkesin kendine baktığını duyumsayan bir kişi, diğer yanda bulunması tümüyle olanaksız bir kişilik saklıdır. Bu, flaneur olarak gezinmenin yarattığı bir çelişkidir. Flaneur’un gezdiği caddeler, kitlenin konutudur. Kitle, her zaman tedirgin ve devinim içindedir (Sevim, 2010). Baudelaire de *Modern Hayatın Ressamı*’nda flaneur kavramından bahseder ve onu modern dünyanın moral mekanizmasını anlamak için bakılacak ideal bir tip olarak görür. Avareliğine ve buna benzer özelliklerine karşın, flaneur bir züppe değildir, bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümünü müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder (Artun,2009). Baudelaire bilimsel bir modernite anlayışına karşı flaneur’u sanat ve hayal gücü ile özdeşleştirmiştir (Gluck, 2003.s.74). Flaneur’un acelesi yoktur, usta bir gözlemci ve kayıtçısıdır. Modern yaşamın hız algısını tersine çevirir. O bir “gezgin oyuncudur” (Bauman, 1998). Ortalama bir kent sakini için bu gezintiler bir duygusal değişime yol açmazken, flaneur şehrin tüm duygusal girdilerini zihnine not eder. Burton’un önerdiği gibi flaneur gerçekten de bir “gezici deneyci”dir (Burton, 1988). Modern kentselliğin bir sonucu olarak kültür dünyasında ortaya çıkan flaneur, bir sembol karakterdir. Onu takip ve analiz etmek aynı zamanda modern günlük yaşamın ilişkilerini görmek ve keşfetmek anlamına da gelir (Alver, 2012). Flaneur için analiz aynı zamanda kopukluk ve yabancılaşma duygularını da beraberinde getiren bir çevreyi de işaret eder. Flaneur bilgi değil deneyim arayışı içindedir. Deneyimlerin çoğu, bilgi olarak yorumlanır ve onun yerini alır. Ancak flaneur için deneyim bir şekilde saf, işe yaramaz, ham kalır.

Dönemin Avrupa toplumu için gerçekliğin düş gibi algılandığı kentsel mekânda flaneur’un görevi bir yazının, resmin, sanat eserinin çözümlenmesi gibi kenti ve insanları çözümlenektir. Bunun yanı sıra flaneur rasyonel bilgiyle ilgilenmemektedir. Romantik bir tavırla kentin fiziksel yapısı ve bu yapıdan bağımsız düşünülemez, kamusal alan

ile organik bir ilişki içinde olan kentli insan profilleriyle ilgilenmektedir (Demirkıran, 2017). Bu açıklamalar ışığında dikkat edilmesi gereken nokta, tüm flaneur okumalarındaki söylemin onun tartışmasız olarak erkek cinsiyeti olduğunu varsaymasıdır. Baudelaire'in *Modern Yaşamın Ressamı*'nda andığı flaneur da "kalabalığın adamı" olarak görünür. Kavram, açıkça cinsiyetçi ve sınıf ayrımcısıdır. Bu durum kavramın ortaya çıktığı tarih olan 19. yüzyıl Avrupa'sında modernizmin önemli ayırt edici geleneksel özelliklerinden biri olarak büyük kentlerin kadını olanı küçümsemesi ve duygusallık gibi dişileştirilmiş nitelikleri gözlem gücünden ayrı tutmasıdır. Şehrin sistematik erkek egemen gücü, dişil alan olarak kadını ev'le ilişkilendirir ve bir gezgin, gözlemci olarak konumlandıramaz. Janet Wolff (1985) ve Griselda Pollock'a (1988) göre, modernite, yalnızca erkeklerin kamusal alanlardaki deneyimlerini temsil eder (Akt: Tseng, 2006). Otoriter, objektif gözlemine rağmen, flaneur'un başboş gözleri aynı zamanda şehir manzaralarının tadını çıkarırken açgözlüdür ve daha da önemlisi, sokaklardaki kadınlar onun bakışları altında erotik bir arzu nesnesi haline gelir. Flaneure faaliyeti, bu nedenle, eril arzu içeren bir seyirciliği ima eder. Bu bakış, flaneur'un şehirdeki kadınlara karşı karakteristik cinselleştirici bakışları sokaklardaki dişi flaneur'un imkânsızlığını akla getirir (Tseng, 2006). Kadınların yoldan geçenlere bakma, görme, hissetme ve tek başlarına hareket halinde olma hakları reddedilmiştir. Böylece kadınlar ya gözlenebilir ya da görünmez konumda durmak zorunda kalmışlardır. Başlangıç dönemlerindeki flaneur'u incelemek bu yönüyle kamusal, kentsel yaşamın "içerme ve dışlanma" koşullarının da sorgulanmasına yardımcı olur. Ataerik mirasların kısıtlamaları içinde, kadınların hareket halinde olmalarının kaosu temsil ettiği görülmüştür. On dokuzuncu yüzyılda sanayileşmiş şehir de kontrolsüz ve kaotik bir alan olarak görülüyordu. Bu kavramsallaştırma ile flaneur, şehirde gezinen ve şehre kadın cinsiyetli bir yapı olarak bakan bir erkek olarak kabul edildi. Kente sahip olma, erkek bakışının somutlaşmış haline dönüştü (Wilson, 1992). Erkek bakışı, erkeklerin görünüşün taşıyıcıları olduğu, kadınların ise bakılacak nesnelere olduğu fikrine atıfta bulunur. Bakış cinsel zevk alma ile ilgili olan röntgencilik ile karıştırılmamalıdır. Bakış, başkalarını gizlice izlemek ile ilgilidir.

Flaneur genel bir terim olmasına rağmen, cinsiyetlendirilmiş kökeni erkektir. Bu nedenle, terimin feminenleştirilmesi yani "kadın"ı işaret eden kullanımı ile "Flaneuse" terimi bir neolojizmdir (Dreyer ve McDowall, 2012). Neolojizm Türk Dil Kurumu (TDK) tanımına göre türenti olarak Türkçeye girmiştir. Flaneur'un erkeksi üstünlüğüne karşı yirminci yüzyıl başlarından itibaren "Flaneuse", kavramın dişil hali, bir alternatif olarak kullanılmaya başlandı. Kentteki kadın, görülen pasif nesneden çok gören aktif özne konumuna dönüştü. Öznenin dönüşümü evrensel, kentli ve özgürlükçüydü. Gleber'e (1997, s.84) göre de flaneuse yeni bir özne pozisyonu gerçekleştirmelidir, bu özne "yeni bir dirençli bakış figürü" haline gelen biri olmalıdır.

On dokuzuncu yüzyıl edebiyat simgesinin tutkulu gezgin simgesi flaneur aslında her zaman, zamansız olmuştur. Flaneuse olarak dişil kimliğe yer açıldıktan sonra da cinsiyetlerin sınırlamalarından kurtulup daha da özgürleşmiştir. Aslen 19. yüzyıl Parisli bir tip olmasına rağmen, post-modern flaneur kentsel hareketliliği ve karşılaşmaları kavramsallaştırmak ve kentsel deneyime ilişkin bilinçli farkındalık yaratmak için bir araç ve bir benlik sembolü haline gelmiştir (Boutin, 2012). Dünyayı kaotik ve müdahaleci bir yer olarak görmek yerine ya da şehirlerde dikkatimizi çekmek isteyen birçok fikre karşı duruşumuzu koruyabilmek için flaneuse kavramı sanatı farklı algılayabilme zenginliği yaratabilir. Flaneuse olarak gözlem gücünün açılabilceği yeni bakış açıları gündelik hayat içindeki konumumuzu da özgürleştirebilir.

*İşe Yarar Bir Şey* (Pelın Esmer, 2017) filminin incelenmesinde atıfta bulunulan kaynaklarda geçtiği şekliyle kavram flaneur olarak anılacak, kişisel analizlerde ise kadın karakteri temsilen kavramın dişil hali olan flaneuse ifadesi kullanılacaktır.

## 'İşe Yarar Bir Şey' Filminde Flaneus Olarak Yolculuk

*İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer, 2017) bir tren garında aynı yöne doğru yolculuğa başlayacak olan iki kadının tesadüfi karşılaşmaları ile başlar. Bu karşılaşma edebiyatta ve sinemada çokça kullanılan yolda karşılaşılacak yabancı ile kader birliğini işaret etmektedir. Bakhtin, yolun zaman ve mekân birliği işlevine değinirken anlatılarda karşılaşmaların genellikle yolda gerçekleştiğini belirterek yolun tesadüfi karşılaşmalar için özellikle iyi bir yer olduğunu belirtir. Bakhtin'e (2001, s.317) göre, "Yolda tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir." Trenin bu yolculuğun taşıyıcısı olarak seçilmesi de tesadüfi değildir. Tren hemen tüm sanatlarda olduğu gibi sinemada da yalnızca bir ulaşım aracı değil, dönemin ve iktidarın vurgusunu yapan çok katmanlı bir imgedir. Filmdeki yolculuk boyunca da iktidar ve dönem temsili erkek figürleri hem trenin içinde hem de dışarıda ana karakter Leyla'nın gözünden seyirciye sunulur. Tren, 19. yüzyıl gezgininin (flaneur'un) yaya olarak kat ettiği yolun modern çağdaki karşılığıdır. Simon Ward'e göre demiryolu ağı, edebiyatın modern dünya ile bağlantısı için önemli bir yer olmaya devam etmektedir. Bruce Mazlish de çağdaş flaneur'lerin artık uçaklarda bulunduğunu savunmaktadır (Ward, 2005). Tren yolculuğu böylelikle hem klasik hem de modern anlatının taşıyıcısı olmaya devam etmektedir. Bir Flaneuse olarak Leyla'da Mazlish'in işaret ettiği havaalanının çağdaş gözlemcilerinin yerine treni bir gözlem alanı olarak tercih etmiştir.

Leyla, mesleğini avukat olarak tanımlayan bunun yanında şair kişiliğini de yolculuk boyunca izleyiciye yansıtan bir kadındır. Sanatçı yönü onun sıradan bir gezgin olmadığını, yol boyunca yapacağı gözlemlerden besleneceğinin de işaretidir. Yolculuğun henüz başlamadığı açılış sahnesindeki tren garı bile başkarakter Leyla için bir gözlem mekânıdır. Meraklı ve acelesiz tavırlarla sıradan insanları izlemektedir. Yola çıkış nedeni yıllar sonra eski arkadaşları ile bir araya gelmek olsa da onu asıl heyecanlandıran şeyin yolculuğun kendisi olduğu film boyunca ortaya konulacaktır. Gözlemlediği insanlardan biri olan Canan ilk dakikalardan itibaren Leyla'nın dikkatini çeker. İlk etkileşim biçimlerinden biri olan görsel ilişki flaneur'un kalabalıklar içinden geçerken mekânı öteki'nin gözü ile tanımasını sağlar. Bu, öteki'yi bakışlarımızla kavrarken aynı zamanda kendimizi de açığa vurduğumuz anlamına gelir (La Rocca, 2017).

Canan da insanların fotoğraflarını çekmekte, onlarla bir öykü yaratmaktadır. Seyahat başlangıcında ona eşlik eden babası tarafından, bir yabancı olmasına karşın yalnızca kadın olmasından dolayı yol boyunca Leyla'ya emanet edilir Canan. Bu durum 19.yüzyıl Avrupa'sında kabullenilen eril flaneur algısının Avrupalı olmayan kültürlerdeki bir yansımasıdır. Her toplum kendi eril, güvensiz bakışının nesnesini kadına yöneltmektedir. Kellermann ve Wackwitz' de, Avrupa metropolü ile batılı olmayan toplumlarda özneyi yeniden konumlandırarak flaneur'u kendi kendine dönüşlü bir kültürel çeviri sürecinin nesnesi olarak kabul etmişlerdir (Akt: Goebel, 1998).

Canan genç bir hemşiredir, ancak onun da hayali oyuncu olmasıdır. Canan'ın yolculuğunun asıl amacının bir insanın yaşamına son vermek olduğunu öğrenmemiz uzun sürmez. Öldürülme talebinde bulunan Yavuz uzunca süredir bedensel olan tüm yetilerini yitirmiş, yalnızca düşünüp konuşabilen biri haline gelmiştir. Hayatla olan bu zoraki fiziki varlığını sona erdirmek için bir hekim arkadaşından yardım istemiş, arkadaşı da bu zor görevi Canan'a iletmıştır.

Leyla tren penceresinden yansıyan yüzler eşliğinde elinden düşürmediği şiir kitabı ve notlarını aldığı kurşun kalem ile yolculuğa hazırdır. Leyla'nın elinden düşürmediği kurşun kalem ve onun tren pencerelerindeki yansıması flaneur kavramının izlenimcilik ile olan ilişkisini de akla getirir. Flaneur'un geçici duyuşal izlenimlere ve kişisel yansımaya

karşı duyarlılığı, kendilerini olay örgüsüyle yönlendirilmeyen öznel ve parçalı yazılara borçludur. Düşünceli flaneur sanatı şiire (veya düzyazı şiirine) yol açabilir, ancak ayrıntılara olan ilgisi belgesel düzyazıya da yol açabilir (Boutin, 2012). Filmde kullanılan yansıma metaforları yazınsal eserlerde anılan yansımadan daha farklı yorumlanmalıdır. Yönetmenin bakış açısı tren pencerelerinden yansıyan görüntülerin estetik değerini tercih etmesi olabileceği gibi kahramanın zihninin gördükleri ile olan bağınyansıtmak amaçlı bir çağrışım olarak da kullanılabilir. Bu yöntem sinemanın iki boyutlu düzlemini zenginleştirmek açısından da işe yarar bir şey olarak kullanılmıştır filmde.

Leyla'nın gözlem ve yazı ile olan ilişkisi, kendisini yol arkadaşı Canan'ın verdiği sözün bir parçası olarak buluvermesi ile başka bir yöne kayar. Canan bir insan hayatına son vermek gibi zorlu bir görevde Leyla'dan yardım ister. Leyla için insan hayatlarını izlemek ve onlardan beslenebilmek sanatçı kişiliğinin bir parçasıdır. Teklif geri çevrilemez. "Flaneure okumalarında tarafsız gözlem yapma kapasitesi ile yaratıcı sanatçı olmak ve şehri gösteriye indirgeme yeteneği çok önemlidir. Gösteri, görüntülerin aracılık ettiği insanlar arasındaki sosyal bir ilişkidir ve flaneure gösteriye teslim olur" (Dreyer ve McDowall, 2012). Birbirinden uzak görünen bu iki kadının yolculuğu artık ortak bir hedef doğrultusunda ilerlemektedir. İki kadın karakterin zaman içinde birbirleri ile olan etkileşimleri ve birbirlerine dönüşümleri Jung'un Roma tiyatrosunda kullanılan maskelere verilen isme dayanarak önerdiği persona kavramı ile de örtüşmektedir. Persona, yaşam boyunca üstlenilen çeşitli rollere karşılık gelmektedir (İlgürel, 2016). Öykü ilerledikçe Leyla ve Canan birbirleri yerine farklı görevleri üstlenecek ve kendi persona'larından sıyrılarak bir insan hayatına son vermek gibi bir eylemi doğallıkla yerine getireceklerdir. Bu durum Benjamin'in önerdiği flaneur kavramının içinde yer alan bir yanda her şeyin ve herkesin kendine baktığını duyumsayan bir kişi, diğer yanda bulunması tümüyle olanaksız bir kişiliğin saklı olduğu çelişkisini de içermektedir.

Bir flaneus olarak Leyla ve Canan'ın yolculuğuna zaman zaman başka karakterler de eşlik eder. Bu karakterler yalnızca onların bir seyir nesnesi değil, aynı zamanda kentsel hareketliliği ve karşılaşmaları kavramsallaştırmak ve kentsel deneyime ilişkin bilinçli farkındalık yaratmak için bir araç ve bir benlik sembolü taşımaktadırlar. Flaneur kavramının belirleyicilerinden olan kentselliği burada modernitenin bir temsilcisi olan tren ve içinden geçilen kentsel dokular ile bağdaştırmak yerinde olacaktır. Leyla'nın gözlediği karakterlerden ikisi kısa süre sonra iletişime de geçeceği, trenin yemekli vagonunda masalarına oturan turnedeki dansçı ve şarkıcı kadınlardır. Leyla tüm film boyunca olacağı gibi ilkin karakterleri yorumsuz bir ifade ile izler, daha sonrasında ise iletişime geçer. Onların sohbetinden ve ifadelerinden sanatçı kişiliğini besleyecek yönleri ayıklar. Flaneur'un eril tacizkar bakışı bu kez trende bir diğer masada oturan erkek yolcu temsilinde karşımıza çıkar. Israrlı bakış, Leyla'nın da içinde bulunduğu kadın grubunun olduğu masadadır. Kent sokaklarındaki tekinsiz bakış şimdi kapalı bir mekândadır. Bakışın, eril ataerkil sistemden aldığı güç, flaneus'u görülen pasif nesneden çok gören aktif özne konumuna dönüştüren Gleber'in kuramı (1997) ile örtüşür ve kadınlardan oluşan grup bakışı etkisiz kılar, eril kimliği yalnızlaştırıp etkisizleştirir. Eril bakışa yönelik sembolik değer kaybı, bakışa karşı kayıtsız tavırla yaratılan boşluk, artık izlenebilir olmaktan çıkıp ilkel bakış görme alanının dışına iter. Gleber'in öznesinin dönüşümü evrensel, kentli ve özgürlükçüdür. Masadaki Leyla, Canan ve diğer iki kadın yolcu da bu özne tanımına uyar. Kadınlar aynı zamanda yeni bir dirençli bakış figürüdür. Alkol içilirken perdeleri çekerek treni korumaya alan garson çağın siyasal eril kimliğinin yansımasıdır. Leyla bu müdahale karşısında sessiz kalmaz. Flaneus'un gözünden modernitenin içindeki eril temsillerden bir diğeri yolculuk boyunca dışarıda ve sonrasında da trenin içinde kuş resimleri çizen gizemli ressam gençtir. Ressam diğer gözlenenlerden farklıdır. Duvarlara otoriteye karşın çizilen kuş imgesi hareketin taşıyıcısı olduğu kadar Leyla'nın karakterindeki anarşist ruhu da yansıtır. Gözlemin sanatın her yönüyle olan etkileşimi, Boutin'den andığımız (2012) görme eyleminin diğer dört duyu ile nasıl bir ilişki içinde olduğunu hatırlatır. Kuş İmgesi üzerinden metaforik olarak ele alınan yol ve yolculuk, bireyin kendini gerçekleştirdiği yer olarak yaşamı tanımlar.

Yaşam gerçekliğinde bireyin temel sorunsalı varoluştur (Karakuş ve Ötgün, 2020). Leyla, Canan'a bir insan hayatını sona erdirmeye yardım ederek aslında kendi yaşam döngüsünde anlamlı ve işe yarar bir şey yapmaktadır. Bu eylem ana karakterin ve aynı zamanda filmin anlatıcı sesinin varoluşunun göstergesidir.

Flaneus'un gözlemleri, trenin her durduğu istasyonda ve yol boyunca Türkiye'nin içinden geçtiği dönüşüme de atıfta bulunur. Bu yansımalar, filmin görsel dilinde sıklıkla kullanılan tren camında ikinci bir anlatı penceresi olarak katlanarak çoğalır. Tren camından gözlenen, metalaşan kadın bedeninin temsili olarak arabadan atılan beden işçisi Gleber'in ifadesi ile (1997,s.72) kadınların kamusal alandaki güçsüz konumu ve sokaktaki fahişenin varlığının göstergesidir. Pile'ye göre ise; (1996, s.233) flaneur baştan çıkarıcı şehir sokakları sunar. Bu nedenle fahişe, sokakta bulunan malların bir parçasıdır ve "Kapitalizmin nesnel amblem"idir. Swanson'da (1995, s.85) fahişeyi yalnızca metalaşmış kadını temsili olarak görmeyip şehrin sokağındaki cinsel, sosyal ve ekonomik ilişkilerin temsilcisi olarak tanımlamakta ve fahişe temsilini cinsel farklılığın ve erkeksi sosyal kimliğin ana akım güvenli biçimlerinin bir yansıması olarak ifade etmektedir. Filmde fahişenin arabadan atılma sahnesi bir flaneus'un şahitliğinde hem eril şiddetini hem de onun tarafından yaratılan ve korunan kapitalist sistemi gözler önüne sererek Swanson'un tezini doğrulamaktadır.

Trenin hareketinin devamı zamanın da toplumlar üzerindeki devinimine aracılık etmektedir. Şehirleşme ile dönüşen mimari yapılanma flaneus'un ilgi alanlarından birisidir. Yol boyunca yükselen birbirinin tekrarı estetikten uzak apartmanlar kentsel yönelim bozukluğunun bir alegorisi olarak sunulur. Şehirleşmenin ezici kütleli yapısına tezat, minimalist Anadolu kasabaları da zamanın ve kapitalizmin acımasızlığı karşısında halen direnmektedirler. Bu Anadolu kentlerinden birinde tren arıza yapar, Leyla ve Canan bu kez gözlemlerine karanlık gecede kent içinde yürüyerek devam ederler. Klasik flaneur okumalarında rastlanmayan hatta reddedilen, kentin karanlık gecede güvensiz sokaklarında yürüyüş yapan kadın gezginleri, filmde yerini bir kez daha "yeni bir dirençli bakış figürü"ne bırakmaktadır. Arızanın giderilmesini beklerken Leyla ve Canan kentteki gezintilerinde bir kahvehanede dinlenirler. Girdikleri bu eril mekânda iktidar temsili olarak erkek figürlerinin teklifsizce hayatımızın her anına sızdığına şahit olurlar. Bir siyasi kampanyanın tam ortasında bulunmak onların sanatçı ve derinlikli gözlemleri ile uyumsuz ve mekândan ayrılırlar. Gözlemlerine eklenen bir başka yer ise kentte yürüdükleri karanlık ve tehlikeyi anımsatan köpek seslerinin duyulduğu sokaktır. Gleber (1999, s.176,177) "Kadınlar metropolde tamamen rahat olamaz, özellikle de tehlike seviyesinin arttığı geceleri" demekte ve eklemektedir: "Dahası, flaneuse genellikle ayrımcılık ve tacizin kurbanıdır. Çevresinde hissedilen haklı olsun ya da olmasın bir suç korkusu vardır." Leyla ve Canan'ın da siyasi söylemin erillikinden ve gecenin getirdiği güvensiz ortamdan çıkıp arızası giderilen trene tekrar binmeleri gerekmektedir. Zambak'ın (2017,s.343) Oğuz Atay'ın *Demiryolu Hikâyecileri* adlı öyküsünü çözümlerken belirttiği gibi "Anlatıcının kendi varoluşlarını çağrıştıracak hiçbir iz bulamadığı istasyonda, aslında kendileri gibi buraya ait olan her şeyin de kopuk ve yok olmaya yüz tuttuğunu ifade etmek ister". Oysaki Shaya'nın aktarımı ile Benjamin, Baudelaire üzerine yaptığı çalışmada, *flaneur'un* gezinti alanlarını, "revaklar, camla kaplı, mermer panelli geçitler" olarak tanımlar ve "İzlemenin zevki muzafferdir" diyerek eylemi kutsar (Shaya, 2004). Leyla ve Canan'ın içine daldığı karanlığın, belirsizliğin ve tehlikenin temsiline kentte gece yürüyüşü Benjamin'in eril flaneur için tanımladığı muzaffer izleme zevki ile örtüşmemekte ve bu yönü ile dişil flaneuse kavramının sınırlarını zorlamaktadır.

Tren yolculuğu son bulup bir metropol olan İzmir'e ulaştığında gözlemler bu kez taksi penceresinden sürer. Kalabalık ve alışveriş görüntüleri Benjamin'in kuramsallaştırdığı flaneur ortamına uygundur. Tren pencerelerinin üstlendiği gözetleme çerçevelerinin yerini bu kez taksi penceresi alır. Sokaklarda ve caddelerde yürüyerek kenti keşfeden kalabalıkların hem içinde hem de dışındadır Leyla. O da insanları ve kenti izlemektedir. Yavuz'un evine ulaştıklarında iki kadının persona'sı bir kez daha yer değiştirir. Canan dışarıda kalır, Leyla

içeri girer. Eve ulaşmak iki kadın için sona yaklaşmak değil, yeni bir keşfin başlangıcıdır adeta. Pelin Esmer bu noktayı "Tadı, ruhu, rengi farklı da olsa o sahneyi başından beri tren yolculuğunun devamı olarak gördüm. Yavuz'un evi de bir ara istasyon" (filmhafizasi.com) sözleri ile vurgulamaktadır. Yavuz'un ev içindeki konumu da pencereler aracılığı ile kent ve insanların hareketinin izlenebileceği bir açıdadır. Bedensel olarak kent içine karışmasa da görme yetisi ile zihinsel olarak aktif bir gözlemcidir Yavuz. Benjamin, flaneur'un kendisini kalabalıklardan uzaklaştırmayı tercih ederek bir suç ortaklığı ve habersiz gözlemci pozisyonu arasında gidip geldiğini, yalnızken bile hâlâ insanlarla ve kentle derinden ilgilendiğini savunmaktadır (Benjamin1973, s.174). Yavuz'un tercihi bilinçli bir yalnızlaşma değildir. Ancak bu durumu onu sabit bir bakış açısından olsa da kenti ve insanları keşfeden iyi bir gözlemci yapmıştır. Bir metropol olarak İzmir, Yavuz'un görebilme alanında deniz ile karakterizedir. Deniz'in gözlenebilir olması, kısıtlı bedensel duyuları bakışın sınırsızlığı ile örtmektedir. Yavuz'un penceresi yürüyen insanların bakış açılarından daha uzağı görebilmektedir.

### *İnsan ve Deniz*

*Sen, hür adam, seveceksin denizi her zaman;  
Deniz aynandır senin, kendini seyredersin  
Bakarken, akıp giden dalgaların ardından.  
Sen de o kadar acı bir girdaba benzersin.*

Charles Baudelaire/ Çev: Orhan Veli (antoloji.com)

Esmer, anlatısına modern kentte gözlenmesi ve keşfedilmesi gerekenler arasında denizi ve Yavuz'un hareketsizliğine karşın özgürce uçabilen kuş imgesini de katarak klasik flaneur anlatılarının odaklandığı sokak ve pasajlar evrenini genişletmiştir. Filmde hareketin ve özgürlüğün taşıyıcısı olan metaforik kuş, Yavuz'un duvarlarında biten ve başlayan bir yolculuğa kanat çırpabilmektedir.

Sanat ve gözleme dayanan sohbetin sonunda Leyla, ölme eylemini bir gün geciktirir. Uzamsal zamanda kazanılan bir gecede Leyla geçmişinde bıraktığı eski okul arkadaşları ile buluşur. Buluşmada Leyla hem bakılan hem de kalabalığa bakan pozisyonunda flaneus'un "yansıtıcı bakış"ını sergilemektedir (Chan, 2018). İçinde bulunduğu grubun eril ve dişil öznelerinin bakışlarının nesnesidir. Kalabalığın küçük bir gruba indirgendiği yemek sahnesinde bireylerin geçmişte birbiri ile bir bağı olmasına karşın şimdiki zamanın temsilinde kentteki insanların bağısızlığı ifadelere yansımaktadır. Yönetmenin tercih ettiği uzun çekimler ve gözetlemenin taşıyıcısı öznel bakış açısı masayı bir uçtan diğer uca bakılan nesne Leyla'ya kadar uzatmaktadır. Masadaki diğer kadın temsillerinin geleneksel eril bakış açısı ile donatılmış olmasına karşın, Leyla'nın bakışı tüm gruba karşı tarafsızdır, cinsiyetsizdir ve bu bakışı bilinçlidir. Benjamin'e (1990) göre de, kalabalığın karşıtı bir görünümü olan flaneur, kökünden kopmuş bir bireyi simgelemektedir. Onun yeri yalnızca kalabalığın içidir. Kendisini geldiği sınıfın içerisinde değil, kalabalığın içinde evindeymiş gibi duyumsamaktadır.

Ertesi gün Yavuz ve Leyla, kendi gerçek ifadelerinde sanatçı kişiliklerinin ortak dili ile izleyiciyi ölüm kavramının bir başka yönünü keşfe çıkarır. Keşif, ölüm eylemin içeriğinin algısı değil, eyleme gidilen yoldaki bilinçlilik ve sağduyudur. Öldürme eylemi birincil kelime anlamı ile şiirsel bir anlatımda yadırganacak bir durum gibi görünse de Leyla'nın tüm yolculuğunun aslında izlemek üzerine kurgulandığının ve tüm karakterlerin onun bu yolculuğundaki bakış nesnelere olduğunun kabulü ile ölmenin de flaneus'un şahitliğinde bir direnç noktası olduğunu varsayabiliriz. Hem film boyunca hem de bu çalışmada insan hayatına son verebilme eyleminin etik değeri tartışılmamıştır. Filmin anlatısı tam da bu alegoriye zıtlık oluşturacak biçimde hayat kadar ölüm kararının da bilinçlilik hali olduğu üzerine oturtulması ile oluşturulmuştur. Kuçuradı'nın (2011,s.178) vurguladığı gibi "Bir davranışın uygunluğunu kestirebilmek ve bir eylemi iyi ya da kötü olarak ayırt edebilmek, etik bilgiye sahip olan ve insanın özyapısının



bilincinde olan kişi tarafından gerçekleştirilir." İzleyici Leyla'dan ölüm eylemini durdurmasını bekleyemez. Bu olası beklentideki duygusal dönüş, flaneur'un modernist bakışı ve bu bakışın görsel ve zihinsel analizleri ile bağdaştırılamaz. O yalnızca gözleyen bir bakış öznesidir.

*Bu güz öleceğim. Bütün işlerimi bitirdim  
Derede yıkandım, cevize tırmandım. Kuş ürküttüm.*

*Kırmızı Karanfil (Akın, 2016)*

Leyla'nın yolculuğu boyunca okuduğu *Kırmızı Karanfil*, onun sanatçı kişiliğinin Yavuz'un hassas ruhu ile ne derece benzer olduğunun satırlarını da yansıtır. İki kadın, Yavuz'un ölme isteğini yerine getirip evinden ayrıldıktan sonra yeniden metropolün gündelik akışı içinde yürüyerek diğer insanların arasına karışırlar. Onları gözleyense bu kez Yavuz'un penceresinden yönetmenin kamerasıdır.

## Sonuç

Walter Benjamin'in flaneur'u, sanatın her alanında çağdaş eleştirel teoride modernliğin bir simgesi olarak yeniden yorumlanmaya elverişli bir kaynaktır. Klasik flaneur figürü batı metropoliten modernitesini, özellikle de Paris'i okumasından kaynaklansa da, çağdaş metinleri yorumlarken günümüz aydınının kentle olan ayrılmaz bağı gözetildiğinde kavramın kültürler üstü bir anlam kazandığını görebilmekteyiz. Flaneur'u yeniden algılamak, modern kenti duysal bir yer olarak yeniden kavramak ve flaneur'un gezintilerinin bize ayrıcalıklı erişim sağladığı modernliğin duyu alanlarını yeniden keşfetmek için Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* (2017) filmi karşımıza flaneur kavramını çıkartmaktadır. Benjamin'in kavramsallaştırdığı flaneur üzerindeki söylem, kaçınılmaz olarak onun erkek cinsiyetini varsayarken, *İşe Yarar Bir Şey*'de modernitenin kaynaklarından güç alan dişil flaneur olarak karşımıza çıkar. Duyuların, tarihsel ve kültürel olarak inşa edildiği gerçeğinden yola çıkarak duyu biçimlerinin de edebiyat ve sanatta ortaya çıkan cinsiyet, sınıf, güç, mekân ve zaman hakkında sosyal anlamlar ürettiğini görmekteyiz. Flaneur kavramı aslında edebi bir sözcüktür, herhangi bir sosyolojik gerçekliğe sıkı kurallarla bağlı olması beklenemez. On dokuzuncu yüz yıl Avrupası'nın modernleşme görüngüsünün bir tezahürü olarak ortaya çıksa da içinde bulunulan çağın kültürel gerçekleri ile yeniden üretilebilir ve dönüştürülebilir. Dönüşen figürün, metropolde duysal deneyimle tarihsel ve sosyal değişiklikleri analiz etmeye çok yatkın olduğunu görebiliriz. Leyla ve Canan'ın yolculuğu aynı zamanda Türkiye'nin geçirdiği kültürel dönüşümlerin de izlerini taşır.

Tren yolculuğu Benjamin'in yaya flaneur'unu, fiziksel çevremizin sokaklarını ve ara yollarını keşfederken modernitenin sunduğu güvenli ve hareketli bir taşıyıcıya kavuşturur. Tren hareket ederken bakışın sınırlı ve net olamayan bir görme kapasitesi vardır. Bakışın bir anlık yakaladığı görüntü kent hayatının hızını ve belirsizliğini de vurgular. Flaneuse, ortamlarla ve mekânlarla anlık duysal ilişki kurar (La Rocca, 2017). Tren penceresinden yansıyanlar ve gözlenen çevrenin sunduğu bilgi geçmişin, geleceğin ve şimdinin zamansal çerçevesini genişletir, rastgele olanı seçip analiz etmemize olanak tanır. Bunu yaparken pasif izleyici olarak belki de çağdaş *flaneuslar oluruz. İzlediklerimizi, günlük hayatta mekânla ve öteki ile olan ilişkimizi etkileyen nesnelere dönüştürürüz.*

*İşe Yarar Bir Şey*'de içinden geçilen kentler ve durumlar filmin iki kadın kahramanı Leyla ve Canan'ın gözünden aktif birer izleyen dişil bakış öznesi olarak aktarılsa da diğer kahramanların da birer flaneur olarak kabul edilmesi için uygun bir anlatım izlenmektedir. Yol boyunca bakışa takılanlar ve yolun sonunda Yavuz'un da dâhil olduğu kentle kurulan gözleyici ilgi filmin tamamını çağdaş bir flaneur okuması olarak kabul etmemizi sağlamaktadır. Yavuz'un yalnızca gözleri ile kurduğu kentsel bağ, bireyin pasif gözleminin sosyal gerçekliğin görünürlüğü için yeterli olduğuna dair bilgileri de içermektedir. Pasifçe gözlenen metropol, kalabalığın ve manzaranın sanatsal estetiğinin bileşimidir.

Çağdaş bir flaneuse olan Leyla, kentsel alanda duyarlılıkla hareket ederken bu deneyimin anlamına izleyiciyi şahit eder. Hayatın sıradan ayrıntıları içinde gözlem yapması, özgürlüğün gücünün içinde hareket ettiğini vurgular. Aydın ve bağımsız bir kadın figürü olarak yaşam deneyiminin ve mekânsal varoluşun yapısına uyum sağlar ve metropolde yürümeye devam eden yeni bir direniş gücü haline gelir.

Sanat nesnesi olarak ifade edilen flaneur, çevresini yorumlar ve şehre ait bir sahiplik duygusu taşır. Flaneur figürü genellikle bağımsız olarak kabul edilirken gözlemci olarak bakıldığında kentsel çevre ile kurduğu ilişkisi onu bir tür bağlantı içinde ele almamıza olanak tanır. Filmde, ana karakter Leyla'nın bağlantı içinde olduğu çevre modernitenin temsili şehirler ve kalabalıklar içindeki bireylerdir. Bakışından kaynaklı olarak getirdiği şiirsellik, bir gözlemci ve bir anlatıcı olarak insana ait tüm durumları modernitenin paradoksu olarak duyuşal olarak inşa edebilme gücüdür. Leyla yaşamın akışında yaşar. İmgeler, insanlar, bakışlar, yüzler, mimari yapılar, duygular ve duyarlılıklar onun sanatçı kişiliğinin çevresi ile kurduğu ilişki sistemini temsil eder. Bu bakış açısı ile Leyla romantik bir flaneuse olarak algılansa da içinde yaşadığımız çağla yeni bir anlam kazanır. Çevre, kent, kentin sokaklarında gezinen kalabalıklarla etkileşim şeklimizi gözlemlemede bizi ataerkil eril bakış nesnesi olmaktan sıyrıp yaratıcı dişil özneler haline dönüştürür.

### Kaynakça

- Alver, K. (2012), Flaneur: A Modern Urban Figure, Akademik İncelemeler Dergisi, 7(2), 285-293.
- Akın, G. (2016), Kırmızı Karanfil, İstanbul: Yapı Kredi.
- Artun, A. (2009), Modern Hayatın Ressamı, Sunuş Bölümü, İstanbul: İletişim.
- Bakhtin, M. (2001), Karnavaldan Romana- Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. (1998), Postmodern Etik, (Çev. Alev Türker), İstanbul: Ayrıntı.
- Benjamin, W. (1973), Illuminations, Glasgow: Fontana
- Benjamin, W. (1990), Benjamin, Baudelaire ve Pasajlar. (Çev. A. Cemal). Argos, Cilt: 28: 50-52.
- Boutin, A. (2012), Flâneur'u Yeniden Düşünmek: Flânerie ve Duyular, Dix-Neuviémistes Derneği Dergisi, Cilt 16, Sayı 2.
- Burton, R. (1988), The Unseen Seer, or Proteus in the City: Aspects of a Nineteenth-Century Parisian Myth. French Studies, 42(1): 50-68.
- Chan, H. (2018), Cléo from 5 to 7 and the Performance of the Flâneuse, Caméra Stylo, 18.
- Demirkıran, Y. (2017), 19. Yüzyıl Erken Modern Kent Karakteri Olarak Charles Baudelaire'in Flaneur Kavramı'nın Yeni Medya'daki İzdüşümü, Sanat ve Tasarım Dergisi, (20), 105-121.
- Dreyer, E. ve McDowall, E. (2012), Imagining the Flâneur as a Woman. Communicatio, 38(1), 30-44.
- Erkek, F. (2019), Walter Benjamin'de Sanat, Estetik ve Politika İlişkisi (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Esmer, P. ve Kalvo, M. (Yapımcı), Esmer, P. (Yönetmen). (2017). İşe Yarar Birşey [Sinema Filmi]. Türkiye, Fransa, Almanya ve Hollanda: SineFilm ve Mars Prodüksiyon.

Gleber, A. (1997), *Female Flâneurie and the Symphony of the City*, 67-88. Berkeley, Los Angeles and London: University of California.

Gleber, A. (1999), *The Art of Taking a Walk: Flânerie, Literature, and Film in Weimar Culture*. Princeton: Princeton University.

Gluck, M. (2003), *Flâneur ve Estetik: 19. Yüzyıl Ortası Paris'te Kent Kültürünün Sahiplenilmesi*. Teori, Kültür ve Toplum, 20 (5): 53 - 80.

Goebel, R. J. (1998), *Benjamin's Flâneur in Japan: Urban Modernity and Conceptual Relocation*. German Quarterly, 377-391).

İlgürel, M. (2016), *Julio Cortazar'ın Öykülerinin Sembolik İmgelemi*, İstanbul: Yeni İnsan.

Karakuş, G. ve Ötğün, C. (2020), *Simurg Söyleninde Kuş İmgesi*. Fine Arts, 15(2), 99-115.

Kuçuradi, İ. (2011), *Etik*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

La Rocca, F. (2017), *A Theoretical Approach to the Flâneur and the Sensitive Perception of the Metropolis*. Dans Sociétés (n° 135), pages 9 à 17).

Mc Garrigle, C. (2014), *Forget the Flâneur*. Proceedings of the 19th International Symposium on Electronic Art. Sydney, Australia. doi:10.21427/bezf-s927.

Pile, S. (1996), *The Body and the City: Psychoanalysis, Space and Objectivity*. London and New York: Routledge.

Pollock, G.(1988), *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art*. London: Routledge.

Sevim, B. A. (2010), *Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: " Aura", " Öykü Anlatıcısı" ve " Flâneur."*. Journal of International Social Research, 3(11).

Shaya, G. (2004), *The Flaneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910*. American Historical Review, 109(1), 41-77.

Swanson, G. (1995), *'Drunk with the glitter': Consuming spaces and sexual geographies*. In *Postmodern Spaces and Sexual Geographies*, ed. S. Watson and K. Gibson, 80-98. Oxford: Blackwell.

Tseng, C. F. (2006), *The Flaneur, the Flaneuse, and the Hostess: Virginia Woolf's (Un) Domesticating Flanerie in " Mrs. Dalloway"*. Concentric: Literary and Cultural Studies, 32(1), 219-258.

Ward, S. (2005), *The Passenger As Flâneur? Railway networks in German-language fiction since 1945*. The Modern Language Review, 412-428.

Wilson, E. (1992), *The Invisible Flâneur*. New Left Review, 191(1), 90-110.

Wolff, J. (1985), *The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity*, Theory, Culture and Society 2.3, 37-46.

Zambak, F. (2017), *Demiryolu Hikâyecileri - Bir Rüyaı Yeniden Görmek*. Akademik Sosyal Araştırmalar.(63),336-344.**İnternet Erişimleri**

<https://www.antoloji.com/insan-ve-deniz-siiri> (12.01.2021 tarihinde erişildi).

<https://dictionary.cambridge.org/flaneur> (17.11.2020 tarihinde erişildi).

<https://filmhafizasi.com/ise-yarar-bir-sey-pelin-esmer-ile-siirsel-bir-yolculuk-soylesisi> (25.12.2020 tarihinde erişildi).

<https://www.lexico.com/definition/flaneur> (17.11.2020 tarihinde erişildi).

<https://sozluk.gov.tr> (03.01.2021 tarihinde erişildi).

## Film Teorisinin Arkaik Tartışmasında Bir Karşıt-Aksiyom: 'Sinema Bir Dil Değildir!'<sup>1</sup>

Cem Çınar\*

### Özet

*Sinema bir sanat olarak ortaya çıktığı dönemden itibaren film teorisi alanında daha ziyade yapısalcı ve biçimci kuramlar etkili olmuştur. Bu alandaki kuramsal çalışmaların çoğu, sinemanın güçlü iletişimsel niteliklere sahip olduğunu ve sinemanın bir sanatsal ifade aracı olmanın yanı sıra bir dil (fr. langue) yahut dilyetisi (fr. langage) de olduğunu ileri sürmektedirler. Bu kabuller üzerine inşa edilen konvansiyon sinemanın güçlü semiyolojik olanaklara sahip olduğunu ve ancak bu yolla, yani semiyoloji aracılığıyla doğru ve hakiki biçimde anlaşılabilceğini iddia etmektedir. Böylelikle, dilbilim araştırmalarının yöntemsel yaklaşımları, sinemanın hem sanatsal bir disiplin olarak neliğinin soruşturulması sırasında hem de tek tek sinema eserlerinin yorumlanmasında başvurulan baskın kuramsal yaklaşımlar olarak öne çıkmaktadırlar. Bu yaklaşımların hemen hemen hepsi dayanak olarak Saussure'ün dilbilim kuramını kaynak kuram olarak kabul etmektedir. Bu spesifik dilbilimsel yaklaşımı film teorisinin kaidesi olarak belirleyip, sinemanın özgün sanatsal varlığını sadece bu yaklaşımla kurulan analogilerle anlama çabası, sinema-dil ilişkisine yönelik tartışmaların doğasını belirlemiştir. Bu çerçevede, bu makale sinema teorisinin dilbilimle kurduğu bağın tutarlılığını soruşturmayı amaçlıyor.*

**Anahtar Kelimeler:** Film Teorisi, Göstergibilim, Dilbilim, Yapısalcılık, Saussure

---

<sup>1</sup> Bu makale yazarın 2014 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema Doktora programında tamamladığı 'Film Estetiğinde Gerçekçi Sinemanın Fenomenolojisi' başlıklı doktora tezinden hareketle hazırlanmıştır.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-8936-0293>

E-mail : [info.cemcinar@gmail.com](mailto:info.cemcinar@gmail.com)

DOI: [10.31122/sinefilozofi.798256](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.798256)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 22.09.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 08.05.2021

## An Anti-Axiom in The Archaic Debate of Film Theory: 'Cinema is not a Language!'

Cem Çınar\*

### Abstract

*Since the emergence of cinema as an art, structuralist and formalist theories have quite been influential in the field of film theory. Most of the theoretical studies in this field argue that cinema has strong communicative qualities and that as much as it has a means of artistic expression, it has language (fr. langue) or human speech (fr. langage) as well. The convention built on these assumptions claims that cinema has strong semiotic possibilities and can only be understood correctly in this way, namely through semiotics. Thus, the methodological approaches of linguistic research come to the fore as the dominant theoretical approaches used both during the investigation of the quality that what is cinema as an artistic discipline and in the interpretation of cinema works singly. Almost all of these approaches accept Saussure's linguistic theory as the source theory. Assigning this specific linguistic approach as the ground of film theory and the effort to understand the original artistic existence of cinema only through analogies established with this approach, determined the nature of the debates on the cinema-language relationship. In this context, this article aims to investigate the consistency of the connection between cinema theory and linguistics.*

**Keywords:** Film Theory, Semiotics, Linguistics, Structuralism, Saussure

---

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-8936-0293>

E-mail : [info.cemcinar@gmail.com](mailto:info.cemcinar@gmail.com)

DOI: [10.31122/sinefilozofi.798256](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.798256)

Geliş Tarihi - *Received*: 22.09.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 08.05.2021

### **Extended Abstract**

*In early film theories, structuralist language and literary theories are dominant. Most of the theoretical studies in this field argue that cinema has strong communicative qualities and that as much as it has a means of artistic expression, it has language (fr. langue) or human speech (fr. langage) as well. This approach accepts Saussure's linguistic as the source theory. Assigning this specific linguistic approach as the ground of film theory and the effort to understand the original artistic existence of cinema only through analogies established with this approach, determined the nature of the debates on the cinema-language relationship.*

*The convention built on these assumptions claims that cinema can only be understood correctly and truly through semiotics. Although cinema semiotics has taken its basic concepts from Saussure's linguistic theory, it has created a special terminology of its own with the semiotics studies done afterwards. However, this terminology does not present a complete and coherent whole. Reproducing certain concepts contended sloppily, taken from Saussure, in particular, sometimes causes the loss of the theoretical ground. If the texts of early cinema theorists such as Metz, Mitry and Lotman are carefully examined, it turns out that the concepts taken from the structuralist linguistics theory are not consistent with the source theory. On the other hand, some debates made based on cinema semiotics are no longer in-theoretical debates; for example, as seen in Peter Wollen's critique of Metz based on Charles S. Peirce, consciously or unconsciously, it has become a self-refutation of the theory.*

*Saussure emphasizes the necessity of separating language from human speech and speaking (fr. parole). Because he intends to precisely define the boundaries of linguistics by separating the phenomenon of language from these ambiguous phenomena. But the remaining two phenomena -its human speech and speaking- were removed from the research field of linguistics and delegated to other possible sciences to be established. Saussure defined language as what remains human speech-minus-speaking, but what is understood considering the whole text is that human speech is more than the sum of language and speaking. Besides, according to Saussure, there is no more than one human speech. Man is equipped with a single human speech. Verbal language is a different application of this phenomenon that has its unique functioning. Human beings can develop agreement methods by establishing different sign (fr. signe) systems. Saussure considers language as a mental faculty that enables these sign systems to work. The human speech goes beyond the boundaries of the research field of linguistics. Saussure, therefore, proposed a general science to investigate the signs contained in different communication and agreement paths; that is semiotics. Semiotics will be a science that will examine the forms of agreement and communication that emerge in different ways, using different devices and methods. Otherwise, he did not suggest naming each different agreement and communication form as 'X human speech', 'Y human speech'. Therefore, if we start to think with the concepts of Saussure's structural linguistics, cinema cannot be called either language or human speech. It cannot be said that it is the language because what is language and its borders are precisely determined. The science that will investigate it is also clearly separated from general semiotics and defined as 'linguistics'. Cinema cannot be said as the human speech either because human speech is the human ability to communicate through signs.*

*Saussure proves that the relation of belonging between the signifier (fr. signifiant) and the signified (fr. signifié) is, beyond doubt, random. In this context, the existence of the sign, which is defined as the unity of two linguistic beings, is also completely random, that is, arbitrary. The second principle regarding the language sign is the principle of the linearity of the sign. If the two absolute principles of the language sign are not valid in the visual sign, claiming that cinema is a language or speaking of a cinematic language loses its legitimacy significantly. In this respect, if we evaluate the phenomenon of language in the sense that Saussure outlined and in the axis of its terminology, we can say that the proposals 'Cinema is a language' and 'Cinema is a language' cannot be proved.*

*Saussure defined verbal language as a sign system with unique ontological and structural qualities. He moved human speech and speaking outside of structural linguistics. Thus, each connection that cinema theory establishes with Saussure's structural linguistics deals with only a limited aspect of the phenomenon of language. However, as a narrative art, cinema's relationship with verbal language is quite deep and wide. This situation points to the need to investigate the relationship between language and cinema from other perspectives.*

## Giriş

Sinemada gerçekçiliğin başlıca savunucularından biri olmakla birlikte, André Bazin, fotoğraf ve sinema görüntüsünün ontolojisini tartıştığı ünlü makalesini şu cümleyle bitirir: “Öte yandan, elbette, sinema aynı zamanda bir dildir”<sup>1</sup> (Bazin, 1967: 16). Sinemanın bir sanat olup olmadığı tartışması henüz sona ermişken Jean Mitry (1997) şöyle der: “Çünkü filmsel ile sözel arasında her ikisinin de birer dil olmalarının ötesinde hiçbir ilişkileri olamaz”.

Benzer şekilde Yuriy Lotman sinemanın göstergebilimi üzerine yürüttüğü soruşturmasını şu aksiyomlar üzerine inşa eder ve bu aksiyomlar kendi sistemi dâhilinde büyük ölçüde ispatlanır:

Dilin geniş kapsamlı bir kavram olduğu öngörülürse o zaman dil, insan toplumunda işlev gören iletişim sisteminin bütünüdür. Sinemanın kendine özgü bir dili olup olmadığı sorusu, bir diğer soruya yol açar: ‘sinema bir iletişim sistemi midir?’ Umarız bu konuda kimsenin kuşkusu yoktur (Lotman, 2012: 15).

Aslına bakılırsa Lotman’ın son cümlesi bir temenniden de öte, bir telkin gibidir. Sinemanın anlam ve düşünce aktarımını başarıyor olması, yani bir iletişim sistemi gibi çalışıyor olması, onun gücünün ve yetkinliğinin işareti sayılıp övülme sebebi olarak öne çıkarılırken, sanat olma vasfı geri plana itilmektedir. Bu algının oluşmasında dönemin düşünsel paradigmasının etkisi büyüktür. Çünkü bu dönemin sinema sanatına yönelik algısı daha köklü bir düşünsel mutabakat tarafından güdülenmektedir. Bu düşünsel mutabakat kendini Saussure’ün yapısalci dilbilim kuramına ve terminolojisine dayandırır.

Ferdinand de Saussure’ün 1913’te öldüğünde dilbilim alanında çığır açacak teorisi henüz bir bütünlük oluşturacak şekilde düzenlenmiş değildi. Saussure’ün dilbilimde devrim yaratacak bu fikirleri onun ölümünden üç yıl sonra iki öğrencisi tarafından titiz bir çalışma sonunda, daha sonraları yapısalci dilbilimin başyapıtı olarak da anılacak olan Genel Dilbilim Dersleri<sup>2</sup> başlığı altında kitaplaştırıldı. Genel Dilbilim Dersleri Avrupa’nın düşünce dünyasında tahmin edilenin çok ötesinde bir etki yaratmıştır. Özellikle edebiyat ve sinema teorisinde, psikolojide ve diğer bazı insan bilimlerinde temel bir dayanak olarak itibar görmüştür. Fakat her büyük kuram kendini sakınmadığı bazı sınamalar ve hakiki yahut gayri-hakiki fikrinsel müdahalelerle denir. Saussure’ün dilbilim teorisi de bariz yanlış anlamalara, kimyası bozulmuş çeşitlemelere, yöntemsiz taklitlere ve farklı bilim ve sanat kuramlarının onunla kurduğu hatalı analogilere maruz kalmıştır. Bununla birlikte birçok farklı alanda yapısalci dilbilimi esas alan teoriler ortaya çıkmış ve hatırı sayılır genişlikte bir literatür oluşmuştur. Bu literatürün bir kısmını da görüntü göstergebilimi ve sinema göstergebilimi oluşturmaktadır.

Sinema göstergebilimini öğrenmek isteyen kişi bunu gerçekleştirebilmek için sadece bu kuramın kendi literatürüne yönecek olursa başlangıçta yabancılaşma çekeceği kendine has bir terminolojiyle karşılaşır. Bu terminoloji temel kavramlarını Saussure’ün dilbilim teorisinden almış olmakla birlikte, sonrasında yapılan göstergebilim çalışmalarıyla kendine ait özel bir tanımlar kılavuzu gerektirecek ölçüde genişlemiştir. Fakat bu terminoloji eksiksiz ve kendi içinde tutarlı bir bütün arz etmez. Belli başlı bazı kavramların farklı şekillerde içeriklendirilmesi kimi zaman kuramsal zeminin yitirilmesine sebep olur. Bununla birlikte, önde gelen bazı kuramcılar fikirlerini sistemleştirmeyi başaramamış yahut bundan bilinçli olarak kaçınmışlardır. Örneğin Christian Metz’in yıllar içinde ortaya koyduğu fikirler, kaleme aldığı yazılar, bazı durumlarda birbirini değilleyen, üst üste yığılmış doğaçlama çalışmalar izlenimi verirler. Sinema göstergebiliminin kendi içinde yapılan birtakım tartışmalar ise kuram içi münazaralar olmaktan çıkmış, örneğin Peter Wollen’in (2008: 127) Charles S. Peirce’i temel alarak yaptığı Metz eleştirisinde olduğu gibi, bilinçli yahut bilinçsiz, kuramın kendini çürütmesi halini alabilmiştir. Dolayısıyla sinema göstergebilimini anlamak için kaynak kurama geri gitmek icap etmektedir. Bu tavrı bir strateji olarak kabul edebiliriz. Bu stratejiye

<sup>1</sup> “On the other hand, of course, cinema is also a language.”

<sup>2</sup> Fr.: *Cours de Linguistique Générale*



başvurmanın asli gerekçesi ise şu olabilir: Kuramlar kimi zaman mevcut gerçeklikle ve asli nesnelereyle bağlarını koparabilecek kadar kendi varlıklarının içine kapanabilirler. Bu gibi durumlarda kuramın kavramsal dayanakları sadece kendi içinde bir konvansiyon oluşturacak şekilde dışı kapalı bir düşünsel rejim oluşturur.

Sinema göstergebilimi için kalkış noktasının Saussure'ün dilbilim teorisi olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla Saussure'e geri dönmek ve sinema göstergebiliminin temel dayanakları ile ilişkisinin ne ölçüde tutarlı olduğunu çözümlenmek gerekir. Sinema göstergebiliminin yukarıda tarif edildiği gibi içine kapalı bir düşünsel rejim halini alıp almadığını saptamak için öncelikle kuramın kendi kavramsal dayanaklarını denetlemek ve yorumlamak gerekiyor.

Bu makalenin odağı, Saussure'ün yapısal dilbilim teorisi dahilinde geliştirmiş olduğu terminolojiyi birebir kullanarak ortaya çıkan sinema göstergebilimi yaklaşımlarının, sinemayı bir 'dil' olarak belirleyişinin ne derece meşru ve tutarlı olduğunu denetlemekten ibarettir. Dolayısıyla, bu makalede Saussure'ün yapısal dil teorisi ve onun terminolojisini merkezine alarak sinema göstergebiliminin istikametini belirleyen başat teorisyenlerin yazıları irdelenmiştir. Saussure'ün terminolojisinin ötesine geçip, görsel gösterge nosyonu altında yeni kavramlar türeterek, sinema sanatını *dil* olmaktan öte bir *gösterge sistemi* olarak inceleyen Barthes, Peirce ve Wollen gibi düşünürlerin fikirlerine sonuç bölümünde kısaca değinilmiştir. Ayrıca, post-yapısal dil teorileri de yine bu makalenin kapsamı dışında değerlendirilmiştir.

## Dil, Dilyetisi ve Söz

### *Ferdinand de Saussure'de Dil, Dilyetisi ve Söz*

Dilbilimin tarihi içinde, Saussure'ün dilbilim kuramının diğer kuramlardan öte bir önem kazanmasına olanak veren özelliği, onun konuyla ilgili temel kavramlarını ustalıklı birbirinden ayırt etmeyi başarmış olmasıdır. Bu temel belirlemelerden ilki daha metnin başında yapılan dil, dilyetisi ve söz ayrımıdır. Genel Dilbilim Dersleri'nin, Fransızca aslında dil 'langue' terimiyle, dilyetisi 'langage' terimiyle, söz ise 'parole' (Saussure, 1989) terimiyle karşılanmıştır. İngilizce çevirisindeyse sırayla 'language', 'human speech' ve 'speaking' (Saussure, 1959) terimleri kullanılmıştır. Bu üç terim her iki dilde olduğu gibi Türkçede de insanın konuşma yetisine işaret etmektedir. Yani hem 'langue' hem de 'langage' ve 'parole', her üç dilde de insanın konuşabiliyor olmağıyla ilişkilendirilmektedir. Fakat Saussure *langue*'yi *langage* ve *parole*'dan ayırmanın gerekliliği üzerinde durur. Çünkü onun niyeti dil olgusunun, dolayısıyla dilbilimin sınırlarını tam olarak belirlemektir. Zaten bunu bir görev olarak daha baştan dilbilimin yapması gerekenler listesine almıştır. Dilbilimin görevi "kendi sınırlarını çizmek ve kendi kendisini tanımlamaktır" (Saussure, 1998: 34).

Bu amaçla dil olgusunu kendi sınırlarına çekebilmek için, dilyetisi fenomenini dili de kapsayacak şekilde insanın iletişim kurabilme olgusuna doğru genişletir: "Peki, buradaki anlamıyla dil nedir? Dilyetisiyle karıştırmıyoruz biz onu. Dil, dilyetisinin gerçi en önemli, ama yalnızca belli bir bölümüdür. Hem dilyetisinin toplumsal ürünüdür, hem de bu yetinin bireylerce kullanılabilmesi için toplumun benimsediği zorunlu uzlaşmalar bütünüdür" (Saussure, 1998: 38).

Aslında Saussure için dilyetisi hep muğlak bir fenomen olarak kalmıştır. Onun niyeti aslen dil olgusunu bu muğlak fenomenden ayırmaktır. Bunu büyük ölçüde başarmıştır. Fakat geriye kalan iki fenomen –dilyetisi ve söz– dilbilimin araştırma alanından çıkarılmış ve kurulacak olası diğer bilimlere havale edilmiştir. Saussure (1998: 124) bu üç kavramı birbirinden ayırdığı belki de en açık ifadesinde şöyle der: "Önce dilyetisinin kapsadığı olgular bütünü içinde iki etken belirledik: dil ve söz. Bize göre dil, dilyetisinden söz çıkınca kalan şeydir. Bireyin söylenenleri anlamasını ve konuşurken de anlaşılmasını sağlayan dilsel alışıkların tümüdür". Buna göre (sözel) 'dil', dilyetisinin yapısal, biçimsel düzeneğidir. 'Söz' ise onun canlı

kullanımıdır. Dilbilim, dilyetisini bir bütün olarak konu edinecek olursa bilim idealini gerçekleştiremez. Çünkü dilyetisinin sınırlarını tam olarak saptamak mümkün değildir ve ne kadar iç içe olurlarsa olsunlar bu fenomenler türdeş değerlerdir. Saussure (1998: 51) bu noktayla ilgili olarak şöyle der:

Bütün bu nedenlerden ötürü, dille sözü aynı görüş altında toplamak olacak şey değildir. Dilyetisinin oluşturduğu ayrımsız bütün bilgi konusu olamaz. Çünkü türdeşlik göstermez bu bütün. Buna karşılık, önerdiğimiz ayrım ve bağımlılık her şeyi anlatır. Çok gerekirse, dilbilim adı her iki dal için de kullanılabilir ve söz (dil) bilimi terimi benimsenebilir. Ama bu bilimi, tek konusu dil olan gerçek dilbilimle karıştırmamak gerekir. .... Biz yalnız bu ikinci bilimle uğraşacağız.

Saussure, dili toplumsal bir olgu olarak tanımlarken dilyetisini ve sözü hem toplumsal hem de bireysel olgular olarak tanımlar. Bu manevra sayesinde dili, insanın konuşma yetisinin sınırları içinde tutmaya devam eder; ama hemen ardından, konuşmanın sesle kökensel olduğu iddia edilen bağımlı aslen görel ve tali bir ilişki olarak tanımlayıp dilin dilyetisiyle doğal bağımlı koparır. Dolayısıyla bundan böyle dilbilim, "bütün dillerde sürekli ve evrensel olarak kendini gösteren güçleri araştırmak, tarihinin bütün özel olaylarını açıklayabilecek genel yasaları bulmak" (Saussure, 1998: 34) için dilyetisinin bireysel, fizyolojik, fiziksel, anlaksal alanlarına girmek zorunda değildir: "Dil bir sözleşme, bir uzlaşım ve üstünde anlaşmaya varılan göstergenin öz niteliği önemsizdir. Bundan ötürü de, dilyetisi konusunda ses aygıtı ikincil bir sorundur" (1998: 39).

İşte, dilin aslen toplumsal bir fenomen olarak belirlenmesi onun varlığının ses aygıtından önce toplumsal uzlaşımı gerektiriyor olmasıyla tanıtılmaktadır. Böylece dil, insanın iletişim kurma şekillerinden biri ve en yetkini olarak belirlenmektedir. Dil, insanların birbirleriyle iletişim kurmak için kullandıkları araçların açık ara en yaygın olanıdır; fakat onun eğer bir tözü varsa o ses aygıtı değil, toplumsal uzlaşımıdır. Bunun en iyi kanıtı, yabancı bir dilin eğer bilinmiyorsa anlaşılmasının da olanaksız oluşudur. Saussure (1998: 39) bununla ilgili şu ifadelerde bulunur:

Bir kez, konuşma sırasında ortaya çıkan biçimiyle dilyetisi işlevinin baştan başa doğal bir nitelik taşıdığı, daha açık bir deyişle, nasıl bacakların varlık nedeni yürümekse, ses aygıtının da konuşmak için var olduğu tanıtılmamıştır. .... Örneğin, dili öbür toplumsal kurumlara benzeten Whitney'e göre, dil aracı olarak ses aygıtını kullanışımız rastlantı ürünüdür: kolayımıza gelmiş, ses aygıtını seçmişiz! El, kol, baş devinimlerini de seçebilir, işitme imgeleri yerine görsel imgeler kullanabilirdik.

Saussure Whitney'i haklı bulur. Ses, maddi özellikleri bakımından en fazla olanak barındıran, en az enerji harcadığımız, en hızlı, en eklektik, görselliğin aksine uzamda 360 derece yayılma olanağına sahip, insan vücuduna fazladan yük bindirmeyen, kolaylıkla uygulanabilen neredeyse kusursuz bir iletişim aygıtıdır. Bütün bu üstün özelliklerinden dolayıdır ki bütün bir insanlık kültürü ses aygıtı temelli konuşma yetisi üzerine inşa edilebilmiştir.

Bununla birlikte dil de son kertede söze tabidir:

Bir de şunu belirtelim: dilin evrimini sağlayan sözdür; dilsel alışkanlıklarımızı değiştiren, başkalarını duyarak edindiğimiz izlenimlerdir. Demek ki dille söz arasında karşılıklı bağımlılık var. Dil, sözün hem aracı, hem de ürünü ne var ki, bütün bu söylenenler dille sözün birbirinden apayrı şeyler olmasını önleyemez (Saussure, 1998: 50-51).

Gelgelelim dilyetisi son derece muğlak bir fenomendir. Gerçi Saussure dili, dilyetisinden söz çıkınca kalan şey olarak tanımlamıştır ama metnin genelinden anlaşılana, dilyetisinin, dil ile sözün toplamından daha fazla bir şey olduğudur. Saussure (1998: 38) şöyle der: "Dilyetisi birçok alana açılır: hem fiziksel, fizyolojik ve anlaksal niteliklidir, hem bireysel ve toplumsal özelliklidir. İnsana ilişkin olguları kapsayan hiçbir ulama yerleştiremeyiz onu. Çünkü dilyetisinin birliğini nasıl ortaya çıkaracağımızı bilemeyiz".

Böylece 'dilyetisi' kavramı insanın konuşma yetisini de içine alan insanın iletişim

kurma yetisine doğru genişlemektedir. Saussure burada kesin bir yargı da bulunmamakta haklıdır çünkü dilyetisi fenomeninin homo sapiens'in kökenine kadar inen derinliği vardır. Bu derinliğin yapısalci dilbilim tarafından tümüyle açıklanamayacağına Saussure de farkındadır: "Bütün bunlar bizi, çeşitli örgenlerin işleyiş düzleminin üstünde, göstergeleri yöneten daha genel bir yeti bulunduğuna inanmaya götürür: En üst dilsel yeti olsa gerek bu" (1998: 40).

Oysa Saussure'ün etrafını çizdiği dil olgusu çok daha yeknesak ve sarıhtır. Buna göre dil, sadece, dilyetisiyle ilgili olgular arasında yer alan bir olgudur.

Saussure'ün niyeti dil olgusunun yapısal özelliklerini ortaya çıkarabilmek amacıyla onun değişmez niteliklerinin kendilerini çıplak bir şekilde göstermelerine olanak sağlayacak ve onu görünmez kılan bütün ilineklerinden kurtaracak şekilde dil tanımının sınırlarını daraltmaktır. Bu bağlamda dil, dilyetisi ve söz ayrımı, kuram içinde yapılan son ayrım olmayacaktır. Bu noktada, sinema göstergebilimi bağlamında sorulması gereken birtakım sorular kendini gösteriyor: Farklı dilyetileri olabilir mi? 'Sinema bir dildir' önermesiyle 'Sinema bir dilyetisidir' önermesi arasında ne gibi bir fark vardır yahut bir fark var mıdır?

### *Dilyetisi Olarak Sinema Eleştirisi*

Bu aşamaya kadar ortaya çıkan sorulara doğru yanıtlar verebilmek için bir örnek belirlemek ve onun üzerinden ilerlemek kolaylaştırıcı olabilir. Jean Mitry'nin film teorisi buna uygun görünüyor. Mitry (1997: 13) sinemanın neliğiyle ilgili ilk tespitini şu şekilde yapar:

Öyleyse sinema bir sanat olmadan önce bir dışavurum aracıdır. Ancak buna açıklık getirmek gerekiyor: Sözcüğün dar anlamında bir dışavurum (kelimenin sınırlı anlamıyla) aracı yalnızca duygu ve heyecanları aktarabilir; fikirleri aktaramaz. En iyi ihtimalle, ilettiği izlenimlerden türeyen birkaç fikir önerebilir, ancak burada bunlar yalnızca muğlak, tamamen her birinin doğasına bağlı olan belirsiz fikirlerdir.

Bu parçada 'dışavurum', önce sanatı da kapsayan bir üst kavram olarak tanıtılıyor; fakat bu ifadenin hemen ardından kavramın gerçeklikteki karşılıklarına bakılmaksızın kaplamı daraltılıyor ve kavram sadece duygular ile heyecanların aktarımıyla sınırlandırılıyor. Oysa her türlü sanat eseri veya sanatsal ifade bir yönüyle dışavurum olarak da anlaşılabilir. Sinemayı bir dil olarak belirlemeye yönelik soruşturmasını sürdüren Mitry bir sonraki tespitinde sinemanın ideografik yazı özellikleri gösterdiğini öne sürüyor: "Bir ölçüde sinemayı yeni bir ideografik dil biçimi olarak görebilmek mümkün" (1997: 14).

Bu yönelimin asıl sebebi ise sinematografik imgede, dildeki kavrama ve sözcüğe (yazıda ve konuşmada) karşılık gelecek bir ögenin tam olarak tespit edilememesidir. Kavram ve sözcük birliği yoksa gösterge de yoktur. İdeografik yazı ise aslen sözcüğün ve kavramın olmadığı cümlelerdir. Yani görsel nitelikte bütünsel tek bir işaret, şema, yahut desen, bir cümlelerin bütün olarak taşıdığı anlamı ihtiva edecek şekilde tasarlanmıştır. Yazının ilkel biçimi olarak kabul edilen ideogramların anlamları birbiriyle olan ilişkilerinde değişebiliyorsa da tek başlarına hep aynı şeyi anlatırlar. İdeogramlar da görsel niteliklidir. Fakat bu görsellik asla hareketli görüntü niteliği taşımaz. Oysa sinematografik imge/görüntü, ideogramların aksine bir işaret yahut imleç değildir. İnsanın görme ve işitme yetileri gerçeklikle kurdukları ilişki aracılığıyla görsel/işitsel imgeleri nasıl oluşturuyorlarsa bir film izlenirken de imgeleri aynı yolla oluştururlar. İşaret, imleç yahut ideogram gibi bir aracı kullanmazlar. Bununla birlikte sinematografik imge sırf görsel imge de değildir. Sinematografik imge görsel-işitsel bir imgedir. Üstelik sinematografik işitsel imge sinema ortamında, ontolojik olarak neredeyse gerçeklikte bulunduğu gibi -yani hem ses olarak cisimsel nitelikleriyle hem de dil olarak sözel nitelikleriyle- bulunur. Mitry (1997: 14) soruşturmasına şu şekilde devam eder:

Filmsel imgenin ses-birimsel hiçbir eş-değerlisinin bulunmaması ve bir sözcüğe gönderme yapma zorunluluğu nedeniyle filmin bir dilden çok bir yazıya benzediğini söyleyebilmek mümkündür.

Bir sandalyenin görüntüsü (image) bize kesinlikle bir nesneyi göstermektedir ve fakat nesneyi isimlendirmemektedir. Sandalyenin görüntüsü, kendisini tanımlayan "sandalye" sözcüğünü akıllara getirmektedir. Oysa dili yalnızca dilyetisine (speech) indirgemek ona kısıtlı bir anlam vermektir. Açık ki, eğer dilin diyalogun (conversation) yürütüldüğü tek araç olduğunu kastediyorsak, o zaman sinemaya asla bir dil denilemez. Görüntüler (images) ifade etme aracı olabilir, ancak onlar aracılığıyla fikir alışverişinde bulunulamaz.

Öncelikle şunu belirtmek gerekir: Birbiri ardına sıralanan bu ifadelerde, kaynak kuram olarak görülen Saussure'cü dilbiliminin incelikle sistematize ettiği kavramsal ayrımların tam anlamıyla uygulanamadığı gözlemleniyor. Ayrıca, metnin Türkçe çevirisinde 'dilyetisi' terimi 'language' yerine kullanılmıştır (Mitry, 1989: 17). Bu durum, uluslararası platformda, kuramın terminolojik bir konvansiyonunun sağlanmadığına işaret ediyor. İfadenin devamında, sinema dili, başka türden bir dil olarak ortaya konuyor.

Yukarıdaki en dikkat çekici ifade şüphesiz sinemanın yazıya benzetildiği ifadedir. Mitry'nin ifadesini yorumlamadan önce Saussure'ün yazı ile ilgili fikirlerine göz atmak yararlı olacaktır. Saussure, "Dil, işitme imgelerini (sound-image) kucaklayan bir bütün, yazı ise bunların somut biçimidir" der (1959: 14). Saussure yazıyı, dilin somut varlığıyla sonradan ilişkilendirilmiş, yapay bir işaretler sistemi olarak kabul eder ve yazının kesinlikle dilbilimin dışında tutulması gerektiği söyler:

Dilbiliminin konusunu, yazıdaki sözcükle konuşmadaki sözcüğün birleşimi oluşturmaz: onun konusu yalnız konuşmadaki sözcüktür. Ne var ki yazılı sözcük, görüntüsü olduğu sesli sözcükle öylesine kaynaşır ki sonunda başköşeye kuruluverir; sesli gösterenin görüntüsüne kendisinden daha çok önem verilir. Sanki birini tanımak için onun yüzüne bakmaktansa resmine bakmak daha geçerli bir yolmuş gibi! (Saussure, 1998: 57).

Bu ifadeler açık ve sağduyuludur. Gerçekten de yazı ile konuşma arasında kökensel ontolojik bir ilişki kurmanın hiçbir dayanağı yoktur. Saussure (1998) şöyle devam eder: "Gerçekten de, her dil iyice ayrılmış belli sayıda sesbirim kullanır. Bu dizge, dilbilimciyi ilgilendiren tek gerçekliktir. Yazı göstergeleri, bu dizgenin bir görüntüsünden başka bir şey değildir ve bunların hangi oranda dizgeye uyduğunu belirlemek gerekir" (1998: 70). Bütün bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere dil olgusunu yazı ile birlikte değerlendirmek dilin asli varlığının üzerini yazıyla örtmek ve görünmesini engellemek anlamına gelecektir (Saussure, 1998: 64).

Bu noktada Mitry'nin sinemayı yazıya benzeterek aslen kastettiği şu olabilir: Mitry için sinema perdesindeki yansı gerçeklikteki cisimlerin kendisi, yani cisimlerin asli varlığı değildir ve asla olamaz. Bu doğrudur fakat sinema sanatının asli varlığının anlamı ve neliği bu fiziksel farklılığın üzerine oturtulamaz. Ona göre perdedeki yansı gerçekliğin bir izidir - tıpkı yazının sözcüklerin bir nevi izi olduğu gibi. Başka bir deyişle, sandalyenin perdedeki imgesi, yansı olması itibarıyla, asıl sandalyeyi işaret eden bir imge-yazı gibi anlaşılmalıdır. Fakat perdedeki yansı yazıda olduğu gibi bir işaret değildir, gerçekliğin görüntüsüdür. Bununla birlikte yazı, konuşmadaki sözcüğün görüntüsü değildir, işaretidir. Hatırlanacak olursa film ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi fiziksel bir bağ temelinde somutlaştırma çabasına 'Veronica'nın Eşarbi' metaforuyla Bazin de girişmiştir. İki teorisyenin bu konuya yaklaşım biçimlerindeki ortak noktaları Andrew'un (2010) şu yorumu oldukça net bir şekilde açıklamaktadır:

Mitry'nin pozisyonu Bazin'in sinemayı gerçekliğin asimptotu (hep yaklaşan ama hiç birleşmeyen) olarak gören anlayışıyla aynı görünmektedir. Ama söylendiği gibi Bazin hayatını film analogunun dünyaya "uymasının" önemini tartışarak, Mitry ise bu asimptotu, yanında gittiği ve sadakatle yansıttığı dünyadan yine de ayrı kılan temel farkları sorgulamakla geçirmiştir (2010: 295).

Normalde ayrı kutuplarda yer alan Bazin ile Mitry'yi bu parçada olduğu gibi aynı çizgi üzerine yerleştiren de aslında aynı kökensel algıdır. Mitry'nin akıl yürütme biçimini karakterize eden şey, yapısalcılıktan ziyade pozitivist bir dünya görüşüdür. Çünkü Mitry sanat eseri de dâhil olmak üzere farklı varoluş biçimlerini, varlık alanlarını ve bu alanlara özgü yasallıkları cisimsel gerçekliğin türevleri olarak indirgemektedir. Sinema sanatının özgün varlığını ve neliğini soruşturmak yerine perdedeki yansı ile gerçeklik arasındaki fiziksel ayrımı soruşturan tartışma içinde kalmıştır. Yapısalcı dilbilimin çoğu düşünsel manevrası, dil olgusunu biraz

daha açığa çıkarmak suretiyle yapısalcı dilbilimin asıl nesnesini belirlemeyi amaçlarken, sinema teorisinin şüphesiz asıl nesnesi olan sinema, Mitry'nin film kuramında hep başka bir şeye, olguya, varolana benzetilerek gözden kaybedilmektedir. Bu bazen ideogram olurken bazen yazı olmaktadır. Mitry şöyle devam eder:

Dilbilimin bugüne kadar yalnızca sözlü dil ile ilgilenmesi çok doğaldır. Artık dilin 'özü'nün tanımını vermeye çalışmanın zamanı gelmiştir. Çünkü filmsel ile sözel arasında her ikisinin de birer dil olmalarının ötesinde hiçbir ilişkileri olamaz. Hiçbir sözdizimsel analojinin bulunmadığı bir yerde sözdizimsel analogi aranmaktadır. Benzerlik biçimlerde değil yapıdadır. Dilbilimin ziyadesiyle kısıtlandırılmış tanımı, yerini daha geniş perspektifte bir mantıksal tanıma bırakmasının zamanı gelmiştir (1997: 16).

Görüldüğü üzere, sonuç olarak sinemanın bir dil olduğu tasdiklenir ve sinema, sözel dilden bütünüyle ayrılır. Mitry, soruşturmalarının sonucunda sinema dilinin doğal sözlü dilden tamamen ayrı olduğu sonucuna varır. Bununla ilgili olarak Andrew (2010) şu açıklamayı yapar:

Mitry, bu doğayı yoğunlaştırma prosedürüne bir 'dil' demek istemektedir, çünkü bu da kurallıdır ve sonuçta anlam üretmektedir. Yine de bu sinema dilinin dile ilişkin olağan kavrayışımızdan baştan aşağı farklı olduğunda ısrarlıdır. Sinemada anlamı analiz etmek için, dilbilim düzeyinden değil şiirden başlamak daha iyidir (2010: 316).

Mitry sinemayı kendine has, ayrı bir dilyetisine dayandırma eğilimi vardır. Üstelik bu dilyetisiyle üretilen anlamı çözümlmek için dilbilimin izlediği yol izlenemez. Eğer burada başvuru Saussure'cü dilbilimse şunu belirtmek gerekir ki Saussure'ün yapısalcı dilbiliminin nesne edindiği şey aslen dilsel değerlerdir, yani dilin yapısal öğeleridir. Bununla birlikte Saussure'e göre birden fazla dilyetisi yoktur. İnsan tek bir dilyetisiyle donatılmıştır. Sözel dil bu fenomenin kendine has işleyişe sahip farklı bir yüzüdür. İnsanoğlu farklı iletişim kurma, anlaşma yöntemleri geliştirebilir. Bu yöntemler de dilyetisiyle birlikte insanın iletişim kurma yetisi altında değerlendirilebilirler. Dili (sözel) araştıran bilim dilbilimdir. Dilyetisi dilbilimin araştırma alanının sınırlarını aşar. Saussure bundan dolayı farklı iletişim ve anlaşma yollarının ihtiva ettiği göstergeleri araştırarak genel bir bilim önermiştir. İşte bu bilim göstergebilimdir. Yoksa ortaya çıkan her farklı anlaşma ve iletişim kurma biçimini 'A dilyetisi', 'B dilyetisi' diye adlandırmayı önermemiştir. Göstergebilim, değişik şekillerde ortaya çıkan, farklı aygıtlar ve yöntemler kullanan anlaşma ve iletişim biçimlerini inceleyecek bir bilim olacaktır:

Demek ki, göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir: toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim (Fr. Semiologie Yun. Semeion 'gösterge'den) diye adlandıracağız biz bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin ne olduğunu, hangi yasalara bağlandığını öğretecek bize. Henüz yok böyle bir bilim; onun için, göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek. Böylece, insana ilişkin olgular bütünü içinde dilbilim iyice belirlenmiş bir alana bağlanabilecek (Saussure, 1998: 46).

Saussure (1998) göstergebilimi bir hedef olarak vazederken bile aslen dilbiliminin sınırlarını ve dil göstergesinin özel yerini belirlemeyi hedefler: "Göstergebilimin yerini kesinlikle belirlemek ruhbilimciye düşer. Dilbilimcinin görevi, göstergesel olgular bütünü içinde dilin özel bir dizge olmasını neyin sağladığını ortaya koymaktır" (1998: 47).

Dolayısıyla eğer Saussure'ün yapısalcı dilbiliminin kavramlarıyla yola çıkılacak olursa sinemaya dil de dilyetisi de denemez. Dildir denemez, çünkü dilin ne olduğu ve sınırları kesinkes belirlenmiştir. Onu araştırarak bilim de açıkça genel göstergebilimden ayrılarak 'dilbilim' olarak belirlenmiştir. Sinemaya dilyetisi de denemez çünkü dilyetisi, insanın göstergeler yoluyla iletişim kurabilme yetisidir. Bu durumda sinemayı yapısal yönden çözümlenecek, dilyetisinden ayırıp onun göstergeler sistemi içindeki özel yerini tanımlayacak ve bunları yaparken yapısalcı dilbilimin mevcut kavramlarıyla çelişkiye düşmeyecek eldeki son ve en uygun adlandırma 'sinema göstergebilimi' olmaktadır.

Bu doğrultuda Saussure'ün dil teorisinde, sinema göstergebilimi açısından üzerinde önemle durulması gereken hayati bir kavramsal ayırım kendini göstermektedir: 'dilsel değer' ile 'dilsel anlam' arasında yapılan ayırım. Bu ayırım Saussure'ün daha önce yaptığı dilyetisi, dil ve söz

ayrımından zorunlu olarak çıkmaktadır. Şimdi bu kavramsal ayrımı ve bu ayrımın sinema göstergebilimindeki mahiyetini araştırmak gerekiyor.

## Dil Göstergesi ve Görsel Gösterge

Saussure'ün dilbilim kuramı içinde tanımlandığı anlamıyla gösterge, Saussure'den sonra ortaya çıkan göstergebilimlerin indirgeyici yaklaşımlarına maruz kalmış ve daha ziyade araçsal ve pragmatik olarak kullanılmışsa da bunun çok ötesinde bir anlama sahiptir. Dolayısıyla etki alanının hesaba katılması durumunda, Genel Dilbilim Dersleri'ni sadece dilbilime mahsus bir eser olarak görmek, onu tam anlamıyla hazmedememek anlamına gelecektir. Şimdi, Saussure'ün dil üzerinden kavramı ve nesneyi nasıl baştan tanımladığına genel hatlarıyla göz atmak gerekiyor.

### *Dil Göstergesi*

Saussure, gösterge ile ilgili açıklamalarına başlamadan önce insanın konuşma yetisi ile onun birtakım uzlaşım sal işaretler vasıtasıyla kaydedilmesi olan yazı olgusunu birbirinden ayırma gereği duyar. Çünkü sözcük, tümce gibi birtakım dilsel varolanlar hem yazıda hem de konuşmada aynı anlamda kullanılmaktadır. Saussure (1998), dilbilimin asıl alanını sadece bu dilsel varolanların konuşmadaki varlıklarıyla sınırlar: "Dilbiliminin konusunu, yazıdaki sözcükle konuşmadaki sözcüğün birleşimi oluşturmaz: onun konusu yalnız konuşmadaki sözcüktür" (1998: 57).

Kavram ve sözcüğün ilişkisiyle ilgili ilk elden, gelişigüzel yapılacak bir akıl yürütme hemen hemen şuna yakın tespitlerde bulunacaktır: Kişi bir sözcüğü seslendirdiğinde, belli bir biçimi olan bu ses, karşısındaki insanın zihninde bulunan belli bir kavrama işaret eder. Bu kavram, seslenen kişinin seslenmeden önce kendi zihninde müracaat ettiği zihinsel muhtevadır aynı zamanda. Bu akıl yürütme iki önemli algıya neden olur. İlk kavram ve sözcük arasında zorunlu bir akrabalık olduğu sonucu çıkarılır. Yani en azından bunların birbirine aidiyetindeki rastlantısallığın belirleyici olmadığı düşünülür. Çünkü sözcüğü *tanıyabilmemiz* için, onun zihnimizde taşıdığımız içerik ile uyumu gerekir. Ayrıca eğer böyle olmasaydı bir kişi bir sözcüğü dillendirdiğinde diğer kişiler sürekli aynı şeyi anlamazlardı, diye düşünülür. İkinci olarak, kavramın dili öncelediğine yönelik bir algı oluşur. Dolayısıyla dil, düşüncenin bir aracı olarak görülür.

Saussure bu sorunu daha argümantatif bir yaklaşımla ele alır. Bir dil dünyası içine doğan kişi, bu dil içinde, şeylere karşılık gelen sesleri duya duya zihnine kazır. Zamanla zihninde yer eden dilsel varlık artık ne gerçeklikte duyduğu haliyle sesin kendidir ne de gerçeklikteki sessel karşılığında tamamıyla ayrı zihinsel bir varolandır. Kişinin hafızasında yer eden ve aslen uyarılma/hatırlama yoluyla dilyetisinin (dilbilim açısından sözel dilin) aracı haline gelen bu dilsel varolanı Saussure işitme imgesi (sound-image) olarak adlandırır. Saussure işitme imgesini şöyle tanımlar:

İşitme imgesi salt fiziksel nitelikli olan özdeksel ses değildir; sesin anlaksal izidir, duyularımızın tanıklığı yoluyla bizde oluşan tasarımdır. Duyumsaldır bu imge. Eğer yer yer "özdeksel" diye de nitelendirilirse, bundan yalnızca imgenin duyumsallığı ve genellikle daha soyut olan öbür çağrışım ögesinin, kavramın karşısı olarak ele alındığı anlaşılmalıdır (1998: 109).

Ve bu ifadeleri kullandığı yerde önemli bir tespitte bulunur: "Dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmeyiz, bir kavramla bir işitme imgesini birleştirir" (Saussure, 1998: 109).

Dil göstergesi dediği, ağızdan çıkan sözcüktür. Ama dil göstergesinde iki ayrı dilsel varolan bir aradadır. Kavram, anlaksal birimdir. İşitme imgesi ise hem bir yönüyle cisimseldir çünkü ses uyarıcısıyla kendini gösterir hem de anlaksaldır çünkü dilsel hafızada yeri vardır.

Saussure dille ilgili bütün bu karmaşık terminolojiye nispeten bir düzen getirmek ister. Öncelikle gösterge ve işitme imgesiyle ilgili temel soruna dikkat çeker. Buna göre 'gösterge' teriminden çoğunlukla sadece işitme imgesi anlaşılmalıdır. Fakat onun gösterdiği kavram, örneğin 'ağaç' kavramı, gözden kaçmaktadır. Dolayısıyla Saussure (1998) bu karışıklığa bir son vermek amacıyla ünlü önerisini dile getirir: "Önerimiz şu: bütünü belirtmek için gösterge

sözcüğü kullanılmalı, kavram yerine gösterilen ve işitim imgesi yerine de gösteren terimleri benimsenmelidir” (1998: 111).

Saussure (1998), bu önerinin ardından gösteren ile gösterilen arasındaki aidiyet ilişkisinin kuşkuya yer bırakmayacak ölçüde -ve mutlak anlamda- rastlantısal olduğunu tanıtlar. Bu bağlamda iki dilsel varolanın birliği olarak tanımlanan göstergenin varoluşu da tümüyle rastlantısal, yani nedensizdir. “Örneğin, ‘kardeş’ kavramının, kendisine gösterenlik yapan k-a-r-d-e-ş ses dizilişiyle hiçbir bağıntısı yoktur” (1998: 112). Hatta çeşitli dillerdeki yansımaları sesler ve ünlemler de son tahlilde nedensizdirler. Saussure, farklı dillerin var olmasını göstergenin nedensizliğinin en büyük kanıtı olarak gösterir.

Dil göstergesiyle ilgili ikinci ilke, göstergenin çizgiselliği ilkesidir. Dil göstergesinin çizgiselliğiyle ilgili ilkeyi bizzat Saussure’ün (1998) ifade ettiği şekilde aktarmakta fayda var: “Gösteren işitimsel nitelikli olduğundan yalnız zaman içinde yer alarak gerçekleşir ve zamandan kaynaklanan özellikler taşır: a) Bir yayılım gösterir ve b) Bu yayılım bir tek boyutta ölçülebilir: O da bir çizgidir” (1998: 115).

Başka bir deyişle dil aslen ses aygıtıyla çalıştığından, sesin üretilmesini ve duyulmasını sağlayan fiziksel ve ontolojik kaideler de ister istemez dili belirler. En karmaşığından en yalınına kadar her türlü sesli iletişim son kertede seslerin dalgalar halinde peş peşe sıralanması ilkesine dayanır. Dil göstergesi için başka bir varoluş şekli düşünülemez. Bu ilke özellikle diğer olası göstergebilimler için hayati bir önem taşır. Görsel göstergeler bir yığın olarak, hareketsiz biçimde bir arada durarak, anlamlı bir bütün oluşturabilirler. Hareketli görüntüyü kullanan sinema gibi ifade biçimlerinin zaman eşliğinde ilerleyen eklektik bir düzen oluşturmaları dil göstergesinin çizgiselliği gibi anlaşılmalıdır. Çünkü dil göstergesinin çizgisel ilerleyişi kesintiye uğradığı anda varlığı da eksik kalır. Bir sonraki göstergeye bağlanamaz ve böylece dilin kendisi kesintiye uğramış olur. Dil göstergesi başka bir göstergeyle çakışamaz. Aynı kişi aynı anda iki ayrı dil göstergesini birden dillendirilemez. Oysa bir görüntüde birçok görsel gösterge aynı anda bulunabilir. Durağan görüntü yerine hareketli görüntü söz konusu olduğunda kesintisiz ilerleyişin, dolayısıyla çizgiselliğin görsel gösterge için de en az dil göstergesi kadar hayati olduğu düşünülebilir. Oysa bu tam anlamıyla bir yanılgıdır. Çünkü bu, öyküsel ilerleme ile Saussure’ün tanımladığı anlamıyla çizgiselliği birbirine karıştırmak demek olur. Dil göstergesi ontolojik olarak çizgiselliğe tabidir. Oysa öyküleme yahut kurgulamadaki süreğenlik izafi bir anlatı inşa eder. Buradaki art ardalık dil göstergesinde olduğu gibi varoluşsal nitelikli değildir. Saussure (1998) şöyle der:

Görsel gösterenlerin (denizci belirtkeleri, vb.) birçok boyutta birden süremdeş olarak dallanıp budaklanabilmesine karşın, işitimsel gösterenlerin tek boyutu vardır, o da zaman çizgisidir. Bunların öğeleri birbirini izler ve bir zincir oluşturur. İş yazıya döker de zaman içindeki ardışıklığın yerine yazı göstergelerinin uzam çizgisini koyarsak bu özellik hemen ortaya çıkar (115).

Bu noktada dil göstergesi bağlamında görsel göstergeyle ilgili birtakım can alıcı sorular ortaya çıkmaktadır. Dil göstergesi yahut başka türden bir göstergeye gösterge diyebilmek için bu iki temel koşulu aramak gerekir mi? Hatta soruyu daha da belirginleştirmek gerekirse görsel gösterge söz konusu olduğunda göstergenin nedensizliği ve göstergenin çizgiselliği ilkelerini aramak gerekir mi? Bir görsel göstergeye gerçekten gösterge diyebilmek için onun bir görsel imgeyle bir kavramın birliği olması yeterli midir? Dil göstergesinin olmazsa olmaz iki ilkesi görsel gösterge söz konusu olduğunda geçerli değilse sinemanın bir dil olduğunu ileri sürmek yahut bir sinema dilinden bahsetmek ne derece meşrudur? Tek meşru tanım olarak ‘sinema göstergebilimi’ belirlenecek olsa bile sadece görsel göstergenin varoluşsal özneliliğine vurgu yapacak, kesinlik taşıyan ilkeler belirlemek gerekmez mi? Sorular çoğaltılabilir.

Saussure’ün, görsel göstergede dil göstergesinin iki temel ilkesini aramanın gerekli olup olmadığı sorusuna verdiği yanıtı anlamak için kuramının satır aralarına bakmak gerekli görünüyor. Göstergenin nedensizliğiyle ilgili bölümde geçen şu ifadelerin çözümlenmesi açıklayıcı olacaktır: “Göstergebilim kurulduktan sonra tümüyle doğal nitelikli göstergelere dayalı anlatım türlerinin -pandomima gibi- kendi alanına girip girmediğini araştırmalıdır.

Göstergebilimin bu anlatım biçimlerini de ele aldığını varsayalım: işte o zaman da başlıca konusu gene göstergenin nedensizliğine dayanan dizgeler bütünü olacaktır” (Saussure, 1998: 112-113).

Saussure’ün ‘doğal nitelikli gösterge’ diye nitelediği göstergeler, göstergenin nedensizliği ve çizgiselliği ilkelerini tam anlamıyla karşılamayan göstergeler olarak anlaşılmaktadır. Gerçekten de pantomim, bir eylem gerçekleştirirken yapılan hareketlerin tekrarlanması yoluyla icra edilir. Özü itibarıyla bir taklittir. Pantomimde göstergeler parça parça anlamlı olan hareket birimleri olarak ele alınırlarsa bu göstergelerin dil göstergesinde olduğu şekliyle göstergenin nedensizliği ilkesini tam anlamıyla karşılamadıkları görülebilir.

Saussure, yukarıdaki ifadesinde, buna benzer göstergelerin, göstergelere dayalı bir bilimin araştırma alanına girip girmeyeceği konusunun incelenmesi gerektiğini söyleyerek üstüne düşen uyarıyı yapmıştır. Saussure’ün esasen, göstergeleri temel alan bir bilimin toplumsal uzlaşıya dayalı ve görece göstergenin nedensizliği ilkesini taşıyan gösterge sistemlerini ele alması gerektiği kanısında olduğu söylenebilir. Özellikle onun şu sözleri düşüncesinin istikametini de göstermektedir. Fakat bu sözleri bütün olarak değerlendirmek gerekir; aksi takdirde bu ifade farklı anlamlar çıkarmaya da elverişlidir:

Onun için, diyebiliriz ki göstergelerin her bakımdan nedensiz olanları göstergesel yöntemin ölküsünü öbürlerinden daha iyi gerçekleştirir. Bundan ötürü, anlatım dizgelerinin en karmaşığı ve en yaygını olan dil aynı zamanda bunların en belirginidir de. Dilbilim bu bakımdan her türlü göstergebilimin genel örneği olabilir. Dilin yalnız özel bir dizge taşıması durumu değiştirmez (Saussure, 1998: 113).

Bu parçanın sadece son iki cümlesi alındığında, yukarıda tarif edildiği haliyle doğal nitelikli göstergelerden oluşan sistemlerin de bir göstergebilimi olabileceği ve bu göstergebilimlerin kuruluş aşamasının, dilbilim örneğinin refakatinde gerçekleşebileceği sonucuna varılabilir. Fakat bu alıntının ilk cümlesinin belki tekrar tekrar okunması ve Saussure’ün birkaç paragraf önce yaptığı, ‘doğal nitelikli göstergelerin genel olarak göstergebilimin alanına girip girmeyeceğinin araştırılmasının gerekli’ olduğu yollu uyarıyı da hatırlamak gerekir. Dolayısıyla Saussure’ün ‘her türlü göstergebilim’ ifadesiyle ‘göstergenin nedensizliği’ ilkesini karşılayan gösterge sistemlerinin tümünü kastetmiş olması daha olasıdır.

### *Görsel Göstergenin Eleştirisi*

Şimdi yukarıdaki akıl yürütmeyi sinema göstergebilimi özelinde devam ettirmek gerekiyor. Kendi özgün film teorisini anlattığı kitabın başlığı da Sinema Göstergebilimi olan Yuri Mikhailovich Lotman’ın fikirleri soruşturmaya bir yön verebilir.

Öncelikle Lotman’ın dil tanımına bakmak gerekir. İlk belirtmekte fayda var ki Lotman, dil fenomenini bir bütün olarak ele alır ve değerlendirir. Dolayısıyla bize Saussure’ün langage, langue, parole ayrımında yaptığı gibi karmaşık bir bakış açısı sunmaz. Lotman’a (2012) göre dil son kertede düşüncenin iletimini sağlayan bir araçtır:

“Dil, kurallara bağlı, iletişimsel (bilgilerin aktarılmasına hizmet eden) bir göstergeler sistemidir. Dilin iletişim sistemi diye tanımlanmasında, toplumsal işlevine ilişkin niteliği ortaya çıkmaktadır: Dil, toplum içinde bilgilerin değiş tokuşunu, birikmesini ve toplanmasını sağlar” (2012: 13). Aynı şekilde Lotman için ‘gösterge’ kavramının kapsamı da oldukça geniştir: “Gösterge bir toplum içindeki bilgi değiş tokuşu sürecinde eşyanın, fenomenlerin ve kavramların fiziksel anlatımıdır. Demek ki göstergenin temel özelliği, anlatma becerisini ve işlevini gerçekleştirmektir” (2012: 16).

Anlaşıyor ki Lotman insan dünyasına ait anlamlı her içeriğin fiziksel taşıyıcısını bir gösterge olarak kabul etmektedir. Bu bağlamda burada Saussure’ün tersine ‘dil’ terimi yalnız konuşma dilini tarif etmemekte; iletişim işlevini yerine getiren, kendine ait bir göstergeler sistemi olan, dolayısıyla bilgi alışverişine olanak tanıyan her anlaşma şekli ayrı bir dil olarak görülmektedir. Dünya denilen ortamın aslen bir öznelarasılık olduğu ve onun asıl mahiyetinin tinsel



bir birlik, kültürel bir varlık olduğu düşünülecek olursa ona aidiyetten dolayı tüm fiziksel nesnelere, anlamları taşıyan birimler olarak değerlendirilebilirler. Böylece dünya tamamen bir göstergeler alanına dönüşür. Bu akıl yürütmeye göre, birbirine benzer göstergelerin oluşturduğu her farklı sistem, ayrı bir dildir. Buna göre, insanın anlaşma amacı güden her sistematik eylemi farklı bir dil sayılmaktadır: vücut dili, işaret dili, sinema dili, fotoğraf dili, tamtam dili, duman dili (Lotman, 2012: 12) vb. Gelgelelim Lotman (2012) bunun hemen ardından göstergeleri iki ana kategori altında sınıflandırır:

Göstergeler iki bölümde sınırlanır: Uzlaşım (itibari, konvansiyonel) ve görüntüsel (ikonik). Uzlaşım olanlar, anlatım ve içerik arasındaki ilişkinin içsel nedenleri konusunda hiçbir bilgi vermeyen göstergelerdir... Görüntüsel ya da resimli gösterge kavramı, doğallıkla kendisine ait yalnız tek bir anlatımı olan anlamı içerir. Bunun en sık görüleni de çizimdir (16-17).

Bu sınıflandırma dâhilinde tanımlanan ikonik gösterge, Saussure'ün doğal nitelikli gösterge dediği şeye denk düşmektedir. Fakat Saussure, doğal nitelikli göstergelerin nedensizlik ilkesine uymadıkları gerekçesiyle olası bir göstergebilim alanına girmesi konusunda tereddütlüdür. Lotman ise bu kanaati dikkate aldığından mıdır bilinmez ama bu noktada, görsel göstergelerin de uzlaşım nitelikleri olduğunu ortaya koymaya yönelik bir manevra yapar. Bir cismin, örneğin bir trenin, gerçek dünyadaki varlığının insan tarafından doğal bir gösterge olarak değerlendirilmesi gerektiğini kabul ederken ilgili cismin görüntü veya çizimini, yani her türlü görsel karşılığını uzlaşım gösterge olarak değerlendirir: "Mekânsal, üç boyutlu bir nesnenin görüntülenmesi sırasında yassı, iki boyutlu bir resimle yer değiştirmesi zorunluluğu da belirli bir uzlaşım ortaya çıkarır. Görüntülenenle görüntü arasında eşdeğerlilik kuralı egemendir, örneğin izdüşüm (projeksiyon) kuralı gibi" (Lotman, 2012: 18).

Böylece Lotman, görsel göstergeyle görüntüsel göstergeyi birbirinden ayırmış olur. Lotman bu savını kanıtlamak için farklı örnekler de verir. Avrupa kültürüne tamamen yabancı toplumların, diyelim Çinlilerin, izlenimci bir sanat eserini anlaşılabilir bir renk yığını olarak görebilmesini görüntüsel göstergelerin uzlaşım niteliğinin bir kanıtı olarak gösterir. Fakat New York Modern Sanatlar Müzesi'nde çalışan Amerikalı bir temizlik işçisi de aynı izlenimci sanat eserine bir Çinlinin tepkisini verebilir. Bunun göstergenin uzlaşım niteliği ilkesiyle bir ilgisi yoktur. Çünkü uzlaşım nitelik aslen göstergenin nedensiz olduğu iletişim sistemlerinde işleve sahip bir ilkedir. Böyle bir dil ve gösterge tanımı Saussure'ün çok uzağındadır. Görüntüsel göstergelerin uzlaşım nitelik taşıdığı iletişim biçimleri de yok değildir. Örneğin yukarıda benzer bir vesileyle oluşturulan ideogramları tekrar ele alalım: Bunlar görüntüsel olmakla birlikte uzlaşım niteliğe sahiptirler. Fakat bu göstergeler de mutlak nedensiz değildirler.

Bir diğer açıklamasında Lotman (2012), oldukça uçuk ve hayali bir örnek verir. Görüntüsel göstergenin de nedensiz gösterge kadar uzlaşım olduğunu göstermek amacıyla dünya dışı bir varlıkla olası bir iletişim durumunda görüntüsel göstergelerin en az uzlaşım göstergeler kadar anlaşılabilir olacağını ileri sürer: "Çünkü dünya kültürü dışındaki bir yaratık için 'anlaşılabilir' bir göstergeyle 'anlaşılabilir' bir söz arasında hiçbir ayrım olmayacaktır, bu ayrım yalnız dünya uygarlığında vardır" (2012: 19).

Lotman'ın görsel göstergeyi iki boyutlu görüntüsel göstergeden ayırma ve bu tip göstergeleri uzlaşım göstergeler sınıfına sokma çabası elbette sebepsiz değildir. Çünkü aksi halde sinemanın bir dil olduğunu iddia etmek zorlaşacaktır. Hatta belki de sinema göstergebiliminin dilbilimsel dayanakları bile tehlikeye girecektir. 'Dil' terimi Saussure'ün tanımladığının dışında kategorik bir terim olarak kullanıldığında bile herhangi bir iletişim şeklinin dil adını almaya layık olup olmadığı yine göstergenin nedensizliği ilkesine göre belirlenmektedir. Başka bir deyişle pantomim, doğal göstergeleri, tasviri ve taklidi kullandığından, dil olarak değerlendirilmekten uzaklaşırken, sağır ve dilsizlerin kullandığı beden işaretlerini esas alan iletişim şeklinin, nedensiz göstergeleri işe koymasından ötürü bir dil olarak değerlendirilmesi daha meşrudur. Bu bağlamda Saussure'ün, göstergebilimin nedensiz gösterge sistemleriyle sınırlanmasının daha uygun olacağı yollu kanısının doğruluk payının güçlendiğini ifade etmek gerekir.

Bu çözümlemeden çıkan en önemli sonuç şüphesiz sinematografik göstergenin mahiyetinin aslen ne olduğuyla ilgilidir. Sadece sinemaya mahsus müstakil bir gösterge tipi varsa öncelikle

onun adını koymak gerekir. Sinema göstergebilimi literatüründe kimi zaman kullanılan 'sinematografik gösterge' deyiimi bu gösterge tipini adlandırmaya uygun görülüyor. Ancak Lotman'ın soruşturmasında sinematografik göstergenin ne olduğuna yönelik doğrudan yapılmış bir açıklama bulmak zordur. O da çoğu sinema göstergebilimcisi gibi sinema sanatının aslen ne olduğuna yönelik soruşturmasını daha çok başka varolanlarla kurduğu analogiler üzerinden, genellikle de dil fenomeni üzerinden yapmaktadır. Özetlemek gerekirse Lotman'a göre sinematografik gösterge ilkin görsel nitelikleriyle ortaya çıkan bir göstergedir. Fakat bu gösterge özel bir görsel gösterge türü, çünkü onun asıl varlığı, görsel göstergelerin görüntüsü olmasına dayanıyor. Bu görüntüye indirgeme sürecinde doğal görsel gösterge, uzlaşimsal görüntüsel göstergeye dönüşüyor. Dolayısıyla sinema bir dil olarak değerlendirilmeye hak kazanmış oluyor ve sinematografik gösterge sinema dilinin temel ögesi olarak belirleniyor. Lotman'ın soruşturmasının devamı, sinema 'diline' işte bu temel ögesi olan sinematografik göstergenin dilbilimdeki karşılığının ne olduğunu soruşturulması üzerinden devam ediyor denebilir. Yani sinematografik göstergeyi dildeki sözcük olarak mı değerlendirmek gerekir yoksa tümce olarak mı değerlendirmek gerekir? Sinema dilinin anlamlı en küçük parçası nedir? Sinematografik gösterge, bu anlamlı en küçük parça her ne ise ona mı karşılık gelmektedir? Sinematografik göstergeyi, sinematografinin çekim, ayırım gibi 'parçasal' birimlerinde mi aramak gerekir yoksa renk, kamera, dekor gibi 'parçalarüstü' (Büker, 2012: 53) birimlerde mi aramak gerekir?

Metnin genelinden anlaşıldığı kadarıyla Lotman sinema görüntüsüne ait her türlü anlamlı birimi, parçayı ve bütünü birer gösterge olarak görme eğilimindedir. Çekim, kesintisiz, yekpare bir hareketli görüntü olmasından ötürü bir gösterge olarak değerlendirilebileceği gibi sahneler de bütünsel bir anlam taşıdıklarından bir gösterge olarak değerlendirilebilirler. Bunun yanı sıra sesler, oyuncu mimikleri ve yüz ifadeleri, tercih edilen renkler ve nesnelere, yani sinema görüntüsünde kategorik olarak değerlendirilebilecek ne varsa birer gösterge olarak değerlendirilebilir. Hatta Lotman, bir sinematografik sözcükler sözlüğü bile önermiştir. Anlamlı her birimi tanımlayacak bir başvuru kaynağı olacaktır bu sözlük.

Sinematografik gösterge bir sinematografik imge ile bir kavramın birliği olarak tasavvur edilebilir. Sinematografik göstergenin asli yapısal özelliğini ve tözünü, onun hareketli bir görüntü oluşu teşkil etmektedir. Durağan görüntü sınıfına giren her türlü görsel malzeme -şekiller, imgeler, desenler, ideogramlar, simgeler, fotoğraflar- sinematografik göstergeden farklı değerlendirilmelidir.

Sinematografik gösterge sadece görsel ya da görüntüsel gösterge olarak değerlendirilmemelidir. Çünkü sinematografik gösterge görsel-işitsel bir göstergedir. Görselliğe bitişik sadece sessizlik olsa bile sinematografik göstergeye görsel-işitsel gösterge demek gerekir. Çünkü ses/söz sinemaya sinematografik bir olanak olarak girmekten de öte sinemayı başkalaştırıp onun tözünü değiştirmiştir. Anlama ve yorumlama etkinliklerinin başvurduğu iki duyusal öğeden biri olan görmenin yanına en az onun kadar önemli olan işitmenin de katılması, sinemayı insan dünyasını çözümlemenin özgün bir aracı haline getirmiştir. Dolayısıyla sessiz/sözsüz sinema dönemindeki sinemayı, sesli/sözlü sinemadan ayrı, salt görsel imgelere dayalı plastik bir sanat olarak değerlendirmek daha uygun olabilir. 'Sessiz sinema' deyiimi de aslen sesli/sözlü sinema dönemine ait bir ifadedir. Sessiz sinema döneminde sessiz film dışında başka bir film tipi var olmadığından sinema demek zaten sessiz sinema demektir.

Bu bağlamda, sinematografik göstergeden bahsedilen her yerde bir sinematografik imgenin bulunduğunu da düşünmek gerekir ve bu imge görsel-işitsel bir imge olmak durumundadır; tıpkı insanın duyusalılığıyla dış dünyadan çekip aldığı imgeler gibi. Gerçi insanın dış dünyadan süzdüğü imgelerde beş duyunun izleri vardır ama burada da en önemli pay yine görsel ve işitsel tarafa düşer. Saussure'ün işitim imgesi tanımından hareket edilecek olursa sinematografik imgenin hem bir kavramı gösteren cisimsel bir varlığının olması gerekir hem de anlıkta, yani görsel-işitsel hafızada bir izinin bulunması gerekir. Sinematografik imgenin cisimsel varlığı görsel-işitsel her çeşit hareketli görüntüdür. Ancak onun gösterileni dil göstergesindeki gibi belirgin değildir. Dil göstergesinde, ses aygıtı, belli bir dilin iç düzenine göre çalışmaya başladığı andan itibaren, iletişim kurulan diğer kişinin zihnindeki işitim imgeleri peş peşe

uyarılmaya başlayacaktır. Dil, zihnin bir edimselliği ve iletişim fenomeninin farklı türlerinden biri olarak var olacaktır. Oysa ne sinematografik imge işitimi kadar belirgindir ne de sinematografik gösterge, dil göstergesinin çizgisel varoluş ilkesine uyar.

Bu noktada önemli başka bir hakikat ortaya çıkıyor: Doğal dil vasıtasıyla iletişim kuran insan çoğunlukla dili saf, katıksız olarak kullanmaz; onu hep diğer duyularının, özellikle de görme duyusunun refakatinde kullanır. Dolayısıyla gösteren ile gösterilenin tözü ve neliği hep bir muğlaklığa itilir. Örneğin, önemli bir konuda yemin edip söz verirken alaylı bir ses tonu kullanılırsa kimse o yemine inanmaz. Yahut tehdit ederken sesi titreyen bir kişiden kimse korkmaz. Aslında Saussure tam da bu nedenlerden dolayı dilin yapısal incelemesini yapmak istediği için onun muğlak öğelerini dışarıda bırakan bir kavramsal çerçeve çizmeye çalışmıştır. Sözü (parole), yani dilin gündelik ve anlık anlamı taşıyan kısmını dilbilimin çalışma alanının dışında bırakmasının nedeni de budur. Aynı durum sinematografik gösterge için de geçerlidir: İki boyutlu olması, yansı olması, göz yanılmasıyla çalışıyor olması ya da bir çerçeve içinde sınırlanmış olması sinematografik göstergenin bütünüyle elle tutulur, dil göstergesinde olduğu gibi nispeten belirli bir gösterge tipi olduğunun kanıtları olarak gösterilemez. Çünkü sinematografik gösterge sonuçta gerçekliğin kayıdır. İnsan duyularının onu algılayış biçimi gerçekte olup bitenleri algılayış biçiminden pek farklı değildir. Bu sanki ayna vasıtasıyla birini izlemeye benzer. Sinematografik gösterge tıpkı günlük konuşmadaki söz gibi muğlaktır, anlaktır, değişkendir. Onda toplumsallık, yani uzlaşsallık bir türlü sağlanamaz. Bu muğlaklığa sebep olan aslen nedir diye sormak gerekirse bu sorunun hep göz önünde olan bir yanıtı vardır: anlam.

## **Dilsel Anlam, Dilsel Değer ve Sinematografik Anlam, Sinematografik Değer**

### *Dilsel Anlam*

Anlamın neliği yahut anlamın 'anlamı' konusunda farklı görüşler mevcuttur. Bunlardan birine göre her dilsel gösterge kendi başına bir temel anlama sahiptir. Bir diğeri ise göstergeyi gösterge sistemi içinde bir değer olarak kabul edip anlamı onun farklı koşullarda kullanılmasıyla ortaya çıkan ilineksel bir varlık tarzı olarak tanımlar. Bu görüşe göre anlamın, ortaya çıktığı taşıyıcısı olan varolanla bağı görelidir. Bu taşıyıcı ister bir gösterge, bir kod, bir sözcük, bir tümce, bir belirti, bir simge ister başka bir şey olsun, bu gerçek yine de değişmez.

Teo Grünberg'in düşüncelerini kısaca irdelemekle konuya başlayabiliriz. Grünberg'in Anlam Kavramı Üzerine Bir Deneme adlı kitabının önsözünü kaleme alan Hüseyin Batuhan (2006), Grünberg'in davranışçı-nominalist bir anlam anlayışını savunduğunu söylüyor. Buna göre Grünberg ne Platon'un 'soyut nesnelere' olarak tanımladığı anlamda ne de Husserl'in 'zihinsel nesnelere' olarak tanımladığı anlamda kavramların varlığına inanmaktadır: "O'na göre anlamlı olan sözcüklerdir; hem de belli dillerin sözcükleri, kavram olarak anlamlar yoktur, sadece belli durumlarda belli sözcükleri anlama vardır. Sözcüklerin anlamını da etrafımızdakilerin dilsel davranışlarını gözleyip yaptığımız genellemelerle öğreniriz" (10).

Grünberg'in (2006) bu çalışma için faydalı olabilecek ikinci tespiti, anlamı bilgisel olan ve bilgisel olmayan olarak sınıflandırdığı belirlemedir: "Yerinde kullanmak şartıyla her (dilsel) ifadenin, her sembol ve işaretin geniş manâda bir anlamı vardır (örneğin: sürrealist bir şiirin, non-figüratif bir tablonun anlamı) ama yalnız bazılarının bilgisel-anlamı olabilir" (2006: 21).

Bilgisel anlam birimleri önermelerdir. Çünkü ancak önermeler içinde geçtikleri bağlamlardan bağımsız olarak belirlenebilirler. Grünberg (2006) önermenin ve terimin bilgisel anlamını şöyle tanımlar: "Bir önermenin bilgisel -anlamı, bu önermenin doğruluk-değerini belirlemek için gerekli olan anlam bileşeni demektir. ... Bir terimin bilgisel anlamı, bu terimin (içinde geçtiği), her bir önermenin doğruluk-değerini belirleme görevinde kendisine düşen pay demektir" (2006: 22).

Grünberg'in bu çalışma için önemli olabilecek üçüncü ve son tespitiyse göstergebilimin<sup>3</sup> alt dallarını kategorik olarak tanımlama girişimidir. Modern mantıkçıların semiyolojiyi dilsel

<sup>3</sup> Grünberg, "semiotik" terimini kullanıyor.

ifadeleri de içine alan en kuşatıcı 'işaretlerbilimi' olarak tanımladığını hatırlatarak onun alt dallarını farklı bir kategorik içeriklendirmeye tanımlar: "Pragmatik: ifadeleri 'kullanan' faktörü açısından inceleyen semiotik dalıdır. .... Semantik: 'kullanan' faktörünü hiç hesaba katmadan, dilsel ifadeleri sadece dile getirdikleri 'anlam' açısından inceleyen semiotik dalıdır. .... Sentaks: dilsel-ifadeleri gerek 'kullanan' faktörünü gerek 'anlam' faktörünü hesaba katmadan inceleyen semiotik dalıdır" (Grünberg, 2006: 70-71).

Anlam mefhumunun iletişim fenomeninin bir ögesi olarak değerlendirilmesi halinde alacağı vaziyetin bir yorumunu ortaya koyan Graeme Burton, 'anlam', 'kod' ve 'gösterilen' kavramlarını aynı görevi yerine getiren öğeler gibi kullanmaktadır. Sinema göstergebilimi için sapma olarak değerlendirilebilecek durum, yani gösterilenin anlam olarak kabul edilmesiyle ortaya çıkacak teorik çıkmazların oluşturacağı durum, Burton (1995) tarafından açıkça ikrar ve ilan edilir. Onun göstergeyi ve anlamı şöyle tanımlar: "Daha teknik bir dille söylersek, göstergeye gösteren, bununla beraber, olası anlamların her birine gösterilen ve alıcının göstergeye verdiği anlama da anlamlandırma denir" (1995: 40).

Bu tanım aslında göstergenin bilinen doğasına aykırıdır. Bu tanımda kavram ortadan kalkmış, gösterge terimi de gösteren ile eşitlenmiştir. Dahası, tanımın içine alıcı, yani insan unsuru da yerleştirilmiştir. Burton 'kod' kavramını ise şöyle tanımlar: "Göstergelerin konuşma, yazı ve resimler gibi belirli şekillerde toplanmış biçimine kod denir" (1995: 40).

Bu tanımlar belki iletişim fenomenini bir yönüyle anlamayı kolaylaştıracak kavramsal içerikler sunuyor olabilir ama göstergebilimin kendine ait iç ilkeler silsilesi oluşturma sürecini zedelemektedir.

John Berger popüler kitabında şu tespitte bulunur: "Bir imgenin anlamı onun hemen yanında görülen ya da hemen arkasından gelen şeye göre değişir" (2005: 29).

Bu ifade, anlamın hermeneutik doğasına uygun bir yorumdur. Bununla birlikte bu bilgiyi şu yorumla tamamlamak gerekir: İmgenin anlamı sadece hemen arkasında ve önünde bulunana doğru değil, daha geniş dünyasal bağlamlara doğru yayılır. Bilinç bir fenomeni, göstergeyi yahut anlamlı herhangi bir varolanı anlama süreci içindeyken doğrusal bir yol izlememektedir. Çağrışım, analogi, hatırlama, tahmin gibi birden fazla bilinç yaşantısıyla kişi, varolanı, kendi dünyasının bağlamına yerleştirmeye uğraşır. Bunu yaparken de bilinç, bazen varolanın o anki anlamından çok uzak anlam bağlamlarına kadar uzanır, zikzaklar çizerek parça ve bütün arasında ilişkiler kurar. Tefekkür sürdüğü müddetçe bu dinamik zihinsel etkinlik devam eder. Anlam ancak bir bütün dâhilinde değerlendirilebilir. Bütün ise görelî bir varolandır. Bu bakımdan anlam öznellik taşır. Bir göstergenin taşıdığı anlamın mutlak olduğu savı neticelendirilemez; farklı kişiler aynı göstergeden farklı anlamlar çıkarabilirler.

### *Dilsel Değer*

Saussure, göstergebilimi, asli görevi göstergelerin farklı durumlarda ne anlama geldiklerini betimleyen bir disiplin olarak tanımlamamıştır. Bu bağlamda sinema göstergebiliminin sinematografik göstergelerin film içindeki anlamını çözümlmeden önce daha temel görevleri olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Çünkü 'sinematografik gösterge' diye kavramlaştırılan sinemaya özgü göstergenin, sinemada aslen hangi birime yahut birimlere karşılık geldiği konusunda dahi bir uzlaşma mevcut değildir.

Saussure üzerinden girişilecek bir göstergebilim soruşturmasının önünde duran temel sorulardan birinin anlam ile değer arasındaki ayırmadan kaynaklanması kaçınılmaz görünüyor. Bu bağlamda sinema göstergebiliminin sonuca bağlaması gereken bir uygulama sorunu da ortaya çıkıyor. Sinematografik imgenin (görüntünün) gösteren olduğu kabul edilecek olursa sinema göstergebilimi uygulamalarında şöyle bir sapma gözlenmektedir: Sinematografik imgenin gösterdiği varolan, yani gösterilen, bazı durumlarda kavram olarak değil anlam olarak değerlendirilmektedir. Bu karışıklık büyük olasılıkla bu ikisinin ayırımına yönelik bilgi eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak bu farkındalık eksikliğiyle yapılan birtakım tercihler oldukça hayati sonuçlar doğurabilmektedir. Nitekim bazı sinema göstergebilimcilerinin bilerek ya da bilmeyerek uyguladıkları gibi gösterilen, göstergenin 'anlamı' olarak belirlenecek olursa sinema göstergebilimi sinema filmlerinin içeriğini

çözümleyen bir eleştiri teorisine dönüşür. Saussure'ün dilbilim teorisinde yaptığı gibi gösterilen kavram olarak belirlemek ise sinema göstergebilimine sadece sinematografiyi yapısal olarak çözümleme görevi vermek anlamına gelecektir. Bu arada belirtmek gerekir ki kavram, soyutlamayla oluşan ve anlam ile karıştırılmaması gereken ayrı türden bir zihinsel varolandır. Örneğin 'özgürlük' bir kavramdır fakat onun anlamı dilsel ifadelerde değişiklik gösterebilir. Öte yandan bu görelilik de 'mutlak' anılmamalıdır. Çünkü her kavramın birbiriyle bağlantılı olmak kaydıyla kategorik tanımları yapılabilir. Şu halde kavram, kategorik tanım olarak öne çıkıyor. Grünberg'in anlamlı esas birimin kavram değil de sözcük olduğu yollu savı da bu noktada anlam kazanıyor. Dolayısıyla sözcüğün ne olduğunu soracak olursak Saussure'e müracaat etmek durumunda kalırız: Sözcük, işitimi imgesiyle kavramın birleşimi olan göstergeden başka bir şey değildir. Anlamlı olan birimin ancak gösterge olabileceği ortaya çıkmaktadır. Kavram ise anlamlı birim olmaktan ziyade zihinsel, kategorik değer olarak kendini gösteriyor.

Bir göstergenin dilsel ifadeler içindeki anlamı, 'bütün'e göre değerlendirildiğinde mutlak suretle değişecektir. Bu durum dil, yazı gibi uyuşmsal gösterge sistemleri için geçerli olduğu kadar duygusal dışavurumlar olarak mimik, jest gibi doğal gösterge sistemleri için de aynı oranda geçerlidir. Kuleshov deneyleri buna en güzel örnektir. Belli bir göstergeler sistemi içinde göstergelerin sahip olduğu kendilikler, yani göstergelerin tek başlarına birer birim olarak değerlendirildiklerinde sahip oldukları nitelikler, o göstergelerin anlamları değildir, gösterge sistemi içindeki değerleridir.

Saussure'ün kendi dilbilim teorisinde yaptığı en önemli tespitlerden biri olan dilsel değer-dilsel anlam ayrımının önemi böylece belirginleşiyor. Eğer dilsel göstergeler sisteminin yapısal çözümlemesinin kapısını aralayan şey göstergenin nedensizliği ve çizgiselliği ilkeleriye onun eşini aşmayı olanaklı kılan da yukarıda ifade edilen, dilsel anlamı dilsel değerden ayıran tespittir.

Saussure, daha önce göstergenin nedensizliği ilkesini açıklamak amacıyla kullandığı satranç oyunu örneğini dilsel değerlerin aslen ne anlama geldiğini açıklamak için de kullanır. Öncelikle satranç taşlarının satranç tahtası dışında hiçbir anlamının ve değerinin olmadığını ifade eder. Taşların görünüşlerinin, yani at taşının gerçek ata yahut kalenin gerçek kaleye benzeyip benzememesinin de hiçbir önemi yoktur çünkü taşların şekilleri saymaca ve uyuşmsaldır. Saussure (1998) şu örneği verir: "Bir oyunda bu taşın kırıldığını ya da yitirildiğini varsayalım: 'Eşdeğer bir başka taş kullanabilir miyiz onun yerine? Kuşkusuz, evet: Yalnız bir başka at değil, ata hiç benzemeyen bir başka öge de aynı değerle donatılmak koşuluyla, eski taşla özdeş sayılabilir" (1998: 166).

Saussure'ün bu ifadesinde kullandığı 'değer' kavramıyla ne demek istediğine özellikle dikkat etmek gerekir. Saussure göstergeleri dilin somut kendilikleri olarak tanımlar ve göstergenin dilbilimin temel nesnesi olduğunu ortaya koyar. Dilbilimin bir göstergeyi araştırması demek, onun dilsel göstergeler sistemi içindeki değerini incelemesi demektir. Yoksa dilbilim, göstergelerin çeşitli kullanımları dâhilinde anlamlarını çözümlemeyiz (Saussure, 1998: 156). Saussure'e göre dil bir değerler dizgesinden başka bir şey değildir. Saussure 'dilsel değer' kavramını dilsel özdeşlikleri, gerçeklikleri ihtiva eden, çoğu zaman gösterilenle yani kavramla kaynaşmış halde bulunan birim olarak tanımlar. Bu açıklamayı satranç örneğinin ardından yapar ve şöyle devam eder:

Görülüyor ki, belli kurallar uyarınca öğelerin birbirini karşılıklı olarak dengede tuttuğu dil gibi göstergesel dizgelerde özdeşlik kavramı değer kavramıyla değer kavramı da özdeşlik kavramıyla karışır, kaynaşır. İşte sonuç olarak, değer kavramının birim, somut kendilik ve gerçeklik kavramlarını kapsamamasının nedeni budur (Saussure, 1998: 166).

Dilsel değer, böylece, dilsel bir somutluk olarak öne çıkıyor. Bununla birlikte Saussure (1998) 'dilsel anlam' kavramının bir tanımını vermeye yanaşmaz ve şöyle der:

Bir sözcüğün değeri ele alındığında her şeyden önce genellikle o sözcüğün bir kavramı gösterme özelliği düşünülür. Gerçekten de, dilsel değerlerin çeşitli yönlerinden biri budur. Peki ama, durum eğer böyleyse, değer acaba hangi bakımdan sözcüğün anlam denilen yönünden ayrılır? Yoksa bu iki sözcük eş anlamlı mıdır? Sanmıyoruz (1998: 170).

Öte yandan 'anlam' mefhumunun tatmin edici bir tanımının yapılmasını pek olanaklı görmez: "Kavramsal yönü bakımından değer, anlamın bir ögesidir: kuşku yok buna. Anlamın değere bağlı olmakla birlikte gene de ondan nasıl ayrıldığını anlamak çok güçtür" (Saussure, 1998: 172). Bununla birlikte dilsel anlamın dilsel değerden kesinkes ayrı olduğunu ifade eder: "Bir dizgenin parçasıdır sözcük, onun için de yalnızca bir anlam içermekle kalmaz, özellikle de bir değer taşır. Bu ise apayrı bir şeydir" (172).

Son olarak şu ifadesini de aktarmakta fayda var. Burada Saussure (1998) göstergenin nedensizliği ilkesine vurgu yaparak anlamın değişken bir doğasının olduğunu kabul eder: "Eğer sözcüklerin görevi, önceden belirlenmiş kavramları göstermek olsaydı, her sözcüğün her dilde anlam bakımından tam bir karşılığı bulunması gerekirdi" (1998: 173).

### *Sinematografik Anlam, Sinematografik Değer*

Bütün bu düşüncelerin ve fikirlerin sinema göstergebilimi açısından ne anlama geldiğini araştırmak gerekiyor. Bu noktada soruşturmayı sinemada anlam konusunda en fazla fikir üretenlerden biri olan Christian Metz üzerinden devam ettirmek faydalı olacaktır. Üslupları farklı olsa da Metz'in Mitry'nin izinden gittiğine kuşku yoktur. Mitry ile ilgili düşüncelerini şöyle özetler:

Jean Mitry'nin kısa bir süre önce yayınladığı 'Sinema Estetiği ve Psikolojisi' başlıklı yapıt şimdiye kadar sinema üstüne yazılmış her şeyi özümsemiş bir düşüncenin ürünü olup, filmoloji ve sinema kuramı gibi birbirini tamamlayan iki alan arasındaki tüm sorunları da derinlemesine çözmektedir (Metz, 2012a: 81).

Bu övgü büyük ölçüde Mitry ile fikir uyumuna dayanır. Son tahlilde sinema Metz (2012b) için de kendine özgü bir dilyetisidir: "Sinema, gerçeğe ait parçaları yeniden üreten ve sanatsal yaratıcılık gerektiren bir dilyetisidir" (11).

Başka bir yerdeyse şöyle der: Özetle sinema sırtını dilbilime sağlam bir şekilde dayamalıdır diyoruz. Sinema bir dil değilse bu söylenenler ne anlama gelmektedir (Metz, 2012a: 63).

Metz'in (2012a: 24) sinema üzerine tanımları çoğunlukla spekülatifdir:

Oysa sinemada 'düşsel' olarak adlandırdığımız şey 'filmsel-öykü-sürecidir.' .... Oysa sinematografik gösteri tümüyle gerçekdışıdır. Başka bir dünyada olup bitmektedir. .... Tiyatrodaki gibi düşle yaşam birbirine karışmadığı için filmsel-öykü-süreci bizde belli bir gerçeklik izlenimi duygusu uyandırabilmektedir.

Başka bir deyişle sinematografi tümüyle düşsel olanı gösterdiği için, insanı tiyatrodaki gibi çelişkiye düşürmez ve bu yüzden biz sinemanın gerçek olduğuna daha fazla inanırız. Bu ifadeleri ne tam olarak doğrulamak ne de yanlışlamak mümkün. Bunun sebebi Metz'in kullandığı kavramların tanımlarının ucunu açık bırakmasıdır. Örneğin onun yukarıdaki ifadesini ayakta tutan 'düş' veya 'gerçek' gibi kavramların sinemayla tam olarak nasıl bağdaştığı tam olarak ortaya konmamaktadır. Metz için gerçek -metnin bazı bölümlerinde bu fikre uzaklaşıp yaklaşırsa da hatta uzaklaştığı kimi yerlerde fenomenolojik tespitlerde bulursa da- son kertede gerçeklik içinde cisimsel tarzda varolan demektir. 'Düş' ise burada kabaca sinemanın cisimsel varoluşunun yansıması anlamına gelmektedir. Metz için sinema bir çeşit gerçeklik yanılmasıdır. Bunu birçok makalesinde ifade eder. Bununla birlikte mensubu olduğu düşünsel konvansiyonun 'gerçek' kavramına yönelik tatmin edici bir tanımının bulunmadığının da farkındadır: "Bütün bunlardan sonra daha kesin bir ayırım yapılması gerekmektedir. Çünkü 'gerçek' sözcüğü sürekli olarak onu kullananlara oyun oynamaktadır" (Metz, 2012a: 25).

Fakat bu ifadenin hemen ardından malzemesi hareketli ve hareketsiz görüntü olan sanatlar, fiili gerçeklik gibi olmayı başarma yarışına sokulmaktadır: "Çünkü bu hesaba göre

filmden daha gerçek-dışı bir malzemeye benzeyen fotoğrafın sinemadan daha güçlü bir kandırma yeteneğine sahip olması gerekmektedir. Gerçeğe, fotoğraftan daha da uzak olan figüratif resme gelince onun daha da güçlü bir kandırma yeteneğine sahip olması gerekecektir” (Metz, 2012a: 26).

Metz yapısalcı çözümleme ile fenomenolojik yaklaşımı bağdaştırmaya çalışır: “Kestirmeden gitmek gerekirse, yapısalcı çözümlemenin daha önceden açıklanmış olsun ya da olmasın her zaman işlediği konuya fenomenolojik bir şekilde yaklaştığı söylenebilir” ((2012a: 31).

Metz bu düşüncesinde sonuna kadar haklıdır: Ne ki bu yapısal çözümlemenin de Saussure’ün uyguladığı gibi kavramlarının sınırlarını kesin çizgilerle belirlemiş olması, incelediği nesneye ki bu nesne dil ya da sinema olabilir, doğrudan yaklaşması, sadece nesnesine odaklanması ve gerektiğinde genel düşünsel mutabakatın dışına çıkmayı göze alması da gerekir. Bu bakımdan Saussure’ün yapısalcılığı bu koşulları sağlayan bir yapısalcılıktır. Onun bütün niyeti dil fenomenini anlamayı başarmak olmuştur. Bu doğrultuda aslında dilin yasalarını ortaya çıkarmak gibi takıntılı bir amaç da gütmemiştir Ama dili anlama çabası sırasında yasallıklarla karşılaştığında bunları açıkça ortaya koymaktan da geri durmamıştır. Aslına bakılırsa, dil fenomeni bir bütün olarak değerlendirildiğinde mutlak yasalardan bahsetmenin mümkün olmadığını en iyi anlamış kişi Saussure’dür. Daha metnin başında yaptığı dilyetisi, dil ve söz ayrımının özü budur. Saussure: “Genel olarak dilbilimsel yasadın söz etmek, bir hayaleti kucaklamaya kalkışmak demektir” (Saussure, 1998: 142).

Saussure herhalde başka hiçbir sözcüğü kullanırken ‘yasa’ sözcüğünü kullanırken davrandığı kadar temkinli davranmamıştır. Dil fenomeni ne kadar dar bir çerçeve içine yerleştirilirse yerleştirilsin bu alanda hiçbir zaman mutlak bir yasalılıktan bahsedilemeyeceğinin farkındadır. Eşsüremlî<sup>4</sup> ve artsüremlî<sup>5</sup> olarak tespit ettiği dilbilimin birbirinden farklı iki türünde bile ayrı yasaların işlediğini ortaya koyar:

Kısacası –sözü getirmek istediğimiz noktada bu– artsüremlî olguları da, eşsüremlî olguları da yukarda tanımladığımız türden yasalar yönetmez. Her şeye karşın dilbilim yasalarından söz edilmek istenirse, o zaman yasa terimi bu olgulardan birine ya da öbürüne uygulanmasına göre baştan değişik anlamlara bürünecektir (Saussure, 1998: 146).

Yasa konusu dilbilim için olduğu kadar göstergebilim için de önemlidir. Saussure’ün sadece birtakım genel geçer, kesin, değişmez yasaların peşinde koşan biri gibi gösterilmesi göstergebilimsel yaklaşımı da olumsuz etkiler. Saussure’ün eseriyle ifşa olan şu hakikatin altını önemle çizmek gerekiyor: Saussure’ü güdüleyen asıl irade dil fenomenini anlama isteğidir, yasa bulma isteği değildir. Bu bakımdan Saussure’ün dilbilimi Husserl’in ‘şeylerin kendilerine’ dönüş şiarını layıkıyla uygulaması itibarıyla fenomenolojik olarak değerlendirilmeyi dahi hak eder. Zira Saussure yalnız ‘dil’ denen fenomenin peşinden gitmiştir.

Buraya değin yasa sözcüğünü türel anlamda kullandık. Acaba dilde, fiziksel ve doğal bilimlerin anladığı biçimde yasalar, daha açık bir deyişle, her yerde ve her zaman doğrulanan bağıntılar var mıdır? Kısacası, dil tümsüremlî<sup>6</sup> açıdan incelenemez mi? Kuşkusuz incelenebilir. Örneğin, sesler her zaman değiştiğine ve değişeceğine göre, genel olarak bu olguyu dilyetisinin sürekli görünüşlerinden biri sayabiliriz. Demek ki yasalardan biri bu. Satrançta olduğu gibi dilbilimde de bütün olaylardan sonra geçerliğini sürdüren kurallar vardır. Ama bunlar somut olgularla ilişkisiz genel ilkelerdir. Özel ve somut olgulardan söz edildi mi, tümsüremlî görüş açısı diye bir şey kalmaz. Örneğin kapsamı ne olursa olsun, her ses değişimi belli bir süre ve bölgeyle sınırlıdır. Hiçbir değişim her zaman ve her yerde gerçekleşmez. Yalnızca artsürem çerçevesinde yer alır. Bu da dile ilişkin olanla olmayana birbirinden ayırmamızı sağlayan bir ölçüttür. Tümsüremlî bir açıklamaya elverişli somut olgu dilde yer alamaz (Saussure, 1998: 146-147).

Sinema göstergebiliminin Saussure’ün yapısalcı dilbiliminden öğrenmesi gereken ilke

<sup>4</sup> Fr.: *linguistique synchronique*, İng.: *synchronic linguistics*

<sup>5</sup> Fr.: *linguistique diachronique*, İng.: *diachronique linguistics*

<sup>6</sup> Fr.: *panchronique*, İng.: *panchronic*

belki de doğrudan doğruya sinema fenomeninin kendisine yönelmek gerektiğidir. Sinema göstergebilimi, sinemayı dilbilimin nezaretinde ve refakatinde analogilerle tanımlama, belirleme uğraşı olmamalıdır.

Metz, yapısalcı dilbilimin hemen hemen bütün kavramlarını ve öğelerini sinema göstergebilimine uygulamıştır. Hatta Saussure'ün kendi dilbilim kuramına çizdiği sınırların dışına çıkıp genel göstergebilimin diğer alanları olan ve yukarıda Grünberg'in kategorik tanımlama biçimiyle geçen, pragmatik, semantik ve sentaks alanlarına da girer. Sinema ile dilbilim arasındaki ilişkiyi sonuna kadar zorlar. Metz, sinema göstergebiliminin bir çeşit film çözümleme teorisi olmaktan daha fazla işlevinin olduğunun farkındadır. Andrew'a bakılırsa Metz sinema göstergebilimine sinemanın yapısal olarak çözümlenmesi dışında bir görev tanımamaktadır. Andrew (2010), Metz'e ithafen şöyle der:

Çoğu sinema tartışması ve film eleştirisi, bir filmin ne söylediği (mesajları) üzerinde yoğunlaşır. Semiyotik ise, sinemanın kendi olanakları ölçüsünde, bu mesajları yöneten yasaları keşfetmeyi amaçlar. Semiyotik metnin (filmin) söylediğini tekrar etmez. Bunun yerine hammadeden mesajların çıkmasına olanak veren mantıksal mekanizmaları yakalamayı amaçlar (2010: 332).

Bu yorum büyük ölçüde doğru sayılabilir. Metz'in temel motivasyonu sinema hakkında değişmeyeceğini düşündüğü bilgiler ortaya koymaktır. Ne var ki bunun mümkün olup olmadığını tüm boyutlarıyla sorgulamamıştır. Üstelik uygulama yöntemi de tartışmalıdır. Örneğin, yukarıda ifade edildiği üzere Metz yapısalcı dilbilimin çoğu yöntemini sinema göstergebilimine uygular; fakat yapısalcı dilbilimin dilsel değer ile dilsel anlam arasında yaptığı hayati ayırım konusunda bir farkındalık geliştiremez. Bu da onun sinema göstergebiliminde dilsel değere karşılık gelebilecek 'sinematografik değer' fikrini geliştirmesini engeller. Başka bir deyişle Metz sinematografik anlam ile sinematografik değer arasında bir ayırım yapılmasına mani olur.

Sinematografik gösterge, anlamın taşıyıcısıdır. Fakat göstergenin yapısal olarak çözümlenmesi, tözünü oluşturan bileşenlerinin ele alınmasını gerektirir. Anlam göstergenin izafi ilineğidir. Fakat bu ifadeyi, filmlerin anlamlarının göstergebilim kullanılarak çözümlenmesini yasaklamak olarak anlamamak gerekir. Gerçi eşyanın doğası gereği herhangi bir sinema eserinin anlamının göstergebilim aracılığıyla çözümlenmesi daima tekil olanın çözümlenmesi olarak kalacaktır. Eğer sinemanın genel yapısı ifşa edilmek isteniyorsa sinematografik anlamlara değil, sinematografik değerlere yönelmek gerekir. Bu minvalde Metz'in bu iki yaklaşım arasında sıkışmış olduğu görülmektedir. Örneğin onun sinema göstergebilimi hakkında yaptığı şu tanım bu kanıyı destekler niteliktedir:

Sinema göstergebilimi bir yananlam göstergebilimi ya da bir temelanlam göstergebilimi olarak da tasarlanabilir. Her iki yaklaşımda ilgi çekicidir. Göstergebilimsel film incelemesi biraz gelişip sistemli bir bütüncü (corpus) oluşturduğu gün yananlamlı ve temelanlamlı anlamlarla da ilgilenecektir... Amerikan gangster filmlerindeki bir rıhtımın parıldayan sokak taşları insanda bir korku ve acımasızlık duygusu uyandırmaktadır (yananlam gösterileni). Bu aynı zamanda yeniden canlandırılan (vinçler ve sandıkların yer aldığı ıssız ve karanlık rıhtımlardır) görsel unsurlardır (temelanlam gösterileni) ve belli bir rıhtım imgesi elde etmek amacıyla ışıklandırmaya dayalı bir çekim tekniğidir (temelanlam göstereni). Görüldüğü gibi temelanlamın göstereniyle gösterileni birleşerek yananlamın gösterenini oluşturmaktadırlar (Metz, 2012: 96).

Öncelikle bu ifadeleri açıklamak gerekir: 'yan anlam göstergebilimi' yan anlamları, 'temel anlam göstergebilimi' ise temel anlamları çözümleyen göstergebilim anlamında kullanılmış. Buna göre bir sinematografik imgenin anlamı, ancak o imge nasıl görünüyorsa öyle tarif edildiğinde, nasıl gösteriliyorsa öyle betimlendiğinde ortaya konmuş olur. Örneğin, rıhtım gibi. Sinematografik imgenin film biçiminde varolmasını sağlayan ve aynı zamanda bu imgenin taşıyıcısı olan ise çekim tekniğidir, ışıklandırmadır, filmin cisimsel varlığıdır ve 'gösteren' işlevini yerine getirir. Yan anlam ise sinematografik imgeden çıkarılabilecek olası anlamlardan her biri oluyor.

Bir kişi 'kalem' sözcüğünü dillendirdiğinde ilk elden anlaşılan onun temel anlamı



olacaktır. Başka bir deyişle 'Kalem nedir?' sorusuna verilecek kategorik tanım, örneğin şu olacaktır: 'Kalem, yazı yazmaya yarayan araçtır.' Şimdi sormak gerekir: rıhtımın hangi biçimde çekimi bu kategorik tanımlamada olduğu gibi nötr, sınırları belli bir temel anlam oluşturabilir? Örneğin güneşli bir havada, insansız, olabildiğince sade ve kameranın hareket etmediği bir çekim, rıhtımın temel anlamı olabilir mi? Bu soruya olumlu bir yanıt vermek mümkün görünmüyor. Çünkü rıhtımın diğer bütün çekimlere dayanak olarak gösterilebilecek, onun temel anlamı olacak, nötr bir çekimi söz konusu olamaz. Hiçbir çekimin temel anlamı taşımak bakımından bir diğeri karşısında ayrıcalığı yoktur. Rıhtımın bir sinematografik imge halini alması demek, belli sinematografik tercihlerle çekilmiş olması demektir. Hiçbir sinematografik imge nötr bir temel anlama sahip olamaz. Dahası, rıhtımın gerçek varlığının nötr olduğu bir an da yakalanamaz. Onun gün ışığında başka, gecenin karanlığında başka bir imgesi vardır.

Aslında burada Metz'in takip ettiği düşünsel izlek şudur: Gangster filmlerini bir film türü olarak kabul edecek olursak, bu film türü içinde birtakım sinematografik imgeler zamanla herkes tarafından aynı şekilde anlaşılmasını sağlayan anlamlar kazanırlar. Tıpkı bir gangster filmindeki karanlık rıhtımların korku ve acımasızlık duygularını uyandırması durumunda olduğu gibi. Bunu olanaklı kılan aynı sinematografik imgenin sürekli aynı anlama gelecek şekilde kullanılmasıdır. Bu durumu, klasik koşullanmaya dayalı bir çeşit kodlama olarak da değerlendirebiliriz. Metz, bu noktada muhtemelen doğal dil ile sinematografi arasında bir analogi kurmaktadır çünkü bu durum tıpkı dildeki işitme imgelerinin uzlaşım sal oluşum sürecine benzer. Metz bu benzerliğe dayanarak doğal dilde sözcüklerin nasıl temel anlamları varsa sinematografik imgenin de benzer şekilde bir temel anlamının olması gerektiği sonucunu çıkarır. Fakat dilde sözcük, yani temel anlamın yahut yan anlamın taşıyıcısı olan birim bir göstergedir, yani işitme imgesiyle kavramın bileşkesidir. Oysa sinematografik imge gösterge değil, gösterendir. Bu durumda taşlardan biri eksiktir. Sinematografik imgenin neyi gösterdiği belli değildir. Bu dizgeye göre en iyi olasılıkla temel anlamı ya da yan anlamı gösterir. Gelgelelim bu değerlendirmeler yapısalci dilbilimin refakatinde yapıyorsa şu ilke çiğnenmiş olur: Gösterilen ancak kavram olabilir, anlam olamaz. Metz (2012a: 96) bunun da çaresini bulur:

Bütün estetik dilyetlerinde büyük bir öneme sahip olan yananlamın gösterileni herhangi bir yazınsal ya da sinematografik 'stil', herhangi bir 'tür' (destan ya da western), herhangi bir 'simge', (felsefi, insancıl, ideolojik, vs.), herhangi bir 'şiiresel atmosfer' olabilir. Göstergebilimsel açıdan gösteren olarak da temelanlamalı malzemenin tümüne sahiptir. Bu gösterenin aynı zamanda gösterilen işlevine sahip olduğu unutulmamalıdır.

Görüldüğü üzere burada, gösteren yani sinematografik imge, aynı zamanda gösterilen, yani kavram olmaktadır. Gösterenin imgeyle kavramın bileşimi olarak alındığı tanımdan vazgeçilmemişse ve gösterilen ile gösteren bir ve aynı şeyse yani sinematografik imgeyse sinematografik imgeyi tek başına gösterge olarak belirlemenin de bir mahsuru yoktur. Böylece geriye göstergebilimsel her öğeyi -gösterileni, göstereni, göstergeyi- karşılayan tek bir birim kalır: sinematografik imge. Burada bir taraftan Saussure'ün yapısalci dilbiliminin argümanları kullanılırken diğer taraftan sinematografik göstergeye doğal gösterge muamelesi yapılmaktadır. Sonuç olarak sinema göstergebilimi, fark ettirilmeden, deyim yerindeyse başladığı yere döndürülmektedir.

Dilsel değer ve dilsel anlamdan yola çıkarak kavramlaştırdığımız sinematografik anlam ve sinematografik değer ayrımına yönelik farkındalık eksikliği en açık biçimde, Metz'in çekimleri bağlayan geçiş yöntemlerini noktalama işaretlerine benzeterek çözümlediği makalesinde görülür. Öncelikle hatırlamakta fayda var ki sözel dilde noktalama işaretleri yoktur, tonlama ve vurgu vardır. Noktalama işaretleri aslen yazıya ait yardımcı araçlardır. İlginç olan nokta şu ki noktalama işaretleri doğal dildeki tonlamanın ve vurgulamanın yazıdaki karşılıkları olsunlar diye icat edilmiş şeyler değildir. Hiçbir noktalama işareti bir tonlama veya vurgu bildirmez. Bu açıdan müziği okuyup yazmaya yarayan nota işaretlerinden farklıdır; olsa olsa vurgunun ve tonlamanın yerini söylerler. Noktalama işaretleri yazının

kendi iç düzeneğinin selameti için, yine yazı aygıtının içinden çıkmış uyuşimsal işaretlerdir. Harf değildirlir, çünkü bir işitimi imgesini yahut bir ses parçasını karşılamazlar. Noktalama işaretlerinin anlamları bellidir ve bu kesin işlevlerinin dışına asla çıkmazlar. Yazı dilinde bir cümle bitirildiyse sonuna 'nokta' konur. Başka bir seçenek yoktur. Oysa konuşma dilinde bir cümle onlarca farklı tonlamayla bitirilebilir.

Metz bu konudaki soyut, analogik muhakemesini, noktalama işaretlerinin kâğıt üzerindeki görünüşünü, filmdeki karartma, zincirleme gibi tekniklerin perdedeki görünüşüyle kıyaslayacak kadar ileri götürür. Şöyle demektedir Metz (2012b):

1964 yılında Gaumont tarafından üretilen Aktüalite filmlerinde yer alan o hafta olup biten değişik konulan birbirlerinden ayırmak amacıyla o güne kadar hiç başvurulmamış (en azından buradaki biçimiyle) bir noktalama işaretinden yararlanılmıştı. Bu siyah bir fon üzerinde yer alan beyaz yatay çizgileri izleyen panoramik kamera hareketidir. .... Tipografik noktalamanın tam tersine çok daha yoksul bir malzemeye sahip olduğu; örneğin, nötr bir beyaz sayfa üzerinde sabit grafik işaretlerden oluştuğu söylenebilir (2012b: 124).

Bu yaklaşım, soyutlamayı, sinemayla dil yahut yazı arasında analogi kurmaktan da öte ontolojik olarak birbirine bağlamaya vardır. Çünkü sinematografinin kendi içinden çıkmış birtakım teknikleri ve öğeleri, yazı dilinin öğeleriyle ontolojik olarak aynı kategoride değerlendirilmektedir. Başka bir deyişle bu yaklaşıma göre, nokta veya virgül yazı için neyse karartma yahut zincirleme nokta, virgül neyse bizatihi odur: "Dahası var, tipografide noktalama ile sözcükler birbirlerinden açık ve seçik bir şekilde ayrılabilir. Bir yanda sözcüklerin oluşturulmasını sağlayan harfler, diğer tarafta noktalama işine yarayan 'işaretler' ve 'boşluklar' vardır" (Metz, 2012b: 124).

Karartma, zincirleme gibi sinematografik tekniklerin film sanatları içinde çok farklı amaçlarla kullanıldığı gerçeği de Metz'i bu fikrinden caydırmaz: "Buna karşın sinemadaki pek çok noktalama işaretinin aynı zamanda başka işe yaradıkları görülmektedir" (2012b: 125).

Metz (2012b: 125) akıl yürütmesinin sonunda tek bir sinematografik noktalama işareti olduğunda karar kılar. Başka bir deyişle, noktalama işareti olmayı hak etmiş tek bir geçiş tekniği olduğunu ileri sürmektedir:

Filmsel öykü sürecinin bugüne kadar yerli yerine oturtmayı başardığı tek gerçek noktalama işareti hiç kuşkusuz karartma olup, yaptığım bu çalışmayla görünüşte hiçbir öneme sahip olmayan noktalama işaretlerinin belli bir öykülü kurmaca tarihi anlayışını zorunlu kıldıklarını gösterebildiğim takdirde görevimi yerine getirmiş olacağım.

Oysa karartma, zincirleme gibi tekniklerin noktalama işaretleri gibi kesin anlamları ve de işlevleri yoktur. Kullanılma zorunlulukları dahi yoktur. Örneğin *Kader* (*Kader, Zeki Demirkubuz, 2006*) filminde öykü içindeki bütün zaman atlamaları kesme yoluyla, doğrudan verilir. Bu teknikleri sinematografik değerler olarak belirlemek belki daha doğru bir yaklaşım olabilir. Çünkü bu teknikler sinematografik anlatım içinde farklı *anlamlar* yaratmak için kullanılmaktadırlar. Bu tekniklerin yapı içindeki işlevlerine elbette açıklama getirilebilir. Ama bu açıklama sinematografik tekniklerin olası anlamlarının kataloglarını oluşturma şeklinde değil, onları öncelikle sinematografik değerler olarak kabul ederek, yapı içindeki işlevlerini çözümlemek suretiyle yapılmalıdır. Bunun örnekleri sinema göstergebilimi çalışmaları içinde yok değildir.

Bu savı bir örnekle pekiştirmek gerekiyor. Bela Bâlazs'ın zamanın akışını, sürekliliğini göstermek için zincirlemenin ideal bir araç olduğunu kanıtlamak amacıyla başvurduğu örnek burada incelenebilir. Yönetmenliğini Joe May'ın *Heimkehr* (1928) filminde iki asker kaçığının Sibiry'a'yı bir uçtan diğerine geçişlerinin anlatıldığı sahnede yolculuğun tümü ve yılların geçişi sadece kaçakların yürüyüşleri esnasında ayaklarının çekimleri zincirleme yoluyla birbirine bağlanmak suretiyle verilir. Zincirlemenin bağladığı her yeni çekimde asker postalları biraz daha eskir. Daha sonra postallar köylü çarığına dönüşür; ardından da ayaklara sarılmış bez

parçalarına. Kaçakların yürüyüş istikametleri, geçtikleri yerler hiç gösterilmez. İzleyici hayal gücüyle anlatıdaki boşlukları doldurur ve anlaması gerekeni anlar. Bâlazs'a göre, yakın çekimlerin zincirlemeyle birbirine bağlanması tercihi, bu eserde anlatımı güçlendirmiştir (Büker, 2012: 114). Şimdi bu örnek üzerine sormak gerekir: Eğer bu çekimler zincirlemeyle değil de karartma-açılma yahut kesme yöntemleriyle birbirine bağlansaydı, uzun bir sürenin geçtiği anlamı o sahneden yine de çıkmaz mıydı? Muhtemelen çıkardı. Peki, asker kaçakları zincirlemeyle birbirine bağlanan bütün çekimlerde hiç eskimeyen postallar giymiş olsalardı anlam değişir miydi? Kesinlikle değişirdi. Yani zincirleme tekniği burada belki estetik olarak daha uygun düşmüş olabilir fakat buradaki sinematografik anlamın asli taşıyıcısı konumunda değildir. Bu tartışmaya yönelik spekülasyonlar uzatılabilir ama burada çok gerekli görünmüyor. Dolayısıyla bu örnekten, sinematografik geçiş tekniklerinin noktalama işaretlerinin aksine kesin anlamlarının olmadığı, onların aslen sinematografik değerler olduğu ve sanatçı tarafından farklı anlam yapıları oluşturmak çok farklı şekillerde kullanılabileceği gibi birtakım sonuçlar çıkarılabilir.

## Sonuç

Sinema sanatını dil teorilerinin refakatinde anlamaya çalışan soyutlama, sinema teorisi alanında öne çıkan çoğu teorisyen tarafından kabul görür. André Bazin örneğinde görüldüğü üzere, en azından reddedilmez. Bununla birlikte, bu yaklaşım sinema göstergebilimini üst üste yığılmış teorik sorunlarla baş başa bırakmıştır.

Kimi genel göstergebilim çalışmalarında, sanat eserinin göstergebilimin nesnesi yapılması durumunda kendine özgü varlık tarzı hasebiyle özel bir yaklaşıma ihtiyaç duyulacağı yollu uyarılar aslında yapılmıştır. Pierre Guiraud (1994) güzel sanatların göstergebilimle ilişkisini daha sağduyulu ve somut bir şekilde izah eder:

O nedenle güzelduyusal<sup>7</sup> bildirinin, bizi anlama götüren o yalın geçişlilik işlevi yoktur; kendi içinde bir değer taşır; kendisi bir nesnedir, bir nesne-bildiridir. Güzelduyusal gösterendeki bu kendisellik (hypostase) R. Jacobson'un 'şiiresel işlev' diye belirlediği şeyin temel ırasını<sup>8</sup> oluşturur. Sanatın öznel oluşudur bu. Çünkü sanat özneyi etkileri yani 'örgensel ya da ruhsal varlığımız üstünde bir izlenim, bir etki bırakarak duygulandırır onu', bilim ise nesnedir, nesneyi yapılaştırır (1994: 86).

Guiraud, estetik göstergenin, mantıksal göstergelerin aksine, uyulaşımallsağa, dolayısıyla kodlanmaya ve toplumsallaşmaya karşı direnç gösterdiğini ileri sürer. Estetik göstergelerde, örneğin tür sinemalarında olduğu gibi, belli düzeylerde toplumsal uyulaşımallsık söz konusu olabilir. Fakat Guiraud (1994) için bu durum "hiçbir zaman bağlayıcı, kaçınılmaz, genel, mantıksal göstergelerin gerektirdiği zorunlu bir nitelik değildir" (86). Ona göre estetik gösterge bir yerden sonra her türlü saymacalıktan sıyrılmaktadır. Anlam figürde bütünleşmektedir. Sonuç olarak Guiraud (1994) sanat fenomenini daha geniş bir zeminde anlar: "Sanatlar, doğanın ve toplumun betimlemeleridir: bu betimlemeler, gerçek ya da imgesel, görünür ya da görünmez, nesnel ya da öznel olabilir" (1994: 87).

Göstergebilimin diğer çalışma alanlarına nazaran sinema göstergebiliminin daha sorunlu bir alan olduğu gerçeği inkâr edilemez. Ama bu durum göstergebilim çalışmalarının askıya alınması gerektiği anlamına da gelmez; bilakis daha yoğun ve ciddi çalışmalar talep ettiğini işaret eder. Nitekim sinemada göstergebilim çalışmaları bugün bir zorunluluk halini almıştır. Sinemada tür filmlerinin kategorik çözümlenmeleri asla göstergebilim çalışmaları olmadan düşünülemez. Burada göstergebilim çalışmaları sinemanın anlatisallık özelliği üzerine bina edilmektedir.

Rus biçimcileri edebiyat alanında, anlatının biçimbilimi konusunda özgün çalışmalar yaptılar. Örneğin Vladimir Propp (2018), Masalın Biçimbilimi başlıklı eserinde Rus halk masallarını incelemek suretiyle masal anlatısının genel şablonlarını ve motiflerini, hepsinde yinelenen öğelerin mantığını ortaya çıkarır. (Guiraud, 1994: 97-102) Fransız fenomenolog Paul Ricœur

<sup>7</sup> güzelduyusal: estetik

<sup>8</sup> ıra: karakter

de üç ciltlik Zaman ve Anlatı üçlemesinin Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi cildinde anlatının göstergebilimsel birtakım zorunlulukları olduğu yollu düşüncesini “Anlatısallığın Göstergebilimsel Zorunlulukları” başlıklı özel bir bölümde açıklar. Ricœur (2012) göstergebilimsel yönelimin temel güdüsünü şöyle izah eder:

Sürekli olanın bu değişkenliği karşısında göstergebilimsel araştırmayı harekete geçiren şey, özellikle, anlatma işlevinin sürekliliğini tarihe bağlı olamayan kurallara dayandırma tutkusudur. Göstergebilimin gözünde, önceki araştırma tamamıyla bir tarihselcilikle kaplıymış gibi görünmek zorunda kalır. Anlatma işlevi, geleneksellik üslubuyla, bir süreklilik iddiasındaysa da, bu sürekliliği akronik kurallara dayandırmak gerekir. Kısacası tarihten ayrılıp yapıya geçmelidir. Peki, ama nasıl olacaktır bu? Yöntembilimsel bir devrimle olacaktır (2012: 61-62).

Ricœur, bu yöntembilimin üç ana özelliğinden bahseder. Birincisi, tümdengelimli bir yöntemin göstergebilimsel yaklaşımın kimyası için bir zorunluluk taşıdığını çünkü sayılamayacak denli anlatı yapısının var olduğunu ifade eder. Dolayısıyla tümevarımlı yöntemin burada uygulanma şansı yoktur. İkincisi, Saussure’ün dil teorisinin ortaya çıkardığı birtakım hakikatlerin temel ilkeler sıfatıyla birer model olmasından söz eder:

Dilbilimin bu noktadaki önerisi şöyle özetlenebilir: belli bir dilyetisinde, kodu bildiriden ayırmak ya da Saussure’ün terimleriyle belirtirsek, dili sözden ayırmak her zaman olanaklıdır. Sistemli olan, kod ya da dildir. Dilin sistemli olduğunu söylemek, aynı anda eşsüremlî (senkronik), bir başka deyişle eşzamanlı özelliğinin, artsüremlî (diyakronik) yani birbirini izleyen ve tarihsel özelliğinden soyutlanabileceğini kabul etmek demektir (Ricœur, 2012: 62).

Anlatının üçüncü özelliği olarak ortaya koyduğu, aynı zamanda göstergebilimsel ilke olarak da belirlenebilecek ilke ise bütün ve parça ilişkisi hakkındadır:

Anlatı açısından çok sayıda içermeleri olan bir üçüncü genel özellik de şudur: bir dil sisteminin yapısal nitelikleri arasında en önemlisi, onun organik özelliğidir. Bu deyişten bütünün parçalara göre önceliğini ve buradan kaynaklanan düzeyler aşamasını anlamak gerekir. .... İster Todorov ile birlikte öykü düzeyi (bu da birbirini bütünleyen iki düzey içerir: mantıksal yanıyla eylemler düzeyi ve sözdizimsel yanıyla kişiler düzeyi) ile söylem düzeyi (anlatının zamanlarını, görünüşlerini ve kiplerini içerir) ayırt edelim. İster Roland Barthes’ı izleyip işlevler düzeyinden, yani Propp ile Bremond’un benimsedikleri anlamda biçimselleştirilmiş eylem dizilerinden ya da Greimas’ın yaptığı gibi eylemlerden ve eyleyenlerden söz edelim. İster son olarak yine Todorov ile birlikte, anlatının gönderici ile alıcı arasındaki bir alışveriş girişimi olarak ortaya çıktığı öyküleme düzeyini ayırt edelim. Bütün bu durumlarda kesin olan şey, anlatının tıpkı dil gibi iki temel süreç arasında aynı birleşimi sunuyor olmasıdır: eklemleme ve bütünleşme, biçim ve anlam süreçleridir bunlar (Ricœur, 2012: 63-65).

Sinema göstergebilimi, içinde bulunduğu belirgin çıkmazların zorlamasıyla yapısal dilbilimin nezaretinden çıkmak gerektiği yollu beyanlara da sahne olur. Bu yönde en güçlü ses şüphesiz Peter Wollen ve onun Charles Sanders Peirce’i temel alan sinema göstergebilimi önerisidir. Wollen öncelikle Saussure’ün ortaya koyduğu ve dilbilim teorisi için devrim niteliği taşıyan birçok kavramsal içeriklendirmenin ve kategorizasyonun genel göstergebilim söz konusu olduğunda işlemediğini ileri sürer (Wollen, 2008: 104-108). Wollen’ın sinema göstergebilimini yapısal dilbilim üzerinden kurmaya çalışan yaklaşımlara yönelttiği eleştiri bu kitap içinde yapılmış eleştirilerle benzerlik taşımaktadır. Sonrasında Wollen, Peirce’in özgün yaklaşımını sinema göstergebilimine uygular. Peirce farklı gösterge sistemleri için ayrı ayrı özgün kavramların ve adlandırmaların peşindedir. Wollen (2008), böylece Peirce’in içeriklendirdiği özgün üç adet gösterge tipini sinema göstergebiliminin temel birimleri olarak belirler ve buna göre kendi teorisini oluşturur:

Bu kitaplar Peirce’ün farklı gösterge türlerini sınıflandırmasını içerir: Bu sınıflandırma Peirce’e göre, kurulacak olan mantık ve retorik için gerekli göstergebilimsel tabanı oluşturur. Şu anki tartışmada bizim için önemli olan sınıflandırma Peirce’ün ‘göstergelerin ikinci üçüllüğü’ dediği şeydir: bu sınıflandırmaya göre göstergeler, görüntüsel gösterge (icon), belirti (index) ve simge (symbol) olarak bölünür. ‘Bir gösterge ya görüntüsel gösterge, ya belirti, ya da simgedir’ (109).

Gilbert Harman, Metz ve Wollen’ın göstergebilim yaklaşımlarını karşılaştırdığı makalesinde her iki teoriye de eşit mesafeden yaklaşarak eksik bırakılan noktaları saptar ve

kuşkularını paylaşır. Makale şu paragrafla bitirilir:

Metz ve Wollen sinema kuram ve eleştirisinin yerine sinema göstergebilimini getirmek istiyorlar. Bundan kuşku duymak için yeterli sebeplerim olduğunu açıklamaya çalıştım. Film estetiğinin pek çok yönü, yalnızca düzgü sözcüğünün kullanımındaki çift anlamlılıktan ötürü, göstergebilimin bir bölümü olarak görünüyor. Peirce'cı anlamda gösterge kuramının yasaları ya da genel ilkeleri yok; olsa olsa birkaç ulam (kategori) bölümlenmesi var. Göstergebilim üç ya da dört konunun toplamı. Bu konuların çok özenli bir biçimde araştırılmasının film araştırması için yararlı olup olmayacağı belli değil (Harman, 1985: 262).

Bu soruşturmanın amacı aslen sinema ile dil arasındaki bağın yapısalci dilbilimi esas alan sinema göstergebilimi teorilerinin iddialarını araştırmaktır. Bu nedenle Wollen'ın önerdiği göstergebilim bu tartışmanın dışında yer alıyor. Bununla birlikte Wollen'ın, Roland Barthes'tan esinlenerek, yukarıda beyan edilen arayış konusunda geliştirdiği çok önemli bir farkındalığı burada atlamamak gerekiyor. Aynen aktarmak gerekirse;

Kostüm dili üstüne olan çalışmalarının sonunda Roland Barthes sözel dilin her tarafa yayılmış varlığından kaçınmanın imkânsız olduğunu söyledi. Sözcükler bir başka düzenin söylemi içine, ya anlamı belirsiz bir şeyin anlamını sabitleştirmek için (örneğin, ad ve unvan sözcükleri gibi) ya da içine girmedikleri takdirde iletilmeyecek bir anlamı ortaya çıkarmak için (bir resimli romandaki konuşma balonları gibi) giriyorlardı. Sözcükler anlamı ya iyice tespit ediyorlar ya da aktarıyorlardı. Sözel olamayan sistemlerin sözel kodun desteğini almadan varolabildiği durumlar çok enderdir. Resim ve müzik gibi çok gelişmiş ve entelektüelleştirilmiş sistemler bile, özellikle popüler düzeyde -şarkılar, resimli romanlar, posterler- sürekli sözcüklere başvururlar. Gerçekte de resim tarihini sözcükler ve imgeler arasında gidip gelen bir ilişkinin fonksiyonu olarak yazmak mümkündür (Wollen, 2008: 107).

Sinema ve dil arasındaki bağı anlama konusunda perspektif kazanabilmek için diğer kuramsal yaklaşımların dil fenomenini nasıl değerlendirdiğine bakmak gerekmektedir. Bu yaklaşım, yapısalci kuramın bir kenara bırakılması anlamına gelmemelidir. Bilakis, farklı kuramsal yaklaşımların sinema ve dil ilişkisi bağlamında işe koşulması gerekir. Bu noktada fenomenoloji ve onun ardılı sayılabilecek -Heidegger'in adlandırmasıyla- hermeneutik fenomenoloji ve aynı geleneğin devamı sayılabilecek, Gadamer'in öncülük ettiği felsefi hermeneutik, dil fenomenini anlamak için yapısalci dil tasavvurunun dışında bir perspektif sunmaktadır. Bu teorilerin ortaya koyduğu dil tasavvuruyla sinema sanatını değerlendirmek uzun soluklu çalışmalar gerektiriyor olsa da kısaca değinmekte fayda var.

Gadamer, "İnsan ve Dil" başlıklı makalesinin başında 'logos' kavramının Yunanlılar tarafından içeriklendirilme süreci üzerinde durur. Gadamer'e göre, Aristoteles'in insanı *animal rationale* olarak belirleyen tanımı, insanın düşünme kapasitesini, insanı insan yapan, dolayısıyla onu diğer canlılardan ayıran bir özellik olarak belirlemiş ve bu belirleme zamanla kurumlaşmıştır. Fakat Gadamer, (2002) 'logos' kavramının asıl anlamının dil olduğunu ileri sürer (65). Benzer görüşü Heidegger de paylaşır. Heidegger, Aristoteles'in ve Platon'un 'logos' kavramını çokanlamlı bir şekilde kullandıklarını ve hangi kullanımın temel anlam olduğunun belirgin olmadığını iddia eder. Heidegger'in tespitine göre 'logos'un temel anlamı sözdür. Logos'un yalnız akıl ve düşünme ile bir tutulması ise onun asli varlığına dair yorumlamalardır aslında (Heidegger, 2011: 33). Logos'un aslen söz olduğunu beyan etmek dili düşüncenin bir aracı olarak görmeyi reddetmek anlamına da gelir. Çünkü hem hermeneutik fenomenolojide hem de felsefi hermeneutikte "sözün açıkça-dile-getirilmişliği" (Heidegger, 2011: 170) olarak dil, aklın, iletişim kurmak, anlatmak yahut anlamak için kullandığı bir araç olarak değil, birlikte-varolma, yani mit-dasein anlamında tanımlanan öznelarası dünyanın somut ortamı olarak kabul edilir. Dolayısıyla sinema sanatı ile dil arasındaki ilişki yapısalci dil teorilerinin belirlemelerini kapsayacak bir genişliktedir.

Özetlemek gerekirse, dil fenomenini Saussure'ün çerçevesini çizdiği anlamda ve onun terminolojisi ekseninde değerlendirecek olursak, 'Sinema bir dildir' ve 'Sinema bir dilyetisidir' önermelerinin tanıtlanamadığını söyleyebiliriz. Saussure, sözel dili kendine has ontolojik ve yapısal nitelikleri olan bir gösterge sistemi olarak tanımlar; yapısal özelliklerini ortaya koymak amacıyla onu dil, dilyetisi ve söz olmak üzere kategorik olarak ayırır. Dilyetisi ve sözü

yapısalcı dilbilimin dışına taşır. Dolayısıyla, sinema teorisinin Saussure'ün yapısalcı dilbilimi ile kurduğu her bağlantı, dil fenomeninin sadece sınırlı bir yüzünü muhatap almaktadır. Bu durum, dil ve sinema arasındaki ilişkinin başka bakış açılarıyla da soruşturulması gerektiğine işaret ediyor.

### Kaynakça

- Andrew, D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Batuhan, H. (2006). Önsöz. *Anlam Kavramı Üzerine Bir Deneme* içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bazin, A. (1967). *What Is Cinema* (Cilt 1). (Çev. Hugh Gray). Los Angeles, USA: University of California Press.
- Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Botasi, L., Demirkubuz, Z. (Prodüktörler), & Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2006). *Kader* [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Burton, G. (1995). *Görünenden Fazlası*. (Çev. Nefin Dinç). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Gadamer, H. G. (2002). *İnsan Bilimlerine Prologomena, Dil, Gelenek ve Yorum*. (Çev. & Ed. Hüsamettin Arslan). İstanbul, Türkiye: Paradigma Yayınları.
- Grünberg, T. (2006). *Anlam Kavramı Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. (Çev. Mehmet Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Harman, G. (1985). Göstergebilim ve Sinema: Metz ve Wollen. Seçil Büker, & Oğuz Onaran (Ed.), *Sinema Kuramları* içinde (Çev. Seçil Büker, s. 249-262). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve Zaman*. (Çev. Kaan Ökten). İstanbul, Türkiye: Agora Kitaplığı.
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema Göstergebilimi*. (Çev. Oğuz Özgül). Ankara: Nirengi Kitabevi.
- Metz, C. (2012a). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler I* (Cilt 1). (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Metz, C. (2012b). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler II* (Cilt 2). (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Mitry, J. (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*. (Çev. Oğuz Adanır). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Mitry, J. (1997). *The Aesthetics and Psychology Of The Cinema* (Cilt 1). (Çev. Chistopher King). Bloomington, USA: Indiana University Press.
- Propp, V. (2018). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev. Sema Rifat & Mehmet Rifat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ricœur, P. (2012). *Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*. (Çev. Mehmet Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Saussure, F. d. (1959). *Course in General Linguistics*. (Çev. Wade Baskin). New York, USA: Philosophical Library Inc. doi: 0231527950, 9780231527958
- Saussure, F. d. (1989). *Course de Linguistique Générale*. Wisbaden: Horrossowitz Verlag. doi:

3-447-00798-2

Saussure, F. d. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (Çev. Berke Vardar). İstanbul: Multilingual Yayınları.

Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev. Zafer Aracagök, & Bülent Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.

## Modern Devletlerin Queer Sorunsalı: Lefebvre'nin Gündelik Hayatın Eleştirisi Kuramı Bağlamında 'Ve Sonra Dans Ettik' Filminin Analizi

Umur Suyadal Ersöz\*

### Özet

*Levan Akin'in yönetmenliğini üstlendiği 2019 yapımı And Then We Danced (Ve Sonra Dans Ettik) filmi, Gürcistan'ın ulus-devletleşme sürecinde modernizm ve geleneksellik arasında yaşadığı çatışmayı, bireylerin özgürleşme sorunu üzerinden konu edinmektedir. Filmin kapsamını üç sorunsal oluşturmaktadır; ulus-devletlerin modernizasyon sürecinde yaşadıkları çelişkiler, mekanların ve geleneklerin cinsel kimlik inşası üzerine etkisi, cinsel yönelimi keşfetmek ve LGBT bireylere dönük toplumsal bakışın bir sonucu olarak linç kültürü üzerinden toplumsal normlara başkaldırısıdır. Filmde; gündelik hayat ilişkileri üzerinde modernizme rağmen gelenekselliğin korunmaya çalışıldığı, cinsiyetçiliğin yeniden üretildiği ve cinsel yönelimin biçimlendirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Film, bireylerin hem cinsel kimlikleri üzerinde hem de gündelik yaşamın birçok noktasında iktidar ilişkilerine dikkat çekerek gözetim toplumunun oluşturulduğunu gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda söz konusu film ile Henri Lefebvre'nin "gündelik hayatın eleştirisi" ve Michel Foucault'nun "modern iktidar biçimleri" yaklaşımları örtüşmektedir. Ayrıca toplumsal cinsiyet ve queer kuramsal yaklaşımları ile de benzeşen noktalar esas alınarak ulus-devletlerin bireylerin cinsel kimlikleri üzerindeki tahakkümü değerlendirilmiştir. Dolayısıyla filmin kuramsal çerçevesini de bu bağlamlar oluşturmaktadır. Gündelik hayat; küreselleşme, modernizm, teknolojik vs. gelişmelerden etkilenmektedir. Bu gelişmeler göz önünde bulundurulduğunda bireylerin sıradan, basit, sade olarak görülen gündelik yaşamının, bireylerdeki dönüştürücü ve aslında ideolojik olan etkisi; Lefebvre'nin çalışmasının da momenti olan yabancılaşma kavramı ile filmde gösterenler incelenerek ele alınmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Ve Sonra Dans Ettik (Film adı), Gündelik Hayatın Eleştirisi (Lefebvre), Cinsel Kimlik, Modernizm, Queer Kuram

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-2921-2854>

E-mail : [umur3625@gmail.com](mailto:umur3625@gmail.com)

DOI:10.31122/sinefilozofi.776539

Geliş Tarihi - *Recieved*: 03.08.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 03.05.2021



## Queer Issues Of Modern States: Analysis Of Lefebvre's Movie "And Then We Danced" In The Context Of The Critical Theory Of Everyday Life

Umur Suyadal Ersöz\*

### Abstract

Directed by Levan Akin, the 2019 film *And Then We Danced* (*And Then We Danced*) focuses on the conflict between modernism and traditionalism in Georgia's nation-state formation process through the liberation problem of queer people. The scope of the film consists of three problems: The contradictions faced by the nation-states in the process of modernization; the effect of places and traditions on the construction of sexual identity; and the discovery of sexual orientation and revolt against social norms over lynch culture as a result of the social view towards LGBT individuals. It is seen that, in the film, in everyday life relations, traditionality is tried to be preserved despite modernism, sexism is reproduced, and sexual orientation is tried to be shaped. The film reveals the establishment of a surveillance society by drawing attention to the relations of power both on individuals' sexual identities and at many parts of everyday life. In this context, the film overlaps with Henri Lefebvre's "critique of everyday life" and Michel Foucault's approach to "modern forms of power". In addition, the domination of the nation-states over the sexual identities of individuals is evaluated on the basis of similar points with social gender and queer theoretical approaches. Therefore, these contexts constitute the theoretical framework of the film. Everyday life is affected by developments such as globalization, modernism, and technology. When these developments are taken into consideration, the transformative and actually ideological effect of the everyday life of individuals, which is seen as ordinary, simple, and plain; is handled with the concept of alienation which is the starting point of Lefebvre's work and the film indicators.

**Keywords:** *And Then We Danced* (Movie title), *Critique of Everyday Life* (Henri Lefebvre), *Sexual Identity*, *Modernism*, *Queer Theory*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-2921-2854>

E-mail : [umur3625@gmail.com](mailto:umur3625@gmail.com)

DOI:10.31122/sinefilozofi.776539

Geliş Tarihi - *Received*: 03.08.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 03.05.2021

## Giriş

Günümüzde modernizmin etkisinde olan ulus-devletler, neoliberal politikalarından ötürü iktidar, toplum ve bireyler açısından çatışma durumları ile karşı karşıya kalmaktadır. Neoliberal politikalara gündelik hayatın içinden bakıldığında; kapitalist toplumlarda her geçen gün bireylerin tüketilen bir nesneye dönüştüğü, bireylerin bedenleri üzerinden disiplin ve kontrol altına alındığı görülmektedir. Metalaştırılan bu toplum derin bir yabancılaşma yaşayarak içinde buldukları ulus-devletlerle özdeşleşme sorunu yaşamaktadırlar. Bu durum gündelik yaşamın istikrarsızlaşmasını getirmekte ve toplumda çatışma durumlarını kaçınılmaz kılmaktadır. Toplumsal düzenin ve istikrarın yeniden kurulmasını arzulayan ulus-devletler ise, tanımlanmış kimlikleri ön planda tutarak yahut bu kimliksel alanda tutarak ideolojiler aracılığı ile gündelik yaşam üzerinde baskı ve manipülasyonlar oluşturmaktadır. Filmin de konusu olan Kafkas ülkelerinden olan Gürcistan'da, 2000'li yıllar sonrası benzer krizler yaşayarak modernlikle geleneksellik arasında kalmaktadır.

*Ve Sonra Dans Ettik* filminde de Sovyetlerin dağılması ile birlikte Gürcistan'ın ulus-devletleşme sürecinde neoliberal politikalar ve geleneksellik arasında yaşadığı çelişkiyi, gündelik yaşam içerisinde gözler önüne sermiş ve bireylerin özgürleşme sorunu üzerinden derinleştirmiştir. Yönetmen *Levan Akin*'in verdiği röportajda filmin fikrinin; 2013 yılında Gürcistan'da yapılan elli kişilik bir grupla Onur Yürüyüşüne katılanlara karşı Ortodoks kilise mensuplarınca organize edilen ve sağcı grupların da destek vermesi ile yirmi bin kişilik bir grubun saldırması sonucu polislerin onlarca kişiyi yaralaması olayından ortaya çıktığını belirtmektedir.<sup>1</sup> İktidarların 'sert uygulamalara' şiddete başvurmaları kendi hakikat yasalarını, normlarını dayatmasıdır. Böylelikle iktidarlar bireyleri kategorize ederek doğrudan gündelik yaşama müdahale etmektedir. Dolayısıyla norm ağları -etnik, cinsel, dinsel bağlamlar birbirleri ile iç içedir -iktidarın yayıldığı her alana sirayet etmektedir. Keza filmde homofobik bir üslupla Ermeni anlatısına yer verilmesi; iktidarın, toplumsal olarak ayrımcılık ve nefret söylemleri ile yayılmasını göstermektedir. Bu kategorizasyon bireylerin ve toplumların birbirlerini dışsallaştırmasına neden olmaktadır.

Türkiye de gelişmekte olan bir ulus-devlet olarak benzer normların heteronormatif inşaları açısından modernlikle geleneksellik arasında sıkışma yaşamaktadır. 1980 sonrası neoliberal politikaların etkisi ile birer kullanıcı ve tüketici haline dönüştürülerek yabancılaşma yaşayan birey ve toplum; etnik, cinsel ve dinsel kimliklerin inşası ve özgürleşmesi açısından derin krizler yaşamaktadır. Yaklaşık son 10 yıldır iktidarın özellikle LGBT bireyler üzerine yoğunlaşan ayrımcı yaklaşımları ve onur yürüyüşlerinin yasaklanması söz konusudur. Ve bu yasaklara karşı gösterilen her türlü direnişin şiddetle baskılandığı görülmektedir. Film bu açıdan Türkiye'de de bireylerin gündelik yaşamının nasıl manipüle edildiğini göstererek toplum üzerinde kurulan baskı ve denetim uygulamalarını izleyicilerin mevcut durumlarıyla yüzleştirmektedir.

Filmin anlatısında; post-modern devletlerin esasen batılı devletlerin cinsel kimlikler ve maddi imkanlar açısından özgürleşme simgesi olarak gösterildiği, mekanlar ve söylemler açısından Foucaultcu anlamda cinsiyetçi bakışın yansıması olarak iktidar biçimlerinin sahnelendiği, sanatsal bir faaliyet olarak bir dansın (Kafkas dansının) maskülen, militarist, geleneksel öğelerle kuşatılarak devlet ve cinsiyet bağını inşa ettiği, Lefebvre'nin tekrarlanan davranış kalıplarının gündelik hayatı oluşturmaya ve bunun da ideolojiler açığa çıkaracağına dair işaretinin doğrultusunda cinsiyetçiliğin yeniden üretildiği yer almaktadır. LGBT bireyler söz konusu olduğunda toplumsal cinsiyet ve queer yaklaşımlarının verili kimlik sınırlarını aşan yaklaşımları akla gelmektedir. Bu çalışmada da Lefebvre'nin gündelik hayatın eleştirisindeki yaklaşımı ideolojilerin, yabancılaşmanın, meydan okumanın, iktidarın dolayısıyla

<sup>1</sup> <https://www.birgun.net/haber/ve-sonra-dans-ettik-homofobiklere-karsi-276547>

modernizmin eleştirisi Foucault'nun yaklaşımlarının dahilinde kimlikler üzerinden alınarak toplumsal cinsiyet ve queer kuramı ile bağdaştırılmak istenmiştir.

Filmin esas karakteri ve homoseksüel olan Merab'ın yaşamı; içinde yaşadığı sosyo-ekonomik koşullar ve kültürel öğelerden etkilenmektedir. Bu durum ise filmin sosyolojik eleştirisine ve okunmasına imkân vermektedir. Bu eleştiri yöntemi, betimleyicidir ve değer yargılarından uzaktır. Filmdeki toplumsal normlar, cinsel kimliklerin inşası, değerler, sanatsal gösterenler, çelişkiler ele alınacaktır. Film, Lefebvre'nin gündelik hayatın eleştirisine dair geliştirdiği argümanlarla cinsel kimlik ve dolayısıyla queer, yabancılaşma ve iktidar mefhumu üzerinden bağdaştırılmaya çalışılacaktır. Böylelikle modern devletlerde baskı altına alınan queer kimlikler, 'Ve Sonra Dans Ettik' filmi yönetmenin bakış açısının sundukları ile irdelenecektir.

## Lefebvre'nin Gündelik Hayatın Eleştirisi Bağlamında Foucaultcu İktidar ve Queer Yaklaşımı

Felsefe ile ilişkili olan gündelik hayatın; değerlerin ve toplumsal kurumların eleştirilmesi amacıyla başlatılan aydınlanma felsefe hareketinin (Çiğdem, 2009, s.16) etkisi altında kaldığı görülmektedir. Bu aydınlanma felsefe hareketi, seküler aklı her tür otoritenin üstünde tutarak ve dini otoritenin egemenliğini ortadan kaldırma hedefiyle hareket ederek (Cevizci, 2017, s.51) insan aklını, rasyonalizmi ön planda tutup kamusal alan, gündelik yaşam vb. geri planda bırakmış ve gündelik yaşamın anlamsız bir dünya olarak görülmesine sebep olmuştur. Böylelikle aydınlanma felsefesine göre felsefe, kendini gündelik hayattan daha üstün görmektedir (Lefebvre, 2007, s.22). Lefebvre ise, gündelik hayatı felsefi bir nesne ilan ederek felsefenin yönünü geleneksellikten çevirdiğini belirtmektedir (Lefebvre, 2007, s.23-27). Ona göre; felsefe artık kendini gizleyemez ve bunun nedeni de bilgeliği, bilgiyi, iktidarı belirleyenin gündelik hayat olmasıdır (Lefebvre, 2010a, s.12). Bu bağlamda Lefebvre'nin gündelik hayatı, metafizik arayışların ötesinde sorunların çözümlenebileceği bir mefhum olarak tanımlamak istediği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla aydınlanma felsefesinin idealizmine ve batı felsefesine karşı bir tavırla, Karl Marks'ın *Alman İdeolojisi (1846)*'nde Hegel ve Feuerbach üzerinden idealizme yönelttiği eleştirileri (Marx ve Engels, 2013, s.28-29) esas alarak gündelik yaşam kuramını geliştirmektedir.

*Henri Lefebvre*; Neo-Marksist bir kuramcı olarak *Gündelik Hayatın Eleştirisi 1-2-3 (1958-1961-1981)* adlı eseri ile Marksist dünya görüşüne sosyolojik olarak farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. İlk eserini ve devamındaki yıllarda tamamladığı eserini, ikinci bir buhran olan dünya savaşından çıkıldığı, ulus devletleşme ve modernizasyon süreçlerinin hız kazanmaya başladığı dönemlerde yazmıştır. Makro yaklaşımlar içeren kapitalizm ve sosyalizm düalizmiyle iki kutup arasına sıkışmış bu döneme dair Lefebvre, mikro yaklaşıma yüzünü dönerek gündelik hayatın eleştirisi adlı eserini ele almıştır. Ona göre gündeliklik kavramı, felsefeden gelmekte ve felsefenin eleştirisi yapılmadan anlaşılammaktadır. Gündeliklik ve modernlik, karşılıklı olarak birbirini belirtmekte ve gizlemekte, meşrulaştırmakta ve telafi etmektedir. Modernlik kelimesinden yeni olan ve yeniliği taşıyan şey anlaşılması gerektiğini; parlaklık, paradoks, teknik veya dünyevilik tarafından damgalanmış olanı ifade ettiğini belirtmektedir (Lefebvre, 2007, s.33-34). Bu sebeple Hermann Broch'un ifadesiyle dönemin evrensel gündelik hayatı, modernliğin arka yüzüdür, zamanın ruhudur (akt. Lefebvre, 2007, s.34).

Gündelik hayat; toplumun ve bireylerin etkileşimde bulunduğu, belli bir süreçle inşa edilen, kalıplaşarak davranış rutinleri oluşturan, rutinin arkasındaki yapıyı görmeyi sağlayan bir kavramdır (Lefebvre, 1995, s.25). Lefebvre'nin mühim gördüğü ise bu davranış kalıplarını çözümlenektir. Böylece bireylerin tercihlerindeki, davranışlarındaki etkenlerin anlaşılabilceğini savunmaktadır. 'Gündelik olan' bütün toplumlarda insanın varlığını

sürdürmek adına geliştirdiği -yeme, içme, barınma, üretme, güvenlik, soyun yeniden üretimi gibi- etkinliklerden oluşmaktadır. Bu doğal insani etkinlikler minvalinde baktığımızda 'gündelik' rutinler birçok alanla -toplumsal iş bölümü, bilgi birikimi, ritüeller- iç içe yürümektedir (*Şahin ve Balta, 2002, s.185*). Bir başka açıdan "Gündelik yaşam" sözü, Marks ve Engels'in "gerçek yaşam" olarak adlandırdıkları şeye göndermede bulunmaktadır (*Bensussan ve Labica, 2016, s.423*). Marks'ın, *Alman İdeolojisi (1846)* adlı eserinde "...Yaşam için önce yiyecek, içecek, barınak, giysi ve daha başka şeyler gerekir... Yaşamın üretimi hem kişinin emek yoluyla kendini üretmesi hem de üreme yoluyla başka yaşamlar üretmesi bakımından..." bahsederek gündelik yaşama temas etmektedir (*Marx ve Engels, 2013, s.36-37*). Keza *Ücretli Emek ve Sermaye (1849)* adlı eserinde de emek kadar emek gücünün yeniden üretimi ve sınıf mücadelesinin sürekliliğine dair vurgusunun gündelik yaşama içkin olduğu anlaşılmaktadır (*Marx, 2003, s.30*). Marks'ın temel çözümleme noktaları, gündelik yaşamla ilgili açık bir şekilde kavramlaştırma geliştirmese de gündelik yaşama dair analizler yer almaktadır. Marks'ın düşüncesi bu bağlamda mikro yaklaşımdan uzaklaşmış grand teori halini almıştır. Lefebvre'ye göre Marks, kapitalizmi ekonomik olanın hâkim olduğu üretim tarzı olarak ele alırken ekonomik olanı belirleyici olarak görmemektedir. Fakat ekonomik olanı, saldırılması gereken düzey olarak göstermektedir. Bugün üstüne gidilmesi gereken de budur yani gündelik hayattır (*Lefebvre, 2007, s.212*). Lefebvre, makro yaklaşımlar ile ideolojik yapılar üzerinde durmamakta aksine mikro perspektifle ideolojik öğeleri -yabancılaşma gibi-, diyalektik çelişkiyi esas alan bir yöntemle sosyo-ekonomik yapıdan koparmadan gündelik hayat içerisinde aramaktadır. Böylelikle her ne kadar marksizmi bütünü içinde gündelik hayatın eleştirel bir bilgisi olarak görse de (*Lefebvre, 2010a, s.153*) marksizmin ihmal ettiğini düşündüğü sosyolojik yanı geliştirmek istemektedir. Dolayısıyla da Lefebvre'nin eseri, marksizmin Ortodokslaşırılmasına da son verme iddiası taşımaktadır (*Lefebvre, 2010c, s.29*).

Lefebvre'nin yaklaşımının mihenk taşı yabancılaşma mefhumu oluşturmaktadır. Bu sayede insan kendinden sökülüp alınmakta ve özgürlüğü dahil 'şey'e dönüştürülmektedir. Lefebvre esasında gündelik yaşamı iki kavram üzerinden tartışmaktadır; bütünsel insan ve yabancılaşma. Bu kavramlar toplumsal gelişmeyi bir bütün olarak algılamamızı sağlamaktadır (*Lefebvre, 2010a, s.82*). Lefebvre'nin bu yaklaşımında Marks'ın politik iktisadi kuramında yer alan diyalektik yabancılaşmış emek olgusundan etkilendiği görülmektedir. Marks gençlik yıllarında kaleme aldığı *1844 El Yazmaları*'nda, yabancılaşmış emeği; özel mülkiyet olgusundan, iş bölümünden ve insan doğasındaki durumların uyuşmamasından doğru açıklamaktadır (*Marx, 2009, s.73-80*). Marks, diyalektik çelişki ile kavramsallaştırdığı yabancılaşmayı; ilk olarak insanın doğaya yabancılaşması, ikinci olarak insanın kendinden, kendi hayat etkinliğinden, üretimine yabancılaşması (yabancılaşmış emek), üçüncü olarak insanın kendi bedenine yabancılaşması ve son olarak da insanın insana yabancılaşması olarak ele almaktadır (*Marx, 2009, s.80-82*). Son olarak Marks, yabancılaşmış emeği *Kapital 1 (1867)*'de politik ekonomi ile ele alarak kapitalist toplumlarda nesnelleşmiş emeğin üretenden bağımsız bir güç olarak açığa çıktığını ve kapitalist ilişkinin yeniden üretiminde etken olduğunu vurgulamaktadır (*Marx Seçme Yazılar, 2017, s.554-559*). Lefebvre'ye göre *Kapital*'de politik ekonomiden başka şeyler de vardır; tarih ve sosyo-ekonomik yapı üzerine derin bilgiler içermektedir (*Lefebvre, 2010a, s.86*). Ona göre Marks'ın yabancılaşma kavramını, tarihsel ve diyalektik materyalizm kavramları ile ele almak gerekmekte aksi durumda marksizmin dogma haline dönüşeceğini belirtmektedir (*Lefebvre, 2010a, s.85*). Dolayısıyla 'Marks'ın düşüncesinden hareket edilerek kavramlar ele alınmalı ve gerektiğinde farklı kavramlar eklenmelidir (*Lefebvre, 1996, s.169*). Böylelikle Lefebvre, yabancılaşmanın gündelik hayattaki dönüştürücülüğüne ve kapitalizmin sömürü argümanlarının gündelik hayatın içerisinde gerçekleştiğine dair eklemeler yapmak istediği anlaşılmaktadır (*Lefebvre, 2010c, s.220*). Ayrıca Marks'ın yabancılaşmayı alan olarak kapitalizmle sınırlamadığını ve sosyalizmi de yabancılaşmanın sonu olarak görmediğini belirtmektedir. Sosyalist deneyimlerle beraber ekonomik ve politik yabancılaşmanın farklı biçimlerinin ortaya çıktığını düşünmektedir (*Lefebvre, 2010a, s.53-54*). Lefebvre bu sebeple yabancılaşma kavramını, kapitalist toplumun gündelik yaşantısıyla sınırlamamakta ve bunu

üretim araçlarının devlet mülkiyetine geçirildiği sosyalist toplumlar için de önemli görmektedir. Ona göre devletin kendisi, politika yoluyla bizzat yabancılaştırıcı bir öge olmaktadır (*Lefebvre, 2010a, s.96*). Çünkü tarihsel alt üst oluşlara bakıldığında insanların gündelik ilişkilerinin devlet yapısından daha yavaş değiştiğini belirtmektedir.

Lefebvre'ye göre gündelik hayatı üç öge oluşturmakta; çalışma, boş vakit , -özel- ve aile yaşamıdır. Eğer bu üç öge birbirini dışsallaştırırsa yabancılaşmanın açığa çıkacağını belirtmektedir (*Lefebvre, 2010a, s.37*). Ona göre gündelik olan; küreselleşme, iktidar ve kültür ile ilişkilidir (*Lefebvre, 2007, s.40*). Bu olgularda ise ideolojik meta anlatıları gizlidir ve gündelik hayatı değersizleştirmeye dönüktür. İdeolojiler bu bağlamda yabancılaşmanın arka planında görünmeyen bir işlev oynamaktadır. Lefebvre'ye göre bu ideolojilerin çoğunun rolü yanılısamalar yaratmaktır. İnsanlara yanılısamalar ile kimi görünümüleri kabul ettirip gerçeğin içine bu yanılısamalar dahil edilmektedir. Lefebvre de bu açıdan ideolojinin gündelik hayatta sebep olduğu dönüşümleri incelemeyi telkin etmektedir (*Lefebvre, 2010a, s.151*). Böylelikle gündelik hayatın eleştirisinin, hakikat ve yanılısamaların arasında olan gündelik hayatın içinde aranması gerektiğini belirtmektedir. Kapitalist toplumlarda bireylerin metalaştırıldığı, gündelik hayatın da nesneleştirildiği anlaşılmaktadır (*Lefebvre, 2010c, s.49*). Lefebvre'ye göre, örgütlenmiş ve tüketimi yönlendirilmiş toplumda gündelik hayat, modernliğin bir ürünü olarak görülmektedir. Bu açıdan gündelik hayatın eleştirel çözümlemesinin hedefi; ideolojileri açığa çıkarmak ve bu ideolojilerin eleştirisinin ve özeleştirisinin yapılmasını sağlamaktır (*Lefebvre, 1995, s.19*). Böylelikle gündelik hayatın eleştirisi ele alınırken ideolojik olan değerleri ortadan kaldırmak yerine ideolojileri gündelik hayatta dönüştürmeyi ve gündelik hayatın gerçek bir değer olarak ortaya konulması gerektiğini vurgulamaktadır (*Lefebvre, 2010c, s.21*). Çünkü bir toplumu dönüştürmenin yolu gündelik hayatı dönüştürmektir (*Lefebvre, 2010c, s.244*).

Modern ulus-devletlerde; gündelik hayat giderek homojenleşmekte, parçalanmakta ve hiyerarşik bir düzende akmaktadır. Mekânsal ve zamansal olarak ufalanma, artan uzmanlaşmalar parçalanmaya sebep olmakta iken yerleşik yasalar, bürokratik ve teknolojik rasyonelleşme, enformasyon, medya, birlikçi olma iddiası homojenliğe doğru rotayı çevirerek işlevlerin, çalışma ve gelirlerin, nesnelere dahi kendi içlerinde bir hiyerarşik yapıyı oluşturması söz konusu olmaktadır (*Lefebvre, 2010c, s.91*). Dolayısıyla gündelik hayat; bir 'altyapı' dır ve üretim tarzı bu altyapının programlanması yolu ile sistemleşmeye çalışmaktadır (*Lefebvre, 2010c, s.49*). Lefebvre'ye göre devlet ve onun idari politik aygıtları toplumun temel taşıdır. Bunlar toplumu güçlü bağlarla sarmalamakta ve toplumda yanılısamalara neden olmaktadır. Devletin temeli dolayısıyla gündelik hayata dayanmaktadır. Böylelikle gündelik hayat, idare ve bürokrasi aracılığıyla devletle ve devlet aygıtıyla sürekli ilişkiye girmektedir. Bu bağlamda gündelik hayat; kamusal bilinç, ulusa mensup olma bilinci ve sınıf bilinci ile politik yaşamı içermektedir (*Lefebvre, 2010a, s.97-98*). Lefebvre'ye göre; neoliberal ideolojinin yanılısaması sonucu olarak gündelik hayatın içindeki insanlar, kurumsal yapıyı tepelerinde görmektedirler (*Lefebvre, 2010c, s.130*). Bu bağlamda Lefebvre; "çağdaş devletin hem koruyucu hem baskıcı hem yönetici hem otoriter hem rasyonel hem kurtarıcı hem de özdeşleştirici tutumlarla içerisinde derin çelişkiler barındırdığı" nı düşünmektedir (*Lefebvre, 2010c, s.131*). Devlet, gözetleme ve cezalandırma ile yetinmeyerek anormal olanı ortadan kaldırmak isteyip gündelik hayatı doğrudan ya da dolaylı olarak yönetmektedir; kendi normlarına uyanları kemirmekte, uymayanları ise yok etmekte yahut hedef almaktadır. Gündelik hayatta bu şekilde normalleştirilmektedir (*Lefebvre, 2010c, s.133*). Modern ulus-devletlerde politikalar, gündelik hayatı hem temel hem de araç olarak kullanmaktadır. Yurttaşlık da böylece gündelik hayatın içerisinde değersizleşmekte ve yurttaşlar birer kullanıcı durumuna düşmektedirler. Dolayısıyla da politik bir figür olan yurttaşın yerine, gündelik hayat figürü olan kullanıcı geçmektedir (*Lefebvre, 2010c, s.87- 88*). Kullanıcı durumuna düşen bireyler böylelikle buldukları ulus-devletlerle özdeşlik sorunu yaşamaktadır. Gündelik hayatın "istikrarsızlaşması" nı önlemek için ulusal kimlikler başatlık göstermekte ve özdeşleşmeyi kimliksel olanın içinde tutmak için

gündelik hayat üzerinde baskı kurulmaktadır. Bu kimlikler/ özdeşleşmeler ile gündelik hayat üzerinde tahakküm ilişkilerinin yeniden üretimi görülmektedir (*Lefebvre, 2010c, s.66*). Modern ulus-devletlerde özdeşleşmenin bir başka biçimi de gündelik olayların -doğum, ölüm, evlilik gibi- ritüellerin laikleşmesine rağmen dinin, birçok işlevi benzeri törensel uygulamalarda varlığını sürdürmekte olduğudur. Böylelikle din olgusu da gündelik hayata anlam vermeye devam etmektedir (*Lefebvre, 2010c, s.69*). Son kertede gündelik hayatın, bireyleri manipüle etmede etken olan olguları barındırdığı görülmektedir (*Lefebvre, 2007, s.36*).

Lefebvre, bununla birlikte gündelik yaşam içerisinde baskı aracına karşı geliştirilen eylemden de bahsetmektedir. Bu eylemi meydan okuma ve güvensizlik olarak kavramsallaştırmaktadır. Meydan okumayı taktığın ve stratejinin bir parçası olarak ve politik, kültürel, ideolojik, teknik, askeri... vs. çok yönlü görmektedir. Meydan okuma; içeriden etkide bulunmakta, dağınık öğeleri birleştirerek toparlamakta, kolektif yaşamın bireysel kaygılar ve sıradanlıklar halinde dağıldığı dönemlere son verdiğini belirtmektedir. Burjuvazinin de rakiplerine sürekli meydan okuyarak ayakta kalabildiğini vurgulamaktadır (*Lefebvre, 2010b, s.241-242*). Genelleşmiş meydan okuma aynı zamanda güvensizliği de genelleştirerek belirsizliği beslemektedir. Böylece güvenlik ihtiyacının toplumsal bilinçte bir değişime yol açacağını belirtmektedir. Çünkü gerilim kaygı vericidir, insan düşüncesini doğadan koparmaktadır. Lefebvre sonuç olarak toplumsal istikrarın sağlanması için, "gündelik hayatın eleştirel bilgisinden yola çıkarak gündelik hayatın dönüşümünün" sağlanması gerektiğini belirtmektedir (*Lefebvre, 2010b, s.243- 244*).

Lefebvre'nin kuramsal yaklaşımı ile benzeşmekte olan *Michel Foucault* ve onun kuramsal yaklaşımı gündelik yaşamı iktidar biçimleriyle açıklamaktadır. Foucault, öznel deneyimleri açıklamak için iktidar sistemlerinin analizini yapmaya çalışmakta ve iktidarın nasıl tahakküm uyguladığını, kendine itaat ettirdiğini anlamak istemektedir (*Foucault, 2003, s.243*). Ona göre; iktidar biçiminin, bireyleri kategorize ederek kendine bağlayıcı kimlikler oluşturduğunu böylelikle bireylere kendi yasalarını dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale ettiğini belirtmektedir (*Foucault, 2014, s.19*). Fakat Foucault iktidarı tanımlarken bir kurum ya da yapı olarak tanımlamamaktadır. Ona göre iktidar, bir devlet iktidarı olarak anlaşılmalıdır. Onun stratejik bir yer olarak işaret ettiği iktidar, tüm iktidar ve bilgi arasındaki güç ilişkilerinde olduğuna dairdir (*Foucault, 2003, s.171-172*). Foucault'nun vurgu yaptığı nokta; bireylerin gündelik yaşamlarının içlerine kadar sızan onların davranışlarına, bedenlerine kadar sirayet eden gözle görülemeyecek kadar minimize edilmiş iktidarlar dizisi olduğu anlaşılmaktadır (*Foucault, 2003, s.48*). Foucault'ya göre; iktidar-birey ilişkisini, bireyin iktidarın hem etkileneni hem de onu var etme aracısı olduğunu belirterek iktidar her nerede oluşuyorsa oradan bireye geçiş yaptığını belirtmektedir. (*Foucault, 2001, s.43*). Bu durum ise bireyleri özne yapan bir iktidar biçimi olmaktadır (*Foucault, 2014, s.19*). Yani birey, iktidarın öznesi olmakla birlikte hem etmeni hem de aracısıdır.

Modern tekniklerin gelişimi ile beraber modern devletler de gözetim ve denetim araçlarını geliştirmektedir. Geleneksel olan değişmeye başladıkça gündelik hayat ve bireylerde bundan etkilenerek değişmeye başlamaktadır. İktidarın kontrol ve denetim araçlarının şekil değiştirmesi ile beraber gündelik hayatın içerisinde bireyler özgürlük yanılgısı yaşamaktadır. Foucault'ya göre birey, toplumun 'ideolojik' temsilidir ve ideolojik kurmacanın merkezindedir. Ayrıca birey, iktidarın 'disiplin' yöntemiyle ürettiği gerçekliktir (*Foucault, 1992, s.243*). Foucault, insanların bedeninin yepyeni bir iktidar fiziği ile kuşatıldığını belirtmektedir. Böylelikle iktidar mefhumunu iki biçimde açıklamaya çalışmaktadır. İlki abluka-disiplin; özneleşen bireyin karar verme sürecine sahipliği ve kararlarında belirleyici olan iktidar arasındaki ilişkinin şekli, ikincisi ise mekanizma-disiplin iktidarın beden ve akıl üzerinden özneyi nasıl kontrol altında aldığıdır (*Foucault, 1992 s.263*). Foucault bunu *Jeremy Bentham*'dan esinlendiği *Panoptikon* mimari modeli (gözetleme maksatlı bir hapishanedir) ile kavramsallaştırır. Hapishanenin

yapısı; gardiyanların tutukluları görebilecekleri, tutukluların ise gardiyanları göremeyeceği şekilde tasarlanmıştır. Böylece tutuklular sürekli olarak normlara uymaya çalışacaklar haliyle de mevcut iktidarı içselleştireceklerdir (*Foucault, 1992 s.251-253*). Foucault; bireylerin gündelik yaşam içerisinde de bu panoptikon hapishane modeli gibi gözetlendiğini belirtmektedir. Panoptikon modeli zamanla gündelik yaşamda dönüşmekte ve fiziksel bir mimari araca gerek kalmadan da iktidarın bireylerin üzerinde doğrudan etki ettiği görülmektedir (*Foucault, 1992 s.257-259*). Böylece iktidar da kendi öznelere yaratmaktadır. Birey, kendi kendine iktidarı kabullenmekte ve gündelik yaşamlarına indirgemektedir.

Beden üzerindeki iktidar biçimlerini inceleyen Foucault, disiplin kavramını, iktidarın işleyiş biçimi olarak görmektedir (*Foucault, 2014, s. 177*). Çünkü ona göre disiplin; bedenin denetimine izin veren, beden üzerinde güç sürekliliği sağlayan ve bedenlere itaati ve faydayı dayatan yöntemlerdir (*Foucault, 1992, s.169*). Dolayısıyla disiplin, iktidarı icra etmenin bir yoludur ve teknikler, uygulamalar, hedefler içermektedir. Böylelikle disiplini iktidar teknolojisi olarak ele almaktadır (*Foucault, 1992, s.300*). Bu bağlamda disiplin, insanın bedeni ile sınırlı kalmayıp toplumsallaşmakta ve 'disiplin toplumu'nu oluşturmaktadır. Foucault'ya göre disiplin toplumu; disiplin eşliğine ulaşan çoğulluklardır. Bu çoğulluklar (Örn. Ordu, Okul) birbirlerinden karşılıklı fayda sağlayarak iktidarı yeniden üreten ufak teknik icatlarıdır (*Foucault, 1992, s.277*). Böylelikle disiplinin, insanların çokluğunu yönetmeye çalıştığı ve siyasallaştığı anlaşılmaktadır. Foucault, iktidar teknolojisinin bir ilişkisi olarak siyasal anatomilerden bahsetmektedir. Ona göre; siyasal anatomi sadece bedenlere istediğini yaptırabilmesi değil aynı zamanda ondan istenilen hızda ve etkinlikte, tekniklere göre hareket etmesini beklemektedir. Yani siyasal anatomi ile bedenlere nasıl el konulabileceği tanımlanmaktadır. Böylelikle disiplin kendisine bağımlı ve itaatkâr bedenler üretmektedir (*Foucault, 1992, s.170-171*).

Foucault, bireyselleştirme yöntemiyle beden üzerinde iktidar kurulduktan sonra insanı bir tür olarak ele alıp ikinci bir iktidar kuruluşuna vurgu yaparak-18. yüzyılda temeli atılan- anatoma-politikanın ötesine taşımış ve bu yeni durumu, insan türünün biyopolitikası olarak adlandırmıştır (*Foucault, 1992, 248*). Ona göre; biyo-iktidar artan nüfusla ilişkili olarak, burjuva toplumunun icatlarından biridir ve kapitalizm için vazgeçilmez bir etmendir. Çünkü kapitalizm, bedenin, üretim sürecine kendi denetimi ile girmesini ve nüfusun ekonomik süreçlere göre belirlenmesini gerektirmektedir (*Foucault, 2014, s.16-17*). Biyo-iktidarı ikili bir şekilde tanımlayan Foucault; ilkinin insan bedenini makine gibi gören "disiplinci" bir iktidar perspektifi ile insan bedeninin-yetenek, verim, uysallık- disipline edilmesi olarak ele almakta iken ikincisini ise bedenin ekonomik denetimiyle bütünleşik "anatomo-politik" perspektif ile ele almaktadır (*Foucault, 2016, s.99-100*). Biyo-iktidarın işlediği yerlerden biri olarak da gündelik yaşamı ve bedeni örnek vermektedir. Foucault çalışmalarında; gündelik olana dair nüfus, aile, cinsellik, hapishaneler, hastaneler, eğitim, sağlık gibi alanların üzerinde durarak iktidar okuması yapmaktadır. Bedenin ve insan türünün yaşamını anlamadaki bir yol olan cinsellik (*Foucault, 2016, s.104*) ise iktidarın devamlılığı için araç haline dönüştürülmektedir (*Foucault, 2016, s.65*). Foucault, cinselliğin insan doğasından koparılarak iktidar mefhumunun bir parçası ve tertibatı haline geldiğini düşünmektedir. Tarihsel olarak burjuvazinin gelişimi ve modernizm ile birlikte aile, aşk, evlilik gibi geleneksel inşalarda dönüşüme uğramış ve değişimler olmuştur. Kamusal alana geçişle birlikte cinsellik, iktidar tarafından denetlenen, yasaklanan, kontrol altına alınan bir mefhum olmuştur (*Diker, 2019, s.96*). Ona göre modern toplumlarda, hâkim sınıf burjuvazinin nüfus denetimli ve üreme odaklı olan cinselliğe dair normları kabul görülmektedir. Bu normlar; tek eşlilik, heteroseksüellik, evlilik, aile vs. olup inşa edilmekte ve normların dışında olanlar ise 'anormal' olarak görülmektedir (*Foucault, 2016, s.33-36*). Bu karşıtlık Foucault'nun cinsellik çözümlemesinde baskı kavramı üzerinden anlamlandırılmaktadır. Ona göre iktidarın birey üzerinde kurduğu baskı, gözle görülür ve 'yaptırım' özelliği taşımaktadır (*Foucault, 2003, s.15-16*). Foucault; her yerde olan iktidarın (*Foucault, 2016, s.69*) yeniden üretimini sağlayan araçlarına dönüşmüş 'öznelere' in, mücadele ve

sorgulama ile bu iktidar mefhumundan kurtulabilecekleri düşüncesine de vurgu yapmaktadır. Böylece iktidarın olduğu her yerde direniş açığa çıkmakta ve iktidar ilişkileri de değişmek zorunda kalmaktadır (Foucault, 2003, s.283).

Ayrıca Foucault; tarihsel olarak ahlakın, erkek ahlakı olarak kurulduğunu belirtmektedir. O, ahlaksal düşünceyi, her iki cins içinde geçerli olan bir davranış ve kurallar alanı olarak tanımlamaya çalışmaz aksine ahlaksal düşünceyi, erkeklerin bakış açısına göre ve onların davranışını şekillendirmeyi amaçlayan, erkek davranışlarının geliştirilmesi olarak görür. Bu düşünce, erkeklere açık bir şekilde yasaklarla ilgili bir şey söylemez aksine erkeklerin haklarını ve güçlerini kullanabilecekleri tutumlara dair bir şeyler söylemektedir (Foucault, 2016, s.131). Foucault'cu anlamda böylesine bir ahlaki düşüncenin uygulamasının nasıl olabileceğine dair beyaz perdedeki mimesisi, Lanthimos'un distopik *Lobster* (İstakoz) filminde belirgin bir biçimde görülmektedir (Diker, 2019)

Foucault'nun cinsellik, beden analizi ve iktidarın üretken, etkinleştirici yönlerine yaptığı vurgu, geleneksel anlayışları değiştirmekle beraber toplumsal cinsiyet(gender) çalışmalarını da etkilemektedir. Foucault'nun bakış açısına göre ise, cinsiyet kavramı yapay bir çerçevede oluşturulmakta ve kavram dahilinde anatomik ve biyolojik olana indirgenerek davranışa dayalı olarak ele alınmaktadır. Böylece bedenlerin doğal cinsiyeti belirlenmeden önce söylemsel pratiklerle kurulduğunu belirtmektedir. (Foucault, 2016, s.110). Bu pratikleri normlar belirlemede ve cinsiyete dair normatif bakış açıları gelişmektedir. Foucault'nun modern toplumlarda bireyler için kullandığı 'normal' tanımlaması, toplumsal cinsiyet ve kimlikler bağlamında queer kavramı ile örtüşmektedir. Yirminci yüzyıla kadar 'eşcinsellik' ve 'homoseksüellik' gibi kavramlar, 'anormal' cinsel davranışları ve bu davranışlara sahip olanları tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Keza modern bilimlere bakıldığında da bedenin cinsiyetlendirilmesi üreme organlarına ve kromozomlarına göre olmaktadır (Sancar, 2011, s. 24). Toplumda belirlenmiş cinsiyet kimlikleri olan erkek ile kadın arasındaki arzu; 'normal' karşılanırken, eşcinsellik yahut homoseksüellik ise 'anormal' olarak karşılanmıştır. Anormal olanı kavrama açısından; "toplumsal cinsiyetin özgüllüğüne, cinselliği kurumsal olarak çerçevelemesine, zorunlu heteroseksüelliğin eleştirisine dair yaklaşımları" ile queer yaklaşımı dikkat çekici olmuştur (Jagose, 2015, s.75).

Gündelik yaşamın pratiklerini kapsayan beden; davranışlarla, ne yediğimiz, nasıl giyindiğimizle vs. ilgilidir. Bu anlamda beden bir kültür aracı olarak görülmekte ve belirlenmektedir. O, toplumsal bir varlıktır ve toplumsal denetimin de odağındadır (Berkday, 1996, s.130-131). 'Erkeklik' ve 'hegemonik erkeklik' kavramlarını ataerkillik ve toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri üzerinde durarak ele alan *Raewyn Connell* da benzer şekilde bedeni, beden olmayı kesmeksizin denetim altına alındığını ve toplumsal pratikte dönüştürüldüğünü belirtmektedir (Connell, 1998, s.121). Connell; bedeni, toplumsal bir beden olarak kadın ve erkek bedenleri üzerinden ele almaktadır. Ona göre, toplumsal cinsiyetliliğin fiziksel anlamını incelemek gerekmektedir (Connell, 1998, s.122). Çünkü erkekliği oluşturan unsur erkeğin fiziksel bedeni (XY kromozomu, penis vs.) ve özellikleri değildir. Erkekliğin fiziksel anlamı, onun toplumsal tarihi, toplumsal pratikleri ile gelişmektedir. Connell' göre, iktidarı elinde tutan erkeklerin toplumsal tanımı, sadece zihinsel beden örüntülerine değil aynı zamanda fiziksel kas gücü, vs. beden duygusuna da dönüştürülmektedir. Bu durum ise erkeklerin iktidarının doğallaştırılmasını, doğal düzeninin parçası olarak görülmesini sağlamaktadır (Connell, 1998, s.123). Ona göre cinsiyet rolleri; cinsiyet farklılıklarını ve cinsiyet kalıp yargılarını ifade etmektedir. Böylelikle cinsiyetler ve konumları arasındaki farklılıklara vurgu yapmaktadır (Connell, 1998, s.81). Nihayetinde cinsiyet ayrımları; maskülen (erkeksi davranış) ve feminen (kadınsı davranış) olarak kategorize edilir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyetin vurguladığı cinsiyet ayrımı, iktidar ilişkilerini de belirlemektedir. Toplumsal cinsiyet aynı zamanda hem algıları hem de toplumsal yaşamın örgütlenmesini yapılandırarak iktidarın



kendisinin kavranması ve inşa edilmesinde belirgin hale gelmektedir (Scott, 2007, s.38-44). Toplumsal cinsiyet ilişkilerinde erkeklik, heteroseksüellikle özdeşleşmektedir. Kimmel ise erkekliği, eştoplumsal bir mizansen olarak ele almaktadır. Erkeklik ona göre; risklerle ve rekabetle doludur ve duygu olarak bir korku etrafında belirmektedir. Bu bağlamda tarihsel açıdan da bakıldığında erkeklik, kadınlardan kaçış ve kadınsılığın reddedilmesi olarak tanımlanmaktadır (Kimmel, 2013, s.96-98). 'Normatif' olan; normallığın bir tanımı olmamakla birlikte toplumsal iktidar sahiplerinin istedikleri şeyler olarak tanımlanmaktadır (Connell, 1998, s.83). Bu bağlamda modern toplumlarda normatif kabul edilen heteroseksüellik olmakta ve doğal sayılmaktadır. Öyleyse erkeğin heteroseksüel olması gerektiği varsayımı, homofobiyi yaratmakta ve eşcinselliği maskülenlik ve feminenliği çarpıttığı gerekçesiyle sapkın bir hayat tarzı olarak etiketlemektedir (Theodore ve Basow, 2000, s.32).

Toplumla ilgili tertibatların çoğu, türlerin üremesine endeksli bir heteroseksüel cinsel ilişki biçimiyle ilintilidir (Connell, 1998, s.108). 1960 ve 70'li yıllarda *Stonewall Ayaklanması* ve dolayısıyla özgürlükçü hareketler, kavramların alt üst edilmesini sağlamışlardır. Hastalık veya günahkârlıkla damgalanan homoseksüel kelimesi yerine neşeli ve tasasız anlamına gelen "gay" sözcüğü eşcinseller tarafından benimsenmiştir. Böylelikle eşcinseller kendilerine dayatılan hasta ve günahkâr suçlamalarından sıyrılabilmişlerdir (Cömert, 2009, s.172). Ataerkinin sürdürülebilmesi için sadece kadınların dışlanması değil, eşcinsellerin de toplum tarafından dışlanması gereklidir. Ataerki bir toplumda yaşamak toplum tarafından yaratılan erkeklik rollerine uymayan eşcinsel erkekler için de sıkıntılı olduğu görülmektedir (Bozok, 2017, s.39).

Homofobi kelimesi eşcinsellere yönelik nefret içeren bir söylem, tutum olarak ilk kez 1960'lı yıllarda kullanılır. Kavram olarak ilk kez kullanan Weinberg (1972)'dir. Weinberg homofobiyi heteroseksüeller ve eşcinsellerin onu yorumlaması açısından ele almaktadır. Ona göre; heteroseksüellerin eşcinsellerle ilişki kurmaktan ve yakın çevresinde bulunmaktan korkması homofobik olarak tanımlanırken eşcinsellere göre ise kendilerinden nefret edilmesi şeklinde tanımlanmaktadır (Göregenli ve Karakuş, 2011, s. 53). Homofobi ataerkinin beslendiği unsurlardan biridir ve LGBT bireylerin toplumdaki dışlanmalarına, hatta kimi zaman öldürülmelerine neden olmaktadır (Bozok, 2011, s.35). Kimmel'e göre homofobinin temelinde heteroseksüel erkeklerin eşcinsel erkekleri, erkekliklerine bir tehdit olarak görmesi vardır (Kimmel,2013, s.98). Homofobi, diğer erkekler tarafından yaşayacakları 'gerçek' erkek olmadıklarına dair duyulan korkudur (Kimmel, 2013, s.96-98). Bu bağlamda erkekliğin inşasını, 'homofobi' teması ile tartışmak mümkündür. Heteroseksüel erkeklerin homofobiyi kendi erkekliklerinin inşasında da kullandıkları görülmektedir. Heteroseksüel erkekler, eşcinsel erkekleri toplumsal alanın dışına iterek kendilerini 'gerçek erkek' olarak ilan etmektedirler. Bu şekilde erkekliklerini doğrulamakta ve diğer erkekler üzerinde güç sahibi olmaktadır (Ertan, 2009, s.158). Homofobi heteroseksüelliğin tüm formlarını desteklemekte ve normalleştirmektedir. Dolayısıyla homofobi; etnik, cinsel, ırksal, mezhepsel düşmanlıkları da ifade etmektedir. Göregenli'ye göre, homofobinin ayrımcılıkla da ilişkisi bulunmaktadır. Ayrımcılık bir tutum olarak önyargıları içermektedir. Dolayısıyla önyargıyla yaklaşım, iç grup-dış grup kategorisini oluşturmaktadır. Böylelikle dış grup kategorisinde bulunanlar, çoğunluktan farklı özellikler taşımasından dolayı toplumsal hiyerarşi içerisinde 'aşağıda' ve 'dezavantajlı' olmaktadır (Göregenli, 2012, s. 22). Bu bağlamda ayrımcılık pratikleri, genellikle şiddetle birlikte görülmektedir. Bora'ya göre, şiddetten anlaşılması gereken sadece fiziksel şiddet olmamalı çünkü farklı şiddet türleri de bulunmaktadır. Bunlar psikolojik, cinsel, ekonomik şiddet de olabilmektedir. Tüm bu şiddet biçimleri bireylerin denetlenmesiyle ilişkilidir (Bora, 2012, s. 185). Göregenli'ye göre nefret suçları; bir kişi ya da topluluğun kimlik, inanç, cinsiyet, cinsel yönelim gibi farklılıklarına zarar vermek amacıyla saldırılması suçudur (Göregenli, 2009, s.49-50). Nefret suçlarının sebebi; kişisel geçici öfkeler yahut planlı zarar verme isteğinden kaynaklanmamaktadır. Nefret suçuna maruz kalanın ait olduğu gruba yönelik önyargılar, ayrımcılık ve yanlılıklardır (Göregenli ve Karakuş, 2011, s. 55). Dolayısıyla

bu belirleyenlerle bakıldığında toplumsal olarak heteroseksüellik dışındaki cinsel yönelimlere dair bir ayrımcılık söz konusu olmakta ve zorunlu heteroseksüellik gözden kaçırılmaktadır.

*Judith Butler*, cinsiyetin doğal mı, anatomik mi, kromozomlarla mı ilgili, hormonal mi sorularını sormaktadır. Bu şekilde cinsiyet ikiliğine dair doğal görünen olguların, farklı bilimsel söylemlerle başka siyasi ve toplumsal çıkarlar için söylemsel olarak üretilip üretilmediklerini sorgulamaktadır (*Butler, 2014, s.51-52*). Butler'a göre beden, toplumsal cinsiyet mefhumu ile birlikte bedenlere indirgenmektedir. Bu yüzden bedeni de bir inşa olarak görmektedir (*Butler, 2014, s. 54*). Ona göre, cinsiyet değişmezliğine itiraz edilmelidir. Butler, heteroseksüelliği; kültürel bir çerçevede ele alarak onu bedenlerin, toplumsal cinsiyetlerin ve arzuların doğallaştırılması üzerinden tanımlamaktadır. Butler'a göre toplumsal cinsiyetin üretilmesindeki etkenler tek başına toplumsal cinsiyet hiyerarşisi ile açıklanamamaktadır. Butler bu durumu, heteronormativite kavramı ile açıklamaktadır. Heteronormativite, heteroseksüelliğe uymayan davranışları yasaklayan dolayısıyla heteroseksüel eğilimleri destekleyen bir normlar çokluğudur (*Butler, 2014, s.17*). Normlar ise her zaman birbirleriyle bağlantılı ağlar oluşturmaktadırlar (*Direk, 2012, s.78*). Heteroseksüellik, belirlenmiş cinsiyet kimlikleri olan erkek ile kadın arasındaki arzuya ilişkin 'normal' bir durumken, eşcinsellik yahut homoseksüellik ise bunun 'anormal' bir görünümü olarak ele alınmıştır. Toplumsal cinsiyetin aynı zamanda bir eleştirisi olarak; *Zorunlu heteroseksüellik*<sup>2</sup> uygulamaları üzerinden hiyerarşik ve olumsuz olarak tanımlanan toplumsal cinsiyet için istikrarlı bir cinsiyetin(eril-dişil) olması gerekmektedir (*Butler,2010, s. 49*). Böylelikle Butler, toplumsal cinsiyetin heteroseksüelliği ayrıcalıklı kıldığını ve toplumu düzenlemede nasıl çalıştığına dikkat çekmektedir. Bora'ya göre; biyolojik bakış açılarıyla belirlenen kadınlık ve erkeklik tanımları onları anlamakta derinlerde yatanın görülmesine engel olmaktadır. Çünkü zorunlu heteroseksüelliğin gözden kaçırılmasına sebep olmaktadır (*Bora, 2003, s.143*).

Uzun yıllara dayanan eşcinsel mücadele günümüzde kavramların farklılaşması ve tartışmalar ile toplumsal cinsiyet çalışmalarında yer almaktadır. Butler; tanımlanmış toplumsal cinsiyet kimliklerinin bir eleştirisi olarak *queer* kavramını ele almaktadır (*Butler, 2014, s.138*). Dolayısıyla kategorize edilmiş herhangi bir kimliğin doğasında bulunan varsayımlara dikkat çekmektedir (*Butler, 2014, s.212*). Bu kavramla; kimlikleri yapı söküme uğratmak böylelikle siyaseti yapı söküme uğratmak değil de kimlikler üzerindeki tanımların, terimlerin, ifadelerin siyasi kılınmasını sağlamak istemektedir (*Butler, 2014, s.241*).

Queer, tarihsel olarak 1990'lı yıllardan itibaren LGBT çevrelerinde 'gay' kelimesinin yapıbozuma uğramasıyla öne çıkmaktadır. Terim günümüze gelene kadar dönüşüme uğramış ve anlamı değişmiştir. Fakat LGBT bireylere özgü bir kimlik politikası olarak anlamak hatasına düşülmemelidir. Aksine queer okumaları bu hataya direnmekte ve bir kimliksizleşme önerisi olarak ortaya çıkmaktadır. Queer kelimesinin anlamı Türkçede 'garip, tuhaf gibi' anlamlarında yer almaktadır. Ayrıca argo olarak 'ibne' demektir. Kelime olarak anlamı; normatif alanın dışında bırakmakta ve böylelikle 'anormali' yeniden anlamlandırma olanağı doğmaktadır (*Yardımcı S., Güçlü Ö., 2013, s.17-18*). Günümüzde queer sadece gey ve lezbiyen bireylerin kimliklerini ifade etmek için değil, bütün kimliklerin inşalarındaki etkenlere ve kimlik politikalarına dair yapılan radikal sorgulamalardır (*Özkazanç A., 2015, s.94*). Beden, kültür tarafından inşa edilerek cinsiyetlendirilmekte ve üretilmektedir. Bu sebepten queer kuram, bedeni 'üretim' olarak görmektedir. Dolayısıyla Butler'ın da temel sorusu buradan hareketle bedenin yasa ve normlarla ilişkisi içinde nasıl üretildiği olmaktadır (*Direk, 2012, s.8*). Butler; heteroseksüelliğin, normatif toplumsal cinsiyet kimliklerinin performatif tekrarıyla doğallaştırıldığını ve bu tekrarlarında cinsel kimlikleri güçlendirdiğini vurgulamaktadır (*Jagose, 2015, s.106*). Butler, normatif kavramını kullanırken toplumsal cinsiyeti idare eden normlardan bahsetmektedir. Bu kavramı aynı zamanda etik gerekçelendirmelerin nasıl yapıldığını ve hangi somut sonuçlara

<sup>2</sup> Adrienne Rich'in kullandığı "zorunlu heteroseksüellik" kavramıdır.

varacağını anlatmak için de kullanmaktadır (Butler, 2014, s.26-27). Performatifliği ise öznenin kurulduğu bir süreç olarak görmektedir. Performatiflik; sürekli tekrar eden bir ritüel olmakla birlikte kültürel olarak devam ettirilen zamansal bir süreç olarak tanımlanmaktadır (Butler, 2014, s.20). Butler'a göre kimlik kategorileri; baskıcı yapıların normalleştirme çabası olmasının yanında baskıya karşı özgürleşmenin de etkeni olmaktadır (Jagose, 2015, s.113). Queer bu bağlamlarda kimlikten ziyade bir kimlik eleştirisi olarak görülmektedir. Kimliğin hem önkoşullarını hem de sonuçlarını sürekli sorgulamaktadır. "Queer; sürekli yapım aşamasında bir kimlik, sürekli bir oluşum mahali olarak anlaşılmalıdır". (Jagose, 2015, s.156) Son olarak Queer kavramının tanımlanmasındaki belirsizlik ve esneklik onu hala oluşum sürecinde olan bir kavram kılmaktadır. Jagose'ye göre, son zamanlardaki queer'in kavramsallaştırılması; kültürel olarak marjinal görülen tüm cinsel kimliklerin ortak bir noktada buluşturulması şeklinde iken bazen de gay ve lezbiyen kimlikler üzerinden doğan ve gelişmekte olan bir teori modeli olarak yapılmaktadır (Jagose, 2015, s. 9). Ayrıca queer belirli bir kalıba girmeyi redderek 'normal'i oluşturan her şey ile bir direniş ilişkisi kurmaktadır.

### **Lefebvre'nin Perspektifinden 'Ve Sonra Dans Ettik' Filminin Analizi**

Film; Sovyetlerin dağılmasıyla ulus devletleşen Gürcistan'ın Tiflis şehrinde geçmektedir. Filmin kapsamını üç sorunsal oluşturmaktadır; ulus devletlerin modernizasyon sürecinde yaşadıkları çelişkiler, mekanların ve geleneklerin cinsel kimlik inşası üzerine etkisi, cinsel yönelimi keşfetmek ve LGBT bireylere dönük toplumsal bakışın bir sonucu olarak linç kültürü üzerinden toplumsal normlara başkaldırısıdır. Ulusal Gürcü Kafkas Topluluğu'nun siyah-beyaz gösterisi ile başlayan filmde, esas karakteri Merab oluşturmaktadır. Merab; ailesinde geleneksel bir öğreti olan yerel Gürcü dans topluluğunda yer almaktadır. Filmde gündelik hayata dahil olan aile/ev yaşamı, iş yaşamı ve arkadaşlık ilişkileri gösterilmektedir. Merab, yoksul bir mahallede anneannesi, annesi ve abisi ile birlikte yaşamakta ve hem bir restoranda part-time çalışmakta hem de dans topluluğuna gitmektedir. Dans topluluğunda, on yaşından beri eşleştirildiği kız arkadaşı olan Mariam ile dans etmekte iken bir gün Irakli adında Batum'dan gelen bir erkek dansçı aralarına katılır. Ulusal Gürcü dans topluluğuna belirli sayıda erkek dansçı seçileceği söylenince öncesinde Irakli ile arasında rekabet olarak başlayan ilişki sonrasında kahramanımız Merab için kendini keşfetme, aşk, yıkım ve yeniden varoluş hikayesine dönüşmektedir.

### **Ulus Devletleşme, Sosyo-ekonomik Durum ve Gelenekselliğin Devamı**

Sovyetlerin dağılmasıyla birlikte kendi ulus devletleşme sürecini tamamlamaya çalışan Gürcistan'ın neoliberal politikalar ve geleneksellik arasında olan çatışması gündelik hayat ilişkileri üzerinden filme yansımaktadır. Mariam'ın evindeki partide aile büyüklerinin konuşmasında; Ruslarla ilgili sınırda yaşanan gerginliklerden bahsederler. Bu da Kafkas bölgesindeki bir hegemonik iktidar çatışmasının halen devam ettiğini göstermektedir. Gelişmemiş ya da gelişmekte olan devletlerin sınır komşuları ile yaşadıkları gerginlikler, küresel sorunların ve ulus devletleşmenin göstergesidir. Ulus devletleşme adımlarından en önemlisi kimlik inşası hem ulusal kimlik hem de cinsel kimlik inşasıdır. Lefebvre'ye göre ulus devletlerde gündelik hayatın istikrarsızlaşmasını önlemek için ulusal kimlikler inşa edilmektedir. Bu kimlik inşası/özdeşleşmeler ile ideolojilerin, gündelik yaşam üzerindeki tahakkümü yinelenmektedir (Lefebvre, 2010c, s.66). Butler'ın performatiflik kavramı ile de ulus devletlerdeki kimlik inşası örtüşmektedir; bireylerin üzerinde, tanımlanmış kimlikler (ulus kimliği, yurttaşlık kimliği gibi) geliştirilip tekrarlanarak doğallaştırılmakta ve böylelikle iktidar tahakkümünü kurmaktadır (Jagose, 2015, s.106).

Ulus devletlerin sac ayağından biri ise dindir ve dinin kurumsal yapılarıdır. David'in kilise düğününde papazın yaptığı bir konuşma kesitinde; "Tanrı Adem'i bir erkek, Havva'yı bir kadın olarak yarattı. O andan beri bir erkek bir erkektir, bir kadın bir kadındır. Küreselleşme

diye söyledikleri şey...'' yer almaktadır. Kilisenin buyruklarının dolayısıyla dinin buyruğuna dönüşmesi ile cinsiyet normlarının, kimliklerinin geleneksel ritüellerde nasıl inşa edildiğini göstermektedir. Lefebvre'ye göre modernizmle birlikte gündelik olayların -doğum, ölüm, evlilik gibi- ritüellerin laikleşmesine rağmen dinin, birçok işlevi benzeri törensel uygulamalarda varlığını sürdürmektedir. Böylelikle din olgusu da gündelik hayata anlam vermeye devam etmektedir (Lefebvre, 2010a, s.69). Mariam'ın evindeki partide aile büyüklerinden özellikle erkeklerin ulusal yas ezgisini söylemeleri ve kameranın en genç kuşaktan en yaşlı kuşağa kadar göstermesi, ulusal değerlere bağlılığı yine erkek hegemonyası ile özdeşleştirerek göstermektedir. En nihayetinde ulusal ezgiler, ulus devletin simgelerinden biridir. Durkheim'in merasim, Collins'in ayinler kavramını hatırlatarak bu törenler; toplumu bütünleştiren harç olarak sunulmaktadır. Böylelikle gündelik hayat içerisinde törensel etkinliklerin belirlediği ve bireylerin bu törensel faaliyetlerle programlandığı görülmektedir.

Filmin başlarında sert, erkeksi bakışlı olan dans topluluğu hocası Aliko; Merab'a maskülen dans etmesini, çivi gibi, heykel gibi olması gerektiğini dikteler. Kız arkadaşı Mariam'a ise gözlerinin cilveli değil, bakire saflığı taşıması gerektiğini dikteler ve -*Gürcü dansında cinselliğe yer yok, lambada değil burası-* der. Çünkü ulusal bir dansın temsili 'adeta bir savaşçı gibi' erkek egemen olmalıdır. Bu ataerkil bir toplumun göstergesidir İkili cinsiyet yaklaşımı üzerinden kadın ve erkeğin bir norm olarak inşası fiziksel özelliklere indirgenmiş, erkeklik açısından 'güç'lü olması gerektiğine dair özellikleri doğallaştırılmaya çalışılmıştır (Connell, 1998, s.123). Oysa filmin ilk karesinde eskiye dair siyah beyaz olarak gösterilen Gürcü dansı tersini işaret eder gibidir. Aliko; filmin sonlarına doğru "*Gürcü dansı erkeklik üzerine kuruludur, Gürcü dansında zayıflığa yer yok, Kintaouri ve Acarlı (dans figürleri) orijinali daha yumuşak ama bunu elli sene önce değiştirdik*" demesi, Gürcü kimliğinin heteronormatif olarak yeniden inşasını ve Gürcistan'da değişen siyasal havanın, geleneksel olanla modern olanın çatışmasının dansa yansımaları göstermektedir. Ayrıca ulus-devletler sürdürülebilirliklerini sağlamak adına heteroseksüellik dışındaki cinsellik biçimlerine karşı çıkmaktadırlar. Çünkü heteroseksüel erkekler, yurttaşları birbirine ve vatana bağlayan cinsellikten uzak olmalıdır aksi takdirde 'masumane' kardeşliği istikrarsızlaştırmaktadır (Özbay'dan akt. Erdoğan B., Köten E., 2014, s.100).

Ulusal dans topluluğuna seçmeleri yapacak olan Beso ise; Merab'a Gürcü dansı nedir diye sorduğunda '*gelenektir*' yanıtını alırız ve Beso ona '*ulusumuzun ruhudur*' der. Bu bağlamda ulus ve geleneğin iç içe geçtiğini ve tanımlamalarda kuşaklar arası bir çatışma gösterilmektedir. Film için Kafkas dansının başlı başına tarihsel olarak militarist öğelere dayanan bir dans türü olması ise yeni toplumla eski devlet mantalitesi arasında kimlik tartışmasında iyi bir gösteren aracı olmuştur. Lefebvre, modern gündelik yaşamların içerisinde sanatın soyut, teolojik, metafizik bir zeminde aktığını eleştirirken filmde de bu yaklaşım kendisini Kafkas dansı ile göstermektedir (Lefebvre, 2010a, s.91).

Aile yapısı itibariyle; Merab'ın anneannesi, annesi ve abisi ile yaşaması, geniş aile modeli olmakla birlikte geleneksel aile yapısını da göstermektedir. Merab'ın babası, annesinden ayrılmış olmasına rağmen, evdeki baba rolünü anneannenin aldığı görülmektedir. Merab onun yanında sigara içemez çünkü evin en yaşlı üyesi olarak saygı duyulması gerekir ve dolayısıyla erk yetkisi anneannesine geçmiştir. Keza Mariam, Irakli'nin aile bağları ve yaşam biçimleri de benzerdir. Geleneksel bir ataerkil aile yapısında erkek üyesi -baba- yoksa yaşlı kadınlar evin otoritesi görülmektedir.

Merab'ın yaşamında gösterilen; sokaklar, sokakta oynayan çocuklar, otobüs ve yolcu ilişkisi, komşunun meraklı olması-her şeyden önceden haberinin olması-, elektriklerin kesilmesi, balkondan çamaşır toplama vb. kareler, bizlere hem gündelik yaşamın akışını hem de yaşam alanının sınıfsal karakterini göstermektedir. Tiflis'in; merkez şehir olmasına rağmen gelişmemiş yoksul mahallelerine ve yaşam tarzlarına dikkati çekmektedir. Ayrıca Dans salonunda Irakli ve Merab arasında geçen bir konuşmada; Irakli, Ninutza'nın ondan hoşlandığını söylerken Merab ona itiraz etmektedir. Çünkü Ninutza zengindir ve pahalı yerleri seviyordur, Irakli ise fakirdir ve ona yetemez. Zengin kız, fakir oğlan çelişkisi gösterilmektedir. Fakat Merab'ın elektrik faturasını ödeyememesine, cep telefonuna kontör alamamasına rağmen

marka bir cep telefonu, laptopu bulunmaktadır. Lefebvre bu durumu, gündelik yaşamın eleştirisinde modern tekniklerin etkisi ile açıklamaktadır. Esasen modern teknik ilerlemenin bir gelişim eşitsizliğine ve yeni yapı çatışmalarına yol açtığını belirtmektedir. İnsanlar adeta nesnelere büyüleyiciliğine kapılmıştır. Bu durum bireylerde yanılısma yaratır ve git gide yabancılaşmaya sebep olur (*Lefebvre, 2010, s.14-15*).

Bir başka karede faturası ödenemeyip de elektrikler kesildiğinde ev eğlencesi olarak duvarda oynanan gölge oyunu gösterilmektedir. Merab'ın annesi gölge oyununa başlarken *-eski günlerdeki gibi-* der. Gölge oyunu bizlere gelenekselliğe dair bir gösteren olarak sunulmaktadır. Merab restoranda yemek servisi yaparken khinkali dedikleri bir mantıyı müşterilere götürür. Bu onların geleneksel yemeklerinden biridir. (Kars, Ardahan'da da hingal olarak geçen etli büyük mantıdır.) Yemek tercihlerinin dahi geleneksellikten kopmamış bir toplumun tercihini gözler önüne serilmektedir.

Bir yanda ise gençliğin sıkışmışlığına tanıklık ediyoruz. Merab'ın abisi David'in derbederliği ve teslim oluşu, Mariam'ın ülkeden kurtulma rüyaları, Merab'ın cinsel kimlik acıları, Irakli'nin Batum'daki ailesi, sevgilisi nedeniyle yaşadığı çaresizlikleri... Aslında içinde buldukları ulus-devlet yapısıyla uzlaşmadıkları görülmektedir. Ulusal Kafkas dans topluluğu grubuna seçim yapılacağını duyan gençlerin heyecanlanması hem iyi para kazanacaklarını düşlemeleri hem de dünyayı gezme fırsatları olacağını arzulamaları hakikati vardır. Bu hakikat de hem sınıfsal gerçekliği hem de katı ulusçuluğun bir sonucu olarak görülmektedir. Keza Mariam'ın eskiden Londra'dan gelmiş sigara paketine Gürcü sigarası koyarak, arkadaşlarına İngiliz sigarası diye ikram etmesi ve iyi sigaraları batılıların içtiğine dair fikri, Milkshake'e olan sevgisi de gençlerin batıya bakış açısını yansıtmaktadır. Bu durum tipik bir batıya öykünme, batılı gibi olmak arzusu görülmektedir. Gençlerin içinde buldukları durumu dışsallaştırması sonucu bir yabancılaşmayı yaşadıkları görülmektedir. Burada gündelik hayatın bir eleştirisi vardır. Kapitalizm ve onun sömürü durumları ideolojik aygıtları ile yanılısma yaratarak bireyleri kendine, toplumuna yabancılaştırmaktadır. Çünkü gündelik hayat, tüketilen bir nesne haline gelmekte ve bireylerde özgürlük yanılısmaları yaratmaktadır (*Lefebvre, 2010c, s.220*).

Dikkat çekici diğer bir nokta ise Ermenilere dairdir. Merab, Irakli ile onun evine doğru yürürlerken 'eskiden Ermeni mezarlığı' olan bir mezarlıktan geçerler. Ve ayrıca filmde David'in anneannesinin onun evleneceği genç kadının aslında Ermeni olduğuna dair söylenti duyduğunu vurgular. Aynı coğrafyada bulunmuş bu iki kültürün (Ermeni/Gürcü) aslında birbiri ile toplumsal bir tarihselliği olduğunu ve iç içe geçmelerine rağmen uzlaşmazlıklarını göstermektedir. Bunun kaynağı olarak da ulus devletin tek tipçi zihniyetini ve bir düşmana ihtiyaç duyduğunu göstermektedir. Çünkü iktidar ikiliklerden/karşıtlıklardan beslenmekte, kendisini öteki üzerinden var etmeye çalışmaktadır. Lefebvre'ye göre bu bağlamda gündelik hayatın homojenleşmesi de ulus devletin bu yapısıyla ilişkilidir (*Lefebvre, 2010c, s.91*).

### ***Mekanlar ve Cinsel Kimlik İnşası: Soyunma Odasında 'Dedikodu'***

Soyunma odası; 'kız'ların toplumsal normlara uymayan konuları konuştukları, 'gizli sırları' konuştukları bir mekân olarak gösterilmektedir. Kadınların soyunma odasında geçen bir konuşmada; ana dans topluluğunun bir dansçıya ihtiyacı olduğunu çünkü Zaza isimli bir erkeğin Erivan'da 'skandal' gerçekleştirerek hem cinsi ile seks sırasında yakalandığını, dayak yediğini dolayısıyla dans topluluğundan atıldığı söylenmektedir. Ve sonrasında Zaza'nın çok uzakta bir manastıra 'normale' döndürmek için gönderildiği konuşulmaktadır. Zaza karakterinin hem gey olması hem de Ermeni biri ile ilişkiye girmesi dikkat çekicidir. Her iki ötekileştirme de gösterilmektedir. 'Normale döndürmek' detayı ise toplumsal cinsiyet kabullerine vurgu yapmaktadır. Foucaultcu bakışa göre Zaza, 'anormal'dir. Burada normatif bir inşa vardır. Homoseksüelliğin ya da eşcinselliğin toplumsal olarak 'anormal' görüldüğü ve toplumca kabullenilmediği vurgulanmaktadır. Bu durumun toplumca kabullenilmemesi,

Foucault'a göre; iktidarın toplum ve bireyler üzerindeki beden ve nüfus denetimi ile ilişkilidir (Foucault, 2014, s.33). Böylelikle ayrıca homofobi, söylemsel olarak heteroseksüel tüm formları desteklemekte, normalleştirmekte ve yeniden üretmektedir. Devlet, gözetleme ve cezalandırma ile yetinmeyerek gündelik hayatı doğrudan ya da dolaylı olarak yönetmektedir; anormal olanı ortadan kaldırmak istemekte ve kendi normlarına uyanları kemirmekte, uymayanları ise yok etmekte yahut hedef almaktadır. Gündelik hayatta bu şekilde normalleştirilmektedir (Lefebvre, 2010c, s.133).

Erkeklerin soyunma odasında geçen konuşmalarda ise; deli Marina diye hitap ettikleri bir kadının hareketlerini aşağılama ve bedeni üzerinden cinsel sözlü tacizde bulunmaktadırlar. Erkeklerin soyunma mekânında erkeklik inşasını ve onun homofobik yanını görmekteyiz. Burada homofobinin ve cinsiyetçiliğin iç içe geçtiği görülmektedir. Homofobi, heteroseksüel bir erkek olarak değil de gey olarak algılanma korkusu taşımaktadır. Bu durum ise erkeklerin, kadınlara dair tüm geleneksel erkeklik biçimlerini abartmalarına yol açmaktadır (Kimmel, 2013, s.100). Kahramanımız Merab' ta bu konuşulanlara gülererek eril hegemonyaya tabi görünmektedir. Foucault tabi görünme durumunu aslında şöyle ifade etmektedir; bireylerin gündelik yaşam içerisinde de bu panoptikon hapishane modeli gibi gözetlendiğini belirtmektedir. Panoptikon modeli zamanla gündelik yaşamda dönüşmekte ve fiziksel bir mimari araca gerek kalmadan da iktidarın bireylerin üzerinde doğrudan etki ettiği görülmektedir (Foucault, 1992 s.257-259). Böylece eril iktidar da kendi öznelere yaratmaktadır. Birey, kendi kendine iktidarı kabullenmekte ve gündelik yaşamlarına indirgemektedir. Soyunma odası bir mekân olarak hem cinsiyetçiliği inşa ederken hem de bireylerin -hemcinslerin- birbirlerini gözetledikleri ve denetim altında tuttukları yer olmaktadır. Dans topluluğundan arkadaşları Luka; konuşmanın bir yerinde aralarına yeni katılan Irakli'ye geneleve gitme teklifinde bulunur ve Irakli de sevgilim var diyerek reddeder. Sonrasında Luka, onun sevgilisine dair sözlü tacizde bulununca Irakli'nin tavrı saldırganlık olmuş ve Luka hemen özür dileyip uzlaşma göstererek el sıkışmıştır. Şiddet -kavga etme arzusu, isteği- genellikle erkekliğin belirgin bir işareti olarak görülmektedir (Kimmel,2013, s.99). Tipik bir doğallaştırılmış 'erkek muhabbeti' olarak yansıtılan bu sahnede; kadının cinsel obje görülerek nesneleştirilip bedeni ve cinselliği üzerinden aşağılama olmakla birlikte, erkekler arası güç ilişkisinin ve erkeklik inşasının gerçekleştiğini görmekteyiz. Ayrıca Irakli'nin genelevi reddetmesi ve arkadaşlarına sevgilim var diyerek yalan söylemesi, bir eşcinsel olmasına rağmen içinde bulunduğu normlara rızayı göstermektedir. Foucault'nun cinsellik çözümlemesindeki baskı kavramı da bu sahnede böylece görülmektedir.

Soyunma odaları gibi mekanların aslında birer iletişim ve sosyalleşme alanları olması ve anlatı üzerine kurulu birçok öğretinin sosyal inşalar yoluyla toplumsal cinsiyeti yapılandırdığı ve kimlikleri inşa ettikleri anlaşılmaktadır. Soyunma odaları; gündelik hayatın içerisinde sıradan görülen bu mekanların aslında hangi yapıları ürettikleri görülmektedir.

### ***Kendini Bulmak: Cinsel Yönelim ve Aşk, Cinsellik***

Filmin yolculuk sahnelerinde; iki dikkat edici ışık yansıması vardır. İlkinde Merab'ın omzuna kız arkadaşı Mariam, başını yaslamakta ve güneş batmaktadır. İkincisinde ise Merab'ın omzuna Irakli başını yaslamakta ve güneş adeta doğmaktadır. Filmde; ışığın bir duygu durumu göstereni olarak kullanımı muazzamdır. Ve müzik ritminin de Merab ile Irakli arasında duygulanım belirginleştikten sonra hareketlendiğini görmekteyiz. Merab, Irakli'nin başını ona yaslamasından mutluluk duymuştur. Ve bizlere Merab'ın cinsel yönelimindeki ibarenin ilk göstereni olarak sunulmaktadır.

Seçmeler için hazırlanan Merab; topluluğun salonunu kullanarak sabahları çalışmaya başlar ve o sırada aynı amaçla salona gelen Irakli ile karşılaşır. Onun bedenini izler ve birbirlerine dans hareketlerini gösterirken ilk fiziksel temasta bulunurlar. Merab'ın donuk ve çekingen ifadeleri, Irakli'den etkilendiğini göstermektedir. Fakat Irakli'nin cinsiyet normları içinde davranmaya devam etmesi, 'erkek muhabbeti' çevirerek Ninutza'dan bahsetmesi,

sohbet sırasında tipik bir erkek hareketi olan cinsel organına dokunması; hetero erkek kamufleji oluşturduğunu ve zorunluluğunu göstermektedir. Foucaultcu baskı kavramı bu sahnede yeniden gözükmektedir. Toplumsal normların cinsiyet yönelimleri üzerindeki baskısı, Irakli'nin norma uyum davranışlarında görülmektedir. Sonrasında ise soyunma odasına giden Merab'ın, Irakli'nin kıyafetlerini koklayıp katlaması ona yönelik ilgisini göstermektedir.

Gece eğlencesi sonrası Irakli'nin evine giden Merab, onun özel alanı ile tanışır. Odasını inceler ve duvarda asılı olan futbol afişlerini görür. Belirgin olan afişteki futbolcu Messi'dir. Merab, futbolculardan Messi'yi bildiğini ama başkada futbolcu bilmediğini söyler. Merab'ın futbola yaklaşımından da hetero normlara çok yakın olmadığı anlaşılmaktadır. Lefebvre'ye göre; gündelik yaşamın içerisinde boş vaktin etkinliklerinden biri de bağlamından koparılmış spordur. Rekabetçi ve piyasalaşmıştır (*Lefebvre, 2010a, s.41-42*). Irakli'nin futbola merakı; yabancılaşmanın başka bir biçimi sonucunda gündelik hayatın ödünlenmesi olarak anlaşılmaktadır. Futbol afişinin bir gösteren olarak sunulması, yine erkeklik inşasının ve bu inşaya biat etmenin bir parçası olarak gösterilmektedir. Böylelikle Irakli'nin heteronormlardan kopmadığı anlaşılmaktadır.

Merab, Irakli'nin evine gitmeden önce Mariam ile aralarında bir diyalog geçer. Mariam, Merab'a bir parkta cinsel birliktelik teklif eder. Merab ise onun ilk cinsellik deneyimi olacağını, değerli olduğunu söyleyerek reddeder. Bunu bir bekaret tartışması üzerinden değil de cinsel yönelimlerine istinaden söyler gibidir. Mariam, hetero bir karakterdir ve Merab, onun hetero bir erkekle cinselliği deneyimlemesini istemektedir. Bu ret ve yanıtta Merab'ın kendi cinsel yönelimini fark ettiğini göstermektedir. Merab; Irakli'nin evinden çıktuktan sonra ise sevinç ve coşkuyla güler, koşarak evine gider. Çünkü Merab, âşık olmuştur. Dolayısıyla yönetmen bize Merab'ın ilk kez aşkı keşfettiğini göstermektedir.

Mariam'ın evinde verilen partide daha da yakınlaşan Irakli ve Merab, cinsel çekim merkezine girmiş bulunmaktadırlar. Arzularının daha görünür hale geldiği eğlence ortamında Merab; ilk cinsel deneyimini Irakli ile yaşar. Ve ilk deneyiminde utangaçlık hisseder. Sonrasında Kafkas başlığı ile Irakli'nin karşısında dans eden Merab, gelenekselliğin cinsel arzularla yıkılışını da simgelemektedir. Kafkas başlığı gelenekselliğe dair bir simge olarak görülmektedir. Merab'ın duygularının böylelikle, cinsellik deneyimiyle de tutkulu bir aşka dönüştüğü görülmektedir. En nihayetinde Merab'ın cinselliğini de keşfettiği gösterilmektedir. Foucault'a göre; özne olmak ve öznellik kavramları, insanın pratiği ile kurduğu ve onun kendisine ait bir pratik olduğunu görmesini sağlayan bir bilinçtir. Ona göre, bu bilinç sağlandığında pratikler öznelleşecektir. Ve dolayısıyla bir kimliğin kabullenilmesinin ilk adımı öznelleşme olmakta sonrasında ise o kimliği oluşturan pratiklerin öznesi konumunu kabullenmektedir (*Foucault, 2003, s.14*). Cinsel ilişkiyi yaşadıkları yer olarak gösterilen; bahçe aksesuarı olan testinin arkasıdır. Testinin burada arkeik bir amfora olarak homoseksüelliğin tarihselliğini vurguladığı anlaşılmaktadır.

### ***Kendini Bulmak: Ayrılık Acısı, Yıkım ve Yeniden Varoluş***

Mariam'ın partisinden döndükten sonra romantik bir aşk havasında olan Merab, Irakli'ye ulaşamadığında sarsıntı içine girmeye başlar. Ona telefonla ulaşmaya çalışır fakat kontörü yoktur. Evine gider bakar orda da Irakli'yi bulamaz ve Irakli'nin komşusundan onun Batum'a ailesinin yanına gittiğini, ne zaman geleceğini de bilmediğini öğrenir. Abisi David yüzünden çalıştığı restorandan da atılır. Parası da kalmamıştır. Silsile halinde beliren aksilikler devam etmektedir. Irakli'ye ulaşamamanın üzüntüsüyle dans okulunda antrenmanlar sırasında hocası Aliko'nun 'dur' ihtarına uymaz, kafa tutar ve yanlış bir hareket sonrası ayağını incitir. Burada dur ihtarına uymama, belirsiz bir durumun verdiği acı ile itirazı barındırmaktadır.

Merab'ın daha önce otobüste bakışmalarla fark ettiği bir trans bireyle karşılaşması ve birbirlerine tebessüm ederken; 'Kendileri gibi' olanı, farklı olanı görmekten duydukları mutluluk yansıtılmaktadır. Irakli'ye ulaşma arzusu devam ederken Merab'ın; çaresizlik içinde

Irakli'ye ulaşmaya çalıştığı gece, otobüste bakıştığı transı görür ve ondan sigara ister. Ve bu yeni karşılaşma ona, hayatın normatif olanın dışında akan başka yanlarını gösterecektir. Homoseksüellerin olduğu bir bara (queer bar) götürülür, sonrasında sokakta transseksüel seks işçilerini ve diyaloglarını görür. Böylelikle kendi kimliğinin farklı yaşamsal biçimleriyle tanışıklık etmektedir.

Merab'ın Irakli'ye ulaşamaması, izleyicide onu derinden sarstığına dair bir hissi uyandırmaktadır. Rüyada iken; Irakli'nin abisiyle bir sabah içkili bir şekilde eve döndüğünü, Merab'tan özür dilediğini ve tam da sevişmeye başlarken, abisinin sesi David ile irkilerek uyanır. Freud rüyaların, bilinçaltındaki korkuların ve arzuların bir yansıması olduğuna işaret eder. David bu rüyada onun için normatif bir toplumsal cinsiyet tabusu olmaktadır.

Merab; çocukluk anılarına ait eşyalarının da olduğu kutudan Irakli'ye ait olan küpeyi çıkarır ve küpeyle avunmaya çalışır. Burada küpe, Irakli ile kurduğu aşk bağının simgesi olmuştur.

Merab dans sırasında sakatlandığında, Mariam onun ayağını soğuk su ile ovalarken birden telefonu çalar ve canhıraş ağlayarak telefonu yanıtlar. Arayan Irakli'dir; kontörü olmadığı için haber veremediğini ve babası hastalandığı için gitmek durumunda kaldığını söyler. Mariam hayretler içinde izler ve *-acımıyor mu-* der ayağını işaret ederek, Merab'ın verdiği yanıt ise *-artık acımıyor, iyi olacağım-* dir. Aslında Merab'ın bahsettiği acı, aşk acısına dair olduğu anlaşılmaktadır.

Merab, hocası Aliko'ya; Irakli ne zaman dönecek diye sorduğunda ona *-geri döneceğini düşünmüyorum-* demesi üzerine, Merab *-geri dönecek-* der. Aliko'ya verdiği yanıt hem bir umudu hem de normun simgesi haline gelen Aliko'ya karşı inadı ve itirazı barındırmaktadır.

David'in düğünü sırasında geri dönen Irakli'yi, tam da heteroseksüelliğin telkin edildiği törensel vaaz sırasında görmektedir. Foucault, bedeni tarihsel kuruluşu içinde ele alarak 18. yüzyıldan itibaren iktidar tekniklerinin, yeni bir sorun olarak nüfus sorununu ortaya koyduğunu belirtmektedir. Ona göre, ekonomik ve siyasal olan nüfus sorununun merkezinde cinsellik yer almaktadır ve bu sebeple doğum oranını, evlenme yaşını, meşru ve gayrimeşru doğumları vs. çözümlenmek gerekmektedir (Foucault, 2014, s.25). Böylelikle üremeyi merkeze alan bir yaklaşımda nüfusun önemli bir olgu olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla cinsellik üzerindeki denetim, nüfus güvence altına almakta, işgücü yeniden üretmekte, toplumsal ilişkiler biçimini (*aile-evlilik-miras*) sürdürmektedir. O halde cinsellik düzeninin kurulması, ekonomik fayda ve siyasi muhafazakârlıkla bağlantılıdır (Foucault, 2014, s. 33). Böylesi bir cinsellik üzerinde hem devletin müdahalesi ve denetimi vardır hem de bireylerin kendi eylemlerinin denetimi vardır (Foucault, 2014, s. 26). Bu bağlamda modern kurumların araçlarıyla (*aile, hukuk, eğitim, tıp, vs.*) üreme düzenine, normlara uymayan cinsellik biçimleri ayıklanmaktadır. Dolayısıyla Foucault, iktidarın bedeni çalıştırarak; davranışa nüfuz ettiğini, arzu ve zevkle iç içe geçtiğini belirtir ve bunun analizinin yapılması gerekmektedir (Foucault, 2003, s. 49). Filmin bu sahnesinde kilisedeki heteroseksüellik vurgusu cinselliğin ve yönelimlerinin bireyler üzerindeki denetimini göstermektedir.

Düğün sırasında buluştukları odada Irakli, Batum'daki nişanlısıyla evlenmek zorunda olduğunu çünkü babasının öldüğünü ve annesinin ona muhtaç olduğunu söyler. Ve Merab nişanlanmasına şaşırır. Çünkü Irakli bir toplumun normuna teslim olmuştur. Filmin bu karesinde aynalar yönetmen tarafından muazzam kullanılmıştır. Gardırop aynasına yansıyan görüntü ve şifonyerdeki aynaya yansıyan görüntü ile ayrılık teması işlenmiştir. İki ayrı eşyadaki aynalarda gösterilen yüzler, birbirlerine sırtlarını döndükleri izlenimiyle ayrılık durumu yansıtılmaktadır. Merab'ın Irakli'ye küpeyi geri vermesi ile aralarındaki ilişkiyi, aşk bağını koparmış olduğu ve ayrıldıkları gösterilmektedir. Daha sonrasında Merab düğün gecesi eve döner ve odasındaki Kafkas dans afişlerinin hepsini kaldırır. Burada afişlerin sökülmesi birer gösteren olmaktadır. Hem geleneksellikten kopuşun bir ifadesi hem de ayrılık ve ilişkinin bitişi anlamında kullanılmıştır.

Seçmeler günü geldiğinde ise ayağı sakat olmasına rağmen Merab, Irakli'nin geleneksel Kafkas kıyafetini giyinir ve dansa başlar. Bir hesaplaşma günü gibidir. Kafkas kıyafeti



giyinerek gitmesi ise geleneksel olanla dalga geçmesi olarak anlaşılmaktadır. Dansa başlarken adeta üzerine güneş doğmaktadır. Merab'ın iç ve dış dünyasını yansıtan ışık, isyanı 'Alışın Buradayız der' ve yeniden varoluşu yansıtmaktadır. Dans figürleri ise kendi arzuladığı gibi estetik ve feminen olmakla birlikte kendini ifade etme ve özgürleşme aracı olmaktadır. Adeta dansın geleneksel yapısını sarsmaktadır. Bu bir gelenekselliğe ve ataerkiye başkaldırı olarak görülmektedir. Lefebvre; gündelik yaşam içerisinde baskı aracına karşı geliştirilen eylemden bahsetmektedir. Bu eylemi meydan okuma olarak kavramsallaştırmaktadır (*Lefebvre, 2010b, s.241-242*). Foucault ise direnişi kavramsallaştırarak öznelerin iktidar mefhumundan kurtulabilecekleri düşüncesine vurgu yapmaktadır. Böylelikle Foucault, iktidarın olduğu her yerde direnişinde olduğunu belirtmektedir. İktidarların özneler üzerinde tahakküm kuramadığı durumda direniş açığa çıkmaktadır (*Foucault, 2003, s.283*).

Merab'ın tüm bu yaşantılar içerisinde kendi cinsel yönelimini açığa çıkartması, keşfetmesi; aşkı, cinselliği ve ayrılığı deneyimlemesi ona yeni bir benlik sunmuştur. Irakli onun için bir arzu nesnesi olmakla birlikte kendini keşif aracı da olduğu görülmektedir.

### **LGBT'ye Toplumsal Bakış ve Linç**

Merab'a annesinin, babasının, hocasının da yaklaşımı onun toplumsal cinsiyet normlarından farklı olduğu yönünde farkında olduklarına dair söylemler ve ibareler yer almaktadır. Annesi, oğlu David elektrik faturasını ödediğinde parayı nereden bulduğunu sorgulamaksızın *-benim biricik oğlum-* diye onu övmesi; babasının onu Kafkas dansından vazgeçirmeye çalışırken *-abin olsa başka da...-* demesi; hocasının onunla ayağını burktuktan sonra konuşmasında *-bu yaşam tarzı herkes için değildir...-* demesi; Merab'ın erkeklik normlarından farklı olduğunu vurgulamaktadır. Keza Mariam, onun cinsel yönelimini fark ettiğinde *-ben anlamadım-* diyerek özür dilemiştir. Aslında herkes onun tanımlanmış hetero kimliğinden farklı olduğunu sezinlemektedir. Fakat cinsiyet normlarının gündelik hayat içerisinde bireylerce içselleştirildiği ve farklılıkların, farklı yönelimleri kendi içlerinde manipüle edildiği görülmektedir. Bu durum iktidarın topluma yayılmasının göstergelerinden biridir. Aynı zamanda Foucault'nun işaret ettiği gibi cinsiyet kavramının yapay bir çerçevede oluşturulduğunu ve bedenlerin doğal cinsiyeti belirlenmeden önce söylemsel pratiklerle kurulduğu görülmektedir (*Foucault, 2016, s.110*). Böylelikle pratikleri normlar belirlemekte ve cinsiyete dair normatif bakış açıları gelişmektedir.

Dans grubundan arkadaşları olan Luka, Merab'ı trans arkadaşı ile beraber bar çıkışında görmüştür. Keza bu sahneyi gösterirken yoldan geçenler onlara ucubeler demektedir. Erkek bakış açısının homoseksüel bireyleri aşağılayan en net söylemlerinden biridir. Luka daha sonra dans salonunun çıkışında 'i...' diyerek Merab'ın arkasından seslenir, onu queer barda gördüğünü söyler. Merab geri dönüp tartışırken Luka ve etrafındakiler adeta onu linç edeceklerdir. Luka, geneleve gitmeyi meşru görürken aslında bize heteroseksüelliğin meşru görüldüğünü vurgulamaktadır. Ve homoseksüelliği aşağılamaktadır. Luka şahsında resmedilen; maçoluk kompleksi içinde olduğunu ve erkekliğin namus bekçiliği işi olduğudur. Bu kompleks davranışlar zaten eşcinselliğe yönelik linç dinamiklerini açığa çıkaran unsurlardır. Heteroseksüel erkekler, homofobiyi kendi erkekliklerinin inşasında kullanmaktadır. Böylelikle heteroseksüel erkekler, eşcinsel erkekleri toplumsal alanın dışına iterek kendilerini 'gerçek erkek' olarak ilan etmektedirler. Bu şekilde erkekliklerini doğrulamakta ve diğer erkekler üzerinde güç sahibi olmaktadırlar (*Ertan, 2009, s.158*). Kimmel'e göre homofobinin temelinde heteroseksüel erkeklerin eşcinsel erkekleri, erkekliklerine bir tehdit olarak görmesi vardır (*Kimmel,2013, s.98*). Heteroseksüellerin eşcinsellerle ilişki kurmaktan ve yakın çevresinde bulunmaktan korkması homofobik olarak tanımlanırken eşcinsellere göre ise kendilerinden nefret edilmesi şeklinde tanımlanmaktadır (*Göregenli & Karakuş, 2011, s. 53*). Homofobi ataerkinin beslendiği unsurlardan biridir ve LGBT bireylerin toplumdan dışlanmalarına, hatta kimi zaman öldürülmelerine neden olmaktadır (*Bozok, 2011, s.35*). Dolayısıyla homofobik

olarak erkeklik ve linç kültürünün özdeşleşmesi görülmektedir.

Ayrıca Luka'nın Merab'ı queer bar çıkışı gördükten sonraki sahnesinde, dans salonundaki karşılaşmalarında Luka'nın boğazında mavi bir fular belirir. Kimmel'e göre erkeklik; risklerle ve rekabetle doludur ve duygu olarak bir korku etrafında belirmektedir. Bu bağlamda tarihsel açıdan da bakıldığında erkeklik, kadınlardan kaçış ve kadınsılığın reddedilmesi olarak tanımlanmaktadır (Kimmel, 2013, s.96-98). Filmde fularla işaret edilen bu mavi renk, 'kadınsı renkler'in reddi dolayısıyla erkekliğin rengi olarak filmin gösterenlerinden biri olmaktadır.

Söylence/mitlerle toplumsal cinsiyet inşasının bir diğerini Zaza anlatısında görürüz. Mariam'ın arkadaşı ona Zaza'nın sonu ile ilgili; '*manastırda rahip cinsel tacizde bulunur ona ve o da kaçarak sirkte kalıyormuş ve kendini orda pazarlıyormuş.*' diye anlatılmaktadır. Mariam, Merab'a kızarak *-sonun Zaza gibi olur-* demesi ve Merab'ın *-ben Zaza gibi değilim-* demesi, yönetmenin ve dolayısıyla esas karakterin cinsel yönelimle seks işçiliğini birbirinden ayırdığını göstermektedir. Yani her cinsel yönelimi farklı olan seks işçisi olmak zorunda değildir. Bu da kanıksanmış bir algıya itirazı barındırmaktadır. Ayrıca hem cinsel yönelimin hem de seks işçisi olmanın bir tercihmiş gibi algılanması da eleştirilmeye ve tartışılmaya değerdir.

Düğün gecesi David, Merab'ın arkasından küfrettikleri için kavga etmiştir. David, Merab'a *-onurunu korumak için dövüşmek zorundaydım-* der. Connell' göre, iktidarı elinde tutan erkeklerin toplumsal tanımı, sadece zihinsel beden örüntülerine değil aynı zamanda fiziksel kas gücü, vs. beden duygusuna da dönüştürülmektedir. Bu durum ise erkeklerin iktidarının doğallaştırılmasını, doğal düzeninin parçası olarak görülmesini sağlamaktadır (Connell, 1998, s.123). Filmde de görülmektedir ki David, her ne kadar Merab'ın şahsına, cinsel yönelimine dair olumsuzlama yapmasa da heteroluk bir onur meselesidir! David onun için erkekçe dövüştürmüştür! Yönetmen burada, toplumun erkeklik üzerine kurulu homofobik kabullerini göstermektedir.

## Sonuç

Film; Gürcistan'ın ulus-devletleşme sürecinde modernizm ve geleneksellik arasında yaşadığı çatışmayı bireylerin özgülleşme sorunu üzerinden ele almaktadır. Film üç sorunsal etrafında oluşturulmaktadır; ulus devletlerin modernizasyon sürecinde yaşadıkları çelişkiler, mekanların ve geleneklerin cinsel kimlik inşası üzerine etkisi, cinsel yönelimi keşfetmek ve LGBT bireylere dönük toplumsal bakışın bir sonucu olarak linç kültürü üzerinden toplumsal normlara başkaldırısıdır. Filmde; gündelik hayat ilişkileri üzerinde modernizme rağmen gelenekselliğin korunmaya çalışıldığı, cinsiyetçiliğin yeniden üretildiği ve cinsel yönelimin biçimlendirilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Film sosyolojik açıdan iç içe geçmiş birçok alan ile temas etmektedir. Modernleşme süreçleri ile beraber ulus devletler hem iktidar bekalaları hem de toplum açısından derin çelişkiler yaşamaktadır. Lefebvre'nin gündelik hayatın eleştirisi perspektifi ile bakıldığında; kapitalist toplumlarda bireyler her geçen gün metalaşmakta ve gündelik hayat da belirlenen ve tüketilen bir nesneye dönüşmektedir. Bu bağlamda gündelik yaşamlar adeta programlanmaktadır. Bireylerin yaşadığı yabancılaşma, onları, ulus devletin sadece birer kullanıcısı haline getirmektedir. Sadece birer kullanıcıya dönüşen bireyler, buldukları ulus devletlerle özdeşleşme sorunu yaşamaktadır. Ve bu durumda gündelik hayatın "istikrarsızlaşması"nı getirmektedir. Böylelikle de istikrarı yeniden kurmak adına ulusal kimlikler ön planda tutularak bireylerin özdeşleşmesi sağlanmak istenmektedir. Bireyleri kimliksel olanın içinde tutmak için de gündelik hayat üzerinde baskı kurulmaktadır. Böylelikle gündelik hayatın dönüştürücü ama görünmeyen gücü olan ideolojiler, bireyleri kendine, emeğine, doğaya yabancılaştırarak manipüle etmektedir. Filmin de konusu olan ülke Gürcistan'da, 2000'li yıllar sonrası hem iç sorunlar hem de dış ülkelerle krizler yaşamaktadır. Gelişmekte olan ülkeler; neoliberal politikalara ayak uyduramadıkça toplumsal alana dair kontrol, denetim ve baskıyı artırmaktadır. 2012 Gürcistan'ında iktidarda bulunanların; kendisinden önceki

İktidarın 'sert' uygulamalarına dair muhalif olduklarının demecini vermesiyle neoliberal politikalara göz kırpan bir iktidar olduğu sanılmıştır. Oysa neoliberal krizlerin derinleştiği 2019 Haziran'da yaşanan muhalif eylemlerde ve öğrenci direnişlerinde iktidarın önceki dönemleri aratmayacak derecede sert uygulamalar gerçekleştirdiği bilinmektedir. Foucault'nun iktidar çözümlemesinde; iktidar, bireyi kategorize etmekte ve ona bir kimlik atamaktadır. Bu kimliğin tanınması için de hakikat yasaları dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. İktidar mekanizması, gündelik yaşamın kılcallarına kadar inmekte ve yayıldığı alanı kontrol ve denetim altında tutmaktadır.

Normlar, toplumsal yaşamın her yerinde kendini kuracak biçimde ağlar oluşturur. Heteronormativede temelini bulan bu norm ağları -etnik, cinsel, dinsel bağlar birbirleri ile iç içedir -iktidarın yayıldığı her alana sirayet etmektedir. Dolayısıyla inşa edilen normlar modern ulus-devletlerde neoliberalizmle birlikte toplumun bütünleştirici çimentosu değil aksine ayrımcılığa, toplumun birbirini ekseriyetle dışsallaştırmasına neden olmaktadır. Filmde Ermeni temasına yer verilmesi; Ermenilerin kadim bir halk olduklarını ve Gürcülerle aynı coğrafyayı paylaştıklarını göstermektedir. Gerek kiliseleri gerek mimarileri gerek ticaret yapımları Gürcüler ve Ermeniler arasında uzun yıllardır süren ilişkilerin göstergesidir. Ulus devletleşme ile 1920'li yıllarda artan milliyetçilik dalgalanmaları birçok toplumu etkilemiştir. Ermenilerin bağımsızlaşarak ulus devletleşme süreçlerinde Gürcülerle ilişkilerin -etnik, kimliksel, ekonomik, askeri...vs.- çatışmalı olarak devam ettiği görülmektedir. Bu bağlamda Kafkasların halen bir yangın yeri olduğunu anlamaktayız tıpkı Ortadoğu gibi... Filmde de Ermenilere yönelik ötekileştiren ifadeler yer verilerek iktidarın toplumsal olarak homofobik yayılmasını görmekteyiz. Homofobi bu bağlamda sadece eşcinsellere duyulan nefreti ifade etmemektedir; cinsel kimlikler dışında tüm kimliklere dair nefret söylemleri için de kullanılan bir kavramdır.

Gürcistan modernleşen bir Kafkas ülkesi gibi durmaya çalışsa da filmde yansıtılan cinsiyetçi bakış açısı ve geleneksellik, tersi olduğunu düşündürmektedir. Filmde batının rasyonelliği, imkanları, özgürlükçülüğü epey vurgulanmaktadır. Kapitalist toplumların tüketen bireyi hem kendine hem doğaya hem de topluma karşı git gide yabancılaşmaktadır. Bu durum gündelik yaşamda farklı çatışma biçimleri ile karşımıza çıkmaktadır. Kaliteli sigarayı batıların içtiği, milkshake içme özentisi, David'in kardeşi Merab'a -batıya git ve kendini kurtar-demesi oryantalizmi hissettirmektedir. Hakikatin kendisi bu olsa dahi batıya git demek söylemi filmi sınırlı alanlarda tutmaktadır. Kalanlar için yönetmen ne demektedir? Ayrıca LGBT anlatısı; aşk ve dansla sınırlandırılıp güvenli alan içerisinde tutulmaktadır. Bu yaklaşımı liberal bir üslup barındırmaktadır. Ya mücadele kısmı? Levan Akin verdiği bir röportajda film fikrinin çıkışı olarak LGBT bireylerin onur yürüyüşünde yaşadıkları zorbalıktan etkilendiğini söylemektedir. Oysa homoseksüellerin seks işçiliği yerine onur yürüyüşü teması katılarak -günümüzde bir mücadele alanı olduğundan- filmde işlenebilirdi. Ayrıca homoseksüelliğin tabiri caizse arka sokaklarını göstererek trans seks işçiliğinin bir tercih meselesi olduğu üzerindeki kanıyı pekiştirmektedir. Oysaki sosyo-ekonomik durumlar birer tercih değil zorunluluktur. Ki seks işçiliğini de cinsiyet tartışması bağlamından çıkarmak gerekmektedir.

Gündeliklik ve modernlik, karşılıklı olarak birbirini belirtmekte ve gizlemekte, meşrulaştırmakta ve telafietmektedir. Filmde; Sovyet sonrası Gürcistan'da muhafazakarlaşmanın artmasıyla birlikte eşcinsel olmanın zorlukları aktarılmakta ve kültürel öğelerin etkisine yer verilmektedir. Filmin Gürcistan'da gösterimi sırasında dahi izleyiciler fiziksel şiddete maruz kalmışlardır. Görülen odur ki hem cinsiyetçilik üzerinden hem de geleneklerin üzerinden filmde yapılan eleştirilerden korkulmuştur. Homofobik iktidarların benzer çıkışları ve sert müdahaleleri; toplumsal cinsiyet kuramlarının bakış açısına göre kadının bedeni, üretmesi ve nüfus politikalarıyla ilişkilidir. Modern toplumlarda, hâkim sınıf burjuvazinin nüfus denetimli ve üreme odaklı olan cinselliğe dair normları kabul görülmektedir. Bu normlar; tek eşlilik, heteroseksüellik, evlilik, aile vs. olup inşa edilmektedir. Söz konusu bu tahakküm elbette ki geyliği, lezbiyenlikten daha tehlikeli görmektedir. Çünkü iktidarın kendisini üzerine kurduğu erkeklik alanı yıkılabilir. Böylelikle normların dışında olanlar ise 'anormal' olarak görülmektedir. Dolayısıyla 'anormal'lik iktidar karşıtı bir söyleme ve eyleme dönüşmektedir.

Çünkü her baskı biçimi karşısında direnişi ve meydan okumayı doğurmaktadır. Bu hakikatle filmde; cinsiyet temelli bir yaklaşım görülmekle birlikte bireylerin gündelik yaşamındaki kastlar, tabular, gelenekler vs. aracılığıyla toplumdaki sosyal inşalara yer verilmekte ve filmin esas karakteri olan Merab şahsında bir dans ögesinin -geleneksel Kafkas dansının- modernize edilerek esasında yapı sökümü uğratılarak bir direniş ögesi haline dönüştürülmesiyle sonuçlandırılmaktadır.

Merab; abisinin *-burada geleceğin yok-* deme klişesini yerle bir ederek, son dansıyla “açılın buradayım” diyerek normlara meydan okuyarak cinsel kimliğini ilan etmektedir. Merab; sakatlanan ayağı ve yaptığı estetik dansla izleyiciyi büyülemektedir. Merab’ın dansı, geleneksel Gürcistan Kafkas dansına inat; iktidarın, Gürcistan halkının neoliberalizme mahkûm edilmesine ve yoksullaştırılmasına, suç oranlarının yükseltilmesine, muhafazakarlaştırılmasına, milliyetçiliğine, cinsiyetçiliğine karşı bir direniş gibidir.

### Kaynakça

*Ahmet, Çiğdem. (2009). Aydınlanma Düşüncesi, İstanbul: İletişim Yayınları*

*Akin, Levan (Yönetmen) & Danelia, K., Dedye, M. (Yapımcı). (2019). And Then We Danced (Ve Sonra Dans Ettik) [Sinema Filmi], İsveç, Gürcistan, Fransa: French Quarter Film Takes Yapımı*

*Bennussan G. ve Labica G. (2016). Marksizm Sözlüğü (V. Yalçınoklu, Çev.), İstanbul: Yordam Yayınları*

*Berktaş, Fatmagül. (1996). Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın. İstanbul: Metis Yayınları.*

*Bora, Aksu. (2003). Cinsiyet Toplumsal Bir ‘Şey’dir. ‘Lezbiyen ve Geylerin Sorunları ve Toplumsal Barış İçin Çözüm Arayışları’, Kaos GL Sempozyumu, Ankara: Ayrıntı Basımevi.*

*Bora, Aksu. (2012). Toplumsal Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık. ‘Ayrımcılık Çok Boyutlu Yaklaşımlar’, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.*

*Bozok, Mehmet. (2011). Soru ve Cevaplarla Erkeklikler, İstanbul: Altan Basım.*

*Bozok, Mehmet. (2017). Ataerkillik ve Kapitalizm Karşısında Eşcinsellik, Travestilik ve Transeksüellik, Kaos GL Dergisi, Sayı 94*

*Butler, Judith. (2014). Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi (B. Ertür, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.*

*Cevizci, Ahmet. (2017). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Say Yayınları*

*Connell, Raewyn. (1998). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar. Toplum, Kişi ve Cinsel Politika, İstanbul: Ayrıntı Yayınları*

*Cömert, Murat. (2009). Lanetli Livatacı, Hastalıklı Homoseksüel, Gururlu Gey, Kararsız Kvir/Kuir/Q: Eşcinsel Arzuyu Adlandırma ve Sınıflandırmaya Tarihsel Bir Bakış, ‘Anti-Homofobi Kitabı Uluslararası Homofobi Karşıtı Buluşma’, Ankara: Ayrıntı Basımevi.*

*Diker, Can. (2019). Modern Bireyin ‘Miyop’ Sorunu: Foucault’nun Özne ve İktidar Kavramları Bağlamında ‘The Lobster’ Filminin Analizi, Sinefilozofi Dergisi, 2019 Özel Sayı, ISSN: 2547-9458*

*Direk, Zeynep. (2012). Queer Kuram ve Cinsiyet Farklılığı, 'Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet', (Haz. Çakırlar C., Delice S.), İstanbul: Metis Yayınları*

*Erdoğan, B. ve Köten, E. (2014). Yeni Toplumsal Hareketlerin Sınıf Dinamiği: Türkiye LGBT Hareketi, Siyasal Bilimler Dergisi.*

*Ertan, Cihan. (2009). Hegemonik Erkeklik ve Eşcinsellik, 'Anti-Homofobi Kitabı', Uluslararası Homofobi Karşıtı Buluşma (s. 156-160), Ankara: Ayrıntı Basımevi.*

*Eşcinsellik üzerine ülke verileri; <https://www.amnesty.org.tr/icerik/lgbti-haklari>*

*Foucault, Michel. (1992). Hapishanenin Doğuşu, İstanbul: İmge Yayınları*

*Foucault, Michel. (2001). Toplumu Savunmak Gerekir, Ş. Aktaş (Çev.), İstanbul: YKY.*

*Foucault, Michel. (2003). İktidarın Gözü Seçme Yazılar 4, İstanbul: Ayrıntı Yayınları*

*Foucault, Michel. (2014). Özne ve İktidar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları*

*Foucault, Michel. (2016). Cinselliğin Tarihi (H. U. Tanrıöver, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları*

*Göregenli, Melek. (2009). Ayrımcılığın Şiddeti: Nefret Suçları, 'Anti- Homofobi Kitabı', Uluslararası Homofobi Karşıtı Buluşma (s. 49-54), Ankara: Ayrıntı Basımevi.*

*Göregenli, M. ve Karakuş, P. (2011). 'Türkiye'deki LGBT Bireylerin Günlük Yaşamlarında Maruz Kaldığı Heteroseksist Ayrımcı Tutum ve Uygulamalar', Heteroseksizme Karşı Gökkuşığı Anti Homofobi Kitabı, Sayı 3 (s. 53-62). Ankara: Ayrıntı Basımevi.*

*Göregenli, Melek. (2012). Temel Kavramlar: Önyargı, Kalıpyargı ve Ayrımcılık, 'Ayrımcılık Çok Boyutlu Yaklaşımlar', İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.*

*Hayalet Marx. (2017). Marx Seçme Yazılar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları*

*Jagose, Annamari. (2015). Queer Teori: Bir Giriş. (A. Toprak, Çev.), Ankara: Notabene Yayınları.*

*Kimmel, Michael. S. (2013). Homofobi olarak Erkeklik: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşasında Korku, Utanç ve Sessizlik. (M. Bozok, Çev.), Fe Dergi: Feminist Eleştiri 5, Sayı 2, (s.92-107), Erişim adresi: [http://cins.ankara.edu.tr/10\\_12.pdf](http://cins.ankara.edu.tr/10_12.pdf)*

*Lefebvre, Henri. (1995). Yaşamla Söyleşi, Sosyalizm, Günlük Yaşam, Ütopya (E. Oğuz, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları*

*Lefebvre, Henri. (1996). Marx'ın Sosyolojisi (S. Hilav, Çev.) İstanbul: Sorun Yayınları*

*Lefebvre, Henri. (2007). Modern Dünyada Gündelik hayat, I. Gürbüz (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.*

*Lefebvre, Henri. (2010a). Gündelik hayatın eleştirisi I. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.*

*Lefebvre, Henri. (2010b). Gündelik hayatın eleştirisi II Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.*

*Lefebvre, Henri. (2010c). Gündelik hayatın eleştirisi III Moderniteden Modernizme (Gündelik Hayatın Meta-Felsefesi). (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.*

*Levan Akin Röportaj; <https://www.birgun.net/haber/ve-sonra-dans-ettik-homofobiklere-karsi-276547>*

*Marx, Karl. (2003). Ücretli Emek ve Sermaye/Ücret Fiyat ve Kar, Yer belirtilmemiş: Erişim Yayınları*

*Marx, Karl. (2009). 1844 El Yazmaları, (M. Belge, Çev.) İstanbul: Birikim Yayınları*

*Marx, K. ve Engels, F. (2013). Alman İdeolojisi, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.*

*Sancar, Serpil. (2011). Erkeklik: İmkânsız İktidar, İstanbul: Metis Yayınları.*

*Scott, John C. (2007). Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi (A.T. Kılıç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.*

*Şahin, Ö. ve Balta, E. (2002). Gündelik Yaşamı Dönüştürmek ve Marksist Düşünce, Praksis Dergisi, 4. Sayı (s. 185-217), Praksis Dergisi web sitesinden erişilen adres: <http://www.praksis.org/wp-content/uploads/2011/07/004-Sahin-Balta.pdf> (21.09.2020)*

*Theodore, P. ve Basow, S.A. (2000). Heterosexual Masculinity and Homophobia, Journal of Homosexuality, 40. Sayı (s. 31-48), DOI: 10.1300/J082v40n02\_03*

*Özkazanç, Alev. (2015). Feminizm ve Queer Kuram, Ankara: Dipnot Yayıncılık*

*Yardımcı, S. ve Güçlü Ö. (2013). Queer Tahayyül, İstanbul: Sel yayıncılık*

## Yeni Aşırılığın Auteur Yönetmeni: Bir L'enfant Terrible Olarak Gaspar Noé<sup>1</sup>

Ahmet Buğra Kalender\*

### Özet

*Sinema tarihi boyunca üretilen pek çok film, içinde bulunan toplumsal koşullar ve yönetmenin bireysel yeteneğiyle birlikte dramaturjik süreci oluşturur. Bir film yapımında ise kuşkusuz en yaratıcı birey, yönetmendir. Kendi hikâyesini oluşturan, filmleri arasında tematik nüanslarla bağlantılar kuran, iç dünyasını özgün bir şekilde aktaran ve sinematik öğeleri farklı bir yaratım aracı olarak gören profesyoneller, auteur yönetmenlerdir. Fransa'da 90'lı yıllarla birlikte ortaya çıkan ve Yeni Dalga'nın bir başkalaşım geçirmesi olarak görülen Yeni Fransız Aşırılığı ya da Yeni Aşırılık akımı, günümüzde kendine has bir izleyici kitlesi yakalamıştır. Bu akıma dâhil edilen yönetmenler, tükenmişliği yaşayan karakterlere kameralarını çevirir ve toplumsal yozlaşma en aşırı şekilde teşhir edilmektedir. Bu çalışmanın amacı, sinemada Yeni Aşırılığın öncülerinden Gaspar Noé'nin pratiğe döktüğü sinema dilinin irdelenmesi ve auteur kavramıyla örtüşen karakteristiğinin betimlenmesidir. Bu kapsamda Noé'nin filmografisine bakılmış ve auteur kavramı bağlamında analiz yapılmıştır. Çalışma sonucunda Yeni Aşırılığın auteur yönetmenlerin çabaları sayesinde ortaya çıktığı ve akımı temsil eden yönetmenlerden Gaspar Noé'nin auteur yönetmen kavramı ile doğrudan bir şekilde ilişkilendirilebileceği ortaya çıkmıştır.*

**Anahtar kelimeler:** Sinema, Yeni Fransız Aşırılığı, Yeni Aşırılık, Auteur, Gaspar Noé

<sup>1</sup> Bu makale, 22-24 Kasım 2019 tarihinde düzenlenen II. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nda sunulan bildirinin gözden geçirilerek hazırlanmış halidir.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-1876-5661>

E-mail : [ahmetbugrakalender@gmail.com](mailto:ahmetbugrakalender@gmail.com)

DOI: [10.31122/sinefilozofi.806391](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.806391)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 16.10.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 13.03.2021

## Auteur Director Of The New Extremism: Gaspar Noé As An L'enfant Terrible

Ahmet Buğra Kalender\*

### Abstract

Many films produced throughout the history of cinema, social conditions and capability of the director constitute a dramaturgical process. The most creative individual in the making of a film is the director. Auteurs are the professionals who make their own story, make connections with thematic nuances between their films, transfer their inner world in an original way and see cinematic elements as a different creation tool. New French Extermity or New Extremism movement, which arised in France in the 90s, is seen as a metamorphosis of the New Wave, has caught its own audience nowadays. The directors who are included in this movement, turn their cameras into the characters who are experiencing burnout and show social degeneration with the most extreme way. The aim of this study is examine the cinema language of Gaspar Noé who is one of the pioneers of New Extremism in cinema and describe his characteristic which is overlapping with the concept of auteur. In this context, Noé's filmography was reviewed and analysis was made in the context of the auteur concept. As a result of this study, it was revealed that the New Extremism emerged thanks to the efforts of auteur directors and that Gaspar Noé is one of the directors representing the movement and directly can be associated to the concept of auteur director.

**Keywords:** Cinema, New French Extermity, New Extremism, Auteur, Gaspar Noé

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-1876-5661>

E-mail : [ahmetbugrakalender@gmail.com](mailto:ahmetbugrakalender@gmail.com)

DOI: [10.31122/sinefilozofi.806391](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.806391)

Geliş Tarihi - Recieved: 16.10.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 13.03.2021



### ***Extended Abstract***

*This research focuses on the expression of cinema as art in different variations. Undoubtedly, auteur directors play the most important role in the emergence of movements and trends in cinema. In this context, especially the concept of auteur was mentioned in the study and the filmography of Gaspar Noé as an auteur examined.*

*This study aims to reveal the development of the auteur concept in the historical process and the analysis of Gaspar Noé within the concept of auteur. Another aim of the study is to explain the emergence and development of the New Extremism with examples from contemporary French cinema. In this context, Noé's filmography was looked at and analysis was made in the context of the auteur concept. The method of the study was designed with qualitative research. In this study used to descriptive research method which is a qualitative method.*

*Thus, in the first stage of the study, the concept of excess was mentioned and the emergence and development of the New Extremism was mentioned and the effect of auteur directors who laid the foundations of this trend was tried to be explained. In the second part of the study, the historical journey of the auteur concept has been examined and the criteria that can be evaluated in terms of theory/approach are mentioned and criticisms about the concept of auteur are presented. In the last part of the study, Gaspar Noé, one of the representatives of contemporary French cinema and New Extremism, was handled, his filmography was examined and the analysis of the director and his films in the context of the concept of auteur was put forward.*

*The first part of the study focuses on the birth and development of the New French Extremism. The name New French Extremism was first mentioned in a criticism written by James Quandt for Artforum magazine in 2004. According to Quandt (2011), these extreme movies are "determined to break every taboo". The foundations of the extremist tendency that developed on a new reading and interpretation were laid on the previous surrealist, zeitgeist, erotic and post-modern literary and aesthetic movements.*

*In the second part of the study, the evaluation of the auteur concept from past to present is discussed. Auteur debates in the history of cinema go back many years. This concept, which is considered as a theory according to some has been described as an orientation for others. Although there is a long historical process regarding the Auteur, Truffaut was the person who tried to draw the cinematic dimension of his concept. Truffaut opposed many elitist and imitative criteria in French cinema and positioned the Cinema d'auteur view against this understanding.*

*In the third and last part of the study, Gaspar Noé as an auteur director is discussed. With over 30 years of experience Noé is an auteur director who has created his own film language. Noé's becoming an auteur is not only because of his scriptwriting or editing of his films. Noé uses unique shooting techniques and angles in his films, turns the sound into a disturbing element by scratching the ears and sees light as the main argument for creating a provocative atmosphere. Noé's cinematic experience is full of images that provoke the audience, and the theme of his films is translated into the dark side of humanity (violence, homophobia, incest, drugs, death, etc.). Noé, who has produced films that push the limits of the audience, is also one of the pioneers of the movement described as French New Extremism or New Extremism. Considering all the aforementioned aspects together, Gaspar Noé is called L'enfant Terrible in contemporary cinema. In the context of cinema, this concept is mostly used for directors who announce that no one wants to hear, and who insistently put the things people ignore in their eyes.*

*As a result of this study, although it was not based on a manifesto it was found that auteur directors had an important place in the development of the New Extremism. As a result of the study again, it was found that the value criteria of the auteur concept which includes different opinions and suggestions, intersected with Gaspar Noé, one of the representatives of the movement that Noé reflected his own personality in his films and created a unique cinema language. In addition to the New Extremism emerged thanks to the efforts of auteur directors and constitutes another result of the work.*

## Giriş

*Doğum eşsiz bir fırsattır (Climax)*

Sanat olarak sinema, izleyicide güçlü bir etki bırakma eğilimine dönüktür. Bazı durumlarda ise bu eğilim aşırıya kaçma şeklinde tezahür edebilmektedir. Sinema tarihi boyunca pek çok film izleyicileri tatmin etmekle meşgulken bazı filmler ise izleyicilere çatışmacı bir deneyimi sunmaktadır. Bu çatışmacı atmosfer agresif ve aşırı sinema biçimleri ile gerçekleşmektedir. Bu kapsamda 90'lı yıllarda Fransa'da ortaya çıkan yeni bir sinema arayışı birçok auteur yönetmenin katkılarıyla güçlenmiş ve Yeni Fransız Aşırılığı isminde bir akımın oluşumu gerçekleşmiştir. Fransız Yeni Dalgası'ndan kırk yıl sonra Fransa sineması bir kez daha küresel bir etki yaratmayı başarmıştır.

Öztürk'e göre (1993) sinemada akımlar, içinde bulunulan tarihsel ve toplumsal koşullardan etkilenecek ortaya çıkan ve kendinden önceki akımların eksikliklerini doldurarak ilerleyen ya da ona tamamen karşı çıkan hareketlerdir. Sinema tarihinde akımlar incelendiğinde, sanatın başka türlerinde görülen akımlardan etkilendiği ve birçok akımın (*dışavurumculuk, izlenimcilik, gerçeküstücülük, toplumsal gerçekçilik vd.*) aynı ya da farklı isimlerle (*yeni gerçekçilik, yeni dalga, özgür sinema vd.*) sinemaya yansıdığı görülmektedir. Böylelikle Yeni Fransız Aşırılığı'nın da kendinden önceki Yeni Dalga akımından oldukça etkilendiği düşünülmektedir. Özellikle Yeni Dalga ve auteur ilişkisinin benzer bir boyutu Yeni Fransız Aşırılığı için de geçerli olmaktadır.

Bu çalışma, auteur kavramının tarihsel süreçteki gelişimini ve Gaspar Noé'nin auteur kavramı dâhilinde analizini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çağdaş Fransız sinemasından örneklerle Yeni Aşırılık akımının ortaya çıkışını ve gelişimi açıklamak ise çalışmanın bir diğer amacını oluşturmaktadır. Çalışmanın yöntemi ise nitel araştırma ile tasarlanmıştır. Kümbetoğlu'na göre (2005) nitel araştırma yöntemi olguların bağlamlarını tarihsel, sosyal ya da mekânsal varoluşları ile araştırmayı mümkün kılan ve araştırılan öznenin iç dünyasını keşfedebilmeyi sağlayan bir yaklaşımdır. Bu çalışmada da niteliksel bir yöntem olan betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek'e göre (2003) betimsel araştırma elde edilen verilerin mevcut temalara bakılarak özetlenmesi ve yorumlanmasını ele alan bir nitel veri analizi yöntemidir.

Böylelikle çalışmanın ilk aşamasında aşırılık kavramına değinilmiş ve Yeni Aşırılığın ortaya çıkışı ve gelişiminden bahsedilerek bu akımın temellerini atan auteur yönetmenlerin etkisi açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise auteur kavramının tarihsel yolculuğuna göz atılmış ve kuram/yaklaşım açısından ne gibi ölçütlerle değerlendirilebileceğinden bahsedilmiş ve auteur kavramına ilişkin eleştiriler ortaya konulmuştur. Çalışmanın son kısmında ise çağdaş Fransız sinemasının ve Yeni Aşırılık akımının temsilcilerinden Gaspar Noé ele alınmış, onun filmografisi incelenerek auteur kavramı bağlamında yönetmenin ve filmlerinin analizi ortaya konulmuştur.

### Üçüncü Fransız Yeni Dalgası, Fransız Yeni Aşırılığı ya da Yeni Aşırılık

*Zaman her şeyi yok eder (Irréversible)*

Görsel sanatlar bağlamında izleyiciyi tüm gerçeklik ve çıplaklıkla yüzleştirme düşüncesi 1920'li yıllarda tiyatrodaki kendisini göstermiştir. İlk kez Antonin Artaud'un ortaya koyduğu bu eğilim, tiyatro sahnesinde insanın tüm çirkinliği ile yüzleşebileceği bir performans deneyimi olarak tasvir edilir. Artaud'a göre tiyatro, izleyicinin bastırıldığı benliği ile yüzleşmesini sağladığı bir sanattır ve şiddet sahnede en aşırı şekilde kullanılarak izleyicinin perde arkasını sarsmaktadır.

*"Tiyatro, seyircinin cinayete yatkın eğilimlerini, erotik saplantılarını, yabaniliğini, karabasanlarını, yaşam ve nesnelere karşısında ütopyik duygumunu, hatta kana susamışlığını"*

*İçeren düşlerini gerçekten sergileyemediği, onun düzmece ve aldatıcı bir düzlemde değil, içinden geldiğince arınmasını sağlayamadığı sürece kendini bulamaz, yani, gerçek bir yanılısama aracı olmaz” (Artaud’tan Aktaran: Kılıç, 2008: 1258).*

İnsanın gerçeklikle kurduğu ilişki soyutlama, genelleştirme ve teknolojiden geçerek meydana gelmektedir. Sanat türleri arasında özellikle sinema, teknolojinin de etkisiyle zihinleri soyutlaştırır. Böylece gerçek yaşamda zaman ve hareketle kurulan imajlar izleyiciyi fiziksel yaşamdaki duysal deneyimin dahi ilerisine taşımaktadır (Öztürk, 2017: 189-190).

Sinemanın ilk yıllarında özellikle korku türünde örneklerinin görüldüğü aşırılık, 90’ların sonu itibariyle daha sık ve başka bir formda oluşmaya başlamıştır. Bu yeni tarzda üretilen aşırı filmler içinse süreç içerisinde birçok isim önerilmiştir. Bunlarda bazıları *Cinema of Sensation* (Heyecan Sineması), *Cinema du Corps* (Beden Sineması), *Cinema Brut* (Ham Sinema), *Extreme Realism* (Aşırı Gerçekçilik) olarak ifade edilse de literatürde sıklıkla yer edinen hali *New French Extremity* (Yeni Fransız Aşırılığı), Üçüncü Fransız Yeni Dalgası ve *New Extremism* (Yeni Aşırılık) şeklindedir (Quandt 2011; Beugnet, 2011; Horeck & Kendall, 2011). Akça’ya göre (2010) Fransız sineması, 60’lı yıllarda Truffaut ve Godard’ın başını çektiği Fransız Yeni Dalgasını yaşarken 80’lere gelindiğinde Luc Besson ve Leos Carax’ın katkılarıyla Yeni Yeni Dalga/İkinci Fransız Yeni Dalgası akımının etkilerini görmüştür. 90’lı yılların sonuna doğru girildiğinde ise Üçüncü Fransız Yeni Dalgası/Fransız Yeni Aşırılığı kendisini göstermeye başlamıştır.

Yeni Fransız Aşırılığı ismi ise ilk kez James Quandt’ın 2004 yılında *Artforum* dergisine yazdığı bir eleştiride yer almaktadır. Quandt bu eleştiri yazısında Bruno Dumont, Catherine Breillat, Gaspar Noé ve Philippe Grandrieux gibi yönetmenlerin filmlerinde transgresif olma eğilimlerine karşılık olarak bu ismi kullanmıştır. Quandt’a göre (2011) bu aşırı filmler “*bütün tabuları yıkmaya yemin etmiş*” filmlerdir. Ayrıca bu akımın tarihsel köklerini edebiyatta Georg Battaile, Jean Gene ve Marquis de Sade oluştururken, sinemada ise Rainer Werner Fassbinder, Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini ve Jean-Luc Godard’a uzanan bir süreçten beslenmişlerdir (Brown, 2015: 158). Yeni bir okuma ve yorumlama üzerine gelişen aşırılık eğiliminin temelleri kendinden önceki sürrealist, zeitgeist, erotik ve post-modern edebi ve estetik hareketler üzerine atılmıştır. Sonraki süreçte Fransa topraklarını aşan bu akımın Kıta Avrupa’sında karşılık bulması ve Michael Haneke, Lars Von Trier gibi yönetmenleri de içerecek şekilde genişlemesiyle literatürde Yeni Aşırılık olarak yerini almıştır (Johnson, 2011: 70). 90’ların sonu itibariyle Fransa’da ciddi bir eğilime neden olan Yeni Aşırılık yönetmenleri geçmişin avangart ve auteur mirasını da sahiplenerek klasik aşırılığın ötesine geçmeyi başarmışlardır. Akımın Fransa’da ortaya çıkıp Kıta Avrupa’sında da etkili olmaya başlamasından sonra etkileri Asya’ya da ulaşmıştır. Güney Kore’den Park Chan-Wook ve Hong Kong’dan Fruit Chan Yeni Aşırılık ile ilişkilendirilen yönetmenlerdir. Bu yönetmenler özellikle *The Vengeance Trilogy* (*İntikam Üçlemesi, Park Chan-Wook, 2002, 2003, 2005*) ve *Made in Hong Kong* (*Hong Kong Yapımı, Fruit Chan, 1997*) filmleriyle Yeni Aşırılığın Asya’da temsilini üstlenmişlerdir.

Birks’e göre (2015) Yeni Aşırılık, insanlığın varoluşsal savunmasızlığını şiddet ile gün yüzüne çıkartır ve olabildiğince seks ve kan içerikli görüntüleri ekrana yansıtarak sanatsal bir hareketlilik yakalamayı amaçlar. Çünkü Kartezyen biçimde vuku bulan zihin ve beden arasındaki çelişki, öznenin kendisini bedenden ayrı olarak sınırlarını aşmasıyla sorunlu bir hale dönüşür. Böylece bu akıma dâhil edilen filmlerin özünü zihin ile beden arasındaki paradoksal ilişki oluşturur. Palmer’e göre (2006) ise bu akıma bağlı filmler keskin sosyal eleştirileri içerisinde barındırmakta ve çağdaş toplumu bireyci, dehşet verici ve saldırgan olarak tasvir etmektedir.

21. yüzyıl akımı olarak görülen Yeni Aşırılık, önceki pek çok akımın izleyiciyi konuya dâhil etme arayışı yerine sıklıkla izleyiciyi isyan ettirme çabası etrafında şekillenir. Yönetmenler özellikle cinsellik ve şiddetin en ilkel örneklerini sunarak izleyici ile uzlaşmak yerine çatışmacı bir tarzı benimsemişlerdir. Böylece salt bir düşünme ve anlamlandırma çabası aşılarak

izleyicinin konfor alanlarının dışına itilmesi ve bilakis izleyiciyi rahatsız ederek onları insanlığın en ilkel formu ile yüzleştirmek temel alınmıştır (Kalender & Özkan, 2018: 75). Bu aşamada Yeni Aşırılık akımına dâhil olan filmler, korkuyu mecaz bir anlatım inşa etmekten fazlası olarak kullanmaktadır. Sinemanın arzu, cinsel yönelim ve ideoloji ile olan bağları sayesinde derin ve karmaşık düzeyde bir korku yaratılarak çelişkiler ayyuka çıkartılır (Coulthard & Birks, 2015: 463). Şavlı'ya göre (2015) Yeni Aşırılığın yönetmenleri brutal (acımasız) bir sinematik deneyimle modern burjuvayı şok etmeye (épater la bourgeoisie) odaklanır. Esasen eleştirmiş oldukları nokta egosantrik perspektifle kurulmuş yapı ve toplumsal mekanizmalardır. Oluşturduğu şok etkisiyle tepki ve inanç arasındaki bilişsel çelişkiyi ortaya çıkartmaya çalışan bu filmler aynı zamanda sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi daha çok şiddet, cinsellik ve öteki kavramlarına ağırlık vererek açıklamaya çalışır. Çünkü bunlar insanlığın eskiden beri yargıladığı ve yüzleşmekten kaçındığı kavramlardır.

Aşırılığa ilişkin filmler salt bir korku, şiddet ya da cinselliğin gösterildiği bir deneyimsellik çabası değildir. Bu filmler aynı zamanda reddedici bir felsefenin de ürünüdür. Yönetmenlerin asıl amacı bilinen dünyanın ötesine geçmek ve farklı ya da dışarıda kalmış yaşamların kendi iç dinamiklerini gün yüzüne çıkartmaktır. Burada şiddet, cinsellik, kan ve gözyaşının sürekli olarak ön planda tutulması bu dışarıda kalmış yaşamın dinamiğinden kaynaklanmaktadır. Roy'a göre (2002) küresel toplumda nefret ve şiddet o kadar yerleşmiştir ki artık çözülemeyecek bir durum olarak kabul edilmelidir. İnsan varoluşundan fenomenlerin hızlıca yok olamayacağı gibi nefret ve şiddet de tamamen ortadan kaldırılamaz. Bu halde aşırılığın yönetmenleri şiddeti görmezlikten gelmek yerine onunla yüzleşmeyi yeğlemektedir.

Sinemada şiddetin kullanımı dair temelde iki önemli ayrım yer almaktadır. Birincisinde şiddet sadece ticari bir amaçla kullanılır ve filmdeki görselliğin ana bütünleyici parçası olarak düşünülür. Burada şiddet gerçeklikten uzaklaşarak bir abartıya dönüşmektedir ve yoğun biçimde kullanılır. İkincisinde ise şiddet, modern toplumların radikal bir eleştirisinde araç olarak kullanılmaktadır. Yeni Aşırılığa ilişkin şiddet ve türevlerinin kullanımı daha çok ikinci kısımda değerlendirilebilir. Bu akıma dâhil edilen filmlerde şiddet, cinsellik, tecavüz, sadomazoşizm, kanibalizm (yamyamlık) ya da ensest izleyiciyi şok etme veya kışkırtmak üzere tasarlanmıştır (Colak, 2011: 492-493). Yeni Aşırılık bağlamında ayırt edici nokta ise bu filmlerin sadece pornografi ve korku gibi türlere sapsanmadan da felsefi bir *art house* (sanat sineması) üretebilmeleridir. Akımın yükselişe geçmesindeki ana etken ise pornografi, sanat, korku ve felsefe arasındaki duvarları yıkmaya çalışmasındaki ısrarcılığıdır (Horeck & Kendall, 2012: 8-9).

Farklı stiller ortaya koyan auteur'ler son 20 yıl içerisinde artık Yeni Aşırılık ismi altında birleşmektedirler. Aşırılık unsuru ile birlikte korku ve art house türleri içerisinde beyaz perdeye yansıyan görüntülerin genel teması cinsellik, psikoz ve şiddetten oluşmaktadır. Korku ve art house türünde örnekleri verilen filmlerde bahsedilen unsurlar en aşırı biçimde temsil edilmektedir. Böylece akımın içerdiği filmler izleyicileri rahatsız ederek bir düşündürme pratiğine sokma çabasına girmektedir.

Buradaki temel ayrım korku ve art house türleri arasındaki farklılığa da dayanmaktadır. Korku filmi örneklerine bakıldığında daha kanlı ve vahşet içeren görüntülerin olduğu; *Dans Ma Peau* (Derimin Altında, Marina de Van, 2002), *Mirrors* (Aynalar, Alexandre Aja, 2008) vd. filmleri göze çarpmaktadır. Smith'e göre (2011) korku türünde bu akımın örneğini oluşturan beş film; *Haute Tension* (Yüksek Tansiyon, Alexandre Aja, 2003), *Ils* (Onlar, David Moreau & Xavier Palud, 2006), *Frontière(s)* (Sınır(da), Xavier Gens, 2008), *À l'intérieur* (İçerde, Alexandre Bustillo & Julien Maury, 2007) ve *Martyrs* (İşkence Odası, Pascal Laugier, 2007) şeklinde sıralanmaktadır. Bu filmler beden sinemasına ilişkin örnekler ortaya koymakta ve insanın bedeni üzerindeki tüm kaygılarını (en temelde ölümü) kapsamlı bir şekilde ele almaktadır. Beden sineması, adından da anlaşılacağı üzere insanın fiziksel varlığını oluşturan bütünlüğünün yok olmasını temsil eden ve izleyiciyi ölümle yüzleştiren korku sinemasının alt türüdür. Bununla birlikte filmlerde temelde iki baskın tema işlenmektedir: haneye tecavüz ve öteki korkusu.

Art house örneklerde ise yalnızlık ve iletişimsizlik gibi durumların neden olduğu şiddet öne çıkmaktadır. Bu örneklerle bakıldığında *Carne* (Et, Gaspar Noé, 1991), *Parfait Amour* (Kusursuz Aşk, Catherine Breillat, 1996), *La vie de Jésus* (İsa'nın Yaşamı, Bruno Dumont, 1997), *Seul Contre Tous* (Herkes Karşı Tek Başına, Gaspar Noé, 1998), *Sombre* (Karanlık, Philippe Grandrieux, 1998), *L'Humanite* (İnsanlık, Bruno Dumont, 1999) vd. şiddetin sosyal ve politik nedenler üzerine inşa edildiği açıkça görülmektedir. Böylece Yeni Aşırılığın sadece stilize edilmiş bir öyküyü sunmak gayesi taşımadığı aynı zamanda sistemi, kapitalizmin yarattığı sorunları ve burjuva ahlakının çürümüşlüğüne sorgulayarak alegorik bir anlatım kurma amacıyla hareket ettiği daha da belirginleşmektedir.

*Carne* ve devam filmi *Seul Contre Tous* ile Gaspar Noé milliyetçilik, zenofobi, homofobi, ensest ve şiddet bağlamında erkekliğin eleştirisini sunarken *La vie de Jésus*'da Bruno Dumont, sosyal gerçekliğe temas ederek ergenlerin içinde bulunduğu sıradanlık ve boşluğa minimal biçimde kamerayı yöneltir. *Les Amants Criminels* (Suçlu Aşıklar, François Ozon, 1999) filminde ise Ozon, Hansel ve Gratel öyküsüne atıfta bulunarak şiddet ve homoerotizm ilişkisini soruşturmaktadır. *Trouble Every Day* (Her Gün Başka Bir Bela, Claire Denis, 2001) filminde ise Denis, seks ve kanibalizm ilişkisini varoluşçu bir bakış açısıyla aktarmaktadır. Yeni Aşırılığın buradaki en büyük farklılığı bahsi geçen şiddet temasının işlenişindeki gerekçelerdir. Bu filmlerde karakterler şiddete yöneldiklerinde belirli sebepler altında bunları gerçekleştirir. Bu haliyle Yeni Aşırılığa ilişkin filmler amaçsız bir şiddet gösterisine dönüşen slasher filmlerden tamamen ayrılmaktadır. Bu akımdaki şiddetin temelinde ise haneye tecavüz, zenofobi, sınıf ve milliyetçilik yer alır ve son derece provokatif davranan yönetmenler izleyicilerin filmde saldırıda bulunan karakterlere yönelik empati kurabileceklerini düşünmektedirler.

## Auteur Kavramına İlişkin Genel Bir Bakış

*Her şeyi kontrol ettiğine emin misin? (Carne)*

Sinema tarihinde *auteur* tartışmaları uzun yıllar öncesine dayanmaktadır. Kimilerine göre kuram olarak değerlendirilen bu kavram kimilerine göre ise bir yönelim olarak nitelendirilmiştir. Bu kısımda *auteur* kavramının özünü, gelişimini ve ona getirilen eleştiriler betimlenmeye çalışılacaktır.

*Auteur* kavramı her ne kadar 1950'li yıllarda etkisini göstermeye başlamış olsa da kavrama ilişkin ilk tespitler çok daha öncesinde yer almaktadır. İlk olarak Jean Epstein 1921 yılında *Le Cinema at les Lettres Modernes* (Sinema ve Modern Mektuplar) isimli yazısında Sergei Eisenstein ve David Wark Griffith gibi yönetmenlerin kendi sinema tekniklerini geliştirmesinden bahsederek onların tekniklerini Gustave Flaubert ve Charles Dickens'ın edebiyatı ile karşılaştırır. Sonrasında ise Rudolf Arnheim, yönetmenin ne kadar yetenekli olabileceğini ve filmin onun ustalığı ile oluşabileceğine ilişkin görüşlerini dile getirmiştir (Stam, 2014: 96).

*Auteur* kavramına yönelik daha etkili görüşlerin ortaya atılması farklı yaklaşım ve önerilerle gerçekleşmiştir. 1947'de *Soggetto e Sceneggiatura*'da (Konu ve Senaryo) yazar Umberto Barbaro, yaratıcı yönetmenin en önemli aracı olan kamerayı tanımlamak için şu ifadeleri kullanır: "Filmin yapılmasında kullanılan bütün araçlar gibi, kişiöğlunun yaratıcı gücüne bağımlı bulunan alıcı da, her bakımdan yontucunun elindeki yontma kalemi, ressamın elindeki fırça gibidir tıpkı." (Aktaran: Kuyucak Esen, 2013: 34).

Yukarıdaki minimal görüşle başlayan *auteur* kavramı Fransa'da derinlemesine bir perspektif kazanacaktır. Burada kavrama yönelik ilk çalışma Alexandre Astruc'un tarafından yapılır. Onun 1948 yılında kaleme aldığı *L'écran Français* (Fransız Ekranı) dergisinde yayınlanan *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* (Yeni bir avangardın doğuşu: kamera-kalem) isimli makale *auteur*'ün kavram olarak biraz daha gelişmeye başladığının mesajlarını verir.

Alexandre Astruc, bu makalesinde 'yazma' işlevi üzerinde yoğunlaşır ve sinemasal yazmanın -senaryo yazmanın- yazınsal yazma gibi esnek, özgür ve açıklayıcı olması gerektiğinin altını çizer. Ona göre sinema kamera-kalem çağına girmiştir ve görüntünün tiranlığını sona erdirecek olan da yönetmenin yazmadaki ustalığıdır. Yani yazar için kalem neyi ifade ediyorsa, yönetmen için de kamera onu ifade eder (Horton & Magretta, 1981: 3-4).

Barbaro ve Astruc, auteur'e ilişkin temel kıvılcımları başlatmış olsa da kavramın bugünkü sistematiğinin asıl miladını André Bazin'in kurucusu olduğu *Cahiers du cinema* (Sinema Defterleri) içerisindeki makalelerin olduğunu belirtmek gerekir. Her ne kadar o dönemde Fransa'da *La Nouvelle Vague* (Yeni Dalga) akımı henüz etkisini ortaya koymamış olsa da bu akımın öncüsü olan yönetmenler; François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol ve Jacques Rivette sinemaya bu dergide film eleştirileri yayınlamaya başlamışlardır. Hem auteur'ün kavramsallaşması hem de yönetmenlere atfedilerek çektikleri filmlerde auteur kavramının izlenimleri yaratması bu dönemden itibaren oluşmaya başlamıştır.

Kavramın gelişiminde anahtar rol oynayan iki tarihsel durum bulunmaktadır. İlk olarak II. Dünya Savaşı sırasında ülkede gösterimi yasak olan Amerikan filmlerinin savaş sonunda Fransa'ya girmesiyle filmler izleyiciyle buluşmuştur. Bu sayede dönemin katı ekonomik şartları içerisinde Hollywood stüdyolarında çekilen filmlerle Fransa'da çekilen filmler arasında bir karşılaştırma yapılabilmektedir (Kuyucak Esen, 2013: 36-37). İkinci durum ise Henri Langlois'in başında olduğu *Cinémathèque Française* (Fransız Sinematek)'dir. Sinematek'in büyük arşivi sayesinde birçok yabancı yapım -özellikle Amerikan filmleri- gösterilmiş, sinemanın kültürünü anlamlandırabilmek için geçmiş dönem filmleri düzenli olarak izleyiciyle buluşmuş ve özgün tartışmaların yaratılmasına olanak sağlamıştır. Bu iki durum sayesinde *celluphagie* (sinefillik), Hollywood üretimlerinde bile bazı yönetmenlerin filmlere kendi kişiliklerini yansıtabildiklerini fark etmişlerdir (Wollen, 2017: 68).

İlerleyen dönemde ise François Truffaut'un auteur kavramına yönelik olarak somut katkıları görülmeye başlar. Özellikle 1954 yılında *Cahiers du cinema*'da yayınladığı *Une certaine tendance du cinéma français* (Fransız Sineması'nda Belirli Bir Yönelim) başlıklı makalesi, sinemada ortaya çıkan yeni bir anlayışın mesajlarını verir. Truffaut, salt ekonomik çıkarlar üzerine yapılan filmleri eleştirmiş ve bu filmlerin izleyiciyi yok sayan, uyuşturan ve yabancılaştıran bir üretim olduğunu ileri sürmüştür. Sadece bu eleştiri ile yetinmeyen Truffaut, yönetmenin nasıl olması üzerine de görüşlerini belirtmiştir. Ona göre yönetmen, senaryo ile filmin temelini üretmeli ve filmin her aşamasında kendinden izler bulundurmalıdır. Bu bağlamda Truffaut'un son tahlili şöyledir: "iyi veya kötü film yoktur, iyi veya kötü yönetmen vardır" (Monaco, 2001: 388).

Auteur kavramının sinemasal boyutunu tam olarak çizmeye çalışan kişi ise yine Truffaut olmuştur. Truffaut, *Cahiers du cinema*'nın 1955'deki Nisan sayısında *Ali Baba et la Politique des Auteurs* (Ali Baba ve Yaratıcı Yönetmenler Politikası) başlığı ile yayınladığı makale ile auteur'ün bir kavram olarak sinema içerisinde yer almasını sağlamıştır. Truffaut bu makalesinde *Ali Baba et les 40 voleurs* (Ali Baba ve Kırk Haramiler, Jacques Becker, 1954) filmi üzerinden Jacques Becker'i senaryoyu tek başına yazmamasına rağmen yönetmen olarak filme koyduğu ağırlığı göstermeye çalışır ve onu bir auteur olarak niteler. Truffaut, Fransız sinemasındaki birçok elitist ve taklitçi kriterlere karşı çıkmış ve bu anlayışın karşısına *Cinema d'auteur* (Auteur Sinema) görüşünü konumlandırmıştır.

François Truffaut'un sunduğu perspektifle auteur kavramı sinemanın gündemine daha çok girmeye başlamış ve dönemin sinefilleri için şok dalgaları yaratmıştır. Film eleştirmenleri, tıpkı diğer sanat formlarında olduğu gibi yazarın öncü statüsünün yüzyıllardır varsayıldığı haliyle bir yazar olarak yönetmeni kabullenmeye başlamışlardır (Goss, 2009: 235).

Kuşkusuz başına geçtiği *Cahiers du cinema* dergisi aracılığıyla sinemanın ne olduğunu sorgulamaya başlayan André Bazin -ki bu sorgulama hâlâ devam etmektedir- auteur kavramının gelişimine de önemli katkılarda bulunmuştur. Bazin her ne kadar kendisini direkt olarak auteur savunucusu olarak görmese de auteur'e ilişkin derginin ilk sayısından itibaren

yazdığı makalelerde, yönetmenin yaratıcı unsurlarına göndermelerde bulunarak sadece auteur kavramının gelişmesine değil aynı zaman Yeni Dalga'nın da ortaya çıkmasında önemli bir etki yaratmıştır. Bazin, *Cahiers du cinema*'nın 1957'deki Nisan sayısında yayınladığı *De La Politique des Auteurs* (Yaratıcı Yönetmenler Politikası Üzerine) isimli makalesinde konuya ilişkin şu görüşleri vurgular:

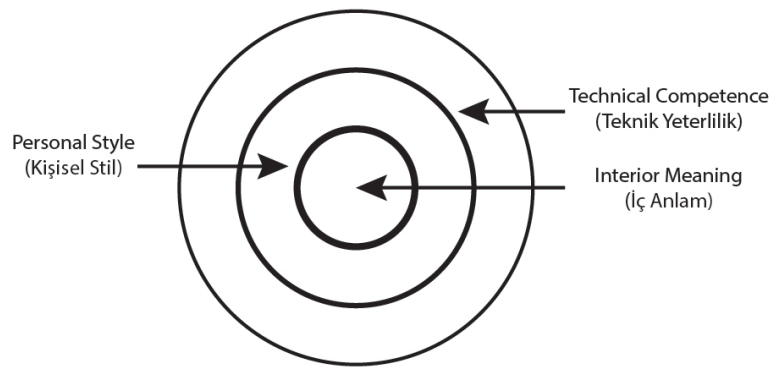
“Sinemada auteur'ün rolünü sözelimi François Truffaut veya Eric Rohmer ile aynı şekilde görmesem de, bu benim auteur kavramına belli bir noktaya kadar inanmamı ve tutkulu sevdalarını her zaman paylaşmasam da, onlarla hemfikir olmamı engellemez. Benim savunulabilir bulduğum filmlere saldırgan bir şekilde tepki verdikleri durumlarda daha gönülsüzce düşerim ben de o sevdaya –ve tam da böyle yapmamın sebebi eserin yönetmeni aştığını keşfetmemdir (onlarsa hassas bir çelişki olarak addettikleri bu olgunun doğruluğundan şüphe etmekte). Başka bir deyişle, hemen hemen tek farkımız eser ile yönetmeni arasındaki ilişkiyle alakalıdır” (Bazin, 2012: 94).

Yeni Dalga yönetmenlerinin temel referans noktası olan Bazin, onlarla kendisi arasında auteur'e ilişkin görüşlerde farklılık olmasına rağmen kavrama olan desteğinden de vazgeçmemiştir “...gördüğüm kadarıyla *politique des auteurs*, yandaşlarının birtakım hatalar yapmasına yol açsa da, eleştiriler karşısında onları temize çıkarmak söz konusu olduğunda topyekûn çıkarımları itibariyle hayli verimlidir. Bu hatalar dolayısıyla *politique des auteurs* savunucularına saldırmak için kullanılan argümanlar, beni onları savunmak zorunda bırakmıştır” (Bazin, 2012: 94).

1950'lerin başlarından itibaren *Cahiers du cinema*'da yazılan makaleler, auteur sözcüğünün inşasına yönelik olarak bir tartışmayı başlatır. O yıllardaki önemli tartışmalardan birisi *auteur* ile *metteur en scene* (sahneye koyan kimse) kavramlarına atfedilen anlamlar üzerinden yapılır. *Auteur* sözcüğü film senaristleri için atfedilen bir kavram değildir. *Auteur* kendi fikirleri ve tekniğiyle filmi yazar, *metteur en scene* kavramı ise daha çok senaristin yazdıklarını görselleştiren yönetmendir. *Metteur en scene* olarak görülen bir yönetmen teknik açıdan üst düzey işler ortaya çıkarabilir. Fakat ürettiği film teknik başarıdan öteye geçemez, kişiliğini filme yansıtamaz. Hâlbuki *auteur* sadece teknik açıdan yetkinliğini göstermez, kalemiyle kendi filmi üretir ve yarattığı biçem ile *auteur* sıfatını hak eder (Büker, 2019: 264).

*Auteur*'e ilişkin kapsamlı tartışmalar 1950'li yıllarda Fransa'da filizlenmiş olmasına rağmen kısa sürede dünya genelinde bir karşılık bulur hale gelmiştir. Andrew Sarris'in kaleme aldığı *Notes on the Auteur Theory in 1962* (*Auteur Teorisi Üzerine Notlar*) isimli çalışma *auteur*'ün ölçütlerini ortaya koyma açısından önemli görüşleri ifade etmektedir. Filmin ayırt edici bir karakterini filmin yazarı olarak yaratıcı yöneten olduğunu söyleyen Sarris, yönetmeni birincil olarak değerlendirmektedir. Ona göre *auteur*, diğer yönetmenler üzerinde ayırt edici bir konuma sahiptir (Hicks & Petrova, 2006: 183).

**Andrew Sarris - Auteur Theory Model (1962)**



Görsel 1: Andrew Sarris'in Auteur Kuram Modeli

Andrew Sarris'e (2009) göre auteur, birbiri içerisine geçmiş üç halka şeklinde oluşan bir şema ile gerçekleşir. Bu birleşme sayesinde ortaya çıkan şemayı tamamlayan kişi ise auteur olur. Ona göre büyük halkayı oluşturan öncüller; *Technical Competence* (Teknik Yeterlilik), *Personel Style* (Kişisel Stil) ve *Interior Meaning* (İç Anlam) şeklinde ifade edilir. Birinci öncül olan teknik yeterlilik, yönetmenin film çekiminde teknik açıdan yetkin olmasını nitelemektedir. Eğer film kötü yönetilmişse ona bir değer atfedilemez ve bu çekilen niteliksiz görüntülerin birbiri ardına sıralanmasından öteye geçmeyecektir. İkinci öncül ise yönetmenin kişiliğini ortaya koyabilmesidir. Yönetmen çektiği birkaç filmde kendi karakteristiğini filme yansıtabiliyorsa yani 'imza' atabiliyorsa biçim yaratabilir. Üçüncü ve son öncül ise yönetmenin filmlerinde içsel anlamı vurgulamasıdır. Sarris'in ortaya attığı bu modelde özellikle 'iç anlam' kafa karıştırıcı bir rol oynar. Bu öncülü oluştururken Astruc'un *Mise en scène* (Mizansen) kavramına atıfta bulunsa da tam olarak onu ifade etmediğinin altını çizer. Bu öncül aslında sinemanın bir sanat olarak ortaya koyduğu ihtişam ile ilgilidir. Böylelikle iç anlam, yönetmenin kişiliği ve materyali arasındaki gerilimle oluşur.

Auteur kavramına ilişkin birçok farklı sinema yazarından katkılar sunulmuş olsa da özellikle Sarris'in ortaya attığı model sıklıkla kullanılmış ve akademik çalışmalarda yoğun biçimde başvurulan bir kaynak olarak geçerlilik kazanmıştır. Ancak Sarris'in auteur'e yönelik görüşlerine karşı sert eleştiriler de literatürde bulunmaktadır. Bu eleştiriler arasında en uç sınırlara ulaşan kişi Pauline Kael'dir. 1963 yılında *Film Quarterly* dergisinde yayınladığı *Circles and Squares* (Halkalar ve Kareler) isimli makale ile Kael, Sarris'in auteur modelinin çelişkili ve disiplinsiz bir girişim olduğu söyler. Sarris'in eklektik olduğunu iddia ettiği modelinde böyle bir unsurun olmadığı ileri süren Kael, "Eklektizm, parça eksikliği ile aynı şey değildir; eklektizm, çeşitli fikir sistemlerinden en iyi standartların ve ilkelerin seçilmesidir" ifadesiyle Sarris'e yönelik yergisini devam ettirir (Kael, 1963: 21). Ayrıca Kael, Sarris'in auteur modelini felsefi olarak idealist olmakla suçlar. Ona göre yönetmeni tek başına değerlendirmek<sup>1</sup> filme yönelik eleştiride sadece öznel bir bakış açısı oluşturacak ve bu yönetmeni olumsuzlamaktan öteye geçemeyecektir. Kael (1963)'e göre tek taraflı ve olabildiğince kişisel değerlendirmelerin egemen olduğu Sarris'in auteur modelinde, ideal bir çözümlenmeye yönetmenin kişiliğinin filme yansıtılması üzerinden ulaşmanın sonucu yine idealizme çıkacaktır ve bu onu önemsiz kılacaktır. Sarris'in birbiri içerisine geçmiş üç halkayı aşır şemayı oluşturma başarısını gösteren yönetmenleri auteur olarak görmesini eleştiren Kael, onun bu zorunluluk koyan yaklaşımını hem idealist hem de pragmatik olarak görür ve modelin zayıf halkalarına yıkmaya çalışır.

Auteur kavramına yönelik bir diğer önemli görüşü ise Peter Wollen ortaya atmıştır. Kendisinden önceki görüşleri bütünsel bir yaklaşımla değerlendiren Wollen, auteur kavramına yapısalcı bir şekilde yaklaşmış ve kavrama ilişkin eksik gördüğü kısımları doldurmaya çalışmıştır. Wollen'e göre (2009) yönetmen, filmin teması bağlamında karşıtlıklar zinciri oluşturabiliyorsa bir auteur olabilir. Çekilen film birçok etmenin biraya gelmesi sonucunda oluşur ve eğer film gizli anlamlar üzerine kurulmuşsa, burada auteur kavramı onu deşifre etmek için kullanılan bir araç olarak işlevselliğini gösterir. Wollen bu görüşü ortaya atarken Geoffrey Nowell-Smith'in bakış açısından faydalanır ve auteur kavramının gelişimsel formunu Smith'in görüşlerine atfeder:

*"Kuramın gelişimi sırasında beliren can damarlarından biri şudur: Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışı yüzeyel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen... Bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekenden ayırt etmeye yarar"* (Aktaran: Wollen, 2009: 72).

<sup>1</sup>Burada özellikle Bazin'in auteur'e olan bakış açısı referans alınır. Bazin'e göre film, her ne kadar yönetmenin ustalığı ile ortaya çıksa da içerisinde bulunan toplumsal ve kültürel koşullardan bağımsız olarak değerlendirilemez. Kael'de bu noktadan devam eder ve Sarris'in modelini bireyselci bularak auteur kavramının nesnel bir değerlendirme ölçütünün olamayacağından bahseder.



Bordwell ve Thompson'ın (2012) auteur'e ilişkin değerlendirmeleri ise "Kolektif yapım gibi bir durumda grup auteur "lüğü mü söz konusudur?" sorusu üzerinden şekillenmiştir. Onlara göre büyük prodüksiyon gerektiren filmlerde auteur kavramının tartışılması zor bir durumdur. Auteur sadece ne bir yapımcı ne de bir senarist olarak düşünülemez. Hollywood'un ilk yıllarından yapımcının film çekimi ile alakası yoktur, senaristin yazdıkları çekim esnasında büyük değişikliklere uğrayabilir. Bu yüzden auteur'ü karşılayacak olan nitelik yine yönetmenin kendisinde bulunmaktadır.

Auteur kavramına yönelik bir değerlendirme ortaya koymak gerekirse 20. yüzyılın ortalarında işlevli bir şekilde tartışılmaya başlamış ve yönetmenlerin arasındaki ayrımı belirginleştirmeye çalışmıştır. Her ne kadar Amerikan sinema endüstrisindeki örneklerden yararlanılmış olsa da amaç sanatçının ününü yükseltmek ya da film çalışmaları alanında akademik bir disiplin oluşturmak değildir (Lim, 2014: 224). Auteur'e ilişkin görüşlere bütünsel bir muhakeme yapıldığında, kavram fenomen olarak görülen içeriğin tikel örneklerini ele alır ve pratiklerin değerlendirilmesini amaçlar. Genel fenomenin sistematığı üzerine derinlemesine bir çalışma ortaya koymaz. Bu bağlamda yapılacak olan çalışmaların temel referans noktası auteur üzerinden geliyecekse ele alınacak sorunsal tekil bir yönetmen olarak karşılık bulur (Andrew, 2010: 45).

Auteur kavramı özellikle Amerikan sinemasının çözümlenmesine, oradaki başarılı yapıtların -sadece ticari bir meta olarak üretilen filmler dışında- sanatçının özgün perspektifini ortaya koyabileceği ve sinemasal bir dil yaratabileceği göstermesi açısından sıklıkla başvurulan bir konu oldu. Ancak bu kavramın en önemli eksikliği onun takipçisi olan birçok sinema yazarı ve entelektüel tarafından kolektif biçimde sahiplenilemeyişiydi. Auteur'e dair programlı ve öncü manifestolar yayımlanmadı ve bu durum kavramın çok daha farklı anlamlarda yorumlanmasına neden oldu, yer yer ana bağlamından uzaklaştırdı (Wollen, 2017: 68-69). Sinema yazarları için sorun auteur kavramı değildi, asıl sorun olan şey auteur'ün kime ve neye göre olduğuydu.

Auteur kavramı üzerine yapılan araştırmalar ve yazılan pek çok yazı sayesinde dünya sineması, yönetmenin belirli kalıplar ve çizgiler dâhilinde film üretme zorunluluğunda olmadığını görmektedir. Söz konusu kavramın, filmi değerli kılan kişinin yalnızca ünlü oyuncular olmadığını, yönetmenin filme her aşamada dokunarak onu değerli bir sanat eseri haline getirebileceği olgusunu sinema dünyasına kazandırmıştır.

Açıkça belirtmek gerekirse yalnızca sinema var olan toplumun ve kültürün içerisinden izler taşımaz. Sanat olan her şey esasında toplumsallığın bir bütünüdür. O halde yaratıcı yönetmen de bunun bir paydaşı olmak zorundadır. Çekilen filmin tamamı auteur'ün zihnindekilerin işlenmesi olarak görülebilir ancak auteur'ün zihnini oluşturan şey ise onun içinde bulunduğu toplumun bir üyesi olmasından geçer. Ancak bu durum auteur'ün özgün, yaratıcı ve hatta yıkıcı olabileceğinin önünü kesemez. Nihayetinde auteur, beyaz perdeye düşen ışığın inşalarda yarattığı imgeyi değiştirebilir, daha önce hiç denememiş teknikleri üretebilir, kendi filmleri arasında diyalektik bir bütünlük sunabilir ve hepsinden önemlisi hegomonik toplumsal görüşlerin parçalanmasında öncülük edecek olan unsurlardan birisi olabilir. Tıpkı Aki Kaurismaki, Fernando Ezequiel Solanas, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Ken Loach ve Yılmaz Güney gibi birçok auteur'ün yaptığı gibi.

## L'enfant Terrible Olarak Gaspar Noé

*Yaşam bencil bir eylemdir (Seul Contre Tous)*

Gaspar Noé, 1963'te Arjantin doğumludur ve 70'li yıllarından ortalarından itibaren Fransa'da yaşamaya başlamıştır. Sinemaya gençlik dönemlerinde ilgi duyan yönetmen sinema ve felsefe alanında eğitim görmüştür. Film yapımına ise *Tangos, El exilio de Gardel (Tangolar, Fernando Solanas, 1985)* filminde yardımcı yönetmen olarak başlamıştır. Noé, çektiği üçüncü

kısa film olan *Carne* ile 1991 Cannes Film Festivali'nde "SACD Award" adında en iyi kısa film ödülünü alarak uluslararası alanda adını duyurmayı başarmıştır (Sterritt, 2007: 307). Sonraki süreçte uzun metrajlı filmlere imza atan Noé, Cannes ve diğer festivallerde daha çok *Out of Competition* (Yarışma Dışı) ya da *Special Screenings* (Özel Gösterimler) kısmında kendine has bir izleyici kitlesi ile buluşmaktadır.

30 yılı aşan sinema deneyimi ile Noé kendi film dilini oluşturmuş bir auteur yönetmendir. Noé'nin auteur oluşu sadece filmlerinin senaryosunu yazması veya kurgusunu üstlenmesi sayesinde değildir. Noé filmlerinde kendine özgü baş döndüren çekim teknikleri ve açıları kullanmakta, sesi kulakları tırmalayarak rahatsız edici bir unsur haline dönüştürmekte, ışığı ise kışkırtıcı bir atmosferi oluşturmasındaki temel argüman olarak görmektedir. Noé'nin sinematik deneyimi izleyiciyi kışkırtan imgelerle doludur ve filmlerinin teması insanlığın karanlık yönüne (şiddet, homofobi, ensest, uyuşturucu, ölüm vd.) çevrilmiştir. İzleyicilerin sınırlarını zorlayan filmlere imza atan Noé aynı zamanda Fransız Yeni Aşırılığı ya da Yeni Aşırılık olarak nitelendirilen akımın öncülerinden birisidir.

Gaspar Noé'nin filmografisi incelendiğinde görülmektedir ki çağdaş toplumun krizi onun eleştirisini sunduğu en önemli noktadır. Burada krizden kasıt daha çok insanın varoluşsal sancuları, psikolojik çöküşü, yabancılaşması ve tükenmesiyle ilgilidir. Nihayetinde şehir insanı yıllardır bu krizi aşamamış ve birçok felsefecinin de konuyu soruşturmasına neden olmuştur. Bu bağlamda Noé kamerayı arka sokaklara taşımakta ve modern şehirlerin karanlıkta kalan yüzlerini acının, uyuşturucunun ve çöken ilişkilerin yuvası olarak tasvir etmektedir.

Kısa senaryolar, doğaçlama sözcükler ve hareketlerle filmlerini oluşturan Noé, filmlerinde küçük bir başlık üzerinden konuyu açarak detaylı ve katmalı bir şekilde film içeriğini oluşturmaktadır. *Seul Contre Tous* filminde konu modern toplumun erkekliği üzerine şekillenirken aynı filmde alt başlıklar milliyetçilik, homofobi, ensest ve şiddet olarak sıralanmaktadır. *Irréversible* (*Dönüş Yok, Gaspar Noé, 2002*)'da ise intikam arzusu ana başlığı yabancılaşma, uyuşturucu ve kader gibi unsurlarla katmanlaşarak devam etmektedir. Bu yönüyle Noé için filmlerinde yapısökümcü bir tarzı işlediği de söylenebilir.

Filmlerinde sıklıkla olayları geriye doğru işleyen bir zamanlama ile ele alan ve kurgu dilini oluşturan Noé, bu yöntemle izleyicilerin büyük bir beklentiyle doyuma ulaşmayı beklediği katarsis anlarını yok etmektedir. İzleyiciler karakterlerle özdeşim kurmak yerine bu karakterlerin psikolojisini ele alan Noé, filmlerinde neden-sonuç ilişkisi kurmaktan farklılaşarak mevcut anın nasıl yaşandığına odaklanmakta, performans deneyimine izleyiciyi de ortak etmeye çalışmaktadır.

Bahsedilen tüm yönleri birlikte düşünüldüğünde Gaspar Noé, çağdaş sinemada *L'enfant Terrible* (Korkunç Çocuk) olarak isimlendirilmektedir. Bu kavram sinemada bağlamında daha çok kimsenin duymak istemediğini duyuran, insanların görmezden geldiği şeyleri ısrarla onların gözüne sokan yönetmenler için kullanılmıştır. Geçmişten bir örnek vermek gerekirse François Truffaut ile ilgili olarak *L'Express* dergisinde "dayanılmaz bir kendini beğenmişlikle gaf yapan nefret dolu korkunç bir çocuk (*enfant terrible*)" şeklinde yazılmıştır (Monaco, 2006: 20).

Noé hemen her filminde izleyici ile etkileşim kurmaya önem verir ve bunu Jean Luc-Godard'tan esinlenerek yapar. Filmlerinde dramatik yapı ve öyküyü yıkmaya çalışan ve seyirci ile etkileşimini arttıran Godard'ın filmlerinde ara yazılar, düz cümleler ve soru cümleleri öne çıkmaktadır (Kineşçi, 2017: 139). Noé de bu stratejinin peşinden gider ve izleyici ile olan iletişimi devam ettirir.



Görsel 2: Noé'nin filmlerindeki bazı ara yazılar

Noé'nin sinemaya dair sınırları zorlayan yaklaşımı çağdaş Fransız toplumunu tasvir etmesinin ışığında incelenebilir. *Carne* ve devam filmi *Seul Contre Tous'* de yarattığı "le Boucher" (Kasap) karakteri üzerine kurulan iki film, temelinde psikolojik ve sosyolojik göndermeleri içermektedir. *Carne'* de alt başlık olarak baba, kasaplık, et ve şiddet kavramları öne çıkarken *Seul Contre Tous'* de işsizlik, milliyetçilik, homofobi, yabancılaşma, şiddet ve ensest filmin alt başlıklarını oluşturmaktadır. Bu alt başlıkların kronolojik bir sırayla devam etmesi ise bir tesadüfün sonucu değildir. Şiddet ve ensest dışındaki alt başlıklar bu şekilde sıralanırken şiddet ve ensest her iki filmde de kendini göstermektedir. Şiddet, toplumsal cinsiyet bağlamında erkekliğin tüm olumsuzluklara karşı başvurduğu en önemli "mücadele" yöntemidir. Ensest arzusu ise *Seul Contre Tous'* de pratiğe dönüştüğü için birbirine geçen halklardan oluşan alt başlıkların sonuncusunu temsil eder (Korkmaz, 2014: 92).

Yönetmenin ikinci uzun metrajlı filmi olan *Irréversible'* da açılış sekansı önceki iki filminin ana karakteri olan *le Boucher* (Kasap) ile başlamaktadır. *Carne* ve *Seul Contre Tous* homofobik olarak resmedilen bu karakter, *Irréversible'* da ise eşcinsel bir ilişki deneyiminin ardından "Zaman her şeyi yok eder" cümlesini kurar ve filmin kurgusu tersine işleyen bir zaman şeklinde devam eder. Filmde Marcus eşi Alex'e saldıran kişiyi bulmak için çabaladığında artık onun için tek bir unsur geçerlidir, şiddet. Şiddeti onun için anlamlı kılan şey eşine yardım etmesi değildir. Marcus için şiddet, kendi amacına ulaşabilme arzusu ve çevrenin üzerinde oluşturduğu baskı arasındaki gerilime tırmanan bir pratiktir. Marcus öfkeyle mantıklı düşünebilme yetisini kaybeder ve şiddet onun için sadece intikam takıntısına hizmet ettiği bir yapıya dönüşür (Wróblewski, 2017: 52). Bayon'a göre (2007) Noé, bu filmde bir tür "fizyolojik sinema" faaliyetinde bulunmaktadır. Dünyanın en uzun tecavüz sahnesi süresinde izleyiciyi tek bir açıya sıkıştıran Noé, Alex'in çaresizliğini izleyicinin suratına çarpar. Film boyunca hareketli olan kamera sadece bu sahnede sabitlenir ve böylece Noé ekrana yansıyan tüm acıyı izleyici için kaçma fırsatı vermeden, buna maruz bırakarak filmsel gerçekliğin doruklarına ulaşmaktadır. Tecavüz sahnesinin bir diğer önemli ayrımı ise Noé'nin takip kamerası ile Alex'in peşinden gitmesidir. Kamera Alex'in girdiği tünele onu takip ederek devam etmektedir ve Alex'in gördüklerini izleyicinin de görmesi sağlanır. Alex tecavüze uğrarken ise kamera sabit bir konumda yere indirilir ve Noé izleyici adeta köşeye sıkıştırır (Keeseey, 2010: 97). Buradaki fizyolojik sinema ya da beden sineması kavramı izleyicinin görüntüdeki karakterlerin bedenlerini kendi bedenlerinin bir parçası olarak görmesiyle anlam kazanır. Filmdeki bu tecavüz sahnesi Noé'nin çok ileri sınırları zorladığı da bir sahnedir. İzleyicinin voyöristik (dikizcilik) durumuna düşürüldüğü bu sahnede şiddet, gerçeklik etkisi yaratarak adeta izleyicinin bedeninde vuku bulur ve onları köşeye sıkıştırır.

Noé'nin üçüncü uzun metrajlı filmi olan *Enter the Void* (Boşluk, Gaspar Noé, 2009) filminde izleyiciler Oscar'ın hem fiziksel formuna (yaşam) hem de ruhsal formuna (ölüm) tanıklık etmektedir (Nicodemo, 2013: 64). Kendine özgü saykodelik kamera kullanımı ile baş döndürmeye devam eden Noé, bu filmde de kamerayı insan bedenine yerleştirerek Oscar'ın kullandığı uyuşturucunun izleyicilerin sinir uçlarına karşılık bulmasını amaçlamaktadır. Renklerin halüsinatif etkisini Tokyo şehrinin ışıltısı ile harmanlayan Noé, bu filmde öznel kamera açısı ve yoğun efektler kullanarak sinematografik deneyimini kendine özgü bir tür varoluşçuluk ekseninde harmanlamaktadır. Noé'ye göre *Enter the Void* "Saykodelik bir melodram" şeklinde tanımlanmaktadır. Filmde Oscar'ın uyuşturucu aldıktan sonra öldürülmesinin ardından yaşam ve ölüm arasındaki boşluğa giden *Bardo Thödol* (Bardo Deneyimi, Tibet Ölüler Kitabı) temel alınır. Bu deneyim insan ruhunun ölümden tekrar doğuma kadar içinde bulunacağı bilinç hallerini tamamıdır ve ruha ölüm sonrasında bir dizi rehberlik yapmaktadır (Çetinbaş, 2019: 209).

Dördüncü uzun metrajlı filmi *Love* (Aşk, Gaspar Noé, 2015)'ı 3D (Three Dimensional) olarak çeken Noé, filmde otobiyografik bir yaklaşımla Murhpy karakterini ele almaktadır. Murphy'nin bir sahnede söylediği "Kan, sperm ve gözyaşı olan filmler çekmek istiyorum. Bu hayatın niteliği gibi bir şey. Bence filmler, böyle sahneler içermeli; bu sahnelerden oluşmalı." cümleleri tam da Noé'nin sinemasını tanımlamaktadır. Pornografi ve sinema arasındaki duvarları yıkmaya çalışan Noé için *Love* filminin 3D çekilmesi özellikle yoğun seks sahnelerinin mevcut olmasıyla daha da anlam kazanır. Aşk ve kıskançlık ilişkisini konu edinerek hayal ve gerçekliğin arasında gidip gelen Murphy'nin evlilik bataklığındaki kaçış noktası ise bir Noé klasiği olarak uyuşturucu olmaktadır.

Gaspar Noé'nin beşinci uzun metrajlı filmi olan *Climax* (Climax, Gaspar Noé, 2018) izleyicilerin karşısına çıkarken Noé provokasyonuna devam eder ve bunu filmin tanıtım aşamasında bile ifade etmektedir: "I Stand Alone'u beğenmediniz, Irreversible'dan nefret ettiniz, Enter the Void'dan tiksindiniz, Love'a küfrettiniz, bir de Climax'i deneyin!". Diğer filmlerinde de olduğu gibi filmin öykü kurgusunu sondan başlatan Noé, 1996 yılında karla kaplı bir atmosferin içerisinde yaşanan gerçek bir olayın peşinden gitmektedir. Noé, *sangria* adını verdikleri içeceklerine LSD (Liserjik Asit Dietilamid) isimli uyuşturucu madde katılan bir grup dansçı gencin geçirdiği *bad trip* (ölüm tribi) durumlarını ele alırken filmin neredeyse tamamının tek bir plan sekans ile çekildiği izlenimi vermektedir. Noé'ye has bir üslupla ve saykodelik bir şekilde ele alınan bu dans filmi bol miktarda kırmızı tonları da içererek yerini korku-gerilim türü bir deneyime bırakmaktadır. Sağlam'a göre (2018) ise bu durum "bir tür Gaspar Noé cehennemi" olarak tasvir edilmektedir. Noé, bu filmde sadece bir dans performansa ve korku-gerilim durumuna odaklanmamış aynı zamanda daha önce olduğu gibi şiddetin, uyuşturucunun ve ötekilerin izini sürmeye devam etmiştir. Noé, siyahilerin David'in anlına swastika çizilmesi ile Fransa'nın arka sokaklarında biriken öfkenin intikama dönüşmesini resmederken Tito'nun trajik ölümüyle toplumdaki bir tür narsist sadizmin örneğini göstermiştir. Böylece başkasının acısı kimisi için hazza dönüşebilmektedir. Çünkü bir toplumda şiddet arttıkça girdap büyür ve diğerlerini de bu şiddet sarmalının içerisine çekmektedir.

#### Gaspar Noé Filmlerinin Yapısal Şeması

Gaspar Noé Filmlerinin Yapısal Şeması	
<b>Teknik</b>	Baş döndüren (360 derece) kamera hareketleri, uzun plan sekanslar, dalgalı düzeyde ses ve müzik kullanımı, neon ışıklar, kırmızı tonlarının hâkim olduğu renkler, ara yazılar ve cümleler, iç sesle kurulan monologlar, kısa senaryolar

<b>Konu</b>	Parçalanmış ve dağınık hayatlar, uyuşturucu kullanımı ve devamında gelişen psikoz, modern toplumdaki yozlaşmış ilişkiler, cinsiyetçi toplumda erkekliğin rolü
<b>Mekânlar</b>	Klostrufobik iç mekânlar, barlar, apartman daireleri, kenar mahalleler, şehir
<b>Kişiler</b>	Tükenmiş insanlar, orta sınıf, ötekiler, uyuşturucu bağımlıları, acı çeken erkekler, eşcinseller
<b>Zaman</b>	Modern burjuvaziye ve orta sınıfı doğrusal olmayan bir anlatı yapısı içerisinde ele almıştır. Kurgusal zaman tersten aktığı gibi geri dönüşler ya da geleceğe gidişler görülebilir.
<b>Tema</b>	Şiddet, kan, cinsellik, öfke, aldatma, uyuşturucu, kader, reenkarnasyon, kıskançlık, yaşam, ölüm, yalnızlık

Noé'nin filmografisine bakıldığında intihar, ensest, cinsellik ve uyuşturucu gibi konular hayatın akış biçiminin dışarısında olmayıp esasında modern toplumlarda hayatın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Noé, izleyiciye bir kaçış alanı tanımayarak onları bu gerçeklikle yüzleştirme arayışına girmektedir. Nihayetinde onun temel sorunu, burada söz konusu edilen kavramların savunuculuğu ya da eleştirmenliği yapmaktan ziyade insanların yok saydığı ama bir o kadar da gün yüzünde duran bu tür olguların soyutlanamayacağını vurgulamak ve insanları bununla karşı karşıya getirerek durumun ifadesini ortaya koymaktır. Bu haliyle Noé'nin filmlerinde duygusallığın ön plana çıktığı bir melankoli ya da acınası bir halet-i ruhiyenin ifadesi yer almaz; tersine anlatımın tam karşılığı net çizgilerle belirlenmiş ve keskin şekilde işlenmiş bir yaşam pratiği beyaz perdeye yansıtılır. Noé için aslolan bir olay örgüsü şeklinde hikâyenin başlayıp sona ermesi değil, performansa dayalı yaşamın sinematik bir deneyimini aktarmaktır.

Noé filmlerinde provokatif bir tarzla hâkimliğini ortaya koymuş olsa da burada temel aldığı durum insanların dışarıdaki dünya ve diğer kişilerle olan etkileşimlerinden ziyade, almış oldukları uyarıcı maddelerin etkisiyle yaşanan yarı-bilinçli ya da bilinçsiz eylemlerini filme dâhil etmektedir. Bu durumu daha etkili kılabilmek için ise sıklıkla baş döndürücü kamera hareketlerinden ve kulakları tırmalayıcı ses unsurlarından yardım almaktadır. Böylece Noé, güncel toplum içerisinde sanat ve sinema kavrayışından kendisini arındırarak filmlerinde yarattığı karakterler aracılığıyla 'farklı' olanın anlatımını esas almaktadır. *Carne* ve devam filmi *Seul Contre Tous*'da *le Boucher* karakteri üzerinden ensesti temel alan Noé, *Irrversible*'de tecavüz ve sonrasında gelişen intikam arzusunu temel alarak gün yüzünde olmayanları, saklı ya da gizli kalanları derinlemesine aktarmaya çalışmıştır. Meydana gelen tecavüz, cinayet ya da uyuşturucunun insanda yarattığı tahribat gibi konuların insanlarda bıraktığı kötü izlenimleri salt bir acıma duygusu ile ele almayan Noé, yaşanan bu olayların faillerinin içinde bulunduğu psikolojik durumu aktarmasıyla anlatım tarzı açısından alışlagelmiş kalıpların dışarısına çıkmakta ve farklı bir duruşu ortaya koymaktadır.

Noé sinema tarihine imzasını atmış pek çok yönetmeni yakından takip edip onlardan büyük izlenimler taşısa da, onun film yapısında daha çok atıfta bulunduğu isimler Stanley

Kubrick ve David Lynch olmuştur. Kubrick'in filmlerindeki çelişkileri ayyuka çıkaran yapı ve Lynch'in filmlerindeki sembolik anlatım Noé'nin sıklıkla esinlendiği bir referans olarak filmlerinde karşılık bulmuştur.

Filmlerinde ses unsuruna da ayrı bir önem veren Noé, birçok filmde izleyiciyi filme daha da dâhil edebilmek için yüksek sesli ritimlere başvurur. *Climax'* de dans pistinde yüksek ritimlerle performans şovu gerçekleşirken, *Enter the Void'* de uyuşturucunun etkisi saykodelik türde ritimlerle doruklara çıkar. *Irrversible'* da ise sıklıkla başvurduğu izleyiciyi rahatsız etme argümanı ses unsuru ile desteklenir. Filimin ilk 30 dakikasına 28hz'lik düşük frekanslı bir ses ekleyerek izleyicide mide bulantısı ve baş dönmesi oluşturmayı hedeflemiştir.

Mekân konusunda da insanın içindeki sıkışmışlık halini genellikle klostrifobik iç mekânlarla yansıtan Noé, özellikle tercih ettiği kırmızı ve tonlarındaki ışıklarla mekânın kapalı atmosferini izleyicinin daha da derinden hissedebilmesini amaçlar.

Bütün bunların dışında Noé'nin belki de auteur sıfatını hak ettiği en önemli nokta filmlerinin birçok bölüm ve detayını kendi üstlenmesidir. Noé filmlerinde sadece bir yönetmen olarak değil aynı zamanda yapımcı, senarist, kameraman ve kurgu yönetmeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece Noé, filmin ilk aşamasından son aşamasına kadar süreci takip eden ve her aşamada kişisel stilini filme yansıtan bir yönetmen olarak auteur sıfatını fazlasıyla hak etmektedir.

Gaspar Noé temsilcisi olduğu Yeni Aşırılık dâhilinde sanat olarak sinemanın tekdüze ve bireyselle indirgenmeye çalışılan yapısından uzaklaşarak esasında basit bir öyküyü katmanlaşarak işlemeye çalışmakta ve girift bir atmosfer yakalamanın peşine düşmektedir. Filmlerinde olayları ve kavramları yapı söküme uğratarak aktarmanın peşinde olan Noé, geliştirdiği sinemasal teknik ve biçimsel özgünlük sayesinde sinema sanatında yeri çok ayrı olarak görülebilecek bir bakış açısını sunmuştur.

## Sonuç

Yeni Aşırılık akımı dâhilinde üretilen filmler çağdaş toplumların sert ve keskin bir eleştirisini sunmaktadır. Gündelik hayatın yozlaşmasını ve toplumsal ilişkilerdeki tükenmeye yönelik eleştirileri ortaya koyan bu filmler aynı zamanda şiddet ve etkileri hakkında farklı bir okuma yapmanın olanağını da oluşturmaktadır.

Yeni Aşırılığın en bilinen temsilcilerinden Gaspar Noé, filmlerinde senaryo ve yönetmenlik dışında yapımcılık ve kurguyu da üstlenmekte bazı filmlerinin kısa sahnelerinde oyuncu olarak da yer almaktadır. Noé'nin kamera, ses, ışık ve kurgu ile oluşturduğu teknik yeterlilik, klostrifobik iç mekânlar ve kendine has bir yapısökümle şiddet ve cinselliği soruşturan temalarla filmleri arasında bir bütünlük oluşturmaktadır. Ağırlıklı olarak kırmızı rengi ve tonlarını tercih eden Noé, öfkeyi, cinselliği ve hazzı en uç boyutlarda temsil etmenin peşine düşer.

Noé'nin filmlerinde uyuşturucunun insan bedeni ve zihninde yarattığı etki görsel bir anlatıma dönüştürülmekte ve insanın temel içgüdüleri ile yüzleşmesinin olanağını sunarak filmleri arasında bir içsel anlatım oluşturmaktadır. Noé'nin filmlerinde yarattığı karakterler, toplumu oluşturan ama o toplumun yüzleşmekten kaçındığı kötü karakterlerdir. İlk başta bu karakterlerle empati kurmaya çabalayan izleyiciler daha sonrasında çizilen performansla filmde görülen çeşitli sapkınlıkların etkisini hisseder. Böylece filmlerinin öyküsünü sondan başlatan Noé, klasik sinema anlayışındaki ana karakterlerle özdeşim kurma beklentisinin karşısına çıkar ve izleyicinin katarsise ulaşmasının önüne geçer. Bu yüzden Noé için sinema, duygusal bir doyuma ulaşmak değil tersine psikolojik bir tepki oluşturmanın aracıdır. Noé her ne kadar izleyici ile etkileşim kurmaya çalışan bir yönetmen olsa da son kertede izleyici onun eseri olan filmi teslim olarak izlemek zorundadır. Çünkü Noé filmlerinde izleyicinin bir kaçış olanağı yoktur.

Bu çalışmanın sonucunda her ne kadar bir manifestoya dayanmamış olsa da Yeni Aşırılık akımının gelişiminde auteur yönetmenlerin önemli bir yeri olduğu bulgulanmıştır. Yine çalışmanın sonucunda; farklı görüş ve önerileri içerisinde barındıran auteur kavramına ilişkin değer ölçütleri ile akımın temsilcilerinden olan Gaspar Noé'nin kesiştiği, Noé'nin filmlerine kendi kişiliğini yansıttığı ve özgün bir sinema dili oluşturduğuna ulaşılmıştır. Ek olarak Yeni Aşırılığın auteur yönetmenlerin katkıları sayesinde ortaya çıktığı çalışmanın bir diğer sonucunu oluşturmaktadır.

### Kaynakça

- Akça, K. (2010). Üçüncü Fransız Yeni Dalgası'nın Öncüsü. <http://www.keremakca.net/herkesekarsitekbasina.html>
- Andrew, J. D. (2010). Büyük Sinema Kuramları. Zahit Atam (Çev.). İstanbul: Doruk.
- Arcady, A. & Benmussa, R. (Yapımcı), & Aja, A. (Yönetmen). (2003). Haute Tension [Sinema Filmi]. Fransa: Alexandre Films, EuropaCorp.
- Bayon, E. (2007). Le Cinéma obscène. Paris: L'Harmattan.
- Bazin, A. (2012). Politique des Auteurs. Adem Yeşilyurt (Çev.). *sinecine*, 3 (1) , 93-103.
- Benayoun, G. ve Guglielmi, F. (Yapımcı). & Breillat, C. (Yönetmen). (1996). Parfait Amour [Sinema Filmi]. Fransa: Dacia Films, CB Films, La Sept Cinéma, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Canal+.
- Bertin, P., Frédiani, V., Guglielmi, R., Ovcarić, F., Percherancier, T., ve Ribière, F. (Yapımcı), & Bustillo, A. ve Maury, J. (Yönetmen). (2008). À l'intérieur [Sinema Filmi]. Fransa: Production Companies, La Fabrique de Films, BR Films, Canal+, CinéCinéma, Soficinéma 3, Uni Etoile 4, Cofinova 3.
- Beugnet, M. (2011). The Wounded Screen. Horeck and Kendall (Ed.), *The New Extremism in Cinema: From France to Europe* içinde (s. 29-42). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Birks, C. (2015). Body Problems: New Extremism, Descartes and Jean-Luc Nancy. *New Review of Film and Television Studies*, 13 (2) 131-148. DOI: 10.1080/17400309.2015.1009355
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). Film Sanatı. Emrah Suat Onat ve Ertan Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki.
- Bouchareb, R. ve Bréhat, J. (Yapımcı). & Dumont, B. (Yönetmen). (1999). L'Humanite [Sinema Filmi]. Fransa: 3B Productions, Arte France Cinéma, C.R.R.A.V, Canal+, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Pictanovo Nord-Pas-de-Calais, Procirep, Région Nord-Pas-de-Calais.
- Bréhat, J. ve Bouchareb, R. (Yapımcı). & Dumont, B. (Yönetmen). (1997). La vie de Jésus [Sinema Filmi]. Fransa: 3B Productions, Norfilm, C.R.R.A.V (as CRRAV), Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Ministère de la Culture de la République Française, Canal+, Procirep, La Fondation Gan pour le Cinéma, Région Nord-Pas-de-Calais (aid) (as La Région Nord/Pas de Calais), Pictanovo Nord-Pas-de-Calais
- Brown, W. (2015). The New Extremism in Cinema: From France to Europe, *Studies in European Cinema*, 12:2, 156-159, DOI: 10.1080/17411548.2014.973691
- Büker, S. & Topçu G. (2019). Sinema: Tarih-Kuram Eleştirisi. İstanbul: İthaki.
- Chioua, B., Maraval, V., Noé, G., Teixeira, R., Weil, E., Sant'Anna, L. (Yapımcı), & Noé, G. (Yönetmen). (2015). Love [Sinema Filmi]. Fransa: Les Cinémas de la Zone, RT Features, Rectangle Productions, Scope Pictures, Wild Bunch.
- Colak, M. (2011). The New Extremism: Representation of Violence in the New French

Extremism. VI. Congrès International Comunicaci  I Realitat, Barcelona. 491-499.

Coulthard, L. & Birks, C. (2015). Desublimating Monstrous Desire: The Horror of Gender in New Extremist Cinema. *Journal of Gender Studies*, 25 (4) 461-476. DOI: 10.1080/09589236.2015.1011100

Çetinbaş, T. (2019). Duyular ile Sinemayı Algulamak: ‘ l m Nedir?’ Sorusuna Cevap “Enter The Void”. *LA  Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (2), 199-219.

De Carbuccia, A., Girard, R., Goiran, J., Vuattoux, R. G. (Yapımcı), & Becker, J. (Yönetmen). (1954). *Ali Baba et les 40 voleurs* [Sinema Filmi]. Fransa: Les Films du Cyclope.

Delbosc, O., No , G., Maraval, V., Missonnier, M. (Yapımcı), & No , G. (Yönetmen). (2009). *Enter the Void* [Sinema Filmi]. Fransa, Almanya, İtalya, ABD: Fidélité Films, Wild Bunch, BUF, Les Cinémas de la Zone, Essential Filmproduktion GmbH, BIM Distribuzione, Paranoid Films.

Delbosc, O. (Yapımcı). & Ozon, F. (Yönetmen). (1999). *Les Amants Criminels* [Sinema Filmi]. Fransa: Fidélité Productions, Arte France Cinéma, StudioCanal, Euro Space.

Farenc, L. (Yapımcı), & De Van, M. (Yönetmen). (2002). *Dans Ma Peau* [Sinema Filmi]. Fransa: Lazennec & Associés, Canal+, Centre National du Cinéma et de l’Image Animée, Natexis Banques Populaires Images 2.

Goss, B. M. (2009). Steven Soderbergh’s *The Limey*: Implications for the Auteur Theory and Industry Structure. *Popular Communication*, 2:4, 231-255. DOI: 10.1207/s15405710pc0204\_3

Grandpierre, R. & Trottier, S. (Yapımcı), & Laugier, P. (Yönetmen). (2007). *Martyrs* [Sinema Filmi]. Kanada, Fransa: Eskwad, Wild Bunch, TCB Film, Canal Horizons, Canal+, Cin Cin ma.

Grandpierre, R. (Yapımcı), & Moreau, D. & Palud, X. (Yönetmen). (2006). *Ils* [Sinema Filmi]. Romanya: Eskwad, StudioCanal, Castel Film Romania, Canal+, Cin Cin ma.

Hicks, A. & Petrova, V. (2006). Auteur Discourse and the Cultural Consecration of American Films. *Poetics*, 34, 180-203.

Horeck, T. & Kendall, T. (2011). *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Horeck, T. & Kendall, T. (2012). *The New Extremisms Rethinking Extreme Cinema*. *Cinephile*, 8 (2), 4-9.

Horton, A. & Magretta, J. (1981). *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York: Frederick Ungar.

Jacques, C. (Yapımcı), & Grandrieux, P. (Yönetmen). (1998). *Sombre* [Sinema Filmi]. Fransa: ARTE, Canal+, Centre National du Cinéma et de l’Image Animée, Monteurs’ Studio, Procirep, Zeie Productions, Z lie Productions.

Jae-sun, L. ve Jin-gyu, L. (1), Dong-joo, K. ve Seung-yong, L. (2), Young-wuk, C., Harris, J., Kono, B., Chun-yeong, L. ve Tae-hun, L. (3) (Yapımcı). & Park Chan, W. (Yönetmen). (2002, 2003, 2005). *The Vengeance Trilogy* [Sinema Filmi]. G ney Kore: CJ Entertainment (1), Studio Box (1), Egg Films (2), Show East (2), CJ Capital Investment (3), Centurion Investment (3), Ilshin Capital Investments (3), Korea Capital Investment (3), Moho Films (3), Samsung Venture Capital (3), TSJ Entertainment (3).

Johnson, B. (2011). Disavowing The Isle: Masochism and New Extremity. *Asian Cinema*, 22 (1), 71-82 DOI: 10.1386/ac.22.1.70\_1

Kael, P. (1963). *Circles and Squares*. *Film Quarterly*, 16(3) DOI: 10.1525/fq.1963.16.3.04a00040

Kalender, A. B. &  zkan, S. (2018). Çağdaş Fransız Sinemasında Gaspar No : “Dönüş



Yok" Filmi Üzerine Dramaturjik İnceleme. Burak Yılmaz, Kurtuluş Özlü, Yusuf Bahardır Keskin, Cem Yüçetürk (Ed.), Sosyal Bilimlerde Güncel Akademik Çalışmalar - 2018 içinde (s.71-90). Ankara: Gece.

Keese, D. (2010). Split Identification: Representations of Rape in Gaspar Noé's *Irréversible* and Catherine Breillat's *Ama sœur!/Fat Girl*. *Studies in European Cinema*, 7 (2), 95-107. DOI: 10.1386/seci.7.2.95\_1

Kılıç, Ç. (2010). Antonin Artaud ve Şiddet. *Journal of Yasar University*, 3(10), 1253-1270.

Kineşçi, E. (2017). Postmodern Etik Kavrayışı ve "Müziğimiz" Film. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 123-144.

Korkmaz, U. F. (2014). Parisli Bir Kasabın Erkeklik Halleri. *ilef dergisi*, 1 (1), 89-114.

Kuyucak Esen, Ş. (2013). Sinemada Auteur Kuramı. Zeynep Özarıslan (Ed.), *Sinema Kuramları 2* içinde (s. 33-50). İstanbul: Su.

Kümbetoğlu, B. (2005). Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma. İstanbul: Bağlam.

Lau, A. (Yapımcı) & Chan, F. (Yönetmen). (1997). *Made in Hong Kong* [Sinema Filmi]. Hong Kong: Nicetop Independent Ltd., Team Work Production House.

Levasseur, G., Milchan, A., Sternberg, M., ve Păunescu, V. (Yapımcı), & Aja, A. (Yönetmen). (2008). *Mirrors* [Sinema Filmi]. ABD, Romanya, Almanya: New Regency Productions, New Regency Productions, Luna Pictures, ASAF, Castel Film Romania.

Lim, S. H. (2014). Positioning Auteur Theory in Chinese Cinemas Studies: Intratextuality, Intertextuality and Paratextuality in the Films of Tsai Ming-liang. *Journal of Chinese Cinemas*, 1:3, 223-245. DOI: 10.1386/jcc.1.3.223\_7

Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?*. Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: Oğlak.

Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: +1 Kitap.

Nicodemo, T. J. (2013). *The New French Extremity: Bruno Dumont and Gaspar Noé, France's Contemporary Zeitgeist in The University of Western Ontario* (Yüksek Lisans tezi), Canada. Erişim adresi: Electronic Thesis and Dissertation Repository, <https://ir.lib.uwo.ca/etd/1586.7>

Noé, G. ve Hadžihalilović, L. (Yapımcı), & Noé, G. (Yönetmen). (1991). *Carne* [Sinema Filmi]. Fransa: Les Cinémas de la Zone.

Noé, G. ve Hadžihalilović, L. (Yapımcı), & Noé, G. (Yönetmen). (1999). *Seul Contre Tous* [Sinema Filmi]. Fransa: Canal+, Les Cinémas de la Zone, Love Streams Productions.

Öztürk, R. (1993). Sinemada Akımlar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 26 (1), 227-235.

Öztürk, S. (2017). *Sinema Felsefesine Giriş*. Ankara: Ütopya.

Palmer, T. (2006). Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body. *Journal of Film and Video*, 58 (3) 22-32.

Quandt, J. (2011). *Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*. Horeck and Kendall (ed.) *The New Extremism in Cinema: From France to Europe* içinde. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Roy, J. M. (2002). *Love to Hate: America's Obsession with Hatred and Violence*. New York: Columbia University Press.

Sağlam, H. İ. (2018). Gaspar Noé'den Akıl Zorlayıcı Dans Cehennemi: *Climax*. Sinefil Kafası. <https://www.youtube.com/watch?v=dMxYQdYpgQY>. Erişim tarihi: 30.09.2020

Sarris, A. (2009). Notes on the Auteur Theory in 1962. Leo Braudy & Marshall Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* içinde (s. 451-454). New York: Oxford University Press. (Özgün eser 1962 tarihlidir)

Smith, M. (2011). Confronting Mortality: "The New French Extremity", The Hostel Series and Outdated Terminology (Part 2 of 3). <https://thesplitscreen.wordpress.com/2011/06/28/confronting-mortality-the-new-french-extremity-the-hostel-series-and-outdated-terminology-part-2-of-3/> Erişim tarihi: 27.09.2020

Solanas, F. (Yapımcı), & Solanas, F. (Yönetmen). (1985). *Tangos, El exilio de Gardel* [Sinema Filmi]. Arjantin, Fransa: Tercine, Cinesur, Ministère de la Culture, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. Selda Salman & Çiğdem Asatekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Sterritt, D. (2007). Time Destroys All Things: An Interview With Gaspar Noé. *Quarterly Review of Film and Video*, 24 (4), 307-316. DOI: 10.1080/10509200500526596

Şavlı, B. (2015). Gaspar Noé: Sınırları Delip Geçen İmgeler. <https://www.filmloverss.com/gaspar-noe-sinirlari-delip-gecen-imgeler/> Erişim tarihi: 28.09.2020

Tolleron, L. (Yapımcı), & Gens, X. (Yönetmen). (2008). *Frontière(s)* [Sinema Filmi]. Fransa, İsviçre: Cartel Productions, BR Films, EuropaCorp, Pacific Films, Chemin Vert.

Weil, E., Noé, G., Grandpierre, R., Maraval, V. (Yapımcı), & Noé, G. (Yönetmen). (2018). *Climax* [Sinema Filmi]. Fransa: Rectangle Productions, Wild Bunch, Les Cinémas de la Zone, Eskwad, KNM, Arte France Cinéma, Artémis Productions, Vice Films, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, VOO, BE TV, Shelter Prod, Taxshelter. be, Cinéventure 3.

Wollen, P. (2017). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Zafer Aracagök ve Bülent Doğan (Çev.). İstanbul: Metis.

Wróblewski, L. (2017). The Violence and The "Vindictive Destructiveness" in *Irréversible* By Gaspar Noé. Maria Isaienkova, M. & Lytovka, O. (ed.) *Violence And Society* içinde (s. 50-55). Warsaw: IRF.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin.

## “Şaban”ın Derdi ya da Dertli “Şaban”: “İnek” ama “Kral” Adam

Hacer Aker \*

### Özet

Şaban, 80’lerin ‘dertli’ adamıdır. ‘Darbe’ alan Türkiye, yeni ekonomik yapılanmayla da birlikte zenginleşmenin hoyratça görünümsergilediği bir dönemin eşiğindedir. Kentlerin iyice dolduğu, iş imkânlarının daraldığı bir dönemde, yoksulun artık, ‘neşe’sine ilave olarak farklı pratiklere ihtiyacı vardır. Çünkü 80’ler Gürbilek’in de dediği gibi ‘hatasız kul olmaz’ (Orhan Gencebay) dönemi değildir; ‘ben de isterem’ (İbrahim Tatlıses) diyenler sahneye çıkmıştır. Söz bastırılmıştır ancak bu aynı zamanda, bir söz patlamasını da beraberinde getirmiştir. Bataille ve Foucault’nun da altını çizdiği üzere yasaklar, çiğnenmeye gebe kalmıştır. Küçük kulübesinde mutlu bir hayat süren adamın mutluluğu, hemen karşısına taşınan komşusunun bir saray inşa etmesiyle sona ermiş; adam kendini daha da yoksullaşmış hissetmiştir. Dolayısıyla Şaban dertlidir. Öyküler onu altsınıfa özgü ‘saf’, ‘inek’ temaları üzerinden kurgular; kategorize eder. Ancak yine aynı öyküler, bu adamın siyasala, ‘sokak siyaseti’, ‘gizli senaryoları’ ve ‘taktikleriyle’ nasıl da sızdığını ve nasıl bir ‘kral’a dönüştüğünü anlatacaktır. Bu çerçevelenme ekseninde 80’ler (1975-1990) Türkiye’si ve Türk komedi sinemasında yoksul-madunun gündelik direniş pratikleri, “‘Şaban’ın Derdi ya da Dertli ‘Şaban’: ‘İnek’ ama ‘Kral’ Adam” başlığı altında örnekleme dahil edilen filmlerin metaforik ve metonimik bir okumaya tabi tutulmasıyla anlaşılmalı çalışılacaktır.

**Anahatar kelimeler:** Yoksul-Madun, Gündelik Direniş, Şaban, Yapıçözüm.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-0116-6462>

E-mail : [haceraker@selcuk.edu.tr](mailto:haceraker@selcuk.edu.tr)

DOI: [10.31122/sinefilozofi.865087](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.865087)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 20.01.2021

Kabul Tarihi - *Accepted*: 08.05.2021

## *“Şaban’s” Distress or Distressed “Şaban”: A “Cow” but a “King” Man*

Hacer Aker \*

### **Abstract**

*Şaban, as a character, is the distressed man of the 1980s. Turkey, hit by a coup, is on the verge of a period which exhibits impudent views on enrichment with the new economic structure. In a period when there was influx of people to the cities and job opportunities were shrinking, the poor needed different practices in addition to their “joy,” because the 80s, as Gürbilek states, is not a period of “nobody is perfect” (Orhan Gencebay); those who declare “I want, too” (İbrahim Tatlıses) appeared on the stage. The word has been suppressed, but this also brought about an explosion of words. As Bataille and Foucault highlighted, the prohibitions are pregnant to be violated. The happiness of the man who maintained a happy life in his little hut ended when his neighbor, who moved right across him, built a palace; the man felt even poorer. Therefore, Şaban is distressed. Stories construct and categorize him on the subclass-specific ‘pure’ and ‘cow’ themes. However, the same stories will depict how this man infiltrated in politics with his “street politics,” “secret scenarios” and “tactics,” and how he became a “king.” Within this context, Turkey in the 80s (1975-1990) and the daily resistant practices of the poor and the subaltern in Turkish comedy cinema are aimed to understood by subjecting selected films to metaphorical and metonymical reading under the title of “Şaban’s” Distress or Distressed “Şaban”: A “Cow” but a “King” Man.*

**Keywords:** Poor- Subaltern, Daily Resistance, Şaban, Deconstruction.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-0116-6462>

E-mail : [haceraker@selcuk.edu.tr](mailto:haceraker@selcuk.edu.tr)

DOI: [10.31122/sinefilozofi.865087](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.865087)

Geliş Tarihi - *Recieved*: 20.01.2021

Kabul Tarihi - *Accepted*: 08.05.2021

---

### ***Extended Abstract***

*This study is an ongoing discussion about the extent to which the narrative forms produced through cinema meet the visibility and politicization of the poverty issue, on which numerous comments have been made, but which contains many problems. Because there is a need to narrow and clarify the current issue and make it a researchable problem, the study also poses the following basic question: How can the poor-subordinate subject participate in the political processes in his daily life through the Şaban representation, and under which concepts can these participation forms be listed?*

*The study, designed on three levels of investigation in the scale of the limitations of the aforementioned research question, focused on the functioning of domination in films at the first level and sought an answer to the question of how and with what strategies the power functioned over the poor in its representation in Turkish cinema. At the second level, the study concentrated on the characteristics it displayed in terms of the articulating capacity of everyday forms of resistance, the articulation potential, the inclusive and exclusionary implications, open and closed features, the popular elements it evokes and the subjects it calls in its own heterogeneity and asked these: What are the public behaviors (public scenario) expected from the poor who are subject to detailed and systematic forms of social subordination in Şaban representation? How are the possibilities of resistance that emerge in the dialectic of power and subordination encoded in films? What kinds of political minds were made possible by the everyday possibilities of resistance, independent of the usual political ideologies? In what situations were these political minds publicized? At the third and final level, whether the functioning of domination and practices of resistance against domination in Şaban representation can be regarded as a response to the general unravel experienced in parallel to the social changes taking place in Turkey or not were problematized.*

*The methodology that guided inferences is hermeneutical and phenomenological from the Derrida's point of view. This study, which is based on the principle of interpreting the research questions determined for the purpose of the study through the Şaban representation, which was sampled within the universe of Turkish comedy cinema, from the perspective of historical reading by looking at the relationship between subjects and social structures, handled the films as a "cultural text" based on the contingency logic. The study thought of the relationship between films and social history as an encrypted relationship, and carried out the film analysis in the form of a deciphering activity with the references of the deconstructive reading that Ryan and Kellner conducted over Hollywood films. It exhibited basic tendencies of the poor-subordinate subject regarding daily resistance practices in Turkish comedy cinema through the Şaban representation and subjected the sampled films to text analysis in terms of their narratives based on the theoretical background of reflective themes on subalternity, the paradigm of everyday resistance, and comic, with the arguments of the poststructuralist approach and with a metonymic approach that undermines ideological metaphors, in other words, with references of the deconstructive method. Thus, by dissolving the fixities through procrastination, traces and spreading, and it included what is not there, what is supposed to be not there, or what may be there (in movies as a text) in the discussion. Moreover, all these were carried out by taking into account that, as Derrida said, the text now belongs to the reader after it leaves the hands of the author.*

*According to the findings obtained, Şaban showed that chaos and instability are both the worst thing to fight and a chance to change and destabilize with the characteristic smile with its "wide open mouth", which is an expression of the carnivalesque grotesque body, containing dialogues that alternate between cunning and purity and folkloric elements, its contribution to the Spinozacist effort to exist in the context of the politics of desire with its joy in itself, its distant attitude to fear, reversing the social roles or status at moments when it is pushed into centripetal forces, in other words, the set of values, giving messages about the cracks to infiltrate the order, how to eliminate the order, how to transform it and how to establish order, its submission to the impossibility of displacing order without the aid of centripetal forces, and putting the lack of exit at the point reached into words with the notes from the clarinet. And so, it became possible to say that the everyday establishment of politics in comedy cinema has the virtual and potential power to slowly and quietly erode and transform the sovereign power relations by*

*engaging a process of emancipation, rejection of identities, using potential forces and multiplication. The possibility that this effort to identify minor cracks that leaked into the major narrative could be a source for researchers who would be interested in comedy and daily resistance literature is a wish that will make the whole of the work meaningful.*

*This study, which handles films with text analysis method, excluded how the audience makes sense of the films. It is thought that evaluations to be made with audience-oriented analysis that has been used in cinema studies in Turkey today will make significant contributions to the field. There is also a need for studies that will question the concept set of daily resistance through women's poverty or the feminization of poverty.*

## Giriş

Henri Lefebvre modern dünyada gündelik hayatın izleklerini sürdürdüğü çalışmasında “aşına olunanın hiç de bilinmeyen olduğunu” (2013: 20, 55) söyler. Pierre Bourdieu ise Flaubert’ten alıntıyla “vasatı iyi betimlemek gerekir” (2014: 179) der. “Yapılması gereken gözleri açmak, gündelik hayatın en mütevazı olgularının engin insani içeriğini basitçe keşfetmektir” (Lefebvre, 2013: 137). Çünkü “anlaşılması kolay olanın açıklanması zordur” (Monaco, 2002: 166). “Kesinlikle ne olduklarını ayırt edemeyeceğimiz kadar gözümüzün dibinde durmalarından kaynaklanır bu durum. Onlar adeta aydınlıkta saklanır: Yanıltıcı ve aldatıcı aşinalığın ışığında” (Bauman, 2012: 9). Popüler olanı tanımlamanın ikircikli doğasına (kolay/zor) ilişkin bu tespiti bir değer atfı olarak görüyor, popüler olanda politik olanı arama çabasını ise bu ikircikliliğin yapısını çözme/aşma girişimi olarak değerlendiriyoruz. “...muhafazakâr kültürel ya da sinemasal metinlerin şaşmaz biçimde, metnin görünüşte muzaffer ideolojisine gölge düşüren bir çatlak hattı içerdiği”ni (Ryan ve Kellner, 1997: 112) varsayıyor; “hayat daima, onun tahsis ettiği ve ondan çıkan formun yer ayırdığından daha fazla hayattır” (Simmel, 2009: 294) fikrine atfen, “pek çok küçük yerde, pek çok küçük insanın dünyanın suretini değiştirebilecek pek çok küçük şey yaptığına” (Afrika Atasözü) inanıyoruz. Bu motivasyondan hareketle, sinema aracılığıyla üretilen anlatı biçimlerinin, üzerine sayısız yorum yapılan ancak pek çok sorun barındıran yoksulluk meselesinin görünür hale gelmesi ve politikleştirilmesini ne ölçüde karşıladığına yönelik sürdürülecek bir tartışmayı mümkün ve kendi içinde anlamlı buluyoruz. Mevcut konuyu daraltıp netleştirme ve araştırılabilir bir problem haline getirme gerekliliği dolayısıyla da şu temel soruyu soruyoruz: *Şaban* temsili üzerinden yoksul-madun özne, gündelik yaşamında siyasi süreçlere nasıl katılır ve bu katılım biçimleri hangi kavramlar ışığında listelenebilir?

Söz konusu problem cümlesinin sınırlılıkları ölçeğinde üç soruşturma düzeyi üzerinden tasarılan çalışma ilk düzeyde filmlerde tahakkümün işleyişine odaklanacak ve Türk sinemasındaki temsilde iktidar yoksullar üzerinden nasıl, hangi stratejilerle işlemiştir sorusuna yanıt arayacaktır. İkinci düzeyde kendi heterojenliği içerisinde gündelik direnme biçimlerinin eklemleyici kapasitesi, eklemleme potansiyeli, içerici ve dışlayıcı imaları, açık ve kapalı yanları, seslendiği popüler öğeleri ve çağırdığı özneleri bakımından ne gibi özellikler sergilediğine yoğunlaşacak ve şunları soracaktır: *Şaban* temsilde ayrıntılı ve sistematik toplumsal tabiyet biçimlerine tabi olan yoksullardan beklenen kamusal davranış tarzları (kamusal senaryo) nelerdir? İktidar ve tabiyet diyalektiğinde açığa çıkan direnme olanakları filmlerde nasıl şifrelenmiştir? Gündelik direnme olanakları, bildik siyasi ideolojilerden bağımsız olarak, ne tür siyasi akılları olanaklı kılmıştır? Bu siyasi akıllar hangi durumlarda kamusal ilan edilmiştir? Üçüncü ve son düzeyde ise *Şaban* temsilde tahakkümün işleyişi ve tahakküme karşı geliştirilen direnme pratiklerinin Türkiye’nin toplumsal değişimine koşut olarak yaşanan genel çözülmeye bir cevap olarak okunup okunamayacağını sorunsallaştıracaktır.

Çıkarımları yönlendiren yöntemibilim, Derridacı anlamda hermeneutik ve fenomenolojiktir. Türk komedi sineması evrenseli içerisinde örnekleme alınan *Şaban* temsili üzerinden çalışmanın amacına yönelik belirlenen araştırma sorularını, öznel ve toplumsal yapılar arasındaki ilişki biçimlerine bakarak tarihsel okuma perspektifinden yorumlama esasına dayanan bu çalışma, filmleri olumsuzluk mantığına yaslanarak “kültürel metin” olarak ele alacaktır. Filmler ile toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi şifrelenmiş bir ilişki olarak düşünecek, film çözümlemelerini Ryan ve Kellner’ın Holywood filmleri üzerinden yürüttüğü yapıçözücü okumanın referanslarıyla bir deşifre etme faaliyeti biçiminde gerçekleştirecektir. Türk komedi sinemasında yoksul-madun öznenin gündelik direniş pratiklerine ilişkin temel eğilimleri, *Şaban* temsili üzerinden ortaya koyacak; örnekleme alınan filmleri maduniyet, gündelik direniş paradigması ve komik üzerine düşünsel izleklerin teorik ardalana dayanarak postyapısalcı yaklaşımın argümanlarıyla, ideolojik metaforlara karşılık onların altını oyan metonimik bir yaklaşımla, diğer bir deyişle yapıçözücü yöntemin referanslarıyla anlatıları açısından metin analizine tabi tutacaktır. Böylece erteleme, izler ve yayılma yoluyla sabitlikleri çözerek, (bir metin olarak filmlerde) orda olmayanı, olmadığı sanılanı ya da olabilecek olanı tartışmanın içine yerleştirecektir. Ve bunları, Derrida’nın da dediği gibi, metnin, yazarın elinden çıktıktan sonra artık okura ait olduğunu hesaba katarak yapacaktır.

Madunların siyaseti gündelik olarak kendi araçlarıyla kurmaları, siyasi katılıma ilişkin üstü kapalı bir kabulü imlemesi bağlamında daha adil bir toplumsal yapının inşasını güdülemekte; konu bu açıdan, güncel olana temas etmektedir. Diğer yandan Deleuze’e referansla “başka türlü mümkün” düşüncesini dillendiren anlatıların (filmi, edebi metinler vs.) kolektif bilinçaltında bir itki yaratacağından hareketle, elde edilecek bulguların siyasal katılım konusunda tarihin konusu ol(a)mamış öznelerle onların eylemlilikleri bağlamında yer açacağı umulmaktadır. Bu bağlamda, sinema evrenseli içerisinde de olsa siyasalın gündelik kuruluşunun imkânlarını/sınırlılıklarını ortaya koyacak bir değerlendirme önemli görülmektedir. Majör anlatıya sızan minör çatlakları belirlemeye yönelik bu çabanın, komedi ve gündelik direniş yazınına ilgi duyacak araştırmacılara kaynak olabilme olanağı ise çalışmanın bütününe anlamlı kılacak temennidir.

### **Sunal: “... Bunun Araştırılması Lazım...”**

1970’ler Türkiye’sinin toplumsal siyasal topografyasını eskinin öldüğü fakat yeninin henüz doğmadığı bir organik bunalım ekseninde (Erdoğan, 1998: 33) düşünmek *Şaban* tiptemesinin içinde barındırdığı heterojen potansiyelleri kavrayışımızda ilk adım olabilir. Çünkü o doğumuyla 1970’lere, ölümüyle de 1980’lere seslenir. Onun var olma (70’ler) ve var kalma (80’ler) mücadelesi arasında seyreden farklılaşmalar, dönemin Türkiye’si kadar akışkan, geçirendir.

İlk olarak *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972) adlı filmde izleyici ile buluşan bu “adsız, uzun boylu, salak basketbolcu”, perdede sekiz kere görülür. O her perdede görüldüğünde salonda kıyamet kopar. “Suratım izleyiciye enteresan geldi herhalde” diyen Sunal’a göre, “o anda bu iş tamamdır” (Sunal, 9 Mayıs 1985). Karnavalesk grotesk beden bir dışavurumu olan “ardına kadar açık ağzı” ile karakteristik gülüşü (*Hababam Sınıfı*, Ertem Eğilmez, 1975); kurnazlık ve saflık arasında gidip gelen diyalogları ile folklorik öğeleri bünyesinde barındırması (*Salako*, Atif Yılmaz, 1974; *Süt Kardeşler*, Ertem Eğilmez, 1976; *Tosun Paşa*, Kartal Tibet, 1976); kendinde neşesi, korkuya olan mesafeli tavrı ile arzu siyaseti bağlamında Spinozacı var kalma çabasına sunduğu katkı (*Sahte Kabadayı*, Natuk Baytan, 1976); merkezci güçlerin, yani değerler kümesinin içine “itildiği” anlarda sosyal rolleri ya da statüleri tersyüz edişi (*Yüz Numaralı Adam*, Osman F. Seden, 1979; *Korkusuz Korkak*, Natuk Baytan, 1979); düzene hangi çatlaklardan sızılacağı (*Kapıcılar Kralı*, Zeki Ökten, 1977), düzenin nasıl ortadan kaldırılacağı (*Kibar Feyzo*, Atif Yılmaz, 1978), ne şekilde dönüştürüleceği (*Üçkağıtçı*, Natuk Baytan, 1981) ve düzene nasıl düzen kurulacağına ilişkin mesajlar verisi (*Tokatçı*, Natuk Baytan, 1983); merkezci güçlerin yardımı olmaksızın düzeni yerinden oynatmanın imkansızlığına boyun eğişi (*Yoksul*, Zeki Ökten, 1986) ve gelinen noktada “çıkışsızlığı” klarnetinden dökülen notalarla dillendirilişi

(*Düştürü Dünya*, Zeki Ökten, 1987) ile *Şaban*, kaos ve istikrarsızlığın hem mücadele edilmeye çalışılan en kötü şey hem de bir değiştirme ve istikrarsızlaştırma şansı olduğunu göstermek istemiş gibidir. Ölümünden önce verdiği son röportajında, "... bunun araştırılması lazım. Bu elli sene sonra da seyredilecek, göreceksiniz. Yazın bir kenara, tarih de atın" (Sunal, 2000) diyen Sunal'ı, aradan geçen yirmi yıl haklı çıkarmıştır. Gelecek ne gösterir bilinmez ancak geldiğimiz noktada onun zamanları aşan evrensel niteliğini ilk olarak, serüvenin başladığı yerde, 1975 tarihli *Hababam Sınıfı* adlı filmdeki İnek Şaban rolünde aramak gerekir. Gülen yüz ve karnavalesk mizah üzerinden düşünülecek bu rol, hiyerarşik düzenin "heteroglosik bir tarzda" (Bakhtin, 2014: 47) bozulduğu, yerinden edildiği ve başka yönler saptırıldığı ara mekânları görünür kılacak olması bakımından da önemlidir.

### ***Hababam Sınıfı: Bir Ara Mekân***

"*Batsın Bu Dünya*"<sup>1</sup> (1973) nidalarının yankılandığı bir dönemde, yolculuğuna bir karnaval şenliğinde başlayan tiplere, "gülüş"ünün yıkıcılığıyla çıkmıştır sahneye. Turist Ömer'in sokakları mesken tutmasına karşılık o, Agambenci bir belirsizlik muntikası, Goffmancı bir total kurum ya da Foucaultcu bir disiplin aygıtı olan okulda görülmüştür ilk kez. Müstehcen ve sövgülü dili ile grotesk bedensel imgesini birleştiren İnek Şaban, hayvana özgü temsiliyle samimi temasın hüküm sürdüğü karnaval yaşamında "diğerleri"nden biridir: Damat Ferit, Gündük Necmi, Tulum Hayri, Domdom Ali vd. Her biri kendi başına bir tekil olan bu mevcudiyetler, bir belirsizlik muntikası olan okulun içinde *Hababam Sınıfı*'yla karşıt belirsizlik muntikası yaratırlar. Diğer bir deyişle bir total kurum olan okulu, anti-disipliner birtakım girişimlerle deler; disipline edici mekanizmaları yerinden sarsarlar. Bunu da Bakhtinci karnaval şenliğinde, resmi dünyaya karşı kendi dünyalarını yaratarak, merkezci güçlere karşı merkezkaç kuvvet uygulayarak yaparlar: Ciddiyetin karşısına neşe, gülme ve jestlerle çıkarlar. Ölçülülük kısıtları, toplumsal normlar ve yasakların bir süreliğine askıya alındığı o anlarda, neşe ve eğlence ile umudun sembolleri ön plana çıkartılır. Böylece insanlar arasındaki uzaklıklar artırılır ya da azaltılır. Bunun nedeni gülen kişinin karşısındaki kişiyi/ nesneyi kendisinden uzaklaştırması ya da kendisine yakınlaştırmasıdır. Düzenle oynanan bu muzip oyun (oynayanlar kocaman bebekler olsa da), sınıfsız, herkesin eşit olduğu bir halk söylemine karşılık gelir. Çünkü İnek Şaban da dâhil sınıfın büyü(ye)memiş çocukları, alaysamacı gülüşlerini sadece merkezci öğelere değil, birbirlerine de yönelirler. Onları karnavalesk mizahının içine çeken de karşıtlıkların belirsizleştiği, üzerinin çizildiği ve yeniden baskıya verildiği kolektif gülüşün yakıcılığında şifrelenmiştir.



**Görsel 1:** *Hababam Sınıfı* filminden ekran görüntüsü

<sup>1</sup> "Yazıklar olsun, yazıklar olsun  
Kaderin böylesine, yazıklar olsun  
Her şey karanlık, nerde insanlık  
Kula kulluk edene yazıklar olsun." (Orhan Gencebay)



Madunluğun hincının karakterize edildiği öznel bir deneyim olan kolektif gülüş, "...kent soylu-kapitalist yabancılaşmaya birdenbire maruz kalan toplumun, korktuğu dış dünyadan kendisini koruduğu bir kale" (Atayman, 2011: 112)'de savunmacı nitelikte bir senaryo üretir. Bu senaryonun aktörleri, darbeler, alt sınıflar aleyhine artan zenginlik, yoksullaşmanın getirdiği göçler ve çelişkili sancılarla kıvranan toplumu bir oyun oynamaya davet etmektedir. Bu oyun, dışa insan yetiştirmek değil, tersine bu ütöpik yapı içerisinde insanını dıştan korumaya yönelik bir eğilimle ilerler. Cilalı İbo'nun pelteklüğünde yetişkini çocuksulaştıran dille eklemelenen "çocuk kalmış toplum hissiyatı" (Gürbilek, 2012: 41-42), *Hababam Sınıfı*'nda "çocukluk dünyasına geri dönme ve orada asılıp kalma" (Atayman, 2011) özlemiyle büyümek istemeyen bir halkın savunmacı senaryosuna dönüşür. Bu senaryo, Türk halkının dıştan duyduğu endişe ve korkuya karşı, sınırlarını çizdiği bir uzam ve zamanda kendini korumaya almak istemesiyle ilişkilendirilebilir. Nitekim tek bir mekânda başlayan ve sonlanan anlatının seyircide karşılık bulması, "dış" dünyaya duyulan korku ve kaygılar karşısında Atayman'ın yukarıda ifade ettiği şekliyle "kalede güvende hissetmek" fikrini temellendirebilir.

### ***Oyun içinde oyun: Alaycı gülüş***

Diğer yandan kötü dünyanın bir "dış" olarak dondurulduğu bu okulda, yaşlanan ama hiç büyümeyen çocuklar, dünyanın uzağında, dünya ile ilişki kurmanın ilk antrenmanlarını da yaparlar. Kızlar da vardır bu okulda, aşklar da. İktidar da vardır, tabi olan da. Derrida'nın "oyun içinde oyun" ifadesinde karşılığını bulabileceği türden bir iç içe geçme hali: "Dış"a kendini kapatan "iç"in, kendine ait bir dinamiği. Bu dinamiğin ütöpik bir "kale" içerisinde dahi kendine yer bulmuş olması, Foucaultcu iktidar/direnme izleği üzerinden okunabilir; *Hababam Sınıfı* bir tür dışarıya hazırlık evresi olarak düşünülebilir. Nitekim bu dinamik yapının aktörleri, kendi habituslarında egemen iktidarı ele geçirmeye ya da değiştirmeye değil, elde bulunan iktidar alanlarını koruyarak, fırsatını buldukları anda iktidar ilişkilerinin çizdiği sınırları ihlal etmeye adaydırlar. Bunu da kolektif gülüşlerine ek olarak yanlış anlamalar, eğretilmeler, anıştırma ve söz oyunları, akıl çelen ve çok anlama gelebilecek bir dille yaparlar. Filmin anlatı yapısına sızan bu grotesk halk kültürü öğeleri heteroglat yapıyla ortaya çıkan merkezkaç güçleri (*Hababam Sınıfı* öğrencileri) temsil ederken, merkezci güçleri ise yerini sağlamaştırmaya çalışan toplumsal değerler kümesi (okul yönetimi) temsil eder.<sup>2</sup> Filmin merkezci öğeleri bir yandan var olan düzeni meşrulaştırırken, karnavalesk üslup ise var olan düzenin hiyerarşikliğini ve kural koyuculuğunu bertaraf eder.<sup>3</sup> Scott'a referansla politik kılık değiştirme sanatının bileşeni olan bu ritüelleri, statü ve ideoloji tahakkümüne karşı geliştirilen altpolitikalar üzerinden düşünmek mümkündür. Nitekim altpolitikaların zaman zaman savunmacı düzeyden saldırgan düzeye evrilen, böylece iktidar ilişkilerini olabildiğince yıpratmayı ve dönüştürmeyi amaç edinen yansımalarının olabileceğine ilişkin Scott'ı çerçeve, *Hababam Sınıfı*'nda da karşılığını bulur. Sigara yasağını delme, toplu maça kaçma gibi birçok sivil itaatsizlik eylemleri bu kapsamda düşünülebilir. Hegemonik pratiklerden taviz verilen o anlarda kabullenmemeye yönelik bu eğilim, egemen olanın "üstpolitikasını"<sup>4</sup> da görünür kılar. Disipline edici mekanizmanın aktörü Kel Mahmut, düzeni tesis etmek için *Hababam Sınıfı*'nın en büyük silahını (alaycı gülüşleri) onlara karşı kullanır. Aç bırakılmaktan hafta sonu dışarı çıkamamalarına, kırdıkları duvarı tamir etmelerinden, okulun bahçesinde tek ayaküstüne

<sup>2</sup> Bakhtin'e göre her sözce merkezci güçleri ve eğilimleriyle üniter dile katılır. Ama aynı zamanda merkezkaç kuvvetleriyle toplumsal ve tarihsel "heteroglossio"yu taşır (2014: 47).

<sup>3</sup> Her ne kadar *Hababam Sınıfı* öğrencilerinin resmi kurumu yıkıma uğratan karnavalesk doğası, onların yanlış eğitim sistemi içinde bulunmalarından (*Hababam Sınıfı*, Ertem Eğilmez, 1975) ya da öğrencilerin ilgisiz zengin ebeveynlerinden kaynaklanmış (*Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*, Ertem Eğilmez, 1976) gibi sunulsa da ve her ne kadar "köylü" Ahmet (*Hababam Sınıfı Uyanıyor*, Ertem Eğilmez, 1976) ile genç edebiyat öğretmeni (*Hababam Sınıfı Tatilde*, Ertem Eğilmez, 1977) karnaval meydanına sonradan katılan tipler olarak, anlatıdaki karnavalesk doğayı kırılmaya uğratsa da bir disiplin aygıtı olan okulda politik yaşamdan dışlanmış bu kişilerce karnaval havasında bir ortamın düzenlenmiş olması, gündelik yaşamın akışının kesintiye uğratılması bakımından önemli bir girişimdir.

<sup>4</sup> Serdar Öztürk, Scott'ın tabi olanların altpolitikası çözümlemesinden hareketle tabiyet kuranlar için de üstpolitika kavramını kullanmamızı önerir. Yazara göre mücadele altpolitika ve üstpolitikanın karşılaşmasından doğar (2012: 156).

durmalarına kadar bir dizi pratiklerle disipline edilmeye çalışılan *Hababam Sınıfı* için bu cezalar biyolojik anlamda caydırıcı değildir. Ancak o anlara şahitlik eden diğer öğrencilerin kendilerine yönelen alaycı gülüşleri, Zeus'un gülüşü kadar yakıcıdır.<sup>5</sup>

### Kurmaca İçinde Masal: Kültürel Bellek

Öte yandan vurgulamak gerekir ki *Hababam Sınıfı*'nda büyük bir çocuk olarak ilk ısınmalarını yapan Şaban, "diğerleri"nden farklı olarak çocuk kalmaya devam eder: "Anarşist, yaramaz bir çocuk" (Atayman, 2011: 113). Hayatı olumlayan gür bir sevinç, kendinde bir neşe ve saf oluşu ile güçlenen bu temsil, kadınlara olan zaafı, çalışkanlığıyla değil doğuştan inek olmasıyla çerçevesi çizilen sınırları, her söyleneni düzenlamıyla kavraması, dolabında kilitlediği tereyağının anahtarını yastığının altına koyup uyuyacak kadar uyanık olması, yatağına dökülen su nedeniyle altına kaçırdığını düşünerek utanması ve yılsonu müsamesesinde kadın kılığına girmesi gibi birçok "elementarfolklorik" öge ile de derinleştirilmiştir. Kurnazlık ve saflık arasında gidip gelen diyalogları ve folklorik öğeleri bünyesinde barındırmasıyla da tiplleme, "dinleyicilerine gelecekte kullanılabilecek taktik olasılıkları sunan büyüleyici hikâyeler" (Certeau, 2008: 95-96) bırakmıştır. Certeau'nun "yaşayan müzeler" dediği bu folklorik öğeler, kültürel bellek görevi görür. "Bunlar o kadar canlı ve o kadar dirençlidir ki" der Certeau, "bir masalcının ya da bir işportacının ağzından döküldüklerinde, bir köylünün ya da bir işçinin kulağı bunları hemen kavrayacaktır" (2008: 97). Bu sebeptendir ki "başka türlü mümkün"ü dillendiren bu anlatılar gündelik direnme yazınının önemli uğrakları olmuş; "elementarfolklorik" öğelerin ön planda olduğu filmlerde (*Salako*, *Tosun Paşa*, *Süt Kardeşler*, *Tokatçı*, *Köyden İndim Şehire*) Şaban, ütöpik bir uzamda da olsa zafer kazanan Keloğlan gibi, toplumsal sınıflardan gizlenmiş, kurtulmuştur.



Görsel 2: Tokatçı ve Salako filmlerinden ekran görüntüleri

Düşmanını halkın yanında yer alarak yenmiş, sınıf atlamak istememiş, saf ve iyi niyetli başladığı rollerini saf ve iyi niyetli şekilde bitirmiştir. Bunu da Nasrettin Hoca gibi hazırcevap olması, Keloğlanvari saf-kurnazlığı ve Karagöz gibi cesur, doğal ve yaşama sevinciyle donatılmasıyla sağlamıştır. *Tokatçı*'da yer alan şu diyalog folklorik öğelerin görünürlüğü açısından alıntılanmaya değerdir: Tiplemenin simit yiyecek parası dahi yoktur. Tavukçunun camına ekmek banar. Lokantacı para ister. "Arada cam var" der Osman. Lokantacı "bandın say" der. Osman "sen de para üstünü ver" der. "Para vermedin ki" diyen esnafa "verdim say" der. Esnaf parayı verir. Oyuna oyunla karşılık veren tiplmeye karşılık, esnafa arkasından bakmak kalmıştır. Ancak bu derinliğin yüzeyinde beliren en net gösteren, Şaban'ın zaman ve uzamdan bağımsız, "bir kendinelik olarak neşelilik"idir. Lacancı anlamda bu kendinelik "Gerçek"tir:

<sup>5</sup> Bu yüzdendir ki *Hababam Sınıfı* üyeleri, her alaycı gülüşe maruz kaldıklarında saldırılarının dozunu daha da artırır.

“Bir şekilde, şu bizi bekleyen bilinmeyendir, her zaman bizden önde olan, adı konulamayan, simgeselleştirilemeyen veya imgenemeyendir” (Nasio, 2009: 51). “Gösterilemeyen bu anlam artığı, gerçek kimliğin travmatik çekirdeğidir; asla fiilen var olmayan ama yine de etkileri hissedilen” (Newman, 2006: 218) *Şaban*, çerçevenin içine dâhil olduğu anlarda dahi seyircisini güldürmüştür. Tiplemenin var kalma çabasında belirgin bir konum elde eden bu durum, trajik olanı komik olanla eşitleyen gür bir sevince karşılık gelir. *Sahte Kabadayı*, bu yönlü bir kavrayışın izlerini sürmek için uygun bir zemin sunar.

### *Kendinde neşe: Korkuya filtre*

Film, İzmit’te pişmaniye satıcılığı yaptığı zamanlarda on liralık pişmaniyeyi bir liraya indirip elindeki tüm pişmaniyeleri rakip işportacılara satacak kadar saf olan tiplenenin, buna karşın herkese kafa tutacak kadar cesur ve korkusuz oluşuna yer verir. Fail, babasından kalan miras için İstanbul’a giden Kemal, yapı ise hakkı olanı geri almak için mücadeleye giriştiği kabadayı çetesidir.



Görsel 3: *Sahte Kabadayı* filminden ekran görüntüsü

Korkuya olan mesafeli tavıyla herkese kafa tutan tiplene için, gücü elinde bulunduran kabadayı çetesinin sıradan insandan, hatta babasının papağanından bile bir farkı yoktur. Öldürülmeye çalışılır. O anlarda karşısına çıkan güç bileşenlerini farkında olmadan zaaflarından yakalar. Dikişsiz Sabri’yi ayağındaki nasırından, hapishanenin yirmi yıllık dayısını gıdıklanmaya karşı savunmasız oluşundan “madara eder”. Onu “şişlemek” için görevlendirilen Şişçi Coşkun ise sabuna basarak kayar ve şişi kendi göğsüne saplar. Burada açığa çıktığı şekliyle tiplene, niyet gözetmez. Onu bilinçli bir eylemci olarak düşünemeyiz. Nitekim her hareketini babasının avukatına ve yardımcısına danışarak atan biri için en fazla olayların içine “itilme”<sup>6</sup> bahsedebiliriz. Zaten burada önemli olan da tiplenenin kabadayıları madara etmesi, onlara kafa tutması ya da bu kabadayıların sıradan bir insan olduklarının gösterilmesi meselesi değildir. Mesele, kabadayıların kendilerine ve kendi önemlerine duydukları sarsılmaz inanç, yani haddini bilmezlikleri meselesidir. Tam da bir kabadayı olarak, kabadayılıklarının zirvesindeyken sıradan bir adam olmalarıdır. Gerçekten ve içsel olarak bir kabadayı olduğuna inanan bir kabadayı, tam da bu inancı yüzünden, sıradan aptal bir insandır. Onların tiplene karşısında uğradıkları her yenilgi, kabadayılıklarına duydukları inanç ile ilgilidir. Kabadayılığı diğer bir ifadeyle erki bütüncül konumundan sıyırap parçalara ayıran bu metonimik dil, erk sahiplerinin korkak insanlara duyduğu ihtiyacı da açıklar. Korku, Hobbes’un vurgusunda<sup>7</sup> olduğu gibi iktidarın meşruluğu için işlevseldir. Doğrudur;

<sup>6</sup> “İtilme” Atayman’a referansla kullanılmaktadır. Yazara göre tiplene, olayların içerisine “itilir” (2011: 119).

<sup>7</sup> Hobbes, devlet egemenliğinin ilke olarak sınırı olamayacağını ve devletin kendisinin dışında bir şeyle haklı kılınmayacağını düşünür. Yani egemen, sadece en üstün olan değil aynı zamanda sınırlanmamış olandır; esas olan

hatta görüldüğü şekliyle korkusuzluk, erk sahiplerini “çamura batırmıştır”.<sup>8</sup> Ancak korku üzerinden meşrulaştırılan bir düzen, Spinoza’dan da hatırlanacağı üzere örselenmiş ruhlara (sürü insanı) doğurur. Kendi yaşadığı dönemde cereyan etmekte olan politik çalkantılarda “despot” ile “köle” arasındaki kutsal birliği “zihninin gözleri”yle teşhis eden Spinoza, despotların örselenmiş ruhlara, örselenmiş ruhların ise despotlara ihtiyacı olduğunu düşünür (Deleuze, 2005: 30). İtaat bütün toplumların temelidir. Düşünme gücünü itaat etmeye tabi kılan duygu ise kederdir; bu nedenle der Spinoza, “kederli duygulanışları artırmak iktidarın işleyişi için zorunludur” (2011: 197). Kendinde neşesi ve korkuya olan mesafeli tavrıyla da tiplenenin köle ile despot arasındaki ilişkiyi ters yüz ettiği söylenebilir. Hatta Nietzscheci bir düşünle gülmeye yoluyla ondan sakındığı ve acıma yoluyla onu değersizleştirdiği de. Rasyonel eleştirel olmasa da duygusal bir söylem üreten *Sahte Kabadayı*, filmin son karesinde İzmit’te pişmaniye satarken görülür. Film başladığı yere geri döner. Ancak bir farkla: Tipleme bir bilinçlenme yaşamış; iktidarların verili değil kurulu olduğunu kavramıştır. Tüm rakiplerini yok ettiği anda ona vadedeni (maddiyat/statü) değil, gönüllü yoksulluğu seçmiştir. Keloğlan’ın padişahlık makamını geri çevirerek köyüne doğru yol almasında olduğu gibi, tiplene de mahallesine, mahallenin kahvesine, dostluğun ve samimiyetin evrenine geri dönmüştür.

### **Paylaşımçı yoksulluk/mahalle**

Mahalle, Şerif Mardin’in de vurguladığı üzere, Türkiye modernleşmesinin önemli gösterenlerindedir. “Mahalleden mektebe” savıyla modernleşmenin sancılarını görünür kılmaya çalışan Mardin, mahallenin geleneksel cemaati, mektebin ise modernleşmeyi ve bilimi referans aldığı vurgular. Kemalist modernleşme der Mardin, mahalleyi aşırıp mektebe ulaşmaya çalışmış ancak mahallenin hayaleti bir türlü peşini bırakmamıştır (Mardin, 1991: 31-72-75). 1960’ların mektepli darbesiyle mahalleyi aşmaya çalışan modernleşme deneyiminin, simgesel düzlemde mahalle imgesine muhtaç kaldığını iddia eden bu kavrayış Turist Ömer filmlerinde görünmez olan mahallenin, *Şaban* filmlerinde kendine yer bulmuş olmasını da açıklayabilir (*Salak Milyoner, Ertem Eğilmez, 1974*). Nitekim 70’lerin sonu, siyasal kutuplaşmanın, meclisteki uyuşmaz tavrın, terör olaylarının hâkimiyetinin, hükümet istikrarsızlıklarının, kuyruk-petrol krizi-karaborsa ile karakterize olan ekonomik sıkıntıların ve anarşi olayları üzerine sıkıyönetimlerin ilanına karşılık gelir (Nazik, 2007: 73). Böylesi bir toplumsal iklimde alt sınıf için korunaklı bir bölge olan mahallenin görünmez duvarları, çatışmanın enerjisini yutar ve zararsızlaştırır. Düzene rağmen bir adacık kurulabileceğini, dayanışma cemaatlerinin mahalle düzleminde de olsa yaşanabileceğini dillendirir (Atayman, 2011: 129). Sınıfsız, samimi ve saf imgesiyle biz duygusunu öne çıkaran mahalle, paylaşımçı yoksulluğu bir idare etme pratiği olarak görünür kılar.<sup>10</sup>

### **Tersine dünya: “Benimle oynama!”**

Merkezcil güçlerin, yani değerler kümesinin içine “itildiği” anlarda ise tiplene sosyal rolleri ya da statüleri tersyüz eder. İlk başta tepkisi şaşkınlıktır. Biraz göğe bakarak, biraz yan durarak “Allah Allah” der. Türk sinemasının ilk korkak, beceriksiz askeridir o (*Şaban Oğlu Şaban, Ertem Eğilmez, 1977*). Paşalığı, hizmetkârlığı, kapıcılığı, çöpçülüğü, bekçiliği,

mutlak egemenliktir (Agamben, 2013: 48-49). Bu yönüyle de devlet iktidarına “nasıl sınır çekilebilir”i sorgulayan Spinoza’dan ayrılır (Balibar, 2010: 74-75).

<sup>8</sup> Tiplemenin babasını öldüren ve film boyunca da tiplene öldürme planları yapan kabadayı Muhtar karakteri, filmin sonunda tiplene tarafından sadece kafası dışarıda kalacak şekilde çamurun içine batırılmıştır.

<sup>9</sup> On yedinci yüzyıl felsefe ve bilim kültürüne optiğin girişi ve hayal gücü, geleneksel bilginin radikal bir biçimde altüst olmasına eklenmiştir. Felsefi görüşlerinden dolayı, Yahudi camiasından aforoz edilen filozof da hayatını optik araçlar yaparak, lens tamir ederek kazanmıştır. Tatian’a göre, gözlük camı yapımı mesleği ve Spinoza’nın yaşamı bir bütün oluşturmaktadır (2009: 66). Benzer bir saptamaya Henry Miller’a atfen Deleuze de *Spinoza Pratik Felsefe* adlı çalışmasında yer vermiştir (2005: 16-17). Öte yandan Rahnama ve Robert de Spinoza’nın “gözlüklerimizin camlarını silmek gerek” deyişini hatırlatarak, bunun önyargı ve saplantılardan kurtulmak anlamına geldiğini yazmıştır (2011: 204).

<sup>10</sup> Dayanışma ağlarıyla kurulan bu biz duygusu, *Gırgır Dergisi*’nin 70’lerin ortalarından itibaren mahalle üzerinden küçük adamın mizahını referans alması ve yüksek tirajlara ulaşmış olmasını açıklayabilir.

memurluğu, futbolculuğu, gurbetçiliği, minibüs şoförlüğü, ustalığı, işportacılığı, köftçiliği, kovboyculuğu, köylülüğü, sakarlığı, figüranlığı, yıkıcı enerjisinin hedefi haline gelir. Resmî kurumların içerisinde pek geçmez; daha çok özel kurumlar ya da geleneksel yapılarda gezinir: Toplumsala içkin bir dışsallık. Bu durum, batı rasyonelliğine ayak uydurmaya çalışan kurumları, bu kurumları temsil eden ve bu kurumlarda görev yapan kişilerin eğretiliğini, buralılığını, ayak uyduramama halinin dile gelişidir. Bu yüzdendir ki düzenle barışık ötekiler onun için birer “eşekoğlueşektirler”. Değerlerin sisteme özgü, sonradan eklenmiş, türetilmiş baskı araçları olduğunu bilmezler. O ise değerler sistemine ya küfürlü bir dille saldırır ya da önemsemez. Ya sızarak ele geçirir, eğip büker, dönüştürür ya da ele geçirdiği sistemi yok eder, parçalar. Düzenle, sosyal rollerle, statülerle oynamanın koşulu, her durumda onun dışında kalmaya hazır olmaktan geçer: Değerleri değersizleştirmekle. “Kral kapıcı”, kral olarak değil, kral kapıcı olarak kalmalıdır. Bodrum katta ilan ettiği krallığını bodrum katta sürdüren tiplere, düzene hangi çatlaklardan sızılacağına emarelerini sunduğu o anlarda terk etmeden kaçma ve yerin yasasıyla oynamakla birlikte, yerin yasasını yeniden yazmaya soyunur. Sahne arkası pratiklerini, olumlama ve gizleme şemsiyesi altında kurnazca devreye sokar; iktidara giden yolu, iktidarın boşluklarından yararlanarak aşar. Tipik filmlerinde gönüllü yoksulluğuyla düzenin içinden geçen, dikey çizgiye göz dikmeyen tiplere, bu filmde güç ister. Ancak elde ettiği gücü dönüştürür, dibe çeker (bodrum kat). Arzulayan öznenin altlar/yüksekler hiyerarşisini ters yüz ettiği o anlar, en alttakinin en alta kalmaya devam ederek iktidarını ilan ettiği final sahnesi ile sonlanır.



Görsel 4: *Kapıcılar Kralı* filminin final sahnesine ilişkin ekran görüntüsü

### **Kapıcılar Kralı: Bir Panorama**

Tabi grup ve sınıfların iktidar sahiplerine karşı geliştirdiği gizli senaryo ve altpolitikaları görünür kılan *Kapıcılar Kralı*, dönemin Türkiye'sini apartman örneğinde betimler. En üst katta tefeci oturur. Sermaye ondadır. Kapıyı Seyit'ten başkasına açmaz. Onun altında albay oturur. Yöneticiden şikâyetçidir; kendi sistemini uygulayacağı günlerin özlemini çeker. Karşı komşusu bankacı olan albayı tüccar takip eder. Şiddet eğilimlidir; sürekli karısını döver. Meraklı komşu (ayaklı gazete), tüccarla aynı kattadır. Bir altta yönetici vardır. Yemek yapar, eşine karşı kibardır. Kılıbık ve korkak olarak anılır. Albayın iddiasına göre çarıklı Seyit'i şımartan da odur. Üzerindeki baskılara dayanamaz yönetimi seçimsiz albaya bırakır. Yöneticinin karşısında doktor ve ailesi yaşar. Parayı kürtajdan kazanır. Onun altında memur oturur. Derdi ne yönetim ne de albaydır. Ailesinin geçimini sağlamakla meşguldür. Evine gelen icra memurlarına yakalanmamak için gece yarısı gizli gizli girer apartmana. Seyit su faturasını istediğinde, “Beni görmemiş ol” diyerek hızla uzaklaşır ordan. Bodrum kat ise işçi-köylünün katıdır. Kurnazdır. Çalışkan, uyanık ve cesaretlidir. Dönemin bütün kapıcıları gibi, çoluk çocuk ailecek çalışmaktadır. Ancak ne kadına ne de eğitime saygısı vardır. Hiyerarşik bu yapı, saf görünümlü bir Anadolu çocuğu tarafından alışverişten temizliğe, çocuk bakımından

apartmanın sorunlarına dek her şeye koşarken kendi çıkarları doğrultusunda işlettiği bir mekanizma ile ters yüz edilir.

### *Arzunun sırrı: Sızıntı*

Seyit en altta olmanın sancısını ilk elden maddi olanaklardan yoksunlukla yaşar. Tek odalı bir evde iki çocuğu ve eşiyle barınmaya çalışır. Maaşı ve bahşişlerle geçinir. Ya da en azından biz öyle zannederiz. Filmin anlatısı ilerledikçe Seyit'in maddi tahakkümün karşısında geliştirdiği direnme pratikleri çerçeveye dâhil olur. Alışverişlerde bakkal ile ortak çalışır. Apartman sakinlerinin siparişlerine karşılık %10 komisyon alır. Ne de olsa hepsi yağlı müşterilerdir. Bu sayede sadece bakkaldan ayda beş bin lira kazanır. Siparişleri hazırlayan bakkalın elindeki malzemeden (peynir, zeytin) aşırır; sen yolunu bulmuşsun diyen arkadaşlarına rüşvet karşılığı aldığı birasını yudumlayarak karşılık verir. "Para bu çarıklılarda" algısının hâkim olduğu albay bahşişi yasakladığında bakkala olan aylık borçların üzerine eklemeler yaptırır; kesilen bahşişini bu yolla temin eder.<sup>11</sup> Hamallık parasını vermeyen albaydan bunun acısını, viskiyi iki katına sattığı oğlundan çıkarır. Apartmanın temizlik malzemesinden çalarak, eşinin gündelikte kullanacağı malzemelerini bedavaya getirir. Fehmi Bey'in istediği yumurtayı karşı komşusu ayyaştan alır, bakkaldan gelmiş simülasyonu yaratarak para kazanır. Kiralık daireyi beş bine kiralar; Übeyit Bey'e dört bin diyerek binini cebine atar. Size kefil oldum dediği kiracılardan beş yüz de kefalet ücreti talep eder. Ev sahibi adına topladığı kiralari işletir; isteyene anında hizmet vermek üzere evinde daima yabancı içki, sigara bulundurur. Hatta kârını en üst seviyeye çıkarabilmek için içkiye su katmak gibi taktikler geliştirir. Seyit bilmektedir ki sarhoşluk içinde nasıl olsa bu fark edilmeyecektir. Esasen başarısının sırrı da budur: Apartman sakinlerini bütün zaaflarıyla yakından tanımak ve nabza göre şerbet vermek. Ya da şöyle söylemek mümkün: Kapitalist düzenin ve Türkiye'deki ekonomik gidişatın açmazlarını bilmek ve sisteme ilişkin her türlü aksaklığı kendi çıkarına dönüştürmek.

### *Gizli senaryonun ilanı: "Dayı"ya "ayı"*

Öte yandan Seyit'in apartmanı düzene sokmak için yöneticiliği ele alan albay ile ilişkisi statü (kamusal bir egemenlik ve tabi kılma alanı) ve ideolojik (eşitsizlikleri ideolojik olarak gerekçelendirme) tahakküme karşı sahne arkası/önü pratikleri görünür kılması bakımından önemlidir.<sup>12</sup> İlk başta albayın gereksiz isteklerine dahi itaat edip, hakaretlerine sessiz kalır. "Ayıya dayı dediği" o anlara karşılık, onun duyamayacağı ya da göremeyeceği alanlarda homurdanır, küfreder. Örneğin, "Bir daha bana haber vermeden bakkala gidersen bacağına kırarım" diyen albaya duyamayacağı bir ses tonuyla "bok kırarsın" der. "Duydun mu?" diye seslendiğinde ise hazırola geçer: "Kırarsınız albayım." Albay, yasağı delip bahşiş aldığını gördüğünde Seyit'ten onu kendisine vermesini ister. Köşe bucak kaçan Seyit apartmanın dışına çıkar. Albayın öfkesine karşılık mahalleli "Gitme lan Seyit" diyerek destek verirler. Seyit ilk kez homurdanarak değil, sahne önünde konuşur: "Bahşiş değil bu. Kığımızdan ter aktı bunu kazanana kadar." Tabi olanın bu itirazı açıkça dile getirişi albayı daha da kızdırır. O ana kadar kullanmadığı sertlikte tehditler savurur: "Ben onu senden almasını bilirim. Bunu senin burnundan fitil fitil getiricim." Hakların kamusal olarak ilan edilmesiyle kaybedilecek hiçbir şey olmadığını anlayan Seyit, tahakkümün, görünür sahnenin dışına ittiği acı diyalogun bir parçası olan gizli senaryonun normatif içeriğini, yüzeye çıkarır: "Sana vereceğime yerim daha iyi." Ve yer de. "Yaşa Seyit!" nidaları eşliğinde alkışlar yükselir. Ritüel tabiyetin kamusal ihlali ve bu ihlalin desteklenmesi, Seyit'in daha ileri gidebileceğine ilişkin kaygıyla

<sup>11</sup> "- Kaç para albayın borcu?" - "440." - "Sen şunu 555 lira 75 kuruş yap da düz hesap olsun. Bahşiş vermezmiş. Ben de böyle alırım. Efendim 115 lira albaydan. 160 lira Nuri'den. 40 lira Makbule karısından. 135 lira doktordan. 175 lira müdür beyden. Memur Ferit'in hesabından yüzlük sil doktora yaz. Herif nasıl olsa kürtajdan kazanıyor."

<sup>12</sup> Albay başta olmak üzere apartman sakinlerinin gözünde Seyit ve ailesi hem köylü hem de açtır: "Sabahtan akşama kadar ayakları sudan çıkmıyor ki"; "Köylü, bakmaz bunlar kendilerine"; "Doğru valla, bi ayakkabı bile almazlar"; "Acımın efendim, para bu çarıklılarda"; "Yanlış efendim, vermeyin. Giyemez bunlar. Biriktiriyorlar. Daha demin yakaladım. Apartmanın malzemelerini çalmışlar"; "Ayol, bi bardak su içirseydiniz kıza. Açlıktan bayılmıştır. Bu Seyit lokmalarını sayıyor kızın." Apartman sakinlerinin bu cümlelerinde açığa çıkan dil, Seyit ve Seyit gibileri tanımlayan toplumsal dile karşılık düşünülebilir.

eklemlenir. Böylece albay da sınırı aşar; Seyit'i görev alanının dışında işler yapmaya mecbur kılar. "Ben bu kömürleri taşımaya mecbur değilim, hamal tutun" diyen Seyit'e "Eşek gibi mecbursun" yanıtı gecikmez albaydan. Ancak Seyit bunu yapması karşılığında hamal parasının ödenmesini ister. Hiçbir şey alamayacağı söylendiğinde de kapıcı kanununu öne sürer; sürecin hukuksuzluğunu dillendirir. Seyit o anda ilk kez iktidara "doğruyu"<sup>13</sup> söyler. Kırdığı sessizlik, kamusal senaryodaki meydan okumanın sessizliğidir. Anın politik elektriği, yüksek dramatikliği kısmen, Seyit'in sessizliği kırarak kendini çok büyük bir tehlikeye atmasına bağlıdır.<sup>14</sup> Kapıcıların büyük kısmı adına konuşan Seyit, kapıcılığını riske atmıştır. O patlama anı, yoksulların gizli senaryolarının kamusal ilan olarak başarı kazandığında, kitleleri simgesel olarak harekete geçirme anlamında olabildiğince güçlü bir potansiyeli de açığa çıkarır. Bu yüzden, ilanın cezası ağır olur. İşinden kovulur. Gizli senaryosunda ulaşacağı nihai hedefi sekteye uğratmak istemeyen Seyit, bu tehdide boyun eğer ve kömürleri taşımayı kabul eder. Yerde toz bile kalsın istemez albay. Seyit mırıldanır: "Yok ananın örökesi." Bu homurdanmayı "Duydum albayım, toz bile bırakmayacam" cümlesi takip eder. Ancak albayın öfkesi dinmek bilmez: "Sonra sabunla yıkayacaksın oraları." Seyit bu kez yanıt dahi vermez albaya. Yine sahne arkasında şu ses duyulur Seyit'ten: "Utanmasa yala diyecek pezevenk." Yukarıda da belirtildiği gibi Seyit gününü beklemektedir. "Albay yönetici olalı beri it gibi goşturuyon bakıyom" diyen arkadaşlarına verdiği yanıtta olduğu gibi: "Lan oğlum, siz bi aya kadar görün bakalım kim kimi goşturuyo."

### ***Kamusalın dili: Hırsız***

Nitekim Seyit'in saygın bir çift gibi apartmana yerleşip, kendisini de kullanmaya kalkışan hırsızları yakalamasıyla olaylar bir anda tersine döner. Apartmanın en büyük hissedarı olmasıyla iktidar artık onun eline geçmiştir. Albay da dâhil tüm apartman sakinleri kapıcı dairesine inerek önünde, ayakta beklerler. İktidarın asıl sahibi paradır ve onu ele geçiren kim olursa hep aynı kurallarla işlemektedir. Ancak Seyit yöneticilik sistemini fesheder. Kapıcılığı da yine kendi yapar. Film Seyitoğulları Apartmanı yazısı altında Seyit'in apartman sakinleriyle arasında geçen diyaloglarla son bulur. Albay pencereden seslenir: "Seyit Bey. Zahmet olmazsa bi Samsun alabilir misiniz?" Seyit: "Olur canım. Ha şöyle yola gel bakıyım."<sup>15</sup> Kuşkusuz kamusal olarak efendinin gözünde hırsızdır Seyit. Ancak Scott'ın ifadesinde de dile geldiği gibi "...sahne arkasında hırsızlığın yalnızca kişinin emeğinin ürününi geri alması olarak görüldüğünü tahmin etmeye yetecek kadar şey biliyoruz" (2014: 281). Benzer bir tartışmayı, köy/kent ikiliğinin üstünü çizen *Kibar Feyzo'* da da görürüz. Ancak bu kez tiplene iktidar olamamış; iktidara kurşun sıkmıştır.

### ***Bilge cehalet: "Kutsal"a töhmet***

Feyzo'nun Gülo'suna kavuşmak için başlık parasını denkleştirme mücadelesini anlatan *Kibar Feyzo'*nun mahkeme salonunda açılan ve yine aynı mahkeme salonunda sonlanan aralığına sızan anlatısı, izleyiciyi tiplenenin şu cümlesiyle karşılar: "Bu hayat bizde can, ciğer gomadı. Ama biz bilirik günah kimdedir. Fukaralıhtır her bişeyin başı hekim beyim. Bunu

<sup>13</sup> Scott, gizli senaryonun kamusala ilan edildiği durumlarda "doğru" kelimesini kullanabilme olanağına dair gerekçeyi şu şekilde dile getirir: "Gizli senaryoyu nitelemek için doğru terimini kullanmaktan açık bir şekilde kaçındığımız halde, iktidar karşısında gizli senaryonun açık ilanının tipik olarak hem konuşmacı tarafından hem de onun durumunu paylaşanlar tarafından, sonunda kaçamaklı sözler ve yalanlar yerine doğrunun söylendiği bir an olarak yaşandığı çok açıktır. ...bu cesur adımı atanların bunu bir doğruluk ve kişisel bir sahiçileşme anı olarak yaşadıklarını kabul etmek gerekir" (2014: 307).

<sup>14</sup> "Gizli senaryonun muhalefetinin açık direniş eşliğini geçtiği an, her zaman politik olarak elektrikli bir durumdur" (Scott, 2014: 306).

<sup>15</sup> Hilmi Maktav, apartmanın biricik hâkimi olmasına rağmen, Seyit'in kapıcılık yapmaya devam ettiği finali, Ökten'in Türkiye'ye hüznü bir bakışı olarak okur. Yazara göre, kazanan en alttakiler değil, adaletsizlikleri, iktidara ve yırtmaya koşullanmış çarpık ilişkileri ile yine düzendir (Maktav, 2007: 104-105). Elbette final sahnesine ilişkin bu yönlü bir okuma yapılabilir. Ancak yönetici olan Seyit hala kapıcılık yapmaya devam etmektedir. Değişen şey, "Bana söylemeden bakkala dahi gidersen ayaklarını kırarım" söyleminin "Seyit beycim rica etsem bir sigara alır mısınız" a evrilmesidir. Ve bu son, maddi yoksulluktan daha acı olanın "gizli yaralar" (Sennett, 2017) olduğunu dillendirir bir bakıma.

geç anlamışh. Bizim orda gursağımıza bi topah ekmek girdi mi ayrımımız kabariy. Gel gör ki başlıh için para yetirip avrat edinmeye kimsenin gücü yetmiy.” O anlarda köyün gençlerinin temel derdi evlenebilmektir. Bunun için de para lazımdır. Ancak Feyzo, Hacı Husam’dan (Gülo’nun babası) önce, Gülo yerine öküz almak isteyen annesini ikna etmek zorundadır. Kültürel bellekten yararlanır Feyzo. Leyla ile Mecnun hikâyesinden aldığı ilhamla sahne arkası senaryosunu devreye sokar; annesine oyun kurar. Abdest alan hocanın yanına ilişir, rüşvet pazarlığı yapar. Feyzo o anlarda kendi bölgesine (köy) hâkim güçlerin zaaflarından yararlanır. “Biraz daha okuyup üflesen” diyen anneye, “Hele sen ne diysen Sekine koddın, biraz daa dursak o bizi üfleyecek!” dedirtir. Süreci iyi yönetmek için tüm köylüyü de delirdiğine ikna eder. Minarenin tepesine çıkar, ezan okumaya başlar. Kalabalık aşağıya toplandığında ezanı yarıda kesip şarkı söyler: “Kutsal”ı oyununun içinde eritir. Grotesk bir figür olarak delinin “bilge cehalet”ine sığındığı o anlarda taktığı işe yarar, intihar edeceğini düşünen annesini, Gülo’yu almaya ikna eder. Feyzo’nun önündeki ilk güç bileşeni aşılmıştır. Sırada Hacı Husam ve Maho ağa vardır.

### *“Maraba doğmuşık. Hakkımızı aramayı unutmuşih.”*

Feyzo düğün günü, askerde iken aldığı fötr şapkeyi takar. Köyde fötr şapka, ağalığın sembolüdür (statü). Düğüne gelen Maho ağa, Feyzo’nun kendi iktidar alanına sızmaya çalıştığını düşünür; aklını başına toplaması için Feyzo köyden sürülür. Bu gösteriye tüm köy halkı şahitlik eder. Maho ağa böylece köylü üzerindeki iktidarını korumaya almış olur. İstanbul’a başlık parasını denkleştirmeye giden Feyzo, her senet ödeme gününde köye döner. İlk senet ödemesinde altı lira eksik kalır. Denkleştiremeyince aklına, İstanbul’da tuvaletini yapmak için ödediği para gelir. Köye umumi tuvalet açar; parayı denkleştirir. Ancak Maho ağa “sana beleş ağa” diyen Feyzo’yu, “ağanın pohinin üstüne poh olir mi lan” diyerek azarlar. “Dışkı” ile ilgili bu motif, Bakhtin’in grotesk tahayyülde sözkonusu ettiği indirgeme ve taşsızlaştırmayı akla getirir. Nitekim Maho ağa da Feyzo’nun onun belirlediği sınırların dışına çıkarak kendine maddi olanaklar yaratmaya ve tahakkümünü sarsmaya yönelik bu girişimini, iktidar alanına yönelik ciddi bir tehdit olarak okur. Foucault’un da hatırlattığı üzere bir suçun toplumsal gövdeye verdiği zarar, ona getirdiği karışıklıktır, yol açtığı skandaldır, sunduğu örnekler, cezalandırılmazsa tekrar edilmesi yönündeki teşvikidir ve kendinde taşıdığı yaygınlaşma olasılığıdır (1992b: 114). Karşı-hegemonik pratiklerin görünürlük kazandığı o anlarda iktidarın kamusal senaryosu devreye sokulur, Feyzo köyden kovulur. Yola koyulan Feyzo, neden başkaldırmadıklarını sorar kendi kendine. Yanıtı da yine kendince verir: “Biz maraba doğmuşık. Hakkımızı aramayı unutmuşih.” Feyzo’nun bilincinde açığa çıkan şey, yöneticilerden süzülen değerler (resmi bilinç) ile doğrudan doğruya pratik deneyimlerden doğan inançlardan (pratik bilinç) oluşan çelişik, çatlak ve pürüzlü bir bilinçtir. İhtiyatlılık, korku ve göze girme arzusu nedeniyle güçlünün beklentilerine hitap edecek şekilde biçimlendirilen kamusal davranış tarzı, Hoggart’ın hegemonya teorisinde altını çizdiği “kadercilik ve kabul halini alan tutumlarla” (1958: 79-80) şekillenmiştir. Mecburi askerlik yapan birinin ne kadar seçim şansı varsa Feyzo’nun da o kadar seçim şansı vardır.

### *“Maho”ya “faşo”: Kamusal senaryo*

İlk gittiğinde sendikalı olmakla Harranlı olmak arasındaki ayrıma anlam veremeyen Feyzo, son gidişinde kentin marabalarının parayı az gördüğünde el ele verip hakkını aradığını fark eder. Feodalite ile modernizmin geldiği noktayı birbirine eklemeyen o anlar, sendikalı olmak ile Harranlı olmak arasında bir “fark” üretir: 200 lira. Modern kentin marabaları, kolektif bir bilinç sahibidir ve söz konusu “fark” mücadelenin karşılığıdır. Feyzo ve onun gibiler, mücadelenin tarafı olmadığı sürece bu ayrıma razı gelmelidir. Grev, işçi, ekmek, faşizm vs. kavramların ne anlama geldiğini düşündüğü anlarda ise Feyzo’nun aklına Maho ağa gelir. Filmin başında elini öptüğü ağa, filmin sonunda “faşo”ya dönüşür.

Duvarlara yazılan sloganları silerek kendine geçim kaynağı sağlayan tiplere, yazılanları sorgular, düşünür. Köye gizlice sızarak öğrendiklerini köylüyle paylaşır. Kadınlar ve erkekler evlenebilmek için “söylenti”nin gücüne başvururlar. “Kadınlar biz mal mıyız ki satılal”



demeye başlar. Köyün tüm duvarlarına sloganlar yazılır. Bu kolektif görünüm, Sartre'ın "yabancılaşmamış kaynaşmış grup" dediği şeye benzediği için, tabii grubun hemen hemen herhangi bir üyesi Feyzo'nun yerini alabilir. Nitekim öyle de olur. "Din elden getti, kızlar azdı" diyen köyün imamına karşılık köylü, pankartlarla sokağa dökülür. İktidar alanına yönelen bu sesli tecavüzlerin cezası, falaka olur. Köylünün kamusal senaryosu yeniden gizli senaryoya havale edilir. Feyzo hâkime şöyle yakıdır: "Sen ne diysin gurban. Ağanın yüzüne garşı gelince, hepimizin eli ayağı kesilmiştir. Bakarsın o da bizim gibin insan. Tükürsek boğarız. Ama kapıda gözükince boğazımızdaki tükrük bilen gurumıştır. Yüreğimizdeki ağa korkusunu nasıl silek, nasıl atak bilmiyem."



Görsel 5: Kibar Feyzo filminden ekran görüntüleri

### ***Tabiyetin reddi: Gülo hasreti***

Görüldüğü üzere Feyzo, her İstanbul'dan dönüşünde köydeki düzen bozulur. Feyzo aslında işin hiç de köydeki gibi olmadığını anlar. Toprak da mahsul de köylünüdür. Başlık parası diye bir şey yoktur ve ağalar "faşo" dur. Dışarıdan öğrenilen ve köye getirilen her şey baskıcı Maho ağa için sorun olmaya başlar. Artık insanları doğduğu topraklardan sürmek bir çözüm değildir. Çünkü sürülen bu insanlar, düzeni bozacak ve zarar verecek fikirlerle geri dönmektedirler. Ağa, Feyzo'nun şehre gitmesini yasaklar. Onu ve Gülo'yu hizmetine alır. Potansiyel tehdit böylece kontrol mekanizması içerisinde disipline edilmeye çalışılır. Son senedi ödeyemez Feyzo. Gülo'yu alır elinden. Pankartlarla sokağa dökülen köylünün lideri durumundaki Feyzo çareyi kundaktaki kız bebeğini satmakta bulur. Filmin kırılma anlarından birini oluşturan bu sahne, Feyzo'nun bilinçlenme sürecine denk gelen bilme/ öğrenme edimlerinin çelişik ve pürüzlü bilincinin önüne geçemeyişini açık eder. O öğrendiği her şeyi kendi çıkarına (Gülo) dönüştürmek istemiş; bunda başarılı olamayınca yine kendi çıkarı için törel geleneklere başvurmuştur. "Güzelliğini annesinden, zekâsını benden aldı, beş bine gidir bu kelepirci mal. Yok mu artıran" dediği o anlarda, dört bine, üç bine, iki bine düşmüş ama bebeğini kimse almamıştır. Dayısına beş yüze satmaya çalışmış; "olur ama nikah düşmez" cevabını alınca da "büyüyünceye kadar belki düşer" demiştir. Törel gelenekleri kendi dinamiği içerisinde sökmeye çalışan Feyzo'nun Gülo'ya kavuşmasının tek çaresi kalmıştır: Şehre gitmek. Bunun da tek çaresi vardır: Kendini kovdurtmak. Arkasından nanik yaptığı, şapkasının üstüne oturduğu, havuzdayken üzerine işediği ağanın, iktidar alanına açık saygısızlık yoluyla saldıran Feyzo, tabiyetin olmadığı durumlarda (yine çıkarı için de olsa) kamusal senaryonun hürmet kurallarını hiçleştirmiş; statü tahakkümünün üstünü çizmiştir. Feyzo'nun tek çıkış yolunun ağanın onu kovması gerçeği, ağayı Maho yapan ögeye dönüştürmüştür.

### *Ağaya ölüm, bitsin bu zulüm!*

Görülmektedir ki “korku” iktidar olanın iktidarını sürdürmekte kullandığı en büyük silahtır. İçindeki ağa korkusundan ancak onu yok saydığı anda kurtulabildiğini gören Feyzo, falakaya yatırılmasına, sabana sürülmesine, asılarak dövürtülmesine rağmen son kozunu oynayarak duvara “faşoğa” yazmış; ağa, “bu ne?” diye sorduğunda “puşt gibin, ibne gibin bişey” demiştir. İdeolojik tahakküme karşı kamusal senaryosu ile ağalığı ters yüz eden Feyzo, tepe aşağı asılmış; kendisini kovdurtmayı başaramamıştır. Ancak suyun baraja yaptığı basınca benzer şekilde ağanın iktidarını zayıflatmış; gizli senaryonun daha büyük kısmının sızmasına olanak sağlayarak tam bir kopuş olasılığını arttırmıştır. Öyle ki Feyzo, Çukurova’da günlük yüz lira yevmiye ile ağanın maddi tahakkümünden kurtulabileceklerini ve evlenememe tehdidini böylelikle bertaraf edebileceklerini söylediği köylüden tam destek almış; kazanımlarına yönelik tehditle karşılaşan köy halkı arasındaki pasif ağlar bir anda aktif ağa ve toplu eyleme dönüşmüştür. Bu, Bayat’ın da dediği gibi basitçe psikolojik kaynaklı ya da “irrasyonel sürü davranışı” değil, daha sosyolojik bir olgu olan çıkar farkındalığı ve gizil iletişimidir (2006: 146). Ve bu yüzdendir ki davul zurna eşliğinde ağanın iktidar alanını terk etmek üzere yola koyulan köylü, Maho ağa tarafından durdurulur. O anlarda maskeler iner, gerçek benlikler dile gelir. Hürmette kusur etmeyen marabaları için Maho ağa artık “itoğlu it” dir. Bu durumda iktidarın bir suçluyu ilana ve cezalandırmaya ihtiyacı vardır. “Genel iradenin iradesi”ni yerine getiren Feyzo iktidarın karşısına gizli senaryoyla çıkan ilk kişi olduğu için suçlu ilan edilir ve öldürülmek istenir. Ancak ağanın silahını, ağaya karşı kullanır Feyzo ve onu öldürür.



Görsel 15: Kibar Feyzo filminden ağanın vurulma anına ilişkin ekran görüntüsü

### *“Hükmü sen ver gurban. Suç kimde?”*

Son sahne, başladığı yerde, mahkeme salonunda biter. Feyzo seslenir: “O ölmüştür, başka ağa gelmiştir köyümüzün başına. Haber almışım, herkes Maho ağayı arar olmuştur. Bu işin sonu neye varır ben bilmirim. Sen devletsin, sen bilirsin. Gayri hükmü sen ver gurban. Suç kimde?”<sup>16</sup> Kentin işverenlerini ağa, işçilerini maraba olarak düşünmemizi öneren Feyzo’nun da dediği gibi Maho ağa gitmiş, yerine gelen ağa onu aratır olmuştur. Brechtien bu kapanımla film, izleyicisini her ne kadar distopik bir geleceğe hazırlasa da “ağalığın devam edeceğine ilişkin kaygı realiteyle uyumluluk içerisindedir” (Serarslan, 2007: 26). Çünkü 1980 darbesiyle Türkiye’nin iklimi değişmiş, 24 Ocak kararlarıyla ekonominin çehresi yeniden şekillenmiştir. Söz bastırılmıştır ancak bu bir söz patlamasını da beraberinde getirmiştir. Yasaklar çiğnenmeye gebe kalmış, kamusal senaryo gizli senaryoya havale edilmiştir. Artık ağaya karşı gelmek için bir oyuncuya/bilene (*Tokatçı*) ya da ağanın düzen bekçilerine (*Yoksul*) ihtiyaç vardır. Farklılaşan bu görünümün ilk ayağını *Tokatçı*’da görmek mümkündür.

<sup>16</sup> Öztürk, *Yeşilçam Sinemasında Felsefeyi Aramak* adlı değerlendirmesinde filmin son sahnesine ilişkin şu ifadeyi kullanır: “... hareket imaj sinemasının yani klasik sinema içinde diyorsunuz, peki sonunda ne oluyor? *Kibar Feyzo* hâkime ve bize bakıyor ve şunu soruyor; şimdi ne olacak hâkim bey? Ve biz o soruyu duyduğumuz andan itibaren düşünmeye başlıyoruz. Yani hiçbir zaman filmin içerisinde bitmiyor.” (2020: 767).

## Yeni Ağa, Zorlu Düzen: Yok mu Bir Bilen?

Tokatçı, argo sözlüğünde hırsız, dolandırıcı anlamındadır. Tiplemenin Osman ismiyle dâhil olduğu film, *Kapıcılar Kralı*'ndan farklı olarak tokatçılığı öğrenme serüvenine odaklanır. Seyit sistemin boşluklarına ilk elden sızarken, Osman'ın bunun için desteğe, bir bilene ihtiyacı vardır. Filmler altı yıl arayla çekilmiştir. 1977'de kentte tutunmaya çalışan tiplene, 1983'de köyde karşımıza çıkar. Sevdiği kıza kavuşabilmek uğruna başlık parasını biriktirmek için İstanbul'a gider Osman. Yolda bir kadın, "Çocuğumun karnı aç, kocam evde yatalak" diyerek Osman'dan para ister. "Açlığın ne olduğunu bilirim" diyen Osman kadına yardım eder. Kendi kendine ne garipler var diye düşünürken, aynı kadın ve çocuğunun başka birinden aynı şekilde para aldığını görür Osman. Kadının çocuğuna yaptığı şu konuşmaya şahit olur: "Şu dünyada ne enayiler var. Öğren kızım, iki ağlıyacaksın parayı kapacaksın. Hemen ceplerini boşaltırlar. Hadi lokantada güzel bir yemek yiyelim. Sonra yine enayi avına çıkarız, memlekette enayiden çok ne var ki!" Bu sahne Osman'ın tokatçılıkla ilk karşılaştığı sahne olması bakımından önemlidir. Dilencilik bir idare etme pratiği olarak deneyimlendiği o anlarda "vay be" der Osman, "kadın bizi enayi yerine koydu". Güler.

Alın teriyle biriktirdiği parasıyla köyüne dönerken trende ikinci kez tokatlanır Osman. Emine'ye kavuşması artık imkânsızdır. Babası da köyün ağası tarafından tokatlanmış, tarlaları elinden alınmıştır. Ölüm döşeğindeyken Osman'a "öcümü al" der. Osman söz verir. Babasının intikamını nasıl alacağını köyün delisine sorar. Deli "eşkiya ol" der. Ancak zaman, silahlı eşkiyalık zamanı değil, tokata tokatla karşılık verme zamanıdır: "...tokat mı yedin, sen de büyük tokat atacaksın. ...seni dolandırdılar mı, sen de dolandıracaksın. ...Acımasız olucaksın" (*Tokatçı*). Osman bunu yapmasa ne sevdiği kıızı ne babasının intikamını alabilecek ne de ağadan tokatladığı toprakları köy halkına dağıtabilecektir. Bunu ona, kenti, kent yaşamının zorluklarını deneyimleyen ve tokatçılıkla sisteme sızmaya çalışan Şevket öğretmiştir. Yalnız o değil, herkes yaşamını bir nevi tokatçılıkla kazanmaktadır. Olay örgüsü, Osman'ın İstanbul'da karbonatı eroin diye yutturarak ya da kendini Amerika'dan gelmiş para aklayıcı olarak tanıtarak tokatladığı kişilerin de sahte mühendis (Şevket) aracılığıyla bütün köyün istimlak edileceği yalanıyla topraklarını satmaya ikna ettikleri Hasan ağanın da bu sayede orada olduklarını söyler. Böylece Osman, Hasan ağanın topraklarını alarak, sadece köyün ağasını ve onun iktidarını tokatlamış olmaz. Hasan ağayı, Hasan yapar. Zaten ağanın da en büyük korkusu budur: "Mallarımı satayım da beş parasız mı kalayım? Yılların Hasan ağası, Hasan mı olsun?" Burada açığa çıktığı şekliyle Hasan ağa için parasını kaybetmek, iktidarını/namını kaybetmek demektir: Maddi temellük olmadan statüsünü koruyamayacaktır. Osman'ın ise böyle bir derdi yoktur. Emine'ye kavuşmuş, mallarının fazlasını köylüye dağıtmıştır. Hatırlanacağı üzere *Kapıcılar Kralı*'nda kapıcı olarak kalmaya devam eden Seyit, %51 hissesini kimseyle paylaşmamıştı. Tokatçı Osman ise "ben yönetici olmak istemiyorum" (*The Great Dictator, Charlie Chaplin, 1940*) diyen Şarlo gibi, "ben ağa olmak istemiyorum" diyerek tokatladığı topraklarını köylüyle paylaşmıştır. Her iki durumda da arzuların öznenin, arzusuna dokunma çabasındaki gündelik siyasetine tanık oluruz. İlkinde yöneticiliği fesheden Seyit, tahakkümü etkisizleştirmiş, iktidar/tabii olan ikiliğini ters yüz etmiştir. İkincisinde ise sistemin açmazlarını Şevket'ten öğrenmiş, derdinin ağa olmak değil ağalığı yok saymak, içine itildiği düzenden aynı hızla uzaklaşmak olduğunu göstermiştir. *Yoksul*'un ise düzene sızmak için Şevket'ten fazlasına, düzen bekçilerine ihtiyacı vardır. Çünkü *Yoksul*'un hedefi artık Şevket gibilerin alanına sızmadır. Osman'a tokatçılığı öğreten Şevket ve Şevket gibiler yoksula tahakküm kurmaya başlamış; aşağıdan kutuplaşmanın dile geldiği yıllarda *Yoksul* ile tiplene, hedef küçültmek zorunda kalmıştır.

## 80 Sonrası, Yoksulun Payı

Eminönü civarında bir iş hanında karşımıza çıkan *Yoksul*, merkezcil güçlerin yardımı olmaksızın mevcut düzeni yerinden oynatmanın imkânsızlığına boyun eğişi ile söz konusu saptamayı yapmamıza olanak tanır. Daha önce apartman ve mahalle ölçeğinde gördüğümüz kapitalist ilişkiler daha da vahşileşmiştir. Karaborsa, hayali ticaret, borsa üçkâğıtçıları, batanlar,

silahla alacak tahsil edenler, işyerlerinde metres tutanlar, her gün fiyat değiştiren beyaz eşya bayileri, atölyelerde çalışan ve gözleri zengin insanların hayatlarının ışıltısına çevrilmiş genç insanlar... Işık ve Pınarcıoğlu'nun önerdiği "nöbetleşe yoksulluk" kavramı, bu bakımdan oldukça dikkate değerdir. Nöbetleşe yoksulluk en genel anlamıyla kent yoksullarının 1980 sonrasında zorlu koşullarında ayakta kalabilmelerini sağlayan ilişkiler sistemidir (2011: 39). 1980 sonrası formel ile enformel arasındaki ayrımın muğlaklaşmasıyla nicelikleri ve kendi içindeki farklılaşma dinamikleri giderek artan yoksullar, kuralların oldukça değişiklik gösterebildiği bir yapıda, daha acımasız ve saldırgan stratejiler kullanarak konumlarını ilerletmeye zorlanmışlardır (Özkazanç ve Ağaş, 2011: 256). Çaycı *Yoksul* da bütün katlarında, bütün odalarında ayrı bir dümen döndürülen bu çark (han) içinde görünürde yaptığı işten daha fazlasını yapmaktadır. Akşama kadar katlar arasında mekik dokuyan *Yoksul*, "iş sahiplerinin" birbirlerine kurdukları tezgâhları en yakından bilen kişidir. *Yoksul*'un patronu Süleyman sadece çay ocağının değil, bütün hanın patronudur sanki. Mal sahiplerinden aldığı vekâleti, kiralari düşük göstererek iyi bir kazanç kapısına dönüştürmüştür. Tefecilik yapmaktadır. *Yoksul*'u çay ocağına binde beş ortak etmiş, böylelikle çayın yanına iki değil bir şeker koymasını, geceleri mesaiye kalmasını ve daha şevkle çalışmasını sağlamıştır. *Yoksul* her ne kadar ezildiğini ve hakkının verilmediğini düşünse de gizli senaryosunu ilana yanaşmamıştır. Tâ ki sözlüsüyle konuşmaya dalıp, çaydanlığın yanmasına sebep olduğunda, patronu Süleyman Bey'den yediği tokata kadar. O anda *Yoksul*'un tepkisi, güçsüzlerin gizli senaryosunun iktidar karşısında açıkça ilan edildiği anlardan biri olarak isyan şeklini almıştır. "Ne vuruyon Sülüman Bey" diyerek başladığı konuşmasına "canımdan kıymetli mi, ...vuramazsın, ...ben senin babanın uşağı değilim, ...ben bu koşullar altında çalışmam, ...sigortamız yok, asgari ücrete talim, ayakçı mıyız, gece bekçisi mi belli değil, ...binde sıfır virgül bilmem kaç. Yok, ben çalışmıyorum. Kes benim hesabımı!" şeklinde devam etmiş ve restini çekmiştir.



**Görsel 6:** *Yoksul* filminden tokat yediği ve gizli senaryosunu ilan ettiği anlara ilişkin ekran görüntüleri

Tekrar işe dönmeye ikna olmuş ancak "elbet bizim de fikrimizin sorulacağı bir gün gelecek" söylemiyle maske takma gerekliliğinden doğan gerilimin sonsuza kadar denetim altında tutulamayacağı emarelerini de vermiştir. Nitekim aşağılanan, sömürülen, handa çalışan nişanlısı tarafından dolandırılarak terkedilen *Yoksul*, filmin sonunda bir çıkış yolu bulacak; bütün işi küçük bir odada, telefonla döviz kurlarını takip etmek olan, düzenin yeni yüzü borsacı Kerim Bey ile kurduğu ağ sayesinde Süleyman'ın yerine kendisi geçecektir. Finalde kapıcı Seyit gibi onu da ortağı olduğu işinin başında patron olarak görürüz. Ancak Seyit suskun fakat ısrarlı ilerleyişi sayesinde (sessiz tecavüz) %51 hisse ile iktidarı ele geçirmişken, *Yoksul* %30'a tamam demiştir.

### **Düttürü Dünya: Çal(ma), Oyna**

*Düttürü Dünya*'da ise tipleme "çıkışsızlığı" klarnetinden dökülen notalarla dillendirir. 1987 yapımı film, Işık ve Pınarcıoğlu'nun nöbetleşe yoksulluk kavramında ileri sürdükleri tezin izdüşümlerini barındırdığı kadar ondan kopuşun emarelerini de sunar. Şöyle ki, Dütdüt

yoksulluğu şehre kendisinden önce gelen kayınbiraderinden devralır. Kayınbiraderi tıpkı 70'lerin sonunda Seyit'in yaptığı gibi düzene sızmış, sistemin çatlaklarında yolunu bulmuştur. Artık kiralayacağı gecekonduları vardır. Dütdüt, onun kiraladığı gecekonduda, üç çocuğu ve eşi ile yaşar. Ancak ev müteahhide verilir; Dütdüt'ten evi boşaltması istenir. Yeni bir ev arayışı Dütdüt'ü ek gelir sağlamaya koşullamıştır. O, Osman'a gıpta ile baksa da kendinde bu beceriyi görememekte ne Seyit ne de Yoksul olabilecek gücü artık kendinde hissedememektedir.

*Salako*'nun gerdek gecesiyle yanıp tutuşan Salo'sunu *Hababam Sınıfı*'nda korumaya alan tiplleme, sokağa çıktığında kabadayılara meydan okumuş; kapıcıyı/çöpçüyü kral yapmıştı. Gülo sevdasına ağayı öldürmüş; köylüye tokatçılığı öğretmişti. 80'lerin sonunda Yoksul, iktidar olamamış ancak iktidara %30'la ortak olmuştu. Pasif ağlarla örülü handaki bu mücadelenin ardından, artık bu gücü kendinde bulamayan tiplleme, Dütdüt ile "çıkış yok" demiştir. Dayanışma bağları belli bir noktadan sonra kopmuş, ev yıkılmış, kentin yıkıcı yüzü görünmüştür. Filmin sonunda yıkılan evine bakarak klarnet çalmaya başlayan Dütdüt, tüm mahalleliyi de bu deliliğin içine çekmiştir. Sabaha karşı pavyondan çıkan Dütdüt hala klarnet çalmaktadır. Trajik olanı komik olanla eşitleyen bu son, güçsüzlük konumlarını özbilinçli alay biçimlerine başvurarak teşhir eder. Dütdüt gülüşüyle şiddet içermeyen önemli bir güç haline gelir.

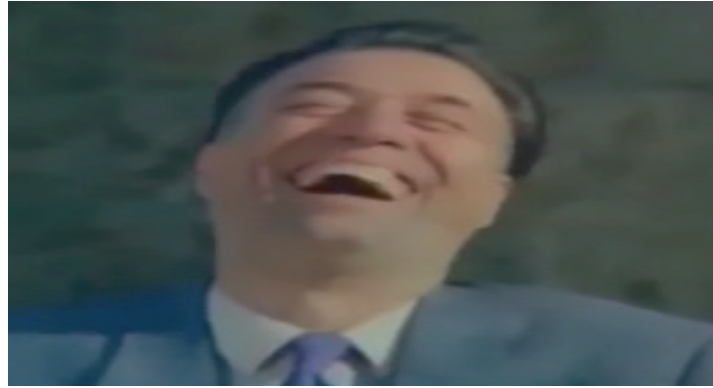
### Karar Verilemeyen...

Acıyla yüzleşmenin, hiçlikle karşılaşmanın gülüşü, *Gülen Adam* (Atıf Yılmaz, 1990)'da yerini dinmeyen bir kahkahaya bırakır. *Gülen Adam*'ın (Yusuf) gülüşü, Nietzsche'ye göre "kutsal hayır" dır. Belki de Dütdüt ve Yusuf, "Bugün hiçbir şeyin geleceği olmasa da gülmemizin bir geleceği olabilir" (Nietzsche, 2001: 58) diye düşünmektedir. Ancak doğduğu andan itibaren sürekli gülen Yusuf Şaplak'ın hikâyesi (*Gülen Adam*), çocuğuyla ilk karşılaşmasında onun ağlayışına tanıklığıyla son bulur. "Ben hiç ağlamadım ki" der Yusuf. "Adını Umut koyalım" diyen eşine bakar ve ağlamaya başlar. Sevinçten değildir bu. Çünkü o bilmektedir ki "umut, kötülüklerin anasıdır" (Nietzsche, 1964). Deve olan bilir umut etmeyi. Ancak o, Dütdüt ile devenin yükünü atmıştır üzerinden.



Görsel 7: *Gülen Adam* filminden ekran görüntüsü

Bu son, *Abuk Sabuk Bir Film*'de (Şerif Gören, 1990) yerini hiç gülmeyen Âdemoğlu'nun hikâyesine bırakacaktır. Almanya'da yardım ettiği kişi tarafından kendine kalan mirasla köyünden çıkıp İstanbul'a gelen Âdemoğlu'nu güldürebilmek için yarışmalar dahi düzenlenir. Ancak hiçbir yöntem/taktik Âdemoğlu'nu güldürmekte etkili olmaz. Filmin finalinde para ödülünü bulunduğu binanın üst katından halkın üzerine fırlatan tiplleme, yolda ilerlerken bir çocuğa rastlar. Elinde bir film şeridiyle oynayan çocuğa, "Ne yapıyorsun?" diye sorar. "Film çekiyorum abi" yanıtını alınca katıla katıla gülmeye başlar. Kendinin bilincinde olmayan bir çocuk oluşun yansımasında kendi istencini keşfeder Âdemoğlu. Bu kırılma anı "kutsal bir evet" ile hayatı olumlayan gülmeye evrilir o anlarda.



Görsel 8: Abuk Sabuk Bir Film filminden ekran görüntüsü

Tiplemenin öyküsü *Tatlı Dillim* adlı filmde kendisine söyleyecek diyalog kalmayınca “Sen de gül” denilince başlamış; o da gülmüştür (Eğilmez, 1972). Geline nokta (1990) ise gülmesi için ancak bir çocuk masumiyetine duyulan ihtiyacı dillendirmiştir: “Çocuk” imgesinde kendi “çocuk masumiyetine” geri dönmeye özlemi. Bir mübaşir, (*Saygılar Bizden*, TV Dizisi, 1993), üniformalı bir çavuş (*Şaban Askerde*, TV Dizisi, 1993), bir dedektif (*Bay Kamber*, TV Dizisi, 1994) ya da gümrük muhafaza memuru (*Propaganda*, Sinan Çetin, 1999) kimliğine büründüğü ve “üzerine giydirilen gri paltonun ağırlığı” (Atayman, 2011: 130) altında büyütüldüğü anlarda ise ölmüş/öldürülmüştür.

## Sonuç

*The Guardian*’ın ünlü yazarı James Cameron, “Türkler ...mizahtan yoksundurlar. Siz hiç hayatınızda Türk şakası duydunuz mu?” diye yazmış; kendisine gönderilen yığınla mektuptan sonra, “Hoca hikayelerini, Türk fıkralarını artık biliyorum. Türkler dünyanın en komik insanlarıymış” (Şen, 2004: 52-58) demek zorunda kalmıştır. Cameron’u ironiyle karışık da olsa tekrar yazmaya iten mektuplar da göstermektedir ki, “...dertlerimiz bizden yaşlıdır” (Yaşaroğlu, 2011: 6). Burada dile gelen ima, komedinin sahicilik imkânını sürekli öncelediği için trajediden daha trajik olduğuna yöneliktir. Çalışmanın çıkış noktası da bu önerme üzerine kuruludur. Yapılan inceleme, söz konusu bu dertlerin ne olduğu, bu dertlerle nasıl mücadele edildiği ve devasının nerede bulunduğu sorularına yanıt bulmaya çalışmış; bunu “... halkla duygusal bağlantıyı sağlama ve pazar yerinden seslenme anlamında Yeşilçam’dan edineceğimiz birikimlerimiz var” (Öztürk, 2020: 768) fikrine yaslanarak *Şaban* temsili üzerinden yapmıştır.

*Şaban*’ın bir üst anlatı olarak Kemal Sunal’ı imlediği kabulünden hareketle oyuncunun yer aldığı filmler arasından maksimum çeşitlilik örneklemesi kullanılarak farklı dönemlere ve heterojen potansiyellere karşılık gelecek şekilde *Salako*, *Hababam Sınıfı*, *Sahte Kabadayı*, *Kapıcılar Kralı*, *Kibar Feyzo*, *Tokatçı*, *Yoksul*, *Düştürü Dünya*, *Polizei*, *Gülen Adam* ve *Abuk Sabuk Bir Film* analiz nesnelere olarak seçilmiştir. Söz konusu filmlerde tahakkümün işleyişi ve tahakküme karşı geliştirilen direniş pratiklerinin belirginleşen görünümüne odaklanan çalışmada genel cepheden açığa çıkan sonuç, iktidarın tahakküm edici pratiklerinin, maddi ve ideolojik olduğu kadar, cezalandırıcı, dışlayıcı ve suçlulaştırıcı pratiklerden oluştuğudur. Aşağılama, hakaret ve onura yönelik saldırılarla kendini belli eden bu yapı içerisinde, yönetimselliğin dışlayıcı dili, “dilenci”, “yalancı”, “çarıklı”, “hırsız”, “hayvan” vb. ifadelerle kendini göstermiştir. *Şaban* temsiliinde ayrıntılı ve sistematik toplumsal tabiyet biçimlerine tabi olan yoksullardan beklenen kamusal davranış tarzları ise hürmet, çalışma disiplini, koşulsuz itaat ve olumlama. Buna karşılık, *Şaban*’ın siyasal süreçlere kendi yaşam dünyası çerçevesinde gerçekleştirdiği etkinliklerle katıldığı, üstelik bu etkinliklerin zaman zaman bir alan mücadelesine dönüştüğü (*Kibar Feyzo*) görülmüştür. Ancak bu alan mücadelesinin, diğer bir deyişle “örgütlü mücadele”

yoluyla kamusal alana çıkıp yasal düzeyde hak arama mantığının çok fazla gelişmediğini vurgulamak gerekir. Bunun nedeni baskı görme ve yenilme korkusu olduğu kadar yasal/resmi düzeyde tanınmış hakların somut hayatta karşılığının olmayacağı yönündeki kendiliğinden bilinçtir.

Diğer yandan *Şaban* temsilinde gizli senaryoların varlığı ve bunun kamusala ilanı, öfke ve hayaller düzeyinde, bir patlamayla sonuçlanmıştır. Sayısız başka insan adına konuşan bu ilanlarda, tarihsel olarak fısıldanan, denetim altında tutulan, bastırılan, boğulan ve dizginlenen, yüksek sesle dile getirilmiştir. Söz konusu ideolojik tahakküm olduğunda ise filmlerde hâkim ideolojinin olumsuzlanmasını yayan karşı kamusal-ideolojiler ve alt-üst olmuş dünya imgelemi görünürdür. Kamusal eylem ve sahne arkası söylem arasındaki farklılığın, büyük ölçüde tahakkümün sertliğine bağlı olduğu yönündeki Scottçı önermeyi göz önüne aldığımızda, *Şaban* filmlerinde tahakkümün alçaltıcı ve zorlayıcı olduğu çıkarımında bulunmak mümkündür.

Özetle, karnavalesk grotesk bedenin bir dışavurumu olan “ardına kadar açık ağzı” ile karakteristik gülüşü, kurnazlık ve saflık arasında gidip gelen diyalogları ile folklorik öğeleri bünyesinde barındırması, kendinde neşesi, korkuya olan mesafeli tavrı ile arzu siyaseti bağlamında Spinozacı var kalma çabasına sunduğu katkı, merkezci güçlerin, yani değerler kümesinin içine itildiği anlarda sosyal rolleri ya da statüleri tersyüz edişi, düzene hangi çatlaklardan sızılacağı, düzenin nasıl ortadan kaldırılacağı, ne şekilde dönüştürüleceği ve düzene nasıl düzen kurulacağına ilişkin mesajlar verisi, merkezci güçlerin yardımı olmaksızın düzeni yerinden oynatmanın imkansızlığına boyun eğişi ve gelinen noktada çıkışsızlığı klarnetinden dökülen notalarla dillendirisi ile *Şaban*, kaos ve istikrarsızlığın hem mücadele edilmeye çalışılan en kötü şey hem de bir değiştirme ve istikrarsızlaştırma şansı olduğunu göstermiştir. Ve şimdi, komedi sinemasında siyasalın gündelik kuruluşunun, bir özgürleşme, özdeşlikleri reddetme, potansiyel güçleri kullanma ve çoklaşma sürecini devreye sokmakla egemen iktidar ilişkilerini ağır ağır ve sessizce yıpratacak ve dönüştürecek sanal ve potansiyel güce sahip olduğunu söylemek mümkündür.

### Kaynakça

- Agamben, G. (2013). Kutsal İnsan - Egemen İktidar ve Çıplak Hayat (2. baskı). (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aksoy, T. (Yapımcı), & Gören, Ş. (Yönetmen). (1977). Abuk Sabuk Bir Film [Sinema Filmi]. Türkiye: Penta Film.
- Ataman, N. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1974). Salak Milyoner [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.
- Ataman, N. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1975). Hababam Sınıfı [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.
- Ataman, N. ve Eğilmez, E. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1977). Şaban Oğlu Şaban [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.
- Atayman, V. (2011). Veysel Atayman'ın Kaleminden Sinemamızın Komediyle İmtihanı. (T. Çetinkaya, Haz.). Antalya: AKSAV.
- Bakhtin, M. (2014). Karnavalın Romana-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar (2. baskı). (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Balibar, E. (2010). Spinoza ve Siyaset (2. baskı). (S. Soyaslan, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Bauman, Z. (2012). Akışkan Modern Dünyadan 44. Mektup (P. Siral, Çev.). İstanbul: Habitus Kitap.
- Bayat, A. (2006). Ortadoğu'da Maduniyet: Toplumsal Hareketler ve Siyaset. (Ö. Gökmen

ve S. Deren, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourdieu, P. and Wacquant, L. (2014). Düşünümsel Antropoloji İçin Cevaplar (7. baskı). (N. Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bugay, Y. (Yapımcı), & Ökten, Z. (Yönetmen). (1990). Saygılar Bizden [Sinema Filmi]. Türkiye: Bugay Yapım.

Certeau, M. de (2008). Gündelik Hayatın Keşfi I. (L.A. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Chaplin, C. (Yapımcı), & Chaplin, C. (Yönetmen). (1940). The Great Dictator [Sinema Filmi]. ABD.

Çetin, S. (Yapımcı), & Baytan, N. (Yönetmen). (1999). Propaganda [Sinema Filmi]. Türkiye: Plato Film.

Çınar, Y. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1976). Hababam Sınıfı Uyanıyor [Sinema Filmi]. Türkiye: Çınar Yayınları.

Deleuze, G. (2005). Spinoza Pratik Felsefe. (A. Nahum ve U. Baker, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Doku, F. (Yapımcı), & Küpeli, Ü. (1994). Bay Kamber [Tv Dizisi]. Türkiye: Doku Film.

Eğilmez, E. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1972). Tatlı Dillim [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1974). Köyden İndim Şehire [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1976). Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1976). Süt Kardeşler [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1977). Hababam Sınıfı Tatilde [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yapımcı), & Tibet, K. (Yönetmen). (1974). Salako [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.

Eğilmez, E. (Yapımcı), & Tibet, K. (Yönetmen). (1976). Tosun Paşa [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.

Eğilmez, E. Ve Ataman, A. (Yapımcı), & Tibet, K. (Yönetmen). (1978). Kibar Feyzo [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film.

Erdoğan, N. (1998). Demokratik Soldan Devrimci Yol'a: 1970'lerde Sol Popülizm Üzerine Notlar. Toplum ve Bilim, (78), 22-37.

Foucault, M. (1992b). Hapishanenin Doğuşu. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Gür, Ş. (Yapımcı), & Ökten, Z. (Yönetmen). (1986). Yoksul [Sinema Filmi]. Türkiye: Şeref Film.

Gür, Ş. (Yapımcı), & Ökten, Z. (Yönetmen). (1987). Düttürü Dünya [Sinema Filmi]. Türkiye: Şeref Film.

Gürbilek, N. (2012). Kötü Çocuk Türk (4. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Hoggart, R. (1958). The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life. Londra: Penguin Books.



Işık, O. ve Pınarcıoğlu, M. M. (2011). Nöbetleşe Yoksulluk: Gecekondulaşma ve Kent Yoksulları -Sultanbeyli (8. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kanat F. (Yapımcı), & Oğuz, O. (Yönetmen). (1993). Şaban Askerde [Tv Dizisi]. Türkiye: Kanat Film.

Keskiner, A ve Keskiner, A. (Yapımcı), & Ökten, Z. (Yönetmen). (1977). Kapıcılar Kralı [Sinema Filmi]. Türkiye: Çiçek Film.

Kılıç, Y. (Yapımcı), & Baytan, N. (Yönetmen). (1976). Sahte Kabadayı [Sinema Filmi]. Türkiye: Cem Film.

Kılıç, Y. (Yapımcı), & Baytan, N. (Yönetmen). (1979). Korkusuz Korkak [Sinema Filmi]. Türkiye: Cumhuriyet Film.

Kılıç, Y. (Yapımcı), & Baytan, N. (Yönetmen). (1981). Üçkağıtçı [Sinema Filmi]. Türkiye: Cumhuriyet Film.

Kılıç, Y. (Yapımcı), & Baytan, N. (Yönetmen). (1983). Tokatçı [Sinema Filmi]. Türkiye: Cem Film.

Kılıç, Y. (Yapımcı), & Tibet, K. (Yönetmen). (1990). Gülen Adam [Sinema Filmi]. Türkiye: Cem Film.

Lefebvre, H. (2013). Gündelik Hayatın Eleştirisi I. (2. baskı). (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Maktav, H. (2007). Yönetmenin Hüznü. (A. Karadoğan, Ed.), içinde Yoksul (91-126). Ankara: Dipnot Yayınları.

Mardin, Ş. (1991). Türk Modernleşmesi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Monaco, J. (2002). Bir Film Nasıl Okunur? (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Oğlak Yayınları.

Nasio, J. D. (2009). Jacques Lacan Kuramının Genel Kavramları. (A. Karakış, Çev.). MonoKL-Lacan Seçkisi. 3/VI-VII, 48-53.

Nazik, Y. (2007). Zeki Ökten Sineması ve 60'lardan Günümüze Türk Sineması Değerlendirmesi: Nereden Nereye? (A. Karadoğan, Ed.). Yoksul içinde (59-90). Ankara: Dipnot Yayınları.

Newman, S. (2006). Bakunin'dan Lacan'a - Anti-Otoriterizm ve İktidarın Altüst Oluşu. (K. Kızıltuğ, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Nietzsche, F. (1964). Böyle Buyurdu Zerdüş. (A. T. Oflazoğlu, Çev.). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Nietzsche, F. (2001). İyinin ve Kötünün Ötesinde: Bir Gelecek Felsefesini Açış (2. baskı). (A. İnam, Çev.). İstanbul: Yorum Yayınevi.

Özkazanç, A. ve Ağtaş, Ö. (2011). Kaçak Hayatlar ve Sokak Siyaseti: Asef Bayat Üzerine Bir Değerlendirme. (A. Özkazanç, Ed.). içinde Siyaset Sosyolojisi Yazıları: Yeni Sağ ve Sonrası (231-262). Ankara: Dipnot Yayınları.

Öztürk, S. (2012). Mekân ve İktidar-Filmlerle İletişim Mekânlarının Altpolitikası. Ankara: Phoneix Yayınları.

Öztürk, S. (2020). Yeşilçam Sinemasında Felsefeyi Aramak. Sinefilozofi. 5 (10), 764-768.

Rahnema, M.ve Robert, J. (2011). Yoksulların Gücü. (Ş. Ünsaldı, Çev.). Ankara: Özgür Üniversite Yayınları.

Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). Politik Kamera-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası (6. baskı). (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

---

Scott, J.C. (2014). Tahakküm ve Direniş Sanatları - Gizli Senaryolar (2. baskı). (A. Türker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sennett, R. (2017). Sınıfın Gizli Yaraları. (M. K. Coşkun, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Serarslan, M. (2007). Sinema Öldürüyor Televizyon Diriltiyor: Türk Sinemasının ve Tv Dizilerinin Ağalık Sistemini ve Ağayı Tanımlama Biçimi. Selçuk İletişim Dergisi. 4, 17-27.

Simmel, G. (2009). Bireysellik ve Kültür. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Spinoza, B. (2011). Etika - Geometrik Düzene Göre Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Olan (4. baskı). (H. Z. Ülken, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Sunal, K. (03.07.2000). Kemal Sunal'ın Son Röportajı. (M. Anlı, Haz.), Erişim Tarihi: 25.15.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=F010FIsZkD4>.

Sunal, K. (9 Mayıs 1985). Virgülüne dokunmadan Kemal Sunal. Milliyet Renk, 2.

Sunal, K. ve Girik, F. (Yapımcı), & Seden, O. S. (Yönetmen). (1979). Yüz Numaralı Adam [Sinema Filmi]Türkiye: Can Film.

Şen, N. (2004). Gırgır bir okul muydu? Serüven Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi. 1. İstanbul: Oğlak Yayınları, 52-58.

Tatian, D. (2009). Spinoza-Dünya Sevgisi. (H. Turşucu ve S.A. Hancı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Yaşaroğlu, E. (2011). Karikatürlerim benden daha komik. Röportaj: Gülbahar Karakuş, Kelebek Güncel, Hürriyet.

## Mutluluk Kavramını Filmler Üzerinden İzlemek... <sup>1</sup>

Serdar Öztürk

**SERDAR ÖZTÜRK:** Bu hafta üç film üzerine konuşacağız. İki bir ölçüde birbirine benzer filmler; birisi biraz daha farklı gibi görünüyor: *Before Sunrise* (*Gün Doğmadan*, Richard Linklater, 1995), *Vesikalı Yarım* (Lütfi Ömer Akad, 1968) ve *The Brothers Karamazov* (*Karamazov Kardeşler*, Richard Brooks, 1958). Bu filmleri mutluluk felsefesi penceresinden analiz etmeye çalışacağız. Bazı kavramları filmlerle ilişkilendireceğiz. Aynı zamanda bazı yeni şeyler de söyleyeceğim.

Filmlere baktığımızda genel bir doku var. *Vesikalı Yarım*'de nasıl bir doku var? Mekânsal ve zamansal olarak şöyle bir desenden söz edebiliriz: Halil'in işyeri yani manav, pavyon ve Sabiha'nın evi, çok az da doğa. Özellikle Halil'in ve Sabiha'nın saflaşmaya çalıştığı zamanlarda doğa... Dolayısıyla bu mekânlar arasında gidiş-gelişlerin olduğu, zamansal olarak da aşk ilişkisindeki dalgalanmalara göre zamanların bazen yoğunlaştığı bazen durulduğu, dinginleştiği, itiş ve çekişlerin olduğu bir süreçten bahsetmekteyiz. Bir zamansal yayılma var, bir sürece yayılma var. Ama mekânlara baktığımızda birkaç mekân arasında gidip gelmelerin olduğunu görmekteyiz.

*Before Sunrise*'a baktığımızda, bu filmde zamansal bir sıkışmadan söz etmekteyiz. Yani bir güne sığan zamansal bir sıkışma... Ama sonuçta bir zamanınız var ve bu zamanın içerisinde ne yapabilirsiniz? Tıpkı bize verilen zaman gibi... Doğduğumuz andan itibaren ağlarız, ölümlü olarak dünyaya geliriz, fırlatılırız; bir zaman vardır önümüzde ama bu zamanın neler getireceğini ve ne zaman öleceğimizi bilmeyiz. Nihayetinde bir "zaman" yolculuğu yaparız. Fakat *Nietzsche*'nin meşhur sorusunu bu zaman yolculuğunda pek sormayız. Bir kötü cin gelse ve bize sorsa: "Bu hayatı nasıl yaşadın ve bunu sonsuzca yaşamak ister misin? Sana verilen hayatı, yaşadığın anları, yarattığın zamanı sonsuzca yaşamak ister misin? Buna 'evet' der misin? Bunu kabul eder misin?" Bu soruya yanıtımız ne olurdu? Gerçekten bu zamana kadar yaşadığın hayatı tekrar yaşamak ister misin? Sonsuzca, tekrar... "Bengi dönüş" dediğimiz şey, "ebedi dönüş" ... Eğer bu soruya yanıtınız olumluysa demek ki bu hayatı olumluyorsunuz. Yani gerçekten yaşanmaya değer bir hayatınız var. Fakat buna "hayır" diyorsanız bir sorun vardır, hayatınız yaşanmaya değmezdir. Yani mesele, bu düşünce deneyinin bizlere sunduğu düşünce ile verilen bu hayat içerisinde, bu kısıtlı zaman içerisinde hayatı nasıl yaşayacağımız sorusu, nasıl yoğunlaştıracağımız sorusudur. Hayatı nasıl "ataraksiya", sükûnet halinde geçireceğimiz sorusu. Bu soru önemli bir soru. Buna vereceğimiz yanıt önemli.

Şimdi *Before Sunrise*'a geldiğimizde, Celine ve Jesse, içinde buldukları anın ne anlama geldiğinin farkında gibidirler. Yani ne zaman ayrılacaklarını biliyorlar, buradaki mesele de zaten o bilmenin ta kendisi. Eğer biliyorsanız neler yapabilirsiniz? Ne zaman ayrılacağınızı bildiğiniz için onu yoğunlaştırmaya ve an içinde an yaratmaya çalışıyorsunuz, anları sıkıştırıp yeni anlar yaratmaya gayret ediyorsunuz. Zamansal olarak baktığımızda böyle bir durum

<sup>1</sup> Bu konuşma, SineFilozofi Dergisi ve DDI Akademi Merkezi işbirliği ile düzenlenen Filmlerle Felsefi Yaşam başlıklı eğitim programının bir parçasıdır.

görülmeğe. Filme mekânsal olarak baktığımızda ise iki dünya arasında gidip geliyorsunuz. Biraz önce *Vesikalı Yarım*'de saydığımız üç dünyaya karşın bu film iki dünyaya iniyor: Birisi tren. Aslında *romantizmin* özellikle demiryollarına çok ilgisi vardır, trenlere çok ilgisi vardır. Romantik romanların, romantik şiirlerin trenlere fazla yoğunlaştığını görürüz. Romantikler bir hikâye yaratmışlardır; biliyorsunuz, romantik akım yarattıkları şiirler, romanlar, öykülerle bizlere "ilk bakışta aşk"ı anlatmışlardır ve onlarla muhatap olan bizler de "aşk"ın bir noktadan sonra "ilk bakışta" olabileceğini düşünmeye başlamışızdır. Bundan ötürü "ilk bakışta aşk"ı sanki biyolojik bir dürtü olarak kabul etmişizdir. Yani daha önceki derste bahsettiğim filozof Schopenhauer vardı biliyorsunuz, bizim duygularımızdan bağımsız "irade" diyordu o bu dürtülere. Bunlar ister "isteme" diyelim, ister "arzu" diyelim veya biyolojide kullanılan kavram itibariyle "genler" diyelim ama o, sonuçta bizim temel, asli yönümüz. Romantikler de "'ilk bakışta' birisini arıyorsunuz ve ruh ikizinizi arıyorsunuz" görüşündeler. Acaba bu gerçekten biyolojik bir şey mi? Yoksa gerçekte bir hikâyenin yarattığı bir şey mi? İşte bu tartışmalı bir mesele. Genler biyolojik varoluşumuzun temel parçalarından. *Memler*, kültürel parçacıklar. Bunlar saçılıyor, saçıldıktan sonra bizi ekiyor ve kopyalandıkça bizi de kopyalamaya başlıyorlar ve biz artık onlarla birlikte düşünmeye başlıyoruz. Bu *memler*le ekilen bizler de diyoruz ki "aşk budur...". Romantiklerin yarattıkları hikâyeler, biyolojideki *genin* kültürel dünyadaki *mem* karşılığı. Onların yarattığı aşk hikâyesi bazen temel bir dürtü gibi kabul edilebiliyor. Romantizmin yarattığı bu hikâyede de demiryolları, ulaşım araçları, ilk karşılaşma, ruh ikizinizi arama, sonra "ilk bakışta aşk" ve aşkı bundan ibaret zannetme söz konusu.

Platon'un yazılarına baktığımızda da enteresan bir şekilde "ruh ikizi" meselesi ve bundan dolayı da bir "bütünleşme arzusu" bulunduğunu görürsünüz. Siz "yarım"sınız, bütünleşmek için sürekli arayış içerisine girersiniz; tamamlanmak istersiniz. Bunun için de devamlı tatmin arayışındasınızdır. Cinsel arzularınızı, bedensel arzularınızı tatmin etmeye çalışırsınız fakat bu tatmin Platon'un iddiasına göre bir türlü sizi bütün yapamaz. "Bütün" yapamıyorsa o zaman ne yapmanız gerekir? "Sizin onu saflaştırmanız gerekiyor" der Platon, özetle. O "saflaştırma" dediğimiz şeyin kendisi "hakikat", "güzellik" "iyilik" ... Yani onu soyut bir hakikat, soyut bir güzellik, soyut bir iyiliğe taşıdığınızda o tepeye çıkar ve "platonik aşk" denilen aşkla bütünleşirsiniz. İşte esas "tamamlanma" odur, "mükemmel hale gelme" odur, der Platon. Hıristiyanlık ise bunu bir başka formatta betimler: "Yarım elma" meselesi... Onun detaylarına girmeyeceğim. Ama Romantizme döndüğümüzde de romantizm onu seküler hale getiriyor sadece. Hıristiyanlığın yarattığı da bir tamamlanmama hissi: Tanrı ile bütünleşmeme hissi, sevgi halinin yarım yamalak kalması ve bedensel olarak onun hiçbir zaman yaşanamaması, Platon'da olduğu gibi saf Tanrı, saf inançla bir şekilde buna yaklaşılamaması meselesi. Bu arayışı romantikler bir başka formata, daha seküler bir formata dönüştürüyorlar. Ve burada da baktığımızda işte ne vardır; belli mekânlar vardır, burası önemlidir. Karşılaşmanın gerçekleştiği sokaklar vardır, kafeler vardır, barlar vardır, ama özellikle trenler son derece merkezidir. *Before Sunrise*'de da gördüğünüz gibi mekânın kendisi trendir ve daha sonrasında sokaklara açılırsınız, sokaklarda trende başlayan süreci devam ettirirsiniz. Flanörce yürüyüşler yaparsınız. Demek ki filmin dokusunda bu var.

Üçüncü filme, yani *Karamazov Kardeşler*'e geldiğimizde klasik bir filmle karşılaşırsınız. *Vesikalı Yarım* aslında melez bir filmidir. Daha önceki derslerimde söylemişimdir, filmler üçe ayrılıyordu hatırlarsanız: "kitle filmleri", "melez filmler", bir de "düşünce yoğun filmler". Üç tane film çeşidimiz bulunur. *Katarsise* ulaştırılan filmlere biz "kitle filmleri" diyorduk, biliyorsunuz. Yani çok enerji sarf etmenize gerek yoktur; film başlar, biter. Haz orada başlar, orada biter. Ama bir de "melez filmler" vardır, bunlar biraz düşündürür. Ancak "düşünce-yoğun filmler" kadar düşündürmez ama yine de düşünceye açılan boyutları bulunur. Nitekim *Vesikalı Yarım* filmi izledikten sonra sürekli düşündünüz ve halen de düşünüyorsunuz. Bir miktar kalıcı bir etki var yani. Kalıcı etki varsa demek ki bu filmde bir düşünce vardır.

Türk sinemasında Metin Erksan 60'lı yıllarda "Filmlerde düşünce var, biz bu düşünceyi yakalamak zorundayız" diyordu. Burada bulunan Hacı Mehmet Duranoğlu da bildiğim kadarıyla böyle bir belgesel yaptı: "Metin Erksan'ın Tutkusu" diye. "Yardımcı Yönetmen" di bildiğim kadarıyla. Güzel bir belgeseldir, izlemenizi tavsiye ederim, orada bu yönü görürsünüz. Metin Erksan filmlerin düşünce üretme yönüne kafayı takmış bir yönetmenimizdi. Gerçekten de mesela Fatma Girik'in oynadığı *Kadın Hamlet* filminde bunu görürsünüz. Düşünülmeveni düşünmüştür Metin Erksan. Türk sinemasında Lütfi Ömer Akad da bu konu üzerine kafa yormuştur. Lütfi Ö. Akad aslında filmlerde düşünce potansiyeline yoğunlaşan ilk yönetmenlerimizdendir. Safa Önal'ın senaryosunu yazdığı aşka dair, sevgiye dair geliştirilen perspektiflerden birisini gördüğümüz filmlerdendir, *Vesikalı Yarım*. Ama dikkat ederseniz onun yaslandığı tabanın kendisi de romantizmden, romantik hikâyelerden etkilenmiştir. Yani şöyle bir konu var: Bizleri küçüklüğümüzden itibaren dinlediğimiz, gördüğümüz, okuduğumuz romantik hikâyeler mi ekmektedir, yaratmaktadır yoksa gerçekten biz bu muyuzdur? "İlk bakıştaki aşk" ya da toplumsal kuralların tamamen dışında bütünüyle güdülerimize göre işleyen bir romantik aşk, biyolojik temel yapımızın bir yan ürünü mü?

*Karamazov Kardeşler'*in klasik bir film olduğunu söylüyoruz. *Hareket-ımağ* filmidir. Dikkat ederseniz bir aciliyet vardır. "Aciliyet" Hep bir aciliyet... Olaylar peşi sıra gelmektedir. Diyaloglar hızlı bir şekilde ilerlemektedir. Siz de diyeceksinizdir ki: "Hocam, *Before Sunrise* filminde de diyaloglar bayağı fazlaydı, Celine ve Jesse büyük oranda sohbet etmekteydiler". Fakat bunlar mekanik diyaloglar değildir. Yani *Karamazov Kardeşler'*e baktığınızda beklendik, ideal, mekanik diyaloglar vardır. Ben ona "yüce dış ses" diyorum. Bununla ilgili Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* filmi üzerine yazarken söylemişim; ideal, mekanik, "yüce dış ses". Böyle daire gibi filmi ele geçirir. Amerikan filmlerinde hep görürsünüz, kovboy filmlerinde de buna rastlarsınız, bunu hissedersiniz. Yani bunun illa böyle rasyonel bir açıklamasını da yapmak zorunda değilsiniz ama bilimsel bir makale, tez yazıyorsanız bunları tek tek analiz edersiniz. Ama *Before Sunrise'*daki diyaloglar farklıdır. Çünkü *Before Sunrise'*da bir cümleden sonra, ikinci cümleden sonra ne geleceğini bilemezsiniz. Diyaloglar sürekli akmaktadır, merakla beklersiniz. Bu bir tür *suspense* halidir. Yani hareket, karakterlerin plastik gibi hareketlerine paralel olarak diyalogun kendisi de plastik gibi akmaktadır, esnemektedir. Deyim yerindeyse Tarantino tarzıdır. Tarantino da aslında bu tür diyaloglar üreten enteresan yönetmenlerden birisidir. Bir sonraki diyalogun ne getireceğini hiçbir zaman kestiremezsiniz. Bu da bizim için heyecan yaratır. Çünkü belirsizdir ve belirsizliğin kendisi heyecan yaratır bizde. Bu heyecanın kendisi güç artışına yol açar; güç artışı da bizde tuhaf bir haz yaratır ki mutluluğun temel şeylerinden birisi, biliyorsunuz temel bileşenlerinden birisi de budur. Yani hazzı inkâr ederek de mutlu olmak mümkün değildir. Hazzın kendisi kendi içinde iyidir. Bunu Epikürüs bize söylüyordu, artıdır. Burası önemli. Hoştur yani kendi içinde hoştur. Ama bazı hoş şeyler bazı şeylere zarar verdiği andan itibaren biz, hoş şeyleri başka hoş şeylerle değiştirmek zorundayız. O da ayrı bir hikâye. Onu geçen ders söylemişim.

*Karamazov Kardeşler'*e dönersek tekrar, biraz önce söylediğim gibi mekânsal dokuda diğer filmlere göre biraz farklılıklar vardır. Burada noktalar halinde oraya buraya saçılmış bir mekânsal doku vardır. Yani değişik değişik evler, değişik değişik sokaklar, değişik değişik aralıklarla oraya buraya saçılırsınız. Çünkü farklı farklı karakterler vardır. Aynen Dostoyevski'nin kendisi gibi. Dostoyevski'nin kendisinde nasıl farklı yoğunluk düzeyleri varsa, Dostoyevski'nin kendisi nasıl, daha önceki derslerde söylediğim, tencerenin kaynamasından sonra kalan tortuların çeşitli bileşenleriyse, çok farklı tortular varsa, yoğunluk düzeyleri farklı tortular varsa, bir taraftan şeytan, cin, öbür taraftan eudaemon, (yani "uyumlu", "iyi" cin) diğer taraftan dingin ruh, diğer taraftan deli, diğer taraftan sara hastası, diğer taraftan şehvet düşkünü... bütün bunların hepsi Dostoyevski'de varsa, aynısı filmde de vardır. Dostoyevski kendisini romanlarına dağıtmıştır. *Karamazov Kardeşler* içindeki karakterlerdeki saçılmalar, mekânlardaki saçılmalar biraz bununla ilintilidir. Buradaki mesele o zaman ne oluyor? Birincisi, karakterler giderek katmanlaşıyor, farklılaşıyor, çatıştırılıyor. Her şey karşıtıyla var oluyor ve karşıtlar da kendi karşıtlarını yaratıyor. İkincisi, mekânlar da ona göre dizayn

ediliyor. Üçüncüsü de zamansal olarak gördüğünüz gibi ne vardır, uzun bir sürece yayılan, aynen Halil'in ve Sabiha'nın durumunda olduğu gibi bir güne sığdırılamayan, uzunca bir sürece sığdırılan bir zamansal periyot ortaya çıkıyor. Genel çerçeveden filmlere baktığımızda öncelikle bunları söylememiz gerekiyor.

Şimdi bunu belirttikten sonra biraz daha dip dalgalarda gezinti yapmamız gerekiyor. Burada biraz önce söylediğim bu "son bakıştaki aşk" ve "ilk bakıştaki aşk" meselesine gelmemiz gerekiyor. Çünkü ilk iki film, hatta üçüncü film de aslında "ilk bakıştaki aşk" üzerine kurulu bir desenle başlıyor. Yani siz de diyeceksiniz ki "Hocam, *Karamazov Kardeşler'*de bu o kadar belirgin değil". Belirgin. Nasıl belirgin? Dikkat ederseniz Katya ile daha önce ilişki yaşayan Dimitri, hatta evlenme kararı bile almak üzere olan Dimitri, Gruşkenka'yı gördüğünde hemen âşık oluyor. Onu gördükten sonra kamera hemen yakın plana geçiyor ve "ilk bakıştaki aşk"la karşılaşılıyorsunuz. Kuklalar gibiler... Ivan'a geldiğimizde Katya ile Dimitri arasındaki ilişkiyi bilmesine rağmen, onların nişanlı olduğunu, sevgili olduğunu en azından bilmesine rağmen, Ivan'ın Katya'yı ilk gördüğünde gözlerindeki ışıltıya tanık olursunuz. Kamera bunu bize gösteriyor. O yüzlerdeki izler, biz buna "duygulanım imaj" diyorduk Deleuze'un belirttiği gibi, işte o izler "ilk bakışta aşk"ı ele verir, ifşa eder. Ve bunu aslında Katya da anlar. Burada ne oluyor? Burada işte "ilk bakışta aşk" başa geliyor. Diğer iki filmdeki durum da zaten "ilk bakıştaki aşk" üzerine kurulu gördüğünüz gibi.

Şimdi, burada, ikinci filme *Before Sunrise*'a geldiğimizde, orada Georg Simmel'den biraz yararlanmak gerekiyor. Belki daha önceki derslerde kısmen bahsetmiş olabilirim. İlginç bir sosyologdur Simmel. Kent sosyoloğu. Üç film de zaten kent filmidir. Yani burası bizim için önemli, kentte geçiyor. Baudelaire'in mekânında geçiyor. Sokaklar, kent... Burada taşra falan yok. Georg Simmel de kent sosyolojisinin önemli isimlerinden birisi. Ve kentlerdeki izlenimlere kafa yoruyor, kentlerde izlenimler... Yani siz kentte; sokaklarda, mekânlarda, kafelerde, şurada burada yolculuk yapıp, barlarda -hadi bizim *Vesikalı Yarım*'den bahsedelim-pavyonlarda, barlarda yolculuk yaptığımızda, dış izlenimlere bakılıyorsunuz ve o dış izlenimlerin kendisi aslında kente dair nelerin olup bittiğine yönelik bize bazı ipuçları veriyor. Şöyle ki diplerdeki kaynamaları, okyanusların dibindeki o asıl dinamikleri de o izlenimlerle görebiliyoruz. Yani "görüngüler dünyası" diyelim. Görüngülerin kendisi bizzat "gerçeklik" aslında. Kant, varlık kendisini belirleriyle gösterir diyordu. İşte o belirişler bizim için önemli. Bizler; insanlara, sokaklara, nesnelere, ilişkilere dair izlenimlerle dolu bir yolculuk yapıyoruz. Ve bu yolculuğun kendisi bizi bir "otomat"a çeviriyor, Spinozacı deyimle "tinsel otomat". Yani varyasyon halinde gidip gelen varlıkları. Sokaklarda varyasyonumuz, güçlerimiz azalıyor, artıyor, tekrar azalıyor; izlenimlere göre değişen titreşimlerle yüklü bir yolculuk yapıyoruz kentin içerisinde. Kent değişik karşılaşmalara gebe; kentte değişik karşılaştırmalar gerçekleştirmekteyiz. Dolayısıyla bu izlenimlerin kendisini, mesela Sovyet yönetmen Dziga Vertov, kurguyla bize gösteriyor. Yani aslında Georg Simmel'in yazdıkları şeyler "sinematik"tir; sinema sahnesi gibidir. Sinema sahnesi gibi insan yüzlerini, trafiği, insanların bazı şeyleri nasıl paranteze aldığını, bazı şeylere nasıl kayıtsız kaldığını, bazı şeyleri nasıl büyüttüğünü bize anlatıyor. Paranteze almak, büyütme... İlgi ve çıkarlarımız doğrultusunda karşılaştıklarımızı algılıyoruz. Bu ilgi ve çıkarlarımızdan birisi de karşı cinstir. Baudelaire'in şiirlerinde yazdığı ve büyüttüğü karşı cinstir. İşte bu karşı cins nasıl anlatılıyor Charles Baudelaire'de? Onun bir şiir vardır; o şiirde hem "ilk bakış" hem de "son bakışta aşk" vardır. Tasvirlerle karşılaşırız. Etek tasviri var, saçlar ve ani parlama, saman alevi gibi ani parlama ve onu büyütüyorsunuz, diğer insanlardan o kadını yalıtılıyorsunuz ve o karşınızda "ilk bakışta" görünüyor ve sonra kayboluyor. İşte o kaybolduğu andaki bakışın kendisi olan "son bakış"taki aşkın durumu onu aynı zamanda kederlendiriyor, Baudelaire'i kederlendiriyor. Niye? Çünkü nihai ve "son bakış". Ama bir başka keder daha var "Acaba seni görme imkânım var mı, seni tekrar görebilir miyim?" umudunun yarattığı ıstırap. Şiire hemen bakıyorum ve izninizi okuyorum:

### **Geçen Bir Kadına**

*Çevremde uluyordu çağır edici sokak,  
Uzun, ince, acılı, büyük matem içinde,  
Bir kadın gelip geçti, şatafatlı bir elle  
Fistosunu, süsünü kaldırıp sallayarak;*

*Soylu ve çevik, sütun gibi mevzun bacaklar.  
Ben ise, içiyordum, kaskatı, abuk sabuk,  
Gözünde, fırtınayla uç veren kirlı bir gök,  
Çekici bir tatlılık, öldürücü bir zevk var.*

*Bir şimşek... sonra gece! - Doğurmuş oldun beni,  
Ey uçucu güzellik, yeniden bakışınla,  
Hiç görmeyecek miyim sonsuza kadar seni?*

*Başka yerde, uzakta, çok geç, belki de asla  
Bilmem yolun nereye, bilmezsin nerdeyim ben,  
Ey sevdalı olduğum, ey sen ki bunu bilen!..”*

Şimdi, bu bizim için niye önemli? Walter Benjamin, “Son Bakışta Aşk” kitabında Charles Baudelaire’in bu aşk meselesini analiz eden kişilerden birisidir. Yani buradaki mesele şu: Biz romantik şiirler okuya okuya, romantik öyküler okuya okuya ve sinema filmlerini izleye izleye “ilk bakıştaki aşk” a yöneldik. Aşkın ilk bakışta başımıza geldiğini düşündük. Ve her şey orda bitiyor diye düşündük. “Son bakıştaki aşk” ise aslında Sabiha’nın son sahnedeki bakışıdır.



*Görsel 1 Vesikalı Yarım filmi son sahne*

İçinde ıstırabın olduğu, aynı zamanda belki de umudun olduğu ama birçok deneyimin sonucunda birçok hikâyelerin de olduğu, sahnelerin olduğu, montajların olduğu, paylaşılmış pek çok anıların olduğu bir durumdan söz etmekteyiz “son bakıştaki aşk” ta. Yani “son

bakıştaki aşk" aslında "emek" tir. Bir şeyin sonucudur. Belki de bizim düşünce biçimimizi biraz sarsan imajlardan birisi de bu olmuş oluyor. "İlk bakıştaki aşk" mı 'son bakıştaki aşk' mı?" meselesi üzerine düşünmemize yol açacak meselelerden birisi. Tabi kentin içerisinde bir yolculuk yaptığınızda, böyle bir parlıltı gibi ortaya çıkan ve sonra kaybolan -aynen Baudelaire'n belirttiği- ama o kaybolma anında biraz da ıstırabın çöktüğü, biraz da umudun "Acaba tekrar görüşebilir miyim?" umudunun her daim yan yana var olduğu bir durumdan da söz edebiliyoruz "son bakıştaki aşk" ta.

Şimdi tekrar *Before Sunrise*'a geldiğimizde, gördüğümüz gibi film, iki gencin trende karşılaşmaları üzerine kurulu. Tabi burada sinemanın kendisi, o karşılaşmadaki güç artışını bize gösteriyor. Burada izin verirseniz bir şeye geçeceğim, daha önce söylemediğim bir konuya temas etmek zorundayım. Fakat bunu anlaması biraz zor olabilir, basit anlatmaya çalışacağım. Spinoza'nın "aşk" üzerine *Etika*'da yazdığı bazı görüşlerinden yararlanarak bunu söyleyeceğim. Şimdi Spinoza'da şöyle enteresan bir şey var: Spinoza'nın *Etika*'sı "zorunluluk" kavramını bizim gözümüze batıra batıra söyler. "Zorunluluk" önemlidir onun için. Şöyle bir önermesi var Spinoza'nın, diyor ki: "Birisinin beni sevdiğini anladığımda, yani onun beni sevdiğime inandığımda ve bu inancımın nedenini kendimde görmediğimde, ona bunun için bir neden sunmadığıma inandığımda 'zorunlu' olarak onu severim." Bunun biraz karışık olduğunu söyledim ama açıklayacağım. Spinoza özetle bize şunu söylüyor: "Sevgi bir inançtır" diyor, birinci cümle bu. Yani bunun objektif bir kriteri yoktur, sizin inanmanızla ilgili bir meseledir, öncelikle bunu anlamamız gerekiyor. Biraz önce söylediğim kentin içindeki izlenimler mefhumunu hatırlarsanız, kent içinde yolculuk yapıyorsunuz o izlenimlerin kendisi bizde küçük küçük imajlar uyandırıyor. Spinoza buna "imaj" der. Parlıltılar. Saman alevi gibi yanıp sönen şeyler. Aynen Baudelaire'in söylediği, aynen Walter Benjamin'in söylediği, saman alevi gibi imajlar. Yani bunun bir bilgisi yok sizde ama imajlar, yanıp yapıp sönen imajlar... Bu "imaj" derken onun kastettiği şeyi bir kez daha anlamamız gerekiyor: Mesela; küçükken sizi köpek ısırды ve siz bu korkuyla yaşadınız. Vücudumuzun kendisi imaj olarak bunu hatırlıyor. Hafıza. Bir hafıza var bir de o imaj kırıntıları var. Yani Spinoza'da böyle bir şey var. Spinoza'da o imajlar bizde güç artışına yol açarsa sevinç, güç azalışına yol açarsa kederdir. Ve bu dış bir nesne dolayısıyla oluyor, dikkat ederseniz. Yani bir köpek bizi ısırmuşsa onun imajının yarattığı şey bizde keder; küçükken bir kişiye âşık olmuşsanız ya da onu sevmişseniz, bir duygusal an varsa, örneğin oyun oynarken güzel bir an varsa onun yarattığı imaj ise sevinç. O sevinç, güç artışı ama dış bir nesne var. Kız çocuğu ya da erkek çocuğu, diğerinde köpek. Dış bir nesneye bağlısınız, bu nedenle de "tutku" var orada. Çünkü dış bir nesne sizi yönlendiriyor. Umarım anlaşılıyor.

**DİNLEYİCİ-** Ben çok net anlıyorum hocam. Çünkü son verdiğiniz örnekteki aşk meselesi; Neşet Ertaş'ın *Garip Belgeseli*'nin birinci bölümündeki ilk aşkı aynen sizin söylediğiniz gibi bir aşktır. Köpek meselesi de bizzat benim yaşadığım bir meseledir. O yüzden benim için gayet anlaşılır.

**SERDAR ÖZTÜRK-** Değerli arkadaşlar, burada mesele şu: Spinoza şunu söylüyor; bu artıştan sonra, yani sevinç veya keder artışından sonra siz bir fikir oluşturuyorsunuz, fikir... Ona "idea" diyor. O fikrin kendisine inandığımızda o sizin inancınız oluyor. Bir fikir... Mesela sevgi, orada bir inanç oluyor. Artık imajlardan sevince, sevinçten sevgiye geçmiş oluyorsunuz. Ona inanıyorsunuz, bağlanıyorsunuz. Burada işte ince bir nokta var, o ince noktaya gelmek istiyorum. Spinoza bize özetle şunu söylüyor: "Sevginin oluşabilmesi için" ki burası kritik bir nokta, sevgi bir inançtır demiştim, o halde sizin şuna inanmanız gerekiyor: "Ben bir neden sunmadan o beni seviyor". Burada bir neden söyleyelim şimdi, örneğin; yakışıklı olmak bir nedendir, şöhretli olmak bir nedendir, zengin olmanız bir nedendir. Evet, karşınızda da başka bir insan var. Ve o sizi sevdiğini söylüyor. Sevdiğini söylediği anda siz bunun nedenini arayabilirsiniz. "Benim yakışıklı olmam mı, benim zengin olmam mı, benim şöhretli olmam mı?" O nedenleri bulmaya çalışıyorsunuz. Eğer bunun nedenini bulursanız bu dolaylı bir sevgi olur der. Niye? Çünkü bu nedeni bulduğunuzda aslında onu sevmezsiniz



kendinizi seversiniz. Onun sevgisi sizin sevginizi katlar, ona ek olur. Şimdi ikinci aşamaya gelelim. “Eğer bunun nedenini kendimde bulamazsam, zenginlik yok, şöhret yok, yakışıklılık yok, nedeni kendim tarafımdan sunulduğuma inanmaz isem zorunlu olarak onu severim” diyorsunuz. “Kendimi sevmeme gerek yok, zorunlu olarak onu severim” diyorsunuz. İşte bu sevgidir Spinoza’ya göre. Yani saf sevgi dediğimiz, gerçek sevgi dediğimiz Spinoza’da budur. Buna inanıyorsunuz.

**DİNLEYİCİ-** Hocam, şöyle bir şey sunsam acaba bu anlam pekişir mi diye zihnimden geçiriyorum. Felsefede “kendisinden dolayı istenenle kendisinden dolayı istenmeyen” diye ikili bir ayırım vardır. Mesela “para”. Kendisinden dolayı istenmeyen bir nesnedir. Dolaylı olarak onu kullanırsınız, araçsaldır. Burada “kendisinden dolayı istenen” bir sevgiyi mi tanımlıyorsunuz?

**SERDAR ÖZTÜRK-** Buradaki mesele şu: “Bu beni niye seviyor?” diye soruyorsunuz, “Bu beni neden seviyor? Ben güzel miyim, ben zengin miyim, ben ona ne sunuyorum?” Eğer hiçbir neden bulamazsam ve gerçekten o beni seviyorsa, nedeni kendimde bulamazsam, zorunlu olarak onu sevmek zorundayım.

**DİNLEYİCİ-** Şöyle bir şey mi hocam, mesela Aşık Veysel’in “Güzelliğin on par’etmez / Şu bendeki aşk olmasa” örneği.

**SERDAR ÖZTÜRK-** Evet, ona benzer bir şey. Burada nefret de aynı şekilde. Biri sizden nefret ettiğinde, nefretin kaynağını kendinizde aramaya başlıyorsunuz. Ama sevgi gibi değil bu, çünkü nefret güç artışına yol açmıyor, kendinizden nefret etmeniz de o kadar kolay değil ve zorunlu olarak bir şey bulmaya çalışıyorsunuz. “Bu benden niye nefret ediyor, bu kendisinden kaynaklanmalı” diyorsunuz, bu sefer sevincin tam tersine. Birisinin sizi sevmesi sevinçtir, güç artışına yol açıyor. Ona inandığınızda, nedenini kendinizde bulamadığınızda siz de onu seviyorsunuz ve burada dolaylı değil, doğrudan bir sevgiden söz ediyorsunuz, diyor Spinoza. Anlaması biraz zor olabilir fakat böyle bir önermesi var. Diğer türlü ne oluyor biliyor musunuz? Diğer türlü, mesela, siz zenginsiniz, karşınızda bir insan sizi seviyor. Sonra, “Bu beni niye seviyor?” diye soruyorsunuz. Cevabı “Ben zengin olduğum için”. Cevabı kendinizde buluyorsunuz. Kendinizi seviyorsunuz. Daha fazla sevmeye başlıyorsunuz. Çünkü ek olarak sizi başka birisi de seviyor. Siz karşınızdakini sevmek yerine o zaman kendinizi daha fazla sevmeye başlıyorsunuz. Çok tuhaf bir şey söylemiş gibi oluyor ama baktığınızda da ilginç bir şey söylüyor.

Tabi bu arada bir şey daha var: Sevgiyle cinselliği ayırıyor. Sevgi bir inançtır diyor, cinselliği bir miktar ayırıyor. Yani Spinoza ilginç bir şey söylüyor: “Sevgi aşırıya gidebilir” diyor. Ve orada aşırıya gitmesine örnek olarak da “bedensel yatırımlar” diyor buna. Yani ne oluyor? “Bedenin bazı bölgelerine aşırı yatırım yapılıyor” diyor. Spinoza için önemli olan bütün yatırımların beden ve zihne eşit düzeyde yapılması. Yani, zihniniz, kollarınız, bacaklarınız, burnunuz; bütün yatırımlar eşit yapılacak. Freud’da mesela yatırım sadece bir bölgededir, biliyorsunuz. O da genelde erkek meselesinde düğümlenmiş durumda. Ama Spinoza bu meseleye böyle bakmıyor. Diyor ki: “Etik olan şey, yatırımların bütün bölgelere yayılması hem zihne hem de bedene eşit derecede yatırılması”. İşte sevgi, bu bir inanç, sevgiye olan inancın kendisi bunu sağlayan unsurlardan birisidir diyor Spinoza. Tabi ki cinselliği falan reddettiği yok bu arada ama “cinselliğin kendisi eşittir sevgi” demiyor, “cinselliğin kendisi eşittir aşk” demiyor, Schopenhauer’un tersine. Hatırlarsanız geçen dersi, Schopenhauer ne diyordu: “Biz iradenin kullarıyız” deyim yerindeyse. Yani “Biz, bizi belirleyen güçlerin, özellikle cinselliğin kullarıyız”. Cinsellik merkezdedir. Freud da yıllar sonra bunu söylüyor. Dolayısıyla “Asıl belirleyici olan libidodur ve diğer enerjiler hep libidodan yani cinsellikten çıkar, türer” diyordu hatırlıyorsunuz. “Genetik olan cinsellik” diyordu. Spinoza ise burada daha farklı bir bakış sunuyor bize. Ve burada kullandığı iki kavramdan belki bir miktar bahsedebilirim: “Hayranlık” ve “hor görme”. Spinoza şunu söylüyor; başlangıç noktaları hep izlenimler, imajlar, böyle küçük küçük parıltılar... Sonra dikkat, ilgi, merak, hayranlık. Eğer

ilgisizseniz hor görme... İlgisizlik; yani hor görme, geçip gitme... Bütün bunların hepsi parçalar dikkat ederseniz, küçük küçük parçalardır. Dolayısıyla bir hamlede yoğun bir şekilde "ilk bakıştaki aşk" ancak romantiklerin yarattığı bir şeydir. Her şey burada düğümlemiş, ben ruh ikizimi buldum, artık bir yastıkta onunla kocayacağım hikâyesi falan, bu uğurda her şeyi göze alacağım meselesi. Spinoza, gördüğünüz gibi bu anlayışta bir insan değil. O, Platon'un ya da romantiklerin yarattığı bir dünya içerisinde değil. Hayranlık derken burada bunu küçümsemek anlamında söylemiyorum, bu son derece önemli bir şey bu arada. Ve burada benim hatırladığım kadarıyla şöyle bir şey vardı, rahmetli Ulus Baker bu örneği vermişti, güzel bir örnekti; yengeç yürüyüşü... Yani yengeç karada nasıl yürür? Ama bir de şöyle bir mesele var, yengeç acaba, tahayyül edersiniz, denizde nasıldır? Yengecin karada yürüyüşüne bakarsınız, size tuhaf gelir, acayip gelir. Yani böyle yamuk yumuk yürür, değil mi?.. Ama mesele şu, daha önceki dersleri hatırlarsanız, yengecin yapabilecekleri var, bir kudreti var. Ama karaya çıktığında o kudreti tam sergileyemiyor, çünkü "organsız bir bedene" dönüşüyor bir miktar. Yani yoğunluk düzeyleri azalıyor. Fakat denize gittiğinde yapabilecekleri, gücü artıyor. Biz, dikkat ederseniz varlıkları, varoluşu tanımlarla değil de yapabilecekleriyle söylüyorduk. Spinozist bir duruştur bu aynı zamanda. Yani o ne yapabilir, onun neye gücü yetebilir, benim neye gücüm yetebilir? Soruyu bu şekilde sormak gerekiyor, bir şeyi tanımlarken. Yengeci de "Denizde ne yapabilir?" sorusuyla görebiliriz. Bakın, yengeç denizde müthiş yüzebilir. İşte orada yengece hayranlık duyuyorsunuz. Bu hayranlığın kendisi ileride sizi başka şeylere götürebiliyor. Biraz daha tanıdıkça, biraz daha emek sarf ettikçe o neye dönüşebiliyor; "son bakıştaki aşk" a doğru yaklaşıyor artık. Bu işte, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'daki hikâye vardı ya, en sondaki hikâye... Buna benzer bir aşktır. Demek ki "ilk bakıştaki aşk" ile "son bakıştaki aşk" meselesini, Spinoza'nın söylediği sevgi ya da aşk meselesini de bir miktar böylece kavramak da gerekiyordu. O yüzden bu örneği verdim.

O zaman bu filme gelelim. Filmde karşılaşmanın trende başladığını söyledik. Tren neden önemli? Georg Simmel açısından da önemli. Georg Simmel şunu söylüyor, Walter Benjamin de bunu tarif etmiştir; bakın, sokaklarda, trende olduğu gibi uzun süre insanlara bakamazsınız. Mikrososyologların dediği "odaklayıcı bakış"ı sergileyemezsiniz. Tehlikelidir. Uygur, kayıtsız olmak zorundayız. Erving Goffman diye bir sosyolog var "uygur kayıtsızlık" der. Sivilleşmiş varlıklar, medeni varlıklar olduğumuz için bakışlarımız da ona göre biçimlenmek zorunda. Biz kültürel olarak kentin ektiği varlıkları. Öğreniyoruz ve bunu kayıt altına alıyoruz; kentin içerisinde "uygur kayıtsız" bir şekilde tehlikeli olmayan bakışlar sergilemekteyiz. Özellikle küçük kapalı alanlarda bakışlarımıza son derece dikkat etmek zorundayız. Yani asansörlerde birbirimize bakmamalıyız, yere bakmalıyız. Kayıtsız görünmeliyiz, özetle. Diyeceksiniz ki: "Hocam, otobüsün kendisi veya trenin kendisi de kapalı bir mekân değil mi?" Evet, kapalı bir mekân. Ama mesele şu; bizim gözlerimiz "avcı gözler"dir. Tavşanın gözleri "avlananın gözleri"dir. Biyolojik evrimimizde avcı-toplayıcılık evresinin üzerinden doksan bin yıl geçtiği için gözlerimiz de ona göre evrimleşmiştir. Ondan önce de bir geçmişimiz var; memeli geçmişimiz var. Yani bizim gözlerimiz aç olarak daha geniş boyutu görebiliyor. Karşıdan bir şeye baktığımızda onun bizi görmemiş olduğunu zannediyoruz, hâlbuki onu her boyutuyla görüyoruz ama görmemiş gibi yapıyoruz. O da görülmediğini varsayıyor. Demek ki otobüs gibi bu ulaşım araçları, Walter Benjamin'in yazılarında da bu vardır, bakışların yoğunlaştırıldığı bölgelerdir ve bakışların zamansal olarak esneklediği ve yoğunlaştırıldığı, arttığı bölgelerdir. Ve romantik şairler, romantik edebiyatçılara baktığımızda, Tolstoy dahil, hep bu tren meselesi vardır. Hatta Pelin Esmer'in son filmi de biliyorsunuz trende geçer, tren... Tren üzerine çok film de vardır, hatta son yıllarda Türk filmlerinde de var. Edebiyatta da vardır. İçinizde bu edebiyat eserlerini okuyan insanlar vardır. Demek ki burada, filmin ilerleyen sahnelerinde, Celine'nin Jesse'ye dediği gibi "Aslında ben, seni zaten baştan gözümüne kestirmiştim ve oraya oturmak istemişim" durumunu gözlerle anlamak gerekiyor. Filmin daha girişinde, trenin içinde Celine'nin yanında Alman karı-koca kavga ederken Céline zaten Jesse'yi görmüştü, başta onu izlemişti. Film bunu bize göstermiyor ama kendisi bunu söylüyor. Ve yan tarafa oturduğunda da dikkat ederseniz "merak" başlıyor. Burada imajlar, parçalar, izlenimler yan yana geliyor ve ondan sonra tanışma evresi başlıyor.



Görsel 2. *Before Sunrise* filmi trendeki tanışma sahnesi

Demek ki bakışların yoğunlaştırıldığı bu bölgelere bizim dikkat etmemiz gerekiyor ve burada da ne yapıyorsunuz; insan yüzlerini izliyorsunuz. Aslında aynı trenlerde değil, sokaklarda, kafelerde ve diğer kamusal mekânlarda da olur. O yüzden Baudelaire bunu şiirlerine taşıyor, dikkat ederseniz. Yazarlar, entelektüeller kafelerde tartışmalar yapıyorlar, insan yüzlerini izleyerek ve orda beklenmedik karşılaşmaları umarak sakin ve merak dolu bakışlarla izliyorlar.

Filme döndüğümüzde ilk bakıştaki karşılaşmadan sonra iki karakterin de yoğunlaşma düzeyleri artıyor. Burada tabi diyeceksiniz ki: “Bunun mutlulukla ilgisi ne?”. Bunun mutlulukla ilgili tarafı, gördüğünüz gibi bunu devam ettirme arzusunun filmin göstermesi. Jesse, filmin ilerleyen sahnelerinden anladığımızı göre sevgilisinden ayrılmış. Bu Jesse için keder verici bir durumdur. Flanörce başladığı gezinti, romantik bir aşkla başladığı gezinti kötü bir şekilde sonlanmış ve bir keder duygusu içerisinde. Bu keder duygusunun bir şekilde telafi edilmesi lazım. Fakat burada anahtar şeylerden birisi şu; tamam, Jesse böyle bir duygulanım içerisinde ama belki de sorulması gereken şeylerden birisi şu: Jesse niye daha önceki sevgiliyle romantik bir seyahate çıktı ya da Paris gibi romantik hikâyenin ürettiği kentler? Niye Avrupa’ya geldi? Şimdi bunun kendisi bizim için niye önemli? Çünkü aşkın belki de günümüzdeki romantik aşkın yaratılmış bir hikâye olduğunun en önemli kanıtlarından birisi de bu. M.Ö. 3500 yılında bir Firavun eşiyle birlikte hiçbir zaman böyle bir seyahati düşünemezdi. Yani eşiyle yaşadığı sorunu düzeltebilmek için ya da eşine duyduğu neyse sevgiyi yaşamak için Paris, Venedik ya da Mısır’ın aşk kentine gitmeyi düşünemezdi. Niye düşünemezdi? Çünkü böyle bir hikâye yoktu da ondan. Fakat Paris deyince aklımıza ne gelir? Venedik deyince aklımıza ne gelir? O halde Jesse’nin kendisi aslında önceki sevgiliyle birlikte romantik bir aşkın özlemi içerisinde bir yolculuk yapmıştı. Bunu anlamamız gerekiyor. Yani Jesse baştan itibaren böyle bir şeyin içerisindeydi; aşk kapanının ya da romantik aşkın içerisindeydi. Ve daha sonra Celine ile yoğunlaşmış bir ilişki yaşamaya başlıyor. Trenden sonra da flanörce kentin içerisinde yürüyorlar. Fakat bu yürümeye diyaloglar eşlik ediyor; yani bir taraftan bedensel olarak hareketlerin, organların itişlerinin ve çekişlerinin olduğu, diğer taraftan diyaloglar ve bakışmalar eşliğinde tinselliğin harekete geçtiği bir durumdan söz etmekteyiz. Ve burada tabi ânu yaratmaya da gayret ediyorlar. Burası önemli. Ânu yoğunlaştırmaya gayret ediyorlar. *Before Sunrise* aslında tenceredeki durgun bir suyun yavaş yavaş kaynaması ve sonunda buharlaşmaya doğru gitmesine doğru bir hikâyeyi anlatıyor bize. Buradaki aşk, bir süreç sonucunda, ilk bakışta var olan ama bir süreç içerisinde giderek evrimleşen, en sonunda maksimum boyutta, bedensel boyutta cinselliğe doğru tırmanan, cinsellikle bedenlerin buharlaştığı, daha sonra aşkı devam ettirme arzusunun filmin sonunda ortaya çıktığı bir çerçeveye doğru gidiyor. Fakat filmin sonuna geldiğinizde biraz önce söylediğim “son bakışta aşk” meselesine gelmiş oluyoruz. Bütün bu deneyimi yaşadınız, bu karşılaşmaları yaptınız, bu diyalogları ürettiniz, bedensel olarak da maksimuma eriştiniz ki, romantik aşkın en tipik özelliklerinden birisi cinselliğin olmasıdır; cinselliği yaşadınız. –Fakat kurumsallaştığınız andan itibaren de sorunlar yaşarsınız. Zaten film üçlemedir. Üçüncü aşamaya geldiğinizde üçlemeyi izleyin, kurumsallaşmaya başladığınızda da sorunların yaşandığını göreceksiniz – Tekrar filmin son sahnesine gelirsek, burada ne vardır? Ayrılmama arzusu vardır. Ya da şöyle, tekrar bir araya

gelme arzusu vardır. İradelerini bu çerçevede bir miktar gösterme ve bunun yarattığı heyecan var. O heyecanı devam ettirme arzusu. İşte onların ayrılırken o sahnede ürettikleri “son bakıştaki aşk” aslında bir üretilen emektir. Yarattıkları deneyimin nihai evresidir. Ama bir hüznün de vardır gördüğünüz gibi... Ve nihayetinde ayrılıyorlar. Ve film aynı zamanda ucu açık bir şekilde bitiyor. Yani uçurumun kenarına kadar sizi getiriyor, önceki derslerde söylediğim gibi aporia durumu Sokrates’in söylediği gibi, ve sizi orada uçurumunda kenarında öylece bırakıyor. Ve siz ondan sonra sorular sormaya başlıyorsunuz. “Acaba bunlar tekrar bir araya gelecekler mi? Altı ay sonra tekrar bir araya gelecekler mi?” Bu soruyu sormaya başlıyorsunuz. Ve bu sorunun yanıtını da filmin ikinci bölümünde alıyorsunuz. Aslında altı ay sonra sadece Jesse’nin geldiğini, Celine’nin ise gelmediğini görüyorsunuz. Çünkü büyük annesi ölmüştür ve orada seçeneğini kimin lehine kullanmıştır? Ölen bir beden lehine kullanmıştır. Yaşamakta olan bir beden yerine ölen bir beden lehine kullanmıştır. İşte orada artık sorular sormaya başlıyorsunuz, “Acaba bu tek bir seçenek miydi?” diye...

Hatırlarsanız bunu önceki derslerde de söyledik: *Etika*’nın da meşhur sorularından birisi, “Eğer sizde güç artışına yol açan bir karşılaşma yapmışsanız, yani sevinç duygulanışına yol açan bir karşılaşma yapmışsanız onun devamını getirmek zorundasınız” gibi bir şey. “Bunun devamını getirmezseniz etik olmayan bir sahaya giriyorsunuz” diyor Spinoza.

*Vesikalı Yarım*’e geldiğimizde, *Vesikalı Yarım*’de şöyle bir mesele var: Halil’in bir aşk ya da sevgi ilişkisi çerçevesinde bir evlilik yaşamadığını görüyorsunuz. Halil aslında ailesinin muhtemelen önerdiği, onların aklıyla, onların duygularıyla hareket eden bir evlilik gerçekleştiriyor. Ve dolayısıyla aslında “görev etiği” merkezli bir hareket içerisinde dahi yol almıyor bana göre. Daha önceki derslerimizde belirttiğimiz “Kant etiği” görev etiği merkezli bir etikti. Yani, sorumluluk, görevine bağlılık ve bu çerçevede hareket etme. Ancak filmde Halil sadece başka akıllara, geleneklere dayanarak evlenmiştir. Bu halde “aklını kullanmaya cesaret et, bilmeye cesaret et” gibi bir formülün dışında yer alıyor Halil. Kant’ta duygular ve duyumdan ziyade aklını kullanarak karar alma, düşünme merkeziydi hatırlayalım. Evli ve iki çocuk sahibi bir insandan söz ediyorsunuz Halil’in; ama bu sorumluluk yavaş yavaş oluşacaktır Halil’de. Buna daha sonra değineceğim. Ve ilginçtir tabii burası da önemlidir, filmin ilerleyen sahnelerinde, aşağı yukarı üçte ikisi geçtikten sonra Halil’in evli ve iki çocuk sahibi olduğunu öğreniyorsunuz.

Halil arkadaşlarıyla birlikte bir mekâna, yani pavyona gidiyor. Ve burada “ilk bakıştaki aşk”ın yaşandığı sahne ile karşılaşılıyor. Romanların ve diğer klasik filmlerin yaptığı gibi. Ve Lütfi Ömer Akad, bu “ilk bakıştaki aşk”ı aynen Baudelaire’nin saflaştırması gibi yapıyor. Baudelaire’in şiirini okumuştum size, orada yüzlerin tasviri, şimşek, karanlık, bütün bunların hepsi kadını yakın plana alıyor. Diğerlerini uzaklaştırıyor. Bunun kendisi gayet sinematik gördüğünüz gibi. Peki sinema filminde ne yaparsınız? Bunun filmini çekersiniz, onu saflaştırırsınız. Arka planda müzik vardır. Halil bu müziği dinlemektedir ama karşısına bir insan geldiğinde sadece Halil’in yüzünü görürsünüz. Halil’in yüzünü gördükten sonra bütün sesi iptal edersiniz. Şok olur orada. “Şoklanma” İşte bu şoklanma bizim anahtar kavramlarımızdan birisidir. Niye şoklanma? Walter Benjamin’in kullandığı kavramlardan birisidir “şok”, “şoklanma”. Bugün Walter Benjamin üzerine biraz durdum, onun kitaplarını da tavsiye ederim: *Pasajlar, Son Bakışta Aşk...* Yani benim en sevdiğim yazarlardan birisi. Kentin içerisinde yol alırken, aynen biraz önce söylediğim Charles Baudelaire gibi, şoklanırsınız. Georg Simmel gibi izlenimlerle şoklanırsınız. Yani Spinoza’nın söylediği imajlar. Anlıktır bunlar. Saman alevi gibi yanar ve söner. İşte o şoklanmanın kendisi aynı zamanda düşünceye giden yolda da çok önemlidir, Walter Benjamin’e göre. Hatta kısmen Spinoza’da da öyledir. Çünkü sevinç artışına yol açıyor bunlar. Yani dış bir neden olsa bile, kudret artışına yol açıyorlar. Oyalanma burada bizim için önemli kavramlardan birisidir; şok dalgaları ve oyalanma... Biz genellikle oyalanmayı olumsuz olarak düşünürüz, negatif boyuttan düşünürüz. Fakat o trende Céline’in ve Jesse’nin durumu da bir miktar oyalanmaydı ve bu oyalanmanın içerisinde, hatta kentin içerisinde yürürken bile oyalanma halleri içerisindeydiler. O oyalanma hallerinin

kendisi sizde ne yapıyor, olağanüstü bir sıçrama da yaratabiliyor. O şokların kendisi, küçük küçük tınlar, küçük küçük birikimler şok dalgaları halinde üzerinize birikiyor. “Şimdi”yi, “an”lığı yaşamanıza da yol açabiliyor aynı zamanda bunun kendisi, düşünceye baskı yapıyor.

Şimdi burada, Paul Klee'nin “Angelus Novus” diye bir tablosu var, Walter Benjamin'in yaptığı analizde. Walter Benjamin'in yaptığı bu analizde Novus tablosunun gözleri büyüktür, bayağı büyük gözler... Ayaklarının biçimi farklıdır. Aynı zamanda kanatlarını da açmıştır Melek. Walter Benjamin bunu yorumlarken o şok dalgalarını şöyle analiz ediyor, diyor ki: “Buradaki melek, Tarih Meleği, aslında gözlerini geçmişe dikmiştir” diyor ve “Geçmişin o yıkımı, birikintileri onda şok dalgası, büyük bir yıkım yaratıyor. Aslında korkuyor... O yıkımın kendisi, geçmişteki yıkımın kendisi, Tarih Meleğinde bir korku yaratıyor.”

Bu arada korkunun kendisiyle birlikte aynı zamanda gelecekte de bir fırtına geliyor. Çünkü gelecek “modernite”dir. Aynı zamanda hızlıdır, “hız” ve “hareket”. Fırtına... Bu fırtınanın kendisi sizin kanatlarınızı savuruyor. Yani sizi, “gelecek” de çağırıyor. Bir taraftan gelecek çağırıyor, kanatlarınıza baskı yapıyor ve sizi zorluyor diğer taraftan “geçmiş” üzerinize baskı yapıyor ve büyük bir şok dalgası üzerinize binmiş durumda. Ve bunun kendisinin yarattığı durumu Walter Benjamin oldukça enteresan bir şekilde analiz ediyor. Şimdi benzer durum, aslında kentin içerisinde yaşayan, kentin içerisinde yolculuk yapan, değişik mekânlarda kentin içerisinde; trenlerde olabilir, pavyonlarda olabilir, barlarda olabilir... *Vesikalı Yarım*'de olduğu gibi değişik kişilerin başlarına da gelebilir. Şimdi dikkat ederseniz biz bu filmi izlediğimizde, buradaki gazinoyu ya da barı neyse izlediğimizde, gördüğümüzde, aslında geçmişin kendisinin yarattığı bir şey de var. Ne diyelim buna, uygun sözcükleri bulmaya çalışıyorum ama üzerimizde yarattığı bir etki de var, duygulanım da var. Ve bu duygulanımın da kendisi bizde bazı sorulara da yol açabiliyor. Şimdi şöyle; geçmişte “kaybedenler” vardır bir de “kazanlar” vardır. Böyle diyelim, cümleye böyle başlayalım... Walter Benjamin yaptığı analizlerde bize şunu söylüyor: “Tarih ve kültür genelde, kazananların anlattığı bir hikâyedir ve yazılarda, anıtlarda bunu rahatlıkla görebilirsiniz. Peki o zaman kaybedenlerin hikâyesini nerede görebileceksiniz? Kaybedenlerin hikâyelerini ancak siz koleksiyonlar yaparak görebilirsiniz, yani koleksiyonculukla görebilirsiniz”. Yani parçalarda... Çöplüklerde görebilirsiniz, özellikle çöplüklerde tamam mı? Çöplerde...

Şimdi *Vesikalı Yarım*'i izlediğinizde kıyıda kalmış bir alandan bahsediyorsunuz. Kıyıda kalmış alan... Neresidir bu? Pavyondur. Pavyona kimler gelir, sorusunu sormanız gerekiyor. Veya pavyonların tarihi, oraya gelenlerin tarihi, konsomatrislerin tarihi... Konsomatrislerin tarihi bizim için niye önemlidir? Konsomatrisler niye önemlidir?

Konsomatrisler Türkiye'nin psikanalistleridir de ondan... Türkiye tarihinde çok önemli psikanalizcilerdir onlar. Ama doktor anlamında psikanalizci değildirler. Konsomatrisler Deleuzecü ve Guattarici anlamda psikanalizcilerdir. Yani “kısmi nesnelere” uğraşan, “kısmi nesnelere” bağlantılar kuran psikanalizcilerdir. Kısmi nesnelere kavramını hatırlayalım: Annenin memesi süt verir. Bebeğin ağzı vardır, bebek ağzıyla süt emer. Annenin memesi ve bebeğin ağzı bir araya gelir, bunlar “kısmi nesnelere”dir. İşte o “arzu”dur. Arzu üreten budur aslında. Yani psikanalizcilerin yaptığı analizler değil burada söz konusu olan. Süt akar, bebek yutkunur, süt boğazdan içeri girer ama arada durmak zorundadır. “İtişler ve çekişler” var. Yani yutkunma var; duruyorsunuz, sonra çekiyorsunuz. İşte hayatın kendisi, bedenın kendisi de bu şekilde yürüyor, “arzu” dediğimiz şey burada başlıyor. Ama psikanalizciler ne yapıyor? Doktor: “Senin baban sana şunu yapmıştır, bu nedenle sen böylesin” ya da “Sen rüyada at gördün ama o aslında at değil, baban” der. Yani illa birisini birisine benzetme. Böyle bir şeyden bahsetmiyoruz. O yüzden ben niye konsomatrisleri Türkiye'nin ilk yani çok önemli Deleuzecü ve Guattarici anlamda... -bunun belgeselini yaparsınız Hacı Mehmet Bey- niye Deleuzecü ve Guattarici anlamda Türkiyenin ilk psikanalizcileri diyorum? Çünkü tam da “kısmi nesnelere”le uğraşıyorlar da ondan. Yani konsomatrislerin yanlarına erkekler geldiğinde -bu kadınları aşagılıamak için bir laf değil - dikkat edin, “kısmi nesne”ler yani ayaklar ve eller ya da kollar

neyse birbirine temas ediyor ve aynı zamanda diyalog... Céline ve Jesse'nin yaşadığına benzer bir anlamda: diyaloglar, eller, kollar. Ama pavyondaki konsomatrislerle erkekler arasındaki ilişki bununla sınırlıyken; Céline ve Jesse'nin durumunda tüm bedene akan bir süreç söz konusu... Konsomatrisler bütün bedeni katmıyor dikkat edin; "kısmi nesne"ler düzeyinde kalıyorlar. Ve bir diyalog var.

Erkekler oraya niye gidiyorlar? Çünkü kendilerini ifade etmek istiyorlar ve arzularını tatmin etmek istiyorlar. Kendilerini sonsuzcasına ifade edebilecekleri bir başka varlığın; bir kadının onları dinlemesini arzu ediyorlar. Çünkü geleneksel evlilik yaptığınız andan itibaren ne erkek ne de kadın kendisini birbirine açabiliyor. Bu tür bir evlilikte "son bakıştaki aşk" belki mümkün olamayabiliyor. Çünkü "kısmi nesne"lerle başlayan bir şey de yok. Céline ve Jesse'de gelenekselin dışında bir ilişki sentezi var gibi görünüyor. Halil ve Sabiha'da da keza böyle.

Pavyona gittiğiniz de aslında herkes beklentilerini biliyor. Erkek beklentisini bilir, kadın da erkeğin beklentisinin ne olduğunu bilir, bunun farkındadır. Ve ona bedeninizi ve diyaloglarınızı işleterek ona yön verirsiniz. Kadın ve erkek bedenleri diyalogların akışını kapatmaz, o akışa yön verir. İşte *Before Sunrise*'in girişindeki iki gencin tanışma diyalogunda dahi akışa dikkat ediniz. Bir kapanma bulunmaz. Kentin içerisindeki flanör ve flanöz yürüyüşlerinde de öyle...

*Vesikali Yarım*'de konsomatrislerin en önemli görevlerinden birisi demek ki Deleuzecü ve Guattarici anlamda "kısmi nesne"lerle yürüten bir "arzu akışına" meyil vermek; biraz kanal açmak diyelim. Sabiha'nın rollerinden birisi demek ki bu. Orada Halil'in müziği saflaştırmasını, daha doğrusu Sabiha'yı zihninde saflaştırmasını bu şekilde düşünmemiz gerekiyor gibi geliyor bana: Kısmi nesnelere, bedensel parçaların yarattığı kuvvet ve Halil'in virtüel çizgilerinin harekete geçmesi.

Ve burada enteresan bir durum var ki o da şu: Nasıl Walter Benjamin aslında "kaybedenlerin" çöplüklerde, marjinalerin sahasında, koleksiyonlarda, antikalarda bulunabileceğini söylüyor; biz de işte bu gazinonun içerisinde, pavyonun içerisinde kaybedenlerin parıltılarını görebiliriz. Dolayısıyla bu pavyon bizim için bu anlamda önemli imgelerden birisi. Ve "Sabiha'nın "Bir sigara içebilir miyim? Yakar mısın?" sorusu bu anlamda oldukça da ilginç. Bakışmalar eşliğinde şoklanmış Halil'in Sabiha'nın sigarasını çakmağıyla yakması... Aslında sadece sigara değil, Halil de yanmaktadır. Filmlerdeki ilk bakışta aşk...

Tabi illa bunu böyle benzetmek zorunda değiliz ama "Yakar mısın?" sorusu Benjamin'in tarih bağlamındaki kavrayışıyla da ilginç paralellikler taşıyor. Walter Benjamin özetlersem şuna benzer şeyler söylüyor: "Tarihte karanlıkta bırakılan, üzeri örtülen şeyleri ne yapmanız gerekiyor? Sizin parıldatmanız gerekiyor, ateşlendirmeniz lazım". Yani saman alevi gibi alevlendirmeniz gerekiyor, büyütmeniz gerekiyor. Film bu büyütmeyi kendi çerçevesinde yapıyor. "Yakar mısınız?", ondan sonra "ilk bakıştaki aşk" dediğimiz hikâye, bizim Spinozacı anlamda "imaj"lar, etkilenimler, sevinç artışı, sizin bir yetkinlik durumundan bir başka yetkinlik durumuna geçmeniz..." ... Ama dikkat edin burada henüz bir "fikir" yoktur. Fikrin olabilmesi için onun bilgisi olmaz. Ona inanmanız gerekiyor. Karşı tarafın durumunu bilmeniz gerekiyor, ondan sonra fikri oluşturabilirsiniz. Fikir, "İdea" ... Sinema filmlerini çekerken "fikir"den "imaj"ları yaratırsınız, Spinozacı anlamda. Sinema filmini yaratırken sizin senaryonuz fikrinizdir. Sonra filmi senaryonuza göre çekersiniz, imajları yaratırsınız. Fikirlerin parçalarını oraya buraya, yani filme saçarınız.

Evet... Şimdi, demek ki Sabiha ile Halil'in ilk karşılaşması bizim için önemli. Çünkü Halil'in daha önceki dünyasında "dinginlik" var. Burası önemli. "Ataraksiya" var aslında. Halil aslında bir ruh dinginliği içerisinde, çünkü başka bir alternatif dünya var mı yok mu bunun bilgisine sahip değil, bunun fikrine sahip değil. Ama çatallanmış olan dünyasında, yani pavyonla birlikte açılan o dünyada o karşılaşmayla birlikte, içerideki konsomatris Sabiha

ile karşılaşmasıyla birlikte bir başka dünyaya açılmaya başlıyor. Tabii burada şöyle bir sorun var; yine baştaki teorik çerçeveden yola çıkarak ve sizi zorladığım o Spinozacı terimlerden hareket ederek bir soru soracağım. Şimdi Halil, Sabiha'dan besbelli ki etkileniyor. Yani Sabiha, Halil'i bir yetkinlik durumundan bir başka yetkinlik durumuna geçiriyor. "Halil'in Sabiha'yı sevmesinin nedeni nedir?" Bu birinci soru. İki, "Sabiha ona karşılık vermiş midir, ilk başta?" Şimdi, bu şu açıdan önemlidir: Psikanalizde bize şu söylenir: "Sen birisini seviyorsan karşı taraf da seni sevmeli". Yani bir sevgi beklentisi içerisinde olma, karşılıklı birbirini sevmek... Hep bu beklenti üzerine kuruludur aşk. Sen birisini seversin o halde şimdi karşı taraf da şimdi seni sevecek. Fakat mesele şu; Spinozacı terimlerle konuştuğumuzda böyle bir beklenti içerisinde olamıyorsunuz. Kendi kendinize sorular sormanız gerekiyor. Şimdi filmi izlediğinizde şunu görüyorsunuz, her ne kadar filmde İzzet Günay yani Halil karakteri aslında tip olarak bize "iyi" görünse de filme girdiğimizde Sabiha onu fazla yakışıklı bulmuyor; "Fena değil" diyor filmin bir yerinde. Besbelli ki Sabiha, Halil'i ilk gördüğünde "ilk bakıştaki aşk" gibi bir durumla karşı karşıya değil.

Peki Sabiha'nın dönüşümü nasıl oluyor? Sabiha'nın dönüşümü aslında Halil'in "naifliğiyle" oluyor. Burası önemli. Naiflik... Yani kentin içerisinde, o kayıtsız olan ilişkiler içerisinde ve herkesin birbirini gördüğü herkesin beklentilerinin ne olduğunu az çok bildiği ilişkiler içerisinde Halil bir "istisna" olarak ortaya çıkıyor. Daha önceki derslerde söyledim, "canavar" oluyor. Hangi canavar? "Masum canavar". Ve bir "istisna". Yani doğal olanı yitirmemiş bir varlık. İstanbul beyefendiliği özelliklerini de taşıyor. Dikkat ederseniz son derece saygılı. Selam vermelerden tutunuz -hatta bir ara Sabiha taklidini de yapıyor- diğer naif ve ölçülü davranışlarına kadar... Ama aslında o naifliğin kendisi Sabiha'nın kaybettiği bir şey aynı zamanda. Çünkü Sabiha da tahmin edeceğimiz üzere o naiflikten gelen ve daha sonra pavyonun içerisinde maske takarak o naifliği giderek kaybeden insanlardan birisi. Erkeklerin beklentileri "erotizm" ve "cinsellik". Aynı zamanda erkeklerin beklentileri o andaki arzularına bir yanıt arama kaygısı. Eşlerinden bulamadıkları şeyi orada telafi etme arayışı. Ve psikanaliz ihtiyacı işte... Terapi ihtiyacı, meditasyon ihtiyacı... Meditasyonlara ihtiyacı var. Uzakdoğu felsefesinde olduğu gibi, Tao felsefesinde olduğu gibi burada meditasyon kurumları da yok. Meditasyon yok. Psikanaliz de yerleşik değil. O halde meditasyon için Türkiye tarihine baktığımızda nerelere gitmemiz gerekiyor? Kadınlar hamamlara gidiyorlar. Hamamlarda birbirinize meditasyon uygulayacaksınız; sohbetlerle, dedikodularla, ritüellerle... Ve orada enerjiyi boşaltacaksınız ve yeniden enerjiyi şarj edeceksiniz. "Karnavalesk dünya". Erkekler de kahvelere gidip Karagöz'le bu meditasyonu üretecek. Orada Karagöz'de cinsel temsillerle... Osmanlı kahvelerinde Karagöz'ün cinsel uzuvları bile gözükmekteydi. Ve orada kahkahalar atacaktınız... Karnavalesk bir dünya; şenlikli bir dünya, şölen, sempozyum... Antik Yunan'daki "sempozyum" sözcüğü aslında "şölen"dir. Platon ve bunu takip eden filozoflar şölenlerde şaraplar içerek, diyaloglar eşliğinde şölen yaşıyorlar. Yani bunun kendisi meditasyondur aslında. Mevcut dünyanın mevcut koşullarına karşı bir tahammüldür. Ölüme karşı bir direniştir. Türkiye tarihine geldiğinizde bir başka gerçeklikle, yani moderniteyle birlikte kadınların pavyonlara girdiğini ve bu pavyonlarda erkeklerin psikanalizcisi olarak işlev gördüğünü de görüyorsunuz. Ama Halil'in hikâyesi böyle başlamıyor, yani bir konsomatrisle konuşma ihtiyacı filmi seyrettiğimizde sanki başlangıçta yok. Halil arkadaşlarıyla sosyalleşmek, rakı içmek, fasıl dinlemek vs. gibi saiklerle pavyona gidiyor görünüyor.

Burada o zaman sorulacak soru şu: "Sabiha Halil'i niye seviyor? Niye sevmeye başlıyor? Oradan Halil, Sabiha'yı niye seviyor?" meselesine geliyorsunuz. Sabiha Halil hakkında "Fena değil" dediğine göre demek ki Halil'in fiziksel görünümüne göre hareket etmiyor, bunu anlamamız gerekiyor. Ve ilerledikçe filmde yanıtın Halil'in naifliğinde yattığını buluyorsunuz. Burada sorulacak sorulardan birisi acaba Halil Sabiha'nın kendisini niye sevdiğinin farkında mı? Yani Halil ona bir neden sunduğunun farkında mı? Bu soruyu Sabiha bağlamında da sormamız gerekiyor: "Neden ben Halil'i seviyorum?" sorusunu Sabiha sormuş mudur?" meselesi. Spinozacı terimlerle söylediğimizde, eğer kişi kendisinin sevilme nedenini kendisi tarafından sunulduğunu bulursa, bunun nedenini kendinde bulursa, aslında karşı tarafı değil

“kendisini” sevecektir; kendisini sevmeye devam edecek ya da kendisine yönelik sevgisi katlanacaktır. Neden? Çünkü karşı taraf, örneğin; bir benim yakışıklı olmam yüzünden beni seviyor. Ben kendimin yakışıklı olduğuna inanıyordum, karşı taraf da inandığına göre sanki giderek nesnel bir olgu olmaya başladı bu inanç. O halde kendimi daha çok sevmeliyim. Bunun anlamı Halil’in “zorunlu” olarak karşısındaki insanı, Sabiha’yı sevmek zorunda olmadığıdır. Fakat nedeni kendisinde bulamaz ise ve buna inanırsa “zorunlu” olarak Sabiha’yı sevecektir. Nedeni kendisinde bulamadığı bu inanç, onu Sabiha’ya bağlayacaktır.

Burada benim varsayımım, Halil ve Sabiha Spinozacı terimlerle söylersek sevgilerine dair “kendilerinde bir neden” bulamıyorlar diye düşünmekteyim. Filmde bir sevgi yavaş yavaş inşa edilmekte diye düşünüyorum. Halil’deki o “ilk bakıştaki” güç yoğunlaşmasının Halil’in daha önce böyle bir deneyim yaşamamasının yarattığı etkiyle açıklamamız gerekiyor. Aynı zamanda şu da var, Sabiha oldukça güzel bir kadın. Filmde de bunu görüyorsunuz. Sabiha’nın bedenindeki o güzelliğin kendisinin, Halil’in üzerinde yarattığı güç artışının da Halil’in “ilk bakıştaki aşk”ında etkili olduğunu düşünebilirsiniz. Romantik bir aşktan söz ediyorsunuz, evet. Ama şimdi bahsedeceğim üzere bu aşk daha sonra bir başka evreye doğru eviriliyor...

Şimdi benden ilk defa ders alan arkadaşlar için ve daha önceki derslerden belki hatırlamayan arkadaşlar için birkaç aşk çeşidinin olduğunu söylemişim, hatırlarsanız... Bunlardan birisi “romantik aşk”. Yani sevgililerin uğrunda ölebilecekleri, her türlü şeyi göze alabilecekleri aşk; ki Halil ile Sabiha’nın arasındaki imkânsız aşk gibi bir aşktır. Diğeri “etik aşk”tır. “Etik aşk” dediğimizde Kant etiğinden bahsediyoruz; “ödev etiği”. Yani siz duygularınıza, duygulanımlarınıza bakmıyorsunuz, hissiyatınıza bakmıyorsunuz. Tam tersine “ne yapmalıyım” sorusuna bakıyorsunuz: “Ne yapmalıyım?”. Yani *Selvi Boylum Alyazmalım* filminde olduğu gibi, bu filmin son sahnesinde olduğu gibi: “Ne yapmalıyım?” ... Yani “emek” var burada, o halde ben emek yoğun olan tarafa geçmeliyim diyorsunuz. Cemşit’i seçmeliyim hikâyesi. Bu “etik aşk”tır. Görev yönelimli aşktır. Bir başka aşk çeşidi “erotik aşk”tır. Bunu Céline ve Jesse’de de görebiliyorsunuz. Diğer adı “platonik aşk”tır. Yani hiçbir zaman bütünleşmeme hâli. Bedensel olarak birbirinizi tatmin ediyorsunuz ama bir noktadan sonra bu tatminin saflığını yaratmak zorundasınız, yoksa bütünleşemiyorsunuz: “Seni kendimde hissedemiyorum, ben kendimde seni hissedemiyorum...” (İlla bütünleşmeniz gerekiyor güya. Bir de böyle bir mesele var ama onu şimdi tartışmıyorum.) Ve bütünleşmek için tatmini “iyilik”, “hakikat” ve “güzellik”e doğru transfer ediyorsunuz. Haneke’nin *Amour* filminde olduğu gibi. (*Sinema Felsefesine Giriş* kitabımda bunu analiz etmişim.) Eşini öldürdükten sonra onun saflığını yaratma... Daha önceki derslerden hatırlarsanız bu filmde güvercin vardı, şiirler vardı, çelenk döküyordu eşi ölen eşinin yatağında. Bedenin ortadan kaldırılmasıyla onun “poetika”sını yaratıyorsunuz, poetik halini yaratıyorsunuz; ki “erotik aşk” dediğimiz aşk da böyle bir aşk. Ve *Vesikalı Yarım*’e geldiğimizde ne görüyorsunuz? İlginç bir şeyle karşılaşıyorsunuz: Aslında Halil geleneksel evlilik ilişkileri içerisinde daha önce bir aşk yaşamamıştı ama görev yönelimli bir ilişki içerisindeydi. Görev yönelimli bir ilişki... Ve daha sonra Halil, Sabiha ile karşılaşıyor ve Sabiha ile karşılaştıktan sonra “romantik aşk”ın içerisine giriyor; “romantik aşk”ın içerisinde artık yavaş yavaş nefrete doğru bir gidişat var. Nefrete doğru gidişat bizim için önemli. Niye? Çünkü Halil şu sorunun yanıtını bulamıyor, Spinozacı terimlerle konuşuyorum, bugün dersi biraz felsefeye yoğunlaştırdım farkındayım; nefret... Yani “Sabiha benden nefret ediyor.” Ama biz bu nefretin nedenini bilebiliyoruz. Aslında Sabiha nefret etmiyor, biliyorsunuz. İzleyiciler olarak biz bunu biliyoruz ama Halil bilmiyor. Yani biz bir başka tarafız. Halil şunu anlamaya çalışıyor: “Sabiha benden niye nefret ediyor?” Çünkü “Nefretin nedeni ben isem...” Halil için işler karışacak. Halil nedeni kendinde bulmaya çalışıyor. Ama kendinde bulamıyor nedeni. Bakın arkadaşlar burası çok önemli. Halil kendinde nefretin nedenini bulamıyor. Kendinde nefretin nedenini bulamaz ise, Spinozacı terimlerle söyler isek, karşı taraftan “zorunlu” olarak nefret edecektir. Az önce söylediğim sevmeye dair durumla aynı konumdasınız: “Sevdiğimin nedenini kendimde bulamazsam zorunlu olarak seveceğim onu, çünkü o beni nedensiz seviyor diyorum, buna



inanıyorum... Ama nefret ediyor benden. Nefretin nedenini kendimde arıyorum: “Acaba ben ne yaptım?” Ve daha sonra Halil bu nedeni bulamıyor. Bulamayınca ne yapıyor? Bıçaklıyor... Sabiha’yı bıçaklıyor... Sabiha ona “Evlî misin” sorusunu yöneltmeye cesaret edemiyor. Halil de bu soru gelmedikçe onun yanıtını vermiyor. Çünkü Halil’de bir korku var: “Romantik aşk”ını kaybetme korkusu... Bunu rahatlıkla anlayabiliyorsunuz. Halil eğer nefretin nedenini kendisinde bulsaydı, Spinozist terimlerle söylessek, bu sefer kendinden nefret etmeye başlayacaktı.

Halil hapisten çıktıktan sonra yapıyor, bıçaklama eylemini. Tabi bir ayrılık safhası var... Bakın burada şuna dikkat edin, bu film son derece iyi bir film. Şu açıdan ilginç bir film: Bıçaklamadan sonra Halil, dikkat ederseniz, kendi içine gömülüyor, yani ruh dinginliğine gömülüyor, ataraksiyaya gömülüyor. Yani kendi kozasına çekiliyor. Halil orada bir meditasyona giriyor. Nereden anlıyorsunuz? Kurgudan anlıyorsunuz. Sinema size bunu kurgusuyla gösteriyor. Geceyi gösteriyor, gündüzü gösteriyor; Halil’in düşünceli halini gösteriyor. Halil aslında orada bir karar alıyor: Orada ikiye bölünüyor. Aynen *Selvi Boylum Al Yazmalım*’da olduğu gibi ikiye bölünüyor. “Romantik aşk”ını mı seçecektir Halil her şeye rağmen, yoksa ilk evlendiği kişiyi mi seçecektir? Şimdi arkadaşlar burada son derece enteresan bir şey var. Halil’in daha önce âşık olmadığı bir insan bu durumda bir seçenek olarak “görünür” hale geliyor. Bir daha söylüyorum, bu nokta önemli, bakın; filmin çok derin bir katmanıdır o... Demek istediğim şu: Halil daha önce geleneksel olarak yaptığı evlilik ilişkisi içerisinde bir aşk yaşamamıştı, sevgi de muhtemelen yoktu. Bir “görev” vardı belki, bir sorumluluk vardı; “sorumluluk etiği” diyelim. Yapılması gereken şeyleri evli ve iki çocuk olması nedeniyle icra etmekteydi. Fakat Halil, Sabiha ile yaşadığı ilişkiden ve Sabiha’dan ayrılma aşamasına geldiğinde yaptığı tefekkür aşamasından sonra karısı ve çocukları görünür hale geliyor. İşte o görünür hale gelmenin durumu filmin yarattığı bir “ifşa”dır. Ve aynı zamanda “romantik aşk”ın yarattığı bir sonuçtur. Halil’in kararıyla birlikte artık “etik aşk”a geçiliyor. Daha önce Halil’in yaptığı evlilikte “etik aşk”tan söz edemiyordunuz ama şimdi “romantik aşk”la birlikte yaşadığı çatallanmayla Halil “etik aşk”a geçiyor, yani görev etiğine... “Ben eğilimlerimin, duygularımın kölesi olmamalıyım, ben tutkularımın kölesi olmamalıyım, ben bunları Freudcu terimle “bastırmalıyım”; Deleuze’ün ve Guattari’nin pek sevmeyeceği bir kavram ile “bastırma”. Bu, *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde romantik aşkımı “dondurmalıyım”dı, unutmayın. Céline ve Jesse’nin ilişkisinde ilişkiyi “dondurma” yoktu, “erteleme” vardı. Çünkü iki gencin kariyerleri daha ön plana geçmişti, kariyerleri uğruna erteleme var.

Halil’e geldiğimizde evliliğini “dondurma” var. Bu olaydan sonra Sabiha’da da “açılma” var, her şeyi göze alma var. Bakın, daha önce Sabiha bastırıyordu, Sabiha duygularını itmeye çalışıyordu fakat bir noktaya geldikten sonra Sabiha açılıyor, Halil bastırıyor ve sonra görev etiği; Kantçı anlamda “etik aşk” ile eve dönüyor. Burası önemli...

Şimdi filmin klasik bir film olmasının nedenlerinden birisi şu: “Yargılayıcı” cümleler yoktur. Halil’in babasında ve Halil’in karısında “yargılayıcı” cümleler yoktur. Halil’in annesinde de yoktur... Ne Hollywood filmlerinde ne Yeşilçam sinemasında bunun bir başka örneğini zor bulursunuz. Halil’in babası günlük yaşantısını yaşayan bir insandır, annesi de öyle, günlük rutinlerindedirler ama dikkat edin Sabiha, manava geldiğinde Halil’in babası “O nasıl?” diye sorar sadece. İki kelimelik soru. Halil’in babasında herhangi bir “yargılayıcı” cümle yoktur. Nietzsche olsaydı çok severdi bu adamı. Yaşamı yargılamıyor, “Halil nasıl?” diye soruyor.

Halil eve döndükten sonra çocuğun başını okşuyor, karısı geliyor, terliklerini koyuyor, yatağı seriyor ve ondan sonra ne soruyor: “Aç mısın?” Tek kelime... Yargılayıcı, sorgulayıcı, hesap sorucu bir ifade yoktur. Bu acayip bir felsefedir arkadaşlar... Ve sinemanın yarattığı bir felsefedir bu. Halil sadece ve sadece durgun bir şekilde duruyor. Halen düşünmeye devam ediyor. Daha sonra, ertesi gün annesi babası geldiğinde Halil’e şöyle hitap ediyorlar: “İyi görünüyorsun” ... İki kelime... Halil annesinin elini öpüyor. Bakın kelimeler yok. Cümleler

yok. Boş boş laflar yok. Mekanik ifadeler yok. Sadece el öpme... Ondan sonra annesi ne diyor babasına: "Bostana gidecek misin?". Halil de "Hayır" diyor "Ben gideceğim". Bitti... Burası son derece önemlidir arkadaşlar. Dolayısıyla filmin yaptığı felsefe aslında buralarda başlıyor aynı zamanda. Ve sonra ne oluyor, dikkat edin, en son sahneye geldiğinizde Sabiha "son bakıştaki aşk"ını gösteriyor bize, gözyaşları içerisinde... Bakın "son bakıştaki aşk" bir sonuç; gerçekten hüznün ve gözyaşı, aynı zamanda da dıştan bindirilen bir müzik ve bunun üzerimizde yarattığı duygulanım... Yani "başımıza gelen olay" nihayetinde... "Romantik aşk" da var, "etik aşk" da var filmin içerisinde. Sonuçta ilişkiler içinde evrilen bir durumdan söz ediyorsunuz.

*Karamazov Kardeşler'*e geldiğimizde karakterlerin dağılımları ilginçtir. Dünyaya bakışları farklı olan insanlar görürsünüz. Romana geldiğinizde hazlarını yaşayan, bizim daha önceki derslerimizde işlediğimiz, sürekli hazlarını tatmin etme peşinde olan bir baba; vaktini bu şekilde geçiren bir baba, dünyevi zevklerinin peşinde olan bir baba figürü ile karşılaşılıyorsunuz. Şehvet düşkünüdür. Ama bu karakter Dostoyevski'nin de yanlarından birisidir. Filmde de babanın bu özelliklerini görüyorsunuz. Bir türlü tatmin olamayan baba. Zengin olma arzusu baba dâhil bazı karakterlere yayılmıştır. Pek çok filmde hep zengin olma hayali, para meselesi vardır aslında. "Para saadet getirir mi getirmez mi?" sorunu *Karamazov Kardeşler'*in de en önemli örgülerinden birisidir. Dostoyevski'nin de yıllarca açlığını çektiği, bulmakta zorlandığı para... Dostoyevski yaşamını sürdürmek için makine gibi çalışmak zorunda, sürekli para kazanmak için mücadele etmek zorunda, zamanının büyük çoğunluğunu buna harcıyor. Dolayısıyla para, Dostoyevski'nin ana sorunsallarından birisi. Ve dikkat ederseniz romana da bu yansımış durumda: Para, para para... Rubleler, rubleler, rubleler... Ve ilk evliliğini niye yapıyor filmdeki baba? Çünkü kadın zengin. Karşısındaki insan zengin ve onu kaçırıyor. O kadından Dimitri dünyaya geliyor. Sonra ikinci evlilik. Birinci kişi ölüyor, ikinci evlilik. Bu evlilik sonrası doğan bir başka çocuk: İvan... Ve İvan'ın hayatı başka bir yöne evriliyor, entelektüel hayata evriliyor. Ama Dimitri'nin hayatı askeri hatta ilerliyor. Ve evlilik dışı bir ilişkinin sonucu olan karakter... Babanın kendisini de öldüren çocuk dünyaya geliyor. Smerdtakov aynı zamanda sara hastası, aynen Dostoyevski'de olduğu gibi. Diğer karakterlere de baktığınızda dağılmış, parçalanmış, havai fişekler gibi oraya buraya parçalanmış bir hayat tahayyülünün saçıldığını görüyorsunuz. Ama bunların içinde hep bir deneyim var. Fakat "Filmin en istisna karakteri kimdir?" diye sorarsanız; bir küçük çocuktur, Ilyuşa'dır. Dikkat edin, sadece ve sadece onur meselesini kafaya takmış bir karakterdir ki Dostoyevski'nin de böyle takıntıları vardır. Ve bu nedenle mutlu olamıyor çocuk. Yani ölüm döşeginde dâhi mutlu olamıyor. Ama siz de bana şöyle itiraz edebilirsiniz, Epikür'ün şemasında "onur" neredeydi? Üçüncü sıradaydı, en istenmeyen yerdeydi. Mutluluk için elzem olan birincil hazların diyarıydı: Yaşamınızı sürdürmek için gerekli olan şeyler, konforlu olmayan basit ihtiyaçlar. İkinci sırada bunun lüks biraz daha konforlu haliyle karşılaşılıyoruz. Epikürüs için ikincisi zorunlu değildir, ama makul ölçüde kabul edilebilir de. Üçüncü sırada; şan, şeref, gösteriş, onur gibi şeyler vardı. Fakat Epikürüs'ün burada bahsettiği şey "gösterişçi" olan şeydir. Yani kendinizi başkalarına gösterme arzusuyla gerçekleştireceğiniz arzu tatminleri. "Ben onur duygusuna sahibim. Asaletli bir insanım" ... Bahsettiği şey budur. Fakat çocuğun burada bahsettiği onur başka bir şeydir. Nedir o? "Seni o düelloya davet etti, sana hakaret etti ve sen bunu sineye çekmek zorunda kaldın. Dolayısıyla o, senin onurunu zedeledi. Bu nedenle onu affetme. O senden özür dilemek zorunda". Son derece varoluşçu bir şeydir bu aynı zamanda. Ve hayatını bu varoluşsal hakikate adama... Bakın, aynen Kierkegaardcı formüldür bu: "Hakikat belleyeceğim bir şey bulayım ve ona hayatım boyunca sadık kalayım. Mutlu olmak bu demektir". İşte bu çocuk, küçük yaşta Ilyuşa, hakikat olarak o onur ve affedilme anına bel bağlamış; hakikati özür dilemeye bağlamış durumda. Ve başka hiçbir şey görmüyor. Para da görmüyor, babası da onun dolayımından geçerek parayı reddediyor. Oysa babasının son derece ihtiyacı var paraya, çünkü Ilyuşa'nın iyileşmesi paraya bağlı. Ve dikkat ederseniz bu mesele Türk sinemasında kimin nereden etkilendiğini de gösteriyor. *Kış Uykusu* filmi hatırlayın; filmde çocuğa tokat atan baba filmin ilerleyen karelerinde parayı ocağa atmıştır. Türk sinemasındaki yönetmenlerin beslendiği birkaç kaynaktan birisi Dostoyevski'dir, aynen

Zeki Demirkubuz'da olduğu gibi Nuri Bilge Ceylan da ondan etkileniyor. Yani oradaki sahnelerin hepsi aslında biraz o imajlardır. Yani imajların imajı diyelim... Dostoyevski tarzı imajların Türk sinemasına aktarılmış biçimleri. Dolayısıyla Dostoyevski ve Nietzsche'yi okumadan bu meseleleri anlamak mümkün değil.

Şimdi, ben sizin sorularınızla ve yorumlarınızla ilerleyeceğim izninizle...

**DİNLEYİCİ:** *Karamazov Kardeşler* kitabında tanrı, din... birçok konu var. Bir başkasına göre yaşam var. Dostoyevski'de şu var: Özde bütünlüklü bir yapı değil, birliğinden kopuk bir yapı. Dolayısıyla her şeyi söyleyebilir Dostoyevski. Söylemeyeceği hiçbir şey yok.

**SERDAR ÖZTÜRK:** Tabi, tabi... Dostoyevski deli zaten. Bunu olumlu anlamda söylüyorum. Daha önceki derslerde organsız bedeni anlatmak için tencerede su örneğini vermiştim. Durgun suyu kaydattığınızda en nihayetinde kaynama noktasında farklı yoğunluk bölgeleri oluşur. Bu yoğunluklar Deleuze ve Guattari'nin dediği gibi aslında özneleşmeye gönderme yapar. Yani özne baştan yoktur, hepimiz içine fırlatıldığımız etkiler ve tepkilerin olduğu alemde sonuçlarız; tortularız. O halde farklı yoğunluk bölgeleri var bir insanda. Aynı zamanda "Bir" evrensel saçılım içinde farklı bedenlerde farklı yoğunluklarla ortaya çıkıyor. Münzeviliğe kendisine adayanlar, sara hastası olanlar, şehvet düşkününü bir Dimitri iken başına gelen olaylarla ideal bir Dimitri... Ama Dimitri sefahat hayatında dahi ilkeleri olan tohum olarak ideallığı içinde taşıyan bir kişi. Yalnız bu arada şunu söylememiz gerekiyor: Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inde öyle kolayca yargılama yoktur. Aynen bizim *Vesikalı Yarım* filminde olduğu gibi... Şimdi bakın, babasını yargılamayan karakter hangisi biliyor musunuz? Babasının Alyoşa diye hitap ettiği Aleksî'dir. Yani o din adamı olan karakterdir. O yüzden Alyoşa'yı içlerinde seviyor, romanda özellikle. Romanı okuduğumuzda Alyoşa aslında çok dindar bir insan değil. Alyoşa insanlığa çok fazla inanıyor. Alyoşa kendisini manastıra kapatarak aslında kendini bulacağına inanıyor, kendini tanıyacağına inanıyor.

**DİNLEYİCİ:** Mistik bir insan...

**SERDAR ÖZTÜRK:** Tabi mistik bir insan... Yani ruh dinginliği arıyor, buna dikkat edin. Epikürüs'ün bahçesi gibi ya da Platon'un Akademisi gibi veya Aristo'nun Lisesi gibi bir mekânda kendini dinleyeceğini düşünüyor. O yüzden manastıra giriyor ve hayatını oraya adıyor. Ve insanlığa adıyor, insanlara yardım etmeye adıyor. Dostoyevski'nin aslında bir yanını da özellikle bu inanç oluşturuyor. Tam idam edilecekken son anda kurtulduğunu unutmamalıyız Dostoyevski'nin. Bu durumun yarattığı korku ve ıstırap biraz dine yönelmesine yol açıyor.

**DİNLEYİCİ:** On yıl İncil okuyor sadece...

**SERDAR ÖZTÜRK:** Evet, öyle... Tabi o yorumluyor onu, onu kendisine katıyor. Orada yarattığı karakterlerden birisi Alyoşa işte o şekilde. Ve dolayısıyla babasının dünyasına baktığımız zaman babasını da kökten yok etmiş değil. Onun gelgitlerini de roman ve film bize veriyor. Burada tabi, en meşhur sorgulamalardan bir tanesi: "Tanrı yoksa her şey mubahtır... O halde Tanrı olmak zorunda". Çünkü etiği işletebilmeniz için böyle bir saha gerekmektedir tarzında bir şey. Bu tartışmalı. Niye tartışmalı? Çünkü Dostoyevski de bunu tartışıyor, kendisi buna yüzde yüz inandığı için söylemiyor, sadece tartışıyor, diyaloji vardır orda. Burada tabi şöyle bir mesele var: "Acaba etiği sadece buradan mı işletiyorsunuz? Eğer etiği oradan işletiyorsanız o zaman tarih boyunca diğer topluluklara ne oldu? Ya da diğer toplumlarda ne oldu? Yani Antik Yunan'ın tanrısallıklarına ne oldu? Ya da Şamanik şeylere ne oldu?". Yani buradan girerseniz burada farklı bir boyuta ulaşırsınız. Ama Dostoyevski bu soruları soruyor çünkü sizin de söylediğiniz gibi on yıl İncil okuyor ve kendince bu soruları da roman içerisinde soruyor. Film de kısmen gösteriyor. Ama İvan'a bakın, İvan da Tanrıtanımazdır. Filmin ya da romanın belli bir noktasından sonra delirme aşamasına geliyor ama burada şu ifadesine dikkat edin, delirme aşamasında söylediği: "Daymon, şeytan varsa Tanrı da var" ... Şimdi "Şeytan varsa Tanrı var" lafı ne anlama gelir? Sonuçta bir şey varsa, biraz önce Spinozist terimlerle de

konuştuk, sevinç varsa keder vardır. Yani illa karşıtlık koyacaksınız. Bu illa bunun yüzde yüz olduğu anlamından ziyade her şey kendisinin karşıtlığıyla birlikte var anlamında bir inançla da ilintili. Dolayısıyla bu tür tartışmalar Dostoyevski'kinin dünyasında oldukça var, önemli...

**DİNLEYİCİ:** Ve insan, şeytanla Tanrının çarpışmasının yaşandığı yerdir. O yer de insanın kalbidir...

**SERDAR ÖZTÜRK:** Evet... Orada şöyle bir mesele var: "Kalbidir..." diyor muydu bilmiyorum ama Spinozist terimlerle söylersek arzu yatırımları bütün bedene yayılıyor. Yani kalp ayrıcalıklı bir bölge değil. Yani en azından benim inandığım felsefede bütün beden kendisi ayrıcalıklı bölgelerden oluşuyor. Dolayısıyla kalp, mide, hatta aşağı bölgeler yaratıcı bölgelerdir biliyorsunuz. Boşaltım organları, bütün bunların hepsi yaratıcı bölgeler... Tiksinilen şeyler işin ilginç yanı tohumlardır; tohum atan şeylerdir. Ve bu yaratıcı bölgeleri, yaratıcı anları, yaratıcı uzuvları görmeden gelişimi anlamak mümkün değil gibi geliyor bana. Bu tür ayrımları daha çok Platon yapar, daha önceki derslerde söyledik; mide iştah bölgesi diyor, kalp yürek bölgesi, cesaret bölgesi. Beyne geliyorsunuz; burası akıldır, kaptandır diyor. Aslında Platon'da ayrıcalıklı bölge bu, beyin...

Tabi burada aramızda tıp doktoru Serdar Bey var. Serdar Bey bu alanın uzmanı, benim de amatör okumalarım var diyelim. Sonuçta sınırlarla birbirine bağlı olan bir yapıdan söz etmekteyiz. Yani merkezi sınırlar, çevresel sınırlar, aynı zamanda hormonal akışlar var; elektriksel akışlar, kimyasal akışlara dönüştürülüyor öyle mi bilmiyorum yanılıyor muyum ama sonuçta vücudumuzdaki bu akışların hepsi aslında ayrıcalıklı bir bölgeyi de bir miktar uzaklaştırıyor. Ayrıcalıklı bölge denilen bölgeden söz etmek yerine bütün beden kendisinin önemli olduğunu düşünmek gerekiyor. Bu beden meselesi önemlidir çünkü Stoa felsefesinde hatta Deleuzecü felsefede, Spinoza'da her şey bir bedendir aslında ve bireydir, burası önemli. Fakat tabi Stoa felsefesinde beden olmayan şeyler de var. Birkaç tanedir bu. Zaman mesela beden değildir çünkü her şey zamanın içindedir. Zamanın kendisi bütün bedenlerin de içinde olduğu bir yapı; akar ve her şey de onun içinde akar... Bir de aynı zamanda Stoa felsefesinde yeryüzü beden değildir. Yeryüzü doludur ve onun üzerinde her şey biter, ürer. "Bunu beden olarak söyleyemezsiniz" der Stoa felsefesi. Bir de ne diyordu, hatırlamaya çalışayım; ifade, ifadeler... O da şöyle bir şey, örnek vereceğim ne demek istediğimi: İfade edilen... Yani mesela et var, bıçak var; bıçak bir beden, et bir beden. Bıçakla eti kesmeye başlıyorsunuz işte orada bir "kesme", "kesilme" eylemi var. Kesilmeyi ifade ediyorsunuz. İlişkisellikte üretilen bir şey. Kesme veya kesilme beden değildir; bir süreçtir, sadece ifade edilendir. "Bu da beden değildir" der Stoa felsefesi...

Alain Badiou ne diyordu? Aslında "Dünyada bedenler, diller ve hakikatler vardır" Bedenler derken; cisimler de yani bir bardağın kendisi de bir beden, bunların hepsi beden... Peki dil nedir? Dil derken de hayvanların da dilleri var insanların da... Dikkat ederseniz Alain Badiou dili bir beden olarak görmüyor, Stoacılar da ifade edileni beden olarak görmüyorlar. İfade edilen bir nesne değil. Kesilme bir nesne değil, o yüzden beden değil diyorlar. Ve bir de hakikatler var... Hatırlıyor musunuz, yeni gelen arkadaşlar için belki söyleyebilirim, hakikati biz icat ederiz. Hakikat bizim yarattığımız şeydir. Céline ve Jesse karşılaştıktan sonra bir duygulanıma girdiler ve bu karşılaşmanın yarattığı duygulanıma bağlı kaldıklarında o sadakat bağı bizi hakikate götürüyordu. Céline ve Jesse'nin yarattığı hakikat, beden değildir. Onlar hakikati icat etmişlerdir. Ya da *Vesikalı Yarım*'de Halil ile Sabiha'nın yarattığı ilişki "olay" dır. Olaya sadık kalmanın kendisi de hakikattir. Hakikatin kendisi orda beden değildir. *Karamazov Kardeşler*'e geldiğinizde Alyaşa'nın kendisi manastırda mistik yaşama bağlanıyor ama zorlama olmadan, kendi seçimiyle ve ataraksiye halinde bir duygulanımla... İşte bu olaya sadakatle bağlı kaldığında orada kendi hakikatini yaratıyor. İvan'ın o entelektüel hayata bağlılığın kendisi de bir hakikattir. Dimitri'nin dönüşümündeki durum, ne olursa olsun yalan söylememe yani yaşadığı durumu olduğu gibi aktarma, ona sadık kalma, Dimitri'nin de artık kendi kendisinin yarattığı bir hakikate girdiğini gösteriyor. Filmler bu tür durumları bizlere ifşa ediyor. Bunların hepsi gördüğünüz gibi filozofların tartışmaları olan konular...

**DİNLEYİCİ:** İzninizle ben bir şey söylemek isterim hocam. Yalnız bunu bir doktora öğrencisi ya da öğretim görevlisi kimliğimle değil, yaklaşık yirmi yıldır belgesel film üretmeye çalışan diğer kimliğimle söylemek istiyorum. Herkesin, her şeyi çok derli toplu ve muhteşem yazdığını, yaptığını iddia ettiği bir dünyada siz bu dersleri verirken sık sık “Çok dağıldım galiba” diye bir kaygı dile getiriyorsunuz. Bence dağılın. Çünkü siz o kadar güzel dağılıyorsunuz ki... Ben bu derslerden bir tanesini deşifre ettim, belgeselcilikten gelen bir alışkanlıkla metne dönüştürdüm. Yani dinlediğim şeyi metne dönüştürüp metinden de okudum. Hatta iddia edebilirim ki belki bugünkü ders –yaklaşık on dersinize katıldım- en iyi dağıldığınız dersti. Hep dağılmanız dileğiyle... Size öncelikle bunu söylemek istedim. İkincisi; *Vesikalı Yarım* filmindeki pavyon hayatı, oradaki erkeklerin durumu, kadınların durumuna ilişkin yorumlarınız... Yaklaşık bir yıl pavyonda elektro bağlama çaldım geçtiğimiz yıllarda, o hayatı yakından bilirim, o hayata bir film vesilesiyle böyle bir bakış atmanız hayranlık vericiydi. Bunun için ayrıca teşekkür ederim, özellikle not aldım o kısmı. Özellikle filmin finaline dair “yargılamama” meselesine dair olan çıkarımlarınız ve orada tabi erkeklerin hangi beklentilerle oraya gidişi, kadınların oradaki duruşu... Aslında her iki tarafın birbirini tanması, bilmesi, beklentileri ve buna dair yaptığınız yorumları büyük bir hayranlıkla dinlediğimi ifade etmek isterim. Ve gecenin bu vaktinde uzunca bir süre gülmek durumunda kaldım, ekranı kapattım. “Rüyamda at gördüm, at senin babandır” Bunu da unutmuyacağım... Çok teşekkür ederim hocam. Sağ olun, düşüncelerinize, emeklerinize sağlık. İyi ki varsınız, diyorum.

**SERDAR ÖZTÜRK:** Teşekkür ederim. Ben de anlaşılmasından korkuyordum ama iyi olmuş. Burada söyleyeceğim daha çok şey çıkar da siz de bazı şeyleri böyle hatırlatabilirseniz onu sizden rica edeceğim bundan sonra. Çünkü yoğun bir şekilde bazı şeyler üzerimize geldiğinde bazı şeyler gidebiliyor. Dolayısıyla kıvılcım... Walter Benjamin’in dediği şey var ya kaybedilen şeyi ateşlemek gerekiyor, fitilini ateşlemek gerekiyor. Ben bu analizi son derece önemsiyorum. Bu arada, ben bunu tarih çalışmalarımda da diğer çalışmalarımda da hep kullandım; yani çöp var, çöplükleri karıştırmak, hayatın kıyısında kalanları karşılaştırmak. Bu sürü ahlakını kutsamak değildir Nietzscheci anlamda bunu sakın karıştırmayın. Bu kitleyi romantikleştirmek değildir. Tam tersine Halil’in ve Sabiha’nın ve istisnaların, aslında potansiyel olarak güçlülerin, kudretlilerin ama iktidar olamamış kudretlilerin karanlıkta bırakılan izlerini aramaktır. Yazılmamışların, çizilmemişlerin, sineması çekilmeyenlerin, karanlıkta bırakılanların, orada parıldamayı bekleyenlerin, anlık parıldamayı bekleyenlerin, “masum canavarların”, hem geçmişte hem şimdi de hem de mekânsal anlamda... Ve dolayısıyla Türkiye’de aslında sosyolojik olarak, felsefi olarak yapılabilecek çok şey var. Mesela sinema filmlerinde bu gazinolar, pavyonlar, meyhaneler... bunlar mutlaka çalışılmalı. Ve aynı zamanda gerçek yaşamın içerisinde; fiziksel, edimsel yaşamın içerisinde bu tür kıyıda, köşede kalmış olan alanların mutlaka ne yapılması lazım? İncelenmesi gerekiyor. Çünkü orada tam da Bahtin’in söylediği “karnavalesk kültür” vardır; karnavalesk, şenlikli, şölenli bir dünya vardır. Platon’un “şöleni” vardır; sempozyum. Siz de diyeceksiniz ki, “Hocam böyle bir deneyimi yaşadınız da mı böyle çok ayrıntılı konuşuyorsunuz?” türünden bir şey... Tabi deneyimi yaşamamanın biçimleri vardır. Deneyimi yaşamak bazen filmlerde olur, bazen kitaplarda olur, bazen başkalarının anlattığı hikâyelerde olur. Walter Benjamin’in “hikâye anlatıcısı” diye bir yazısı vardır; hikâye anlatıcılığı, masal anlatıcılığı, yani eski dönemlerde sabırlı bir anlatış ve sabırlı bir dinleyiş... Yani şöyle heykele biçim vermek gibi ya da çömleğe biçim vermek gibi bir biçim verme ve onunla gitme. Ama günümüzde hikâye anlatıcılığı kayb olduğu için artık “kes-kopyala”larla yürüdüğü için ve kolayca tüketildiği için, arzu, aşk da kolayca tüketildiği için aynı zamanda, böyle bir toplumda yaşadığımız için bunların anlamlarını bulmakta biraz zorlanıyoruz açıkçası. Kadınların mesela gazino, pavyon gibi karnavalesk ortamlarda durumları nedir? Bu da mesela kadın araştırmacılar için ilginç olabilir.

**DİNLEYİCİ:** Gerçekten çok zengin, araştırılmaya, soruşturulmaya ve üzerine çok düşünülmeye değer bir konudur.

**DİNLEYİCİ:** Konya gibi bazı şehirlerde gizliden gizliye yaşanan bir hadiseyken ben çokça gezdim Türkiye’nin birçok yerini. Trakya’da örneğin bu kültür çok aleni ve sıradanlaşmış

bir biçimde yaşanır; normalleşmiş. Ve Serdar Hocanın tespiti beni de çok etkiledi. Hakikaten de şimdi bu açıdan düşündüğümüzde Trakya'daki insanların çoğunun sinirinin alınmış gibi olduğunu görürsünüz. Yani bir taraftan böyle patlayıcı bir şekilde hemen sinirlenirler ama asla kavga etmezler, birbirlerine kin gütmmezler böyle bir terapi etkisi görürsünüz orada. Hakikaten incelenmesi gereken bir alan. Bir de şunu eklemek isterim: Bu dersi dinlerken Serdar Hocam, Atilla İlhan şiirlerinde geziniyor gibi hissettim. Demek ki benim ilk gençlik yıllarımda en belalı, en sevdiğim, en çok okuduğum, öykündüğüm şairlerin başında geliyordu. Bende de serde şairlik olduğu için bir tarafıyla ilk gençlik, üniversite yıllarında, cep telefonu henüz yeni yeni çıkıyordu, arka cebimde ben Atilla İlhan kitapları taşıyordum cep telefonu yerine. O şiirlerde tren garlarını, sokaklardaki travestileri, pavyonları falan görürsünüz. Belki bir gün konuşur musunuz bilmiyorum, benim için önemli filmlerden birisidir, özel bir ilğim olduğu için de bu böyledir elbette... Atilla İlhan'ın senaryosunu yazdığı Aydın Arakon'un yönettiği *Ver Elini İstanbul* filmi tam da öyle sizin anlattığınız gibi İstanbul'u; Tarlabası'nı, Tepebaşı'nın arka sokaklarını, o pis otelleriyle yani genel olarak klasik sanattaki o klasizmde sadece kadrajın temiz yerlerinin gösterildiği şekilde değil de pislği göstererek... Zaten şiirde de ilk defa modernizmi şiire getiren kişidir Atilla İlhan, bu film önemli bir filmidir. Bilmiyorum belki bir gün konuşulur üzerine...

**SERDAR ÖZTÜRK:** Evet... Bunu iyi söylediniz, şimdi bakın; Walter Benjamin koleksiyoncu olmaktan bahsediyordu, fotoğrafın kendisi de sinemanın kendisi de biraz önce söylediğim izlenimleri, çöplükleri, çöpleri, görülmesini arzu etmediğimiz şeyleri, reddettiğimiz şeyleri sizin gözünüzün önüne getiriyor, ifşa ediyor. Dolayısıyla aslında koleksiyonculuk yapıyor. İmajları topluyorsunuz. Hacı Mehmet hocam bununla ilgileniyor, egemen tarihin alternatifini ancak görsellikle üretebilirsiniz. Şöyle, görsel imajlar ve işitsel imajlar diyelim aynı zamanda. Çünkü işiterek de imajları toplarsınız. Mesela "*Hovarda Alemi: Taşrada Eğlence ve Erkeklik*" başlıklı bir kitap bulunuyor. Mesela "*Şarlatanlığın Tarihi*"ni de okuyabilirsiniz çok güzel bir kitap. Bu bitmez tabii...Biraz sosyolojiye de girdik, iyi oldu. Sosyoloji olmadan olmaz, benim beslenme kaynaklarım tarih ve sosyoloji, oradan başladım, onun çok katkılarını görüyorum.

Son olarak şunu belirtmek istiyorum: Romantik aşk, dediğimiz şeyin kendisinde ben büyük bir hikâyenin ve aynı zamanda bir miktar ideolojinin de gizli olduğunu düşünmekteyim, özetle. Umarım demek istediğimi izah edebilmişimdir. Dolayısıyla "son bakıştaki aşk"ın kendisi aslında belki de "ilk bakıştaki aşk"tan daha değerli bir aşk. Çünkü "son bakıştaki aşk" yaratılmıştır, üretilmiştir ve hakikate bağlandıktan sonradır. Alain Badiou'nun deyimiyle, olaya bağlı kaldıktan sonra üretilen bir hakikattir o. "Son bakıştaki aşk" duygudan, tutkudan uzak olmak zorunda değil, hep böyle düşünülüyor. Duyguyu ve tutkuyu yoğunlaştırarak da "son bakıştaki aşk" olabilir. İlla imkânsız olmak zorunda değildir. Ama filmlerin kendisi ya da kitapların kendileri Flaubert, *Madam Bovary* hatırlayın, Tolstoy, *Anna Karenina*... bunların hepsi böyledir. Bunu kritik etme zamanı gelmiştir. Bu kritiğin doktora tezi olabilir, bu kritiğin Walter Benjamin'den ve Spinoza'dan türeyebileceğine inanıyorum. Mesela birisi böyle bir doktora tezi yapabilir. Spinoza'dan ve Walter Benjamin'den yararlanarak filmlerdeki "romantik aşk"ı kritik edebilir.

Teşekkür ederim... Görüşmek dileğiyle...

## Türlerin Ayrımı: “Blade Runner 2049” a Ontolojik Bakış Açısı ile Tanrı ve İnsan Felsefesi

Buse Uzun

Dünya tarihi üzerinde insanın dünya ile tarihi ilişkisi hakkında birçok bilgi bulunmakta ve bunların en çok yaygın olarak bilineni ise kutsal kitaplarda yer almaktadır. İnsanın dünya tarihinde başlangıcı olarak kabul edilen Âdem ile Havva'nın hikayesidir. Bu hikâye de insanın atası olarak bilinen Âdem ile Havva'nın anlatılan öyküsü şöyledir: Tanrı'nın yarattığı yabani hayvanların en kurnazı ylandı. Yılan kadına (Havva), “Tanrı gerçekten bahçedeki ağaçların hiçbirinin meyvesini yemeyin dedi mi?” diye sordu. Kadın, “Bahçedeki ağaçların meyvelerinden yiyebiliriz” diye yanıtladı, “ama Tanrı, bahçedeki ağacın meyvesini yemeyin, ona dokunmayın; yoksa ölürsünüz” dedi. Yılan “Kesinlikle ölmezsiniz” dedi, “Çünkü Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyi kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız.” Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına da (Âdem) verdi, o da yedi. O zaman ikisinin de gözleri açıldı ve ikisi de çıplaklıklarını gördüler. İncir yapraklarını birbirine dikerek önlerini örttüler. (Yaratılış 3:1-7)

Kulaktan kulağa geçmiş kutsal dinlere ve hatta mitlere de konu olmuş bu hikâye de Şeytan Havva'ya, Havva'da Adem'e yasak elmayı yedirmiştir. Bu sebeple de Tanrı insanı cenneteki nimetlerinden yoksun bırakıp, ölümlü olmakla cezalandırarak cennetinden kovmuştur. Bu hikâye birçok filme, resme, öykülere de konu olmuştur. Buradaki elma ağaçları yeniden doğuşun ve üremenin sembolüdür. Bu ağaç iyi ve kötüyü bilme ölçütü sunan bilgelik ağacıdır. Bu ağaç gerçekten de elma ağacı mıdır, yoksa anlatılanlar bir sembolik olarak mı adlandırılmıştır bilinmez ama elmayı yiyen Havva ve Âdem cennetten kovulmuş, Dünya'ya sürgüne gönderilerek cezalandırılmıştır. Bu sürgünün anlamı insan dünyadaki varlığını sonlandırınca kadar yani cezasını çekene kadar kalacaktır işte o zaman sürgünü bitecek ve geri dönecektir. Bu geri dönüşün ruhani bir yolculuk olduğu da tefsir edilmektedir.

İnsanlık ve dünya tarihi hakkında anlatılanlardan kaynak alarak daha ileriye yaratılıştan önceye gidersek kötülüğün ve insanın düşmanı haline gelmiş Şeytan (Düşmüş Melek) ile karşılaşırız. “Şeytan, Dante'ye şöyle söyledi: Tanrıyı gerçekten tanısaydın sende ihanet ederdin...” (Comencia La Comedia, 1472) Dante İlahi Komedyasının'da Lucifer'ı şöyle anlatır. “Tanrı, Adem'i yarattıktan sonra meleklerine ve Lucifer'a “Âdem önünde eğilin” demiştir. Bunun üzerine Lucifer isyan etmiş ve Tanrı kendisine karşı çıktığı için Lucifer'ı kovmuştur. Fransız ressam Alexander Cabanel 1898 yılında yaptığı 'Düşmüş Melek' tablosunda Şeytan tasvirini Tevrat metinlerinde geçen haline dayanarak resmediyor. “Sen güzeller ve bilgiler içinde en

*mükemmeldin. Tanrı'nın bahçesinde Eden'de idin. Elbiselerin işlemeli taşlarla ve altınla süslüydü. Bunlar sana yaratıldığında verildi. Gücünden kudretinden dolayı seni bekçim yaptım. Tanrının kutsal dağına ve ateş tarlalarına girebiliyordun. Yaptığın hiçbir şeyden sorumlu tutulmuyordun. Sonunda için kötülükle doldu. Şiddeti yarattın ve günahkâr oldun. Bu yüzden seni Tanrı dağından men ettim. Seni ateş tarlalarının bekçiliğinden men ettim. Güzelliğinden dolayı için kibirle doldu. Bilgeliğini ise kibrin ve ünün için kullandın. İçindeki ateşle birlikte seni dünyaya hapsedtim. Senin peşinden gelenlerle birlikte sonsuz ateşler içinde yanacak, küllere dönüşeceksin. Bu senin feci sonundur.”* (Tevrat) Cabanel yapmış olduğu tabloda Şeytan ile empati kurma şansını sunar ve hatta Şeytan'ı öyle güzel resmeder ki tarihin en ikonik resimlerinden birini oluşturur. İçimizdeki Şeytan'a kimi zaman ihanet ettiğimiz ya da ihanete uğradığımız zamanlara atıfta bulunur. Dünya tarihinde insanın ve kötülüğün sembolü olan Şeytan'ın anlatılan hikayesi böyle başlar.

### Sinema ve Felsefe İlişkisi

İnsanların ilk kez tuvale fırça sürmesinden binlerce yıl önce atalarımız mağara duvarlarını basit figürlerle karmaşık av sahneleriyle ve daha pek çok resimle süslediler. (Sanat 101, 245) Mağara resimlerinin büyük bir çoğunluğunun odağında eski insanların gündelik hayatta karşılaşıp avladığı büyükbaş hayvanlar vardır. Atalarımızın böylesine karmaşık sanat eserlerini niçin yapıp nesilden nesile aktardığını hiçbir zaman öğrenemeyeceğiz ama bu konudaki teoriler yabana atılmayacak kadar çoktur. İnsan temsili yasaklayan tabulardan hareket eden bazı antropologlar söz konusu resimlerin dini anlamlar içerebileceği görüşündedirler. İster sihirselsel, ister dinsel, ister kültürel amaçlı olsun dünyanın çeşitli yerlerinde bulunan binlerce mağara resmi eski ressamlara günümüz ressamları arasında doğrudan bir bağlantı işlevi görmektedir.

Sinematografi 1982'de Lumiere kardeşler tarafından icat edildiğinde henüz sanat dalı olarak görülüyordu. Başlarda filmler oldukça kısa dakikalar hatta saniyeler sürüyordu renksizdi ve sessizdi. Fakat mağara duvarına av resimleri süsleyen atalarımızdan bu yana dünya çok değişmişti. Sinema da gelişen insanlık tarihi gibi gelişti ve sinema bir sanat dalı olarak sayılmaya başlandı. Sinema ve felsefe arasındaki ilişkiye felsefeciler ya da felsefeye aşına olan bazıları filmlerden yararlanırken, filmi sadece diyaloglar, öykü ve olay örgüsünden ibaret olarak görebilmektedir. Oysa bir filmi oluşturan Epstein'in deyimiyle “fotojenik” Faure'nin deyimiyle “sineplastik” ya da sinemada iyice yerleşik hale gelmiş “sinematografik” öğeleri bulunmaktadır. Kadraj, ışık, renk, mizansen, ses, hareket, hız, montaj ve çekim gibi öğeler sinemada anlamın oluşumunun olmazsa olmaz unsurlarıdır. (Sinefilozofi,37) Tüm bu teknik unsurların yanında bir de sinemanın diğer sanat dalları gibi düşündürücü ve sorgulatan tarafları da vardır. Jacques Tati'nin “Ben istiyorum ki; film siz sinema salonunu terk ettikten sonra başlasın.” sözü de bu bağlamda sinemanın felsefe yapılıbilir tarafını kanıtlar.

### Blade Runner 2049: Otoriteye Karşı Çıkma Cesareti

#### Filmin Analizi

Blade Runner 2049 (2017) Denis Villeneuve tarafından yönetilmiş bir bilim kurgu filmidir. Film Blade Runner 1982 (Ridley Scott)'nin devam öyküsüdür. Ridley Scott'un yönettiği filmde Tyrell Şirketi insanlığa hizmet etsin diye kopyaları “Replika”ları yaratır. Kopyalar, Tyrell'a “Tanrı” diye hitap ederler ve Tanrı'sına başkaldırırlar. Başkaldırma sebebi ölümlü olmalarıdır. Roy, Tyrell'e “Neden bizi ölümlü yaptın?” der ve Tyrell'in gözlerini oyarak onu öldürür. Blade Runner 2049'da ölen Tanrı'nın yerini Wallace Şirketi



almıştır. 2020 yılının ortalarında ekosistemin çöküşü Sanayici Niander Wallace'in önünü açar. Uzmanlık alanı olan yapay tarımcılık kıtlık yaşanmasına engel olur. Wallace, Tyrel Şirketinden arta kalanları ele geçirir ve itaatkâr yeni kuşak kopyalar yaratır. Hayatta kalan Nexus 8'lerin (*Kopyaların*) peşlerine düşülür ve kaldırılırlar. Onları avlayanların ismi de halen "*Blade Runner*" olarak anılmaktadır. Ekosistem çökmüş ve yapay tarımcılık çağının başladığını gösteren tarım alanları ile başlayan film, dünyadan arta kalanları gösterirken içimizi karartan görüntüler sunar. Dünya çöp haline dönmüştür ve hiç umut yoktur. Eski modelleri avlamakla görevli olan LAPD'de polis memuru olan K (*Ryan Gosling*) yeni kuşak itaatkâr kopyadır. Son kalan eski bir model olan kopyayı kaldırmak için görevdedir. Son kalan Nexus 8, K'ye "*siz hiç mucize görmediniz*" der ve K tarafından kaldırılır. K son kalan kopyanın protein çiftliğinde gizli bir kutu bulur. Kutu kurumuş bir ağacın altıdadır. K ortadan kaldırdığı son Nexus 8'in protein çiftliğinde bulduğu gizli kutunun içinde bir kadının (Rachael) kemikleri vardır. Laboratuvarda kadının kemikleri üzerinde inceleme yaparlar ve onun doğum sırasında öldüğünü bulurlar. Asıl fark ettikleri ilginç olan şey ise bir kaosa neden olabilecek şeydir. Kadın bir kopyadır ve insanlar gibi doğurmuştur. İnsanlar ve kopyalar arasındaki tür ayrımını ortadan kaldıracak olan ve devrime sebep olacak olan bu bilgiyi ortadan kaldırmaya, üstünü örtmeye kararlıdırlar çünkü insanlara göre tasarlanmış olan bir şeyin ruhu yoktur. Ruhu olmayan bir şey insana ait özelliklere sahip olması dünya düzenini sarsacaktır. İnsanların bu zamana kadar yapmış olduğu kaldırma işlemi bir kıyım sonu lanacak hatta insanlar yaptıkları bu kıyım sebebiyle suçlanacaktır. En önemlisi de dünya da düzensizliğe neden olacaktır işte bu nedenle bu bilgi dünyadan saklanmalıdır.

Film hakkındaki en önemli insanlık problemi şudur: "*kopyalar neden öldürülüyor?*" İnsan kopyaların ruhu olduğu düşüncesine karşı çıkar ve isyan eden kopyaları ortadan kaldırmak ister. Tanrı'da insan bilgelik ağacından yediği için onu ölümlü olmakla cezalandırmadı mı? Ceza olarak dünyaya gönderdi ve insanlar çoğalıp birbirlerini öldürmeye başladı. İşte insan o kadar tanrılaştı ki kendisi yerine ağır görevlerden kullanılmak amacıyla köleler olan kopyaları yarattı. Kopyalar insana itaat etmeyi ret edince de onları ortadan kaldırmak istedi.

K LAPD'ye döndüğünde ve onu güvenlik testine girerken görürüz. Testte sorular arasında "*Sevdiğin birinin elini tutmak nasıl bir şey?*", ve K'nin "*Bağlantılı*" cevabı onun gerçekten itaatkâr kopya olduğu düşüncesini seyirciye inandırır. "*Bir tarafının kayıp olduğunu hissediyor musun?*" sorusu akıllara insanlarda olan ama kopyalarda olmayan "*ruh*" kavramını düşündürür. Filmde insanlar, kopyaların sevmeye, birisine âşık olma, çocuk sahibi olma ve hissetme gibi insani davranışların olmadığına inanmaktadır. İşte kopyalarda olmayan şey ruhtur. Bu nedenle onlara köle muamelesi yapılır. İnsanlar tarafından dışlanan bir türdür. İnsan yapımı olan bu endüstri ürünü nasıl olabilir de bir ruha sahip olabilir, insanlar gibi sevebilir ve çocuk sahibi olabilir ki... Filmin ahlaksal olarak problemi olan "*kopyalar neden öldürülüyor?*" sorusuna insan bu nedenle cevap vermektedir. Yani insana göre ruhu olmayan bir şeyin öldürülmesinde ahlaksal açıdan bir sorun yoktur. Kıyım bir bakımdan insana göre meşrulaştırılmıştır.

K'nin kendi türüne yapılan bu haksızlığa ne tepki vereceğini merak ederiz. Gördüklerine kendisinden beklendiği gibi kayıtsız mı kalacak yoksa, onunda bir ruhu olabileceği arayışına mı girecektir. Kendisinden beklenen emre karşı gelerek karşılaştığı bu mucize karşısında arayışa girer. Bu onun filmin sonunda itaatkâr kopya olmayacağına ilk adımındır. Filmin yasak elması budur gidilmemesi gereken şeyin üzerine gitmek, kendisinden beklenen şeye karşı gelip düşünmek yasak olmayı yemenin ilk adımındır. Bilinmeyen şeyler karşısında bulduklarımız duygularımızı ortaya çıkarır. Bu yeni mucize karşısında düzeni korumaya kararlı insanlar ve cennette daha fazla yer edinmek için kopyaların sürüm güncellemesine doğurma özelliği katmayı isteyen Wallace Şirketi tarafından ikiye ayrılır. Düzeni korumak türler arasındaki ayrımı korumak demektir. Yani insan insan olarak kalmalı ve kopyalar da

insana itaat etmelidir. Aslında kopyalar insanın daha iyi hale getirilmiş birer kopyalarıdır. İnsanlara göre ağır işlerden çalışmaları nedeniyle daha güçlüdür, yalan konuşmazlar ve görev bilincinde programlanmışlardır. Kendilerinden beklenen şeyi koşulsuz itaat ederek yapar ve sorgulamazlar. Sevmezler, sevilmezler ve doğurulmadan dünyaya gelirlerdir. Bu iki güç arasındaki çatışmanın arasında K çocuğun peşine düşmüştür. Yetimhanedeki kayıtları bulmak için yola çıkar burada dünyada arta kalan yıkıntıları görürüz. Yetimhane de 18.yüzyıl İngiltere'sine bir gönderme vardır. Sanayi devriminde kullanılan işçi çocuklar gibi (Oliver Twist, Charles Dickens) bir tablo çıkar karşımıza ama bu çocuklar köle olarak kullanılan kopyalardır. K ona yerleştirilmiş çocukluk anısındaki gibi bir atı yetimhanede bir yere sakladığını hatırlıyordu. Yetimhaneye gittiğinde çocuğun defter kayıtlarını bulmak ister ama kayıtlar silinmiştir. K anısındaki gibi atı sakladığı yerde bulur ve kendisinin seçilmiş kişi olduğunu sanar. Çocukluk anısının gerçek mi yapay mı olduğunu merak eder ve anıları yapan Dr. Ana Stalline'yi ziyaret eder. Ana kendisine muhafaza ettiği özel bir alanda çalışıyordu çünkü bağışıklık sistemi hastalıklara karşı savunmasızdır. K ile Ana arasında geçen diyalogda şu ilgi çekicidir. "Gerçek anıların varsa gerçek insan tepkilerin olur." K oraya anısının gerçek mi yapay mı olduğunu sormaya gitmiştir ve Ana ona anısının gerçek olduğunu birisinin bu anıyı yaşadığını söyler. K artık çocuğun kendisi olduğundan emindir, o doğurulmuştur.

K tutuklandığında amirine çocuğu öldürdüğüne dair yalan söyler ve artık görevinden kovulmuştur. K yetimhanede bulunduğu ahşap at oyuncağın özelliklerine baktırır ve atın nereden geldiğini bulur. At yüksek radyasyon kirliliğine maruz kalmıştır ve böyle bir yerde kimsenin orada biri olabileceği düşüncesi akıllara gelmez. K orada bir şey bulurum düşüncesi ile oraya gider. Radyasyon nedeni ile hava oldukça kirlidir ve terk edilmişliğin izbeliği vardır. Otelde çocuğun babası Deckard'ı bulur. Bu karşılaşma ilk başta hiç de dostane olmaz. K artık kendisine Joe adını vermiştir. Deckard'a sorular sorar. Çocuğun annesinin adı Rachael'dır. Rachael kopyadır ve Deckard ile aralarındaki ilişkiden çocukları olmuştur. Doğum sırasında Rachael ölmüş, Deckard ise çocuğun izini kaybettirecek şekilde saklamış sonra da ortadan kaybolmuştur. Wallace Şirketi Joe'nin peşine düşer ve onu bulur Deckard'ı kaçıtır. Joe'nun peşine düşen Luv'dur, Wallace tarafından tasarlanan meleklerin en iyisidir. Joe uyandığında kendisini bir kamp ateşinin ortasında bulur. Kopyalar kıyamet gününden sonra bulabildikleri yoldaşlarla birlikte gizli bir örgüt kurmuşlardır. Onlar düzen tarafından dışlanan, sisteme isyan eden kopyalardır. Çocuğu bunca zaman saklayan onlardır ve gün geçtikçe sayıları artıyordu. Düzene karşı savaş açmayı planlamaktadırlar. Çocuğu dünyaya tanıtarak kopyaların "basit kölelerden daha fazlası" olduğunu tüm dünyaya kanıtlayıp kopyaları insanlara karşı ayaklandıracaklardır. Bebek kopyaların umududur. Bu planları yapan Freysa Joe'ya bebeğin kız olduğunu bunca zaman bunu kendisinin sakladığını söyler. Bebeğin kendisi olduğunu düşünen Joe ise bu durum karşısında hayal kırıklığı yaşar. Yine de Deckard'ı kurtarmak için gider. Luv'u bulur ve onu öldürür. Deckard'ı kurtarır ve onu kızı (Ana) tanıştırdığı sırada kendisi de ölür.

Var olduğumun kanıtı nedir? Beş duyumu işleterek algıladığım şeyler mi? Ya duyu organlarım beni yanıltıyorsa? Ya muzip birisi ya da bir şeytan beni aldatıyorsa? Filminden örnek verirsek (Blade Runner 2049, 2017) K'nin başına geldiği gibi ruhu olmayan bir itaatkâr kopya mı? Yoksa düşünen ruhu olan bir varlık mı? Descartes'in verdiği yanıt, eğer bu tür soruları soruyorsam, şüphelendiğime, düşündüğüme ve dolayısıyla da var olduğuma dair kanıt bulabilirim şeklinde olmuştur. Eğer var olup olmadığıma dair bu tür soruları sorabiliyorsam "varım" demektir. "Düşünüyorum o halde varım." (Sinefilozofi, 93)

---

### Kaynakça:

John Berger, Görme Biçimleri, 27 Baskı, 1999, Metis Yayıncılık.

Dante, İlahi Komedyası, 1472

Alexander Cabanel, Düşmüş Melek Tablosu, 1898

Eric Grzymkowski, Sanat 101 Leonardo Da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Herşey, 5 Baskı, 2015, Say Yayınları.

Serdar Öztürk, Sinefilozofi Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk, 1 Baskı 2016, Ankara, Heretik Basın Yayın Sanayi ve Ticaret Limited Şirketi.

## Sinema II: Zaman İmge Üzerine Bir İnceleme

*İnceleyen:* Melike Büyü

### Özet

Gilles Deleuze'ün Sinema 1: Hareket-İmge kitabının ikinci cildi olan Sinema 2: Zaman-İmge kitabında, ilk cilde oranla okuyucuyu görece zorlu bir okuma süreci beklemektedir. Deleuze, okuyucudan duyu-motor şemasının ötesine geçmesini bekler. Kitap, en başından itibaren okuyucuya yeni kavramlar sunar; bu kavramları kitabın farklı bölümlerinde tartışır ve bunu yaparken sinema tarihindeki onlarca farklı filme ve Federico Fellini, Alfred Hitchcock, Orson Welles gibi birçok farklı yönetmene atıf yapar.

Türkiye'de Ocak, 2021 tarihinde çevirisi yapılarak yayımlanan kitap, 10 farklı bölümden oluşmaktadır. Kitap teoriktir ve okuyucuya yeni kavramlar sunarken, bunları doğru şekilde algılayabilmek adına belirli bir bilgi birikimine ihtiyaç duyulur. Bu anlamda kitap, belirli kavramlara ve görece sinemaya hâkim, entelektüel bir okuyucu kitlesine hitap eder. Her ne kadar Deleuze, okuyucuya karmaşık kavramlar, terimler ve deneyimlenmesi gereken yeni kapılar açsa da kitabın akıcı bir üslupla yazıldığı, aynı zamanda Türkçeye iyi çevrilmiş bir kitap olduğu söylenebilir. Deleuze, Zaman-İmge kitabında, hareket-imge kavramını, oldukça etkilendiği Bergson ve Kant gibi düşünürlerin zaman kavramları üzerinden aşar. Bu kitapla ilgili en önemli ve temel noktalardan biri, Deleuze'ün sinemayı bir dil olarak görmemesidir.

Deleuze için aksine sinema, "dil öncesi imgeler ve göstergeler sistemidir" (Deleuze, 2021: 318). Fakat kitabın asıl meselesi bu değildir. Asıl mesele "sinemadaki imge ve göstergeler sisteminde, iki imge arasındaki ilgili göstergeleriyle hareket imgeler ile zaman imgeler arasındaki ayrımıdır" (2021: 330). Deleuze, tüm kitap boyunca, zaman-imgeyi birçok farklı kategori çerçevesinde, üstüne yeni düşünceler ve kavramlar ekleyerek tartışırken, okuyucu kitabın sonunda Deleuze'ün zaman-imgeyle ne anlatmak istediğini artık kavramış olur. Aynı zamanda okuyucu, sorgulaması gereken birçok düşünceyle de baş başa kalır. Bu anlamda Deleuze'ün kitabı yazarken yaklaşımının, hedef kitlenin beklentilerini karşılayacak nitelikte olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Deleuze, Zaman-İmge kitabında üstünde uzun uzun düşünmemizi gerektirecek bir teori sunar: "İmge, duyu- motor olmaktan çıkmıştır ve gerçek artık temsil edilen veya yeniden üretilen bir şey değildir" (2021: 208). Deleuze, bununla ne demek ister? Deleuze, imgenin duyu-motor olmaktan uzaklaşmasını 2. Dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan modern sinema ile ilişkilendirir. Ona göre 2. Dünya savaşı öncesinde sinemaya hareket-imge hakimdir. Bu dönemde az sayıda da olsa zaman-imge filmleri mevcuttur; fakat zaman-imgeyle asıl tanışmamız, sinemanın savaş sonrasında yeni arayışlar ve keşifler içerisinde olmasıyla gerçekleşir.

Savaş öncesindeki klasik sinemaya hâkim olan montaj, harekete bağlı olarak biçimlenirken; filmler zamanın doğrudan sunumuna sahip değildir. Yasujiro Ozu'nun filmleriyle ise artık zamanın doğrudan sunumunu, zaman-imgeyi, keşfetmeye başlarız. Öyleyse modern sinemayla çöken duyu-motor şemasının yerini ne alır? Bu sorunun cevabı Deleuze'ün Sekizinci Bölüm'de (Sinema, Beden, Beyin ve Düşünce) yer alan modern sinemayı özetlediği şu cümlede bulabiliriz: "Bana bir beyin verin" (2021: 249). Sinema artık ardışık olarak birbirini takip eden eylemlerden çok düşünceyle, düşünmeyle ilgili bir hale gelir. Modern sinemayla çöken duyu- motor şemasıyla birlikte "İzleyicin meselesi sonraki sahnede neler göreceğiz sorusu olmaktan çıkarak imgede görülecek olan nedir sorusu olmaktan çıkarak imgede görülecek olan nedir?" (2021: 332). Sorusu şeklini alır. Artık imgenin kendisi önemlidir, karakterin ve izleyicinin ise düşünmesi önemli bir hal alır. Bu kitap okuyucudan imgelere bakmasını değil, imgeleri görmesini ister.

Peki düşünülecek olan nedir? Daha da önemlisi sinemadaki imgeler aracılığıyla düşünmek mümkün müdür? Deleuze bunu Yedinci Bölüm'de (Düşünce ve Sinema) Artaud, Schäfer gibi düşünürler üzerinden tartışır. Özellikle Artaud, sinema-düşünce ilişkilerinin hepsini alaşağı eder. "Ne bir yanda montaj yoluyla düşünebilecek bir bütün; ne de diğer yanda imge yoluyla dile getirilebilecek bir iç monolog vardır." (2021, 223). Duyu-motor şemasının bozulmasıyla eylemlerin bir önemi kalmadıysa ve düşünülebilecek tek şey düşünemeyişimiz ise sinema bize zaman-imge ile ne sunmayı amaçlar? Deleuze'e göre soru artık "Sinema bize dünyaya olan inancı nasıl geri verir" (2021: 223). Sorusuna dönüşür. Sinema artık bir inanç meselesi haline gelir. Bu sinemaya dair oldukça sarsıcı ve önemli bir teoridir.

Sinemanın bir inanç meselesine dönüşmesi, sinemanın, öykünün, karakterlerin, olayların da dönüşmesi demektir. Bu, teknolojiyle, insanların gelişmesiyle ulaşılan bir dönüşüm değil; aksine insanın doğadan, dünyadan kopuşuyla kaybettiği bir şeyleri yeniden bulma, onu yeniden var etmeye çalışmasının bir dönüşümü olarak karşımıza çıkması anlamına gelir. "Mesele sözcüklerin ötesinde ya da berisinde dünyaya olan inancı bulmak ve geri getirmektir" (2021: 212). İnsan ve doğanın bağının kopmasıyla beraber artık tüm mesele kaybedilen bu bağı, sinemayla yeniden kurabilmektir.

Bu durumun günümüz için de geçerli olduğunu söyleyebilir miyiz? Günümüzde insanların her gün maruz kaldığı imgeleri göz önüne alırsak, zaman-imgenin yitirmeye başladığını da düşünebilir miyiz? Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte sokakta, evde, arabada, yemek yerken, uyumadan önce, uyandıktan hemen sonra, bir arkadaşımızla sohbet ederken vs. yüzlerce imgeye maruz kalmaktayız. Bu imgeler bazen çok hızlı bir şekilde belirip kaybolmaktadırlar. Bu durumun, genel sinema izleyicisi için film izlemeyi zorlaştırdığını söyleyebilir miyiz? Çağımızda genel olarak izleyici, alıştığı şekilde görüntüden hız, aksiyon, hareket, etki-tepki beklemektedir. Yavaşlığı, düşünmeyi, imgeleri sorgulamayı, bunlar üzerine fikirler üretmeyi, imgeleri keşfetmeyi isteyen bir izleyici kitlesinin varlığı her geçen gün azalıyor gibi görünmektedir. Her şeyin dijitalleştiği, hızlandığı, efektlerin, montajın değer kazandığı bir çağın tam ortasında bizler sinemayla birlikte dünyaya olan inancımızı geri getirmeye çalışıyor muyuz sorusu önem kazanmaktadır.

Dördüncü Bölüm'de (Zaman Kristalleri) tartışılan kristal imgeye değinmek de önemlidir. Deleuze'e göre, kristal imgeler zamanın dolaysız bir sunumudur. Örneğin aynalar, kristal imgelerdir. Aynalarda kendini gören karakterler (bazen tek bir aynada, bazen aynı anda onlarca farklı aynada) bir imgenin hem aktüel hem de virtüel haliyle karşı karşıya kalır. Aynada kendini gören bir karakter, yansımada virtüel kendisiyle karşılaşır. Bu karmaşık bir durumdur. Çünkü karaktere ve izleyiciye hem şimdiki hem de geçmişini aynı anda sunar. Şimdi ve gelecek eşzamanlı bir hale gelir. Zaman, böylece görüntüde kendi montajını yaratır. İzleyici aktüel ve virtüel arasındaki sürekli yer değiştirmeleri doğrudan algılayamayabilir.

Çünkü ne gördüğünden emin değildir. Kristal imgede gerçek ve sanal olan o kadar birbirine benzer ki, hangisinin gerçek hangisinin sanal olduğunu anlamak güçleşir. Bu klasik sinemadaki imgelerin tam aksidir, sahnede gizleneni izleyici çözmeli, imgede ne gördüğünü anlamlandırmalıdır.

Yukarıda bahsedilen “imgede geçmiş ve geleceğin eşzamanlı hale gelmesi” ne demektir? Kitapta bunu Deleuze, özellikle Üçüncü ve Dördüncü Bölüm’de zaman kavramından oldukça etkilendiği Bergsoncu bir yöntemle açıklar. Zaman-imgeyi anlayabilmek için Deleuze’ün Bergson’un zaman kavramından ne derece etkilendiğini kavramak önemlidir.

## Estetik ve Sinema

İnceleyen: Fırat Osmanoğulları

Yazar: Sarper Bütev  
Neyno Kültür Yayınları, Kastamonu: 2021, 96 s.  
ISBN: 978-605-70630-1-4

### Özet

Sarper Bütev'in 'Estetik ve Sinema' adlı kitabı, estetiğin ne olduğunu, tarih boyunca hangi dönüşümlere uğradığını ortaya koyarak, en sonunda sinemanın nasıl bir estetik deneyim sunduğu sorusu üzerinde yoğunlaşıyor. Çalışma, estetiğin, en temelde, geçekliğin duyular ve duyular yoluyla algılanışı; bir yandan da sanat yapıtları üzerine bir düşünme faaliyeti olması üzerinden kendisini inşa ediyor.

Kitap, birçok düşünürün estetik ve sanat üzerine geliştirdiği düşünceleri, ardından da sinemanın bir sanat olarak kabul görme sürecinden itibaren ortaya çıkan temel yaklaşımları derli toplu olarak sunmasıyla önemli bir işlevi yerine getiriyor. İkinci olarak, Kant ve Hegel gibi çetrefilli eserler vermiş olan düşünürler de dâhil olmak üzere, düşünürlerin estetik kavrayışlarını, olabildiğine yalın ve anlaşılır bir dille ortaya koyuyor. Son olarak, kitabın estetik üzerine olan yaklaşımları ortaya koyarken takip ettiği, büyük ölçüde kronolojik yol sayesinde, estetik kavramının geçirdiği dönüşümlerin izini sürmek, okuyucu için oldukça kolaylaşıyor. Dolayısıyla kitap, anlatmak istediklerini okuyanın zihnini yormadan, kısa ve net ifadelerle, lafı uzatmadan ve gereğinden fazla karmaşıklıştırmadan anlatıyor. Bunu yapabilmesiyle, yazarın hem konuya hem de kitap içerisinde yer verilen düşünürlerin eserlerine ve felsefelerine hâkim olduğunu net bir şekilde gösteriyor. Tüm bunlardan hareketle kitabın, hem sinema öğrencileri hem estetik ve sanat meselelerine ilgi duyanlar hem de bu konulara yeni giriş yapacaklar için uygun bir kaynak olduğunu söylemek mümkün.

Kitabın ilk bölümünde önce, estetiği özerk bir alan olarak ele almaktan uzak, sanatı mimetik niteliği ile sınırlayan, onu taklitten ibaret gören Platon, Aristoteles, Plotinos gibi Grek filozofların yaklaşımları üzerinde durulmuştur. Platon'un estetik üzerine olan görüşlerinin açıklandığı bölüme göre Platon, sanatsal faaliyeti, gerçekliği çarpıtan bir yanılısma, doğanın aşağı düzeyde bir taklidi (hatta taklidin taklidi) olarak ele almıştır. Ona göre sanat, insanları gerçeklikten uzaklaştırmakta, yoldan çıkarmaktadır. Bu sebeple de, onun *Devlet'*inde, eğer politik ve ahlaki bir yarar sağlamıyorsa, sanata büyük ölçüde yer yoktur. Ancak diğer yandan, başka eserlerinde Platon sanatı, bir yaratma/poesis etkinliği olarak, sanatçıyı ise poietas/yaratıcı olarak görmüştür. Platon'un öğrencisi Aristoteles de, tıpkı hocası gibi, sanatsal faaliyeti bir mimesis olarak ele almıştır. Bununla birlikte, ondan farklı olarak sanatı politik ve ahlaki bir yarar sağlaması üzerinden değil, bir 'bilme' etkinliği olarak değerlendirmiştir. Ancak Aristoteles için sanatın bir psikolojik işlevi de vardır: *katharsis* ya da arınma. Fakat Aristoteles de, estetiği bağımsız bir alan olarak kurmaya çalışmamış, Platon gibi etik bir mesele olarak ele almıştır. Yeni Platonculuğun kurucu filozofu Plotinos ise, sanatın görünüşü değil; özü, ideaları taklit ettiğini savunmakla birlikte, Platon'un anlayışını büyük ölçüde sürdürmüştür. Neticede Grekler estetiği, zihin ve mantığın kavradığı bilgiden daha aşağı düzeyde bir bilgi

türü olarak görmüşlerdir. Ortaçağ'daki hâkim estetik anlayış da Yeni Platonculuğun etkisi altındadır; güzelliğ dinsel, metafizik bir unsur olarak, Tanrının varlığının bir işareti olarak değerlendirilmiştir.

On sekizinci yüzyılda ise amprizmin yükselişiyle beraber, bilginin kaynağına ulaşmada akıldan çok, duyular ön plana çıkmıştır. Bu durum, estetiğin itibar kazanmasını sağlamıştır. İngiltere'de Shaftesbury, Hutcheson, Hume gibi düşünürler, güzel olanı, yararlı, iyi, gerçek gibi kavramlarla birlikte ele almaya devam ettiklerinden dolayı özerk bir estetik alanı kuramamışlar. Fakat bunu, Alman estetik düşünürleri başarmışlardır.

Alman düşünür Baumgarten, bağımsız bir felsefe dalı olarak estetik alanı oluşturmaya çalışmıştır. Ona göre estetik, duyusal olarak elde edilen bilgidir. Duyular yolu ile elde edilen bilginin bulanıklığını gidermek ise, estetiğin temel amacıdır. Ancak, yine de, Baumgarten için estetik gerçeklik, mantık ve düşünce yoluyla kavranan bilginin daha aşağı bir düzeyde yer almıştır.

Estetiği özerk bir alan olarak kurmayı başarmış Alman filozof ise Kant'tır. Kant'a göre, öznenin, dünyadaki şeyler ile ilgilenmesi, sadece onları bilmek ve onlardan yararlanmak ile sınırlı değildir; özne onları haz veren ya da vermeyen şeyler olarak da deneyimler ve kendisinde bıraktığı etkiye göre de bir yargıya varır. Bu yargılama yetisi beğeniye karşılık gelir ve beğenin eleştirisi ise estetiğin kendisidir. Beğeni; o şeyi hiçbir çıkar olmaksızın hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir. Bir nesneden, çıkar gütmenden hoşlanıyorsam o güzeldir. Doğanın kendi içinde ne olduğu, ereğinin ne olduğu insan bilgisine kapalıdır; doğa, kendisini ancak güzellik olarak insana açar ve bu sebeple de bir hoşlanmanın konusu olabilir. Özne, dünyayı duygular yoluyla özerk bir biçimde deneyimler; onda yarattığı hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla bir beğeni yargısında bulunur.

Sanat yapıtında ise, yaratım sürecinde akıl ve irade de devreye girer; tinsel bir yaratım. Kant bu noktada, sanatı mimesis olmanın ötesinde ele alır. Çünkü sanatçı, yaratım sürecinde, materyali ne olursa olsun, onu biçimlendirmekte, dönüştürmektedir. Gerçekliği; ikinci bir gerçekliğe dönüştürür. Sanat yapıtı gerçekliği aşar; doğada olmayan bir fazlalık üretir. Bu sebeple bir *dehanın* ürünüdür. Bu yeteneğe (estetik ideaları sergileme yeteneği) sahip kişi ise deha'dır. Onunla karşılaşma yaşayan özne ise, yine bir hoşnutluk ya da hoşnutsuzluk temelinde bir alımlama faaliyetinde bulunacaktır. Dolayısıyla burada da özne, tıpkı doğa nesnelere olduğu gibi, beğeni yargıları temelinde hareket eder. Nesneye ondan bir çıkar gütmenden ve bilgi edinme amacı olmadan estetik bir hazzı deneyimlemek adına yaklaşma biçimi de *estetik yaşantı*dan başka bir şey değildir.

Diğer bir Alman filozof Hegel'e göreyse Kant, 'güzel'i evrensel geçerliliği olan bir idea olarak kuramamış, özne ile nesne arasına indirgemıştır. Hegel, eksik bir bilme biçimi olarak sanatı tekrar bilgi kuramına sokmuştur. Ona göre güzel, bir beğeni yargısı değildir; hakikattir; kavramdır, ideadır. Güzel, nesnenin bir niteliğidir. Böyle olunca da nesnel estetik yargılardan söz edilebilir. Bütev, Hegel'in Kant'a itirazı noktasında şunları söyler: Eğer, Kant'ta olduğu gibi, sanatın dile getirilemez olanı gösterme gibi bir gücü var ise, estetik, teorik aklın sınırlarını aşan bir noktaya erişiyor. Hegel'in, sanatın sonunu ilan etmeye kadar giden itirazı, belki de teorik akli tekrar ön plana çıkarma isteğinden ötürüdür.

Özetle Bütev, kitabının ilk bölümde estetiğin, özerk bir alan olarak kurulma çabalarını ve başta bilgi kuramının içerisinde yer alıp, sonrasında özerk bir alana sahip olabilme, Hegel ile birlikteyse tekrar bilgi kuramı içerisine dönüşünün serüvenini anlatmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise sanat ve sanat ontolojisi üzerine görüşlere yer verilmiştir. Bölümün başında şu ayrım yapılır; estetik bağlamında doğa ve sanat ayrımı yapmadan dünyanın duyumsal olarak özümsemesini; beğeni, güzel, yüce, hoşlanma, çirkin vs. meselelerini kapsayan bir 'estetik olgular felsefesi' vardır (birinci bölümde anlatılan



buydu); bir de sadece sanatı ve sanattaki güzelliği konu edinen, sanatın tanımını yapan, onu türlere ayırarak sınıflandıran, doğasını ve işlevlerini araştıran, onun estetik değerini yapıtın özelliklerinden yola çıkarak saptamaya çalışan 'sanat felsefesi' vardır. Çalışmanın ikinci bölümü, bu ikincisi ile ilgilidir.

Yazar, önce sanat üzerine modern görüşler üzerinde durur. Sanat eserinin temsil ettiği ile değil, biçimiyle etkide bulunduğunu savunan, sanatın anlamlı bir biçim olduğuna dair Clive Bell'in görüşüne yer verir ilk olarak. Ardından, Marksist düşünür Lukacs'ın, sanatın bir yansıtma olduğu yönündeki sanat anlayışına değinir. Lukacs'a göre, sanat gerçeği olduğu gibi taklit etmemeli, insanın türsel kendiliğinin bilincine ulaşmasını sağlayacak misyonu edinmelidir. Ancak gerçekçi yapıtlar, gerçeği çarpıtmadan insanı ve toplumu olduğu gibi betimleyebilir. Toplumcu gerçekçi, kapitalizme karşı cephelerden birisi; angaje ve politik bir sanattır. Adorno ise, sanatı 'burjuva toplumunun yanlışlığından kurtarılmış bir sığınak' olarak görür. Greenberg, Deleuze ve Goldmann gibi düşünürlere göreyse, sanat bir icattır. Sanatı taklit olarak görmezler. Onlara göre sanat, hayatın daha önce görülmemiş, yeni bir biçimde duyumsanmasına yol açar. Ressam Kandinski ve Suzanna Langer ise sanatın bir dışavurum, duyguların bir ifade biçimi olduğunu söylerler. Onlara göre, sanat tinselliğin ifadesidir. Bazı düşünürlere göreyse sanat salt imgelemdir. Bu düşünürlerden Collingwood'a göre, sanat eseri, gerçekliğe en sadık kaldığı anda dahi kurmacadır; imgelerle örülmüştür; gerçek dışıdır. Sartre'a göreyse, sanat eseri kendinden başka bir şeye gönderme yapmaz; kendi içinde bir dünyadır. Sanatsal nesne gösterge değildir; dil ya da temsil olarak ele alınamaz; otonom bir özelliğe sahiptir.

Bu görüşlerin ardından, ikinci bölümün sonunda yazar, Nicolai Hartmann'ın sanat ontolojisine yer vermiştir. Hartmann'a göre sanat, var olmayan bir şeyin yaratılmasıdır. Sanatçı, bir nesneyi maddi bir formda ifade ederek onu estetik bir nesneye, bir sanat eserine dönüştürür. Sanat yapıtı, sanatçının nesneyi kendi perspektifinden görüp ona ifade kazandırdığı formdur. Böylece her sanat yapıtı, tinsel ya da zihinsel bir ifade biçimidir. Her sanat yapıtının bir *ön yapısı* bir de *arka yapısı* vardır. Ön yapı, görünüş, biçim vs. ile ilişkili maddi yapıdır ve herkesçe duyumsanabilir, doğrudan bir alandır. Arka yapı ise, anlam tabakasıdır ve doğrudan algılamaya açık değildir; sadece, estetik bilgi ve yetiyle onu değerlendirebilecek olanlara açıktır. Dolayısıyla bir sanat yapıtı, kendisini estetik bir nesne olarak kurabilmek için, onu estetik olarak değerlendirebilecek bir kişinin varlığına ihtiyaç duyar. Buna *kavrayıcı tin* denmektedir. Kavrayıcı tinin varlığı sayesinde, artık herhangi bir nesne değil, estetik nesnedir.

Kitabın üçüncü bölümünde ise, sinema ve estetik üzerine ortaya konan görüşlere ve ardından da Gilles Deleuze'ün *zaman-imge* kavramına yer verilmiştir. Bütev, seyircinin deneyiminin estetik bir deneyim olduğunu söyler. Ona göre sinema ışığın sanatıdır; kameranın olanaklarıyla gösterir, hatta dile getirilemeyeni gösterir; görüntüyle imgeler. Yeni bir duyumsama biçimi yaratır. Duyulur evrenin boyutlarını, kameranın olanaklarıyla genişleterek, düşünme biçimlerini de dönüştürür ve böylece aslında yeni bir bilinç biçimi yaratır.

Sinemanın ilk yıllarında, henüz sanat olup olmadığı meselesi hakkındaki tartışmalar sürerken, sinemanın sanat olduğunu savunan kuramcılar, temelde *biçimci* ve *gerçekçi* kuramcılar olmak üzere ikiye ayrılmışlardır.

Biçimcilere için, sinema gerçekliğin mekanik bir kopyasını üretmekle yetinirse, sanat olarak kabul edilemez. Onlara göre sinema, fiziksel bir gerçekliği yeni bir biçimde duyumsatabildiği ölçüde estetik işlevini yerine getirir. Munsterberg 'e göre, imgeleyen zihindir; aygıt imgelemenin malzemesini sunar. Aygıt, zihnin tasarımı yaptığı imgeleri kaydetme aracıdır. Film perdede değil, seyircinin zihninde oynar. Film kendisini, seyircinin zihninin imgeleme yetisine sunar. Estetik nesnenin, gerçek ya da gerçek dışı olmasının bir önemi yoktur. İmgeler zihinde iz bırakır; bu izler estetik idealara dönüşme potansiyeline sahiptir ve bu gerçekleştiğinde zihinde düşünsel bir etkinliğe yol açar. Filmin estetik değeri buna karşılık

gelir. Başka bir biçimci olan Arnheim için, kameranın sınırlılıkları, sinemayı sanat yapan en temel unsurdur. Görüş açısının, normal gözün algısına göre kısıtlı oluşu, üç boyutlu şeylerin iki boyutlu bir zemine kaydedilmesi, farklı çekim tarzları vs. yepyeni deneyimler sunar. Bu işlem estetik bir müdahaledir ve bu yüzden de sinema bir sanattır. Yönetmen ve düşünür Eisenstein 'a göreyse sinema, ortaya duygu koymayı değil, seyircide duygu ve etki yaratmayı, onları harekete geçirmeyi amaçlamalıdır. Filmler bu şekilde tasarlanmalıdır.

Gerçekçiler ise, sinemanın hem gerçekliği kayıt ve ifşa edici niteliğine hem de onun fark edilmeyen katmanlarını gösteren bir aygıt olarak üstünlüğüne odaklanmışlardır. Kracauer, eserlerinde sinemanın bu fiziksel gerçekliği kaydetme ve ifşa etme işlevi üzerinde bir hayli durmuştur. Ona göre, sinema bu sayede, bireylerin yitirmiş oldukları, hayatla kurdukları somut deneyimi, hayatın somut imajlarını ortaya koyarak onlara geri vermektedir. Bazin'e göre, sinemada gerçekçilik, gerçek dünyayı olduğu haliyle perdeye yansıtmadır. Ancak sinema, kurgu, alan derinliği gibi uygulamalardan ötürü gerçeğin yanılması ortaya koyar. Sinema, hiçbir sanatın yapamayacağı kadar gerçekliğin katmanlı yapısını ortaya koyabiliyor olsa da, yine de bir yanılma sanatıdır.

Bütev, sinemanın gerçek ile hayalin, idea ile biçimin bir arada olduğu bir sanat olduğunu söyler. Filozof Gilles Deleuze, bunu fark etmiştir. Bu doğrultuda yazar son olarak, Deleuze'ün sinemaya dair yarattığı kavramlardan birisi olan *zaman-imge* kavramının üzerinde kısaca durur. Zaman-imge, insanın imgelemeyle birlikte, zihinsel/tinsel gerçeklik alanını da yetkin bir biçimde ortaya koyabilmesiyle söz konusu bir aradalığı sağlamaktadır.

Görüldüğü gibi, tarih boyunca estetik ve sanat üzerine, birbiriyle mücadele eden görüşler öne sürülmüştür. Ancak sinemada, bu çekişen görüşlerin her birinin bir karşılığı olsa gerek. Bu noktada son sözü yazara bırakalım: "Öyle görünüyor ki sinemayla birlikte duyumla düşünce barışmış, estetik idea kendisine uygun bir mecra bulmuştur".

## Tschumi'de Olay, Mimaride Kopma, Sinemada Benlik

*İnceleyen:* Beste Çırak

Kopma: bir bağın kopması ya da bağdan kopmuş olma; ayrılma, birliğin bozulması. Bir ayrık önermenin terimleri arasındaki bağıntı.

-Webster's Dictionary (akt. Tschumi, 2017, s.11)

Tschumi, Mimarlık ve Kopma'ya bu tanımlamayla başlıyor. Mekan ile mekanın kullanımın elle tutulabilir bir bağlantısının artık kalmadığını savunan Tschumi, mekandaki kopmaların sürekli gerçekleştiğini ve bu durumun mimarın kontrolünden çıktığını söylemektedir. Yapının gövdesi ve kullanımı arasındaki bağ, giderek gücünü kaybetmektedir. Salt radikal aklın erişemediği olasılıktaki kopmalar, modern kutular tarafından zapt edilmeye çalışılmakta ve başarısız olunmaktadır. İstikrarlı ve sağlam olduğunu varsaydığımız bu kutu mimarisi, ittire ittire içine sığdırdığı hayatların; tüm eylem ve tacizlerine sahne olmakta, kopma giderek belirginleşmektedir. ABD'nin Missouri eyaletindeki St. Louis'de 1955 yılında tamamlanan Pruitt-Igoe projesi bu kopmanın en belirgin örneklerindedir. Dönemin demokratik Belediye Başkanı Joseph Darst 1951'de bir konuşmasında "Kentlerimizin kalbini yeniden inşa etmeli, açmalı ve temizlemeliyiz. Gerçek şu ki varoşların bütün belaları herkesin hatasıyla yaratıldı. Şimdi zararını düzeltmek de herkesin sorumluluğu." derken; varoşlara soyluluk, kentin doğusuna barış götürmeyi hedeflemekteydi. "Fakir insanlar için dikey mahalleler" vaat eden ve 33 adet 11 katlı apartmandan oluşan bu toplu konut projesi (Ek A); ırkçı suçların ve çete savaşlarının merkezi haline geldi. Suç oranının tavan yaptığı kentte; apartmanlar aynı irade tarafından tek tek yıkıldı (Ek B). Yapının mimarı Minoru Yamasaki "İnsanların bu kadar yıkıcı olduğunu hiç düşünmemiştim" (Koyuncu, 2011) derken ise mimariyi putlaştırmakta ve insan, toplum, devlet ve ekonomi ile olan sosyal ilişkilerini yok sayarak; kopmanın asıl sebebini yeniden üretmektedir.

Mimarlığın Paradoksu bölümünde Descartes'la birlikte mekanın, Aristotelesçi geleneğin kategorilerinden sıyrılıp mutlaklaştığını yazan Tschumi; "özmeden önce gelen nesne olarak mekan, duyulara ve gövdelere onları kapsayarak egemen oldu" diye ekliyor (Tschumi, 2017, s.44). Aynı zamanda Mekanın Sınırları bölümünde de mekanın bedene ve bedenine mekana koyduğu sınırları, ihlallerini ve yeniden sunumunu tartışıyor. 1978 yılında yayınladığı Advertisements for Architecture serisinin bir parçası olan afişte (Ek C), mimarının tanık olduğu eylemlerle olduğu kadar duvarlarının çevrelemesiyle de tanımlandığı söyleyen Tschumi; sokakta işlenen bir cinayet ile katedralde işlenen bir cinayetin tamamen farklı anlamlara geldiğini vurguluyor. Nesne olarak mekan, olayın işleyişine ve anlamına doğrudan müdahalede bulunuyor. Bad Lieutenant'ta (Kötü Polis, Abel Ferrara, 1992) gördüğümüz rahibe ile I Spit on Your Grave'de (Mezarına Tüküreceğim, Meir Zarchi, 1978) gördüğümüz iki genç kadının, yaşadıkları aynı olay üzerine verdikleri tepkiler ve gelişen olaylar; kuşkusuz Tschumi'nin bu yorumunu doğrulamaktadır. Bad Lieutenant'ta kilisede tecavüze uğrayan rahibe, Tanrı'nın affediciliğine ve iyiliğin kibrine sığınarak genç, siyahi ve erkek tecavüzcülerini affederken; I Spit on Your Grave'de gördüğümüz doğada avlanan bir grup erkeğin tecavüzüne uğrayan

genç kadın yazar, doğa-kültür ve kadın-erkek karşıtıllıklarından sıyrılıp tüm tecavüzcülerini tek tek iğdiş eder. Doğayı ve kendini özgürleştirir.

Lastik, beton ve et kokusu her tarafı kaplar; tozun tadı; bir dirsek aşındırıcı bir yüzeye sürtülür, rahatsızca; kürk kaplı duvarların verdiği zevk ve karanlıkta bir köşenin verdiği acı... Program bölümünde Tschumi, mekanı tanımlarken yalnızca zihnimizdeki bu yeniden sunumların üç boyutlu hali olmadığını; aynı zamanda işitilen ve eylemlerle karşılık verilen bir mekandan bahsediyor. Duyuların mekanı dediği bu mekanlarda insan, sadece hareket etmekle kalmıyor, hareketleriyle yeni mekanları da ortaya çıkarıyor. Gözün çerçevelediği mekanlar (pencere, kapı vb.) ve hareket mekanları (koridor, merdiven vb.); duyuların mekanıyla, toplumun mekanı arası eklemlenme (Tschumi, 2017, s.148). Repulsion'da (Tiksinti, Roman Polanski, 1965) Carole'un halüsinasyonlarında gördüğümüz hamurlaşmış ve içinden eller çıkan koridor duvarları (Ek D); Carole'u içine saplandığı duyular dünyasına daha da çekmekte ve toplum mekanından onu uzak tutmaktadır. Babasının tacizine uğrayan Carole için ev, hem tüm tekinsizliklerin mekanı hem de en büyük sırdaşıdır. Rosemary's Baby'de (Rosemary'nin Bebeği, Roman Polanski, 1963) ise gizli bir kapı, sıradan görünenin şeytansılığına açılıyor. Gözün çerçevelediği bu mekan, bir dolaba saklanarak; mekan olarak varlığını yineliyor ve duyuların mekanına açılıyor. Toplumun sıradan ve uyumlanmış ideal bireyleri, gözün çerçevesinden çıktığında şeytani bir ayinin parçası haline geliyor.

Eylem olmadan mimarlık olmaz, olay olmadan mimarlık olmaz, program olmadan mimarlık olmaz.

Bu sözlerin kapsamını genişletirsek, şiddet olmadan mimarlık olmaz

Mimarlığın Şiddeti bölümüne bu iki maddeyle başlayan Tschumi, bir bina ve kullanıcıları arasındaki her ilişkinin bir şiddet ilişkisi olduğunu söyler. Mekanı her kullanım, bir düzenin diğer düzene sokulması anlamına gelmektedir. (Tschumi, 2017, s.161 - 162). Bu bağlamda şiddet kaçınılmazdır ve mekan doğası gereği şiddete meyillidir. Herhangi bir mekanın salt varlığı, ilk olarak hacmini dayatmakta ve sınırlar çizmektedir. Daha sonra kullanım şemalarıyla emirler yağdırmaktadır. Cube (Küp, Ernie Barbarash & Andrzej Sekula & Vincenzo Natali) serisi, mekanın bedene uyguladığı şiddetin en belirgin örneklerindedir. Birçok küpün birleşmesinden oluşan mega küpteki; sürekli yeni bir küpe çıkan kapıların ardında, her küpün kendine has dayatmaları vardır. Hayatta kalmak için mekanın şiddetine boyun eğmek ve kurallarına tabii olmak gerekmektedir. Dev bir oyun alanı olan küp, hem kendi varlığındaki bilinmezlikle hem de somut olarak sahip olduğu silahlarla, bedenler üzerinde çok katmanlı bir şiddet uygulamaktadır. Bedenin mekana yönelik şiddetini de tartışan Tschumi, bedenini; sadece orada olmakla bile mekana bir şiddet uyguladığını söyler. Bir binaya girmek bile, o binanın sahip olduğu keskin düzeni ve geometriyi bozarak mekanı taciz edecektir. Bedenlerin sürekli olarak öngörülemez bir biçimde yeni mekanlar oyduğunu ifade eden Tschumi, bedeni tehlikeli bir yasaklamaya eş değer bulur. Bedenin mimari düşüncenin saflığını bozduğunu düşünür. İnsan bedeninin sınırları, mimariye de sınırlar koyar (Tschumi, 2017, s.163). The Shining'teki (Cinnet, Stanley Kubrick, 1980) şık ve görkemli Overlook Oteli'nin kusursuz merdivenlerinde elinde bıçakla koşan hatta kapılarını baltayla parçalayan ve keskin bir düzene sahip labirentin içine dalarak tüm simetrisini alt üst etmek; bedeninin mekanın saflığını bozarak uyguladığı bir tür şiddettir. His House (Onun Evi, Remi Weekes, 2020) filmindeki onlarca mültecinin küçük bir şişme bota sığmaya çalışması ise hem bedenlerin mekana uyguladığı, hem de mekanın bedenlere uyguladığı karşılıklı bir şiddettir. Bedenleri daracık bir alana sıkışmak zorunda bırakan mekan, kendi üstünlüğünü kurmaya çalışmakta; bedenler ise tüm ağırlığıyla mekanı eğip bükerek kendi varlığını dayatmaktadır. Nitekim mültecilerin bedenlerine o botta yer olmadığı gibi o dünyada da yer yoktur. Kendilerine yaşayacak bir yer ya da sıkışacak bir mekan bulmaları için gelişen dünyaya ayak uydurarak insanlıktan çıkmaları gerekmektedir.

Birbirinden bağımsız olarak var olan eylemlerin ve mekanların, birbiriyle kesiştiklerinde, birbirlerini etkilediğini söyleyen Tschumi; eylemlerin mekanlar tarafından nitelenmesi gibi, mekanlar da eylemler tarafından nitelenir der. Bu bağlamda Kuleşov Deneyi'nden (Lev Kuleşov, 1910) bahseden Tschumi, deneyde peş peşe gelen görüntülerin anlamı değiştirdiği gibi; her yeni mekanın da olayı değiştirdiği ya da her yeni olayın mekanı değiştirdiğini ifade eder (Tschumi, 2017, s.172). Visages Villages'te (Mekanlar ve Yüzler, Agnes Varda & JR, 2017) bir kasabada, şehirde ve köyde mekanları yeniden niteleyen olaylar olan baskılar; mekanın tüm kimliğini yeniden inşa etmekte ve tüm heybetiyle dümdüz duran mekanı, insanlarla göz göze getirmektedir. Mekanın bu yeniden sunumu, onunla tekrar tanışmayı zorunlu kılacaktır. Gözetleme Kulesi'nde (Pelin Esmer, 2012) ise kule, Nihat'ı sürekli kontrolü altında hissettiği toplumdaki soyutlayarak; kendisine sorular sormayan ve yargılamayan ağaçlar hariç her şeyden uzak tutuyor. Nihat'ı özgür kılan kule, onu gözetlenenden gözetleyene dönüştürüyor.

Mekanlar ve Olaylar bölümünde Tschumi, modernizmden post-modernizme geçildiği 1970'li yıllarda; bir bilgi biçimi olarak mimarlığın öneminin azalıp, bir biçim olarak mimarlığın öneminin arttığını söyler. Mimarlık; mekanlarla olaylar arasındaki çatışmalı ilişkiden kopartılıp, bir yüzey göstergeleri sistemine indirgenmiştir. Yüzeydeki göstergelerin estetiğine kendini kaptıran mimarların, mekânsal ve programatik meseleleri dışladığını belirten Tschumi; mimarlığın yalnızca seyredilecek bir şey halini alarak, mekan ve eylemlerin karşılıklı ilişkisini yok saydığını söyler. Bu tabloya karşın aynı dönemde öğrenciler, sözel olan ile görsel olan arasındaki diyalektik ilişkiyi keşfetmişlerdi. Yapılan fotokolajlarla disiplinler bir araya getiriliyor, sözcükler ve mekanlar arasındaki bir tür bağıntı açığa çıkıyordu. Anlatı sekansları ile mekânsal sekanslar arası kurulan paralellik, olayların mimari dâhilinde serimlenmesine yol açmıştı (Tschumi, 2017, s.183 - 191). Bu bağlamda hareket ile mekan, insan ile nesne ve biçim ile kullanım arasındaki çatışmalar yeniden ortaya koyuldu. Mekanın, hareketin ve olayın bağımsızlığından fakat oldukça sık olan kesişmelerinden yeni bir yol bulan Tschumi, Manhattan Transkriptleri'nde (Ek E) alışılmadık bir mimari anlatım kullandı. Olay, hareket ve mekan arasındaki karşılıklı çatışmaların güçlenerek, farklı anlatım olanakları bulunduğu Transkriptler; Tschumi'nin deyişiyle, kendini tamamladı. Kentin yapı sökümünü yapmakla başladı ve yeni birleşim kodları keşfediyor (Tschumi, 2017, 196). Daha sonra sinemadaki beden zamana odaklı eylemlerinin peşinden giden Tschumi; bu anlatımı kendine has, yeni mimari birleşim kodlarıyla harmanlıyor. Film kurgusunda sekansların sıralanması, müzik, görsel filtreler, renkler, şekiller, yazılar; alt alta eklenen, çakışan ama çakışmalarından yeni bir şey türeten anlatımıyla sinema, Tschumi'ye yeni bir birleşim kodu sunuyor. Eisenstein'ın ilk sesli filmi olan Alexander Nevsky'nin (Sergei Eisenstein & Dmitri Vasilyev, 1938) kurgusunda kullandığı, görsel ve işitsel malzemelerin keskinlikle hesaplandığı diyagramdan (Ek F) hareketle Tschumi; Psycho'dan (Sapık, Alfred Hitchcock, 1960) aldığı görüntüleri, mimari bir kurgu haline getirir (Ek G).

Sekanslar bölümünde mekan sekansları kavramını tanımlayan Tschumi, bu sekansların yüzyıllardır süregelen özgül mekan örgütlenmeleri olduğunu söyler. Sabit duraklardan oluşan ve kesintisiz bir biçimde birbirine bağlanan mekanlar, planlanmış bir örgütlenmeyi vurgular. Karışık biçimsel düzenlemeler sergilese dahi, mekânsal sekanslar bir örgütlenmeye tabiidir. Olay sekansları, kullanım ve etkinlikler; sabit olan mekânsal sekanslarda üst üste bindirilmiştir. Her mekanın doğası gereği sahip olduğu ve önceden planlanan programı ise mekan dâhilindeki olaylar, hareketler, icralar sistemi olarak tanımlayan Tschumi; programları üç temel kategoriye ayırır: Mekansal sekanslara kayıtsız kalanlar, mekânsal sekansı güçlendirenler ve çaprazlama. Kayıtsızlık söz konusu olduğunda mekansal sekanslar ve olay sekansları birbirinden bağımsızdır. Mekan ve olay birbirine tamamen kayıtsızdır, faydacı kaygılar gütmemektedir. Tschumi bu duruma, bir taburun arazide ilerlemesini örnek gösterir. Mekansal sekansı güçlendiren programlarda ise bir karşılıklılık görürüz. Mekan ve olay sekansları, birbirlerinin var oluşunun koşuludur ve birbirlerine bağlıdır. Sekansların her biri, birbirini destekler; Tschumi bu duruma ise patencilerin paten sahasında paten yapıyor olmasını örnek gösterir. Çatışmada ise mekansal sekanslar ve olay sekansları

tamamen birbirinin aleyhine çalışır. Birbiriyle çarpışan ve çelişen sekanslar, sürekli bir çatışma halinde diğerinin kurallarına karşı çıkar ve kendi kurallarını dayatır. Tschumi bu duruma da bir taburun gergin bir ipte paten yapmasını örnek gösterir (Tschumi, 2017, s.201 – 211). The Square’de (Kare, Ruben Östlund, 2017) gördüğümüz daveyemeği sekansı, mekansal sekansa kayıtsız kalan bir programla başlar. Altın işlemeli ve sütunlarla çevrili salondaki masalarda yemek yenmektedir. Biçim ve kullanım arasında bir koşul ya da bir çatışma görülmektedir. Devam eden sahnede duyulan, “Ormana hoşgeldiniz... Hareketsiz kalırsan sürünün içinde saklanırsın ve hayvan sana bir şey yapmaz” anonsu ve duyulan kuş sesleri; içinde bulunulan şatafatlı mekan ve doğa arasında bir koşul ilişkisi yaratmaktadır. Steril takım elbiselere bürünmüş mekanın içine giren hayvan, tüm “post modern” duruşunu bu sterillğe borçludur ve program, mekansal sekansı güçlendirmektedir. Doğru yemek için doğru çatal ve bıçağın farz olduğu masalar arasında dört ayak üzerinde dolaşan hayvanın tezatlığı; ona gülünmesi, merak duyulması ve bir performans olarak izlenmesi için temel koşuldur. Bir zaman sonra mekan ve olay çatışması başlar. Onunla alay eden ve şakalaşan adama sinirlenen hayvan, onunla güç yarışına girer ve kazanır. Herkesin başını öne eğip sürünün içinde fark edilmemeye çalıştığı anlarda; mekansal sekans ve olay sekansı birbirlerini ihlal eder. Parlak porselenlerin süslediği masaya zıplayan hayvan, bir kadına yönelir ve ona dokunmaya başlar. Güçlü ve kendinden emin bir şekilde kapıdan içeri girenler; olay sekansının dayatmalarıyla bir davet salonundan, adaptasyonu güçlü olanın hayatta kaldığı bir ormana dönüşen mekanda çıt bile çıkarmaz. Kadını yerde sürüklemeye ve ardından saldırmaya başlayan hayvana artık tepki veren davetliler; vahşi bir sürü gibi, yalnız hayvana saldırır. Mekan, yaşanan kopma sonucunda davet salonundan cinayet mahalline dönüşür. Fakat paylaşılan suç, suçluyu yok eder.

Mimarlık ve Kopma (Tschumi, 2017), Tschumi’nin mimariyi özgürleştirme ve salt bir nesne olmaktan kurtarma çalışmalarıdır. Modern dünyanın her alanında yaşadığımız kopmaları ve yabancılaşmayı, içinde bedenlerimizin olduğu mekanlarda deneyimlemek ve anlamlandırmak ise mekan ile aramızdaki sınırları ve kavgayı görmeyi sağlamaktadır. Mekanın bir şiddet aktörü olarak varlığı üzerine düşünmek, mimari ile sinemanın girift ilişkisi bağlamında ufuk açmaktadır.

## EKLER

### EK A: Pruitt-Igoe Projesi



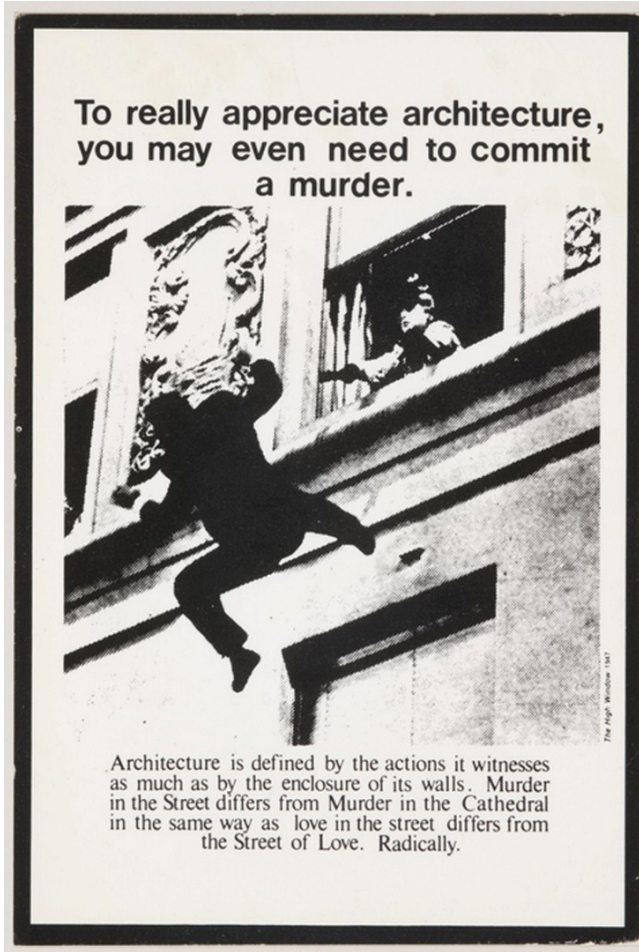
## EK B: Pruitt-Igoe Projesi Yıkımı



Kaynak:: [https://www.huduser.gov/portal/pdredge/pdr\\_edge\\_featd\\_article\\_110314.html](https://www.huduser.gov/portal/pdredge/pdr_edge_featd_article_110314.html).

Ulaşım Tarihi: 17.04.2021

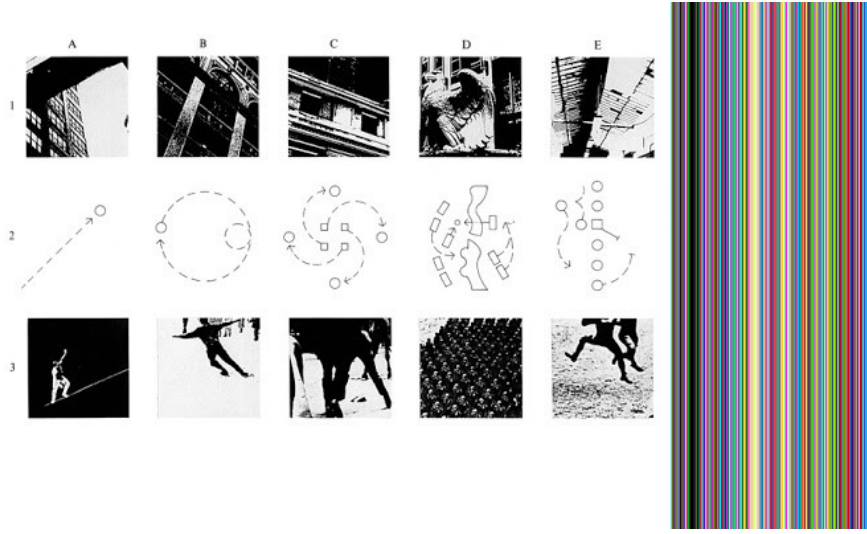
## EK C: Tschumi Mimarlık Reklamları



Kaynak:: <https://www.we-find-wildness.com/2010/12/bernard-tschumi-advertisements-for-architecture/>.

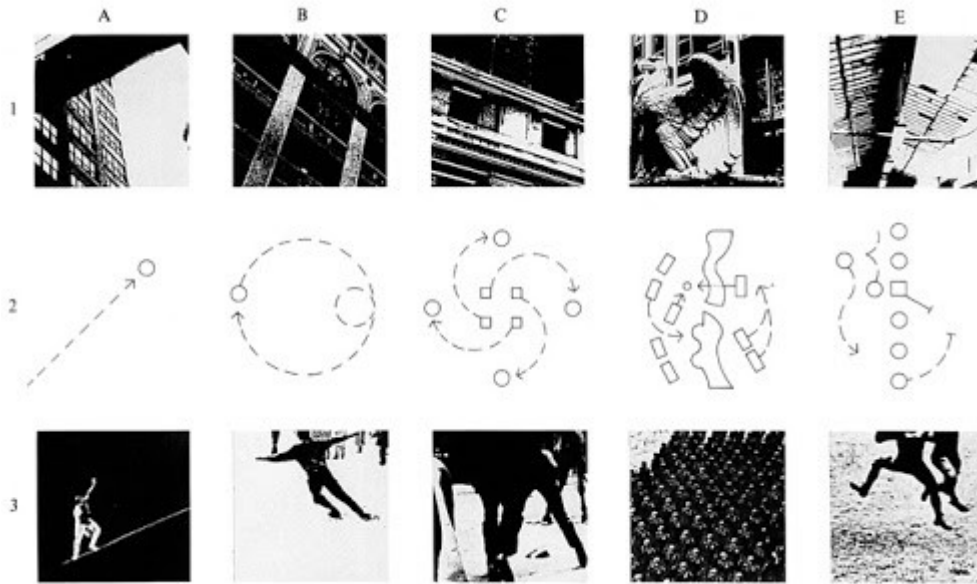
Ulaşım Tarihi: 18.04.2021

## EK D: Repulsion, Koridordaki Eller



Kaynak: <https://scariesthings.com/2019/02/10/erics-review-repulsion-1965>. Ulaşım Tarihi: 18.04.2021

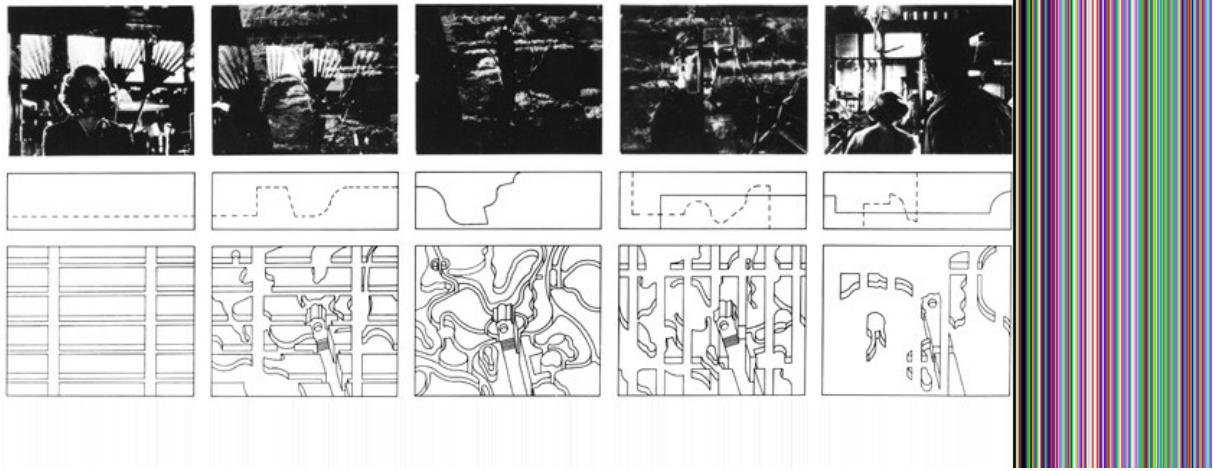
## EK E: Tschumi, Manhattan Transkriptleri Örneği



Kaynak: <http://www.tschumi.com/projects/18/#>. Ulaşım Tarihi: 22.04.2021.



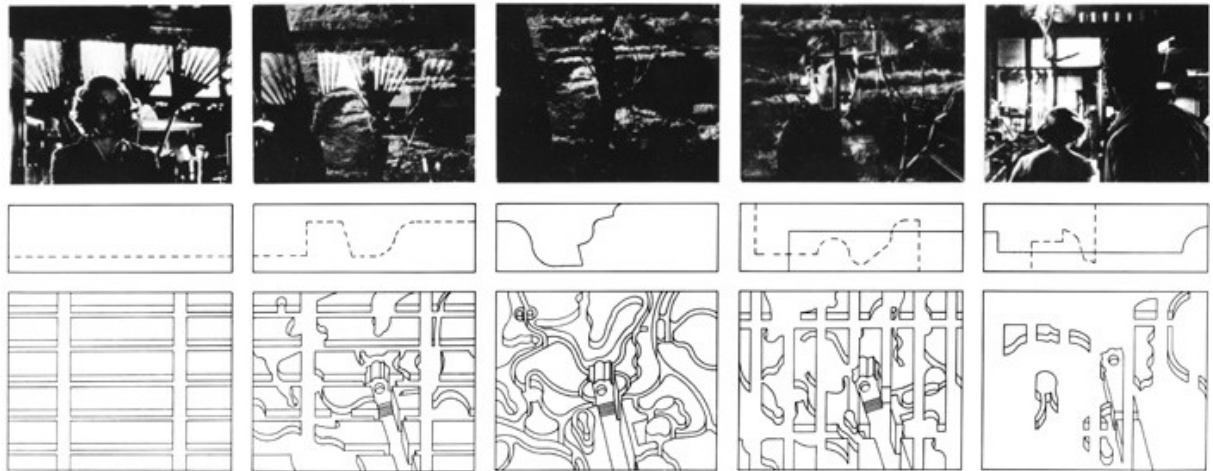
## EK F: Sergei Eisenstein, Alexander Nevsky Kurgu



Kaynak: <https://engagger.wordpress.com/2016/12/31/sergei-eisenstein-alexander-nevsky/>.

Ulaşım Tarihi: 22.04.2021

## EK G: Tschumi, Psycho



Kaynak: <https://www.wordsinspace.net/media-architecture/2012-spring/?p=482>. Ulaşım Tarihi: 22.04.2021

### Kaynakça

Akdeniz, N. & Esmer, T. & Esmer, P (Yapımcı) & Esmer, P. (Yönetmen). (2012). Gözetleme Kulesi (Sinema Filmi). Türkiye: Tigon.

Barbarash, E & Block, P. & Colvin, S. (Yapımcı), & Sekula, A. (Yönetmen). (2002). Cube 2: Hypercube (Sinema Filmi). Canada: Lions Gate Films.

Castle, V. (Yapımcı), & Polanski, R. (Yönetmen). (1968). Rosemary's Baby (Sinema Filmi). ABD: Paramount Pictures.

Elliott, A. & Gentles, M. & Milchan, A. & King, E & Lee, R. (Yapımcı) & Weekes, R. (Yönetmen). (2020). His House (Sinema Filmi). ABD: Netflix.

Eisenstein, S. & Vasilyev, D. (Yönetmen). (1938). Alexander Nevsky (Sinema Filmi). Sovyetler Birliği: Mosfilm.

Goulding, S. & Goulding, J. (Yapımcı), & Barbarash, E. (Yönetmen). (2004). Cube Zero (Sinema Filmi). Canada: Lions Gate Entertainment.

Gutowski, G. (Yapımcı), & Polanski, R. (Yönetmen). (1965). Repulsion (Sinema Filmi). İngiltere: Compton Films.

Hemmendorff, E. & Bober, P. (Yapımcı) & Östlund, R. (Yönetmen). (2017). The Square (Sinema Filmi). İsveç: TriArt Film & Almanya: Alamode Filmverleih & Fransa: BAC Films & Danimarka: Scanbox Entertainment.

Hitchcock, A. & Reville, A. (Yapımcı) & Hitchcock, A. (Yönetmen). (1960). Psycho (Sinema Filmi). ABD: Paramount Pictures.

<https://www.archdaily.com/870685/ad-classics-pruitt-igoe-housing-project-minoru-yamasaki-st-louis-usa-modernism>

[https://www.huduser.gov/portal/pdredge/pdr\\_edge\\_featd\\_article\\_110314.html](https://www.huduser.gov/portal/pdredge/pdr_edge_featd_article_110314.html)

<https://www.we-find-wildness.com/2010/12/bernard-tschumi-advertisements-for-architecture/>

<http://www.tschumi.com/projects/18/#> <https://engagger.wordpress.com/2016/12/31/sergei-eisenstein-alexander-nevsky/> <https://www.wordsinspace.net/media-architecture/2012-spring/?p=482>

Koyuncu, P. (2011). "Modern Mimarlığın Öldüğü Gün" . Erişim Adresi: <https://www.arkitera.com/haber/modern-mimarligin-oldugu-gun/>

Meh, M. & Orr, B. (Yapımcı), & Natali, V. (Yönetmen). (1997). Cube (Sinema Filmi). Canada: Trimark Pictures.

Pressman, E. (Yapımcı), & Ferrara, A. (Yönetmen). (1992). Bad Lieutenant (Sinema Filmi). ABD: Aries Films.

Stanley, K. (Yapımcı) & (Yönetmen). (1980). The Shining (Sinema Filmi). ABD: Warner Bros. Tschumi, B. (2017). Mimarlık ve Kopma, İstanbul: Janus Yayıncılık.

Varda, A. & JR. (Yönetmen). (2017). Visages Villages (Sinema Filmi). Fransa: Le Pacte.

Zarchi, M. (Yapımcı), & Zarchi, M. (Yönetmen). (1978). I Spit on Your Grave (Sinema Filmi). ABD: Cinemagic Pictures.

## Hakan Aytekin'le Söyleşi

Kurtuluş Özgen  
Işkın Özbulduk Kılıç

**Kurtuluş Özgen:** Sinefilozofi dergisinin yönetmen söyleşilerinin bu sayısının konuğu: Yönetmen ve yazar Hakan Aytekin. Sayın Aytekin, Türk belgeselciliğinde Sabahattin Eyüboğlu-Mazhar Şevket İpşiroğlu (İstanbul Üniversitesi Film Merkezi) ile Suha Arın Ekolü dönemlerini çerçeveleyen 'Kültürel Hümanizma'nın isim babası oldunuz ve Suha Arın ekolünün önde gelen temsilcilerinden biri olarak, tarihi ve kültürel konuları ele alan çok sayıda belgesel ürettiniz. Bu çalışmalarınız Türkiye'deki tarihin ve kültürel koruma politikalarının oluşmasına önemli katkılar yaptı. Suha Arın Ekolü'nün en önemli özelliği filmlerin omurgasını bilgi ve belgeyle özellikle akademik bilgiyle inşa etmesidir. Bilgi, belge ve belgesel sinema arasında size göre nasıl bir ilişki var?

**Hakan Aytekin:** Bilgisiz ve belgesiz belgesel sinemanın yapılabileceğine inanmıyorum. Çünkü belgesel sinema daha kavramın kendisine içkin olarak belgeden söz eden bir sinema. Belge dediğimiz şey içinde bilgiyi barındıran bir şeydir. Çünkü o bir bilginin toplamda bir araya getirildiği onu ifade eden ya da onu temsil eden bir materyal ya da bir durum, bir olaydır. Bu bağlamda bilgiyi belgeden, belgeyi belgesel sinemadan koparmak çok mümkün değil. Ancak şöyle bir durum var. Son yıllarda benim kültürel hümanizma olarak ifade ettiğim dünyadaki değişik belgesel sinema kuramcılarının da özellikle açıklayıcı ya da didaktik noktada ifade ettikleri filmlerde aslında çok yoğun bir şekilde bir bilginin aktarımı söz konusu. Ve bu bilgi daha çok akademik bilgiye yakın olarak ifade ediliyor. Bunun farklı nedenleri var. Belgesel sinema tarihi içinde üstlendiği işlevden belgesel sinemayı gerçekleştirmek için gerekli olan donanıma varana kadar pek çok unsur bizi, açıklayıcı ya da didaktik olmaya zorunlu kılmıştır. Bugünkü belgeselcilerin ya da belgesel üzerine yazarların şöyle bir ön kabulü var gibi geliyor bana: "Sanki ses ve ses kaydı belgesel sinema başladığından bu yana mümkündü ve belgesel sinemacılar tercihen sesi kullanmadılar" gibi. Ben yer yer böyle tuhaf açıklamalara rastlıyorum. Ama bu, teknolojiyle gelişen alanda ses kaydının mümkün olmasıyla erişebilen bir durum. Oysa benim belgesel sinemaya başladığım ve sizin sorularınızda yer alan Suha Arın Ekolü'nün belgesel sinemayla hemhâl olduğu dönemlerde ses ne yazık ki alanda, sınırlı ölçüde eş zamanlı olarak kaydedilebilen ve kullanılan bir şeydi. Ekipte her şeyden önce pelikül kullanılıyordu. Pelikülde ses kaydı yoktur. Sesi ayrıca kaydedersiniz ve stüdyo aşamasında yani laboratuvar aşamasında pek çok aşama geçildikten sonra o ses filme ancak eşlik edebilir. Hal böyle olunca sizin alandan da aktarmak istediğiniz her şeyi doğrudan kaynak kişi aracılığı ile kaydetmeniz ve aktarmanız imkânsızlaşır. Bunu doğal olarak stüdyo aşamasına aktarmak zorundasınız. Ve o zamana kadar da yani belgesel sinemanın doğuşundan itibaren, hayatı anlama, tanımlama gibi kaygıların ve o bilgiyle ve anlatılanın çok uzun yıllar bizi çok yanlış yere götüren nesnellik kavramına dayanma kaygısının da yarattığı durumla bir şekilde bilgi de akademikleşti. Ve ister istemez daha çok yönetmenin sözünün olduğu bir form bu: Didaktik form. Baktığımızda katılımcı ya da refleksif belgeselde daha çok varlığı filan tartışılıyor. Ama bu bana göre varsayımsal bir şey. Doğru bulmuyorum. Asıl yönetmenin varlığı kavramaya çalıştığı açıklayıcı-didaktik filmlerde tanrının sesi diye bugün aşağılanan şey, yönetmenin kendi bilgisi ya da gerçekliği algılama biçimi. Bunu kabul edebiliriz ya da etmeyiz. Çok tartışmaya girmek istemiyorum. Çünkü bugünkü belgesel sinema modlarına da karşı değilim. Ve ben bugünkü modlarda film üretmeye çalışıyorum ama gerçek çok tanımlanabilir bir şey değil. Yani bunu nasıl aktaracaksınız. Siz ancak gerçekliğin bilgisini aktarabilirsiniz. Bakın üzerine basarak söylüyorum. Gerçekliği değil gerçekliğin bilgisini aktarabilirsiniz. Bu bilginin

de akademik bilgiyle örtüşmesi kadar doğal hiçbir şey olamaz. Bu bağlamda Suha Arın Ekolü daha çok akademik kaynaklardan derlenen bir belgeselcilik anlayışıydı. Suha hoca'nın tabiriyle en az üç kaynaktan doğrulanmayan hiçbir bilgi Suha Arın'ın metinlerine veya filmlerinin anlatı yapısına girmezdi. Fakat günümüzde akademik dünyaya baktığımızda son derece referans verici bir akademik dünya var. Yaratıcı değil referans verici hatta üst akademisyenler alt akademisyenleri ne kadar referans verdiğiyle değerlendiriyor. Sizin özgür bir şey söyleme hakkınızın elinizden alındığı dolayısıyla ha bire birilerinin tekrar ettiği bir bilgi yığını size bu üç kaynağı çok kolay sağlıyor. Google'a girin herhangi bir kavramı yazın, yüz otuz üç tane kaynak önünüze dökülüyor. Hepsini bir tezinizde ya da argümanınızda kullandığınızda sizden daha akademik kimse olmaz. Bunun da bir yanılısına olduğunu düşünüyorum. Peki, burada ölçek ne olacak? Ölçek kesinlikle belgesel sinemacının kendi birikimiyle kendi etiği arasında bir yerde duruyor. Ben o yüzden belgesel sinemacıyı, bilgiyi kendisi dışındakinden toplayabileceği ve kendi bakış açısıyla anlatabileceği bir şey olarak görüyorum. Belgenin bir bilgi demeti olduğunu düşünüyorum ama bunun seyirciye aktarılmasının doğrudan gerçeklik değil ancak onu temsil eden bir bilgi kümesi olduğunu söyleyebilirim. Suha Arın'ın ekolü de yıllarca böyle yaptı ben de uzun yıllarca böyle yapmaya çalıştım. Hâlâ farklı modlarda da film üretsem de bilgi benim mutlaka yol arkadaşım, bilgi olmadan hiçbir filmi çekmiyorum. Bilginin arka planındaki çok iyi araştırma, gözlem, tartışmanın alandaki karşılığını bulma ve belki sonuçta bunu tırnak içinde söylediğim "kendi imgelerimize dönüştürme" şeklinde izleyiciye ulaştığını düşünüyorum.

**Kurtuluş Özgen:** Verdiğiniz cevap bende bir açıklama yapma ihtiyacı hissettirdi. Bir de ara soru soracağım size. Didaktik dediniz ama ben Suha Arın'ın ekolünü temsilcilerinden mesela sizin, Hasan Özgen'in, İsmet Arasan'ın didaktik olmayan ve son derece poetik hikâye anlatıcılığı taşıyan pek çok belgeseline tanık oldum. Burada aslında sanırım kıymetli olan bu akademik olarak tanımlamaya çalıştığımız bilginin filmin içerisine katılma biçimi. Ben onu didaktizmden çok uzak görüyorum. Günümüzde ise pek çok belgeselde eksikliğini hissettiğimiz işte bu gerçeklik dediğimiz şeyin bilgisinin taşınmasındaki karşılaştırma imkânı ve onu bir şekilde kontrol etme imkânı. Bu anlamda sizin de temsilcisi olduğunuz ekolün Türk Belgesel Sineması'na getirdiği yönelim, gelenek de diyebiliriz. Bilginin-belgenin belgesel sinemadan aslında bir şekilde ayrıştırılamaz olması. Bilgi ve belgenin belgesel sinemaya içkin olması. Bu yönelim günümüzde gitgide zayıflıyor. Buradan yola çıkarak, az önce bahsettiğimiz ve ismini saymadığım başka belgeselciler gibi siz de iyi bir hikâye anlatıcısısınız. Bunun köklerini soracak olsak, nerelerden bu hikâye anlatıcılığı sizde oluştu?

**Hakan AYTEKİN:** Ben bunu herhalde tahlil etmekte çok zorlanırım ama bana da iyi bir düşünme fırsatı sunmuş oluyorsunuz bu soruyla. Bir kere ben ciddi bir sözlü kültür geleneğinin içinden geldim. Bugün belgesel sinemacılar belleğin peşinde koşuyorlar ama bellek çoğu zaman sözle aktarılan bir şeydir. Belleğin aktarıcılığına yazı çok çok sonra eşlik etmeye başlamıştır. Yazının bütün hayatı yaklaşık altı bin yıl kadar ama insanın dünya üzerinde bir varlık olarak kendini bugünkü insaniyaya benzer şekilde var etmeye başladığı süreç günümüzden yaklaşık dört yüz bin yıl önce, homosapiens dediğimiz konuşan insanın varlığı ise elli bin yıl önce. Yani şimdi kalkıp da altı bin yıl önce ile karşılaştığımızda elli bin yıllık en azından konuşan insan var ve konuşan insanın geleceğe, kendisi dışındakilere bildiği bilgiyi aktarması ancak dille ve sözle mümkündür. Sözdü taşıyıcı olan. Dünyada olup bitenleri ve aslında kendi varlığını sorguladığında yorumlayabileceği kitaplar yoktu, kaynaklar, Foucault gibi insanlar yoktu. O zaman başvuracağı tek şey kendi yorumsamaları ve dünyada gördüklerini yani kendi gerçekliği içinde gördüklerini yorumlama gücüyü. Başka bir şey değildi. Ve insanlar bunu sözle aktardılar. Ben çok mutluyum. Ben sözlü geleneği Anadolu'nun en son kaybetmiş gruplardan birine üyeyim. Ben göçer kültürden bir topluluğun devamı olan bir aileden geliyorum ve o aile de benim çocukluğumda hâlâ yarı göçer vaziyetteydi. Yazlık ve kışlık olarak yaşayan bir aileydi. Dolayısıyla ben kendi sülalemde o kadar çok sözlü bilgiye maruz kaldım ki, o kadar birbirine aktararak anlatılan deneyime tanık oldum ki, bu benim bir şekilde zihnime yerleşti diye düşünüyorum. İkinci unsur ise kendimi en çok şanslı hissettiğim noktalardan biri olan babam. Gerçekten. Çünkü babam yüzyılın başlarında, ilk çeyreğinde, Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni kurulmaya başladığı tarihte doğmuş birisi. O tarihlerde yokluğun ve yoksulluğun içinde, çok fakir bir ailede babasız büyümüş. Yani tutunacak hiçbir dalı yok. Ama bu adam, Türkiye'nin çokça tartışılan bir eğitim kurumunun içine girme şansını

yakalamış. Köy enstitüleri. Ve köy enstitülerinin ilk mezunu babam. Böyle bir babanın çocuğu olmak beni ister istemez o belleğin taşıyıcısı konumuna ve bugünün en önemli unsurlarından biri olan yazıyla da yan yana getirdi. Ben gözümü açtığımda bizim evimizde kitaplık vardı. Ben birkaç yıl önce yazlığa kitaplarımızı götürdüğümde kitaplık aradım satın almak için. Kitaplık kavramını mobilyacılar bilmiyor. Çünkü kitap diye bir mevhumu bilmiyor. Herkes o televizyon konan yerler var ya kitaplık diye, onu gösterdi bana. Şöyle bir baktım benim tiyatro kitaplarım bile oraya sığmaz. Hani bırak diğer kitapları filan. İşin özü, o adam bana dünyayı taşıdı yazıyla, taşıyor da. Ben dünyaya gözümü açtığımda o kitaplar vardı ve belgeselciliğimin özünü ben oraya bağlıyorum Kurtuluş hocam. Köy enstitülerinden mezun olduğu o dönemde yani bahsettiğim yıl altmışlar, ben biraz eskiyim size göre. Altmışların yazılı alanına baktığınızda, edebiyat alanına baktığınızda çok ciddi şekilde köy enstitülerinden yetişmiş bir yazar grubunun Anadolu'yu algılama ve anlatma biçimlerini görürsünüz. Yani Fakir Baykurtlar veya köy enstitülerine bağlı başlı başına karşı çıkan Kemal Tahirler... Bunlar benim çocukluğumu bilgiyle inşa etti. Ve dolayısıyla ben hayatı sözle ve yazıyla tanıdım. Benim görüntüyü tanınam lise yıllarıdır. Televizyonla hemhâl olmam... Evet televizyon ben yedi-sekiz yaşındayken yayına başladı Türkiye'de ama televizyonun bizim evimize girmesi ben on dört yaşındayken gerçekleşti. Ben görüntüyü o zaman görmeye başladım. Lise ikideyim, bir gün televizyonda bir şey oynuyordu, böyle televizyonun tek kanal olarak sınırlı gün ve sınırlı sayıda yayın yaptığı bir dönem. Siyah beyaz. Arkeolojik bir şey oynuyor, adını bile koyamadığım bir şey. Kitlendim kaldım. Sonuna kadar seyrettim. Birinci bölümün sonu yazdı. Çok mutlu oldum. Demek ki haftaya ikinci bölümü izleyeceğiz diye. O zaman televizyona periyodik olarak dikkat ederlerdi tabi. Özetin özeti, dünün özetinin özeti falan gibi şeylerin olmadığı daha nitelikli sınıflandırılabilir bir yayıncılığın olduğu yıllar. Haftayı bekledim ve haftaya o filmi izledim fakat bu sefer son yazdı. Sadece iki bölümmüş ama oradan bir şey benim aklımda kaldı: Yönetmen Suha Arın diye bir şey. Fakat ben o filmi izledikten sonra kameraman olmaya karar verdim. Ben yönetmenin ne işe yaradığını da bilmiyorum, en son onun adı büyük yazıldığı için benim aklımda kaldı. Ben kameraman olmaya niyetlendim ve üniversite sınavına girerken Türkiye'de o zaman sadece altı tane basın yayın yüksekokulu vardı, şimdiki gibi iletişim fakültesi yoktu. Ve güzel sanatların içinde sinemayla ilgili bir alan da yoktu hatırladığım kadarıyla. Ben sadece altı tercih yaptım. Üniversite sınavında ben ilk tercihim Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgilere bağlı olan Basın ve Yayın Yüksekokulu'nu kazandım ve çok da dehşetli bir puanla kazandım. Herkes benimle dalga geçti. Neyse girdim ve orada ilk tepkilerim bir düş kırıklığı oldu çünkü çocukların hiç kamera göremediğini anladım. Kamerayı böyle bir uzay geometrisi gibi anlatıyorlardı. Dedim eyvah bunların hiç sinemayla filan ilgileri yok ben buraya niye geldim dedim ama şans, araştırma duygusu ve o tutku beni yolumdan çıkarmadı. Bir gün girişteki o öğrenci duyuruları panosunda bir duyuru gördüm. Dördüncü sınıflara bir uygulama dersi için hoca çağrıda bulunuyordu. Altında inanamadım bir şey yazıyordu: Suha Arın yazıyordu. Gittim direkt kapısını çaldım. Baktı böyle hoca: "Buyurun" dedi. "Ben panodaki yazı için geldim" dedim. "Siz kimsiniz? Ben sizi tanımıyorum, derslere pek girmiyorsunuz" dedi. "Ben o sınıfta değildim" dedim. "Kaçınıcı sınıfsın?" dedi. "Birinci sınıfım" dedim. "Gel bakayım şöyle" dedi. O gel bakayım şöyle, işte beni o ekolün üyelerinden biri haline getirdi. Demek istediğim şey şu; söz yazıya, yazı da ilgiye ve meraka dönüştü. Hayatı algılamaya başladık ve ben çok politik bir ortamdan geçerek geldim. İki darbeyi 12 Mart ve 12 Eylül'ü çok bilinçli şekilde yaşadım. Bütün o politik ortam, kendi evimizin politik bir ortam oluşu, babamın yazarçizer olması ve çevresinde yazarçizerlerin varlığı, Anadolu'nun romanlarla kentlere aktarılmaya çalışıldığı yeni bir aydın modelinin kurulmaya çalışıldığı bir dönem. Yani burada ben kurmaca sinemaya da yönelebilirdim ama o kadar çok hayatın içinde oldum ve o göçer kültürün izlerinde yaşadım ki hayat bana çok daha cazip geldi. Benim şu anda defterlerim var. Ortaokuldayken yaylada, köyde kelimeler derlemişim. Ortaokul çocuğu için çok ileri bir şey. Ha, bir merak varmış. Biraz uzattım ama bunların toplamından bir belgeselci mesleğine doğru, böyle bir formasyona doğru geliştiğimi görüyorum.

**Işkın Özbulduk Kılıç:** Hocam ben aslında sizi tekrar gerçeklik meselesine döndüreceğim biraz da detaylandırmak isteyeceğim. Çünkü belgesel meselesi ne zaman tartışılrsa bir hakikat meselesi ardından geliyor. Dolayısıyla da hep tartışılacak, hiç bitmeyecek belki hem de hep önemli olacak bir mesele. Belgesel çekerken bir gerçeğin peşinden gidiliyor ama bu sizin gerçeğinizle kuşanıyor dolayısıyla bunu zaten az önce ifade ettiğiniz gibi bilinen bir

gerçekliğin olması yani gerçekten kastedilen bir gerçek olması aslında mümkün değil tam olarak. Ama bir yandan da mümkün çünkü o da başka bir gerçek. O yüzden ben aslında sizin Parrhesia kavramıyla ele aldığınız makaledeki fikirlerinizi biliyorum ama okuyucularımızla paylaşmanız için bir kez daha soruyorum. Siz bu belgeselleri çekerken daha çok hangi gerçek üzerine, kimin gerçeği üzerine yola çıkıyorsunuz? Kendi gerçeğiniz mi, ortada bulunan gerçek mi, anlatmak istediğiniz kişinin gerçeği mi? Yani ya da gerçekle ilişkinizi tam olarak nasıl kuruyorsunuz onu merak ediyorum. Bir de bir gerçeğin peşine düşerken de örneğin bir şiirin, bir mekânın peşine düşerken de bunu çekmek ya da anlatmak gerekliliğine dair sizi ne ikna ediyor?

**Hakan Aytekin:** Sevgili Işkın hocam, bunlar gerçekten belgesel sinemanın içinde her zaman tartışılan hiçbir zaman da sonuçlanmayan sorular. Hep farklı yerlerinden yaklaşabiliriz farklı yerlerinden cevaplayabiliriz ama şu da değişmez bir gerçek ki bizim başımız gerçekle dertte. Evet, gerçek denen bir şey var. Biz de buna çoğu zaman sığınıyoruz. Sizin tabirinizle onu kendi gerçekliğimizle kuşatıyoruz veya kuşanıyoruz. Bu karşılıklı bir ilişki. Sonuçta ortaya bir şey çıkıyor, bir şey bu. Ne kadar gerçek bunu tanımlamak çok mümkün değil. Ölçülebilir bir şey değil. Çünkü şimdi bizim dışımızda bir şey var. Ve biz ona burnumuzu sokup onu başka bir şeye dönüştürüyoruz. Yani o klasik gerçek kavramını anlatırken söylenen ağacın yaprağı meselesi işte, ağacı getirip oraya koymuyoruz biz. Oraya ağacın görüntüsünü getirip koyuyoruz ya da o ağacın neresini çektiysek onu getirip koyuyoruz. Yani yaprağını mı kökünü mü gövdesini mi, onu siyah beyaz mı yeşil mi gösterdik, gece mi çektik gündüz mü çektik, yapraklı mı yapraksız mı çektik gibi yüzlerce binlerce milyonlarca farklı durumun içinden biz o bir şeyi çekip başka bir şey olarak getiriyoruz insanların karşısına. Burada çok uzun yıllar sığındığımız ama sonra dehşetli şekilde o kavramdan uzaklaşmaya başladığımızı belirterek sözü nesnellik kavramına getirmek istiyorum. Çok netemeli bir ifade: “Belgesel sinemanın nesnelliği.” Evet, orada nesne var duruyor. Belki biz o nesneyi getirip izleyicinin karşısına koyuyoruz. Ama bir başkası da çıktığında, o nesneyi daha en baştan belki de hiç tercih bile etmiyor göstermek üzere. Velez ki tercih etti, bu sefer benim gösterdiğim gibi değil bambaşka bir şekilde gösteriyor. Ama ikisi de aynı. Aynı olgu, aynı nesne, aynı durum... Ama bunun görünür hale gelmesi çok başka bir şey olmaya başlıyor. O anlamda çok netemeli. Fakat ben hanidir belgesel sinema tanımı yapılabilir mi diye bakıyorum. Bir sürü insan tanımlar yapmış. Çok geliştirilmiş tanımlar var. Grierson’la başlayan belki de en çok kabul gören tanım daha çok bizim ayağımızın altında dolaşıyor. Bütün onların toplamına baktığımda ben sadece şunu söyleyebiliyorum. Benden önce bana rağmen var olan benim temel kriter noktam bu: “Benden önce bana rağmen var.” Bir kere bu benim yarattığım bir şey değil. Benden önce yaratılmış bir şeyi ben ele alıyorum. Ha, ele aldığım andan itibaren beni öznelliğim başlıyor. Bir kere ben onu görüyorum, ben onu seçiyorum ve ben onu görmek istediğim gibi göstermeye çalışıyorum. Yani tamamen öznel bir şekilde o benden önce var olanı göstermek istiyorum. Bu anlamda zaten hakikat dediğimiz şey o nesnel gerçekliğin öznel olarak bir yansıması değil midir? Dolayısıyla belgesel sinema da bu anlamda hakikati aktarırken aslında son derece yönetmenin öznelliğiyle anlatıyor. Bu anlamda, gerçek artık kendi o nesnel dünyasından kopup yönetmenin gerçekliğinin bir parçasına, onun bir gerçeği bir bilgi haline getirişine dönüşüyor. Bu tabii ki açıklaması da zor savunması da reddetmesi de zor bir durum. Çok paradoksal bir şey bu. Ama burada tabii başka parametreler devreye giriyor. Neden onu çekmeye değer bulduğunuz? Sizi ona yönlendiren ne? Burada bir kere kendi yaşam deneyiminiz, o güne kadar biriktirdikleriniz, dünyaya bakış açınız, dünyayı görme, algılama, algılatma biçiminiz bütün bunlar bir araya geldiğinde ve sizin çıkış noktanız, sizden önce size rağmen var olansa zaten yolunuz belgesel sinemadan geçiyor. Kurmaca sinemada bu olmaz mı olur tabii ki olur. Ama orda Nichols’ın deyişiyle siz onu o gerçeğin yaşanmış haliyle bir alegoriye dönüştürüyorsunuz. Artık sizin karşınızda işlenmeye değer herhangi bir kurulabilir yapıya dönüşüyor. Yani gerçek tamamen unutulmuş, bir kenarda kalmış bir öğeye dönüşüyor. O bağlamda, beni gerçeği anlatmaya ikna edebilecek herhangi bir şey, onun belgesel filme dönüştürülmesi konusu. Ki ben burada ustam Suha Arın’la çok ciddi çatıştım. Çok ciddi tartıştık. O “her şeyin belgeseli çekilmez” der. Çok Ortodoks, çok katı bir tavır vardı. Bense her şeyin belgeseli çekilebilir diye tartıştım. Hatta bana şunu söyledi: -özellikle etik meselesine lafı getirmek için- “Bir Alzheimer hastasını çekemezsiniz ya da Alzheimer’ı çekemezsiniz.” Yani kavram olarak onu ileri sürmüştü bir tartışmamızda. Ya, ben Alzheimer olgusunu çekerim ama illa da bir Alzheimer’lı hastayla da çekmek zorunda değilim ki. Yani o olguyu ben başka şekilde aktarabilirim. Başka araçları gerçekçi kullanabilirim. Bu

bağlamda, -ben özellikle son yıllarda bunu daha çok yapmaya başladım tabi- geriye doğru dönüp baktığımda da bunu gördüm. Bu biraz da Suha Arın Ekolü'nden gelen bir şey. Suha Arın'ın ekolünde bir konuyu anlatmaya kalktığımızda o konuyu o olguyu bir omurga üzerine kurarak anlatırız. Kurtuluş hocanın başta sorduğu bilgi kavramı burada tekrar devreye giriyor. Bir bilgiyi o kadar poetik bir hale getiririz ki, o kadar görüntüyle hemhâl hale getiririz ki, o orda artık bir bilgi kümesi, bir bilgi yığını olmaktan çıkar. O, izleyici de bir duygulanıma yol açacak bir şeye gelir. Yani bizim ortaya döktüğümüz kodlarla, izleyici de o kodları alarak artık kendi gerçekliği içinde onu tartışır muhasebesini yapar. Ve artık yeni bir formatta o da gerçeği bir kere daha dönüştürerek kendisi algılamaya başlar. Dönüp bakıyorum şimdi kendi filmlerime, ben bir mektuptan hareketle kendi belgesel sinema alanımda kocaman bir fenomen yarattım. Yani Süryani kültürü üzerine çalışan belki de dünyada bu konu üzerinde en çok çalışmış belgeselcilerden biriyim, belki de tekim. Onu çok iyi bilmiyorum. Çekenler var ama benden daha az daha çok onun muhasebesini yapamıyorum. Beni oraya çıkararak şey bir mektup, sadece bir mektup... Bir Süryani'nin mülteci olarak Hollanda'ya gidip orada kalıp sonra hayatını Hollanda'da sürdürüp ama çıktığı coğrafyayı yani kendi çıkış gerçeğini unutmuyup bu özlemini dile getiren bir adamın televizyona yazdığı bir istek mektubu. Bir istek mektubu bana etnisiteyi anlatabileceğimi gösterdi. Kültürü anlatabileceğimi gösterdi. Kültürel hümanizmanın en önemli yansıması olan kültürel sürekliliğin ne olduğunu anlatmaya yetecek bir malzeme olduğunu gösterdi. Göçü anlattı bana. Yani o kadar çok şeyi anlattı ki. O yüzden bir şiir beni bile heyecanlandırabiliyor. Çünkü şiir çok da öyle korkulacak, ürkülecek bir şey değil tam tersine besleyecek bir şey şiir. Ve ben özellikle bu son yaptığım filmi de şöyle bir dile getirsem daha iyi anlatmış olacağım kendi derdimi. Biz genellikle belgesel film çekileceği zaman hep işte o saf belgeye yöneliyoruz. İşte bir belge olursa onun filmini çekiyoruz. Bu da kendi içinde çok tartışmalı. Belgelerin de kendi içinde ne kadar gerçek olduğu ayrı bir tartışma konusu. Yani oralara girersek içinden çıkmayız ama şunu söylemek istiyorum ya bir imge, örneğin bir şiirin satırlarına sızan "*kepenkli dükkânları ve sifahlı olmayan bir çağ*" sözünün imgesi bana bir belgesel film için çıkış noktası niye olmasın. Bu soyut bir şey. Siftahsızlık ve kepenkli dükkânı olmayan bir çağ meselesi. Bu aslında sosyolojik olarak kocaman bir tarihsel dönemi anlatan bir şey. Anlatmakla kalmıyor bir de bugünlerle karşılaştırma fırsatı veriyor. Olmayan bir şeyin demek ki olan bir zamanı varmış. Olan zaman da kepenklilik ve siftahlılık neymiş, bunun tanıklığı nerde yatıyor? O zaman bir şairin kendi yaşam deneyimi ve o yaşam deneyiminin yer aldığı o mekân o space benim için bir belgesel film yapmaya yeterli oluyor. Dolayısıyla ben, hep şu ana kadar yaptığımız ya da hep yapmaya çalıştığımız rota olan belgeden imgeye doğru gitmek yerine bu sefer imgeden belgeye doğru gitmeyi denedim ve sonra dönüp baktım aslında hep genelde de böyle yapmışım. Hep o soyut olan, imge olan şeyleri düşünmüşüm ama o imgenin belgeye çok iyi tekabül ettiğini ve benden önce bana rağmen var olanı anlatmak için iyi bir fırsat olduğunu gördüğüm an ben ikna oluyorum Işkın hocam. Bilmiyorum anlatabildim mi?

**I.Ö.K:** Çok güzel anlattınız hocam. Burada bir açıklama daha isteyeceğim. Dediniz ki imgeden belgeye gittim. Aslında siz de ifade ettiniz. Duygunun belgeseli. Yani belge üzerine değil de aslında duygular ve duygulanma üzerine bir belgesel. Belki de duyguları belge edinen bir belgeselcisiniz. Belki de bu böyle kavramlaştırılabilir. Özellikle son filminiz için belki ama diğerlerinde de var bence. Sizin belgeseliniz, daha duygu merkezli belgesel olabilir. Duygunun çok da küçümsenecek bir mevzu olmadığı sizin sayenizde bir kez daha ifade edilmiş olacak. Yani gerçek duygunun da belgeseli var diyebilir miyiz?

**Hakan Aytekin:** Tabii ki. İnsan davranışlarına nasıl yansır? Yani eliyle koluyla eylemiyle yansır. Ya da zihinsel olarak duygulanımı daha sonra eylemlere yol açar. Ben bu anlamda, belgesel sinemanın propaganda ile arasındaki sınır için de önemli bir noktanın duygu olduğuna inanıyorum. Çünkü duygudan kopup sadece var olan bir ideolojiyi kanıtlamaya dönük hale geçtiğimiz andan itibaren yaptığınız iş artık propaganda tarafına daha yakın durmaya başlıyor. Ama siz duyguyla dünyaya bakış açınızı, kendi ideolojinizi izleyiciye, karşı tarafa aktarırsanız bu artık propaganda olarak değil karşı tarafın bir duygulanım içerisine girmesi ve karşı tarafın yeniden sorgulaması, yeniden dönüştürmesi için bir fırsata dönüşebilir. Zorlayan bir yöntem olarak ya da onu sloganlaştırarak değil gerçeğin, tırnak içinde gerçeğin gücünün, o insanda kendini sorgulama, o olguyu da sorgulama ve o olgu hakkında farkındalığı bir basamak ileriye taşıma fırsatı yaratıyorsa yani propaganda olmaktan geçip karşı tarafa bir bilginin

duygu aracılığı ile ulaştırılmasını sağlıyorsa bu belgesel sinema için bence en önemli anlatma biçimi ve en önemli kazanç. O nedenle de ben kalkıp mesela filmlerimde, özellikle Süryaniler konusunda yaptığım filmlerde bazen çok sert eleştiriliyorum. Bana soykırımı anlatmıyorsun diyorlar. Ben soykırımı da anlatırım ama benim anlatmak istediğim şey; bu filmde göçün dinamikleri ve o göçün dinamiklerinin aradan otuz yıl geçtikten sonra insanların hafızasında yani dünyasında nasıl yer ettiğini anlatmak, aradan geçen otuz yılda onların o bilgisi ve deneyimi nasıl dönüştürdüğünü anlatmak. Bugünden geçmişe nasıl bakıyorlar ben bunu anlatmak istiyorum. Benim derdim niye göçtü de o oldu da bu oldu da falan diye sert eleştiren insanlara cevap vermek için filmimi sloganlaştırmam, sloganlaştırmayacağım da. Ama bir gün kalkar ben soykırım filmi yaparım o zaman bana o soruyu sorun. Şimdi bana bu soruyu sormayın. Ben "Işık Sesini Arıyor" diye bir film yaptım. Işık kim, ses kim, aramak ne üç tane tuhaf şey var burada. Işık hem görülebilir hem görülemeyen bir şey. Hem soyut hem somut. Ses hayatta göremeyeceğimiz bir şey ama gösterilebilir bir şey. Aramak başlı başına zaten soyut bir şey. Benim kastettiğim şey şu: Bilgi dedi Kurtuluş hocam, ilk soru olarak ben ilk önce oturur bakarım. Süryaniler kim, nedir, ne oluyor, ne bitiyor? Ben eğer Süryanileri anlatacaksam Süryanileri önce ben bilmek zorundayım. Dolayısıyla ben literatürde erişebildiğim, gücümün yettiği, aklımın yattığı kadar okudum. "Tanrı ışıktır, onda hiç karanlık yoktur" diye İncil'de bir cümle yakaladım. Bu bir bilgi. Tanrı ışıktır orda hiç karanlık yoktur. Nerede, İncil'de yazıyor. Tamam, koyduk bir kenara. Somut hale geldi. Peki, bu ışığı ilk defa yani Hristiyan öğretisi için ilk defa fark eden ve İsa'nın öğretisinin peşine takılanlar Süryaniler. Bu da başka bir akademik bilgi. Ben bunu da araştırmalarda görüyorum. Birleştirmeye başlıyorum. Işık, Süryanilerin varlığı ve İsa'nın peşine takılıp giden bir halk, en azından Süryaniler ne sorusu, bugünkü en çok akıl fikir birliğine varılan yerlerden biri. Tartışmalar çok yoğun olmakla beraber çıkış yeri neresi, Kuzey Mezopotamya ve bizim Güneydoğu Anadolu bölgemiz hatta Doğu Akdeniz dâhil olmak üzere. Süryanilerin yayılım alanı orası. Peki, bugün orda onlar var mı? Yok. Işık olgusu var mı? Var. Ses olgusu var mı? Var, cılız. Yani o tanrı burada kendi sesini arıyor. Buradaki Süryanileri arıyor. Kendisi var ama o sesi duyamıyor. Buradaki o şey kaybolmuş o kültür o halk kaybolmuş. Ben o zaman o akademik bilgiyi poetik bir hale getirme çalışıyorum. Süryaniler nerde diye düz bir cümle kuracağıma ışık sesini arıyor diye kuruyorum. Ya da "Yarına Bir Harf" dediğimde ben bir sürü imgeyi bir araya getiriyorum. Burada şeyi de görebilirsiniz ben Hristiyan biri değilim, Süryani hiç değilim. Benim içinde büyüdüğüm kültür Müslüman bir kültür. Bir harf öğretinin kırk yıl kölesi olurum cümlesiyle büyüdüm ben. Hadi buyurun bakalım. Ben Müslüman söylemindeki bir cümleyi Süryanileri anlattığım bir filmin içinde imge olarak kullanırım. Bir harf. Ve yarına bunu nasıl aktaracaksın. Dolayısıyla bilgi bu bağlamda beni heyecanlandıracak bir olguyla bir şekilde bu filmleri yapmaya götürebiliyor beni, sevgili hocalarım. Bilmiyorum biraz konuyu belki dağıttım ama örneklendirmekte yarar olduğunu düşündüğüm için.

**I.Ö.K:** Teşekkürler hocam.

**Kurtuluş Özgen:** Aslında üçüncü soruyu açmış oldunuz biraz. Bahsettiğiniz üç tane belgeseliniz var Süryanilerle ilgili. *Işık Sesini Arıyor* (2001), *Yarına Bir Harf* (2007) ve *EnstANTane AN* (2020). Ki *EnstANTane AN* filmi ben şöyle yorumluyorum: Roland Barthes *Punctum* diye tanımladığı delici imge, film tam o fotoğraftaki *Punctum*'u deşifre eden açığa çıkarıcı bir film. Bu anlamda ayrıca kıymetli buluyorum bu filmi. Zor da bir deneme. Fotoğrafik imgeden derinlemesine bir anlatı kurmak... Bence yaptığınız çok kıymetli. Bu üç filmde bana göre bellek ve duygu arkeolojisi yapıyorsunuz. Belgesel sinemacı olarak bellek-hafıza kavramına nasıl yaklaşıyorsunuz?

**Hakan Aytekin:** Çok geniş bir soru hocam. Ama en azından şöyle belki biraz daha zenginleştirebiliriz bu durumu. Belgesel sinemanın son yıllarda en büyük iddialarından biri toplumsal hafızayı oluşturmak. Şimdi çok büyük bir iddia. Ama toplumsal hafıza sadece belgeyle mi oluşur? Bunun bir kere belgelenmesi, aslında başlangıç noktası, çok çok küçük bir alanı belgelemek. Bunu siz eğer başka alanlara da sirayet ettirebilirseniz buradaki bilgi yani bir film olarak kalmayıp o film bir kitaba dönüşebiliyorsa oradaki olgu tabii ki filmin kendisini kastetmiyorum o da olsa zararı olmaz, o da hafızaya katkı demektir. Bu bir makalenin konusu olabiliyorsa, bu bir tezin başka anlatı araçlarıyla başka bir anlatı formuna geliyorsa o zaman büyümeye başlar. Ve arkeolog olarak siz birisinin belleğinden



çıkardığınızı başkasının belleğinden çıkardıklarıyla yan yana getirdiğinizde aslında toplumsal hafıza oluşmaya başlıyor. Tek tek hafızalar kuşkusuz çok önemli ama birden çok hafızayı bir araya getirdiğinizde o zaman toplumsallaşmaya başlıyor. Çokluk duygusu, o zaman birbirine benzeme duygusu, birbiriyle karşıt olma duygusu, birbirini çürütme duygusu ortaya çıkıyor. Hayat tek şekilde yaşanmıyor işte gerçeğin tanımında da söylüyoruz. Baktığımız yere göre gerçek o kadar farklılaşıyor ki. Benim "EnstANTane" filmim, hocam çok teşekkür ederim yani *Punctum* benim zaten bu filme başlama nedenim o yüzden de filmin en başında Barthes'i anarak başlıyorum zaten. On sekiz kişinin olduğu bir fotoğraf bu. Ve bu fotoğraf o on sekiz kişi artı onu çeken on dokuzuncu kişi... Ve o sırada görmediğimiz çerçevenin dışında kalan dünya tarafından bilinen bir gerçek var. Süryaniler bir mekânda o fotoğrafı hatıra fotoğrafı olarak çektiler. Ama aradan otuz yıl geçmiş. O otuz yılda bu insanlar yeni gerçeklerle yeni gerçekliklerle karşılaşmışlar. Bir kere o fotoğrafın çekildiği alandan uzaklaşmışlar. Başka dünyalara gitmişler. Oralarda yaşar hale gelmişler, orada çoluğa çocuğa karışmışlar. Dolayısıyla otuz yılda biriktirdikleri bir deneyim dünyası var. Unutmalar var, hatırlamalar var özellikle hatırlamak istenmeyenler var. Bellek mesela hep tartışılıyordu, belleğin içinde unutmak istediklerimiz hiç tartışılmıyor. Bellek, sadece dışarıya taşan kısmıyla belleği oluşturduğumuzu varsayıyoruz. Tamamen eksik bir yaklaşım bu. Çünkü bizim anlattıklarımız, hatırladıklarımız, yaşadıklarımızdan çok daha az olan ve bugünün süzgecinden geçerek dışarı vurulanlar. O anlamda belgesel sinema iyi bir fırsat. Ne kadar farklı aynı olguyu ele alanlar ne kadar farklı türde bellek arkeolojisine başvurursa toplamda bir toplumsal tabanı geniş bir hafıza oluşturabiliriz. Bunları oluştururken bunun kurumsallaşması da hepsinden önemli bence. Sadece insanların belleği ve onun literatüre geçmesi değil ki. Bunun daha ileriye taşınabilir olması lazım bunun üzerine gelişmesi lazım. Mesela, Türkiye'nin son yüzyıldaki yaşadığı en önemli toplumsal olaylardan biri büyük mübadele. Yaklaşık iki milyonun insanın yer değiştirmesi. Yüzyılın başında iki milyon insan çok ciddi bir rakam. Şimdi buradan Yunanistan'a göçenler var. Yunanistan'dan Türkiye'ye göçenler var. Topladık bunları tek tek dinledik. O onu dedi bu bunu dedi. Eee? Lozan Mübadilleri Derneği şurada yirmi senedir falan var. Tam tarihini bilmiyorum ama bu 1924'de yaşanan bir olay. Yani aradan nerdeyse seksen yıl geçtikten sonra bunu kurumsallaştırmaya başlıyorsun. Dönüp baktığımızda akademinin içinde de bunları göremiyorsunuz. Bu bağlamda akademik olarak bunun daha kurumsal hale getirilmesi lazım. Toplumsal bellek olgusunun tamamen işe yaraması için. Kim ne derse desin devlet kurumları toplumsal hafızanın bir parçası olmak zorunda. Devlet bizim dışımızda bir şey değil ki. Neden benim hafızama sahip çıkmasın ki devlet. Yani bu benim devletçi bir adam olduğum anlamına gelmiyor ama benim kurumlaşmam için benim kaynağımın garanti altına alınması lazım. Devlet dediğim şey bana bilmem ne bakanlığı, bilmem ne yapsın diye değil. Devletin kaynaklarıyla beslenen kurumların benim toplumsal hafıza derdime ortak olması lazım. En başta üniversite olmak üzere. Kamu televizyonu yok ya! Ben toplumsal belleği belgeledim koydum, ne yapacağım? Hepimizin belgeselcilerin belki amiyane bir tabir olacak ama çeyiz sandığında hafızalar var ama hiçbirimiz evlenemedik. O sandığı çeyizi bir yere götüremedik. Arada bir gelenlere bak yüzümü göstereyim sana diye işte özel toplantılarda falan çeyizi açıp gösteriyoruz ama hâlâ talipli bir damat çıkıp da bize koca olmadı. Cinsiyetçi bir ifade ile söyledim ama niyetim cinsiyetçi değil. Sadece bir analogi kurmak açısından kullanıyorum. Çeyiz sandığı var ama çeyizden kimsenin haberi yok. Sadece çeyizi işleyen, gece gör kandilde kanaviçe işleyen haberi var. Bu da ne yazık ki toplumsal bellek konusundaki iddiamızın çok da ileriye taşınmadığını gösteriyor ama iyi ki varız, iyi ki belgesel sinemacılar bu işin ucundan tutuyor. Belki bir gün kültür bakanlığı gibi bakanlıklar falan da özellikle bu toplumsal bellek meselesine özel ilgi duyabilirler. Bu konuda çalışan STK'lar artabilir. Bu konu bir de disiplinler arası olmak zorunda. Tek boyutlu asla olmaz. Ben de gidip bir göç filmi nedeniyle röportaj yaptığım da benim kadar soru sorabilir. Birinin benim sorduğum sorulardan hareketle kalkıp hukuk çalışması yapması lazım geriye dönüp. Göçün hukukunu çalışması lazım birilerinin. Hafıza anlamında çalışsa bile her kimin hafızasında ne kaldı bunu çalışsın. Bir ekonomist göçün yarattığı travma kadar kazancını anlatsın bana. Bugün göçen Süryanilerin muhteşem bir hayatı var. Göçtükleri an ki hayatlarıyla karşılaştırdıkları zaman. Ama mal mülk sahibi olmak, ekonomik olarak daha iyi bir yerde olmak, sosyal olarak daha iyi olmak anlamına geliyor mu? Bir sosyologda otursun bunu çalışsın. Göçün psikolojisini çalışan kim var. Ben hadi belleklerden anıları topladım ve manipüle ettim varsayalım. Birilerinin çıkıp bunu disiplinler arası olarak zenginleştirilmesi gerekir ki o toplumsal sözcüğünün hakkını verelim. Kurtuluş hocam bilmiyorum ne dersin.

**Kurtuluş Özgen:** Katılıyorum hocam. Bir de şunu belirtmekte fayda var. Belgesel sinemacılar olarak bizlerin yani iki tane önemli misyona sahip olduğumuzu doğamız gereği düşünüyorum. Bir tanesi görünmeyeni görünür kılmak ikincisi de tarihe şerh düşüyoruz. Hakikaten bilgi belge bırakıyoruz. Pek çok belgeselinizde bilfiil tanıklık ettiğiniz ve izleyiciye taşıdığınız pek çok coğrafya, yapı ve insan artık yok. Ama siz belgelediniz onları.

**Hakan AYTEKİN:** Ne yazık ki. Ben onu hep şöyle bir ironi ile şey yapıyorum bazen. İçimdekini döküyorum. Bazen dalga geçmek için ama çoğu zaman içime akan bir acı olarak ifade ediyorum. Yavuz Turgul'dan mülhem bir ifade "bu seyredilmeyen belgesellerin unutulmaz yönetmenleri olarak tarihe geçeceğiz" diyor. Çünkü belgeler tarihe geçmiş olarak artık biri merak ederse, bunu da Hakan hoca yapmış bunu da Kurtuluş hoca yapmış bunu da Ahmet yapmış Mehmet yapmış derse o zaman hatırlanırız.

**Işkın ÖZBULDUK KILIÇ:** Yine makalenizde ele aldığımız Parrhesiastes'in doğruları söylemesi, aynı zamanda bir risk alması anlamına gelmekte, bu hususta belgesel sinemacı bir Parrhesiastes ise eğer aldığı riskler neler?

**Hakan AYTEKİN:** Belki izleyicilerimize ve okuyucularımıza Parrhesiastes kavramını birazcık açıklamakta yarar var. Antik Yunanda doğruyu söyle kavramı olarak da bunu yapan kişiyi kasteden bir terim bu. Foucault bu konuda hakikati söylemek doğruyu, söylemek üzerine oldukça zengin ve derin bir tartışmayı açıyor. Ben de bu bilgiye rastladıktan sonra biraz belgesel sinema ile bu kavram arasında bir bağ kurulabilir mi acaba diye düşündüm. Benimkini aslında bir deneme, bir iddia olarak söylemek istemem ama en azından hani üzerine tartışabiliriz, üzerine düşünebiliriz. Belgesel sinemada bu kavram kendine bir karşılık bulabilir. Çünkü Parrhesiastes doğruyu söylemek üzerine kurulu ki doğru çok netemeli bir kavram zaten. Doğruyu tanımla deseniz ben tanımlayamam ve kimsenin de doğruyu tanımlayabileceğini sanmıyorum. Ama Antik Yunan'da ve Foucault'nun söylediğinde beni yakalayan şey şu oldu şimdi kamusal alanda birisi çıkıyor ve doğruyu söylüyor. Bunun ne kadar doğru olup olmadığı tartışması üzerinden geliştiriyor kavramı Foucault ve diyor ki: Bu kişi onu doğru bildiği için değil o anlattığı zaten doğru olduğu için aktarır. Bu çok önemli bir şey. Çünkü doğru bildiğiniz dediğiniz andan itibaren öznellik işin içine girmeye başlıyor. Ben öyle biliyordum abi ne yapayım işte Ahmet hırsızdı. Ben öyle biliyordum. Hayır değil. Eğer ben Ahmet hırsızdı diyorsam Ahmet gerçekten hırsız olduğu için hırsız diyorum. Kavramın Türkçe karşılığını ben bu şekilde algıladım. Ve bunu belgesel sinemaya uyarladığımda şunu diyorum; şimdi belgesel sinemacı bir şeyi anlattığında her ne kadar onun öznel bakışıyla anlatılmış olsa da benim belgesel sinema tanımından cesaret alarak bunu söylüyorum, benden önce ve bana rağmen var olanı gördüğümüzü söylüyorum. Hani bu nokta da ben doğruyu söylemeye çok yakın buluyorum belgesel sinemacıları. Kendi bakış açımı ama kendimden önce var olanı görerek onun doğru olduğu bilerek söylüyorum. Çünkü o doğru. Benzetmeyi öyle yapmaya çalıştım. Bunu doğrulamanın yolu ne? Belgesel sinemacılarla diğer sinema alanlarının en azından bir filmi ortaya çıkardıktan sonra ne şekilde tartışıldıklarını kamu da nasıl tartışıldıklarını incelersek görebiliriz. Kurmaca sinemada olan şeyler daha çok yorum üzerine, oyunculuk üzerine, senaryonun dramatik yapısı üzerine ve çok az bir miktarda da gerçeklik üzerine tartışılır. Daha çok hani oradaki dünyaya inanmakla inanmamanın arkasındaki gerçeklik olarak gerçekliği oralarda görebilir. Ama daha çok bir sanat formunun şey olarak tartışıldığını söyleyebilirim; o sanatın kendine özgü araçları açısından ya da onu birleştiren parçalar açısından dramatik yapı ona benzediği gibi. Ama belgesel sinema her şeyden önce ele aldığı olguyla tartışılan bir sinema. Yani Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasını örnek veriyorum bir kasıt olarak değil. Biz, *Bir Zamanlar Anadolu'* dayı ya da *Kış Uykusu'* nu konusuyla tartışmıyoruz ki. Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasını anlatırken konu bize araç oluyor. Ama Hasan Özgen sinemasını belgesel sinemada tartışırken Hasan Özgen'in sinemasını önce bir kenara koyuyoruz. Hasan Özgen'in ele aldığı olguyla başlıyoruz. Ben böyle bir ayrımı az da olsa yapabiliyorum, yapılması gerektiğini de düşünüyorum. Böyle olunca belgesel sinemacının anlatmaya çalıştığı o doğru ya da hakikat, kamunun önüne çıktığı andan itibaren tartışılır olmayı doğrudan hak ediyor. Ve belgesel sinemacının doğru olduğunu bildiği şeyi doğru olduğu için anlattığını varsayıyorum. Ve bu doğru olduğunu bildiği şey doğru olduğu için de ortaya çıktığı ya da paylaşılmaya kalkıldığı her yerde, belgesel sinemacı her zaman bir risk alıyor. Nedir bu risk? Sizi çektiği anda bir risk almıyorsunuz. Çektiği an sadece o gerçekliğin

bir belgeye dönüşmesi ya da o belgenin ikinci kez bir belge haline dönüşmesi. Ama onu kamunun önüne çıkardığımızda asıl doğruyu söylemeye başlıyorsunuz. Filmin içinde kaldığımızda sorun yok. Parrhesia denen hakikati söyleyen kişi de ne zaman kamusal alana çıkıp o tiyatrodaki insanların önünde bunu söylediği zaman nasıl süreci tamamlıyorsa belgesel sinemacı da filmi izleyiciye ulaştığında doğruyu söylemiş oluyor. O zaman filmi yaptığımız anla filmi gösterdiğiniz an arasında ciddi bir zamansal fark var. Canlı yayın yapmadığımız sürece. Belgesel sinemada da canlı yayın diye bir kavram şu anda dilimden çıktı ama ben böyle bir tartışmaya girmekten yana değilim. Böyle bir şey de komik kalacaktır belki. Biz filmi yaptıktan epey bir zaman sonra seyirciyle buluşuyoruz. Biz değil bizim söylediğimiz bizim doğru dediğimiz kavram orda izleyiciyle karşılaşıyor. Az önce bizim de söylediğimiz gibi, ele aldığımız olguyu başlıyor tartışmaya, ölçmeye, biçmeye. Çok sonra bizim sinemamıza ilişkin cümleler kurulmaya başlıyor. Ve bütün bunlar olurken belgesel sinemanın çok sınırlı alanlarda doğruyu söyleme fırsatı yakaladığını görüyoruz. Festivaller, gösteriler, nadiren de olsa televizyonda bunu söyleme şansımız oluyor. Yaptığımızla gösterdiğimiz zaman arasında konjonktürel olarak bir değişim her zaman yaşanıyor. Devletin baskı araçları belgesel sinemayı her zaman bir kılıç gibi takip eder, ediyor da. Bunu ne yapıyor. Biz gözaltına alınmıyoruz, dayak yemiyoruz, işkence edilmiyoruz ama bizim kamusal alanda varlığımız herhangi bir şekilde destek görmüyor. Ya da izleyiciye benim doğru söyleme kanallarım çok sınırlı kalıyor. Özel gösteriler, işte orada da ben başka bir kavram söylüyorum: "Cemaat Seyircisi." Filmler o cemaat tarafından seyrediliyor. Yani eşcinsellik konulu bir film yapıyorsun eşcinseller seyrediyor. Zaten onlar olgunun içindeler. Süryanilerle ilgili film yapıyorsun Süryanilere ulaşıyorsun, kadın hakları ile ilgili film yapıyorsun zaten bu alanda çalışan kadınlara gösteriyorsun. Çünkü senin doğruyu söyleyeceğin öbür alanlar açık değil. Yani televizyonlar sana kapalı. Sıcak bakmıyor ya da geçenlerde Hollanda'dan öyle bir teklif geldi. Yanlış hatırlamıyorsam yüz yirmi euro mu ne veriyorlar bir filmi göstermek için. Senin uğraşmana değecek bir rakam değil. Aman bu filmi gösterin de ben maddi karşılığında değilim. Alın yeter ki ben doğruyu söyleyecek bir yer bulayım, ben kendi doğrumu söyleyeyim diyorsun da bu da çok sınırlı. Bakın bu anlamda devletin ideolojik aygıtlarını söylemiyorum devletin baskı araçları sizi gerektiğinde kovuşturabiliyor. Çekim aşamasında engel olarak görebilirsiniz, bunu yaptıktan sonra bir yerde gösterdiğiniz de karşınıza çıkabilir, gösterdikten daha sonra hakkınızda bir şikâyet ortaya çıkabilir, yıllar geçtikten sonra da linç edilebilirsiniz. Bunun illa var olan şu anki siyasi yapıyla ilişkilendirilmesine de gerek yok. Belgesel sinemanın tarihi bu tür örneklerle dolu. 1933-34 de "Türkiye'nin Kalbi Ankara" diye bir film yapılıyor. Bu film cumhuriyet kadroları tarafından o on yıldaki Türkiye'nin geliştirdiği o ülkeyi o devleti anlatmaya dönük bir yanıyla propaganda amacıyla yapılan bir film. Hani neydik ne olduk filmi. Türkiye'de o sırada zaten belgesel sinema kavramından söz etmek mümkün değil. Sinema bile çok cılız. Ne yapılıyor Sovyetler Birliği'nden bir ekip getiriliyor ve ona çektiliyor. Ve o film ciddi şekilde sinemada gösteriliyor yani kamusal alana çıkıyor. Sonra unutuluyor o film. Taa ne zaman; TRT kurulduktan sonra. 33 nere 1968 nere. Dönemin genel yayın il müdürü Mahmut Tali Öngören sizin çalıştığınız Gazi Üniversitesi, Basın Yayın Yüksekokulu hocalarından, Mahmut hoca aynı zamanda TRT'nin İlk Genel Yayın Müdürü ya da televizyonun yanlış söylemiş olmayayım. Arşivden buluyor bu filmi gösteriyor. Ya, o film yapıldıktan kırk sene sonra arkadaşlar. Direk dava açılıyor kominizim propagandasından. Gerekçe ne orda işte çobanın elinde tuttuğu değnekle ya da çiftçinin elinde tuttuğu orakla kominizim propagandası yapıldığı ya da işte yazıların Kiril alfabesi ile olması, kominizim propagandası sayılıyor. Komik ama böyle. Anlatabiliyor muyum? O anlamda da belgesel sinemacı söylediği andan itibaren o riski almış oluyor ama bence eğer kişi Parrhesia'yı yerine getiriyorsa yani kendisini bir Parrhesiastes olarak görebiliyorsa bu riski zaten baştan kabul ediyor. Bu da işte belgesel sinemacıyı diğer sinemacıdan ayıran bir şey. Burada bizim temel kılavuzumuz kendi etik anlayışımız ve kendi vicdanımız. Bizi başka hiçbir şey yönetmez. Ben doğru bildiğimi doğru bildiğim için doğru biliyorum ve ben bunu anlatıyorum. Bunu anlattığım andan itibaren de gelecekte de herhangi bir zaman diliminde bu anlattığım doğru nedeniyle mutlaka eleştirilebilirim, karşı çıkılabilirim, soruşturulabilirim, filmim yok edilebilir. Bu riski daha çekmeye başladığım andan itibaren alan bir nesneyi temsil ediyorum sevgili Işkın hocam. Umarım yine gevezelikle boğmadım.

**Işkın Özbulduk Kılıç:** Çok güzel anlattınız hocam. Çok teşekkür ederim.

**Kurtuluş Özgen:** Duygulanım felsefeye Spinoza ile girdi diyebiliriz. Ulus Baker'e kadar uzanan bir süreç var. Buradan da son filminizle ilgili soruya bağlamak istiyorum. *Masumiyet* belgesel sinemacı ve şair Hasan Özgen üzerine bir belgesel film ama biyografi belgeseli değil, eserleri üzerine değil. Bence Türk belgeselinde, belgeselciliğinde ilk defa karşılaştığımız bir örnek. Ben filmi şöyle tanımlıyorum: 'ontolojik bir portre'; Hasan Özgen'in duygu-lanım ve kavram evrenini merkeze alıyor. Sorum şu; nasıl oldu bu?

**Hakan Aytekin:** Şöyle oldu. Bir benim altmış yıllık yaşam öyküm ama daha şeyi hani bu filmi tetikleyen kırk üç yıl artı bu film. Hasan Özgen'le benim yolum çok eskiden kesişti. Yani 1970'lerin sonunda başlayan bir ilişki var. Kırık yılı aştı. Benim ilk ustalarımın biri Hasan Özgen. Ben onun kamerasını çok taşıdım kamera asistanlığını yaptım. Sonra filmlerinde kameramanlık yaptım sonra onunla ortak film de yaptım, onunla ortak film de yönettim. Dolayısıyla Hasan Özgen'le ciddi bir yaşama ortaklığı deneyimim oldu. Benzer şeyle sinirlendik benzer şeylerden keyif aldık benzer şeyleri anlatmaya çalıştık benzer doğruların etrafında döndük. Yazdık çizdik okuduk konuştuk. Tabii ki Hasan Özgen'i ciddi şekilde tanımış olduk. Tanıdığım bir şeyi anlatmak bu anlamda tabii ki çok kolay. Ama tanıdığım bir şeyi anlatmak en başta konuştuğumuz kavrama dönersek didaktik olarak çok mümkün. Hasan Özgen 1947 yılında Milâs'ta doğdu işte Milâs ortaokulunda şunu yaptı, lise de bunu yaptı, şunlar bunu yaptı, bunlar bunu yaptı diye anlat son derece kolay. Böyle bir Hasan Özgen anlatılmaz mı anlatılır. Hasan Özgen'in ne tür filmleri yaptığını gösteremez miyiz, neler yazdığını anlatamaz mıyız, anlatırız. Ve gayet güzel didaktik değil poetik olarak da anlatırız. Böyle baya da malzeme verecek bir hayat var karşımızda. Ama bütün bunlar Hasan Özgen'i, Hasan Özgen yapan şeyi anlatmaya yetmez. Benim çıkış noktam bu. Yani burada aklıma Mutlu Parkan hocam geliyor onu bir kere daha anmış olayım. Onun verdiği çok güzel bir örnek var "bir fabrikanın içine onlarca kamera koyup hiç müdahale etmeden fabrikada olan biteni onlarca kamera ile çeksek bile sermaye yapısında tek bir şey söylemiş olmaz o görüntüler," der. Şimdi aklıma geldi demek ki benim bilincimde böyle bilgiler var. Hasan Özgen'i anlatmak, Milâs 1947 doğduğunu anlatmak değil. Hasan Özgen'i var eden şey ne ve Hasan Özgen bunu nasıl yorumluyor? Sadece şey değil benim derdim Hasan Özgen'i var edeni anlatmak değil. Hasan Özgen kendisiyle bunu nasıl bir muhasebe içinde nasıl dışarıya çıkarabilecek. O anlamda filmin katmanlarından birini düşündüm ve Hasan Özgen'in *Aşkın Seferberlik Hali* kitabı çıktığında, ben o kitabın içinde bazı şeyleri zaten daha önce defalarca Hasan Özgen'den duymuş bir adamdım ama sözdü sonra yazı haline geldi, belge haline geldi. Bu neyi sağladı bana; iki de bir o belgeye dönüp benim yüzleşmemi sağladı. Ben iki de bir dönerim hakikaten yatak odamda komodinin üstünde değişmeyen kitaplardan biri nedense orada duruyor. Beni bir şekilde yakalamış. Yani benim çok sevdiğim bir abim olduğundan değil, içindeki dünyada, imgelerde beni yakaladığından. Sonra ben Hasan Özgen filmini çekmeye karar verdiğimde, Hasan Özgen'i değil Hasan Özgen'in imge dünyası üzerinden onu var eden, sizin kavramınızla onun ontolojisi üzerine giden bir şey yapabilmek için yola çıktım ve bunu Hasan Özgen'le paylaşmadım. Sadece "seninle film çekmek istiyorum," dedim. O da "olur ama ben Bodrum'dayım, İstanbul'a gelmem bu koşullarda zaman alacak, sonra görüşüz" falan dedi. "Yok ben İstanbul'da çekmeyeceğim orada çekeceğim" dedim. O zaman "istediğin zaman gel" dedi. "İşte falanca yerdeyim, yoo oraya da gelmeyeceğim" dedim. "Ben seni Milâs'ta çekmek istiyorum" dedim. Hasan Özgen şaşırdı. "Aa iyi" filan, "Milâs" dedi. "Evet, seni Milâs'ta çekmek" istiyorum. "İyi" dedi, sözleştik gittim çekime. Koca konakta yani Hasan Özgen'in ontolojik olarak izlerinin bulacağı yerde Hasan Özgen'i çekmeyi kafama koydum ve gitmeden de Hasan Özgen'e belgelerle değil imgelerle gitmeye karar verdim. Ve ben o imgelerin sıralamasını yaptım. Az önce örneğini verdiğim *siftahsız kepeksiz dükkânlar* imgesi gibi. Ve koca konakta buluştuk. Kapısının asma kilidinin beraber açtık. Tabi Hasan Özgen refleks olarak binaya doğru yöneldi. "Hayır binaya girmeyeceksin" dedim. "Niye?" dedi. "Önce görüşmeler yapacağız sonra binaya gireceksin," dedim. Ve Hasan'ı onkolojik mekâna mekânın avlusuna hapsettim. O mekân ve kendi zihnindeki o soyut mekân soruları tamamen o imgeler üzerinden. Tabii ki en büyük şansım işte Hasan Özgen gibi oldukça filozof bir adamın bu soruları çok layıkıyla cevap vermesi, bu büyük bir şans. Ama şans olmanın ötesinde ben böyle bir adamla karşı karşıya olduğumu bildiğim için böyle anlatmazsam yanlış olur. O da bir yönetmen sezgisinin bakışının tezahürü diyebilirim, biraz da kendime yonttum. Orada ben görüşmeleri yaptım birkaç saat süren. Sonra mekânın içine Hasan Özgen'le girdim. O imgeden bahsedilen şeylerin artık belge olarak karşılığının ne olduğunu bana duvarlar

veriyordu, sofa veriyordu, merdiven veriyordu. Unutulmuş mekânlar veriyordu. Kırılmış çamlar, çatlamış duvarlar veriyordu. Ama bütün anlatıya dönüp baktığımda ben yine Hasan Özgen'i anlatmadım. Hasan Özgen'in geçirdiği çocukluk yıllarını, işte belki altmışlı yetmişli yıllara kadar yoğun ama ondan sonra da kopmayan koca konak etrafındaki dünyayı, aslında kopmayan Türkiye'nin kırk beş sonrası doksan arası toplumsal tarihini anlattım ben orada. Yani daha doğrusu onu anlatmaya çalıştım. Anlattım diye kendime değer biçmeyeyim, anlatmaya çalıştım. Çünkü Hasan Özgen'in söylediği Milâslı zengin Tekirdağ Çorlu'da da vardı ya da işte Samsun Havza'da da vardı veya Niğde Bor'da da vardı. O tarihlerde o mahalle ve evin, insanı var ettiği ve geleceğini kurduğu ortaklaşa yaşamda, pazar ekonomisine doğru evrilmeye başlayan bir Türkiye ile oraların pazarlaşmasını, bir yandan oraların dışarıya taşarken bir yandan da dışarının oraya zuhur etmesini Hasan Özgen'in şiiri ile anlatmaya çalıştım. Ve muhteşem bir şey bu "Masumiyet" adını taşıyan bir şiir. Ve hiçbirimiz masum değiliz bu sürecin içinde. Ben bir tür onu, o porteyi ontolojik olarak var eden bir dünyayla aslında son elli yılımızın bir muhasebesini yapıp herkesin kendisini ne kadar masum olarak bulabileceği bir anlatı ortaya koymaya çalıştım. Sürçülisan ettiysem af ola ama derdim buydu.

**Işkın Özbulduk Kılıç:** Aslında yine cevaplandığını ama eksik olduğunu düşündüğüm bir soru. Abbas Kiarostami manipülasyonun, hakikati film içinde bulmanın bir yolu olduğunu ifade etmektedir. Sinemanın gerçekle ilişkisi ile ilgili tartışmalar açıkça veyahut da örtük olarak manipülasyon meselesiyle ilişkililiyor. Mesela Flaherty, "bazen gerçeği söylemek için yalan söylemek zorunda kalırsınız" diye açıklıyor. Şimdi buradan hareketle, eğer film, kurmaca ya da belgesel fark etmeksizin bir yaratımsa -burada yaratımı hem var etmeyi hem de yaratıcının ettiği müdahaleyi kastederek kullanıyorum- o zaman film içinde kaçınılmaz olarak manipülasyon içeren bir anlatıdır. Siz bu hususta ne düşünüyorsunuz? Belgeselin bu organik ve sahte, tabiri caizse doğru ile yalanın içindeki dengesi hakkındaki fikirlerinizi çok merak ediyorum. Belgeselin mevcut kimliği ile manipülasyon arasında bir ilişki mevcut mudur sizce? Yoksa doğru yine de her yaratıma rağmen (filme ait bir) doğru mudur?

**Hakan AYTEKİN:** Sanat manipülatiftir. Bir kere bunu kabul edelim. Sanat hiç masum veya kendi başına çok saf pür bir şey değil ki. Çünkü sanatçı diye bir şey var onu yapan. O insanın bir derdi var o derdi ortaya koyarak bunu herhangi bir araçla, filmle, heykelle, şiirle, dansla başkalarına anlatıp onların harekete geçmesini ister. Davranış olarak ister. Duygulanım yaratsın, harekete geçirsin ister. Ben yoksa niye yapayım. Ha, şunu yapabilirim. Resmimi yaparım, evde duvara asarım, geçerim karşısına hayran hayran seyredirim. Bu o zaman bir sanat olmuyor. Sanat ancak onu başkalarıyla paylaşmaya başladığınız andan itibaren kendi sürecini başlatmış oluyor. Siz fırçayı elinize alıp tabloya dokunduğunuz andan itibaren değil; tablo bittiğinde o bana göre hâlâ bir sanat değil. Ne zaman tabloyu duvara assanız, sokağa afiş olarak bastınız yani redüksiyonunu koydunuz ya da ondan biri film yaptınız, o zaman başlıyor zaten onun hayatın içindeki macerası. Bu da sanatçıdan bağımsız bir şey değil. Sanatçının bizzat hayatı manipüle etmesi. Ama burada şöyle bir sorunla karşı karşıyayız. Bir yandan gerçek diye bir kavramla bir yandan da manipülasyon. Ne yapacağız şimdi? Bu hakikaten ciddi bir sorun. Evet, manipüle ediyoruz. Neyle manipüle ediyoruz? Kendi dünyaya bakışımızla manipüle ediyoruz. Bizi belirleyen kendi dünya bakışımız. Hal böyle olunca orda öznellik kavramı ortaya çıkıyor ve o özneliğin içinde de biz, o gerçekliğe ama o Parrhesia kavramına da gönderme yapıyorum, ona ihanet etmemeye çalışıyoruz. Burada çok önemli bir fark var Işkın hocam. İnançla gerçekte olan arasındaki mesafeyi ne kadar kısaltabilirsek o zaman yerini buluyor manipülasyon mümkün olduğu kadar. O bizim anlatmaya çalıştığımız doğruya götürmeye yarıyor. Belgesel sinemada bu alandan çok büyük riskler taşıyan, çok yanlış anlamlar yüklenen, çok kutsi görünen bir sinema ama çok büyük yanlışları da kendi içinde taşıyabiliyor. O manipülasyon az önce de söylediğim gibi çok propagandif noktaya çekmek son derece kolay. Burada mesela hiç tartışılmayan kavramlardan birine dikkat çekmek istiyorum. Sanırım makalede de değinmiştim buna. Biz *Fly On The Wall* şeklinde hani belgesel sinemaya hiç sevmediğim bir tabirle yaklaşırsam kamerayı koyduk mobese kamerası gibi çektik. İşte Ankara'da Hacı Bayram Veli Üniversitesi'nde hoca olmak sorunu üzerinde iki tane hocaya kamerayı uzattık. İki tane hoca da Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi'nde hoca olmayı anlattı bize. İşte altında da yazıyor Doçent Kurtuluş Özgen, Araştırma Görevlisi Işkın Özbulduk Kılıç. Bu zaten sizi yeterince inandırıcı kılıyor belge olarak. Parrhesia siz oluyorsunuz artık ben değil. Siz doğru bildiğinizi söylemeye başlıyorsunuz. Ben sizin doğru bildiğinizi,

ben evet bu doğrudur diye anladığım için ben bunu alıp seyirciye aktarıyorum. Parrhesiastes olmam aslında birazda sizin Parrhesia'yı ifade etmenizden başlıyor. Orada biz iş birliğimiz bir suç ortaklığımız var. Ama kimse şunu sormuyor. Ya, hakikaten Kurtuluş Özgen ve Işkın Özbulduk Kılıç Ankara Hacı Bayram Üniversitesi'nde mi o uzman ya, ikisinin altına yazdık ya Ankara Hacı Bayram Üniversitesi diye. Siz artık Parrhesia'yı doğrudan temsil eder haline geliyorsunuz. Enes Batur'un çok sevdiğim bir yazısında rastladım, her yerde de söylüyorum. O kadar hoşuma giden bir cümle ki. "Evet, tanıklar bunları söylüyor ama tanıklara kim tanıklık edecek." Orada bir tek tanıklık var. Kendi vicdanımız ve etik anlayışımız. Manipülatif ama Parrhesia'yı dile getirdiğimiz, onu bir Parrhesia olduğunu bildiğimiz için söylüyoruz, ona inandığımız için değil. O doğru olduğu için söylüyoruz. Bu kadar da saf bu kadar da nahifiz. O yanyıla da belgesel sinemanın böyle bir vicdanı muhasebe ile değerlendirilmesinde de yarar olduğuna inanıyorum. Söyleyeceğim bu kadar.

**Işkın Özbulduk Kılıç:** Çok teşekkürler hocam.

**Kurtuluş Özgen:** Sayın Aytakin ben sizi hocanız Ünsal Oskay'ın tabiriyle belgesel sinemamızın "yılanmak istemeyen huysuz çocuğu" olarak tanımlıyorum... Derinlikli bir söyleşi oldu. Hakan hocam dergimiz adına size çok teşekkür ediyoruz.

**Hakan Aytakin:** Türk sinemasına çok büyük katkıları olan usta görüntü yönetmeni İlhan Arakon Amca'yı İlhan Amca'yı anarak bitirmek istiyorum. Ünsal Hocayı söyledi Kurtuluş hoca. İlhan Arakon da hocaydı. O arada bir gelir bize takılırdı. Üstelik kendisi de bu işi yaptı. Pek çok belgesel sinema da pek çok filmde görev almış birisidir. Eğilirdi böyle "oğlum sizin yaptığınız iş, Mekke'de domuz kasaplığı" derdi. Onu da böylece anmış olalım.

**Kurtuluş Özgen:** İlhan hocayı da saygıyla anıyoruz.

**Hakan Aytakin:** Çok teşekkür ederim böyle bir söyleşi gerçekleştirdiğimiz için. Umarım belgesel sinemayı naçizane kendi bakışım ile anlatabilmişimdir.





# sineFILOZOFI

HAYATI SİNEMAYLA KAVRAMAK İSTEYENLERİN HAKEMLİ E-DERGİSİ

HAZİRAN SAYISINDA NELER VAR?

## Editörden

Hüseyin Kurtuluş Özgen

## Makaleler / Articles

Posthuman Subjectivity and Implied Dreams in Animation Cinema

*Animasyon Sinemasında İnsan Ötesi Öznellik ve İma Edilmiş Düşler*

**Ahmet Oktan - Gülsüm Büşra Çon**

Thinking of Video Essays as A Performative Research With A New Concept: Transimage

*Performatif Bir Araştırma Olarak Video Denemeleri*

**Süleyman Kıvanç Türkgeldi**

*Kraliçe Lear'in Élan Vital'ine Katılmak:*

*Sinemada Bergson'un Yaşam Atılımı ve Sanatsal Yaratım Düşüncesi*

*Participating in Queen Lear's Élan vital: Bergson's Thoughts on Vital Impetus and Artistic Creation in Connection with Cinema*

**Tülay Çelik**

Bir Flaneuse Yolculuğu Olarak İşe Yarar Bir Şey

*'Something Useful' as a Flaneuse Journey*

**Müberra Mızıkacı**

Film Teorisinin Arkaik Tartışmasında Bir Karşıt-Aksiyom:

'Sinema Bir Dil Değildir!'

*An Anti-Axiom in The Archaic Debate of Film Theory:*

*'Cinema is not a Language!'*

**Cem Çınar**

Modern Devletlerin Queer Sorunsalı:

Lefebvre'nin Gündelik Hayatın Eleştirisi Kuramı Bağlamında

'Ve Sonra Dans Ettik' Filminin Analizi

*Queer Issues Of Modern States: Analysis Of Lefebvre's Movie "And Then We Danced" In The Context Of The Critical Theory Of Everyday Life*

**Umur Suyadal Ersöz**

Yeni Aşırılığın Auteur Yönetmeni: Bir L'enfant Terrible Olarak Gaspar Noé

*Auteur Director Of The New Extremism: Gaspar Noé As An L'enfant Terrible*

**Ahmet Buğra Kalender**

"Şaban"ın Derdi ya da Dertli "Şaban": "İnek" ama "Kral" Adam

*Şaban's" Distress or Distressed "Şaban": A "Cow" but a "King" Man*

**Hacer Aker**

## Değini / Views

Mutluluk Kavramını Filmler Üzerinden İzlemek...

**Serdar Öztürk**

Türlerin Ayrımı: "Blade Runner 2049"a Ontolojik Bakış Açısı ile Tanrı ve İnsan Felsefesi

**Buse Uzun**

## Kitap İncelemeleri / Book Reviews

Sinema II: Zaman İmge Üzerin Bir İnceleme

**İnceleyen: Melike Büyü**

Estetik ve Sinema

**İnceleyen: Fırat Osmanoğulları**

Tschumi'de Olay, Mimaride Kopma, Sinemada Benlik

**İnceleyen: Beste Çırak**

## Söyleşiler / Interviews

Hakan Aytekin'le Söyleşi

**Kurtuluş Özgen-Işkın Özbulduk Kılıç**