

ÖZEL SAYI (SPECIAL ISSUE) (3) EKİM 2021



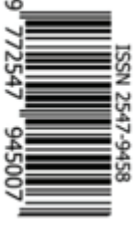
sineFİLOZOFİ

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL

3. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu

ÖZEL SAYI

4-6 Aralık 2020





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

Dr. Fırat Osmanoğulları , Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Editör Yardımcısı / Assistant Editors

Dr. Eda Çalışkan Arısoy, Ankara Hacı Bayram Veli, Türkiye
Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç, 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, Türkiye
Arş. Gör. Aslı Şahinkaya, Başkent Üniversitesi, Türkiye
Arş. Gör. Gülşah Erdoğan, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye
Arş. Gör. Merve Can Maraşlı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Öğr. Gör. Esmâ Gökmen, On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye
Mert Can Arık, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Ali Gürbüz, Dokuz Eylül 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
Doç. Dr. Ahmet Oktan, Ondokuz Mayıs 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 Selçuk Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli, Türkiye
Arş. Gör. Dr. Sarper Bütev, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye
Öğr. Gör. İren Dicle Aytaç, Kocaeli Üniveristesi, 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

- Arş. Gör. Melike Sinem Yılmaz, Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türkiye
Arş. Gör. Gizem Güler, Arel üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi , Türkiye
Öğr. Gör. Berna Akçağ, Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, 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

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

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

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

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



SineFilozofi, Türkiye adresli bilimsel dergilerin uluslararası 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'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 also listed on EBSCO via DergiPark. The articles in Sinefilozofi are indexed by Social Sciences Citation Index (SOBIAD)

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

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



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

İçindekiler Contents

Editörden:

Fırat Osmanoğulları

1-2

Değini (Views)

III. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Açılış Konuşması

Serdar Öztürk

3-5

- Makaleler . Articles -

Yeraltı ve Şarkı Söyleyen Kadınlar'da İtki İmgeler ve Kökensele Dünya bağlamında İnsan-Dışı Hale Geliş (Araştırma Makelesi)

Inside and Singing Women Being Inhuman in the Context of Impulse Images and the Originary Worlds (Research Paper)

Özge Nilay Erbalaban Gürbüz

6-21

İnanmak mı, Bilmek mi? Yedinci Mühür Filminde Birey-Tanrı İlişki Biçimleri (Araştırma Makelesi)

To Believe or To Know? The Forms of Relationship Between Individual and God in The Seventh Seal Movie (Research Paper)

Murat Küçükhemek

22-50

Hakikat Sonrası Dönemde Hakikati Sorgulatan Bir Sinema Türü:

Sahte-Belgesel (Derleme Makelesi)

A Genre Of Film That Makes You Question The Truth In The Post-Truth Era: Mockumentary (Review Paper)

Umut Tayyibe Eğitimci

51-66

Hegel'in Aufhebung'u Beoning (2018) Filminde Olmayı Aramak (Araştırma Makelesi)

Hegel's Aufhebung: Searching The Nonexistent In Burning (2018) Movie (Research Paper)

Elif Feyza Demir

67-83

Hegel'de Bilinç ve Özgürlük İlişkisi Bağlamında Karakter Filmi Üzerine Bir İnceleme (Araştırma Makelesi)

An Investigation On The Character Film In the Context of Relation Between Consciousness And Freedom In Hegel (Research Paper)

Zeliha Dişçi

84-100

Pardon Ruhum Nerede? Cold Souls Filminin Platon'un Ruh Felsefesi Anlayışı Bağlamında İncelenmesi (Araştırma Makelesi)

Excuse Me, Where Is My Soul? The Questioning of the Movie Cold Souls in the Context of Plato's Philosophy of Spirituality (Research Paper)

Bereste Gülçin Özdemir

101-118

Tamamlanmayan Hikâye Sekiz Buçuk (Federico Fellini's 8½) : Yapıyı Sökmek (Araştırma Makelesi)

The Incomplete Story Federico Fellini's 8½: Deconstructing the Structure (Research Paper)

Bahar Yıldırım Sağlam

119-135

Desire And Decadence In The Film Bildnis Einer Trinkerin (1979) As An Aesthetic Modernist Reaction (Research Paper)

Bildnis Einer Trinkerin (1979) Filminde Estetik Modernist Bir Tepki Olarak Arzu Ve Dekadans (Araştırma Makelesi)

Onur Keşaplı

136-150

Kavramlarla Denge Kuran Yönetmen Olarak: Paolo Sorrentino (Araştırma Makelesi)

A Director Balancing with the Concepts: Paolo Sorrentino (Research Paper)

Nurşah Ferah

151-178

Krzysztof Kieslowski'nin "A Short Film About Love" Filminde Bakışın İnşası ve Cinsiyetsizleşmesi (Araştırma Makelesi) Constructing and Genderness of the Look in Krzysztof Kieslowski's "A Short Film About Love" (Research Paper) Mehmet Emre Gül	179-194
El Pepe: Yüce Bir Yaşam ve Buena Vista Social Club Belgesellerinde Ütopya (Araştırma Makelesi) Utopia in El Pepe: A Supreme Life and Buena Vista Social Club (Research Paper) Senem Duruel Erkilic - Onur Aytaç	195-210
The Act of Killing: Sins Appearing on the Surface of the Crystal-Image (Research Paper) Öldürme Eylemi: Kristal-İmajın Yüzeyinde Beliren Günahlar (Araştırma Makelesi) Ziya Aydı	211-219
Film Üzerine Felsefi Bir Soruşturma: Stanley Cavell'in Film Ontolojisi (Araştırma Makelesi) A Philosophical Investigation On Film: Stanley Cavell's Film Ontology (Research Paper) Umut Morkoç	220-231
Yaşamın ve Ölümün Büyüsü: Terrence Malick'in Tarih Temalı Sinema Filmlerinde Doğa-İnsan-Savaş İlişkisi (Araştırma Makelesi) The Magic of the Life and Death: The Relationship Between Nature, Human and War in the Terrence Malick Films With Historical Content (Research Paper) Sinan Vardar	232-259
"Boşluk"un Ontolojisi Olarak Angelopoulos Sineması: Sonsuzluk ve Bir Gün (Araştırma Makelesi) The Cinema of Angelopoulos as an Ontology of the 'Void': Eternity and a Day (Research Paper) Dilek Tunalı	260-281
The Film Structure Of Andy Warhol In American Experimental Cinema And "Underground" Cinema Culture (Research Paper) Amerikan Deneysel Sineması ve Yeraltı "Underground" Sinema Kültüründe Andy Warhol'un Film Yapısı (Araştırma Makelesi) Hasancan Pınar	282-291
Reha Erdem'in Beş Vakit Filminde Simgesel Düzen ve Büyük Öteki (Araştırma Makelesi) Symbolic Order And The Other in Reha Erdem's Film Beş Vakit (Research Paper) Berna Sitera Değirmen - Zeynep Çetin Erus	292-311
A Deleuzean Look on Tony Gatlif's Accented Cinema (Research Paper) Tony Gatlif'in Aksanlı Sinemasına Deleuzyen Bir Bakış (Araştırma Makelesi) Ahmet Oktan - Almıla Nur Berilgen	312-329
İşgal Edilen Beden, Farklılaşan İnsan Ve Beden Kıyametleri: "The Host" Filmi Üzerine Çokkültürcülük Perspektifinden Bir İnceleme (Araştırma Makelesi) The Occupied Body, Differentiating Human and Body Apocalypse: A Study from a Multiculturalist Perspective on "The Host" (Research Paper) Mikail Boz	330-347
Modern Dünyanın Gündelik Hayatında Müphem Konumlar ve Bir Dışlama Pratiği Örneği Olarak Rembetiko Filmi (Araştırma Makelesi) Ambiguous Positions In Everyday Life Of The Modern World And The Film "Rembetiko" As An Example Of Exclusion Practice (Research Paper) Cem Tutar - Esennur Sirer	348-369

Sinemada veya Netflix'te Dijital İzleme Ortamları ve Yeni Alışkanlıklar Bir Sosyal Ortam Olarak Sinema ve Film İzleme Pratiklerindeki Dijital Dönüşüm (Araştırma Makelesi) At the Flicks or Netflix Digital Monitoring Environments and New Habits Cinema as a Social Environment and Digital Transformation of Film Watching Practice (Research Paper) Ayla Torun	370-387
Sinemada Cinsiyetçi Ötekileştirmeye Ableism Penceresinden Bakmak: Zeki Demirkubuz Sinemasında Ableist Temsil (Araştırma Makelesi) Looking Upon Sexist Marginalization In Cinema Through Ableism: Ableist Representation In Zeki Demirkubuz Cinema (Research Paper) Elif Karakoç - K. Şafak Tanır Levendeli	388-409
Soylent Green: Kara Bir Film, Kapkara Bir Gelecek (Araştırma Makelesi) Soylent Green: a Dark Film, an even Darker Future (Research Paper) Ayhan Sol - Erkin Onat Sol	410-426
A Reading Attempt On The Relationship of Film and Dream Experience: The Secret Face (Research Paper) Film ve Rüya Deneyimi İlişkisi Üzerine Bir Okuma Denemesi: Gizli Yüz (Araştırma Makelesi) Hazal Orhan	427-441
Performance of Affects and Imitation of Emotions: A Study on Babis Makridis's Pity Film (Research Paper) Performans Olarak Duygulanım ve Duyguların Taklidi: Babis Makridis'in Zavallı Filmi Üzerine Bir İnceleme (Araştırma Makelesi) Filiz Erdoğan Tuğran	442-454
Ontolojik Yaklaşımda Mahallenin Fragmanına Sultan Filmi Üzerinden Bakmak (Araştırma Makelesi) Looking at the Fragment of the Neighborhood (Research Paper) Through Sultan Film in Ontological Approach Arzu Yılmaz Aslantürk	455-471
Komik Tekrar: Türkiye'de 2000 Sonrası Üretilen Komedi Filmlerinde Nostaljik Taşra Semptomu (Araştırma Makelesi) Funny Repetition: Nostalgic Provincial Symptoms of Comedy Films Produced After 2000 in Turkey (Research Paper) Fatih Değirmen - Serpil Kirel	472-490
Doğaya Dönüş Temasının Ekolojik Karşılıkları: Koca Dünya (2016) Ve Yuva (2018) Filmleriyle İnsan-Doğa İlişkisi Üzerine Düşünmek (Araştırma Makelesi) Ecological Implications of Going Back to Nature: Thinking On Human-Nature Relations with Koca Dünya (2016) and Yuva (2018) (Research Paper) Zehra Cerrahoğlu	491-514
Yaratıcı Kadın Öznenin Çerçevesi: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (Araştırma Makelesi) The Frame of Creative Female as a Subject: Portrait of a Lady on Fire (Research Paper) Yüksel Doğan	515-536

Editörden

SineFilozofi'nin Kıymeti

Leibniz, bu dünya için 'mümkün dünyaların en iyisi' diyordu. Öyle veya değil; bu dünyada çokça acı, çokça adaletsizlik var. Felsefe tarihinin en bilindik metinlerinden, Boethius'un Felsefenin Tesellisi'nde, felsefe güzel bir kadın görünümünde hücreye kapatılmış ve haksız yere ölüme mahkûm edilmiş olan Boethius'u ziyaret eder; çaresizliği karşısında ona - her ne kadar yer yer tevekkülü salık verse de - dayanma gücü verir; zihnini teselli eder. Bu dünyanın acılarına, adaletsizliklerine karşı insanın dayanma gücünü kaybetmesi, büyük olasılıkla felaketi olacaktır. Bir şekilde teselliye ihtiyacı vardır. Ancak, sadece teselli yeterli olmayacaktır elbet. İnsanın, aynı zamanda kendini gerçekleştirebilmesi de gerekmektedir. İnsan kendini gerçekleştirdiği kadar var olabilir.

Sanat, düşünce ve eyleme ile kendini gerçekleştirme çabası... SineFilozofi, yayıncılık anlayışıyla, sayılarında yer alan makalelerle, festival havasında geçen sempozyumlarıyla, çeşitli entelektüel etkinlikleriyle, çevresinde toplananların verdikleri omuzla, kurulan dostluklarla ve sinema ve felsefeye yönelik inşa ettiği özgün bakış açısıyla, hem bu dünyanın acılarına ve adaletsizliklerine dayanma hem de kendini gerçekleştirme çabasına bir nebze de olsa katkı sağlama niteliğini içinde barındırıyor. Dahası, bu nitelik sadece konu ile ilgili akademik kişiler için geçerli değil. Cuma gününden itibaren neredeyse bütün bir hafta sonunu ayırıp sempozyuma katılan lise öğrencileri, öğretmenler, tıp doktorları, avukatlar, 'ben felsefeden, kuramdan falan anlamam, kurgucuyum ben'¹ diyenler, sinemanın pratiğinden gelenler, sokakta tezgâh açan kitap satıcıları ve daha birçok 'alan dışı' kişi bunu bize gösteriyor. Dolayısıyla bildiri sunup, makale yayınlayıp puan alma meselesi gibi görünmüyor bu iş. İnsanlar bir takım entelektüel ihtiyaç ve taleplerine karşılık bulabilmek adına geliyorlar. İşte bütün bunlardan ötürü SineFilozofi çok kıymetli bir mecra.

2016 yılından beri yayın hayatına devam eden SineFilozofi dergisinin üçüncü özel sayısı ile karşınızdayız. Bu özel sayı, SineFilozofi dergisi olarak 4-6 Aralık 2020 tarihinde, pandemi koşulları gereği, çevrimiçi olarak düzenlemiş olduğumuz 3. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nda sunulan bildirilerden 29 adedinin makale versiyonlarından oluşmaktadır. Bunlar, tıpkı diğer tüm sayılarda olduğu gibi, kör hakem sistemiyle yapılan değerlendirilmenin ardından, yayınlanması uygun görülen makaleler olup, makalelerin 23 adedi Türkçe, 6 adedi ise İngilizce olarak kaleme alınmıştır. Sayıdaki makale sıralaması, yazarların sempozyumdaki oturum sıralarına göre düzenlenmiştir. Prof. Dr. Serdar Öztürk'ün, sempozyum açılış konuşması metni ile başlayan bu sayımızda, Türkiye ve dünya sinemasının, gerek kurmaca gerekse belgesel örneklerine - ve hatta sahte belgesellere de - dair, başta felsefi incelemeler olmak üzere, ekolojik yaklaşımlar, psikanalitik tartışmalar, klasik ve modern sosyoloji kuramları, toplumsal cinsiyet çalışmaları gibi düşünsel düzlemlerde, farklı konumlanma noktalarına yerleşmiş makaleleri bulabilmek; Platon'dan Hegel'e, Deleuze'den Stanley Cavell'e dek birçok filozofa ve Bergman'dan Kieslowski'ye, Fellini'den Sorrentino'ya, Ömer Kavur'dan Zeki Demirkubuz'a, Reha Erdem'den Emre Yeksan'a kadar uzanan birçok yönetmene rastlayabilmek mümkün. Kısacası, okuyucuya sinema ve düşünceye yönelik çokça doyurucu metinle karşılaşma vaadi sunuyor bu sayı.

¹ İstanbul'daki ilk sempozyumda tesadüfen karşılaştığım, Ankara'da yaşayan bir kurgucu arkadaşım bana aynen böyle söylemişti. Ancak yine de girebildiği kadar oturuma girmiş, elindeki not defterini aldığı notlarla doldumuştur. 'Tam anlamasam da anlamaya çalışıyorum' diyordu.

Bu sayının ortaya çıkması için yoğun emek harcayan Esra Güngör Kılıç'a, Gülşah Altuğ'a, Eda Arısoy'a, Merve Can Maraşlı'ya, Esmâ Gökmen'e, Aysu Uğur Balcı'ya, Ali Gürbüz'e, Kurtuluş Özgen'e ve Berna Akçağ'a; yine bu süreçte özellikle ekibe teknik konularda destek veren ve önceki editörlük deneyimlerinden her daim faydalandığımız Işkın Özbulduk Kılıç'a sonsuz teşekkürler. Son olarak; beni bu sayı için editörlüğe uygun gören, dergi sahibi, yayıncısı ve Sinema ve Felsefe Sempozyumlarının düzenleyicisi hocam Prof. Dr. Serdar Öztürk'e çok teşekkür ederim.

Fırat Osmanoğulları

-Değini . Views-

III. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Açılış Konuşması

Serdar Öztürk

Akbank Sanat'ın değerli yöneticileri, SineFilozofi Dergisi'nin sayın editörü, SineFilozofi ekibi, Sempozyuma katkı sağlayan Ket Yapım yetkilileri, sempozyumda bildiri sunacak katılımcılar, saygıdeğer sanatçılar, yönetmenler ve dinleyiciler, III. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu'na hoş geldiniz.

Kurucusu ve yayıncısı olduğum SineFilozofi Dergisi'nin her yıl geleneksel hale gelen sinema ve felsefe sempozyumunu bu sene online yapmaktayız. Pandemi süreci nedeniyle sempozyumu bu yıl YA yapmayacak erteleyecek, YA DA çevrimiçi yapacaktık. Yani filozof Kierkegaard'ın "Ya Ya da" kitabında da sıkça vurguladığı "ya ya da seçeneğiyle karşı karşıya kaldık ve seçimimizi yaptık. Çevrimiçi yapmaya karar verdik. Elbette bu karar felsefi ve etik olarak dahi tartışılabilir. Bazıları fiziksel mekanda sempozyum yapmanın yararlarını savunabilir. Örneğin şunları ileri sürebilir: Fiziksel mekânlarda sosyalleşmenin entelektüel ortama daha fazla katkısı vardır, beş duyumuzun tümünü işletme şansına sahibizdir. Bunların hiçbirisine online ulaşamayız. Bunun gibi pek çok gerekçe nedeniyle sempozyumun çevrimiçi yerine, fiziksel mekânda yapılması savunulabilir. Ancak bu Ya seçeneğinin dışında Ya da seçeneğimize, yani sanal ortamda sempozyum düzenlenmesinin gerekliliği de şu tip argümanlarla iddia edilebilir: Çevrimiçinin de kendine dair avantajları, üstünlükleri olabilir; maddi olanaksızlıklar ve zaman sorunu nedeniyle İstanbul'a gidemeyen dinleyiciler açısından çevrimiçi yapmak avantajlıdır; katılımcılar kendilerini sanal ortamlarda daha rahat hissedebilirler; nihayetinde zaman-mekan sorunlarının üstesinden gelmede çevrimiçi bizlere daha rahat imkanlar sunabilir.

Ama nihayetinde hangisini seçersek seçelim, tartışılacak, artık bırakılan bir husus hep olacaktır. Bu durumda seçim yapmalıydık, seçimimizi çevrimiçi lehine kullandık. Tartışılabilir. Ama felsefe de böyle değil midir? Paradokslar üzerine düşünmek. Gelgelelim memnuniyetle bildirmeliyim ki, dinleyici talep formlarımıza ve sosyal medyamıza bırakılan, tarafımıza yazılan e-maillerden anlaşıldığına göre sempozyumu çevrimiçi yapmamız olumlu karşılandı.

Nihayetinde yeni durumlara karşı kendimizi adapte etmeliyiz. Sinema Felsefesi topluluğu olarak bazen 5 duyumuzu işlettiğimiz fiziksel mekânlarda bazen de bazı duyumlarımızı işletemediğimiz sanal mekânlarda yer alacağız. SineFilozofi olarak başından beri sanal dünyada hep vardık, varız ve olacağız. Instagram'da, YouTube'da, Twitter'da, Facebook'ta, Spotify'da, elektronik dergi olarak internette başından beri varız. Şimdi zorunluluk nedeniyle bir yenisini ekledik sadece: online sempozyum. Ama bu geçici bir durum. Normal şartlar oluştuğunda kaldığımız yerden devam edeceğiz, gelenekselleşen mekânımızda, gelenekselleşen ilişkilerimizde.

Değerli dostlar,

Daha önceki konuşmalarımda belirttiğim gibi, bizim ilkemiz sinema ve felsefe buluşmasını felsefenin ilk doğduğu mekâna, pazaryerine indirmek. Aslında indirmek demeyelim, pazaryeriyle buluşturmak. Orada heyecanlı, tutkulu, istekli, kendilerini gerçekleştirmek isteginde olan amatör ve profesyonellerle yeni serüvenlerin tohumları atılabilir inancındayız. Sağlıklı bir sinema eleştirisi olmadan düşünceyi yeni olanaklara açan filmlerin üretiminde sorunlar olacağına inanmaktayım. Nitelikli bir sinema eleştirisi de, gözlerimizin ve kulaklarımızın geliştirilmesinden geçer. Sinemayı sadece basit bir eğlence olmanın ötesinde

görebilmek, filmlerde düşünce olduğunu hissedebilmek için sinema felsefesi dergisi, dergi etrafında sempozyumlar ve kamusal tartışmalar çok önemli. Başından beri bunu yapmaya çalışıyoruz. Türkiye’de sinema felsefesini kuran SineFilozofi Dergisi, çıraklar, kalfalar ve ustalarla sinefilozofik yolculuğunu sürdürüyor.

Değerli sinefilozoflar;

Bu yolculuğumuz karşılıksız kalmadı. Bu yıl da sempozyuma yoğun ilgi gösterildi. Sempozyum online olmasına karşın, çok sayıda bildiri geldi; bilim kurumumuzun değerli üyeleri sunulmaya değer bildirimleri özenle seçti. Sonra programı oluşturduk, hazırlıklarımızı yaptık ve şimdi karşınızdayız. Umarım verimli geçer, zihninizde yeni sorular oluşur ve bu münasebetle bunları yanıtlamak üzere yeni felsefi yolculuklara çıkarsınız.

Değerli dinleyiciler,

Felsefi yolculuğumuzu SineFilozofi Dergisi etrafından yürütüyoruz. Elektronik uluslararası bir dergi olan SineFilozofi bu yıl editör kadrosuna dünyaca ünlü, saygın 3 sinema felsefecisini katarak gücünü artırdı. Daha önce uluslararası editör kurulumuzda yer alan Adrian Martin, Gary Zabel, Anna Stavrakolopou ve Aynur Kerimova’ya ek olarak Tarja Laine, Patricia Pisters ve Thomas Wartenberg dergimize katıldı. Uluslararası alan indeksi yanı sıra, ulakbim tr dizin ve diğer önemli indekslerde yer alan dergimiz, yönetmen görüşmeleriyle, makaleleriyle, değinileriyle yolculuğuna devam ediyor. Dergimiz Aralık sayısından itibaren Emerging Indekse başvurarak AHCI ve Social Science Citation indeksin temel basamağını tamamlamayı hedefliyor. Bu arada SineFilozofi sosyal medyadaki kamusal paylaşımları ile gözlere ve kulaklara seslenmeye devam ediyor. YouTube kanalımızla geniş kitlelere ulaşıyor. Yazı ve imajlar eşliğinde felsefe yapmayı sürdürüyor.

Değerli sinefilozoflar,

Dünyada dahi yeni gelişen ve pek çok ülkede henüz kurulmayan sinema felsefesinin temellerini Türkiye’de 2016’da kurmanın mutluluğu içindeyiz. Bu zemin üzerinde her yıl düzenlediğimiz sinema ve felsefe sempozyumları minör oluşumumuzun gücünü giderek artırmakta. Bunun bilincindeyiz. Kanımca bu tür entelektüel faaliyetlerin en önemli yararı; para ve iktidar motivasyonlarının dışında hakiki anlamıyla bir paylaşımı, bir dayanışmayı, işbirliğini, entelektüel ve sanatsal alışverişi özerk zeminde işletmesinden kaynaklanıyor. Böylece giderek özneleşebiliyoruz.

Alain Badiou’nun sıkça metinlerinde belirttiği gibi icat edeceğimiz hakikatlerin değişik yüzleri olabilir: aşk, politika, sanat ve bilim. SineFilozofi dergisi etrafındaki faaliyetler sanat ve bilimi birbiriyle Nietzscheci anlamda Apollonik ve Diyonsosçu bir ilişkiye yerleştirmeye gayret etmekte. Bu bizim seçimimiz, ne kuru ve soyut bir mantık, ne de mantığı tamamen bir kenara bırakan esrime hali.

Değerli izleyiciler,

Bizim bu seçimimiz aynı zamanda yeni bir sinema eleştirisidir. Eski sinema eleştirisi sinemayı bir temsil, bir gölge, kavramların basit illüstrasyonu, göstergesi olarak görmektedir. SineFilozofi olarak biz seçimimizi yaptık: sinema temsil değildir, sinema basit bir eğlence değildir, sinema gerçek dünya denilen dünyanın yansıması da değildir; önce fiziksel denilen dünya sonra sinema yoktur. Sinema kendi başına gerçektir, hatta gerçekliği icat eder, yeni gerçeklikler yaratır. Sinema sinemadır. Badiou’nun dediği gibi sadece bedenler, diller ve hakikatler vardır. Sinema bir beden ve hakikattir. Sinema bizlere gerçek etki yapar, rengiyle, kurgusuyla, kamera hareketiyle, açısıyla, müziğiyle yaşamı aşar, taşar. Sinema aynı zamanda günlük yaşam içinde göremediğimiz kendimizi, diğer insanları, hayvanları, bitkileri, inorganik dünyayı ve *Interstellar* ve *Contact* gibi filmlerde olduğu gibi evreni, galaksileri bizlere yeni bakış açılarıyla gösterir. Zamanı sinema ile görür ve iştiririz. Sinema fiziksel gerçekliği ifşa eder ve özgürleştirir.

Sinemadaki imajlar tutkuludur, duygulanımlarımıza hitap eder. O halde sinemadaki düşünce kuru bir düşünce değildir, soğuk, otomatik, soyut bir mantığı içeren düşünce hiç değildir. Sinemadaki düşünce tutkulu bir düşüncedir, bütün benliğimizi, duygu ve duygulanımla saran bir düşüncedir. O halde ona uygun, onunla birlikte yol alan bir sinema eleştirisinin yanında olmalıyız: duygulu, tutkulu, coşkulu, sevinçli, yaşama bağlı ve yaşamla birlikte; gökyüzünde değil, kuru ve soyut bir mantığın yanında hiç değil.

Değerli sinedostlar,

Çevrimiçinde 3 Gün boyunca sizleri ağırlamaktan keyif duyacağız. Olağanüstü talep nedeniyle oturumları aynı zamanda YouTube'dan canlı yayınlamaya karar verdik. Bu anlamda da bir kopuş yarattık.

Akademik bildirilerin yanı sıra, bu yıl ilk defa Türk Sinemasına Emek Verenler Panel serisini başlattık. İlk olarak Tunç Başaran'dan başlıyoruz. Bunun yanı sıra, bu yıl ilk uzun metraj filmini de çeken, çok yönlü sanatçı Ercan Kesal moderatörlüğünde, Türkiye'de Sinemanın Sorunları üzerine paneli izleyebilirsiniz. İlginç bir başka panelimiz montajın düşünce ile ilişkisi üzerine olacak. Her yıl olduğu gibi, pratik ile teori yan yana yer alacak. Oturumları ve panelleri kaçırdınız mı? Üzülmeyin, yine kayda alıyoruz. Bir mani çıkmazsa YouTube kanalımızda yayınlayacağız.

Değerli sinefilozoflar,

Geçen yıl konuşmamı bitirirken söylediğim ifadeler bu yıl pandemi ile birlikte daha önemli hale geldi. Ölümü hatırla, Memento Mori'den ziyade Yaşamı Hatırla, Memento Vivere! diyerek konuşmamı bitirmiştik. Sanat ölüme direnişse, hem sanat hem de düşünsel boyutu olan sinema çift katlı bir direniştir. Yaşamda her zaman daha fazlası varsa, biz de bu tür faaliyetlerle bu fazlayı arayacağız ve daha ötesi yeni fazlalıklar yaratmaya çalışacağız. Ama birlikte ve sizlerle...

İyi ki varsınız.

Teşekkürler.

-Araştırma Makalesi-

Yeraltı ve Şarkı Söyleyen Kadınlar'da İtki İmgeler ve Kökensel Dünya Bağlamında İnsan-Dışı Hale Geliş¹

Özge Nilay Erbalaban Gürbüz*

Özet

Sanat, klasikten moderne felsefenin daima tartıştığı kavramlardan biridir. Felsefe ise sanatta, sanatın imkânlarıyla yeniden var olur. XX. Yüzyılın en özgün filozoflarından Gilles Deleuze'ün eserlerinde sanatçı ve filozof fikirler inşa etmeleri bakımından benzerdir. Ne var ki sanatçının yöntemiyle filozofun yöntemi birbirinden farklıdır. Sanatçı algılamaları ve duygulamaları harekete geçirerek, filozof kavramları kullanarak fikirler icad eder. Bir sanatçı olarak yönetmen ise algılamaları ve duygulamaları, sinemaya özgü araçları kullanarak imgeler biçiminde dışavurur.

Bu makale Türkiye Sinemasının iki auteur yönetmenine ait Yeraltı (Zeki Demirkubuz, 2012) ve Şarkı Söyleyen Kadınlar (Reha Erdem, 2013) filmlerini, Deleuze'ün imge kategorileriyle karşılaştırmayı, bu yöntemle iki yönetmenin filmlerinde sinemaya özgü araçları kullanarak Deleuze'ün vurguladığı biçimiyle algılamalar ve duygulamalar yoluyla fikirler kurduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle araştırma yapılırken öncelikle Deleuze'ün felsefesinde sanatla ilgili fikirleri incelenmiştir. Deleuze, sinema felsefesinde kullandığı bazı kavramları tarihsel olarak öncelikle sanat felsefesiyle ilgili çalışmalarında tartışmaya açmıştır. Deleuze'ün sanat felsefesinin gelişimi, Deleuze'ün çalışmaları kapsamında kronolojik bir biçimde ele alınmıştır. Deleuze için sanat, felsefe ve bilim gibi düşünme etkinliklerinden biridir. Kronolojik literatür incelemesi Deleuze'ün felsefesinin, onun sanat felsefesiyle ilgili düşüncelerinden ayrılamayacağını, sinemayla ilgili fikirlerinin de bu bağlamın özgün bir parçası olduğunu göstermektedir. Ardından Deleuze'ün Sinema I: Hareket İmge'de tartıştığı imge sınıflandırmasına "itki imgeler" bağlamında değinilmiştir. Deleuze için filmlerin sinematik bir düşünme etkinliği gerçekleştirilebilmesi imgeler icad etmesine bağlıdır. İtki imgelerin birleştirici kavramları "kökensel dünya" ve "oluş"tur. Bu nedenle adı geçen filmlerdeki mizansen, oyunculuk ve dil gösterenleri Deleuze'ün itki imgeler ve onların birleştirici kavramları aracılığıyla çözümlenmiştir. Bunun sonucunda yönetmenlerin, Deleuze'ün itki imgelerini filozofun tartışmaya açtığı kavramlarla birlikte sinematik olarak inşa ettiği ortaya konulmuştur. Film yönetmenlerinin, kategorik insan tanımını mizansen, oyunculuk ve dil gösterenlerini kullanarak tartışmaya açtığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İtki İmgeler, Kökensel Dünyalar, Yeraltı, Şarkı Söyleyen Kadınlar, Gilles Deleuze.

¹Bu çalışmanın ilk hali 4-6 Aralık 2020'de düzenlenen 3.Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nda aynı isimle bildiri olarak sunulmuştur.

*Dr.Öğr.Üyesi, Çukurova Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Adana, Türkiye

E-mail: n.eralaban@gmail.com

ORCID : 0000-0003-4199-3507

DOI: 10.31122/sinefilozofi.869297

Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2021). Şarkı Söyleyen Kadınlar ve Yeraltı Filmlerinde İtki İmgeler, Kökensel Dünya ve İnsan-Dışı Haline Geliş. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 6-21. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.869297>

Geliş Tarihi: 27.01.2021

Kabul Tarihi: 09.06.2021

-Research Article-

Inside and Singing Women Being Inhuman in the Context of Impulse Images and the Originary Worlds²

Özge Nilay Erbalaban Gürbüz*

Abstract

Art is one of the concepts has always discussed by philosophy from classical to modern. Whereas, philosophy re-exists in art, with the possibilities of art. In the works of Gilles Deleuze, one of the most authentic philosophers of the 20th Century, the artist and the philosopher are similar in terms of constructing ideas. However, the method of the artist and the method of the philosopher differentiate from one another. The artist creates ideas by activating perceptions and affections, while philosopher uses concepts. Director as an artist; expresses perceptions and affections in the form of images by using cinematic tools.

This article aims to compare films from two auteur directors of New Turkish cinema, *Inside* (Zeki Demirkubuz, 2012) and *Singing Women* (Reha Erdem, 2013) with the image categories of Deleuze, and to demonstrate that these two directors use cinematic tools in their films to establish ideas through perceptions and affections, as emphasized by Deleuze. While conducting the research, first, the ideas about art in Deleuze's philosophy were examined.

For Deleuze, art is an activity of thought like philosophy and science. A chronological literature review shows that Deleuze's philosophy cannot be separated from his thoughts on the philosophy of art, and that his ideas about cinema are an original part of this context. Then, the image classification that Deleuze discussed in *Cinema I: Movement Image* was mentioned in the context of "impulse images". or Deleuze, the ability of films to perform a cinematic thinking activity depends on inventing images. The unifying concepts of impulse images are "the originary worlds" and "becoming". For this reason, the *mise-en-scène*, acting and language signifiers in the aforementioned films have been analyzed through Deleuze's impulse images and their unifying concepts. As a result, it was revealed that the directors cinematically constructed Deleuze's images of impulse with the concepts that the philosopher discussed. It was concluded that the film directors discussed the categorical definition of mankind using signifiers such as *mise-en-scène*, acting and language.

Key Words: Impulse Images, Orginary Worlds, Inside, Singing Women, Gilles Deleuze.

² This paper was presented in National Cinema and Philosophy Symposium III. 4-6 December 2020 with same title as first.

*Asist. Prof., Çukurova University, Communication Faculty, Adana, Turkey

E-mail: n.erbalaban@gmail.com

ORCID : 0000-0003-4199-3507

DOI: 10.31122/sinefilozofi.869297

Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2021). Şarkı Söyleyen Kadınlar ve Yeraltı Filmlerinde İtki İmgeler, Kökensel Dünya ve İnsan-Dışı Haline Geliş. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 6-21. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.869297>

Recieved: 27.01.2021

Accepted: 09.06.2021

Extended Abstract

Art is one of the concepts has always discussed by philosophy from classical to modern. Whereas, philosophy re-exists in art, with the possibilities of art. In the works of Gilles Deleuze, one of the most authentic philosophers of the 20th Century, the artist and the philosopher are similar in terms of constructing ideas. However, the method of the artist and the method of the philosopher differentiate from one another. The artist creates ideas by activating perceptions and affections, while the philosopher uses concepts. Director as an artist; expresses perceptions and affections in the form of images by using cinematic tools.

This article aims to compare films from two auteur directors of Turkish cinema, Inside (Zeki Demirkubuz, 2012) and Singing Women (RehaErdem, 2013) based on the image categories of Deleuze, and to demonstrate that these two directors use cinematic tools in their films to establish ideas through perceptions and affections, as emphasized by Deleuze. While conducting the research, first, the ideas about art in Deleuze's philosophy were examined.

For Deleuze, art is an activity of thought like philosophy and science. Art, works like philosophy, but its methods are different. In philosophy, the philosopher creates ideas by inventing concepts. In art, the artist does not only invent ideas but at the same time, creates perceptions and affections. Therefore, art has a vision not found in philosophy. Deleuze focuses many forms of art from painting to cinema in his philosophy. He discusses the desire to go beyond the dualities, a desire that occupies an important place in his philosophy by using art even in his works not directly focusing on art. He perceives the artist's sensations as possibilities for the erosion of Cartesian binaries. 'Becoming', one of the most important concepts of his philosophy, is the immanence that the artist adds to their work with their affects. The work never remains completely attached to its object. Therefore, it is always in a state of becoming. In the philosophy of cinema, which constitutes an important part of the philosophy of art, 'becoming' is discussed within various conceptual connections.

Deleuze publishes his book, Cinema I: The Movement Image in 1983. As the title of the book indicates, this book evaluates the images and movement used especially in films, as a component of the film editing. On the other hand, with this book, he discusses cinema as an activity of thought that invents ideas through images. Therefore, he uses the method of classifying images in his book. The classification method is based on shooting angles, scale of shots and mis-en-scene used in films. One of the images that he classifies and conceptually discusses in this book are 'impulse images'. Impulse images guide viewers to the roots of the senses and perceptions of the characters. In this way, senses and perceptions make a reference to beyond the categorical human definition. Now, the movie character, man, is a creature that transforms animalistic impulses to being with the energy he receives from certain settings. These impulses can be revealed in certain settings. These settings are called the 'originary worlds' since they have an energy that can unleash the original impulses.

Inside and Singing Women are conceptual films that focus on thoughts about civilization, man and nature. In this context, they are competent examples that art and specially films are a method of thinking, just like in Deleuze's idea. In these films the concepts of "becoming" and related "becoming an animal", which occupy a central place in Deleuze's philosophy are in the context of "original world", "impulse images" which are among the image categories discussed in Cinema I: Motion Image. Both films think about the aforementioned concepts through cinematic images. For this reason, while examining films, it has been focused on acting, language and mise-en-scene as the elements in which Deleuze discussed these concepts. Acting is considered as the bodily expression of Deleuze's concept of 'becoming' in the movie character. Through the use of the body, the movie characters established the signifier of non-human being. As is, the body reveals the original impulses. Language has been recognized as one of the main differences between man and animal in the history of philosophy. In this respect, language is one of the most important signifier of the non-human "becoming". The characters in both films deconstruct language and acquire a language of animal becoming. Bodily non-human 'becoming' is supported by language. The body and language to enter into non-human 'being' takes place in certain settings. These

settings are what Deleuze describes as the 'originary worlds'. Since in both films, mis-en-scenes are constructed to reveal the basic impulses of actors, they are deemed as the indicators of the 'original worlds'. In the study, it was concluded that these example films establish the concept of 'becoming' through images that erode the human and animal duality via using cinematic tools. It was contemplated that behind this narrative language lies the purpose of both directors to criticize and erode the various mental patterns inherent in the modern world. In this respect, the directors introduced a home to their activities of thought in their films.

Key Words: Impulse Images, Orginary Worlds, Inside, Singing Women, Gilles Deleuze.

Giriş

Sanatın felsefeye konu edilmesi Antik Yunan filozoflarıyla başlar. Platon *Devlet'* te sanat ve sanatçıyla ilgili fikirlerini, sanatın ve sanatçının toplumsal bir yapı içindeki görevleri açısından tartışır. Öte yandan sanatı kuramsal açıdan ele alan ilk filozof Platon'dur (Altuğ, 2012, p.265). Platon için sanat, metafizik ve felsefe ile kavranabilen dünyanın doğru tasarımını verebilirse değerlidir (Altuğ, 2012, p.266). *Devlet'* te idea kavramıyla ilişki içinde sanatı inceler ve "asıl olanın gerçeğin yanında sönük kalacağı" (Platon, 2003, p.597) düşüncesiyle sanatın mimetik yanını küçümser. Öte yandan Platon, imajları felsefi düşüncesini somutlaştırmak için örnek olarak kullanan ilk filozoftur. Zincirlerle bağlı mağaradaki insanların bir ışık kaynağı tarafından gölgelendirilmiş nesnelere gerçek olarak tanınması (Platon, 2003, pp.183-186) örneği üzerinden eğitimin amacı ve iyi ideası arasındaki ilişkiyi felsefi olarak tartışır. Burada gölge şeklindeki imajlara olumsuz bir anlam yüklenir. İmajlar, gerçeğin taklitleri olarak iyi ideasının bozulmuş yansımalarıdır.

Platon'dan iki bin beş yüz yıl sonra modern felsefenin önemli düşünürlerinden Gilles Deleuze hareketlendirilmiş imajları gerçek/sahte ikiliğinin ötesinde tartışmaya açar. Gilles Deleuze'ün bütün felsefesinde kendisini hissettiren Kartezyen-ikiliklerin ötesine geçme arayışları (Rodowick, 2011, p.40) benzer biçimde sinema felsefesinde de yer alır. 1980li yıllarda sinema üzerine felsefi tartışmalarının yer aldığı iki çalışması yayımlanır: *Sinema I Hareket-İmge (Cinéma 1. L'image-mouvement ,1983)* ve *Sinema II Zaman-İmge (Cinéma 2. L'image-temps,1985)*. Ancak sinema üzerine yazmadan daha önce *Proust ve Göstergeler* (Proust et les signes, 1964), ve Félix Guattari'yle birlikte *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin (Kafka: pour une littérature mineure, 1975)* çalışmalarıyla sanatı ve felsefeyi kendi özgünlükleriyle ancak fikirler sunma açısından bazı ortaklıklarıyla, çeşitli kavramlarla incelemeye başlamıştır. *Proust ve Göstergeler'* de sanatı özlerle ilgili bilgi verebilen tek düşünce formu olarak değerlendirir (Deleuze, 2016, p.44). Deleuze'de 'öz' sabit bir yapı değildir. Félix Guattari'yle ortak çalışmaları *Bin Yayla'nın* girişinde yeni bir epistemoloji olarak tartışmaya açtıkları rizom kavramı 'öz' hakkındaki düşüncelerini ortaya koyar. Rizom; başlangıç ve bitiş noktası olmayan, genişleyen, eklemlenen, uyarlanan 'oluş'tur (Deleuze & Guattari 1987, p.21). Bu oluşlar sabit bir 'öz' fikrini ortadan kaldırır. Sanatın 'öz'ler hakkındaki bilgi verme potansiyeli de buradan kaynaklanır. Sanatın göstergeleri kullanma biçimi 'oluş'u kavramayı olanaklı hale getirir. Sanatın göstergeleri bir cisimden, bir maddeden yayılırlar da onlar o cisim ve maddeden taşarlar. Sanatın maddesinden yayılan; bir piyanodan, bir cümleden yayılan artık o piyanoya ve cümleciğe bağlı kalmadan arzuları, duyguları, duyuları ve algıları harekete geçirir (Deleuze, 2016, pp.42-43). Sanat nesnesinden bağımsızlaşan göstergeler yoluyla düşünme süreci başlar. Bu nedenle Deleuze'ün ifadesiyle "sanat bizlere hakiki birliği sunar: cisimsiz bir gösterge ile tamamen manevi bir anlamın birliği. Öz ise tamamen sanat eserinde açınlandığı biçimiyle, gösterge ile anlamın bu birliğidir" dir (Deleuze, 2016, p.43). Denilebilir ki Deleuze için sanatsal eserden yayılan gösterge bitimsiz bir oluş sürecine girerek algılamalar, duygulamalar kurar ve özlere ulaşmak için imkân yaratır. Deleuze "sanat, özleri tezahür ettirmesinden dolayı, bizim nafile yere hayatta aradığımız şeyi verebilecek tek şeydir" demektedir (Deleuze, 2016, p.44) . Filmler de benzer biçimde imgeler kurarak algılam ve duygulamaları harekete geçirir. "Duygulamlar bize olan şeydir, algılar aldığımız şeylerdir" (Colebrook C. , 2013, p.35). Bu bağlamda sinema, izleyicinin

dünyadan aldığı verileri kendine özgü kompozisyonlardan geçirerek, izleyicinin duygularını etkileme ve dönüştürme gücüne sahiptir. Deleuze *Sinema I: Hareket İmge* ve *Sinema II: Zaman İmge* kitaplarında çeşitli filmleri inceleyerek imge kategorileri oluşturur. Bunlardan bazıları “kökensele dünya” ve “itki imgelerdir” (Deleuze, 2014). Öte yandan “kökensele dünya” ve “itki imgeler”in birleştirici kavramları olan “oluş” ve “insan-dışı hale geliş” Deleuze’ün felsefi çalışmalarında merkezi bir yer tutar.

Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem doksanlı yıllarda başlayan Yeni Türkiye Sinemasının auteur yönetmenlerindedir. Her iki yönetmenin sinemasını kuram sinema olarak tanımlamak yerinde olacaktır. Her iki yönetmenin filmlerindeki öyküler, karakterler; doğayı, insanı ve toplumsal yaşamı anlayabilmek için düşünsel önermelerde bulunur. Filmlerindeki karakterlerin özgünlüğü, karakterlerin var oldukları film evrenindeki olay ve kişileri kavrayışlarının sonucudur. Öyküler karakterlerin algılarını, duygularını ve fikirlerini ortaya çıkaran yapılarıdır. *Yeraltı* (Zeki Demirkubuz, 2012) ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar*’da (Reha Erdem, 2014) bu özelliklerin en yetkinleşmiş kompozisyonu kurulmuştur. Her iki filmde yönetmenler Deleuze’ün felsefesinde merkezi bir yer tutan ‘oluş’ ve ‘insan-dışı hale geliş’ kavramından oluşturulan ‘kökensele dünyalar’, ‘itki imgeler’ kavramlarını sinemanın yetkinlikleriyle yeniden inşa eder. Film karakterleri kendilerinin dışındaki dünyayı akıl aracılığıyla değil çoğunlukla duyuları ve sezgileri aracılığıyla anlamlandırırken, bu dünyaya verdiği tepkileri de etkiler şeklindedir. Karakterlerin kendileri dışındaki dünyayı anlamlandırmasında duyularını aracı hale getirmesi onları kategorik insan öznenen, insan dışı özneye doğru bir ‘oluş’ sürecine sokar. Bu ‘oluş’un gerçekleşmesi aşağıda detaylarıyla incelenecek olan ‘kökensele dünyalar’ın karakterlerde yol açtıkları ‘itki imgeler’le ilişkilidir.

Amaç ve Yöntem

Bu makalenin amacı Gilles Deleuze’ün *Sinema I: Hareket İmge* kitabında oluşturduğu imge kategorilerinden “itki imgeler”i ve “kökensele dünyalar”ı Türkiye Sinemasının iki auteur yönetmenine ait *Yeraltı* ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filmleriyle ilişki içinde çözümlemek ve bu kavramların onun sanat felsefesindeki ve diğer felsefi çalışmalarındaki köklerini göstermektir. Deleuze, *Proust ve Göstergeler* kitabından itibaren sanatın ve felsefenin farklı düşünme biçimleri olduğunu tartışmaya açmaktadır. Felsefi düşünme etkinliğinin aracı olan kavramlar sanatta ve sinemada imgeler yoluyla gerçekleştirilir. Deleuze’ün, *Sinema I: Hareket İmge* kitabında kategorileştirdiği imgelerden bazıları “itki imgeler” ve “kökensele dünyalar”dır. Onun sinema bağlamında kurduğu bu imgelerin birleştirici kavramları “oluş” ve “insan-dışı hale geliş”tir ve *Sinema I: Hareket İmge*’den önce hem sanata odaklandığı çalışmalarında hem de diğer felsefi çalışmalarında sıklıkla kullanılmaktadır. Bu nedenle film çözümlemesindeki bu anahtar kavramların *Sinema I: Hareket İmge*’den önce onun felsefi çalışmalarında kullanımını gösteren kronolojik bir literatür taraması yapılmıştır. Ardından film çözümlemelerinde kökensele dünyalar kavramından yola çıkılmış, daha sonra kökensele dünyalardan türeyen itki imgeler araştırılmıştır. İtki imgelere ait gösterenler dolaysızca Deleuze’ün ‘oluş’ ve insan-dışı hale geliş kavramıyla ilintilendirilmiştir. İtki imgeler, mekân-uzam bağlamında bir kökensele dünyadan çıkarılır ve mizansen bu kökensele dünyalara geçişi kolaylaştırır. Oyunculuk ise beden kökensele dünyalardan alınan enerjiyi dönüştürmesini ortaya koyan duyu coğrafyalarıdır. İtki imgelerin göstergelerinden biri olan semptomlar (Deleuze, 2014, p. 167) mekân-uzam bağlamında kökensele dünyalardan alınan duyularla mimik, jest ve dili içeren oyunculukta kendini dışavurur. Bu nedenle film çözümlemelerinde Deleuze’ün kökensele dünya ve itki imgelerin tasniflenmesinde odaklandığı ölçekler dikkate alınmıştır: Mizansen, bedensel dışavurum (oyunculuk) ve dilin kullanımı. Bu ölçekler Deleuze’ün adı geçen kavramlarıyla yorumlayıcı bir yöntemle çözümlenmiştir.

Gilles Deleuze’ün Sanat Makinesi: Sanat ve Sinema İçin Kavramlar

Sanat, Deleuze’ün felsefesinde çok belirgin bir yer tutmaktadır. Akademik yazına başladığı 1953’ten sonra gelen ilk on yıl içinde sanat felsefesine yönelmiştir ve sanat üzerine

yazdığı ilk incelemelerinden itibaren metnin ilerleyen bölümlerinde kullanılacak kavramların temellerini oluşturmuştur. Öte yandan Sauvagnargues, onun sanattan bahsetmediği çalışmalarında bile sanatla ilgili referanslara yer verdiğini belirtir (Sauvagnargues, 2010, p.10). Üstelik sinema felsefesinde kullandığı kavramlar çeşitli biçimlerde diğer sanat metinlerinde de bulunur. Örnek filmlerin çözümlenmesinde kullanılan “itki imgeler”, “kökensele dünyalar” ve bu kavramların bileşenleri olarak “oluş” ve “insan dışı hale geliş, hayvan-oluş” *Sinema I Hareket İmge*’den önceki çalışmalarında ve sanat felsefesine odaklandığı metinlerinde bulunmaktadır. Bu nedenle makalenin bu bölümünde, film çözümlenmelerinde kullanılacak bu kavramların kökenlerini ve sinemada kullanımını anlamaya olanak tanınması açısından Deleuze’ün sanat felsefesine odaklanılacaktır. Bu yöntem öncelikli olarak onun sinema felsefesinde kullandığı kavramların diğer sanat çalışmalarında kullandığı kavramlarla ilişkisini görmek açısından önemlidir. İkincisi onun felsefesindeki anahtar kavramların sanat felsefesinde tezahür edilmişlerini anlamayı olanaklı hale getirmektedir. Onun sanat felsefesini, sinema felsefesini, sinema kavramlarını anlayabilmek ve kullanabilmek adına bir genelleme yardımıyla başlangıç yapmak kullanışlı olacaktır: “ilk yapıtlardan *Farklılık ve Yineleme*’ye³kadar sanat konusu öncelikle yazının ayrıcalığından geçer. Guattari ve *Anti-Ödip*’ten itibaren düşüncenin edimsel dönemeciyle beraber, Deleuze bir yorum eleştirisine ve *Mille Plateaux* sonrasında, bütünüyle imgenin göstergebilimi ve sanatsal yaratıya kendisini adanmasını olası kılan çokluklar mantığına girer” (Sauvagnargues, 2010, p. 12). O halde Deleuze sanat felsefesini oluşturmaya öncelikle edebiyatla başlar ve sinema felsefesine geçiş yaptığında, dilsel gösterge sisteminden hareketli imajın gösterge sistemine doğru yönelmiştir.

Deleuze, 1964’te yayınlanan *Proust ve Göstergeler*’den itibaren edebiyat dolayımıyla kendi sanat felsefesinin kavramlarını oluşturmaya başlayacaktır. Burada kullanılan ‘dolayımıyla’ kelimesi edebiyat ve felsefe arasında bir hiyerarşik düzenleme değildir. Diğer bir deyişle Proust’un eserleri Deleuze’ün felsefesinde araçsallaştırılmış ya da şeyleşmiş değildir. Daha ziyade Proust’un edebiyatlaşan zihni, Deleuze’un kavramsallaşan zihnini harekete geçirmiştir.

Proust ve Göstergeler’de Deleuze, Proust’un edebiyatında göstergelerin yayılmasına odaklanır. Proust’un eserlerindeki ‘arayışın’ bir gerçeklik arayışı olduğu, ancak felsefedeki gerçeklik arayışından farklı olduğunu vurgular (Deleuze, 2016, p. 21). Felsefe varsayımsal bir gerçeklik peşindedir, edebiyatlaşan zihin ise ansızın karşılaşılan bir göstergenin ‘anlamını yorumlamak, deşifre etmek, çevirmek, bulmak’ (Deleuze, 2016, p. 22) üzerine rastlantısal bir gerçekliğe yönelir. Bu bakımdan edebiyat olarak sanat, varlıkların ilk göstergeleriyle ilgilenmez. Diğer bir deyişle sanatın ilgisi nesnesiyle uyum halinde olan, göstergenin nesnel yanı değildir. Sanat nesnede gömülü halde bulunan ve gizlenen göstergeyle ilgilenir. Deleuze şöyle ifade eder “bir sanat eseri, felsefi eserden daha değerlidir; çünkü göstergede kuşatılmış olan, bütün apaçık anlamlamalardan daha derindir (Deleuze 2016, p. 34). Proust’un yazıları çerçevesinde göstergelerle ilgili yedi kategori belirler. Bu kategorileri şu başlıklar altında toplamak mümkündür: “1)Göstergenin somutlaştığı madde [...]2)Bir şeyin gösterge olarak yayıldığı ve kavrandığı tarz[...] 3) Göstergenin üzerimizdeki etkisi [...] 4) Anlamın doğası ve göstergenin anlamıyla ilişkisi [...] 5)Göstergelyi açıklayan ya da yorumlayan [...] 6)Göstergede bulunan zamansal yapılar [...] 7) Öz” (Deleuze, 2016, p. 82-85). Deleuze’ün bu kitapta tasnifleme yöntemiyle açıklamaya çalıştığı sanat göstergeleri, filmlerin ontolojik yetilerinden yola çıkarak kendi fikirlerini kurmasına dayalı sinema felsefesinde kullanacağı yöntemi çağrıştırmaktadır. Sinema üzerine yazdıklarını genel olarak iki kategoriye yayımlar: İlk kategori klasik sinemada karşılığını bulan ve II.Dünya Savaşı öncesinde kurgunun olanaklarının filmlerdeki etkisini inceleyen ‘hareket-imge’ sinemasıdır. İkinci kategori savaş sonrasında gelişen ve hareketten bağımsızlaşan, Henri Bergson’un zaman kavramıyla ilişkili ‘zaman-imge’ sinemasıdır. Sinema felsefesi üzerine bu iki temel kategoriye uygun olarak yayınlanan kitaplardan önce edebiyat üzerine incelemelerine *Sacher-Masoch’un Takdimi* (Présentation de Sacher-Masoch, 1967) eseriyle devam eder. Bu kitapta *Kürklü Venüs* romanının yazarı Leopold von Sacher-

³ Çevirmenin *Farklılık ve Yineleme* olarak yer verdiği kitap, *Fark ve Tekrar* ismiyle Norgunk Yayıncılık tarafından ilk olarak 2017 yılında yayınlanmıştır.

Masoch'un edebiyatını incelemektedir. Masoch'un romanıyla ilgili "duyuların kuramcı hale gelişi" (Deleuze, 2019, p. 58) ifadesini kullanmaktadır. Masoch'un edebiyatı için kullandığı bu tanımlama, filozofun sanatın ontolojisinde ortaya koymaya çalıştığı ve sinema felsefesinde de açığa çıkan bir önermedir. Bu ifade Deleuze'un bütün sanat felsefesinde tartıştığı düşüncenin özeti şeklinde değerlendirilebilir: felsefenin ve bilimin yaptığına benzer biçimde yaşamla ilgili bilgi üretmenin ve yaşamı anlamak için bilgi edinmenin bir aracı olarak sanat. Bu kitaptan hemen sonra yayınlanan doktora tezi *Fark ve Tekrar*'da (*Différence et répétition*, 1968), 'oluş' ve 'rizom' kavramlarının bir bileşeni olarak fark ve tekrar kavramsallaştırmasına değinir. Doktora teziyle ilgili bir jüri savunmasında özün tekilliklerle ve farklılaşmayla kavranabilecek, uzay-zaman ilişkilerinin şekillendirdiği bir oluş olduğunu ifade ederken Marcel Proust'un, Antonin Artaud'un eserlerini örnek verir (Deleuze, 2009a, pp. 149-185). Deleuze'e göre fark olumsuz değil aksine 'oluş'a imkân verdiği için olumludur. Colebrook, Deleuze'un fark felsefesiyle ilgili şunları ifade eder: "Deleuze'e göre hayatı bir bütün olarak düşünme gücüne en iyi karşılık gelen kavram farklılıktır. Hayat farklılıktır; farklı düşünme, farklı olma ve farklılıklar yaratma gücüdür.(...) Benzer şekilde ama kendi farklı tarzında sanat da farklılıkla karşılaşır: bir farklılık kavramı üreterek değil ama farklılıklar sunarak ve yaratarak bunu yapar (Colebrook C. , 2013, p.24). Deleuze, *Fark ve Tekrar*'da "sinemanın sahip olduğu veya icat ettiği özel tekrar tekniklerini ortaya koyması" (Deleuze, 2017, p.381) anlamında Alain Resnais'in *Geçen Yıl Marienbad*'dayı (*L'année Dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) örnek verir. Sinema kendi "tekrar teknikleri"yle, çekim açılarıyla, kamera kullanımıyla, kurguyla, sahne kurma yöntemleriyle düşüncenin üretilmesi için fark oluşturma potansiyeline sahiptir. Denilebilir ki Deleuze, filmlerde gördüğü bu potansiyelleri, filmlerin özgün fikirler sunma gücünü 1960ların sonlarında düşünmeye başlamıştır.

Deleuze, *Sinema I-Hareket İmge*'yi yayınlamadan önce diğer bir ifadeyle edebiyat göstergelerinden hareketli imaj göstergeleri üzerine yazmaya geçmeden önce, 1975'te, Guattari'yle birlikte *Kafka: Minör Bir Edebiyat*'ı yazar. Bu metin, Kafka'nın eserlerindeki 'hayvan' varlığını, sanatçının algı ve duyularının çeşitlendirilmesi olarak inceler. İkiliye göre Kafka 'hayvan-oluş' göstergelerini kullanarak insan öznenin içindeki duyu yoğunluklarını ortaya koymaktadır. Duyu yoğunluklarının etkisiyle ortaya çıkan fark, insan dışı oluş sürecini başlatır. Deleuze 1981'de Francis Bacon üzerine *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantiği* 'nı (*Francis Bacon: Logique de la sensation* , 1981) yayımlar. Burada, *Kafka: Minör Bir Edebiyat*'taki 'hayvan-oluş' Bacon'un imajlarıyla yeniden Deleuze felsefesine yön verici kavramlar olarak kullanılır. Alain Badiou ve Barbara Cassin kitabın yeniden basımındaki önsözünde Deleuze'un sanatı, bir düşünme biçimi olarak felsefesine yerleştirmesine ve sanatçı-filozofla/ filozof-sanatçıyı birbirleriyle hemhal etmesine vurgu yapmaktadırlar (Deleuze, 2020a, p.9). Deleuze, burada Bacon'un resimleriyle ilgili "biçimlerin birbirine tekabül etmesi yerine hayvanla insan arasında bir ayırt edilemezlik, karar verilemezlik bölgesi meydana getirir. İnsan, hayvan olur, ama bu olurken hayvan da zihin" (Deleuze, 2020a, p. 28) açıklamasını yapmaktadır. Bir kez daha Deleuze, sanatçının duyumsamasını insandan insan dışı hale gelişe doğru genişletir. Sanatçı duyumsamalarıyla insan varlıkta farklılaşmalar yapabilmektedir. Sanatçının duyumsamalarıyla farklı tekillikler inşa etmesi çoklukların oluşmasına yol açar. Çokluk, Deleuze ve Guattari'nin *Kapitalizm ve Şizofreni'nin Bin Yayla* bölümünde rizomun ilkelerinden biri olarak kavramsallaştırılır. Rizomun üçüncü ilkesi olan çokluk, niteliksel farklılaşmalardır. Burada sayısal anlamda birden türeyen nicel bir büyüklük söz konusu değildir. Birlik (unity) düşüncesine bir seçenek olarak çokluk (multiplicity) başlangıcı ve sonu olmayan ve kesintisiz oluşların bağlantılarıyla ortaya çıkandır (Deleuze & Guattari, 1987, pp.8-9). Farklar, çoklukların zorunlu bir sürecidir. Oluş, farklardan geçer ve çokluklar kurar. Sanat ve özde sinema niteliksel farklar yaratarak çokluklar kurma gücündedir. Çokluk, tek bir insan içindeki farklı duyu yoğunlukları şeklinde de tezahür edebilir. Hayvan-oluş da olduğu gibi. Denilebilir ki, Deleuze'un ilk eserlerinden 1980li yıllara kadar geçen sürede insan-dışı hale geliş, hayvan oluş, oluş, çokluk gibi kavramlar birbirinden farklı kitaplarda sıkça kullanılmış ve onun felsefesinin ve sanat felsefesinin temel kavramları olmuştur. Bir sonraki bölümde bu kavramlardan insan-dışı hale geliş, hayvan oluş, oluş örnek filmler yoluyla açıklanacaktır.

Deleuze,1983'te *Sinema I Hareket İmge* kitabını yazar. "Kendimizi imge=hareket olan bir dünyanın teşhiri karşısında buluyoruz" der (Deleuze, 2014, p.84) ve sinemanın "hareket-imgeyi açıkça ortaya koyduğunu" (Deleuze, 2014, p.83) ifade eder. Deleuze, felsefesinin sinemayla karşılaşmasını aktarırken "imaja hakiki hareketi katan sinemayla nasıl karşılaşılmaz? Söz konusu olan felsefeyi sinemaya uygulamak değildi, fakat doğrudan felsefeden sinemaya gidiliyordu. Ve tersi de geçerliydi, sinemadan doğrudan felsefeye gidiliyordu" (Deleuze, 2009b, p. 294) demektedir. Deleuze, *Sinema I Hareket İmge'*de daha önceki sanat kitaplarında kullandığı yöntemi benimser. Bu kategorilendirme yöntemidir. Yazar sinema tarihinden film örnekleriyle imgeleri kategorilendirir. *Sinema I Hareket İmge;* çekim açıları, ölçekleri, kurgu gibi sinemaya özgü tekniklerin hareket üretimine odaklanırken; bu tekniklerin ortaya koyduğu imgelerle ilgili kavramlar üretir. Burada Deleuze, zamanın bir birimi olarak sürenin harekette somutlaşan haline odaklanır. *Sinema II Zaman-İmge'*de ise hareketle kavranabilen zaman algısının dışına çıkar. Rodowick'in sorduğu biçimiyle "süre artık hareketlerin eylemlere aktarılmasıyla ölçülmediğinde ne olur?" (Rodowick, 2011, p. 109). Diğer bir ifadeyle hareket ve süre ilişkisi koparsa ne olur ve böylesi bir durumda nasıl bir imaj ortaya çıkar? Bu kitapta imaj, mekana ve harekete bağlanmadan; görüntü ve işitsel öğelerin kullanılmasıyla zamanın öznel duyumsaması, algısı olarak kavranır. Denilebilir ki *Proust ve Göstergeler'*de göstergenin nesnesinden koparılmasıyla ortaya çıkan sanatsal duyumsama ve düşünme burada imajın, eylem ve hareketten koparılması mantığına dönüşmüştür. Proust için zaman gösteren tarafından bir kez tetiklendikten sonra belleğin zamanıyla iç içe geçerek bir oluşt girer ve nesnesinden bağımsızlaşır. Nasıl ki yazarın zihni nesnenin göstereninden özgürleşerek saf bir duyu kristaline dönüştüyse, imaj da mekan ve eylem yoluyla işlemek durumunda değildir. İmaj; hareketten, hareketin geçtiği mekansal bağlantılardan özgürleşmiştir. Buradan zaman-imge çıkar. Bütün bunlarla birlikte Deleuze "beyin, ekrandır" (Deleuze, 2009b, p.294) derken insan zihninin hareketiyle, sinemadaki hareket-imgeyi birbirine benzer olarak kavramaktadır: "sinema tam da imajı hareketlendirdiğinden imaja bir oto-hareket kazandırdığından hiç durmadan beyinsel akımlar çizmektedir (Deleuze, 2009b, p.294-295). Ona göre sinema, düşünce gibi işlemektedir. Sinemada felsefenin potansiyellerinin bulunmasının nedenlerinden biridir bu.

Deleuze için sinema kendi ontolojisinin olanaklarıyla düşünen, algılamalar ve uygulamalar inşa eden bir sanat biçimidir. Elbette her film bu potansiyeli gerçekleştirmez. Filmin, sinemadaki bu potansiyeli gerçekleştirebilmesi için çekimlerden yansıyan görüntüyü felsefede kavrama denk düşen bir imgeye dönüştürmesi gerekir. Deleuze için yalnızca büyük yönetmenler "kavramlar yerine hareket-imgelerle, zaman-imgelerle düşünürler" (Deleuze, 2014, p. 10). İmgeler sinematik düşüncenin göstergeleridir. Ona göre içinde yaşadığımız her şey hareket-ingenin bileşimi olarak kendini gösterir. Hareket-imge sineması ise duyu-motor sinemasıdır (Deleuze,2020, p.58) çünkü burada karakterler belli durumları kavrayışlarına göre tepki verirler. Hareket-ingenin üç çeşidi algılanım, duygulanım ve eylem imgelerdir. Algılanım imge, hareket-imgeyi kavramaya yönelen öznel ya da nesnel algılanımlardır ve hareket imgenin bir dönüşümüdür. Eylem imgeler belirli bir mekân, zaman ve koşullar içinde gelişen güçlerdir (Deleuze, 2014, p. 165). Duygulanım imgeler ise özellikle yakın planlarda, yüz çekimlerinde yoğunlaşan imgelerdir. Duygulanım imgeler, hareket ve algılanım imgeyi özelleştirir ve bunlar arasında bir ilişki kurarak hareketi bir niteliğe dönüştürürler (Deleuze, 2014, p.94-95). Felsefede kavramlar nasıl ki düşüncenin somut çıktılarysa ve yeniden felsefeye dönerek yeni kavramları tetikliyorsa; imgeler de sinemasal düşüncenin çıktılardır ve yeni imgeleri tetikler. Bu nedenle aslında Deleuze'ün imge taksonomisi birbirinden heterojen bir biçimde ayrı da değildir. Tasnifleme şu bakımdan önemlidir : "bir tasnif her zaman bir belirtibilimdir ve tasnif edilen, bir olay olarak kendisini sunan bir kavramı çekip çıkartmak için kullanılacak işaretlerdir" (Deleuze, 2009b, p. 296). Bu bakımdan *Sinema I'*deki tasniflemenin kaynağı filmsel düşüncenin somut olarak kendini sunduğu mizansenler, çekimler, kurgu ve hatta oyunculuktur. Tüm bunlardan hareket imgenin üç çeşidi olan algılanım imgeler,eylem imgeler ve duyu imgeler çıkar. İtki imgeler bunların arasında oluş sürecine girer ve ne bir

eylem ne de bir duygulanımdır. Onda, eylem imgede bulunan gerçekçilik ya da duygulanım imgenin 'idealizmi' yoktur (Deleuze, 2014, p. 165). Çünkü itki imgeler gerçekliği ve varlığın mevcut sınırlarını aşındırır. Bu nedenle itkinin farklılaşmalarını duygulanım imge ya da eylem imge tam anlamıyla veremez. İtkiler, doğrudan duyguların yerine geçmez. Saf bir izlenim de değildir. Ancak izlenimlerin, duyguların, duyuların ve algıların iç içe geçtiği 'oluşları' devindirendir.

Metnin ilerleyen bölümünde detaylandırılacak itki imgeler, kökensel dünyalarda 'oluş' sürecine geçerler. 'Oluş' bu duyguların genişlemesidir. Hem *Yeraltı* hem de 'da karakterlerin film evrenindeki davranışlarını Deleuze'ün itki imgeler kavramıyla ilişkilendirmek mümkündür. Öte yandan Deleuze'ün de belirttiği gibi "her kavramın birleştiricileri vardır" (Deleuze, 2013, p.23). Ve itki imge kavramının birleştiricileri de kökensel dünyalar, oluş ve insan-dışı hale geliş kavramlarıdır. Her iki filmin yönetmeni; kökensel dünyalar, oluş ve insan dışı hale gelişi, karakterlerin algılamalarını ve duygulamalarını dışa vuran itki imgelere karşılık gelecek biçimde sinematik olarak kurar.

Bulgu ve Tartışma: *Yeraltı* ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da İtki İmgeler ve Kökensel Dünya Bağlamında İnsan-Dışı Hale Geliş

Yeraltı, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* romanından bir serbest uyarlamadır. Filmde resmi bir kurumda memur olarak çalışan Muharrem'in (Engin Günaydın) üniversite arkadaşları tarafından hor görülmesiyle tetiklenen öfkesi anlatılmaktadır. Ancak Muharrem'in öfkesinde uygarlık eleştirisine dair derin bir felsefe bulunmaktadır. Bu uygarlık eleştirisinin somutlaştığı göstergeler Muharrem'in ilişkilendiği sosyal çevreye verdiği tepkilerdedir. Onun tepkilerinin rasyonellikten, rasyonel dışına/ duyumsamaya doğru dönüşümü aşağıda çözümleneceği biçimde insan ve hayvan karşıtlığını aşındırır. *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da Esmâ (Binnur Kaya) depresyon uyarısı nedeniyle tahliye edilen bir adadaki evde hizmetli olarak çalışmaktadır. Evin sevilmeyen oğlunun hastalık nedeniyle adaya gelişi ve kimliği bilinmeyen bir kadının adaya sığınmasıyla süregiden sosyal ilişkilerde çatışmalar ve dönüşümler başlar. Esmâ'nın sezgileri bu çatışmaları ve dönüşümleri anlamlandırmasında ona rehberlik eder. Esmâ'nın sezgileriyle olayları anlamaya çalışmasında ve kendini dışavurum biçimlerinde kategorik insan öznenin insan dışı oluş sürecine geçiş başlar. Hem Muharrem'in hem de Esmâ'nın varoluşlarını dışavurumlarında kurdukları farklar, insan özne kategorisindeki rasyonelliği aşındırır ve yerine duyulara dayalı itkileri koyar.

Deleuze, *Sinema I: Hareket İmge*'de daha önce edebiyat göstergelerinde incelediği oluş ve hayvan-oluş kavramlarını kökensel dünyalar ve itki imgelerle birlikte yeniden tartışır. Kökensel dünyalar, belirli mekânlar değilse de belirli ortamların enerjisine bağlı olması bakımından mekânlarla ilişkilendirilir (Deleuze, 2014, p. 165). Adının ima ettiği üzere temel itkilere yani rasyonelliğin olmadığı, dolayısıyla insan ve hayvanı birbirinden ayıran niteliklerin ortadan kalktığı canlılık kökenlerine geri dönüş için ortamlar sunar. Belirli bir toplumsallık ya da bir coğrafi mekân itkilerin doğuşuna yol açabilir. Böyle ortamlarda kişilerin ortamlarla kurduğu ilişkileri anlamlandırması rasyonellikten çok hissedilen duyumsamalarla gerçekleşir. Kökensel dünyalar gerçek ya da yapay ortamlardan çıkabilir. Burada önemli olan ortamların belirli itkileri açığa çıkarabilme enerjisine sahip olmasıdır. Bu ortamlarda kişilerin ortamlara verdiği tepkiler rasyonelliği referans almaz ve onlar kategorik olarak tanımlanan insan öznenin farklar yaratacakları bir oluş sürecine geçerek ortamlarla ilişkilendirilir. Deleuze'ün sanat felsefesinde oluş kavramı *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*'le birlikte merkezileşmeye başlamıştır. Oluş; sanatçının duyularını, sezgilerini ve algılarını insan kategorisinden özgürleştiren ve böylece bu duyularda, sezgilerde ve algılarda çoğulluklara yol açan süreçtir. Doğada her şey oluş sürecindedir: atomlar, bitkiler, canlılar. Oluş, Deleuze'ün kimlik, özne gibi tanımlamalara dair fikirlerinin bir parçası olarak düşünülebilir. Makalenin ilk bölümünde de belirtildiği üzere Deleuze'e göre kimlikler sabit değildir ve sürekli hareket halindedir (Sutton & Jones, 2016, p.65). Bu nedenle kimlik üzerine yapılan tanımlamalar da sabit olamaz (Sutton & Jones,

2016, p.65). “Eğer kimik sürekli olarak hareket halindeyse, her zaman ‘varlığa geliştir’; hiç bitmeyen oluş projesidir” (Sutton & Jones, 2016, p.66). Kökensele dünyalar, ‘oluş’ları ve etkileri doğuracak duyu ve algı referansları sunar. Bu bakımdan denilebilir ki kökensele dünyalar etkilerin “aktüelleşme ortamlarıdır” (Deleuze, 2014, p. 166). Deleuze, kökensele dünyaları temel etkilerle birlikte düşünür (Deleuze, 2014, p. 165). İtkiler, insanları rasyonel nedenlerle harekete geçirici güçler değildir. İtkiler, hayvanlarda olduğu gibi insanlarda da canlılığın gerekliliklerini yerine getirmek için işleyen güçlerdir. Acıkan insanı yemek yemeye yönelten yaşama gücü itkiye bir örnektir. Diğer bir ifadeyle, burada kişiler duyumlarını bir oluşa geçirir. Bir mizansende kurulan ortamların hepsi film açısından bazı duyguların ve fikirlerin açığa çıkarılmasına hizmet eder. Ancak kökensele dünyalar, fikirlerden ziyade temel etkileri açığa çıkardığı için yalnızca belirli mizansenlerde bulunabilir. Aktüelleşme ortamlarında harekete geçen temel etkiler, özne öncesi oluşumları (Deleuze, 2014, p. 166), hayvan ya da insana ait olmayan eylemleri (Deleuze, 2014, p. 166) açığa çıkarır. Bu çerçevede *Yeraltı*’nın tamamını Muharrem’in etkilerini açığa çıkaran kökensele bir dünya olarak incelemek mümkündür. Filmin başlangıç sahnelerinden itibaren, Muharrem’in içinde bulunduğu ortamlarla ilişkisi onun sabit bir insan öznenin, karşılaştığı olaylarla birlikte insan-dışı hale gelişle beliren temel etkilerini keşfetme ve bununla baş edebilme serüvenine dönüşür. Diğer bir ifadeyle film, Deleuze’ün ifade ettiği şekliyle ‘ben’ler yerine “olaysallıklar” olup olmadığımız” (Deleuze, 2009b, p.361) sorusunu sinematik olarak kurar. ‘Olaysallık’, Deleuze’ün felsefesinde ‘oluş’ biçimindeki ‘öz’lere gönderme yapar. Özün ‘oluş’ olarak tanımlanması özü sabit olmayan ve çeşitli karşılaşmalarla dönüşen bir akışa dönüştürür. Ben öznesinde gömülü halde bulunan kategorik insan, çeşitli karşılaşmaların etkisiyle sınırları belli olmayan bir ‘oluş’a girer. Yönetmen ‘öznenin olaysallıklar olup olmadığına’ dair soruyu, Muharrem’in yaşadığı olaylara tepkileriyle sinematik olarak yeniden sorar. Filmde Muharrem’in ‘oluş’ sürecini aktüelleştiren, onun temel etkilerini açığa çıkaran ve bu anlamıyla da kökensele bir dünya olarak isimlendirilebilecek üç temel ortam/kökensele dünya vardır. İlki, evine gelen hizmetliyle yaptığı sohbetin içeriğinden gelişir. Hizmetli (Nihal Yalçın) apartman yöneticisinin, eşinin ölümünün ardından uluma ve anırma nöbetleri geçirdiğini söyler. Muharrem bu bilgiden sonra film süresince diğer toplumsal ortamları psikocoğrafi mekânlara dönüştürerek kendi insan-dışı hale gelişinin kökensele dünyalarını kurar. Bu sahnenin hemen ardından apartman yöneticisinin kapısı önünde, onu çalıştığı yere götüren servis aracında ve para karşılığı cinsel ilişki yaşadığı otelde kimseye aldırış etmeden ulur, hırlar. Aşağıda sahne/mizansen, kökensele dünya ve buradan açığa çıkan imgelere dair tablo yer almaktadır.

	Kökensele Dünyalar	Kökensele Dünyalardaki Sahnelerin/Mizansenlerin İçeriği	Kökensele Dünyada Açığa Çıkan İtki İmgeler
Yeraltı	Muharrem’in evi ve apartmanı	Muharrem yaşadığı evin apartmanında, yöneticisinin kapısında köpek gibi ulur.	Özne öncesi oluşumlar, hayvan/insan ayrımının aşındırılması
	Muharrem’i işe götüren servis aracı	Muharrem servis aracının içinde, mesai arkadaşlarına aldırmadan köpek gibi ulur.	
	Muharrem’in para karşılığı cinsel ilişki yaşadığı oda	Muharrem ilişki sonrası kadının karşısına geçer ve saldırmaya hazır köpek sesleri çıkarır.	

Yeraltı’nda kökensele dünyalar ve itki imgeleri gösteren tablo

Şarkı Söyleyen Kadınlar, deprem nedeniyle tahliye edilmiş bir adada geçer. Adanın diğer toplumsal coğrafyalardan yalıtılmışlığı, adada bulunan ormanın yabancı doğası ve yalnızca bir kaç kişinin yaşıyor olması adayı psikocoğrafi bir mekâna dönüştürür. Bu dışa kapanma

haliyle ada, film karakterlerinin itkilerini ortaya çıkaran aktüelleşme ortamları için ideal bir coğrafyadır. *Yeraltı*'nda olduğu gibi *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da da film evrenini oluşturan ada, fiziki ve toplumsal durumu bakımından Esmâ'nın kategorik insan kimliğinin ötesine geçmesini kolaylaştıran kökensele bir dünya sunar. Öte yandan filmde Esmâ'nın itkilerini açığa çıkaran ve insan-dışı oluş sürecini dolaysızca görünürleştiren bir kaç baskın kökensele dünya vardır. Aşağıda filmin sahne/mizansen, kökensele dünya ve buradan açığa çıkan itki imgelere dair bir tablosu yer almaktadır.

	Kökensele Dünyalar	Kökensele Dünyalardaki Sahnelerin/Mizansenlerin İçeriği	Kökensele Dünyada Açığa Çıkan İtke İmgeler
<i>Şarkı Söyleyen Kadınlar</i>	Orman	-Esmâ ağaçlar ve ormanla sezgisel iletişime geçer. -Esmâ geyik boynuzu takarak arkadışıyla hayvansı neşeyle oyun oynar. -Esmâ kuşlarla konuşur. -Esmâ sadece kendisine görünen bir geyikle sevgi bağı kurar.	Kategorik insan öznenin sınırlarını aşma, hayvan oluş, ilahi bir varlık oluş.
	Ev	-Esmâ, temizliğini yaptığı evin ölen oğlunu diriltir. -Esmâ adaya sığınan kadınla insan dilini aşındıran bir dille konuşur.	

Şarkı Söyleyen Kadınlar'da kökensele dünyalar ve itki imgeleri gösteren tablo

Yukarıdaki tablolar incelendiğinde, her iki filmde belirtilen mekânların kökensele bir dünyayla ilişkilendirilmesinin nedeni, bu mekânlarda kurulan mizansenlerin insan ve hayvan arasındaki kategorik sınırları belirsizleştirerek, itkileri açığa çıkarmasıdır. Mekân; mizansen, oyunculuk ve dilin kompozisyonuyla karakterlerin duyularını dönüştürecek bir psikocoğrafi ortama dönüşür. Deleuze itkilerin, yalnızca kökensele dünyalarda "deneyimlenen his ve heyecanlardan" (Deleuze, 2014, p.167) oluştuğunu ifade eder. Bu his ve heyecanlar insanların ve hayvanların ortak duyularıdır. Burada Deleuze'ün metinlerinde adı geçen Gilbert Simondon'un hayvan kuramı tarihinde ifade ettiği fikri hatırlatmak katkı sağlayıcı olacaktır. Simondon, hayvanların içgüdüsel yaşamının insan gerçekliğiyle ilgili düşünmeye fırsat verdiğini belirtir (Simondon, 2019, p.49). Demek ki insanın içgüdülerinde de hayvansal varoluşla ilgili bir gerçeği bulmak mümkündür. İçgüdü ve kök itkiler birbirinin yerine geçebilir. Bu bağlamda kökensele dünyalardaki hisler, duyular, sezgiler insanın, insan dışı canlılarla arasındaki ortak kökensele itkilerini özgürleştirmesine olanak tanırken, insanı kategorik ve kavramsal olarak yeniden düşünmeye de imkân sunar. Yukarıda yer alan mizansenlerde de karakterlerin duyuları ve heyecanları hareket geçer. *Yeraltı* ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da coğrafi ve toplumsal ortamlarda gerçekleşen olaylar Muharrem ve Esmâ'nın duyularını tetikler. Bunun sonucunda her iki karakterin oyunculuğunun gösterenleri olarak bedensel dışavurumları insan özne kategorisinden bağımsızlaşır. Her iki karakter hayvan-oluş sürecine geçer. Colebrook'un da belirttiği gibi Deleuze için oluş süreci 'insancılık' ve 'öznecilik' sabitlemesine karşı gelişir (Colebrook C., 2013, p.165) çünkü oluşun gerçekleşmesi tekrar dizgeleri içindeki farkla mümkün hale gelir. Kategorik insan özne, kültürel bir tekrar olarak düşünüldüğünde Muharrem ve Esmâ karakterleri insan öznede bir fark yaratırlar. Bedensel dışavurumun dışında uluma, hırlama, dilsel değişim de karakterlerin hayvan oluşa geçişlerinin işitsel gösterenlerdir. Bu nokta tam olarak Deleuze'ün kökensele dünyada harekete geçen itkilerle ilgili açıklamasının sinematik bir karşılığıdır. Deleuze kökensele dünyalar için "orada karakterler hayvanlar gibidir(...)"Bunun

nedeni, onların bu hayvanların şekline ya da davranışlarına sahip olmaları değil, edimlerinin insan ve hayvan arasındaki tüm farklılaşmalardan daha önce gelmesidir. Bunlar insan hayvandır” (Deleuze, 2014,p.166) demektedir. *Yeraltı*’nda Muharrem; apartmanda, onu işe götüren servis aracında ve para karşılığı cinsel ilişkiye girdiği odada ulur, hırlar ve bedensel dışavurumu insan ve hayvan arasında bir yerde hareket eder. Muharrem içinde bulunduğu ortamı duyumsadığında dilsel ve bedensel gösterenler yoluyla hayvan-oluşa geçiş yapar. Bu hayvan-oluş kendisini tehdit altında hissettiği için saldırmaya hazır bir hayvan-oluştur. Dışsal dünya ona sempati göstermemiş aksine onu hor görmüştür. Kendi varlığının yok sayılmasına karşı var olma içgüdüsünü, yaşam itkisini edimselleştirmiştir. Deleuze ve Guattari, Kafka’nın eserlerindeki hayvan-oluşu, yazarın kurduğu bir kaçış stratejisi olarak yorumlar (Deleuze & Guattari, 2008, pp.52-54). Muharrem de içinde bulunduğu dünyayla baş edebilmek için hayvan oluşa geçiş yapmıştır. *Şarkı Söyleyen Kadınlar*’da Esmâ arkadaşıyla birlikte ormanda geyik boynuzları takar, bedenini bir insan gibi değil bir hayvan gibi biçimlendirir, geyik ve kuş sesleri çıkarır. Esmâ’nın hayvan-oluşunda ormanın enerjisini duyumsayan, insana ait tüm kültürel kimliklerin yükünden kurtulmuş saf neşeye dair itkiler açığa çıkar. Her iki karakterin davranışları amaçlanmış tepkiler değil, ortamların ve olayların enerjisiyle açığa çıkan, ortam ve olaylara rasyonel bir ilişkiyle bağlanmayan, öngörülemez hareketliliklerdir. Her iki yönetmen, karakterlerin bedensel dışavurumlarında, jestlerinde ve dillerinde bir halden-başka bir hale; bir duyumdan başka bir duyuma geçişi görünürleştirtirmiştir. Muharrem’in aniden ulumasıyla, Esmâ’nın bir anda kullandığı dilin koordinatlarını yapı bozumuna uğratmasıyla süregitmeye başlayan ‘oluş’ tam olarak Deleuze’ün felsefesindeki anlamıyla imgesel bir göstergedir. Çünkü felsefenin temel düşünme uğraklarından biri olan ‘öteki’ hakkında fikir üretmeye imkân veren bir imge olarak kurulmuşlardır (Colebrook, 2013, p.174). Muharrem’in ve Esmâ’nın mekânları ve ortamları algılaması, duyumsaması bedensel ve işitsel olarak belirli itkileri açığa çıkartırken felsefede kavrama denk gelen ve düşünmeyi harekete geçiren bir imge kurulumudur. İmgenin göstereni dil ve beden bir ‘oluş’ şeklindedir. Bu imge izleyiciyi insana ait bir ‘öz’ fikrinin olup olmadığına dair düşünmeye yöneltir.

Her iki filmde karakterlerin kimlikleri, varlıkları film süresince ‘oluş’tadır. Muharrem ve Esmâ, bedensel ve dilsel gösterenlerle insan özne kimliğinin sınırlarını aşındıran ‘oluş’ halindedir ve bu oluş hayvan oluşa yönelmiştir. Deleuze ve Guattari hayvan-oluşu “hareket etmek, bütün olumluluğu içinde kaçış çizgisi çizmek, bir eşiği aşmak, yalnızca kendileri için değer taşıyan yoğunluklar sürekliliğine ulaşmak [...] bütün anlamlandırmaların çözüldüğü katıksız bir yoğunluklar dünyası bulmak” (Deleuze & Guattari, 2008, p.20) şeklinde tarif etmektedir. İki düşünürün tarif ettiği hayvan-oluştaki motivasyonu,yönetmenler filmlerinin merkezine Deleuze’ün kökensel dünyalarla ilgili tanımları bağlamıyla yerleştirmektedir. Kökensel dünyalar, insanın insan olma sürecine, insanın toplumsal ve kültürel gelişimine, insanı diğer canlılarla ortaklaştıran temel itkilerinin baskılanması tarihine hayvansı itkileri açığa çıkartabilecek eleştirel bir ortam sunar. Bu noktada Deleuze, kökensel dünyalarda bir biçimde uygarlık tınısı bulunduğunu (Deleuze,2014, p.167) ifade eder. Bu “tını” negatif anlamdadır. *Yeraltı*’nın genelinde modern uygarlıkla ilgili eleştirel düşünce, modern uygarlığın değerlerinin gündelik yaşamı ve toplumsal ilişkileri tahakküm altına almasını yansıtan mizansenlerde gösterilmiştir. Yönetmenin *Yeraltı*’ndan önceki filmografisinde de karakterlerin toplumdaki uzaklaşması yönetmenin auteur özelliklerinden biri olarak değerlendirilmiştir (Öztürk, 2006, p.83). Bu çerçevede Muharrem’in memuriyet yaşamını, boş zamanlarını geçirme biçimini ve arkadaşlarıyla ilişkisini anlatan sahnelerde onun hoşnutsuzluğunun bedensel ve dil düzeyindeki dışavurumu görülmektedir. Modern uygarlığın kültürel işleyişi özneyi, psikolojik ve toplumsal olarak belirli konumlara sabitleme stratejileri geliştirir. Öznenin, bu kültürel işleyişe katılıp, bu işleyişin bir parçası olması kendi güdülerini, kendi duyularını, kendi doğasını ve arzularını baskılamasını gerektirir. Deleuze, özellikle Freud’un ödip kuramı aracılığıyla bu ‘baskı’lanmayla oluşturulan, sabit bir kimlik anlayışını eleştirir; Deleuze, arzuyu öznenin oluşlarına imkân veren bir güç olarak kabul eder (Deleuze, 2020b, pp.23-26). Muharrem yaşadığı toplumsallıkta, kendi varoluşunu gerçekleştirme arzusuyla toplumsal ilişkilerin gereklilikleri arasındaki uzlaşmaz çelikeyi sürekli duyumsar. Yaşadığı modern

uygarlık onu kendi doğasıyla kabul etmez. Bu nedenle işten eve döndükten sonra doğa belgeselleri izler. Bu sahneler onun yabanıl köklerine dönme arzusunun gösterenidir (Gürbüz, 2015, p.199). Belgesellerdeki anlatıcının insan merkezci yorumlarını da öfkeyle eleştirir.

Şarkı Söyleyen Kadınlar' da ise modern uygarlık hakkındaki eleştirinin özünü, tabiatın varlıklara etkisi fikri kurmaktadır. Doğayla temasını yitirmemiş insan, uygarlığın kendisini biçimlendirmek için geliştirdiği çeşitli mekanizmalardan özgürleşeceğinden, kendi doğasına da yakınlaşacaktır. Esmâ'nın da kategorik insan varlığından özgürleşerek, oyuncu bir hayvan oluşa yönelmesi ormanın enerjisiyle açığa çıkar. Muharrem için kent ve toplumsal yaşam, onu yabanıl doğasından yani köklerinden uzaklaştırmaktayken; orman Esmâ'ya yabanıl doğasını gerçekleştirilmesi için fırsat sunmaktadır. Bu nedenle orman bütünüyle bir kökensel dünyadır. Her iki yönetmen canlılığın yabanıl doğasında bulunan temel itkileri açığa çıkaran imgeleri kurarken, modern uygarlıkta insan doğasının disipline edilmesine bir eleştiri getirir. Aydınlanmayla birlikte antropolojik makine (Agamben, 2009, p.38) insan ve hayvan arasında büyük farklar inşa etmiş, insanın ve hayvanın canlılıkla ilgili temel ortaklıkları yok sayılmıştır. Agamben, antropolojik makineyle birlikte insanın kavramsal olarak varoluşunu dayandırdığı insan/hayvan, akıl/ruh gibi ikiliklerden kendini ayırdığı yerde kalanın insan olduğunu ifade eder (Agamben, 2009, p.24). Bir başka ifadeyle insan, hayvandan arta kalandır (Agamben, 2009, p.24). Bu bağlamda Deleuze'ün dolaysızca hayvan-oluşla bağlantılandığı itki imgeler, Muharrem'in ve Esmâ'nın oyunculuklarında da benzer bir dolaysızlıkla hayvan-oluşla bağlanırken, Deleuze'ün ifade ettiği biçimiyle yönetmenler "uygarlığa bir tanı koymaktadır" (Deleuze, 2014, p.167) ve bu yönüyle Deleuze'ün 'doğalcı yönetmenler' (Deleuze, 2014, p.167) tarifine de uymaktadır. Doğalcı yönetmenler, insan ve yaşamla ilgili fikirlerini yer yer gerçeksütücülüğe yaklaşan bir anlatımla ifade edebilirler (Deleuze, 2014, p.167). Bu bağlamda Deleuze'ün kökensel dünyalar ve itki imgeler ilişkisiyle ilgili "gerçekçilik çizgilerini özel bir gerçeküstücülüğe taşıyarak vurgular" (Deleuze, 2014, p.167) tanımı önemlidir. *Yeraltı'*nda olduğu gibi *Şarkı Söyleyen Kadınlar'* da da kökensel dünyalarda açığa çıkan itki imgelerde gerçekçiliğin sınırları hayvan-oluşla aşındırılmıştır. Muharrem'in hırlaması, uluması; Esmâ'nın ormandaki bazı hayvanlarla sezgisel bir iletişime geçmesi görgül gerçekliği aşar. Öte yandan *Şarkı Söyleyen Kadınlar'* da Esmâ, çalıştığı evin oğlu öldüğünde kendi yaşama itkisini ölünün bedenine geçirir. Ölünün başında duran doktor ve diğer aile yakınlarının gözü önünde ölü beden yeniden yaşama döner. Esmâ'nın bu mizansende başka bir oluşa geçişi, ilahi oluşa geçişi görünürleşir. Gerçekçi dekor ve karakterler, mizansendeki olayın gerçek üstücülüğü ile iç içe geçer. Mizanseni bu biçimde kurma Reha Erdem sinemasının özgün yanlarından birini oluşturmaktadır. Doğan, yönetmenin sinemasının ayırd edici yanlarını ortaya koyarken: "uzama ve zamana dair yaratılan belirsiz ve geniş zamanlı atmosferler giderek kendi içine açılan çok katmanlı özel imgelem alanlarına dönüşmekte ve figürlerin (karakterlerin) dolayısıyla izleyicinin algısında evrenin farklı bir algılayışını biçimlendirmektedir. Tüm filmlerindeki anlatı günümüz gerçekliğinden yola çıkmakta ama gerçekliği terk ettiği sınırla kendini pekişmektedir" (Doğan, 2019, p.213) demektedir. Adı geçen mizansende kökensel dünyalarda bulunan gerçek üstücülük izleyicinin algı dünyasını genişletmekte, izleyici pozitivist gerçeklik üzerine düşünmeye teşvik edilmektedir.

Şarkı Söyleyen Kadınlar' da gerçekliğin aşındırılması dil göstereniyle de kurulur. Esmâ ormanda oyun oynarken dilin insani kullanımını aşındıran sesler çıkarır ve iletişimini bu seslerle kurar. Benzer biçimde evde Meryem'le (Deniz Hasgüler) konuşurken kelimeleri parçalar, kelimelere yeni ekler getirir, kelimelerin kullanılan fonotiğini değiştirir. Burada Deleuze'ün sanat felsefesindeki bir başka kavram sinematik olarak kurulur. Deleuze ve Guattari, *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin'*de Kafka'nın bir Çek Yahudisi olarak Almanca'yı kullanırken dili yersizleştirdiğinden bahseder. Bu minör edebiyatın tanımlarından da biridir: dilin yersizyurtsuzlaştırılması. Hayvan oluş'taki gibi dilin yersizyurtsuzlaşması da kaçış çizgisidir. Esmâ; Aristoteles'te ve Descartes'ta insan ve hayvan arasındaki temel farklılık olarak ortaya konulan dil kullanımı becerisini (Ryan, 2019, p. 18-19) yapı bozumuna uğratar. Yalnızca Aristoteles ve Descartes'la sınırlı kalmayan ve insanı hayvanlara göre daha üstün bir

canlı olarak konumlandırılan nitelik insanların konuşma becerisidir. Hegel de insan ve hayvan arasındaki farklardan birini konuşma kabiliyeti olarak saptar (Timofeeva, 2018, p.108-109). Esmâ kendi kategorik yetkinliğini, kökensel itkilerini açığa çıkarabilmek için kullanmayı tercih etmemiştir. Esmâ'nın konuşma dilini değiştirmesi, yaygın kullanımını bozması kategorik olarak insan türünü hayvan türünün üstüne yerleştiren hiyerarşik yapıyı bozar ve insan dışı oluşun minör yanını ortaya koyar. Dili yersizyurtsuzlaştırması kategorik insan öznenin yersizyurtsuzlaşmasıdır. Esmâ sadece duyularını dışavurması bakımından değil dil düzeyinde de arada oluşu görünürleştirir. "Arasılık Reha Erdem sinemasında karakterlerin ortak özelliği olarak tanımlanmıştır (Gülengül Altıntaş'tan aktaran Keskin ve Baykan, 2020, p.252). Esmâ karakteri bağlamında 'arasılık' insan ve hayvan, insan ve ilahi varlık arasındaki oluşur. Bu melez hâl Esmâ'nın duyularını genişletir ve çoklu perspektifler kurabilmesine yol açar. Öte yandan Deleuze'ün kökensel dünyalara en kolay kadınların ulaşabildiği (Deleuze, 2014, p.179) saptaması *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da Esmâ'nın ormanla kurduğu ilişkide görünürleşir. Adadaki diğer kadınlardan ve erkeklerden farklı bir biçimde Esmâ, ormanın bütün enerjisini görgül gerçekliği aşındıracak biçimde kendi enerjisiyle iç içe geçirir. Ve doğanın döngüsündekine benzer bir enerji kuvvetiyle ölmüş olanı yeniden canlandırır.

Deleuze, kökensel dünyalarda ortaya çıkan itki imgelerden bahsederken "türsel bir seviye kaybı" (Deleuze, 2014, p.170) ve "entropi" (Deleuze, 2014, p.170) ifadelerini kullanır. Kategorik insandan özgürleşmek ve oluşa geçebilmek için bu zorunludur. Entropi bir bengi dönüş biçiminde gerçekleşebilir (Deleuze, 2014, p.170). Muharrem'in film süresince bir oluştan başka bir oluşa geçmesinin filmin sonunda kendi benliğini onaylaması şeklinde dışavurumu bir tür bengi dönüş olarak yorumlanabilir. Esmâ'da entropi insanın en önemli türsel özelliği olan konuşma yetisini isteyerek bozuma uğratması şeklinde gösterilir. Esmâ, kendi dilini yaratarak, bu dile hayvan seslerini dahil ederek hem doğa ve kültür arasındaki karşıtlık ilişkisini bulanıklaştırmıştır hem de kendi diliyle kendi öznelliğini yeniden kurmuştur. Her iki karakterde ilk bakışta bozulma şeklinde anlamlandırılacak niteliksel fark, oluşum sürecinin bir parçasıdır ve karakterlerin tüm kategorilerin ötesinde kendilerini inşa etmesinin bir aşamasıdır.

Yeraltı ve Şarkı Söyleyen Kadınlar filmlerinde yönetmenler hayvan türüne ait işitsel ve bedensel gösterenleri, karakterlerin oyunculuklarında yeniden yurtlandırmışlardır. Bu yolla karakterlerin dış dünyayla ilişkileri imgesel olarak kurulmuştur. İmge ise artık bu anlamıyla Deleuze'ün felsefede kavram için açıkladığı niteliğe sahiptir: "kavram, bir düşünce eylemidir, sonsuz (yine de az ya da çok büyük) hızla işlem yapan düşüncenin eylemidir" (Deleuze, 2013, p.28). Yönetmenler Hayvan oluşa ait itki imgelerle "içimizdeki hayvan ruhu kadar insanlık içerisindeki animaliteyi özgür bırakmak" (Batukan, 2016, p.84) fikrini tartışmışlardır. Yorumlarsak, imgeler yönetmenlerin 'düşüncelerinin eylemleri'dir. Örnek filmlerde yönetmenler itki imgeler yoluyla felsefeyi film diline tercüme etmiş, hayvan oluş şeklinde tezahür eden 'öteki' üzerine düşünmek için bir koridor kurmuşlardır.

Sonuç

Yeraltı ve Şarkı Söyleyen Kadınlar filmleri Gilles Deleuze'ün *Sinema I: Hareket İmge* kitabındaki itki imgeler, kökensel dünyalar kavramıyla çözümlenmiştir. Öte yandan bunların bir bileşeni olarak 'oluş' ve 'hayvan-oluş' kavramları da kullanılmıştır. Bu kavramlar Gilles Deleuze'ün *Sinema I: Hareket İmge* kitabından önceki farklı sanat biçimleri üzerine yazdığı metinlerinde kullanılmıştır. Deleuze, *Proust ve Göstergeler*'de sanatı, yaşamın 'oluş'unu anlamaya olanak veren bir düşünme biçimi olarak değerlendirmiştir. *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin* ve *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı* kitaplarında ise 'oluş'un bir biçimi olarak 'hayvan-oluş'u felsefi bir kavram olarak kurmuştur. 'Hayvan-oluş' insanın rasyonel varlığının dışında diğer canlılarla ortak olan duyular ve itkilerini harekete geçirmesidir. Bu süreç farklı sanat biçimlerinde sanatçının dünyayı yeniden yorumlamasının bir aracı haline dönüşür. Örnek filmlerde bu kavramları görünürleştiren mizansenler seçilmiştir. Mizansenlerin öğelerinden

oyunculuk ve dile odaklanılmıştır. Bu çerçevede her iki filmde mizansenlerin Deleuze'ün kökensel dünya kavramını açıkladığı biçimde kurulduğuna varılmıştır. Mizansenlerdeki psikoortamlar oyuncuların kökensel itkilerini dışa vuracak biçimde kurulmuştur. Böylece karakterlerin duyum ve algı dünyalarının Deleuze'ün tanımladığı bir biçimde 'oluş'a yönelmesi gösterilmiştir. Bu 'oluş', Deleuze'ün itki imgeler kavramının bileşenlerinden biri olarak tartıştığı hayvan-oluş şeklindedir. Karakterlerin bedensel dışa vurumu ve dil kullanımları insanla hayvan arasında kalışın gösterenleri şeklinde kurulmuştur. Bu gösterenlerin Deleuze'ün itki imgeler kavramına dolaysızca denk düştüğü görülmüştür. Deleuze, bir yapıtın niteliğinin içinde bulunduğu dünyayla ilgili sorular sorma kabileyetinden geçtiğini ifade eder (Deleuze, 2009b, p.299). Yönetmenler de insan 'oluş'un sınırlarını mizansen, oyunculuk ve dil gibi sinemaya özgü araçlarla kurulan imgelerle tartışmaya açmışlardır. Onlar bu tartışmayı kendi düşüncelerini modern uygarlığın kabullerinden özgürleştirerek yapmışlardır. Modern uygarlıkta bir tür duyu körlüğü yaşayan insanın antropolojik kökleriyle yeniden ilişkiye girmesinin önemini vurgulamışlardır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Agamben, G. (2009). *Açıklık İnsan ve Hayvan*. (M. M. Çilingiroğlu, Çev.) İstanbul: YKY.
- Altuğ, T. (2012). *Son Bakışta Sanat*. İstanbul: YKY.
- Atlantik Film, Bredok Film Production v.d. (Yapımcı), & Reha Erdem (Yönetmen). (2013). *Şarkı Söyleyen Kadınlar* [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Batukan, C. (2016). Bir Kavram Sentezaysırı Olarak Felsefe. *Cogito*, Sayı:82, Kış, pp.68-87.
- Colebrook, C. (2013). *Deleuze*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Doğu Batı Yay.
- Deleuze, G. (2009a). Dramlaştırma Yöntemi . G. Lapoujade içinde, *Issız Ada ve Diğer Metinler 1953-1974* (F. Taylan, & H. Yücefer, Çev., s. 149-185). İstanbul: Bağlam Yay.
- Deleuze, G. (2009b). *İki Delilik Rejimi Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*. (M. E. Keskin, Çev.) İstanbul: Bağlam Yay.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I Hareket İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yay.
- Deleuze, G. (2016). *Proust ve Göstergeler*. (A. Meral, Çev.) İstanbul: Alfa Yay.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*. (B. Yalım, & E. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk Yay.
- Deleuze, G. (2019). *Sacher-Masoch'un Takdimi*. (İ. Uysal, & İ. İlhan, Çev.) İstanbul: Norgunk Yay.
- Deleuze, G. (2020a). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği*. (C. Batukan, & E. Erbay Nahum, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G.(2020b). *Müzakereler*. (İnci Uysal, Çev.) İstanbul:Norgunk.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia* (Brian Massumi, Trans.)Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Deleuze, G., ve Guattari, F. (2008). *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*. (Ö. Uçkan, & I. Ergüden, Çev.) İstanbul: YKY.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2013). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: YKY.
- Gürbüz, A. (2015). Yeraltı'nın Yeryüzüne Söyledikleri. B. Çötüksöken içinde, *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları* (s. 197-210). Konya: Çizgi Kitabevi Yay.

- Keskin, S., & Baykan, B. (2020). Becoming-Animal in the Narrative and the Form of Reha Erdem's Kosmos. *Cinej Cinema Journal*, 8 (1), s. 249-285.
- Mavi Film (Yapımcı), & Zeki Demirkubuz (Yönetmen). (2012). *Yeraltı* [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Öztürk, S. R. (2006). Zeki Demirkubuz Sineması. A. Y. Genel Yayın Yönetmeni içinde, *Biyografiya 6 Türk Sinemasında Yönetmenler* (s. 75-103). Ankara: Bağlam.
- Platon. (2003). *Devlet*. (S. Eyuboğlu, & M. Cimcöz, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.
- Rodowick, D. N. (2011). *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*. (E. Ekici, Çev.) İstanbul: Küre Yay.
- Ryan, D. (2019). *Hayvan Kuramı Eleştirel Bir Giriş*. (A. Alkan, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.
- Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve Sanat*. (N. Sarıca, Çev.) Ankara: De ki Yay.
- Simondon, G. (2019). *Hayvan ve İnsan Üzerine İki Ders*. (E. Sünter, Çev.) İstanbul: Norgunk Yay.
- Sutton, D., & Jones, D. M. (2016). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. (M. Özbank, & Y. Başkavak, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Timofeeva, O. (2018). *Hayvanların Tarihi Felsefi Bir Deneme*. (B. E. Aksoy, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Doğan, Y. (2019). Reha Erdem Filmlerinde Zaman Uzam ve Bellek Üzerinden Bir Değerlendirme. *Global Media Journal TR Edition*. 9 (18), s. 201-227.

-Araştırma Makalesi-

**İnanmak mı, Bilmek mi?
Yedinci Mühür Filminde Birey-Tanrı İlişki Biçimleri**

Murat Küçükhemek*

Özet

Gerçeği arama tutkusu, insanî temel dürtülerden biridir. Varoluşsal bakış açısı, bireyin kendi varlığını anlamaya dair düşüncelere ve bazı sorulara kaynaklık eder. Bu durum, varoluşu anlamak isteyen birey için bir arayışı başlatabilir. Bunun için tercih edilen alanlar genelde din, felsefe, sanat ve bilimdir. Varoluşsal bir arayışa eşlik eden dinsel inanmanın ya da inanmamanın imkânları teorik olarak sınırsızdır. Yirminci yüzyıl varoluşçu sanatı ve felsefesi, anlamsızlık kaygısını ve dini bir fenomen olan kutsalla ilgili şüpheleri ifade etme cesaretini ortaya koyar. Ingmar Bergman, kişisel yazgısını arketipsel imgeler kullanarak insanlığın ortak yazgısına dönüştürmüş bir yönetmendir. Düşüncelerini güçlü bir kalem gibi kullandığı kamerasıyla görselleştirir. Bergman, filmlerinin düşüncesini kuran tematik motifleri daha çok varoluşsal sorularla açığa çıkarır. Bu motiflerden birisi de, filmlerine sıkça yansıttığı birey-Tanrı ilişkisidir.

Sinemanın önemli başyapıtları arasında yer alan Det Sjunde Inseplet/The Seventh Seal (Yedinci Mühür, Ingmar Bergman, 1957), bilinçten yoksun bir inancın yanında ikincil durumda kalan Tanrı kavramını merkeze alır. Yedinci Mühür filminde, ana olay örgüsü, sarsılmış bir inançla Haçlı seferlerinden dönen bir Şövalye'nin, siyahlar içinde dehşet uyandırıcı bir görünüme sahip alegorik Ölüm figürü ile karşılaşması ve dinle yüzleşmesi üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda, Yedinci Mühür filminin başlıca iki teması, ölümle yüzleşme ve birey-Tanrı ilişkisidir. Bu çalışma, Bergman'ın Yedinci Mühür filminde ele aldığı birey-Tanrı ilişki biçimlerini ortaya koyma amacındadır. Çalışma sonucunda, dinsel otoriteyi temsil eden Kilise'nin, bireyin varoluşa dair sorunlarına ve Tanrı'ya bilme ihtiyacına olumlu bir katkı sağlamaktan -ironik bir şekilde- uzak olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: *The Seventh Seal, Yedinci Mühür, Ingmar Bergman, Ölümle yüzleşme, Birey-Tanrı ilişkisi.*

*Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Konya, Türkiye

E-mail: mkucukhemek@yahoo.com

ORCID : 0000-0002-5488-4206

DOI: 10.31122/sinefilozofi.872059

Küçükhemek, M. (2021). İnanmak mı, Bilmek mi? *Yedinci Mühür* Filminde Birey-Tanrı İlişki Biçimleri. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 22-50. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.872059>

Geliş Tarihi: 31.01.2021

Kabul Tarihi: 19.04.2021

-Research Article-

To Believe or To Know? The Forms of Relationship Between Individual and God in *The Seventh Seal* Movie

Murat Küçükhemek*

Abstract

The passion to search for truth is a basic human instinct. The existentialist point of view, leaves room for ideas and certain questions about the individual's understanding of its own existence. This, in turn, may trigger a pursuit for the individual who wants to understand the existence. The areas preferred for this pursuit are usually religion, philosophy, art and science. The possibilities of religious belief or disbelief accompanying this pursuit are, in theory, infinite. Twentieth century's existentialist art and philosophy reveals the anxiety of inanity and the courage to express suspicions about the sacred, a religious phenomenon. Ingmar Bergman is a director who transforms his own personal destiny into humanity's own shared destiny by using archetypical imagep. He expresses his thoughts through his camera which he uses like a powerful pen. Bergman exposes the thematic motives which form the underlying idea of his films, mostly by asking existential questionp. One of those motives is the relationships between individual and God which is reflected often in Bergman's filmp.

Det Sjunde Inseglet/The Seventh Seal (Yedinci Mühür, Ingmar Bergman, 1957), one of the masterpieces of cinema, focuses on the concept of God which is usually left in a secondary position when belief devoid of consciousness is the point in question. In The Seventh Seal, the main plot is built upon the confrontation of a Knight who has just returned from the Crusades with his faith all torn apart, both with the terrifying figure of Death all covered in blacks and also with religion. Within this context the main two themes of The Seventh Seal are confrontation with death and relationship between individual and God. This study aims to reveal Bergman's ideas on relationships between individual and God which he deals with in The Seventh Seal movie. As a result of the study, it is seen that the Church which represents religious authority is ironically far from individual's existentialist problems and contributing to individual's need to know God.

Key Words: *The Seventh Seal, Ingmar Bergman, Confrontation with death, Individual and God.*

*PhD Student, Selcuk University, Faculty of Communication, Konya, Turkey

E-mail: mkucukhemek@yahoo.com

ORCID : 0000-0002-5488-4206

DOI: 10.31122/sinefilozofi.872059

Küçükhemek, M. (2021). İnanmak mı, Bilmek mi? *Yedinci Mühür* Filminde Birey-Tanrı İlişki Biçimleri. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 22-50. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.872059>

Recieved: 31.01.2021

Accepted: 19.04.2021

Extended Abstract

The passion to search for truth is a basic human instinct. The existentialist point of view leaves room for ideas and certain questions about the individual's understanding of its own existence. This, in turn, may trigger a pursuit for the individual who wants to understand the existence. The areas preferred for this pursuit are usually religion, philosophy, art and science. The possibilities of religious belief or disbelief accompanying this pursuit are, in theory, infinite. Regardless of the justification for the experiments to search and to know God, it will not be free of any sort of suspicion, due to the ontological difference between the individual and God.

Twentieth century's existentialist art and philosophy reveals the anxiety of inanity and the courage to express suspicions about the sacred, a religious phenomenon. Ingmar Bergman is a director who transforms his own personal destiny into humanity's own shared destiny by using archetypical images. He expresses his thoughts through his camera which he uses like a powerful pen. Bergman exposes the thematic motives which form the underlying idea of his films, mostly by asking existential questions. One of those motives is the relationships between individual and God which is reflected often in Bergman's films.

*Bergman's *The Seventh Seal* (1957), one of the masterpieces of cinema, focuses on the concept of God which is usually left in a secondary position when belief devoid of consciousness is the point in question. Presenting the richness of mythical imagery with a successful cinematography, Bergman depicts the relationship between the spiritual figures of the collective unconscious and the rationalist modern age impressively. In *The Seventh Seal*, the main plot is built upon the confrontation of a Knight who has just returned from the Crusades with his faith all torn apart, both with the terrifying figure of Death all covered in blacks and also with religion. Within this context the main two themes of *The Seventh Seal* are confrontation with death and relationship between individual and God. Bergman's fictionalization of confronting death along with the individual's problems regarding existence and God plays a crucial role in rendering *The Seventh Seal* an immortal masterpiece. In the movie, the figure of Death is an uncovered image of the reality that death will abruptly knock on everyone's door one day. The Knight's encounter with death and his expression of his hidden troubling inner thoughts creates a compensatory effect for him. Revealing the damage his faith is suffering from and the metaphysical doubts he is going through, the Knight is after knowledge, not belief. For this purpose, he even speaks to the young woman condemned to be burned at the stake for consorting with the Satan. The mystic style of the young woman and the rationalist attitude of the Knight set an example for the difference and the diversity regarding the approaches to God.*

*This study aims to reveal Bergman's ideas on relationships between individual and God which he also deals with in the movie *The Seventh Seal*. The fact that Bergman carries out his confrontation with religion and God through forms of relationship between individual and God present in rationalist religion, mass religion and mystic religions based on theistic religions in *The Seventh Seal* is what makes this study so vital. The main issue this study deals with is how the difference and diversity in the approaches to religion and God seen in the film are met by the 20th century's existentialist nihilism. The movie is analyzed with the method of descriptive analysis in line with the set goal. In the light of this, primarily, the conceptual framework of the study is drawn in the first part, by tackling with the forms of relationship between individual and God present in theistic religions on a philosophical basis. Whereas in the second part, some scenes, dialogues and certain frames possessing a cinematographic meaning are analyzed within the set conceptual framework in accordance with the descriptive analysis method.*

*As a result of the study, it is seen that the church which represents religious authority is ironically far from individual's existentialist problems and contributing to individual's need to know God. In the movie, Bergman who reviews the subjects of religion and God from the point of view of the 20th century's existentialist thinking, is like a philosopher who can't surrender himself to God. In *The Seventh Seal*, Bergman presents his opposing ideas about religion and God through two different minds: the Knight and his squire Jöns. The Knight carries hints from Bergman's childhood piety, whereas Jöns reflects the framework of modern existentialist nihilism that would come to dominate his adulthood.*

In The Seventh Seal, the belief in the Christian worldview that the evil behaviors and sins of humans are derived from the Devil who opposes God, is embodied in a mystical young woman. The belief is so strong that it causes a ferocity which leads to the young woman being burned at stake on grounds of consorting with the Devil, carrying the Devil inside of her and causing a plague. In the movie, this anonymous young woman represents the scapegoats of the Middle Ages burned at stake, on accusations of being witches who were seen as opponents or as threats by the religious and the political authorities. With the cinematographic crucified Jesus image he grants to the burned young woman, Bergman views the women burned in the Middle Ages as martyrs and restores their honor with the help of cinema.

The main idea of the film is that the solution to the God problem is neither found in strict rationalism, nor in mystical experience or modern existentialist nihilism. The loss of joy of living is equal to death. The virtue glorified in the film is the spirit that doesn't only exist in people and events like Jöns, or that doesn't exist in thoughts like the Knight; it is the spirit which Mia, the master of life, turns into a garden. In such an ontological existence, an individual who has ascended to his/her core self, would not need to study God because he/she is the self that he/she should know.

Giriş

Bu oyun bir insanlık trajedisidir
Fatih Kurtçuk da onun tek kahramanı.¹

Edgar Allan Poe

Varoluş, bireyin başlangıcına ve sonluluğuna dair bilincidir (Tillich, 2000, p. 15). Varoluşun özünde bir kurtçuk gibi yer alan ölümle yüzleşme sebebiyle yaşanan anksiyete hissi, bireyin öz-farkındalık karşılığında ödediği bir bedeldir. Ölümle yüzleşme, hayatı zenginleştirecek bir potansiyel de taşır. Varoluşun farkında olmak için gerekli değişim, yalnızca umarak ya da dileyerek yapılamaz; kalıcı dönüşüm deneyimleri gerektirir. Yalom'a göre, bireyin gerçekçi duygusal tepki aşamalarından geçmesini gerektiren bu deneyimler, uyanma deneyimleridir (2008, p. 40, 73, 240).

Ölümle karşılaşma ya da yüzleşmeyle gelen uyanma deneyimleri, edebiyat ve sinemada etkileyici öykülerle ele alınır. Bunlardan birisi de, Borges'in *Gizli Mucize (The Secret Miracle, 1943)* adlı kısa öyküsüdür. Gestapo tarafından kurşuna dizileceğinin haberini alan Hladik, bunu dehşetle karşılar. Hladik'in idamına altı gece vardır. Son gece yarım kalan oyunu gelir aklına. Oyununu tamamlamak için Tanrı'dan ölümünün ertelenmesi ister. Rüyasında bir ses, istediği zamanın kendisine bağışlandığını söyler. Hladik, son günün sabahında, idam mangasının karşısında yaylım ateşinin gelmesini beklerken şakağına bir yağmur damlası düşer. Çavuş ateş emrini verdiği anda zaman birden durur. Dışsal zamanın durduğunu fark eden Hladik, Tanrı'nın dileğini yerine getirdiğini anlar ve çalışmasına başlar. Ateş emriyle infaz arasında geçen bir yılda zihninde yeni şeyler keşfeder, bazı düşünceleri de değişir ve sonunda oyununu tamamlar. Yağmur damlası yanağından aşağı düştüğünde tüfeklerden çıkan ateşle infaz gerçekleşir (Borges, 1988, pp. 18-26).

Ingmar Bergman'ın (1918-2007) *Yedinci Mühür* filminde ise, yardımcıları, Jöns (Gunnar Björnstrand) ile Haçlı Seferleri'nden dönen Şövalye Anthony Block (Max von Sydow), bir sabah beklenmedik bir şekilde siyahlar içindeki korkunç görünümü alegorik Ölüm figürü (Bengt Ekerot) ile karşılaşır. Bu karşılaşma, Şövalye için bir yandan hayatını anlamlandırarak bir deneyimine dönüşürken, diğer yandan Haçlı Seferleri'nin yaşattığı hayal kırıklığı nedeniyle sarsılmış inancını ve ona ıstırap veren din ve Tanrı'yla ilgili şüphelerini dile getirme imkânı sağlar. Ölümle yüzleşmeyi varoluşa dair sorunlarla birlikte ele alan *Yedinci Mühür*, 1957 Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü kazanmış, sinema tarihinin kült filmleri arasındaki yerini almış bir başyapıttır.

Bergman'ın din ve Tanrı ile ilgili felsefi düşüncelerini yansıtan *Yedinci Mühür* filminde, din ve Tanrı ile felsefi yüzleşmenin teistik dinlere dayanan akılcı din, kitle dini ve mistik din anlayışlarındaki birey-Tanrı ilişki biçimleri üzerinden yapıyor oluşu, bu çalışmanın önemini oluşturmaktadır. Filmde, dinsel inanın imkânları içinde yer alan dine ve Tanrı'ya yaklaşımlardaki bu farklılık ve çeşitlilik -bir karşıtlık olarak- inanmamanın bir versiyonu olarak görülebilecek Nietzscheci nihilist düşünce ile birlikte ele alınır. Filmde, Bergman'ın, katı akılcı bir bakışla, Tanrı hakkında geliştirmeye çalıştığı öznel felsefi anlayış ise bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Bu çalışmada, birey-Tanrı ilişki biçimleri betimsel analiz yöntemiyle incelenecektir. Bu doğrultuda, birinci bölümde, teistik dinlerde görülen birey-Tanrı ilişki biçimleri felsefi bir temelde ele alınarak, çalışmanın genel kavramsal çerçevesi çizilecektir. İkinci bölümde bazı sahneler, diyaloglar ve sinematografik olarak bir anlam ifade eden ya da bir anlamı vurgulayan bazı planlarla, kavramsal çerçeve dahilinde, filmin çözümlemesi yapılacaktır.

¹ Fatih Kurtçuk (*The Conqueror Warm, 1843*) adlı şiirinde ölümü bir kurtçuğa benzeten Poe'ya göre, gerçek Fatih ölümdür (2012, p.44).

1. Teistik Dinlerde Birey-Tanrı İlişki Biçimleri

İnsan aklının en eski ve en yaygın uğraşlarından biri olan din, sadece toplumsal ya da tarihsel bir görüngü olmayıp, çok sayıdaki insan için oldukça kişisel bir ilgili alanıdır. İnançlar, ilk dini deneyimlere belirli kalıplar giydirilerek kurallara bağlanmış ve dogma haline getirilmiş biçimleridir. Her inanç, ya görünür bir nesnenin niteliği ya da görünmeyen bir varlığın etkisiyle (*numinous*)² ilgili bir deneyime ve deneyimlenmiş bu etki sonucunda bilincin özel bir şekilde değişiklik geçirmesi beklentisine duyulan güven ve bağlılığa dayanır (Jung, 1998, p. 3, 7). Dini deneyim kavramı, geniş anlamda, bir kimsenin dini yaşantısında karşılaştığı herhangi bir deneyim için kullanılabilir. Bu kavramın yaygın felsefi kullanımı, bireyi Tanrı'nın varlığını bir şekilde fark ettiren deneyimle sınırlandırılabilir (Reçber, 2004, p. 89).

Batı'da, Kant'ın dini bilgiyi numen (kendinde şey) olarak değerlendirmesiyle başlayan süreçte dini deneyim, eleştirilip reddedilen Tanrı'nın varlığı konusundaki geleneksel kanıtlamalara göre daha çok ön plana çıkarılmış ve din epistemolojinde önemli bir yere sahip olmaya başlamıştır (Aktaran; Reçber, 2004, p. 91). Tanrı problemine verilecek nihai cevap ne olursa olsun, Tanrı'nın bilimsel olarak gözlemlenebilen bir varlık olmadığı hususunda bir görüş birliği söz konusudur. Bilimsel sorular, belirli şeylerin gerçek durumlarının 'ne olduğu'na dair bilgi ile ilgilidir. Ancak, Tanrı kavramı, bilimsel bir kavramın tersine, bir varoluş problemi olarak, belli bir varlığın 'niçin var olduğu' ile ilgili olmuştur. Dolayısıyla, hiçbir olgu Tanrı kavramına bir açıklık getirememektedir. Tanrı, sınanabilir ve yanlışlanabilir deneysel bilgi alanına girmediği için, bilimsel olarak da kavranamazdır. Bu nedenle teoloji, verimsiz bir konuşma alanından ibaret kalmaktadır (Gilson, 1999, p. 91, 97).

Teistik dinlerde görülen akılcı (rasyonel) din, kitle (geleneksel) dini ve mistik din algılarına bağlı birey-Tanrı ilişkileri, Tanrı'nın bilinmesi sorunuyla ilgili farklı felsefi anlayışlara sahiptirler. Akılcı din algısının temel özelliği, bu din anlayışının 'Tanrı nasıl bilinebilir?' sorusuna doğrudan ve basit bir şekilde verdiği cevaptır. Buna göre Tanrı, insan aklıyla bilinir ve akıl, insanın Tanrı'yı bilmesini (knowing) sağlayan tek araçtır. Akılcı dinin çeşitliliği ve Tanrı hakkındaki bilginin doğası, Tanrı'nın ne kadar iyi bilinebileceği konusundaki felsefi görüşlerin de çeşitliliğiyle artmıştır. Thomas Aquinas ve bazıları, Tanrı'nın bilinebileceğini ama kavranamayacağını savunurken, Plotinus ve onun gibi düşünen bir grup, Tanrı'nın ancak negatif anlamda bilinebileceğini, O'na belirli pozitif tanımlamalar isnat edilemeyeceğini iddia eder (Goodman, 2015, p. 165, 169). Diğer taraftan, Tanrı ile ilişkinin yalnızca inanca dayanması durumunda, insanın bütünlüğünün çok az bir parçası için içine dahil olacaktır. Anlayışı olan birey, sadece inanmakla kalmaz, elinden geldiğince bilgiye ulaşmak için çabalar. Çünkü sadece inanç, bilginin verdiği güvenliği ve varsıllığı veremez (Jung, 2016, pp. 409-410).

Ortak gelenek hazinesine hitap eden kitle dini ise, akılcı dinin bireyin Tanrı hakkında bilgi edinebilecek kapasiteye sahip olmasıyla ilgili önermesini reddeder. İnançlı birey, Tanrı'nın kendisinin bilinmesini sağladığına inanır. Vahiy, Tanrı'nın dünyadaki tabiatı ve amacı konusundaki hikmetine ulaştıracak nihai ipucu olarak kabul eder. Bu nedenle, birbirinden kopmayacak kadar birbirine bağlı olan vahiy ve gelenek, kitle dininde, dini bilgiye ulaşma ve Tanrı'nın hangi meleke ile bilinebileceğine dair sorularının cevabı olarak, aklın yerini alır. Akılcı din ile geleneksel kitle dinine dair anlayış, insanın Tanrı hakkındaki bilgisiyle ilgili bir problem olduğu konusunda ortak bir görüşe sahiptir. Akıl ve vahiy, bu problemin birbirine zıt çözümleri olarak sunulur; ancak mistik din algısı, bu konuda her ikisinden de ayrılmaktadır. Bir mistik, Tanrı'yı bilme konusunda bir problem olduğunu düşünmez çünkü Tanrı aşikardır (Goodman, 2015, p. 171-175).

Felsefi açıdan, kökeni Plotinus'a ve Platon'a kadar geriye götürülebilecek mistik deneyimde üzerinde en çok durulan husus, insanın öz benliği ve bu benliğin doğasıdır.

² Rudolf Otto (1869-1937) tarafından, Latince *numen* (Tanrı, İlahi olanın gücü) kelimesinden türetilen bir terim. İfade edilemeyen, gizemli ve ürkünç olan gibi bir anlamlar üstlenen *numinous*, dolaysız yaşanır ve tanrısalığa özgüdür (Jung, 2016, p. 420).

Öyle ki, insanın öz benliği ile Tanrısal benlik arasındaki ontolojik bir bağıntıya paralel olarak insanın öz benliğine epistemolojik bir yeti atfedilmektedir. Platon, bir taraftan, insan ruhunu en çok ilahi ruha benzetirken, diğer taraftan, 'ruhun gözü'nün ve epistemik açıdan olağanüstü değerinin altını çizer. Platoncu bu düşünceyi tüm örgütlü geleneksel dinlerde görmek mümkündür. Tanrı'nın insanı kendi suretinde yaratmış olması ve yine kendini bilen Tanrı'yı bileceği şeklindeki yaygın ve kadim ifadeler de aynı şekilde Tanrı ile insan ruhu arasındaki bu epistemolojik ve hatta ontolojik bağıntıya referansla anlaşılmalıdır (Reçber, 2004, p. 126, 127). Diğer taraftan, mistik tecrübe, ne sözle ifade edilebilir ne de başkalarına aktarılabilir olduğu için objektif bir deneyim niteliği kazanamaz (Gilson, 1999, p. 97).

Bu dinsel algılamadaki farklılıklar bir birim olarak ayrı ayrı ele alındığında, hiçbirinin karşılıklı olarak birbirinden hariç tutulamayacağı kabul edilmelidir. Aslında, bünyesinde her üç tür din anlayışından da belli ölçüde bir şeyler bulundurmayan bir dünya dini, hiç mevcut olmamış görünmektedir. Yine de birbirleri arasında belli derecelerde bir girişim olsa da, bu üç farklı din algısı dini görüşler açısından ciddi farklılıklara sahiptirler (Goodman, 2015, pp. 176-177).

2. Yedinci Mühür Filminin Birey-Tanrı İlişki Biçimleri Bağlamında Çözümlemesi

Sen kendini bil, bırak Tanrı'yı incelemeyi;
Kendindir kendinin asıl bileceği

Alexander Pope

İnsanlığın geleceği konusundaki karamsarlığı sinemasına yansıyan Bergman, dolaylı bir şekilde varoluşçulukla (existentialism) ilişkilendirilmiştir. Filmleriyle ilgili yayınlanmış birçok çalışma, birbirinden farklı kuramsal temellere dayanmaktadır. Søren Kierkegaard, Jean-Paul Sartre, Albert Camus gibi varoluşçuların yanı sıra; Richard Wilhelm'in *I Ching ya da Değişimler Kitabı*, Freudyen psikanaliz, Jung psikolojisi ve arketip kuramı, Ludwig Wittgenstein, Denis de Rougement ve Lutheran teoloji bu çalışmaların çıkış noktalarından bazılarıdır (Livingston, 2009, p. 125).

İlk gençlik yıllarında Nietzsche, Strindberg ve Dostoyevski gibi birçok ismi tutkuyla okuyan Bergman, özellikle Nietzsche'den söz etmekten keyif almıştır. 30'lu yaşlarında -kendi ifadesiyle- uzun zamandan beri Strindberg'e bağımlı ruhsal kan dolaşımında Moliere' e de bir kanal açılmıştır (Bergman, 1990, p. 126, 181). 1950'li yıllarda bir yazar kimliğine de sahip olan Bergman'ın varoluşçuluğa olan ilgisi Sartre ve Camus okumaları ile devam eder. Toplumsal ve siyasal konulardan daha çok bireyi öne çıkaran varoluşçu konulara yönelmesindeki kararlılığıyla Bergman, 20. yüzyıl bireyine kusursuz bir şekilde ayna tutar (Kakutani, 1983, p. 202, 215).

Varoluşçuluk ve teolojik açıdan incelediği Bergman'ı *sinematik-teolog* olarak gören Ketcham'ın da içinde bulunduğu birçok eleştirmen, Kierkegaard'ın yaşamı ile Bergman'ın yaşamının benzerliğinden bahseder. Ancak, Bergman, aynı coğrafyayı ve kültürü paylaşıyor olsa da, daha çok bir Hristiyan aziz gibi yaşamış Kierkegaard gibi hiçbir zaman dindar birisi olmamıştır (Gürdal, 2019, pp. 24-26). Bergman'ın en fazla etkilendiği oyun yazarı ve romancı Strindberg'in Nietzsche'nin düşüncelerini oyunlarına uyguladığı (Durant, 2002, p. 433) dikkate alındığında, Bergman'ın düşüncelerinin daha çok Nietzsche ile benzerlik taşıdığı söylenebilir.

Varoluşçular, düşüncelerini sistematik bir bütünlük içinde değil; roman, oyun, günlükler ve kişisel yaşamın yankısını veren, düş gücüne dayalı sanat yapıtları ile dolaylı bir biçimde anlatmayı tercih ederler. Varoluşçuluğun öncüsü olarak görülen Kierkegaard, yapıtlarıyla buna örnektir. 20. yüzyılda, varoluşçu öğretisi daha dolaysız bir biçimde anlatılmıştır. Düşsel ya da sanatsal/kurmaca metinlere dayalı bazı yapıtlarda, günlük yaşam olayları, karakterler aracılığı ile açık bir biçimde anlatılır (Foulquie, 1991, pp. 32-33).

Modern İskandinav tiyatro geleneğinden gelen Bergman, kariyerinin başından sonuna kadar hem sinema hem de tiyatro yönetmenliğini bir arada yürütmüştür. 1950'lerin ortalarında çektiği *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* (1955), *Yedinci Mühür* (1957) ve *Yaban Çilekleri* (1957) filmlerinden sonra, dünyanın en önde gelen yazarlarından biri olarak da görülmüştür. Strindberg'in trajik ve iç gözleme dayalı tarzını tiyatrodan sinemaya aktararak biçime bir yenilik getirmiş, eğlenceyi sanata dönüştürmüştür. Bergman, ortalama bir kimsenin de felsefi meselelerle ruhsal dünyayı irdeleyebileceğini kanıtlamıştır (Kakutani, 1983, p. 199, 201). Bergman'ın filmleri, Tanrı, ölüm, aşk, insan, nefret, yalnızlık, hakikat, delilik, cinsellik ve iletişim gibi yaşama ilişkin temel konuları ele alır (Meryman, 1971, p. 123). Her zaman hevesli bir okuyucu olduğunu söyleyen Bergman, sistematik olarak, herhangi bir kuramsal felsefi çalışmayla meşgul olduğunu iddia etmemiştir. Ancak, filmleri, Avrupa'daki varoluşçu hareket geleneğini açıkça yansıtır (Livingston, 2009, p. 127).

Kendi yazdığı *Ahşap Üzerindeki Resim* oyunundan uyarladığı *Yedinci Mühür*, Bergman'a göre, zaman ve mekan içinde sınırsızca salınan bir 'yol filmi'dir (1999, p. 156). Birbirine geçmiş iki hikayeyi anlatan filmin ana hikayesi, haçlılar adına on yıl savaştıktan büyük bir hayal kırıklığı içinde, veba salgınının kol gezdiği vatanına geri dönen Şövalye Antonius Block'u merkeze alır. Yolda Ölüm figürüyle karşılaşan Şövalye, ona satranç oynamayı teklif ederek zaman kazanmaya çalışır. Yan hikayenin merkezinde ise Jof (Nils Poppe) eşi Mia (Bibi Andersson) ve çocukları Mikael'den oluşan tiyatrocü bir aile yer alır. İyimser ve sevgi dolu bu aile, çevrelerindeki insanlarla ve filmin genel atmosferiyle zıtlık oluşturur.

Yedinci Mühür filminde ele alınan konular, İkinci Dünya Savaşı'nda yaşanan korkunç olayların sonuçlarıyla koşut görülebilir. Çünkü bu savaş, sonrasında her kesimden insanın, kendine, "Tanrı var mı?", "Yaşamın amacı nedir?" gibi metafizik ve varoluşsal sorular sormasına neden olmuştur (Warburton, 2016, p. 288). Filmde, Şövalye karakteri, 20. yüzyılın ortasında varoluşçu bunalım yaşayan düşünceli insanları temsil eder. Bu anlamda, Bergman, *Yedinci Mühür*'de yarattığı Ortaçağ dünyasına, varoluşçu düşünce perspektifinden bakmaktadır.

Ortaçağ'a dönmek, diğer taraftan, kolektif bilinçdışının geçmişine doğru tarihsel bir regresyonu ifade eder. Ortaçağ sembolizmini uğraş edinme tutumu, arkaik bir düşünme tarzına geri dönmek olarak görülebilir. Kendini Ortaçağ'a özgü bir cehennemden geçirme ya da kendi içinde Ortaçağ'ın bir bölümüne erişme, ileri giden bir yol açık olmadığında, ürkütücü bir engel olduğunda ya da bir duvarı aşabilmek için geçmişten bir şey alma ihtiyacını ifade eder. Bu durumda bu tür uğraşlar, nevrotik ve bölünmüş kişiliklerin iyileşmelerini sağlayabilmektedir (Jung, 1998, p. 94; 2016, p. 398).

Açılış sahnesinde, kameranın gösterdiği kasvetli gökyüzü, filmin genel atmosferini yansıtır. Güneş siyah ve kül rengi bulutların arkasındadır. Silüet olarak beliren bir kuş, gökyüzünde süzülür. Şövalye ve yardımcısı deniz kıyısındadırlar. Yardımcısı yeni uyanırken, uyanık durumdaki Şövalye düşünceli bir yüz ifadesine sahiptir. Şövalye'nin yanında şık bir satranç takımı dikkat çeker. Şövalye'nin deniz kenarında yaptığı sabah duası, onun bireysel dinsel kimliğine işaret eder. Şövalye, din ve Tanrı ile ilgili sarsılmış bir inanç içinde olsa da, tinselliğe inanmayan yardımcısı Jöns'le bir karşıtlık içinde, film boyunca inançlı bir Hristiyan kimliği ile hareket eder.



Görsel 1: Şövalye Antonius Block ve yardımcısı Jöns

Şövalye'nin kıyafetindeki malta haçı motifi, onun dinsel geniş grup kimliğini (Volkan, 2009, p. 87) temsil eder (Görsel 1).

Görsel 1'de verilen planda, Şövalye, sessiz ve hüzünlü bir yüz ifadesine sahiptir. Haçlı seferlerindeki hizmeti, güçlü bir siyasi inançtan çok, Tanrı'ya hizmet etme düşüncesinden kaynaklanmıştır. Ancak, yaşanan korkunç olaylar Şövalye'yi derin bir hayal kırıklığına uğratmıştır. Kolektif kimlikte oluşan yırtılma, Şövalye'yi öznel aynılık duygusundan kopararak yalnızlaştırmıştır. Şövalye'nin düşünceli hali, dinsel kolektif kimlikle ilgili yaşadığı korkunç olaylara kafayı takmaksızın yaşamını sürdüremeyecek olmasından kaynaklanır. *Yedinci Mühür* filminin ilk sahneleri tam da bu noktayı vurgular.

Film boyunca, Şövalye'nin savaşçı-kahraman kimliği ile özdeşleşmemesi dikkat çekicidir. Nitekim, ilerleyen sahnelerde, oğlunun büyüncü Şövalye olabileceğini söyleyen Mia'ya şövalyeliğin pek zevkli bir şey olmadığını söyler. Bu durum, Şövalye'nin dış kişilik tutumu olarak ifade edilebilecek *persona* ile özdeşleşmemesine, dolayısıyla, doğal ve samimi bir kişilik sergilemesine imkân sağlar.

2.1. Ölümle Yüzleşmek

Ölüm düşüncesinden kaçma ya da onu bastırma çabası, bilinenin aksine, gerçekleştirilmesi her zaman daha zor bir deneyimdir. Duygulardan ve kaygılardan arınmış bir ölüm isteği, ölüm gerçeğiyle ve taşıdığı anlam boyutları üzerine gerçekçi bir düşünme faaliyetinde bulunmama isteği anlamına gelir (Borgna, 2014, p. 166). Ölümle gerçek anlamda bir yüzleşmek için kendine fırsat tanıyan ve ölümü kendi gerçekliğinden ayrı tutmayan insanlar olduğu kadar, ölümle yadsıma, daima oyalayıcı şeylerle meşgul olma ya da yer değiştirme ile üstesinden gelmeye çalışanlar da vardır. Ölüm anksiyetesinin yerine gereksiz tedirginlik ve endişeler yaşayan, kronik korkuları nedeniyle hiçbir toplumsal faaliyetlere katılmayan, ölümden korkup yaşamlarında kendilerini sınırlayanlar ya da obsesif bir şekilde yeni deneyimler, cinsel haz, zenginlik, güç ve makam peşinde koşanlar, genellikle, ölümle sıradan bir varoluş içinde mücadele ettiklerinin farkında değildirler (Yalom, 2008, pp. 106-107). Bu noktada, Carl G. Jung, "Ölmeyi istememek, yaşamayı istememekle aynı şeydir. Oluş ve ölüş aynı eğridir," (2016a, p. 229) tespitinde bulunurken şu soruyu sorar: "Ölüm, yaşanmamış hayatını yaşamak için seni kuşatacak. Her şeyin tamamlanması gerekir. Zaman çok önemli, öyleyse neden yaşanmış biriktirip yaşanmamış çürümeye bırakmak istiyorsun?" (2016a, p. 334).

Filmin başında, Şövalye'nin bir an karşılaştığı Ölüm figürü, kişiyi bir gölge gibi izleyebilen, tekinsizce her an varolabilen, yadsındığında korku veren bir karakter olarak kişileştirilmiştir (Görsel 2).



Görsel 2: Alegorik Ölüm figürü

Görsel 2'deki genel planda, Ölüm figürü, Dickens'ın *Noel Şarkısı* (*A Christmas Carol*, 1843) adlı eserindeki tuhaf, bakışlarıyla dehşet uyandıran, bir kanat gibi açılıp kapanabilen

peleriniyle siyahlar içindeki Hayalet'e çok benzer (Dickens, 2016, p. 115). Siyah pelerini bir kanat gibi açmış Ölüm figürünün görüntüsü, *Yedinci Mühür* filminin akıllarda en çok kalmış karelerinden biridir. Şövalye'nin Ölüm figürü ile karşılaşması, ölümün bir gün ansızın geleceğine dair gerçekliğin üzerindeki örtünün kaldırılmış ve somutlaştırılmış bir görüntüsü olarak okunabilir.

Şövalye: Kimsin sen?

Ölüm: Ben Ölüm'üm.

Şövalye: Benim için mi geldin?

Ölüm: Uzun zamandır senin yanındaydım.

Şövalye: Biliyorum.

Ölüm: Hazır mısın?

Şövalye: Bedenim korkuyor, ben değil.

(Ölüm harekete geçer) Şövalye: Bir dakika dur!

Ölüm: Hep öyle dersiniz. Ama ben süre tanımam.

Şövalye: Satranç oynuyorsun değil mi?

Ölüm: Nasıl bildin?

Şövalye: Nasıl mı? Resimlerden ve dinlediğim şarkılardan.

Ölüm: Aslında usta bir oyuncuyumdur.

Ölüm figürünün, "Hazır mısın?" sorusuna Şövalye'nin, "*Bedenim korkuyor, ben değil*" şeklinde verdiği cevap 'öz benlik', diğer bir deyişle, *kendilik*³ kavramıyla ilişkili olarak anlamlandırılabilir. Stoacı felsefede, yokluğu aşan öz benlik ölüm tehdidi altında değildir. Kendi öz benliğinin gücü ile ölüm kaygısını yenen Sokrates, ölümü üstlenme cesaretinin simgesi haline gelmiştir. Sokrates, cellatların ortadan kaldıracağı varlığın, varolma cesareti içinde kendisini onaylayan varlık olmadığından emindir. Benlik ve öz benlik, iki farklı şey değil, tek bir varlığın iki ayrı yönüdür. Böylece, Sokrates'in cesareti, Platon'un çizdiği haliyle ruhun ölümsüzlüğü inancına değil; yok edilemez, öz varlığının içinde kendisini onaylamasına dayalıdır. Sokrates, hakikatin iki mertebesine dahil olduğunu ve bu mertebelerden birinin zaman üstü olduğunu bilir (Tillich, 2014, pp. 169-171). Ölmeden önce ölümsüzleşebilmiş Sokrates, ölmek için ruhun tüm gücünün ortaya konulabilmesinin gereğinin farkındadır (Kierkegaard, 2015, p. 148). Bu bağlamda, ruhunun ölümden korkmadığını ima eden Şövalye'nin Ölüm karşısında gösterdiği direnç, ruhun gücünün kullanılabilmesiyle ilişkilendirilebilir.

Bergman, babasının papaz olması nedeniyle, yaşamının çok erken dönemlerinden itibaren sıklıkla ölüm konusuyla karşılaşmış ve sürekli ölüm korkusuyla yaşamıştır. Ancak, Bergman, ölüm kaygısından kurtulmak için, ne ölüm gerçeğini günlük hayatın dışında tutmuş, ne de ruhun ölümsüzlüğü anlamına gelen ölümden sonra hayatın devam ettiğine dair mitlere ya da bir inancın rahatlatıcı etkisine sığınmıştır. Bergman, ölüm ve kaderle ilgili korku ve kaygılarını sinemasında paylaşır. *Yedinci Mühür* filmindeki alegorik Ölüm figürü, Bergman'ın ölüm korkusuyla yüzleşmede kendisine izin vermesinin bir yansıması olarak görülebilir. Bu noktada, kaygı ve korku kavramları arasındaki fark önem kazanır.

Kaygı, bir varlığın kendi muhtemel yokluğuna dair varoluşsal bir farkındalığı ifade eder. Buradaki varoluşsal kaygının kaynağı, yokluğa dair soyut bir bilgi değil, yokluğun bireyin kendi varlığının bir parçası olduğuna dair farkındalıktır. Kaygının asıl kaynağı, her şeyin geçici olduğunun farkına varılması değil, faniliğin ve ölümlerin bir gün ölecek olduğumuza dair hep üstü örtük olan farkındalık üzerindeki etkisidir. Kaygının korkudan farkı, bireyin dikkatini odaklayabileceği, yüzleşebileceği ve katlanabileceği belirli bir nesneden yoksun oluşudur. Bu da kaygı sırasında umutsuzluğun sürekli olarak yaşanmasına neden olur. Cesaret, zihne ait

³ Ben'le örtüşmeyen ama Ben'i büyük bir dairenin küçük daireyi kapsadığı gibi kapsayan ruhsal bir bütünlük (Jung, 2005, pp. 72-73).

bir korkuyu yenme gücü olduğuna göre, bir korkunun nesnesi olduğu sürece ona katılma anlamındaki sevgi bu korkuyu yenebilecektir. Diğer taraftan, kaygıyı korkuya dönüştürme dönüştürme girişimleri sonuçsuz kalmaya mahkumdur. Temel kaygı, varoluşun kendisiyle ilgili olduğu için sonu olan bir varlığın yokluk tehdiyle ilgili kaygısı yok edilemez (Tillich, 2014, pp. 60-61, 63).

Yedinci Mühür filminin temel sorusu, yaşamın anlamının ne olduğu ile ilgilidir (Savaş, 2001, p. 307). Bergman, filmde, yaşam ve ölümün birbirleriyle sürekli olarak kesişmesinde sıklıkla bağlamsal semboller kullanır (Görsel 3-6).

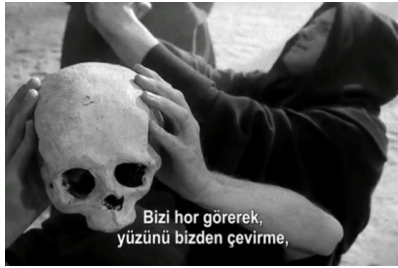


Görsel 3: Şövalye'nin satranç takım



Görsel 4: Vebanın korkunç yüzü

Görsel 3'teki Şövalye'ye ait satranç takımı, kazanmak için rakibin ölmesini gerektirir. *Yedinci Mühür* filminde Ölüm figürüyle oynanan satranç, sembolik olarak, Şövalye'nin ölüm düşüncesiyle sürekli meşgul olduğunu gösterir. Görsel 4'teki planda betimlenen veba salgınının ölümcül korkunç yüzü filmin ölümle yüzleşme temasını pekiştirir.



Görsel 5: Oyuncu maskesi



Görsel 6: Kesilen ağaç ve sincap

Görsel 5'teki tiyatro oyuncularına ait kafatası maskesi, Batı'da özellikle Ortaçağ'da insana ölümlü olduğunu (*memento mori*) hatırlatan en yaygın anlatım imgesidir. Görsel 6'da verilen planda, Ölüm figürü tarafından kesilen ağaç, ölümden kaçmak için ağaca tırmanan Skat'ın biten yaşam süresini temsil eder. Kesilen ağaç ve üzerindeki sincap, ölüm ve yaşam temalarının iç içe geçen deneyimler olduğu vurgular.

Şövalye, sadece kendisine görünen Ölüm'e, zaman kazanmak için satranç oynamayı teklif eder; yenilmedikçe yaşayacak, kazanırsa serbest kalacaktır. Ölüm bu teklifi kabul eder. Şövalyenin ruhu için oynanacak satranç oyunu film boyunca devam edecektir. Kendisini ölüme teslim etmeye hazır hissetmeyen Şövalye, mutlak olarak kaybedeceğini bilmesine rağmen, bir gayretle zamana oynar. Çünkü Şövalye'nin yaşamı -kendi ifadesiyle- boş bir kovalayışla ve anlamsız laflarla geçmiştir. Kendini yabancılaştıran seçimleri ve bu orta yaşına kadar edindiği kişiliği ile öz benliği arasındaki bölünmenin acısını çekmektedir. Bu noktada Şövalye, ölmeden önce ölümsüzlüğü yakalayamamış, yaşam gözlemlerinde görünür bir yol kat edememiş sıradan bir kahraman (Kierkegaard, 2015, p. 148) olduğunun farkındadır. Şövalye'nin bundan sonraki amacı -yine kendi ifadesiyle- anlamlı bir eylemde bulunabilmek olacaktır. Böylece Şövalye, sadece ölüm korkusunu değil, aynı zamanda, anlamsızlık tehdidini de aşmayı hedefleyen bir farkındalık ve varolma cesareti ortaya koyar.

Yalom'a göre, varoluşsal yaklaşım, ölüm anksiyetesine etkili bir yaklaşımdır. Bu anksiyeteyi azaltmada ve kişisel gelişmede en etkili şey, düşünceler ve kişinin yaşadığı otantik etkileşimlerdir (2008, p. 109). Hiçbir zihin kültürü, bir insanın ruhunu bir bahçeye çevirmeye yetmez. Kendine özgü bir dünyaya sahip ruha ancak öz benlik girer ya da bütünüyle öz benliği olmuş; ne olaylarda, ne insanlarda ne de düşüncelerinde olan insan girer. Diğer taraftan, kolektif bilinçdışının rahatsız edici etkisi, bireyin yaşamındaki bir kriz yoluyla, umut ve beklentilerinin çökmesiyle ya da büyük sosyal, politik ve dini karışıklık dönemlerinde etkinleşir. Sezgi yönü güçlü bireyler, bunları fark edip dile getirilebilir düşüncelere tercüme etmeyi başardıkları takdirde, bu, telafi edici bir etki yaratır (Jung, 2016, p. 52, 117, 118). Kariyerinin başlarında, Bergman, takıntılı bir şekilde, filmleri aracılığıyla insanlarla bir iletişim kurma arzusu içerisinde olmuştur. Bu iletişim kurma arzusu, yaşamın en temel konularından bazıları hakkında bir araştırma ve başkaları üzerinde değişim yaratma isteğiyle yakından ilgilidir (Bergman, 2012, p. 212).

Filmde, kendi kendine satranç oynayan Şövalye'nin dikkatini biraz ilerde neşeli bir şekilde oyun oynayan küçük Mikael ve annesi Mia çeker. Şövalye ve Mia arasında başlayan sohbette Mia, Şövalye'nin mutsuzluğunu fark eder:

Mia: Pek mutlu görünmüyorsunuz.

Şövalye: Değilim.

Mia: Yorgun musunuz?

Şövalye: Evet.

Mia: Neden?

Şövalye: Canımı sıkan biriyleyim.

Mia: Yardımcınız mı?

Şövalye: Hayır, o değil.

Mia: Kim o zaman?

Şövalye: Kendim.

Mia: Anlıyorum.

Şövalye: Anlıyor musunuz, sahi mi?

Mia: Evet, oldukça iyi anlıyorum. Acaba insanlar neden ellerinden geldiğince kendilerine sık sık işkence ediyorlar, derim çoğu kez (Bergman, 1966, pp. 59-60).

Şövalye, Mia ile konuşmasında, yaşam biçimi olarak düşünen ve can sıkıntısına kapılan modern kent insanını temsil eder. İçinde bulunduğu huzursuzluk, tedirginlik ve kaygının somut bir nedeni yoktur. Bu noktada, Şövalye'nin can sıkıntısı, neyi aradığını ve neye ihtiyaç duyduğunu tam bilememe hali ile ilgilidir. Şövalye'nin bu ruh hali, bilme ve anlama ihtiyacıyla ilgili varoluşsal bir soruna işaret eder.

Şövalye ve Mia konuşurken Jof gelir. Mia, Şövalye'yi kocasıyla tanıştırır. Jof, Mia'dan Şövalye'ye bir şeyler ikram etmesini ister. Jof'tan nereye gideceklerini öğrenen Şövalye, gidecekleri yönde hızla ilerleyen veba salgını nedeniyle gece ormanı beraber geçme ve isterlerse evinde kalabilecekleri ya da daha güvenli bir yol olarak doğu kıyısı boyunca gidebilecekleri tekliflerinde bulunur. Mia, Şövalye'ye yaban çileği ve süt ikram eder. Şövalye, eşinden ve hayat dolu yaşamlarından bahsederken kendisine işkence gibi gelen inanç konusuna değinir:

Şövalye: İnanç, taşınması zor bir yükür. Ne kadar yüksek sesle çağırırsan çağır, karanlıktan sıyrılıp hiç gelmeyen birisini sevmek gibi.

Mia: Ne demek istediğinizi anlayamadım.

Şövalye: Burada, sen ve kocanla otururken söylediğim her şey anlamsızlaşıyor ve gerçekliğini kaybediyor. Her şey aniden nasıl da önemsizleşiyor.

Mia: Artık o kadar ciddi değilsiniz.

Şövalye: Bu [huzurlu] anı hep hatırlayacağım. Sessizliği ve alacakaranlığı, yaban çileğini, süt çanağını. [...] Konuştuklarımızı hatırlayacağım ve bu hatırayı ellerimde yeni sağılmış süt dolu bir çanak taşırmış gibi dikkatle taşıyacağım (Bergman, 1966, p. 65-66).

Şövalye, can sıkıntısını bastırmak için, ne savaşçı-kahraman kimliği ile özdeşleşmekte ne de inanç konusuna sığınmaktadır. Diğer taraftan, Mia ve Jof çiftinin, içinde buldukları olumsuzluklara rağmen, kendilerini aşan bir canlılığa sahip mutlu yaşamları Şövalye'yi derinden etkiler. Şövalye'nin gözlemediği öylesine sevgi dolu, içten ve tatmin edici bir yaşamdır ki, dile getirdiği tüm entelektüel düşünceler bir anda önemini yitirir.

Kendini rahatsız eden içsel düşüncelerini Mia'yla rahatça paylaşması, Şövalye üzerinde ödünleyici bir etki gösterir; Şövalye'yi ilk kez gülümserken görürüz (Görsel 7). Şövalye'nin Mia'yla yaşadığı bu etkileşim, filmde önemli bir dönüm noktasıdır. Şövalye'nin bilinçdışı dışıl doğasının bir yansıması olan Mia, Şövalye'ye yaşam sevinci duyumsatan olumlu *anima*⁴ rolü üstlenir. Bu rol, onun gelişmiş kişiliğine ve yaşam ustalığına işaret eder.



Görsel 7: Jof, Mia ve Şövalye

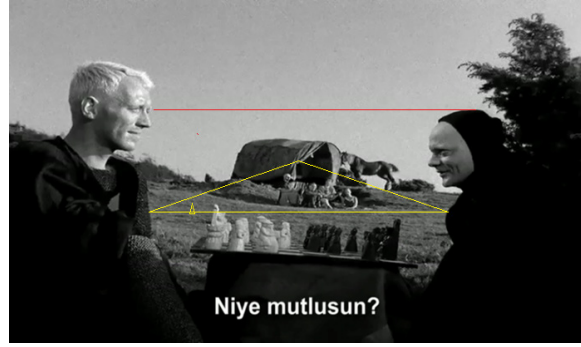
Görsel 7'deki planda Mia'nın önemi, çerçevenin merkezinde yer almasıyla sinematografik olarak vurgulanır. Mia'nın sunduğu yaban çileği ve süt -mitsel anlamda- Şövalye'nin bilme ve anlamaya yönelik ruhsal açlığını temsil eder. Ruhun beslenmesinin insanın dış beslenmesiyle koşutluğu mitolojiye dayanır. Eski kültürlerde mezarlara ölünün yanında yiyecek ve içecek konulur; Yunanlıların Anthesteria festivallerinde ruhların yediğine inanılan yiyecekler hazırlanır, bunların ölünün ruhunu serbest bırakarak yeryüzündeyken yaşadıkları yere geri dönmesini sağladığına inanılırdı. Dış dünyadan bedene alınan madde, artık yeraltı dünyasına ait olur. Sembolik olarak yemek yeme anı, kişilikte değişimin olduğu andır (Hockley, 2004, pp. 258-259).

Mia ile etkileşiminde, Şövalye'nin yaşadığı telafi edici etki -sinematografik olarak- Ölüm figürü ile Şövalye'nin konumlarında bir güç ilişkisi şeklinde betimlenir. Mia ile etkileşim öncesi ve sonrasındaki Ölüm figürü ve Şövalye'nin satranç oyunlarının kompozisyonları farklılık gösterir (Görsel 8-9).

⁴ Jung'un *anima* terimi, İsveç'li şair Spitteler'in (1845-1924) "my lady soul" (benim leydi ruhum) ifadesine dayanır. Her erkek, içinde dış dünyada herhangi bir kadına ait olmayan sonsuz bir feminen imgeye sahiptir. Bu imge bilinç-dışı olduğu için sevilen kişilere bilinçsizce yansıtılır (Jung, 2016b, p. 417; 2016c, pp. 184-185).



Görsel 8: Mia ile etkileşimden önce



Görsel 9: Mia ile etkileşimden sonra

Görsel 8'deki planda, Ölüm ve Şövalye, ilk satranç oyunlarını oynamaktadırlar. Kot olarak daha yüksekte duran ve çerçevede daha fazla alan kaplayan Ölüm figürü, Şövalye üzerinde baskın durumdadır. Görsel 9'daki derin netlik planında ise, Şövalye'nin yüzüne yansıyan mutluluğu Ölüm'ün dikkatini çeker. Bu kez satranç oyununda daha yüksekte duran ve daha fazla alan kaplayan Şövalye, Ölüm üzerinde baskın durumdadır. Şövalye'yi güçlendiren Mia'nın Görsel 9'un arka planda yer alması tesadüfi değildir. İki görsel arasındaki farklılıklar, Şövalye'nin ölüm korkusunun üstesinden gelmesi olarak okunabilir. Şövalye, artık -kendisini aşarak- anlamlı bir eylemde bulunmak için hazırdır. Bu anlamlı eylem, etkilendiği tiyatrocuyu aileyi Ölüm figüründen kurtarmak olacaktır.

2.2. Birey-Tanrı İlişki Biçimleri

Büyük bir özenle benliğini sorgulayan bireyin kendini tanıma çabasındaki kararlılığı, öz benliği hakkında bazı önemli gerçekleri keşfetmesini, ciddi bir ilgiye ve sevecen bir dikkate layık olduğunu hissetmesini sağlayabilir. Böylece, bilincinin temellerine yani dinsel deneyimin erişilebilir tek kaynağı olan bilinçdışına doğru adımlarını atabilecektir. Tanrı kavramı ile aynı şey olmayan bilinçdışı, dinsel deneyimin harekete geçip aktığı ortamdır. Bu tür bir deneyimin daha başka nedenleri, Tanrı bilgisinin transandantal, fizikötesi, aşkın bir konu olduğu için insanlığın bilgi kapsamının dışındadır (Jung, 1999, p. 107).

Tanrı kavramı gibi belirli bazı düşünceler, neredeyse her devirde ve her yerde bulunur. Birey tarafından oluşturulmayan, kendiliklerinden ortaya çıkan bu fikirler, bireyin bilincine kendilerini kabul ettiricidirler (Jung, 1998, p. 5). Bergman, zihnini küçüklüğünden itibaren sürekli meşgul eden din ve Tanrı hakkındaki düşüncelerini sinemasında açıkça ve cesaretle yansıtır. Din sorunlarının sürekli olarak canlı olduğunu düşünen Bergman'ın dine ilgisi, heyecan düzeyinde değil, us düzeyindedir (Bergman, 1966, p. 12). Bergman'ın spiritüel arayışı, kariyerinin ortalarında yaptığı filmlerin ana temasını oluşturur. *Yedinci Mühür*, Tanrı'nın neden dünyada yokmuş gibi görüldüğünü tekrar tekrar sorduğu bu dönemin ilk filmidir (Ebert, 2000). *Yedinci Mühür*, Bergman'a göre, konusuna tutkuyla bağlandığı, babasından geçen ve çocukluğundan beri taşıdığı inanç kavramlarını ilk kez belirgin olarak açıkladığı filmidir. Bu filmde, Bergman, dinsel inanç konusundaki ciddi tereddütlerini ortaya koyarken inançla ilgili birbirine karşıt iki düşünceyi yan yana yerleştirir ve her ikisinin de kendi tarzlarında açıklama yapmalarına izin verir (Bergman, 1999, p. 158, 161, 163).

Tanrı düşüncesi, teistik olduğu kadar teistik olmayan dinlerin ve natüralist-ateist gibi farklı yaklaşımların da konusudur (Reçber, 2004, p. 142). Ancak Bergman'ın din ve Tanrı ile felsefi yüzleşmesini anlayabilmek için, *Yedinci Mühür* filmindeki teistik dinlere dayanan; akılcı din, kitle dini ve mistik din algılarındaki birey-Tanrı ilişkilerini ele almak gerekir.

2.2.1. Tanrı'yı Akılla Bilmek

Anlama, sorgulama, uzlaştırma ve yaratma dürtüsü tümüyle insani olduğu için felsefe, insanla birlikte var olmaya devam edecektir (Goodman, 2006, p. 297). *Yedinci Mühür* filminde, bir kilisede günah çıkarma hücresinin önüne gelen Şövalye, pencere kafesinin gerisinde sessizce duran -kendisini eve doğru yolculuğunda takip eden- Ölüm figürünü fark etmez. Hücrede bir papaz olduğunu düşünen Şövalye, korku ve şüpheleriyle ilgili itiraflarda bulunmaya başlar:

Elimden geldiğince açık konuşmak istiyorum sizle ama yüreğim boş. Yüzümden yana dönmüş bir ayna bu boşluk. Orada kendimi görünce, korkuyla ve tiksintiyle doluyor içim. Benzerlerime, insanlara ilgisizliğim onlarla birlikteliğimden ayırdı beni. Şimdi düşlerim ve kuruntularımdan ibaret kapatıldığım hayaletler dünyasında yaşıyorum (Bergman, 1966, pp. 32-33).

Bu cümlelerinden Şövalye'nin olaylar ve diğer insanlar olmayı yani kendi dışında yaşamayı bilinçli olarak bırakmış olduğunu ve fakat sadece düşüncelerinden ibaret olmaya başladığını anlarız. Anamlı bir hayattan yoksun kalmak Şövalye'nin kendisini dış dünyadan yalıtmasına neden olmuş ancak sadece zihinsel düşüncelerinde sıkışıp kaldığı için ne hayatı yaşayabilmekte ne de öz benliği ile temas kurabilmektedir. Şövalye'nin bu yalnızlığı, film boyunca kişisel ilgi alanı dışındaki insanlara ve olaylara kayıtsızlığı ile belirginleşir. İnsanların ve olayların içinde olan yardımcısı Jöns'tür.

Şövalye'yi sessizce dinleyen Ölüm figürü, konuşmaya başlar:

Ölüm: Yine de ölmek istemiyorsunuz.

Şövalye: Hayır, istiyorum.

Ölüm: Ne bekliyorsunuz?

Şövalye: Bilgi istiyorum.

Ölüm: Garanti mi istiyorsunuz?

Şövalye: Adına ne dersiniz deyin. İnsanın Tanrı'yı duyularıyla kavrayabilmesi o kadar imkânsız mı? O, neden yarım vaatlerin ve görünmeyen mucizeler sisinde saklar kendini? (Bergman, 1966, p. 33).

Descartes'la başlayan modern Batı felsefesi, geleneksel felsefenin odağındaki 'varlık' sorununu paradigmatik denilebilecek bir değişikliklerle 'bilgi' sorununa dönüştürmüştür. Bilgi sorunu, felsefenin ilk dönemlerine kadar uzanan temel bir sorun olsa da, felsefenin temel birçok sorununa epistemolojik açıdan yaklaşmak, modern felsefenin ayırıcı karakteristik bir özelliği olmuştur. Dolayısıyla, geleneksel olarak daha çok ontolojik bağlamda ele alınan Tanrı kavramı sorunu, modern dönemde daha çok epistemolojik boyutuyla ele alınmıştır (Reçber, 2004, p. 141). Konuşmalarında katı akılcı bir kişilik sergileyen Şövalye, Tanrı ile bir uzlaşma arayışındadır. Bu sonuca ulaşabilmek için bildiği tek yol, aklını kullanmaktır. Ancak, Şövalye'nin teolojiyi Tanrı'ya uyan bir kavram üretme çabası olarak algılamadığı açıktır. Bu durumda, film boyunca inançlı bir Hristiyan olarak hareket etse de, Şövalye'nin dinle arasında önemli bir mesafe söz konusudur. Şövalye, bilinçten yoksun bir inancın yanında ikincil durumda kalan Tanrı kavramını öne çıkarmak ister. Ancak, şüphe ve anlamsızlık kaygılarının egemenliği altında, yaşamın anlamının yok olduğu varoluşsal bir krizle karşı karşıyadır (Görsel 10).



Görsel 10: Ölüm figürü ve Şövalye'nin sembolik olarak kafeste oluşu

Görsel 10'daki planda, günah çıkarma hücrelerinin pencere demirine tutunan Şövalye'nin, aslında kendi zihinsel dünyasında bir kafes içinde olduğu sinematografik olarak vurgulanır. Şövalye'nin Tanrı fikriyle ilgili şüpheli tutumu, Bergman'ın modern varoluşçu düşünceleri ile ilişkilendirilebilir. Bu düşüncede anlam arayışının ve ona dair umutsuzluğun altında yatan belirleyici olay, 19. yüzyılda yitirilen Tanrı'dır. Nietzsche'nin, "Tanrı öldü" sözü, bireyin içinde yaşadığı tüm değerlerin ve anlam sistemlerinin yıkılmasına işaret eder. Bu anlamda, şüphe ve anlamsızlık kaygısı çağının kaygısıdır. Şüphenin ve anlamsızlığın pençesindeki bir birey, kendisini bu pençeden kurtaramaz ancak umutsuzluğunun içinde geçerli olan bir yanıtın peşinde olur. Bu durumda hayatın anlamı, hayatın anlamına dair umutsuzluğa indirgenir (Tillich, 2014, p. 148-149, 175).

Şövalye'nin Tanrı'yı duyu aracılığıyla kavramak istediğini söylemesi, bir taraftan doğrudan ve kesin bir Tanrı bilgisi peşinde oluşunu, diğer taraftan, Tanrı ile ilgili kuşkusunun duyu yaşantısından kaynaklandığını gösterir. Bunu doğru bulmayan Kant'a göre, inançta kuşku konusu dolaysız algılama ve sezgiyle öz benlikten türetilmelidir (Durant, 2002, p. 271). Din, sadece inanan birinin içeriden bakışı ile algılandığında, akli kullanmanın nesnesi olmaktan uzaklaşmaktadır. Diğer taraftan, bireyin kendisini sadece bilimsel yöntemle üretilen bilgi ile sınırlandırması, bilimin herkese açık, herkesçe paylaşılabilen, deneysel verilerle sınırlı olması gerektiği yönündeki eski katı pozitivist yöntem ısrarına geri dönüşü anlamına gelecektir (Fidan, 2012, pp. 42-43). Salt duyu algılarıyla elde edilen bilgiye inanmak, inanç kaynaklı ya da dini deneyim sonucu elde edilen bilgiye güven duymamak anlamına gelir. Bu bağlamda, Şövalye'nin din ve Tanrı düşüncesini kesin bir bilgi üzerine kurmadan önce inanca dayalı bilgiyi kuşkuyla karşıladığı söylenebilir.

Tanrı fikrinin kaynağı, sadece inanca dayalı dogmatik bilgi ile sınırlı değildir. Descartes, var olmanın ve Tanrı fikrinin bireyin kendinde bulunması olgusunun Tanrı'nın varlığını aşikar ettiği zorunlu sonucuna ulaşarak Tanrı fikrini nasıl edindiği konusunda akıl yürütmelerde bulunur:

Zira, onu duyularım ile edinmedim ve hiçbir zaman duyulur şeylerin duyularımın dış organlarına dokundukları veya dokunur göründükleri zaman yaptıkları gibi beklemeden aklıma gelmemiştir. Zihnimin uydurması veya yapması da değildir. Dolayısıyla, kendimden edindiğim fikir gibi, onun da yaratıldığı zaman benimle birlikte doğmuş ve meydana getirilmiş olduğunu söylemekten başka diyebilecek hiçbir şeyim kalmıyor (Descartes, 1942, p. 152).

Descartes'e göre, insan, Tanrı düşüncesini kendisinde duyu tecrübesi yoluyla değil, sezgisel veya a priori bir yolla bulur. Her şeyden önce Tanrı fikri, insanın duysal bir deneyimle edindiği bir şey değildir. Tıpkı ruh gibi, Tanrı, ontolojik statüsü gereği duysal bir deneyime

konu olamaz. Descartes, her insanın doğuştan, bir potansiyel olarak Tanrı fikrine sahip olduğu halde, bu fikrin her insanda açığa çıkmadığını savunur. Dolayısıyla, bir insanın Tanrı fikrine sahip olmaması, Descartes'e göre, o kimsenin kendinde var olan bir şeyi bilmemesi anlamına gelir (Reçber, 2004, pp. 143-144).

Şövalye, bir taraftan inanmaya ihtiyaç duyduğunu ama başaramadığını söylerken, diğer yandan, bu umutsuzluk içinde yaşam enerjisini tümüyle çekip alan Tanrı'dan neden kurtulamadığını sorar:

Kendimize inancımız yokken başkalarına nasıl inanç duyabiliriz? Benim gibi inanmak isteyen ama yapamayanlara ne olacak? Ya inanmayanlar, inanamayanlar ne olacak? İçimdeki Tanrı'yı neden öldüremiyorum? O'nu kalbimden atmak istememe rağmen neden alçaltıcı ve acı verici şekilde içimde yaşamaya devam ediyorum? Neden her şeye rağmen bu gerçeklikten kurtulamıyorum? (Bergman, 1966, p. 33).

İnsan, dini inançlarını tümüyle bir yana atmadıysa, bunun nedeni, dinsel dürtülerin içgüdüsel bir temele dayanması ve dolayısıyla tamamen insana özgü bir fonksiyon olmasıdır (Jung, 1999, p. 90). Geleneksel akılcı din anlayışı, akıl ve inanma arasındaki sınırı fazlasıyla açık bir şekilde çizdiği gibi, bunları birbirine de karıştırabilmektedir. Ancak akılcı din mensubu, görüldüğü kadar garip bir şekilde inanmaya ihtiyaç olduğunu da bilir (Goodman, 2006, p. 173). Diğer taraftan insan zihni, John Calvin'in ifadesiyle, sürekli dokunabileceği put üreten bir fabrika değil, aynı zamanda Tanrı'dan ve kaygıdan kaçmak için durmadan korkular üreten bir fabrikadır. Dolayısıyla, Tanrı ile kaygı arasında da bir ilişki vardır; gerçek anlamda Tanrı ile yüzleşmek, varolmamaya dair mutlak tehditle de yüzleşmek demektir (Tillich, 2014, p. 63).

Tanrı'dan söz etmek, aynı zamanda O'nun bilinçlilikten önce de var olan insan ruhunun bir parçasında yeri olduğu ve bilincin icat ettiği bir şey olarak varsayılmayacağı anlamına gelir. Bu nedenle Tanrı düşüncesi, ne fazla uzaklaştırılabilir ne de silinip atılabilir. Tanrı'yı yadsımak us açısından olası ve hatta oldukça kolaydır. Ancak bu durum, yaşamın bir parçasının yitirilmesine neden olacaktır (Jung, 2016, p. 419). Şövalye'nin inanma konusundaki yeteneksizliği ve Tanrı'yı kalbinden söküp atmak istemesi, Kierkegaard'a göre inanmanın bir özneliği olan paradoksal boyutun olmaması ile açıklanabilir. İnanmanın paradoksu, dıştan görünüme kıyasla benzersiz bir içsellik sahibi olmasıdır. Bireyin Tanrı karşısında mutlak bir görevi vardır; bu görev ilişkisinde birey mutlak olan Tanrı'yla öznel mutlak bir ilişki kurar. Bu ilişkiyi kurabilme yeteneği 'Tanrı'yı sevmek bir görevdir' şeklinde anlaşılacak olsa da inanmanın paradoksal yönü ile ilgilidir (Kierkegaard, 2015, pp. 94-95).

Filmde, Şövalye'nin yaşadığı içsel çatışmanın arketipsel Tanrı imgesi ile Bergman'ın akla inanmayı öne çıkaran modern çağının öğretisi arasındaki gerilimden kaynaklandığı söylenebilir. Şövalye, bu inanç ve bilgi çatışmasına da değinir:

Şövalye: Ben bilgi istiyorum. İnanç ya da varsayımlar değil, bilgi. Tanrı, elini bana doğru uzatsın, kendini açığa vurup benimle konuşsun istiyorum.

Ölüm: Ama sessizdir o. (Bergman, 1966, p. 34).

Jung'a göre, akılcı bir din mensubu inancı üzerine düşündüğü zaman, inancının içeriği bilgi ile çatışmaya girecektir:

İnancın usdışı boyutu çoğu kez bilginin akılcılığı ile boy ölçüşemez. İnanç, içsel yaşamın yerini tutmakta yeterli değildir. İçsel deneyimin olmadığı yerde güçlü bir inanç bir lütuf gibi mucizevi bir şekilde gelse de, yine mucizevi bir şekilde çekip gidebilir. İnsanlar, inancın gerçek dinsel deneyim olduğunu zannederler ve onun aslında, daha önceden içimize güven ve bağlılık aşıl原因 bir şeyin olmasıyla ortaya çıkan ikinci derecede bir fenomen olduğunu düşünmezler (Jung, 1999, p. 70).

Çağımızda inancın zayıf olmasının iyi bir yönü de vardır; insanı iyi ve usa uygun olana yönlendirmek için en iyi yolun tek başına inanç olduğu şeklindeki çocukluk dönemi düşüncesi geride kalmıştır. Bu nedenle, güçlü bir inanç talebi, çocukluğa geri dönüşü gerektirecektir. Oysa günümüzde, bilgiye inançtan daha çok gereksinim duyulmaktadır. Salt güçlü inanç, bilgiye ulaşmanın önünde bir engeldir (Jung, 2016, pp. 409-410). Şövalye'nin inanç yerine bilgi istemesi, inanmaya göre bilmeyi üstün gördüğünü gösterir. İnanmayı başaramaması, zayıf bir inanca sahip olduğu anlamına gelir çünkü zayıf inanç, dinin içeriden bakış ile sınırlı anlaşılmasına ve benimsenmesine engel teşkil eder. Diğer taraftan Kantçı bakışla, Tanrı'yı kesin bilgi üzerine kurmak isteyen fakat kuramayan, inancı da aklın ötesine koyamayan Şövalye'nin, salt dinbilim üzerine kurulmuş bir dinle de sınırlanmak istemediği anlaşılmaktadır. Kant'a göre akıl, kendinden-var olanın ötesinde, Tanrı'nın varlığına inanıp inanmamayı serbest bırakmakta, ahlaksal duygu ise Tanrı'ya inanmayı buyurmaktadır (Durant, 2002, p. 274).

Şövalye'nin Ölüm'e Tanrı ile ilgili daha önce söylediği, "O neden yarım vaatlerin ve görünmeyen mucizeler sisinde saklar kendini?" cümlesi ile Ölüm'ün Tanrı için söylediği, "Ama sessizdir o" cümlesi, aslında benzer bir düşüncenin iki farklı ifadesidir. Bergman'ın, Tanrı'nın dünyada sessiz oluşu düşüncesiyle, Heidegger'in Tanrı'nın dünyada etkisiz ya da dünyadan eksik oluşu (*absent*) düşüncesi paraleldir (Ketcham, 1986, p. 9). Ayrıca, Bergman'ın 'görünmeyen mucizeler sisinde saklanan' ve 'sessiz kalan dünyadaki Tanrı' betimlemeleri ile Heidegger'in ontolojisinin karakteristik bir özelliği olan 'gizemli bir varolma' kavramı (Tillich, 2014, pp. 154-155) arasında da bir benzerlik kurulabilir. Modern varoluşçu düşüncenin önemli bir diğer temsilcisi Sartre için bu gizemli varolma kavramının bir önem ifade etmediği göz önüne alındığında, Bergman'ın *Yedinci Mühür* filminde Tanrı kavramına bakışının Heidegger düşüncesine yakın olduğu söylenebilir.

Tanrı ile yüzleşmek, sonsuzlukla karşı karşıya gelmek demektir. Tanrı'ya katılmak, sonsuzluğa katılmaktır. Bu katılma, Tanrı tarafından bireyin kabul görmesini, bireyin de bu kabulü kabul etmesini gerektirir (Tillich, 2014, p. 171). *Yedinci Mühür* filminde -Bergman'ın bir yanını temsil eden- Şövalye, katı bir akılcılıkla tüm şüphelerine rağmen varlık ya da yokluk tartışmalarına konu olan bir Tanrı'dan çok, birey ve Tanrı arasındaki ilişki biçimini sorgular. Bu sorgulamada Bergman, din hakkında geliştirdiği felsefi anlayışı ile kendini Tanrı'ya teslim edemeyen bir düşünür gibidir. Filmde, Bergman'ın -ölümden sonraki hayat düşüncesi yeterince belirgin olmasa da- Tanrı'yı sorgulamasında karşısına çıkan sonsuzlukla entegre konumda olmaması, Tanrı'ya katılmasının önünde önemli bir engel olarak görülebilir.

2.2.2. Tanrı'yı Dini Deneyimle Bilmek

Dini deneyim en genel haliyle, Tanrı ile karşılaşmak ya da O'nunla doğrudan ya da dolaylı bir biçimde iletişime geçmek olarak ifade edilebilir. Ancak bu iletişim, beş duyunun algılayış sınırlarının ötesinde bir şeyi algılamak anlamına gelir (Fidan, 2012, p. 37). Geleneksel kitle dininin kendini adadığı şey, faaliyetin dini olmasını sağlayan özelliğin ne olduğu sorusuna verdiği ayırt edici cevapla kendisini açıkça ifade eder. Mesele, Tanrı'nın nasıl bilinebileceği değil, Tanrı'ya nasıl kulluk edileceğidir. Tanrı'ya ilk hizmet olan fedakarlığın bir üst sınırına geçiş için ibadet devreye girmiştir. Topluluklar, ortak ritüellerin kutsanan lisanıyla dua ederler ve inanç kültüre dönüşür. Dolayısıyla, dini çerçevenin içini halk doldurur (Goodman, 2015, pp. 174-175).

İbadethaneler, geleneksel ve kolektif inancı temsil ederler. Pek çok geleneksel dini inanç, kişinin kendi içsel deneyimine dayanan bir olgu değil, düşünmeksizin gelen bir inançtır (Jung, 1999, p. 70). *Yedinci Mühür* filminde, açık havada oynanan bir tiyatro oyununu bölen dinsel bir tören yürüyüşü, oyunu gürültülü bir şekilde izleyen halkta birden sessizliğe neden olur. Bu yürüyüşte, kutsal simgeler taşıyan keşişlerden sonra erkekler, kadınlar ve çocuklardan oluşan bir grup gelir. Bazıları, -veba salgınının insanlar üzerindeki olumsuz etkisiyle de- aşırı davranışlar ve esrikçe sesler eşliğinde kendi kendilerini ve birbirlerini kırbaçlarla kamçulamakta, adeta bir nevi kefaret ödemektedirler (Görsel 11).



Görsel 11: Dinsel tören yürüyüşü

Görsel 11’de verilen genel plandaki dini bir tören geçişinde, ahşap kütüklerden yapılmış ağır haçlar ve tabutlar yüklenmiş tahtirevanlar taşınmaktadır. Din kurallarını uygulama konusu olan tören, ritüel ya da ayinler istence bağlı keyfi hareketlerin bir sonucu olmayan dinamik bir varlığa ya da etkiye dikkatli ve özenli bir şekilde uyulmasını gerektirir. Bir duygu ya da etki yaratmak amacıyla gerçekleştirilme esnasında kurban etme, meditasyon, çeşitli derecelerde kendine acı çektirme gibi belirli araçlardan faydalanılır. Ancak, dışsal ve nesnel bir yüce davaya duyulan dinsel inanç, daima bu tür eylemlerden önce gelir (Jung, 1998, p. 6). Dini teamüllerde tören ya da ayinler, kurtuluşa dair nesnel güç için aracı konumundadır. Bu evrensel katılımın bir sonucu olarak, suçluluk ve inayet, yalnızca kişisel değil, aynı zamanda müşterek bir duygu olur (Tillich, 2014, p. 111).

İnançlı bir Hristiyan, Tanrı’nın kendisinin bilinmesini sağladığına inanır. İsa’ya gelen vahyi, Tanrı’nın dünyadaki tabiatı ve amacı konusundaki hikmetine ulaştırarak nihai ipucu olarak kabul eder. Kitle dini, akla sadece iletişim isteğinin asgari ihtiyaçları kadar bağımlıdır; geri kalanında ise duyguya dayanır (Goodman, 2015, p. 172). Filmde, dinsel yürüyüş, halk tarafından dikkatli bir sessizlik ve duygusal bir ürperiş içinde izlenir (Görsel 12-13).



Görsel 12: Dinsel tören geçişinde sessizlik



Görsel 13: Dinsel tören geçişinde duygulanım

Görsel 12’deki gibi kimileri, oldukları yere dizüstü çökmüş, dualar mırıldanmaktadır. Filmde, tören geçişinde taşınan çarınha gerili İsa, haç ve tabut gibi dini semboller halkta oluşturdukları kutsal çağrışımlarla dinsel bir duygulanım yaratır. Görsel 13’teki genç kadın, kutsalın bu büyü etkisi karşısında gözyaşları içindedir.

Yürüyüş, tiyatro sahnesinin önünde durur. Yaralı, çektiği işkencelerden dolayı büyük acı içindeki haça çivilenmiş İsa temsili, tiyatro sahnesine getirilir. Platforma çıkan bir papaz -Ortaçağ’a has- halkta suçluluk duygusu yaratacak bir ölüm ve cehennem vaazı vermeye başlar (Görsel 14). İtici ve sert bir yüz ifadesine sahip bu papaz, konuşmasını, halkı korkutarak ve aşağılayarak yapar: “Tanrı cezamızı verdi. Hepimiz kara ölümle [veba] yok olacağız. Sen, ey ağzı açık davar gibi orda dikilip duran; sen, ey tıka basa doymuş bir hoşnutluk içre oturan;

biliyor musunuz ki, belki de son saatinizdir bu? Ölüm hemen arkanızda..." (Bergman, 1966, pp. 49-50).



Görsel 14: Aşağılayıcı ve korkutucu papaz

Görsel 14'te göğüs planda verilen papaz, veba salgınına Tanrısal bir ceza olarak gören dinsel fanatizmi yansıtır. Bu fanatizm filmde, halkın salgını Tanrı'nın bir cezası olarak görmesinin en büyük nedenidir. Bu sahne, aynı zamanda, kilise duvarına vebayı resmeden ressamın Jöns'e bahsettiği; Kilise'nin halkın üzerindeki kontrol gücünü sürdürme amacını da yansıtır. Böylece Bergman, dinsel otoriteyi temsil eden Kilise'ye ve temsilcilerine önemli eleştirilerde bulunur. Filmde, -bu eleştirinin temsilcisi- papazın korkutucu vaazını modern bir insanın inanmayacağı kıyamet palavraları olarak gören, Jöns'tür.

Jung'a göre teologlar, her fırsatta Tanrı ve diğer dini içerikler hakkında konuşmalarına karşın, çoğu zaman insanlara dine uygun Tanrı deneyimi konusunda yardımda bulunmayı ihmal ederler. Bu durumda, anlattıkları dini bilgilerle ruh arasındaki ilişki kapalı kalmaktadır. İnsanlara bilinçdışı gerçelik kazanmayı bekleyen arketipsel Tanrı imgesi gibi imgelere ulaşabilmeleri için görme ya da bilme sanatını kavratmak önem kazanmaktadır. Çünkü aydınlanma, ruha dokunmaksızın gerçekleştirilebilecek bir şey değildir (Bahadır, 2010, pp. 221-223). *Yedinci Mühür* filminde Bergman, Raval gibi yozlaşmış ilahiyatçılara da ağır eleştiriler yönelir. Şövalye'yi Haçlı Seferleri'ne katılmaya ikna eden fakat sonrasında Tanrı inancını kaybeden ve vebalı bir kurbanın bileziğini çalan Raval, genç bir kadını suistimal etmek isterken Jöns'e yakalanır.

Babası Lütherci bir papaz olan Bergman, filmlerinde papazlara sıkça yer verir (Lefevre, 1968, p. 8). Bergman sinemasında papaz karakterlerinin önemli karakteristik özelliklerinden birisi de aşağılayıcı davranışlar sergilemeleridir. Bu aşağılayıcı tavır, *Yedinci Mühür*'de halka yönelirken *Fanny ve Alexander* (1982) gibi biyografisindeki bazı filmlerinde Bergman'ı temsil eden karakterlere yönelir. Bergman, çocukluk döneminde maruz kaldığı aşağılayıcı davranışların da önemli etkisiyle babasını sevemediği gibi, hayatı boyunca ona karşı bir nefret duygusu da geliştirmiştir. Bergman'ın bu olumsuz baba imajı -Freudyen anlamda- onun Tanrı tasavvurunu şekillendirmiş, inançla ve dolayısıyla Hristiyanlıkla sorun yaşamasına yol almıştır (Ketcham, 1986, p. 19). Bergman'ın, simgesel baba konumundaki Tanrı'yla ilişkisi, kendisini sıklıkla aşağılayan ve cezalandıran babasıyla olan ilişkisiyle benzerlik gösterir.

Bergman için Tanrı'nın kendisini terk etmesi, baba figüründen yoksun olmasıyla eşdeğerdir (Bergman, 1990, p. 156, 168). Bergman, babasıyla ilgili bu sevgi açlığını ne örüntülerini kırarak telafi edebilmiş ne de dinsel herhangi bir figüre duyulan sevgi ile gideremeyeceğine dair umutsuzluktan kurtulabilmiştir. Bergman'a göre, daima ağır ahlaki ilkelerin baskısı altında yaşayan anne ve babasıyla tek ortak noktası, çocukluğundan beri kendisinin de görev duygusuyla hareket ediyor oluşudur. Anne ve babasının kendisine aşlamayı başardıkları tek şey bu olmuştur. Çünkü hoşlanmasa da bu özellik Bergman'ın yetişkinliği boyunca yerli yerinde durmuştur (2012, p. 234).

Babasının ve Bergman'ın yoksun olduğu asıl şey, İncil'in ve Kilise'nin dışında yaşayan bir Tanrı'yı dolaysız hissetme deneyimi ile ilgili olabilir. Ancak, Bergman'ın, babasının belki de farkında olmadığı bu durumun bilincinde olduğu söylenebilir. Çocukluğunda komünyon ayinleri nedeniyle kilise konusunda yaşadığı büyük hayal kırıklığı ve tiksinti (Bergman, 1990, p. 90), Bergman için dinin anlamsızlığı şeklinde bir düşünceye neden olmuş olabilir. Bergman için kilise, gitmek isteyeceği bir yer değildir; çünkü orada yaşamdan çok ölüm vardır.

Dindar bir birey, geleneksel inançlara sıkıca sarıldığı ve zamanın koşulları bireysel özerkliği daha önemle vurgulamadığı sürece, halinden memnun bir şekilde yaşamına devam eder. Ancak, dışsal koşullara endekslenmiş ve dini inançlarını kaybetmiş dünyevi zihniyetli insanlar, kitleler halinde ortaya çıkmaya başladığı zaman, durum köklü biçimde değişir. Bu durumda inançlı kişi savunmaya itilir ve inancın temellerine dayanarak kendisini yeniden eğitmek zorunda kalır. Artık mutlak fikir birliği büyük telkin gücüyle desteklenmez. Birey, Kilise'nin zayıfladığının ve onun dogmatik varsayımlarının sallantılı hale geldiğinin farkında olur (Jung, 1999, p. 106). Bu durumda, pek çok modern birey için din, inanılmaz olana inanmaya indirgenir (Gomes, 2014, p. 17). Kilise ise, birey nezdindeki zayıflığını durabilmek için sanki bu lütfet bireyin iyi niyetine ve keyfine bağlıymış gibi daha fazla inanç talep eder. Oysa, inancın temeli bilinç değil, bireyin inancını Tanrı ile dolaysız yolla ilişkilendiren dinsel deneyimdir (Jung, 1999, p. 106).

Dini deneyim ile mistik deneyim arasında genel bir örtüşme olsa da, her dini deneyimin mistik bir boyutu olabileceği halde, her mistik deneyimin dini bir deneyim olmayabileceği hususu, bu iki deneyimi birbirinden farklılaştırır.

2.2.3. Tanrı'yı Mistik Deneyimle Bilmek

Mistik dinî deneyimin özünü daha çok Tanrı'ya ilişkin doğrudan bir tecrübe oluşturur (Reçber, 2004, p. 89). Mistik deneyimde, dinin anlamının bütünüyle açıklığa kavuştuğu hayat ve güzellik anı, ne entelektüel bir kavrayışta, ne de hizmet ya da ibadetin karşılığını almada değil, her şeyi bitiren duygusal bir deneyimde, Tanrı ile temasa geçmede ya da O'nun varlığında kaybolmada yani 'mistik birlik'tedir. Bireyin Tanrı ile esrik birliği, dünyanın geri kalanının tamamını emer. Bu farkındalık içerisinde bireyin kendi kimliği de emilmiş olur. Bu birlik, yalnızlık ister. Bu noktada, akılcı din kozmopolittir, evrensel geçerliliği olan bir gerçeği açıklar. Kitle dinleri sosyaldır, vahiy ve ritüellerle cemaatleşmişlerdir. Fakat mistik, Tanrı'yı ararken yalnız başına arar. Mistik din bir kişiliktir (Goodman, 2015, p. 176).

Yedinci Mühür filminde, Hristiyan dünya görüşündeki insanın kötü davranışlarının ve günahlarının Tanrı karşıtlığı içindeki şeytandan kaynaklandığı inancı, mistik yapıda genç bir kız üzerinden somutlaştırır. Bu inanç, genç kızın şeytanla birlikte olmak ve veba salgınına neden olmak gibi ahlaki olmayan bir suçlama ve yargılama sonucunda yakılması gibi bir vahşete neden olacak kadar güçlüdür. Bu bağlamda Bergman, filmde, bir taraftan insanlardaki iyilik ve kötülük potansiyelini betimlemeye çalışırken, diğer taraftan, zulmün yaşam üzerindeki yıkıcı kötülüğünü eleştirir.

Filmde, 14 yaşındaki bu genç kız, dinsel ve siyasal otoritenin işbirliği ile büyücü ve cadı olmakla itham edilerek kurbanlaştırılır. Yaşının küçüklüğüne ve çocuksu görünümüne rağmen asker ve papazların kendisinden korktuğu, yüzü solgun, saçları tıraş edilmiş bu genç kız işkenceye maruz kalmıştır. Şövalye, ilk karşılaşmasında konuşmadığı bu genç kızla ormanda tekrar karşılaşır. Bir papazın eşlik ettiği sekiz asker tarafından yakılacağı yere abartılı önlemlerle götürülen genç kız, boynundan ve kollarından demir zincirlerle bağlıdır (Görsel 15).



Görsel 15: Asker, Şövalye ve kurbanlaştırılan genç kız.

Görsel 15'te verilen planda, çerçevenin solunda kameraya yakın duran asker, genç kızın yakılması kararında dini otorite ile işbirliği içindeki siyasal otoriteyi temsil eder. Bu askerin çerçevede -Şövalye'ye göre- kapladığı büyük alan, temsil ettiği gücü ve genç kız üzerindeki yetkiyi vurgular. Şövalye, genç kızla konuşmaya başlar:

Şövalye: Şeytan'la birlik olduğunu söylüyorlar.

Genç kız: Niye soruyorsunuz?

Şövalye: Meraktan değil, çok kişisel nedenlerden. Onu ben de tanımak istiyorum.

Genç kız: Neden?

Şövalye: Ona Tanrı'yı sormalıyım. Bilse bilse, o bilir.

Genç kız: O'nu her zaman görebilirsiniz.

Şövalye: Nasıl?

Genç kız: Dediklerimi yapmanız gerek, gözlerimin içine bakın! (Bergman, 1966, p. 75).

Kamera, bu esnada, genç kızın bakış açısından Şövalye'yi gösterir. Şövalye'nin Ölüm figüründen alamadığı cevaplar, genç kızdan gelmektedir. Arabanın korkuluğunu sıkıca kavrayan Şövalye, Tanrı'nın görülebileceğinden bahseden genç kızın söylediklerine dikkat kesilir (Görsel 16).



Görsel 16: Şövalye'nin sembolik olarak kafeste oluşu tekrar vurgulanır.

Görsel 10'daki plana benzer şekilde, Görsel 16'da verilen omuz planda, Şövalye'nin kendi dünyasında kafeste olduğu sinematografik olarak tekrar vurgulanır. Genç kızın cevapları, mistik deneyime dayalı bir Tanrı'yı bilme imkânına daırdır:

Genç kız: Ne görüyorsunuz, onu görüyor musunuz?

Şövalye: Korku görüyorum gözlerinde, boş uyuşuk bir korku. Başka bir şey yok.

Genç kız: Hiç kimse, hiçbir şey, öyle mi?

Şövalye: Hayır.

Genç kız: Arkanızda göremiyor musunuz onu?

Şövalye (arkasına bakınır): Hayır, kimse yok.

Genç kız: Oysa her yerde benimledir o. Elimi şöyle bir uzatsam, eline dokunurum. Şimdi de yanımda. Ateş canımı acıtmayacak. O her türlü kötülükten koruyacak beni.

Şövalye: Bunu sana kendisi mi söyledi?

Genç kız: Ben biliyorum, ben biliyorum. Onu sen de görmelisin. Rahipler onu görmekte güçlük çekmediler, askerler de. Onlar öyle bir korkuyorlar ki, bana ellerini bile süremiyorlar." (Bergman, 1966, pp. 75-76).

Genç kızın aşağılanıp suçlanmasından etkilenmeden, "Tanrı her yerde benimledir," diyerek kendini onaylaması, benliğini aşan bir aşkınlığa katıldığını gösterir. Tanrı tarafından kabul görülme, genç kızın varolma cesaretinin tek kaynağı durumundadır. Genç kızın, kendisinin aşağılanmasında ve öldürülmesinde rol alan rahip ve askerlerle ilgili sözleri, 'onlar ne yaptıklarını bilmiyorlar' şeklinde okunabilir. Olan bitenin tamamen farkında olan genç kız, kendi gerçekliğini de kabullenmiş durumdadır.

Tarihsel açıdan, anlatılamaz olanı anlatmayı amaçlayan mistikler özellikle iki özellik üzerinde durmuşlardır: Mistik bir deneyim temelde sözcüklerle ifade edilemez ve Bütün ile birleşmeyi içerir (Hollis, 2005, p. 49). Bireyin Tanrı'yı, Tanrı ile kendi öz benliği arasında kurulan ilişki temelinde dolaysız bir deneyimle bilmesindeki zorluk, böyle bir deneyimin tamamen özneye ait biricik bir deneyim olması ve hakkında akıl yürütülebilecek bir kavramsal içeriğe dökülememesi ile ilgilidir (Reçber, 2004, p. 134). Genç kızın Tanrı bilgisinin, Tanrı'yla dolaysız ilişki biçiminden kaynaklanan bir bilme türü olması, onu rasyonel bakış açısından ve geleneksel kültürden ayırır. Genç kız üzerinde etkisini gösteren Tanrı ile ilgili hissetme ve sezgi, söze döküldüklerinde güçlerini Şövalye üzerinde göstermez. Çünkü bunun için hakkında akıl yürütülebilecek kavramsal bir nitelendirme yoktur. Dolayısıyla, Şövalye'nin genç kızın algı içeriklerini anlayacak bir Tanrı bilgisi elde etmesi mümkün olmaz. Bergman'ın dine dayalı mistik deneyimin bilişsel bir deneyim olmasının önünde herhangi bir *a priori* engel yoktur. Ancak Bergman, bu mistik deneyimin öznel algı içeriklerine dayalı olarak elde edilen bilgi anlayışının herkes için tatmin edici olmaktan uzak olduğunu da farkındadır. Bundan dolayı Bergman, *Yedinci Mühür* filminde, Tanrı ile yaşanan doğrudan bir deneyimin gücünü ya da etkisini, sadece bu deneyimi yaşayan -mağdurlaştırılan ve kurbanlaştırılan genç kız-karakterini başka bir şekilde var olma itecek şekilde gösterir.

Yeni Platoncu düşüncede, mistik deneyimin temelinde hazır bulunma (presence) metafiziği bulunmaktadır. Plotinus'a göre, kendisinde 'başkalık' bulunmayan Yüce (varlık), başkalığını aştığı sürece bireye hazır bulunmakta, bireyle beraber olmaktadır. Ancak birey daima O'nun önünde bulunmakla beraber, O'na her zaman bak(a)mamakta ve O'nu gör(e)memektedir (Reçber, 2004, p. 127). Jung'a göre, Tanrı'nın insana ruhun belirli bir durumunda görünür olması, aynı şekilde bireyin de Tanrı'ya öz benlik yoluyla ulaşabilmesine imkân sağlar (2016, p. 418). İnsan öz benliğine ilişkin kavramsal bir çözümlemenin bir açılım sağlayabilmesi için mistik deneyimin temel varsayımı olan Tanrı'nın insan benliğinde hazır bulunduğu metafiziksel varsayımının doğru olduğunun düşünülmesi gerekir. Bu varsayımı doğru kılan düşünmenin gerekçesi, insan benliğinin kendi hakkındaki bilgisinin bir yerde zorunlu olarak Tanrısal olanı da ihtiva ettiğini düşünmekten geçmektedir. Diğer taraftan, 'Kendini bilen Tanrı'yı bilir' düşüncesi, her insanın kendiliğine ilişkin bilgisinin Tanrı'ya ilişkin bilfiil bir deneyimi ya da bilgiyi zorunlu kılacağı şeklinde değil, böyle bir şeyin potansiyel olarak çelişkili olacağı şeklinde anlaşılmalıdır. Tanrı'nın varlığına ilişkin böyle bir bilginin imkânı, bir anlamda insan benliğinin mahiyetini oluşturan aklın bilgisiyle de yakından ilişkili görünmektedir (Reçber, 2004, pp. 136-137).

Bireyin Tanrı'yı ve kutsallığı kendi içinde taşıdığına inanan Bergman (Bergman, 1999, p. 160) bu düşüncesini, *Yedinci Mühür* filminde kurbanlaştırılmış genç bir kız üzerinden kurgulayarak birey ile Tanrı arasında mistik bir birlik öngörür. Bu birlik, genç kızın, "Tanrı her yerde benimlidir", cümlesiyle anlamını bulur. Genç kızın bu cümlesi, Tillich'in ifadesiyle, bireyin Tanrı tarafından kabul görmesini kabullenmesini de içerir. Dolayısıyla, Şövalye'nin Tanrı'ya katılmadaki sonsuzlukla uyumsuzluğu, genç kızda uyumluluk olarak görülür.

Tanrı'nın kişinin etrafını saran ve her yere yayılan varlığının farkında olduğu bir dini deneyim; dolaysız, sonsuz ve 'mistik bir an' olarak ortaya çıkar. Bu ilişkide sezgi, bir tür 'alabilme' yeteneğidir ve burada 'alınan' dolaysız bir bilgidir. Sezgi kişiyi aşar, kişinin ötesinden gelir. Sezgi ile karşılaşılın, etkilenilen ve hayran kalınan Tanrı'nın zihinsel bir resmidir. Bu 'an' tamamlanıncaya kadar birey, bildiği her şeyi ve bildiklerini niye bildiğini bir kenara bırakır. Mutlak bağlılık hissi anlamında bir hissetme, açık bir biçimde Tanrı hakkında kişisel bilgi ve farkındalık sağlar (Aktaran: Fidan, 2012, p. 17, 18). Filmde, gördüğü işkenceye, korku ve dehşet hissine rağmen kurbanlaştırılan genç kızın ruhu Tanrısal esrik bir hazla doludur. Genç kızın, yakılacağını bilmesine rağmen ateşin canını yakmayacağına dair güçlü inancı, koşulsuz bağlılık ve güvene dayalı bir cesaretle ilişkilendirilebilir.

Samimi inanç, yalnızca onu teyit edecek koşullarda değil, inancın altını oyacak bir şeye rağmen var olan koşullarda sürdürülür. Dolayısıyla, Tanrı'nın kendi yanında olduğu inancı, her şey yolundayken değil, gerçek bir sıkıntıya ya da bir kaybetme durumunda önemli bir cesaret ve kabullenebilme gücü ister (Gomes, 2014, p. 21). Genç kıza bu cesareti ve gücü verebilecek başka hiçbir kişi ya da dini otorite yoktur. Bu bağlamda, güvene dayalı cesarete engel bir öğreti ve inanca bağlı rahip ve askerlerin genç kızdaki çekinip korkmaları, genç kız için anlaşılmaz bir şey değildir.

Filmde, dini ve siyasal otorite işbirliği ile aşağılanıp suçlanarak mağdurlaştırılan ve bir kurban haline getirilen bu genç kız, özellikle Ortaçağ'da alışılmışın dışında davranış gösteren, muhalif ya da tehdit olarak görüldükleri için büyücü ve cadı olmakla suçlanarak yakılan kadınları temsil eder. Filmde, yürürlüğe konulan ahlaktan yoksun irrasyonel yargı ve zalimlik -sembolik olarak- İsa'nın çarmıha gerilmesi ile sonuçlanır. Düşüncelerini ifadede kamerasını güçlü bir kalem gibi kullanan Bergman -sinematografik olarak- kurban konumundaki bu genç kıza çarmıhta İsa imajı verir (Görsel 17). Bu İsa imajıyla Bergman, büyücü ve cadı olmakla suçlanarak yakılan kadınları birer Hristiyan şehidi olarak görerek onları yüceltir ve sinema diliyle, diğer bir deyişle, sinematografisiyle onlara iade-i itibarda bulunur.



Görsel 17: Kurbanlaştırılan genç kızın çarmıhta İsa imajı

Görsel 17'de verilen planda Bergman, üst açı çekimde İsa imajıyla kutsallaştırdığı genç kızın önemini sinematografik olarak vurgular; onu çerçevenin ön planında ve aşağıdaki papaz ve askerlere kıyasla çok çok fazla alan kaplayacak şekilde betimler. Diğer yandan, genç kızın yakılmasına para karşılığında gönüllü olarak katılan papaz ve askerleri küçüleştirerek

önemsizleştiren Bergman, onları kamerasının bakışı altında adeta ezerek taraf oldukları vahşet ve zalimliğin karşısında yer alır.

Bergman'ın genç kızı papaz ve askerlerden farklı düzleme yerleştirerek onlardan ayırıştırıp yüceltmesiyle ortaya koyduğu karşıtlık, Heidegger'in iki farklı varoluş tarzı olan ontik ve ontolojik varoluş kavramları (Heidegger, 2008, pp. 250-275) arasındaki karşıtlık üzerinden okunabilir. Genç kızın Tanrı'ya odaklanması, Tanrısal esrik bir hazla dolu olması, varoluş ve ölümlülük gibi yaşamın değişmez gerçekliklerinin farkında olması, Heideggerci bakışla, onun ontolojik varoluşuna işaret eder. Genç kızla bir karşıtlık içinde olan papaz ve askerlerin ise, şeylerin varlığı ve gerçekliği ile değil, dış görünüşle ilgilenmeleri, geçici ve maddi şeylere odaklanmaları onların ontik bir varoluş içinde olduklarını gösterir.

Tinsel oluşumu istemek; yolu çarmıhta biten İsa'ya dönüşmek, onun ıstırabını ve kaderini paylaşmaktır. Çarmıha gerilen İsa imgesi, simgesel olarak, bilincin gelişimi ve ayrılaşmasıyla ilgili çatışmanın korkutuculuğunu anlatır (Jung, 2016, p. 175, 286). Bergman, kurban konumundaki kızın çarmıhtaki İsa imajıyla hem izleyicinin sempatisini kazanmasını sağlar hem de elde ettiği bu güçlü duygusal etkiyle -T. S. Eliot'ın *Kokteyl Parti* (*The Cocktail Party*, 1949) oyununda Celia'nın Hristiyan şehit imajıyla yaptığı gibi- Şövalye'nin katı akılcı anlayışından kaynaklanan duygusal eksikliği dengeler.

İsa imgesi, genç kızın yakılmasına şahit olan fakat izlemeye dayanamayan Mia'nın o gece mırıldandığı şarkıdaki, "İsa'nın şarkısını söylüyor. Cenneti sevinç bürüyor" sözleri ile genç kızla dolaylı bir özdeşleştirme ile pekiştirilir. Bergman'ın, İsa vurgusunu Mia'ya yaptırması, izleyicinin de Mia gibi yakılan genç kızın yüceltilmesine yürekten katılmasını istemesiyle ve bunu sağlayacak en gelişmiş karakterin Mia olmasıyla ilgilidir.

Yedinci Mühür filminde, bir alt metin olarak ele alınan inanç ve nesnel bilgi arasındaki karşıtlık, genç kızın yakılma sahnesinde Şövalye ve Jöns karakterleri üzerinden verilir:

Jöns: Ne görüyor kızcağz, bana söyleyebilir misiniz?

Şövalye: Artık acı duymuyor.

Jöns: Soruma karşılık vermiyorsunuz. O çocukla kim ilgilecek? Melekler mi, Tanrı mı, Şeytan mı, yoksa hiçlik mi? Evet, hiçlik, efendim!

Şövalye: Mümkün değil.

Jöns: Gözlerine bakın. Zavallının bilinci bir şeyler algılıyor. Ayın altındaki hiçliği.

Şövalye: Hayır.

Jöns: Elimiz kolumuz bağlı, onun gördüklerini biz de görüyoruz. Korkularımız aynı. O bir çocuk. Dayanamıyorum, dayanamıyorum (Bergman, 1966, p. 78).

Film boyunca, inanç ve bilgi arasında kopukluk yaşayan Şövalye, bir taraftan katı bir akılcılıkla din ve Tanrı ile ilgili şüphe içindeyken, diğer taraftan inançlı bir Hristiyan gibi hareket eder. Jöns ise, Nietzscheci nihilizmi kendi özgürlüğünün temeli olarak görür ve Batı teolojisindeki modernite öncesi dönem tarafından varsayılan geleneksel metafiziksel güçlere inanmayan bireyi temsil eder.

Şövalye ve Jöns, genç kızın yakılmasını büyük bir çaresizlik ve öfke içerisinde izlerler (Görsel 18). Bergman, kızın yakılmasını izleyiciye göstermez. Bergman'a göre, genç kızın yakılmasıyla ilgili sahnelerde dikkatleri konunun dışına çeken hiçbir şey yoktur (Sjöman, 1957, p. 9).



Görsel 18: Şövalye ve Jöns yakılan genç kızı izlerken

Görsel 18’de verilen omuz planda Şövalye ve Jöns, zihinsel bir karmaşanın belirgin bir özelliği olan bilincin bölünmüşlüğü temsil ederler. Sanki Bergman, yaşadığı iki farklı düşünceyi iki farklı kafa yapısıyla ileri sürmektedir.

Filmin sonuna doğru Şövalye, yanındakilerle birlikte şatosuna varır. Eşi Karin Şövalye’yi karşılar, misafirleri yemeğe davet eder. Karin, yemek sonrasında yüksek sesle bir kitaptan İsa’nın sembolü olan Tanrı’nın kuzusunun Yuhanna vahyinin yazıldığı kağıt destesinin yedinci mührünü açtığı bölümü okumaya başlar. Filmin ismini aldığı ‘Yedinci Mühür’ -İncil’e göre-Kıyamet’in yedi habercisinin sonuncusudur. Yedinci haberde, dünyadaki korkunç dönemin bittiği ve sonraki yaşamda yeni bir hayatın başlamak üzere olduğu duyurulur. Filmdeki kıyamet teması, rustik handa halkın konuşmalarındaki kıyamet alametleri ile ilgili fantastik hikayelerle de desteklenir.

Karin, kıyametin son habercisiyle ilgili bu bölümü okurken kapı çalınır. Gelen, Ölüm’dür. Ölümün bir gün geleceğine dair gerçekliğin üzerindeki örtüyü şimdiye kadar sadece Şövalye için kaldıran Bergman, bu noktadan sonra şatodaki herkes için kaldırır. Kıyameti temsil eden alegorik Ölüm figürünün karşısında endişeli bir şekilde duran karakterler, varoluşlarının dışına atılacakları son anlarını yaşamaktadırlar.

Ölüm karşısındaki bu bekleyişte, Jöns de diğerleri gibi kozmik kadere tabi olduğunun farkındadır. Ancak, Ölüm karşısında -Nietzscheci anlamda- sergilediği varolmaya dair cesareti ile diğer karakterlerden ayrışır. Jöns, ölüm ve suçluluk kaygısına büyük bir tutkuyla meydan okur. Jöns gibi ayrışan bir diğer karakter ise, Ölüm karşısında sevinçli bir gülümsemeye, “Artık bitti!” diyen genç kadındır. Film boyunca genelde sessiz kalan bu genç kadın, kendisini suistimal etmek isteyen vebaya yakalanmış Raval’a, su istediğinde tereddüt etmeden yardım etmek istemesiyle dikkat çekmişti. Bu nedenle genç kadın, filmdeki saf kötülüğün karşısında saf iyiliği temsil eder. Kitap okunurken Ölüm figürünü ilk fark eden bu genç kadın, sonlu bir eylem olan varoluşa dair son sözün söylenmek üzere olduğu anda, diğer karakterlere göre farklı bir gerçeklik içindedir. Kader kaygısı taşımayan bu genç kadın için ölüm bir tehdit değil, bir kurtuluş, bir lütuf gibidir.

Filmin sonunda Jof, eşi Mia’ya son görüşünü anlatır ve dikkatini ufka çeker. Mia’nın yine inanmadığı bu gündüz düşünde Jof, Ölüm’le beraber Şövalye’nin de içinde olduğu yedi kişinin ölüm dansında olduğunu görür (Görsel 19).



Görsel 19: Ölüm dansı

Görsel 19'daki genel planda, sinema tarihinin ikonik görsellerinden birisi olan bu etkileyici ölüm dansında tırpanı ve kum saatiyle Ölüm en önde, elele tutuşmuş son kurbanlarını karanlık topraklara doğru götürmektedir. Demirci, Lisa, Şövalye, Raval, Jöns ve Skat'tan oluşan bu kurbanlar arasında insanı sevme konusunda yetenekli, gelişmiş karakterlerden Karin ve genç kadının olmaması dikkat çekicidir.

Yedinci Mühür filminin sonu iyimserdir. Filmin açılış sahnesindeki kasvetli gökyüzü, yerini, güneşli, aydınlık bir güne bırakır. Mia ve Jof çifti ile oğulları Mikael de, Şövalye'nin yenildiği son satranç oyununda taşları bilerek devirmesi sayesinde Ölüm'den kurtulmuşlardır. Umudu ve geleceği temsil eden bu sanatçı aile, yönleri ışığa doğru yollarına devam ederler.

Sonuç

Sinemannın önemli başyapıtları arasında yer alan *Yedinci Mühür* filmi, bilinçten yoksun bir inancın yanında ikincil durumda kalan Tanrı kavramını merkeze alır. Bu çalışmada öncelikli olarak, Bergman'ın *Yedinci Mühür* filminde öne çıkan din ve Tanrı ile felsefi yüzleşmesini anlayabilmek için geleneksel örgütlü dinlerde görülen akılcı din, kitle dini ve mistik din anlayışlarındaki birey-Tanrı ilişki biçimleri -Tanrı'nın bilinmesi bağlamında- felsefi bir bakışla açıklanarak kuramsal bir çerçeve çizilmiştir. Filmde, dinsel inanışın imkanları içinde yer alan dine ve Tanrı'ya yaklaşımlardaki bu farklılık ve çeşitlilik, bir karşıtlık ve inanmamanın bir imkanı olarak Nietzscheci nihilist düşünce ile birlikte ele alınmıştır. Filmde ele alınan birey-Tanrı ilişkileri, ayrıntılı olarak incelenmiş ve çözümlenmiştir.

Arketipsel imgeler kullanarak kişisel yazgısını insanlığın ortak yazgısına dönüştüren ve felsefesini daha çok bir kalem gibi kullandığı kamerasıyla yapan Bergman, *Yedinci Mühür* filminde, din ve Tanrı konularına modern varoluşsal düşünce perspektifinden bakar. Mitsel imgelem zenginliğini başarılı bir sinematografiyle sunan Bergman, kolektif bilinçdışına ait tinsel figürlerle kendi akılcı modern çağı arasındaki ilişkiyi betimler.

Tanrı'yı arama ve bilme ihtiyacı, Jung'a göre, bireyin öz benliğinde yankısını duyduğu arketipsel Tanrı imgesiyle temas kurabilme ihtiyacı ile ilgilidir. *Yedinci Mühür* filminde ele alınan dinsel inanç, içeriğindeki mitolojik öğelerden dolayı kitle dini algısıyla sembolik olarak değil, temel anlamıyla anlaşıldığı için modern insanın benimsemekte zorlandığı usdışı bir özellik yansıtır. İnançla us arasındaki bu kopukluk, günümüz modern insanının yaşadığı zihinsel bir kargaşanın belirgin bir özelliği olan bölünmüş bilinci de yansıtır.

Bergman *Yedinci Mühür* filminde, din ve Tanrı ile ilgili birbirine karşıt düşüncelerini, Şövalye ve yardımcısı Jöns karakterleri üzerinden ortaya koyar. Şövalye, bir taraftan Bergman'ın çocukluğunun dindarlığından izler taşırken, diğer taraftan anlama ve bilme ihtiyacı içindeki katı akılcı, can sıkıntısına kapılan modern kentli insanı temsil eder. Tanrı'yı bilmeye gereksinim duyan Şövalye'nin Tanrı'yı sorgulamasındaki ussal yaklaşımında, dini içeriklerle kişisel iç dünyası arasındaki ilişki kapalıdır. Jöns ise, Bergman'ın yetişkinliğine damgasını vuran Nietzscheci nihilist düşüncesinin çerçevesini çizer. Diğer taraftan, Şövalye ve Jöns, Bergman'ın bilincin bölünmüşlüğüne yansıtırlar. Din ve Tanrı hakkındaki düşüncelerini açıkça ve cesaretle *Yedinci Mühür* filminde ortaya koyan Bergman, din ve Tanrı hakkında katı akılcı bakış açısıyla geliştirdiği felsefi anlayışından dolayı kendini Tanrı'ya teslim edemeyen bir düşünür gibidir.

Filmde, Şövalye'nin Tanrı'yı bilme gereksiniminde, alegorik Ölüm figürü, Tanrı'nın dünyadaki sessizliğine benzer bir tutum sergileyerek Şövalye'ye yeni bir bilgi sunmaz. Bergman'a göre, daha çok kitle dinine kaynaklık eden dinsel otoriteyi temsil eden Kilise - ironik bir şekilde- varoluşa ve Tanrı'yı bilmeye dair sorunlara tatmin edici cevaplar vermekten uzaktır. Şövalye'nin Tanrı'yı bilme isteğine aradığı cevap, şeytanla birlik olmakla ve vebaya neden olmakla suçlandığı için yakılmasına karar verilen mistik yapıdaki genç kızıdan gelir. Ancak genç kızın cevaplarındaki Tanrı'yı bilme, Tanrı'yla dolaysız ilişki biçiminden kaynaklanan hissetmeye bağlı sezgisel bir bilme türü olduğu için Şövalye'nin kavramsal bir nitelendirme içermeyen bu algı içeriklerinden bir Tanrı bilgisi elde etmesi mümkün olmaz.

Filmde, dinsel ve siyasal otorite işbirliği ile aşağılanıp suçlanarak mağdurlaştırılan ve kurbanlaştırılan genç kız, Ortaçağ'da alışılmışın dışında davranış gösteren, muhalif ya da tehdit olarak görüldükleri için büyücü ve cadı olmakla suçlanan, şiddete maruz kalan ve yakılan kadın ve kız çocuklarını temsil eder. Bu genç kız için uygulanan ahlaktan yoksun irrasyonel yargı ve zalimlik -sembolik olarak- İsa'nın çarmıha gerilmesi ile sonuçlanır. Düşüncelerini ifadede kamerasını güçlü bir kalem gibi kullanan Bergman, sinematografik olarak, kurban konumundaki bu genç kızın çarmıhta İsa imajı ile kutsallaştırır. Bu İsa imajıyla Bergman, genç kızın şahsında tarihte büyücü ve cadı olmakla suçlanarak yakılan tüm kadınları yücelterek onları birer Hristiyan şehidi olarak görür ve onlara sinema diliyle iade-i itibarda bulunur.

Yedinci Mühür filminin düşüncesinde, sevginin, iyimserliğin ve yaşam sevincinin yitirilmesi kıyametle eşdeğerdir. Filmde ortaya konulan Tanrı problemi için çözüm ne katı akılcılıkta, ne geleneksel ya da öznel bir Tanrı anlayışının aşırı örneklerinde, ne de inanmayı reddetmededir. *Yedinci Mühür*, sadece insanlarda ve olaylarda ya da sadece düşüncede yaşamayı önermez. Filmde sunulan ideal yaşam biçiminde, içinde bulunduğu şartları kabullenebilen, sevgi dolu, şefkatli, sorumluluk ve bağlılık gibi temel insani değerlere sahip, çevreyle, insanlarla ve kutsalla iyi ilişkilerde bulunan bir birey -Alexander Pope'un ifadesiyle- Tanrı'yı incelemeye ve sorgulamaya ihtiyaç duymaz. Varlık ve varoluş mucizesine hayranlık duyan, yaşamın anlamını kendini gerçekleştirmede bulan, asıl bilmesi ve temas kurması gerekenin kendiliği yani öz benliği olduğunun farkında bir birey, Tanrı'yı da bilmiş olacaktır

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Bahadır, A. (2010). *Jung ve Din*. İstanbul: İz.
- Bergman, I. (1966). *Yedinci Mühür*. (Çev. A. T. Oflazoğlu). Ankara: Bilgi.
- Bergman, I. (1990). *Büyümlü Fener*. (Çev. G. Taşkın). İstanbul: Afa.
- Bergman, I. (1999). *İmgeler*. (Çev. G. Taşkın). İstanbul: Nisan.
- Borges, J. L. (1988). *Yolları Çatallanan Bahçe*. (Çev. F. Özgüven). İstanbul: İletişim.
- Borgna, E. (2014). *Ruhun Yalnızlığı*. (Çev. M. M. Çilingiroğlu). İstanbul: Yapı Kredi.
- Descartes, R. (1942). *Metafizik Düşünceler*. (Çev. M. Karasan). Ankara: Maarif Matbaası.
- Dickens, C. (2016). *Noel Şarkısı*. (Çev. N. Yeğınobalı). İstanbul: Can Sanat.
- Durant, W. (2002). *Felsefenin Öyküsü*. (Çev. E. Gürol). İstanbul: İz.
- Ebert, R. (2000, 16/04). The Seventh Seal. <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-seventh-seal-1957>
- Ekelund, A. (Yapımcı), & Bergman, I. (Yönetmen). (1957). Det Sjunde Inseglat/The Seventh Seal [Sinema Filmi]. **İsveç**: Svensk Filmindustri.
- Fidan, R. (2012). *Paul Tillich'in Dini Tecrübe Anlayışı ve Sinemadaki Yansımaları*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Foulquie, P. (1991). *Varoluşçuluk*. (Çev. Y. Şahan). İstanbul: İletişim.
- Gilson, E. (1999). *Tanrı ve Felsefe*. (Çev. M. P. Aydın). İstanbul: Birleşik.
- Gomes, P. J. (2014). Önsöz. Paul Tillich, *Olmak Cesareti* içinde. (Çev. F. C. Dansuk). (p. 11-29). İstanbul: Okuyan Up.
- Goodman, L. E. (2006). *İslam Hümanizmi*. (Çev. A. Aslan). İstanbul: İletişim.

- Goodman, L. E. (2015). Din Felsefesi. İbn Tufeyl ve İbn Sina. *Hayy İbn Yakzan (Ruhun Uyanışı)* içinde. (Çev. Y. Ö. Özburun, P. Özburun, Ş. Yalçın, O. Düz ve D. Örs). (p. 163-190). İstanbul: İnsan.
- Gürdal, G. (2019). *Varoluşçu Sinema: Ingmar Bergman Sinemasının Varoluşçuluk İle Olan İlişkisi Üzerine*. Felsefi Düşün - Akademik Felsefe Dergisi: 12(1), 150-181.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*. (Çev. K. H. Ökten). İstanbul: Agora.
- Hockley, L. (2004). *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım*. (Çev. P. Gündes). İstanbul: Ep.
- Hollis, J. (2005). *Satürn'ün Gölgesinde*. (Çev. P. Öncü). İstanbul: Sistem.
- Jung, C. G. (1998). *Psikoloji ve Din*. (Çev. R. Karabey). Ankara: Okyanup.
- Jung, C. G. (1999). *Keşfedilmemiş Benlik*. (Çev. B. İlhan ve C. Ener Sılay). İstanbul: İlhan.
- Jung, C. G. (1999). *Dört Arketip*. (Çev. Z. A. Yılmaz). İstanbul: Metip.
- Jung, C. G. (2016a). *Kırmızı Kitap Liber Novup*. (Çev. O. Gündüz). İstanbul: Kaknüp.
- Jung, C. G. (2016b). *Anılar, Düşler, Düşünceler*. (Çev. İ. Kantemir). İstanbul: Can.
- Jung C. G. (2016c). *Feminen Dişillik'in Farklı Yüzleri* (Çev. T. V. Soylu). İstanbul: Pinhan.
- Kakutani, N. (1983). Bergman'la Röportaj. R. Shargel (Ed.), (2012). *Ingmar Bergman Sinematografi İnsan Yüzüdür* içinde. (Çev. P. Özgül). (p. 198-219). İstanbul: Agora.
- Ketcham, C. B. (1986). *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman: An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker's Art*. Lewiston/Queenston: The Edwin Mellen Press.
- Kierkegaard, P. (2015). *Korku ve Titreme*. (Çev. N. Beier). İstanbul: Pinhan.
- Lefevre, R. (1968). *Ingmar Bergman*. (Çev. C. Akalın). İstanbul: Afa.
- Livingston, P. (2009). *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Meryman, R. (1971). Ben Çok Tuhaf Bir Ülkenin Kıyısında Yaşıyorum. R. Shargel (Ed.), (2012). *Ingmar Bergman Sinematografi İnsan Yüzüdür* içinde. (Çev. P. Özgül). (p. 122-142). İstanbul: Agora.
- Poe, E. A. (2012). *Şiirler*. (Çev. E. Alkan). İstanbul: Varlık.
- Reçber, M. P. (2004). *Tanrıyı Bilmenin İmkânı ve Mahiyeti*. Ankara: Kitabiyat.
- Savaş, H. (2001). *Sinema ve Varoluşçuluk*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Anadolu Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Shargel, R. (Ed.). (2012). *Ingmar Bergman Sinematografi İnsan Yüzüdür*. (Çev. P. Özgül). İstanbul: Agora.
- Sjöman, V. (1957). Ingmar Bergman'ın Gerilimleri. R. Shargel (Ed.) (2012). *Ingmar Bergman Sinematografi İnsan Yüzüdür* içinde. (Çev. P. Özgül). (p. 1-10). İstanbul: Agora.
- Tillich, P. (2000). *Din Felsefesi*. (Çev. Z. Özcan). İstanbul: Alfa.
- Tillich, P. (2014). *Olmak Cesareti*. (Çev. F. C. Dansuk). İstanbul: Okuyan Up.
- Volkan, V. D. (2009). *Kimlik Adına Öldürmek*. (Çev. M. B. Büyükkal). İstanbul: Everest.
- Warburton, N. (2016). *Felsefenin Kısa Tarihi*. (Çev. G. Ateşoğlu). İstanbul: Alfa.
- Yalom, I. D. (2008). *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek*. (Çev. Z. İ. Babayiğit). İstanbul: Kabalıcı.

-Derleme-

Hakikat Sonrası Dönemde Hakikati Sorgulatan Bir Sinema Türü: Sahte-Belgesel

Umut Tayyibe Eğitimci*

Özet

Bu çalışma, içinde bulunduğumuz ve hakikat sonrası olarak tanımlanan bu dönemde, kurmaca ve belgesel tür özelliklerinin her ikisini de kapsayan sahte-belgesel film türünün, izleyicinin şüphe duymasını sağlayarak hakikati sorgulamaya teşvik etmesine değinmektedir. Bu çerçevede öncelikle hakikat sonrası olarak adlandırılan çağın tanımı ortaya konulmuştur. Ardından sinemada gerçeklik ve hakikatle bağlantı konularına açıklık getirilmeye çalışılmış ve kurgusal olayları belgesel formatında sunan bir sinema türü olarak sahte-belgeselin tanımı yapılmıştır. Çağın problemi olan hakikati sorgulamama ve şüpheden uzak kalma yaklaşımının tersine, sahte-belgeselin sinemada gerçeklik konusunda şüphe uyandırarak sorgulamaya teşvik etmesi ve gerçek olmayanın gerçekmiş gibi anlatılmasından dolayı izleyicide oluşturduğu algıya değinilmiştir. Özellikle görsel medyanın manipülatif kullanımıyla izleyici algısı kolaylıkla değiştirilebilirken medyanın gerçekleri anlatma gibi bir derdi olmalı mı tartışmaları, eleştirel bakış açısının gerekliliğine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda sahte-belgeselin kurmacalığını saklayan yapısıyla düşündürme etkisi vurgulanmıştır. Gerçekliği sorgulanan bir tür olarak sahte-belgeselin, hakikat sonrası çağının izleyicisini gerçekliği sorgulamaya davet eden özelliği itibarıyla eleştirel bakış açısı kazanılmasında önemli bir rol oynayabileceğine ve izleyicinin hakikatle arasındaki bağda bir köprü rolü oynayabileceğine dikkat çekilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hakikat, Hakikat Sonrası, Sahte-Belgesel, Kurmaca Belgesel, Yalancı Belgesel

*Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Ticaret Üniversitesi, İletişim Bilimi ve İnternet Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
E-mail: utayyibe.egitimci@istanbulticaret.edu.tr

ORCID : 0000-0002-7078-5339

DOI: 10.31122/sinefilozofi.852791

Eğitimci, U.T. (2021). Hakikat Sonrası Dönemde Hakikati Sorgulatan Bir Sinema Türü: Sahte-Belgesel. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 51-66. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.852791>

Geliş Tarihi: 03.01.2021

Kabul Tarihi: 19.03.2021

-Review Article-

A Genre Of Film That Makes You Question The Truth In The Post-Truth Era: Mockumentary

Umut Tayyibe Eğitimci*

Abstract

In this period, which is defined as post-truth, this study addresses the fact that the mockumentary film genre, which includes both fictional and documentary genre features, encourages the audience to question the truth by making them doubt. In this framework, firstly, the definition of the post-truth era has been introduced. Then, as a genre of cinema presenting fictional events in a documentary format, the definition of the mockumentary and the perception it creates in the audience because the unreal is told as if it is real, were examined. Rather than questioning the truth while distancing away from doubt, which is the problem of this era, the perception created by the mockumentary in the cinema is explained as well as the mockumentary's characteristic to encourage to question the reality. While the audience's perception can be easily changed with the manipulative use of visual media, the debate of whether the media should have a problem telling the facts draws attention to the necessity of a critical perspective. In this context, the thinking effect it creates on the audience is emphasized with its structure that hides the fictional features of the mockumentary. It has been pointed out that the mockumentary as a genre of questioned reality, can play an important role in gaining a critical perspective in terms of its characteristic that invites the audience of the post-truth era to question reality and can play a bridge role in the link between the audience and the truth.

Keywords: Truth, Post-Truth, Mock-documentary, Fake-documentary, Mockumentary

*Master Degree Student, Istanbul Commerce University, Institute of Communication Science and Internet, İstanbul, Turkey

E-mail: utayyibe.egitimci@istanbulticaret.edu.tr

ORCID : 0000-0002-7078-5339

DOI: 10.31122/sinefilozofi.852791

Eğitimci, U.T. (2021). Hakikat Sonrası Dönemde Hakikati Sorgulatan Bir Sinema Türü: Sahte-Belgesel. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 51-66. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.852791>

Received: 03.01.2021

Accepted: 19.03.2021

Extended Abstract

In this period, which is defined as post-truth, this study addresses the fact that the mockumentary film genre, which includes both fictional and documentary genre features, encourages the audience to question the truth by making them doubt. In this framework, firstly, the definition of the post-truth era has been introduced. In today's post-truth times, it is very common to accept all the data we see on social media with the same reliability with detailed research. The novelty brought about by the trivialization of the truth is that the masses accept them as truth, even if they know that lies are lies, as long as they are compatible with their prejudices, opinions or convictions. In this period, where the use of logic is abandoned, everyone can choose their own truth as they wish, and even this choice seems to have lost the desire to find the truth without feeling the need. On the other hand, with the effect of technology that develops over time, virtual reality has entered our lives and accordingly, today's understanding of reality has changed. The loss of importance of the truth is closely related to the fact that people in the simulation universe, where a false reality is experienced, are no longer after the truth. The perception problematization created by the simulation universe on today's human beings causes the documentary seriousness and accuracy of everything seen to be accepted without question.

In this sense, mockumentary as a film genre can offer a solution for creating the doubt needed in order to find the truth. Even though a mockumentary is lying through its fictional language, it is not a lie. The fact that it brings falsehood to the forefront by its nature is that it points to the existence of truth as a thesis that it secretly defends and gives us a chance to see the truth of the post-truth period.

In this article which has been written with the literature review method, the definition of the mockumentary and the perception it creates in the audience because the unreal is told as if it is real were examined in details. Rather than questioning the truth while distancing away from doubt, which is the problem of this era, the perception created by the mockumentary in the cinema is explained as well as the mockumentary's characteristic to encourage to question the reality. While the audience's perception can be easily changed with the manipulative use of visual media, the debate of whether the media should have a problem telling the facts draws attention to the necessity of a critical perspective. Although mockumentary is far from the truth as a type of film that creates its reality based on fiction, it still maintains its closeness to the truth as it contains the sense of doubt, which is the starting point for discovering the truth. There is a bilateral variable and misleading interaction between what we see and what we think and believe while evaluating the truth. A mockumentary is based on an understanding of verisimilitude that hovers on the frontiers of fiction with its documentary approach. The spectator, who is alienated from the truth as a feature of the post-truth period, also alienates oneself from oneself and is not even aware of this alienation. On the other hand, the problem of alienation, which is one of the controversial concepts of the art of cinema, has naturally increased with globalization and the rapid advancement of technology. In this context, the fictional structure of the mockumentary based on real epitaph is also valuable in terms of reminding the existence of alienation. Mockumentary mediates a philosophy such as overcoming alienation by another alienation and thus also causes the existence of truth to be questioned. The real message of the mockumentary, which advises its audience not to believe whatever they see, is the fact that "what the audience is watching is not real".

In this context, mockumentaries display the power to create a conscious audience profile who do not believe what they see, question the truth, and have a critical perspective. Contrary to the approach that is far from "questioning" and "doubting" the truth, which is the problem of the post-truth era, mockumentary reflects its suspicion about reality in cinema to its audience and encourages them to question it. A mockumentary, with its potential to mediate the task, just as media literacy assumes in cinema, can create the connection between the audience and the truth. In this article, it has been pointed out that the mockumentary as a genre of questioned reality, can play an important role in gaining a critical perspective in terms of its characteristic that invites the audience of the post-truth era to question reality and can play a bridge role in the link between the audience and the truth.

Giriş

İnsanoğlunun çağlardır sorguladığı hakikat kavramı günümüzde önemini yitirmiş görünmektedir. Özellikle görsel medyanın manipülatif kullanımıyla izleyici algısı kolaylıkla değiştirilebilmektedir. Hakikat-sonrası olarak adlandırılan bu dönemde, medyanın gerçekleri anlatma gibi bir derdi olmalı mı tartışmaları, eleştirel bakış açısının gerekliliğine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda sahte-belgesel de sinemada benzer bir göreve aracılık edebilmektedir. Sahte-belgeselin hem kurmaca hem belgesel yapıyı birlikte sunan yapısı, seyircinin gerçeklik algısı ile oynayarak düşünmeyi teşvik etmekte ve sorgulayıcı bakış açısını tetikleyebilmektedir.

Sahte-belgesel bir sinema türü olarak seyircisine doğru ve yanlış, gerçek ve sahte gibi kavramların inşasında düşünmenin etkisini arttırıcı bir rol üstlenmektedir. Genellikle, sahte belgesellerde filmin doğasında bulunan üstkurmaca oyun yapısı, gerçeğin kurmaca olma ihtimalini hatırlatan bir unsurdur. Sahte bir belgesel kurmaca diliyle yalan söylüyor olsa da yalan değildir. Onun yapısı itibarıyla sahteliği ön plana çıkarması gizlice savunduğu tez olarak hakikatin varlığına işaret etmesinden kaynaklanmaktadır. Literatür tarama yöntemiyle yapılan bu araştırmada, sahte-belgesel ve hakikatin sorgulanması kavramları incelenirken türün seyirci üzerinde gerçekliği sorgulamaya yönelik etkisine değinilmektedir.

Hakikat Sonrasının Hakikati

Hakikat sonrası (Post-truth) kavramı ilk olarak 2004 yılında Ralph Keyes tarafından, “*The Post-Truth Era*” (*Hakikat Sonrası Çağ*) adını verdiği kitabında kullanılmıştır. 2016 yılında Oxford Sözlüğü tarafından yılın kelimesi seçilmesinin ardından oldukça popülerleşen bu kavram, medyadaki manipülatif kullanımı ve gerçeği bağlamından kopartması nitelikleriyle halen yoğun biçimde tartışılmaktadır. Buna bağlı olarak kavramın, dünya genelinde gazetecilik ve medya alanında da “sahte haberler” (fake news) şeklinde yükselişe geçtiğine tanık olmaktadır. İddialarla hareket etmeye, yalanı “gerçek” sanmaya başladığımız bir dönemde yaşarken sosyal medyada gördüğümüz tüm verileri detaylı bir araştırma ile aynı güvenilirlik içinde değerlendirebilmekteyiz. “Hakikatin önemsizleşmesinin getirdiği yenilik, kitlelerin, kendi önyargılarına, görüşlerine ya da kanaatlerine uyumlu olduğu sürece, yalanların yalan olduğunu bilse dahi, onları hakikatmiş gibi kabul etmesidir” (Alpay, 2019, p. 29). Mantığın kullanılmasından uzaklaşan bu dönemde herkes kendi istediği şekilde hakikatini seçebilmekte hatta çoğu zaman bu seçimi dahi ihtiyaç hissetmeden hakikati bulma arzusunu yitirmiş görünmektedir.

Çağlar boyu tartışılan bir kavram olan hakikat, bilginin sorgulanması ve düşünme eylemleriyle yakından ilişkilidir. Ancak hakikatin nesnel gerçeklik bakış açısına göre değişebilen niteliği kavramı anlaşılması güç bir hale getirmektedir. Öte yandan hakikatin mutlaklığına inanan geleneksel yaklaşım ile ona karşı çıkan ve kavramın görelilik çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğine inananlar arasındaki tartışmalar kavramı sorunsallaştırmaktadır. Ayrıca hakikatin gerçek ile ilişkili olsa da aynı şey olmadığına da dikkat edilmelidir. Gerçek, nesnel varoluşu ifade ederken hakikat ise bu nesnel varoluşun zihnimizdeki öznel yansımasını dile getirmektedir.

Sinema araştırmalarının öncü isimlerinden Thomas Elsaesser ve Malte Hagener’in birlikte yazdıkları *Film Kuramı* adlı kitap, sinemanın göz olarak incelenmesi çerçevesinde yer verilen bakış ve nazar konusunun, izleyici algısını nasıl değiştirebileceğine ışık tutmaktadır. Bu bağlamda ünlü psikanalist Jacques Marie Émile Lacan’ın “gerçek” kavramının anlaşılmasındaki bakış ve görme ilişkisine değinilmiştir:

“Gerçek, Lacan’ın anlayışına göre, nazara özgü bir referans barındırarak, belirli koşullarda bakışımızın nesnesinin bize geri bakması durumunu gösterir. Ona göre nazar nesneye aittir, bakışsa öznenin düzenidir. Bakışımızı ve onun sayesinde bir nesneyi denetleyebileceğimizi düşünebilirsek de her tür röntgenci ve skopifilik gücün altı daima varoluşun maddi olması gerçeğiyle oyulacaktır; yani Gerçek, simgesel düzende ortaya çıkan anlam ve anlamlandırmayı daima aşar ve kırar” (Elsaesser & Hagener, 2011, p. 194).

Bu bakışın nasıl ortaya çıkabildiğini yine Lacan’ın çok sevdiği bir örnek olan Hans Holbein’in 1533 tarihli *The Ambassadors* (Elçiler) tablosu üzerinden anlatmak mümkündür. Alman ressam Holbein’in Londra Ulusal Galerisi’nde sergilenen bu tablosunda, bilgelik, inanç ve zenginlik göstergeleriyle bezenmiş iki elçi resmedilmiştir. Bu göstergeler görüş alanımızda ve resme düz olarak baktığımızda son derece net ortadadırlar. Ancak yerde, algımızı zorlayan leke gibi bir figür yer almaktadır ve sadece belli bir açıdan baktığımızda perspektif tekniği kullanılarak çizilmiş kafatası figürünü algılayabiliriz.



Görsel 1: Hans Holbein the Younger, Elçiler (The Ambassadors, 1533)

On yedinci yüzyılda bilimin sekülerleşme sürecinin başlaması ve ardından, on sekizinci yüzyılda doğan Aydınlanma felsefesiyle birlikte insan aklının yüceltilmesi, rasyonel bakış açısını geliştirmiş ve hakikat algısı da bu bağlamda sorgulanır olmuştur. Mistizmin karanlığına karşı çıkmasıyla “akıl çağı” olarak anılan bu dönem, nesnel hakikat anlayışının gelişmesine sebep olmuştur. On dokuzuncu yüzyılın bilim ve teknolojik gelişmeleri doğrultusunda ilerleyen modern felsefeler, insanın bilgisine yoğunlaşarak hakikat kavramını da sınırlandırma yönünde etkili olmuştur. Öte yandan insanoğlunun kendi geliştirdiği teknolojinin adeta tutsağı haline dönüşmesine tepki olarak doğan varoluşçu yaklaşım, hakikatin öznel olarak değerlendirilmesini savunmuştur. Varoluşçu filozoflardan Jean-Paul Sartre (1905-1980), insan varoluşunun özgür olduğu fikrinden hareket ederken, Søren Kierkegaard (1813-1855), varoluşçu düşüncenin merkezinde Tanrı fikrine yer vermiştir. “Kierkegaard ne şekilde olursa olsun hakikat kuramlarının önermelere dayalı doğruluk anlayışlarıyla ilgilenmez; onun amacı hakikatin insanla olan ilişkisi ve insan için ne anlama geldiğidir” (Yıldırım, 2020, p. 51). Bu bağlamda Kierkegaard hakikatin insanın varoluşuyla ilgili oluşuna dikkat çekmiş ancak ondan sonraki zaman felsefelerinde “doğruluk” kavramına dayalı değerlendirmeler öne çıkmıştır.

Yirminci yüzyıl düşünce tarihinin önemli filozoflarından biri olan Michel Foucault (1926-1984) ise ‘Doğruyu Söylemek’ adını taşıyan ve 1983 yılında California Üniversitesi’nde verdiği felsefe seminerlerinin metinlerden oluşan kitabında, Antik Yunan’da popüler bir eylem olan “dürüst konuşma” (parrhesia) kavramına dikkat çekmektedir. “Parrhesia’da

konusmacı özgürlüğü kullanır ve kandırma yerine dürüstlüğü, sahtelik ya da sessizlik yerine hakikati, hayat ve emniyet yerine ölümü, yaltaklanma yerine eleştiriyi, kendi çıkarını koruma ve ahlaki kayıtsızlık yerine ahlaki ödevi tercih eder” (Foucault, 2012, p. 17). Öte yandan hakikatin böylesine önem taşıdığı Antik Yunan döneminde bile bu övgüyle ters düşen, hakikati görmezden gelişe dayalı bir ikna yöntemi olan safsata da yaygındır. Kelime kökeni olarak Antik Yunanca’daki “laf ebesi” anlamına gelen sofist (*sofistes*) ifadesinden gelen safsata, Orta Çağ’da Arapça’ya “safsata” olarak geçmiştir. M.Ö. 5. yüzyılda sofistlerce ikna yöntemi olarak kullanılan safsata, bir argümanın mantıksal yapısına dayanarak gerçekleşen bir manipülasyondur. “Safsata, bir argümanı ortaya koyarken geçersiz veya yanlış çıkarsama kullanımınıdır. Safsatalar, ilk bakışta geçerli ve ikna edici gibi görülebilen fakat yakından bakıldığında kendilerini ele veren sahte argümanlardır. Safsataların ayırdına varmak, onları geçerli ve sağlam argümanlardan ayırmak önemli bir eleştirel düşünme becerisidir” (Vikipedi). Safsatalar, hakikatin önemini yitirdiği günümüzde de son derece popüler olarak kullanılmaktadır. “Günümüzde aklın itibarsızlaştırılarak hakikatin önemsizleştirilmesi ve mantığın ortadan kaldırılmasıyla, yeniden Aristoteles öncesine, Sofistler dönemine dönülmektedir. Söylemin aklın üzerine çıktığı bir dönemdir bu” (Alpay, 2018, p. 79). Bu yönüyle safsatalar içinde yaşadığımız hakikat sonrası bu dönemde yaygın bir şekilde ve dönemin ruhuna uygun olarak kullanılırken, manipülasyon farkı anlaşılmaksızın günlük dilin doğal bir parçası haline gelmişlerdir.

Yine bu dönemde hakikatin önemini yitirmesine bağlı bir tepki olarak nitelendirilebilecek ve Amerika’nın en ünlü sözlük yayıncılarından biri olan *Merriam-Webster* tarafından 2006’da “yılın kelimesi” olarak oylanan “*Truthiness*” ifadesinin gündeme gelmesidir. Türkçe’de “bir düşüncenin, inancın sırf öyle istendiği veya hissedildiği için doğru gelmesi” şeklinde karşılık bulan bu kelime, medyanın gerçeği manipüle edebilmesine ve sabit bir gerçek kavramının kişisel reddine işaret etmektedir. Amerikan CBS televizyon kanalında *The Colbert Report* adlı bir kurgu sohbet programı yapan Stephen Colbert, 2005 yılı 17 Ekim günü yayınlanan program bölümünde kelimeyi tanımlarken “kitaplardan değil içgüdülerden gelen gerçek” açıklamasını kullanmıştır. “*Truthiness*” kelimesi ertesi yıl, *Merriam-Webster* tarafından yapılan çevrimiçi ankette halk oylamasıyla yılın kelimesi seçilmiştir. “Teknolojinin çoğalması ve hakikat oluşturmadaki rolü, ‘truthiness’ kavramının ayrılmaz bir parçasıdır ve yılın kelimesi için en iyi rakiplerin her ikisinin de yeni bilgi teknolojileriyle ilgili olması tesadüf değildir” (Rippy, 2009, p. 161).

Hakikat sonrası hakikati, doğruluğun erdemlerinden uzak, aldatıcılığın hüküm sürdüğü bir zemine dayanırken doğruluk teorilerinden beslenmesi ironisini de içinde barındırır. “Hakikat sonrası fenomeninin ayırt edici özelliği, gerçeğin cephaneliğini gerçeğin kendisine karşı kullanması, başka bir deyişle hakikat sonrası ironik bir şekilde doğruluk teorilerinde geçerliliğini bulmasıdır. Hakikat sonrası, hakikat konusundaki fikir birliğini zayıflatmak için fikir birliği fikrine başvurur” (Bufacchi, 2020, p. 8). Öte yandan hakikat sonrası çağ, hakikatin öznel ya da nesnel olması konusundaki tartışmalarının dahi önemini yitirdiği bir durumla birlikte, hakikati bulma arzusunun kaybolması anlamını da temsil etmektedir. Bu durum aynı zamanda her türlü manipülasyona açık bir zemin yaratırken gerçeğin sorumluluğunu üstlenecek anlayışları ortadan kaldırmaktadır. Amerikalı analitik filozof Donald Davidson (1917-2003), düşünce ve dilin temel yapısında hakikatin dayanağı olmadan anlaşılır bir şekilde düşünemeyeceğimizi veya konuşamayacağımızı ifade etmiştir. “Öyleyse hakikat önemlidir, özellikle değerli ya da yararlı olduğu için değil... ama hakikat fikri olmadan düşünen yaratıklar olmayacağımız ve bir başkası için düşünen bir yaratık olmanın ne olduğunu anlayamayacağımız için” (Yadlin-Gadot, 2016, p. 34). Hakikatin önemini yitirmesi, yalan üretimine ve bu üretimden doğacak manipülasyonunun sorgulanmaya dahi ihtiyaç duymadan kabulüne sebebiyet verebilmektedir.

Sinemada Gerçeklik ve Hakikatle Bağlantı

Çoğu zaman nesnel gerçeğin düşüncedeki yansıması olarak ifade edilen hakikat ile nesnel gerçekliği ifade eden gerçek kavramları sıklıkla birbirine karıştırılabilmektedir. Gerçeklik belgesel sinemanın temel çıkış noktasını oluştururken, sahte-belgesel gerçek olmayanın belgeler ile birlikte gerçekmiş gibi anlatıldığı film türüdür. Sahte-belgesel türünde hakikatin manipülasyonu söz konusudur. Sahte-belgeselin hakikat ile olan ilişkisi, belgeselin gerçeği keşfeden yapısının tersine, kendi gerçeğini inşa eden bir sisteme dayanmaktadır. Herhangi bir ifadenin hakikat değeri taşıyabilmesi için gereklilik arz eden gerçeklik temelini kurguya dayandıran bir film türü olarak sahte-belgesel hakikatten uzak olsa da, hakikatin keşfedilmesinde çıkış noktası olan şüphe duygusunu barındırması itibarıyla hakikate yakınlığını korumaktadır.

İlerleyen zaman ve gelişen teknolojiler insanoğlunun hakikatle olan ilişkisini de etkilemiştir. Görsel iletişimin ilerleyişiyle birlikte görmek, hakikatin kabulünde yer alan inanma duygusunun en temel gereksinimi olmuştur. Belçikalı sürrealist ressam René Magritte'in *La Trahison des Images* (İmgelerin İhaneti) tablosu, gösterilen ile temsil ettiği şeyin temelde örtüşüyor gibi gözükse de tümüyle aynı şey olmadığını göstermeyi amaçlamaktadır. Tablo, üzerinde "Bu bir pipo değildir" yazan gerçekçi bir pipo resmidir. Magritte'nin imge ve yazı arasında kurduğu zıtlık tabloyu gören kişide "Bu bir pipodan başka ne olabilir ki?" şüphesini uyandırarak algıyı sorgulatmayı amaçlamaktadır.



Görsel 2: René Magritte, İmgelerin İhaneti (La Trahison des Images, 1928-1929)

John Berger'in "Görme Biçimleri" adını taşıyan ve BBC'de yayımlanan belgesel dizisinden uyarlanmış olan kitabı da imgelerin aldaticılığı ve yönlendirim gücü özelliğiyle simülasyon işlevini hatırlatan Magritte'in 1935 tarihli bir eseri olan *La Clef des songes* (Düşlerin Anahtarı) tablosuyla başlamaktadır: "Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkiler. İnsanların Cehennem'in gerçekten var olduğuna inandıkları Ortaçağ'da ateşin bugünkünden çok değişik bir anlamı vardı kuşkusuz. Gene de onlardaki bu cehennem kavramı –yanıkların verdiği acıdan olduğu ölçüde– ateşi her şeyi yutan, kül eden bir şey olarak görmelerinden doğmuştur" (Berger, 2019, pp. 7-8). Bu bağlamda hakikati değerlendirmede gördüklerimiz ve düşünüp inandıklarımız arasında çift taraflı değişken ve yanıltıcı bir etkileşim söz konusudur. İşte sinema, bu etkileşimin adeta bir yanıltma sanatına dönüştüğü yerdir.

Sinemadaki derinlikli çalışmalarıyla bilinen Laura Mulvey, "Saniyede 24 Kare Ölüm" kitabında sinemanın birbiriyle çelişik iki atası olarak fotoğraf ve optik illüzyondan bahsederken sinemanın "yanıltma sanatı" özelliğine değinmektedir. "Şeytanı ve onun oyunlarını kışkırtmaya dönük tehlikeli, yasaklı hareketler, yerini türlü türlü hurafelere ve ölüm sonrası hayatla ilişkili inançları kapsayan farklı inanışlara bıraktı. Sinema, illüzyon ve eğlencenin bu tür ilkel formlarını kendinde topladı" (Mulvey, 2012, p. 45). Mulvey, illüzyonların insanın

görme ve zihin faaliyetleriyle oynayarak kişiyi doğüstü her şeye inanmaya daha hazır duruma getirmesine işaret etmektedir. Bu bağlamda izleyici üzerinde büyücü gücüyle hareket eden sinemanın bir türü olarak doğan sahte-belgesel, tam tersi büyüünün varlığını hatırlatan yapısıyla dikkat çekmektedir.

Sinemada imgeyi, hareket ve zaman kavramları aracılığıyla değerlendiren Fransız filozof Gilles Deleuze (1925-1995), sinemanın düşünsel boyutunu ortaya koyan kişinin Sovyet sinema yönetmeni ve kuramcısı Sergei Eisenstein olduğuna dikkat çeker (Deleuze 2001, p. 157). Büyük sinema yönetmenlerinin yalnızca ressam, mimarlar ve müzisyenlerle değil, aynı zamanda düşünürlerle de karşılaştırılabilir olduğunu ifade eden Deleuze (Deleuze, 2001, p. 280), sinema ve felsefe ilişkisinin düşünceyi dönüştüren üretim ilişkisini hatırlatır. Bu ilişki aynı zamanda hakikati bulma arzusunu doğurabilecek bir özelliği de beraberinde getirmektedir. Öte yandan sinemanın doğuşundan itibaren gerçeklik kavramına dair tartışmaların artması da kaçınılmaz olmuş ve bu tartışmalar sinemada da yeni yaklaşımları doğurmuştur:

“İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan tarihsel gelişmelerin belgesel sinema alanındaki (aynı zamanda kurgusal sinema alanında) yansımaları sonucunda Amerika Birleşik Devletleri’nde Dolaysız-Sinema (Direct-Cinema), Kanada’da Arı-Göz (Candid-Eye) ve Fransa’da Sinema-Gerçek çalışmaları ortaya çıkar. Söz konusu hareketler benzer duyarlılıklara sahip olmakla beraber farklı biçim ve üslup özellikleri gösterirler” (Yalın & Güngör, 2013, pp. 77-78).

Bunlar arasında özellikle Fransa’da ortaya çıkan sinema-gerçek çalışmaları sahte-belgeselin de temelini oluşturmuştur. “Dilimize Sinema-Gerçek olarak yerleşmiş bu tabirin aslı, felsefenin en zorlu meselelerinden biri olan hakikattir” (Yalın & Güngör, 2013, p. 77). Cinéma vérité (sinema-gerçek) terimi, Fransız filozof ve sosyolog Edgar Morin ile antropolog ve film yapımcısı Jean Rouch’un 1960 yazında birlikte çektikleri *Chronique d’un Été (Bir Yaz Günceci, Edgar Morin & Jean Rouch, 1961)* adlı belgesel filmin yapımındaki sinema hareketini ifade etmektedir. Sinemanın hakikati ortaya çıkarma gücüne odaklanan bir etnografik çalışma niteliğindeki bu filmde Morin, “Bu film, standart sinemanın aksine, bizi hayata döndürüyor. İnsanlar filme hayatta oldukları gibi tepki veriyor. Onlar yönlendirilmiyorlar, seyirciyi biz yönlendirmiyoruz” yorumunda bulunmaktadır.

Bir Sinema Türü Olarak Sahte-Belgesel ve Hakikatle İlişkisi

Edebiyattan ödünç alınan ve kökeni Aristo’ya kadar uzanan tür kavramı, sinemanın bir endüstri olarak işlemeye başlamasıyla birlikte, ilk başlarda film yapım şirketleri tarafından izleyicileri çekmek için kullanılan bir etiket işlevi görmüştür. Tür filmlerinin ciddiye alınarak tartışılmaya başlanması ise ilk olarak Fransız Yeni Dalga akımı çerçevesinde kurulan ‘*Cahiers du Cinéma*’ adlı dergide André Bazin etrafında toplanan yönetmen ve eleştirmenler grubu tarafından yaratıcı yönetmen anlayışının ifadesi için kullanılan auteur (yazar-yaratıcı) kuramıyla birlikte olmuştur. Büyük ölçüde Alexandre Astruc’un “kamera kalem” (*Le Caméra-stylo*) kuramından türetilen auteur teorisi, sinema filminin tüm görsel ve işitsel unsurlarını denetleyen yönetmenin en büyük yaratıcı güç olarak görüldüğü film yapımı teorisidir. “1950’lerin sonu ve 1960’ların başlangıcında, auteurizm diye adlandırılan bir akım sinema eleştirisi ve teorisinde baskın hale geldi” (Stam, 2014, p. 94). Auteur yaklaşımının gelişimi sinemadaki farklı türlerin belirgenleşerek gelişmesini de etkilemiştir.

Bir tür olarak sahte-belgesel, belgesel yaklaşımıyla kurmacanın sınırlarında gezinen bir gerçekmişgibilik¹ anlayışına dayanmaktadır. “Sinemanın inandırıcılığı büyük ölçüde “gerçekmişgibilige” dayandığından, günlük yaşamın olayları arasında şarkı söyleyip dans eden karakterler “gerçek dışı” bir dünyaya ait olduklarını, seyredilenin bir “gösteri”

¹ Gerçekmişgibilik teriminin İngilizce karşılığı “verisimilitude” kelimesidir. Laura Mulvey’nin “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” eserini çeviren Nilgün Abisel, gerçeğe benzeme olasılığını ifade eden bu terimi gerçekmişgibilik olarak literatüre kazandırmıştır.

olduğunu ortaya koyarlar” (Abisel, 1995, pp. 182-183). Bir gösteri olarak sinema, seyirciden bağımsız düşünülemez. Tıpkı Descartes’ın bilgi edinmenin bir yolu olarak metodik şüpheyi uyandırması gibi Fransız filozof Jacques Rancière de düşünmek için gerçekliği kurgulamanın önemine dikkat çekerek gösterinin yasasını bilmek gerekliliğini savunmuştur:

“Gösteri toplumunda yaşayanların durumu o halde, Platon’un mağarasında zincirlenmiş tutsakların durumuyla aynıdır. Mağara görüntülerin gerçeklik, cehaletin bilgi, ve yoksulluğun zenginlik olarak kabul edildiği yerdir. Tutsaklar da bireysel ve kolektif yaşamlarını başka biçimde kurabileceklerini sandıkça, mağaradaki köleliğe daha çok gömülürler. Fakat bu güçsüzlük beyanının gölgesi dönüp dolaşır, bunu ilan eden bilimin üzerine düşer. Gösterinin yasasını bilmek, tam da kendi gerçekliğiyle özdeş olan yanlışlamayı nasıl sonsuz biçimde yeniden ürettiğini bilmek anlamına gelir” (Rancière, 2015, p. 43).

Sinemada gerçeğin sorgulanması, Lumière Kardeşler’in çektiği belgesel tarzında ve senaryosuz kısa filmin 1895 yılında, halka açık ilk toplu gösterimiyle Paris Grand Café’de başlamıştır. Seyircilerin kendilerine doğru gelmekte olan trenin görüntüsü karşısında dehşete kapılarak kaçmaya çalışmalarıyla birlikte gerçeklik algısının değişimi de başlamıştır. Zamanla gelişen teknolojinin etkisiyle birlikte sanal gerçekliğin hayatlarımıza girmesi ve buna bağlı olarak günümüzün gerçeklik anlayışının değişmesini eleştiren Fransız düşünür Jean Baudrillard, “Simülakrlar ve Simülasyon” adlı kitabında tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girildiğini ve gerçeğin bir daha geri gelmeyeceğini anlatmaktadır. Baudrillard’a göre gerçeklik evreninden kopmuş bu dünyada ölmek dahi imkansızdır ve “ölür ölmez dirilme” sistemine özgü bir anlayışla gerçeğin yerine işlemsel ikizi konmaktadır. “Bundan böyle her türlü düşsel ve gerçek ayırımından yoksun bırakılmış, kendi kendini aynı yörünge çevresinde dolanan modeller aracılığıyla yineleyen ve farklılık simülasyonu üretmekten başka bir şey yapmayan bir hipergerçekten söz edebiliriz” (Baudrillard, 2011, p. 15). İşte bu yapay dünya, insanın gerçeklikten uzaklaşmasına sebep olur. Baudrillard, insanın içinde yaşadığı dünyanın mekanikleşmesine karşı yabancılaşmasını ifade etmektedir. Bu simülasyon dünyası sahtelik yaratma döngüsüyle hareket ederken gerçeklik geçmişin bir parçası olarak geçmişte kalmıştır.

Gerçeğin kusursuz bir kopyasını yaratma simülasyon evreniyle aynı şekilde sahte-belgesel türü de sinemada, belgesel görünümü altında gerçeğin kusursuz bir kopyasını yaratmaktadır. Bu anlamda simülasyon terimi sahte-belgesel türünün tanımlanması ve gerçeklik konumunun belirlenmesinde yol gösterici bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Simülasyonun özel efektler aracılığıyla kurgu sinemasında yerini almasıyla bağlantılı olarak, postmodern film estetiğinin seyirciyi şaşırtması ve gerçeğin tabiatıyla oynaması, hakikati bulmak için gerekli olan şüphe kavramını tümden tersine çevirmekte ve hakikatin aslında varolamayacağına dair şüpheyi doğrular nitelikteki anlayışları yaygınlaştırmaktadır. “Simülasyon teknolojilerinin filmde kullanılmaya başlanması, genel ve özellikle özel efektlere ilişkin olarak, nihayet sadece gösterimin bünyesini değil, aynı zamanda (belki de daha çok) gösterime sunulan vücudun bizzat kendisini, nesnelere, onların gerçek mekandaki ve nesnel zamandaki pratik düzenini, gerçekliğin sınırlarını değiştirmiştir” (Şentürk, 2011, p. 366). Hakikatin önemini yitirilmiş olması, sahte bir gerçeklik halinin yaşandığı simülasyon evrenindeki insanların artık gerçeğin peşinde olmamasıyla da yakından ilgilidir. Simülasyon evreninin günümüz insanı üzerinde yarattığı algı problematizasyonu görülen her şeyin belgesel ciddiyetiyle doğruluğunun sorgulanmadan kabul edilmesine sebebiyet vermektedir. Bu da evrenle birlikte doğan bir tepkisizlik ve duyarsızlığın işaretidir.

André Bazin, ‘Çağdaş Sinemanın Sorunları’nda sanatta gerçeğin yapmacıklıkla sağlanabildiğine değinmektedir. “Sinemacıyı yalan söylemekle kınamak söz konusu olamaz, çünkü sanatını meydana getiren şey bu yalandır; fakat bu yalana artık hakim olamaması, bu yalanla kendi kendini aldatması ve böylelikle gerçek üzerinde yeni fetihlerde bulunmayı engellemesi kınanabilir” (Bazin, 1996, p. 162). Sinema, Bazin’in burada sinemayı yapan

sinemacıyla olan ilişkisi kadar onu izleyen sinema seyircisiyle de bağlantılıdır. Bu bağlamda sinematografik söylem aynı zamanda sinematografik bir deneyimdir ve bu deneyim her iki tarafa da aittir. Sinemanın bu çift yönlü etkileşimi toplumun hakikat anlayışını değiştirme gücüne sahiptir. Günümüz sosyoloğu Slavoj Žižek, filmlerin toplumsalla olan ilişkisinin vazgeçilmezliğine dikkat çekmektedir. “Bir film asla ‘yalnızca bir film’ ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın canevindeki yalanını anlatırlar” (Diken & Laustsen, 2016, p. 15). Toplumda gerçekleşen olayları kendine ait bir dille topluma gösterme becerisine sergileyen bir sanat dalı olarak sinema, izleyici toplumla karşılıklı yarattığı etkileşim yoluyla toplumsal dinamikleri harekete geçirebilir. Sahte-belgesel de bir sinema türü olarak “yalan”dan çıkış noktasıyla hareket etse de “gerçekmiş” gibi gösterdiği yalanla izleyiciyi gerçeği bulma ve deneyimleme ihtiyacına çekebilme gücüne sahiptir.

Sahte-belgesel yani “mockumentary”, İngilizce’de dalga geçmek, taklit etmek, eğlenmek ve sahte anlamlarında kullanılan “mock” ve belgesel anlamındaki “documentary” kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur. Bu kavramın ilk kez ne zaman kullanıldığı tam bilinmese de *Oxford İngilizce Sözlüğü*’ne girişi 1965 yılında olmuştur. 1980’lerin ortalarında *This is Spinal Tap* (*This is Spinal Tap*, Rob Reiner, 1984) filminin yönetmeni Rob Reiner’in kendisiyle yapılan röportajlarda filminin “mockumentary” türünde olduğunu söylemesi, bu kavramın yaygınlaşmasını hızlandırmıştır (Wikipedia). Amerika’da ortaya çıkmış olan sahte-belgesel yaklaşımı bir yandan da belgesel formatını, parodi ve hiciv kullanarak kendi komedisini yaratmıştır. Tür, *The Office* (*Ofis*, TV Dizisi, 2005–2013) ve *Modern Family* (*Modern Aile*, TV Dizisi, 2009–2020) gibi popüler durum komedilerinin belgesel tarzıyla televizyona da girmiştir ve büyük ekrandan küçük ekrana, ciddi kült takipçilerinin ilgisini çekmiştir. Öte yandan bütünüyle senaryo yazarının hayal gücüne dayanan sahte-belgesel, gerçek tarihsel olayların kurmaca film biçiminde sunulduğu yarı-belgesel (docudrama) ile de karıştırılmamalıdır. Yarı-belgesel filmde yer alan canlandırmalar gerçek tarihsel olayların temsili olarak gerçekliğe dayandırılmalıdır. Sahte-belgesel ise tamamıyla kurgu olaylara yer vermektedir. Elde tutulan kamera hareketleriyle, senaryosuz ve spontane aksiyon ve profesyonel olmayan aktörleri kullanan sahte-belgesel filmlerin tarzı, gerçeği belgelediğini ima ederken, hepsinin kurgusal olmasıdır. Bu kurgusalılığı vurgulamak için çeşitli yöntemler kullanılmaktadır:

“Sahte belgesellerde amaç izleyiciyi kendisinin gerçekliğine inandırmak olduğu için birçok yola başvurulur. Gerçekçi görünmek için gerçek bir belgeselin bütün içerik özelliklerinin sahtesi yeniden üretilebilir. Gerçeklik yanılsamasını kamera görüntüleri dışında delillerle güçlendirmek için sahte kitaplar, gazete kupürleri, mektuplar, arşiv belgeleri, antetli yazışmalar gibi dokümanların yanı sıra grafikler, çizimler, animasyonlar ve tablolardan da yararlanılır. Uzman görüşlerine ve görgü tanıklarına da başvurulabilir” (Sim & Toprak, 2012, p. 5).

Biçim olarak sahte-belgeselin ilham kaynağı, film yapımcılarının gerçekliği çeşitli amaçlarına uygun bir araç olarak kullanmayı istedikleri bir belgesel film anlayışının dayandığı cinéma-vérité tarzıdır. Sahte-belgesel bu çerçevede cinéma-vérité filmlerin yaratmaya çalıştığı gerçeklik hissini kullanarak el kameraları, doğal aydınlatma ve yer çekimi gibi teknikleri tercih eder. Tabii buradaki en büyük fark, sinema-gerçek anlayışının kurgusal olmayan öyküleri ile sahte-belgeselin kurgusal öyküleri arasındaki ayrımdır. Sahte-belgesel izleyicilerin izledikleri filmin tamamen doğru olduğunu düşünmelerini sağlamak için, belgesel film yapımının kurallarına aşinalığını kullanır (McGarry, 2019, pp. 3-4).

Tür olarak belgesel ve sahte belgesel, biri ‘gerçek’, diğeri ‘kurgu’ olan zıt terimler üzerinden anlamlandırılmasına karşın her ikisi de genellikle eleştiri aracı olarak kullanılmaktadır. Sinemanın kurmaca ve kurmaca-dışı olmak üzere genel ayrımı çerçevesinde kurmaca-dışı türün temsilci türlerinden biri olan belgesel film genellikle sosyal rahatsızlıkları vurgulamak veya ortaya çıkarmak ve bunları kamuoyunun dikkatine sunmak için çalışırken

sahte belgesel bir hedef seçer ve onu alay konusu yapmaktan çekinmeden işler. Sahte belgesel bu şekilde yaptığı eleştiri sırasında izleyiciyi empati kurmaya, hayal gücünü zorlamaya ve sorgulamaya davet eder. İşte özellikle de bu yönüyle hakikati bulma arzusundan uzak ve sahte dünyaların içine itilmiş seyirci için hakikatin varlığını hatırlatma gücüne sahiptir.

Üretim süreçleri söz konusu olduğunda, belgesel ve sahte-belgeselin farkı çok belirgindir. Sahte-belgeselde setler hazırlanır ve filmde yaratılmak istenen kurgulanmış dünya kamera tarafından görülendir. Bu kurgusal dünya gerçekte mevcut değildir. Bir belgesel filmci kameralarını herhangi bir yerde, herhangi bir zamanı göstermeye göre konumlandırmayı seçebilir ve gerçekte seçilenlere alternatif olarak var olan sonsuz sayıda potansiyel kamera pozisyonu vardır. Halbuki sahte-belgeseldeki kamera konumları, verilmek istenen anlamı etkili bir şekilde iletecek şekilde titizlikle planlanmıştır (Wallace, 2018, p. 190). Bu bağlamda tür, izleyicilerinden de belirli bir düşüncelilik seviyesi beklentisindedir. Bu türdeki filmlerin yönetmenleri de sahte belgeselin kendine has estetik anlayışı ve anlatım üslubundan dolayı izleyicilerin film metnini bir aldatmaca sayabilecekleri varsayımına sahiptirler. Sahte belgeseli yapan film yönetmeni iletmek istediği mesajı şekillendirmek için resmin gerçekliğini kullanabilir, bu nedenle gerçeği manipüle edebilir ve gerçek ile uydurma arasındaki çizgiyi bulanıklaştırabilecek bazı gerçekleri göz ardı edebilir. Hatta bunu genellikle komedi ile ilişkilendirerek yapmayı seçtiğinde sahte belgeseller parodi filmin bir örneği gibi de yer edinebilmektedir. Sahte belgesel, kuralları ihlalinin farkında bir tür olarak seyirci ile konuşma yolunu seçmiştir. Sahte belgesel film yönetmeni, belgesel kodlarını ve gelenekleri kasıtlı olarak benimseyip kullanırken taklitten öte bir niyetle, gerçek ve kurgu arasındaki çelişkiyi ortaya sermeyi amaçlamaktadır. Gerçekle bağlantının kopması kişinin kendisiyle yabancılaşmasını beraberinde getirmektedir. Sahte belgesel kurduğu çelişkili ama açık yapıyla yabancılaşmayla yüzleşme fırsatı yaratmaktadır.

Türkçe’de “kurmaca belgesel”, “sahte belgesel”, “sözde belgesel” ve “yalancı belgesel” gibi bir çok farklı karşılıkla ifade edilen “mockumentary”, Türkiye’de genel olarak bilinmeyen ve tanımlanmaya ihtiyaç duyulan bir türdür. İfadedeki “sahte” kelimesinin etkisiyle tür, belgeselin sahip olduğu ciddi geleneğin aksine ciddiyetsiz olarak algılanmakta ve bir kandırmaca gibi görülmektedir ki bu aslında türün ortaya koymak istediği amaçtan uzak bir düşüncedir. “...sahte-belgeselin temelinde, belgesele karşı bir meydan okumanın, belgesel sinemanın kendisine değil, her izlediğini araştırmadan gerçek varsayan seyircisine olduğunun altı çizilmelidir” (Demoğlu, 2014, p. 87). Belgeselin gerçekliğinin izleyici algısı üzerinde yarattığı konfor duygusunun tersine sahte-belgesel, gerçekliğin sorgulanması gerektiği rahatsızlığını yaşatan bir tür olarak dikkat çekmektedir. Sahte belgesel yaratmak istediği sahteliği gözler önüne serse de belgesel filmin sunamayacağı bir tarafsızlığı vaat etmesiyle kıyaslandığında tarafsızlığı seyirciye bırakabilmektedir. Belgeseller, ortama ilişkin gerçekliğin resmini sunmak için sabit bir işlev üzerine kuruludur. Ancak film yapısı itibarıyla başka bir dil tabakasıdır ve onu konuşan kamera arkasına ya da kurgu odasına müdahale eden bütünlükten ayrı düşünülemez. Her bir ifade, her bir kare bir eylem görevi üstlenmektedir. Sahte belgesel türü, belgeselleri olduğu gibi kabul etmememiz gerektiğini hatırlatması açısından hakikatle daha bağlantılı bir yakınlık taşır. Dili gerçekleri iletmekte bir araç olarak kullanırız ancak en nihayetinde belgesel filmlerin dili de niyetlerini asla kesin olarak bilemeyeceğimiz yanılabilir bedenlerin yarattığı bir dildir. Bir olayı tamamen ciddi ve gerçekleri yansıtıyor olarak düşünmek, gerçek olmama olasılığına kapıyı kapatmak ve sorgusuz sualsiz bir sınırlandırmayı kabullenmeyi beraberinde getirebilmektedir. Belgeseller hikâye anlatıcılığında gerçekliği tasvir etmek veya yeniden yaratmak için kurgusal öğelere yer vermeye yönelince etik yönünden eleştirilere maruz kalmış, gerçeğin ve kurgunun iç içe geçmesinin affedilemez bir ihanet olduğuna varan tartışmalara sebebiyet vermiştir. Eleştiriler belgeselcinin kendi fikirlerini ya da belli bir grubun değerlerini izleyiciye empoze edebilme tehlikesini gündeme getirmiştir. Gerçek ve izleyici algısına meydan okuyarak doğan sahte

belgesel türününse, sahte anlatının belgesel gibi sunulması temeline dayanması ve bu yönüyle aslında belli bir dürüstlük anlayışından hareket etmesi etik tartışmalardan uzak kalmasını sağlamaktadır.

Sahte belgeselin formatındaki hem anlatı hem de belgesel tekniklerinin benzersiz karışımı, ona hata değerlendirmesinden uzak bir tarz imkânı verir. Bu tarz aynı zamanda film yapımında yeni yollar keşfetme ve nesnelliğin doğasını sorgulama fırsatı yaratabilmektedir. Film genel itibarıyla, çok sayıda farklı sanat formunun özelliklerini kapsayan ve birleştiren bir ortam sunarken sahte belgesel bu ortamı tam potansiyeliyle değerlendirebilecek bir tür özelliği sunması yönüyle değerli bir fırsattır.

Sahte belgesel hakkında kapsamlı araştırmalarıyla dikkat çeken akademisyenler Craig Hight ve Jane Roscoe'nun birlikte yazdıkları ve Türkçe'de "Taklit etmek: Sahte-belgesel ve Gerçekliğin Yıkılması" anlamına gelen *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality* başlıklı kitaplarında türü üç derece ayırmışlardır: Derece 1: Parodi; Derece 2: Eleştiri; Derece 3: Yapısöküm. Hight ve Roscoe bu derecelendirme modelinde saf biçimlerden ziyade metinsel eğilimlerine göre önerilen gruplandırmalar yaptıklarını ifade etmişlerdir (Hight & Roscoe, 2001, p. 64). Bir model olarak sundukları bu üç derece grubunun, filmleri yapanların niyetleriyle metnin benimsediği belgesel kod ve geleneklerinin derecesi ile doğası ve aynı zamanda seyircinin teşvik edildiği düşünömsellik arasındaki kesişmeye göre oluşturulduğunu belirtmişlerdir. Parodi olarak gruplandırılan birinci derece sahte-belgeseller, belgesel sinemanın gelenek ve kodlarını insaniyetli (kasıtsız düşünmeden verilen tepki olarak da ifade edilebilir) şekilde kullanan kurmaca metinlerden oluşur. Parodinin önemli bir yönü, genellikle 'kolay hedefler' olan kültürel biçimleri yorumlamasıdır. Bu sahte belgesellerin çoğunda, bir dönemin veya kültürel deyimnin kurgusal temsilcilerine ait sunumlarında güçlü bir nostalji çerçevesi benimsenmektedir. Beatles mitolojisine duyulan aşka gönderme yapan *The Rutles (The Rutles, Eric Idle & Gary Weis, 1978)* ve 1920'lerin 'masum' Amerikasının kaybolması duygusunu çerçeveye alan *Zelig (Zelig, Woody Allen, 1983)* sahte belgeselleri bu gruptandır. Zıtlıklara dayanan mizahı kullanan metinlere sahip parodilerin komik ve kurmacayı birlikte kullanması izlenme popülerliğini de desteklemektedir (Hight & Roscoe, 2001, pp. 67-68).

Eleştiri adı altındaki ikinci derece sahte belgeseller, izleyicilerde gerçek durumları ve özellikle bir aldatmacayı etkili bir şekilde gerçekleştirenler konusunda kafa karışıklığı yaratmayı amaçlamaktadır. Genel olarak medya uygulamalarının eleştirildiği bu sahte belgeseller, kasıtlı olarak olgusal söyleme yönelik mesajlar içermemekle birlikte, kurgusal statülerinin ortaya çıkması nedeniyle izleyicileri düşünmeye teşvik edebilme özelliğine sahiptir. İkinci derece sahte belgesellere örnek, politikaya atılan bir folk şarkıcısının manipölasyon yoluyla nasıl yükselebileceğini anlatan Tim Robbins imzalı *Bob Roberts (Bob Roberts, Tim Robbins, 1992)* filmidir. Seyircinin gerçeklik ve sahtelik arasında gidip gelmesini amaçlayan bu türlerin metinleri de çelişkili yapıya sahiptir. Televizyon belgeselleri olarak sunulan *Alien Abduction (Uzaylılar Tarafından Kaçırılma, Dean Alioto, 1998)* ve *Forgotten Silver (Forgotten Silver, Costa Botes & Peter Jackson, 1995)* sahte-belgeselleri türün diğer önemli örneklerindedir (Hight & Roscoe, 2001, pp. 71-72).

Yapısöküm adı altındaki üçüncü derece sahte-belgesellerin temel ayırt edici özelliği, başka konulara odaklansalar bile, gerçek niyetlerinin, klasik belgesel tarzlarını destekleyen varsayımlar ve beklentilerin sürekli bir eleştirisiyle uğraşmaktır. Bu derece grubuna ait metinlerin, belgesel estetiğini "saldırganca" benimsemesi söz konusudur. Belgesel projesinin kendisi nihayetinde bu filmlerin gerçek konusudur. Filme alınan görüntülerin gerçeklikle doğrudan ve dolaysız bir ilişkisi olduğu eleştirilmektedir. Üçüncü derece sahte-belgesel filmlerine örnek olarak belgesel araştırma biçimlerini doğrudan eleştiren hikayesiyle *David Holzman's Diary (David Holzman'ın Günlüğü, James McBride, 1967)* ve belgesel türünü çeşitli düzeylerde yeniden yapılandırmayı amaçlayan *Man Bites Dog (Köpeği Isıran Adam, Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, 1992)* filmleridir (Hight & Roscoe, 2001, pp. 72-74).

Dünya sinemasındaki ünlü sahte-belgesellerden diğer örnekler, *Take the Money and Run* (Parayı Al ve Kaç, Woody Allen, 1969), *Blair Witch Project* (Blair Cadısı, Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999), *Borat* (Borat, Larry Charles, 2006), *Best in Show* (En Güzel Köpek, Christopher Guest, 2000), *Paranormal Activity* (Paranormal Aktivite, Oren Peli, 2007) ve *What We Do in the Shadows* (Aylak Vampirler, Taika Waititi & Jemaine Clement, 2014) olarak sıralanabilir. Bu filmlerden özellikle korku türünde olan “Blair Cadısı” ve “Paranormal Aktivite” filmlerinin düşük bütçelerine karşın elde ettikleri gişe hasılatı başarısından etkilenen Türkiye’deki yapımcılar da benzer amaçlarla hareket eden ve benzer öyküleri içeren bazı filmlere imza atmışlardır. 2010 yılı yapımı ve Talip Ertürk ile Murat Emir Eren yönetmenliğindeki “Ada: Zombilerin Düğünü”, 2011 yapımı ve Erkan Bağbakan ile Erdoğan Bağbakan yönetmenliğindeki “Karadedeler Olayı”, 2012’de gösterime giren Hasan Karacadağ yönetmenliğindeki “Dabbe Bir Cin Vakası” ile Melikşah Altuntaş yönetmenliğindeki “Görünmeyenler” filmleri bunlar arasındadır. Emre Akay ve Hasan Yalaz’ın imzasını taşıyan “Bir Tuğra Kaftancıoğlu Filmi” (2008), Kutluğ Ataman’ın filmi olan “Aya Seyahat” (2009), Elif Demoğlu’nun yazıp yönettiği “Son Amazon” (2011) ve Özgür Şeyben’in filmi “Bir Aylak Adam” (2012), Türkiye’de sayıları az olan sahte-belgesel türündeki diğer filmlerdir. Çok da tanınmayan bu türün örneği olan filmler Türkiye’de yalnızca festivaller ya da alternatif film izleme mekanlarındaki özel gösterimlerde sınırlı sayıda seyirciyle buluşabilmektedir.

Sonuç

Sahte belgesel, hem belgesel hem de kurmaca film türlerinin özelliklerini kullanarak sinema dilini zenginleştirebilen bir türdür. Yapıbozucu özelliğiyle sinemada farklı gelişmelere imkan sağlayabilecek bir potansiyel taşımaktadır. Görüntüleri manipüle edebilen yeni dijital teknolojilerin gelişmesi ve yeni medya tüketiminin sonucu belgesel dünyasında da bir nevi belgesel sonrası diyebileceğimiz bir kültür yaratılmaktadır. İşte sahte belgesel de eğlence yönüyle belgesel sonrası dünyasına hizmet edebilen bir türdür. Bir sahte belgeselde “sahteliğin” başladığı yer ve ulaşabileceği yerin sınırları, izleme deneyimiyle ilgilidir ve izleyici açısından sinematografik anlatımdaki temsil, hakikat, gerçeklik ve yalan gibi unsurlarla ilgili görüşleriyle bağlantılıdır. Hakikat sonrası çağın sahte haberlerine karşı hiçbir çaba sarfetmeden sindirmeye hazır olan izleyici kitlesinin hakikat kavramına karşı da duyarsızlaşması gerçekliğin ne olduğuna dair herhangi bir fikri bağlantının kalmadığına işaret etmektedir.

Hakikat sonrası dönemin özelliği olarak hakikate yabancılaşan seyirci aynı zamanda kendine de yabancılaşmakta ve bu yabancılaşmanın farkında bile olmamaktadır. Öte yandan sinema sanatının tartışmalı kavramlarından biri olan yabancılaşma sorunu, küreselleşme ve teknolojinin hızla ilerlemesiyle doğal olarak artmıştır. Bu bağlamda sahte-belgeselin gerçekmişgibiğe dayalı kurmaca yapısı yabancılaşmanın varlığını hatırlatması yönünden de değerlidir. Sahte-belgesel, yabancılaşmanın bir başka yabancılaşmayla aşılması gibi bir felsefeye aracılık etmektedir ve böylece hakikatin varlığının sorgulanmasına da vesile olmaktadır. “Seyircisine her gördüğüne inanmamasını öğütleyen sahte-belgeselin asıl mesajı ‘seyircinin izlemekte olduğunun gerçek olmadığı’ gerçeğidir” (Demoğlu, 2014, p. 137). Sahte-belgeselin, gerçek çekim ya da gerçek bilgi görünümündeki kurgusal yapılanması aynı zamanda gerçek olmama ihtimalinin sinema diliyle kayıdır. Bu ihtimal izleyici deneyiminde, akli tartışmaya yönlendirerek gerçekliği ve ona bağlı olarak hakikati sorgulatabilir niteliktedir.

Film yapımı açısından, sahte belgesel türü, tuhaf veya alışılmadık bir film yapımı tarzı olarak görülebilmektedir. Tür, anlatım dili olarak denenmiş ve genel kabul görmüş belgesel kodlarını kullansa bile belgeselin kuralları dahilinde kurgusal bir anlatımı tercih etme yoluyla izleyiciye daha dramatik (veya komik) bir bağlam sunmaktadır. Sahte belgeselin, belgesel ve kurgu arasındaki ilişkiyi sorgulayan yapısı, gerçek ve kurgu ile medyanın gerçeği tasviri arasındaki ince çizginin varlığını sürekli hatırlatmaktadır. Görüntüsünde var olan ancak

gerçekte var olmayan bir gerçeklik fikrinden hareket eder. Sahte belgesel, içerik, üslup, teknik ve kurgu açısından filmlerin yapılma biçiminin belgeselcinin uygun gördüğü gerçekliği şekillendirmesine izin verdiğini söyleyen yapısıyla seyirciye gerçek olarak sunulan her şeyin gerçek olmayabileceğini hatırlatmaktadır. Böylece seyirciyi her sunulanı doğru kabul eden pasif konumundan çıkararak seyir deneyimini tam kapasiteyle kullanabileceği aktif konuma getirme fırsatı sunmaktadır.

Sahte-belgesellerin seyirciyi sorgulamaya ve düşünmeye davet eden yapısı, izlenilene karşı uyanıklık yaratma ihtimaliyle dikkat çekicidir. Bu bağlamda sahte-belgeseller, her gördüğüne inanmayan, hakikati sorgulayan, eleştirel bakış açısına sahip bilinçli seyirci profili yaratma gücü sergilemektedir. Hakikat sonrası çağının problemi olan hakikati “sorgulamama” ve “şüphe” den uzak yaklaşımın tersine sahte-belgesel, sinemada gerçeklik konusuna duyduğu şüpheyi seyircisine de yansıtmakta ve onu sorgulamaya teşvik etmektedir. Bu bağlamda sinemada, tıpkı medya okuryazarlığının üstlendiği gibi göreve aracılık etme potansiyeliyle sahte-belgesel, izleyicinin hakikatle arasındaki bağda bir köprü olabilmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). Popüler Sinema ve Türler, İstanbul: Alan.
- Akay, E. (Yapımcı & Yönetmen), & Yalaz, H. (Yönetmen). (2008). Bir Tuğra Kaftancıoğlu Filmi [Sahte-Belgesel]. Türkiye: No Budget Film.
- Alpay, Y. (2018). Yalanın Siyaseti, İstanbul: Destek.
- Baudrillard, J. (2011). Simülakrlar ve Simülasyon, Ankara: Doğu Batı.
- Bazin, A. (1996). Çağdaş Sinemanın Sorunları, Ankara: Bilgi.
- Belvaux, R. (Yapımcı & Yönetmen), & Bonzel, A. (Yapımcı & Yönetmen), & Poelvoorde, B. (Yapımcı & Yönetmen). (1992). Man Bites Dog [Sahte-Belgesel]. Belçika: Les Artistes Anonymes.
- Berger, J. (2019). Görme Biçimleri, İstanbul: Metis.
- Blum, J. (Yapımcı), & Schneider, S. (Yapımcı), & Peli, O. (Yapımcı & Yönetmen). (2007). Paranormal Activity [Sahte-Belgesel]. ABD: Blum House Productions.
- Bufacchi, V. (2020). “Truth, lies and tweets: A Consensus Theory of Post-Truth”, Philosophy and Social Criticism, 1-15. <https://doi.org/10.1177%2F0191453719896382>
- Chitlik, P. (Yapımcı), & Alioto, D. (Yapımcı & Yönetmen). (1998). Alien Abduction [Sahte-Belgesel]. ABD: Kenneth Cueno Productions.
- Cohen, S. B. (Yapımcı), & Roach, J. (Yapımcı), & Larry, C. (Yönetmen). (2006). Borat [Sahte-Belgesel]. ABD & İngiltere: Four by Two Films & Everyman Pictures & Dune Entertainment & Major Studio Partners & One America Productions & Ingenious Media & Talkback & Channel 4.
- Cowie, R. (Yapımcı), & Hale, G. (Yapımcı), & Myrick, D. (Yönetmen), & Sánchez, E. (Yönetmen). (1999). Blair Witch Project [Sahte-Belgesel]. ABD: Haxan Films.
- Dauman, A. ve Lifchitz, P. (Yapımcı), Rouch, J. ve Morin, E. (Yönetmen). (1961). Chronique d'un été [Belgesel Film]. Fransa: Argos Films.
- Deleuze, G. (2001). Cinema 2 The Time-Image, (Trans. Hugh Tomlison, Robert Galeta), Minneapolis: University of Minnesota.

Demirtaş, P. (Yapımcı), & Demirtaş, S. (Yapımcı), & Özyurtlu, A. (Yapımcı), & Özyurtlu, C. (Yapımcı), & Altuntaş, M. (Yönetmen). (2012). Görünmeyenler [Sinema Filmi]. Türkiye: AC Film.

Demoglu, K. (Yapımcı & Yönetmen). (2011). Son Amazon [Sahte-Belgesel]. Türkiye.

Demoglu, E. (2014). Düş ile Gerçek Arasında: Sahte-Belgesel, İstanbul: Doğu Kitabevi.

Diken, B. ve Laustsen, C.B. (2008). Filmlerle Sosyoloji, İstanbul: Metis.

Duru, B. (Yapımcı), & Ataman, K. (Yönetmen). (2009). Aya Seyahat [Sahte-Belgesel]. Türkiye: Saatleri Ayarlama Enstitüsü.

Eberts, J. (Yapımcı), & Murphy, K. (Yapımcı), & Reiner, R. (Yönetmen). (1984). This is Spinal Tap [Sahte-Belgesel]. ABD: Spinal Tap Prod.

Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2011). FİLM KURAMI Duyular Yoluyla Bir Giriş, Ankara: Dipnot.

Foucault, M. (2012). Doğruyu Söylemek, İstanbul: Ayrıntı.

Greenhut, R. (Yapımcı), & Joffe, C. H. (Yapımcı), & Peyser, M. (Yapımcı), & Rollins, J. (Yapımcı), & Allen, W. (Yönetmen). (1983). Zelig [Sahte-Belgesel]. ABD: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions.

Joffe, C. H. (Yapımcı), & Allen, W. (Yönetmen). (1969). Take the Money and Run [Sahte-Belgesel]. ABD: ABC Pictures & Palomar Pictures International.

Hight, C. ve Roscoe, J. (2001). Faking it: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality, Manchester: Manchester University.

Karacadağ, H. (Yapımcı & Yönetmen). (2012). Dabbe Bir Cin Vakası [Sinema Filmi]. Türkiye: J-Plan.

Kellem, C. (Yapımcı), & Michaels, L. (Yapımcı), & Weis, G. (Yapımcı & Yönetmen). (1978). The Rutles [Sahte-Belgesel]. İngiltere: Rutle.

Keyes, R. (2017). HAKİKAT SONRASI ÇAĞ Günümüz Dünyasında Yalancılık ve Aldatma, İzmir: Tudem.

McGarry, C. J. (2019). "Visual Characteristics of the Mockumentary Format", University Honors Theses, Paper 688. <https://doi.org/10.15760/honors.706>

Michael, E. (Yapımcı), & Winstanley, C. (Yapımcı), & Waititi, T. (Yapımcı & Yönetmen), & Clement, J. (Yönetmen). (2014). What We Do in the Shadows [Sahte-Belgesel]. ABD & Yeni Zelanda: Resnick Interactive Development & Unison Films & Defender Films & Funny or Die & New Zealand Film Commission.

Mulvey, L. (2012). SANİYEDE 24 KARE ÖLÜM Durağanlık ve Hareketli Görüntü, İstanbul: Doruk.

Mark, G. (Yapımcı), & Murphy, K. (Yapımcı), & Guest, C. (Yönetmen). (2000). Best in Show [Sahte-Belgesel]. ABD: Castle Rock Entertainment.

Murray, F. (Yapımcı), & Robbins, T. (Yönetmen). (1992). Bob Roberts [Sahte-Belgesel]. ABD: Miramax.

Mutludoğan, A. (Yapımcı), & Bağbakan, E. (Yönetmen), Bağbakan, E. (Yönetmen). (2011). Karadedeler Olayı [Sinema Filmi]. Türkiye: Pra Films.

- Rancière, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci*, İstanbul: Metis.
- Rippy, M. H. (2009). *Orson Welles and the unfinished RKO projects: a postmodern perspective*, Illinois: Southern Illinois University.
- Rogers, S. (Yapımcı), & Botes, C. (Yönetmen), & Jackson, P. (Yönetmen). (1995). *Forgotten Silver* [Sahte-Belgesel]. Yeni Zelanda: WingNut Films.
- Öztüfekçi, C. (Yapımcı), & Kahraman, Ç. (Yapımcı), & Eren, M. E. (Yapımcı & Yönetmen), Ertürk, T. (Yapımcı & Yönetmen). (2010). *Ada: Zombilerin Düğünü* [Sinema Filmi]. Türkiye: Beyin film.
- Sim, Ş. ve Toprak, M. (2012). "Sinemayı Hayata Yaklaştırmak: SAHTE BELGESEL (MOCKUMENTARY) FİLMLER", *e-Journal of New World Sciences Academy*, 7 (1), D0080.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*, İstanbul: Ayrıntı.
- Şeyben, Ö. (Yapımcı & Yönetmen). (2012). *Bir Aylak Adam* [Sahte-Belgesel]. Türkiye.
- Şentürk, R. (2011). *Postmodern Kaos ve Sinema*, İstanbul: Avrupa Yakası.
- Yadlin-Gadot, S. (2016). *Truth Matters Theory and Practice in Psychoanalysis*, Boston: Brill Rodopi.
- Yalın, C.O. ve Güngör, A. (2013). "Sinema-Gerçek: Hakikatın Sineması Ya Da Sinemanın Hakikati", Özarslan, Z., (edt), *Sinema Kuramları-2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, (77-92), İstanbul: Su.
- Yıldırım, Ş. (2020). *SØREN KIERKEGAARD'DA "ÖZNEL HAKİKAT" KAVRAMI Kendini Bilen Tanrısını Bilir*, Ankara: Hece.
- Wadleigh, M. (Yapımcı), & McBride, J. (Yönetmen). (1967). *David Holzman's Diary* [Sahte-Belgesel]. ABD: New Yorker Films.
- Wallace, R. (2018). *Mockumentary Comedy: Performing Authenticity*, Coventry, UK: Palgrave Mc Millan.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Mockumentary> [WEB; 11, 07, 2020]
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Safsata> [WEB; 07, 07, 2020]

-Araştırma Makalesi-

Hegel'in *Aufhebung*'u: Beoning (2018) Filminde Olmayı Aramak

Elif Feyza Demir*

Özet

*Hegel, aufhebung'u felsefi kavramlar içinde en spekülatif kavram olarak düşünmektedir. Bu kavramı özellikle diyalektiğin içinde diyalektiği tanımlarken kullanır. Ona göre aufhebung, diyalektiğin hareketidir. Aufhebung, Türkçe'ye "ortadan kaldırmak" olarak çevrilmiştir. Bu kavram, hiçlik ile karıştırılmamalıdır. Ortadan kaldırma (aufheben) iki anlama gelmektedir: Bir yandan kesmek, bitirmek, yok etmek, diğer taraftan da muhafaza etmek, saklamak anlamlarına gelir. Aufhebung'da ortadan kalkan şey, varlığını kaybetmez. Ortadan kalkanın yerini alan yeni biçim, eskinin varlığını yadsımaz. Aslında tam olarak mevcut biçim, ortadan kalkanla beraber kendisini var eder. Hegel'in diyalektiği, aufhebung kavramıyla *Burning* (Şüphe, Beoning,2018) filminde karşımıza çıkar. Film, Haruki Murakami'nin *Barn Burning* (2010) adlı öyküsünden uyarlanmıştır. Ayrıca filmde William Faulkner'in *Barn Burning* (1937) adlı öyküsünden izlere de rastlanır. *Burning*, hikaye boyunca karakterleri ve seyirciyi gittikçe büyüyen bir gizemin içine çeker. Gizemi yaratan etmen ise ortadan kaybolanlar ve yok oluşturmalarıdır. Film, tüm öyküsünü kayboluşlar üzerine kurar. Ortadan kaybolanlar, seyirciye sanki hiç var olmamış gibi yansıtılır. Filmde bir şeylerin yokluğu, yeni şeylerin varlığını anlatır. Yokluğun varlık üretmesinin felsefi temeli ise *aufhebung'dur*. Tıpkı *aufhebung'da* olduğu gibi *Burning'de* de ortadan kalkan, yerine varlığını daha da ağır hissettiren yeni bir şey koyar. Hikayede kayboluşlar ve yok olmalar söz konusu olsa da aslında ortadan kalkan hiçbir şey yoktur, ortadan kaldırılanın varlığı, yokluğun ardında saklanmaktadır. Çalışmanın amacı, *Burning* filminde anlamsızca yok olan şeylerin varlığının Hegel'in *aufhebung'uyla* açıklanması, hatta *aufhebung'la* yokluğa anlam aranmasıdır.*

Anahtar Sözcükler: *Aufhebung*, Hegel, Diyalektik, Beoning, Yokluk-Varlık.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, Türkiye.

E-mail: efeyzademir@gmail.com

ORCID : 0000-0003-3328-0793

DOI: 10.31122/sinefilozofi.874603

Demir, E. F. (2021). Hegel'in *Aufhebung'u* Beoning (2018) Filminde Olmayı Aramak. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 67-83. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.874603>

Geliş Tarihi: 04.02.2021

Kabul Tarihi: 29.03.2021

-Research Article-

Hegel's *Aufhebung*: Searching The Nonexistent In *Burning* (2018) Movie

Elif Feyza Demir*

Abstract

Hegel considers aufhebung as the most speculative concept among philosophical concepts. He uses this concept, especially when defining dialectics within dialectics. According to him, aufhebung is the movement of the dialectic. In Turkish, aufhebung is defined as "eliminating". This concept should not be confused with nullity. Canceling (aufheben) means two things: On the one hand, it means cutting, finishing, destroying, on the other hand, keeping, and storing. What disappears does not lose its existence. The new form, which replaces the eliminated, does not deny the existence of the old. The precisely existing form keeps existing with its disappearance. Hegel's dialectic comes up with Burning (Burning, Beoning, 2018) with the concept of aufhebung. The movie is adapted from Haruki Murakami's story called Barn Burning (2010). Moreover, in the movie, there are traces of William Faulkner's story, Barn Burning (1937). Burning draws characters and the audience into a growing mystery throughout the story. What creates the mystery is the disappeared and the act disappearing itself. The film builds its entire story on disappearance. The disappeared are reflected to the audience as if they never existed. The absence of something in the movie accounts for the existence of new things. The philosophical basis of existence being born from absence is aufhebung. Just like aufhebung, it replaces something new that disappears in Burning and makes its presence feel heavier. Although there are disappearances and perishments in the story, there is actually nothing that disappears, the existence of the eliminated, the disappeared are hidden behind the absence. The study aims to explain the existence of those that perish without any meaning of any sort through Hegel's aufhebung and further than that, looking for a meaning for nullity using aufhebung.

Keywords: *Aufhebung, Hegel, Dialectic, Burning, Nullity-Existence.*

*Master Degree Student, Dokuz Eylül University, Graduate School of Fine Arts, İzmir, Turkey

E-mail: efeyzademir@gmail.com

ORCID : 0000-0003-3328-0793

DOI: 10.31122/sinefilozofi.874603

Demir. E. F. (2021). Hegel'in *Aufhebung*'u Beoning (2018) Filminde Olamayamı Aramak. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 67-83. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.874603>

Received: 04.02.2021

Accepted: 29.03.2021

Extended Abstract

Hegel is known among philosophers as the “philosopher of contradictions”. For this reason, to understand Hegel and actually comprehend him, one should consider both the existence and the absence of something. As many philosophers put it, Hegel is a complex philosopher. The reason for this is that Hegel was born at the end of the 18th century. Hegel grew up in the traditional social structure. He witnessed two great revolutions brought by the 19th century; the French and American revolutions. The fact that Hegel is known as the philosopher of contradictions is due to him witnessing both the traditional social structure and the modern social structure that came with the new century. Hegel has experienced a powerful transformation with the time he lived.

With the French Revolution in 1789 enlightenment came into the equation. The importance of enlightenment for the world is that it was the first stage of the transition to modernism. At that time, the efforts of the Germans to find their place in the modern world and their reflections on this were also valid for Hegel’s philosophy. The concepts of individuality and freedom that came with modernity have been the concepts that Hegel cared about. Although Hegel views the French Revolution negatively, he is aware of the importance of new concepts that came with modernity. For this reason, Hegel thinks about how to transform the organic structure of society by bringing the positive aspects of the traditional structures of society to the present or by absorbing modernity into the traditional structure. In fact, until we come to the concept of *aufhebung* in Hegelian philosophy, it is necessary to examine the philosophy that led to the emergence of this concept.

Almost everything in Hegel’s philosophy is based on historicity. Historicism also applies to his philosophy. For this reason, it is necessary to look at the history of Hegelian philosophy to explain the concept of *aufhebung* correctly. Consequently, it was preferred to discuss Hegel’s philosophy by dividing it into sections historically. The relationship between modernism and philosophy is exceptionally important in terms of getting to know Hegel’s philosophy. The starting point of modernity in philosophy is dated back to René Descartes. Descartes takes the individual to the foundation of everything. The concept of individuality is contradictory to traditional societies. Traditional societies are against individualism and questioning. Hegel builds his philosophy on historicity, as mentioned above. What matters to him is historicity. For this reason, although *aufhebung* is translated into Turkish as *destroying* or *transcending*, this concept contains historicity in itself, like everything in Hegelian philosophy.

Hegel considers *aufhebung* as the most speculative concept among philosophical concepts. He uses this concept especially in the dialectic when defining the dialectic. For him, *aufhebung* is the movement of the dialectic. *Aufhebung* is translated into Turkish as “to eliminate”. This concept should not be confused with nullity. Abolition (*aufheben*) means two things: On the one hand, it means cutting, finishing, destroying, and on the other hand preserving, hiding. What disappears in *Aufhebung* does not cease to exist. The new form, which replaces the removed, does not deny the existence of the old. Indeed, the present form creates itself with the disappearance of the former entity. Hegel’s dialectic appears in the movie *Burning* (Doubt, Beoning, 2018) with the concept of *aufhebung*.

The film is adapted from Haruki Murakami’s story *Barn Burning* (2010). There are also traces of William Faulkner’s story *Barn Burning* (1937). In particular, the relationship between the main character Jong-su and his father is reflected in the film from Faulkner’s story. Although the *Burning* movie is an adaptation film, it has a philosophical layer. Murakami’s story has a rather straightforward narrative compared to the story in the movie. Many matters are taken at hand in the movie *Burning* such as male-female representation, class difference, popular culture-capitalism. *Burning* pulls the characters and the audience in a growing mystery throughout the story. Those that create the mystery are the disappearing and annihilation itself. Although the film touches on different topics, it builds its entire story on things at a null state. The absence of something in the film reveals the existence of something new. Instead of everything that is lost in the story, it produces a new one. Especially everything about the female character Haemi is both a matter of existence and an absence. So much so that this contradiction leads the main character Jong-su to murder.

In the film, those who disappear are reflected to the audience as if they never existed. The absence of something describes the existence of new things. The philosophical basis for the non-existence to produce existence is aufhebung. Just like in aufhebung, in Burning too, it disappears, replacing it with something new that makes its presence felt even heavier. Although there are disappearances and evanescences in the story, there is nothing that disappears, the existence of what has been eliminated hides behind the absence. The study aims to explain the existence of the things that have disappeared meaninglessly in the movie Burning with Hegel's aufhebung, and even to seek meaning to non-existence with aufhebung.

Giriş

Beoning (Şüphe, Le Chang-dong, 2018) filmi, hikaye boyunca karakterleri ve seyirciyi gittikçe büyüyen bir gizemin içine çeker. Gizemi yaratan şey ise ortadan kaybolmak, yok oluşturma. Lee Chang-dong'un yönetmenliğindeki film, Haruki Murakami'nin *Barn Burning* (2010) adlı öyküsünden uyarlanmıştır. Film, her ne kadar Murakami'nin öyküsünden uyarlanmış olsa da filmde William Faulkner'ın 1937¹ yılında yayımlanan *Barn Burning* adlı öyküsünün izlerine rastlanır. Özellikle de ana karakter Jong-su ve babası arasındaki şiddete meyilli ilişki, Faulkner'ın öyküsünden filme yansımıştır.

Beoning, tüm öyküsünü olmayan şeyler üzerine kurar. Filmde bir şeylerin yokluğu, aslında yeni bir şeyin varlığını ortaya koyar. Öyküde ortadan kaybolanlar, yerine yenisini üretir. Özellikle de kadın karakter Haemi'yle ilgili olan her şeyin hem varlığı hem de yokluğu söz konusudur. Öyle ki bu çelişki, ana karakter Jong-su'yu cinayet işlemeye kadar götürür. Yokluğun varlık üretmesinin felsefi temeli G.W. Friedrich Hegel²'in ortaya attığı *aufhebung* kavramıdır.

Hegel felsefesinde neredeyse her şey tarihsellik üzerine kurulur. Tarihsellik aynı zamanda Hegel'in kendi felsefesi için de geçerlidir. Bu yüzden *aufhebung* kavramını doğru açıklamak için Hegel felsefesinin tarihine bakmak gerekmektedir. Hegel için önemli olan tarihselliktir. *Aufhebung*, Türkçe'ye yok etmek, aşmak olarak çevrilse de bu kavram da Hegel felsefesindeki her şey gibi, kendi içinde tarihsellik barındırır. *Aufhebung*, Hegel'in tanımıyla diyalektiğin hareketidir. Türkçe'de "ortadan kaldırmak" olarak tanımlanır.

Barn Burning adlı iki öyküden esinlenilerek oluşturulan *Beoning* filmi, iki öyküden de bağımsız şekilde felsefi bir katmana sahiptir. Filmde sürekli olarak ortadan kalkan, kaybolan şeyler söz konusudur. Tıpkı *aufhebung* da olduğu gibi filmde de ortadan kalkan şey, yerine varlığını daha da ağır hissettiren yeni bir şey koyar. Tüm öykünün yokluk³ üzerine kurulmasından dolayı bu çalışmada *Beoning* filmi, Hegel'in *aufhebung* kavramına göre incelenmiştir.

Hegel ve Felsefesi

"Bir filozofun tarihi, onun düşüncesinin, sisteminin oluşumunun tarihidir."

- Karl Rosenkranz⁴

Hegel, 18.yy.'ın sonlarında, doğmuş ve geleneksel toplum yapısının içinde büyümüştür. Hegel'in doğduğu yüzyıl onun felsefesinin oluşmasını sağlayan en temel etmendir. "Hegel modern zamanımızın uç noktasında doğdu ve modern çağın iki büyük devrimini yaşadı. 1770'te doğan Hegel, kralların tahtlarında güvenle oturdukları bir zamanda büyüdü" (Pinkard, 2012). Hegel'in geleneksel toplum yapısı içinde büyümesi hayat görüşünü de aynı doğrultuda etkilemiştir. Çocukluğundan itibaren güçlü dini duygular onun kimliğini oluşturmuştur. "İnanç ya da alışkanlıklar bakımından ortodoks bir Lutherci olmasa da Protestan mirası onun düşüncesini anlamak açısından hala temel teşkil etmiştir" (Beiser, 2019, p. 29). Hegel felsefesinde öne çıkan iki kavram vardır. Bunlar; din ve tarihtir. Karl Rosenkranz'ın (1884) da belirttiği gibi Hegel'in felsefesi aslında kendi tarihidir. İçinde büyüdüğü gelenekçi toplum ve

¹ William Faulkner'ın 1937 yılında yayımlanan *Barn Burning* adlı öyküsü, Murakami'nin öyküsüyle sadece isim benzerliği gösterir. Öykünün Türkçe çevirisi yoktur ve kısaca; on yaşındaki bir çocuk ve babası arasındaki otoriter ilişkiyi anlatmaktadır. Öykü, ele aldığımız filme, baba-oğul ilişkisi üzerinden yansımıştır.

² G.W. Friedrich Hegel, 1770 yılında Stuttgart'da doğan Alman filozoftur. Efendi- köle diyalektiğini kavramsallaştıran filozof, kendisinden önce gelen felsefi tartışmaların dışına çıkarak çalışmalarında ilk kez tarih ve yapıyı kullanmıştır. Çalışmalarında öz farkındalığı sağlamak adına öteki kavramına dikkat çekmiştir. Bu anlamda kendisinden sonra gelen Sartre, Marx gibi filozofları etkilemiştir.

³ Burada kullanılan "yokluk" kelimesi ilk anlamının dışında bir anlam taşımaktadır. Film her ne kadar tüm öyküsünü "yokluk" üzerine kursa da yokluk sadece görünür düzeydedir. Aslında film boyunca yok olan bir şey yoktur.

⁴ Karl Rosenkranz Hegel'in biyografisini yazan ilk yazardır. Hegel'in ilk biyografisi "Hegel's Leben" ismiyle 1844 yılında çıkmıştır.

Protestanlığın temel değerleri onun felsefesini oluşturmuştur. Hegel, dine körü körüne bağlı olmak yerine Protestanlığın entelektüel değerlerini benimsemeyi tercih etmiştir.

Hegel, filozoflar arasında çelişkiler filozofu olarak bilinmektedir. Hegel'i anlamak ve aslında kavramak için bir şeyin hem varlığı hem de yokluğu üzerinden düşünülmelidir. Hegel, birçok felsefecinin dile getirdiği gibi karmaşık bir filozoftur. Bunun sebebi ise Hegel'in 18.yy'ın sonlarında doğmasıdır. Hegel, 19.yy'ın getirdiği iki büyük devrim; Fransız ve Amerikan devrimlerine şahit olmuştur. Hegel'in çelişkiler filozofu olarak bilinmesi aslında hem geleneksel topluma ait olması hem de yeni yüzyıla gelen modern toplum yapısına şahit olmasından kaynaklanmaktadır. Hegel, kendi dönemiyle birlikte güçlü bir değişim-dönüşüm yaşamıştır.

1789 yılında gerçekleşen Fransız Devrimi'yle beraber gelen aydınlanma, modern çağın kapıları aralamıştır. Almanya'nın, modernlikle Fransa üzerinden tanışması, şehirleşme ve sanayileşme kavramlarına geç ulaşmasına sebep olmuştur. Aydınlanma, Hegel'in gençlik zamanlarına denk düşmüştür. Hegel'in o dönemde aldığı eğitim her ne kadar Protestanlığı aşıl原因 bir eğitim olsa da aydınlanmanın varlığını da kabul eden bir eğitimidir. Pinkard'ın (2012) deyiimiyle Hegel'in aydınlanmaya olan bakışını o dönemde günlüğüne düşüğü notlar ele verir. Okuduğı modern yazarların aydınlanma ile ilgili sözlerini günlüğüne not düşen Hegel, günlüğünde aynı zamanda kendisinin de bu konuyu detaylı şekilde öğreneceğini belirtir. "Aydınlanma karşısında duyulan bu utangaç büyülenme, din hakkında derin bir kuşkuculuk sergilemeyen sayfalarda da tutarlıdır (bu, düşüncelerini günlüğüne geçiren Württemberg'li Protestan bir delikanlıya yüklenicek bir kişisel özellik değil, Alman Aydınlanması'nın ana görüşünün -onu örneğın Fransız Aydınlanması'ndan ayıran-özelliğidir" (Pinkard, 2012, p. 12). Almanlar'ın gelenekçi bir toplum olarak modern dünya içinde kendi yerlerini bulma çabaları, Hegel'in felsefesi için de geçerlidir. Hegel'in bu noktadaki önemi, Alman halkının problemlı olduğu aydınlanma sorununa karşı mesafeli yaklaşmasıdır. Hegel'in mesafeli yaklaşımı, felsefesine de olumlu şekilde yansımıştır.

Hegel'in ve Alman toplumunun aydınlanmanın gelmesiyle ilgili temel sorunları; bir tarafta geçmişten süregelen geleneksel yaşama biçimi, hala varlığını sürdüren kurumlar, diğer tarafta da modernliğin getirdiğı yeni kavramlar; özellikle de "bireysellik" ve "özgürlük" kavramlarının olmasıdır. Almanların kurmaya çalıştıkları yeni düzende çektikleri sancı, Hegel'in felsefesini etkileyen bir başka unsurdur. Hegel'in, Fransız Devrimi'ne olumsuz bakması, geçmiş düzene bağlı olduğu ve geleneksel yapıyı savunduğı anlamına gelmemektedir. Aydınlanmaya karşı her ne kadar eleştirel bir tavır takınmış olsa da aydınlanmanın akla dayandığının farkındadır. Bu sebeple Hegel, aydınlanmaya her zaman değer vermiş ve aydınlanmanın olumlu yönlerini almak gerektiğini düşünmüştür. Hegel, geleneksel yapının olumlu taraflarını yeni düzene getirmek ya da modernliğı, geleneksel olanın içine yedirerek, toplumun organik yapısını nasıl dönüştürmek gerektiğı üzerine düşünmüş ve çalışmıştır.

Hegel, aydınlanmanın akıl çağı olduğu gerçeğinin farkındadır. Bu yüzden geleneksel yapının olumlu tarafları ve aydınlanmanın getirdiğı yenilikleri bir araya getirmenin yollarını aramıştır. "Onun merkezi ve ayırt edici ilkesi aklın egemenliğı olarak adlandırılıyordu. Bu ilkeye göre, akıldan daha yüksek hiçbir düşünsel otorite kaynağı yoktur. Ne Kutsal Kitap, ne vahiy, ne de kilise ve yurttaşlık geleneğı aklın otoritesine sahip değildir" (Beiser, 2019, p. 47). Hegel'in bütün felsefesini tarihsel olan üzerine kurması, felsefesini oluşturan tarihselliğın kendi felsefesi için de geçerli olmasına sebep olmaktadır. Onun felsefesinde *aufhebung* kavramına gelene kadar, ilk olarak bu kavramın ortaya çıkmasını sağlayan etmenleri incelemek gerekmektedir. Bu sebeple *aufhebung* kavramını doğru açıklamak için Hegel'in kendi felsefesinin tarihine bakmak gerekmektedir. Hegel, geleneksel toplum yapısının içinden aydınlanma çağına düşmüştür. Dolayısıyla dünyanın var oluşundan beri görülmeyen bir dönüşüme şahit olmuştur. Felsefesi de bu karmaşık evren içinde gelişmiştir. Bu sebeple modernizm, onun felsefesinin en temel yapı taşlarından birisidir.

Modernizm ve Hegel Felsefesi

Modernlik felsefeye ilk adımlarını Rene Descartes'le birlikte atmıştır. Descartes'in "Düşünüyorum öyleyse varım." düşüncesi felsefede modernliğin ilk yapı taşıdır. Descartes'in kendi varlığı dışında hiçbir şeyden emin olamaması, düşünme faaliyetini gerçekleştirirken her şeyin başına "birey"i koyması ve "bu bilgiden yanılıyor olma" düşüncesi, geleneksel toplumlara aykırı bir düşüncedir. Çünkü geleneksel toplumlar dogma olana inanır ve sorgulamayı kabul etmezler. "Descartes'in temel amacı veya en büyük projesi, bütünüyle seküler bir araç olan akıl aracılığıyla, sağlam bir köke, apaçık ve tartışılmaz ilkelere dayanan bir doğru önermeler sistemi, parçaları arasında organik ilişkilerin bulunduğu yepyeni bir sistem, bir bilgi ağacı meydana getirmek olmuştur" (Cevizci, 2017, p. 281). Modernlikte bedenden ziyade bilinç söz konusudur ve varlığın özünü kavrayan şey bilinçtir.

İnsanın, zihinsel faaliyetlerden ibaret olarak kavranması felsefe tarihinde Descartes'ten önce Aristoteles'in düşüncesinden gelmektedir. Modernlikle gelen soyutlama, aslında birçok bilim dalının da gelişmesine katkı sağlamıştır ve aydınlanmanın ilerlemeci yapısı soyutlamaya bağlanmaktadır. Descartes'le başlayan modernliğin felsefi temeli, Fichte'nin "mutlak öznesi"yle tamamlanır. "Ben felsefesi denilince akla gelmesi gereken şey özneyi yani beni merkeze alarak öznenin üzerine düşünülen felsefi görüş akla gelmektedir. Her zaman özne üzerine düşünme fikri modern dönem Descartes'i çağrıştırmaktadır" (Gültekin, 2018, p. 605). Fichte'nin "Mutlak Özne" kavramı Hegel'in felsefeye Fichte'ci taraftan bakmasını sağlamaktadır.

"Fichte, söz konusu mutlak ben ya da bilincin en belirgin özelliğinin, eylem ya da etkinlik olduğunu söyler. Bu yüzden bilincin ne olduğu konusunda düşünürken, varılacak en son önerme, Descartes'ta olduğu gibi, "düşünüyorum" değil de "eylemde bulunuyorum" olmak durumundadır. Saf ben ya da bilinç bir olgu değil, fakat bir ilk yapma ya da eylemde bulunmadır, kendisi için varlığın bir ilk edimidir. Gerçekten de aradığı ana zemini veya ilk ilkeyi "ben" in kendisini kendisine bir etkinlik biçiminde temsil etmesi olgusunda bulan Fichte, onun bilincin kendisinin dışındaki dünyayı temsil etmesinin de koşulu olduğunu dile getirir: Bir zihin, ancak kendisinin temsili zemininde kendisi dışındaki dünyayı temsil etme imkânı kazanır. Onun sisteminde ben, şu halde, "düşünen şey" olarak değil, düşünme etkinliğinin kendisi olarak tasarlanır. "Ben, ben'im" (Ich bin Ich veya a, a'dır) önermesi, bir edimi ifade eder" (Cevizci, 2017, p. 470).

Hegel, Fichte'nin "mutlak özne"sini alarak onu tarihselleştirmiştir. Hegel'e göre insanın ilk önemli eylemi, "bilmek" değildir. Hegel, insanın varoluşunu anlamak ve açıklamak için, insanın bu dünyadaki varlığının tüm yönlerine bakılarak söylenmesi gerektiğini savunmuştur.

"Fichte, bütün yargılarımızın baştan sona düzeltilebilirliğinin, tamamen bizim böyle bir düzeltme özgürlüğümüze bağlı olduğunu, yalnızca "mutlak ben" in bilgisel, ahlaki ve estetik açıdan neyin sayılacağını belirleyebileceğini öne sürer. Böylece, düşünmenin ve eylemin öznesinin tam ve "bağımsız" kendiliğindenliği yalnızca yine kendine bağlı kalmaktadır" (Pinkard, 2012, pp. 96-97).

Felsefenin en temel soruları "varlık" üzerine kurulmuştur ve "varlık" felsefe tarihi boyunca, üzerine düşünülüp, fikir üretilen bir terim olmuştur. Aristoteles'ten gelen "varlığın; saf olarak varlık" olduğu düşüncesi, Hegel'in varlığı anlamlandırmamasına sebep olur. Hegel, tarihsellikten soyutlanmış bir "varlığın" varlığı kabul etmez. Varlık da diğer her şey gibi, tarihsellik ve toplumsallıkla birlikte ele alınmalıdır.

"Aristoteles'e göre, var olmak öncelikle töz yani çeşitli nitelik ya da yüklemelerin dayanağı olmaktır. Var olmak, kendi varlığını devam ettirmek için başka bir şeye ihtiyacı olmayan (i) töz (örneğin, insan), ilk ve temel kategoridir. Tözünü sonraki belirlenimler açısından dayanak olarak alan Aristoteles, metafiziksel açıdan onu özelliklerin taşıyıcısı, mantıksal olarak da yüklemelerin kendisine izafe edilebildiği özne diye tanımlar" (Cevizci, 2017, p. 62).

Hegel sadece varlık kavramının soyutlanmasına değil, genel olarak soyutlama düşüncesine karşıdır. Çünkü ona göre, hayatı anlamak için geçen zamanın tamamının üzerine

kafa yorulması gerekmektedir. Bu yüzden soyutlamadan kaçınmak, tarihsellik üzerine gidilmelidir. Hegel, o dönemde ortaya çıkan bireysellik ve birey kavramlarıyla beraber hem bireyin hem de toplumun, bir bütün olma arzusuyla kendilerini var etme çabalarını anlatmaya çalışır. İnsanların ve toplumların idealini kurdukları bütün olma arzusu aslında hiçbir zaman ulaşamayacakları bir durumdur. İnsanın varlığını ortaya koyan şey ise arzuladıkları bütünlüğe ulaşmak için sarf ettikleri çabanın tamamıdır. Ömer Albayrak, Akbank Sanat, Felsefe Seminerleri Dizisi, “Hegel ve Modern Dünya” adlı seminerinde burada bahsi geçen çabanın Hegel felsefesinde insanın özüne denk düştüğünü belirtir.⁵ Öz, Hegel için önceden var olan ve bilinmeyen bir şey değildir. Hegel için öz, tarihin ortaya çıktığı yerdir ve aslında en başta olguları belirleyen şey değil, insanların olgulara bakarak saptadığı bir şeydir. Bu noktada Hegel felsefesinde diyalektik devreye girer.

Hegel’de Diyalektik

Diyalektik TDK’de; gerçekliği ve onun çelişmelerini incelemeye yarayan ve bu çelişmeleri aşmayı sağlayan yolları aramayı öngören akıl yürütme yöntemi, eytişim.⁶ olarak tanımlanmıştır. “...insan zihni İdeaların bilgisine diyalektik yoluyla ulaşır; diyalektik ise hiç kuşku yok ki şeylerin özünü soyutlama ve bilginin çeşitli dalları arasındaki ilişkileri keşfetme gücüdür. Kişi, diyalektik sayesinde İdealar arasındaki ilişkileri keşfederek, tümel ve zorunlu bilgilere erişir” (Cevizci, 2017, p. 52). Platon diyalektiği bilimlerin en üstü olarak görür. Aristoteles ise diyalektiği “olası” ve “ihtimal” üzerine konuşma olarak tanımlar. Aristoteles için diyalektik, bir şey kanıtlama amacı gütmeyen, sadece her şey üzerine tartışma kapısı açar ve bu tartışmayı doğruluğu baz alarak sağlar. “Hegel, diyalektik kavramını kendi anladığı kavramda ilk kullananın Herakleitos olduğunu belirtmektedir” (Gülenç, 2018, p. 118). Herakleitos, felsefesinde diyalektik kelimesini kullanmamış olmasına rağmen diyalektik kullanımında felsefe tarihçileri tarafından üst sıraya yerleştirilir.⁷ Herakleitos ve Platon kendi dönemlerinde diyalektiği sıkı şekilde ele alan iki filozoftur.

Hegel’in diyalektik düşüncesi Platon’un diyalektiğiyle benzer özellikler göstermektedir. Platon için diyalektik; “Bir şeyi kendisini var eden temelle birlikte düşünmek”tir. Bu düşünce, Platon’un felsefesinde en üst düşünme şeklidir. Hegel’in diyalektiği için de aynı düşünce geçerli olsa da Hegel’in diyalektiği daha da karmaşık aslında, daha çelişkilidir. Onun diyalektiği, yaşadığı dönem içinde şekillenip modern diyalektik olmuştur. Bu sebeple Hegel, diyalektiğini özne-nesne ile kurmuştur. Hegel için önemli olan “özne”nin içidir ve ona göre özne’in içinde bir şey yoktur. Bu yüzden Hegel, özneye içsellik bağlamında baktığında iç’te hiçbir şey olmadığını vurgular. Hegel’e göre insan, tarih boyunca kendisini bir dışsallık üzerinden yaratan kişidir. Burada bahsi geçen mutlaklık ise ona göre, insanın varoluşunun mutlaklığıdır. İnsanlar tarih boyunca kendilerinde bir öz arayışı içinde olmuşlardır ve bu arayış insanın tarih boyunca kendi kendisini üretmesine sebep olmuştur. İnsanı anlamak için de “özne”ye değil, toplum bazında tarihe bakmak gerekmektedir.

Diyalektik soyutlamayla başlar. Bu sebeple, insanı tanımlamak için ne kadar geçmişe gitmek gerektiği, aynı zamanda da tarihin kökeninin nerede ve ne zaman olduğu sorgulanmalıdır. Felsefe tarihinde bu sorunun görgül bir cevabı yoktur. Hegel, diyalektiğin ilk adımı için felsefede en genel kavram olan “varlık” kavramına bakar. Bu sebeple insanın kökenine inmek için “kendinde”⁸ başlamak gerektiğini vurgular. Bunun için de Hegel’in kendi felsefesinin tarihselliğini de ortaya koymasına gerekmektedir. Ele alınan, özne-öznelik kavramı olduğu için Hegel, *Tinin Fenemonolojisi*’nde bu kavramın kökünü Antik Yunan’a dayandırmaktadır. Hegel için mutlak olan ‘tin’dir. Burada bahsi geçen tin, tanrının yerine konulan tin’dir.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=xXUvJBcawMs&t=774s> (Erişim: 11.11.2020, 20:08)

⁶ <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 12.11.2020, 21:40)

⁷ Herakleitos diyalektik kelimesi yerine *logos* kelimesini kullanmıştır. “Yunanca *logos* sözcüğü, akıl, akıl yürütme, söz, temellendirme, hesap, konuşma, tanım yapma, kanıtlama, açıklama gibi birçok anlamı içinde barındır.” (Peters, 2004: 208)

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=xXUvJBcawMs&t=774s> (Erişim: 12.11.2020, 21:35)

Hegel, tin'i toplumsal olarak ele alır ve tin aslında bir toplumun mevcut haline gelene kadar ortaya koyduğu şeyler bütünüdür. Hegel'de tin, insan elinden çıkan ve insan yaratımı olan şeydir, insanın doğa üzerine kurduğu dünyadır. Tin, aynı zamanda toplumdaki tüm bireyleri içine alan ve tarihsel olan ortak bilinçtir. Bu sebeple Hegel'in diyalektiği bir tez-antitez- sentez sürecinden geçmemektedir.

Hegel Felsefesinde *Aufhebung*

Hegel, birçok felsefecinin tanımladığı gibi karmaşık bir filozoftur. Felsefesindeki her şey çelişkiler dahilinde kendisini var eder. Diyalektik de bunlara dahildir. *Aufhebung* kelimesinin Türkçe veya başka bir dilde tam karşılığı yoktur. Bu sebeple *aufhebung*, farklı anlamlarda Türkçe'ye çevrilmiştir. Aslında kelime birçok anlama gelmektedir. Eski çevirmenler bu kavramı "aşma" olarak çevirseler de bu kelime de *aufhebung*'u tam olarak karşılayamamaktadır. "Tam da bu sözcüğü uyduranlar öyle olmasını istedikleri için "aşma" hem yükseltme, hem ortadan kaldırma hem de koruma anlamına gelir; Hegel'se gündelik Almandaki sözcüğü kullanıyordu çünkü bu sözcük gerçekten de farklı bağlamlarda bu farklı anlamları taşıyordu" (Pinkard, 2012).

Hegel, *aufhebung* kavramının felsefi kavramlar içerisinde en spekülative kavram olduğunu düşünmektedir. Bu kavramı özellikle diyalektiğin içinde, diyalektiği tanımlarken kullanır. *Mantık Bilimi*⁹ kitabının diyalektiğin tanımının bir kısmında *aufhebung* kavramı dilimize ortadan kaldırmak olarak çevrilmiştir. "Ancak bizim diyalektik adını verdiğimiz, yüce usçul (birleştirici usun yönettiği yüce) devinimdir: (bu tür) birbirlerinden tamamıyla kopmuş görünenler, kendiliklerinde, kendileri ne ise o olarak birbirlerinin içine girerken devinime girerler; (böylelikle), [kopukluklarının] varsayımı ortadan kalkar" (Hegel'den aktaran: Ege, 2005, p. 5). Ortadan kaldırmak, burada tam olarak yok olmak anlamında kullanılmamıştır. Hegel felsefesini düşündüğümüzde bunun pek de mümkün olmayacağını anlamaktayız. Çünkü Hegel, bütün felsefesini tarihsellik üzerine kurmuştur. *Mantık Bilimi*'nin açıklayıcı kısmına Hegel, bu kelimenin yanlış anlaşılması adına şu notu düşmüştür:

"Açıklayıcı not: (Anmerkung). Aufheben ortadan kaldırmak ve Aufgehobene (ortadan kaldırılmış olan), yani düşünsel (das Ideelle) olan, felsefenin en önemli kavramlarından biridir; temel bir belirlenim (Grundbestimmung), her yerde açık seçik kendini gösteren (dönüp gelen, wiederkehrt) bir belirlenimdir; bu kavramın anlamını çok belirgin (kesin) bir biçimde kavramak, özellikle 'hiçlik' (Nichts) kavramından titizlikle ayırmak gerekir. Kendisini ortadan kaldıran (was sich aufhebt), bu yüzden hiçliğe dönüşmez. Hiçlik dolaysızlıktır. (Unmittelbare); oysa ortadan kaldırılmış olan (ein Aufgehobenes), dolaylanmış bir şeydir. (ein Vermitteltes); olmayandır (Nichtseyende), ancak sonuç olarak bir varlıktan çıkmış bir sonuç olarak; dolayısıyla kendisinde, geldiği, (içinden çıktığı) şeyin belirlenmişliğini (belirlenmiş durumunu) (Bestimmtheit) sürdürür (Wissenschaft der Logik)" (Hegel'den aktaran Ege, 2005, p. 6).

Hegel *aufhebung*'u diyalektiğin hareketi olarak tanımlamaktadır. Diyalektiğin hareketi olmasının sebebi, *aufhebung*'un aynı anda hem olumsuzlama hem de olumlu yapmasıdır. *Aufhebung*'da ortadan kalkan şeyin yerini alan yeni biçim, eskinin varlığını yadsımaz. Aslında tam olarak mevcut biçim ortadan kalkan şeyle beraber kendisini var eder. (Diyalektikteki özne-nesne ilişkisi) Burada bir devinim ve döngü söz konusudur. *Aufhebung*, "ortadan kaldırma" olarak kullanılsa da bu kelime dilde karşıt iki anlama gelmektedir. Birincil anlamı, ortadan kalkmanın ilk anlamı olan, ortadan kaldırılmış olan, kesmek, durdurmak, bitirmek ve son vermektir. İkincil anlamı ise; saklamak ve muhafaza etmektir. (Ege, 2005) Bu çelişik ilişki *aufhebung*'da ortadan kaldırılmış olanın aynı zamanda muhafaza da edildiğini göstermektedir. Bir kelimenin karşıt iki anlamı içinde barındırması Hegel için hem şaşırtıcı hem de sevindirici olmuştur. Hegel *aufhebung*'u diyalektiği tanımlarken kullansa da *aufhebung*'u tanımlarken de

⁹ İlk olarak 1812 ve 1816 yılları arasında iki cilt halinde yayımlanan Mantık Bilimi kitabı, diyalektiğin tanımının en kapsamlı halini içeren Hegel kitabıdır. Hegel bu kitabında varlığın düşünce yoluyla şekillendiğine ve bu bağlamda varlık ile düşüncenin özgün bir birliktelik içinde olduğunu tartışır. Aynı zamanda varlıkla beraber, hiçlik, gerçeklik, öz, yansıma gibi kavramlarda kitapta tartışılan diğer kavramlardır. Hegel, Mantık Bilimi kitabını 1831 yılındaki ölümüne kadar sürekli revize ederek güncel kalmasını sağlamıştır.

diyalektik kavramını kullanmayı tercih etmiştir. Ona göre *aufhebung*, felsefi kavramlar içinde en diyalektik kavramdır. Hegel, bu kavramın özellikle de “hiçlik” kavramından ayrı tutulması gerektiğini vurgulamış ve *aufhebung*’un doğru kavranması için *Tinin Fenomenolojisi*¹⁰’nin önsözünde *aufhebung*’un hareketiyle ilgili çiçek-meyve ilişkisinin örneğini vermiştir.

“Tomurcuk çiçeğin açmasıyla yiter, ve denebilir ki birincisi ikincisi tarafından çürütülür; yine, meyvanın görünmesiyle birlikte çiçek bitkinin yanlış bir varoluşu olarak anlatılabilir ve bitkinin gerçeği olarak meyva çiçeğin yerini alır. Bu biçimler yalnızca ayrı olmakla kalmaz, ama ayrıca aralarında geçimsiz olarak birbirlerinin yerlerini de alırlar. Gene de akışkan doğaları onları aynı zamanda örgensel bir birliğin kıpırları yapar, bir birlik ki bunda yalnızca çatışmamakla kalmazlar, ama biri öteki denli zorunludur ve ancak bu eşit zorunluluk bütünü yaşamını oluşturur” (Hegel, 2011, p. 8).

Hegel’in *aufhebung*’u tanımlamak için verdiği bu örnek *aufhebung*’un *hiçlik* kavramından bağımsız bir kavram olduğunu kanıtlamaktadır. Aynı zamanda tomurcuk-çiçek ilişkisi örneği, diyalektik yapısını da gözler önüne sermektedir. *Aufhebung*, Hegel’in diyalektik yapısının tanımıdır ve Hegel felsefesindeki her şey gibi bu kavram da kendi içerisinde tarihsellik barındırır.

Barn Burning (Ahır Yakmak, 2010) – Haruki Murakami

Ana karakterin ağzından yazılan bu öykü, kısaca yazar olan karakterin enteresan bir deneyimini anlatır. Filmin ana karakteri olan Jong-su’nun aksine bu hikayedeki ana karakter, orta yaşlarda, evli ve mesleğinden kazanç elde eden bir yazardır. Yazar, kadın karakterle bir arkadaşının düğününde tesadüfen karşılaşır. Kadın kendisinden yaşça küçüktür ve geçimini sağlamak için erkeklerle flört etmektedir. Yazar ve kadın tanıştıktan sonra ara ara görüşmeye başlarlar ve aralarında çok da kuvvetli bağı olmayan bir ilişki başlar. Kadın pandomim sanatına meraklıdır ve bunun için eğitim almaktadır. Bir gün, kadının babası ölür ve kendisine kalan parayla Cezayir’e gider. Geri döndüğünde ise yanında bir adam vardır. Yazar bu adamı Gatsby’e benzetir, çünkü adam ihracat işindedir ve oldukça varlıklardır. Adamın en büyük hobisi ise tıpkı filmdeki Ben karakteri gibi ahır¹¹ yakmaktır. Her ay kendisine bir ahır seçen adam yazara yakın zamanda onun evinin muhitinde bir ahır yakacağını belirtir. Kısa süre sonra kadın karakter ortadan kaybolur ve yazar, adamın kadını yaktığından şüphelenir. Bu yüzden evinin civarında ne kadar ahır varsa bir yıl boyunca her gün onları kontrol eder fakat ortada yanan bir ahır yoktur.

Barn Burning (1939) – William Faulkner

Faulkner’in öyküsü daha çok baba- oğul ilişkisine yoğunlaşan bir öyküdür. Kitaptaki ana karakter, 10 yaşındaki bir çocuktur. Chang-dong Lee, filmde Jong-su karakterinin bütün özelliklerini aslında bu öyküdeki çocuk karakterden almıştır. Öykü, hali hazırda yanmış olan bir ahırın davasıyla başlar. Ortada yanan bir ahır vardır ve bu ahırı yakan kişinin baba olduğu iddia edilmektedir. Biz okuyucu olarak ahırın yandığına şahit olmayız fakat o ahırın yandığını biliriz. Tıpkı filmde yanan seralar gibi. Bu davanın sonunda baba ve ailesi kasabadan sürülerek nereye ait olduğu belli olmayan bir yere gönderilir. Tıpkı Jong-su’nun evinin olduğu yer gibi. Baba karakteri öyküde gücünü ahır yakarak gösterir ve otoritesini bu şekilde sağlar. Küçük çocuk ise babasının şiddeti altında ezilir. Çocuğun en belirgin özelliği adaletli ve ahlaklı olmasıdır. Bir gün babası başka bir ahırı yakar ve çocuktan babası aleyhine şahitlik yapması istenir. Çocuk karakter, adalet ve aile arasında bir seçim yapmaya zorlanır. On yaşındaki çocuğun babası ve kendi arasındaki iktidar ve etik meselelerine değinen bu öykünün Murakami’nin öyküsüyle sadece aynı ismi taşıdığı görülmektedir. Fakat filmin ana hikayesi, iki öykün harmanlanmasıyla oluşmuştur.

¹⁰ Hegel’in ilk kitabı olan *Tinin Görüngübilimi*, politik bir konu olan sınıf çatışması ve ideolojik bir konu olan tarihsel materyal konularına açıklık getirmesi beklentileri ile Hegel’in en çok okunan kitabı olmuştur. Daha sonraları Hegel bu kitabını “gençlik yapıtı” olarak kabul eder ve ikinci baskısında “Bilim Dizgesinin Birinci Bölümünü kaldırır”. Oldukça uzun bir önsöze sahip olan kitapta önsöz kitabın basımından sonra yazılmıştır.

¹¹ Murakami’nin öyküsünün Türkçe karşılığı; Ahır Yakmak’tır. Fakat filmde yandığı iddia edilen mekanlar seralardır. Film ve öykü bu konuda farklılık göstermektedir.

Aufhebung: Beoning (2018) Filminde Olmayı Aramak

Ana öyküsünü Haruki Murakami'nin *Barn Burning* (2010) adlı kısa öyküsünden alan *Beoning* filmi, sadece öyküye bağımlı kalmayan, kendi içinde katmanlı bir yapıya sahip olan filmidir. Yönetmen Chang-dong Lee, filmi belirli başlıklar altında harmanlamıştır. Bunların içinde, modern edebiyat etkisi, (Murakami, Faulkner, Fitzgerald gibi.) felsefe, psikanaliz, döngüsel zaman kavramı, popüler kültür-kapitalizm- eleştirisi ve kadın erkek üzerinden toplumsal cinsiyet rollerinin eleştirisi, çoğunlukla da *aufhebung* kavramıyla birlikte Hegel'in diyalektiği filmde karşımıza çıkmaktadır.

Ana karakter Jong-su, yazar, çoğu Koreli genç gibi işsizlik çeken, Kuzey Kore ve Güney Kore arasında yaşayan, bu bağlamda aslında bir yere ait olamayan, yazar olmasına rağmen yaratım problemi yaşayan gençtir. Annesinin onu çocukken terk ettiği Jong-su, babasının şiddet merakı, sinir kontrolü problemleriyle boğuşmaktadır. Jong-su, öfke problemi olan ve bu yüzden cezalandırılan bir babaya sahiptir. Hikayedeki tüm olaylar da Jong-su etrafında gelişir.

Hikaye Murakami'nin öyküsünden uyarlanmış olsa da Jong-su, Murakami'nin öyküsündeki karakterden çok farklıdır. Aslında filmde bize Jong-su'nun karakteriyle ilgili birçok ipucu verilmektedir. Jong-su'nun en sevdiği yazar William Faulkner'dir ve bu bilgi bize filmde sürekli hatırlatılır. Hatta bir sahnede Faulkner'in kitabı Ben karakterinin elinde karşımıza çıkar. Jong-su'nun şiddete meyilli baba figürü altında ezilen, arada kalmış bir mekanda yaşayan ve bu yüzden yersiz yurtsuz olan, ahlaki değerler ve kendi çıkarları arasında kalan bir karakter olmasından dolayı birebir Faulkner'in *Barn Burning* (1937) adlı öyküsünden alındığı görülmektedir. Jong-su baz alındığında aslında karakter, bahsi geçen iki öykünün bir aradalığıyla oluşturulmuştur. Yaşanan olaylar Murakami'nin öyküsünden, kişisel özelliklerini; karakterin aidiyet sorunu, adalet duygusu, iç çatışmaları, yaşadığı korku ve çaresizlik duygularını da Faulkner'in öyküsünden alınmıştır. Filmdeki diğer karakterler de Murakami'nin öyküsündeki karakterlerin sadece yüzeysel özelliklerine sahiptirler. Murakami'nin öyküsündeki kadın karakterin Afrika'ya gitme amacı öyküde verilmez. Fakat filmde, Haemi'nin amacı "hayatın anlamını bulmak"tır, bu yüzden Jong-su'ya Afrika'ya gideceğini söyler.

"Kalahari çölündeki Buşman'ları duydun mu hiç? Onlara göre hayatta açlık çeken iki çeşit insan var. Açlık çeken insanlar, İngilizcedeki "hunger" kelimesiyle yani. Bir küçük açlık var, bir de büyük açlık. Küçük açlık, gerçekten fiziksel olarak aç olanlara deniyor. Büyük açlıkta hayatın anlamına aç olan kişi. Neden yaşadığımızı, tüm bunların manasını bilmek isteyen kişi." - Haemi

Haemi, filmdeki en çelişkili karakterdir. Kendisini bir nevi dünyevi şeylerden uzaklaştırmış ve diğer karakterlerin aksine hayat üzerine bir anlam arayışına çıkmıştır. Haemi çelişkili olmasının yanı sıra oldukça gizemlidir ve ele aldığımız *aufhebung* kavramıyla beraber Hegel diyalektiği, filmde Haemi üzerinden işlemektedir. Pantomim sanatıyla ilgilenen Haemi, yemek yerken Jong-su'ya şu cümleleri söyler:

"Eğer bir mandalina yemek istiyorsan ve bir mandalınan yoksa, elinde bir mandalina olduğunu düşüneneğine, elinde bir mandalina olduğuna kendini inandıracağına; burada bir mandalina olmadığını unut... Böylece istediğinde mandalina yiyebilirsin." - Haemi

Haemi çelişkilerle dolu bir karakterdir ve Haemi'den söz ederken aslında bir şeyin hem varlığı hem de yokluğu üzerinden düşünmek gerekmektedir. Çünkü zıtlıklar Haemi'nin gerçekliğini yaratır. Haemi, gizem yaratmayı seven bir karakterdir. Pantomim sanatına olan ilgisi, onu daha da gizemli yapmaktadır. En başta filmin, Haemi'nin koca bir pantomim gösterisi olduğunu düşünürüz fakat daha sonra ortaya Ben karakteri çıkınca işler karışır. Böylece filmde, Hegel'in diyalektiğini bolca hissedeceğimiz bir çözümlemeye ulaşırız.

Ben, filmin üçüncü ve en belirsiz karakteridir. Çünkü Ben'in ne iş yaptığı, nerden geldiği belli değildir ve oldukça zengindir. Bu yüzden bu karakter Gatsby'e benzetilir. Ben'in

hayattaki tek amacı eğlencedir. Murakami'nin öyküsündeki üçüncü karakter, filmdeki Ben karakteri kadar gizemli tutulmamıştır. Çünkü o karakterin ne iş yaptığı ve nereden geldiği bellidir. Filmde Ben'in oldukça gizemli tutulması ve diğer karakterlere kıyasla geçmişten bağımsız olması ona metafiziksel anlamlar yüklenmesine sebep olmaktadır.

Filmin uyarlanmış olduğu öyküden bağımsız olmasının sebebi, öykünün temelini ana karakterin deneyimini değil, kayboluşların ve bu kayıpların yarattığı boşluk etkisini almasıdır. Filmde her ne kadar farklı temalara değinilmiş olsa da aslında film, tüm öyküsünü olmayan şeyler üzerine kurar. Bir şeylerin yokluğu, aslında yeni bir şeyin varlığını ortaya koyar. Ortadan kaybolan her şey yerine yenisini üretir. Özellikle Haemi'yle ilgili her şeyin hem varlığı hem de yokluğu söz konusudur. Öyle ki bu çelişki, ana karakter Jong-su'yu cinayet işlemeye kadar götürür. Yokluğun varlık üretmesinin felsefi temeli ise Hegel'in *aufhebung* kavramıdır. Haemi, Afrika'ya gitmeden önce Jong-su'dan kedisini Kazan'a bakmasını ister. Kazan'ın garip özelliği ise yabancıardan utanması ve yabancıların yanında kendisini göstermemesidir. "Kedi var mıdır, yok mudur?" düşüncesiyle seyirci bir çelişkinin içine daha sürüklenir.

Jong-su, kediye her bakmaya gittiğinde kedinin mamasını yediğini ve kakasını yaptığını görür fakat ortada bunları yapabilecek bir kedi yoktur. Hegel'in diyalektiği zıtlıklar üzerine kurulmuştur. "Hegel diyalektiği çelişik bir mantıktır: Her şey zaman içinde var olan süreksiz ve sonlu yapıdadır. Her şey karşıt güçlerin, çelişkilerin bir birleşimidir."¹² Hegel diyalektiğinde her şeyin artı ve eksi olarak ele alınması gerekmektedir. Filmde de Haemi'in anlattığı ve yaşadığı her şey aslında hem var, hem de yoktur. Böylece zıtlıklar ve çelişkiler üzerinden diyalektik, filmde kendini var etmiştir.

Karakterler de tıpkı olaylar gibi, zıtlıklarla filme yansıtılmıştır, Jong-su ve Ben, birbirlerinin tam zıttı karakterlerdir. Ben; zengin, tüketim toplumuna ait, eğlence düşkünü ve hayatı sorgulamadan yaşayan birisidir. Onun aksine Jong-su; fakir, zihinsel olarak üreten ve toplumdaki bağımsız şekilde yaşayan birisidir. Ben karakterinin Jong-su'nun zıttı özelliklere sahip olmasından dolayı, diyalektik bağlamında düşündüğümüzde aslında Ben'in, Jong-su'nun ulaşmak istediği kişi (ideal) olduğunu görülmektedir.

Fichte'nin "mutlak özne"si Hegel felsefesinde tarihselleşmiştir. Hegel'e göre insanın ideal olana ulaşma arzusu, insanın bir öz arayışı içinde olmasıdır. Bunun için gösterilen çaba ise; Hegel için tanrıya ulaşma, daha doğrusu tanrılaşma isteğidir. Bu noktada filmde Ben karakterine tanrısal özellikler yüklendiği gözlemlenir. Çünkü Jong-su zihinsel olarak üreten ve belli bir tarihselliğe sahip karakterdir, ulaşmak istediği idealleri vardır. Haemi de tıpkı Jong-su gibi idealleri için çalışmaktadır. Ben haricindeki iki karakter de belirli bir geçmişe sahiptir. Hegel felsefesinde tarihselliğe sahip olmayan tek şey tanrıdır. Bu sebeple Ben, filmin sembolik tanrısı olma özelliklerini taşımaktadır.

Jong-su'nun ulaşmak istediği idealler tam olarak Ben'i işaret etmektedir. Hegel, insanın tüm çabasını ve tarih içinde gösterdikleri bütün faaliyetleri, insanın tanrı olma isteğine bağlamıştır ve ona göre insan, bu ideallere hiçbir zaman ulaşamamış ve ulaşamayacaktır. (Öz arayışı) Tıpkı Jong-su'nun ne kadar çabalasa da hiçbir zaman Ben olamayacağı gibi. Fakat burada önemli olan ideal olana ulaşmak değildir. Mutlak olan şey, ideale ulaşmak için gösterilen çabadır. Hegel'e göre tarihsellikten uzak bir mutlak söz konusu değildir. Jong-su'nun ideali olan Ben ise tamamen tarihsellikten kopuktur. Jong-su'nun, ideal olan Ben'e (Ben karakterine) ulaşma isteği aslında tanrı olma arzusunun kaynaklanmaktadır. Bu noktada arzunun diyalektiğinden söz etmek gerekmektedir.

Beoning ve Arzunun Diyalektiği

Arzunun temel amacı, nesneyi olumsuzlamak ve arzulanan nesneyi tıpkı bir yemek gibi, sindirim ve boşaltım sisteminden geçirerek tüketmektir. Özne, arzuları vasıtasıyla nesnelere

¹² İsmet Şahin'in filozoflar ve onların diyalektik düşüncelerini ele aldığı yazısında Hegel bölümü, s: 6 (Erişim: 13.11.2020,18:17)https://www.academia.edu/11747945/D%C4%B0YALEKT%C4%B0K_Platon_Aristoteles_Kant_Hegel

izale ettiği sürece tecrübelerini gözetim altına alabileceğini fark eder. En başta bu tüketim, mutlak özgürlüğü sağlar gibi görünse de daha sonraları özne bunun kesin çözüm olmadığını farkına varır ve iki zıt kutup arasında çelişki içinde kalır. Nesne bağımsızdır ve özne nesneye bağlıdır. Her ne kadar arzu, nesnelere tüketse de yeni nesnelere sürekli ortaya çıkmak zorundadır çünkü bu ilişkide bağımlılık esastır. Özne nesneden koptuğunda kendisine döner ve bu özdeşliğin içi boş kalır. Arzunun nesneyi tüketmesiyle özne onu içselleştirmektedir. Eğer özne nesneden koparsa tecrübe gözetim altına alınamamış ve özne kendisini kanıtlayamamış olur.

Filmin sonunda Jong-su'nun Ben'i öldürmesi aslında arzulanana nesneye ulaşma isteğidir. Jong-su bir özne olarak, kendinden bağımsız nesneyi sindirmek ister. Böylece onun sahip olduğu her şeye sahip olabilecektir. Arzunun diyalektiği bir çelişki ve çıkmazdır. Hegel, Fichte'nin özneye bağımlı diyalektiğini tarihselleştirerek onu öznellikten kurtarmıştır. Fichte'nin mutlak öznesinde, özne nesneyi içselleştirerek kendi tabiatına benzetmiştir. Bu durumda özne yalnız kendisiyle baş başa kalabilmektedir. Çünkü yabancı bir nesne, onun için olumsuzlanması gereken bir şeydir. Hegel, bu konuya "başkalığında kendinin bilinci" diyerek açıklık ve çözüm getirmiştir.

"Başka ben, başka bir öz-bilinçli fail. O bu sonuca başkalıkta kendiyile birliğin koşulu üzerinde düşünerek ulaşır. Özne nesnenin başkalığını olumsuzlayamadığından, nesne ancak öznenin başkalığını olumsuzlarsa, başkalıktaki birlik mevcut olabilir. Nesnenin özneye olan başkalığını olumsuzlayabilen şey, başka bir özne, başka bir öz-bilinçli varlık olmalıdır. Bu nedenle Hegel, öz-bilincin tatmine ancak başka bir öz-bilinçte ulaşabileceğini söyler" (Beiser, 2019, p. 240).

Hegel, burada da tıpkı kendi felsefesindeki her şey gibi her iki koşulu da düşünerek çıkış yolu bulmuştur. Hem özdeş olmayış, hem de özdeşlik, arzusunun tatminine giden yolu açmıştır. Fichte'nin "mutlak ben"inde özne çıkmazdadır. Hegel ikinci bir özneyi devreye soktuğunda özneyi arzu ettiği özgürlüğe kavuşturur. *Burning'*de Jong-su'nun kesin tatmine ulaşması ve arzuladığı özgürlüğe kavuşması için Hegel'in çözümü olarak Ben karakterinin ikinci bir özne olarak kabul edilmesi gerekmektedir. "Hegel şunu sorar: Mutlak bağımsızlığın koşullarını tam olarak karşılayan nedir? Hegel şöyle yanıtlar: sadece denk ve bağımsız kişiler arasındaki karşılıklı tanınma" (Beiser, 2019, p. 240). İki öznenin birbirini karşılıklı tanınması için birbirlerine özdeş olmaması gerekmektedir. Bu tarz bir tanınmada özne ve öteki öznenin, birbirlerine eşit ve birbirlerinin bağımsız pozisyonlarını kabul etmeleri gerekmektedir.

Filmde, Jong-su'nun tüm arzusu ideal öznesi olan Ben'e ulaşma, onun kadar zengin olma, Ben'in çevresindeki insanlar tarafından tanınma ve toplumda kabul görülmektir. Hegel arzusunun diyalektiğinde, öznenin kesin bağımsızlığı için ben ve ötekinin birbirine denk olması gerektiği koşuluna dikkat çekmiştir. Dolayısıyla Jong-su'nun Ben'i öldürdüğünde, bu şekilde bir tatmin yaşayamayacağı anlaşılmıştır. Çünkü iki karakter arasında sosyo-ekonomik bir uçurum vardır. İki öznenin birbirine denk olmadığı gibi birbirlerinin statüsünü kabul etmeleri de mümkün değildir. Jong-su her ne kadar Ben tarafından kabul görülmek istese de Ben, davranışları ve çevresiyle aralarındaki statü farkını Jong-su'ya sürekli hatırlatır. Bu sebeple Jong-su arzusunun tatmin etmenin yolunu Ben'i öldürmede bulur.

Filmin olay örgüsü, yok etme, ortadan kaldırma üzerine kurulmuştur. En başta yakma faaliyeti olmak üzere, varlığı belli olmayan kedi, yaşanmışlığı belli olmayan olaylar ve kayıplar, her şey bir şeyin yok olmasıyla ilgilidir, fakat ortada yok olan bir şey yoktur. Aksine her yokluk bir varlık belirtisidir. Bir şeyler yok oldukça artarak çoğalmaktadır, bu yüzden *aufhebung* kavramıyla birlikte Hegel'in diyalektiği filmde çok güçlü bir şekilde hissedilir.

"İde'nin, tümüyle ifade edilmesi gerekir. Bizi bu «bütün»ü tamamlamaya, «gerekçeler uzayını» kendi temeli üzerinden oluşturmaya iten, «bütün»ün tam olarak kapsanıp çözülmesine dek bu girişimlerimizde ortaya çıkacak olan paradokslardır. Hegel'in bu çözülme için kullandığı sözcük «Aufhebung»du, çünkü sözcüğün Almancas (neredeyse kendisiyle de çelişir biçimde), birbirinden farklı olan, «ortadan kaldırma», «yükseltme» ve "koruma" anlamlarını taşıyordu" (Pinkard, 2012, p. 331).

Aufhebung, Hegel felsefesi için çok gerekli ve açıklayıcı bir kavramdır. Kendi içinde bu kadar çelişkili bir tanıma sahip olan kavram ancak Hegel felsefesi içinde bu kadar açıklayıcı olabilmektedir. *Aufhebung* bir paradokstur, aynı zamanda bir çözümdür; yokluğun çözümü. *Beoning* filmindeki tüm yokluklar sadece *aufhebung*'la anlam bulmaktadır. Haemi'nin pandomim sanatıyla uğraşması her ne kadar yanıltıcı olsa da aslında sadece kayıplar için somut bir delil olarak kalmaktadır. Haemi, diğer karakterlerden farklıdır. Onu maddi şeyler tatmin etmez çünkü o, *var-oluşun* anlamını aramaktadır. Hayata ve maddi şeylerin ötesine karşı büyük merak duymaktadır. Afrika'ya gitme sebebi ise "büyük açlık" dansını öğrenerek hayatın anlamını bulmaktır.

Haemi, Jong-su'nun çocukluk arkadaşıdır. Yıllar sonra iki arkadaş karşılaşır ve o günden sonra görüşmeye başlarlar. Haemi, Jong-su'ya Afrika'ya gitme amacından bahseder ve kedisini ona emanet ederek gider. Jong-su Haemi'yle karşılaştıktan sonra hayatında gizemli olaylar meydana gelir. Geceleri ev telefonu çalmaya başlar. Telefonu açtığında ise hiç kimse ona cevap vermez. Haemi'nin en başta yarattığı gizemden dolayı, arayan kişinin Haemi olabileceği şüphesi ve merakı film boyunca aklımızda kalır. Haemi Afrika'dan döndüğünde ise yalnız değildir. Yanında Ben vardır. O gün üç karakterin ilk defa karşılaştıkları ve Jong-su ile Ben'in arasındaki sosyo-ekonomik farkın ortaya çıktığı ilk gündür.

Haemi ve Ben Afrika'dan döndükten sonra bütün vakitlerini beraber geçirmeye başlarlar. Jong-su ise Haemi'ye aşık olmuştur ve onun Ben'le yakınlaşmasına tahammül edememektedir. Bir gün Ben, Haemi ve Jong-su'yu evine davet eder. Jong-su Ben'in nasıl bu kadar zengin birisi olduğunu anlamlandıramaz ve bu yüzden lavaboya gittiğinde çekmeceleri karıştırarak ipucu arar. Çekmeceyi açtığında ise makyaj kutusu ve imitasyon, ucuz bazı takılarla karşılaşır. Jong-su'nun Ben'e karşı duyduğu şüphenin ilk adımı bu sahneyle atılır. Bu sahnenin ardından Ben, Haemi ve Jong-su'yu arkadaşlarıyla tanıştırır. Haemi Afrika'da öğrendiği büyük açlık dansını sergiler ve Ben'in arkadaşları onunla alay eder. O sırada Ben'i izleyen Jong-su, onun esnediğini görür. Ben'in ilgisini daha önce sahip olamadığı şeyler çeker. Mesela gözyaşı; daha önce hiç ağlamadığı için ağlayan insanlardan etkilenir. Jong-su'nun yazar olması da onu etkileyen bir başka unsurdur. Öyle ki Ben, bir gün Jong-su'ya kendi hikayesini anlatmak ister.

Haemi ve Ben bir gün Jong-su'nun evine gelir. Haemi, çocukluğunu hatırlar ve evin yakınlarındaki bir kuyudan bahseder. Çocukken kuyuya düştüğünü ve onu çıkaran kişinin Jong-su olduğunu söyler. Jong-su bu anıyı hatırlamaz ve evin yanında herhangi bir kuyu olmadığını belirtir. Haemi'nin daha önce anlattığı hikayeler ve varlığı belli olmayan kedisi gibi bu hikaye de çelişkilidir. Anlatılan olay Haemi'ye göre yaşanmıştır, Jong-su'ya göre yaşanmamıştır. Seyirci olarak, bu noktaya kadar Haemi'nin sürekli kafasından hikayeler uydurduğunu ve bunlara gerçekten inandığını düşünürüz. Haemi gün batımını izlerken Afrika'daki zamanlarını hatırlar ve ayağa kalkarak büyük açlık dansını yapar. Bu dansı yaptığı yer, mekan olarak toplumdan bağımsızdır. Çünkü Jong-su'nun evi Güney ve Kuzey Kore arasındadır. Boş bir alanda, arada kalmıştır. Mekan toplumdan ve yasalardan sıyrıldığı için Haemi o kadar özgür dans edebilmiştir. Çıplak bir şekilde gün batımına karşı kollarını bir kelebek edasıyla çırpılmış ve hayatın anlamını aramıştır. Havaya kaldırdığı ellerini ağlayarak indiren Haemi, ya dansın ve gün batımının kendisinde yarattığı etkiden çıkamamış, ya da hayattan aradığı anlamı bulamamıştır.

Ben ve Jong-su yalnız kaldığında Jong-su Ben'e babasının şiddet problemlerini anlatır. Bu hikaye Faulkner'ın *Barn Burning* (1937) hikayesinden filme yansımıştır. Ben ise Jong-su'ya şu cümleleri söyler: "Bazen seraları yakıyorum. Sera yakmak benim hobim. Arazi ortasında terk edilmiş eski bir sera buluyorum ve yakıyorum. Yaklaşık her iki ayda bir. En iyi ritim bence bu. Bana göre." - Ben. Ben daha önce metafor hakkında filmde konuşmuş ve Jong-su'dan metaforun tanımını yapmasını istemiştir. Bu diyalogda bahsi geçen seralarla temsil edilen aslında her iki ayda bir Ben'in hayatına giren kadınlardır. Ben, metaforları sevdiği için sera kavramını metafor olarak kullanır. Fakat burada bahsi geçen yakma eylemi hiçbir zaman gerçekleşmez. Ben'in yakmadan kast ettiği şey: (*aufhebung*) *ortadan kaldırmadır*. Hatta sahnenin ilerleyen

kısımlarında şu cümleyi kurar. “Biraz benzin dök ve kibrit yak. Bitti. Tamamen yanması on dakikadan az sürüyor. Sanki ta en başından beri, hiç var olmamış gibi. Ortadan kaldırıyorsun.” – Ben. Ben burada kullandığı cümleyle aslında ortadan kaybolan kadınların yok olmadığını söylemektedir.

“Ortadan kaldırmak” eylemi de,(aufheben)gibi, hem silmek, yoketmek, değilemek, yadsımak, hem saklamak, korumak, muhafaza etmek, el altında tutmak (kışın yazlıkları sandığakaldırmak), hem de yükseltmek, yüceltmek, daha yüksek bir düzleme çıkarmak (aşmak) anlamlarını içerir” (Ege, 2005, p. 8). *Aufhebung* filmde Haemi üzerinden karşımıza çıksa da aslında Ben karakteri aracılığıyla hikayeye yansır. Bu noktadan sonra asıl gizemin Haemi’de değil, Ben’de olduğu ortaya çıkar. Ben ortadan kaldıran, Haemi ise ortadan kaldırılındır.

O gecedен sonra, Haemi ortadan kaybolur. Çünkü Ben, her iki ayda bir sera yakmaktadır ve yeni seranın yanma vakti gelmiştir. Jong-su her gün evinin yakınlarındaki seraları kontrol eder fakat yanmış bir seraya ulaşamaz. Haemi’nin evine gider ve evin her zaman olduğundan daha düzenli olduğunu görür. Ev tıpkı Ben’in evi gibi düzenlidir. Jong-su evde yaşayan bir kedi olduğunu söylediğinde apartmanda kedi beslenmesinin yasak olduğunu öğrenir. Haemi bu konuda da kendisiyle çelişir. Kedisi hem var hem de yoktur. Jong-su, Ben’in Haemi’yi öldürdüğünden şüphelenerek onu takip etmeye başlar. Ben’in yanında ise Çin’de tanıştığı başka bir kadın vardır. Kadın tıpkı Haemi gibi, dünyanın farklılıklarına meraklıdır. Jong-su Ben’in evine gittiğinde çekmecede Haemi’ye verdiği saatin aynısı bulur. Saat Haemi’nin mi yoksa başka birisinin mi belli değildir. Ben’in evinde bir de kedi vardır. Jong-su kediyi Kazan diye çağırdığında kedi ona gelir. Fakat kedinin Haemi’ye ait olup olmadığı da belli değildir. Çünkü Kazan başkalarından utanan ve kendisini göstermeyen bir kedidir, evdeki kedi ise alenen ortalarda dolaşmaktadır.

Haemi ortadan kaybolmuştur fakat sanki Ben’in yeni tanıştığı kadın, Haemi’den bir parça taşıyor gibidir. İkisi de aynı heyecan, aynı coşku ve aynı meraka sahiptir. *Aufhebung* da ortadan kalkan şey, kendisini yerini alan biçimin içinde saklıyor ve ona katılıyordu. Haemi’nin varlığı da yeni kadının içinde kendini sürdürmeye devam eder. Bu bir döngüdür. Çekmecedeki bütün takılar bir kadını temsil eder. Ortada yanan seralar olmadığı için kadınların tamamen yok olması da söz konusu değildir. Ben’in kadınları öldürüp öldürmediği tartışma konusudur. Buradaki tek gerçek, Hegel’in verdiği tomurcuk- çiçek ilişkisi gibi, sürekli eskisine bir yenisi eklenen kadınların aslında kaybolmadığı, *aufhebungla* kendilerini aşarak, yeni beden içinde varlıklarını sürdürdükleridir.

Sonuç

Beoning, Murakami'nin Barn Burning adlı kısa öyküsünden uyarlanmıştır. Ana öykü Murakami'nin öyküsünden alınmış olsa da ana karakter Jong-su ve babası arasındaki ilişki Faulkner'in Barn Burning adlı öyküsünden filme yansımıştır. Bahsi geçen iki öyküde de olay örgüsünün temelini karakteri ve karakterin deneyimlerini almışlardır. Filmde de her ne kadar Jong-su'nun yaşadığı tuhaf deneyim ön plana çıksa da filmin temel noktası; anlatısını kayboluşlar üzerine kurmasıdır. Burning İngilizce'de "yanan" anlamına gelmektedir. Yakma eylemi en başta yok etmek demektir. İngilizcedeki adı "Yanan" olsa da filmde yandığını gördüğümüz tek şey, Jong-su'nun Ben'i öldürdükten sonra yaktığı arabasıdır. Türkiye'de Şüphe adıyla vizyona giren film, aslında şüphe duygusunun Jong-su'nun içinden çıkardığı öfke ve yok etme arzusunun dayandır. Jong-su'nun Ben'i yok etmesinin sebebi ise tamamen Ben'in onun ulaşmak istediği ideal olması ve o ideali arzulanmasıdır. Jong-su böylece Ben'i yok ederek arzusunu tatmin etmeye çalışmıştır.

Filmde görünür düzeyde bir yokluk söz konusu olsa da aslında filmin başından sonuna kadar bahsi geçen yoklukların varlıklarını güçlü şekilde hissetmekteyiz. Bu yüzden filmde yokluktan ziyade, *aufhebung*'la birlikte "aşma" karşımıza çıkmaktadır. *Aufhebung*, hem ortadan kaldırma, hem de muhafaza etmektir. Yeninin gelebilmesi için her zaman eskinin ortadan kalkması gerekir. Maddi ve somut olanın karşısında duran tin, Hegel felsefesinde tarihe denk düşmektedir. Bu sebeple *aufhebung*, Hegel felsefesindeki her şey gibi kendi içinde de tarihsel bir kavramdır. Ortadan kalkan eskinin yerini, yeninin içinde muhafaza ederek tamamen tarihsel düşünceye özgü bir denge yaratır. Bu durumda filmdeki kayboluş olaylarına *aufhebungla* birlikte aşma demek daha doğrudur. Çünkü filmde Ben'in hayatına giren kadınlar kendi varlıklarıyla filmde bulunmasalar bile kendilerinden bir parçayla, çekmedeki takılarıyla varlıklarını korurlar. Tıpkı Hegel'in Tinin Görüngübilimi kitabının önsözünde verdiği örnek gibi Ben'in hayatından çıkan her kadın tomurcuk olarak, kendisini yeni kadının içinde barındırmaya devam eder.

Aufhebung, üç ana karakterden ikisi üzerinden filme yansımış olsa da filmi başa sarıp, her şeyin merkezinde olan Jong-su'ya baktığımızda *aufhebung*'un varlığının Jong-su için de geçerli olduğunu fark ederiz. Jong-su, mesleğiyle ilgili kendisine sorulan sorulara sürekli yazar olduğunu söyleyerek cevap verir. Jong-su'nun henüz yazmış olduğu bir kitap yoktur fakat yazmakta olduğu bir kitap vardır. Hikayesini ise kendisi bile bilmemektedir. Ortada yazılmış ve yazılan bir kitap olmadığı gibi kitabın varlığı, sürekli yazma eylemi üzerinden kendisini yaratır. Jong-su'yu yazı yazarken gördüğümüz tek sahne, aynı zamanda filmin son sahnesi olan, Jong-su'nun Ben'i öldürdükten sonra Haemi'nin evinde yazdığı kitabıdır. Film bu finalle kafalarda bir soru işareti bırakarak son bulur. "Yaşanan olaylar gerçek midir, yoksa Jong-su'nun hayal ürünü mü?" sorusu seyirci olarak aklımızı kurcalar. Film boyunca varlığını koruyan kitap, iki karakterin ortadan kaybolmasından sonra kendisini gösterir. Ben ve Haemi'nin varlıkları *aufhebung*'la kendilerini aşarak Jong-su'nun kitabı içinde kendilerini var etmeye devam eder. Böylece ikisinin varlığı da Jong-su'nun kaleminde iki yeni beden bulur.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Albayrak, Ö. (2017, Nisan 17). Akbank Sanat Felsefe Seminerleri Dizisi - Ömer Albayrak- "Hegel ve Modern Dünya". (<https://www.youtube.com/watch?v=xXUvJBcawMs&t=774s>) (Erişim: 11.11.2020)
- Aşlak, M. C. (2020, Mart 5). filmler ve kitaplar üzerine ve üzerinden fikri tepişmeler. (muratcanaslak.com: <https://www.muratcanaslak.com/>) (Erişim: 07.04.2020)
- Beiser, F. (2019). Hegel. Seçim Bayazıt (çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Cevizci, A. (2017). Felsefe Tarihi Thales'ten Baudrillard'a . İstanbul: Say Yayınları.
- Gwang-hee, O. (Yapımcı), Chang-dong, L. (Yönetmen). (2018). Beoning [Sinema Filmi]. Güney Kore.
- Ege, R. (2005). Jacques Derrida'nın Hegel'in 'Aufhebung' (ortadan kaldırma) kavramını soruşturması üzerine. Kaygı, 116-125.
- Faulkner, W. (1939, 06). Barn Burning . Harper's Magazine : (<https://harpers.org/archive/1939/06/barn-burning/>) (Erişim: 10.04.2020)
- Gülenç, K. (2008). Pre-sokratiklerden Platon'a Mitos, Logos ve Dialektik. S. Özbek içinde, Felsefe Logos (s. 117-138). İstanbul: Fesatoder Yayınları.
- Gültekin, A. (2018). Alman İdealizmde Fichte'nin Ben Felsefesi. Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 599-612.
- Hegel, G. W. F. (2014). Mantık Bilimi. Aziz Yardımlı (çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.
- Hegel. (2011). Tinin Görüngübilimi. Aziz Yardımlı (çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.
- Murakami, H. (2019, 02 12). Ahır Yakmak. Onur Çalı (çev.) Parşömen Fanzin : (<https://parsomenfanzin.com/2019/02/12/ahir-yakmak/>) (Erişim: 08.04.2020)
- Pinkard, T. (2012). Hegel. Mehmet Barış Albayrak (çev.) Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rosenkranz, K. (1844). Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Leben. (https://hegel.net/rosenkranz/Rosenkranz1844-Hegels_Leben.pdf). (Erişim: 27.09.2020)

-Araştırma Makalesi-

Hegel’de Bilinç ve Özgürlük İlişkisi Bağlamında Karakter Filmi Üzerine Bir İnceleme

Zeliha Dişci*

Özet

Modern felsefede “özne” nosyonuyla karşılanan insan, aklıyla diğer varlıklardan ayrılır. Zira aklı sayesinde insan kendini bilir ve bu bilgi etrafında dünyayı kurar. İnsanın kendini bilmesi, varlığını ve yaşamını kurmasında işlevseldir. Aklıyla bedenini kontrol eden insan, varlığını kurarken aynı zamanda varlığını sürdürmesine yarayan özgürlüğünün de sahibi olur. İnşa edilen bir süreç olan yaşamın kuruluşuyla bu yaşamı kuran insan varlığının öz-bilincini kazanarak özgürlüğüne sahip olması arasında doğrudan bir bağlantı vardır. Aklını kullanarak bedenine ve varlığını sürdürmesine yarayacak her şeye sahip olmaya çalışan insan sahip oldukça diğer insanlar tarafından tanınır. Bu bakımdan hayatta kalmak ile tanınmak aynı şeydir. İkisinin de arkasında büyük bir mücadele vardır. İşte bu mücadeleyi gören G. Wilhelm Hegel, ünlü Tinin Görüngübilimi isimli eserinde insan varlığının tanınma mücadelesi etrafında kurulduğuna işaret eder. Bu mücadele, aklın kendi içinde kendi kendisiyle çatışmasına ve böylelikle varlığını kazanmasına işaret ettiği kadar aklın diğer akıllarla girdiği mücadeleyi imler. İnsan mücadele ederek varlığını kazanır. Söz konusu varlığını kazanma durumu insan bilincinin içinden geçtiği farklı aşamalarla gerçekleşir. Bilincin her aşaması insanın daha fazla özgürlüğe eriştiği noktaya işaret eder. İşte bu çalışma da Hegel’de bilincin ve özgürlüğün kuruluşu bağlamından işaret edilen insan varlığının gelişimini Karakter (Mark van Diem, 1997) isimli filmle birlikte düşünmeyi amaçlar. Filmin baş karakteri Jakob’ın ona zalimce davranan babası ve münzevi bir yaşam süren annesi ile mücadelesi etrafında nasıl varlığını kurduğunu ortaya koyar. Jacob’ın yaşamında her bir unsurun ve evrenin Hegel’in işaret ettiği bilinç, öz-bilinç ve tanınma evrelerinden birine denk geldiğini ileri sürerek bu evreleri Jacob’ın yaşamıyla birlikte açıklar. Bu evrelerden geçerek ilerleyen yaşamın nasıl özgürlüğe açıldığını gösterir.

Anahtar Kelimeler: Öz-bilinç, Özneleşme, Tanınma, Mücadele, Özgürlük.

*Dr.Öğr.Üyesi, Kafkas Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Kars, Türkiye

E-mail: zelihadisci@gmail.com

ORCID : 0000-0001-5650-680X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.857121

Dişci, Z. (2021). Hegel’de Bilinç ve Özgürlük İlişkisi Bağlamında Karakter Filmi Üzerine Bir İnceleme. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 84-100. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.857121>

Geliş Tarihi: 09.01.2021

Kabul Tarihi: 15.05.2021

-Research Article-

An Investigation On The *Character* Film In the Context of Relation Between Consciousness And Freedom In Hegel

Zeliha Dişci*

Abstract

Human, who is described with the notion of "subject" in modern philosophy, differs from other beings with its reason. Because, thanks to its reason, human knows itself and builds the world based on this knowledge. Self-knowledge is functional in establishing existence and life. While a human, who controls its body with its reason, establishes its existence, it also acquires the freedom that helps it to continue the existence. There is a direct connection between the establishment of life, which is a process of being constructed and acquiring freedom. The free person establishes this life by acquiring self-consciousness. A human who tries to possess its body and everything that helps it to survive by using its reason is recognized by other people as long as it possesses. In this respect, survival is the same as recognition. There is a great struggle behind both. Here, G. Wilhelm Hegel who saw this struggle points out that human existence is established around the struggle for recognition in his famous book called *Phenomenology of Spirit*. This struggle marks the struggle of mind with other minds as much as it indicates the conflict of mind with itself and thus its existence. Human acquires its existence by struggle. The state of acquiring the being in question takes place in different stages through which consciousness overcomes. Each stage of consciousness points to the point at which human reaches greater freedom. Here, this study aims to consider the development of human existence, which is pointed out in the context of the establishment of consciousness and freedom in Hegel, together with the *Character* (Mark van Diem, 1997) film. It reveals how the film's main character, Jacob, built his presence around his struggle with his cruel father and his mother, who lived a reclusive life. By claiming that each element and stage in Jacob's life coincides with one of the stages of consciousness, self-consciousness and recognition that Hegel points to, the work explains these stages together with Jacob's life. It shows how the life that progress through these stages opens to freedom.

Key Words: Self-consciousness, Subjectivation, Recognition, Struggle, Freedom.

*Asist. Prof., Kafkas University, Faculty Of Economics And Administrative Sciences, Kars, Turkey

E-mail: zelihadisci@gmail.com

ORCID : 0000-0001-5650-680X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.857121

Dişci. Z. (2021). Hegel'de Bilinç ve Özgürlük İlişkisi Bağlamında Karakter Filmi Üzerine Bir İnceleme. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 84-100. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.857121>

Received: 09.01.2021

Accepted: 15.05.2021

Extended Abstract

Human, who is given meaning with the notion of "subject" in modern philosophy, differs from other beings with its reason. Because, thanks to its reason, human knows itself and builds the world around this knowledge. To know itself is functional for the human to establish its existence and life. A human, who controls its body with its mind, becomes the owner of the freedom that helps it to continue its existence while establishing its existence. There is a direct connection between the establishment of life, which is a process of being constructed, and human being's possessing freedom by acquiring its self-consciousness. A person who tries to have its body and everything that helps it to survive by using its reason is recognized by other people as long as it possesses. In this respect, survival and recognition are the same. There is a great struggle behind both. G. Wilhelm Hegel, who saw this struggle, points out in his famous book which is called Phenomenology of Spirit that human existence is founded around the struggle for recognition. This struggle marks the conflict of mind with other minds as much as it indicates the conflict of mind with itself and its existence.

Human attains its existence by struggle. The aforementioned state of attaining existence takes place in different stages through which human consciousness passes. Each stage of consciousness points to the point at which human reaches more freedom. Hegel, one of the leading philosophers of modern thought, treats the concepts of consciousness and freedom as an issue proper to humans. He makes sense of the establishment of human existence with the establishment of consciousness and freedom. From the perspective of the thinker, the development of human subjects to the law of existence and self-awareness and liberation are parallel processes. The concretization process of human existence is also equivalent to the formation of character as an issue proper to humans. There is a parallel between the struggles of the human being with the world, other people, and itself during the establishment of the character and the development process of its consciousness. The human who reaches the certainty of its existence as its consciousness develops derives its freedom from this certainty. Freedom becomes the result of this ownership of the human who has its existence.

The Character film, which is directed by Mike van Diem and released in 1997, is an adaptation of Ferdinand Bordewijk's novel of the same name and can be considered as a film that tells the character of the human being, the process of acquiring its existence through the character and sheds light on the process of struggle. In this film, which deals with the process of establishing the free life of a son through the relationships between mother, father, and son, freedom appears as a feature that a person acquires within the scope of the struggle for recognition with other people. According to this study, based on the thoughts of Hegel who points out that the struggle for recognition is an element that connects consciousness and freedom, we can read the process of building the life of Jacob as the process of acquiring self-consciousness and freedom. This study which aims to make sense of what the character film, especially the main hero of the film, that is, Jacob, went through in the context of the relationship between consciousness and freedom in Hegel, shows how the notion of consciousness, which Hegel points out as the first stage in the development of self-consciousness, appears in the film in its first part. It analyzes the role of the film's protagonist Jacob's relationship with his mother in the development of self-consciousness, depending on Hegel's condition of the existence of another self-consciousness for the development of self-consciousness. In the next part, it discusses the struggle between Jacob who had the opportunity to manifest the self by expressing his own will to his mother and father within the framework of the concept of desire that Hegel put forward in terms of the establishment of self-consciousness. It states that this struggle can be considered within the scope of the master-slave struggle, which Hegel refers to passing from consciousness to self-consciousness, and shows the function of Jacob's father in recognition of Jacob as a free personality. According to Hegel, the master-slave struggle, which also expresses the struggle for human recognition, is a war relationship. But for recognition to be achieved, one of the parties must not die. Fearing to lose its presence in the face of the master, the slave appears to have allowed its master to win the war. However, its fearing of master becomes the emotion that initiates its liberation. As a matter of fact, Jacob, who could not kill his father despite all the provocations of his father in the fight, rises in his social, cultural, and economic life after every fight. By humanizing his natural will that keeps humans on a par with animals, through his fear, Jacob reaches the certainty of

his own existence at the end of his struggle. Thanks to this certainty, Jacob becomes free from his father. As a thinking ego, he becomes the sole judge of his life on the one hand, and on the other hand, he finds freedom by establishing a relationship of mutual recognition with other people.

Giriş

Oluş ve bozululardan oluşan yaşam, kendi kendini geliştiren bir bütündür. Yaşamın gelişip ilerlemesinde olumlayıcı ve yadsıyıcı eylemlerin birlikteliği belirleyicidir. Bu hareketler sayesinde yaşam kendi kendini korur, yani yaşam olarak belirme olanağına kavuşur. Yaşam ile benzer şekilde dinginlik ile dinginsizliğin, olumlu ile olumsuzun birlikteliği varlık, yaşamın olduğu yerde bulunur: Varlık, “kendi akışkanlığı içindeki tekil biçimlerin eklemeliğini kendi içinde taşır ve onları ikiye ayırmışlıklarından sürekli olarak çıkarıp kendi içinde geri alır. Yaşamın özü bu devridaimdir” (Heidegger, 2020, p. 244). Yaşamdaki devinim varlığın “boyuna gelişen, ilerleyen bir süreç” şeklinde yorumlanmasına izin verir (Hegel, 2008, p.51; 2011, p. 117). Varlıklar arasında bir varlık olarak insan da yaşamın devinimine ve varlığın işleyişine tabidir. Oluş ve bozuluların devinimi olan yaşamda dinginlik ile dinginsizliğin birlikteliği olarak beliren varlıkla benzer şekilde insan varlığı gelişen, dönüşen bir seyir izler. İnsan varlığının bu seyrine yaşamı olumlayıcı ve olumsuzlayıcı veçheleri bulunan etkinlikleri, bizatihi insan varlığının eylemsel niteliği damgasını vurur. Etkinlikleriyle yaşamını kuran insanın gelişimi ve dönüşümü aynı zamanda varlığı kazanma sürecine denk düşer. Varlığı kazanma ise insanın kendi varlığının kesinliğinin bilincine varması ve söz konusu kesinliğin diğer insanlar tarafından tanınması ile eşgüdüm halindedir. İşte bilinç ve özgürlük, söz konusu bu sahiplik sürecinin temel iki kavramı olarak bu noktada anlamını bulur.

Modern düşüncenin önde gelen filozoflarından Georg W. F. Hegel, bilinç ve özgürlük kavramlarını insana özgü bir mesele olarak ele alır. Ünlü *Tinin Fenomeolojisi* isimli eseri başlı başına bilincin deneyiminin gelişimsel olarak ele alındığı bir yapıt olarak belirir (Türkyılmaz, 2011, p. 201). İnsan varlığının kuruluşunu bilincin ve özgürlüğün kuruluşuyla birlikte anlamlandırır. Düşünür açısından varlığın yasasına tabi olan insanın gelişmesi kendi bilinç ve özgürlüğüne kavuşması anlamına gelir (Hegel, 2008, pp. 51-2). İnsan varlığının somutlaşma süreci aynı zamanda yine insana özgü bir mesele olarak karakterin oluşumuna denktir. Karakterin kuruluş sürecinde insanın dünyayla, diğer insanlarla ve kendisiyle girdiği mücadeleleri ile bilincinin gelişim süreci arasında bir paralellik bulunur. Bilinci geliştikçe kendi varlığının kesinliğine erişen insan, bu kesinlikten özgürlüğünü türetir. Mike Van Diem’in yönettiği, 1997 yılında gösterime giren, Ferdinand Bordewijk’in aynı isimli romanının uyarlaması olan *Character (Karakter, Mike van Diem, 1997)* filmi, insanın karakterini, karakteri üzerinden varlığını kazanma sürecini anlatan, söz konusu mücadele sürecine ışık tutan bir film olarak bu minvalde ele alınabilir. Anne, baba ve oğul arasındaki ilişkiler üzerinden oğulun özgür yaşamını kurma sürecini işleyen bu filmde özgürlük, bir kişinin diğer insanlarla girdiği tanınma mücadelesi kapsamında elde ettiği bir özellik olarak belirir.¹ Bu çalışmaya göre, tanınma mücadelesinin bilinç ile özgürlüğü birbirine bağlayan bir unsur olduğuna işaret eden Hegel’in düşüncelerinden hareketle *Karakter* filminin kahramanı Jacob’ın yaşamını inşa sürecini aynı zamanda kahramanın öz-bilincini ve özgürlüğünü kazanma süreci şeklinde okuyabiliriz. *Karakter* filminin, özellikle de filmin temel kahramanı olarak Jacob’ın yaşadıklarını Hegel’de bilinç ve özgürlük ilişkisi bağlamında anlamlandırma amacından yola çıkan bu çalışma, ilk kısmında, Hegel’in öz-bilincin gelişimindeki birinci aşama olarak işaret ettiği bilinç mefhumunun filmde nasıl görüldüğünü gösterir. Hegel’in öz-bilincin gelişimi için başka bir öz-bilincin varlığını şart koşmasına bağlı olarak filmin kahramanı Jacob’ın öz-bilincinin gelişmesinde annesi Joba’yla ilişkisinin rolünü analiz eder. Bir sonraki kısımda annesine karşı kendi isteğini belirterek benliğini ortaya koyma imkânı bulan Jacob’ın babası Arend ile girdiği mücadeleyi Hegel’in öz-bilincin kuruluşu açısından öne çıkardığı istek kavramı etrafında tartışır. Bu mücadelenin Hegel’in bilinçten öz-bilince geçişte değindiği

¹ Hegel’de bilincin deneyimi, onun kendi kendini deneyimlemesidir. Kendi kendini deneyimleme, bilincin kendi içinde bölünmesinden kaynaklanır (Türkyılmaz, 2011, p. 201). Ünlü köle ve efendi konumları da gerçekte bölünen bilincin iki yanına işaret eder. Hegel’in bilincin deneyimine dair anlatısı, bilincin içsel gelişiminin yanı sıra insanlar arası ilişkiler üzerinden insan varlığının kuruluşuna dair antropolojik bir bakış açısı içerir. Bu çalışmada takip edeceğimiz bakış açısı da bilincin salt kendi içindeki hareketinden ziyade diğer insanlar ve dolayısıyla bilinçlerle karşılaşmasıyla kurulan antropolojik bakış açısı olacaktır.

efendi-köle mücadelesi kapsamında düşünülebileceğini belirtip, babasının Jacob'ın özgür bir kişilik olarak kendini ortaya koymasındaki işlevini gösterir.

Bilinçten Öz-bilince Geçiş

Karakter filminin temel kahramanı olan Jacob'ın filmin başından sonuna kadar çizilen portresine bakıldığında, isteyen ve ne istediğini düşünen insanı somutlaştırdığı görülür. Düşünmek, hesap yapmaktır. İnsan, yaptığı hesaba göre, yani düşünceleri ışığında yaşamını şekillendirir. Jacob'ın söz konusu düşüncelerinin belirmesinde, onu hesap yapmaya götüren şeylerin başında yaşamındaki insanlarla ilişkisi belirleyicidir. Önce annesi, ardından yaşadığı sosyal ortam ve en nihayetinde babası ile ilişkisi istek ve düşüncelerini harekete geçirip olduğu kişi olmasına katkıda bulunur. Jacob'ın avukat olduğu, babası tarafından tanındığı son durumu onun yaşamında kat ettiği yol kadar bilinç ve özgürlük durumu hakkında da bir bilgi verir. Diğer bir deyişle, Jacob'ın toplumda saygı gören bir kişi haline gelmesi ile içinde bulunduğu bilinç durumu arasında doğrudan bir bağlantı bulunur. Düşünce tarihinde bu bağlantıya dikkat çeken bir figür olarak öne çıkan Hegel'in de işaret ettiği gibi, tanınma insanın gelişimiyle ilgili bir kavramdır (Bumin, 1998, p. 15). İnsanın gelişmesi ise sadece bilinç olmaktan çıkarak öz-bilinç haline geldiği bir sürece tabidir. Hiçbir şeyi olmayan annesinin güdümündeki küçük Jacob'ın hem babası hem de toplum tarafından tanınan kültürlü bir insan haline gelmesi için bilinçten öz-bilinç aşamasına geçmesi gerekir. Bunun kendiliğinden olamayacağına, öz-bilince ulaşabilmede bilince isteğin eşlik etmesi gerektiğine işaret eden Hegel ile benzer bir şekilde, Jacob'ın saf bilinçten öz-bilince geçmesinde çocukluğundan itibaren açıkça görünür olan idealist, meraklı, öğrenmeye açık ve dış dünyayı şekillendirmeye dönük isteği etkindir. Fakat bu isteğin etkinleşmesi için babasının isteğiyle karşılaşması zorunludur.

Karşılaşma, insanın kendi bilinç ve özgürlüğüne kavuşmasında belirleyicidir. İnsan varlığının gelişiminin diyalektik bir süreç olduğuna işaret eden Hegel açısından insan, gelişimin ilk aşamasında kendi kendisiyle sınırlıdır. Henüz bir olanaklar alanı olup, saklı gücünü gerçekleştirmeye geçmemiştir (2008, p. 52). Şeyler arasında bir şey, nesne olmak, insan bilincinin temelidir (Buck-Morss, 2009, p. 54). İnsan, öncelikle dış dünyanın bilincidir. Dış dünyanın bilinci olmak, insanın anlamı bir söylemle açığa vurma kapasitesine işaret eder (Kojeve, 2015, p. 36). Söz konusu açığa vurma durumu, insanın kendini "Ben" olarak kavraması sayesinde mümkün olur. Kendini "Ben" olarak adlandırmak, düşünen, varlığı açıklayan bir varlık olarak insanın aynı zamanda düşündüğünü, varlığı açıklayan varlığını, yani kendisini de kavramasıdır. İnsanın açıkladığı varlık, dış dünya adını alırken, dış dünyanın karşıtı olarak konumlanan varlık "Ben" olur (Bumin, 1998, pp. 29). Varlığın sözle açıklanması aşamasını "bilinç" olarak adlandıran Hegel'e göre bilinç, öz-bilinçten önce gelir. Bilinç, *Bendir*, başkası değil (Hegel, 2011, p. 73). Diğer bir deyişle, bilinç aşamasında henüz varlık bölünmemiştir. Kendi içinde bütünlüğünü henüz koruyan bilinç, seyir halindedir: Dış dünyayı görür, duyar ve algılar. Duyusal özelliği onun yanılığlara açık olmasını doğurur (Hegel, 2011, p. 85). Bilinç, doğanın sonsuz ihtişamı karşısında izleyicidir. Doğanın bir parçası olan bilinç, kendinin bilincinde değildir. Bilinç aşamasında insan nesneden söz eder, ama "Ben" diyemez. Yani kendinden söz edemez. Bu durumda bilinç, "bilidiğine raptedilmiş ve yakalanmış kalan bilme" şeklinde tanımlanabilir (Heidegger, 2020, p. 21). Jacob'ın dünyaya geldikten sonraki ilk yılları bilinç çerçevesinde anlamını bulur. Arend ile evlenmeyip, kendi başına yaşam kurma kararını almış olan Joba ile Jacob'ın çocukluk yıllarındaki ilişkisinde belirleyici olan Joba'dır. "Ben" demeyi başaran Joba karşısında Jacob, dünyanın bir parçası olup, annesini ve dolayısıyla dünyayı izlemektedir. Çocukluk yıllarının başlangıcındaki Jacob, "şeylerin dolaysız varlığına dair basit bir farkındalık" (Pinkard, 2012, p. 200) olarak bilincin taşıyıcısından fazlası değildir. Buna rağmen büyüdükçe, diğer şeylerle ve insanlarla karşılaştıkça, yani deneyimledikçe Jacob'ın bilinç aşamasında kalması imkansızlaşır.

İnsan her zaman salt düşünce aşamasında kalmayıp, özünün eylem olması gereği, gerçeklik kazanmak üzere kendi kendinin dışına çıkar (Hegel, 2008, p. 52). İnsanın verili

durumunu aşmaya dönük bu eğilimi onu bilinçten öz-bilinç konumuna taşır. Öz-bilinç olmak, anlamı söyleme açığa vuran, yani dış dünyanın bilincinde olan insanın bizatihi kendisinin varlığını açığa vuran bir varlık olmasına, kendinin bilincine erişmesine işaret eder (Kojève, 2015, p. 37). Öz-bilinç, kendi kendinin ayırt edilmesi olarak bir 'başkası'nın bilincidir (Hegel, 2011, p. 114). Bir başkasının bilinci olan öz-bilinç, kendi başkalığında kendi kendinin bilincidir (Hegel, 2011, p. 111). Öz-bilinç için, 'ayırt etmek' anlamıyla bilinci zorunlu gören Hegel açısından tek başına bilinç öz-bilince yol açmaz. İnsanın dış dünyayı seyretme durumundan, yani pasif varlık halinden çıkması, benden bağımsız bir şeyi olumsuzlaması, yani etkin hale gelmesi gerekir. Olumsuzluk Ben'in itici gücü olup, özne olarak belirmesini sağlar (Hegel, 2008, p. 66). Etkin olma olarak öz-bilinç, "Ben, Benim" diyebilmektir (Hegel, 2011, p. 117). İnsanın varlığını ileri sürmesi anlamına gelen "Ben, Benim" diyebilme gücü olan öz-bilincin varlığı bir başkasının varlığını gerektirir. Kendine özdeş ya da yalın evrensel olan Ben karşısında öz-bilinç, kendini ona bağımsız bir yaşam olarak gösteren "başkası'nın ortadan kaldırılması yoluyla kendi kesinliğini kurar (Hegel, 2011, p. 118). Öz-bilincin başkasına bu bağlılığı onu istek kavramıyla birlikte düşünme olanağını yaratır.

Bilinçten öz-bilince erişme yolunda insanı, "Ben, Benim" demeye, yani kendinden söz etmeye iten şey istektir. Öncelikle yemek yeme, barınma vs. olarak istek, insanı kendine geri döndürür. İsteği dile getirmek için ben demek zorunludur. Sadece nesneyi seyretmekten fazlası olarak insan, artık istek ile birlikte, nesneyi tüketir, kendinin kılar (Hegel, 2011, p. 118). Söz konusu bu istek, Joba'nın evlenmeden onunla birlikte olan efendisi Arend'ten hamile kalması ve kendi yaşamını kurma sürecinde görünür. Joba, o vakte kadar efendisinin güdümünde, onun istekleri doğrultusunda yaşar. Fakat çocuğu Jacob ile birlikte efendisinin isteğinin karşısına kendi isteğini çıkarır. Efendisinden habersiz bir şekilde evden ayrılır ve çocuğuyla kendine bir hayat kurar. Efendisi ona kendisiyle evlenmek istediğini belirten sayısız mektup yollar. Efendisine ihtiyacı olmadığını belirten Joba, bu mektupların sonuncusuna "süresiz red" yanıtını vererek kendi isteğini ifade eder. Joba açısından efendisinin hizmetçisi olmaktan çıkıp çocuğuyla kendi yaşamını kurması, Hegel'in isteğin bilinci dediği şeyi yansıtır. İstek, insanın sadece nesneyi seyretmekten çıktığı, onun üzerinde etkide bulunup kendinin kıldığı bir aşamadır. Verili olanı dönüştürmenin başlangıcıdır (Bumin, 1998, p. 31). İstekten kaynaklanan eylem, olumsuzlayıcıdır (Hegel, 2011, p. 121). İstek ile birlikte olumsuzlanan, yıkılan nesnel/dış/yabancı yerine onu kendi gerçekliğine dönüştürerek, kendine mal ederek, içselleştirerek kişinin öznel gerçekliği geçirilir (Bumin, 1998, p. 31). Söz konusu bu değişikliğin izi Joba'nın evliliği reddeden tutumundaki süreklilikte belirir. Jacob'ın babasının yanı sıra onunla evlenmek isteyen başka birinin ortaya çıkması üzerine Joba, bulunduğu yerden taşınır. Ev değiştirme tutumu Joba'nın Jacob ile olan hayatının ilk yıllarına damgasını vurur. Oturdıkları mahallede tek başına büyüdüğü oğluna ve kendisine mahallelinin hakaretleri yüzünden burayı da terk eder. Sürekli olarak koşullarını reddeden ve yeniden başlama iradesi gösteren Joba, Hegel'in istek dediği şeyi somutlaştırır. Dahası "Ben" demenin sadece sözle olmayacağını suskun bir şekilde sürdürdüğü yaşamında gösterir. Onun eylemleri, dış dünyanın yerine kendi gerçekliğini yerleştirme girişimlerinin ifadesidir.

İnsanın gelişiminde belirleyici olan ilişkilerin başında ebeveyn ve çocuk ilişkisi gelir. Bu ilişki Hegel'de ilk belirlenim olarak öne çıkar. Aile ilişkisi de olan bu durumda öznel birbirlerini karşılıklı olarak severler. Birbirlerinin duygusal ihtiyaçlarını karşılarlar (Honneth, 2016, p. 44). Jacob'ın ebeveyni olan annesi ile ilişkisinde ise sevgiden ziyade Jacob'ın varlığına karşı bir duyarsızlık olarak da okunabilecek sessizlik hakimdir. Jacob, annesinin kendi varlığı ve yaşadıkları karşısında sessiz kalmasına çocukluk döneminden itibaren anlam veremez. Büyümeye başladıkça Joba'nın sessizliğini bozma girişimlerinde bulunurken bilinç düzeyinden öz-bilinç düzeyine geçişinin sinyallerini verir. Diğer bir deyişle, dünyaya geldiği ilk yıllarda sadece bilinç düzeyinde bulunan, Joba'nın güdümünde yaşayan Jacob'ın bilinçten öz-bilince geçişi çocukluk yıllarından itibaren görünür olur. Annesine ve kendisine hakaretler eden mahalle çocuklarıyla kavga ettiğinde annesinin kendisiyle konuşmayı kestiğini fark

edip kendi kendine “bir daha böyle kontrolsüz olmayacağım” diye söz verir. Çünkü annesini kırdığını düşünür. Bu şekilde artık “Ben” demeye başlayan Jacob, ev içinde annesiyle ilişkisinde de bunu gösterir: Yeni taşındıkları evde bir çuvalın içinde buldukları, sadece T harfine kadar olan ansiklopedileri atmak yerine annesiyle temizleyip okumaya başlar. Yabancı dildeki bu kitapların resimlerini, kelimelerini incelerken bilgisini artırır, dili sökmeye başlar. Kendi gelişimine duyduğu sevinç karşısında annesinin sessizliği Jacob tarafından “karakterlerinin zıtlığı” olarak yorumlanır. Hegel’de insanın insan haline gelmesi açısından “olumsuzlama”, “mücadele”, “dönüşüme uğratma”, “çalışma” ve “keşfetme” gibi öğeler belirleyicidir (Kojève, 2012, p. 14, 20). Bu öğelerin temelinde eylem bulunur. Jacob’ın annesinin sessizliğini yorumlama, bozma ve kendi varlığını ortaya koymaya dair eylemleri Hegel’de işaret edilen insanı oluşturan öğelerin somutlaşmasını ifade eder. İnsanın maruz kaldığı olumsuzlanma, pratik mücadelesini güdüler (Honneth, 2016, p. 223). Jacob’ın kendini geliştirmeye dönük bu eylemleri, annesinin sessizliğine ve yaşadığı mahalledeki arkadaşlarının ona ettiği hakaretlerle belli ettikleri onu saymama, tanımama halinden kaynaklanır.

İsteğini ifade etmeye başlayan, böylelikle “Ben” diyen Jacob’ın bu tavrı, annesinin güdümünden çıkmaya başlamasıyla iyice yoğunlaşır. Sahilde annesiyle yürürken babasını gördükleri zaman Joba hiç kulak asmadan yollarına devam etmelerini söylerken, Jacob annesini dinlemez. Rıhtımda bekleyen babasını takip eder. Bu sırada hırsızlık yapan küçük çocukların arasında kalır ve polisler yakalanır. Götürüldüğü karakolda polisin cinsel saldırısına uğrar. Oradan kurtulmak için babasının adını verir. Saygın biri olan babası karakola çağrılır, fakat karakola gelen baba Jacob’ı tanımadığını belirtip oradan ayrılır. Bunun üzerine cinsel saldırısı Jacob’ın savunmasızlığı sebebiyle artan polis karşısında Jacob, onun burnunu ısırarak oradan kaçır. Annesinin sözünü dinlememesinden polisle mücadelesine, bütün bu sahnelerde Jacob’ın “Ben” deyişinin sesi duyulur. Bu ses, karakoldayken yaşadığı duruma duyarsız kalan babası karşısında annesinin “ona muhtaç değiliz” yargısını onaylamasıyla devam eder. Yine benzer şekilde küçüklüğünden beri hiç bırakmadığı okuma alışkanlığını taçlandırdığı avukatlık okulunu okumasında da aynı istek etkilidir. Böylelikle annesine bağlılığını aşmaya başladığının işaretlerini veren Jacob, kendisini annesinden bağımsız bir varlık olarak ayırt etmeyi öğrenir. Heidegger’in (2020, p. 114) Hegel’de Ben’in varlığını ortaya koyma şekline dair düşünceleriyle uyumlu bir şekilde, Ben’in edimselliğini, kendisini ‘Ben, Benim’ diyerek kendinden ayırt etme anlamına gelişini somutlaştırır.

Joba’nın ve Jacob’ın kendi yaşamını kurmasına olanak tanıyan istek, salt yeme içme gibi hayvani ya da biyolojik istekten fazlasıdır. İnsanı insan yapan bir özelliğe sahiptir. İnsanı insan yapan şey, kartezyen düşüncenin işaret ettiği gibi, kendi kendinin farkında olmaktan ziyade insanı hayvandan farklılaştıran bu isteğidir. İnsanın hayvandan farklılığı etrafında istekleri birbirinden farklılaştıran Hegel’e göre, yeryüzünde iki tür istek bulunur: Hayatın korunmasına dönük eylemlere olanak tanıyan, hayatın korunmasını ifade eden hayvansal istek ve hayatı başka bir değer uğruna yitirmeyi göze alan istek. İşte bu ikincisi insanlaştırıcı istek olarak birincinin yönetilebilir hale gelmesi ve aşılmasıdır (Bumin, 1998, p. 39). Çocukluğundan beri sürdürdüğü hayatta kalma mücadelesinde Jacob’ın isteği salt biyolojik, hayvani isteklerini aşar. Kendini toplumsal açıdan belirli bir konuma gelmiş olarak hayal eden Jacob, buraya gelmek için elinden geleni yapar. Bu mücadelede önceleri annesinin güdümünden çıkma, yani hayatta kalmaya dönük istekten fazlası olan özgürlük isteği etkindir. Fakat özgürlüğün iki koşulu bulunur: Babasına itaatten kurtulmak ve toplum tarafından tanınmak. Bu nedenle hayata hızlı bir şekilde atılan Jacob, okulunu yarım bırakıp iş dünyasına girer. Sürekli iş değiştirip, para kazanmaya çalışırken özgür bir yaşam kurmayı dener. Ne var ki, bu ilk deneyiminde işsiz kalarak isteğini gerçekleştiremeden annesinin yanına geri döner. Oysa Jacob’a göre, annesi onun “daha çok dışarı çıkıp basamakları tırmanması gerektiğini” düşünmektedir. Bu düşünce Jacob’ın borçlanmasına sebep olur ve kendi işini kurmasını sağlar. Böylelikle borç aldığı kurumun sahibinin babası olduğunu bilmeden babasıyla iletişime geçer. Bir süredir hayatından çıkarmasına rağmen varlığı hep aklında olan babası bu sayede Jacob’ın isteğinin karşısında

konumlandığı ve mücadele içinde olacağı bir başka istek olarak kendisinin hayatındaki yerini alır. Artık Jacob'ın diğer insanlar tarafından tanınmasının, özgürlüğüne erişmesinin bedeli babasının isteğiyle mücadele etmek ve daha çok çalışmaktır.

İsteklerin Mücadelesi ve Tanınma Problemi

Hegel düşüncesinde insan, eylemleriyle tanımlanır. Kendiliğinden vuku bulmayan insan etkinliklerinin arkasında bilincin yanı sıra istek bulunur. İstekleri sayesinde kendinin bilincine erişme yolunda ilerleyen, varlığını "Ben" diyerek ortaya koymaya başlayan, yani eylemde bulunan Jacob, isteğinden doğan eylem ve etkinlikleriyle bilinip tanınmadığı dünyadaki pozisyonunu tersine çevirmeye başlar. Bu, insanın başkalarına yönelme, onlarla anlaşmaya girme eğilimi nedeniyle böyledir. İnsan başkalarına yönelir, çünkü elde edeceği bilinçler ortaklığıyla varoluşuna erişme olanağına kavuşur. İnsanın kendini gerçekleştirme anlamına da gelen bu durumda, Hegel'in de işaret ettiği gibi (2008, p. 71), insan duyumda kalan ve duyum yoluyla anlaşabilen hayvansal yönünü aşar. Başkasına yönelerek insan öz-bilince kavuşma noktasına gelir. Zira öz-bilinç, Hegel'in sözleriyle, "bir başkası için kendinde ve kendi için olduğunda ve olması yoluyla kendinde ve kendi içindir; eş deyişle, ancak tanınan bir şey olarak vardır" (2011, p. 122). Varlığı bir başkasının varlığını gerektiren öz-bilinç için başkasının anlamı bilinip tanınan bir varlık haline gelme olanağıdır (Houlgate, 1998, p. 92). Başkası insan bilincini kendinin dışına çıkarır. Kendinin dışına çıkmak, başkasının isteğini istemektir. İnsanca bir istek olan ve aynı zamanda tanınma isteği anlamına gelen bu istek, bilinip tanınma anlamıyla başkasının isteğini istemektir. Tanınma sürecinde kendi dışına çıkmış haldeki öz-bilinç önünde başka bir öz-bilinci bulur. Başkasının varlığı, öz-bilincin kendini başka bir varlık olarak bulmasına neden olduğu için öz-bilinç kendini kaybeder (Hegel, 2011, p. 123). Kendini bulmanın, kendi varlığından emin olmanın yolu başkasının veyahut ötekinin tanınmasına ulaşmaktır.

Yalın istekten farklılaşan ve insanın varlığını gerçekleştirme olanağı olarak Hegel düşüncesinde beliren isteği istemenin insan oluşturu, insanı insan haline getiren bir etkisi bulunur. İnsanı salt bilen bir varlık olarak değerlendirmeyen, istek üzerinden insanın arzularını ve duygularını dikkate alan Hegel, benliğin öz-bilincine istekle ve istekte ulaştığını düşünür (Kojève, 2015, p. 13). Kendini kabul ettirme isteği ve ondan kaynaklanan eylemler öz-bilinci kurar. Öncelikle kendinin bilincinde olma anlamına gelen öz-bilinç, bilinç için mevcut olan nesnelere varlığına göre daha yüksek bir edimsellik (Heidegger, 2020, p. 226). "Kendinin kendi olmaklığının, kendi müstakilliği içinde elde edilmesidir" (Heidegger, 2020, p. 231). Sadece verilmiş olanı istemekle sınırlı hayvansal istek karşısında "kendinin kendi müstakilliğinin" elde edilmesi amacıyla bir başkasının isteğini istemeye yönelmek insanın başka bir öz-bilinçle karşı karşıya gelmesine neden olur. İki öz-bilincin iki ayrı konumu işgal ettiğine işaret eden Hegel açısından işte isteğin geçirdiği bu nitel dönüşüm efendi ile kölenin ortaya çıkması, insanın insan haline gelme sürecinin yoğunlaşmasıdır. İsteklerin mücadelesinde "ortaya çıkış halindeki insan, hiçbir zaman tamamlanmış insan değildir; her zaman, özsel ve zorunlu olarak ya efendi ya da köledir" (Kojève, 2015, p. 81). Bu minvalde Jacob'ın insani bir varlık haline gelmesinde, yani öz-bilincini kazanmasında kendi gerçekliğini yaratabilme kabiliyeti etkindir. Kendi gerçekliğini yaratabilmek için kendini bilmek anlamındaki öz-bilinç zorunludur. Jacob, büyüdükçe kendi yaşamının sahibi haline gelmek ister. Kendi yaşamının sahibi haline gelmek, dışsal bir nedene boyun eğmeyi ve boyun eğişin getirdiği özgürlükten mahrum oluşu sonlandırmaktır (Gros, 2020, p. 31). Bu nedenle Jacob, öncelikle annesinin güdümünden çıkmayı arzular. Fakat bu arzusuna daha sonraları babasının güdümünden kurtulma arzusu eşlik eder. Bu arzu ekseninde Jacob iş dünyasına girip, özgür ve saygın bir yaşama sahip olma hayalini kurar. Fakat onun hayallerinde ve hayallerine dönük yaşamı işleyen olumsuzlayıcı eylemlerinde kendisiyle bir "yabancı" olarak her zaman karşılaşmayı seçen babasının isteğiyle girdiği mücadele belirleyici olur. Hegel'de bu belirleyicilik, öz-bilincin kuruluşunda, insanın kendi varlığını ele geçirme isteğiyle giriştiği eylemler kendisine olduğu kadar ötekine de yönelik olmasıyla ifade edilir (Houlgate, 1998, p. 94).

Öz-bilincini kazanarak insan olma sürecine asıl olarak babasının isteğini isteyerek giren Jacob ile babası arasındaki ilişki, tanınma mücadelesi bağlamında karşılaşılan iki isteği temsil eden efendi ve köleninki gibi (Hegel, 2011, p. 126; Kojève, 2015, p. 80-81), eşitsiz bir ilişkidir. Babasının kendinin bilincinin özerkliği onu efendi konumuna yerleştirirken, Jacob'ın bilincinin babasına bağımlılığı onun köle konumunu işgal etmesine neden olur. Babasıyla mücadeleye girmesinin nedeni onun tarafından tanınmaktır. Jacob'ın söz konusu tanınma arzusu öz-bilincinin kuruluşunun önemli bir uğrağıdır. Efendi olmak kendi için var olduğunun bilincinde olmayken, kölelik kendi için değil bir başkası için var olma halidir. Efendi, bir başka bilinç yoluyla kendiyi dolayımlanır. Böylelikle kendi için var olan bilinç olur (Houlgate, 1998, p. 95). Fakat efendinin dolayımlandığı diğer bilinç, bağımlı bir var oluşa sahiptir.

Hayata başladığında annesinin güdümünde olan Jacob, annesi ve babası karşısında öz-bilincini kurduğu bir mücadelenin nesnesidir. Joba'nın efendinin/babanın güdümünden çıkıp, Jacob üzerinde tek hak sahibi olarak kendisini görmesini Jacob'ın babasından, yani Arend'ten kaçış eylemlerinde, çocuğuna kendi soyadını vermesinde ve evliliği reddetmesinde görürüz. Lakin bu isteği Jacob tarafından, Jacob'ın öz-bilincinin kuruluş sürecinde kesintiye uğratılır. İsteğini annesine karşı dile getirerek "Ben" demeyi başaran Jacob, annesinden uzaklaşırken babasına yaklaşır. Babasıyla girdiği mücadelede varlığını ona kabul ettirmeyi arzular. Varlığını kabul ettirmek, bir saygınlık ve onur mücadelesidir. Arkasında kişinin kendi varlığını, özelliklerini olumlaması yatar. Kişinin kendi kendisiyle kurduğu bu olumlayıcı ilişkinin olanağı "yalnızca başka özneler aracılığıyla gerçekleşen onaylayıcı tanınmaya bağlıdır" (Honneth, 2016, p. 51). Onaylayıcı tanınma arzusu özneler arası olması sebebiyle, Hegel'in de işaret ettiği üzere, efendi ve köle ilişkisiyle sonlanır. Bu ilişki üzerinden taraflar varlıklarını, onurlarını ve tanınmaya değer kişiliklerini kurarlar. Mevzu bahis kuruluşun bedeli hayatını tehlikeye atacak bir mücadeleye girmektir.

Jacob'ın kendini kabul ettirme uğruna savaşı, babasına karşıdır. Jacob'ın babasıyla girdiği tanınma mücadelesinin sebebi, çocukken yüzleştiği bir gerçekte gizlidir. Çocukken bir sebeple polislerin eline düşmesi karşısında ilk kez babasına ihtiyaç duyan Jacob, polisleri yakını olarak onun adını verir. Babası ise polislerin elinden Jacob'ı kurtarmak yerine onu tanımadığını söyler. Böylelikle hep uzaktan gördüğü, fakat hiç temas etmediği oğlu Jacob'ın varlığını somut olarak tanımadığını belirtir. Bunun üzerine Jacob, küçüklüğünden beri babasına ihtiyaçlarının olmadığını ileri süren annesini onaylayarak artık ona muhtaç olmadıklarını kabul eder. Yaşamının ilerleyen zamanlarında kendi bağımsız ya da "müstakil" hayatını kurmak üzere girişimde bulunur. Küçüklükten beri peşinden gittiği avukatlık hayalini, hayata atılmak üzere, bir kenara bırakır. Okulundan ayrılıp, çeşitli işlerde çalışır. En son iş kurmak üzere bir kurumdan kredi alır. İşte bu noktada uzun zamandır görmediği babasıyla yolları yeniden kesişir. Zira krediyi veren kuruluş babasınınındır. Söz konusu kurumdan krediyi alan Jacob, annesinden özgürleşirken bu sefer de babasına bağımlı hale gelir. Annesine karşı özgür varlığını kurmak isteyen Jacob, girdiği iş dünyasında aynı zamanda bu kez babasına karşı bir mücadeleye girişir.

Öz-bilinci ve özgür varlığı kuran, insanı insan haline getirmesi bakımından Jacob açısından önemli olan tanınma mücadelesinde iki bilinç herhangi bir mal ya da mülk için değil, kendi varlığını diğerine kabul ettirmek, yani saygınlık veyahut onur için hayatını tehlikeye atar. Hegel'in de belirttiği gibi, "yaşamını hiç tehlikeye sokmamış birey hiç kuşkusuz kişi olarak tanınabilir; ama bağımsız bir öz-bilinç olarak tanınmışlığın gerçekliğine erişemez" (2011, p. 125). Bu nedenle bir öz-bilinç olarak tanınmak, özgür ve onurlu yaşamını kurmak üzere Jacob, yaşamını tehlikeye atmalıdır. Bir nesne ya da eşya olarak kölenin insan haline gelmesi yaşamı karşısında özgürlüğünü seçmesine bağlıdır (Buck-Morss, 2009, p. 55). Özgürlük salt doğal olandan farklı bir şeydir. İnsan doğal ihtiyaçlarını herhangi bir engelle karşılaşmadan giderebildiği bir yerde özgür olamaz. Özgürlük, yaşamı sürdürmeye yarayan ihtiyaçların giderilmesinden fazlasına işaret eden bir kavramdır (Fraser, 1998, p. 168). Özgür bir varlık olarak kendisini ortaya koyabilmek üzere Jacob da salt fiziksel bir varlık

olmaktan fazlası olduğunu, dolayısıyla gerçek değerini göstermelidir. İnsanın “kendi kendini kavrayışının yaşamdan daha önemli olduğuna karar vermesi” (Pinkard, 2012, p. 201) ile açığa çıkan bu aşamada Jacob’ın babası ile ilişkisi yaşam/ölüm mücadelesine bürünür. Babasıyla girdiği borç ilişkisini babası karşısında kendi varlığını kurmak üzere fırsata çeviren Jacob, ilk iş yeri açma girişiminin iflasla sonlanmasından sonra bir avukatlık bürosunda asistan olarak işe başlar. Babasının şirketi borcunu tahsil etmek istediği için piyasa değerine sahip hiçbir şeyi olmayan Jacob’ın annesinin evine haciz gönderir. Bu noktada “sana muhtaç değilim, iflası tercih ederim” diyerek babasıyla karşı karşıya gelen Jacob, daha sonra iflas bildirimini yoluyla babasına borcunu taksitler halinde öder. Bunun anlamı, Jacob’ın borcu sebebiyle babasının hesabına çalışmaya, onun için yaşamaya başlamasıdır. Jacob’ın söz konusu bağımlılığı onu babası karşısında köleleştirir. Ücret kavramı aralarındaki ilişkinin niteliğini ele verir. Baba ile oğulun kurduğu ilişki, efendi olan babanın, köle olan oğlu Jacob’ın emeğinin karşılığı olan ücreti üzerinden sürer. Yani, baba oğluya borç etrafında dolaylı bir ilişkide kalır. Dolaylı ilişki, efendinin köleyi köle olarak tutma olanağına kavuşmasına işaret eder (Hegel, 2011, p. 127).

Bir süre sonunda Jacob babasına olan tüm borcunu öder. Tam babasından kurtulmuşken ve avukatlık bürosunda her şey yolunda iken, Jacob babasından beklenmeyen bir şekilde yine borç ister. Zira daha önce babasıyla olan mücadelesi Jacob açısından tanınma ile sonuçlanmamış, Jacob’ın mücadelesi yarım kalmıştır. Bu nedenle babasıyla mücadele etme isteği henüz kaybolmayan Jacob, “onu yenmek istiyorum” diyerek niyetini açıkça belli eder. Babası onu tanımada kararsızdır, bu kararsızlık öteki olarak babayı Jacob’ın karşısına koyar. Babanın oğluya ilişkisindeki kararsızlık, Hegel’in efendi ve köle karşıtlığını beyaz insan ve siyah insan arasındaki karşıtlık üzerinden okuyan Frantz Fanon’un bu karşıtlığı yorumlarken belirttiğine benzer şekilde, ölümüne mücadelelerini doğurur (Fanon, 2020, p. 172). Bir insan, belki hayatını bahis konusu yapmadan bir kişi olarak tanınabilir, lakin bu tanınma bağımsız bir varlık olarak tanınması anlamına gelmez (Buck-Morss, 2009, p. 56). Jacob, kendine karşı gördüğü babasıyla bir kere daha borç sözleşmesi adı altında ölüm kalım mücadelesine girer. Sözleşmeyi kabul eden baba, kendi lehine olacak şekilde, sözleşmeye parayı istediği zaman geri alabileceği ibaresini ekler. Böylelikle eşitsiz ilişkileri ve ölümüne mücadeleleri yeniden başlar. Ardından babası hiç beklenmedik zamanda parasını geri isteyince, ona karşı mahkeme yoluyla mücadele eden Jacob babasının tavrını “yalnızca iplerin kendi elinde olduğunu göstermek istiyor” şeklinde yorumlar. Bu süreçte avukatlık sınavlarına girip başarılı olunca babasının ofisine gider ve “mahkemede beni yenemedin, beni artık rahat bırak” der. İşte bu noktada babası Jacob’a “yoksa ne yaparsın” diye çıkışarak mücadeleyi kızıştırır. “Bana bir şey yap” diye onu tahrik edince Jacob bir şey yapmadan bakar. Bunun karşılığında babası ona saldırır, onu düşürür, ona bıçak atar. Jacob ise onunla kavga eder, ama eline geçen fırsata rağmen onu öldürmeden kaçır. Zira babası karşısında bir korku, ölüm korkusu duyar.

Hegel’in insanlar arası ilişki biçimlerinden biri olarak işaret ettiği, asıl amacı tanınma olan bu mücadelenin sırf saygınlık için tarafların hayatlarını tehlikeye atmasını gerektirdiği hatırlandığında, Jacob karşısında babası hayatını tehlikeye atan olarak efendi konumunu doldururken Jacob ise bundan kaçan biri olarak köle konumunda kalır. Efendi karşısında köle, hayatı tehlikeye atmada sonuna kadar gitmeyen kimsedir. Oysa efendi olmanın yolu yenmek ya da ölmektir (Kojève, 2015, p. 88). Bu bakımdan efendi olarak baba karşısında Jacob, yenilgiye uğrar. Sebebi, girdiği mücadelede babasının onun hayatını ona bağışlamasıdır. Tıpkı oğlu gibi bilinip tanınmak isteyen efendi olarak babanın bu durumda elde ettiği şey amaçladığıyla aynı olmaz. Çünkü karşısındaki bir köledir. Köle, bir insan olmayıp, herhangi nesne, hayvan vs. ile aynı statüdedir. Bu nedenle efendi tam olarak doyuma ulaşamaz. Hegel’in de işaret ettiği gibi, tanınma mücadelesinde doyuma ulaşacak olan köledir. Zira efendi, efendiliği içinde donmuştur (Kojève, 2015, p. 94). Zaten efendi olduğu için, ayrıca efendi olmak üzere insanlaştırıcı istek doğrultusunda eylemde bulunmasına gerek yoktur. Oysa kölede sabit ve yerine oturmuş hiçbir şey yoktur. Kölelik, kölenin köle olmak istemediği için kendini değiştirme gücünü barındırır. Nitekim borcu sebebiyle emeğini satmak zorunda kalan Jacob, iş gücüne katılarak yaşamını

dönüştürme gücünün farkına varır. Oysa efendi olarak babası, oğlunun çalışmasının sonucu olan ücretine el koyarak isteğine ulaşmak ister. Fakat bu doyum, borç ile sınırlıdır. Jacob'ın borcunu ödemesi veyahut borçsuz kabul edilmesiyle birlikte efendinin doyumu yarıda kalır. Nasıl ki Hegel'de (2011, p. 127) efendi, kölenin üretime katılma yoluyla elde ettiği güçten çalışmaması, sadece kölenin ürettiklerini tüketmesi sebebiyle yoksun kalıyorsa, aynı şekilde babanın Jacob'ın ücretine el koyması, ücreti elde etmek üzere Jacob'ın giriştiği olumsuzlayıcı eylemlerin getirdiği güçten efendi olarak babayı yoksun bırakır.

Durumunu değiştirme gücü, öz-bilince ve özgürlüğe erişme gücüdür. Kendisini çalışma ile duyurur. Hegel'in efendi ve köle arasındaki mücadelede köle lehine çizdiği bu tabloyla uyumlu olarak babası karşısında yenilen Jacob, arzuladığı saygınlığı çalışma yaşamında yavaş yavaş elde etmeye başlar. Emek, insanın kendi kendini gerçekleştirmesinin bir biçimidir (Fraser, 1998, p. 170). Hem baba hem de Jacob saygınlık istemesine rağmen, Jacob kendi hayatını kaybetme tehlikesini göze alamayarak efendinin, yani babasının bir öz-bilinç olduğunu kabul eder. Ölüm kalım mücadelesini sürdürmek, tanınma arzusunun eksik kalması anlamına gelir. Benzer bir şekilde efendi olarak baba da Jacob ile kavga eder, fakat onu öldürmez. Aksi takdirde öz-bilinç olarak varlığını kurması mümkün olmaz. Tanınma mücadelesinde "eğer efendinin amacı kendini kabul ettirmekse, savaşın sonunda hasmının hayatını bağışlamalı ve onun yalnızca özerkliğini yok etmeli, onu köleleştirmelidir" (Bumin, 1998, p. 39). Nitekim baba ile Jacob'un ölüm kalım mücadelesinde yaşamlarını bağışlamalarına bağlı olarak, Jacob babasının saygınlığını kabul eden taraf olurken baba ise kabul edilen olur.

Baba için Jacob, bir nesneden ibarettir, öz-bilinç değildir. Dolayısıyla mücadeleden kaçarak babasının gücünü tanıyan Jacob'ın tanınması aslında gerçek bir tanıma olmaz. Babanın varlığı bir nesne tarafından tanınır. Oysa Hegel'in belirttiği gibi, gerçek kabul farklı bir öz-bilinç gerektirir (2011, p. 128). Kölenin, yani Jacob'ın öz-bilinç olması ise, babanın/efendinin ölümüdür: köle olmaması demektir. Oğul öz-bilinç olunca babanın kendini kabul ettirme biçimi olarak efendiliği gerçek bir doyuma ulaşmaktan uzak kalır. Efendinin karşılıklı kabul edilme amacına, gerçek doyuma ulaşması mümkün değildir. Buna ulaşacak olan köledir. Mücadelenin başında öz-bilinçten yoksun olan köle, efendiyle diyalektik mücadelesi sonunda öz-bilince sahip olur. Öz-bilince ulaşmasında efendisinin yaşamını tehdit etmesinden duyduğu korku faktörü ve korkuya sebep olan efendisiyle mücadelesinde isteğini çalışmaya yöneltmesi etkindir. Korku yoluyla kendi varlığını duyumsayan köle, kendinde bir varlık olmaktan çıkıp kendi için haline gelir (Houlgate, 1998, p. 98). Köle, savaşta ve sonrasında efendinin hizmetinde çalışırken, efendinin gücünün kendisinde uyandırdığı korkuyu duyar. Korku köleye biyolojik varoluşunun bilinçli varoluşu için gerekli olduğunu öğretir. Korku ile köle kendi kendisinin bilincine varır (Hegel, 2011, p. 130). Efendinin ya da başka belirli bir varoluşun insan gerçekliğinin tümünü oluşturmadığını öğretir. Nitekim babasıyla girdiği mücadelede babasının şiddeti ve gücü karşısında mücadeleyi ileriye taşıyamayan Jacob, duyduğu korku sayesinde kendisine babasından bağımsız bir dünya kurma olanağı yakalar. Ondan korkmayan, aksine onu öldürmesi için üzerine giden babası karşısında Jacob, korkusunun yardımıyla gerçekliğini yeniden şekillendirir. Efendisinden korkan, varlığını koruma uğruna efendisinin isteklerini karşılayacak hizmeti üreterek, yani çalışma yoluyla sağ kalan ve böylelikle efendisinden özgür olduğu bir dünya kurma olanağı yakalayan köle gibi Jacob da kendini çalışma hayatına verir. Hegel'de insanın çalışmasının öncelikli sebebi "doğuştan getirdiği eğilimlerini, anlık isteklerini bastırmasına, ertelemesine yol açan korku" duygusudur (Bumin, 1998, p. 44). Korkunun getirdiği çalışma hayatının kapsadığı disiplin köleye varoluşunun bilgisini kazandırır (Houlgate, 2011, p. 98). Disiplinli çalışma ve itaat olmadan tek başına korku duygusu insanın içe kapanmasını ve sessizliğini arttırmaktan başka bir işe yaramaz. Bu da kişinin açıkça kendi için haline gelememesini ifade eder (Hegel, 2011, p. 130; Houlgate, 1998, p. 98). Kölenin "çalışma" aracılığıyla korkusunu yönetmesine benzer şekilde, babası tarafından tanınma, saygınlık elde etme isteğiyle girdiği mücadelenin ölüm kalım mücadelesine dönüşmesi karşısında Jacob'ın korkusu onu çalışma yaşamına

yönlendirir. Köle “kendi öz bilincini sözcüğün tam anlamıyla içinde salt yabancı bir bilinç olarak görünmüş olduğu çalışmanın kendisinde kazanır” (Hegel, 2011, p. 130). Kölenin bu kazanımları için korku ve çalışma zorunludur. Babası karşısında korku duyan Jacob da çalışma yaşamı sayesinde isteğini hayvansal istek düzeyinden kurtarır, babasını öldürme isteğinin getireceği anlık doyum karşısında daha insancıl olan kültürel ve sosyal doyuma yönelir.

Çalışma Etkinliği Yoluyla Özgürlüğe Erişim

Çalışma, kölenin öz-bilincinin ve özgür yaşamının kuruluşu açısından işlevseldir. Kölenin kendi iç doğasıyla ve dış doğasıyla, verili olanla ilişkisi çalışma yoluyla değişir (Bumin, 1998, p.48). Çalışma, kölenin öz-bilincini sağlamlaştırma ve özgürlüğe erişme olanağıdır. Zira köle, dış dünyanın nesnelere olumsuzlayıp dönüştürerek kendi özerkliğinin kesinliğinin bilincine varır. Bu bilinç Jacob’ın yaşamında önce annesiyle, ardından babasıyla girdiği mücadelede kurulur. Efendinin sadece istemesi ve isteğini kolayca doyurabilmesi ile ortaya koyduğu benliğine paralel olarak baba, Jacob’ın üzerindeki keyfi istekleriyle benliğini gösterir. Onunla girdiği alacaklı ilişkisinde keyfi bir şekilde oğlunun kontrolünü kendi elinde tutmak, böylelikle onun tarafından tanınmak ister. Fakat Jacob’ın çalışma yaşamında başarılı olması ve borcunu ödemesiyle babanın isteği kesintiye uğrar. Babanın isteği anlık istek seviyesinde kalır. Bu bakımdan baba, efendi olarak, isteğini kolaylıkla doyuran birisidir. Bu da onun herhangi bir canlı olmayı aşamamasına, kendi içindeki doğayı, verili olan gerçekliği aşarak insan olmayı başaramamasına neden olur. Sanki hayatının kontrolü babasının elindeymiş gibi yapmayı, yani “rol yapmayı” öğrenen Jacob böylelikle hayatının asıl sahibi haline gelir. Bu aşama, Hegel’de insanın insan haline gelmesi açısından önemli bir uğrağı ifade eder.

İsteğin güdümündeki baba karşısında Jacob, köle olarak, belli bir amaçla yapılan eylemle, yani çalışmayla nesneyi dönüştürürken kendini eğitir, bilinçlendirir. Bu, çalışma etkinliğinin hem nesneyi hem de öz-bilinç olarak insanı yaratması gereği böyledir (Bumin, 1998, p. 47). “Diyalektiğin öbür ucundaki köle, kendi iç doğasını ölümü göze almaktan korktuğu için yenemediğinden, çalışma yoluyla dış doğayı yener ve kendini doğadan ayıran yönün bilincini elde eder” (akt. Gültekin, 2018, p. 29). Çalışma yoluyla, bilinçli ve istekli bir varlık olan insanın devingen yapısı ortaya çıkar: Verili varlığı dönüşüme uğratarken kendisi de dönüşür. Başlangıçta efendi, şeyler üzerinde iktidardır. Nesne üzerindeki iktidarı öteki üzerinde iktidar kurmasını sağlar. Efendinin nesne üzerindeki iktidarını ötekini tabiiyeti altında tutması takip eder. Fakat efendi oluşu gereği çalışmaması sebebiyle nesneyi dönüştürme gücünden yoksun olan efendi, nesneyle köle dolayımıyla ilişki kurar. Nesne üzerinde çalışan kölenin çalışması bağımlılığından kurtulma olanağını yaratır (Houlgate, 1998, p. 96). Çalışmanın içerdiği bu yaratma durumu çalışmada gizlice bulunan tinsel yöne ve özgürleşme olanağına işaret eder (Fraser, 1998, p. 170). Yaşamı boyunca babasıyla ilişkisinde varlığını korumak üzere isteğini dış dünyaya çeviren Jacob, dış dünyayla birlikte kendisini de dönüştüren olumsuzlayıcı eylem olarak insanı somutlaştırır. İnsan eylemsel bir varlıktır ve bu eylem de öncelikle çalışmanın, emeğin eylemidir. Annesiyle birlikteyken erkenden iş hayatına atılan Jacob, çeşitli işlerde çalışır. Ardından kendi işini kurar ve bir tütün dükkânı satın alır. Burada başarısız olmasının ardından hep kendisinden kaçtığı, bağımsız bir yaşam hayali kurmasına neden olan annesinin evine geri dönmesine rağmen orada çok kalmaz. İş arayışını sürdürür ve yarıda bıraktığı okuluna uygun olarak avukatlık bürosunda çalışır. Yazı işleriyle uğraşır. Bilmediği şeyleri öğrenip işleri yürütmeye başlarken aynı zamanda kişisel gelişimini artırır. Çeşitli diller öğrenip yazma kabiliyetini geliştirir. Farklı davalarda büronun önemli bir avukatının asistanlığını yapar. Böylelikle babasıyla girdiği mücadelede beliren, onu hayvanların isteğiyle aynı seviyeye düşüren isteğini işleme fırsatı bularak kendi kendini aşar. Çalışma, köle olarak Jacob için verili dünyadan başka, Jacob’ın özgür, efendi olduğu bir dünyanın yaratım olanağıdır. Jacob’ın sıkı çalışması sayesinde kariyerinde hızla yükselmesi, efendi olduğu bir dünyaya efendisini öldürmek zorunda kalmadan ulaşması, Hegel’de (Kojève, 2015, p. 95) kölenin çalışma yoluyla efendiyi öldürmeksizin yaşama kudreti kazanmasındaki gibi, efendisini yenmesi anlamına gelir. Bu nedenle kazandığı başarılar sonucunda Jacob babasının karşısına son kez çıkıp

“artık seni yendim, beni rahat bırak” deme gücüne kavuşur. Borç ilişkisi üzerinden babasına bağlanan Jacob’ın başarıları babasının arzusunun tam doyumuna ulaşmasını engeller. Çünkü bir kazanç olarak parayı kazanan baba olmayıp Jacob’tır. Parayı kendisi kazanmayan babanın arzusu bu nedenle yarım kalır. Efendi olarak baba, nesnenin bağımlı tarafını kendine alır. Nesnenin bağımsız tarafını, “onu işleyip dönüştürme ve farklılaştırarak yeni bir değer haline getirme gücünü” (Houlgate, 1998, p. 96) köleye, yani oğluna bırakır.

Jacob’ın söz konusu yaşamını kurmasında, mevcut varlığına ve özgür konumuna ulaşmasında efendi olarak babasından duyduğu korkunun rolü büyüktür. Diğer bir deyişle efendi, kölenin öz-bilince ulaşmasında bir katalizördür. Filmde bu hususun farkında olduğunu gösteren baba, Jacob’ın mevcut durumuna erişmesinde asıl rolün kendisine ait olduğunu, o olmasaydı Jacob’ın kendi bilincinin farkına varamayacağını diyaloglarında vurgular. Nitekim babasıyla bağına tamamen koparmak üzere onun ofisine giden Jacob, avukatlık belgesi aldığı için kendisini tebrik etmek isteyen babasını “hayatım boyunca beni engellemiş birinin elini sıkmam” diyerek reddeder. Bu ret karşısında Jacob’ın bulunduğu yere gelmesinde kendisinin rolünün farkında olan baba “ya da yardım etmiş” diyerek oğlunun suçlayıcı cümlesine karşılık verir. Arend, böylelikle oğluna karşı borç ilişkisi üzerinden gösterdiği savaşçı tavrı haklılaştırırken, Jacob babasının bu tavrında hep kendisini yönetmek, yani filmde söylendiği şekliyle “ipleri elinde tutmak isteyen biri”ni görür. Özgürlüğünün biricik engeli babasıdır. Özgürlüğüne kavuşmak için dış dünyaya yönelir, burada çeşitli işlerle uğraşır, kendisini geliştirir, avukatlık eğitimi alır ve en sonunda bir avukatlık bürosunda gelinebilecek en üst noktaya ulaşır. Girdiği büroya “dünyanın kapılarının ona açıldığı yer” muamelesi yaparak, “artık beni kimse tutamaz” der. Babasına olan borcunun ona muhtaç, bağlı olması anlamına gelmediğini, ondan korkmadığını belirtir.

Avukatlık belgesini alışının kutlandığı büroda yaptığı konuşmada Jacob, “herkesin kendine ait yetenekleri vardır. Keşfedip ilerlemelidir. Savaşacak bir amacı olan ve o amaç için her şeyini feda etmeye hazır olan bir insan bütün engelleri aşar ve hepsini geride bırakır” der. Jacob’ın hayatına bakıldığında annesiyle, yaşadığı mahalleyle, iş dünyasıyla Jacob’ın ilişkileri savaş verdiği alanlar olarak görünür. Fakat bunlar arasında en önemlisi, Jacob’ı güdüleyen, özgürlüğüne doğru mücadeleye sevk eden babasıyla kurduğu gerilimli ilişkidir. Babası onu hep zorlamış, onun ölümüne bir mücadeleye girmesine neden olmuştur. Tek başına babasından duyduğu korku gerçekte Jacob’ı daha çok köleleştirecek bir korkudur. Bu nedenle Hegel’in kölenin köle konumundan kurtulmasında duyduğu korkuyu yetersiz bulmasına, efendi haline gelmenin korkudan daha fazlasını, yani çalışmayı gerektirdiğine işaret etmesine paralel olarak, Jacob korkusunu çalışma eylemi yoluyla yönetir.

Jacob, babasının onunla kurduğu ilişkideki duygu durumunu öfke olarak görür. Kendisine duyduğu öfkeyi etrafına yansıttığını düşünür. Onunla karşılaştığında ondan uzak durmak için elinden geleni yapsa da yokluğunda babasının aklını daha çok kurcaladığını belirtir. Babasının varlığını kendi varlığı açısından tehdit olarak algılar ve daha fazla onun şiddetini üzerine çekmeyecek şekilde “çalışma” yoluyla dış dünyaya yönelip tehdidi savuşturmaya çalışır: “Efendiden korkmak ve bunu bilmek yetmez. Aynı zamanda bu korku karşısında yaşamını devam ettirmek, yaşamak da gerekir. Bu onun yasalarına boyun eğmektir. Böylece var oluş dönüşüme uğratılır” (Kojève, 2015, pp. 100). Babasını doğrudan öldürmek yerine, girdiği borç ilişkisiyle yaşamının ve varlığının kontrolünü onun eline vermiş gibi görünen Jacob, böylelikle aslında kendisinin efendi olduğu bir başka dünya kurarak babası karşısında hayatta kalma şansına kavuşur. Çalışmak, kontrol altında tutma arzudur. Nesneyi biçimlendirip şekillendirmektir. Nesneyle bu olumsuz ilişki nesnenin formu, kalıcı bir şekli haline gelir. Çünkü çalışan için nesne bağımsız bir şeydir. Biçimlendirici eylemlilik olarak çalışma bireylik, kişilik veya bilincin saf kendi için varlığıdır. İşçi olarak bilinç nesnenin bağımsız varlığında kendi bağımsızlığını görür (Houlgate, 1998, p. 97).

Çalışma yoluyla efendisine bilme gücünü gösteren, ürettiği şeylerde kendi varlığını fark eden köleye paralel olarak Jacob’ın etkinlikleri insansal etkinlikler olarak belirir. Efendiden,

yani babasından korkusu onun yaşamında ilerlemesine neden olur. Bu bakımdan çalışma, onun özgürlüğünün yolunu açar. Efendiye bağımlılığı sebebiyle özgürlük fikrine sahip olan köle, onu gerçekleştirmek için mücadeleye girer. Özgürlüğe sahip olmak için özgürlüğün bilgisine sahip olmak gerekir (Kojève, 2015, p. 51). Köle karşısında efendi, zaten özgür olduğu için onun bilgisinden yoksundur. Çalışmanın sunduğu fırsatlardan çalışmanın ürünlerini tüketmesi ve çalışmaya ihtiyaç duymaması nedeniyle yararlanamaz. Sadece isteğini doyurmak ister, bildiği tek yol ise ölümüne mücadeledir. Fakat son durumda onu tanıyacak olan kişi bir köle olduğu için efendinin doyumunu asla tam olarak gerçekleştirmez. Bu bakımdan efendinin durumu bir açmazdır. Ya kendisini ya karşı tarafı öldürmeden doyuma ulaşamaz (Kojève, 2015, p. 48). Nitekim ne kadar çalışırsa çalışsın babası karşısında köle olarak bulunan Jacob'ın babasını tanıması tam bir tanıma olmaz ve baba doyuma ulaşamaz. Bu nedenle sürekli oğlundan onu öldürmesini ister. Onu öldürmeyen oğlu karşısında bir kavga sonrasında kendisi yaşamına son vermeyi tercih eder.

Ölümü tercih eden babası karşısında çalışma yoluyla öz-bilince erişen Jacob, aynı zamanda özerk bir varlık olduğunun, yani özgür olduğunun bilincine kavuşur. Fakat özgürlüğün bilincinde olmakla özgürlüğü gerçekleştirmek aynı anlama gelmez. İnsan sadece diğer insanlarla ilişki içinde özgür olabilir. Özgürlüğün koşulu olan diğer insanlarla ilişki içinde olmada işaret edilen ilişkinin niteliği, kişi ile diğer insanların birbirlerini karşılıklı olarak tanınması etrafında anlamını bulur. Bir kişinin ya da grubun kendi normlarını keyfi bir şekilde diğerlerine dayattığı yerde bulunmayan özgürlük durumunda insanlar normları karşılıklı bir biçimde üstlenirler (Pinkard, 2012, p. 470). Bu nedenle özgürlüğü gerçekleştirmenin yolu bireylerin kimliklerinin özneler-arası tanınmasıdır. İnsanın diğer insanlarla çatışmasını getiren bu talep ile birlikte toplum "iletişim içinde yaşanan bir özgürlük durumu" haline gelir (Honneth, 2016, p. 22). Özgürlüğün vuku bulduğu toplumsal yaşamın arkasında tanınma mücadelesi vardır. Jacob'ın özgürlüğünün gerçekleşmesi için sosyal yaşamında diğer insanlar tarafından da tanınması gerekir. Kendisinin özgür bir insan olduğuna dair sahip olduğu bilinci diğerlerine kabul ettirip nesnel bir hakikat haline getirmelidir.

Söz konusu nesnelleşmede Jacob'ın çalıştığı avukatlık bürosu işlevsel olur. İnandığı yeteneklerini gerçekleştirmek üzere kendini işine adan Jacob dünyada herhangi bir sevgi ilişkisi kurmaktan kaçınır. Büroda ondan hoşlanmasına rağmen sevgisine karşılık alamayan bir kadınla ilerleyen zamandaki karşılaşmalarında yaptığı sohbette Jacob'ın yükselerek varlığını aşmaya dönük hırsı iyice görünür olur. Avukatlık belgesini aldığı için onu tebrik eden kadına doktora başlayacağını söylemesi üzerine kadın "onu başarıyla bitirirsiniz. Her zaman başardınız" diye yanıt verir. Jacob ise "bu daha başlangıç. Sonra uzmanlaşmam gerekiyor. Her şey ondan sonra başlayacak. Tabi aynı yerde saymayacağım" yanıtıyla karşılık verir. Bir süre sonra da yemin edip avukat olduğunda kendisine ilişkin şunları belirtir: "İstediğim her şeyi elde etmişim. Aynı zamanda elimde hiçbir şey yoktu." Bunun sebebi olarak babasıyla girdiği mücadeleyi görür ve babasını hayatından tamamen çıkartma isteği duyar. Onu bu durumdan sorumlu tutar. Hayatının engelleyicisi babasıdır, başkası değil. Bu yüzden kavgaya tutuşurlar. Babası Jacob'tan onu öldürmesini ister, fakat Jacob bunu yapmaz ve kaçır. Hayatı boyunca düşman gördüğü bu adamı neden öldürmediği sorusuna "babayı öldürmek aptalca" diyerek yanıt verir. Böylelikle efendinin mevcudiyetinin kendi varlığı ve öz-bilinci için zorunluluğunu tanır. Onunla girdiği mücadele sayesinde dış dünyaya yönelip burayı çekip çevirmeye başladığını ve bu süreçte kendi karakterini, özgürlüğünü inşa ettiğini kabul eder. Artık efendiden özgürdür, onun varlığı Jacob'ın engeli değildir. Yaşamının kontrolü elindedir, bunun farkında olduğu için de babasını öldürmenin Jacob için bir anlamı kalmaz. Anlamı olan babası ile girdiği karşılıklı tanınma mücadelesidir. Zira bu mücadele sayesinde bir özne başka bir özne yoluyla "belli bazı yetileri ve özellikleri" üzerinden tanınmış olduğunun farkına varır. Tanınma mücadelesi içinde kendi kimliğinin biricik unsurlarını tanır (Honneth, 2016, p. 41). Babası ile mücadele sürecinde öğrenmeye ve kendini geliştirmeye açık yapısını işleme olanağı bulan Jacob, kendi varlığının daha çok bilincine varır. Jacob'ın kendine

özgü kimliğini deneyimlediği tanınma mücadelesi en sonunda bu kimliğin toplumsal olarak onaylandığı bir durum doğurur.

Bireyin kendi kendisiyle çelişik durumlarından kurtulduğu bu aşama, kültür dünyasının parçası olduğu bir aşamadır. Kültür dünyasının insanı, düşünen, yaratan bir varlıktır (Hegel, 2008, p. 53). Benzer bir şekilde kültürel bir varlık haline gelen Jacob, bu dünyada kendi yargısını kendisi üretir. Kültür dünyasındaki insan, bağımsız bir ben, bir bilinç taşıyıcısı olarak “kişi” haline gelen bir varlıktır (Hegel, 2008, p. 53). Kişi olarak Jacob, kendine uygun bir varlık alanı kurar. Bu alanda özgürlük egemendir. Gücünü istediği gibi kullanabilir. Hegel’de özgürlüğün tam anlamıyla tesis edilmesi sürecinin sonunda “düşünen insan”ın görünür olmasıyla benzer şekilde Jacob yaşamının kontrolünü eline alır. Düşünen insan, aynı zamanda özgür insandır. İnsanı mutsuzluğa sürükleyen Tanrı ya da efendi şeklindeki bir aşkınlıktan yaşamında iz yoktur. Bu yokluk Jacob’ın özgürlüğü açısından zorunludur. Zira insanın özgürlüğü onun her türlü aşkınlığı (efendi, tanrı vs.) olumsuzlamasına bağlıdır. Kölenin öz-bilincini kazanarak şey, nesne vs. olmadığını, maddi doğasını dönüştüren bir özne olduğunu göstermesi bu olumsuzlamanın temel biçimidir (Buck-Morss, 2009, p. 54). Filmde bu gösterimi gerçekleştiren Jacob, özne haline gelirken özgürlüğünün de sahibi olur.

Sonuç

Karakter filminin, özellikle de filmde öne çıkan Jacob’ın eylemlerinin, Hegel’de insan varlığının oluşumunda önem kazanan bilinç ve özgürlük ilişkisi bağlamında anlamlandırılabilmesi için düşünülen yol çıkan bu çalışma açısından, Jacob, hayatının ilk yıllarında önce annesine, ardından babasına bağımlılığı ve onlarla mücadelesi içinde özgürlüğünü somutlaştırılmaz. Zaman içinde avukatlık belgesini alıp avukat olarak büroda tanınmasıyla özgürlüğe erişmiş gibi görünmesine rağmen, hala hayatta olan ve onunla çatışan babasının varlığı onu tehdit ettiği için özgürlüğünü tam anlamıyla tözselleştiremez. Özgürlüğünü gerçekten somutlaştırabilmesi babasının varlığının kendisi için bir anlamı olmadığını düşünebilmesine, diğer bir deyişle akıl etmesine bağlıdır. Nitekim filmin son sahnesinde babasını öldürme olanağı olmasına rağmen bunu aptalca bulup kendi yaşamına geri dönerek Jacob, Hegel’in “düşünen insan”ı haline geldiğini gösterir. Kendini bilen bilinç olarak Jacob’ın bir diğer bilinç olarak babası ile mücadelesi bilincinin kendi içine çekilir. Kendini bilme süreci içinde kendine ötekileşen bilinç açısından babası bir anlam ifade etmemeye başlar. Onun mücadelesi artık kendi kendisiyledir.

Babası ile mücadelesi sayesinde varlığını kuran Jacob, avukat olur ve dış dünyada saygınlık elde eder. Söz konusu özgürlüğü, efendinin açmazını sergileyen ve en nihayetinde ölümü seçmesiyle sonuçlanan mücadelelerinde, intihar eden babanın mirasını oğluna bıraktığını belirten vasiyeti ile taçlanır. Babasının vasiyetinde “oğlum” diyerek seslendiği Jacob, böylelikle hukuksal bir kişilik olarak hem babası tarafından tanınır hem de özgürlüğün sahibi olur. Hukuksal bir kişi olmak, kişi kavramı tarafından işaret edilen babanın maskesinden (*persona*) kurtulmak ve kendi maskesine sahip olmaktır. Hegel’de (1991, pp. 61) özgürlüğün kendi kendisine verdiği bir mevcudiyet biçimi olan mülkiyetten bahsetmek için kişiliğin kazanılması zorunludur. Sadece kendi kendisiyle ilişki içinde, yani özgür olan Jacob’ın özgürlüğünden bahsetmeye izin veren ayrı kişiliğini kazanması, annesinden kopmasında olduğu kadar malların sözleşmelerle değiş tokuş edildiği ekonomik ve hukuksal ilişkiler alanına girmesinde görünür. Bu alanlarda özneler, birbirleriyle hak sahibi kişiler olarak ilişki kurarlar. Son durumda babası tarafından oğul şeklinde tanınıp “mirasçı” haline gelme, yani babasınınkinden bağımsız bir kişilik kazanma olanağına kavuştuğu gözlemlenen Jacob, böylelikle babasıyla mücadelesi sırasında elde etmeye başladığı toplumsal tanınmasını tamamlayarak özgürlüğünü tam anlamıyla gerçekleştirme olanağına kavuşur. Babası tarafından hak sahibi olarak tanınmasıyla özgürlüğü taçlanan Jacob, bütünüyle toplumsal açıdan tanınmış olur. Zira, tanınma mücadelesini ayrıntılandıran Axel Hanneth’in (2016, p. 135) işaret ettiği gibi, hak sahibi olmakla toplumun bir üyesi olarak tanınmak aynı şeydir.

Hak yoluyla insan, toplumun diğer üyeleriyle paylaştığı özellikleri kavrarırken aynı zamanda üyeler tarafından bu özellikler üzerinden tanındığını, onaylandığını da fark eder. Söz konusu farkındalık kişinin öz saygısını artırır. Öz saygısı mücadele sürecinde geliştiği görülen Jacob'ın bunu koruması babası ile mücadelesinde bölünen ve mücadeleyi kendi içine çeken bilincin kendini ve dış dünyayı anlamlandırma şekline bağlı hale gelir. Artık Jacob'ın bilinci, kendi kişiliğinin, karakterinin bilincidir. Dünyada süreceği yaşam, kendi isteği ve iradesinin yönetimi altındadır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Buck-Morss, Susan (2009), *Hegel, Haiti and Universal History*, Pittsburg: University of Pittsburg.
- Bumin, Tülin (1998), *Hegel- Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*, İstanbul: YKY.
- Fanon, Frantz (2020), *Siyah Deri Beyaz Maskeler*, çev. Orçun Türkay, İstanbul :Metis.
- Fraser, Ian (1998), *Hegel and Marx The Concept of Need*, Edinburg: Edinburg University Press.
- Geels, L. (Yapımcı) & Van Diem, M. (Yönetmen). (1997). *Karakter* (Sinema Filmi). Hollanda: First Floor Features Almerica Film.
- Gültekin, Gökhan (2018), "Hegel'in Efendi-Köle Diyalektiği Çerçevesinde Spartacus (Spartaküs) Filmi Üzerine Düşünceler", *Sinefilozofi*, 3(5), 25-44.
- Gros, Frédéric (2020), *İtaat Etmemek*, çev. Zeynep Büşra Bölükbaşı İstanbul: YKY.
- Hegel, Georg W. (1991), *Hukuk Felsefesinin Prensipleri*, çev. Cenan Karakaya, İstanbul: Sosyal.
- Hegel, Georg W. (2008), *Hegel- Fikir Mimarları 1*, çev. Nejat Bozkurt, İstanbul: Say.
- Hegel, Georg W. (2011), *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea.
- Heidegger, Martin (2020), *Hegel'in Tinin Fenomenolojisi*, çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Alfa.
- Honneth, Axel (2016), *Tanınma Uğruna Mücadele*, çev. Şükrü Karakoç, İstanbul: İthaki.
- Houlgate, Stephan (1998), *The Hegel Reader*, New Jersey: Blackwell.
- Kojève, Alexandre (2015), *Hegel Felsefesine Giriş*, çev. Selahattin Hilav, İstanbul: YKY.
- Pinkard, Terry (2012), *Hegel*, çev. Mehmet B. Albayrak, İstanbul: İş Bankası.
- Türkyılmaz, Çetin (2011), "Hegel'de Gerçekleşme Kavramı" *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28 (1), 197-205.

-Araştırma Makalesi-

Pardon Ruhum Nerede?
Cold Souls Filminin Platon'un Ruh Felsefesi Anlayışı Bağlamında
İncelenmesi

Bercesto Gülçin Özdemir*

Özet

Madde mi daha ağırdır mana mı? Ruhsuz bir bedeni mi yeğlersiniz bedensiz bir ruhu mu? Doğduğumuzdan andan itibaren zihnimizin derinliklerinde kendi varoluşumuzu anlamlandırma sürecinde ruhumuzla hayatı deneyimlemeye açılmaktayız. Cold Souls (Dondurulmuş Ruhlar, Sophie Barthes, 2009) filmi, bilim-kurgu türünün özelliklerini taşıyan ve kara komedi türünü de hatırlatan uyuşmalarıyla izleyiciye birçok sorgulama alanı açmakla birlikte ruhun bedenle ilişkisini derin bir izlekte düşünme penceresini aralar. Bu aralıktan varoluşumuza dair anlamlandırmalar da üretmemize izin verir. Keza film, Rene Descartes'in The Passions of the Soul (Ruhun Tutkuları, 1649) eserinden "Beynin ortasına yerleştirilen küçük bezenin içindeki şeftir ruhun tutkuları." cümlesiyle ruha odaklanılacağına dair ilk işaretini verir. Bu çalışma, Platon'un ruh felsefesine yaklaşımı temelinde, ruh ve beden ilişkisini, bilgi ve ahlak anlayışı bağlamında sorgulamaktadır. Platon'un Sokrates'in düşüncelerinden verdiği referanslarla ruh kavramı hakkındaki söylemler detaylandırılmaya çalışılacak ve film anlatısının izleyiciye sunduğu ruh, beden ve varoluş kavramları tartışmaya açılacaktır. Descartes'e göre, insanın en önemli amacı üstün iyiyi bütün işlerde hedef edinmek ve ruhun memnuniyetini sağlamaktır. O halde filmin baş karakteri Paul, kendi ruhunu arayışında iyilik yolunda onu aramaya giriştiğinde üstün iyi bir hayat yaşamanın da penceresini kendi ruhuna açmakta mıdır? Descartes'in, ruh ve beden ikiliğine dair Platon ile paralellik taşıyan düşünceleri çalışmadaki tüm sorgulamaların farklı bir perspektiften anlamlandırılması amacıyla referanslarla desteklenmekte ve birçok sorunun tartışılmasına izin vermektedir.

Anahtar Kelimeler: Ruh, beden, varoluş, Platon, film felsefesi.

*Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye.

E-mail: gulcin.ozdemir@istanbul.edu.tr

ORCID : 0000-0002-3742-2739

DOI: 10.31122/sinefilozofi.873759

Özdemir, E. (2021). Pardon Ruhum Nerede? Cold Souls Filminin Platon'de Bilinç ve Özgürlük İlişkisi Bağlamında İncelenmesi Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (3), 101-118. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.873759>

-Research Article-

Excuse Me, Where Is My Soul? The Questioning of the Movie *Cold Souls* in the Context of Plato's Philosophy of Spirituality

Bercestte Gülçin Özdemir*

Abstract

*Is matter or meaning heavier? Do you prefer a body without a soul or a soul without a body? From the moment we are born, we open up to experience life with our soul in the process of making sense of our existence in the depths of our minds. The movie *Cold Souls* (Sophie Barthes, 2009) opens the spectator with many areas of questioning with its conventions that bear the characteristics of the science-fiction genre and remind the black comedy genre, as well as opening the window to the path of thinking deeply about the relationship of the soul with the body. It also allows us to make sense of our existence from this window. Likewise, the movie gives the first sign of focusing on the soul with the sentence "The passions of the soul are the chief in the small ornament placed in the middle of the brain" from Rene Descartes' *The Passions of the Soul* (1649) work. This study questions the relationship between soul and body in the context of knowledge and moral understanding based on Plato's approach to the philosophy of spirituality. The discourses about the concept of the soul will be tried to be elaborated with the references Plato gives from Socrates' thoughts, and the concepts of soul, body, and existence presented by the film narrative to the spectators will be discussed. According to Descartes, the most important aim of the human is to target the supreme good in all works and to ensure the satisfaction of the soul. Therefore, when the protagonist of the film Paul attempts to seek his soul in the path of good in his search for his soul, does he open the window of living a supreme good life to his soul? Descartes' thoughts on the duality of soul and body, which are parallel to those of Plato, are supported by references to make sense of all the inquiries in the study from a different perspective and allow many questions to be discussed.*

Keywords: Soul, body, existence, Platon, Film philosophy.

*Assoc. Prof. Dr., İstanbul University, Faculty of Communication, İstanbul, Turkey.

E-mail: gulcin.ozdemir@istanbul.edu.tr

ORCID : 0000-0002-3742-2739

DOI: 10.31122/sinefilozofi.873759

Özdemir, E. (2021). Pardon Ruhum Nerede? *Cold Souls* Filminin Platon'de Bilinç ve Özgürlük İlişkisi Bağlamında İncelenmesi *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 101-118. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.873759>

Received: 03.02.2021

Accepted: 14.06.2021

Extended Abstract

This study will try to elaborate the discourses about the concept of the soul with the references Plato gives from Socrates' thoughts, and open up for discussion the concepts of soul, body, and existence presented by the film narrative to the spectators. According to Descartes, the most important aim of the human is to target the supreme good in all works and to ensure the satisfaction of the soul. When the soul is satisfied, seeking the supreme good also attracts people in this context (Descartes, 1992, pp. XXI). So, when the main character of the film, Paul, attempts to seek his soul in the path of goodness in his search for his own soul, does he open the window to his own soul to live a supreme good life? Descartes' thoughts on the mind-body dualism, which are parallel to Plato, are supported by references to make sense of all the inquiries in the study from a different perspective and allow many questions to be discussed.

Plato was a metaphysician philosopher who was influenced by Pythagoras' thoughts, was a student of Socrates, was interested in wrestling, founder of the first university (academy) in history, and the touchstone of philosophy. He got his other name, Aristotle, which is Plato in the Islamic world, because it means flat and broad. Inspired by many teachings of Socrates, Plato criticized his teachings from time to time. One of the elements that transformed Plato, who experienced a break in his life upon the execution of his teacher, was his travels to Italy. Plato's thoughts constitute the basic foundation of many issues in the field of philosophy and mediate the emergence of ways of thinking from different perspectives. This study focuses on the soul. In this context, Plato's thoughts about the soul will be questioned within the framework of the soul philosophy he developed. The references given by Socrates, on the other hand, become important in corroborating Plato's thoughts.

Socrates, Plato's teacher, was one of his most important teachers who came across on his way to becoming a philosopher. Socrates' execution was a very important factor in the differentiation of his point of view as it caused ruptures in Plato's life. The Defense of Socrates is a work that contains Socrates' discourses before his execution. Although this work constitutes the basis of Plato's ideas, it has pioneered some of his thoughts to follow a different path than Socrates. Socrates attaches great importance to the soul in The Defense of Socrates. In Greek, the word nature is expressed as physis, and the verb to keep is expressed as ekhein. The word soul is formed by the combination of these two words (Plato, 2015a, pp. 49). Plato's student Aristotle's thoughts about the soul are also important. However, in this study, Aristotle's understanding of the soul is not elaborated because the fact that Plato's and Aristotle's philosophies of the soul are open to discussions in different contexts prioritizes the possibility of dispersing the population of the study. Likewise, the film narrative is opened to question by focusing on the context of Plato's soul philosophy. So, how did Aristotle define the soul in his work called Phaedo (On the Soul).

References are given in the context of Plato's thoughts within the framework of the events and scenes that take place based on the plot developed in the film narrative. However, it would be correct to indicate that when referencing Plato's thoughts with the film narrative, his thoughts are not given within a systematic framework based on a periodic chronology. In this context, it is important to state that Plato's thoughts about the soul and body changed over the years. This state arises from the perspective reached by Plato's systematic thinking that developed with what he experienced and read.

This study uses the question "Does Paul open the window of living a superior life to his own soul when he sets out to seek it in the pursuit of good in his search for his own soul?" as a base. The presentation of the concepts of soul, body, and existence that emerged with this question in the context of their relationship with the movie character Paul becomes important for the inquiries of the study. While the study questions the relationship between the concepts of soul, body, and existence based on the movie character Paul, the study also focuses on the close association of each concept with each other. Therefore, the purpose of this study is to bring forward the relationship between soul and body, within

the framework of knowledge and moral understanding, based on Plato's approach to the philosophy of the soul. In this manner, Socrates' thoughts about the soul were associated with the concept of soul addressed in the film narrative. The viewer develops different inquiries while thinking about these concepts in the filmic time.

The method of the study is to examine the film on a philosophical basis with Plato's thoughts and to make viewers think about the filmsophical inquiries and discussion processes. The film was examined within the framework of Plato's thoughts and the examination revealed that the value that the movie character Paul attributed to his soul differed and deepened.

The results of the study are stated in detail in the conclusion section. Nevertheless, the fundamental conclusion that the study has reached is that when Paul attempts to seek his soul in his pursuit of goodness, he opens the window of living a superior life to his own soul. Before freezing his soul, Paul, who does not believe in the necessity of his soul, finds it harder to live with a very small part of his soul because, while thinking about concepts such as good, bad, soul, body, and existence in life, Paul faces these concepts in search of his soul. His soul has been with him from the moment he was born and does him good all the time. The value Paul attributed to his soul lies at the heart of living a life in which he feels better spiritually. All the processes he went through about his soul help him to understand the preciousness of his soul and body.

In this context, let's ask before moving on to the film narrative analysis, what will Paul, the main character of the film, question with his own spirit, how will he find the good and the right thing? What will Paul's soul show him in life? What will the pain of a soulless body make Paul see? And the answers to many questions like these will be tried to be interpreted through Plato's philosophy of the soul.

Giriş

Ruhuma Binbir Mektup

*Ben şimdi çok uzun bir seyahate çıkıyorum,
Faninin bilmediği, ölümsüzlerin koşturduğu dünyaya,
Oralardan el sallıyorum sizlere,
Bazen oradan da alıp başımı gidiyorum,
Dehlizlerin koyu renginde yürüyorum,
Aniden yaşamımı canlandırıyorum gözümde,
Ne çok yaşamışım diyorum,
Ne çok sevinmiş ne çok üzölmüşüm,
Ama ne çok biriktirmişim,
En çok ruhuma teşekkür ediyorum,
Ona şarkılar söylüyorum en incelikli yerlerden,
En umulmaz baharlarından çiçekler alıyorum yine ruhuma,
Ve yürüyorum yine ruhumun en derinliklerine,
Kimseye aldırış etmeden yürüdüğüm yolda,
En büyük teşekkürü yine ruhuma ithaf ediyorum.*

Platon, Pisagor'un düşüncelerinden etkilenmiş, Sokrates'in öğrencisi olmuş, güreş sporuyla ilgilenmiş, tarihteki ilk üniversitenin (akademinin) kurucusu, felsefenin temel mihenk taşı meta-fizikçi bir filozoftur. Diğer adı, İslam dünyasında Eflatun olan Aristokles yani Platon, bu adını yassı ve geniş anlamlarına geldiği için almıştır. Sokrates'in birçok öğretisini temel alan Platon, onun öğretilerine zaman zaman da eleştiri getirmiştir. Hocasının infazı üzerine hayatında kırılma yaşayan Platon'u, en fazla dönüşüme uğratan unsurlardan biri de İtalya'ya yaptığı seyahatler olmuştur. Platon düşünceleri, felsefe alanında birçok konunun temel dayanağını oluşturmakta ve farklı perspektifte düşünüş biçimlerinin de ortaya çıkmasına aracılık etmektedir. Bu çalışmada, konumuz ruha odaklanmaktadır. Bu bağlamda, Platon'un ruh ile ilgili düşünceleri onun geliştirdiği ruh felsefesi çerçevesinde sorgulanacaktır. Sokrates'ten verilen referanslar ise, Platon'un düşüncelerini pekiştirmede önemli hale gelmektedir.

Platon'un hocası Sokrates, onun filozof olma yolunda karşına çıkan en önemli eğitmenlerinden biriydi. Sokrates'in infazı, Platon'un hayatında kırılmalara yol açtığı gibi bakış açısının farklılaşmasında da çok önemli bir etmen olmuştur. Sokrates'in Savunması, Sokrates'in infazından önceki söylemlerini içeren bir eserdir. Bu eser, Platon'un fikir yürütmelerine temel teşkil etmekle birlikte bazı düşüncelerinin Sokrates'den farklı bir şekilde izlek izlemesine öncü olmuştur. Sokrates, Sokrates'in Savunması'nda ruha büyük bir önem atfeder. Yunanca'da doğa kelimesi, *physis*, tutmak fiili ise, *ekhein* olarak ifade edilir. Ruh kelimesi ise, bu kelimenin birleşmesiyle oluşmuştur (Platon, 2015a, p. 49). Platon'un öğrencisi Aristoteles'in ruh hakkındaki düşünceleri de önem arz etmektedir. Ancak, bu çalışmada, Aristoteles'in ruh anlayışı detaylandırılmamaktadır. Çünkü, Platon'un ve Aristoteles'in ruh felsefelerinin birbirinden farklı bağlamlarda tartışmalara açık olması çalışmanın evreninin dağıtılabilirliğini önlemektedir. Keza, film anlatısı Platon'un ruh felsefesi bağlamında odaklanarak sorgulamaya açılmaktadır. Peki Aristoteles *Phaidon (Ruh Üzerine)* adlı eserinde

ruhun tanımını nasıl yapmıştır? Ruh, biçim anlamında bir tözdür, yani belirli nitelikteki bir cismin niteliğidir. Ruh, kendinde hareket ve dinginliğin bir ilkesi olan doğal bir cismin neliği ve biçimidir. Aristoteles, tanımını daha da somutlaştırmak için, görme için göz ne ise, beden için ruh odur diyerek bedenle, ruh arasındaki ilintiliğe de dikkat çekmektedir (Aristoteles, 2018, p. 75). Dolayısıyla, Aristoteles, beden ve ruhun birbirine bağlı oluşunu ifade etmesinin yanı sıra ruhun temel bir töz olduğu fikrini açıklaması ruha verdiği değeri ve anlamlandırmayı açıkça ortaya koymaktadır.

Ruha Sokrates'te ve Platon'da da değer verilir, ancak her iki filozofun ruha atfettiği değerlerde bazı farklılıklar mevcuttur. Platon'da bilgi teorisinin içeriğiyle bütünleşen bir ruh kavrayışı mevcuttur. *Phaidon* adlı eserde bahsedilen ruh, ideaların epistemolojik bağlaştığı haline gelmektedir ve ruh, tüm bilişsel etkinliğin arkhesi olmaktadır (Peters, 2004, p. 231). Dolayısıyla, Platon'un bilgi anlayışının temelinde ruh önemli bir temel olarak yer almaktadır. Ruh Sokrates açısından ise, onurdan da paradan da şöhretten de üstündür. En yüksek eğitimin ruhta gerçekleştirilmesi gereğini savunan Sokrates, amacının bu söylemin arkasında durmak olduğunu belirtmiştir (Platon, 1998, pp. 64). Sokrates, tanrısal ruhun onu hiçbir zaman bırakmadığını ve her zaman ona bir ses olarak kendini hissettirdiğinin de altını çizmiştir (Platon, 1998, p. 67). Platon da hocası Sokrates gibi ruhu, insanoğlunun varoluşundaki en önemli kavramlardan biri olarak görmektedir. Platon, *Epistles'de*, (*Mektuplar*) insanın ruhunun bedene girmeden önce idealar dünyasıyla tanıştığını öne sürer. Bu nedenle insan ruhu, önceki varoluşundan dolayı gerçek bilgiye sahiptir ve bu ruh, bedene hapsolunca varolan bilgi unutulmaktadır. Ancak, diyalektiğin yardımıyla bu bilgiler anımsanarak tekrar hatırlanabilmektedir (Platon, 2015b, p. 32). Tanrı, ruhtaki ölümsüzlük ilkesinden hareketle ruha bedeni koymuştur. Bedenin görevi, ruhu taşımasıdır. Ruhun içinde kötülüğü en fazla besleyen şey haz, iyilikten uzak durduran acı, kötü tavsiyelerde bulunan atılgarlık, zor sakinleşen öfke ve insanları kolayca kandırabilen umut bu ruha eklenmiştir (Platon, 2015c, p. 87). Platon'un bilgi anlayışı bağlamında bilginin en önemli kaynağı olan ruh, ideaların da gerçekliklerini barındırmaktadır. Faniliğin içinde olduğu yaşadığımız dünya ise, ideaların kopyalarını bizlere sunmaktadır. Dolayısıyla, ebedi ve ezeli olan da bu dünyada değildir. Bu dünya dışında ezeli ve ebedi olana kavuşacağımız içindir ki ruh, Platon açısından doğru bilgiye erişen olmaktadır. Kötünün ve iyinin ayırdına varan da ancak ruhtur. İnsanoğlunun ruhu ve bedeni Platon'a göre kötü ile karşılaşmazsa, iyinin faydasını anlayamamaktadır. Bu nedenle iyi, kendi başına işe yaramayan bir şeydir (Platon, 1958, p. 129). Ruha bilgi anlayışı bağlamında atfedilen, ebedilik ve ezellik fikri ile ruhun ölümden önce ve sonra varolması fikri, Platon'da *Phaidon* adlı eserinde somutlaşmıştır. Platon'un, orphik-pythagorik ruh göçü teorisine dair görüşleri de bu dönemde kendisi tarafından daha detaylı hale getirilmiştir (Zeller, 2008, pp. 206). Ahlak anlayışı bağlamında da Platon'un nihai hedefi iyiyi ve mutluluğu bulmaktır. Ruhtaki uyum durumu içsel entelektüel düzen ve ahlaki düzenle yerini bulmaktadır. Bireyler çarınca gerilecek bir suçla suçlansalar bile ilkelerinin doğruluğundan şüphe etmemelidirler (Zeller, 2008, p. 211). Platon'un bilgi ve ahlak anlayışı çerçevesinde ruha atfettiği değerleri ve ruhun ilişkili olduğu olguları tekrar düşündüğümüzde, ruhun bedenden daha önemli olduğu söylenebilmektedir. Keza, ruh ebedi yaşayan olarak da ölümsüzdür ve bilgiyi de bedenden önce bilendir. Ancak, önemle dikkat çekilmesi gereken nokta Platon'un bilgi anlayışı çerçevesinde ruhun ebedi ve ezeli olduğu fikrinin son dönem eserlerinden biri olan *Phaidon'da* dile getirmiş olduğudur. Ruh ve beden ilişkisine dair düşünceleri, olgunluk dönemi olarak adlandırılan dönemde yazdığı *Phaidon*, *Phaidros* ve *Politeia'da* (*Devlet*) daha farklı, yaşlılık dönemlerinde yazdığı *Timaios'de* (M.Ö. 360 yıllarında yazıldığı tahmin ediliyor) daha farklı okunmaktadır. Ruh ve beden, bu eserlerde birbirine zıt hatta yabancı görünürler. Beden, ruha hapsolmuştur, bir zidan içindedir ki bu tasvir ruh ve beden arasındaki ayrımı keskin bir şekilde açıklamaktadır. *Timaios'da* ise, duyuşal büyük dünya (makrokozmos), mümkün olan en büyük iyilik örneği olarak tasvir edilmekte, duyuşal küçük dünyayı (mikrokozmos) ve onun maddesini, bedenini teşkil eden şeyi de mümkün olan en büyük iyilik, mükemmelliğin eseri olarak kabul etmektedir (Arslan, 2006, p. 362).

Film anlatısında gelişen olay örgüsünde gerçekleşen olaylar ve sahneler çerçevesinde, Platon'un düşünceleri bağlamında referanslar verilmektedir. Ancak, film anlatısı ile birlikte Platon'un düşünceleri referans verilirken ona ait düşüncelerin periyodik bir kronolojiye dayanan sistematik dahilinde verilmediğini söylemek doğru olacaktır. Platon'un ruh ve beden ile ilgili düşüncelerinin yıllar içinde değiştiğini belirtmek bu bağlamda önemlidir. Bu durum, Platon'un deneyimledikleri ve okuduklarıyla gelişen düşünme sistematığının eriştiği bakış açısından kaynaklanmaktadır.

Bu bağlamda, film anlatısı incelemesine geçmeden önce soralım, filmin baş karakteri Paul, kendi ruhuyla neleri sorgulamaya tabi tutacak, iyi ve doğru olanı nasıl bulacaktır? Paul'ün ruhu hayatta ona neleri gösterecektir? Ruhsuz bir bedenın sancısı Paul'ün neleri görmesinine olanak tanıyacaktır gibi birçok sorunun cevabı Platon'un ruh felsefesi aracılığıyla anlamlandırmaya çalışılacaktır.

***Cold Souls* Filminin Platon'un Ruh Felsefesi Bağlamında İncelenmesi**

" Sokrates'e göre ruh, okuma ve alıştırma sayesinde bilgi kazanır ve sağlığını korur."

(Platon, 2010a, p. 465).

Film anlatısı, insan ruhunun varoluşundaki değeri izleyiciye bilim-kurgu bir içerikle sunmaya çalışmaktadır. Keza film, Rene Descartes'in *The Passions of the Soul (Ruhun Tutkuları, 1649)* eserinden "Beynin ortasına yerleştirilen küçük bezenin içindeki şeftir ruhun tutkuları." cümlesiyle anlatının, ruha odaklanacağına dair ilk işaretini verir.

Filmin baş karakteri Paul, New York'ta yaşayan, kendinden sıkılmış ve hayatı mutsuzlukla alımlayan bir aktördür. Paul, insanların ruhlarını sakladıklarını açıklayan bir şirketin gazete ilanını görür ve ruhunu bir süreliğine saklama kararı alır. Ruhsuz beden ya da bedensiz ruhları sakladığını lanse eden şirket, insanlara bu konuda hizmet verdiklerini reklam ilanlarıyla duyurmuştur. Şirketin mekansal tasarımındaki fütüristik görsellik, izleyiciyi bilim-kurgu anlatısı içine sokmayı başarmaktadır. Çünkü, filmin başlangıcında Paul'ü tanımaya çalıştığımız ilk dakikalarda bilim-kurgu izlediğimizi düşünmeden filmin içine dalarken ruhu saklama şirketi ile karşılaştıktan sonra fikrimiz değişmektedir. Hem şirketin içeriği hem de mekansal kurgusu bilim-kurgu janrına giriş yaptığımızı göz kırparken kara komedi janrına dair ironiyi de içinde barındıran bir anlatım dilini sunmaktadır.

Film anlatısı, Paul'ün oyun provasındaki diyalogları ile ruh saklama şirketi arasındaki olay örgüleri arasında ilerler. Anton Çehov'un eseri *Vanya Dayı'daki (Uncle Vanya, 1898)* rolüne hazırlanan Paul, oyundaki karakter gibi hayatı sorgulama dönemi geçirdiği için rolüne ve karakterine içkin bir durum sergilemektedir. Ruh saklama şirketindeki doktora, kendini çıkmazda hissettiğini ve hayatta ne yapacağını bilmediğini söyleyen Paul, çözümü ruhunu saklamada bulur. Şirketin sahibi olan doktorla Paul arasında geçen diyaloglar, varoluş problemlerinin ve ruh felsefesinin derinliklerine dair sorgulamaların aralanmasında büyük rol oynar. Mutlulukla ilgili Paul ile konuşmaya başlayan doktor, ruhları nasıl sakladıklarını anlatırken görünmez olan bir olguyu görünür hale getirerek izleyicinin ruhla olan ilişkisini daha farklı kılabilmektedir. Paul ile doktor arasında gelişen bu diyalog, Sokrates'in öğrencileriyle gerçekleştirdiği diyalektik düşünme izleğini bize anımsatır. Keza, doktor da Sokrates gibi karşısındaki kişinin mutlulukla ilgili sorgulamalarının önemli olduğunu sezmektedir.

Doktor: Mutluluk, etrafınızdaki insanları mutlu olduğunuza inandırmak değildir.

Paul: Mutlu olmaya ihtiyacım yok, sadece acı çekmek istemiyorum.

Doktor: Dürüstçe söyleyeyim, acı çekmeden yaşamının yeterli olduğuna mı inanıyorsunuz?

Herkes mutlu olmak ister, eminim ki siz bir istisna değilsiniz.

Bu diyalog sonrası Doktor Flintstein, Paul'e aynı formdaki kutularda saklanan, farklı ruhları göstermeye başlar.



Görsel 1: Doktor Flintstein, Paul'e şifelenmiş farklı ruhları göstermektedir.

Her şişenin içinde değişik büyüklüklerde ruh tanecikleri vardır. Doktor, Paul'a ruhundan kurtularak her şeyin daha anlamlı hale gelebileceğini ifade eder ve ruhunu saklatması için ona telkinlerde bulunur. Paul, doktorun önerisini kabul eder ve bir makinenin içine girer. Paul'ün bu kararı alırken Platon'un ruh, bedenden daha güçlüyse ve karmaşa içine kalıyorsa bedene rahatsızlık verip, hastalıkları getirmektedir, düşüncesi akla gelir (Platon, 2015c, p. 110). Paul'ü soktukları makine, günümüzde tıp alanında kullanılan MR makinelerine benzeyen, tasarımı yine fütüristik düşünülmüş oldukça büyük bir makinedir. İnsanlar makinenin içine yatay olarak yatarlar ve ruhlarının alımı bu makinede gerçekleştirilir. Ruh simülatörü olarak adlandırılan bu makine, bireylerden yüzde kaç oranında ruh alınabildiğinin bilgisini de verir.



Görsel 2: Paul karakterinin ruhunu dondurması için girdiği ruh simülatörü makinesi.

Doktora göre, bir bireyden ne kadar fazla yüzdeyle ruh alınır, o birey o kadar rahatlamaya erişebilecektir. Paul, makineden çıktıktan sonra kendini “boş” ve “hafif” ve “harika” olarak hissettiğini söyler. Ruhunun saklanması için doktorla sözleşme imzalar ve alınan ruhunu bir kutunun içine saklayarak, emanet dolabına kilitler. Ruhuna ilk önce bakmaktan çekinen Paul, sonra kendi isteğiyle kutuyu açarak ruhuna bakmak ister ve nohut ufaklığında bir ruhla karşılaşır. Ruhuna bakarken onu yere düşürdüğü an doktor ile birlikte panikler. Ruhunu bulup, tekrar kutuyu koyan Paul, şirketten ayrılır ve ruhu olmadan kendini algılamaya çabasına girer. Tartılır, aynaya bakar, parfüm sıkar, kendi fotoğrafını çeker ve tekrar aynada kendine bakar. Kötü ve iyi kavramlarının ancak ruhun, bedenle birleştiğinde ortaya çıkacağına inanan Platon’a göre ruh yoksa, iyi ya da kötü de yoktur (Platon, 2015b, p. 69). Paul, ruhunu saklattığında hiçbir duyguyu hissetmediği gibi kötü ve iyi olan davranışın ya da söylemin aktarılmasında da olumsuz durumlar yaşar. Keza, eşi Claire’in arkadaşlarıyla yemek yediği sırada bir kadına duygusuzca bir karşılık verdiğinde, bu söylemin ardındaki olumsuzluğun ve kötü davranış biçiminin ne anlama geldiğini sorgulamaz. Bir anlık söylediği cümlenin ne kadar kırıcı olduğu ya da bir insanı üzüp üzmediği meselesi de Paul için anlamsız olduğundan, ruhunun varolmadığı gerçeği daha görünür hale gelir, iyi ve kötü Paul için yoktur. Ruha dair en büyük kötülükler hakkında Sokrates ve Polos’un sorgulamalarını hatırlatır Paul’ün içinde bulunduğu durum ve ruh hali. Platon’un *Gorgias* (M.Ö. 380) eserinde bu sorgulama detaylı şekilde görülmektedir. Sokrates, ruha yapılacak en büyük kötülüklerin, zenginlik, hastalık, adaletsizlik, beden ve ruha karşı fakirlik olduğunu dile getirirken bu kötülüklerin içinde en büyüğünün ruhun kötülüğü olduğunu savunur (Platon, 2016b, pp. 92- 93). Paul de bir bakıma ruhunu dondurarak ruhuna en büyük kötülüğü yapmıştır. Kendi varoluşuna ait en önemli unsuru dondurmak ruhun kötülüğüne giden yolda deneyimlenen en büyük kötülük olsa gerek, denilebilir. Bu da yetmiyormuş gibi ruhsuz şekilde dolanırken bundan yakınıp bir başkasının ruhunu kiralaması da başka bir ruha yaptığı kötülüktür. Ruh alınıp, satılan, kiralanmış bir olgu olarak gören Paul’ün içinde düştüğü varoluş krizi kendi içinde oldukça çelişkili ve düşündürücüdür. Bu krizin öylesine olumsuzlayıcı yanları vardır ki insanlığın varoluşundaki en önemli meselenin odağındaki ruh olgusunu dahi görünmez ve değersiz kılabilir. Keza, kendi benliğinden uzaklaşan Paul’ün çevresindeki insanlara karşı duyarsız ve duygusuz tavırlarda bulunabilmesindeki rahatlık, onun kendi ruhuna yaptığı kötülükten temellenmektedir.

Film anlatısı ilerlerken sarışın bir kadın karakterin filmdeki işlevinin önemli olacağına dair film, izleyiciye göz kırpar. Adı Nina olan bu karakteri ruh saklama şirketine girerken görürüz. Filmin başlangıcında mantık silsilesi içinde giden sahneler arasına sıkıştırılmış bir sekansta izleyiciye gösterilen Nina, çalıştığı ruh saklama şirketinin kartını başka insanlara verirken sunulur. Bağlantısız sahnelere geçişlerle, Nina karakterinin işlevselliği hakkında izleyiciye soru işareti bırakılır. Nina, ruhunu geri isteyen insanlara, imzaladıkları sözleşmede bulunan ncnr adlı madde nedeniyle hukuki hakları olmadığına dair açıklamalar yapar. Nina, bu diyalogları gerçekleştirirken bir fabrikada gösterilir. Böylece, Nina’nın ruhların alınıp, satıldığı, saklandığı, kullanıldığı bir şirket adına çalıştığı öncelenebilir.



Görsel 3: Nina karakteri.

Nina karakterini tanıdıktan sonra Paul'ün dış dünyasıyla çatışmalarına ve iç dünyasıyla olan hesaplaşma anlarına dönülür. Claire ile birlikte zaman geçirdiği anlarda, Paul'ün Claire'e karşı olan tuhaf davranışları eşinin dikkatini çeker. Claire'e dokunduğunda Claire'in derisinin pullarla kaplı hissettiği algısını onunla paylaşır ve bu durum Paul'ün sadece ruhsal anlamda boşluğa düştüğü algısını yansıtmaz, Paul aynı zamanda bedensel ve fiziksel olarak da farklı hissetme çemberine geçiş yaşamıştır. İnsan oluşu unutmuşçasına başka bir beden içinde yüzde beşlik kalan ruhuyla hayatı deneyimleme çabası içine girmiştir. Aslında Paul, ruhu varken daha etken ve daha hayatın içinde olan birey olduğu fikrini vermektedir. Keza, ruhunu saklattıktan sonra başına gelen olaylar ve durumlar, onun ne kadar hassas ve naif yönleri olduğunu kendisine ve çevresine hatırlatmaktadır. Bu kez Platon'un *Phaidon* adlı eserinde Sokrates ve Kebes arasında gelişen, ruh ve beden arasındaki yakın ilişkiyi detaylandıran dialog hatırlanır. Sokrates, ruhun bedenden ayrıldığında yanına bedenden hiçbir şey almadığını belirtir ve insanın yaşam sırasında bedenle isteyerek hiçbir ilişkide bulunamayacağını da söyler (Platon, 2015d, p. 78). Descartes'in de ruh ve beden ikiliğine dair düşüncelerinde ruha bedenden daha büyük bir önem atfettiği görülmektedir. "Düşünüyorum, öyleyse varım." cümlesi, felsefe tarihinde temel sorgulama önermeleri arasındaki yerini alırken düşünme ile ruhun, ruh ile varoluşun arasındaki bağlantılılığın önemini tekrar ortaya çıkmaktadır. "Descartes, *Principles of Philosophy* adlı eserinde (*Felsefenin İlkeleri*, 1644), bedensel, fiziksel edimlerin ve en önemlisi düşünme gücünün ruhun bir sonucu olduğunu kanısına varmaktadır." (Descartes, 2007, pp. 55). Descartes için ruhun tutkuları hakkında da bilgi sahibi olmak için izlenecek yol, ruh ve beden arasındaki ayrılığı incelemektir (Descartes, 2013, p. 8). Bu iki kavram arasındaki ayrımlar, ruhun bedenle ayrılmaz görünen birlikteliği kadar, ruhun bedene yüklediği işlevleri ve bedenden ayrı yaşantıladığı deneyimlerin önemliliğini insanlara sunmaktadır. Descartes, *Ahlak Üzerine Mektuplar*'da da (*Lettres sur la morale. Correspondance avec la princesse Elisabeth*) ruhun bedenden daha asil olduğunu vurgulamaktadır. Ruh, hayatta mevcut olmayan zevkleri ve memnurlukları tadabilir ve ölümden korkmanın dahi önüne geçebilir (Descartes, 1992, pp. 48). O halde, Platon'un Sokrates'ten verdiği referans temelinde ve Descartes'in düşüncesi çerçevesinde Paul, ruhunu saklattıktan sonra meydana gelen olaylar neticesinde sıkılıp, bunaldığı ruhunun aslında ne kadar kıymetli olduğunu ruhsuz kalmayı deneyimleyerek anlamıştır, denilebilir. Paul, bedeninin bu bağlamda geçici mahiyetini de görmüş bulunmaktadır. Beyinde iletişim kurmak için meydana gelen sistematik zihinsel süreç, bireyin ağız yoluyla konuşmasını ve iletişimde bulunmasını sağlar ve bu yolla bedenin fiziksel özellikleri sayesinde kişi çevresiyle etkileşime geçer. Bireyin düşünce süzgecinden geçirerek iletişim kurmasını sağlayan cümleler, onun ruhsal özelliklerine bağlı olarak gelişen ve değişen duygulardır. Bu bağlamda, Paul'ün, eşi Claire ve arkadaşlarıyla yemek yediği sahne, ruh ve beden işleyişi arasındaki farklılığı gösterdiği gibi duygusal tepkilerin de ruhta varoluşundaki önemi ortaya koyar.

Claire ve onun birkaç kadın arkadaşıyla bir akşam yemeğinde sohbete katılan Paul, Claire'in arkadaşını söylediği cümleler nedeniyle kırar. Ailesinden birinin ölüm döşeginde olduğunu belirten kadın karaktere, Paul, "neden fişini çekmiyorsunuz?" diye soğukkanlı ve hissiz şekilde yorum yaptığı anda masada yaşanan soğuk duş, Claire'in Paul'de algıladığı garipliği daha anlaşılır kılar. Masada meydana gelen derin sessizlik ve soğuk hava Paul'ün umurunda bile olmaz, hatta kerevizini ses çıkararak yemeğe devam eder. Kerevizin çıkardığı ses, ruhsuz bir bireyin algılanamaz davranışlarını ve hissiz algısını adeta vurgulu bir biçimde imler. Platon, *Philebos*'da (MÖ 4. yüzyıl), Sokrates'in, Protarkhos ile diyalogunda ruh ve beden arasındaki ilişkide duyguların ruh ile olan ilişkisine değindikleri bölümü aktarır. Sokrates'e göre, ruha ulaşmayan duygular, ruhu kapsamaz ve ruh, bedene ulaşanları duymadığında duygusuzluğun ortaya çıktığı düşünülür (Platon, 2013, p. 66). Paul, ruhunu saklattığında, duygularından da ayrıksı yaşar, adeta bir nesne gibi hayatı deneyimler. Bu deneyimleme içinde, bedeninde varolan duyumsamaları algılamakta zorlanır ve giderek duygusuzlaştığı noktada kendini dahi algılamakta güçlük çeker. Ne yemek yerken çıkardığı sesi önemser ne de bir başkasının acısını algılamayı değerli kılar. Makineleşmiş yapay zekalar gibi hayatın

içinde yaşamı deneyimleyen bir varlık gibidir. Bu nedenle, ölümü bekleyen bir insanın ölümle buluşması, onun için daha anlaşılırdır. Ruhu olmayan bir bedenın hayatı anlamlandırma şekli ancak "neden fişini çekmiyorsunuz?" önermesinde karşılığını bulmaktadır. Platon, *Diyaloglar'* da, insanda her şey ruha, ruhun kendisi de akla bağlıdır, der (Platon, 2010a, p. 174). Bu cümle Platon'un ruh felsefesine ilişkin anlamlandırabileceğimiz önemli bir cümlesidir. Eğer Platoncu bakış açısından her şeyimizin ruha, ruhun da akla bağlı olduğunu varsayarsak Paul'ün ruhunu kaybedişindeki umutsuzlukla birlikte yitirdiği akli melekelerinin düzensizliğinin ruhunu kaybetmesinden kaynaklı olduğunu söyleyebiliriz. Varlık ile birlik arasındaki ilişkiyi aynı eserde sorgulayan Platon, varlığın olması muhtemel olan en küçük ve en büyük şeylerde, her şekilde var olduğunu söyler (Platon, 2016a, p. 122). O halde ruhun varlığına ilişkin Platoncu bir düşünce izleği izleyerek ruhun varlığını sorgularsak, neye ulaşırız? Ruhun varlığı tabii ki mevcuttur, o kadar mevcuttur ki ruh olmadan birey, yaşamı anlamlandıramaz ve yaşamdan zevk alamaz. Ruhun varlığına dair en ufak parçalar insanların hücrelerine öyle sızmıştır ki hayattan zevk alamayan Paul bile ruhu olmadan varlığını hissedememekte, hayatı anlamlandıramamakta ve insanların duygularını da anlayamamaktadır. Sokrates'in bedene çektiği dikkat de bu bağlamda önem taşır. Sokrates'e göre, bedenın sağlıklı olması için ruhun sağlıklı olması gerekmektedir (Platon, 2010a, p. 174). Ruhun tam olması lazımdır ki sağlığından da şüphe edilmesin, dolayısıyla Sokrates'in düşünceleri, Paul'ün ruhsuzluğunun bedensel, zihinsel ve fiziksel yorgunluğunun kaynağını sunar gibidir. Ruhu olmayan bir bireyin bedeninden ne beklenebilir ki? Bu noktada, Eugenio Borgna'nın *Ruhun Yalnızlığı (La solitudine dell'anima, 2011)* eseri kendini hatırlatmaktadır. Borgna, beden acısının geçtiğinde iz bırakmadığını, ancak ruh acısının derinse silinmesinin güç olacağını ifade etmektedir. Daha da önemlisi Borgna, ruh acısının varlığının ve başkalaşımının kavranmasının kolay olmayacağını da dile getirmektedir (Borgna, 2018, pp. 63- 64). Ruhunun yüzde beşiyle hayatını idame ettiren Paul için zaten beden acısını anlaması bile zorken ruh acısını anlaması daha zor hale gelmektedir. Hatta, ruh acısını anlamlandırıp başkasıyla empati kurması konusu ise, neredeyse imkansız bir hal almaktadır.

Tiyatro sahnesindeki Paul'e döndüğümüzde, Paul, kamusal alanda da anlam verilmesi güç davranışlarını ortaya çıkarmaya devam eder. Bu kez tiyatro yönetmeni Paul'de varolan tuhaf davranış biçimlerinin farkında olduğunu kendisine belirtir ve onda birtakım anormallikler sezdiğini aktarır. Paul, hem özel alanda hem kamusal alanda yaşadığı başarısız iletişim biçimleri ve ilişkiler nedeniyle ruhunu geri alma kararı verir. Bu isteği neticesinde şirkete gider ve doktoruna hayatında hiçbir şeyin iyi gitmediğini söyleyerek ruhunu geri istediğini belirtir. Doktor, Paul'ün bu isteği üzerine, kendisine alternatif bir seçenek sunar ve ithal ettikleri ruhlardan birini ona vermek ister. Çünkü, doktora göre Paul ruhunu geri alırsa, daha katlanılmaz bir ağırlık hissedecektir. Bu nedenle, Paul'e ithal ettikleri ruhların yaptıkları işleri açıklayarak seçim yapmasında ısrar eder. Paul de Rus bir şairin ruhunda karar kılar ve iki haftalığına o ruhu kiralar. Sokrates'in *Theaitetos* ile olan diyalogunda Sokrates, ruhun hangi organ aracılığıyla algılandığını sorarken, *Theaitetos'*un, ruh, kendi gücüyle her şeyde ortak olanı düşünerek algılıyor, diyerek cevap vermesi üzerine Sokrates, mutluluğunu ifade eder (Platon, 2010a, p. 506). Paul'un hayatı algılama ve anlamlandırma sürecinde de Paul, ruhunu çevreleyen her şeyle ilişki içine girdiğinde ruhu yokken hissettiği duygular sayesinde ve başkasının ruhunu kiraladığında duyumsadığı hisler sayesinde ruhun bütünlüğüne dair birçok şeyi görür hale gelmektedir. Doktor ile Paul arasında bu diyaloglar gerçekleşirken Nina adlı gizemli karakterin şirkete geldiği görülür. Nina'nın film anlatısındaki işlevi, izleyici açısından olay örgüsünde meydana gelecek olan olaylara dair merak duygusunu açığa çıkarmaya başlar. Filmin başlangıcından itibaren mantıkla örülmüş sahneler arasındaki bazı sekanslarda Nina'nın neden gösterildiğine dair kuşkular daha da belirgin hale gelmiştir. Nina, olay örgüsünde hangi olaylar zincirinin neresindedir ve bu olaylar, izleyicinin motivasyonunu nasıl ayakta tutmayı başaracaktır, sorusu da akla gelen sorulardandır. Zira, Nina'nın soğukkanlı tavrı, ajan vari katı ve sert görünümü onun meydana gelecek önemli bir olayda mihenk taşı olacağını hissini alttan alta vermektedir.

Rus şairin ruhunu kiralamış olan Paul'e dönelim, peki Paul, Rus şairin ruhuyla nasıl hayatı deneyimlemeye başlamıştır? sorusunu izleyiciye sordurur. Paul'ün kiraladığı ruh, kendi ruhundan daha fazla sıkıntı verir ona. Gece uyuyamaz, ruhu daralır ve yürümek ister. Uyuyamadığı gece sıkılıp dışarı çıktığı anda bir otele girer ve orada kalmaya karar verir. Bu otelde gördüğü rüyalar Nina ile bağlantılıdır, keza kaldığı otel de Nina'nın Rusya'dan New York'a geldiğinde kaldığı oteldir. Paul'ün rüyasında gördüğü sahneler de Nina'nın gördüğü sahnelerle aynıdır. Paul ve Nina arasındaki ilişkideki metafiziki bağlantılılık ve parapsikolojik soru işaretleri izleyicinin aklına takılan diğer unsurlar olarak zihinde yer eder.

Paul, sabah uyandığında otelden çıkar ve sahile doğru yürüdüktan sonra evde uyuyan eşinin yanında soluğu alır. Kiraladığı şair ruhun ona daha çok sıkıntı verdiğini düşünen Paul, bu ruha dayanamaz ve geri vermek için doktorun ofisinin yolunu tutar. Doktor Flintstein ile görüşen Paul, kendi ruh vericisi ile görüşmek istediğini belirtir, doktor ise bu isteğin imkansız olduğunu söyler. Paul, kendi ruhunu geri almak için kararlı hale gelmiştir, çünkü kendi ruhunun değerini bu süreçte anlamıştır, ancak kutuda saklanan ruhunu yerinde bulamaz. Film anlatısında gerçekleşen bu olay, anlatı açısından önemli bir kırılmanın yaşandığı andır. Çünkü, ruhunu yerinde bulamayan Paul için açıklanması ve anlaşılması güç olan tuhaf olay örgüsü hızlı bir şekilde akmaya başlar. Paul'ün kendi ruhuna geri dönme isteği onun varoluşundaki ehemmiyeti anlamasına izin vermiş ve sıkıcı sandığı ruhunun aslında başka ruhlara göre daha yaşanabilir bir ruh olduğu olgusunu ona göstermiştir. Bu bağlamda, Paul, özünü daha iyi algılama ve anlamlandırma süreci geçirmiştir. Platon'a göre de ruhun öğrenmek istediği özün kendisidir (Platon, 2015b, p. 99). Öze ulaşmak için, birey kendini öncelikle tanımaya başlamalı ve tanıma süreci içinde kendiliğini detaylandırarak kendine dair her şeyi bilmeli ve kabul etmelidir. Paul'ün ruhu, ona dar gelse de, hayatını kendi ruhuyla anlamsız ve boş algılasa da kendi özüne dair olan her şey o sıkıldığı ruhta varolmakta ve Paul'ün özünü oluşturmaktadır. Aslında kendini sıkıldığını ve bunalttığını düşündüğü ruh, Paul'ü Paul yapan şeydir, hayattaki varoluşunun temelidir. Ruhunu kaybetmek, özünü de yitirmektir, özünü yitiren insan için hayat, bomboş bir tabula rasadır, tıpkı Paul'ün de hissettiği gibi. Peki Paul'ün, sıkıcı olduğunu düşündüğü ve sonrasında değerinde anladığı ruhu nerededir?

Paul'ün ruhu Nina tarafından Rusya'ya kaçırılmıştır. Nina'nın çalıştığı şirketin sahibi, eşinin isteği üzerine bir aktör ruhu çalması için Nina'yı görevlendirmiştir ve Nina da Paul'ün ruhunu çalarak Rusya'ya getirmiştir. Doktor Flintstein, Paul'ün ruhunun kaybolması üzerine Heraklitos'tan referans vererek düşüncelerini açıklama yoluna gider: "Ruh, içinde barındırdığı ateş oranında bilgedir." der ve Paul'ü yatıştırmaya çalışır. Çünkü, doktora göre Paul'ün kalan ruhundan tekrar ruh üretilme ihtimali olduğu gibi, kaybolun ruhun bulunması konusu zor değildir. Üstelik Paul'ün ruhuna kim sahip olmuşsa, o birey doktorun verdiği referansa göre, ancak bireyin kapasitesi oranında bilge olabilmektedir, bu nedenle Paul'ün kariyeri hakkında olumsuz düşünmesinin yanlışlığı da doktor tarafından açıkça dile getirilir.

Paul hayatında meydana gelen varoluş karmaşası içinde dış dünya ile de büyük bir karmaşa içine girmiştir. Ruhun, fiziken ve bedenen yaşadığı kaotik durum onun Claire ile yaşadığı ilişkinin daha da kötüleşmesine sebebiyet verir. Ruhunun saklandığını eşinden gizlediği için Claire, Paul'ün garip davranışlarına anlam veremez ve onun kendisini aldattığını düşünür. Paul'ün farklı koktuğunu ve farklı davranışlar içine girdiğini ona söylediğinde, Paul hissiz bir şekilde "aynı bedende farklı biri olsam yine beni sever miydin?" diyerek Claire'i sorgular. Claire, bu soru üzerine, Paul'ün ne demek istediğini anlamadığını söyler ve Paul, ruhunu sakladığını ilk defa eşine açıklar. Claire, Paul'ün yaptığı davranışa karşı oldukça sinirli tepki verir ve "şu an ruhsuz musun" diye kızgın bir ifadeyle sorarak hem gerçek hem de metaforik bağlamda Paul'ün ruhunun varoluşuna dair sorgulama alanı açar. Paul, bu soru üzerine, "Hala, yüzde beşi duruyor, Rus bir şairin ruhunu kiralamışım." diyerek donuk bir şekilde cevap verir. Paul, bencilce ve aptalca bir şey yaptığını fark ettiğinde çevresiyle olan ilişkisinin

çoktan bozulmuş olduğu görülür. *Theaitetos'* un şu sözü akla gelir, " ruhtaki en büyük kötülük, bilgisizliktir." (Platon, 2010a, p. 563). Bilmeyen, bilmediğini algılamadığı gibi, ona sunulanı da sorgulamadan kabul eder. Paul'ün ruhunu dondurmadan önce hiçbir şey sorgulamadan ruhunu dondurması bu savı destekler. Bir cahil gibi hareket ederek ruhunu donduran Paul, eksik bilgiden dolayı ruhunu kaptıran da olmuştur. Platon, *Euthydemos Parmenides* eserinde, Euthydemos ile konuşurken ölümsüzlüğe dair diyalog gerçekleştirir. Platon, ölümsüzlük bulursa dahi ölümsüzlükten yararlanmaya dair bilgi eksikliği varsa, bunun hiç bir avantajı olmayacağı sonucunu çıkarır (Platon, 2016, p. 54). Paul'ün ruhunu saklaması aslında çok önemli ve değerli bir şey gerçekleştirme hissindeki belirsizlik duygusunu hatırlatır gibidir. Keza, Platon'un bilgi eksikliğinden doğan boşluğa çektiği dikkat, Paul'ün bilinmezlikler diyarı içindeki halini somut şekilde örneklemektedir. Descartes, zayıf ruhların hastalığını, ihtiraslara kendini kaptırmalarında bulur. İhtiraslar içinde bulunan çelişkiler, bireylerin ruhunu acınacak hale sokabilir (Descartes, 2013, p. 36). Ruhunu saklayarak, içindeki sıkıntıdan ve mutsuzluktan kurtulma isteği de Paul'ü daha acınacak bir hale getirmiştir. Paul'ün bu noktaki sorgulanacak ihtirası, bilmediğine karşı olan kayıtsız ve sorgulamayan halidir. Paul, ruhunu saklayınca başına gelecekleri tahmin bile edemez, ancak ona sağlanan bu önemli olanak, onu erişmesi güç bir şeye erdirdiği için önceleri gücü elinde hissettirir. Gerçekliğe ve hakikate ait olgular aslında bu kadar önemli bir olanağın insana birçok şey sunmaktan çok, birçok şeyi elinden aldığına kanıtını gösterir.

Dr. Flintstein'e ruhunu geri almak istediğini söylemek için tekrar giden Paul, verici ile iletişim kurmak istediği konusunda ısrarcı davranır, ancak doktor, taşıyıcı aracılığıyla bunun mümkün olduğunu söyler. Paul, taşıyıcısının peşine düşer ve olay örgüsünün çözülme kısmına atılan ilk adım böylece atılmış olur. Paul'ün taşıyıcısı filmin başlangıcından beri anlatıdaki işlevselliği sorgulanan Nina'dır. Nina'yı otel odasında bulan Paul, kendine ait bir filmi Nina'nın izlediğini de görünce deliye döner ve kendisinden ne istediğini Nina'ya sorar. Nina, tüm olayları dürüstçe açıklar ve Paul'ün ruhunu geri alabilme konusunda yardım edeceğini söyler.

Nina'nın patronu Dimitri, eşi için bir aktörün ruhunun çalınması gerektiğini Nina'ya söylemiş ve buna Nina'yı zorlamıştır. Nina, Paul'e yaşanan gerçeklikleri anlatır ve birlikte Rusya'ya uçarlar. Dimitri ile tanışan Paul, ruhunu geri istediğini söyler, ancak Dimitri, Paul'ün isteğini geri çevirerek ona başka ruhlar alabileceğini söyler. Eşi Sveta, Rusya'da dizilerde rol alan yeteneksiz, sıradan bir oyuncudur. Gösterişe ve lükse meraklı Sveta, pop kültürde yaşayan, entelektüel olmayan görgüsüz ve kafası çalışmayan bir karakter stereotipi çizer. Oyunculukta iyi bir noktaya gelebilmek adına ruh satın almayı Dimitri'ye teklif eden de odur. Ancak, Sveta, Al Pacino'nun ruhunun ona verildiğini zanneder. Nina ile Paul, Sveta'nın izini sürüp, onu bulurlar ve onu ruh saklama fabrikasında bayılarak Paul'ün ruhunu Sveta'dan alarak Paul'e geri yerleştirirler. Paul, ruhuna kavuşma aşamasında ruh simülatöründe birbirinden farklı nesnelere, objelere, karakterlere ve metaforlara bakarak filmik bir rüyanın içine dalar. Başkasının ruhunu bırakıp, kendi ruhuna kavuşma süreci geçiren Paul, gördüğü rüyalarda benliğiyle ve bilinçaltıyla ilgili birçok şeyle karşılaşır. Aslında rüyası, ona birçok şeyi söyleme imkanı sunar, ancak oldukça kaotik ve karmaşık bir psikolojik ve zihinsel süreçten geçen Paul için rüyasını anlamlandırması da bir o kadar zor hale gelir. Paul'ün rüyalarını anlamlandırabilmek adına kısaca rüyasından bahsetmek gerektiğini düşünüyorum.

Küçük bir bebeğe beyazlıklar içinde bir önceki sahneden geçiş yapılır.. Paul, bir kapağı açar, bu kez, karanlık bir yerde masalarla yığılmış alanda bir adam ve bir çocukla aynı odada kendini görür. Hamile bir kadın o esnada görüntüye gelir, koltuğa oturmuş, kel yaşlı bir adam ile bakışan Paul, beyazlar giymiş bir çocuğa yatakta bakar. Beyazlar içindeki başka bir kadına başını yaslar ki daha önce gördüğü rüyada yine aynı sahneyi görmektedir. Beyazlıkların içindeki odada eşine sarılır ve bir bebeğin doğduğu gösterilir. Çalışmanın odağının dağılmaması adına, rüyaların çözümlenmesi ve anlamlandırılabilmesi için psikanalitik film kuramı bağlamında

tüm nesnelere, objelerin ve karakterlerin tek tek incelenmesi gerekliliğinin önemli olduğunu söylemekle yetinmeliyim. Paul, üzerinde beyaz takım elbisesiyle, rüyası bittikten sonra ruhuna kavuştuğu anda ağlamaklı haldedir, ayağa kalkar ve kendine gelmeye çalışır. Evine geri döndüğünde Claire'in yanına giden Paul, Claire'in başını okşayarak ona şefkat gösterir, Paul kendi benliğine kavuşmuştur. Şehirde dolaşırken yine sahil tarafına iner, bu kez orada Nina vardır ve birlikte yürürlerken film kapanır.



Görsel 4: Nina ve Paul sahilde.

“Peki Paul , ruhunu bulduktan sonra nasıl bir hayat yaşıyor sorusu akıllara gelebilir.” Belki filmin izleyiciye sorgulatmak istediği sorulardan biri de budur, kendi ruhunun değerini anlayan bir insan, bu değeri anladıktan sonra hayatı nasıl deneyimler, yaşam onun için ne hale gelir, yaşamdan zevk alabilmenin açımları nelerdir ve bunun gibi bir çok soru ile izleyici filmin kapanışıyla baş başa kalır. İnsanların bazılarının iyi bazılarının kötü hayat yaşadıkları üzerine sorgulamalar yapan Sokrates, “hoş bir hayat nedir”i sorgular. Sokrates, Protagoras ile dialoğunda, Protagoras’a şöyle der: “Hoş bir hayat yaşamak iyi, hoş olmayan bir hayat yaşamak kötü bir şeydir.”, Protagoras, bu söylem üzerine şöyle cevap verir, “Hoşa giden şeyleri iyilikte araması koşuluyla” (Platon, 2010a, p. 434). *Ahlak Üzerine Mektuplar*'da Descartes'in ruhun mutluluğa ulaşmasına dair görüşleri, Sokrates'in, hoş bir hayat yaşamaya dair görüşleriyle örtüşmektedir. Platon da bu bağlamda Sokrates'in görüşlerini onayladığı içindir ki Descartes'in görüşleriyle, Platon'un görüşlerinde paralellik vardır, denilebilir. Descartes, saadeti, ruhun memnuniyeti ve iç hoşnutluktan ibaret bir kavram olarak belirtmektedir. Mesut yaşamak için, ruhun memnun olması önkoşuldur (Descartes, 1992, p. XIV). Descartes'e göre, insanın en önemli amacı üstün iyiyi bütün işlerde hedef edinmek ve ruhun memnuniyetini sağlamak önemlidir. Ruh memnun olunca üstün iyiyi aramak da insanlara bu bağlamda çekici gelmektedir (Descartes, 1992, p. XXI). O halde Paul, kendi ruhunu arayışında iyilik yolunda onu aramaya giriştiğinde iyi bir hayat yaşamamanın da penceresini kendi ruhuna açmaktadır. Ruhunu saklamadan önce, kendinden ve ruhundan sıkılan Paul, başka ruhu taşıma olanağına erişse dahi sıkıcılığın muzdarip olduğu ruhuna geri dönme kararını verdikten sonra hayatına ve kendine dair hoş bir hayatın yolunu aralamış olur.

Yöntem

Bu çalışma, Platon'un ruh felsefesine yaklaşımı temelinde, ruh ve beden ilişkisini, bilgi ve ahlak anlayışı bağlamında film felsefesinin düşünce izlediğinde aradığı sorgulamalarla tartışmaya çalışmaktadır. Daniel Frampton, *Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto* (2006) eserinde, Gilles Deleuze'den referans vererek felsefenin sinemanın yarattığı kavramlarla çalıştığını aktarır. Filmin bizim düşünmemizin ötesinde kendine özgü bir düşünme hızına, hareketine ve dikkatine sahip olduğunu da vurgular (Frampton, 2013, p. 307). Bu izlekte, çalışmada sorgulamaya açılan konular ve kavramlar, film hızından da daha etkili ve güçlü düşünme süreçleri yaratabilmesi amacıyla tartışmaya açılmaktadır. Platon'un Sokrates'i kurgu bir karakter olarak çalışmalarında yer vermesi ve bu doğrultuda Sokrates'in düşüncelerinden verdiği referanslarla ruh kavramı hakkındaki söylemler detaylandırılmakta ve film anlatısının izleyiciye sunduğu ruh, beden ve varoluş kavramları sorgulanmaktadır.

Bulgular

Kendine ve benliğine ait olan ne varsa olduğu gibi kabul eden Paul, ruhunu geri kazanmak isterken de iyilik yoluyla bunu yapmaya çalışır. Platon'a göre, akıl, bilim, algı ve görüş dünyayı oluşturan önemli dört unsurdur ve bu dünyanın hiyerarşik yapılanmasında rol alan bu unsurlara akli ve cismani olanın terkihi tasavvur da eklenince iyi ideasına ulaşılmaktadır. İyi ideası da Platon'da tanrı ile özdeşleştirilmektedir (Zeller, 2008, p. 205). Bu bağlamda, Paul'ün ruhundaki iyiyi arayışı yolunda tanrı ile olan ilişkisinde önemlidir. Tanrının ona verdiklerinin farkında olmayışı, Paul'ün varoluşundaki değeri algılamasında zorluk yarattığı içindir ki ruhunu bile değersiz görme eğilimi yaşamıştır. Ancak, dikkat çekilmesi gereken önemli bir husus vardır ki Platon tanrıtanımcı olarak eleştirilmiştir. Zeller'e göre doğru olarak kabulü güç olan etimolojilerin yardımıyla yaygın halk inancının tanrılarını fiziki güçler olarak yorumlaması eleştiri oklarının hedefi olmasına neden olmuştur (Zeller, 2008, p. 224). Bu nedenle, Platon'un ruh ile ilgili olan açıklamalarındaki tanrı kavramını da ayrı bir bağlam olarak değerlendirdiğimizde, Sokrates'in tanrıya olan inancındaki ve tanrıya dair olan görüşlerindeki manevi hassasiyetin Platon'da daha farklı ortaya çıktığının altını çizmeliyiz.

Paul'ün, ruhunu dondurduktan sonra kendi benliğini ve ruhunu algılayışı, hayata tutunuşu ve onu anlamlandırışı sadece onun ruhunun değerini anlamasını göstermemiş, hayatın en küçük ayrıntılarındaki keşfi sürmesinin yolunu da açmıştır. Tanrıyla olan ilişkisi bu bağlamda ucu açık bırakılsa da bu ilişkinin de dönüşüme uğrayacağı öncelenebilir.

Tartışma

Platon'un düşünceleri bağlamında, iyi, kötü, ruhun bedenle ilişkisi, ruhun bedenden üstünlüğü, ruhun ebediliği, ezeliği ve yüceliği kavramları Paul karakteri aracılığıyla tekrar anlamlandırılabilir. Bu minvalde, hayatın zorluklarına karşı duruşun önemine de film anlatısı temelinde atıf yapılmaktadır.

Platon, *Alkibiades* adlı eserinde Sokrates ile Alkibiades arasında insanın kendine dair, vücuduna dair, ruhuna dair geçen diyalogunu aktarır. Sokrates, insanın tüm vücudunu kullanıp kullanmadığını sorgularken insanın kendisinin kullandığı şeyden farklı olabileceği kanısına varır. Sokrates'e göre, bedeni yönlendiren ruh, ona emrederek komut verir. Tüm sorgulamalar ve sorular sonucu Sokrates, insanı oluşturanın, ruh ve bedenden meydana gelen bir bütün olduğu sonucunu çıkarır. "İnsan beden değilse, bedenle ruh birlikte insanı oluşturmuyorsa, insan ya hiçbir şeydir ya da sadece ruhtur." (Platon, 2010b, pp. 82-84). O halde, bedenim ve kendiliğim arasında ayırım yapabiliyor ve bedenimin ruhumdan farklı bir şey olduğunu da böylece kabul ediyorumdur. Sokrates'in düşünceleri ruhun ve bedenle

ilişkiselliğini ortaya koymakta ve aslında birbirinden farklı işleyiş gösteren bu iki olgunun bir bütün içinde tamlığa kavuştuğunu iddia etmektedir. Paul, ruhunu sakladığında, bedeni sağlıklı olsa da kendine dair bütünlüğü hissedemediği gerçeğinin görünür olması, Sokrates'in düşüncelerini doğrular gibidir. Sokrates, Kratylos ile olan diyalogunda da ruh ve beden hakkında düşündüklerini farklı şekilde dile getirmektedir. Hataların bedelini ödeyen bir ruhtur ve beden bir hapisanedir, ruhun korunabildiği bir alandır da burası. Beden, ruhun hapisanesidir de, cezası bitene kadar olduğu yerde kalır. Bedenin hapisane olduğunu düşünerek, hatalarının bu şekilde ödendiğine inananlar Sokrates tarafından orphikçiler olarak açıklanmaktadır (Platon, 2015, p. 49). Paul'un yaptığı hataların bedelini kendisi de bedeni de öder bir şekilde. Yaşamdan alamadığı zevk, hayata dair hissedemediği duygular sadece onun ruhuna verilen bir ceza değildir, işlevsiz kalan bedeni de ruhun verdiği cezaya içkin kılar kendini.

Sonuç

Descartes, ruhları bayağı ve yüce olarak ayırır. Bayağı ruhlar, ihtiraslarının esiri olurlar, yüce ruhlar ise, aklın ön planda olduğu, ıstıraplarla karşılaştığında bile bunu yarara dönüştüren, saadeti bulmakta zorlanmayan ruhlar olarak belirtilmektedirler (Descartes, 1992, p. 16). Paul, ruhunu saklama kararı verdiğinde bayağı ruhunun esiri olmuş ve ruhunun değerini anlamlandırmada zorlanmış bir karakter portresi çizmektedir. Ruh olmadan deneyimlediği hayatın içinin ne kadar boş olduğunu gördüğünde ise, kendine ait olan o önemli değer farkına varmıştır, bu da Paul'un yüce ruha doğru erişmesini sağlayan bir adım olarak görülebilir. Hayatta yaşadığımız zorluklar, kötü olaylar, zorlandığımız durumlar bizleri bayağı ruhun tutkularından kurtararak yüce ruhun kıymetli aşamalarına haiz olmamızı sağlayan unsurlardır. Hayatı tanımaya çalışırken Paul gibi bedeller öderiz, bizi zor duruma sokacak olayların olumsuz yanlarını önceleyemeyiz, ancak kötü bir halde kaldığımızda farkında varamadığımız değerlerin önemini keşfederiz. Tabii burada en önemli nokta, bu keşfimizin geç olmaması gerekliliğidir. Hayatı deneyimlerken yaptığımız yanlışlıklar muhakkak bizi daha iyi yaşam olasılığına doğru götürecektir, ama dikkat etmemiz gereken hatalarımızı erkenden görebilmek ve telafi edebilmektedir. *Cold Souls*, izleyiciyi sadece bilim-kurgu bir evrenin içine sokmakla kalmıyor, içinde yaşadığımız dünyanın gerçekliklerine ve hakikatlerine de dikkat çekiyor. Bu dünyaya neden geldiğimiz, yaşamdaki amacımız, varoluş şeklimiz, benliğimiz, çevremiz ve kendimiz ve birçok şey hakkında tekrar düşünme olanağı sağlayan film anlatısı, belki de Paul gibi kendimize bazen itiraf edemediğimiz şeyleri de sorgulamamıza neden oluyor.

Çalışmayı bitirirken ben de sizleri içinde yaşadığımız zorlu dünyanın hakikatleri ile baş başa bırakmak istiyorum, "biz insan, kadınlar insanoğlu" diyen gerçek bir halk ozanının şarkısı ile...

Yalan Dünya

Hep sen mi ağladın, hep sen mi yandın?

Ben de gülemedim; yalan dünyada

Sen beni gönlümce mutlu mu sandın?

Ömrümü boş yere çalan dünyada

Ah, yalan dünyada, yalan dünyada

Yalandan yüzüme gülen dünyada

Sen ağladın, canım, ben ise yandım

*Dünyayı gönlümce olacak sandım
Boş yere aldandım, boşuna kandım
Rengi gözümde solan dünyada
Ah, yalan dünyada, yalan dünyada
Yalandan yüzüme gülen dünyada
Bilirim sevdiğim, kusurun yoktu
Sana karşı benim gayet de çokdu
Felek bulut oldu, üstüme yağdı
Yaşları gözüme dolan dünyada
Felek bulut oldu, üstüme yağdı
Yaşları gözüme dolan dünyada
Ah, yalan dünyada, yalan dünyada
Yalandan yüzüme...*

Neşet Ertaş

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Aristoteles. (2018). Ruh Üzerine. (5. Basım). Z. Özcan (Çev.). Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Arslan, A. (2006). İlkçağ Felsefe Tarihi 2: Sofistlerden Platon'a. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Borgna, E. (2018). Ruhun Yalnızlığı. (4. Basım). M. M. Çilingiroğlu (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Descartes, R. (2013). Ruhun İhtirasları. M. Özdil (Çev.). İstanbul: Kumsaati Yayınları.
- Descartes, R. (2007). Felsefenin İlkeleri. (10. Basım). M. Akın (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Descartes, R. (1992). Ahlak Üzerine Mektuplar. M. Karasan (Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Frampton, D. (2013). Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto. C. Soydemir (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Peters, E. F. (2004). Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü. H. Hünler (Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Platon, (2010b). Alkibiades I- II. F. Akderin (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Platon, (2010a). Diyaloglar. (7. Basım). T. Aktürel (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

-
- Platon (2016a). Euthydemos Parmenides. F. Akderin (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Platon (2016b). Gorgias. F. Akderin (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Platon (2015a). Kratylos. F. Akderin (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Platon (2015b). Mektuplar. (2. Basım). F. Akderin (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Platon (2015c). Timaios. F. Akderin (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Platon (2015d). Phaidon. (2. Basım). F. Akderin (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Platon (2013). Philebos. F. Akderin (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Platon (1998). Sokratesin Savunması. N. Berkes (Çev.). İstanbul: Cumhuriyet Yayınları.
- Platon (Eflatun) (1958). Şölen: Sevgi Üstüne. A. Erhat & S. E.yüboğlu (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özdemir, B. G. (2020). Ruhuma Binbir Mektup. Makale için yazılmış şiir. İstanbul.
- Zeller, E. (2008). Grek Felsefesi Tarihi. (2. Basım). A. Aydoğan (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Film

- Carey, D., Giamatti, E., Mezey, P., Parekh, A., Walker, K. J. (Yapımcı), Barthes, S. (Yönetmen). (2009). *Cold Souls*. USA: Samuel Goldwyn Films.

-Araştırma Makalesi-

Tamamlanmayan Hikâye Sekiz Buçuk (Federico Fellini's 8½) : Yapıyı Sökmek

Bahar Yıldırım Sağlam*

Özet

Federico Fellini, 1963 yapımı *Sekiz Buçuk 8½* (Federico Fellini's 8½) filminde ünlü bir yönetmenin kendi projesi olan bir filmi çekmeye başlama/başlayamama serüvenini anlatır. Ünlü yönetmen Guido Anselmi kendi yazdığı senaryo üzerinde düşünür. Film ekibini, oyuncularını, filmin çekileceği mekânı hazırlar ama bir türlü filmin öyküsüne karar veremez. Rollere, filmin kaç sahnesi olacağına, kullanacağı sembollere, filmin gerçekçi mi gerçeküstücü mü olacağına karar veremez. Fellini'nin eserinde Jacques Derrida'nın yapı söküm kuramının izleri görülür. Derrida, yapı söküm kuramını tutarsızlık, karar verilemezlik, ikili karşıtlıklar, oyun gibi alt başlıklara ayırarak irdeler. Fellini'nin *Sekiz Buçuk* (Federico Fellini's 8½) filminin inşasında da tutarsızlık, karar verilemezlik, ikili karşıtlıklar dikkatimizi çeker. Bu bağ nedeniyle *Sekiz Buçuk* (Federico Fellini's 8½) filmi, Derrida'nın yapı söküm kuramı merkezinde incelenecektir. Makalenin birinci kısmında Derrida'nın yapı söküm kuramı üzerinde durulacaktır. Makalenin ikinci kısmında Fellini'nin *Sekiz Buçuk* (Federico Fellini's 8½) filmi ikilik, kararsızlık, tutarsızlık gibi açılardan irdelenecektir. Makalenin üçüncü kısmında ise Fellini'nin 1963 yapımı *Sekiz Buçuk* (Federico Fellini's 8½) filmi ile Derrida'nın yapı söküm kuramı karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Derrida yapı söküm kuramında metnin nasıl inşa edildiğini anlamaya çalışır. Metnin nasıl inşa edildiğini metni parçalarına ayırarak çözümlenmeye çabalar. Metni önce söker sonra yeniden yapılandırmaya girişir. Metnin dışında bir şey olmadığını söyler. Derrida kuramında anlamın sürekli ertelendiğini, anlama asla ulaşılamayacağını savunur. Ona göre anlama karar verilemez. Derrida karşıtlıkları ele alır, yapı sökümüne uğratar. Geleneksel yöntemleri tersine çevirir. Hiyerarşileri yerinden oynatır. Derrida dilin istikrarlı olmadığını söyler. Dil ile oynar. Önce sözcüğü yazar sonra sözcüğün üstünü çizer ve hem sözcüğü hem de sözcüğün üstü çizilmiş halini ele alır. Fellini'nin 1963 yapımı *Sekiz Buçuk* (Federico Fellini's 8½) filminde de ünlü yönetmen Guido Anselmi kendi yazdığı senaryoyu henüz tamamlamadan sökmeye başlar. Film boyunca yönetmen Guido'yu çekeceği filmin ayrıntılarını düşünürken görürüz. Guido'nun etrafındaki herkes ondan bir sonuca ulaşmasını ve filme başlamasını bekler. Guido ise geçmişi ile senaryosu arasında tikanıp kalır. Film çekimini on beş gün erteler ve böylece film başlayamadan sökülmeğe başlar. Yönetmen Guido üzerindeki baskıdan kurtulmak için filmde kullanacağı fırlatma rampasının inşaatını yıkar. Fakat hemen ardından Guido "Filme başlıyoruz." der. Guido'nun filmi başlarken biter. İkiliklerle örülür. Fellini'nin 1963 yapımı *Sekiz Buçuk* (Federico Fellini's 8½) filmi bize Guido'nun kimliğini onarma ve yeniden doğma çabasını gösterir. Guido'nun film çekme serüveni de onun yeniden doğma, kim olduğunu bulma arzusunun bir parçasıdır. Film Guido'nun kür tedavisi ile başlar. Film boyunca Guido kendisini iyileştirmeye, sağaltmaya çalışır. Film bize labirentin merkezinin nerede olduğunu sorar. Guido, film boyunca kaynağa, göbek bağına, labirentin merkezine ulaşmaya çalışır. Parolaları, ipuçlarını takip ederek içinde bulunduğu labirenti çözmeye çabalar. Guido bu sonsuz labirentin içinde filme bir türlü başlayamaz. Film üretme çabasının içinde kaybolur. Federico Fellini 1963 yapımı *Sekiz Buçuk* (Federico Fellini's 8½) filminde ünlü yönetmen Guido Anselmi'nin serüvenini anlatır.

Anahtar kelimeler: Yapı söküm, Derrida, karar verilemezlik, sinema, edebiyat.

*İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiyat Araştırmaları Doktora Programı (Mezun)

E-mail: bhr_yldrm@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-3179-9498

DOI: 10.31122/sinefilozofi.873529

Yıldırım Sağlam, B. (2021). Tamamlanmayan Hikâye Sekiz Buçuk (Federico Fellini's 8½) : Yapıyı Sökmek. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 119-135. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.873529>

Geliş Tarihi: 02.02.2021

Kabul Tarihi: 08.04.2021

-Research Article-

The Incomplete Story *Federico Fellini's 8½*: Deconstructing the Structure

Bahar Yıldırım Sağlam*

Abstract

Federico Fellini describes the adventure of a famous director to start/not start shooting a film that is his own Project in the film of Eight and a Half 8½ (Federico Fellini's 8½) which was produced in 1963. Famous director Guido Anselmi reflects on the script he wrote. He prepares the film crew, the actors and the location where the film will be shot, but he can't decide on the story of the movie. He can't decide the roles, how many scenes the movie will have, the symbols he will use, whether the film will be realistic or surreal. Traces of Jacques Derrida's deconstruction theory can be seen in Fellini's work. Derrida examines deconstruction theory by dividing it into subtitles such as inconsistency, undecidability, binary oppositions and game. Inconsistency, undecidability and binary oppositions draw our attention in the construction of Fellini's film Federico Fellini's 8½. Because of this connection, the film Federico Fellini's 8½ will be studied at the center of Derrida's deconstruction theory. Derrida's deconstruction theory will be discussed in the first part of the article. In the second part of the article, Fellini's film Federico Fellini's 8½ will be examined in terms of duality, indecision and inconsistency. In the third part of the article, Fellini's 1963 film Federico Fellini's 8½ and Derrida's deconstruction theory will be examined comparatively.

Keywords: Deconstruction, Derrida, undecidability, cinema, literature.

* PhD, İstanbul University, Institute of Social Sciences, Research of Turkology.

E-mail: bhr_yldrm@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-3179-9498

DOI: 10.31122/sinefilozofi.873529

Yıldırım Sağlam, B. (2021). Tamamlanmayan Hikâye Sekiz Buçuk (*Federico Fellini's 8½*): Yapıyı Sökmek. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 119-135. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.873529>

Received: 02.02.2021

Accepted: 08.04.2021

Extended Abstract

Federico Fellini describes the adventure of a famous director to start/not start shooting a film that is his own Project in the film of Eight and a Half 8½ (Federico Fellini's 8½) which was produced in 1963. Famous director Guido Anselmi reflects on the script he wrote. He prepares the film crew, the actors and the location where the film will be shot, but he can't decide on the story of the movie. He can't decide the roles, how many scenes the movie will have, the symbols he will use, whether the film will be realistic or surreal. Traces of Jacques Derrida's deconstruction theory can be seen in Fellini's work. Derrida examines deconstruction theory by dividing it into subtitles such as inconsistency, undecidability, binary oppositions and game. Inconsistency, undecidability and binary oppositions draw our attention in the construction of Fellini's film Federico Fellini's 8½. Because of this connection, the film Federico Fellini's 8½ will be studied at the center of Derrida's deconstruction theory. Derrida's deconstruction theory will be discussed in the first part of the article. In the second part of the article, Fellini's film Federico Fellini's 8½ will be examined in terms of duality, indecision and inconsistency. In the third part of the article, Fellini's 1963 film Federico Fellini's 8½ and Derrida's deconstruction theory will be examined comparatively. Derrida tries to understand how the text is constructed in his deconstruction theory. He tries to analyze how the text is constructed by breaking the text into parts. He first deconstructs the text and then attempts to reconstruct it. It means that there is nothing outside of the text. Derrida argues that in his theory, meaning is constantly delayed, meaning can never be reached. According to him, the meaning can't be decided. Derrida takes the contrasts and then deconstructs them. He reverses traditional methods. He dislodges hierarchies. Derrida says that language is not stable. He plays with language. He writes the word first, then crosses the word and deals with both the word and its crossed out form. In Fellini's 1963 film Federico Fellini's 8½, the famous director Guido Anselmi begins to deconstruct the script he has written before he has completed it. Throughout the movie, we see the director Guido thinking about the details of the movie he will shoot. Everyone around Guido expects him to come to a conclusion and start filming. However Guido is stuck between his past and his script. He postpones filming for fifteen days, and so the film begins to deconstruct before it can begin. Director destroys the construction of the launch pad he will use in the movie to relieve the pressure on himself. But right after, Guido says "We start filming." Guido's movie ends as it begins. Guido's film is knitted with contrasts. Fellini's 1963 film Federico Fellini's 8½ shows us the effort to cure Guido's identity and be reborn. Guido's adventure of filming is also part of his desire to be reborn, to find out who he is. The movie starts with Guido's cure treatment. Throughout the film, Guido tries to heal himself. The movie asks us where is the center of the labyrinth. Throughout the movie, Guido tries to reach the source, the umbilical cord, the center of the labyrinth. He tries to solve the labyrinth he is in by following passwords and clues. Guido couldn't start filming inside this endless labyrinth. He gets lost in the effort to produce the movie. Federico Fellini tells the adventure of the famous director Guido Anselmi in his 1963 film Federico Fellini's 8½.

Keywords: Deconstruction, Derrida, undecidability, cinema, literature.

Giriş

Federico Fellini's 8½ (Sekiz Buçuk, Federico Fellini, 1963) filminden bir replikle başlayalım: “Guido, uyuma sakın! Bu gece tabloların gözlerini oynattığı gece! Senin Augustin gözlerini oynatacak ve baktığı yerde bir hazine olacak! Parola: Asa Nisi Masa.” *Sekiz Buçuk (8½)* filmi bizi bir labirentin içine sokar ve ipuçlarıyla dolu bu labirenti çözmeye davet eder.

Federico Fellini'nin 1963 yapımı *Sekiz Buçuk (8½)* filminin paradoksu, bir türlü başlayamamasında ya da hiç bitmemesinde gizlidir. Ünlü yönetmen Guido Anselmi kendi yazdığı senaryo üzerinde düşünür. Film ekibini, oyuncularını, filmin çekileceği mekânı ve buna benzer ayrıntıları hazırlar ama bir türlü filmin öyküsüne karar veremez. Rollere, filmin kaç sahnesi olacağına, kullanacağı sembollere, filmin gerçekçi mi gerçeküstücü mü olacağına karar veremez.

Yönetmen Guido, filmin senaryosu üzerinde düşünürken bilinçaltının koridorları arasında dolaşır. Belleğinde geriye doğru giderek çocukluk anılarını su yüzüne çıkarır. Filmin öyküsünü kurgularken kendi geçmişini, hafızasını, kimliğini yeniden üretir. Filmin öyküsüyle birlikte kendi öyküsünü siler, bozar, parçalar ve yeniden inşa eder.

Filmin parçalı yapısı, tamamlanmamışlığı; Guido'nun belleğindeki parçalanmışlığı, tamamlanmamışlığı da beyaz perdeye aktarır. Guido'nun filmi üretme çabasını izlerken onun zihnindeki karmaşayı, kaosu, ikilikleri de izleriz. Film parça parça kesitlerle, birbiriyle ilişkisi olmayan karelerin yan yana getirilmesiyle ilerler.

Film; çelişkileri, kopuklukları, sökülüp yeniden örülmeleriyle Derridacı bir yöntem izler. Bir filme başlamak aynı zamanda o filmi sökmek anlamını taşıyabilir mi? Bir yönetmen filmi inşa ederken kimliğini de yeniden yaratabilir mi? Peki, filmin çıkmazları, tuzakları, dolambaçları onu yolundan saptrabilir mi?

Bu sorulara cevap ararken makalenin birinci kısmında Jacques Derrida'nın yapısöküm kuramı tartışılacaktır. Makalenin ikinci kısımda Fellini'nin 1963 yapımı *Sekiz Buçuk (8½)* filmi ikilik, kararsızlık, tutarsızlık penceresinden incelenecektir. Makalenin üçüncü kısmında ise Fellini'nin *Sekiz Buçuk (8½)* filmi ile Derrida'nın yapısöküm kuramı karşılaştırılacaktır.

Derrida: Yapıyı Sökmek

Derrida'nın yapısöküm (dekonstrüksiyon) kuramı yıkma ve yeniden inşa etme, sökme ve yeniden örme işlemlerinden oluşur. Derrida'ya göre yapısöküm “yıkmaktan” ziyade, bir bütünün nasıl yapılandığını anlamak ve onu yeniden yapılandırmaktır. Derrida, dil sisteminin sınırsızca geliştiğini ve anlamın sürekli olarak yeniden oluşturulduğunu söyler (Cevizci, 2010). Derrida'ya göre anlamdan asla emin olamayız. Böylece anlam, hakkında karar verilemez bir noktaya ulaşır.

Derrida'ya göre dil son derece dinamik ve değişkendir. Dilde bir şey devamlı olarak başka bir şeyin izini sürdüğü için dil mutlaklık içermez. Bir cümledeki anlamın cümlenin içindeki bir kelimeyle anlaşılması mümkün olmadığı gibi bir metindeki anlam da bir cümle ile açıklanamaz. Dilde anlam sürekli olarak bir sonraki sözcüğe taşınır (İnce, 2010). Yapısöküm dil ile oynayarak metnin anlamlarını söker.

Hilmi Uçan *Yazınsal Eleştiri ve Göstergibilim*'de R. Barthes'ın sözlerini aktarır: “Metin, dili tekrar dağıtır. Bu [yapısöküm] yollarından biri, metnin ya da metnin parçalarının yerlerini değiştirmektir” (Uçan, 2006, p. 78). Yapısökümde metin bir yazboz gibi dağıtılır, bir oyun alanı haline dönüştürülür ve sonra parçalar yeniden bir araya getirilir.

Bununla birlikte Derrida bir yapıyı bozmak için göstergenin içini boşaltmak ve yeni bir bağlamda göstergenin içini doldurmak gerektiğini söyler. Yapısökümü uygulayabilmek için eski sistemi çok iyi bilmek ve sistemin kavramlarını sisteme karşı kullanabilmek gerekir. Yapısökümde bir yandan anlamın içi boşaltılırken bir taraftan da anlama yeni özler eklenir (Kantarcıoğlu, 2009).

Yapısöküm üzerine konuşmak son derece karmaşık, çelişkili, tutarsız alanlarda dolaşmak riskini barındırır. Derrida'ya göre bir metin tutarlı, kesin, mutlak anlamlar içermez. Metinde her kelime, oynak bir zeminde dolaşır. Yapısöküm yıkıp bozma, yeniden inşa etme, ayırıştırma, çözme eylemlerini içerirken metnin hiyerarşilerini de yerinden oynatır.

Derrida *Platon'un Eczanesi'*nde şöyle bir soru sorar: "Bu *pharmakon* suçlu değil midir, zehirli bir hediye değil midir?" (Derrida, 2014, p. 28). *Pharmakon* çift anlamlıdır hem deva hem zehir anlamına gelir. *Platon'un Eczanesi'*nde yazı da bir *pharmakon'*dur. Yazı belleğe katkıda bulunuyormuş gibi gözükürken diğer taraftan belleği unutkan kılar. Bu yüzden kral, yazı tanrısına şüphe ile bakar.

Bu bağlamda B. Smart şu tespiti ortaya koyar:

Derrida'nın çizdiği Batı metafiziği portresinde bu metafiziğin, öğelerden birine imtiyaz verildiği bir dizi eğretilmeli ikili karşıtlıklara (binary oppositions) yaslandığı görülür; bu argümana en uygun örnek de mevcudiyet metafiziğine ya da "sözmerkezcilik"e (logocentrism) içkin yazı/söz karşıtlığıdır. [Yapısöküm] söze atfedilen imtiyaza meydan okuyarak, dilin etkin koşulunun yazı olduğu düşüncesini geliştirerek Batı metafiziğinin ipliğini pazara çıkarmaya çalışır (Smart, 2011, p. 365).

Derrida Batı metafiziğinin kurallarını aşındırır. Metni barındırdığı zıtlıklar ile yapılandırır:

Tüm Batı metafiziği gerçek/gerçek olmayan, duyulur/düşünülür, öz/varoluş, doğa/kültür, kadın/erkek, gösteren/gösterilen, söz/yazı gibi karşıtlıklarla kurulmuştur. Derrida'nın çabası bu dizgeyi yapıbozuma uğratmak, her terimin bir kimlik, bir özdeşlik, bir yapı olarak kendi karşısına kapalı ortaya çıkamayacağını göstererek, bu sıradüzeni çökertmektir (Göksel, 2006, p. 360).

Derrida "Konuksev(-er/-mez-)lik" yazısında karşıtlıklarla ilgili başka bir örnek verir: "konukluğun olması için bir kapı olması gerek: Ama bir kapı varsa, artık konukseverlik yok demektir" (Derrida, 1999, p. 66). Derrida'ya göre sözcükler çift anlamlıdır. Her sözcük zıddının anlamlarını da içinde taşır: hayat-ölüm, yazı-söz, efendi-köle. Yapısöküm kuramı gibi, metni inşa eden yapı da bu ikiliklerle doludur.

Benzer bir şekilde Derrida'nın "sous rature" kavramı da anlamdaki ikiliği ortaya çıkarır. "Sous rature" "söküme almak" anlamını taşır. Bu kavram bir dil oyununu ifade eder. "Sous rature" önce bir sözcük yazmak sonra onun üstünü çizmek daha sonra da hem sözcüğü hem de üstü çizilmiş halini baskıya vermektir. Derrida'ya göre sözcük tek başına yetersiz ama aynı zamanda da gereklidir (Sarup, 2004).

Yapısökümde metin, merkezi bir kavram haline gelir. Her şey bir metne dönüşür. Metin kavramı genişler. Böylece metnin diğer metinlerle kurduğu ilişki de önem kazanır. Metinler sürekli olarak başka metinlere gönderme yapar ve metnin kaynakları sonsuz bir yapı oluşturur (Saygın, 2010). Derrida metin dışındaki her şeyi paranteze alır ve metne eğilir. Metni parçalarına ayırarak anlamaya çalışır ancak anlama ulaşmanın mümkün olmayacağını söyleyerek de bir çelişki yaratır. Yapısöküm kuramı çelişkiler, ikili karşıtlıklar ile metni çözümlenmeye çalışır. Metnin iskeletini ortaya çıkarır.

Derrida'nın yapısöküm kuramına göre anlam, asla açık ve yeterli değildir. Daima ertelenir ve ötelenir. Anlama bir türlü karar verilemez. İki aynayı karşılıklı olarak birbirine tuttuğumuzda son imgeye ulaşabilmek nasıl imkânsızsa yapısökümde de anlama ulaşmak öyle imkânsızdır. Yapısökümde dil istikrarlı değildir. Metin her zaman dağılmaya ve parçalanmaya meyillidir. Yapısökümde gerçekdışılık söz konusudur. Yapısökümcü yazar, gerçeklikle oynar. Yapısöküm, ikili karşıtlıklarla kurulur: aydınlık-karanlık, doğru-yanlış, erkek-kadın, bilim-hurafe gibi (Minor, 2013).

Yapısökümcülere göre her sözcük antitezini de tezi ile birlikte okura aktarır. Her sözcük, karşıtıyla birlikte var olur. Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" tablosu da ikili karşıtlıklarla inşa edilmiştir. *Sanat Tarihinin Tarihi* kitabında Vernon Hyde Minor yapısökümü, Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" tablosu ile anlatır.

Picasso'nun tablosuna baktığımızda yamuk yumuk, çarpık bir mekân görürüz. Picasso bu tablosuyla Rönesans geleneğinin rasyonel, bütünlüklü yapısını bozar. Düzene ve mantıksal temsile karşı çıkar. Picasso tablosunda uzamı un ufak eder. Sahneyi cam bir levhaya resmetmiş, sonra da düşürmüş izlenimi yaratır. Picasso'nun tablosundaki kadın figürleri de aynı yıkıcı etkiyi barındırır. Kadınlar aziz değildir, Avignonlu Kadınlar Barcelona'da fahişelerin yaşadığı bir mahallede yaşar. Picasso; köşeli ve kaba, geometrik formlara indirgenmiş mask biçiminde kadın yüzleri ve bedenleri çizerken Batı geleneğini alt üst eder. Picasso, tablosunda iki karşıtlığı çarpıştırır: illiklik ve medeniyet. Picasso bu karşıtlık ile Rönesans'tan beri korunan istikrarlı geleneği aşındırır ve yapısöküme uğratar (Minor, 2013).

Sekiz Buçuk (8½): İkili Karşıtlıklar

Derrida yapısöküm kuramını tutarsızlık, kararverilemezlik, ikili karşıtlıklar gibi alt başlıklara ayırarak irdeler. Fellini'nin *Sekiz Buçuk (8½)* filminin inşasında da tutarsızlık, kararverilemezlik, ikili karşıtlıklar dikkatimizi çeker. Derrida'ya göre her metin yapısöküme tabidir. Fellini de *Sekiz Buçuk (8½)* filminde hem kendi yapıtını hem de Batı geleneğini yapısöküme uğratar. Fellini filmde Picasso'nun *Avignonlu Kızlar*'da yarattığı ikili karşıtlığın bir benzerini yaratır. Filmin baştan çıkarıcı, genç ve güzel kadınlarının karşısına Saraghina'yı çıkarır. Kocaman gövdesi, iri gözleri, yabancı görünüşüyle Saraghina, estetik kadın formunun çarpıtılmış bir biçimidir.

Saraghina aynı zamanda Katolik kurallarını yıkan, eriten karşıt bir güç olarak karşımıza çıkar. *Sekiz Buçuk (8½)* filminde kendi yazdığı senaryoyu nasıl çekeceğine bir türlü karar veremeyen yönetmen Guido'nun geçmişine gideriz. Guido çocukluğunda kurallar ve cezalarla örülü Katolik okulundan kaçarak Saraghina'nın yaşadığı yere gider: "Hadi Saraghina'yı görmeye gidelim." Guido'nun her kaçıışı Katolik sistemin kurallarını çözme, aşındırma girişimidir.

Guido, Saraghina'nın yanına gittiğinde Katolik okuluna göre "ölümcül bir günah" işler. Katolik okulundaki rahipler tarafından sorgulanır:

- Saraghina'nın şeytan olduğunu bilmiyor muydun?
- Bilmiyordum.
- Utanmalısın!

Guido çiğnediği kuralın sonucunda annesi, arkadaşları ve rahipler tarafından suçlanır, utanç duymaya itilir. Sınıfta başında külahla gezdirilerek cezalandırılır. Guido yine de tekrar tekrar Saraghina'nın yanına gider, onun dans etmesini izler: "Saraghina rumba yap!" Guido, Saraghina'nın yanında eğlenir. Kendisine kuralsız bir oyun alanı yaratır. Otoriteyi çiğner.

Peki, Saraghina Katolik okulun söylediği gibi şeytanın ta kendisi midir? Yoksa içinde iyilik barındıran bir dev mi? Saraghina'yı film boyunca gülerken ve dans ederken görürüz. Yönetmen onu inşa ettiği şenliğin bir parçası yapar. Saraghina film boyunca, hiyerarşik güçlerin çitlerini yerinden oynatır. Basmakalıp kuralları yıkar. Dansıyla, gülüşüyle ve dev cüssesiyle özgürlüğün sembolü haline gelir.

Saraghina, Guido'nun kapalı duvarlarla ve kurallarla çevrili Katolik okulunun tersine deniz kenarında, doğanın içinde, kuralsız ve duvarsız yaşar. Guido, Saraghina'nın yanına gittikçe sisteme karşı çıkar, özgürleşir. Katolik sınırları aşar. Kendi isyanını yaratır. Diğer taraftan Guido rüyalarında isyan ettiği şeye dönüşür. Yıktığı kuralları yeniden icat eder.

Guido, rüyasında babasını gördüğü sahnede kendini kardinal kıyafeti içinde bularak irkilir. Tekrar tekrar kaçtığı şeyi temsil eder. Yıktığı kuralların bir parçası olur. Guido rüya ile gerçek arasında birbirinin zıddı kimliklere bürünür. Kendisiyle yüzleşir. Guido ile babasının antik bir harabedeki diyaloguna bakalım:

-Burası neresi baba, halinden memnun musun?

-Henüz neresi olduğunu anlayamadım ama iyi gidiyor, çok iyi gidiyor. Biliyor musun oğlum, başlarda, başlarda...

Guido'nun babası bu konuşmanın sonunda sözlerini tamamlayamadan yer altındaki bir deliğe girer ve kaybolur. Guido antik kalıntıların ortasında annesi, babası ve eşinin aniden ortaya çıkıp birdenbire kaybolduğu belirsizliklerle örülü bir mekânda geçmişini, belleğini, hafızasını dolaşır. Kimliğinin kökleri ile karşılaşır. Antik kalıntıların arasında kendi varoluş kalıntılarını arar. Filmin tüm hikâyesi bu arayış etrafında gezinir.

Guido kimdir? Kuralları yıkan kişi midir, kuralları koyan kişi mi? "Yapıbozum, öznesne, doğru-yanlış, iyi-kötü, pragmatik-ilkeli gibi kutupsal karşıtlıkların içerdiği hiyerarşileri sökmeye, ters çevirmeye, yerinden etmeye ve yeniden konumlandırmaya çalışır" (Rosenau, 1998, p. 196). Fellini de, sistemin kurallarını yıkarken bir taraftan onları yeniden üretir. Çocukluğunda kilisenin kurallarını yıkan Guido'yu bir yetişkin olduğunda karşımıza kural koyan bir otorite olarak çıkarır.

Kadınların isyan sahnesini hatırlayalım. Yaşlandığı için "üst kata" gönderilecek olan Jacqueline ile Guido arasındaki diyaloga bakalım:

- Guido, lütfen beni yukarı gönderme. Yukarı gitmek istemiyorum.

-Ama kural böyle. Kural da her zaman kuraldır.

Çocukluğunda Katolik okulun kurallarını bozan Guido, bu sahnede tanrısal bir yetki kazanır. Kibrini ve yüceliğini aşılmaz bir duvar gibi Jacqueline'in karşısına çıkarır. Jacqueline'i üst kata/ölüme teslim ederken kayıtsızdır. İktidarı ve kuralları sıkı sıkı temsil eder. Kadınlar, Guido'nun yarattığı haksızlığı ironik bir şekilde dile getirir: "Bu kuralları icat edenin kendisi düzgün bir olsa bari."

Guido'nun etrafındaki kadınlar bir taraftan Guido'ya itaat eder, kuralları doğrular, Jacqueline'in bir fazlalık gibi atılmasını onaylar: "Yaş limitini geçenler eskisi gibi iyi bakılacakları üst katlara çıkarlar. Hatıraların gölgesinde yaşarlar.", "Onu daha baştan kabul etmemeliydik.", "Kuralları bilmiyor musun?"

Diğer taraftan kadınlar bu duruma isyan eder, isyanı başlatan da Saraghina olur: "Haksızlık bu!" Böylece Saraghina'nın karşı çıkışıyla Guido'nun kadınları kuralları ve Guido'yu sorgular: "Fransa'da böyle bir adama rezil derlerdi!", "Limon gibi sıkılıp atılacak mıyız?", "Guido, ne kadar haklılar.", "Sen bir canavarsın!"

Jacqueline'in üst katlara gönderilişi kadınlara kurtuluş yolunu gösterir. Kadınlar Guido'ya itaat etmeyi bırakır, kuralları bozar, özgürlüğü seçer: "Kurtuluş günü geldi artık. Bize özgürlük yolunu gösteren Jacqueline çok yaşasın! Kahrolsun zorba!" Kadınlar başlarındaki otoriteyi lanetler.

Bununla birlikte isyan sahnesi Guido'nun eline kırbağı almasıyla yeniden tersine döner. Guido elinde kırbağıyla otoritenin temsilcisi olur. Bu gücün karşısında kadınların isyanı sona erer. Dahası kadınlar, kırbaçlanmaktan haz duyar. Guido yeniden kadınların hükümdarına dönüşür. Filmdeki efendi-köle ikiliği şu soruyu akla getirir: Guido, kadınların kölesi midir, efendisi mi?

Guido etrafındaki kadınlar olmadan yapamaz. Çocukluğundan beri kadınların arasında şımartılır. Kadınlar onu tamamlar, korkularından arındırır. Ona güç ve hâkimiyet kazandırır. Guido geçmişinin koridorları arasında dolaşırken korku ve güç arasında gider, gelir. Kim olduğuna karar veremez.

Fellini, kimliklerle oynayarak metni ters düz eder. Kendi ördüğü filmi yapısöküme uğratar. Derrida'ya göre "Yapıbozma ikili bir jesttir: önce bir tersyüz etme; ardından da yer değiştirmenin gerçekleşmesi[dir]" (Akay, 1999, p. 13). Guido'nun hayallerinin ürünü olan kadınlar isyanın ardından yine Guido'ya hizmet eder.

İronik bir şekilde her şey başa döner. Kadınların isyan hareketi tekrar itaate evrilir: "O, kocamın bileceği iş, o öyle diyorsa öyledir. Kurallar böyle.", "Ne muhteşem bir adam.", "Böyle davranmak zorunda, bunu neredeyse her gece yapar." Guido yeniden kadınların efendisi olurken kadınlar Guido'nun kölesine dönüşür. Oyun, Guido'nun istediği gibi devam eder. Guido'nun kadınları, onun arzu ettiği şekilde konuşur, davranır: "Tatlım yaralanmışsın, gidip sana pomat getireyim.", "Sizi sıkılmış limon gibi atmıyor. Aksine hep yanında tutmak istiyor." Film, bir ters, bir düz örülerek devam eder.

Film boyunca evliliğini sorgulayan, eleştiren Guido'nun eşi Luisa Anselmi bu sahnede Guido'nun zihninde itaatkâr bir kadına dönüşür: "Önceleri bunu anlamamıştım. İşlerin böyle yürümesi gerektiğini tam anlayamamıştım. Oysaki şimdi, bak Guido, ne kadar iyiyim. Artık canını sıkıyorum. Sana bir şey sormuyorum." Luisa da otoriteyi onaylar.

Film oynak bir zeminde hayalle gerçeğin arasında ilerler. Guido'nun zihnindeki sahne kapandığında Luisa, Guido'yu terk eder. Ancak filmin dengeleri sürekli değişir ve Luisa yine Guido'nun yanındaki konumunu alır. Filmin kadınları, Guido'nun arzuları etrafında dolaşır. Guido'nun oyunlarının, hayallerinin bir parçası olur. Tüm bu birliktelik bir tehdit barındırır. Rosella ile Guido arasındaki diyaloga bakalım:

-Guido, söylesene hiç korkmuyor musun?

-Neden korkacakmışım, her şey yolunda.

Guido aslında kibirli yüzünün altında bir çocuk gibi korkar. Etrafını saran kadınlara sığınır. Güçlü gözüktüğü kadar güçsüz, olgun olduğu kadar çocuksudur. Tüm film Guido'nun çelişkileriyle devam eder. Guido inanç ve inançsızlık arasında da gider, gelir: "Yüce efendim, ben mutlu değilim."

Katolik kilise ona şu cevabı verir: "Kilisenin dışında kurtuluş yoktur.", "Her kim Tanrı'nın devletinde yaşamıyorsa, muhakkak ki şeytanın devletinde yaşıyordur." Guido, film boyunca kilisenin kurallarını yıkar, inkâr eder sonra yeniden kiliseye döner. Bitimsiz bir çemberi dolaşır: "Kardinal sizi bekliyor. Ona her şeyi anlatın. Lütüflarını kazanırsan hayatta

her şeyi elde edebilirsin.”, “Ona bir dindar olduğunu göster.”

Bu sökülüp yeniden örülme, yıkılıp yeniden inşa etme döngüsü film boyunca yinelenir. Guido film boyunca anlatıyı yıkıp yeniden inşa ederken kimliğini de yeniden üretir. Hansel ve Gretel’in ekmek kıyıntılarını takip ederek ormanda yolunu bulmaya çalışması gibi Guido da hafızasında geri geri giderek kimliğini çözmeye çalışır. Geçmişinin izlerini toplar. Guido çekeceği filmi ararken aslında kendini arar. Filmi tamlamaya çalışırken kendi benliğinin parçalarını tamamlamaya çabalar.

Film, Guido’nun anılarının izlerinin yansıdığı sayfalar gibidir. Guido’nun kadınların arasında yıkanma sahnesini hatırlayalım. Bu sahne Guido’nun çocukluğunda şarapla yıkandığı sahnenin yeniden yazımıdır. Bu sahnede de Guido etrafında koşturan kadınlar arasında yıkanır. Guido, filmin içinde gezerken kendi hafızasının koridorlarında dolaşır. Aynı sahneleri yeniden inşa eder. Korkularıyla yüzleşir.

Guido’nun çocukluğundaki hamam sahnesine dönelim. Hamam sahnesinde Guido korku ve cesaret arasındaki ikilikte gider, gelir. Hem şarapla yıkanmaya karşı çıkar hem korkar, kaçır hem eğlenir, nazlanır: “Yıkanmak istemiyorum.” Bununla birlikte Guido her zaman “sevgilileri” arasında şımartılır: “Şarapla yıkanmak istemiyor. Utanmaz. Şarapla yıkanırsan aslan gibi güçlü olursun.”

Bu kaçır kovalama sahnesinin arkasında Guido yine geleneksel kurallardan kaçırken çocuklar ona “Korkak Guido!” diye seslenir. Guido yıkanma-arınma ritüelleri arasında sıkışır, kalır. Şarapla yıkanmanın ardından yatakhanedeki sahnede uyuması söylenen Guido yine korkularıyla baş başa kalır. Yüksek tavanlı, karanlık mekân, dev tabloların asılı olduğu duvarlar, gölgeler Guido’nun zihninde korku yaratır. Guido geçmiş ile şimdinin koridorları arasında dolaşırken hem korkak hem cesur hem güçlü hem de kırıkandır.

Guido, çocukluğuna parolalarla geçiş yapar: “Asa Nisi Masa” Sihirbaz ile Guido arasındaki diyaloga bakalım:

-Nasıl bir numara bu?

-İşin içinde numara da var gerçek de.

Fellini’nin filmi de sihirbazın numarası gibidir. Hem gerçekle hem de yanılgıyla inşa edilir. Benzer şekilde Guido’nun senaryosu da aynı ikiliği taşır. Yalanla ve gerçekle örülür. Guido, Pinokyo’dur. Pinokyo burnu takar. Pinokyo’yu oynar. Senaryosunu bir türlü tamamlayamadığında şöyle der: “Çünkü ben artık yalanlarla dolu yeni bir öykü anlatmak istemiyorum.”

Guido yalan ile gerçek arasında karmaşık bir dehlizde kalır. Eşine göre Guido bir yalancıdır: “Herkesi ne muhteşem biri olduğuna inandır!” Guido’nun filmi de “Uydurma bir şey. Sadece yeni bir yalan!”dır. Guido’nun yaptığı kendi hayatının öyküsüdür. Guido bu öyküde kendisini Pinokyo olarak görür.

Guido film boyunca yaratmaya çalıştığı eserin sancısını yaşar. Ne yapmak istediğini sorgular. Kendisiyle çatışır: “Kendimi anlatabilmeyi ne çok isterdim. Ama yapamıyorum. İşte her şey başa dönüyor.” Gerçeği söylemekten, bilmediğini, aradığını henüz bulamadığını itiraf etmekten kaçır. Korkularıyla yüzleşemez.

Filmi sürekli erteler: “Bakın, bu filmi yapmak istiyorum, sadece başlangıç tarihini on beş gün erteledim.” der. Bu sürekli erteleme ironik bir hal alır. Yaşlı oyuncu seçimi sahnesine bakalım. Bu sahnede yetmiş yaşlarındaki oyuncu adaylarını getiren kişi ile Guido arasındaki diyalog, Guido’nun filmi erteleme çabasını yineler:

-Ama yeterince yaşlı değiller.

-Şu neredeyse ölecek. Bir dahakine üç ceset getireyim istersen.

Guido filmin son sahnesine dek filmi ertelemeye devam eder. Çocukluğunda şarapla yıkanmaktan kaçtığı gibi kendisine film hakkında yöneltilen sorulardan kaçır. Bu soru-cevaplar kesinliğin olmadığı, belirsiz, anlamsız bir noktaya ulaşır:

- Kaç sahnesi olacak?

- Ne anlamda?

- Kaç sahnesi olacak?

- Beş...

- Sadece beş mi?

- Altı ya da yedi de olabilir.

Guido hiçbir şeyin kesin bir cevabının olmadığı, belirsiz, tutarsız bir senaryo üretir. Derrida, asla kesinliğe ulaşamayacağımızı söyler. Film boyunca sorulan sorular netliğe ulaşmaz, askıda kalır. Her şey belirsizdir. Anlama bir türlü karar verilemez. Filmde kesinliğe ulaşma arzusu da yersiz bir arzudur:

-Sağ ne demek, sol ne demek?

-Böylesine kaotik bir dünyada sadece sağa ya da sola ait olacak kadar berrak düşüncelere sahip insanlar var mı?

Filmde diyaloglar, ilgisiz bir başka diyalogla kesilir. Diyaloglar arasında mantıklı bağlar kurulmaz. Film parça parça kesitlerle ilerler. Bununla birlikte film birbirine zıt inançları, düşünceleri sorgular. Soruları cevapsız bırakır: "Katolik inanç ve Marksizm arasındaki ilişki hakkında ne düşünüyorsunuz?", "İtalya özünde Katolik bir ülke mi?"

Guido zihnindeki senaryonun içinde çözümü olmayan bir labirenti dolaşır. Film eleştirmeni Carini Daumier şöyle der:

Size birkaç tavsiyeyle yardımcı olabilmek çok hoşuma giderdi. Ama bu gece anladım ki siz aslında çözümü olmayan bir sorunu çözmeye çalışıyorsunuz. Senaryonuzdaki o son derece yuvarlama, sıradan, var olmayan karakter kalabalığına kesin ve eksiksiz bir ifade kazandırmaya çalışıyorsunuz.

Guido'nun filmi, tam da Daumier'in eleştirdiği noktalardan oluşur. Guido "yuvarlama, sıradan, var olmayan karakter kalabalığı" ile gerçek ile gerçek dışı arasında gidip gelen bir hikâyeye yaratır. Hiçbir şeyin kesin olmadığı, eksik, kusurlu bir yapı inşa eder. Derridacı bir yöntemle anlatıyı keser, parçalar, anlamsız parçaları birbirine ilişitir, kelimeleri zıtlarıyla birlikte örer.

Fellini'nin filminde tıpkı senaryo gibi anlam da ertelenir. Belirsiz kalır. Derrida anlama ulaşamayacağımızı söyler. Film eleştirmeni Carini Daumier, Guido'ya şu tavsiyeyi verir: "Senin ne anlatmak istediğini anladım. Bir adamın zihnindeki karmaşayı anlatmak istiyorsun. Ama daha açık olmalısın. Kendini anlatmalısın yoksa bir anlamı olmaz." Guido ise insanların anlayıp anlamamasını umursamaz. Açık olmanın tersine karmaşık bir dil ve yapı kullanır.

Guido yazdığı senaryoda mantığı ve kesinliği alt üst eder. Film eleştirmeni Carini Daumier film hakkında şu yorumu yapar: "Felsefi bir öncüllüğün eksikliği göze çarpmıyor. Bu

da filmi tamamen keyfi bölümlerden oluşan bir diziyeye dönüştürüyor." Guido'nun arzu ettiği de budur. Guido parçalı, kopuk kopuk bir senaryo üretir.

Senaryoda kimin kim olduğu belirsizdir. Guido'nun kadınları filmdeki rollerini öğrenme arzusu duyar ama Guido'dan bir cevap alamaz: "Dinle, ben Paris'ten geldim. Benim rolüm hangisi?", "Bana ne rolü vereceksin?", "Son dakikaya kadar beni karanlıkta mı bırakacaksınız?" Guido soruları öteler. Guido, senaryosunu yazarken kendini bulmaya çalışır.

Film bize Guido'nun kimliğini onarma, yeniden doğma çabasını izlettirir. Guido'nun film çekme serüveni yeniden doğuş ritüellerini andırır. Film, Guido'nun kür tedavisi ile başlar:

-Kür için ilk kez mi geliyorsunuz?

-Evet (...)

-Bu kürün çok yararını göreceksiniz. (...) Günde üç kere aç karna 300 gram kutsal su. Gün aşırı olacak şekilde çamur banyosu. Sonra on dakika deniz suyu banyosu.

Film boyunca Guido kendisini iyileştirmeye çalışır. Günah çıkarma seansları, yıkanma ritüelleri, kardinale görüşmeleri onun arınma, yeniden doğma, kimliğini onarma çabasının bir parçasıdır. Guido bembeyaz, dairesel mekânları, antik harabeleri dolaşır. Kaplıcada "melek" gibi kadınların elinden şifalı su içer.

Guido'nun zihninde ona şifalı su veren güzel kadın onun yeniden doğmasını sağlayacak, ona hayat verecek genç kadını temsil eder. Filmde Guido'nun kurtuluşu hastalara iyileşmeleri için su dağıtan hem genç hem yaşlı, hem çocuksu hem olgun kadının elinden olacaktır. Ancak Guido bir taraftan iyileşmeyi arzu ederken diğer taraftan hiçbir şeye inanç duymaz.

Guido iyileşeceği, yeniden doğacağı kutsal kaynağı arar. Film bize şu soruyu sorar: "Kaynağın sesini duyuyor musunuz?" Guido anlatı boyunca kaynağa, göbek bağına, labirentin merkezine varmaya çabalar. Parolalarını, ipuçlarını takip ederek içinde bulunduğu labirenti çözmeye çalışır ama zihninde ördüğü senaryodan çıkamaz. Yapıbozum "kendini yapıbozuma uğratar ve aynı zamanda otoritesi kendi yaratımı tarafından ortadan kaldırılan bir başka labirentvari kurmaca yaratır" (Rosenau, 1998, p. 196).

Guido bu sonsuz labirentin içinde filme bir türlü başlayamaz. Film biterken başlar, başlarken biter:

-Film böyle mi bitiyor?

-Hayır, böyle başlıyor.

Guido, film çekiminin başlamasını bekleyen insanlar arasında sıkışıp kalır. Filmin ilk sahnesinde tıkanmış bir trafik ve arabaların içinde sıkışmış insanları görürüz. Bu sahne Guido'nun tıkanmışlığını simgeler. Guido film boyunca "başlamaktan" kaçır. Sıkıştığı dehlizden kurtulmaya çalışır. Claudia'da kurtuluşu arar: "Claudia nihayet geldin!"

Guido, Claudia'da da çözümünü bulamaz. Her şeye birden sahip olmak ister. Hiçbir şeyden vazgeçmek istemez. Kendisini sorgular. Varoluş nedenini arar: "Her şeyi ardında bırakıp hayata baştan başlayabilir miydin?" Guido her defasında yeniden başlama arzusu duyar. Yeniden başlamak ister ama başlayamaz.

Sonunda gerçeği kendisine itiraf eder: "Ortada film bile yok. Hiçbir tarafta hiçbir şey yok. Benim açımdan bu iş burada bitmiş sayılır!" Guido bir çocuk gibi herkesten saklanır, korkar. Etrafındakiler onu arar: "Seni her yerde aradık, nerelere kaçtın? Önümüzdeki hafta

başlıyoruz.”, “Cesur ol, Guido! Gerçekten başlıyoruz.” Guido film boyunca çocukluğundaki korkularını yeniden inşa eder.

Son sahnede de Guido bir çocuk gibi kaçıma devam eder: “Sonunda anlatacağınız şu hikâyeyi merakla bekliyorum.”, “Bir açıklama yapar mısınız?”, “Sessiz olun, konuşacak!”, “Kaybolmuş, söyleyecek bir şeyi yok!”, “Yanıtlasana hadi cesaret!”, “Sorularınızı şimdi yanıtlayacak.” Filmin sonunda artık Guido’nun kaçacak bir yeri kalmamıştır. Sonunda kafasına bir tabanca dayar ve tetiği çeker.

Bunun üzerine Guido’nun annesi ironik olarak şöyle seslenir: “Guido nereye gidiyorsun haylaz çocuk?”

Sekiz Buçuk (8½): Yapıyı Sökmek

Guido çevresindeki herkesi oyalar:

-Filme ne zaman başlıyoruz?

-Çok yakında.

Guido film boyunca çekeceği filme karar veremez. Derrida’nın kuramına göre “kişi dille hiçbir zaman demek istediğini söyleyemez; son kertede metinle ilgili bütün anlamlar, bütün yorumlar hakkında karar verilemez” (Rosenau, 1998, p. 194). Film boyunca Derrida’nın kararverilemezlik kavramı geçerlidir:

-Dostum artık karar vermelisin. Bütün deneme filmlerini getirdim haberin olsun.

-Artık dalga geçecek vaktimiz yok. Şüpheler, değerlendirmeler ya da kaprisler için fazlasıyla zamanı oldu. Artık bu gece seçmeli.

-Film derhal başlamalı.

-Filmi oynatın!

Yapısökümde anlam daima ertelenir. Anlama karar verilemez. Guido film boyunca rollere, filmin kaç sahnesi olacağına, kullanacağı sembollere bir türlü karar veremez. Tüm bu belirsizlik şu soruyu açığa çıkarır: “Acaba ortada bir senaryo var mı?” Film başladı, başlayacak derken film sökülmeğe başlar. Derrida şimdiye dek sahip olduğumuz bütün karşıtlıkları ilk önce sökmemizi sonra geçersiz kılmamızı ister bizden. Fellini de filmi parçalayıp sökerek Derridacı bir yöntem izler.

Film ekibinin çekimlere başlamak için gittikleri dev inşaat sahasındaki sahnede şu repliği duyarız: “Burayı tamamen sökün film olmayacak. İki gün sonra burada hiçbir şey kalmayacak. Yıkın şunu!” Böylece inşaat iskeleti sökülmeğe başlar. Guido sahneden çekilir: “Hoşça kalın çocuklar, bir başka filmde görüşürüz.”

Yapısökümde tıpkı “kendini yok eden kasetler gibi metin de kendi kendisini birkaç saniye içinde yok edeceği vaadinde bulunur” (Minor, 2013, p. 249). Fellini’nin filmi de kendi kendini yok eder. İnşa edilemeden yıkılır. “Yıkma ya da *destrüksiyon* eylemi Derrida için, aynı zamanda bir kurma, inşa etme eylemidir” (Akay, 1999, p. 14).

Derrida “Karşıt bir imza, hem ilk imzayı, önceki imzayı teyit eden hem de ona karşı çıkan imzadır; her durumda yenidir, benim imzamdır.” (Derrida, 2004, p. 10) der. Fellini’nin filmi de karşıt bir imza gibidir: Her defasında yenidir, her defasında yeniden başlar. Hem yapar hem bozar. Hem söyler hem de az önce söylediğine karşı çıkar.

Fellini'nin filmi perdede "tıpkı bir sakatın bıraktığı gibi deforme ayak izleri" bırakır. Parça parça hayatları, insan yüzlerini, boşlukları, çelişkileri bir araya getirir. Tamamlanmamış, kusurlu bir yapı inşa eder ve bize şu soruyu sorar: "Siz gerçekten ardınızda tamamlanmış bir film mi bırakmak istiyorsunuz?"

Yapısökümde işin sırrı "sonu olmayan ya da tamamlanmayan okurun hiçbir zaman 'bununla işim bitti!' diyemeyeceği bir metin yaratmaktır" (Rosenau, 1998, p. 197). Fellini'nin filmi de bunu yapar, tamamlanmayan okurun hiçbir zaman "Bununla işim bitti!" diyemeyeceği bir film yaratır. Fellini'nin filmi tamamlanmadan sökülmeğe başlar ve sökülürken yeniden örülür. Filmin cazibesi de bu sürekli sökülüp örülen yapısında gizlidir.

Fellini, senaryoyu parçalar ve filmin içine dağıtır. Parçaları birleştirme çabasını anlamsız bulur: "Hayatınızın parçalarını bir araya getirmek, sisli hatıralarınızı ya da asla sevmeyi beceremediğiniz insan yüzlerini bir araya toplamak neden o kadar önemli olsun ki?" Eleştirmen Carini Daumier, Guido'nun filmi sökmesini alkışlar: "Ama biz entelektüeller, sonuna dek akli başında kalmak zorundayız. Dünyada zaten gereksiz pek çok şey var. Kargaşaya daha fazla kargaşa eklemenin anlamı yok. Tebrikler, yapacak başka şey yoktu.", "Gerçekten elzem bir şeyler yaratmadıktan sonra yok etmek yaratmaktan daha iyidir.", "Bu dünyada yaşama hakkı iddia edecek kadar açık ve doğru şey var mı?"

Eleştirmen Carini Daumier, Guido'nun filmi yarıda bırakmasını, tamamlamamasını Mallarmé'nin beyaz sayfaya övgüsünü hatırlatarak över: "Mallarmé'nin beyaz sayfaya övgüsünü hatırlar mısınız?" Guido'nun çekilişini ironik bir şekilde mantıklı bulur: "Tıpkı eskiden savaş alanlarını temizlerken yapıldığı gibi. Çekilmek ve toprağa tuz serpmek daha iyidir."

Guido bu yıkma sürecinin ardından filmi yeniden inşa etmeye başlar: "Bütün ışıkları yakın!" Korkularıyla yüzleşir. Kendini, kimliğini kabullenir: "Her şey yine karmaşık ama bu karmaşa benim ve artık korkmuyorum." Her gün yolunu değiştirmeyi, kaybetmekten çekinmeyi bırakır:

Sizden özür dilerim sevgililerim,
Anlamamıştım, bilemiyordum.
Sizi kabullenmek ne kadar doğru bir şey,
Sizi sevmek ne kadar basit.
Kendimi öyle özgür hissediyorum ki
Her şey iyi görünüyor,
Her şeyin bir anlamı var.
Her şey gerçek.

Pinokyo'nun yalanları son sahne ile gerçeğe evrilir. Fellini'nin filminde her şey her an tersine dönebilir. Tam zıddını iddia edebilir. Guido, eşine şöyle der: "Bir şenliktir hayat. Birlikte yaşayalım! (...) Mümkünse beni olduğum gibi kabullen. Birbirimizi bulmaya çalışmanın tek yolu bu." Guido böylece kimliğiyle, sevgilileriyle sulh sağlar.

Fellini filmin son sahnesinde Ya'küb'un merdivenini yeniden inşa eder. Göğe yükselen merdivenlerden beyazlara bürünmüş genç, güzel, melek gibi kadınları aşağı indirir. Filmin final sahnesini bir şölene dönüştürür. Guido herkesle ve her şeyle barışır, çelişkileriyle var olur, çelişkilerinden yeniden doğar. Kür tedavileri, yıkanma ritüelleriyle başlayan film Guido'nun yeniden doğuşuyla biter.

Fırlatma Rampası: Ya'kûb'un Merdiveni

Federico Fellini *Sekiz Buçuk* (8½) filminde Ya'kûb'un merdivenini, bir inşaat sahasındaki fırlatma rampasına dönüştürür. Ya'kûb'un merdiveni hikâyesini hatırlayalım. Tevrat'ta hikâye şöyle anlatılır: İkiz kardeşi Esav'ın kendisini öldürmesinden korkan Ya'kûb, Esav'dan kurtulmak için yolculuğa çıkar. "Yolda Bethel'de gecelerken bir rüya görür: Göğe uzanan bir merdivenden melekler inip çıkmaktadır. Tanrı, Ya'kûb'a ve zürriyetine üzerinde buldukları toprakları vaad eder ve ona zürriyetinin çoğalacağını müjdeler (Tekvîn, 28/10-22)" (Harman, 2013, pp. 276-277).

Fellini'nin merdivenleri de göğe tırmanır. Fellini de *Sekiz Buçuk* (8½) filminde Guido'nun güzel kadınlarını ve tüm film ekibini fırlatma rampasının merdivenlerinden aşağıya indirir. Fellini'nin bembeyaz giyinmiş kadınları göğe yükselen merdivenlerden inerken Ya'kûb'un merdiveninden inen melekleri tekrar eder. Bu iniş ritüeli ve merdivenlerden inen kalabalık filmin çekileceğini, var olacağını, Ya'kûb'un zürriyeti gibi geleceğe taşınacağını müjdeler.

Fellini'nin merdivenleri hem yok oluşu hem yeniden doğuşu anlatır. Fellini, Ya'kûb'un merdivenini önce inşa eder sonra yıkar daha sonra yeniden inşa eder. Yapısökümcü bir mimariyle yapıyla oynar, yapıyı söker, bozar. Bu sökülüp yeniden örülme, yıkılıp yeniden inşa edilme ritüelleri film boyunca devam eder.

Bütün film, yazar tikanıklığı yaşayan ünlü yönetmen Guido'nun kimliğini inşa etme, kimliğini sökme ve yeniden örme sürecini anlatır. Fırlatma rampasını inşa eden film ekibi gibi Guido da film boyunca kimliğini bina eder. Fırlatma rampasının göğe yükselmesi Guido'nun kibrinin de işaretidir.

Fellini, fırlatma rampasıyla Ya'kûb'un merdivenini yeniden yarattığı gibi Bâbil Kulesi efsanesini de yeniden üretir. Fırlatma rampasını inşa ederken Bâbil Kulesi'ni de yeniden inşa eder. Bâbil Kulesi efsanesini hatırlayalım:

Tevrat'a göre tufandan sonra Sinear bölgesine yerleşen Hz. Nûh'un oğulları, 'Bütün yeryüzü üzerine dağılmayalım diye gelin kendimize bir şehir ve başı göklere erişecek bir kule bina edelim...' derler ve inşaata başlarlar. Ne var ki Allah, hepsinin bir kavim olduklarını görünce anlaşamamışlar diye dillerini karıştırır ve onları bütün dünyaya dağıtır; inşaatı yarım kalan şehre de dillerin orada birbirine karışmasından dolayı Bâbil denilir (Tekvîn, 11/1-9) (Erdem, 1991, pp. 392-395).

Bâbil Kulesi efsanesine göre Bâbil Kulesi yeryüzü ile gökyüzünü birbirine bağlamak, Tanrı'ya yakın olmak için insanoğlunun kibri sonucunda inşa edilir. Fellini'nin *Sekiz Buçuk* (8½) filminde de ünlü yönetmen Guido Anselmi kendi kibrinin aynası olacak bir yapı inşa eder. Çekeceği filmde bir bilim kurgu düzeneği kurarak ucu göklere uzanan bir fırlatma rampası bina eder.

Guido'nun fırlatma rampası/Bâbil Kulesi Guido'nun kibrinin yansıttığı gibi Guido'nun kafasındaki karışıklığı ve bununla birlikte Guido'nun filmdeki karışıklığı da yansıtır. Bâbil adı, İbrânîce bâlal "karıştırmak" kökünden yapılan halk etimolojisinin bir hikâyeye süslenmesine dayanır (Erdem, 1991, pp. 392-395). Guido'nun filmi de Bâbil şehri gibi karışıktır.

Fellini, filmi bilinçli olarak parçalar, böler. Sahneleri, replikleri birbirine karıştırır. Görüntüleri üst üste getirir. Film ekibinin sayıca fazla olması, Guido'nun filme başlaması için çevresinde oluşan kalabalık, Guido'nun etrafında koşutan kadınlar film boyunca kargaşa yaratır. Filmin rüya ile gerçeği iç içe geçiren, karıştıran ve neyin gerçek neyin rüya olduğunu anlamayı zorlaştıran yapısı da kargaşa örer. Guido'nun sürekli bir kaçış içinde olması ve film ekibinin filme hazırlık çabaları da filmdeki karışıklığın bir parçası olur.

Federico Fellini *Sekiz Buçuk* (8½) filminde dilleri de birbirine karıştırır. İtalyanca replikleri, İngilizce repliklerle keser. Latince kelimeleri bozarak yeni kelimeler üretir. Latince'yi diğer Batı dilleriyle birleştirir. "Bâbil Kulesi aynı zamanda karışıklığın ve yetmiş iki dilin, yani bütün dünya dillerinin bir tek ana dilden türemiş olduğu yolundaki görüşün sembolüdür" (Erdem, 1991, pp. 392-395). Bâbil Kulesi efsanesine göre Tanrı, insanların tek bir dil altında birleşip güçlendiklerini görünce onların dillerini yetmiş iki ayrı dile böler. Birbirleriyle anlaşmalarını, uzlaşmalarını engeller.

Federico Fellini de *Sekiz Buçuk* (8½) filminde Guido'nun zihnindeki çözümsüzlüğü anlatır. Guido zihnindeki kadınlarla uzlaşamaz, karısına hayatındaki diğer kadınları kabul ettiremez. Guido zihninde eşi ile diğer kadınlar arasında gider, gelir ve sonunda eğer zihnindeki kadınların hepsini kabul ederse kendisiyle uzlaşabileceğini kavrar. Fellini; filmde çözümsüzlüğün, uzlaşamamanın sonunda çözüm üretir.

Guido'nun zihnindeki kadınlar, yetmiş iki dile bölünmüş Bâbil gibi yetmiş iki ayrı bedene bölünür. Guido'nun zihnindeki yetmiş iki ayrı bedene bölünmüş bu kadınlar birbiriyle kâh anlaşır kâh anlaşamaz ama filmin sonunda yönetmen hepsini şenlikli bir başlangıcın parçası yapar. Hepsini birleştirir, el ele tutuşturup bir çemberin içine sokar. Filmin son sahnesi eğlenceli bir sirk alanına dönüşür. Bu çemberin içine Guido ve eşi de katılarak Guido'nun zihnindeki karmaşayı sonlandırır.

Guido zihnindeki, hayalindeki, fantezilerindeki kadınlardan vazgeçemez. Bu kadınlar onun parçalanmış benliğinin parçalarıdır. Yönetmen filmin sonunda bu parçaları birleştirirse de film boyunca onları Guido'nun zihninin ayrı birer parçası olarak görürüz. Her biri birbirinden farklı yaşta, farklı güzellikte, farklı yaratılıştaki Guido'nun kadınları, onun kimliğinin başka bir yönünü simgeler.

Saraghina, Guido'nun çocukluğunun bir parçasıdır. Saraghina; Guido için hem eğlence, dans, oyun anlamına gelir hem de kilisenin kurallarını bozma, aşındırma anlamını taşır. Saraghina; Guido'nun kural bozucu, ayrıksı, güçlü ve biçimsiz ruhunu yansıtır. Saraghina, Guido'nun bütün kadınlarından farklıdır. Guido'nun güzel ve melek görünümlü kadınlarının tersine şişman, çirkin ve kötücül bir kadın figürüdür. Bununla birlikte filmde Saraghina aslında sevimli, iyimser, neşeli bir kadın olarak karşımıza çıkar. Fellini, Saraghina'yı çift taraflı bir ayna gibi iki zıt şekilde gösterir.

Claudia, Guido'nun günlerdir beklediği onu iyileştirecek, sağaltacak, yeniden doğmasını sağlayacak güçtür. Melek gibi güzel Claudia aynı zamanda Guido'yu alaya alan, onu kibriyle yüzleştiren, henüz hiçbir şeye başlamadığını kendi kendine itiraf ettiren, ona hikâyenin başını ve sonunu gösteren kimliğinin bir parçasıdır. Claudia hem aktrist hem hemşiredir, hem Guido'nun kurtuluşunu hem de Guido'nun fantezilerinin ideal kadını simgeler. Guido'ya aslında kimseyi sevmediğini, sadece kendini sevdiğini hatırlatır.

Guido'nun eşi Luisa onun düzeni arzu eden, sadık ve genel geçer kaidelerle uyumlu tarafıdır. Evliliğin temsilidir. Luisa aslında Guido'nun her yalanının farkındadır ama onu idare eder. Diğer taraftan da Guido'nun oynadığı oyunlara itiraz eder. Guido'nun zihninde itaatkâr, ev işleri yapan, geleneksel bir kadın olarak belirse de aslında Luisa modern, sorgulayan, her şeye itaat etmeyen bir kadındır. Çelişkili bir imaj çizer.

Carla, Guido'nun sürekli değişiklik arayan ruhudur. Hayat doludur, çocuksudur, Guido'nun fantezilerini süsler. Carla, onun yalancı yönünü temsil eder. Carla, Luisa'nın sadakatinin zıddına Guido'nun sürekli ihanet eden ruhudur ve devamlı yalan söyleyen kimliğinin bir parçasıdır. Carla; Luisa'nın zihnindeki şüphe tohumunu, aldatılma duygusunu film boyunca canlı tutan figürdür. Guido'nun etrafında dolaşır. Onun yalanlarını ele verir. Guido'nun evlilik kurumunu aşındıran yönünü simgeler.

Rossella, Guido'ya dışarıdan bakan gözü temsil eder. Rossella, Guido'yu olduğu gibi görür, onu yüceltmez, ona itaat etmez, onun etrafında pervane olmaz. Guido'nun dost figürüdür. Guido'nun etrafındaki kadınları izler. Guido'yu yalancı olmakla suçlar, ona "Pinokyo" der. Guido'nun kadınların çevresindeki hayatına güler ve bu hayatı tehlikeli bulur.

Jacqueline; Guido'nun eskittiği, tükettiği, kenara attığı şeyleri simgeler. Guido'nun kibirini ve kuralcılığını, otoriterliğini ortaya çıkarır. Jacqueline, Guido'nun kadınlarının sonunun hikâyesidir. Guido; filmin sonunda, zihnindeki tüm bu kadınları, benliğinin bütün parçalarını olduğu gibi kabul eder. Ancak bu şekilde var olabileceğini, tamamlanabileceğini fark eder.

Filmin başında yönetmen Guido'yu, kür tedavisi için doktordan gerekli talimatları alırken görürüz. Doktor, Guido'ya çeşit çeşit arınma ve hamam seansları için reçete yazar. Guido film boyunca şifa arar. Zihnindeki kadınlarla çatışır, barışır, çocukluğuna döner, çocukluğundaki kadınları hatırlar. Göbek bağına dönerek, geçmişin koridorları arasında yürüyerek zihnindeki mücadeleyi çözmeye çalışır. Annesiyle, Saraghina'yla, çocukluğunda onu yıkayan kadınlarla yüzleşir.

Guido, filmin başrol oyuncusu güzel Claudia'nın elinden şifalı su içer. Genç ve güzel şifalı kadının elinden su içme hayalini gerçekleştirse de Guido çözüme kavuşamaz. Din adamları, rahibeler, şapkalı yaşlı kadınlar, beyazlara bürünmüş genç ve güzel kadınlar arasında gider, gelir. Guido, kadınları için hem olağanüstü hem Pinokyo, hem otoriter hem özgür, hem çocuksu hem olgun, hem mutlu hem mutsuz, hem iktidar sahibi hem iktidarsızdır. Guido film boyunca tırnaklarını yer, zihnindeki labirentleri dolaşır, çözüm arar. Hem kaos örer hem uzlaşma arar. En sonunda kendi çözümünü inşa eder.

Sonuç

Federico Fellini 1963 yapımı *Sekiz Buçuk (8½)* filminde çekeceği filme bir türlü başlayamayan ünlü yönetmen Guido Anselmi'nin film çekme serüvenini anlatır. Guido Anselmi filme başlayorum derken filmi ötelere, askıya alır. İzleyicisini film boyunca boşlukta dolaştırır.

Guido, filmi kendi hayatından parçalarla inşa eder. Kendi hayat parçalarının yerlerini değiştirir ve bir oyun oynar gibi geçmişini, kimliğini anlatının içinde yeniden üretir. Guido çekeceği filmin hazırlıkları etrafında gezinirken çocukluğuna iner, korkularıyla yüzleşir, onları kabullenmeyi öğrenir.

Guido bir labirenti dolaşır gibi hafızasının odalarını, duvarlarını, koridorlarını dolaşır. Kaynağı, göbek bağını arar. Çatışmalarını çözer. Hayatının parçalarını toplar, kendisiyle barışır. Kim olduğunu görür, kimliğini kabullenir. Tüm bu arayışın sonunda yeniden doğar. Guido kuralları, hiyerarşilerin ördüğü çitleri, tabuları yıkar. Kendi özgür, çocuk ruhunu yaratır. Diğer taraftan tam da karşı çıktığı şeye dönüşür. Otoritenin ve kuralların temsilcisi olur. Din, siyaset, politika, sanat hiyerarşileri arasında gider, gelir. Yıktağı kuralları yeniden inşa eder.

Fellini'nin filmi köle-efendi, güzel-çirkin, genç-yaşlı, doğru-yalan, iyi-kötü, isyan-itaat, sadakat-ihanet, hayal-gerçek, güçlü-güçsüz, çocuk-yetişkin, şeytan-melek, mutlu-mutsuz gibi ikilikleri su yüzüne çıkarır. İkiliklerle var olur. Filmin kahramanı Guido bu ikiliklerin arasında dolaşırken tutarsız bir film kurgular.

Fellini'nin filmi izleyicisini hiçbir şeyin kesin olmadığı, belirsizliklerle dolu, asla tamamlanmayacak olan bir yolculuğa çıkarır. Film; karmaşasıyla, şenliğiyle, güzel kadınlarıyla, sihirbazlarıyla karnaval ruhu yaratır. Rüya ile gerçek arasında gider, gelir. Parçalanmış bir

yapı örer.

Sekiz Buçuk (8½) filmi yapısökümcü bir mimariyle inşa edilir. Yıkılırken yeniden kurulur. Sökülürken yeniden dikilir. Penelope'nin örgüsünü yineler. Penelope gibi gündüz ördüğü ipi gece söker ve sonsuz bir döngünün içinde var olmaya devam eder. *Sekiz Buçuk (8½)* filmi sonsuza yolculuk eder.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Akay, A. (1999). Yapıbozma ve Plastik Sanatlar. *Toplumbilim Dergisi*, (0)10, 13-23.

Cevizci, A. (2010). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say.

Derrida, J. (1999). Konuksev(-er-/-mez-)lik. (Çev. F. Keskin, Ö. Sözer). *Pera Peras Poros: Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma* içinde (45-71). Haz. F. Keskin, Ö. Sözer. İstanbul: Yapı Kredi.

Derrida, J. (2004). Teoriyi İzlemek. (Çev. E. Kılıç). *Teoriden Sonra Hayat* içinde (1-52). Ed. M. Payne, J. Schad. İstanbul: Agora.

Derrida, J. (2014). *Platon'un Eczanesi*. (Çev. Zeynep Direk). İstanbul: Pinhan.

Erdem, S. (1991). Bâbil. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 4. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları. 392-395.

Göksel, N. (2006). Unutma, Parodi ve İroni. *Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken*. *Cogito*. 47-48 içinde (359-368). İstanbul: Yapı Kredi.

Harman, Ö. F. (2013). Ya'küb. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 43. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları. 276-277.

İnce, H. O. (2010). *Günümüzde Yeni Siyasal Yaklaşımlar*. Ankara: Doğu Batı.

Kantarcıoğlu, S. (2009). *Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya*. İstanbul: Paradigma.

Smart, B. (2011). Postmodern Durum Teorisi. (Çev. M. Küçük). Küçük, M. (Der.) *Modernite versus Postmodernite* içinde (353-401). İstanbul: Say.

Minor, V. H. (2013). *Sanat Tarihinin Tarihi*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Koç Üniversitesi.

Saygın, T. (2010). Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa. Öztürk, A. (Der.) *Postyapısalcılık* içinde (7-34). Ankara: Phoenix.

Rosenau, P. M. (1998). *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*. (Çev. T. Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat.

Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. A. Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat.

Uçan, H. (2006). *Yazınsal Eleştiri ve Göstergibilim*. Ankara: Hece.

-Research Article-

Desire And Decadence In The Film *Bildnis Einer Trinkerin* (1979) As An Aesthetic Modernist Reaction

Onur Keşaplı*

Abstract

Aesthetic modernism parts from modernization which is characterised by westernization and progress. Aesthetic modernism, which prefers stability over improvement, primitivity over contemporary, imagination over mind, play over work and subconscious over consciousness is, with the enforcement of modern process, the other modern choice alongside the dominant version of modernization. It is difficult to say that the aesthetic modernism, which is interpreted as the stakeholder theme of 19th century romanticism and 20th century avant-garde, is treated sufficiently cinema.

*In spite of this, the filmography of Ulrike Ottinger as a feminist and surrealist director, provides a spectrum through which viewing of aesthetic modernism in cinema is possible). *Bildnis Einer Trinkerin*, which the director shot in 1979 while in pursuit of visual pleasure in the company of satire and fantasy, conveys the arrival of a woman in Berlin with one-way ticket and no other motivation than to get drunk and how she realizes her desire. The obscurity of the past and future of the main character provides an absolute focus to the actions and appearances that takes place in films timeline. The character who does not speak throughout the film becomes a feminine dandy with her costume repertoire and a flâneuse with her movements that knows no limit. Through the behaviours of the main character who, together with the side characters almost becomes part of a travelling circus, the film assumes an identification as an aesthetic modernist reaction.*

In regards to how the film achieves this, within the scope of conceptual frame, desire and decadence comes to the fore. Desire, which is determinant with regards to triggering of the absurdity in the film, is in harmony with productivity and sociability that Deleuze and Guattari incorporated while conceptualizing the term. Whereas the outcomes of the act of drinking of the main character point to decadence. Decadence, which includes the denotations of addiction and downfall is in harmony with Paglia's conceptualization of the term within the axis of art and sexuality. Aesthetic modernism's opposition to bourgeois and capitalism, which are the common ground of desire and decadence, bestows the film with an exceptional importance.

Key Words: *Aesthetic Modernism, Ulrike Ottinger, *Bildnis Einer Trinkerin*, Desire, Decadence*

* Res. Assist., Uşak University, Faculty of Communication, Uşak, Turkey.

E-mail: onur.kesapli@usak.edu.tr

ORCID : 0000-0001-5686-2353

DOI: 10.31122/sinefilozofi.889091

Keşaplı, O. (2021). Desire And Decadence In The Film *Bildnis Einer Trinkerin* (1979) As An Aesthetic Modernist Reaction. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 136-150. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.889091>

Received: 01.03.2021

Accepted: 20.04.2021

-Araştırma Makalesi-

Bildnis Einer Trinkerin (1979) Filminde Estetik Modernist Bir Tepki Olarak Arzu ve Dekadans

Onur Keşaplı*

Özet

Estetik modernizm, Batılılaşma ve ilerlemeyle karakterize edilen modernleşmeden ayrılmaktadır. Gelişme yerine durağanlığı, çağdaşlık yerine ilkselliği, akıl yerine hayal gücünü, çalışma yerine oyunu ve bilinç yerine bilinçaltını yeğleyen estetik modernizm, modern işleyişin yürürlüğüyle beraber modernleşmenin egemen sürümünün yanında bir diğer modern seçenek halindedir. 19. yüzyıl romantizmiyle 20. yüzyıl avangardının paydaş izleği olarak yorumlanan estetik modernizmin sinemada yeterince işlendiğini söylemek güçtür.

Buna karşın feminist ve gerçeküstücü bir yönetmen olarak Ulrike Ottinger'in filmografisi, sinemada estetik modernizm izlenebileceği bir yelpaze sağlamaktadır. Satir ve fantezi eşliğinde görsel haz arayışındaki yönetmenin 1979'da çektiği Bildnis Einer Trinkerin, bir kadının, içki içmekten başka bir güdülenmeye sahip olmaksızın, tek yön biletle Berlin'e gelişini ve arzusunu gerçekleştirmesini aktarmaktadır. Ana karakterin geçmişi ve geleceğinin bilinmezliği, filmlik zamandaki eylemlere ve görünümlere mutlak bir odak sağlamaktadır. Film boyunca hiç konuşmayan karakter, kostüm repertuarıyla dişil bir dandy, dur durak bilmeyen devinimiylese bir flanöz halini almaktadır. Yan karakterlerle beraber adeta gezici bir sirkin parçasına dönüşen ana karakterin davranışları, filmi estetik modernist bir tepki hüviyetine büründürmektedir.

Filmin bunu sağlamasında, kavramsal çerçeve babında arzu ve dekadans öne çıkmaktadır. Filmdeki absürtlüğü tetiklenmesi açısından belirleyici olan arzu, Deleuze ve Guattari'nin sözcüğü kavramsallaştırırken dâhil ettikleri üretkenlik ve toplumsallıkla uyum göstermektedir. Ana karakterin içki içme eyleminin yol açtıklarıysa dekadansa işaret etmektedir. Düşünleşmek ve çöküş anlamlarını içeren dekadans, Paglia'nın sözcüğü sanat ve cinsellik ekseninde kavramsallaştırmasıyla uyum göstermektedir. Estetik modernizmin, arzunun ve dekadansın ortak paydası olan burjuvazi ve kapitalizm karşıtlığı, filme sıra dışı bir önem kazandırmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Estetik Modernizm, Ulrike Ottinger, Bildnis Einer Trinkerin, Arzu, Dekadans

*Arş. Gör., Uşak Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Uşak, Türkiye

E-mail: onur.kesapli@usak.edu.tr

ORCID : 0000-0001-5686-2353

DOI: 10.31122/sinefilozofi.889091

Keşaplı, O. (2021). Desire And Decadence In The Film Bildnis Einer Trinkerin (1979) As An Aesthetic Modernist Reaction. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 136-150. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.889091>

Geliş Tarihi: 01.03.2021

Kabul Tarihi: 20.04.2021

Introduction

Aesthetic modernism is in a state of reaction to modernism which is one great narration and it parts from modernization which is characterised by westernization and progress. This parting however, on the contrary to attitudes that lead to overall rejection of modernism, is building of an antithesis for aesthetic modernism whose existence is first and foremost dependent to this process and who embraces the modern life with a dialectic passion. Aesthetic modernism, which prefers stability over development, primitivity over contemporary, imagination over mind, play over work and subconscious over consciousness is, with the enforcement of modern process, the other modern choice alongside the dominant version of modernization. Interpreted as the stakeholder theme of 19th century romanticism and 20th century avant-garde, aesthetic modernism is more visible in movements like dadaism and surrealism where transcending of mind, design and consciousness is achieved in a radical fashion although it disseminates to each and every contemporary art movement. In spite of this, it is difficult to say that aesthetic modernism is treated sufficiently in cinema. The emergence of surrealism as a modern movement in cinema too, but the failure of maintaining the surrealist acceleration reached in other disciplines coupled with it's preference of only dream and unconsciousness from within the aesthetic codes, resulted in thinning of aesthetic modernism even in a movement which it could be the most visible.

In spite of this, the filmography of Ulrike Ottinger as a feminist and surrealist director, provides a spectrum through which viewing of aesthetic modernism in cinema is possible. In provocative narrations of Ottinger, who transferred her accumulations in photography and painting to cinema, the ignored or rejected situations and characters comes to the fore. As for style, the conventional tendencies of both classic and contemporary narratives are defeated in Ottinger's stylized films. *Bildnis Einer Trinkerin*, which the director shot in 1979 while in pursuit of visual pleasure in the company of satire and fantasy, tells the arrival of a woman in Berlin with one-way ticket and no other motivation than to get drunk and how she actualises her desire. The obscurity of the past and future of the main character provides an absolute focus to the actions and appearances that takes place in films timeline. The character who does not speak throughout the film becomes a feminine dandy with her costume repertoire and a flâneuse with her movements that knows no limit. Through inappropriate and unsupervised behaviours of the main character who, together with the side characters almost become part of a travelling circus, the film assumes an identification as an aesthetic modernist reaction.

In regards to how the film achieves this, within the scope of conceptual frame, desire and decadence comes to the fore. Desire, which is determinant with regards to triggering of the absurdity in the film, is in harmony with productivity and sociability that Deleuze and Guattari incorporated while conceptualizing the term. Whereas the outcomes of the act of drinking of the main character point to decadence. Decadence, which includes the denotations of addiction and downfall is in harmony with Paglia's conceptualization of the term within the axis of art and sexuality. Within this context, it is possible to say that shedding light on Ottinger's relatively ignored oeuvre, which might be regarded as one of the emissary of aesthetic modernism which one comes across less frequently in 7th art compared to other art branches, is of pioneer importance.

Ulrike Ottinger And *Bildnis Einer Trinkerin*

Ulrike Ottinger was born in Germany in 1942 to a journalist mother and a painter father. Before transition to cinema, she for many years worked in plastic arts in Paris as an independent artist and received education from intellectuals among which was thinkers and philosophers such as Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser and Pierre Bourdieu. She employed collage and installment techniques in photography and painting and upon her return to Germany in

1969 she became acquainted with independent films, particularly with New German Cinema and took the first step in directing in 1973, with a *happening* documentary called *Berlinfieber – Wolf Vastell* (Ulrike Ottinger, 1973)(2010). Shooting her first fictions *Laokoon & Söhne* (*Laocoon & Sons*, Tabea Blumenschein & Ulrike Ottinger, 1975) and *Die Betörung der Blauen Matrosen* (*The Enchantment of the Blue Sailors*, Tabea Blumenschein & Ulrike Ottinger, 1975) both of which are medium length in 1975, Ottinger drew attention with her first feature length *Madame X – Eine absolute Herrscherin* (*Madame X: An Absolute Ruler*, Tabea Blumenschein & Ulrike Ottinger, 1978) which she directed in 1978. The film which tells the adventures of a lesbian pirate ship which was created by a group of women who rejected and left their daily lives which was banalized under masculine siege, not only became the debut film of Ottinger's in national and international cinema world but also constituted the first field of application for motives and themes that will become common in the director's filmography.

Following the Berlin trilogy which started with *Bildnis Einer Trinkerin* that she shot a year later and which ended with *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* (*Dorian Gray in the Mirror of the Yellow Press*, Ulrike Ottinger, 1984) which she shot in 1984, Ottinger produced short and feature works in documentary genre. To date, aside from her films, she has done art exhibitions on photography, collage and installment while producing some works in theatre and opera for which she carried out the stage arrangement and directing. The director who brought to stage, through unrealistic performances, the encounters of different geography, culture and mindsets in a way that brings to mind the research and finding methodologies of anthropology, has constructed narrations that shook, abraded, rejected and transcended the social rules under the headings of gender and sexuality. The constructions in question, which pay no attention to linear flow, are reflections of Ottinger's cinematographic understanding which lies outside of conventional cinema. However the sole style in cinema which the director places herself outside of, is not mainstream classic narration.

According to Andrea Weiss (1993, p. 128), while searching for new ways to build visual pleasures, Ottinger rejects or produces the parody of the style referred to as "art cinema" or "independent cinema" via creating and positioning the viewpoints that are mostly ignored or marginalised in cinema. Through the use of scenes that are disconnected from the whole or that are theatrical and at times resemble television sketches, which are more like passages, paths rather than episodes and thus are independent from one another, the director blends the state of being grotesque and deformed with the idealized beauty. According to Amy L. Uttenburger, who compiled the encyclopedia of women filmmakers (1999, pp. 319-320), films of Ulrike Ottinger harbors ethnographical discoveries too, while incorporating strong motives related to stylized satire and fantasy. However, those ethnographic installments in question and the presentations of different cultures in Ottinger's filmography have been characterized as imperialist, orientalist and exotic and criticised by some authors (Makary, 2020). According to Adina Glickstein (2020) this has to do with in accordance with the director's bearing of the European centralist viewpoint within the frame of ethnocentrism. Ottinger's resort to stereotypical representations of appearances and actions of different culture and races, primarily of East, seems problematic when considers nearly half century ago with views of today's political correctness, but the artistic interest and tendency of the director moves forward in other paths (Makary, 2020). Whether the associations are erotic or absurd, reality and correctness are not among the foundational motivations and goals of Ottinger's provocative, partly amusing and aggressive films.

Bildnis Einer Trinkerin, first of Ulrike Ottinger's works that later will be referred to as Berlin Trilogy puts on stage the adventure of a woman, whose only wish is to drink nonstop in different localities, come to Berlin with a one-way ticket as the English name of the film *The Ticket of No Return* implies. The sole donnée which approximates the film to a narration is those that the voice of a narrator, who is never again heard, tell as a prelüd in the beginning of the

film. The things verbalized by off-screen voice does not include anything other than what will be seen in the film. That the character is “anyone/no one”, how she looks, where she arrives, what she’ll do is explained. From the very beginning the film reduces the weight of what’ll happen by providing “spoiler” and arousing interest as to how things will happen.

Bildnis Einer Trinkerin, which is a knitwork of scenes some of which follow a certain flow while rest are sections on their own being completely detached from the whole, identifies as a piece of work that has a storyline but not a script and where series of happenings are recorded. According to Ottinger’s own description (1979) the film travels in exactly opposite direction from that of gay fantasy *Madame X*. It’s the discovery of own edges of an anonymous woman, along with destruction and death, as she embarks on a more or less predictable adventure and her eventual shelter seeking in own ego in a totally narcissistic way. It can be seen that the main character, who in the prelüd is depicted with striking beauty, classical highness, in harmony with Raphaelesque proportions and in an appearance comparable to Medea, Madonna, Beatrice, Iphigenia and Aspasia, is not alone in “what goes on” which sways between reality and dream.

Three women who nearly at the same time exit a plane that lands in Berlin Tegel Airport where the main character arrived with one-way ticket, accompanies her at irregular intervals. However in the film, instead of gaining character depth, these people become examples of typage or stock character due to repeating of themselves and watching developments from a distance. As put by Angela Waters (2020) these three figures resemble the chorus of antique period theatre and from another viewpoint they bring to mind Shakespeare’s witches that especially found a place for themselves in *Macbeth*. In the film they are known by tags Common Sense, Social Question, Exact Statistics. These three figures discuss harms of drinking -primarily that of the main character and the other typages who accompany her either from time to time or always-in every occasion and location with regards to their own tags and evaluate the problem in the light of donnée from social sciences and life sciences and within dichotomy of right-wrong and useful-harmful. With this and similar parodies, *Bildnis Einer Trinkerin* brings frivolity to the seriousness of stern rationality. Banal and cliché nature of the bars, hotels, taxi and ferry as choices of locality also dilutes the film’s holistic seriousness. The film’s inclusion in aesthetic modernist reaction within the criticism of modernization is possible via this and similar preferences.

The Dissemination Of Aesthetic Modernism To *Bildnis Einer Trinkerin*

As mentioned in the introduction, aesthetic modernism is commemorated by the historical progressive perspective of the eurocentrists point of view of post Enlightenment and Industrial Revolution. It is a criticism to the modernization which is shown to the rest of the world as an example of progress, that stems from the borders of modernity. Aesthetic modernism is in a state of reaction to surrounding of the mind, which was predicted to liberate as the hegemony of the faiths that suppressed it loosen, with new borders via being made systematical by modern ideologies. According to Habermas, aesthetic modernism was first crystallized in the art of Charles Baudelaire and it’s spirit and manners were also clarified with Baudelaire (as cited in Artun, 2004). The generation in question, which included intellectuals like Balzac and Rimbaud of the same period who has permeated the French and the world literature, brought an aesthetic texture to modernism with their work that they treated and interpreted under the influence of romanticism.

According to Firat Mollaer (2015) who defines aesthetic modernism by summarizing it based on Ali Artun’s work on Baudelaire, states that the concept which has been carried to twentieth century by avant-garde movements, parts from the modernization which is characterised by westernization and nationalism. Aesthetic modernism is a theme which prefers primitivism over modernization, imagination over mind, East over West, dream over reality, play over work and subconscious over consciousness. Within a viewpoint in which

modernization involves the capitalist and socialist industrialization processes, aesthetic modernism takes into consideration the other choices and possibilities of the development which is considered equal with progress while embracing the modern life with a dialectic passion. And according to Michel Foucault (as cited in Çelik, 2020, p. 437) for whom the process of aesthetic modernism in the art of painting starts with Manet, the view which has liberalized upon replacement of content by form in art, and the spaces that got exempt from illusion, added an aesthetic depth to modernism.

It can be seen that aesthetic modernism disseminates into the formalist filmography of Ottinger with its many motives, and *Bildnis Einer Trinkerin* is not an exception. Relative liberation of women from daily chores via modern life but the abstract confinement of societal norms accompanied by new borders and judgements, are among the rejected facts of the film and the main character. The fact that the woman, who dresses up strikingly and who is at times alone wants to drink at every location not taking account whether it is day or night, does not care about the unaccustomed stares and comments can be seen throughout the film. In modernized West a woman has the right to drink wherever she wants but she is expected to deal with epithets given due to this act. There's a share of this modernized conservatism in her being deported from Moby Dick boat tour and from some bars. The film depicts this in a natural and ordinary spectacle without treating it as a conscious reaction and discourse. The actions of the character and ones who accompany her are more like play than work. Such that although the main character gives impression in some scenes of the film that she works, she turns that workplaces to playgrounds with her indifference, drinking and sarcasm. The bond of the film with the reality is loosened by scenes like this and some parts that resemble performing arts, while the sections which cannot be ascribed a beginning and end and which do not offer any aim or meaning regarding the whole of the film, evoke imagination and dream. Although repeats of some parts with different camera angles hint possibility of a cyclist narration, this does not go beyond the embodiment of a repeating segment or a closed abstraction that is pushed outside of consciousness. When repeating motives of mirror, reflection, breakage and water in the film is considered, one can see that Ottinger is included, with a surrealist work, in a style of aesthetic modernism that becomes playful through imagination and daydream. The detail of aesthetic modernism regarding its preference of East over West, is fulfilled in the film with the section, which could be interpreted as a dream, where the main character drinks and inspects the flowers in Far East costume and landscape.

Feminist moves of the director and the film are also in harmony with aesthetic modernism. Hande Ögüt (2019, p. 106) states that within modernization, the woman body is described with concepts of nature, beauty and sexuality while on the contrary, the male body is constructed with concepts such as culture, language, mind, strength and consequently superiority. In this equation, where the mind is paired with the male, the emotions and behaviours of the woman that spill over to irrationality are embraced and executed in *Bildnis Einer Trinkerin*. It is meaningful that the main character of the film never speaks as opposed to association of language and speech to the male body. As put forward by Ögüt again (2019, p. 111), making sense of female agency, autonomy notion and lesbian desire via exaggerated imagery and parody is a frequently repeated preference in Ottinger's cinema. Making female sexuality visible and making female desire and pleasure presentable via different means in a way that they'll break the boundary of sexuality is amply felt in *Bildnis Einer Trinkerin*. Therefore it comes without surprise that there's a significant place of those scenes of the film, that bring homosexuality to mind, in aesthetic modernism.

Artun (2004) elaborates on Benjamin's interpretation of the lesbian, who came to light as a poetical imagination in Baudelaire's literature, as a hero of modernism and states that the positioning of woman in modernization by industrialization is rejected by the lesbian character. The character who is glorified by a sexual emphasis is the imagery of neither nature, nor industry; it can only be the creation of modernist aesthetic and by this means it challenges the

industrial modernization. The lesbian character of aesthetic modernism exposes the classical moralism that is associated with God and nature as well by immorality and impropriety that she takes to extremes. Although it can be said that the viewpoint in question is more pronounced in other films of Ottinger it still breathes in *Bildnis Einer Trinkerin*, in fewness of males and their existence which accounts to no more than extras, and the moments and scenes that unfurl in the dominance of women, in particular the main character, which can be interpreted as homosexuality. It is not surprising that the woman who the main character sleeps, baths and drinks with in most of the scenes is another Baudelaire character; the ragpicker. This character digs through the garbage, sorts and collects with her strolley and no answer is provided as to what she is looking for. Baudealaire states that she is collecting, among the teeth of goddess of industry, the ones that'll be reshaped about the dissemination of art to modern city Artun (2004) puts forward the ragpicker with an aesthetic modernist viewpoint.

While *Bildnis Einer Trinkerin* passes in Berlin, one of modernity's prominent capitals, it can be seen that in this film and in entirety of Berlin Trilogy, when framing the city, the director prefers industrial ruins, abandoned sites and empty urban lots, sceneries and natural landscapes that develop on their own accord, became unfamiliar, which are also referred to as "brachen" in Berlin. The modernist project which Dan Handel (2020) refers to as a goal of progressive understanding of society which lives in a linear timeline and constantly aims a better future, fails with the locality choices of the film. The nature, forest and enviroment on the other hand, to the contrary of progressiveness, has become autonomous of time and space as it is impossible to show their beginning and the end. This situation brings to mind the surrealist timelessness and, despite the absoluteness of Berlin, the spacelessness of the film. Mollaer's (2015) inclusion of elements of reign and capture of the city with an acute attention to aesthetic modernism, along with a specific time perception, makes it possible to underline *Bildnis Einer Trinkerin's* aestetic modern attitude.

Evaluating Ottinger's main character's relationship with Berlin necessiates to once again look at the character constructions of aesthetic modernism since in the acting of Tabea Blumenschein, with whom the director worked with in many films, the dandy and flâneur typages which are at the forefront in Baudelaire and aesthetic modernist art, comes together. According to Artun (2004) dandy, represents the elegance, grandness and willpower of aristocracy which is long gone as opposed to the pleasures that are made ordinary by bourgeois's reasoning and making sense of everything. For dandy, achieving a vivid ego cult by a desire that helped create a unique personality, bears the pride of not getting suprised in return of pleasure she gets when suprising others. While the pompous, gaudy and elitist attire of the main character in *Bildnis Einer Trinkerin*, which are designed by Belumenschein herself result in suprise and excess in the shabby and ordinary localities she goes, the loose acts that contradict with the weight of her attire does not invoke any reaction in the character, contrary to those who witness them. Artun also proceeds to differentiate dandy and bohem which is inevitable for more pronounced aesthetic attitude. According to him (Artun, 2004) while bohem expresses himself/herself, dandy is after building of self. Both despise bourgeois but while bohem criticises bourgeois for not keeping it's promises, dandy satirizes it (bourgeois) for it's unconditional fidelity regarding these promises. While the first wishes to demolish the old and classical, the other aims to build the new and traditionalise the modern. Artun claims that the dandy character protects art both from commonplace morality and speech of beauty as well as the domination of speech of reality. This is what lies beneath dandy's mocking of science, industry and progress by reality speech while bickering with bourgeois. By this means dandy is announcing that it is not possible to accomodate the modernization that institutionalizes the establishment and the aesthetic modernizm that institutionalizes art.

The drunk dandy of *Bildnis Einer Trinkerin* generates an aestetic modernist reaction while turning the reality, rationality and the order of institutions upside down. The traveller she becomes while actualising these unrealities, makes her one with the other aesthetic

modernist character, the flâneur. Pragmatist and modern viewpoint, on claims that she/he does not produce anything tangible, ascribes descriptions of loafer and wanderer to the flâneur who in Baudelaire's Paris nonstop traverses the city accompanied by daydreams and becomes a traveller who combines imagination and play. In aesthetic modernism however, flâneur turns into a producer through the power of imagination. Ottinger's flâneur reflects her dreams onto the city in which she travels nonstop no matter day or night. It can be seen more clearly in statement of Mollaer that, the point achieved by flâneur's specific and subjective creation of time is an aesthetic interference;

Aesthetic modernity reveals itself in attitudes that find it's focal point in a different time perception. This time perception, manifests itself by means of pioneer and avant-garde metaphors. Envisions itself embarking on an expedition in an unknown region, conquering not yet known future via venturing dangers of avant-garde, sudden encounters, (2015).

This description is in harmony with Ottinger's filmography and points to the invention of flâneur in *Bildnis Einer Trinkerin*, according to the unforeseeable storyline. The general editing of the film which is like a surrealistic montage, breaks up the film's time and space both visually and feelingwise by means of within-scene jumps and the sharp, radical transitions between scenes and turns it into a spectacle of sections. This preference that at times brings to mind the montage of French New Wave, is a cinematographic style that is in harmony with the content of the film which rests on, within the frame of an aesthetic modernist criticism, overall parodies of modernized West and it's industrialized bourgeois.

Despite it's scatteredness which is fragmented and at times evoke an eclectic feel, *Bildnis Einer Trinkerin* acquires integrity with regards to aesthetic modernism. Similar to replies that surrealist artist Leonora Carrington gives to Andre Breton in a interview (2020), the film is aware that lives of "people who are caught in a substance hypnosis which is no different that an oasis", while supposing they are "practical", "conscious", "willful" as if they are always enchanted, is not free. The film reveals, through the chaos, disorder and uproar it creates that the miracle of progress, which Baudelaire (as cited in Artun, 2004) criticizes as having the pragmatism, simplicity, tastelessness and materialism of bourgeois and where science and industry is crowned, is a deception or uproar or hypocrisy.

Desire In Bildnis Einer Trinkerin

It is possible to say that *Bildnis Einer Trinkerin*, which starts and advances with a woman's wish to drink and which in a way do not arrive to any other place than that, is completely derived from a desire or is a film of desire. Desire is among the concepts that are handled by many philosophers and disciplines, primarily psychoanalysis, but the ways the main character, who behaves as her sole motive dictates in Ottinger's film, reflects and expresses her desire, makes reciprocation of approaching the topic of desire with viewpoints of Gilles Deleuze and Felix Guattari more obvious in this example.

In their book *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Deleuze and Guattari (2000, p. 26) stratifies desire by combining it with the terms production and machine and according to them desire is not deficient of anything, not even it's own object, to the contrary of mainstream psychoanalysis which is founded on deficiencies and needs. To them, if one is looking for a deficient in the concept, it can at most be the deficiency of subject, and desire, as a productive machine in the production of a product that was snatched from the production process, unravels gaining mobility with a nomad and wanderer subject. Those that scatter around in *Bildnis Einer Trinkerin* through the adventures of the flâneur and nonstopping main character which is embarked in order to fill the place of the subject that is missing, not in herself but in desire, completes view. Besides one cannot get any impression from the appearance and general attitude of the main character as to whether she comes to Berlin since she could not fulfill her desire to drink. Despite all the disorder she triggers, the character fulfills her desire in a calm manner with solemn face mimics and an acting compromised of gestures.

Breton (2020) brings desire together with natural forces and places it in the foundation of a magical art concept as an expression of a necessity which science cannot fulfill. He then questions whether this can be accommodated with a return to the primary disorder. An indirect reply to him comes from Eugene W. Holland who has a work on *Anti-Oedipus*. According to Holland (2007, p. 123) desire is not sourced from necessities just as it is not based on primary deficiency. Rather desire is an societal anti-production mechanism which places necessities and deficiencies on top of productive desire. And according to Deleuze and Guattari (2000, p. 27) "Desire is not bolstered by needs, but rather the contrary; needs are derived from desire: they are counterproducts within the real that desire produces". It can be said that counterproduct and anti-product are alternative products which are reactive to pragmatic and utilitarian productions of capitalist modernization. It is apparent that the playful and dreamy products of *Bildnis Einer Trinkerin* are useless for modernization and at this point, the place reached by desire in the film nourishes aesthetic modernism.

Although the desire in the film steps out of the accepted reality, the emphasis made by Deleuze and Guattari that the production of desire is the production of reality (2000, p. 27) points to the strength and possibilities of desire in terms of creation of more natural and essential reality compared to the alienating reality of modernization. At this point Holland (2007, pp. 56) states that even the fantasies of desire cannot be evaluated differently and apart from reality, and that what is produced by desire is simply the real world. Here it can be thought that what is emphasized by reality is life since Deleuze and Guattari (2000, p. 28) states that desire embraces life with its productive power and reproduces it in much more intense way. The fact that desire needs very few things loosens its productive bonds with so called external reality which are demands of rationalism (2000, p. 29). At this point it is important of desire to move towards fantasies and just as Holland (2007, p. 62) underlines the connection provider power of productive version of desire, "fantasy is never individual: it is group fantasy -as institutional analysis has successfully demonstrated" (Deleuze & Guattari, 2000, p. 30). According to this approach, in state of pioneering and fictionalising necessities, desire is a productive expansion and comes into contact with other desires through interrelated transivity and enriches and diversifies itself. Doing so it attains a pluralist identity. When, by this means, the bodies interact with other bodies accompanied by desire, the societies start to shape accordingly.

We maintain that the social field is immediately invested by desire, that it is the historically determined product of desire, and that libido has no need of any mediation or sublimation, any psychic operation, any transformation, in order to invade and invest the productive forces and the relations of production. *There is only desire and the social, and nothing else* (Deleuze & Guattari, 2000, p. 38).

While desire becomes a spectacle in the film as a motive and move of just one character, participation of many side characters and typages in main character's desire not just make them parts of desire for drinking but also help the desire in question, gain diversity and pluralism. The nature of desire which takes pleasure from diversity, ramification and above all spontaneity (Holland, 2007, p. 66), when commemorated with the vagrant essence of desire as production (Deleuze & Guattari, 2000, p. 336), the treatment of desire in *Bildnis Einer Trinkerin* takes the form of an experimental and uncontrolled montage, and is staged through spontaneousness of a crowd which is an informal team that appear consecutively in unrelated places. It can be seen that in these sections, which at times take the form of installments, the pluralist and conductive desire in the movements which are cumulative reciprocation of the film, erodes "social" norms, structures and the value judgements of capitalism which infiltrated psychoanalysis. Holland explains the aspect of the matter that also touches gender and sexuality as follows;

Compared to the specific mechanisms that operate in nuclear family and compared to the mechanisms which includes illegitimate use of bonding, separation and combining synthesis

such as Oedipus complex, capitalism psychologically reproduces patriarchy by producing subjects that are hierarchically gendered. Three poled opposition constitutes the matrix of nuclear subjectiveness: woman opposed to man, identity opposed to choosing of object and homosexual opposed to heterosexual. When handled as exclusionary partings, these polarities define the standardized molar subjectiveness styles which capture, and ruin the desire-production. By giving birth to the outcome where sexual identity and gender identity is indeed multifunctional and multilayered, the desire-production definitely handles these contrasts as final points of a time where desire freely wanders (2007, p. 211).

Starting from here, it can well be said that the positive and fertile state of not being able to frame desire with deficiency and absolute sexuality may liberate desire just as it may liberate society and thereby go beyond the individual phantasm and spearhead a crowded and endless scatter. Deleuze and Guattari (2000, p. 365) too, states that desire need not be different than sexuality but that rather than the narration of sexuality which is fictionalised with Oedipus in mainstream psychoanalysis, it dreams of open spaces and concludes following the spread of strange movements that does not allow for accumulating in a permanent settlement. It can be observed that according to reception and with regards to costume and actions the behaviours of the film's character spectrum that includes homosexuals might be interpreted to be sexual but at the same time not necessarily. The film's being nearly silent and neutral on this matter creates a feminine look that sets back masculinity.

Deleuze and Guattari's definitions of desire which erode the organizations of modernization approaches – perhaps unwillingly or unconsciously- the revolutionary attitude attributed to the concept by thinkers by the way it is concretized in *Bildnis Einer Trinkerin*. According to this desire “is explosive; there is no desiring-machine capable of being assembled without demolishing entire social sectors.... desire is revolutionary in its essence” (Deleuze & Guattari, 2000, p. 116). Desire is revolutionary but more than the provocativeness it can bear through revolutionary willpower, liberated sexuality or etc., this is because it can alter the society's established order. According to Holland (2007, p. 220) the unconscious syntheses of desire production are as much a criticism of bad psychic organizations like Oedipus and psychoanalysis as they are criticism of malicious social organizations such as capitalism and nuclear family. Beyond all these, the aesthetic modernist criticism that appears as a result of overlap of the desire in *Bildnis Einer Trinkerin* and desire in Anti-Oedipus strengthens when Deleuze and Guattari (2000, p. 107), note that the question of desire is not “What does this mean?” but that rather desire is a concept that took the stage with the general collapse of the question “What does this mean?” (2000, p. 108). The circumstance which the film makes visible via spontaneity that renders meaning and significance invalid, and presentations in form of plays, about those pushed out of consciousness and those veiled while liberating the mind, brings side to side the criticism of modernization by aesthetic modernism and the capitalist anti-establishment of this version of desire. The desire in Deleuze and Guattari reveals the free and real subjects by means of distance to performance and transformative power and by shaking the ground of capitalist subject which is opposed to movement and sway. The subject that is also revealed in Ottinger's film and the characters that turn into subjects via the interaction, produce new realities that are sourced by life and are knitted with imagination and dreampower by going beyond the borders of meaning and society.

Decadance In Bildnis Einer Trinkerin

Decadence, which is described by downfall, lowly, lowness and corruption as lexical meanings emerged in 19th century as a criticism directed at the symbolists and afterwards, within the same century, took the form of an aesthetic preference and a narration style. Camille Paglia, who in her cult book *Sexual Personae* placed the word in the foundation of Western mindset by historicizing it and revealed that, in a way, the drives and expressions of primeval and pagan periods continue to day without interruption. Paglia codes decadence within

romanticism movement just like aesthetic modernism and describes it within the themes of sexuality, gender and art. She states that the concept, which rises from pagan performance style and ground dramatises the Western image via rituals full of sexual personas and places hostile demands on the spectators (2004, pp. 517-518). Regarding of the portrait of a drunk as odd through the lowly behaviours of the main character, and above all the fact that a lonely woman wants to get drunk by nonstop drinking, renders Ottinger's *Bildnis Einer Trinkerin* decadent. With Paglia's further note that decadence is about blind streets (2004, p. 523), main character's coverage of dead ends in her own atmosphere, makes sense in this context.

Gizem Ayşe Weber (2011, p. 15) who studied the reciprocates of the concept in French literature in her work called *Women and Decadence*, states that while swapping the place of banal reality with imagery, the decadent places the dream of reality in the very place of reality. This situation is in harmony with the dreamy reality choice that the film renders possible, and the reality that the desire is said to be in pursuit of in the previous section. Artun states that aesthetic modernism that he positions against the understanding of art which is based on simile and imitation, enables art to build it's own reality based on the imagery in the mind rather than the nature (as cited in Çelik, 2020, p. 437). This view integrates with reality analysis of both desire and decadence. According to Weber (2011, p. 16) while the decadent renders the reality grotesque and transforms and exaggerates it by twists and overflows into atemporal, it brings forth a reality that is novel and discomforting. The decadent who focuses on the ugly and hideous rather than the traditional beauty, transforms into the flow of fantasies and dreams without sustaining consistency and logic and therefore threatens reality while sabotaging the flow of the ordinary. What Ottinger executes in the film is exactly this. The film which twists both the linear and logical time shifts and ruins the ordinary and usual daily flow via acts and visions that are grotesque from time to time, presents an uncontrolled reality that is liberalized through the spectacle of fantasies.

That the main character and nearly all of the side characters are women in *Bildnis Einer Trinkerin* seems like a contradiction, given that the most of the artists and artworks in 19th century literature who was described as decadent were male and masculine, but according to Paglia (2004, p. 531) the main objective of decadent art is to record the forms of feminine power. Likewise in the eyes of decadents, who await the rejection of cultural burden and desertion of public obligation, masculinity is devoid of aesthetics (Paglia, 2004, p. 436) and decadent is a plane of comprehensive disgust towards the female nature which is a Western design. At this point it is seen that the lesbian, which is one of the dominant characters of aesthetic modernism, finds herself a place in decadent aesthetics as well. According to Weber (2011, p. 23) in decadent imagination, which sees art as denial of nature and the victory of the artificial, the female homosexuality brings with itself a loosening that is compatible with decadent via femininity that contradicts with principle of creation, and nourishes the nature contrast of the concept. The homosexuality associations of the film, when considered along with the female characters who have an interventionist attitude towards natural and ordinary makes one feel that this aspect of decadent too, might have been used by Ottinger. The veiled eroticism in the film despite the sexually arousing costumes and contacts overlaps with Paglia's view which marks decadent's sexuality in perception and in brain (2004, p. 458). Nevertheless, impressions of sexuality even as it is, is sufficient for the decadent to be described as low by the bourgeois which he is positioned opposite of. For according to Weber (2011, p. 18) egzoticism, mysticism and especially eroticism and snobbishness stands out among the words that bourgeois class considers to be inherent to decadent. Dandyism that is mentioned here is 19th century dandy of aesthetic modernism and according to Susan Sontag the term morphed into camp in 20th century.

In her article of 1964, titled *Notes on Camp*, Susan Sontag (2009, p. 1) expands on the concept of camp which is not much discussed as to what it is although being mentioned often, and states that bearing reminiscences to banality, lowness and ridiculousness, it is characterised

primarily by the unnatural, cunning and exaggerated. Decadence, when handled in a manner that is based on exaggeration and excess which nearly mocks itself (Paglia, 2004, p. 282), the exaggerated attire and excessive drinking of the main character in *Bildnis Einer Trinkerin* adds camp features to film's decadence. The acting of the characters as well, that are as grand and as exaggerated as performing arts in many sections, lean to camp's attitude of theaterizing of daily life via "acting as if" and overtly "acting" features (Sontag, 2009, p. 3). The 18th century wigs and powders that Paglia mentions while giving examples to excess in appearance and behaviour of the decadent which resemble theater stage (2004, p. 292) found exact use in the film, in performances of male figures who do not go beyond typages. The main character does not lose her seriousness despite all this amusing and inappropriate attitudes and this can be observed in naive camp, which Sontag places opposite of conscious camp as real camp. Sontag (2009, pp. 5-6) states that the pure examples of camp are insensible but very serious, and that seriousness that fails to succeed is the essence of camp. Accordingly the splendid excesses of camp who falls in the situation of not being taken seriously while taking itself seriously, concretizes decadence. While interpreting this seriousness as coldhearted production of sexuality or violence in decadence, Paglia (2004, p. 279) carries the concept to sharpness of modern cinema with regards to the eye's and object's neutral and distanced position. And the notion that the artwork, which becomes decadent within the seriousness of camp, might move away from emotions would be wrong, since the acting of camp makes bonds with extreme states of emotions while theatricalizing the experience (Sontag, 2009, p. 8) and finds itself a place in decadent who has attained a state of intense happiness through the informality of its seriousness (Paglia, 2004, p. 511).

The other factor which integrates the two concepts is that they are executed in pieces. Sontag (2009, pp. 7-8) notes that underneath camp's indifference of speech and proposition lies the glorification of character, and states that the sole possible concreteness in the concept is sections. While in decadence, there is the domination and victory of the piece over the whole (Paglia, 2004, p. 451). In *Bildnis Einer Trinkerin*, although the act of drinking as a general theme and desire seem complete, the sequences in the form of sections and the pieces which are made up by the within the act preferences of the editing, rises above the whole and perceives it as a foundation to build upon instead of a border. This fragmented state is functional in dividing and surpassing the unidirectional progressivism of modernity and the absolute realism which annihilates the doubts by observation and experiment (Weber, 2011, p. 98). Paglia (2004, p. 445) states that decadence is an eye sickness and claims that the sins it has committed, as a cinematic style which can only be seen from a certain distance, are sexual intensification of a peeper nature. When the topic is dealt with Paglia's viewpoint, the fragmented state of the glance and the whole makes it understandable that the observer's and certainly the peeper's stare have to be in sections. However, there are criticisms about peeper approaches in Ottinger's cinema.

Amy Sherlock (2019) criticises the use of travesties, homosexuals, dwarves, deformed bodies, characters and typages from different race and cultures in a state of show in films of Ottinger and in *Bildnis Einer Trinkerin* as relentless and evil peep. According to Glickstein (2020) director's approach about *absolute others* might at best be evaluated as embracement of discrepancies through the rejection of conventional and masculine gaze in cinema by a feminist intention but that the Western ethnographic and anthropologic tendency that is veiled in the same gaze cannot be ignored. On the other hand, as to Makary (2020) Ottinger's use of nonwestern cultures in her films in their real versions compared to western cultural codes result in problematic presentations, and lead to a circuslike cinematic texture which views ethnical differences through the eyes of hegemony of western culture. The circus metaphor which is in the focus of arguments is of importance because in *Bildnis Einer Trinkerin*, like in many other films of Ottinger, groups that involve dwarves and deformed bodies enacts presentations that resemble circus shows. The section where wire walkers display their skill in the unattended

urban nature, and the the drunk speeds with a car in an empty lot where odd characters becomes spectators and flies off crashing into barriers, are the foremost reciprocates of circuslike state in the film. In spite of this, according to Anneke Smelik (2008, p. 48) Ottinger's passion for freaks and grotesk appearances and behaviours delivers itself as a method the director uses to shatter and go beyond the statements of film critics who treat all women directors as one – often times with an average feminist label – and the prejudice which states that the film characters are reflections of directors. Camp that gets built in the film via unseriousness in drunk's seriousness supports this as well. In Sontag's words (2009, p. 10) generosity, sharing, affirmation of passionate defeats and camp which is in state of approval instead of judgement is embracement of possibilities of life and human nature with a mischievous and mocking attitude. From this point, it is possible to say that the interrelationships of the characters in *Bildnis Einer Trinkerin* are used as a constructive pattern in the decadence of the film.

According to Paglia (2004, p. 153) decadence is unison of primitiveness and sophistication, and in nearly all headings it is a rejection of nature and culture and those which are usual, ordinary, common, natural. Furthermore it is a revolt against values that are assigned divinity and the norms that are dictated by bourgeois and capitalism. According to Weber (2011, p. 29) this attitude brings a revolutionary attribute to decadence and the fact that the conservative reaction to decadence, who in this endeavour actualizes those that is not possible to come together by blending the contrasts and differences, is the rejection of hybrid, takes the concept to a positive point. For in Ottinger's films and the way it is used in *Bildnis Einer Trinkerin*, decadence allows for togetherness of aliens and others by replacing what it rejects with unusual and hybrid appearances that it builds with imagination. The cinematographic structure of the film is not in harmony with classical expectations of modernization and cinema, and decadence strengthens it's course of inclusion within aesthetic modernism.

Conclusion

To the contrary of most modernism criticism which leads to opposition and rejection of modernity, aesthetic modernism reacts to unilaterality of modernity with the values inherent to modernity and forecasts that the potential of modernism might be made to meet other horizons and possibilities. It (aesthetic modernism) is an aesthetic criticism practice which might easily be overlooked or might be easily disregarded in the popularity of altogether vilification of modernity. Other than notable modernist and avant-garde movements, aesthetic modernism does not have a holistic and historical track, and compared to the other disciplines, the marks of it in cinema is much less. Nevertheless it can be seen that in the films of feminist and surrealist Ulrike Ottinger, there are many themes and motives that align with the codes of aesthetic modernism.

Ottinger's narrations form a circular path via transfer of primitive and primordial to the present continuous and simple present tense rather than modernity which is coded as a linear progress. As a surrealist who can replace mind with imagination and reality with dreams, Ottinger gives space to characters who apply freedom of play instead of work discipline and who are driven by subconscious instead of conscious in her narrations. With an alternative modernization path which encompass others and East, instead of westernization which is paired with modernization, the director deserves attention with her filmography which contain diversity although she is criticised for stereotypical representations (on this matter).

Bildnis Einer Trinkerin, which strikes attention with it's content that resembles the characters of 19th century French literature and romanticism movement, and the actions of destructive and constructive Dadaism movement of 20th century, is one of the main films in Ottinger's cinema in which aesthetic modernism is concretized. The film's camp – modern dandy – lesbian whose sole purpose is to drink in Berlin, one of modernization's capitals, disturbs the modern functioning, brings forth problems and explodes the reality with her

exuberancies which attain pluralism via the characters with whom she interacts with or whom she does not interact with but are present with her in same places or dreams. The concepts that comes forth in the aesthetic modernist fabric of the film is desire and decadence.

It is difficult to say that each version of desire or decadence will allow for an aesthetic modernist mediation. However Deleuze and Guattari's definition of desire and the expansions that Paglia brings to decadence, not just contain stakeholders within themselves but also are in harmony with the codes of aesthetic modernism and the conclusion it reaches. Oppositions of all three, to bourgeois morality and functioning of capitalism overlap and *Bildnis Einer Trinkerin* allows for a spectacle which can be defined by desire and decadence within the frame of aesthetic modernism. The decadent lowness and grotesqueness that a woman finds herself in because of her desire to drink, gets concretized by the philosophical touches of Deleuze and Guattari and Paglia. Desire's attaining of a productive and social identity rather than being founded on some deficiency is compensated in the film both by main character's becoming productive via actualising her desire without sign of any deficiency or addiction and internalization of her productivity by those around her who turned into a community. And the fact that reality is produced by desire comes together with imagination and play of decadence that opens up paths reaching very reality instead of illusion of reality. The film achieves this by presentations which remove the borders between reality and dream.

The violation of borders of modernization by decadence with the sake of free oscillation in *Bildnis Einer Trinkerin* benefits the scatter of a desire upon meeting with it's subject via a drunk woman. Such presentation of desire which has no bonds with deficiency and which suffers from lack of subject instead of lack of object also serve for positioning of the film against mainstream, both ideologically and cinematographically. Ottinger shys away from presenting the audience with a fiction that would answer to cause-effect relation according to storyline. Instead, with a film that does not allow for identification and catharsis she invites the spectators, to the happenings which are open to associations, in observer status. This expectation might seem passive but together with the aesthetic modernism criticism that opposes modernization, which disseminates to whole of the film and which is strengthened with desire and decadence, apparently it allows for freedom of reception of very effective salvos.

Conflict of Interest Statement

The author of the article declared that there is no conflict of interest.

References

- Artun, A. (2004). *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*. Retrieved from <http://www.aliartun.com/yazilar/baudelairede-sanatin-ozerklesmesi-ve-modernizm/>
- Blumenschein, T. & Ottinger, U. (Producer), Ottinger, U. & Blumenschein, T. (Director). (1975). *Die Betörung Der Blauen Matrosen* [Motion Picture]. Germany: Helmut Wietz.
- Blumenschein, T. & Ottinger, U. (Producer), Ottinger, U. & Blumenschein, T. (Director). (1975). *Laokoon & Söhne* [Motion Picture]. Germany.
- Blumenschein, T. & Ottinger, U. (Producer), Ottinger, U. & Blumenschein, T. (Director). (1978). *Madame X - Eine Absolute Herrscherin* [Motion Picture]. Germany: Zweites Deutsches Fernsehen.
- Carrington, L. (2020). İlksel Kargaşaya Dönmek: Sihirli Sanat Hakkında. Uraz Aydın (Translated by). Retrieved from <https://www.e-skop.com/skopbulten/ilksel-kargasaya-donmek-sihirli-sanat-hakkinda/6040>
- Çelik, T. (2020). *Sırta Bakış / Sırtın Bakışı: Sinemada Estetik Modernizm Bağlamında Sırt Takip Plan*. SineFilozofi, 5 (9), 435-462. DOI: 10.31122/sinefilozofi.737140

- Deleuze, G., Guattari, F. (2000). *Anti-Oedipus Capitalism and Schizophrenia* (10th Edition). Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane (Translated by). Minneapolis: University of Minnesota
- Glickstein, A. (2020). *Ulrike Ottinger's Strange Subversions*. Retrieved from <https://mubi.com/de/notebook/posts/ulrike-ottinger-s-strange-subversions>
- Handel, D. (2020). *Sürüp Gider Bir Orman Gibi*. Eda Sezgin (Translated by). Retrieved from <https://e-skop.com/skopbulten/surup-gider-bir-orman-gibi/5910>
- Holland, E. W. (2007). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u*. Ali Utku, Mukadder Erken (Translated by). İstanbul: Otonom.
- Makary, J. (2020). *'Still Moving': Ulrike Ottinger's Shifting Archive of Identity*. Retrieved from <https://www.anothergaze.com/still-moving-ulrike-ottingers-shifting-archive-identity/>
- Mengershausen, J. V. & Ottinger, U. (Producer), Ottinger, U. (Director). (1984). *Dorian Gray Im Spiegel Der Boulevardpresse* [Motion Picture]. Germany: Sender Freies Berlin.
- Mollaer, F. (2015). *Baudelaire'in Modernlik Kehanetleri: Modernleşmeye Karşı Estetik Modernizm*. Retrieved from <https://www.e-skop.com/skopbulten/ baudelairein-modernlik-kehanetleri-modernlesmeye-karsi-estetik-modernizm/2310>
- Ottinger, U. (Producer), Ottinger, U. (Director). (1973). *Berlinfieber - Wolf Vostell* [Short Film]. Germany: The Wolf Vostell Estate.
- Ottinger, U. (2010). *Biography*. Retrieved from <https://www.ulrikeottinger.com/en/biography>
- Ottinger, U. (1979). *Ticket of No Return*. Retrieved from <https://www.ulrikeottinger.com/en/film-details/ticket-of-no-return>
- Öğüt, H. (2019). *Kalem, Penisin Metaforu Mudur?*. *Psikeart*, 65, 106-111.
- Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler*. Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci (Translated by). Ankara: Epos.
- Sherlock, A. (2019). *Following Ulrike Ottinger to the End of the World*. Retrieved from <https://www.frieze.com/article/following-ulrike-ottinger-end-world>
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. Deniz Koç (Translated by). İstanbul: Agora.
- Sontag, S. (2009). *Notes on "Camp"*. Retrieved from https://classes.dma.ucla.edu/Spring15/104/Susan%20Sontag_%20Notes%20On%20Camp-.pdf
- Stein, U., Stein, E., Ottinger, U. & Blumenschein (Producer), Ottinger, U. (Director). (1979). *Bildnis Einer Trinkerin* [Motion Picture]. Germany: Zweites Deutsches Fernsehen.
- Uttenburger, A. L. (1999). *The St. James Women Filmmakers Encyclopedia: Women on the Other Side of the Camera*. Canton: Visible Ink.
- Waters, A. (2020). *Ulrike Ottinger's 1979 Film "Ticket of No Return" is a Manifesto About Drinking Alone in Berlin as a Woman*. Retrieved from <https://www.sleek-mag.com/article/ulrike-ottinger-1979-film-ticket-of-no-return-berlin-drinking-berlinale/>
- Weber, G. A. (2011). *Kadın Ve Dekadans: Colette'in Eserlerinde Fin-De-Siecle Motifleri*. (Unpublished master's thesis). Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Weiss, A. (1993). *Vampires and Violets: Lesbians in Film*. London: Penguin.

-Araştırma Makalesi-

Kavramlarla Denge Kuran Yönetmen Olarak: Paolo Sorrentino¹

Nurşah Ferah*

Özet

Denge, kelime anlamı olarak zihinsel ve duygusal uyum, istikrar olarak tanımlanır. Varlığı yokluğunda hissedilen bir kavram olarak hem günlük hayatta hem de düşünsel surette her şeye nüfuz eder. İnsanın varlığı ya onu bulma ya da onu kaybetme noktalarında kırılma yaşar. Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos kavramları Tragedya'nın Doğuşu'nda birbiriyle zıtlıklarına karşın birbirlerine ihtiyaç duyan, birlikteliklerinden uyumsuzluk doğan bir uyumun dengesi olarak ele alınır. Birlikte olmaları Tragedya'nın mükemmelliği ile sonuçlanmıştır. Kendi içlerinde birbirlerini saklayan iki kavramdır. Bu çalışma kapsamında kullanılan kavramlar, hem Apollon ve Dionysos'un sanatla ilgili kavramlar olması hem de Sorrentino sineması için uygun düşünme halinden kaynaklanmaktadır.

Kant'ın estetik felsefesi güzeli iyi, hoş, doğru ve yararlıdan ayırarak sanat güzelliği ile tabiat güzelliği farkını ortaya koyar. Sanatın yarattığı güzellik kavramında çoğu kez amaç, kural yoktur; ruhtaki estetik duygusu ve hoşla gitme esastır. Estetik deneyim, nesnenin seyredilmesinde hayal gücü ve anlama yetisi arasındaki uyumdan doğan bir hoşlanmanın hissedilmesidir. Sinemanın bakış ile ilişkisi, bakmanın kendisinin bir zevk kaynağı olduğu tezinden hareket eder. Sorrentino sineması, seyirdeki estetik duygusunu doyururken, Kant'ın seyir edimi ilkesinde bunu izleyicisiyle mesafe koyarak yapar. Sorrentino sineması, estetik öznesini hem beğeni yargılarıyla hem de yüce yargısı ile kuşatır.

*Paolo Sorrentino, sinemada aşına olunan temaları görüntü ikilemi ya da pekiştirmeleri sinemasında kırar. Onun sinemasında her şey zıttıyla vardır: Ölüm - Yaşam, Varlık - Hiçlik, Güzellik - Çirkinlik, Gençlik - Yaşlılık, Nostalji - Şimdi. Bu çalışma literatürde ilk kez, kavramlarla Nietzsche'yi, estetik felsefesi ile Kant'ı, filmleriyle de Sorrentino'yu bir araya getirerek; Paolo Sorrentino filmografisinde yer alan *Le Conseguenze dell'amore* (2004), *L'amico di famiglia* (2006), *La Grande Belleza* (2013), *La Giovinezza* (2015) ve *Loro* (2018) filmleri hem kavramsal hem de biçimsel olarak değerlendirmeyi amaçlamaktadır.*

Anahtar Sözcükler: Sinema, Estetik, Paolo Sorrentino.

¹Bu makale yazarın aynı başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

*Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Ankara, Türkiye

E-mail: nursahf@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2398-3164

DOI: 10.31122/sinefilozofi.873434

Ferah, N. (2021). Kavramlarla Denge Kuran Yönetmen Olarak: Paolo Sorrentino. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 151-178. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.873434>

Geliş Tarihi: 02.02.2021

Kabul Tarihi: 01.05.2021

-Research Article-

A Director balancing with the concepts: Paolo Sorrentino²

Nurşah Ferah*

Abstract

Balance as a word is defined as mental and emotional harmony and stability. As a concept the presence of which can be felt in its absence, it permeates everything both in daily life and intellectually. Human presence experiences a break either at the point of finding it, or at the point of losing it. In The Birth of Tragedy, Nietzsche's concepts of Apollo and Dionysos are approached as a balance of harmony that need each other despite their opposites, and which arise incompatibility from their union. Their coexistence has resulted in the perfection of Tragedy. These two concepts that carry each other within the scope of the study are the result of both the concepts of Apollo and Dionysos being art related and the fact that they are suitable for Sorrentino cinema.

Kant's philosophy of aesthetic distinguishes beauty from good, pleasant, true and useful, revealing the difference between the beauty of art and the beauty of nature. There is often no purpose or rule in the concept of beauty created by art; aesthetic sense in the soul and pleasantness are what is essential. Aesthetic experience is the sensation of a liking arising from the harmony between imagination and understanding in viewing the object. Cinema's relationship with view is based on the thesis that viewing itself is a source of pleasure. While Sorrentino cinema satisfies the aesthetic sense of the audience, Kant does this by putting distance from the viewer with the principle of 'viewing act'. Sorrentino cinema surrounds its aesthetic subject both with judgments of taste and with the supreme judgment.

*Paolo Sorrentino breaks familiar themes, image dilemmas or reinforcements in his cinema. Everything exists in his cinema with its opposite: Life – Death, Existence – Nothingness, Beauty – Ugliness, Youth – Senility, Nostalgia – Contentment. This study aims to both conceptually and stylistically evaluate *Le Conseguenze dell'amore* (2004), *L'amicio di famiglia* (2006), *La Grande Belleza* (2013), *Youth* (2015) and *Loro* (2018) in the filmography of Paolo Sorrentino by bringing Nietzsche with his concepts, Kant with his aesthetic philosophy, and Sorrentino with his films together for the first time in the literature.*

Key words : Cinema, Aesthetics, Paolo Sorrentino

² Bu makale yazarın aynı başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

*Master Degree Student, Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Communication, Ankara, Turkey

E-mail: nursahf@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2398-3164

DOI: 10.31122/sinefilozofi.873434

Ferah, N. (2021). Kavramlarla Denge Kuran Yönetmen Olarak: Paolo Sorrentino. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 151-178. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.873434>

Received: 02.02.2021

Accepted: 01.05.2021

Extended Abstract

Balance as a word is defined as mental and emotional harmony and stability. As a concept the presence of which can be felt in its absence, it permeates everything both in daily life and intellectually. Human presence experiences a break either at the point of finding it, or at the point of losing it. In The Birth of Tragedy, Nietzsche's concepts of Apollo and Dionysos are approached as a balance of harmony that need each other despite their opposites, and which arise incompatibility from their union. Their coexistence has resulted in the perfection of Tragedy. While Apollo was the god of mind, logic, light and visual arts; Dionysos is the god of desire, ecstasy, drunkenness, and non-visual music and dance. While Apollo pulls people into individuality, Dionysos pushes people towards the community by talking about the commonality of everyone and everything; the freedom of exuberance of irrationality in return for the loneliness and pain of individuality. For Nietzsche, this togetherness justifies life, this union is art. These two concepts that carry each other within the scope of the study are the result of both the concepts of Apollo and Dionysos being art related and the fact that they are suitable for Sorrentino cinema.

Kant's philosophy of aesthetic distinguishes beauty from good, pleasant, true and useful, revealing the difference between the beauty of art and the beauty of nature. The point that distinguishes Kant from philosophers who discuss the beauty is his understanding of aesthetic philosophy in which he puts the subject at the center. He says that the aesthetic is not only about the object but also about the subject that senses it. The aesthetic object, with its purposefulness in itself, demands an unconditional sense of liking without demanding concepts and knowledge from its subject. This sense of liking is "aesthetic experience". Aesthetic experience is the sensation of a liking arising from the harmony between imagination and understanding in viewing the object. There is often no purpose or rule in the concept of beauty created by art; aesthetic sense in the soul and pleasantness are what is essential. Cinema, which was yet to be discovered during Kant's lifetime, was consequently excluded from the categorized arts. He has categorized the arts in terms of their figurative language, creating a safe aesthetic experience through thought or emotion distinction, and the possibilities it allows for the harmony between imagination and comprehension. All of its arts appear before us as a "balanced" art with the possibilities of a safe aesthetic experience, and accommodating the arts of cinema within itself in terms of driving the aesthetic subject to thought. The two concepts of Kant's aesthetic philosophy, 'beautiful' and 'sublime', surround its audience through cinema. This is the state of art creating not imitation but a secondary nature, a second universe. Cinema's relationship with view is based on the thesis that viewing itself is a source of pleasure. While Sorrentino cinema satisfies the aesthetic sense of the audience, Kant does this by putting distance from the viewer with the principle of 'viewing act'. Sorrentino cinema surrounds its aesthetic subject both with judgments of taste and with the supreme judgment.

*Cinema has passed from the stories told around the fire to the screens on which we turn our faces. With the power of the stories it tells, cinema creates realms of thought for its audience via colors, sound, the possibilities of cinematography, and the act of its creator. Paolo Sorrentino breaks familiar themes, image dilemmas or reinforcements in his cinema. Everything exists in his cinema with its opposite: Life – Death, Existence – Nothingness, Beauty – Ugliness, Youth – Senility, Nostalgia – Contentment. When these concepts were tried to be characterized as Apollonian and Dionysic, it was concluded that each concept included both in itself. While each concept exists with its opposite, it also carries the shadow of that opposite within itself: like Apollo hiding Dionysus inside. Sorrentino, like the Flaubert of the 21st century, takes his audience through cities, characters, and events; but he never invites them to be a character of his cinema. Despite this boundary he draws, whatever he presents confronts his audience with themselves. The miracle of beautification with the magic wand of art occurs in Sorrentino cinema both satirically, ironically, and as a reflection of another truth. For Kant, Nietzsche, and Sorrentino, what is felt when it comes to art is the reality of emotion; a real sense of zest. Within the scope of the study on the power of the beautiful to affirm life, all these three names discussed give the same value. This study aims to both conceptually and stylistically evaluate *Le Conseguenze dell'amore* (2004), *L'amico di famiglia* (2006), *La Grande Belleza* (2013), *La Giovinezza* (2015) and *Loro* (2018) in the filmography of Paolo Sorrentino by bringing Nietzsche with his concepts, Kant with his aesthetic philosophy, and Sorrentino with his films together for the first time in the literature.*

Giriş

İnsanın gözünü açıp gördüğü şeye güzel demesi kadar eski bir kavram olan estetik, duyulur algının duyusallığın sağladığı bir bilgi, bir bilimdir. Güzel kavramı çağlar boyunca başka kavramların gölgesinde kalmıştır; iyi, faydalı, doğru kavramları için ya da onun yerine kullanılagelmiştir. Bilim olarak sahneye çıkışı ise Baumgarten'ın estetiği duyulur algının, duyusallığın sağladığı bilgi ile bir bilim olarak belirlemesi ile başlar. Mantık yukarı bilginin doğruluğunu araştırırken, estetik aşağı bilginin doğruluğunu araştırır. "Mantığın küçük kız kardeşi olan estetik, güzelliği yani sensitiv (duyusal) yetkinliği kendine konu olarak alır, güzellik üzerine düşünür ve onu araştırır" (Tunalı, 2018, p. 16). Her iki bilgi de hakikati araştırırken, estetiğin araştırdığı hakikat, mantığın araştırdığı hakikatten biçimce farklıdır: mantık nesnelere zihne uygunluğuyla ilgilenirken, estetik bilginin doğruluğu güzellikle ilgilenir. Estetik, güzellik kavramından temellenen bir değer felsefesi, bir değer bilimi olarak sınırlı kalmamıştır. Duyulur algının hissiyatını öznesinde uyandıran bir felsefe bilimi olmuştur. Estetiğin güzellik temelli mutlaklıktan kurtulmasıyla bir değer, bir öz olarak düşünülmesi; çirkinlik, yüce, trajik, komik, ilginç, çocuksu gibi değerler de güzellik kadar estetik niteliğe sahip olmuştur (Tunalı, 2018, p. 17). Böylece estetik deneyim, güzellik mutlağından kurtulup pek çok duygunun değerlendirilmesini içeren geniş bir duygu skalasına sahip olur.

Estetik varlık, süjyle ilgi kuran estetik obje arasındaki ilişkiye dayanır. Bu ilişkiye katılan estetik değer ya da güzel ideasının estetik objenin süje üzerinde yarattığı etkinin sonucu olarak varılan estetik yargı, estetiğin ontik bütünlüğünün yapı elemanlarını oluşturur. Tunalı, Felsefi estetiğin konusunu bu ontik bütünlük oluşturduğunu ve her yapının tek başına felsefi tavırla incelendiği takdirde estetik gerçekliğe ulaşabileceğini savunur (2018, p. 25). Estetik nesne, sanatçının tinsellik aracılığıyla zihninde olan estetik idenin yaratıcı edim ve niyetiyle oluşur. Yaratmak, Hülya Yetişkin tarafından benzersiz ve geçici olanın insanın dünyasıyla bütünleşecek tarzda kalıcılaştırılması, gerçeklikte daha önce var olmayanı ya da öyle olmayanı insan başarısı olarak ortaya koymak ve bu yolla gerçekliğin boyutlarını zenginleştirerek derinleştirmek olarak tanımlanmıştır (1998, p. 34). Rollo May ise yaratıcılığı, duygulanımsal sağlığın en yüksek derecedeki betimi olarak tanımlar, kişinin kendisini gerçekleştirme ediminin bir dışavurumu olarak keşfedilmesi gerektiğini ifade eder. May'e göre yaratıcı süreç karşılaşma ile başlar. Bu karşılaşma iradi bir çaba da içerebilir, ancak zorunlu değildir. İstem gücünün varlığı ya da yokluğundan ziyade yoğunlaşmanın derecesinin bağlanmaya varması sürecin anahtar noktasıdır (2018, p. 69) Yaratıcılık edimsel olarak görülebilir, yetenekle bu noktada ayrılır. Yetenek verilidir, kişi bunun farkında ya da değildir. Yaratıcılığın ikinci unsurunu karşılaşmanın yoğunluğu belirler diye ekler May. Sanatçı yaratma anında coşku duyar, bu coşku Dionysos yanla ilintilidir: yaşam enerjisinin kabarıışı ve kendini bırakış hali (May, 2018, p. 69). Apollon ve Dionysos yaratıcılığın birlikte devinen iki diyalektik ilkesidir. Yaratıcı edim iki kutup arasındaki karşılaşmadan doğar: varlık ve yokluk. Varlık, yokluktan doğar. Sanatçının görüşü yokluktaki yaratıcı bir anlamı ortaya çıkarana kadar yokluk olarak kalır, sanat yapıtının ortaya çıkışı yaşanan ya da gözlenen şeyi görüntüleme değil, sanatçısının gerçeklikte karşılaşması ve harekete geçen görüşü görüntülemesiyle ortaya çıkar. Bu da estetik nesnenin sanatçı zihninde belirmesinden onu tamamlamasına kadar geçen süreçtir.

Sanatçı yaratıcı sanatsal etkinliği yoluyla sanat yapıtını ortaya koyar, bu yapıt alımlama etkinliği yoluyla duyusal, düşünsel planda derinlemesine algılanarak duygular eşliğinde yaşanır ve değerlendirme yoluyla da bilgisel ve kavramsal düzen içinde açıklanarak değerlendirilir. Yetişkin, *Estetiğin ABC'sinde* dört farklı sanat nesnesinden bahseder. Mevcut nesne sanatçının sanatsal etkinliğinin kaynağı, yapıtın yola çıktığı ve kendisine yöneldiği nesnedir. Sanatçının kendi zihinsel nesnesi ikinci tür nesne olarak, mevcudiyetini sanatçısına borçlu olup, sanatçısıyla var olan ve onun belli bir yaratıcı sanatsal etkinliği gerçekleştirilmesiyle ilgili olan nesnedir. Tamamlanmamış yapıt olarak nesne somut bir gerçekliğe henüz kavuşmamış, henüz

alımlayıcı ile buluşmamış nesnedir. Sanat yapıtı olarak nesne ise, sanatçının yöneldiği, zihninde tasarladığı, üzerinde çalışarak alımlayıcısına sunduğu değerlendirmeye hazır nesnedir. Değerlendirme alımlamanın bir parçası, bir uzantısı ya da tamamlayıcısıdır. Yani, yaratma, alımlama ve değerlendirme olarak sanatta üç etkinlik söz konusudur (1998, p. 29). Yetişkin, etkinliği gerçekleştiricileri sanatçı, alımlayıcı ve değerlendirici olmak üzere üç farklı özne olarak belirler. Yaratıcı, alımlayıcı ve değerlendirici özneleri söz konusu olduğunda estetik nesnenin kime ait olduğu sorusu ile hareket edilmesi, dolayımlanan özneyi bildirmesi ve sanat türlerinin incelenmesi açısından elverişli bir ortam sağlayacağını öne sürer (1998, p. 95). Görsel ve sahne sanatları söz konusu olduğunda kolektif bir çalışma sonucu üretilen yapıt, alımlayıcısı ile buluşana kadar tamamlanmamış sayılmaktadır.

Alımlama estetik felsefesindeki kavramların yargı sürecinde yapıt, sanatçı ve alımlayıcı arasındaki etkileşimi ifade eder. Sanat dallarının getirdiği farklılıklara göre diyalog biçimleri dolaylı ya da dolaysız olması açısından ikiye ayrılır. Müzik ve tiyatrodaki araya yorumcunun girmesiyle katmanlı alımlama gerçekleşir. Müzikte dinleyici, seslendirenin alımlaması ve yorumlamasıyla; tiyatrodaki izleyici, yönetmen ve oyuncuların alımlamaları ve yorumlarıyla dolayısıyla alımlamanın alımlaması ile karşılaşılır. Sinemada alımlama yönetmenin belirlediği perspektif ve kamera hareketleriyle göz hareketlerimizi belirlediği, oyuncunun duyguyu geçirebilme yeteneğiyle alımlayıcısını duygulanımlardan duygulanımlara sürüklediği sürece dönüşmektedir. Resimde yapıtın karşısına geçip onu yorumlama sınırlarıyla kendi zihinsel ve estetik deneyim sürecini yaşayan izleyici, müzikte, sinemada ve tiyatrodaki süreç içinde gerçekleşmelerinden kaynaklı olan bu sanatları filmin anlatsal bütünlüğüne bağlı olarak sonda başa doğru değerlendirme sürecine geçerek, parçalarını birleştirir. Alımlama gözün eğitimi, duyarın farkındalığı ve ifade edebilme yeteceği ile sanat yapıtını bugün hala onun için yaşatan süreçtir. Alımlama sonrasında izleyici / alımlayıcı onun estetik değerince ona dair bir estetik yargıda bulunur (İpşiroğlu, 2000, p. 12- 15). Kant'ın estetik felsefesi alımlayıcının merkeze konduğu, alımlayıcının güzel yargısının altında yatan nedenleri araştırdığı ve beğeni yargısını bilimselleştirecek uğraklar üzerinde temellendirir.

Kant'a göre estetik deneyim, bir nesnenin seyir halinden hayal gücü ile anlama yetisinin yarattığı uyumdan -ki buna "özgür oyun" adı vermiştir- doğan bir hoşlanmanın hissedilmesidir. Estetik deneyim seyredilen nesnenin kavram ve bilgisinden yoksunluk ile gerçekleşebilir der Kant. Onun estetik felsefesi bilme tarzımızın yargısını ortaya koymaya çalıştığı bir alandır. Nesnelerin güzelliğine ilişkin bildirimlerimizi «beğeni yargısı» olarak adlandırmıştır. Beğeni yargısının doğasını ortaya koymaya çalışarak, güzele ilişkin yargının geçerliliğine ilişkin bir araştırmadır (Altuğ, 2016, p. 17). Nesnenin kavram ve bilgisinden yoksun olarak deneyimlenen estetik deneyim, Kant için biçim önceliklidir. Sanat yapıtının da tıpkı doğa gibi kendiliğinden erekliliği noktasından çıkış bulur. Çalışmanın içeriği de bu anlamda Kant'ın estetik felsefesinin biçim öncelikli anlayışıyla, filmlere ait görüntüler Kant'ın estetik felsefesi çerçevesinde biçimsel olarak ele alınacaktır. Denge kuran kavramlar Sorrentino sinemasının içeriksel yönü ise Nietzsche'nin tragedyanın mükemmel ve dengeli olmasının temeli olarak nitelendirdiği Apollon ve Dionysos kavramlarıyla kurduğu denge ilişkisi Paolo Sorrentino sinemasında ölüm - yaşam, varlık-hiçlik, nostalji-şimdi, gençlik-yaşlılık, güzelçirkin karşıtlıklarından aranacaktır. Sorrentino sineması her filmde ele aldığı bu kavramları sinemanın görüntü ve hikâye olanaklarıyla dengelemek üzerinedir. Bahsi geçen kavramlar onun sinemasında bir tekrar anlamı taşımaz, aksine yerleşmiş bir sinema dilinin varlığına işaret etmektedir.

Kant'ın Estetik Felsefesi

Kant, nesnenin duyumsanmasıyla oluşan haz ve hazzırsızlık duygusu ile bağıntılı olarak yargı yetisi ile varılan beğeni yargısını estetik olarak tanımlamıştır. Beğeni bir bilgi yargısı değildir, belirlenim zemini sadece özneye bağılıdır. Nesnenin haz ve hazzırsızlık duygusu ve dolayısıyla yaşam duygusuyla bağıntılı olan tasarımı, bütünüyle özel bir ayırt etme ve yargılama yetisini temellendirir, bu temellendirme ve yargı hiçbir yolda bilgi ile buluşmaz; bilgi ve kavramdan mutlak suretle ayrılır (Kant, 2020, p. 40). Kant beğeni yargılarını iki soru üzerinden temellendirir: Bir nesneye güzel yargısı verdiren nedir? Bu yargı herkes için geçerli bir yargı mıdır?

Kant'ın beğeni yargısını sistematikleştirme istemi bu soruların ışığında belirlediği ilkelerle estetiğe özerk bir alan kazandırır. Kant'ı Antik ve Orta çağ filozoflarından ayırıp, estetik felsefesi için kırılma noktası yapan, Kant'a kadar güzelin etik ve ahlak felsefesine dair bir kavram olarak başka kavramların gölgesinde kullanılması ve nesneye ilişkin bir özellik üzerine temellendirilmiş olmasıdır. Özne ve onun duyumuna bağılı olan bir tasarıma yönelik her duygu Kant tarafından her zaman estetik olarak tanımlanmıştır. Estetik nesneye bakan estetik özneyi felsefesinde merkeze koyar ve çemberi böyle belirler.

Estetik felsefesinin temel ilkesini amaçsızlık ereklilik, yani ereksiz ereklilik olarak belirler. Özne merkezli estetik felsefesi de işte bu noktada amaçsız bir tasarımla karşılaştığında, onun amaçsızlığından hoşlanma duyar. Kant bu amaçsız ereklilik ilkesinde doğayı temel alır; doğada kendi içinde, kendi içindir ve biz de ona baktığımızda onun bu amaçsızlığına / rağmen hoşlanma duyarız. Bu hoşlanma duygusu, onun yararlı olan ilgisinden uzakta olarak gerçekleşmektedir. Hoşlanma ve hoş yargısı üzerinde Kant'ın bakış açısını Altuğ şöyle aktarır:

“Kant'a göre bazı hoşlanmalar, empirik olarak bilinebilir şekilde nesnenin varoluşu ile bağıntılıdır ve bu yüzden a priori bir ilke içermezler. Başka bazı hoşlanmalar ise, nesnenin tasarımı ile a priori bağıntı içindedirler, fakat bu, hoşlanma nesnelere akılsal özgürlük kavramı altında görüldükleri için böyledir. Yani burada hoşlanma istemenin belirleniminden çıkar ve “saygı” diye adlandırılır. Bunların dışında, öyle hoşlanmalar vardır ki, bunlar temel zihin durumlarıdır. İşte bu tür hoşlanma, zihnin özellikleri arasında kendisine özel bir yer talep eden özel bir duygu ve biricik bir alımlamadır. A priori bir ilke gerektiren de işte bu hoşlanma durumudur (Estetik hoşlanma)” (2016, p. 19).

Çıkar doğrultusunda gelişen hoşlanma duygusunun yargısı, hoştur. “Bir şeyi istemek ve var oluşundan hoşlanmak, ondan bir çıkar elde etmek özdeştir” (Kant, 2020, p. 43). Hoş duygusu hissettiren nesne, ona sahip olma, ondan fayda sağlama çıkarıyla bağıntılı olduğundan öznel ve bencil bir yargıdır. Zihnin temel yetileri arasındaki bağıntılar bilgi yetisi, hoşlanma veya hoşlanmama duygusu a priori ilkelere sahiptir ve bu ilkeler yüksek bilgi yetilerinden elde edilir. Bu bilgi yetileri de Kant tarafından üç bilgi yetisi olarak ayrılır; anlama yetisi (tümelin bilgisine sahip olma yeterliği), yargı gücü (tikeli tümelin altına koyma yeterliği) ve akıl (tümel aracılığıyla tikeli belirleme ya da ilkelere çıkarımlar yapma yeterliği). Yargı gücünün anlama yetisi ile akıl arasındaki yeri, hoşlanma veya hoşlanmama duygusunun vuku bulduğu yer olarak, a priori ilke özelliğinden kaynaklanan yasa koyucu nitelik taşımasına sebep olur. Bu yasa koyucu ilke, özellikle ilişkili olarak öznenin hissettiği hoşlanma duygusu olarak gerçekleşir. Yargı gücü, akıl ile anlama yetisinin tersine daima özne ile bağıntılıdır ve kendisi için başka nesnelere hiçbir kavramını meydana getirmez. Hoşlanma duygusu da bilme ve arzulama yetilerinin tersine, yalnızca “öznenin durumuna ilişkin bir duyarlılıktır” (Altuğ, 2016, p. 21). Özneyi güzel yargısına götüren beğeni yargısının çözümlenmesinde Kant anlama yetisinin kategorileriyle ilişki kurarak analitik bir çözümleme yapar. Özneyi çemberin merkezine koyduğu estetik felsefesi için nitelik, nicelik, bağıntı, modalite olarak dört ilke belirlemiştir.

Nitelik olarak beğeni yargısı, Kant için estetiğin ilk dikkat gösterdiği uğraktır: “güzel”i yaratan hoşlanma duygusu. Tasarımın nesneyle değil, özneyle ilişki içerisine girerek onun üzerinde estetik deneyimi gerçekleştirmesidir. Güzel yargısı nesneye ait bir özellik değil, öznenin vardığı bir yargı, bir duygulanımdır. Bilgiden bağımsız bir değerlendirme sonucu oluşan bu güzel yargısı, estetik yargıların ayırt edici özelliğidir. Nicelik olarak beğeni yargısı, öznenin tikelliğinden doğan bu güzel yargısı çıkarla tüm bağlantılarının kopmasıyla tümelliğe doğru hareket eder, onu bireysellikten kurtarır. “Güzel kavram olmaksızın, tümel bir hoşlanmanın nesnesi olarak tasarlanan şeydir” (Kant, 2020, p. 45). Güzel’i hoştan ayıran bu kavramsızlık, bütün özneleri aynı zeminde buluşturma gücünden dolayı için tümel bir geçerlilik sağlar. Güzel’in bu yargıyı veren özneye herkes için geçerli bir yargı özelliği taşıdığını Yargı Yetisinin Eleştirisi’nde şöyle belirtir.

“Bir şeyin güzel olduğunu onlar yoluyla bildirdiğimiz tüm yargılarda hiç kimsenin başka görüşte olmasına izin vermeyiz; gene de yargımızı kavramlar üzerine değil, yalnızca duygumuz üzerine dayandırarak ki bunu öyleyse kişisel bir duygu olarak değil ama “ortak” bir duygu olarak temele koyarız. Şimdi bu ortak duygu bu amaçla deneyim üzerine temellendirilemez; çünkü bir gerek kapsayan yargıları aklayacaktır. Herkes benim yargım ile anlaşacaktır, demez; onunla anlaşması gerekir der” (2020, p. 66).

Bunun duygunun doğasındaki tümellikten kaynaklandığını belirtir. Bu tür bir tümelliği de öznel tümellik olarak açıklar. Yani nicelik kategorisi güzeli matematiksel olarak ele alır, güzel yargısını vererek, bütün öznelere ulaşır. Öznenin tasarım yetileri ile amaçlılık bağıntısına sokularak ele alındığı üçüncü uğrak, bağıntı yönünden çözümlenmesini oluşturur. Öznenin rastlantısal olarak güzelle karşılaşımı, güzelin bireysel özne için bir amaca sahipliliği ile ilgilidir. Bu amaç, öznenin bilgi yetilerini özgür uyuma sokmaktır. “Güzellik bir nesnenin erekselliğinin biçimidir, ama ancak bu bir ereğin tasarımı olmaksızın kendinde algılandığı sürece” (Kant, 2020, p. 64). Bu amaçsız amaçlılık kendini doğada gösterir. Nesnelere doğadaki birlik ve bütünlüğü, doğanın kendi içindeki erekliliği estetik düşünümüne uygun düşecek şekilde tasarlanmış gibidir. Kant sanatın da doğanın bu amaçsız amaçlılık ilkesini içinde barındırdığını söyler:

“Güzel olana güzel olarak dolaysız bir ilgi duyabilmemize yol açan şey doğa ya da bizim doğa diye aldığımız şey olmalıdır; ve bu durum başkalarının da ona aynı ilgiyi göstermelerini istediğimizde özellikle böyledir” (Kant, 2020, p. 116).

Güzeli araştırmanın dördüncü durağı, kiplik olarak güzel Kant tarafından güzelin zorunluluğunun / olanaklılığının araştırılması olarak amaçlandırılmıştır. Kiplik ilkesi nitelik ve nicelik ilkelerine bağlanarak ikisini harmanlayıp bir zorunluluk halinden bahseder. Nesne öznesine güzel yargısı verdirirken, bu yargının bütün özneler için geçerli olduğu ön kabulüne sahip olmalıdır. Kiplik beğeni yargısına değerlendirme gücü yükleyerek, başkalarından onay talep etme biçimine bürünür. Estetik deneyimin öznesini, özgürleştirerek onu kamusallaştırır ve diğer öznelerle buluşması için bir iletişim zemini hazırlar.

Kant’ın estetik felsefesinin bir diğer kavramı olan yüce, insanın üstesinden gelemeyeceği büyüklükte bir güç, duygu, aşkınlık, hayranlıkla karşılaşan öznenin kendisini aciz hissetme halidir. Güzel ve Yüce olanın her ikisi de haz verme zemininde buluşur, her ikisi de derin düşünme yargısını varsayar, varsaydıkları yargıların tikel doğası tümellik için geçerlilik içerir. Nesne ile kurdukları ilişki bilgi üzerine değil, haz ve hazzınlık duygusu üzerinde temellenir; dolayısıyla Güzellik için belirlenen bütün duraklar yüce için de geçerli hale gelir. ‘Yüce’yi ‘Güzel’den ayıran nesnenin sınırsız biçimidir. Güzel sınırlı bir biçimle ilgilenir ve niteliğin tasarımıyla ilgilidir; yücenin sınırsız biçim biçimi ise niceliğin tasarımıyla ilgilidir, nesnenin sergilenişi akıl ile kavranabilmesi bakımından dolaylı bir ilişkiye sahiptir. Yücenin uyandırdığı hoşlanma duygusu, Kant tarafından hazzınlık duygusu olarak belirlenmiştir ve

bu duygu güzeldeki hoşlanma gibi kendinden erekseldir. Bu hazsızlık duygusunun temelinde yaşam gücünün engellenmesi yatar, bu duygu yerini hoşnutsuzluktan hoşlanmaya bırakır. Yüce duygusu sanatta her zaman doğa ile olan anlaşmanın koşulları tarafından sınırlanır; doğa özelliği ise doğanın kendisiyle birlikte biçiminde bir ereksellik getirir. Seyirde uyanan hoşlanma duygusunun çıkarısız, faydasız, iyiden uzaktaki haline güzel yargısı verilebilirken; yüce için herhangi bir doğa nesnesine bakıp bu yargıyı vermek mümkün değildir. Yüce yargısı için gerekli olan, daha yüksek ereksellik içeren düşüncelere dair uyarılmaktır (Kant, 2020, p. 72). Matematik yücenin büyüklük tasviri için Kant, “Yüce onunla karşılaştırma içinde başka her şeyin küçük olduğu şeydir” tanımını yapmıştır (Kant, 2020, p. 76). Sayısal kavramların ifadesi ile büyüklük değerlendirmesi matematikselken, sezgi gücünün göz yardımıyla vardığı büyüklük estetikdir. Doğa nesnelere büyüklük hesaplaması için öznel ölçütlerimizle varırız, bu yönüyle estetik bir ölçüm içine gireriz. Dinamik yüce ise güç, güç ise büyük engellere karşı üstün olan bir yetidir (Kant, 2020, p. 83). Dinamik yücenin özne üzerinde yarattığı korku ve ona karşı direnç göstermesiyle, öznenin kendini bilme ile sınırlarının farkına varır ve bu onda haz yaratır.

Kant’ın sanat yapıtının yaratıcı öznesine atfettiği “deha” kavramı, formülize edilemeyen, yaratımın doğasını sanatçının kendisinin bile açıklayamadığı bir kavramdır. Deha doğa vergisidir, yetenektir, doğa sanata kuralı onun aracılığıyla verir (Kant, 2020, p. 119). Bu sayede eser bir kere üretilen, biricik hale gelen bir estetik nesne haline gelir. O yaratıcısının, dehasını, niyetini taşır. Kant’ın estetik felsefesinde sanatçının dehasını, yapıta dönüştürmek için zihninde kullandığı kaynağı tin (geist) olarak belirler. Tin, dehanın orijinal üretim gücünü kendisine borçlu olduğu ilkedir, zihin etkinliklerini özgür oyun içine sokar ve bütün yetileri hareketli kılar. Tin’in malzeme (içerik) ile meydana getirdiği ya da yol açtığı şey, güzelin deneyimlenmesindeki hoşlanma verici zihin durumudur. Tinden yoksunluk, tasarımsal biçimindeki mükemmelliğe rağmen, zihnin canlandırıcılığından yoksundur. Bu yoksunluk estetik süjenin eseri «cansız» ve «ruhsuz» olarak tanımlamasına sebep olur. Bir şeyin güzel tasarımı aslında kavramın sunumunun biçimidir ki, bu da ortak estetik yargının tümel iletilirliğinin koşuludur. Bu kavramın belirlenimsiz bir kavram olması gerekir. Belirlenimsiz kavram “estetik ideler”dir. Estetik ideler, tin tarafından hayal gücü ile şekillendirilir, bir içeriğe dönüştürülür. Hayal gücü bunu doğanın verdiği malzemeyi, yani duyusal görü verilerini işleyerek; onları tamamen farklı bir şeye, doğayı aşan bir şeye dönüştürür. Tasarımın biçimi hem öznenin kendisi hem de dış gerçekliğin bir ürünüdür. Hem öznel hem de nesnel bir diyalektik ilişkiden doğar. “Kant’ın üzerinde durduğu sadece biz dünyayı bilmekle kalmayız, dünyada da aynı zamanda kendini bizim bilme yollarımıza uydurur. Dünya kendini “ile” biçimlendirir, üzerine bizim biçimlerimizi alır” (May, 2018, p. 129). Anlayışımız sadece nesnel dünyanın bir yansıması değil, aynı zamanda dünyanın kurucusudur. “Nesneler bizimle, basit bir biçimde konuşmazlar; kendilerini, bizim onları bilme yollarımıza uydururlar da. O halde zihin dünyayı etkin biçimlendirme ve tekrar biçimlendirme sürecidir” (May, 2018, p. 142). Güzel, hem sanatta hem de doğada estetik idelerin konuşması, onların anlatımıdır. Estetik ideler güzel sanatlarda nesneyle surete, biçime bürünür. Zihinsel süreç sonucunda duyulur dünya alanına giren estetik ideler, sanatçının belirlediği ifade tarzı zemininde alımlayıcısıyla ilişki kurar.

Kant güzel sanatları üç kategoride değerlendirirken, sanatların ifade tarzlarını göz önünde bulundurmıştır. Üç çeşit güzel sanatlar vardır: söz sanatı, biçim verici sanat ve duyumların oyununa dayanan müzik sanatı. Söz sanatları retorik ve şiiri kapsar. Retorik niyeti bakımından yaratıcı bir edime değil, çarpıtılmış bir gerçekliğe, söyleminde vadettiğinden daha azını vermesinden dolayı Kant için saygıdeğer değildir. Ancak şiir, yaratıcısının kavramlara hayat vermesiyle onu canlandırmasıdır. Kant için şiir, bütün sanatlar arasında ilk sırada yer alır. Diğer sanatlardan daha özgür olması, hayal gücüne tanıdığı sınırsız özgürlükle estetik idelerin biçimlendirme yeterliğine en uygun düşen sanattır. Biçim verici sanatlar; estetik ide-

lerin somut görümler haline gelmesi olarak plastik sanatlar ve resim sanatı olarak ikiye ayrılmıştır. Bu iki sanat da ideleri ifade etmekte mekandaki figürleri kullanır, ancak bu ayrımın duyularla alımlamanın hali için içine girer. Plastik sanatlar ve resim sanatının ortak duyusu görmedir, ancak plastik sanat bir duyuya daha hitap eder, dokunma. Buna ek olarak plastik sanatlar için eser, mekânda hacimsel bir yer kaplar, ancak resim için bu yer tahsisi iki boyutlu bir yüzeye yansıtılmadan ibarettir. Heykelin estetik olarak değerlendirilmesi için Kant, estetik ide olarak kaldığı sürece estetik niteliği olacağını, bir iradenin ürünü gibi görünecek ölçüde kendisini öne çıkarmamalıdır der. Mimari ise, barınma ihtiyacını karşılaması ile ilintili bir fayda, bir çıkar ilişkisini de barındırdığından dolayı yani sadece estetik amaç taşımamasından dolayı bu faydaya bağlılığıyla estetik niteliğini düşürür. Resim ise, Kant için biçim verici sanatların en üstünde yer alır. Sadece göze hitap ederek, hayal gücünü idelerle özgür oyuna sokarak, kavramdan bağımsız olarak estetik yargı gücünü biçim amaçlılığıyla yönlendirir. Biçim verici sanatlar eklenen bir diğer alan peyzajdır; peyzaj doğada var olan nesnelere renk, ışık, gölge hesaba katılarak düzenleyerek, yine hayal gücü ve anlama yetisine dair oyuna alan açar. Bu yönüyle resim ile benzerlik gösterir. Biçim verici sanatların ortak özellikleri figüratif dilleridir. Hareket, duruş, davranış tasarımlarında bir dil işlevi görerek, onları konuşturur. Bu konuşma sanatçısının dilidir, anlatıdır. Duyumların oyununa dayanan müzik sanatı, art arda gelen duyumlardan oluşur ve sadece işitme duyusuna hitap eder. Müziğin kendi kavramları içindeki kompozisyon tarzı, estetik idelerin bir konsept etrafında birleşmelerine sebep olur. Ancak müziğin gelişimi düşünceleri uyandırması, biçim verici sanatların aksine kalıcı bir etkisinin bulunmaması ve duyuya mı düşünmeye mi hitap ettiği konusunda kesin bir yargıda bulunmanın sorunu ile Kant'ın estetik felsefesi için güvensiz bir alandır. O yüzden Kant, tartışmasının sonunda müzik için "hoş sanat" tanımını yapar. Müzik güzel sanatlar için değerlidir, o hoş bir sanattır (Kant, 2020, p. 129-133). Çünkü müziğin, öznelikten tümelliğe geçiş kısmı sorundur, öznel bir etkileşimde takılı kalır. Bu tümellik sorunu Kant'ın müzik için ayırdığı yeri "hoş sanat" olarak belirlemeye itmiştir. Peki Kant, sinemayla karşılaşıyor; bütün sanatlar içinde aynı anda barındırabilme gücüne sahip olan bu sanatı nereye yerleştirirdi?

Kant'ın Estetik Felsefesinde Sinemayı Konumlandırmak

Sanatları ifade tarzları bakımından kategorize eden Kant, biçim verici sanatlar için figüratif dilden; söz sanatları için sözcükler -ses- vurgudan; duyumların oyununa dayanan müzikten de kompozisyon ve melodilerden bahsetmektedir. Sinemaya dair bir ifade tarzı belirlemenin stabil, keskin olmayışı Dudley Andrew'un *Büyük Sinema Kuramı*'nda birçok kuramcının farklı görüşlerine yer vermesi ile açıkça görünür. "Her iletişim aracı kendi merkezinde bir duyumsal bağlantı noktasının, bir duyumsal iletim kanalının araçlarıyla ilerler: müzik sesin iletim aracıdır, dans jestlerle gerçekleştirilir, şiir sözcükleri kullanır vs." (Andrew, 2018, p. 90). Burada altı çizilmesi gereken nokta, sanatçının da bu yaratım sürecinin bir parçası olduğu, bir irade ve niyet olarak bu iletim aracını kullanıyor olmasıdır.

Kant'ın sanatları kategorize etme sisteminden faydalanarak varılabilecek noktalar sinema için olanaklı görünmektedir. Sinema hem söz oyunlarını hem biçim verici sanatları hem de duyumların oyununa dayanan müzik'i içinde barındırır. Hem görme duyusuna hem işitme duyusuna dayanır. Meydana geldiği yüzey, biçim verici sanatların estetik açıdan en değerli bulunduğu resim ile aynıdır, iki boyutlu. Söz sanatlarının kavramlarla yarattığı hayal gücü ve anlama yetisi arasındaki boşluğa da yer verir, günlük hayatın gerçekliğine de müziği bütün bunlara eşlik eden bir araç olarak kullanır; bazen motor-duyu mekanizmamızın lehine, bazen onu yanıltıcı şekilde. Nesnelere güzeli meydana getiren özelliği, kendi başına bir duyum ya da duyumlar çok çeşitliliği değil; fakat hayal gücü tarafından kavrandığı şekliyle, sunulmuş bir duyumlar çok çeşitliliğinin uzaysal-zamansal bir düzenlenişidir ki, bu da nesne ya da nesnenin tasarımının biçimi, düşünümüne yol açabilir ve yetiler arası uyum için bir temel sağlayabilir (Altuğ, 2016, p. 100). Duygu vaadiyle temellendirilmemiş saf beğeni yargısı nesnenin biçimini öncelik alır.

Estetik ideler anlama yetisi ile hayal gücünün iç görüşünü tüketme arzusu içinde, kendini asla sona ermeyecek bir deneyim içinde bulur. İnsan bir yetersizlik duygusu ile değil, tüketilemez bir oyunun içinde kendini bulur ve haz duygusuyla, kavramsal sınırların ötesindeki düşünce zenginliğine açılır. Dünyanın somut bütünselliği içinde doğan estetik ide, insanı bu estetik deneyimde verilmiş her şeyin ötesine bakmak için onu davet eder. Estetik ide belirlenimli düşünceyi aşkın kılar, daha fazla düşünceye yol açar. Böylece, estetik idenin ifadesi olan sanat, sözcüklerin dile getirebildiği şeyin ötesine geçerek, zengin bir anlam nesnesi sunar. Kant'ın estetik felsefesinde estetik idenin düşünceler üretme halinin tüketilemez oluşu, sinema söz konusu olduğunda, sinemanın anlattığı hikayeler icadından beri her yönetmenin zihninde farklı canlanan imgelerle, dönemin teknolojik olanak ve değişimleriyle yoğrularak izleyicisini hayal gücü ve anlama yetisi arasındaki oyuna davet eder. Sinemanın kitle sanatı olmasının avantajıyla, 'sensus communis' olanaklı kılınır. Sinemanın paradoksu gerçeklik bağıntısı ele alındığında, diğer sanatlardan farklı olarak bu dünyaya ait olmayan idelerle beslenip onu bu dünyanın temsili olarak yansıtır olması ile başlar. Sinema estetik idelerini, bütün sanatların birer parçasını kendi bünyesine katarak kendine özgü hale getirir. Estetik deneyimin duyumlara dayanan kısmı göz önüne alındığında bu bütünleştirici etki bir anlamda «denge»li bir sanata ait olarak sinemayı karşımıza çıkarır. Güvenilir duyular ve güvensiz duyuların birbirini tolere ettiği bir sanat. Kant'ın altını çizdiği doğanın taklidi olmama vurgusu, sinemanın da yaratım nesnesi olarak kolektif ve alternatif bir dünya yaratımının sanatsal bir nesnesi olmasıyla paralellik gösterir. Sinema da resim gibi, ikinci bir doğa yaratır. Ne doğanın taklididir ne de güzelin.

Kant, estetik felsefesine bir diğer kavramı olan "yüce"yi, aklın deneysel ya da verili olanı aşan düşünceyle meşgul olma yeteneği olarak tanımlar. Yüce büyüklük ve güç karşısında öznedede oluşan heyecan, duygusal varlığında sarsıcı bir etkidir. Beğeni yargısı olan güzelde ortaya çıkan anlama yetisi ve hayal gücü arasındaki uyum, yücede hayal gücü ile aklın uyumunun yarattığı uyumsuzluk olarak ortaya çıkar. Nesnenin tasarımına ilişkin güzel ve yüce arasındaki fark güzelin nesnesinin sınırlı olması gerekliliğinin, yücede sınırsız, biçimsiz olmasıdır. Bu biçimlilik güzeli; nesneden dolayımı özne duygusundan, nesnesizliğe rağmen amaçlılığa-karşıt olarak sunar. Kant yüce ile onu kavramımızda bir aşkınlık ve duygusal varlığımızın ötesine taşınma; heybeti ve gücüyle yarattığı bir kaygı, korku ve ürpertiyle teslim olunan bir hoşlanma duygusundan bahsetmektedir. Bu tür bir hoşnutsuzluktan duyulan hoşlanmayı negatif bir hoşlanma olarak tanımlamıştır. Kant yüceyi iki türe ayırır matematik yüce ve dinamik yüce. Matematik yüce doğadaki mutlak ve sonsuz büyüklük, dinamik yüce ise doğadaki ezici güçtür. Yıldızlı bir gökyüzüne bakıldığında, onun hayal gücü ve akıl ile kavranışı sonsuzluğu, görünenin ötesinin tahayyülü matematik yüceyken; fırtınalı bir gökyüzüne bakıldığında ise doğanın gücü karşısında hissedilen varlığın acizliği dinamik yücedir. Seyirde uyanan hoşlanma duygusunun çıkarsız, faydasız, iyiden uzaktaki haline güzel yargısı verilebilirken; yüce için herhangi bir doğa nesnesine bakıp bu yargıyı vermek mümkün değildir."Yüce yargısı için gerekli olan, daha yüksek ereksellik içeren düşüncelere dair uyarılmaktır" (Kant, 2020, p. 72). Sinemanın yücenin bu iki halini de içine barındırabilme gücü, karşılaşmanın yarattığı düşünceyi pekiştirerek izleyiciyi daha öte bir aşkınsallığa götürür. Sinema hem kendine ait alanında hem de 'deha'dan doğan içeriğinde yüce duygusuyla ilişkilidir.

Kant Yargı Yetisinin Eleştirisi'nde bütün sanatların birleştiği bir alan olarak tiyatroyu ele alırken, yüce ve güzel sanata ait olduğu ölçüde "bu birleşmelerde güzel sanat daha da sanatsaldır; ama daha da güzel olup olmadığı (çünkü birçok değişik hoşlanma türü birbirleri ile kesişirler) bu durumların kimilerinde ikircimli kalabilir" (Kant, 2020, p. 133) değerlendirmesi yapmıştır. Tiyatroda sahnelenen oyunların tarzlarından dolayı Kant'ın tiyatroyu ikircimli olarak değerlendirmesi yorumunda bulunmak mümkündür. İzleyicisinde sadece hoşlanma duygusu oluşturacak bir eser söz konusu olduğunda tiyatro için de hem daha sanatsal hem

de daha güzel yargısına varılabilecektir. Bu noktadan sinema ele alındığında 'güzel' ve 'yüce' olarak beğeni yargısına ancak karşılaşılan eserin niteliği ile varılabilir. Yüce'nin heyecan ve korkuyla ilişkili olan bağı bütün bir sinema anlayışı için ele alındığında Kant'ın estetik felsefesine uygun düşmemektedir. Bu durumda sinemayı Kant'ın estetik felsefesi içinde değerlendirmek, beğeni yargısı için belirlenen uğraklardaki alımlayıcının kavramsız, çıkarsız, biçim öncelikli seyri ve yüce ile karşılaşımında yüce dolayısıyla aşkınsal bir düşünce uğrağına varması şart görülmektedir.

Paolo Sorrentino Sinemasına Kant'la Bakmak

Görsel anlatımda denge kavramı, zıtlık ilişkileri üzerine dayanan, seyircisini kargaşadan uzaklaştırmak, ilgisini çekmek, okunabilirliği kolaylaştırmak, bakışın tüm yüzeyde dolaştırılmasını sağlayan bir ilkedir. Sinemada denge sinematografik açıdan bizi rahatsız etmeyen görüntülere maruz kaldığımız, seyir zevkimizi arttıran bir unsur olarak düşünülebilir. Sorrentino sineması burada hem görsel hem de anlatısal düzeyde yani sadece sinematografik açıdan değerlendirilmemesi ile boşluğu doldurur. Filmografisinden seçilen beş filmde de aynı kavramların zıttıyla varoluyor oluşu onun «denge»li bir yönetmen olduğuna işaret eder.



Görsel 1: Sinemada güzelliği yeniden kurmak / La Grande Bellezza



Görsel 2: Sinemada güzelliği yeniden kurmak / La Giovinezza

Kant, doğada çirkin olarak nitelendirilenlerin bile sanat yapıtı haline geldiğinde «güzel»e büründüklerini öne sürerken, *La Grande Bellezza* (2013)'daki Dadina, *L'Amico di Famiglia* (2006)'de Geremia ve *La Giovinezza* (2015)'de aslında Maradona'yı temsil eden figürde izleyicinin karşılaşmadan aldığı estetik haz için meşrulaştırıcı bir söylemde bulunmuş olur. Kant *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzeri Gözlemler* (1764) 'de yüceliği orta yaşla, güzelliği gençlikle bağdaştırmıştır. Kant şöyle belirtir:

“Boylu poslu olmak saygı ve itibar görür, ufak tefeklikse teklifsizlik. Aslında siyah gözler, daha çok yücelikle ilişkilidir; mavi gözler ve sarışnlık ise güzellikle. İlerlemiş yaş daha çok yüceliğin nitelikleriyle uyumludur; gençlikse güzelliğin nitelikleriyle uyumludur. Toplumsal konumlara göre belirlenen ayrımlarda da durum aynıdır; burada ortaya koyulan tüm durumlarda giysiler bile bu duygu ayrımıyla uyumlu olmalıdır. İri cüsseli kişiler, giyim kuşamlarında yalınlığa ya da en fazla ihtişama dikkat etmelidir; kısa boylular süslenip püslenebilir. Yaşlıya giyim kuşamda koyu renkler ve tek düzelik yakışır; genç, daha parlak renkli ve alacalı giysilerle ışıldar. Benzer yetkileri ve rütbeli olan sınıflar arasında, ruhban sınıfı en büyük yalınlığı, devlet adamları en ihtişamlı olanı sergilemelidir. Metresler istedikleri gibi süslenebilirler” (2017, p. 55).

Sorrentino sinemasında ana karakterlerin yaşlılığa atfedilen yüceliği, karşılaştığı genç kadınların güzelliği öznel bir yargıya yer bırakmayacak kadar aşık görür. Kant'ın tiyatro üzerinden vardığı yargıyla sinemayı konumlandırmak sinemanın bütününe atfedilemenin mümkün olamayacağı önermesinde, Sorrentino sineması söz konusu olduğunda ayrı bir parantez açmayı gerektirir. Sorrentino'nun doğayı, kentleri, karakterleri sinema anlatısı içinde

konumlandırması izleyicisini 'güzel'i seyretmeye davetken; yüce ile karşılaşma anları Kant'ın altını çizdiği gibi bir heyecan duygusu değil, aşkınsal düşüncelere ulaşmak için geçilecek duraklar olarak görünür. Hayat ve ona dahil olan kavramlar üzerine -varoluş, yaşlılık, ölüm, güzellik- açık ve keskin söylem ve biçimlerden uzak durarak izleyicisinin zihnini sinematografik zemin vasıtasıyla özgür oyuna davet eder.

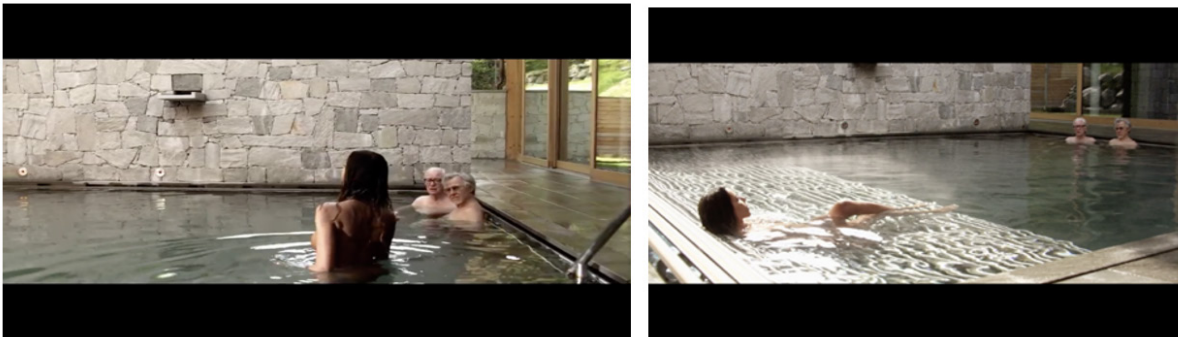
Matematik Yüce ve Dinamik Yücenin Sorrentino Sinemasındaki Varlığı

Kant'ın estetik felsefesine güzelin dışında yüce kavramını da eklemiş, güzelden duyulan hoşlanma estetik deneyim olarak tanımlarken, yüce kavramı da hoşnutsuzluktan hoşlanma olarak bir estetik deneyim olarak tanımlamıştır. Yüce duygusu da aynı güzel gibi bütün öznelere aynı zeminde bulunduğu ortak bir yargı gerektirir. Yüce gibi doğada verili olan değil, doğanın biz de var olduğunu varsaydığı idealerin harekete geçmesi üzerine deneyimlediğimiz bir duygudur.



Görsel 3: Sinemada Yüceyle Karşılaşmak / La Giovienzza

La Giovienzza (2015) 'nın ana karakterlerinden biri olan Fred bir orkestra şefidir ve son yirmi yılının belirli zamanlarını aynı otelde emekliliğini spa ve doktor kontrolleriyle geçirir, yüceyle karşılaşma örneği olarak okunabilecek ineklerin otladığı sahnede doğanın orkestra şefliğini yapmaya başlar. Doğanın şefliği Tanrı'dan Fred'e geçmişçesine hayvanlar ona biat etmeye başlar. Yüce kavramı hem matematiksel hem de dinamik yüce formundayken yarattığı hoşlanma duygusuyla izleyicisini en sonunda aynı aşkın kavrama götürür Tanrı'ya. Bu sahne izleyicisini doğanın şefliğini Tanrı'dan ödünç almış olan Fred aracılığıyla aşkın olana götürür.



Görsel 4: Sinemada Yüceyle Karşılaşmak / La Giovienzza

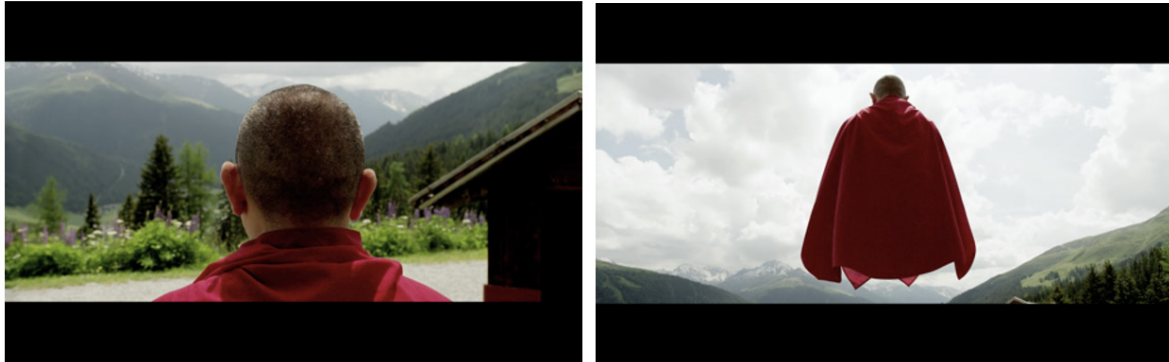
Yüce'nin sinemadaki varlığına *La Giovienzza* içinde bir örnek daha verilebilir. Fred ve Mike havuzda kendi aralarında konuşurken, Dünya Güzeli onların bulunduğu konuma paralel noktadan havuza giriş yapar, Sorrentino bu sahnede kamerayı tilt hareketiyle, gözün

aşağıdan yukarıya doğru hareketiyle kavranan “matematik yüce” gibi konumlandırması yücenin sinematografik ifadesidir. Fred ve Mike’in bakışlarıyla güzeli takip edişi, onun kim olduğu hakkındaki konuşmaları (Fred’in Mike’a sorduğu “*Bu kim?*” sorusunun yanıtının, Tanrı olması) bizi yeniden aşkın olan yaratıcıya Tanrı’ya götürür. Matematik yüce için gerekli olan uzay ve zaman arasındaki boşluk hem yaş hem de mekandaki konumlanmalarıyla sağlanır. Bu sahne bir yönüyle Kant’ın Tanrı için dinamik yücede yer açtığı “Nesnenin korkutucu bir görüntüsü olmaması halinde bile uyandırdığı korku hali -karşılaşıldığında direnç gösterme halinin boşa çıkmasından kaynaklanan bir korku- ve bu korkunun yarattığı tehlikeden kurtulma hali onda hoşlanma duygusu yaratır” (Kant, 2020, p. 84) ifadesinin görüntülenmesi gibidir. Güzel’in yüceyle iç içe geçmesi olarak görülebilecek bu sahne ile sinemanın aynı sahne içinde hem ‘güzel’i hem de ‘yüce’yi içinde barındırabilme olanağına şahit oluruz.



Görsel 5 : Sinemada Dinamik Yüce Örneği / Loro

Loro (2018) ‘nun kapanışı olan deprem sahnesinde Berlusconi iktidarının çöküşü anlatılmak istense de bir kilisenin deprem etkisiyle çöküşü ve bir mobil vinç ile içerden kurtarılan İsa heykelinin görüntüsü, buna tanık olup bu kurtarılışı izleyen bir grup insan ve yakın plan İsa heykeli çekimi ile sona erer. Deprem sahnesi dinamik yücenin sinemadaki görüntüsüdür. Yüce’nin bizi yaratıcıya bu kez İsa aracılığıyla götürüşü daha görünür kılnarak, İsa’nın insalığı kurtarmasından önce insanlığın İsa’yı kurtarışının sinematografik ifadesidir.



Görsel 6 : Sinemada Matematik Yüce Örneği / La Giovinezza

La Giovanezza’da budist keşişin filmin başından sonuna kadar aynı noktada İsviçre Alpleri’ne karşı meditasyon yaptığı görülür. Karakterler arasında yükselip yükselmediğine dair merak içeren, hala orada meditasyon yapıyor olması ile ilgili şaşkınlık ifadeleri yer alır. Filmin sonunda yaratıcı edimini virtüelliğe çevirmeye cesaret eden Fred, sahneye çıktığında Budist rahip de yükselir, matematik yüceyi aşar. Virtüelleşen edimin eş zamanlı olarak, matematik yüceyle ifadesi filmin geneli okunduğunda hem bedeninin hem de zihninin kendi içinde verili dünyayı aşması ile ilişkilendirilmesidir.

Sorrentino Sinemasında Kavramları Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos'u ile Karşılamak

Kant estetiğinin biçim öncelikli halinden yararlanarak sinemayı anlamaya çalışmak bir ayağını kadük bırakmak gibi olacağından kavramlarla temaşa etme hali Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu*'nda kullandığı Yunan mitolojisine ait iki sanat tanrısı olan Apollon ve Dionysos ile Sorrentino sinemasına bakış denge kavramlar bağlamında incelenecektir. Nietzsche için anlam, değer, hakikat keşfedilmeyi bekleyen kavramlar değildir; varoluşun kendisinde çözülecek anlam ve değerler zaten yoktur. Kişiye varlığının sebebini söyleyecek olan kendisidir bu da ancak kendi yarattığı kurgusal bir hakikat ile mümkündür. Bu kurgusal hakikat için en elverişli araç ise sanattır. Çünkü hakikati kabul ettiren gösteriliş biçimi, onun estetik yanıdır. Nietzsche *Tragedya'nın Doğuşu*'nun ilk satırlarında sanatın gelişimini Apolloncu olan ve Dionysosçu olan ikililiğini salt mantıksal kavrayış olarak değil görüşün kesinliğine de varıldığında estetik bilimi için çok şey kazanılmış olacağından belirtir (2020, p. 17). Apollon düş görme Dionysos ise kendinden geçme ile duyulanır, tragedyaadaki etkiyi uyandırabilmek için birbirlerine ihtiyaç duyarlar.

Apollon somutlaştırıldığında, aklın ve ışığın tanrısı olarak insanı deneyim dünyası içindeki çokluğa ve nedenselliğe sevk eder, insanı haz ve acıları arasındaki yaşamından sorumlu tutar. Apolloncu güdü; biçimler, şekiller, görünüşler, renkler ve ışık içerisinde dünyaya bir görüntü verir. Yarattığı imgelerle yaşamın kendisini görünen bir düşe dönüştüren Apolloncu dürtü aynı zamanda görünüş dünyasının rasyonel, nakledilebilir ve hesaplanabilir olmasını mümkün kılmaktadır (Esenyel, 2020, p. 70). Apollon, görünüşün ötesindeki başka bir güç olan Dionysos'u işaret eder. Dionysos kendinden geçmenin, esrimenin, sarhoşluğun, akıl dışının halidir. Apollon insanı bireyselleştirmeye çalışırken, Dionysos herkesin ve her şeyin ortaklığından bahseder. Bireyselleşmiş, akılcı haz ve acı döngüsünden kurtulamayan insan Dionysos'la birlikte akıl dışının coşkuluğuyla özgürleşir. Bu birliktelik yaşamı hakılaştırır türden bir birlikteliktir diye belirtir Nietzsche. Apollon plastik sanatları temsil ederken, Dionysos müziği temsil eder. Kant estetiği çerçevesinde sinemaya bakmak sanatları kategorize etme biçiminde gerçekleşirken, Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos kavramlarıyla sinemaya bakmak Apollon ve Dionysos'un birlikteliğinden doğan bir sanat olan tragedya gibi sinemayı da bize verir.

Nietzsche'ye göre varoluşun kendisine rasyonel olarak değil, estetik bir tarzda yaklaşılabilir. Sanat dünya kurucu ve yaratıcı bir etkinlik olarak acı ve çöküşten hareketle icra edildiğinde çileci idealin varoluşu haline gelir. Bu insanı yaşam içinde oyalamak, onu sakinleştirmek dinginleştirmek için çileci idealin dışavurumu olur. Sanatın acıdan temellenir, yaşamı olumlaması ancak trajik sanatla mümkün olur. Sanat Dionysosçu bir itki ile yaşam gücünü arttırabilir. Varoluşun hakikatini arayarak, yaşamı bir anlam ve değer bulma sürecine döndüren insan hakikatin yaratılabilir bir şey olarak sunumundan, gösterişinden etkilenir. Nietzsche kurgu olan hakikati bir yaratım süreci olarak sanatla mümkün kılınabilir olduğunu, insanın yaşamını yarattığı bir hakikat silsilesi içinde geçirdiğini ve dolayısıyla yaşamın sanat olduğunu söyler. Yunanlıların tragedyasında sunulan hakikat örneğinden yola çıkarak, tragedyanın insanın varoluşunu haklı kılma yollarından biri olduğunu söyler. "Dionysosçu sanat da bizi varolmanın benci hazzına ikna etmek ister: ancak bu hazzı görünüşlerde değil, görünüşlerin ardında aramalıyız" (Nietzsche, 2020, p. 101). Sinemanın Dionizik etkisi, izleyicisini Kant'ın da altını çizdiği hayal gücü ve anlama yetisinin boşluğundaki yerde gezindirir. Apollon Dionysos'un dilini görüntüye aktarır, onu bir çerçeveye sığdırır, çerçevenin içine de Dionysos'un ruhunu katar. Sinemanın form ve içerik düzenine dair bütün öğeleri apollonik ve dionizik olarak eşleştirebilmek mümkün kılınabilir. Sinema perdesinden çerçeveye Apollon olarak bahsedebiliriz; bu perde yaratıcısının hayal gücü olan Dionysos'un Apollon'la oluşturduğu denge ile izleyicisine sunulur. İzleyici, seyir deneyiminde hem Apollon'u hem Dionysos'u içinde dengeye kavuşturur.

Ölüm - Yaşam

Yaşamın ön koşulu olarak ölüm, her canlının kaçışı olmaksızın vardığı son duraktır. İnsanın ölüm karşısında hissettiği kaygı, korku Nietzsche'ye göre öte dünya inancından kaynaklanmaktadır. Ölümün bir son olmayıp yeni bir hayatın başlangıcı olduğuna olan inanç, bunun yanında onun kaygısı ve korkusunu taşıyan insan için çelişki yarattığını düşünmektedir. Ölümü bir ceza ya da ödül olarak gören insan, yaşamı değersizleştirir. İnsan yaşamı ve varoluşun anlam ve değer yaratıcısı olarak kendini görmeye başladığında, yaşamın sürdürülmesi "güç istenci"ni arttırmış olacaktır (Merkit, 2020, p. 443). Nietzsche yaşamı haklılaştırma yolu olarak sanat ve felsefeyi öne koyduğu felsefesi, Sorrentino sinemasında hayatta kalan karakterler için değil (Geremia, Titta, Silvio) yaşayan karakterlerde (Fred, Mike, Jep) yaratıcı edimlerinin virtüelleşmesiyle hikayede kırılma yaşadıklarını gözlemleriz. Sorrentino sineması için de Nietzsche'nin hayatı haklılaştırmanın yolunun sanattan geçtiği yargısına varılabilmektedir.

Sorrentino sinemasının coşkun görsel anlatımı ve müzik kullanımı ile izleyicisine sunduğu yaşayan anlatısı, yaşamın coşkunluğunu ölümün varlığı ile dengelemeye çalışır. Yaşam akışı içinde ölümün varlığını göz ardı ederek, onu unutarak yaşayan insan, ölümle karşılaşmasında varlığını ve yaşamı sorgulayarak ya yaşam gücü artar ya da onu saçma bulur. Nietzsche ise geçici olmanın verdiği huzursuzluk karşısında insanın yaşamı haklılaştırmak için varoluşunu yaşamın ötesine çevirdiğini ve varlığını çileyle özdeşleştirerek çilenin sonunda ölümle bir haklılık kazandırmak için varolduğunu söyler (Esenyel, 2020, p. 110). Ölümle varılacak olan mükemmel dünya ideali, öte dünya ideali insanın varoluşuna katlanmanın bir aracı haline dönüşür. Çileci ideal Nietzsche için Batı felsefesinin özetidir. Çileci ideal insana acının anlamını öğretir ve sadece var olduğu için acı çeker. Var olmak acıyla eş değer hale gelir ve varoluşuna düşman olur. Kişi varlığının anlamında kendi içinde bulamadığında kendisini aşan aşkın bir şeye sığınma ihtiyacı duyar ve burada devreye ahlak girer. Sorrentino sineması izleyicisine bunu mekanlar ve mekanlara ait figürlerle anlatır gibidir. Her filminde karşılaştığımız bir rahibe figürü, bir hristiyan ikonu ya da bir kilise ve kilise çanları. Yaşamın verdiği acıyla acısını haklılaştırmayan çalışan toplumun mekânı: kiliseler; insanı diğer dünyaya hazırlamak, acısının boşa olmadığını dile getiren Nietzsche'nin asketik rahip kavramı ile karşılaşılır.

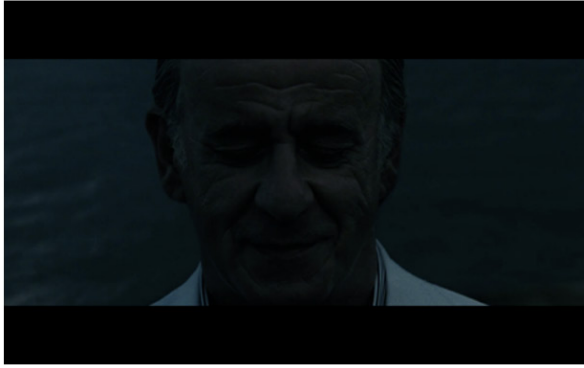


Görsel 7 : Asketik Rahibe : Marry / La Grande Bellezza

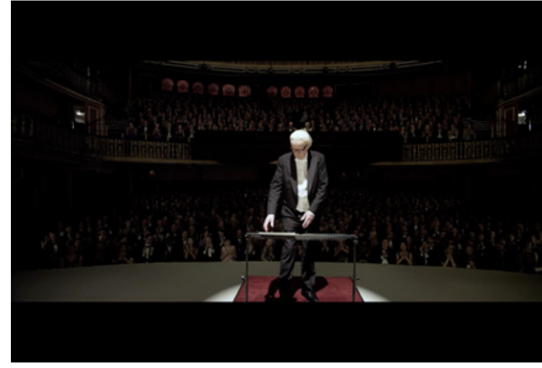


Görsel 8 : Asketik Rahip / Le Conseguenze Dell'Amore

Yetişkin, Rollo May'den şöyle aktarır: "Yaratıcı edim ile ölümümüzün ötesine ulaşabiliyoruz. Yaratıcılık ölümsüzlük için duyulan bir özlemdir. Yaratıcılık (...) kişinin ölümünden öte yaşama tutkusudur. Nietzsche Antik Yunanlıların acı ve ölümü yaşamın bir parçası olarak görüp, korkularını aşmalarında sanatın belirleyici gücüne dikkat çekmiştir" (1998, p. 34). "Dikenli çalından gülün çıkışı gibi" acı ve ölüm korkusunu sanat aracılığıyla bertaraf etmişlerdir" (Merkit, 2020, p. 443). Anlamı ve değeri yaşamın kendisine bir süreç olarak yayan insan bunu yaratıcı edimle haklılaştırmaya çalışır. Sürü insanının çileci ideale atfettiği kurtuluşu, üst insan yaratıcı edimini virtüel hale getirerek sanat ile yarattığı hakikat ile kucaklayabilir.



Görsel 9 : Yaratıcı edimin virtüelleşmesi / *La Grande Bellezza*



Görsel 10 : Yaratıcı Edimin Virtüelleşmesi / *La Giovienzza*

Sorrentino, ana karakterlerinden yaratıcı edime sahip olanlar, ölüme karşı yaşama duydukları isteği -belki de kendilerinden bile gizledikleri- yaratma cesaretleriyle yaşama döndürür. Jep (*La Grande Bellezza*) yeni bir roman yazma cesaretini bulurken, Fred (*La Giovienzza*) ise Kraliyet ailesi için sahneye çıkmayı kabul eder. Yaratıcılık ve virtüelliğin Apollon ve Dionysos yan ile ilişkisi bağlamında, Jep'in Dionysos'un etrafını çevrelediği hayatında hep bir sarhoşluk halinden, Fred içinse tam tersi Apollon'un baskınlığındaki hayatında denge hali karakterler için ölüm ve yaşamı, yaşamayı hatırlamak olarak tanımlanan sahnelerle yaratıcı edimin virtüelleşmesinin gerçekleştiği final sekansları ile *La Grande Bellezza* ve *La Giovienzza* yaşlılığa ya da ölüme baş kaldırdır.

Varlık - Hiçlik

Nietzsche varlık kavramı yerine oluş kavramını getirir. Yaşamın ve varoluşun kendisi bir oluşu, gelip geçiciliği, aldatmayı, olgusalılığı ve değişimi gözler önüne serer. Varlık oluş halinde olandır. Yavuz'un çalışmasında "Her şeyde ve her durumda 'bunu bir kez daha ve sonsuz kez istiyor muyum? sorusu davranışlarınız üzerinde sürekli baskısını hissettirecektir" demektir" (Akt.Aydın Çakır, 2010, p. 70). Nietzsche, varlığı ve yaşamı onaylama ona tahammül edebilmenin onu bu haliyle kabul edebilmekle ilgili olduğunu söylemektedir. Varlık ve hiçlik doğalarından kaynaklanarak Apollonik ve Dionizik olarak değerlendirilmeye çalışıldığında, varlığın coşkunuğu olma hali göz önünde bulundurulur ki bu ruhla ilişkilendirilebilir Dionizik bir doğası olduğu kanısına varılabilir. Varlığı bedenle görünür kılmak olarak ele alındığında ise Apollonik olana yaklaşırız.



Görsel 11 : Geremia'nın Düşü / *L'Amico Di Famiglia*



Görsel 12 : Limitlerini zorladığını itiraf eden Geremia

Anlam ve değer Nietzsche'nin deyişi ile insanın varoluşa ve yaşama armağan ettiği niteliklerdir. Yeryüzünde dünya yaratan insandır. Yaşamın kendi başına anlamlı ve değerli olarak anlamlandırılması, insanın kendisini bu anlam ve değerden uzak tutarak yorumlaması onunvaroluşunu çıplak bırakarak bu anlamla baş edememesine dönüşür. İnsanın bu varoluşuna ancak sanatla katlanabileceğini söyler. Sorrentino sineması bütün olarak ele alındığında sanatla ile iç içe olmayan iki karakterden biridir Geremia. *L'Amico di Famiglia*'da Geremia'nın modern hayattaki insanın varoluşuna dair, iç içe geçmiş gece ve gündüz karanlık sinematografik anlatısı, sinemada aydınlatmanın kullanımı karakterin karanlık varoluşunun, -ki gündüz çekimlerinde bile hâkim olan karanlık- modern insanın portresidir. Geremia, tutku ve duygunun kendisine yansıtılmasının ne olduğunu bilmediği sonsuz labirente kurtuluşuna dair son umudunu da güzellik ve aşk uğruna kaybettiği, kötülüğe teslim olmuş bir dünyayı anlatır. Geremia'nın terzi olması, dokunamayacağı bedenlere işini araçsallaştırarak dokunması, varlığını başkalarının maddi yoklukları ile görünür kılmaya çalışarak, filmin başlarında «*bana borcunuzu ödeyene kadar sizin aile dostunuzum*» ifadesi açıkça bir itiraftır. Geremia varlığını başkalarının ona borçlanmasını sağlayarak görünür kılmaya, hayatlarında yer edinmeye çalışır. Varlığı başka insanların hayatında para ile araçsallaşır.



Görsel 13: Jep / La grande Bellezza



Görsel 14: Partideki Hiçlik / La Grande Bellezza

La Grande Bellezza'nın ana karakteri Jep, tutku, coşku, hayatın öylesine oluşu ile çevrelenmiş insani ilişkilerinde hem bu çevrenin bir parçası hem de bir eleştirel gözlemcisidir. Bu çevrenin coşkuyla kendini kaybetme anında karakter kendi varoluşunun da onların hiçliği ile eridiğini farkederek, değerli olanı aramaya devam eder: muhteşem güzelliği.



Görsel 15: Dans ile var olmak / L'Amico Di Famiglia



Görsel 16: Dans ile var olmak / La Giovienna

Sorrentino sinemasında tekrar eden motiflerden biri de dandır. Nietzsche'nin de Dionysos'a atfettiği sanatlardan biri dandır: "Dionysosçu durumun cazibesi, varoluşun bildik kısıtlama ve sınırlarını yok edişiyile, kendi süresi içinde, kişisel olarak geçmişte yaşantılanmış olan her şeyin içinde kaybolduğu, bir kayıtsızlık unsuru içerir. Böylece, bu unutulmuşluk uçurumu sayesinde gündelik gerçekliğin ve Dionysosçu gerçekliğin dünyası birbirinden ayrılır" (Nietzsche, 2020, p. 48). Sorrentino sinemasında karakterler dans ile şimdi ve burada olmanın

varlıklarını kuşatması ile karşılaşır. «Dans, eğer fiziksel bir gerçekliğin temel parçasıysa sinematik bir etki kazanır. Sinemacılar hayatın kendisinden doğup gelişen hareketlerin sinematik doğasının karşı konulmaz cazibesine kapılmış gibi, kameralarını dans eden çiftlere ve sosyal dans sahnelerine tekrar tekrar doğrultmuşlardır. bunlara bakma birini gözetlemeye benzer, deneyimlenmesi gereken yasak bir aleme girme hissi, kamera hareketleriyle röntgençilik halini pekiştirir” (Kracauer, 2015, p. 127). Kameranın hareket olanağı içinde, izleyici Dionysoscu hale katılır.

Sürü insanı için yaşam sadece çekmek zorunda kaldığı bir çileye, ‘insan’ı doğuştan günahkâr bir canlıya, varoluşun kendisi ise en baştan beri olmaması gereken bir hataya dönüşür (Esenyel, 2020, p. 110). Sorrentino sinemasının gücünü elindeki para - ki ona ait olmayan bir para- ile hisseden bir diğer karakteri *Le Conseguenze Dell'Amore*'un ana karakteri Titta'dır. Hayatının son 10 yılını geçirdiği otel odasında, dakikası bile şaşmayan bir düzende yaşarken, 20 yıldır her çarşamba saat 10'da varlığına katlanabilmek için eroin aldığını söyler. Onun hayatını başkalaştırıp, hayatını yoldan çıkararak, kendisinden yaşça küçük genç bir garson kız ile kurduğu göz temasında yaşadığı karşılaşma olur. Daha önce farketmediği, ama farkedildiği bir karşılaşma ile yaşamının son bulduğu bir tanışma hikayesi.



Görsel 17: Tita / *Le Conseguenze Dell'Amore*



Görsel 18: Titta ve Sofia

Nietzsche'nin “bengi dönüş” kavramı Böyle Buyurdu Zerdüş'te, Zerdüş'ün çözmeye çalıştığı mesele olan üstesinden gelinemeyen geçmiş ve henüz gerçekleşmemiş olan geleceğe rağmen varoluşun nasıl olumlanıp haklı çıkarılabileceğidir (Esenyel, 2020). Bengi dönüş ile varlığın acı verici halini yaşayan insan, Dionysos'un söylemleriyle varoluşun onaylandığı, sınırsız, sonsuz biçimde yaratıcı ve yok edici güçlerin temelindeki yasa ile yaşamın bütün zıt kavramlarıyla birlik ve bütünlüğün onaylanmasına davet edilir. Yaşamı olumlayan evet için de bütün kavramları taşır; bu evet ile insan geleceğin sislerini dağıtmaya evet, geçmişin acılarını bugün sürdürmeye hayır demiş olur. Sorrentino karakterleri yaşamı, sarsıcı anlarda ölüme götüren, rutini kıran gençlik ve güzellikle karşılaşmaları ya da hatırlamalarında ‘evet’ler.

Güzellik - Çirkinlik

Karl Rosenkranz, çirkinin güzelde var olduğunu, güzelin tüm biçimlerinin karşıtı olarak hem doğanın gerekliliği hem de ruhun özgürlüğü biçimde ortaya çıkabileceğini belirtmiştir. Ruh güzelden haz almak için, güzeli kendine has, özel bir dünya olarak sanatta meydana getirir; böylece sanat insanın gereksinimlerine dayanır. Sebebi ise ruhun saf, katıksız güzele özlemidir. Güzelin çirkinine olan ihtiyacı, onun varlığında daha göz kamaştırıcı hale gelmesidir. Çirkinin güzelin yanında yer alışı, güzeli güzel olarak değil, sadece ondan alınan hazzın kapsamını arttırmaktadır. Çirkinin karşısında güzel olanın kusursuzluğunu daha canlı hissederiz (Rosenkranz, 2018, p. 22). Güzelin yanına çirkinini koymak ötekini daha da yüceltmek olarak değil, hayatın akışındaki karşılaşmaların farkında ve onu olduğu gibi kabul etmenin bir hali olarak sanat yapıtında vuku bulabilir. Karl Rosenkranz

bu konuda şöyle der: “Sanat, ide’yi sadece tek taraflı ortaya koymak istemiyorsa, çirkin-den vazgeçemez” (Rosenkranz, 2018, p. 47). Aksi hali, sadece ideal olana yer vermek, yüzeysellik olacaktır. Kant güzel sanatın üstünlüğünü kanıtlayan şeyin, doğada çirkin ya da



Görsel 21: Güzellik ve Çirkinlik Dengesi



Görsel 22: Güzellik ve Çirkinlik Dengesi



Görsel 19: Kusurlu Beden



Görsel 20: Yaşlı ve kusurlu beden

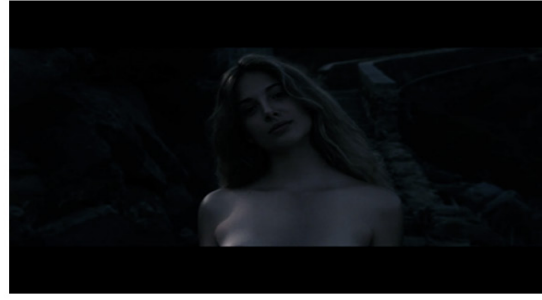
hoşnutsuzluk verici şeyleri bile güzel olarak betimlemesi olarak belirtir. Bütün bunların yanında sanatın çirkinini bile güzel gösterme büyüsü vardır. Çirkin olan her ne ise, estetik bir nesneye dönüştüğünde “güzel’e ait olur.

Tarih boyunca kadın çirkinliği üç dönemde ele alınmıştır: orta çağ çağın gereklerine uygun bir şekilde bunu fiziksel ve ahlaki bir bozulma olarak yaşlılık ve övülmeye değer gençlik, rönesans boyunca hakim estetik anlayışa uymayan, alaycı bir övgü içeren taşlamaların konusu olan güzellik anlayışı ve kadın kusurlarına çekicilik unsuru olarak bakan barok dönem (Eco, 2009, p. 159). Barok anlayışın kusur deşifreci tarzıyla Sorrentino sinemasında karşılaşıyoruz:

Apollon’un ışıltısıyla görünür kılınan güzellik bireyin yaşama içkin acılarını yener, acı doğanın özelliklerinden biri değilmiş gibi yalan söyler (Nietzsche, 2020, p. 101). Güzelliğin acının yanında daha ağır basan halinin görüntüsüne Geremia ve Rosalba’nın ilişkisinde rastlanır. Rosalba güzelliğiyle ödediği borçların acısıyla bunu istekli bir birliktelikmiş süsü vererek Geremia’yı kandırırken aslında bir yandan da Geremia’yı kendi çirkinliğiyle barıştırır. Geremia çirkin yaratılışından dolayı hep Tanrı’ya kızgındır; bu kızgınlığı hayal bile edemeyeceği güzellikteki bir kadınla birlikte olması karşısında artık inanmadığı bir çirkinliğe dönüşür. Geremia’nın hayat akışını kıran Sofia’nın onun üzerinde yarattığı Dionizik etkidir. Geremia, Sofia’ya hissettiği arzuyla adeta bir sarhoşluk haline girer ve yıllarca biriktirdiği yalnızlığını ve parasını onu elde edebilme pahasına harcar. Sorrentino sinemasında her izleyici için geçerli olabilecek bir çirkinlik ve güzellik düzeyi ile karşılaşıyoruz ve bu iki zıt kavram aynı sahnede görüldüğünde bir denge oluşturur.



Görsel 23 : Jep'in muhteşem güzellik ile karşılaşması / La Grande Bellezza

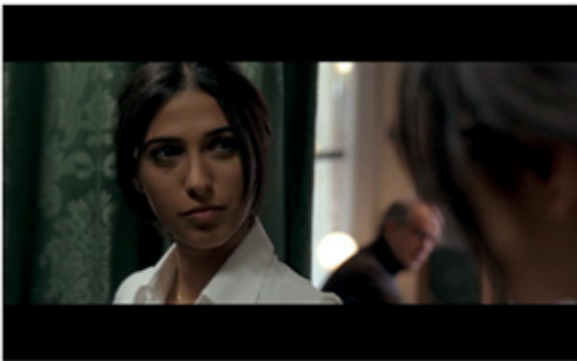


Görsel 24: Muhteşem Güzellik / La Grande Bellezza

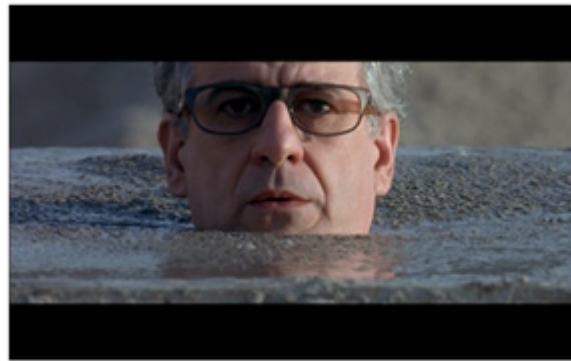
La Grande Bellezza güzelliğe karşı duyulan ölümsüz ama çaresiz bir özlemi tasarlayan bir tragedyadır. Jep'in yazarlık hayatı boyunca ortaya koyduğu tek eserin devamının gelmemesinin sebebi aradığı muhteşem güzelliği bulamayışıdır. Aradığı muhteşem güzellik aslında, Jep'in 20'li yaşlarında âşık olduğu kadını gördüğünde yaşadığı duygu olarak kalırken; nostalji duygusu ile hafızasının birleşmesi ve ölümüne dair aldığı haberle, muhteşem güzellikle karşılaştığı yere giderek yaşam duygusuna katılır.

Gençlik-Yaşlılık

Yaşlandıkça ölümün nüfuz ve etkisi beden üzerinde yıkıcı etkilere sebep olur, insan gençliği korumak ve uzatma arzusu içindedir. Sorrentino filmleri, yüceliğin yaşlılığa ait oluşuyla kurduğu ana karakterini yücenin uyandırdığı güç ile gizli bir bağdaştırma içine girer. Ana karakter entelektüel anlamda güçlü, zengin, politik bir kimliği olan orta yaş üzeri karakterlerden oluşur. Buna karşı güzelliğin gençlikle bağdaştırılması ana karakterlerin etrafında kimsenin çirkin yargısına varamayacağı güzellikte kadınlarla karşı duyulan arzu ve ilginin hikâyenin bir noktasında, elde edilen ve / veya kaybedilen olarak dönüştürücü bir etkisi bulunur.



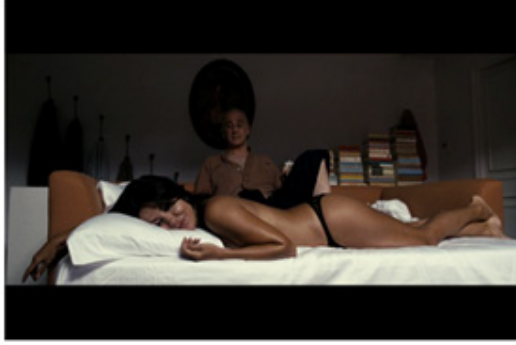
Görsel 25 : Titta ve Sofia / Le Conseguenze Dell'Amore



Görsel 26: Tita'nın ölümle karşılaşması / Le Conseguenze Dell'Amore

Orta yaş üzeri ana karakterlerin “doğayı kandırma biçimi olarak” seçtiği, talep ettiği genç kadınlar Sorrentino sinemasının imzası gibidir. Talep edilen ilgi ve arzusunun karşılık bulması ile kendini genç hisseden karakterler cenaze sahnelerinde içlerindeki gençlik ateşi ile bulunurlar. Ölüme karşı genç bedenlerle kurulan bağ işe yaramış görünür. La Grande Bellezza'da Jep, Loro'da Berlusconi bunun örneği olsa da, La Conseguenze Dell'Amore'da Titta'nın gençliğe katılımın ertelenmesi, karşılaşmayı bedensel dokunuma çevirmeme, ölüme karşı duruşta sekte etkisi yaratır. Ölümle bilinçli oynanan oyunlar insanın sınırını keşfetmeyi vadeden keşif tutkusunu yaşamın doluluğu ve anlamını tekrar canlandırma çabasıdır, bu bil-

inçli oyunlara alkol, uyuşturucu ve aşırı hızın da dahil olduğu bir çeşit intihar, hayata meydan okumadır. Ölüme meydan okumak, aslında gizli bir ölümden kaçma stratejisidir (Dastur, 2019, p. 61-62). Titta'nın da parayla oynadığı hayatını canlandıran bu oyun, bir noktada ölümünü kendi belirlediği bir sona dönüştürür.



Görsel 27: Doğayı kandırma biçimi olarak genç olanla temas / La Grande Bellezza



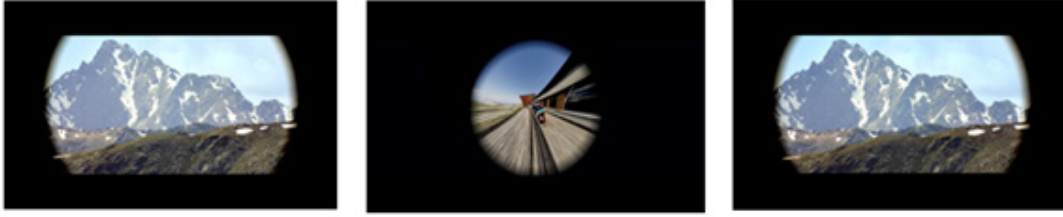
Görsel 28: Doğayı kandırma biçimi olarak genç olanla temas / Loro

Barthes'ın çalışmasında, "gençlik ırkçılığı" olarak adlandırdığı modernizmin son zaferi "Gövdenin bu iç tedirginliği, gövdemizin bizde kötü bir duyumunu uyandırması birçok sinircenin kaynağıdır, bu yüzden de gövdenin çevresinde birçok iblis dolanır durur: Gülünç olmak, gövdemiz yüzünden gülünç düşmek korkusu, başkasının gövdesine kötülük yapmak olanağı..." (Akt.Faruk, 2014, p. 247). Geremia'nın gövdesine atfettiği çirkinlik ve güzelin peşinde olması ile birleştiğinde para için aracılılaşmış hale gelmesine sebep olur. Geremia hikâyesinin sonunda annesini de kaybeder. Film limitlerini bilmemenin farkındalıkla olan pişmanlığı ile sona erer. Jep muhteşem güzelliği hatırlayana kadar hep genç bedenlerle temas kurar, Loro'da Silvio için de genç kadınların hepsini aynı anda talep etmesi ve kendisini talep etmelerini zorunlu bırakması sonunu hazırlar. Titta'nın 20 yılın bütününe dikkat çekmemek ve aynı yaşamak üzerine kurduğu hayatında yarattığı bir anlık kırma arzusu bir ölüm oyununa dönüşerek, onu bir nevi intihara sürükler; Titta'nın muhteşem güzelliği ulaşamadığı bir hikayedir.

Nostalji - Şimdi

Nostalji ve şimdi duygusunu öncelikle modernizm ve postmodernizmle bağdaştırmak hem Sorrentino sinemasını alımlamak ve değerlendirmek hem de iki dönemin içerdiği kavramların zıtlığının onun sinemasında görünür olması açısından anahtar görevi görmektedir. Baudlaire tarafından modernizmin gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı postmodernizm tarafından bütünüyle benimsenir. Modernitenin bir yarısı sanat, öteki yarısı ise sonsuz olan, değişmeyendir (Harvey, 1997, p. 23).

Modernizm; köken olan Latince "modernus", "mod", "modo", ya da "modus" sözcüğünden türeyip; anlık durum, hemen şimdi olan anlamlarına gelir. Tarihsel süreçte bu kavram, M.S 5.yy'ı kendinden önce gelen yüzyıllardan ayırmak için kullanılmıştır. Kendini geçmiş yüzyıllardan ayırdığı konu ise dinsel bağlamdır. Yani, geçmişte puta tapmış topluluğun karşısında yükselen tam hristiyanlaşmış toplum modernliğin ifadesidir. Mod

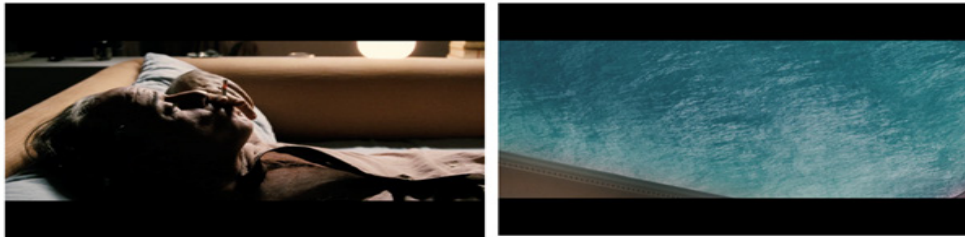


Görsel 29: Şimdi - Geçmiş- Gelecek / La Giovienzza

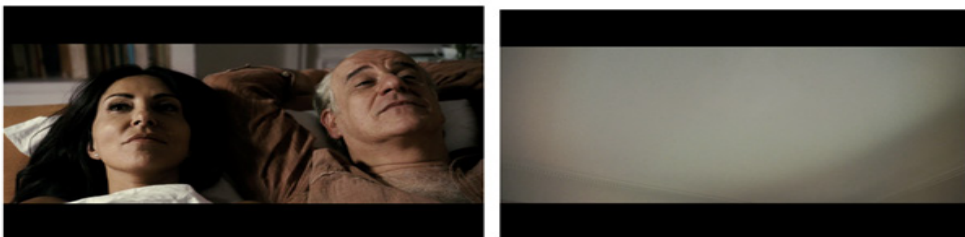
sözcüğü ise, şimdinin ideolojisini ve bugünün durumunu temsil etmektedir. Bu durumda, bugün denilen zaman dilimi, dün ile yarının arasında duran, dünden yeni; yarından eski olanı barındıran bir kronolojik gerçeklik üzerine kuruludur (Öztürk Aydın, 2015, p. 33). Nostalji modern geçicilikten kaçış vaat eder; çizgisel zaman ile döngüsel zaman arasındaki karşıtlığa meydan okur (Boym, 2019, p. 55). Postmodernizmin modernizmden ödünç aldığı parçalanmışlık ilkesi, zamana da tesir ettiğinde kronolojik akmayan zaman algısı eski ve yenin bir arada bulunduğu bir kolaj haline dönüşür. Nostaljiyle geçmişe yüklenen olumlu anlam ile geçmiş şimdiden daha ideal görünür. Nostalji kavramı Altuntuğ'un çalışmasında, dilbilimsel köken olarak Yunanca yuvaya, vatan dönüş anlamına gelen 'nostos' ile acı çekmek anlamına gelen 'algos' kelimelerinin birleşiminden oluşur (Akt. Öztürk Aydın, 2015, p. 33). "Nostalji, artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir. Bir yitirme ve yer değiştirme duygusudur, ama aynı zamanda insanın kendi fantezisiyle arasındaki aşk ilişkisidir" (Boym, 2009, p. 14). Deneyimsel bilgi kaynağını zaten yaşamdaki hayal kırıklıklarından ve bugüne dair memnuniyetsizliklerden alırken, sıkça idealize edilmiş bir geçmişin biçimiyle sunulmaktadır" (Clewel, 2013, s. 211-12, Akt. Dede & Çoruk, 2017). La Giovienzza'da yaşlılığın verdiği deneyimsel bilgi fazlalığı karakterin öğüt vermesi ve zamansal olarak hayatı değerlendirme cürreti bulmasına sebep olur:

Mike (La Giovienzza) dürbünle dağa bakmasını istediği genç kadına şöyle söyler:

- + Şu dağı görüyor musun?
- Evet, çok yakın görünüyor.
- + Gençken gördüğün şey odur, her şey çok yakın görünür.
- + Bu da yaşlandığında gördüğün şeydir, her şey çok uzak görünür.



Görsel 30: Jep'in matematik yüzü ile geçmişe dönmesi



Görsel 31: Romano ve Jep geçmişe dönemek

Nostalji duygusu geçmişini idealize halini hatırlamak olarak ele alındığında, Nietzsche'nin ebedi dönüş kavramında yaşamı olumlayan insanın memnun olacağı hayat kurgulama hali, geçmişin acı ve keşkellerle hatırlanmasının önüne geçecektir. Geçmişin acı ve sancularından arınmış insan böylelikle her eylemi ve seçimi sonsuz kez tekrarlamak konusunda şüphesiz evet yanıtını verecektir. Geçmişin idealize halini hatırlamak, anılarda oluşan boşluklar sarhoşlukla benzerdir. Sarhoşluğun insanda boşluklu hatırlama halinden yola çıkarak nostalji duygusunun Dionizik bir yanı olduğu öne sürülebilir. Şimdi olan Apolloniktir, en yakın en görünür ve Apollon'un ışığının en çok yansıdığı andır. Gelecek ise bilinmezdir.

"Nostaljinin sinemaya özgü imgesi, aynı anda iki kare ya da iki imgenin (sıla ile gurbetin, geçmiş ile şimdinin, rüya ile günlük hayatın) üst üste bindirilmesidir" (Boym, 2009, p.14). Sorrentino, *La Grande Bellezza*'da bunu matematiksel yüce olan denizle sunar, Jep aşık olduğu kadını tavanda canlandırdığı deniz imajıyla hatırlar, şimdinin aşkınlığını nostalji ile aşar. Sinematografik olarak bu geçişi denize sahnesine yaptığı zoom in ile bir kurgu görevi görerek, izleyicisini flashback ile geçmişe götürür. Filmin başka bir sekansında Jep ve Romano bu kez birlikte aynı tavana bakarken Jep denizi görüyor musun diye sorar, bu kez denizle değil tavanla karşılaşırız. Çünkü geçmişin görüntüsü öznel, biriciktir; insanları geçmişe götüren duygu olarak nostalji herkese aittir. İnsanın zamanı mekan gibi ziyaret etme isteğinin, sinematografik anlatımının bir örneğidir.

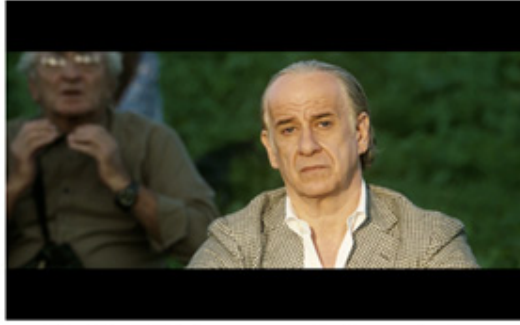


Görsel 32 : Görkemlilik yarışında Martini Reklamı

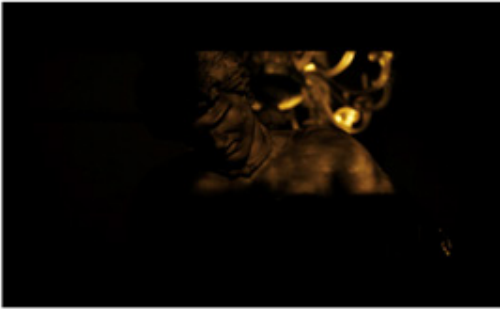
La Grande Bellezza aynı zamanda postmodernizm'in bir yergisi olarak okunmak için elverişli bir film. Roma, Roma imparatorluğunun görsel düzen ile imparatorluk iktidarını birbirinden ayırmaz şeyler haline getirmiş, imparatorluğun gücünü anıtlarda, kamu binalarında görünür kılmıştır. Richard Sennet E. H. Gombrich'ten Roma İmparatorluğunun, Yunanlılarda olduğu gibi kamusal sanat aracılığıyla hikayeler anlatmaya çalıştığını şöyle aktarır: "Roma'nın kalıcılığı insan bedenindeki zamana, bu büyüme ve bozulma zamanına, tutunamayan ya da unutulmuş planların zamanına, yaşlanma ya da ümitsizlik yüzünden bulanıklaşan çehrelerin anısına ters yönde akıyordu" (Sennet, 2018, p. 78). Jep'in Roması da şehirle birlikte postmodern insanın tahlilini yapar. "Paolo Sorrentino Roma'nın tarihsel ve estetik mekânlarını filmle yeniden görünür kılarak yüksek kültür, sanat ve arzu üzerine hikâyesini şekillendirmiştir" (Uğur ve Özsoy, 2020, p. 121). Bu hikâyede, şehir tüm görkemiyle bugün hala olduğu gibiyken, şehrin insanları hiçliklerinde boğulduklarının farkında olmadan yaşamak değil, hayatta kalmaktadırlar. Bu bir nevi Sorrentino'nun şehrin, şehirde yaşayan insanların kusurlarını örtme mekânı olarak Roma'yı değerlendirmesi gibidir. Postmodernitenin ürünü olan reklam, şehri meca haline getirmiş, Martini reklamı şehri kuş bakışı görünen sahnede en tepede şehrin hâkimi, adeta şehrin simgesi olan Collesium'la yarışır bir büyüklükte görüntülenmiştir.



Görsel 33 : Performans Sanatı



Görsel 34 : Performans sanatı karşısında Jep



Görsel 35 : The Dying Gaul



Görsel 36 : Klasik sanat karşısında Jep

La Grande bellezza’da modernizmdeki klasik sanat eserine övgüler niteliğindeki eserlerle karşılaşmalar (Görsel 35: The Dying Gaul), performans sanatı (Görsel 33) karşısındaki Jep’in konumlanması adeta sinemada bir yergi sahnesi örneğidir. Uğur ve Özsoy’un çalışmasında gündelik hayatın içinde esneyen bir sanat dalı olarak belirtilen postmodern sanat, filmde gece gerçekleşen müze ziyaretinde büyülenmenin en estetik nesnesi olarak heykeli sunar (Uğur ve Özsoy, 2020, p. 115) . Sorrentino, performans sanatının bedeni nesneleştirme anlayışının yarattığı absürlüğün karşısına klasik sanatın büyüleyici etkisini koyar.

İzleyiciyi Konumlandırmak

“Güzelin seyirinde oyalanırız, çünkü bu seyir kendini güçlendirir ve yeniden üretir, ki anlık edilgin olmak üzere nesnenin tasarımındaki bir çekiciliğin dikkati yineleyerek uyandırması durumundaki seyrediş ile andırımlıdır (ve gene de bir değildir)”(Kant, 2020, p. 54). Kant, seyir ediminde bulunan öznenin seyrettiğinin farkındalığının altını çizer. Yani bu seyir deneyimi eserin içinde kendimizi hissederek duygu yoğunluğu yaşamak değil, onu seyrettiğimiz farkında olarak seyretmektir.



Görsel 37 : La Giovienzza



Görsel 38 : La Grande Bellezza



Görsel 39 : L'Amico di Famiglia

Sorrentino sineması, ebedi olanla gelip geçici olanın karşılaşması arasında denge kurarken, seyir deneyiminde görünmeyen öznesi olan seyircisine öncelik verir. Estetik niteliğe sahip bir nesne / sanat eseri önce izleyiciye sunulur, daha sonra estetik nesne ile karşılaşan estetik öznenin duygulanım imajı ile karşılaşırız. Böylece estetik deneyim efekti bizim üzerimizde iki katı bir hoşlanma duygusu oluşturur. Hem kendi hoşlanma duygumuz hem de karakterin hoşlanma duygusu. Bu bir yönüyle Kant'ın estetik felsefesinde "sensus communis" ilkesine gönderme gibidir. İzleyici karakterle birlikte ortak estetik yargı içinde özgürleşir. Bu özgürleşme karakterle yaşanan özdeşleşme olarak gerçekleşmez; Sorrentino sineması, seyircisiyle arasına özdeşleşme konusu söz konusu olduğunda bir sınır çizer. Filmografisine ait hiçbir film özdeşleşmeye izin vermez. Karakterin yerine geçmeye izin vermeyen sadece tanıklık edilen bir sinema anlayışıdır onun sinemasında söz konusu olan. Kant'ın da estetik öznenen beklediği budur, seyretme ediminin farkında olma bilinci.

Nietzsche Tragedya'nın Doğuşu'nda büyülenmeyi her türlü dram sanatının ön koşulu olarak belirler. "Büyülenme, her türlü dram sanatının önkoşuludur. Dionysosçu esrik, bu büyülenme içinde kendini satır olarak görür ve satır olarak da Tanrı'ya bakar, yani kendi değişiminde kendi dışında bir vizyonu, kendi durumunun Apolloncu yetkinleşmesini görür. Bu yeni vizyonla, drama yetkinleşmiştir "(Nietzsche, 2020, p. 53). Sinema ve büyülenme ilişkisi de Dionysos'un kuşatımı altındaki izleyici işaret eder. Zaman algımızı yöneten, izleyiciye alternatif bir dünya, bir hikâye sunan sinema insanın kendi varoluşunun bildik kısıtlama ve sınırlamalarını kendi zamanınca yok eder. Apollon ve Dionysos'un sinema aracılığıyla yarattığı büyü ile, yüce ve güzelliğin yarattığı hoşlanma ve hoşlanmamadan hoşlanma duyguları doyurulur, seyretmenin sonsuz tükenmez haline gireriz. Temsili edilen yaşamlar, var oluşun çekirdeği üzerine bizi düşünmeye yönlendirir. Bunu yaparken izleyici Kant'ın hayal gücü ve anlama yetisi arasındaki boşluğunda Apollon ve Dionysos ile temaşa eder.

Sonuç

Sinema, bugün atalarımızın ateş etrafında çember oluşturularak anlattıkları hikayelerin teknoloji ile yoğrulmuş bu çağda yine bir ters ışık mantığıyla yüzümüzü perdeye dönüp, sırtımızı yönetmene dayadığımız ve kendimizi onun zamanına teslim ettiğimiz hikâye anlatan, düşünce uyandıran ve bizi bir beğeni yargısına sürükleyen görsel temaşa deneyiminin zengin, dağınık ve rengarenk alemdir.

Kant sanatı, doğanın ya da güzelin bir taklidi olarak görmeyip, sanatın ikinci bir doğa yaratarak güzeli içinde barındığını söylemiştir. Bu noktadan hareketle sinema, yaratılan bir gerçekliğin ifadesi olarak içinde güzeli barındırır. Bütün sanatları içinde barındıran bir alan olarak sinema Kant'ın saf beğeni yargısının çözümleyici uğrakları olarak belirlediği nitelik, nicelik, bağıntı ve modalite ilkeleri ile uyum içerisindedir. Ancak burada sinemanın anlatı yapısı açısından değerlendirilmesi önem taşımaktadır. Kant'ın estetik felsefesinin bir diğer kavramı olan yüce, insanın üstesinden gelemeyeceği büyüklükte bir güç, duygu, aşkınlık, hayranlıkla kendisini aciz hissetme halidir. Sinema hem dinamik hem matematiksel yüce ile izleyicisini kuşatır. İzleyici, Sorrentino filmlerinde yüce duygusuyla, güzelliğin dolayısıyla etkilenerken, geçmişe götüren bir bağlamda ya da inanmanın ve devam etmenin bir sonucunda yüce'yi aşmak olarak karşılaşır. Kant'ın estetik felsefesini tanımlarken, altını çizdiği kavramlar görülüyor ki klasik Hollywood anlatısına uygun düşmemektedir. Klasik Hollywood anlatısının Kant'ın sanat yapısının yaratıcısı olan öznenen beklediği deha kavramına uygun düşmemesi ve sinemanın bu anlatı türünde vaadedilen duygular sineması olarak seyircisiyle bir anlaşma imzalamış hali, seyircide hayal gücü ve anlama yetisi arasındaki o boşluğu yaratmaktan uzaktır. Bütün bir sinema, bir tür ya da bir döneme Kant estetiği atfedilemezken, Sorrentino sineması bu özellikleriyle adeta biçilmiş kaftan gibidir. Kant sinemacı olsaydı ya da Sorrentino filozof olsaydı estetik-sinema ilişkisini bu şekilde kurarlardı tezini öne sürmekteyim.

Nietzsche'nin filozof ve sanatçıdan beklediği kurgulanmış ve yaratılmış hakikatlerle yaşamı haklılaştırma çabasıdır. Trajik dönemde Yunanlılar'ın hakikati tragedya vasıtasıyla yaratmalarına verdiği örnek, bugün sinema için de sanatın kurtarıcılığının en mümkün hali yorumu yapabilme cürretini verir. Nietzsche Tragedya'nın Doğuşu'nda belirlediği sanat tanrısı Apollon ve sarhoşluğun, esrimenin tanrısı Dionysos'un birlikteliğinin çatışmasındaki uyumu tragedyanın mükemmelliği için gerekli görmüştür. Çalışma kapsamında ele alınan kavramlar Apollon ve Dionysos ile doğaları bakımından ilişkilendirildiğinde ölüm için yaşamın sınırlı sürecinde gölge gibi yaşamı takip eden ve ona doğru yürüdüğümüz bir kavram olarak Apollon ile, yaşamın onu unutturmaya yönelik coşkusu ise Dionysos ile ilişkilendirilmiştir. Apollon'un yaşamla ilişkilendirilmesi de bir rüya hali yaratması açısından düşünüldüğünde mümkün görünmektedir. Varlık kavramı yaratıcı edimle mümkün olması yönünden yani bir faillik durumu söz konusu olduğunda yaratıcı edimi içinde taşıyan Dionysos kendini Apollon ile görünür kılar. Güzellik baş döndürücü etkisiyle insanı Dionizik bir hale sokarken aslında içinde Apollonluk taşır. Nietzsche Apollonik içgüdüyü güzellik, güneş, ölçü ve denge ile bağdaştırmıştır, (Akt. Öztürk, 2012: 30) çirkinlik aklın da devreye girip bir karşılaştırma içine girmesi ile Apolonik nitelik taşıdığı düşünülebilir, çünkü Apollon'un ışığı güzelliği aydınlatırken; kusurları ortaya çıkarabilme gücüne sahiptir. Nostalji, insanın geçmişini idealize edilerek hatırlaması yani olumlamaya ihtiyaç duyma hali ve hatırlananların eksiksiz olmayıp boşluklu olması Dionysos'un sarhoşluk haliyle bağdaştırılabildiğinden Dioniziktir kanısına varılabilir. Şimdi içinde hem Apollon'u hem de Dionysos'u barındırır, ancak gelecek bilinmezdir, belirsizdir. Ne Apollon'a yaklaşabilir ne de Dionysos'a. Her kavramın kendi içinde Apollonik ve Dionizik özellikler taşıması, bu kavramların hayatın akışında, birbirlerine baskın gelme durumlarından ziyade varlıklarının birbirlerini olumlaması ile dengeye ulaşılır. Sinemanın bu kavramları görünür kılabilmek mucizesi ile insan bu kavramlar ışığında tragedyayı doğuran hayatı ile karşılaşır. Bu noktada Gadamer'in çalışmasında yer alan "Sanatta sunumu yapılan her ne olursa olsun, insanlık onda kendisi ile karşılaşır" ifadesi bu karşılaştırmayı pekiştirir (Akt. Altuğ, 2016, p. 201).

Hem Kant hem de Nietzsche, sanat yapıtını alımlayan izleyiciyi bunun bir seyir deneyimi olduğunun bilincinde olma hali konusunda çerçeveselendirmiştir. Kant, sanatın doğa gibi izlenmesi gerektiğinden bahsederken, Nietzsche ise Apollon kavramıyla adeta yapıt ve alımlayıcı arasına bir sınır konulması gerekliliğinden bahsetmiştir. Sinemanın özdeşleşme ilkesinin Kant ve Nietzsche'nin alımlayıcılara çizdiği sınır ile Sorrentino'nun klasik anlamda özdeşleşmeye izin vermeyen sinema anlayışı uyum göstermektedir.

Sorrentino sinemasının izleyicisi 21. yüzyılın Flaneur'üne benzetilebilir. 19. Yüzyılda kentin sokaklarında karşılaşmalar yaşayan, insanları gözlemleyen Flaneur, Sorrentino'nun sinemasında onun Roma'sında, karakterlerin varoluş sancuları ve arayışlarıyla karşılaşmalar yaşar. 21. Yüzyılın Flaneur'ü, 19. yüzyıl Flaneur'ünden görsel imgelere maruz kalma düzeyi ile ayrılır. Pasif bireylere dönüşümümüzün meşru hali olan postmodernizm, yaşam derinliğinin yüzeysel katmanlarından haz almak ve bununla kendinden geçmek, postmodern çağın karakteriyle ilgilidir; Sorrentino'nun karakterleri ya da eleştirileri gibi. Bu yüzdendir ki Sorrentino sineması, bazen rüya olduğunu açık eder şekilde, bazense sahne geçişlerinde kafa karıştıracak şekilde bunu yapar. Postmodernizm imgelerinin, bugün bireyi kuşatma stili gibi. Aniden ve bağlamdan uzak.

Sorrentino sinemasındaki ana karakterlerin erkek ve onlara eşlik eden bir kadın olarak belirlenmesi, romantik - duygusal, aşk hikayesi barındıran bir özellik taşımamaktadır. Kadınlar hikâyeye, varoluşun sancısındaki kırılma noktası olabilecek duygu uyandırması yaşatarak çekilirler. Kahramanların varlık arayışlarında bir tür araçsallaşma olarak, güzelliği bedensel ya da ruhsal olarak - bazen her ikisini de - hikayeleri ve yolculuğu şekillendirirler, sonuç için bu karakterlere ihtiyaç olmaz. Sorrentino sineması tek bir karakterin etrafında dönen kalabalığın hikayesini anlatır: ölümlülüğün, yaşlılığın ya da çirkinliğin karşısında

aranan güzelliğin hikayesidir bu. Sorrentino sineması Apollonik ve Dionizik öğeler aynı zamanda hem ana karakterlerin kendi içindeki çelişkilerinde hem de sinemasında karşılaşp, üzerine düşündüğü kavramların doğası açısından değerlendirilebilir.

Sorrentino Jean A. Gili'ye 2014 yılında verdiği röportajda "Fellini'nin "Cinéma vérité mi? Ben yalanlar sinemasını tercih ederim. Yalan, görüntünün ruhudur. Hakiki olması gereken şey, izlerken ya da ifade ederken hissedilen duygudur." görüşünden etkilendiğinin altını çizer. Bu noktada Kant'ın estetik felsefesinde yapıyla karşılaşmanın koşulu olan duygu ilkesiyle karşılaşırız. Karşılan duygu, sanat içinde gerçekleştiği için güzeldir. Kant için nesnenin fiziksel bir varlığa, somutluğa sahip olması bile gerekli değildir. Bu nesnelere zihin ve hayal gücünün serbest oyununda vuku bulurlar, reel dünyada bir gerçekliğe işaret etme yükümlülüğü taşımazlar, estetik nesnelere duygu ve duygu nesnelere (Dutton, 2017, p. 122). Sanat, dünyada görmeye bile tahammül edemediğimiz nesnelere sihirli değneği ile dokunarak güzele dönüştürür. Bu duygu yalnızca güzel yargısına varmamızı sağlamaz aynı zamanda, yüce duygusunun bizi kuşatıp hoşnutsuzluktan hoşlanma halini deneyimlememizi sağlar. Aynı röportajda Sorrentino, La Grande Bellezza'nın açılış sekansının -Seyahat etmek güzeldir, hayal gücümüzü geliştirir. Ötesi hayal kırıklığı ve yorgunluktur.- Louis Ferdinand Celine'in Gecenin Sonuna Yolculuk'a ait olması da gerçekliğin kabulü olduğu ama aynı zamanda her şeyin icat edilmiş olduğundan hareketle, yönetmenin sinemasında beslendiği noktanın Nietzsche'nin deyişiyle "yaratılmış hakikatler" olduğunu ifade etmiştir. Bu ifade, çalışma kapsamında Sorrentino ile ilgili olarak ileri sürülen tezlerin yönetmenin ağzından doğrulanması gibidir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Altuğ, T. (2016). Kant Estetiği, İstanbul: Payel Yayınları
- Andrew, D.,(2018). Büyük Sinema Kuramları. (Çev. Zahit Atam), İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Aydın Çakır, M. (2010). Nietzsche'de Hayatı Olumlama Eğilimi ve Sanat Tutkusu. Marmara İletişim Dergisi, sayı 17, :60-78 <http://hdl.handle.net/11424/5395>
- Boym, S. (2009). Nostaljinin Geleceği. (Çev.Ferit Burak Aydar). İstanbul : Metis
- Dastur, F. (2019). Ölümle Yüzleşmek: Felsefi Bir Soruşturma. (Çev. Sinan Oruç), İstanbul: Pinhan Yayıncılık
- Dede,K.&Çoruk,E. (2020). Eski ve Yeni Türkiye Arasında Özal Nostaljisi. Moment Hacettepe Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, Sayı:7 (1), :5-27
- Dutton, D. (2017). Sanat İçgüdüğü Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi. (Çev. Murat Turan), İstanbul : Ayrıntı Yayınları
- Eco, U., (2009). Çirkinliğin Tarihi. (Çev. Anaca Uysal Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal, Elif Nihan Akbaş, Melike Barsbey, Kültigin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan), İstanbul: Doğan Kitap
- Esenyel, A. (2020). Nietzsche Sokrates'i Neden Öldürdü?. Ankara: Fol
- Faruk,Ö., (2014). Haneke Huzursuz Seyirler Diler, Aşk ve Ereksiyon 'Aşk'ı. :231-260 İstanbul :Ekslibris Yayıncılık

İpşiroğlu, N. (2000). Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri : Resim. İstanbul: Papirüs Yayınevi

Kant, I. (2020). Yargı Yetisinin Eleştirisi. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul : İdea Yayınevi

Kracauer, S. (2015), Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu. (Özge Çelik Çev.). İstanbul: Metis

May, R. (2018). Yaratma Cesareti. (Çev. Alper Oysal). İstanbul : Metis

Merkit, N. (2020). Spinoza ve Nietzsche'nin Felsefesinde Ölüm Sorunu, FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 30, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/1275057>

Nietzsche, F. (2020). Tragedya'nın Doğuşu.(Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları

Öztürk Aydın, T. (2015). Postmodernizmin Zaman Algısı: "Müzikte Nostalji Modası".Medeni-yet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi. Sayı:1, 2015.: 31-42

Öztürk, S. (2012). Mekan ve İktidar Filmlerle İletişim Mekanlarının Altpolitikası. Ankara : Phoenix

Rosenkranz, K. (2018). Çirkinin Estetiği (Çev. Prof. Dr. Mustafa Özdemir). İstanbul: Muhayyel

Sennet, R. (2018). Ten ve Taş. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul : Metis Yayınları

Tunalı, İ. (2018). Estetik. İstanbul: Remzi Kitabevi

Uğur, A. & Özsoy, A. (2020). 2000 sonrası Avrupa sinemasında kültürel temsillerin yansımaları. Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi, 6, 99-123.

Yetişkin, H., (1998). Estetiğin ABC'si. İstanbul: Kabalcı Yayınevi

İnternet Kaynakları :

Avrupa Sineması, <http://www.avrupasinemasi.com/2014/02/08/paolo-sorrentino-roportaji/> , 2014

Film

Sorrentino Paolo (Yön.), Aile Dostu (L'Amico di Famiglia), Fandango, Indigo Film (Yap.), İtalya ,2006

Sorrentino Paolo (Yön.), Aşkın Getirdikleri (Le Conseguenze Dell'Amore, Fandango, Indigo Film, Medusa Film (Yap.), İtalya, 2004

Sorrentino Paolo (Yön.), Gençlik (Youth), Indigo Film (Yap.), Fransa - İtalya- İsviçre - İngiltere, 2015

Sorrentino Paolo (Yön.), Muhteşem Güzellik (La Grande Bellezza), Indigo Film (Yap.), İtalya,- Fransa, 2013

Sorrentino Paolo (Yön.), Onlar (Loro), Baska Sinema(Turkey) (Dağ.), İtalya-Fransa, 2019

-Araştırma Makalesi-

Krzysztof Kieslowski'nin "A Short Film About Love" Filminde Bakışın İnşası ve Cinsiyetsizleşmesi

Mehmet Emre Gül*

Özet

Sinema filmleri, seyircisine özdeşleşme, katarsis, bilgilenme, sosyalleşme gibi çeşitli yönlerden doyum ve haz sağlama potansiyelini içinde barındırır. Sinemanın seyircisine sağladığı bir başka haz ise bakma hazzıdır (skopofili). Bakma hazzı ve eylemi, özellikle klasik anlatı sinemasında erkeğin egemenliğindedir ve kameranın bakışı erkek bakışıyla özdeşleştirilir. Klasik anlatıya sahip filmlerde bakış inşa edilirken erkek, gözetleyen/dikizleyen konumdadır. Kadın ise gözetlenen/dikizlenen bir şekilde sunulmaktadır. Bu sunuş biçimi, erkeği etkin, kadını ise edilgen bir şekilde konumlandırmaktadır. Bu nedenle bakışın erkeğe ait olması ve erkek egemen kodlara göre düzenlenmesi feminist film çalışmaları açısından önemli bir tartışma alanıdır. Krzysztof Kieslowski'nin Aşk Üzerine Kısa Bir Film'inde gözetleyen-gözetlenen ilişkisi iç içe geçmekte, bakış cinsel kimlikler merkezinde inşa edilmemekte ve cinsiyetsizleşmektedir. Çalışmada, feminist film kuramları çerçevesinde Krzysztof Kieslowski'nin Aşk Üzerine Kısa Bir Film'inde bakışın nasıl inşa edildiği ve cinsiyetsizleştiği tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: bakış, feminist film kuramı, Kieslowski, aşk üzerine kısa bir film, cinsiyetsizleşme

*Arş. Gör., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Antalya, Türkiye

E-mail: mehmgul@gmail.com

ORCID : 0000-0002-5916-9949

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871694

Gül. M.E. (2021). Krzysztof Kieslowski'nin "A Short Film About Love" Filminde Bakışın İnşası ve Cinsiyetsizleşmesi Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (3), 179-194. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871694>

Geliş Tarihi: 31.01.2021

Kabul Tarihi: 18.04.2021

-Research Article-

Constructing and Genderness of the Look in Krzysztof Kieslowski's "A Short Film About Love"

Mehmet Emre Gül*

Abstract

Cinema contains the potential of providing satisfaction and pleasure to its audience from various aspects such as identification, catharsis, information and socialization. Another pleasure that cinema provides to its audience is the pleasure of looking. Especially in classical narrative cinema the pleasure and action of looking is dominated by the men, and the look of camera is associated with the male look. While the look is constructed in films with a classical narrative, the man is in the position of prying/peeping. The woman is presented as being pryed/peeped. While this presentation style positions the man actively, it positions the woman passively. For this reason, the fact that the look belongs to men and that it is organized according to male-dominated codes is an important area of discussion for feminist film studies. In Krzysztof Kieślowski's "A Short Film About Love", the relationship between the looking one and being looked one is intertwined, the look is not constructed in the center of sexual identities and becomes genderless. In the study, it is discussed how the look is constructed and gender neutralized in Krzysztof Kieślowski's A Short Film About Love within the framework of feminist film theories.

Keywords: gaze, feminist film theory, Kieslowski, A Short Film About Love, Genderness

*Res. Assist., Akdeniz University, Faculty of Communication, Antalya, Turkey

E-mail: mehmgul@gmail.com

ORCID : 0000-0002-5916-9949

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871694

Gül. M.E. (2021). Krzysztof Kieslowski'nin "A Short Film About Love" Filminde Bakışın İnşası ve Cinsiyetsizleşmesi Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (3), 179-194. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871694>

Received: 31.01.2021

Accepted: 18.04.2021

Extended Abstract

Looking is not an ordinary act; is wondering, discovering, learning, understanding, getting to know, desire and much more. The owner of the look is the owner of desire and power. Being looked one is being controlled and desired one. When considered in terms of cinema, each movie contains hundreds, maybe thousands of looks. Every look has an intention as well as an owner. In classical Hollywood cinema, it is assumed that the audience that is considered to be both the hero and the target audience is male. A man is the looking one and a woman is the looked one.

The article Visual Pleasure and Narrative Cinema by Laura Mulvey, which relates pleasure to look in cinema, has a revolutionary quality in terms of feminist film studies. Mulvey drew attention to the masculine look in classical narrative cinema in her article. One of the biggest contributions feminist film criticism to the field is uncovering the masculine look. Perhaps the reason for the positioning of the look in this way is that the power to produce images has been in the hands of men throughout history. The situation in the cinema industry has not changed either. The production of the films by men and the production of the films for the male audience have been determinant in determining the direction of the look.

Led by feminist film critics as Laura Mulvey, attention is drawn to this inequality and the causes of these inequalities are questioned and investigated. Not only the narrative itself, but also the question of how the camera is positioned becomes important. This question has a special significance. Thanks to this question, the focus of interest in feminist film studies was not limited to the representation dimension and was technically discussed. Theoretical studies have also produced their fruits in the practical field, and -perhaps with the effect of all these discussions- films that focus directly on the issue of look have been produced.

Krzysztof Kieslowski's Krotki Film O Milosci (A Short Film About Love, 1988) is one of the films that focuses on the look and opens up debate in cinema. The film tells the story of a young man named Tomek observes a female artist named Maria with a telescope in the apartment opposite his house and the obsessive and unhealthy relationship that developed between them over time. Look and peeping have a very decisive function in the narrative of the film. This study aims to discuss how sexual identities and look are constructed in A Short Film About Love. This study also looks for the answers of the questions such as "How is the look in movies, is it produced only according to masculine codes?", "Could this have different practices?" and the theoretical framework of this research consists of theoretical studies on feminist film theory and look.

In addition to these, the concept of 'genderless' that some theorists have mentioned in gender studies has an important place in the study. The concept of genderless has been addressed in the context of the philosophical studies of Judith Butler, an important theorist in the field of gender studies, and Deleuze and Guattari, who criticized the psychoanalytic approaches for reproducing capitalism and contributed greatly to the formation of an anti-oedipal paradigm. The sample of the research is A Short Film About Love that puts look and peering directly at the center of the narrative and discusses the concept of look in a critical manner. The film was analyzed using the descriptive text analysis method, one of the qualitative research methods. While analyzing the film, the philosophy of being and schizoanalytic perspective of Deleuze and Guattari, which is an alternative to binary oppositions and which assumes that all phenomena are in a state of being and transformation, were used.

In the film, what is love is questioned through the act of the male character (Tomek) stalking the female character (Maria). Although the film seems to have a classical narrative at first, the situation changes as the narrative progresses. When we compare the two characters, it is obviously seen that the woman is stronger and more confident. In movies dominated by masculine look, women are defined and identified according to the man they are with, but this situation is not encountered in this film. At the same time, while the female character is more rational, the male character is more emotional. This

situation is reflected in the spirit of the movie. The being looked one has the control in this film. The masculine look is not associated with power in the film. The dominant look of the man seen in classic narrative movies is not seen in this movie. And the owner of the look is not just the man. The direction of the look also changes in the breaking moments of the film.

In the beginning of the movie, Tomek peeps Maria. While Tomek and Maria are at Maria's house, Tomek's stepmother peeps them both. Tomek is stalked by Maria after he tries to kill himself. And so the look direction in the film changes for three times. Although Maria appears to be an object of desire in the beginning of the movie, this situation changes with the change of direction of the look. Although Maria is the object at the beginning of the movie, she becomes the subject when the movie ends. It is possible to associate the experience of this transformation throughout the film with the concept of 'becoming', which has an important place in Deleuze's philosophy. Just like in the philosophy of 'becoming', it is difficult to create clear categories such as subject-object, looking-being looked, desire-desired, masculine-feminine in the film. Because in this movie, binary oppositions like these are in a state of becoming. With the disappearing of these binary oppositions, it becomes difficult to give a clear answer to who is the owner of the look in the film. When the film is analyzed how its narrative is constructed and the look is positioned, it is seen that it deconstructs the gender roles. The look is neither masculine nor feminine, and it is both masculine and feminine at the same time. For this reason, the look has become decentralized and genderless in A Short Film About Love. In contrast to classical cinema, the look has transformed from a masculine pleasure into a tool of inquiry.

Giriş

Bakış ve bakışın inşası, sinemanın erken dönemlerinden itibaren film yönetmenlerinin ve kuramcılarının ilgi odaklarından biri olagelmıştır. Lumiere kardeşler ve Pathe şirketi, sinematografi icat ettikten sonra dünyanın farklı noktalarına kameramanlar göndererek, kaydedilen görüntüleri kafelerde ve ilk sinema salonlarında gösterimler düzenlemiş, filmin seyircilerine dünyanın farklı noktalarını, seyircilere o mekânlara gitmeden görme olanağı sağlamıştır. Bu görüntüler, genellikle tek plandan -dolayısıyla tek bir bakıştan- oluşmaktadır. Bu bakış, kameranın ve kameramanın bakışıdır. Bu kayıtlar ilk sinema filmleri olarak kabul edilse de dramatik yapıdan uzak, istisnalar haricinde mizansen içermeyen anlık kesitlerden oluşmaktadır. Bu yıllarda çekilen filmlerde kameranın konumu genellikle üçüncü bir gözün konumundadır ve seyircinin bakışıyla özdeşleşmektedir. Filmlerde görünen insanların bakışına yer verilmemektedir. İlk filmler bakışın düzenlenmesi yönünden tiyatroya benzetilebilir. Bir tiyatro oyununda da seyirci, sahnedeki oyuncuların birbirine bakışını görme olanağına sahip değildir. Seyirci, bütün sahneyi tek bir noktadan görmektedir. İlk filmlerde de durum bunun bir benzeridir. Seyirci önceden kaydedilmiş görüntüyü beyaz perde üzerinde izlese de sabit bir noktaya konumlanan kameranın bakışıyla seyircinin bakışı üst üste binmektedir ve seyircinin kameranın bakışı ile özdeşleştiğini söylemek mümkündür.

Sinemanın bir sanat dalına evrilmesiyle ve hikâye anlatma potansiyelinin keşfedilmesiyle, bakışın gücü de keşfedilirken bakışın düzenlenmesi önem kazanmaya başlamıştır. D.W. Griffith farklı ölçekler ve bu ölçeklere uygun montaj tekniklerinden yararlanarak, seyircinin bakışını belirli noktalara yönlendirmeyi başarmış ve seyircinin bakışını kontrol altına almıştır. Seyircinin bakışını kontrol altına almasıyla, seyircinin duygularını da kontrol etme olanağı bulmuştur. Griffith kamera ve kurgu gibi sinemanın kendine has araçlarının gücünü keşfetmiş, hikâyelerini buna göre anlatmış ve sinemada dramatik yapının gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Griffith'in filmleri Sovyet sinemacılara da büyük ilham kaynağı olmuştur. Sergei Eisenstein, Pudovkin gibi önemli Sovyet yönetmenlerin hocası, film kuramcısı ve montajcısı Kuleshov'un 'K Effect'¹ deneyi de esasında bakışın gücüne vurgu yapmaktadır. Bu deney, Sovyet sinemasının önemli filmlerinin (Potemkin Zırhlısı, Grev, Ana) montaj tekniklerinin çekirdeğini oluşturmaktadır. Bir başka Sovyet yönetmen ve film kuramcısı Vertov, kamera-göz (kino-glaz) kuramını, kameranın mekanik ve kusursuz bir göz olduğu üzerine kurmuş ve kameranın bakışının insan gözüne göre daha objektif ve kusursuz olduğunu filmlerinde göstermeye çalışmıştır. Walter Benjamin de bu kusursuzluktan etkilenen isimlerden biri olmuştur. "Ona göre film, 'optik bilinçdışı' yani büyütme, ağır çekim, görüntü dondurma, eksantrik açılar ve kamera konumları ve hızlandırılmış fotoğrafçılık yoluyla ilk kez gözlenebilir hale gelen tüm bu fenomenlere erişimi kolaylaştırıyordu." (Elsaesser & Hagener, 2014, p. 163). Bakışın gücünün keşfedilmesinin doğal bir uzantısı olarak göz imgesine de filmlerde sıklıkla yer verilmiştir. Göz imgesinin en bilindik örneği Un Chien Andolou (Bir Endülüs Köpeği, Luis Bunuel & Salvador Dali, 1929) filmindeki yakın plan göz sahnesidir. Göz imgesine benzer bir imge kullanımına anahtar deliği örnek verilebilir. 'Anahtar deliği' dendiğinde aklımıza erkek izleyicinin röntgenci olma konumu gelir. Erkek izleyici etkindir ve bakışın sahibidir, güçlüdür" (Büker, 2019, p. 197). 1940'lı ve 1950'li yıllarda özellikle klasik Hollywood sinemasında bakış, genellikle karakterle seyirci arasındaki özdeşleşmeyi arttırmak amacıyla yoğun şekilde kullanılmıştır. Klasik Hollywood sinemasında hem kahraman hem de hedef kitle olarak kabul edilen seyircinin erkek olduğu varsayılmıştır. Kadının başrolde yer aldığı film türü melodramlar ise 'ağlak filmler' 'kadın filmleri' gibi nitelemelerle küçümsenirken, kadın kahramanla mazoşist bir özdeşleşme yaratılır (Elsaesser & Hagener, 2014, p. 180). Kadın filmleri ifadesi Feminist film çalışmalarında ise "kadın deneyiminden çıkan, cinsiyetçi ideolojiye işaret ederek eril söylemi az ya da çok kıran ya da yapıbozuma uğratan filmler" anlamında kullanılmaktadır (Öğüt, 2009, p. 203). Ryan ve Kellner (2016, p. 217) sinemada bir

¹ Rus sinema kuramcısı Kuleshov'un montaj deneyidir. İfadesiz bir surat ifadesine sahip bir oyuncunun baş plan çekiminin ardından gelen görüntü hem anlamı belirler hem de oyuncunun ikinci çekimdeki kişiye veya nesneye baktığı yanılması oluşur.

kategori olarak 'kadın filmleri' olduğunu fakat 'erkek filmleri' diye bir nitelemenin olmadığını ifade eder. Erkek filmlerinin bir tür olarak adlandırılmamasının nedeni bir tür olarak isimlendirilemeyecek kadar normatif olmalarıdır.

Yeni Dalga, klasik Hollywood'a göre daha cinsiyetsiz bir yaklaşıma sahiptir. 1960'larda Fransız Yeni Dalga sinemasında bakış, karakterden ayrılmış ve tekrar sinemanın ilk yıllarında olduğu gibi kameranın/auteurün gözü olmuştur. Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Eric Rohmer, Agnas Varda gibi yönetmenler sinemada özdeşleşmeye karşı oldukları için bakışı da seyirciyi manipüle etmek için kullanmayı reddetmişlerdir. Bu filmlerde başrollerde kadınlara sıklıkla yer verilir ve kadınlar erkeklerle denk hatta daha güçlü bir şekilde konumlandırılır. Yeni Dalga filmlerinde kadınlar; tercih etme gücüne sahip, erkeklere bağımlı olmayan, kendisine dayatılan toplumsal baskıyla mücadele edebilen ve bir şekilde onun üstesinden gelebilen karakterlerlerdir.

1970'lerde ve 1980'lerde Jacques Lacan'ın Freud'cu psikanalizi postyapısalcı olarak yeniden ele alması ve Michel Foucault'un panoptikon kuramı film kuramlarını etkilemiştir. Bu iki kuramcının fikirlerinin özünde yer alan bakışın konumu, nesnesi, bakan-bakılan arasındaki etkenlik ve edilgenlik hali, bakış ve iktidar arasındaki ilişkilerin irdelenmesi feminist film kuramının gelişimine büyük katkı sağlamıştır (Elsaesser & Hagener, 2014, pp. 159-160). Foucault ve Lacan'la birlikte bakış, arzu ve iktidarla ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Bu yıllarda feminist hareketlerin hız kazanması ve bu kuramsal çalışmalar feminist sinema kuramlarının da zeminini oluşturmuştur. Laura Mulvey'in kaleme aldığı sinemada hazza bakışla ilişkilendiren *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesi devrimci bir niteliğe sahiptir. Makalede yer alan görüşler hala güncelliğini korumaktadır ve feminist film tartışmalarının merkezinde yer almaktadır. Mulvey, makalesinde klasik anlatı sinemasındaki eril bakışa dikkat çekmiştir. Mulvey makalesinde sinemanın haz verici bakma arzusunu tatmin ettiğini ifade eder ve filmlerde kullanılan ölçek, uzam, öykü gibi unsurların belirleyicisinin kişinin dünyadaki görünür varlığı olan insan bedeni olduğunu söyler (Mulvey, 2019). Özellikle klasik anlatı sinemasındaki bakma eyleminde genellikle bakan taraf erkek olurken bakılan ise kadındır. Mulvey, filmlerde kadının rolünden ziyade genel yapının işleyişine odaklanır. Elsaesser ve Haganer, (2014, p. 179) Mulvey'in içerik yerine biçime odaklandığı için oldukça yenilikçi bir yaklaşıma sahip olduğunu ifade eder.

Modern bir anlatıya sahip filmlerde ise bakan-bakılan ilişkisinin tartışmaya açıldığı filmlere rastlanmaktadır. Krystof Kieslowski'nin Dekalog isimli on filmde oluşan dizisinin altıncı bölümünü yeniden kurgulayıp ayrı bir film haline getirdiği *Krotki Film O Milosci* (Aşk Üzerine Kısa Bir Film, Krystof Kieslowski, 1988) sinemada bakış mevzusunu merkeze alan ve tartışmaya açan filmlerden biridir (Teksoy, 2009, p. 450). Filmde Tomek isimli bir gencin karşı apartmanda oturan Maria isimli kadın ressamı bir teleskopla gözetlemesi ve ikili arasında zaman içinde gelişen saplantılı ve sağlıklı ilişki anlatılmaktadır. Filmin anlatısında bakış ve röntgencilik oldukça belirleyici bir işleve sahiptir. Smelik (2008, p. 1) sinema sanatının cinsel farklılıklar üzerine mitler ürettiğini ve bu mitlerin temsil edildiği kültürel bir pratik olarak tanımlar. Sinema sanatı, anlamları sadece yaratmakla kalmayan, aynı zamanda inşa eden kültürel bir pratik olarak görülebilir. Bu anlam yaratma ve inşa etme süreci cinsel kimlikler için de geçerlidir (Smelik, 2008: 4). Bu araştırma Aşk Üzerine Kısa Bir Film'deki cinsel kimliklerin ve bakışın nasıl inşa edildiğini tartışmayı amaçlamaktadır. Bu tartışmanın kuramsal zeminini feminist film eleştirisi oluşturmaktadır.

1. Feminist Film Eleştirisi

Feminizm; öncelikli olarak kadın ve erkeğin toplumdaki konumuyla ilgilenen bir düşünce akımları ve politik akımlar toplamına verilen ad olarak tanımlanabilir. Feminizm kadınların aşağılanmasına ve görmezden gelinmesine karşı çıkar ve bu duruma dikkat çekerek değişmesi için mücadele verir (Butler, 2011, p. 86). Cinsel kimlik (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) kavramları arasındaki ayrıma dikkat çeker. Cinsel kimlik, biyolojik farklılıklara

vurgu yaparken toplumsal cinsiyet ise “cinsel kimliğin kadın ve erkekler olarak kültürel, dinsel, ekonomik, ideolojik bağlamda toplumda nasıl kurulduğuna dikkat çeker” (İlbuğa, 2018, p. 295).

Feminist film eleştirisi, en yalın haliyle “filmlerin feminist bir bakış açısıyla analiz edilmesi” olarak ifade edilebilir. Toplumun her alanında kendini gösteren ‘kadın-erkek eşitsizliği’nin sinemadaki yansımalarını sorunsallaştırır ve tartışmaya açar. “Bu tartışma içinde, filmlerdeki kadın karakterlerinin toplumsal cinsiyetlerinin nasıl ataerkil ideolojiye uygun bir biçimde oluşturulduklarından incelenmiş ve sorgulanmıştır” (Özden, 2000, p. 165). Feminist film eleştirisi disiplinlerarası bir yaklaşıma sahiptir ve göstergebilim, psikanaliz, ideoloji ve dilbilim gibi disiplinlerden ciddi ölçüde faydalanır (Büker, 2019, p. 196). “Feminist eleştirmenler, göstergebilim ve psikanaliz gibi disiplinlerin yardımıyla ataerkil imgelemenin sapkın güçlerini irdeleyerek, klasik anlatımcılıkta cinsiyet farklılıklarının nasıl kodlandığını çözümlenmeye çalıştılar” (Öğüt, 2009, p. 204). Feminist film eleştirmenleri kadının nesneleştirilmesini ve fetişleştirilmesini reddederek kadını özne konumunda görmüşlerdir. İlbuğa (2018, p. 299), feminist film eleştirisinin amacının “toplumdaki cinsiyetten kaynaklanan eşitsizliklerin ve kadına yönelik saldırgan ve küçümseyici yaklaşımları görünür kılmak, sinema filmlerinde bu eşitsizliklerin nasıl inşa edilmekte olduğunu ortaya koyup bu eşitsizliklerle mücadele etmek” olduğunu belirtir ve kadınların genellikle ikincil rollerde yer alan ev içinde konumlandırılan, erkeğe bağımlı ve ona muhtaç şekilde temsil edildiğini ifade eder. Feminist film eleştirmenlerine göre sinemadaki kadın imgesi gerçek kadınlara ait olmaktan uzaktır. Sinemadaki kadın imgesi erkek egemen zihniyetin bilinçaltını, duygu ve düşüncelerini yansıtır (Özden, 2000, p. 164).

Feminist film eleştirisi, sadece filmlerde kadınların nasıl temsil edildiğiyle ilgilenmez. Sinema endüstrisinde üretime katkı sağlayan bireylerin cinsiyet dağılımındaki eşitsizliklerle de ilgilenir. Özellikle yaratıcı mesleklerde erkek sayısının kadın sayısından fazla olmasının nedenlerini sorgular ve bu sorunun altını çizer. Kadına biçilen pasif rolün kökenlerine inmeyi amaçlar:

“Hollywood’daki yönetmenlerin çoğunluğunu erkek yönetmenler oluşturur; yapımcıların çoğu da yine erkektir. Bu muhtemelen dünyadaki bütün sinemalarda böyledir. Kadın karakterler yalnızca zevk vermek, gergin olmak, kurtarılmak ve kimi zaman da kahramanın heteroseksüelliğinin kanıtı olmak için oradadır. Bu erkek egemenliği neredeyse bütün kültürel ürünler için geçerlidir; tümünde, kadından çok daha fazla erkek yaratıcı vardır. Toplumda, erkek anlatılar evrensel, dışa dönük ve genelken, kadın anlatılarının fazla özel, evcimen ya da geniş bir bakış açısına sahip olamayacak denli sığ olduğu yönünde işleyen bir ideoloji söz konusudur” (Butler, 2011, pp. 87-88)

Feminist film eleştirisine tarihsel olarak bakıldığında ilk ortaya çıktığında tartışmaların büyük ölçüde kadın ve erkek ikili karşıtlığı üzerinden yürütüldüğü görülmektedir. Fakat ilerleyen süreçte etnik köken, eşcinsellik ve queer kavramları da bu tartışmalara dahil edilmiştir (Öğüt, 2009: 204). Böylelikle feminist film eleştirisinin merkezileştiğini ve çok yönlü bir hal aldığını söylemek mümkündür. Smelik (2008, p. 1), feminist film eleştirisinin politika ve haz arasında var olan bir gerilimi barındırmakta olduğunu ifade eder. Sinemada temsil edilen kadın hem film evrenindeki erkek karakterler için hem de erkek seyirciler için erotik bir nesne olarak işlev görmektedir (Mulvey, 2009). Filmler eril bir bakış açısıyla erkek hedef kitle baz alınarak çekilir. Kadınlar birer stereotip olarak kurgulanır. Filmlerde büyük oranda kadınlar suçlu olarak temsil edilirler ve filmin sonunda kadın ölmekte veya evlenmektedir (Smelik, 200, p. 6). Her iki durumda da erkek katarsis yaşamaktadır. Kadın karakterler birlikte olduğu erkeğe göre tanımlanmaktadır ve bir bakış nesnesi olarak sergilenmektedir (Öğüt, 2009, p. 208). Kadın; teşhir eden, gösterişli, cinselleştirilmiştir. Anlatı ilerledikçe erkek başrole aşık olur ve kendini erkeğine adar. Kendisine ‘sahip olan’ için kendi benliğinden vazgeçerek kendi rızasıyla nesneleşir. Erkek izleyici de başrolle özdeşleşerek dolaylı yoldan kadın karaktere sahip olur (Mulvey, 2019). “Kadınlar bakışın etkin denetleyicisi olan erkeğin bakışına sunulmak

ve erkeğe zevk vermek üzere teşhir edilirken aynı zamanda “iğdiş endişesi”nin simgesi olarak da tehditkâr kılınırlar” (Öğüt, 2009, p. 204).

Özetlemek gerekirse; özellikle klasik anlatı filmlerinde kadının erkeğe göre konumlandırıldığını, anlatıda edilgen bir şekilde sunulduğunu söylemek mümkündür. Kadın sadece anlatı düzeyinde edilgen bir şekilde sunulmaz. Kadınlar aynı zamanda birer bakış nesnesi haline getirilir. Laura Mulvey ünlü makalesinde bu konuya dikkat çeker. Kadın sadece temsil düzeyinde değil, bakışın düzenlenmesi noktasında da pasif şekilde resmedilir. Kirel, (2010, p. 178) bakış düzenlemelerinin cinsiyet, iktidar ve güç kavramlarıyla yakın bir ilişki içinde olduğunu belirtir. Sinemada kadınların bakış nesnesi olarak kullanılmasının birçok nedeni vardır. Bunlar, sektördeki erkek hakimiyeti ve hedef kitlenin erkek seyirci olarak kabul edilmesidir. “Hem film evrenindeki erkek karakter hem de seyirci olarak erkek, bakışın ve iktidarın sahibidir ve etkin pozisyonundadır. Kadın ise bakılan, arzulan bir role itilirken pasif, itaatkâr ve bir erkek tarafından veya eril zihniyet tarafından kontrol edilen bir konumdur. Bu noktada filmlerde bakışın nasıl inşa edildiği ve cinsiyetçi bir şekilde kullanılıp kullanılmadığı önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır (Mulvey, 2019).

2. Sinemada (Eril) Bakışın İnşası

John Berger, (2010) imgeyi yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünüm olarak tanımlar ve her imgede bir görme biçimi yatar der. Her imgenin bir yaratıcısı olduğu gibi bir de bakış açısı ve ait olduğu düşünce yapısı vardır. “Bir sanatçının savunduğu dünya görüşü, nihayetinde tercih ettiği bakış açısıyla yakından ilgilidir ve bu da, kimi desteklediğinden çok, dünyaya kimin gözüyle baktığıyla ilintilidir” (Sözen, 2008: 578). İmgelerin, yaratıcısıyla beraber düşünülüp yorumlanması, o imge hakkında önemli ipuçları verebilir. Bir imgenin yaratıcısı ve hedef kitlesi yakın tarihe kadar istisnalar dışında erkekler olmuştur. Bu nedenle imgelerde erkeklerin görme biçimleri hakimdir. İmgeler, büyük ölçüde erkek yaratıcı tarafından, erkek seyircinin haz alacağı düşüncesiyle üretilir. Bu nedenle imgelerde nesne konumunda kadın bedeni yer alır. Kadın bedeni yalnızca seyirlik bir nesnedir. (Berger, 2010, pp. 47-54). Üretilmiş bir görüntü söz konusu olduğunda bakmak eylemi ve bakış nosyonu önemli bir misyon üstlenir. Kirel (2010, p. 137), “güç ilişkilerinin ve iktidar örüntülerinin düzenlenebileceği ve görmenin niyetli bir biçimde kullanıldığı bir durum haline dönüştüğünde artık bakmaktan değil ‘bakış’tan söz edilir.” sözleriyle ‘bakmak’ ve ‘bakış’ ayrımını yapar. Kirel’e göre söz konusu bakış olduğunda bakan kişi ile bakılan şey arasında bir konumlandırma olduğu düşüncesi akla gelmelidir. Mulvey, bu konumlandırmayı şu sözlerle ifade eder.

“Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dışı arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantazisini, uygun biçimde şekillenmiş dışı figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılabilir mesajı veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilebilir.” (Mulvey, 2019)

Feminist kuramlara kadar bu durum oldukça normalleşmiş ve kanıksanmıştır. Berger, kadın olmayı “erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çerçevelenmiş bir yerde doğmak” olarak tanımlar. Bu durumun bir sonucu olarak kadın sürekli kendini seyrederek ve her zaman kendi imgesiyle dolaşmak zorunda kalır. Erkeklerin onu nasıl gördüğü son derece önemlidir. Berger’in dediği gibi erkekler kadınları, kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum sadece kadınların erkeklerle olan ilişkisini değil kadınların kendileriyle olan ilişkilerinde de belirleyicidir. Berger, kadının içinde erkek bir gözlemci yattığını ve böylece kadının kendisini görsel bir nesneye dönüştürdüğüne dikkat çeker (Berger, 2010, pp. 46-47).

“Mizansenlerde, ışık kullanımında, kamera açılarının seçiminde ve filmin konusunun oluşturulmasında kadının konumlandırılış biçimi eleştirel bir bakışla gözden geçirildiğinde toplumsal cinsiyetle ilgili tutucu ve eril kodların ve sanatın her alanına sızan geleneklerin sinema söz konusu olduğunda da şaşmaz biçimde kendine yer buluyor oluşu önemli bir durumdur. Anlatı geleneklerinin mirasından mı, erkek egemen bir dünyanın sürdürülüyor oluşundan mı, yoksa seyircinin alışkın olduğu dünya tanımı benzer anlatılarla yüzyıllardır aynı şekilde

beslendiği için mi bu türden anlatıların ancak alternatif ve deneysel yapımlarda kırılabilmesine rastlanmaktadır? Bu sorulardan yola çıkıldığında feminist kuram ve feminist sinema yapma pratiğinin dikkatle incelenmesi gerektiği ortaya çıkar.” (Kirel, 2010, p. 167).

Mulvey, *kameranın aksiyona bakışı, seyircinin perdeye bakışı ve karakterlerin diegesis içinde birbirlerine bakışları* olmak üzere üç bakış türü olduğunu ifade etmektedir. Mulvey, kadının filmlerdeki temsil edilme tarzıyla diegesisi çevreleyen uzlaşımlar arasındaki gerilimi ortaya koymaktadır. Mulvey’e göre bakış sinemada iki şekilde haz verir. Birincisi, bakış yoluyla bir başkasını cinsel uyarım kullanmaktaki hazdan doğan skopofilik haldir. İkincisi ise, narsizm ve egonun kuruluşu aracılığıyla gelişmiş olan, görülen imgeyle özdeşleşmeden kaynaklanır. (Elsaesser, Hagener, 2014, p. 177). Skopofili (dikizci) ve narsist bakış erkeğin hazzına odaklanır çünkü iktidar ve dolayısıyla bakış erkeğin kontrolündedir (Smelik 2008, p. 4).

3.Cinsiyetsiz Bir Bakış Mümkün mü?

“Bakışın düzenlenmesi ve toplumsal cinsiyet açısından temsil sorunu fotoğraf, resim sanatı ve özellikle de sinema düşünülürken çok kilit bir unsur olarak karşımıza çıkar.” (Kirel, 2010: 137). Bakış sinema tarihi boyunca erkeklikle özdeşleştirilmiştir. Feminist kuram bu duruma dikkat çekmiş ve bakışı erkeğin tahakkümünden kurtarmak için çeşitli çözümler aramıştır. Çözüm olarak ilk akla gelen; eril bakışın karşısına dişil bakışı koymak olarak düşünülebilir. Bu düşünce yapısı psikanalitik yaklaşımın ve ödipal kompleksin bir uzantısıdır. Psikanalize göre cinsiyetin belirleyicisi olarak biyolojik farklılıklar esastır. kadın, ‘erkek olmayan’ olarak tanımlanır. Dolayısıyla erkek penisinin varlığıyla erkek olurken, kadın ise penisi olmadığı için kadın olur. Psikanalizde kadın olmak, bir eksikliğin sonucudur. Fakat Deleuze ve Guattari’nin felsefesinde kadın başlı başına bir öznedir ve kendiliğinden vardır (Deleuze & Guattari, 2014, pp. 423-424). “Deleuze ve Guattari, tekçi bir ‘cinsiyetsiz’ cinsiyete değil, cinsiyetlerin çokluğuna dair yazarlar; farkları silmeyi değil, çoğaltmayı amaçlarlar.” (Goodchild, 2005, p. 220)

“Bu düşünürlerin bireysel bazda, diğer bir deyişle, küçük ölçekte düşünüldüğünde geliştirdiği fark felsefesi ve yeni özne kuramı, cinsel fark ve toplumsal cinsiyet tanımlamalarında egemen olan hiyerarşik ve kategorik cinsiyet/toplumsal cinsiyet ikilemine karşın yeni oluşlar ve anlayışlar barındırır. Toplumsal bazda ise, özne kuramını çeşitlilik ve çoğunluk bağlamında yeniden tanımlamaları, ataerki gibi sabit sosyal yapıların yıkımına olanak sağlar.” (Aydınalp, 2020, p. 48)

Deleuze ve Guattari, psikanalizi kapitalizmi yeniden ürettiği için eleştirir ve psikanalitik yaklaşıma bir alternatif olarak şizoanalitik bir düşünce yapısı önerir (Deleuze, 2005, p. 77). “Şizoanalitik yaklaşım karşıtlıkların bir arada var olabileceğini en baştan kabul eder. Nesnelere canlılar da aynı anda hem x hem y olabilir, çelişik görünen özellikleri aynı anda taşıyabilirler. Ya x ya y ikiliğinin çerçevesi kişilerden ve olaylardan bağımsız doğrular ve yanlışlar olduğunu varsayar. Bu çerçeveden bakınca bir şey ya doğru ya yanlış olmak zorundadır.” (Pekerman, 2012, p. 32) Deleuze ve Guattari’ye göre şizoanalizin amacı Ödipus’u çözmek değil, bilinçdışını ödipal düşünceden arındırmaktır. Psikanalitik düşünce cinsel kimlikleri tekil birer deneyim olarak görmek yerine temsil düzeyine indirgediği için ve ikili bir ayrımla sınırlandırdığı için Deleuze ve Guattari tarafından yoğun şekilde eleştirilir (Deleuze & Guattari, 2014, p. 425). Toplumsal cinsiyet teriminin kendisi de bu ikili ayrıma vurgu yaparak eril ve dişilliği öne çıkarır. Bir anlamda bu toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği eşitsizliği yeniden üretir.

“Toplumsal cinsiyetin her zaman ve yalnızca “eril” ve “dişilin” matrisi anlamına geldiğini varsaymak, kesinlikle kritik bir noktayı atlamak, bu bağdaşık ikiliğin üretiminin koşullu olduğunu ve bir bedelle birlikte geldiğini, ikili çerçeveye uymayan toplumsal cinsiyet permütasyonlarının da en az en normatif örnekler kadar toplumsal cinsiyetin parçası olduğunu görmemek demektir. Toplumsal cinsiyetin tanımını onun normatif söylemiyle karıştırmak, normun gücünü hiç düşünmeden toplumsal cinsiyetin tanımını kısıtlayacak biçimde pekiştirmek anlamına gelir. Toplumsal cinsiyet, eril ve dişil kavramların üretildiği ve doğallaştırıldığı mekanizmadır.” (Butler, 2009, p. 75)

Deleuze ve Guattari, kesin tanımlardan kaçınırlar ve bunları birer sorun olarak görürler. Kesin tanımlar ideolojik olarak düşünüldüğünde çoğulcudur ve azınlığı görmezden gelen bir yapıdadır. Kesin tanımlar dayatmacıdır. Normların dışında kalanlarla ilgilenmez. Deleuze ve Guattari, çoğunluksala bir alternatif olarak azınlıksal olanla ilgilenir. Bu azınlıksal olanı felsefe, politika ve sanatı sentezleyerek şizoanalitik bir yöntemle incelerler. Deleuze ve Guattari için oldukça önemli bir yere sahip “oluş” kavramı da şizoanalitiktir. “Oluş kavramının kendisi de sabit tanımlardan uzaktır. Sadece özellikleriyle tarif edilmektedir. “Etrafımızdaki duvarlardan kurtulabildiğimiz yegâne süreç”, “bir evrim değil yaratıcı bir dönüşüm”, “tek başına değil ancak başkalarıyla birlikte deneyimlediğimiz bir durum” oluşun bazı özellikleridir.

Oluş□, farklı oluşu barındırır ve farkın sürekli üretilmesidir. Oluşlar geniş□ bir zamanda vuku bulur. Bir sonları olmadığı gibi, sabit bir kimlikleri ve yapıları da yoktur. Her olay tekildir, bu tekillikler evrende değişim akışının sürekliliğine tabidir ve özne bu akışın içerisinde belirir. Oluşlar bu nedenle yaratıcıdır. Oluş, bir taklit veya özdeşleşme değildir, bizim imgesel evrenimizi aşar, gelmekte ve gelecekte olandır, o gelecekteki deneyimdir. Bu yönüyle oluşlar ikili karşıtlıklar sistemine ve hiyerarşik yapılara meydan okur, tekildirler, ayrıktır; fakat farklıdır.” (Aydınalp, 2020, pp. 53-54)

“Deleuze ve Guattari cinselliği oluş olarak kabul ederler ve aktif, pasif gibi rolleri tamamen reddederler. Cinsellik kadın cinselliği, erkek cinselliği ya da başka tür bir cinsellikle sınırlanamaz; cinsellik kontrol edilemez binlerce cinsiyet üretmektir” (Pekerman, 2012, pp. 31-40). Binlerce cinsiyet bir anlamda cinsiyetsizleşme olarak da yorumlanabilir. Deleuze’ e göre “cinselliğin her yöne yayılması, cinsiyetsiz bir cinsellikle gerçekleşebilir ve bunu da oldukça genelleştirilmiş bir tabir ile Marx, daha öncesinden insani cinsellik şeklinde belirtmiştir” (2009, pp. 377-378). Şizoanalitik perspektiften düşünüldüğünde eril bakışın karşısına dişil bakışı koyarak ikili bir karşıtlık yaratmak bir anlamda toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretmekten başka bir şey olmayacaktır. Klasik veya popüler filmlerin belirli kalıplara sıkıştığı düşünüldüğünde bağımsız/alternatif sinemanın -her konuda olduğu gibi- bakışın düzenlenmesi konusunda da bu kalıpların dışına çıkabilir. Kieslowski’nin Aşk Üzerine Kısa Bir Film adlı yapıtı bakış düzenlemesi açısından farklı bir yaklaşıma sahiptir. Filmde bakış kavramı ve röntgencilik sorgulanır. Filmde gözetleyen-gözetlenen ilişkisi farklı bir şekilde ele alınır.

4.Yöntem

Filmlerde bakış nasıl sadece eril kodlara göre mi üretilmektedir, bunun farklı uygulamaları olabilir mi sorularına yanıt aranan bu araştırmanın kuramsal çerçevesini feminist film teorisi ve bakış üzerine yapılan kuramsal çalışmalar oluşturmaktadır. Bunlara ek olarak toplumsal cinsiyet çalışmalarında bazı kuramcıların değindiği ‘cinsiyetsizleşme’ kavramı da çalışmada önemli bir yere sahiptir. Cinsiyetsizleşme kavramı toplumsal cinsiyet çalışmaları alanında önemli bir kuramcı olan ve “toplumsal cinsiyet alanını anlamının biricik yolu olarak erkek ve kadın ikiliğinde ısrar eden kısıtlayıcı bir toplumsal cinsiyet söyleminin, hegemonyacı örneği doğallaştırdığını” (2009, p. 76) ifade eden Judith Butler ve Psikanalitik yaklaşımları kapitalizmi yeniden ürettiği için eleştiren, cinselliği baz alan arzu ve özne oluşumunu reddeden ve öznenin ikili karşıtlıklar üzerine kurgulanıp hiyerarşik yapı dahilinde okunmasını yadsıyarak anti-ödipal bir paradigma oluşmasına büyük katkı sağlayan Deleuze ve Guattari’nin felsefi çalışmaları ekseninde ele alınmıştır (Aydınalp, 2020, p. 49). Araştırmanın örnekleme ise bakışı ve röntgencilik doğrudan anlatının merkezine alan ve bakış kavramını eleştirel bir üslupla tartışmaya açan Aşk Üzerine Kısa Bir Film’dir. Film nitel araştırma yöntemlerinden betimsel metin analizi yöntemiyle incelenmiştir. Film analiz edilirken Deleuze ve Guattari’nin ikili karşıtlıkları geçersiz kılan ve tüm olguların bir oluş ve dönüşüm içinde olduğunu varsayan oluş felsefesi ve şizoanalitik düşünce yapısından yararlanılmıştır.

5. Aşk Üzerine Kısa Bir Film’de Bakışın İnşası ve Cinsiyetsizleşmesi

Tomek, yetimhanede büyümüş, arkadaşının yaşlı annesiyle² aynı evi paylaşan 19 yaşında bir posta memurudur. Karşı apartmanlarındaki kadın ressam Maria’yı bir teleskop ile düzenli olarak gözetler. Tomek bir süre sonra Maria’ya aşık olur. Filmin hemen başlarında Tomek uyumaktadır. Tomek’in uyuduğu sahnelere paralel olarak Maria’nın günlük yaşamından görüntüler ekrana gelir. Bu görüntülerin Tomek’in gördüğü bir rüya olduğu anlaşılır. Tomek, düzenli olarak Maria’yı gözetlemektedir. Hatta bunun için alarm bile kurmaktadır. Akşamları vaktinin büyük bölümünü pencere başında geçirir. Maria’yı daha iyi gözetleyebilmek için risk alarak hırsızlık yapar ve bir teleskop çalar. Teleskopla Maria’yı daha iyi gözetleyebildiği için büyük bir haz duyduğu yüz ifadesine yansır. Bir akşam üvey annesi Tomek’i televizyon izlemeye çağırır. Televizyonda Polonya’nın güzellik yarışması olan Miss Polonya vardır. Bu davet Tomek’in hiç ilgisini çekmez ve tam bu sırada alarm çalar. Bu sahne oldukça ironiktir. Tomek, Miss Polonya izlemek yerine Maria’yı gözetlemeyi tercih etmektedir. Tomek, teleskopun başına geçer ve Maria’yı izlemeye başlar.



Görsel 1: Tomek’in bakışı



Görsel 2: Tomek’in bakış açısından Maria

Biz de Tomek’in gözünden Maria’nın yaşantısını izleme olanağı yakalarız. Tomek, sandviç hazırlarken bile Maria’yı gözetlemeye devam eder. Sandviçini yemeden önce Maria’nın da bir şeyler yemeye başlamasını bekler. İkisi -Maria’nın bundan haberi olmasa da- aynı anda yemek yerler. Tomek bir yandan gözetlerken diğer yandan Maria’yı telefonla arar. Hiç konuşmadan Maria’nın sesini dinleyip telefonu kapatır. Maria bu durumdan rahatsız olur. Tomek bunun üzerine tekrar arayıp özür diler ve tekrar telefonu hızlı bir şekilde kapatır. Tomek gözetlemeye devam ederken Maria’nın evine bir erkek gelir. Sevişmeye başlarlar. Tomek bu durumdan rahatsız olur ve Maria’nın evinde gaz kaçağı olduğuna dair ihbarda bulunur. Tomek onları rahatsız ettiği için oldukça keyif alır. Tomek, Maria’nın hayatına en fazla telefon aramalarıyla dahil olabilmekteyken ikili arasında ilk gerçek temas Maria’nın postaneye gelmesiyle olur. Onun gelmesini Tomek sağlamıştır. Tomek, sahte bir belge düzenleyip Maria’nın posta kutusuna bırakır. Belgede Maria’nın belirli bir miktar para alacağı yazmaktadır. Maria, postaneye geldiğinde kâğıdı Tomek’e verir ve belgede yazan miktarı tahsil etmek ister. Tomek belgeyi kontrol eder ve paranın olmadığını söyler. Tomek, Maria’yla tanışmasa da ona karşı hisleri vardır. Hayatını ona göre dizayn etmektedir. Onu gözetleyebilmek için hırsızlık yapar, sahte belge düzenler. Filmde bu eylemler aracılığıyla gözetlemenin etik dışılığı daha da görünür kılınır.

Maria, marketteyken Tomek onu uzaktan takip etmektedir. Maria evlerine şişe ile süt servisi yapılmadığı için sitem eder. Tomek bunu duyar ve zaten bir işi olmasına rağmen bu işi üstlenmeye karar verir. Maria’yı yakından görebilme ihtimali için her sabah saat beşte uyanıp tüm mahalleye süt dağıtacaktır. Tomek, sabah süt dağıtırken Maria’nın evine gelince bir bahane bulup kapısını çalar. Maria kendisiyle hiç ilgilenmez. Ona oldukça sıradan biri gibi davranır çünkü Tomek, Maria için sıradan bir sütçüden fazlası değildir. Bir akşam Tomek, yine pencereden Maria’yı gözetlerken Maria’nın bir erkek ile kavga ettiğini ve bu kavganın

² Filmde bu ilişki çok detaylı verilmese de aralarında bir anne-oğul ilişkisi olduğu için ilgili yerlerde ‘üvey anne’ olarak bahsedilecektir.

sonucunda evde tek başına ağladığını görür. Bu duruma çok üzülür ve makasla kendi elini yaralar. Tomek, Maria ile bir çeşit özdeşleşme içindedir. Filmde Tomek, Maria'ya göre daha zayıf şekilde resmedilmektedir. Maria kendi başına ayakları üstünde duran, özgür ve güçlü bir kadın profilindedir. Tomek ise genç ve hayat karşısında tecrübesizdir. Tomek, Maria'ya ulaşabilmek için kurnazca numaralar yapar. Tomek ve Maria'nın tek yönlü görünen ilişkisinde gözetleyen (Tomek), güçsüz gözetlenen (Maria) ise güçlüdür. Gözetleyen, gözetlene ulaşmak ister ama aralarında büyük uçurumlar var gibi görünmektedir. Anaakım filmler düşünüldüğünde gözetleyen erkek aktif bir konumdayken gözetlenen kadın ise edilgendir. Fakat bu film özelinde durum bundan farklıdır. Erkek karakter gözetleyen olmasına rağmen cesareten yoksundur ve kendini gözetlediği ve arzu nesnesi haline getirdiği kadından aşağıda görmektedir.

Tomek, Maria'nın posta kutusuna yine bir sahte belge bırakır. Maria, postaneye parasını almak için gelir. Tomek, paranın hesaplarında olmadığını söyler. Bunun üzerine Maria, durumu müdüre şikâyet eder. Müdür ise evrakta sahtecilik olduğu için Maria'yı dolandırıcılıkla suçlar. Maria, rezil olur ve şok içinde postaneyi terk eder. Tomek de Maria'nın peşinden gider. Evrakları posta kutusuna koyanın kendisi olduğunu itiraf eder. Bunu Maria'yı görmek için yaptığını söyler. Maria bu duruma sinirlenir ve Tomek'in yanından uzaklaşır. Tomek dün evde Maria'yı ağlarken gördüğünü söyler. Maria, bunu duyunca şaşırır ve Tomek'in yanına geri döner. Maria'nın ağlaması ve acı çekmesi Tomek'i derinden etkilemiştir ve bu etkilenmenin sonucunda Maria'ya onu gözetlediğini itiraf etmiş olur.

Maria artık gözetlendiğini bilmektedir. Klasik anlatı sineması düşünüldüğünde kadın karakter gözetlendiğinin farkına vardığında genellikle teslimiyetçi bir ruh haline bürünür ve kendisini gözetleyen kişiyle duygusal bir bağ kurar. Bir diğer ihtimal ise kadın karakter gözetlenmesini büyük bir tehdit olarak görür ve başka bir erkekten yardım ister. Bu tehditten kurtulmasının tek çözümü olarak başka bir erkeğin himayesine kendini bırakmak olarak görebilir. Maria ise gözetlendiğini bilmesine rağmen bu durumdan hiç rahatsız olmaz ama kendisini gözetleyen kişiden de etkilenmez. Bir anlamda Tomek'i umursamaz ve onun varlığını yok sayar. Evinin perdelerini kapatmaz, yatağının konumunu bile daha görünür bir şekilde ayarlar. Maria, Tomek'e göre kendine güveni oldukça yüksektir. Maria, Tomek'e doğru telefonu gösterir ve kendisini aramasını ister. Tomek onu arayınca yatağın görünüp görünmediğini sorar ve onun için böyle bir değişiklik yaptığını söyler. Evine gelen erkekle sevişirken erkek ışığı kapatır Maria ise hemen geri açar ve izlendiklerini gösterir. Maria'nın evine gelen erkek bu durumdan hiç hazzetmez ve Tomek'in evinin önüne gider. Onun aşağı inmesini ister. Tomek gelince Tomek'i döver. Ertesi gün Tomek süt dağıtırken Maria Tomek'i eve davet eder. Maria yine kendinden eminken Tomek tedirgindir. Aralarında şu diyalog geçer:

“Maria:Beni neden gözetliyorsun?”

Tomek: Çünkü seni seviyorum. Gerçekten seviyorum.

Maria:Ne istiyorsun?

Tomek: Bilmem

Maria:Beni öpmek istiyor musun?

Tomek: Hayır.

Maria:Belki de sevişmek istiyorsun.

Tomek: Hayır.

Maria:Ne istiyorsun?

Tomek: Hiç

Maria:Hiç mi?

Tomek: Hiç”

Tomek, Maria’yı sevdiğini itiraf eder. Maria’nın sorularına verdiği cevaplardan Tomek’in gözetleyen olmasına rağmen, Maria’ya duygusal hislerle yaklaştığı anlaşılır. Aynı zamanda Maria’nın özgüvenli kişiliği Tomek’in gözetlerken yaşadığı hazzın bozulmasına neden olur. Tomek, büyük güçle Maria’yı kahve içmeye davet eder. Buluşma esnasında Maria kendinden emin ve rahatken Tomek gergindir. Aralarında şu diyalog geçer:

“Maria: Beni ne zamandır izliyorsun?

Tomek: Bir yıl

Maria: Duymayalı çok oldu. Sabah bana ne söylediğini ne demiştin?

Tomek: Seni seviyorum.

Maria: Yok öyle bir şey.

Tomek: Var

Maria: Hayır”

İkilinin ilişkisinde Maria daha aktif bir rol üstlenmektedir. Maria, Tomek’i yönlendirmektedir. Ondan elini tutmasını ister. Kahve içtikten sonra Maria, Tomek’i eve davet eder. Tomek, Maria’yı gözetlediği evdedir. Maria, evinde de sorular sormaya devam eder. Kendisini izlerken gördüklerini anlatmasını ister. Tomek gördüklerini tüm ayrıntılarıyla anlatır. Maria, Tomek’e yaklaşır. Tomek çok heyecanlıdır. Bu sırada bütün olanları Tomek’in üvey annesi Tomek’in teleskopu vasıtasıyla izlemektedir. Tomek son derece utangaçtır ve bu sahnede oturduğu kırmızı koltukta adeta Maria tarafından sorguya çekilmiş gibidir. Maria, Tomek’e durmadan sorular sorar. Bu sahne eril bakışın sorgulanması olarak yorumlanabilir. Tomek, anlatırken vücut dilinden suçluluk duyduğu çıkarılabilir. Bu suçluluk duygusu Tomek’in kastrasyon/iğdiş edilme korkusuyla ilişkilendirilebilir. Tomek, gözetleyenken bu kez gözetlediği Maria ile birlikte izlenen/gözetlenen olmuştur.



Görsel 3: Üvey annenin gözetlediği an



Görsel 4: Üvey annenin bakışından Maria ve Tomek

Maria, Tomek’i cesaretlendirir ve onunla cinsel ilişki yaşamak istediğini belli eder. Tomek henüz bir cinsel birliktelik yaşanmadan orgazm olur -çünkü iğdiş edilmiştir- ve utanıp evine kaçır. Evine gittiğini Maria’nın penceresinden görürüz. Maria evinde bir dürbün bulup Tomek’in evini gözetlemeye başlar. Bu andan itibaren gözetleyen-gözetlenen ilişkisi tersine döner. Erkeğin bütün eril gücü kastrasyona uğradıktan sonra bu yaşanan dönüşümü de Deleuze’un oluş kavramıyla ilişkilendirmek mümkündür. Hiçbir şeyin sonsuza kadar sabit kalamayacağı ve her şeyin bir dönüşüme uğramasının muhtemel olduğu varsayımından hareketle -ana akım filmlerde aksi pek görülme de- gözetleyen/gözetlenen ilişkisinin de dönüşüme uğraması olağan bir durumdur. Tomek, gözetlenme konusunda Maria kadar cesur değildir. Gözetlendiğini fark ettiği anda bunu engellemeye çalışır. Odasının ışıklarını kapatır ve perdeyi çeker. Maria, Tomek’e telefonu gösterir ve kendisini aramasını ister. Cama bir not yazar. Bu sıra dışı ilişki Tomek’i duygusal olarak yıpratmıştır. Tomek evinde, bileklerini

keserek intihar girişiminde bulunur. Maria bunu günler sonra öğrenir. Tomek'i merak eder ve sürekli onun evini elindeki küçük dürbünü ile gözetlemeye başlar. Gözetleyen-gözetlenen ilişkisi tamamen tersine dönmüş hatta iç içe geçmiştir. Artık bakışın sahibi Tomek değildir. Filmi özel kılan noktalardan biri budur. Gözetleyen-gözetlenen ilişkisi bir oluş haline evrilir ve eril dil işlevsizleşir.



Görsel 5: Maria'nın Tomek'i gözetleme anı



Görsel 6: Maria'nın bakış açısından Tomek

Maria, Tomek'i çok merak etmektedir ve onun evine gider. Eve gittiğinde Tomek'in üvey annesi ile karşılaşır. Maria, Tomek'i görmek istese de üvey annesi buna izin vermez. Evin içindeyken Tomek'in kendisini gözetlediği oda gözüne çarpar. Maria, kendi gözetlendiği yerdedir. Odayı meraklı gözlerle süzer ve Tomek'in teleskopunu inceler. O teleskoptan kendi boş evine bakar. Maria'nın evi boş olmasına rağmen teleskoptan baktığında kendini ağlarken görür. Maria teleskoptaki bakış aracılığıyla kendi belleğinde bir yolculuğa çıkmıştır. Fakat bu bellekteki yolculukta hayali bir imgelem de yer almaktadır. Maria, teleskoptan kendini izlerken Tomek tarafından teselli edildiğini görür ve Tomek'in yakın planıyla ve gözetlemesiyle başlayan film Maria'nın yakın planıyla ve gözetlemesiyle son bulur.



Görsel 7: Maria'nın kendi evine bakması



Görsel 8: Maria'nın gördüğü hayali imgelem

Sonuç

Bakmaksıradan bireylem değildir; merak etmektir, keşfetmektir, öğrenmektir, anlamaktır, tanımaktır, arzulamaktır ve çok daha fazlasıdır. Bakışın sahibi arzusunun ve iktidarın da sahibidir. Bakılan ise kontrol edilen ve arzulanandır. Sinema filmleri açısından düşünüldüğünde ise her film yüzlerce, belki de binlerce bakış içerir. Her bakışın bir niyeti olduğu gibi bir de sahibi vardır. Feminist film eleştirisinin alana sunduğu en büyük katkılardan biri eril bakışı deşifre etmesidir. Bu makalede ve feminist film çalışmalarında da defalarca tekrarlandığı gibi sinema filmlerinde ağırlıklı olarak bakışın sahibi erkektir. Erkek bakan, kadın ise bakılındır. Bakışın bu şekilde konumlanmasının başında belki de imge üretme gücünün tarih boyunca erkeğin elinde olması gelmektedir. Sinema endüstrisinde de durum değişmemiştir. Filmlerin ağırlıklı olarak erkekler tarafından üretilmesi ve filmlerin erkek seyirci için üretilmesi bakışın yönünü belirleme noktasında belirleyici olmuştur. Laura Mulvey gibi feminist film eleştirmenlerinin öncülüğünde bu eşitsizliğe dikkat çekilir ve bu eşitsizliklerin nedenleri sorgulanır, araştırılır. Sadece anlatının kendisi değil kameranın nasıl konumlandığı sorusu da önem kazanır. Bu

sorunun ayrı bir önemi vardır. Bu soru sayesinde feminist film çalışmalarının ilgi odağı temsil boyutuyla sınırlı kalmamış ve teknik düzeyde de tartışılır olmuştur.

Teorik çalışmalar meyvesini pratik alanda da vermiş ve -belki de bütün bu tartışmaların da etkisiyle- doğrudan bakış meselesini merkezine alan filmler üretilmiştir. Bu filmlerden biri de *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'dir. Film erkek bir karakterin, kadın karakteri gözetlemesi üzerinden aşkı sorgular. Film, anlatısal olarak başlangıçta oldukça klasik bir yapıya sahip görünür. Erkek karakterin bakış açısıyla bir kadının yaşamına tanıklık ederiz. İki karakteri kıyasladığımızda kadının bariz bir şekilde daha güçlü ve kendinden emin olduğu görülmektedir. Eril bakışın hâkim olduğu filmlerde kadın birlikte olduğu erkeğe göre tanımlanır ve kimliklendirilirken bu duruma filmde rastlanmaz. Kadın karakter daha akılcıyken erkek karakter ise daha duygusaldır. Bu durum filmin ruhuna da yansır. Filmde bütün kontrol gözetlenendedir. Tomek, Maria'nın hayatına dahil olmak ister fakat bunu doğrudan yapacak gücü kendinde görmez. Bu yüzden kurnazca numaralara başvurur. Bu kurnazlıklar onu daha da zayıf göstermektedir. Tomek'in Maria'ya yakın olabilmek için gözetleme yaptığı odadan çıkması Tomek için bir felaketler zincirine yol açar. Filmde eril bakış güç ile ilişkilendirilmez. Klasik anlatı filmlerinde görülen erkeğin dominant bakışı bu filmde görülmez. Bakışın sahibi sadece erkek olarak kalmaz. Filmin kırılma anlarında bakışın da yönü değişir.

Filmin başlangıcında Tomek, Maria'yı gözetler. Tomek ve Maria, Maria'nın evindeyken Tomek'in üvey annesi her ikisini gözetler. Tomek, intihar ettikten ve hayatta kaldıktan sonra Maria tarafından gözetlenir. Böylece filmde bakış üç kez yön değiştirmiş olur. Maria filmin başlarında bir bakış ve arzu nesnesi gibi görünse de bu durum da bakışın yön değiştirmesiyle değişir. Maria filmin başında nesne gibi görünmesine rağmen film bittiğinde özne konumundadır. Bu dönüşümün film boyunca yaşanması Deleuze felsefesinde önemli yere sahip 'oluş' ile ilişkilendirmek mümkündür. Tıpkı 'oluş' felsefesinde olduğu gibi filmde de özne-nesne, bakan-bakılan, arzulayan-arzulanan, eril-dişil gibi net bir şekilde kategoriler oluşturmak zordur. Çünkü bu filmde bunun gibi ikili karşıtlıklar oluş halindedir. Bu ikili karşıtlıkların oluşturduğu ayrımın ortadan kalkmasıyla filmde bakışın sahibinin kim olduğuna net bir yanıt vermek güç bir hal alır. Filmin, anlatısının nasıl inşa edildiği ve bakışın nasıl konumlandırıldığı analiz edildiğinde toplumsal cinsiyet rollerini yapıbozumuna uğrattığı görülmektedir. Bakış ne eril ne de dişildir ve aynı zamanda hem eril hem de dişildir. Bu nedenle *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'de bakış merkezsizleşmiş ve cinsiyetsiz bir hal almıştır. Bakış klasik sinemanın aksine, eril bir haz olmaktan çıkarak bir sorgulama aracına dönüşmüştür.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Aydınalp, E. B. (2020) Gilles Deleuze ve Felix Guattari'de Oedipal Temsilin Eleştirisi ve "Kadın Oluş" Kavramı, R. İnan (Ed.) Güncel Filoloji Çalışmaları, içinde (47-59). Lyon: Livre de Lyon
- Berger, J. (2010). Görme Biçimleri, İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, A. M., & Toprak, A. (2011). Film Çalışmaları. Kalkedon Yayıncılık.
- Butler, J. (2009). Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri. Cogito Dergisi, Feminizm, Sayı: 58, Bahar, içinde, (73-91). İstanbul: Yapı Kredi.
- Büker, S. (2010). Feminist ve Psikanalitik Eleştiriye Giriş. Sinema: Tarih/Kuram/Eleştiri, Der. S. Büker ve Y. G. Topçu. içinde (205-210). İstanbul: İthaki.
- Chutkowski, R. (Yapımcı), & Kieslowski, K. (Yönetmen). (1988). A Short Film About Love [Sinema Filmi]. Polonya: Zespol Filmowy "Tor".

- Deleuze, G. (2005). "Kapitalizm ve Şizofreni", Araf Yayıncılık: Ankara.
- Deleuze, G. (2009). İssız Ada ve Diğer Metinler: Metinler ve Söyleşiler 1953-1974. (F. Taylan-H. Yücefer, Çev.) İstanbul: Bağlam.
- Deleuze, G. ve Guattari F. (2014). Anti-ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1 (2. Baskı). (F. Ege-H. Erdoğan-M. Yiğitalp, Çev.) Ankara: Bilim ve Sosyalizm.
- Goodchild, P. (2005) Deleuze Guattari- Arzu Politikasına Giriş: İstanbul: Ayrıntı yay.
- İlbuğa, E. U. (2018). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 11(2), 292-320.
- Kabadayı, L. (2013). Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler. İstanbul: Ayrıntı.
- Kırel, S. (2010). Kültürel Çalışmalar ve Sinema, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Mulvey, L. (2019). Görsel Haz ve Anlatı Sineması, (N. Abisel Çev.), Sinema (Tarih/Kuram/ Eleştiri), (Der) Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu. içinde (235-256) İstanbul: İthaki.
- Ögüt, H. (2009). Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, Cogito Dergisi, (Feminizm) İçinde, Sayı: 58, Bahar, Yapı Kredi Yayınları, 202-219.
- Özden, Z. (2000). Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi, Ankara: İmge Kitabevi.
- Pekerman, S. (2012). Film Dilinde Mahrem: Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekân Temsili, İstanbul: Metis.
- Smelik, A. (2008). Feminist Sinema ve Film Teorisi, (D. Koç, Çev.). İstanbul: Agora.
- Sözen, M. (2008). Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümler. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı, 20, 577-595.
- Teksoy, R. (2009). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi. İstanbul: Oğlak.

-Araştırma Makalesi-

El Pepe: Yüce Bir Yaşam ve Buena Vista Social Club Belgesellerinde Ütopya

Senem Duruel Erkilic*

Onur Aytac**

Özet

Ütopya kavramı, iyi bir gelecek arzusunu ve ortak iyilik arayışını ifade etmektedir. İyi olduğu düşünülen o "olmayan yer"e ulaşmak için duyulan arzunun politikayla buluştuğu alanı tasvir eden ve hayal kurma faaliyetinin değişim barındıran potansiyelini ele alan El Pepe: Yüce Bir Yaşam (Kusturica, 2018) ile Buena Vista Social Club (Wenders, 1999) belgesellerinin birer ütopya sunduğu iddia edilmektedir. Bu düşünceden hareketle çalışma kapsamında bu iki belgesel, ütopya ve politikanın kesiştiği yerin imkân ve sınırlılıkları çerçevesinde tarihsel bir perspektifle incelenecektir. Distopyaların sinemayı ve diğer yaratıcı alanları domine ederek yoğunluk kazandığı bir zamanda bu belgesellerin üretilmiş olması önemli bulunmaktadır. Bu açıdan belgeseller, kendi dönemleri bakımından ütopyalara duyulan ihtiyacın yansımaları olarak değerlendirilmektedir. Traverso'nun (2018) ütopyanın adeta geçmişin bir kategorisi olduğu ve toplumların şimdiki zamanına ait olmadığı tespiti, çalışmanın eksenindeki temel sorunsalı oluşturmaktadır. Ancak diğer yandan ütopyacı düşüncelerin içinde yaşanan koşulların ötesine geçme cesareti ve anlayışı sağlayan bir retorik oluşturdıkları da göz ardı edilmeden belgeseller incelenmektedir. Belgesellerinin yönetmenleri Emir Kusturica ve Wim Wenders'in adeta geçen yüzyılın dünyasından günümüze seslenmeleri ve belgesellerin anlatısını kurarken kendilerini de bu anlatının içerisine dahil etmeleri bağlamında ortaklıkları olduğu düşünülmektedir. Her iki belgesel, Latin Amerika'nın buruk tarihini ütopyan bir tahayyül içine ele almaktadırlar. Belgeseller ütopya ve onun zamansal bakımdan ikizi olarak değerlendirilebilecek nostalji kavramı çerçevesinde incelenmektedirler. Nostalji, geçmişe duyulan özlemin ötesinde, geçmişin imkânlarını hatırlayan ve hatırlatan taraflarıyla düşünülmektedir. Belgesellerdeki tavır Traverso'nun tartıştığı perspektiften, melankoli kavramlarıyla da ilişkilendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Belgesel sinema, Ütopya, Nostalji, El Pepe: Yüce Bir Yaşam, Buena Vista Social Club

*Prof., Mersin Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Mersin, Türkiye

E-mail: sduruelerkilic@gmail.com

ORCID : 0000-0003-2053-4635

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871966

**Arş. Gör., Mersin Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Mersin, Türkiye

E-mail: onuraytac@mersin.edu.tr

ORCID : 0000-0002-7706-1886

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871966

Erkilic, S.D., Aytac O., (2021). El Pepe: Yüce Bir Yaşam ve Buena Vista Social Club Belgesellerinde Ütopya. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 195-210. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871694>

Geliş Tarihi: 31.01.2021

Kabul Tarihi: 16.03.2021

-Research Article-

Utopia in El Pepe : A Supreme Life and Buena Vista Social Club

Senem Duruel Erkiç*

Onur Aytaç**

Abstract

The concept of utopia expresses the desire for a good future and the search for common good. The films El Pepe: A Supreme Life (Kusturica, 2018) and Buena Vista Social Club (Wenders, 1999) are both considered to be utopias as they depict the space where the desire to reach that good "place that does not exist" meets politics and also discuss the potential of dreaming that includes change. Based on this idea, these two documentaries will be analyzed in a historical perspective within the framework of the possibilities and limitations of the place where utopia and politics intersect. It is important to state that these documentaries were made at a time when dystopias were dominating the cinema landscape and other creative fields. In this respect, these documentaries are considered as the reflections of the need for utopias in their own period. According to Traverso (2018), utopia is almost a category of the past and does not belong to the present time of societies, and this evaluation constitutes a main argument in the axis of the study. On the other hand, documentaries are analyzed without ignoring the fact that utopian ideas create a rhetoric that provides the courage and understanding to go beyond the conditions. The directors of the documentaries, Emir Kusturica and Wim Wenders have a connection with each other in the context of their voice almost calling out from the world of the last century to the present time and their inclusion in the narrative while establishing the narratives of the documentaries. Both documentaries deal with the bitter history of Latin America through a utopian imagination. The documentaries are discussed within the framework of the concept of utopia and nostalgia since nostalgia can be regarded as a remarkably similar concept to utopia in terms of time. Beyond the longing for the past, nostalgia is considered with aspects that remember and remind the possibilities of the past. The attitude in the documentaries is also associated with the concept of melancholy within the perspective discussed by Traverso.

Key Words: Documentary, Utopia, Nostalgia, El Pepe: A Supreme Life, Buena Vista Social Club

*Prof., Mersin University, Faculty of Communication, Mersin, Turkey

E-mail: sduruelerkilic@gmail.com

ORCID : 0000-0003-2053-4635

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871966

**Res. Assist., Mersin University, Faculty of Communication, Mersin, Turkey

E-mail: onuraytac@mersin.edu.tr

ORCID : 0000-0002-7706-1886

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871966

Erkiç, S.D., Aytaç O., (2021). El Pepe: Yüce Bir Yaşam ve Buena Vista Social Club Belgesellerinde Ütopya. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 195-210. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871694>

Received: 31.01.2021

Accepted: 16.03.2021

Extended Abstract

*The concept of utopia expresses the desire for a good future and the search for common good. The films *El Pepe: A Supreme Life* (Kusturica, 2018) and *Buena Vista Social Club* (Wenders, 1999) are both considered to be utopias as they depict the space where the desire to reach that good “place that does not exist” meets politics and also discuss the potential of dreaming that includes change. Based on this idea, these two documentaries will be analyzed in a historical perspective within the framework of the possibilities and limitations of the place where utopia and politics intersect. It is important to state that these documentaries were made at a time when dystopias were dominating the cinema landscape and other creative fields. In this respect, these documentaries are considered as the reflections of the need for utopias in their own period.*

*In *El Pepe: A Supreme Life*, which includes parts from the life of former Uruguay President Jose Mujica, the life of Mujica who tried to change a world where utopias ended, his political past and projects are explained in plain language. The documentary progresses within the framework of the conversation between Emir Kusturica and 83-year-old Mujica, who was the head of state between 2010-2015 and it takes place in the garden of the farmhouse where he had lived for 40 years. The other film *Buena Vista Social Club*, where an imagination of life is built through music, depicts the bringing together of former members in their 90s of a forgotten social club belonging to the 1940s and 1950s Havana. There is a parallelism between the ages of the social actors in the documentaries, the traces they left behind and the aspirations, the accomplishments and what was lost before the new millennium. In this respect, the relationship between sadness of belatedness and hope in the possibility of realization is worth discussing. The documentaries are discussed within the framework of the concept of utopia and nostalgia since nostalgia can be regarded as a remarkably similar concept to utopia in terms of time. Beyond the longing for the past, nostalgia is considered with aspects that remember and remind the possibilities of the past. The attitude in the documentaries is also associated with the concept of melancholy within the perspective discussed by Traverso (2018).*

According to Traverso, utopia is almost a category of the past and does not belong to the present time of societies, and this evaluation constitutes a main argument in the axis of the study. On the other hand, documentaries are analyzed without ignoring the fact that utopian ideas create a rhetoric that provides the courage and understanding to go beyond the conditions.

The directors of the documentaries, Emir Kusturica and Wim Wenders have a connection with each other in the context of their voice almost calling out from the world of the last century to the present time and their inclusion in the narrative while establishing the narratives of the documentaries. Both documentaries deal with the bitter history of Latin America through a utopian imagination. In the 21st century, which is entered with a general “eclipse of utopia” in the words of Traverso, the telling of these stories can be associated with the transformation of collective concrete utopias into individual impulses (Traverso, 2018). In a system where utopia has faded away, the role of cinema, one of the prominent forms of representation in overcoming melancholia, becomes concrete with these documentaries.

Another important point about the documentaries is that in both films, Latin American geography appears as a ground where pain and enthusiasm feed each other. In Cuba, we can see the enthusiasm and pain of the geography in the lyrics of the Buena Vista Social Club music group and in the images of people laughing, crying, and cheering for Pepe Mujica, who said goodbye to the public on the last day of his presidency.

In this geography where enthusiasm and pain are intertwined and blended, everything has not been resolved and some things are left unfinished. Regarding this, Mujica, in his private meeting with Kusturica, states a basic idea that directly expresses utopia: “In Latin America there are no solutions, there is a search.” Based on the idea that this search is a utopia itself, the traces of utopia have been sought in the places and memories shown in the documentaries. The documentaries also add a ring to this search. With these documentaries, cinema shows us that utopias will continue, and in fact utopias will not end.

Giriş

Bu çalışma Gramsci'nin ifadesiyle "eskinin öldüğü ama yeninin doğmadığı"¹ küresel kriz döneminde, *El Pepe: A Supreme Life (El Pepe Yüce Bir Yaşam, Kusturica, 2018)* ile *Buena Vista Social Club (Wenders, 1999)* belgesellerinin taşıdığı veya kurduğu ütopyaların, krizin aşılmasında bir birikim sağlayabileceği görüşünün tartışılması ihtiyacından doğmuştur. Bir başka ifadeyle bu belgesellerdeki geç kalmışlıklar ve yeni umutlar arasındaki gelgitli ilişki, ütopya-nostalji ve Traverso'nun (2018) tartıştığı perspektifin şemsiyesi altında melankoli kavramlarını ele alma ihtiyacıyla ortaya çıkmıştır. Çalışmanın temel bakışı, bu belgeseller özelinde geçmişle kurulan ilişki ister nostalji, ister siyasal ütopya, isterse politikadan arınmış bir ideal çerçevesinde şekillensin, geç kalmışlığındaki hüznle gerçekleşme ihtimalindeki umudu ilişkilendirerek ele almaktır. Bu nedenle filmler ütopya kadar, ütopyanın zamansal ters ikizi olarak düşünülebilecek nostalji kavramı çerçevesinde de incelenecektir. Nostalji bu bağlamda geçmişe duyulan özlem olmanın ötesinde, geçmişin olanaklarını hatırlayan ve hatırlatan yönüyle ele alınacaktır. Aynı zamanda bazı olanakların yitirilmiş olduğunu somutlayan bu belgesellerin dokusuna sızmış olan melankoli, çalışmanın ekseninde yer alan bir diğer kavramdır.

El Pepe: Yüce Bir Yaşam ve *Buena Vista Social Club* belgesellerinin yönetmenleri Kusturica ve Wenders'in ve her iki belgeseldeki sosyal aktörlerin adeta geçen yüzyılın dünyasından günümüze seslenmeleri ve filmlerin her ikisinin de Latin Amerika'nın buruk tarihini ütopyan bir tahayyül içinde ele almaları bağlamında ortaklıkları olduğu öne sürülebilir. Traverso'nun ifadesiyle insanlığın genel bir "ütopya tutulması"yla girdiği 21. yüzyılda bu hikâyelerin anlatılması, kolektif somut ütopyaların bireysel dürtülere dönüştürülmesiyle ilişkilendirilebilir (Traverso, 2018, p. 27). Bu bağlamda makalede ele alınan belgesellerin içerik, sosyal aktör ve anlatı yapısı ütopya, nostalji, melankoli kavramları bağlamında çözümlenecektir. Bu çalışma, Traverso'nun *Solun Melankolisi* (2018) kitabından yola çıkarak kaybedilen ütopyaların matemiyle değil, geçmiş projeleri baştan düşünmeyi öneren bir tutumla filmlere yaklaşmayı tercih etmektedir.

Filmleri ele alırken etrafında dönülecek sorulardan biri, Traverso'nun ütopyaya bakışına dairdir. Yazara göre günümüzü şekillendiren geçmiş saplantısı aynı zamanda ütopya tutulmasından ileri gelmektedir. Traverso şöyle der: "Ütopya geçmişin bir kategorisi -geçmiş gitmiş zamanda tahayyül edilmiş bir gelecek- gibi görünüyor, toplumlarımızın şimdiki zamanına ait değil artık" (2018, p.30). Belgesellerdeki bakış, ütopyaları geçmişin anlatıları olarak mı sunmaktadır, yoksa bu belgeseller süregiden bir arayışın izlerini mi taşır? Ya da ütopyanın geçmişe çıkışsız bir biçimde hapsoldüğü düşüncesi, nostaljinin ve hatta melankolinin nedeni midir? Belgesellerdeki sosyal aktörler geç kalmışlığın ve melankolinin temsilcileridir midir, yoksa yeni ütopyaların eski sözcüleri midir?

Uruguay eski Devlet Başkanı Jose Mujica'nın hayatından kesitleri gösteren *El Pepe: Yüce Bir Yaşam*'da (2018) ütopyaların yittiği bir dünyayı değiştirme gücündeki Mujica'nın mütevazı yaşamı, politik geçmişi ve gelecek projeleri çarpıcı bir yalınlıkla anlatılmaktadır. 2010-2015 yılları arasında devlet başkanlığı yapmış olan ve 2018 yapımı belgeselde seksen üç yaşındaki olan Mujica'nın, kırk yıldır oturduğu çiftlik evinin bahçesinde Emir Kusturica ile yaptığı sohbetle başlar belgesel. Film anlatısı da bu içten bahçe sohbeti etrafında örülmüştür. Bireysel olarak El Pepe'nin (Mujica'nın) gündelik yaşamından ve geçmişinden kesitlerle ilerleyen belgesel, aynı zamanda Uruguay'ın geçmişine ve sosyal yaşamına da tarihsel bir bakış niteliği taşımaktadır. Geçmişin tüm görüntüleri ve anıları, Kusturica ile Mujica arasında bahçede geçen sohbetle bugüne bağlanmaktadır.

¹ Antonio Gramsci, eski dünyanın yıkılıp gitmekte olduğu, yenisinin ise bir türlü doğmadığı ara dönemi İnterregnum olarak tanımlamıştır. "Eski dünya ölüyor ve yeni dünya doğmak için mücadele ediyor, şimdi canavarlar zamanı".

Bir yaşam tahayyülünün nostalji ile birleşerek müzik üzerinden kurulduğu *Buena Vista Social Club* (1999) ise, 1940-1950 yıllarının Havana'sındaki unutulmuş bir sosyal kulübün eski üyelerinin Ry Cooder tarafından bir araya getirilmesini konu almaktadır. Wim Wenders'i bu belgeseli çekmek için ikna eden Ry Cooder bir müzisyendir ve aynı zamanda Wim Wenders'in daha önce yönettiği *Paris Texas* (1984) filminin müziklerinin bestecisidir. Bu belgeselde de Compay Segundo, İbrahim Ferrer, Rubén González gibi müzisyenlerden oluşan grupla bir zamanların sosyal kulübündeki müziğin 50 yıl sonra yeniden keşfi ele alınmakta ve Küba'nın toplumsal tarihiyle iç içe anlatılmaktadır. Konserlerle dünya turnesi yapan ve yaşları 80 ile 90 arasında değişen bu grubun üyelerinin hayatlarına yakından baktığımız belgesel, geçen yüzyılda donup kalmış gibi görünen ve yoksulluğun, tarihin, yaşam sevincinin iç içe geçtiği Havana sokaklarına Wim Wenders'in gözünden tanıklık etmektedir.

Belgeselin sesi, metnin toplumsal bakış açısını sunar. Belgeselin bize nasıl hitap ettiği, materyalin nasıl düzenlendiğine bakarak belirlenebilir (Nichols, 1983, p. 18). İzleyicinin belgeselin söylediklerini doğrudan kabul etmesi ya da onu sorgulamaya yönelmesi belgeselin yapısıyla ilişkilidir. Her iki belgeselin yapısı da, ağırlıklı olarak çağdaş belgeselin hakim modeli olan röportaj tekniği üzerine kurulmuştur. Belgesellerin yapısında "cinema-verite"yi (sinema-gerçek) çağrıştıran bir yön de bulunmaktadır. Belgeselleri üretenler (yönetmen olarak Kusturica ve müzisyenleri bir araya toplayan Ry Cooder ve dolayısıyla Wenders) kameralarını gözlem yapmak üzere sosyal aktörlere çevirmekle kalmaz, aynı zamanda filme dahil olarak izleyicinin belgeselle daha doğrudan bir ilişki kurmasını sağlarlar.

"İyi"ye ulaşmak için duyulan arzunun politikayla kesiştiği yeri tarif eden ve hayal kurmanın dönüştürücü gücünü anlatan iki belgesel, politika ve ütopyanın bulunduğu yerin olanakları ve sınırlılıkları bağlamında dikkat çekicidir. Birer ütopya sundukları iddiasıyla incelediğimiz bu belgesellerin, tam da distopyaların hem sinemada hem de diğer yaratıcı ve düşünsel alanlarda egemen olduğu, yoğunluk kazandığı bir zamanda gerçekleştirilmiş olmaları anlamlıdır. Gordin ve Tilley'e göre "her ütopya ima ettiği distopyayla birlikte gelir" (2017, p. 8). Ancak bu belgesellerin, distopya anlatılarının başat olduğu zaman diliminde, bu kez tam tersine, distopyaların ütopyalara duyulan ihtiyacı ortaya çıkarttığını gösterir nitelikte olduğu ileri sürülecektir.

Ütopyaların Yitirilmesi ya da Yeni Umutlar

İçinde bulunduğumuz zaman dilimi, geçmişle olan ilişkisinin bitimsiz bir biçimde yeniden kurulduğu, eskinin yeniden farklı yüzleriyle veya yönleriyle inşa edildiği, geçmişin güncel referanslarla bugüne taşındığı ve tartışıldığı, hatta gelecek öngörülerinin yapı taşlarının böylece yerine oturduğu bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Yeni bin yılla birlikte geleceğe ilişkin öngörüler kadar geçmişin rağbet görmesi bir açıdan şaşırtıcı değildir. Adına ister pejoratif bir tonda "nostalji" densin, isterse "yüzleşme/hesaplaşma", geçmişin tortuları bugünü belirlediği ve geleceğe ilişkin bir perspektif kazandırdığı için bazen bir sığınak olarak, bazen de bir direniş alanı olarak değerlendirilmiştir. Geçmiş puslu bir manzara sunduğu kadar, berrak bir gerçekliği de ortaya koyabilir. Bir bakıma geçmişle kurulan ilişkinin biçimi, doğrudan şimdinin koşullarıyla ilişkilidir. Geçmişin nostaljiyle mi hatırlanacağını, yoksa bir yüzleşme alanı olarak mı görüleceğini belirleyen bugünün koşulları ve geçmişin spesifik zamanı/olayları olmaktadır.

Yeni bin yılda geçmişle olan meselemizi Connerton unutkanlık olgusuyla ilişkilendirir, "modernite kültürüne ilişkin kimi yapısal unutkanlık biçimleri"nden söz eder (2011, p. 12). Hobsbawn'a göre "geçmişin yıkımı, daha doğrusu kişinin şu anki deneyimlerini önceki nesillere bağlayan toplumsal mekanizmaların yıkımı, yirmi birinci yüzyılın son dönemlerindeki en karakteristik, en esrarengiz olgulardan biridir" (akt. Connerton, 2011,

pp. 9-12). Geçmişle kurulan yoğun ilişkinin bir başka nedeni de, Hobsbawn'ın ifade ettiği gibi kuşakları birbirine bağlayan toplumsal mekanizmaların yıkımının tespitiyle bu ilişkinin yeniden restore edilmesine ilişkindir. Bir bakıma bu restorasyonun kendisi bir ütopyadır.

Buena Vista Social Club (1999) yeni bin yılın arifesinde eski dünyaya bir bakıştır. Yoksul ve geçen yüzyılda donup kalmış Havana sokaklarında, yapılan özgür ruhlu bir gezintidir. Aynı biçimde *El Pepe: Yüce bir Yaşam* (2018) da sahip olduğu erdemlerle ve insani yönleriyle Devlet Başkanı Mujica'yı anlatırken bu eski dünyanın erdemlerine ve değerlerine referans vermektedir. 2010 yılında seçildiğinde başkanlık sarayına taşınmayı reddeden, kendi çiftlik evinde yaşamını sürdüren Mujica, Birleşmiş Milletlerde yaptığı ünlü konuşmasında "kalıcı olan aşk, dostluk, dayanışma ve ailedir. Belirleyici olan hayat olmalıdır. Birikim, tüketim değil" diyerek geçmişin kaybedilmiş erdemlerine, bugün yeniden kavuşma ihtiyacı gösteren anlayışın sesi olmuştur. Mujica "düşündüğün gibi yaşamalısın. Aksi takdirde yaşadığın gibi düşünmeye başlarsın" diyerek direncinin kaynağını açıklamaktadır (Danza & Tulbovitz, 2015). Andreas Huyssen 1999'da yayımlanmış *Alacakaranlık Anıları* adlı kitabında yeni bin yıla girerken ardımızda bıraktığımız zamanla hesaplaşmayı ve "bellek saplantısını" şöyle ifade eder:

"Alacakaranlık günün unutuş gecesini önceleyen, buna karşın zamanın kendisini yavaşlatır görünen ânıdır. Günün son ışığının son görkemli gösterileri ortaya koyabileceği bir ara durumdur. Belleğin ayrıcalıklı zamanıdır" (Huyssen, 1999, p. 14).

Her iki belgeselde de yaşları 80-90 arasında değişen bir kuşağın üyelerinin tıpkı günün son ışıkları gibi adeta son görkemli gösterilerini ortaya koydukları bir ara duruma tanıklık ederiz. Bir bağlamda Buena Vista Social Club ve üyeleri bu alacakaranlık zamanında Carnegie Hall'da, New York'da, Amsterdam'da farklı birçok dünya şehrinde ve hatta İstanbul'da verdikleri konserlerle son görkemli gösterilerini ortaya koyarlar. Şarkılarında izleri sürülebilecek yaşam biçimi de bu sonun bir parçasıdır adeta. Seslendirdikleri aşk şarkılarından gündelik yaşamlarına, inançlarına kadar her şey geçmişin sesidir. Bu bir çeşit vedalaşma gibidir. Ama belgesel sadece bir vedalaşmayı değil, her zaman özlemi duyulabilecek beraber yaratabilme gücünü de, dostluğu, dayanışmayı da sanatsal üretimle somut olarak ortaya koymaktadır. Benzer bir biçimde *El Pepe Yüce Bir Yaşam*, Mujica'nın Devlet başkanı olarak görevinin sona ermesi ve onun için düzenlenen devir teslim töreniyle vedasının ardından geçmişin tüm hesaplaşmasının yapıldığı "belleğin o ayrıcalıklı zamanı"nın belgeselidir. Bu bağlamda ütopya ile nostaljinin iç içe geçtiği bir anlatı ortaya çıkar.

Kusturica'nın belgeseli çekme nedenini açıklamasında da benzer bir duygunun izlerini görebiliriz. Mujica'ya olan hayranlığı belgeseldeki anlatısı ve karşılıklı konuşmalardan da açıkça belli olan Kusturica, 2018 Venedik Bienali kataloğunda, belgeselin tanıtımı bölümünde "yönetmenin sözü" olarak şu cümleleri ile yer almıştır:

"Bir ütopyaya ulaşmak, köklü bir farkındalık değişimi gerektirir. José Mujica, yaşam yolu ve kişiliğiyle ideallere ulaşma konusunda umut veriyor. Mujica'nın hayata ve doğaya olan sevgisi ideolojisinin merkezinde yer alıyor. Kendisinden ve çalışmalarından etkilenmiş biri olarak, böyle bir başkanın olmamasından duyduğum üzüntüyle ütopyayı ve erdemi kutladığım için yaptım bu filmi."

Ütopya sözcüğünün kökü Yunanca'dan gelir ve *en-topia* "her şeyin iyi olduğu yer", *u-topia* ise "olmayan yer" anlamındadır (Davis, 2017, p. 39) Ütopya, hiçbir yerde var olmayan ve gelecek ufkunda olabileceği düşünülen devlet ve toplum tasarımları olarak tanımlanır. İnsanlaşmanın öyküsündeki ortak iyilik arayışını ve daha iyi bir gelecek arzusunu ifade eden ütopya, bir yoruma göre "hiçbir yer", başka bir yoruma göre ise "sağlıklı, iyi bir yer" anlamına gelmektedir. Olmayan o iyi yere varmak için öncelikle hayal kurmak gerekir. Bora ve Dede'ye göre, mevcut koşulların değişmesi yönündeki hayal ve arzu ile bu değişimi sağlayacak

politikaların kesiştiği yerde ütopya başlar (Bora & Dede, 2018). Ütopya olanaksız bir düşün peşinde değildir; değişimi ve şimdinin iyileştirilmesini amaçlayan bir programdır. Bloch'a göre (2012), her zaman olumlu yöndeki toplumsal değişimin gerçekleşmesi için bir potansiyel vardır. Ütopya bu olumlu değişim için daima ufuktur. Ütopyacı özelemler ve umut, insan hayatını katlanılabilir yapar ve daha iyi bir hayatı mümkün kılar. İnsanın elverişsiz koşullarda yaşadığında bir alternatif düşünme eğilimi ya da "içinde yaşanan koşulların ötesine geçme, cesareti ve anlayışı sağlayan bir retorik" (Ulusoy, 2018, p. 208) olarak tanımlanan ütopyacı düşünce, Thomas More'dan Ernst Bloch'a, Karl Mannheim'dan Tommaso Campanella'ya, günümüzde Jameson'dan Zizek'e birçok düşünür tarafından farklı bağlamlarda tartışılmıştır.

Ernst Bloch'a (2012) göre ütopya başlıca enerjisi saydığı "umut"tan feyz alır. Bloch'un düşüncesinin ontolojik yapısını oluşturan *henüz olmamış olan* kavramı, ütopyanın umudun ilkesi biçiminde anlaşılması açısından çok önemlidir. Bu kavram, evrensel hiçbir şeyin statik olmadığı ve her şeyin bir oluşum sürecinde olduğunu ifade eder. Henüz olmamış olanın gelecekte olabileceğine ilişkin düşüncesinin ardındaki itici güçtür (akt Vieira, 2017, p. 31). Fatima Vieira'ya göre bu nedenle ütopyanın bir tavır meselesi olarak değerlendirilmesi, "arzulanır olmayan bir şimdije tepki ve olası alternatiflerin tahayyül edilmesi sayesinde tüm güçlüklerin aşılması isteği olarak görülmesi gerekir" (2017, p. 8). Bu bağlamda ütopya fikrini mükemmellik düşüncesiyle karıştırmamak önemlidir. Ütopyalar insan merkezlidir. "Ütopyacı toplumları insanlar inşa eder ve bu toplumlar yine insanlar içindir" (Vieira, 2017, p. 9).

Traverso, Alman filozof Ernst Bloch'un "bir toplumun imgelemine dadanan, gerçekleştirmeleri tarihsel açıdan imkânsız, safi hayal mahsulü Prometeci rüyalar" ile "şimdiki zamanın devrimci dönüşümüne ilham veren umutlar (20. yüzyıl sosyalizmi gibi somut ütopyalar) arasında ayırım yaptığından söz eder (2018, p. 29). Günümüzde ilkinin yok oluşuna, ikincisinin de başkalaşımına tanıklık ettiğimizi belirtir. Traverso'ya göre;

"Bir yandan bilimkurgudan ekoloji çalışmalarına kadar muhtelif biçimlere giren ve çevresel felaketlerden malul kabus gibi bir gelecek distopyası özgürleşmiş insanlık rüyasının (...) yerini aldı ve toplumsal imgelemi şimdiki zamanın dar sınırlarına hapsetti. Öte yandan, kolektif özgürleşmeye dair somut ütopyalar metaların dur durak bilmez bir şekilde tüketilmesine yönelik bireyselleşmiş dürtülere dönüştü. Neoliberalizm kolektif özgürleşmenin «sıcak akımını» bertaraf edip yerine ekonomik aklın «soğuk akımını» getirdi. Böylece ütopyalar şeyleşmiş bir dünyada özel alana ihale edilerek ortadan kaldırıldı" (Traverso, 2018, p. 29).

Günümüzde ütopyaların yok oluşunun eşiğinde olduğumuzu ya da ütopyaların çoktan ölmüş olduğunu ifade eden başka görüşler de vardır. Bunun gerçek siyasi inançların ortadan kaybolmasından kaynaklandığını ifade eden kuramcılar olduğu gibi bir kültürel geri çekilme anına tanıklık etmekte olduğumuz düşüncesine dayandıranlar da vardır. Fatima Vieira (Utopian Studies Society/Avrupa Başkanı 2006-2016) ütopya kavramının tarihsel ve edebi izlerini takip ettiği makalesinde "ütopya[nın] yerini tatmin edici olmaktan uzak bir şimdinin imgelemine, ya da distopyacı bir geleceğin imgelerine bırakmış" (2017, p. 29) görüldüğünü ifade eder. İnsan alternatifleri düşünme kapasitesini yitirmiş midir? Vieira ütopyanın ölmediğini, bilakis hayatta ve iyi durumda olduğunu söylerken siyasi şablonlarla ütopyanın birbirine karıştırılmasından yakınır. Vieira'ya göre "19 yy'ın sonunda ve 20 yüzyılın ilk yarısında ütopya hemen sosyalist projelerle ve totaliterlik düşüncesiyle özdeşleştirildi. Komünist rejimin çöküşü düş kurmaktan uzaklaşmaya itecek derece gerçekçi bir bakış açısı benimsemeye zorladı" (30). Bu bağlamda ütopyacı düşünce, gelecek fikrini terk etmemiş ama ona daha kısa vadeli bir biçimde bakmaya başlamıştır. Bugün ütopyanın doğasını yeniden şekillendirdiği ve pragmatik özelliklerini vurgulamak yoluyla toplumsal iyileştirme düşüncesiyle ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Ütopya artık dünyayı makro düzeyde değiştirmeye heveslenmemekte, mikro düzeyde faaliyet göstermeye yoğunlaşmaktadır. Jameson, eğer ütopya fikrini az da olsa barındırmaya devam eden alternatif dünya projeleri diriltilebilirse, küreselleşme çağının yeni ve etkili politik

pratiğinin taslağının ortaya çıkacağını, ancak bunun da ütopyasız başarılmasının mümkün olmadığını aşikâr olduğunu ifade eder (2017, p. 27). Abensour'a göre de ütopya ruhu ile ütopyanın sözde ölümlerine rağmen hala yaşadığını belirtmek için "yeni ütopya ruhu" (2009, p. 10) adını verdiği şey arasında bir köprü kurmak önemlidir.

Mujica geçmişin ütopyalarından birinin günümüzde vücut bulmuş halidir adeta. Tam da Traverso'nun ifade ettiği bağlamda Mujica, 20. yüzyılın ütopya vaat eden sosyalizminden de izler taşır, Vieira'nın ifade ettiği değişim geçirmiş bu ütopyanın başkalaşmış halini de seslendirir. Yeni ütopya ruhuyla devam ettiği yolculuğunda, temsil ettiği değerler, geçmişinden kopuk ve bağlantısız değildir. Benzer bir eksenden hareketle dönüşen dünyanın ihtiyaçlarına yönelik bakışı ve doğaya olan sevgisi Kusturica'nın belgeselinde hedeflediği gibi ideolojisinin merkezinde yansıtılmaktadır.

El Pepe Yüce Bir Yaşam' da belgeselin sosyal aktörü Mujica'yı ütopyaları farklı bir düzleme taşıyan, yürüten, sürdüren, direncini ve yaşama sevincini kaybetmemiş bir biçimde görürüz. Mujica toprakla uğraşır, gençlere ekip biçmeyi öğretir, geleceğe umutla bakmak için çocukların eğitimine katkıda bulunur. Kendi özel yaşamındaki seçimleriyle, parayla ve toprakla olan ilişkisi arasındaki tercihleriyle, çevreye duyarlı ve uyumlu yaşamını sürdürürken hem makro hem de mikro düzlemdeki ütopyaları gerçekleştirmekte olduğunu görürüz. Bu bağlamda Mujica'nın yeni bir yaşam düzeni ve alanı oluşturmak için tarım yapmayı öğrenmenin ve öğretmenin önemini vurgulaması kuşkusuz ütopyanın ölmediğine, ölemeyeceğine dair net bir yanittir. Mujica'nın, daha iyi yaşam umuduna ilişkin sembollerden biri, AVM'de satılan yapay çiçeklere olan itirazıdır. Eşitlik ilkesine dair yaklaşımı ve çevreci projeler üretme arzusu ütopyanın insana dair olduğunu ve bitmeyeceğini hatırlatır.

Filmin başında Mujica, 1950'lere dek Uruguay'ın Amerika'nın İsveç'i olarak adlandırıldığını söyler ve bunu sosyal demokrasinin işleyişine dayandırır. Mujica film boyunca cep telefonundan tarıma kadar birçok konuya dair bireysel ve bir o kadar da toplumsal konuya işaret eden sohbetler eder Kusturica'yla. Başkan olduğundan itibaren yoksulluk oranının ülkede %39'undan %11'e düştüğünü, Plan Juntos projesiyle yoksul mahallelerde konut problemini çözmeye giriştiklerini ve her ay bu projeye maaşının %70'ini ayırdığını anlatır. Mujica'yı konut proje alanında da görürüz, gençlerle birlikte tarım yapılan topraklarda da. Sosyalizmin kendi ifadesiyle köşebaşında olduğu bir kuşaktan olduğunu ifade eder ve insanlık için asıl yatırımın çevre için yapılması gerektiğini örnekendirir:

"İnsanlığın büyük yatırımlara ihtiyacı var. Hayatın lehine... Büyük miktarda tuzlu suyu Sahra'nın ortasına götürmeliyiz. İklimi değiştirmek, tuzlu suyu buharlaştırmak için. Kuzey Sibiry'a da eriyen kar suyuyla yeni nehirler oluşturmalıyız. Moğolistan'a, Asya'nın kurak kesimlerine içme suyu götürmeliyiz. Alaska'da eriyen buzdan faydalanıp Rocky Dağları'nda Meksika'nın kuzeyine akan bir nehir oluşturmalıyız. İnsanlığın faydasına olacak binlerce şey var. Patagonya'yı yerleşilebilir kılmalıyız, bu mümkün. Atacama Çölü'nün iklimini değiştirebiliriz. Dünyanın en kurak çölü olan Atacama'ya ağaç dikebiliriz. Bu mümkün, insan bunu yapabilir. O ihtiyarlar gibi para biriktirmek veya bir iki milyon dolarlık arabalar yapmak yerine bu yapılabilir ama bunun için hayatın aleyhine değil, lehine olmak lazım."

Mujica'nın güçlü bir biçimde ortaya koyduğu ütopyalar, Chomsky'nin *Mümkün Ütopya* (2018) kitabının önsözünde belirttiği en temel iki krizden biri olan çevresel krize dairdir. Traktörünü kullanan bu başkan, yoksulluğun aşılmasında tarımı bir araç olarak görmekte yoksullara ekip biçmenin öğretilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Mujica'nın kendi halkından daha büyük bir lüks içinde yaşamaması, düşüncelerini ve inançlarını hayatına da geçirmiş olması en büyük erdemdir. Mujica'nın taşıdığı ve onunla sembolleşen erdemler, ütopyaları da içerir.

Neden Hep Hüzünle Hatırlarız?

Belgesellerin anlatılarının içeriğinde olmasa da arka planından sızan bir melankoli duyumsanır. Bu melankoli Kristeva'nın ifade ettiği gibi "dinsel ve siyasal idollerin çöktüğüne tanıklık eden dönemler, kriz dönemleri, karanlık ruh haline özellikle elverişlidir" (2009, p. 17). Melankolinin çağrılması, ütopyan tasavvurun geçmiş bir dünya düzenine ait olmasından öte acımasız ve saldırgan bir düzende hırpalanmış değerleri tekrar insanlığa hatırlatmak için çaba gösteren bir grup yaşlı insanın temsil ettikleriyle ilişkilidir. Söz konusu melankolinin akıl yoluyla hızla dağılmasını sağlayan da geleceğin ütopyalarının yeniden kurabileceğini eylemleriyle seyirciye gösteren de yine bir avuç "yaşlı" insandır. Yaşlılık burada bir kuşağın yitmesini ifade etmekten öte, ütopyaları taşıyan, üreten kuşağın temsilcilerinin de yitmekte olduğunu anlatması bakımından önemli bir öğedir. Bir bağlamda yitirilen değerlerin, yaşamların, kişilerin ardından oluşan kuramsal/duygusal boşluğun yarattığı melankoli, aktörler henüz hayattayken adeta öncelenerek duyumsanır. Tam da Huysen'in belirttiği gibi her iki belgeselle sosyal aktörlerin yer aldığı bu görkemli kapanış seremonisine yaptığımız tanıklık hüznüldür. Onu yeni bir başlangıç için mücadele eden kuşağın çabası olarak değerlendirmek de yaşam coşkusuyla karışık bir hüznü içerir. Belgeseller adeta 20. yüzyılın kapanışı ve yeni bir bin yılın arifesinde yaşlanma ve hatırlamaya dair toplumsal bağlamda verilen bir yanıtır: anlatacak çok şey vardır.

Buena Vista Social Club, neşeli ve doygun bir mutluluğu ifade eden atmosferine karşın yoğun bir melankoli taşır, tam da Traverso'nun belirttiği gibi "geçmiş gitmiş zamanda tahayyül edilmiş bir gelecek" duygusunu aktardığı için. Büyük oranda yitmiş ütopyaların oluşturduğu bir melankolidir bu. Sosyal kulübün müzikle, insan ilişkileriyle, kendini yetiştirmiş yeteneklerle, Rubens gibi yıllarca piyano çalamamış bir dehayla geç karşılaşmış olmak seyirciye derin bir melankoli tattırır. Aynı zamanda İbrahim Ferere'nin evini ziyaretimizde gördüğümüz yoksulluk, hayat arkadaşıyla Havana'nın arka sokaklarında el ele dolaşırken yoksulluğun daha da çarpıcı olarak görüldüğü insan manzaraları, alışveriş için sokaklarda oluşmuş kuyruklar, eski model arabalar... Tüm bunlara rağmen neşesini ve yaşama coşkusu taşıyan ve yayan insanlar... Tüm bu görüntüler "daha iyi bir dünya mümkün" ütopyasının direnerek devam ettiğini açıklamaktadır. Her iki filmde de Latin Amerika coğrafyası, acının ve coşkunun birbirini beslediği bir zemin olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şimdinin ideal olandan uzak yapısı, geleceğin belirsizliği, geçmişin puslu ve en uzak anısını bile bazen yakın ve sıcak kılmaya yetebilmektedir. Geçmiş, bugünü etkileyen ve belirleyen olaylar kadar, yaşanmamış olanları ve zamana yenik düşerek geçmişte gömülüp kalmış yaşam olanaklarını da içinde barındırır. İşte hüznün ya da melankoli yaşanmamış, belki de teğet geçilmiş fırsatlardan kaynaklanır. Geç kalmışlık duygusunun yoğunluğu kadar melankoliyi doğuran şey, geçmişin olaylarını tüm sonuçlarıyla bugünden bakarak bilmenin verdiği iç acısıdır. Mujica'nın gençliğine yapılan yolculuk, sonuçlarını ve nereye gideceğini bildiğimiz bir ara son bağlamında melankoliktir. Ama Mujica'nın hala ürettikleri ve bu üretimlerin bilmediğimiz meyveleri bağlamında ütopya içerir. Belgesel bu iki uç arasındaki salınmada bırakır seyirciyi.

Nostalji

Nostalji ve ütopya arasında ince bir çizgi olduğu düşünülebilir. "Nostalji kabuk tutmuş eski bir yaranın yeniden kanaması" (Sarı, 2017, p. 12) olabileceği gibi geleceğe yönelik umutları da içeren sisli bir geçmiş algısıdır. Geçmiş ve geleceğin birbirlerinden genellikle bağımsız ve ilişkisiz olduğu düşünülür. Oysa ikisi de birbirleriyle son derece bağlantılıdır. Geleceğe ilişkin tüm tasavvurlarımızı geçmiş üzerinden oluştururuz. Geçmişin bilgisi bizi geleceğin olasılıklarıyla tanıştırır. Bu yanılla geçmiş-nostalji ve gelecek-ütopya ikilisinden kaynaklanarak

oluşan nostalji ve ütopya arasında sessiz bir köprü vardır. *El Pepe: Yüce Bir Yaşam* ile *Buena Vista Social Club* da bu sessiz köprünün görünür hale gelmesini sağlamaktadırlar. Mujica'nın çiftlik evi ve Buena Vista sosyal kulübü nostalji ile ütopya arasındaki köprünün mekânsal karşılıklarıdır. Ancak nostalji-ütopya buluşmasının, eşya/nesne üzerinden kurgulandığını da görürüz. Her iki belgeselde de modernizmin simgesi araba arka plandaki önemli aktörlerden biridir. Mujica ile özdeşleşmiş eski model mavi volkwageni de, traktörü de, Buena Vista'da Havana sokaklarındaki eski Amerikan arabaları da, Ry Cooder'in kullandığı sepetli motor da birer nostalji nesnesi olmak dışında geçmişin hayallerini geleceğe taşıyan araçlardır. Bu bağlamda filmlerdeki nostalji Boym'un yaptığı ayrımın restoratif değil reflektiftir (akt. Horvath, 2018). Reflektif olmasından dolayı kendi özlemine de eleştirir. Bu yolla reflektif nostalji geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkiyi de anlatır, seslendirir. Reflektif nostaljinin karşılığını en net biçimde Mujica'nın gençliğinde yaptıkları banka soygunlarında kullandıkları "kamulaştırma" kavramını açıklamasında görürüz. Bir yandan bankalara ve kapitalist düzene ilişkin eleştirisini yinelerken diğer taraftan Robin Hood gibi zenginden alıp fakire verme amacıyla yaptıkları soygunları yüceltmez.

Dünya Düzenini Değiştirmek Yerine Arzularını Değiştirmek

Barbara Cassin (2020) nostalji kavramının iki sözcük üzerine temellendiğini belirtir: Kök salmak ve kökünden sökülme. Kökünden sökülme eğer geri dönme umudu olmadan gerçekleşirse buna maruz kalan kişi bir sürgüne dönüşür. Geri dönme arzusu olmadığı ya da kalmadığı zaman, "herkes bilir ki kader olsun ya da olmasın dünyanın düzenini değiştirmektense, arzularını değiştirmek daha iyidir" (2020, p. 51). *El Pepe*'de Mujica'nın, *Buena Vista*'da sosyal kulüp üyelerinin köklerinden söküldükleri bir dünya düzenine geçildiği açıktır. Konser için New York'a giden Buena Vista grup üyelerinin sokaklarda dolaşırken karşularına çıkan dükkan vitrinlerinde Reagan'ın ve diğer Amerikan Başkanlarının minik heykelticiklerinin satıldığını gördükleri sahne çarpıcıdır. Amerika Birleşik Devletleri'nin yıllarca ambargo uyguladığı Küba'dan gelen, her şeyin alınıp satılabilir olduğunu bir kez daha o dükkanın vitrininde gören eski dostların, köklerinin bu yeni dünya düzeninde yerinden söküldüğü açıktır. Geri dönme imkânı pek çok açıdan yoktur. Dünyanın düzenini değiştirmek mümkün müdür? Ancak onlar yine de arzularını değiştirmezler, konserlerini verirler. Mujica ekip biçmeye ve gençler yetiştirmeye devam eder.

Nostalji Sarmalında Mekânsal Bellek

Nostos (eve dönüş) ve algia/algos (acı/özlem, eziyet) kelimelerinin birleşimiyle meydana gelen nostalji, evinden veya yurdundan uzakta olan öğrencilerin, hizmetkârların ve askerlerin yakalandığı, "dertli bir muhayyilenin" hastalığıdır (Boym, 2009, pp. 26-27). Nostaljinin anlamı 19. yüzyılda yabancılaşmayı da kapsayacak bir biçimde genişletilmiştir. Cassin'e göre "nostalji asla sadece sıla özlemi veya eve dönüş değildir" (2020, p. 13). Nostalji modernitenin işareti (Bonnett, 2016) şimdi ile idealize edilmiş geçmiş arasındaki gerilimdir (Huysen, 1999). Bunların ötesinde nostalji özü itibarıyla mekan kavramıyla ilişkilidir. Geri dönüşsüz bir kayıp veya eksik olana dairdir (Basset & Baussant, 2018, p. 2). Tanju Sarı *Noji Kuyuları* (2017) adlı öyküsünde nostaljinin aslında nos kökünden geldiğini, nos'un eski Yunanca'da ovuk anlamına geldiğini yazdıktan sonra şöyle devam eder:

"Sizin, benim, hepimizin bir yumak gibi kollarımızı, başımızı dizlerimizin arasına aldığımız, kıvrılıp yatabileceğimiz yer anlamına gelir bu kelime. Küçük ve sıcaktır çoğunlukla ve bu yüzden kopmak zordur. Nostalji kelimesindeki -talji- kısmı ise çözülüş anlamına gelir, birden o kovuğa birileri dalar... Adeta ana rahminden apar topar çıkarır içerdekini. (...) ister istemez uyanırız... Güvenli ıssızlık yoktur artık... Az önce kıvrıldığımız yerde bir boşluk oluşur, çekip gitmenin yarattığı bir boşluk..." (2017, pp. 12-13).

Bu bağlamda oluşan boşlukla nostalji “kayıp bir tarihsel an, kayıp bir yaşam biçimi” olarak da düşünülmektedir (Brown’dan akt. Yüksel & Yüksel 2020, p. 74).

Kaybolan geçmiş, imkânsız bir arzu doğurmuş olur. Bu haliyle nostalji için imkansızlık esas unsurlardan biri haline gelmektedir. Ne var ki bu imkânsızlık içinde mekân, geçmişe yolculuk için bir imkân yaratmaktadır. Mekân aracılığıyla geçmişin çağrılması mümkün hale gelmektedir. “Anılar hareketsizdir, mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar.” (Bachelard, 2017, p. 39). Hareketsiz olan sabit geçmişi canlandıran, anıların yaşandığı mekânlardır. Bu mekân; kimi zaman bir okul, bir kafe iken bazen de bir sinema veya bir hapishane olabilmektedir.

Mujica’yı konut projesinin yürütüldüğü alanda yoksul insanların arasında, eski ABD Başkanı Obama ile Beyaz Saray’da, Papa Francis’le konuşurken ve Montevideo alışveriş merkezinde hayranlarıyla birlikte fotoğraf çektirirken görürüz. Her iki belgeselde de geçmişin çağrılmasında mekânın rolüne tanık oluruz. Buena Vista Social Club Compay Segundo’nun eski bir Amerikan arabası içinde sosyal kulübün gerçek yerini sokak sokak arayıp sorarken de benzer bir biçimde mekân arayışı söz konusudur. Geçmişin geri çağrılmasında mekân bir aracı olmaktadır. Buena Vista Social Club’da bu arayış bir mutluluk mekânının peşinde olmayı yansıtmakta, El Pepe’de ise daha önce söz ettiğimiz gibi kabuk tutmuş bir yaranın açılmasını ifade etmektedir.

Hapishaneden AVM’ye “Punto Carretas”

“Cezaevine giren hiç kimse; ziyaretçi, aile, mahpus oradan aynı çıkmaz.”²

El Pepe: Yüce Bir Yaşam belgeselinde de Pepe’nin yol arkadaşlarıyla birlikte uzun süre kaldığı Montevideo’daki Punto Carretas Cezaevi, değişimin mekânı olarak yer almaktadır. Pepe Mujica’nın hayat hikâyesini anlatırken genişçe yer verdiği cezaevi, içeriden çıktıktan sonraki hayatına yön verecek düşüncelerin olgunlaştığı yer olarak tarif edilmektedir. Punto Carretas’ta yaşadığı tüm fiziksel/ ruhsal zorluklara karşın Mujica açısından mekânsal belleğin önemli olduğu söylenebilir. Belgeselde, Tupamaros hareketinden olan Mauricio Rosencof ve Eleuterio Fernández Huidobro, Kusturica’yla Mujica’nın yaptıkları sohbetin siyasi bağlamda daha da derinleşmesine katkıda bulunurlar. Hapishanede kaldıkları yıllara ilişkin Mujica’nın yorumu yine kişiliğini yansıtır. Yalnızlığın onu dönüştüren bir yönü olduğunu söyler. “Bazen iyi olan kötüdür, kötü olan ise iyidir Kusturica” der Mujica. Mujica’nın hücrede çok yalnız kaldığını belirtmesiyle ilintili olarak mekân-yalnızlık ve bellek ilişkisi düşünüldüğünde akla şu cümle gelmektedir: “Geçmiş yalnızlıklarımızın tüm mekânları, içinde yalnızlık acısı çektiğimiz, yalnızlığın tadını çıkardığımız, yalnızlığı aradığımız, yalnızlıkla uzlaştığımız mekânlar içimizde silinmeden kalır” (Bachelard, 2017, p. 40).

Her ne kadar Mujica ve arkadaşlarının aktarımlarından Punto Carretas Cezaevi’nin içlerinde silinmeden kalan mekânlardan olduğu anlaşılrsa da, bir cezaevi olarak Punto Carretas’ın Uruguay’ın şimdiki zamanından silinip gittiği şaşırtıcı bir sahneyle görünür. Punto Carretas, bir Alışveriş Merkezi’ne dönüştürülmüştür. Cezaevi deneyiminden yıllar sonra Devlet Başkanı olan Pepe Mujica’nın, Punto Carretas Alışveriş Merkezi’ni ziyareti belgeselin çarpıcı bölümlerindedir. Bu sahnede Mujica’nın AVM’deki kişilerle görüşmesi ve mekândaki değişime yönelik ifadeleri kadar mekânın eski hali olan cezaevi görüntüsünün de kullanılması, tabela ve tasarım olarak yaşanan dönüşüme rağmen hafızalardan ve tarihten bu deneyimlerin silinemeyeceğine işaret eder. Mujica alışveriş merkezini gezerken alışveriş yerinin ana mekânsal aksı ile hapishane halinin fotoğrafı arasındaki mekânsal örtüşme sarsıcı bir etki oluşturur.

² Touraut’dan akt. Merçil & Doğuç Ergin, 2020.

Mekânsal bellek açısından düşünüldüğünde mekânların varlıklarının yok edilmesinin onlara ilişkin yaşanmışlıkları ve hafızayı ortadan kaldırma kudretine sahip olmadığı görülmektedir. Geçmişle yüzleşmenin mekânı olarak değerlendirilebilecek hapishanenin, belgeselde bir AVM olarak karşımıza çıkması alegoriktir ve kapitalizmin geçmişle olan ilişkiyi törpülemesi bağlamında dikkate değerdir. Bir bakıma geçmişle kurulan ilişkinin (her ne kadar acı bir yüzleşme ve ilişki biçimi olsa da) yok edilmesinde günümüz kitlesel tüketim çılgınlığının mekânı olan AVM'nin rolünün olması sarsıcı bir vurdumduymazlık içermektedir.

Kayıp Bir Sosyal Kulüp: "Buena Vista"

Geçmişin çağrılmasında mekânın rolü *Buena Vista Social Club* belgeselinde de görülmektedir. Bu filmde geçmişli hatırlamaya mekân aracılık eder. Eski bir Amerikan arabası içinde sosyal kulübün yerinin Compay Segundo tarafından sokak sokak aranması geçmişin izlerinin peşinden yapılan bir arayıştır. *Buena Vista Social Club*'da nostaljiyi oluşturan, artık çoğu kişinin bilmediği, adresi ancak sokaktaki yaşlıların tarifleriyle bulunan sosyal kulübün, mekânsal olarak olmasa da müzikleriyle yeniden kurulmasıdır. Bu bağlamda Laura Marks'ın ifadesiyle "nostalgia kayıp bir geçmişe dair sabitlenmiş bir özlem" olarak değil, "geçmişteki deneyimi şimdiye dönüştürme yeteneğine sahip olarak" (2020, p. 272) müziklerle belirginlik kazanır. Şimdiki zamandaki eksiklik veya kayıp tecrübesiyle baş etmeye dönük hayali bir bütünlük alanı oluşturan modern nostaljinin, filmde kulübün aranmasıyla gösterilen, bir tür tahayyül olduğu belirtilebilir. Bu tahayyülün müzik grubu üyelerinin hafızası açısından filmde imlediği mekanın kaybı ve nostalji arasındaki ilişkiyle ilgili şu cümleler akla gelmektedir: "Şimdiki zamanda bu mekanların üstü iyiden iyiye çizildiğinde bile, bundan böyle geleceğin tüm vaatlerine yabancı da olsa, bir tavanaramız artık olmasa, çatı katımızı yitirmiş de olsak, bir tavanarasını sevmişliğimiz, bir çatı katında yaşamışlığımız olacaktır hep içimizde" (Bachelard, 2017, p. 40). Wim Wenders bu "tavanarasının, çatı katının" müzikle nasıl yeniden inşa edildiğinin, Ry Cooder ve *Buena Vista Social Club*'un her konserinde yitmiş mekânın anılarının müzikle yeniden nasıl canlandırıldığının belgeselini yapmıştır.

Ütopyanın Mekânsal Kuruluşu: Mujica'nın Evi

Ütopyaların oluşumu için bir alana, coğrafyaya, mekâna ihtiyaç vardır. Bu ihtiyacı karşılamak üzere çeşitli mikro-kozmoslar yaratılmıştır. Bunlardan ilk akla gelen ada olsa da evin de ütopyanın mekânsal kuruluşu için elverişli bir alan yaratabileceği *El Pepe: Yüce Bir Yaşam* belgeseli aracılığıyla gösterilmiştir. Bundan söz etmeden önce nostaljiyle ilgili ayrımlar bağlamında evin konumuna yer vermek yerinde olacaktır. 'Kök salmak' ve 'kökünden sökülme' şeklindeki bir karşıtlık üzerinden nostaljinin ele alınması (Cassin, 2020, p. 51) mümkün olduğu gibi nostaljiyi 'yeniden kurucu' ve 'düşünsel' olmak üzere ikiye ayırmak da mümkündür (Boym, 2009, p. 20). Cassin'in ayrımı eve dönmek için duyulan acı verici arzu üzerinden temellenirken Boym'un 'yeniden kurucu nostalji'si evi mitik bir yer şeklinde yeniden inşa kalkışmaktadır. Yeniden kurucu nostalji kendisini mutlak hakikat olarak görürken düşünsel nostalji mutlak hakikati sorgular. Bu nostalji türünde eve dönüş ertelenir, çünkü ev yıkıntılar içinde ve tanınmayacak durumdadır (Boym, 2009, p. 88).

Nostalji kavramı üzerinden gerçekleştirilen ayrımlar bakımından evin anahtar bir konumda olduğu görülmektedir. Bu konum, geçerliliğini ütopyalar söz konusu olduğunda da sürdürmektedir:

"Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır. Aceleci metafiziklerin vazettiği gibi insan "dünyaya fırlatılmış" bir varlık olmaktan önce, evin beşiğine yatırılmış bir varlıktır. Kurduğumuz düşlerdeki ev hep büyük bir beşiktir" (Bachelard, 2017, p. 37).

Evin koruyucu ve toparlayıcı özelliğinin düşler üzerinden hatırlatılması ütopyik tahayyülleri işaret etmektedir. Pepe Mujica da yaşam öyküsünü aktarırken sıklıkla evinde gösterilir. Bu yolla evi ile dışarıları arasındaki gündelik pratiklerinde kurduğu tutarlılığa dikkat çekilir. Mekânsal anlamda kurduğu ütopyanın ülke düzeyine yayılmadan önce evinde, özelinde gerçekleşmesi gerektiği düşündürülürken evi aracılığıyla mutlak hakikatlerin sorgulandığı düşünsel bir nostaljiye tanık oluruz.

Belgesel boyunca bu nostaljiye ve ütopyaya tanık olurken yönetmen Kusturica ile sohbet halinde olan Mujica'nın evinin bahçesindeki bir bankın üzerinde oturduğu görülür. Mujica; mate hazırlarken, arkadaşını ağırlarken, yalnızken gerçekleştirdiği anlatımlarda ve yönetmenle konuşurken hep bu bankın üzerindedir. Yanındaki insanlar değişse de kendisi renkli boncuklardan oluşan geniş bankta oturmaktadır. Bankın görüntü itibarıyla rahat bir koltuğu andırması ve pek çok rengi içinde barındırması kadar bir sürü ufak boncuğun bir araya gelmesinden oluşması aktarılan ütopyanın somutlaşmış hali gibidir. Sembolik ve metaforik bir anlatımı içinde taşımasının ötesinde Mujica'nın bütün bir hayat yolculuğunu, politik yaşantısını ve yaşamındaki kırılma noktalarıyla beraber iniş çıkışlarını üzerinde anlatması bakımından evin bahçesinde matelerin yudumlandığı o bankın belgeselde özgün bir yeri olduğu söylenebilir: "Herkesin kendi yollarını, kendi kavşaklarını, oturduğu bankları anlatması gerekir" (Bachelard, 2017, p. 42).

Uruguay'ın tarihine paralel biçimde Mujica'nın kişisel tarihini takip ettiğimiz belgeselde Mujica'nın evi tüm hareketli ve çalkantılı öykülerin arasında bir sabitlik sağlar. Bu mekân, izleyiciye toplumsal değişikliklerin oluşması ve hareket eden güçler arasında bir durgunluk alanı sunar. Ütopyanın işleyebileceği bir adacığa ihtiyacı vardır (Jameson, 2009, p. 35). Mujica'nın evi belgeselde bu adacık olarak tasvir edilir: "Ev insana istikrarlı olması için nedenler ya da yanılısamlar sunan bir hayaller yekûnudur. İnsan, kendi gerçekliğini sürekli yeniden hayal eder: bu hayallerin tümünü ayırt etmek, evin ruhunu dile getirmek, eve ilişkin gerçek bir psikoloji geliştirmek anlamına gelir" (Bachelard, 2017, p. 48). Hayaller toplamı olarak ifade edilen evin ütopyacı bir adacık olması için elverişli bir zemine sahip olduğu söylenebilir.

Belgeselin Aktörü Olarak Yönetmen

Kusturica belgeselin içinde yer alarak bir anlamda katalizör işlevi görmektedir. Kusturica'nın çerçevede olması ve zaman zaman doğrudan yönetmene yapılan kesmeler, sosyal aktörle kurduğumuz ilişkide belirleyici olur. *El Pepe: Yüce Bir Yaşam*, ünlü lider Mujica'nın sabah yatağında uyanmasını görebildiğimiz ve kameranın ona hayli yaklaştığı bir belgeseldir. Eski Uruguay Devlet Başkanının böylesine açık, gündelik yaşamı içinde, olağan temposuyla anlatılması herhalde ancak Kusturica'nın sağlayabileceği bir rahatlıkla mümkün olabilir. Belgesel bunu düşündürür. Belgeselin başlangıcından itibaren aralarındaki sohbetin, bakışmaların ve muzip gülüşmelerin yakın planla çekilmesi, ikisi arasında kurulan bağı ortaya koymaktadır. Mujica'nın apaçık bir biçimde gündelik hayatına yaptığımız tanıklık, onun kişiliğinin sadeliğine, dolaysız tavrına ve hayat felsefesine ilişkin yönetmenin bakışından başkası değildir.

Buena Vista Social Club'da filmin açılışında ve kapanışında bir konser görüntüsü kullanılmıştır. Konser açılışı ve kapanışıyla tüm öykü bütünlenmiş olur. Buena Vista Social Club üyelerini bir araya getiren Ry Cooder'i Havana sokaklarında yolculuk yaparken baterist oğluyla birlikte sepetli motor üzerinde görürüz. Ry Cooder'ın sosyal kulübü arayışı ve müzik grubunu kurma öyküsü zaman zaman iç sesle ilerler. Stüdyo kayıtları ve konser görüntüleri, grup üyelerinin Ry Cooder tarafından bir araya getirilmeleri ve Havana'daki hayatlarından kesitlerle örülür. Bu bağlamda diğer belgeseldeki Emir Kusturica'nın katalizör görevini bu belgeselde Ry Cooder üstlenmiştir. *Compay Segundo*, Ibrahim Ferrer, Rubén González ve

diğer üyelerle yapılan röportajlar ve gündelik yaşamlarından sunulan kesitler bakımından *El Pepe: Yüce Bir Yaşam* belgeseliyle benzer bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. El Pepe’de tango, Buena Vista’da hüznü halk şarkıları, müziğin Latin Amerika kültürünün ana unsurlarından biri olarak hüznü coşku arasındaki gelgitli ilişkiyi ve birlikteliği özetlemektedir.

Latin Amerika coğrafyasında müzik; içinde umut kadar umutsuzluğu da barındırabilmektedir. Bu durum ülkelerin geçmişlerinde yaşanan olaylarla bağlantılıdır. Belgesellerdeki sosyal aktörlerin anlatımlarında da her iki duygu birlikte görülebilmektedir. Yaşanan umutsuzluğu ve dönem gerçekliğini aktarmak için Kusturica belgeselde Costa Gavras’ın *Sıkıyönetim* (1972) filminden görüntüler kullanmıştır. Bir bakıma seyircinin döneme ait belleğini tazeleyen görüntüler Gavras’ın filmidir. Bu noktada ilginç olan, bir belgeselde kurmaca bir filmde görüntülerle geçmişin inşa edilmesidir. Bu durum Marc Ferro’nun sinemada tarihsel gerçekliğin kurulmasına dair sözünü hatırlatır:

“Film, gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, ister belge ya da kurmaca, isterse gerçek ya da tümünden düşsel entrika olsun, Tarih’tir; postulamız da şu: cereyan etmemiş olan şey (ve neden olmasın, aynı şekilde cereyan etmiş olan şey de) insanın inançları, niyetleri, imgeseli, en az Tarih kadar Tarih’tir” (1995, p. 32).

Bu bağlamda yönetmenin, bakışını ve geçmişin sis perdesi ardındaki siyasal olaylarına dair yaklaşımını bu yolla sergilemeyi tercih ettiği ifade edilebilir.

Emir Kusturica ve Wim Wenders’in kurmaca film çeken yönetmenler olarak bilinmelerine karşın, bu konuları belgeselle anlatmaya yönelmelerindeki motivasyonu sosyal aktör ve olaylarla kurdukları ilişkiyle açıklamak mümkündür. Yönetmenler, belgesellerinde tarihsel bir bağlam ve bir perspektif sunarak izleyiciyi sorgulamaya yöneltmişlerdir. Bu tavırlarında geçmişin ütopyalarının tazeliklerini fark eden bir kuşağın üyeleri olmaları da etkili olabilir. Özellikle Kusturica’nın çektiği belgeselin sosyal aktörüyle yaşamsal bir bağ kurduğu anlaşılmaktadır. Ry Cooder’ın müzik hayatında da sosyal kulübün iz bıraktığı kuşkusuzdur.

Sonuç

Eagleton, umudun Raymond Willams’ın deyişiyle “geleceğin kaybının hissedildiği” bir çağda ihmal edilmiş bir kavram olduğundan söz eder (2017, p. 12). Eagleton’a göre “trajik umut, ölüm anındaki umuttur. İyimser kişi umutsuzluğa düşmez belki ama umudu elzem kılan koşulları görmezden geldiğinden, gerçek umuttan da habersizdir” (183). Bu belgeseller trajik bir ölüm anında duyulan umudun değil, ama temkinli bir umudun belgeselleridir.

El Pepe Yüce Bir Yaşam’da, Mujica’nın eşi ve aynı zamanda yol arkadaşı Lucia Topolansky’nin söylediği gibi aşk ütopyasının ve siyasi ütopyanın iç içe geçtiği bir hayat hikâyesi anlatılmaktadır. Birbirini besleyen aşk ütopyası ve siyasi ütopya onları güçlü kılmıştır. Buena Vista’da da dostluk ve sanatsal ortak üretimin yarattığı kolektif mutluluk, ütopyanın tekrar kurulabileceğine vurgu yapmaktadır.

Her iki filmde de Latin Amerika coğrafyasında coşku ve acının birbirini besleyen öğeler olarak ele alınışına tanık oluruz. Sosyal kulüp üyelerinin şarkı sözlerinde de, Başkanlığının son gününde onu sevgi dolu tezahüratlarıyla karşılayan ve Başkanlık devir teslim töreninde veda eden Mujica için gülen ve ağlayan insan görüntülerinde de coşkuyu ve acıyı görebiliriz. Mujica umut dolu bir konuşma yapar. Ancak her şey çözüme kavuşmamıştır, bazı şeyler yarım kalmıştır. Mujica Kusturica’yla olan özel görüşmesinde ütopyayı doğrudan kuran ve anlatan çok temel bir görüşü dile getirir. “Latin Amerika’da çözümler yok, arayış var”. Bu arayışın kendisi ütopyadır. Mujica’ya göre “Zaferlerden veya kolay şeylerdence acıdan daha fazla öğreniriz”. Benzer bir görüşü Eagleton’ın Colebrook’tan aktardığı ifadede bulabiliriz. “Ütopyaya ancak yoğun bir umutsuzlukla ulaşılabilir” (2017, p. 62).

Filmin sorunda Mujica'nın karısıyla birlikte tango dinlemek için geldikleri ve içkilerini yudumladıkları mekân, aşk ütopyasıyla birlikte siyasi ütopyanın da devam edeceğini ima eder. Pepe için yenilgi, kaybetmeyi bilenler için anlamlıdır. Buena Vista ise onca yoksulluğa rağmen duyulan yaşama coşkusunda, düşlere olan inançta, unutulmuş bir kulüp adıyla yeniden doğuş öyküsünde ütopyayı kurmaktadır.

Sinema ve belgeseller bizlere ütopyaların devam edeceğini ve aslında ütopyaların bitmeyeceğini göstermektedirler. Eagleton'un söylediği gibi "İyimser Olmayan Umut" a olan ihtiyacımızı sinema taze ve diri tutmaya devam edecektir. Geleceğe umutla bakmaya duyulan ihtiyaç, aslında yaşamın sadece ve basitçe sürdürülebilmesi için gereklidir. İyimser bir umut, şimdiki ve geleceği şekillendirme potansiyeline de sahiptir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti:

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

- Abensour, M. (2009). *Ütopya: Thomas More'dan Walter Benjamin'e* (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Versus.
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası* (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki.
- Basset, K. & Baussant, M. (2018). *Utopia, Nostalgia: Intersections. Conserveries mémorielles*. Erişim adresi: <https://journals.openedition.org/cm/3048>. Erişim tarihi: 25 Ocak 2020.
- Bloch, E. (2012). *Umut İlkesi* (Çev. T. Bora). İstanbul: İletişim.
- Bonnett, A. (2016). *The Geography of Nostalgia: Global and Local Perspectives on Modernity and Loss*. Routledge.
- Bora, A. & Dede, K. (der.) (2018). *Ütopya: Politikayla Arzunun Kesiştiği Yer*. İstanbul: İletişim.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin geleceği*. (Çev. F. B. Aydar). İstanbul: Metis.
- Cassin, B. (2020). *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir?* (Çev. S. Kıvrak). İstanbul: Kolektif.
- Connerton, P. (2011). *Modernite Nasıl Unutturur?* (Çev. K. Kelebekoğlu). İstanbul: Sel.
- Chomsky, N. (2018). Önsöz. M. Albert (Yaz.), *Mümkün Ütopya içinde* (s.9-16). (Çev. B. Baysal). İstanbul: Kolektif.
- Danza, A. & Tulbovitz, E. (2015). *İktidarda Bir Kara Koyun: Saraysız Başkan Jose Mujica*, (Çev. A. Tuncer). Ankara: Tekin
- Davis, J.C. (2017). *Thomas More'un Ütopyası, Miras ve Yorumlama*. G. Claeys (Der.), *Ütopya Edebiyatı içinde* (s. 37-70). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eagleton, T. (2017). *İyimser Olmayan Umut* (Çev. E. Ayhan). İstanbul: Ayrıntı.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. İstanbul: Kesit.
- Gordin, M. D., Tilley, H. & Prakash, G. (2017). *Ütopya Distopya* (Çev. E. Kartal, C. Kayalığıl & A. Turan). İstanbul: KÜY.

Horváth, G. (2018). Faces Of Nostalgia: Restorative And Reflective Nostalgia In The Fine Arts. *Jednak Książki Gdańskie Czasopismo Humanistyczne*, 9, 145-156. doi: [10.26881/jk.2018.9.13](https://doi.org/10.26881/jk.2018.9.13)

Huysen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları*. (Çev. K. Atakay). İstanbul: Metis

Jameson, F. (2009). *Ütopya Denen Arzu*. (Çev. F. B. Aydar). İstanbul: Metis.

Kristeva, J. (2009). *Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli*. (Çev. N. Demiryontan). İstanbul: Bağlam.

Kusturica, E. (2018). La Biennale Di Venez. Erişim Adresi: <https://www.labiennale.org/en/cinema/2018/lineup/out-competition/el-pepe-una-vida-suprema> Erişim tarihi: 4 Ağustos 2020.

Marks, L. (2020). *Filmin Teni*. (Çev. S. Yılmaz). İstanbul: Doruk.

Merçil, İ. & Doğuç Ergin, S. (2020). *Dört Duvar Kadına Ne Yapar?* Ankara: Siyasal.

Nichols, Bill. (1983). The Voice of Documentary. *Film Quarterly*, 36:3 (Spring), 17-30. Erişim Adresi: <https://www.jstor.org/stable/3697347?seq=1> . Erişim tarihi: 24 Ocak 2020

Sarı, T. (2017). *Çiğ Dakota*. İstanbul: Seyyah.

Traverso, E. (2018). *Solun Melankolisi*. (Çev. E. Ersavcı). İstanbul: İletişim.

Ulusoy, T. (2018). Başka Cinsiyetleri Tahayyül Etmek: Karanlığın Sol Eli ve Triton Romanlarında Cinsiyet ve Beden. A. Bora & K. Dede (Der.), *Ütopyalar içinde* (s. 207-236). İstanbul: İletişim.

Vieira, F. (2017) *Ütopya Kavramı*. G. Claeys (Der.), *Ütopya Edebiyatı içinde*. (s. 3-35). (Çev. Z. Demirsu). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Yüksel, S. E. & Yüksel, E. (2020), Soğuk Savaş Filminde Kayıp Anavatan ve Nostalji, *Moment*, 7(1), 72-87. <https://doi.org/10.17572/mj2020.1.7287>

Filmler

Sigman H., Mosteirín, M., Cristi, L. (Yapımcı), & Kusturica, E. (Yönetmen). 2018. *El Pepe A Supreme Life* [Belgesel], Arjantin & Uruguay: K&S Films.

Felsberg, U. & Nayar, D. (Yapımcı), & Wenders, W. (Yönetmen). 1999. *Buena Vista Social Club* [Belgesel], Almanya, Küba, Amerika Birleşik Devletleri, Birleşik Krallık & Fransa: Arte, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, Kintop Pictures, Road Movies Filmproduktion, Wim Wenders Stiftung.

-Research Article-

The Act of Killing: Sins Appearing on the Surface of the Crystal-Image

Ziya Aydı*

Abstract

As one of the critical concepts in Gilles Deleuze's philosophy of cinema, crystal-image makes visible the pure state of time that contains the real and the imaginary, the present and the past, the actual and the virtual in a way that cannot be distinguished from each other. This type of image, in which the virtuality of the past and the actuality of the present coexist, is of great importance in providing an audio-visual context that can be investigated to discover the connection between time and memory.

In this article, firstly, recollection-image and the use of flashback will be discussed considering Deleuze's interpretation of Henri Bergson's views on time and memory, and in connection with this, it will be explained what the crystal-image is. Then, it is aimed to reveal the characteristics of the perfect crystal-image, which is the first of the four types mentioned by Deleuze, through the analysis of The Act of Killing (Joshua Oppenheimer, 2012), which is identified as one of the contemporary examples.

In line with this goal, the self-confrontation of paramilitary gang leader Anwar Congo, who is the main character, through becoming a spectator of his own life due to the manifestation of the pure state of time within the crystal-image, will be explained by analyzing certain scenes selected from the documentary. In addition, the possibility of transmission of the crystallized personal memory to the silver screen independently and objectively from the fictional history that surrounds it will be investigated, and the possible practical benefits of crystal-image will be addressed through the change in the perception of the national and international public opinion regarding the Indonesian mass killings of 1965-1966 after the screening of the documentary.

Keywords: *Deleuze, crystal-image, memory, time, documentary.*

*E-mail: aydiziya@gmail.com

ORCID : 0000-0002-1144-2475

DOI: 10.31122/sinefilozofi.888216

Aydı, Z. (2021). The Act of Killing: Sins Appearing on the Surface of the Crystal-Image. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 211-219. <https://doi.org/0000-0002-1144-2475>

Received: 28.02.2021

Accepted: 10.07.2021

-Araştırma Makalesi-

Öldürme Eylemi: Kristal-İmajın Yüzeyinde Beliren Günahlar

Ziya Aydı*

Özet

Gilles Deleuze'ün sinema felsefesindeki kilit kavramlardan biri olan kristal-ımağ; gerçek ile hayali, şu an ile geçmiş, aktüel ile virtüel birbirlerinden ayırt edilemeyecek şekilde içinde barındıran zamanın saf halini görünür kılmaktadır. Geçmişin sanallığının ve şimdiki zamanın mevcudiyetinin bir arada var olduğu bu imaj çeşidi, zaman ve hafıza arasındaki bağlantıyı keşfetmek adına incelenebilecek görsel-işitsel bir zemin sağlaması açısından büyük önem taşımaktadır.

Bu makalede öncelikle Henri Bergson'un zaman ve hafızaya dair görüşlerinden yola çıkılarak anı-ımağ ve flashback kullanımı ele alınacak ve bununla bağlantılı bir şekilde kristal-ımağın ne olduğu açıklanacaktır. Ardından Deleuze'ün sözünü ettiği dört kristal türünden ilki olan mükemmel kristal-ımağın özelliklerinin, güncel örneklerinden biri olarak tespit edilen *The Act of Killing* (Öldürme Eylemi, Joshua Oppenheimer, 2012) belgeselinin çözümlenmesi aracılığıyla ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Bu hedef doğrultusunda belgeselin ana karakteri olan paramiliter çete lideri Anwar Congo'nun; kristal-ımağın içindeki yekpare zaman tezahürü sayesinde bir gösteri haline gelen kendi hayatının seyircisine dönüşerek suçlarıyla yüzleşme süreci, filmde seçilmiş belirli sahnelerin analiz edilmesiyle açıklanacaktır. Ayrıca kristalleşen kişisel hafızanın kendisini çevreleyen kurgusal tarihten bağımsız ve dolayısıyla objektif bir biçimde sinemaya taşınma imkânı soruşturularak, gösterimi sonrası belgeselin konu edindiği 1965-1966 Endonezya katliamlarıyla ilgili ulusal ve uluslararası kamuoyunun algısında gerçekleşen değişim üzerinden kristal-ımağın olası pratik faydalarına değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Deleuze, kristal-ımağ, hafıza, zaman, belgesel.

*E-mail: aydiziya@gmail.com

ORCID : 0000-0002-1144-2475

DOI: 10.31122/sinefilozofi.888216

Aydı, Z. (2021). The Act of Killing: Sins Appearing on the Surface of the Crystal-Image. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 211-219. <https://doi.org/0000-0002-1144-2475>

Geliş Tarihi: 28.02.2021

Kabul Tarihi: 10.07.2021

Introduction

Gilles Deleuze gives autonomy to the philosophy of cinema by presenting a system that permits the examination of subjects interrelated with cinema without making them limited to the terms of any other research field. Hence, it is not surprising that his work includes a notion that can be considered to help the research on the relation between memory and time in the context of their way of visualization in films. This is the crystal-image, a subcategory of time-image conceptualized by Deleuze. It is defined as the unity of an actual image and a virtual image to the point where they can no longer be distinguished (Deleuze, 1989, p. 335).

Before moving on to explain crystal-image in detail, Henri Bergson's theories on time and memory should be explored because Deleuze has used them as the basis while forming the concepts in his philosophy of cinema. Contrary to the common sense understanding, time is not merely the unity of successive moments for Bergson. There is a dynamic relationship between the present and the past in which the formation of time indicates itself. The past is formed in the present, similar to how the perception of an event begins to be transformed into recollection at the moment that event occurs. Deleuze describes this as the fundamental position of time in which the past is contemporaneous with the present that it has been, and he states that the past would never be constituted if it did not coexist with the present (Deleuze, 1991, pp. 58-59). This notion of coexistence of the past and the present leads to another conclusion that the past is also maintained in itself. Bergson's famous inverted cone of memory demonstrates this idea of self-containment of the past (Bergson, 2004, p. 152). The peak of the cone represents the actual present and the contraction of the past within it, while its base refers to the largest circuit between the perception of the present and the recollection of the past. However, since all the other layers between them are expressions of all the virtual pasts always in relation to the actual present, the cone as a whole is the qualitative multiplicity of the past in itself. Then, it would be accurate to say that the past is being in itself that virtually exists, and the present is actual becoming in which this virtual past is perpetually reconstituted to actualize. In this context, Deleuze defines the crystal-image as the indiscernibility of the actual image of the present and the virtual image of the past, which makes visible the split of time in two heterogeneous directions at each moment towards the present and the past (Deleuze, 1986, p. 81).

Recollection-Image and Flashbacks

For Bergson, memory operates in two ways; first, automatic recognition that is instantaneous and unconscious. He illustrates this with the example of walking in a city. If it is the first time the walking person has been there, then every decision to take a turn from a corner would be affected by hesitation because there is no recollection of the city, which may help recognize the path. After spending enough time in the city, the person automatically recognizes the surroundings even without consciously paying attention to them and finds the way with the help of a sense of familiarity (Bergson, 2004, p. 110). This is the unity of perception and memory in action mechanically habituated by sensory-motor schema.

On the other hand, attentive recognition contains a reflection that puts identical or similar recollection-images of the past upon the present perception to enrich it (Bergson, 2004, pp. 123-124). In this type of recognition, there is a projection of memory on perception, which causes a distance between perception-image and the summoned recollection-image. The size of this distance that Bergson calls "circuit" proportionally increases in attentive recognition related to the intensity of attention on the perceived object. Recollection-images are summoned from a more distant past as the focus of perception on the object amplifies. In this context, the largest circuit, which is the dream, contains all the past, although it is ambiguous. Also,

every recollection-image emerges from a specific plane of memory that is a circuit constituted between the actual perception and its virtual memory summoned from the past. That is why Deleuze relates recollection-images to the appearance of a new sense of subjectivity. Different from the subjectivity that is brought by affections between perception and action in movement-images which spatially occupies the gap, recollection-image temporally fulfills the gap by leading back and forth from perception to memory (Deleuze, 1986, p. 47). However, recollection-images nevertheless need to be in accord with the linear causality provided by sensory-motor schema. This dependency of them to the chronological time can be most explicitly detected in flashbacks that contain the warning for the involvement of the subjectivity supplied by recollection-images. Flashbacks are used when there is a narrative necessity not to tell the story in the present such as it is a matter of a mystery or a secret.

For example, *All About Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) is a combination of flashbacks that tell the story of Eve from the perspectives of people around her. The progress of Eve's story is given as circuits born into each other. Each circuit, such as meeting Margo, taking her place, trying to steal her lover, blackmailing her friend, has an internal moment to connect them to the next one. Margo sees Eve with her own costume on the stage and gets suspicious; the critic overhears Eve when she is trying to seduce Margo's lover; her friend Karen receives an invitation from Eve for a conversation when she is on the table with others who are the witnesses. As Deleuze points out, these are the testimonies of the birth of a recollection because memory cannot evoke the past if it has not already been constituted at the moment when the past is still present. Memory has been made in the present in order to be used in the future when the present will be the past (Deleuze, 1986, p. 52). Recollection-images actualize a virtual event by confirming the past as the old present, and flashbacks follow the causality conforming to the sensory-motor schema even when they refer to the past. This commitment of recollection-images to the perception is based on the misrepresentation of the memory in a structure that begins from the present and goes back to the past.

For Bergson, memory does not consist in a regression from the present to the past; on the contrary, it takes shape in a progressive manner from the past to the present (Bergson, 2004, p. 319). There is a virtual plane where pure memory ontologically survives in a temporal form independent from any spatiality, and its actualization is a process starting from that plane until its materialization as an image to be fit in the actual perception. This process includes so many different planes of lived experience that recollection must go through step by step. Bergson likens this movement of memory, which separates the subject from the present and replaces it in a certain region of its past, to the focusing of a camera (Bergson, 2004, p. 171).

It is clear that there is an implication related to the nature of time on the ground of the operation of the memory. Deleuze draws attention to it by claiming that the images which are able to present time directly through pure optical and sound situations may arise in conflicts between memory and perception, such as hallucination or déjà-vu because of their incompatibility with the actuality of present (Deleuze, 1986, pp. 54-55). Therefore, what needs to be explained is the realm of that plane in which Bergson claims that the past virtually exists as a whole, unchanged by the different layers of consciousness that recollections encounter as they move towards perception. According to Deleuze, what appears in this virtual plane where the explanation for the inherent productivity of thought pulled away from absolute perception is also concealed, would be the crystal-image as the smallest circuit between the actual and the virtual (Moulard-Leonard, 2008 p. 114).

The Genesis of Crystal-Image

As the smallest circuit, the crystal-image has two sides continuously becoming each other through the reciprocal exchange between the real and the imaginary, the present and the past, or the actual and the virtual. It is important to note that this indiscernibility is not derived from the perception of the spectator, but it is based on the nature of the image itself. The best way to demonstrate this objective double-sidedness of the crystal-image is the mirror. There are two sides of the image of an object reflected on a mirror: it becomes virtual on the surface, and its virtual reflection on the surface also becomes actual in relation to the object in front of the mirror. The exchange between the object and its reflection forms the smallest circuit between the actual and the virtual. This image in which an object and its reflection in the mirror coexist gives the simplest state of the crystal. Two films that Deleuze also refers, stand out in terms of their use of mirrors and the way they set preliminary examples for the formation of the crystal-image.

The first example (Deleuze, 1986, p. 70) is from *The Lady From Shanghai* (Orson Welles, 1947). In its final scene, the confrontation in the magic mirror maze forms an excellent crystal-image where the actuality of the two characters is disrupted by their reflections on multiple mirrors. They shot at these virtual reflections, win their actuality back by breaking them, and eventually kill each other. Another remarkable point in this scene is that the virtuality of the characters, which becomes apparent on the mirrors, is also already distributed to the narrative by keeping their motivations hidden throughout the film. They confess and reveal the mystery just before they murder one another. In this sense, it is possible to argue that each vanishing virtual reflection in the broken mirrors stands for the characters' other potential endings in the film, but the only actuality waiting for them at the end is death.

The final scene of *All About Eve* can be considered another example of the crystal-image created through mirrors. After winning the prestigious award, Eve encounters Phoebe, who is one of her fans, sneaked into her room before she returns there. Phoebe as the reflection of her early days when Eve met Margo, immediately starts to manipulate just as Eve did earlier. While she rests in the other room, Phoebe holds the award with Eve's glamorous robe on herself and poses in front of the multi pane mirror as an echo of the scene that Eve tries Margo's dress on the stage. As Phoebe's actual image is infinitely reflected in the mirror, she loses her actuality and becomes the virtual image of the common feature of all these characters. She transforms into Eve; Eve transforms into Margo; they all become indiscernible in the eternal recurrence of the search for fame. Phoebe stands there, at the edge of the next line of successful actors, and the image of countless young women literally identical to her actualize on display. They wait for their turn with the same desire in their soul: to be famous actors.

Of course, this is not a coincidence since one of the elements that can be exemplified for the formation of the crystal-image is the relation between the actors and their roles. Deleuze himself claims that the stage becomes a crystal when the actor makes the virtual image of the role actual (Deleuze, 1986, p. 71). The virtual role becomes apparent while the actual image of the actor is left behind. This transformation of the actor while he or she gets in and out of character, has the same structure as the crystal-image since it creates unity where the real and the imaginary, or the actual and the virtual, meet in the same image of the body.

In the broadest sense of the term, reflection stands out as the generic feature of exemplary scenes for the crystal-image, including mimetic enactments (Bogue, 2003, p. 121). Deleuze asserts the use of other artworks in the film as well, from paintings to theatre pieces, songs to

literary texts for the elements that can be considered as the reflections of the two sides in the crystal-image. In this regard, it is possible to think of intertextuality as one of the methods applied for the formation of the crystal. Likewise, self-reflexivity stands out as one of the modes of the crystal since a film within the film is also capable of rendering the line invisible between the actual and the virtual. Sometimes it is the film that takes itself as its object in the process of its making (Deleuze, 1986, p. 76), and this transforms it into a crystal.

The Act of Killing as Perfect Crystal

While the typical feature of the element that forms crystal-image is the reflective relationship between the actuality of something and its own virtuality carried in itself, as explained above, Deleuze claims that there can be different states of the genesis of crystal. Although they are open to being diversified, he speaks of four crystalline states: perfect, cracked, growing, and dissolving. Each of these crystalline states makes time visible in a relevant manner and presents a different aspect of it. However, no matter how different these images are, they all have one thing in common: the split of time in two asymmetric streams, one of which makes all the present pass, while the other preserves all the past. Time consists of this split in accordance with the Bergsonian conception, and this is what is seen in the crystal (Deleuze, 1986, p. 81).

As Deleuze declares, what is seen explicitly in the perfect crystal is the time which has already rolled up, rounded itself, at the same time as it was splitting (Deleuze, 1986, p. 84). In this sense, it would not be wrong to say that the perfect crystal also possesses the image of an unavoidable self-confrontation, considering that someone who is in a fully enclosed crystal would see himself or herself everywhere he or she looks. In such a condition, the pressure would be devastating, and there would be no place to escape because the perfection of the crystal does not even allow anything outside of itself to exist.

It is possible to define Joshua Oppenheimer's *The Act of Killing* as a masterpiece that explores the banality of evil and exposes it to the audience. However, this documentary also sets an excellent example of the perfect crystal. The documentary deals with the Indonesian mass killings in which nearly one million civil people are murdered between 1965-1966 under the accusation of being communists. Oppenheimer's approach is built on the depictions of torture and executions carried out by unpunished perpetrators who still hold the political power in the country. It is exceptionally beyond the conventional narrative because the killers themselves produce the scenes where they reenact their own past crimes, and the making process of these scenes, including the discussions between them about the history and the justification of events, is also shown in the film. Thus, the classic documentary style, for example, in *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) or *Dead Souls* (Wang Bing, 2018), in which usually victims are listened to, is turned inside out.

The killers, led by Anwar Congo, a charismatic, energetic and humorous monster, are gangsters who made money by selling movie theatre tickets of Hollywood films on the black market before turning into a paramilitary death squad. In the interviews, the killers say that they have developed the methods of murder and torture by taking inspiration from the Hollywood films they watched in those years, and they re-stage these crimes based on their own memories, in the style of their favorite film genres such as Western, musical and mafia films. In this way, they virtualize again the actual images of their acts in front of the camera, which were initially influenced by virtual scenes from films, and this bewildering transformation forms the smallest circuit between the actual and the virtual. Indiscernibility is especially apparent in the dramatization of the massacre of villagers at Kampung Kolam. After the shooting of this scene, some women and children involved in it as extras are still in shock and can not

stop crying. The moment when one of the members of the paramilitary organization said to the little girl that she acted great, but now she has to stop crying, is remarkable in this respect. The insensitivity of this person against the crying child points that he has managed to remain unaffected by the crimes he committed through putting himself in place of the characters in the films he watched, that is, through virtualizing himself. Not only what happened in this scene that we saw in the documentary, but probably the actual massacre that occurred years ago for this person was also virtual when it was actually happening. One might also think that the state propaganda against communists played a major role in this. But no matter what, this scene contains important indicators of how a person can continue life without being regretful by the torture and massacres he perpetrated.

The most crucial image revealing the crystal with all its perfection is brought to light in the scene where Anwar Congo confronts his own past. In one of the scenes in which the killers stimulate the cruelty done by themselves, Anwar takes on the role of a tortured communist. While watching this scene with the director Oppenheimer, Anwar has to come face to face with the reality he has been trying to run away from for more than forty years, and he empathizes for the first time with the people he murdered. The actuality of the horrific things he performed in his past crystallizes in the image of the scene on the television screen, which he virtualizes by putting himself in the place of the victim while he originally was the perpetrator. With the help of this image that becomes limpid in the perfect crystal, Anwar's past unfolds in such a way that he can no longer escape its reality.

Oppenheimer's documentary technique in which he completely leaves the control to his subjects, gives a brilliant result in accordance with the nature of the issue he deals with. In order to avoid the confrontation with the consequences of his actions, Anwar is virtually reconstructed his past in his memories through the imagination as if he was the actor in a film. When Oppenheimer encourages to transform this virtuality into actuality with the pretext of making a film, Anwar's past crystallizes within the present and traps him inside. It is no coincidence that *The Act of Killing* ends with Anwar's retching as a physical reaction against this pure state of time and his own dreadful existence in it.

In this context, Oppenheimer's striking documentary also provides a piece of evidence for the utility of the crystal-image in cinema. Of course, its efficacy is not only limited to make a murderer regretful who killed hundreds of people with his bare hands. The flawless clarity of the image in the perfect crystal is beneficial to objectively illuminate the content of the issues dealt with in documentary films, especially if they have been concealed or deformed for various political or economic reasons throughout history, as in the case of *The Act of Killing*. It is a fact that the perspective about this communist purge, which has been accepted as a victory by the perpetrators who still politically rule Indonesia, is changed after the film was released (Oppenheimer, 2014). The issue is no longer a completely ignored taboo, and it has been started to be critically evaluated by the Indonesian people, allowing them to confront their historical past. Director Oppenheimer's emphasis on the involvement of the United States of America in the events has also lead to the declassification of related documents and the acceptance of encouragement and support for the mass murder by the US government of that period. Therefore, it is legitimate to argue that making the pure state of time visible by the crystal-image also means liberating the time from the domination of the fictional history written by the winners.

Conclusion

Each crystalline state makes time visible in a relevant manner and presents a different aspect of it. Although they are not explored here because they are beyond the scope of this article, cracked crystal emphasizes the relation between time and subjectivity, growing crystal reveals the simultaneity of different sheets of the past, and dissolved crystal presents lateness as a dimension of time. On the other hand, perfect crystal underlines a confrontation with the pure state of time, which is indivisibly concrete. It presents life as a whole with the overwhelming pressure of all past actions on its present, but independent from the fictitious history surrounding it. The characters in the crystal are the spectators of their own spectacle. This self-impression of being revealed simultaneously with all their faults and sins causes psychological or even physical impacts on them since it is very intense.

Apart from disclosing the underlying reality of time, the crystal-image has another significance for the audience. Since the actual and the virtual are intertwined in it, the crystal-image allows multiple interpretations and, therefore, the emergence of thought from a more critical point of view, rather than unconditional acceptance of the given image. Thus, it enables people to review events that have been accepted or imposed without being questioned for a long time from different perspectives. In line with this capacity, the potential benefits of employing the crystal-image in documentaries seem promising, particularly as observed in *The Act of Killing*.

Conflict of Interest Statement

The author of the article declared that there is no conflict of interest.

Bibliography

- Bergson, Henri, (2004), *Matter and Memory*. Mineola: Dover.
- Bogue, Ronald, (2003), *Deleuze on Cinema*. New York: Routledge.
- Deleuze, Gilles, (1991), *Bergsonism*. New York: Zone Books.
- Deleuze, Gilles, (1989) *Cinema 2: The Time-Image*. London: Athlone.
- Moulard-Leonard, Valentine, (2008), *Bergson-Deleuze Encounters: Transcendental Experience and the Thought of the Virtual*. Albany: State University of New York Press.
- Oppenheimer, Joshua. (2014, February 25). The Act of Killing has helped Indonesia reassess its past and present. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/feb/25/the-act-of-killing-indonesia-past-present-1965-genocide>

Filmography

- Lalou, S. (Producer), & Bing W. (Director). (2018). *Dead Souls* [Documentary]. France: Les Films d'Ici.
- Lanzmann, C. (Producer/Director). (1985). *Shoah* [Documentary]. France: Les Films Aleph.
- Sørensen, S. (Producer), & Oppenheimer J. (Director). (2012). *The Act of Killing* [Documentary]. Denmark: Final Cut for Real.

Welles, O. (Producer/Director). (1947). *The Lady from Shanghai* [Motion Picture]. United States: Mercury Productions.

Zannuck, D. (Producer), & Mankiewicz J. (Director). (1950). *All About Eve* [Motion Picture]. United States: 20th Century Fox.

-Araştırma Makalesi-

Film Üzerine Felsefi Bir Soruşturma: Stanley Cavell'ın Film Ontolojisi

Umut Morkoç*

Özet

Film ve felsefe arasındaki ilişki yaygın şekilde, felsefe problemlerinin beyazperdeye yansımaları olarak ya da sinemaya dair estetik problemlerin felsefenin kaoramlarıyla tartışılması olarak karşımıza çıkar. Stanley Cavell'ın film ontolojisinin film ve felsefe arasında kurduğu ilişkinin bu açıdan ayrıksı bir niteliği olduğu söylenebilir. Cavell filmi ontolojik açıdan ele alır. Bunu yaparken de Wittgenstein'in geç döneminde sunduğu teorik çerçeveye başvurur. Wittgenstein'in anlam kuramına referansla, görünüş ile gerçek arasındaki ayrımı reddeden Cavell'a göre görüntü, bir gerçekliğin görüntüsü değil; bilakis gerçeğin kendisidir. Ona göre modern felsefenin görünüş ile bu görünüşün tezahürü olduğu gerçeği birbirinden ayıran tutumu bir yanılısamadır. Cavell bu Wittgensteinci tutumunu fotoğrafik görüntünün ontolojisiyle temellendirir. Bu ontolojiye göre fotoğraf kendi dışında bir gerçeğin görüntüsü değil, otonom bir gerçekliktir. Cavell daha sonra fotoğrafik görüntüye atfettiği bu ontolojik yapıyla sinemayı anlamaya çalışır. Film Dünyasının gerçekliği ve izleyicinin gerçek dünyasının film dünyası ile temassızlığı ikili bir ontolojik yapı oluşturur. Cavell bu ontolojik ikiliğin izleyici üzerindeki etkisi ile felsefi şüphencilik arasında bir paralellik kurar. Bu sebeple filmi şüphencilik hareketli görüntüsü olarak adlandırır. Cavell için filmin dünyası, izleyenin varlık ve yokluk arasında şüphede kaldığı büyümlü bir dünyadır.

Bu çalışmada, Cavell'ın fotoğrafik görüntüye atfettiği ontolojik statüyü ve film ile felsefi şüphencilik arasındaki ilişkiyi açık kılmayı hedeflemekteyim. Bunun yanı sıra, Cavell'ın film ile felsefe arasında kurduğu ilişkinin, filmi bir felsefe sahnesi olarak kullanması nedeniyle alışılmışın dışında bir niteliği olduğunu iddia edeceğim.

Anahtar kelimeler: Stanley Cavell, Wittgenstein, Film Ontolojisi, Şüphencilik.

* Adıyaman Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Adıyaman, Türkiye.

Email: umutmorkoc@gmail.com

ORCID : 0000-0002-8122-6815

DOI: 10.31122/sinefilozofi.862405

Morkoç, U. (2021). Film Üzerine Felsefi Bir Soruşturma: Stanley Cavell'ın Film Ontolojisi. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 220-231. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.862405>

Geliş Tarihi: 16.01.2021

Kabul Tarihi: 22.04.2021

-Research Article-

A Philosophical Investigation On Film: Stanley Cavell's Film Ontology

Umut Morkoç*

Abstract

The relationship between film and philosophy commonly appears as the reflection of philosophical problems on the silver screen or as a discussion of the aesthetic problems of cinema with the concepts of philosophy. Stanley Cavell's film ontology is significantly different with respect to the relationship between film and philosophy. He approaches film from an ontological point of view. In doing so, he refers to the theoretical framework that Wittgenstein presents in his late period. Cavell, with reference to Wittgenstein's theory of meaning, denies the distinction between appearance and reality, image is not an image of reality; on the contrary, it is the reality itself. For him, the attitude of modern philosophy that separates appearance from the reality is an illusion. Cavell bases this Wittgensteinian attitude on the ontology of the photographic image. According to this ontological position, photograph is not an image of a reality but an autonomous reality. Cavell then tries to understand cinema with this ontological structure that he attributes to the photographic image. The reality of the film world and the contactlessness of the audience's actual world with the film world create a dual ontological structure. Cavell makes an analogy between the effect of this ontological duality on the audience and philosophical skepticism. Hence, he calls the film the moving image of skepticism. For Cavell, the world of the film is a magical world in which the audience is in doubt between existence and non-existence.

In this study, I aim to clarify the ontological status that Cavell attributes to the photographic image and the relationship between film and philosophical skepticism. In addition, I will claim that the relationship Cavell established between film and philosophy, has an unusual quality because he uses the film as a philosophical scene.

Keywords: Stanley Cavell, Wittgenstein, Film Ontology, Skepticism.

* Adıyaman University, Faculty of Arts and Science, Adıyaman, Turkey.

Email: umutmorkoc@gmail.com

ORCID : 0000-0002-8122-6815

DOI: 10.31122/sinefilozofi.862405

Morkoç. U. (2021). Film Üzerine Felsefi Bir Soruşturma: Stanley Cavell'in Film Ontolojisi. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 220-231. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.862405>

Received: 16.01.2021

Accepted: 22.04.2021

Extended Abstract

The relationship between film and philosophy commonly appears as the reflection of philosophical problems on the silver screen or as a discussion of the aesthetic problems of cinema with the concepts of philosophy. It can be said that Stanley Cavell's film ontology has a different feature with respect to relationship between film and philosophy. He looks film through ontological point of view. In doing so, he refers to the theoretical framework that Wittgenstein presented in his late period. With reference to Wittgenstein's theory of meaning, according to Cavell, who denies the distinction between visible and real, image is not an image of reality; on the contrary, it is the truth itself. For him, the attitude of modern philosophy that separates appearance from the reality is an illusion. Cavell bases this Wittgensteinian attitude on the ontology of the photographic image. According to this ontology, photograph is not an image of a reality but an autonomous reality. Cavell then tries to understand cinema with this ontological structure that he attributes to the photographic image. The reality of the film World and the contactlessness of the audience's actual world with the film world create a bilateral ontological structure. Cavell makes an analogy between the effect of this ontological duality on the audience and the philosophical skepticism. Hence, he calls the film the moving image of skepticism. For Cavell, the world of the film is a magical world in which the audience is in doubt between existence and non-existence.

In this study, it is aimed to clarify the ontological status that Cavell attributes to the photographic image and the relationship between film and philosophical skepticism. In addition, it will be claimed that the relationship that Cavell established between film and philosophy has an unusual quality because he uses the film as a philosophical scene. For this purpose, first the ontological structure of the image will be discussed. The extraordinary existence that Cavell attributes to photographic image is ultimately based on the rejection of the distinction between appearance and reality. According to Cavell, there is no ground on which we can distinguish between appearance and reality. This rejection which Cavell bases on the properties of the image is also one of the main features of the Late Wittgenstein philosophy. Another important subject to be discussed in this section is the production of the photographic image. Cavell emphasizes the automatism in the production process of photograph with reference to difference between photograph and painting. The absence of the human factor in this production process is very important in understanding the autonomy of the ontological structure of photographic image.

Secondly, the consequences of this ontological structure for the film will be discussed. The first consequence will be the emergence of a bilateral ontological structure. On the one hand, there is the reality of the film's world, on the other hand, the reality of the audience's world. At the same time, there is no contact between these two realities. The image in front of the audience is real due to the ontological nature of the image, but on the other hand, it is not a part of audience's reality. Cavell makes an analogy between philosophical skepticism and this dual ontological structure oscillating between being and absence. The audience's anxiety and curiosity while watching movies are similar to the skeptic's anxiety and curiosity about the reality behind the appearance. Cavell henceforth calls the film a "moving image of skepticism".

In conclusion two points will be emphasized: first, the Wittgensteinian roots of the ontological structure presented by Cavell and secondly, the originality of Cavell's method. The first is mainly related to Wittgenstein's criticisms about the concept of representation. And the second is about Cavell's use of film as a medium for philosophy. Cavell does not attempt to explain an ontological system with which he is convinced, but points to this ontological system by analyzing the ontological structure of the film. This approach is unique in the sense that the film is determined as a medium whereby philosophy is made.

Giriş

Amerikalı filozof Stanley Cavell (1926-2018) dil felsefesi, epistemoloji, estetik gibi temel felsefe disiplinleri üzerine çalışmalarıyla olduğu kadar sanat ve sinema üzerine yaptığı çalışmalarıyla da bilinir. Sanatın bir ilgi alanı olmaktan çok daha fazlasına tekabül ettiği bir çevrede büyümüş olması, hayatına sığdırdığı zengin entelektüel karşılaşmalar ve tabii ki eserlerinde izini sürmenin hiç de zor olmadığı entelektüel yetenekleri bu çok yönlü üretkenliğinin kaynaklarını oluşturur.¹ Cavell sinema ve felsefe arasında güçlü bir bağ kurar. Ona göre “[f]ilm, felsefe için biçilmiş kaftandır; felsefenin görünüş ve gerçeklik, aktörler ve karakterler, şüphecilik ve dogmatizm, varlık ve yokluk hakkında söylediği her şeye farklı bir açıdan bakar ya da bunlara bakışı değiştirir” (Cavell, 1999, p. 25). Bu anlamıyla film Cavell için bir felsefe yapma aracıdır ya da başka bir ifadeyle, felsefe yapmaya olanak tanıyan bir araçtır. Felsefi düşünüş için, felsefenin problemlerini görmek ve tartışmak için bir deneyim alanıdır. Cavell’in çalışmalarının sinema ve felsefe arasında kurulabilecek iki farklı ilişkiye işaret ettiği söylenebilir; bunlardan ilki, filmler üzerine yürüttüğü felsefi soruşturmalardır. Film ve felsefe arasındaki bu ilişkiye *filmlerden hareketle felsefi soruşturmalar* diyebiliriz. Filmler üzerine felsefi soruşturmasını 1981 yılında yayınlanan *Mutluluğun Peşinde*’de ve 1996 yılında yayınlanan *Contesting Tears*’ta derli toplu bir şekilde görebiliriz. Cavell bu kitaplarında ele aldığı bir grup filmi felsefeci gözüyle analiz eder. *Mutluluğun Peşinde*’de Hollywood’un *yeniden evlilik komedileri* olarak adlandırdığı yedi filmi inceler. *Contesting Tears* ise *meçhul kadın melodramları* sıfatıyla ortaklaştığı dört filmin incelemesinden meydana gelir. Her iki eser de filmler üzerine felsefi bir soruşturmanın nasıl yürütüleceğine dair ufuk açıcı örnekler sunar. Cavell filmlerden hareketle yürüttüğü bu felsefi soruşturmaları “film okumaları” olarak adlandırır (Cavell, 2010b, p. 12). Bu okumalarında toplumsal, kültürel ve felsefi analizler yapar. 21. Yüzyılın en önemli filozoflarından birinin gözünden filmleri değerlendirme şansı veren bu analizler bir filme nasıl yaklaşılması gerektiği konusunda ilham vericidir; ancak Cavell’a sinema felsefesi konusunda popülerlik kazandıran esas olarak bu soruşturmaları değildir.

Cavell’in film ve felsefe arasında kurduğu ikinci ilişkiye ise *film üzerine bir felsefi soruşturma* diyebiliriz. Cavell’i sinema felsefesi alanında bu derece önemli kılan film üzerine yürüttüğü bu soruşturmada konu tek tek filmler değil, kavram olarak filmidir. Cavell bu soruşturmaya film, felsefenin temel problemleri açısından pozisyonunu netleştirmeye çalışır. Film üzerine felsefi bir soruşturma olarak adlandırılabilir temel çalışması ise ilk defa 1979 yılında yayınlanan *The World Viewed (TWV)*’dir. *TWV*’in film ve felsefe arasında kurduğu ilişkinin iki açıdan özgün olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilki; deneyim, görünüş, gerçeklik, temsil, şüphe gibi felsefenin temel problemlerinden hareketle bir film ontolojisi yapıyor olmasıdır. Bu yaklaşımı özgün kılan sadece felsefenin temel tartışmalarından hareketle filmin ontolojik yapısını belirlemeye çalışıyor olması değil; aynı zamanda, bunu felsefe açısından da görece yeni sayılabilecek Yeni-Wittgensteinci bir perspektifle yapıyor olmasıdır. Cavell’in film ontolojisini özgün olarak nitelendirmemize olanak veren ikinci bakış açısı ise bu ontolojiyi yaparken kullandığı yöntemle alakalıdır. Cavell ikna olduğu bir ontolojik sistemi film ile açıklamaya çalışmaz, bilakis filmin ontolojik yapısını analiz etmek suretiyle bu ontolojik sisteme işaret eder. Bu yaklaşım filmin felsefe yapılan bir mecra olarak belirlenmesi anlamında özgündür.

Mevcut çalışmanın ilgisini Cavell’in *TWV*’de sunduğu film ontolojisi oluşturmaktadır. Çalışmanın ilk kısmı, Cavell’in fotoğrafik görüntüye atfettiği ontolojik statüyü açıklamayı hedeflemektedir. Bu kısımda deneyim açısından görüntü ve ses, deneyim nesnesi olmaları açısından fotoğraf ve resim arasında ortaya koyduğu farklardan hareketle Cavell’in görüntüye atfettiği sıra dışı var oluş açık kılınmaya çalışılacaktır. Yine bu kısımda ele alınacak temel kavramlardan birisi fotoğrafik görüntünün üretilmesi sürecindeki dolaylımsızlığa işaret eden

¹ Cavell’in entelektüel hayatının son dönemlerinde kaleme aldığı otobiyografi çok yönlü ve üretken olmasının kaynaklarını anlamak açısından oldukça ilham vericidir. Yaşamına yönelik bir muhasebe ve hatıralarını anlamlandırma çabası olarak tanımlanabilecek bu otobiyografi için bkz. (Cavell, 2010a).

otomatizm olacaktır. İkinci kısım ise film bu ontolojiyle değerlendirildiğinde karşımıza nasıl bir resim çıkacağını ortaya koymayı hedeflemektedir. Söz konusu olan film olduğunda izleyicinin içinde olduğu aktüel gerçeklik ve izlediği filmin gerçekliği arasında ikili bir yapı ortaya çıkar. Cavell bu ontolojik ikilikle çalışmalarında önemli bir yer tutan felsefi şüphecilik arasında bir bağ kurar. Bu kısımda Cavell'in işaret ettiği bu ilişki açık kılınmaya çalışılacaktır. Sonuç kısmında ise Cavell'in film ontolojisinin Wittgensteinci köklerine ve filmi bir felsefe sahnesi olarak belirlemesine vurgu yapılacaktır.

Görülenin Gerçekliği

Film ontolojisi söz konusu olduğunda akla gelen ilk isim kuşkusuz ki André Bazin'dir. Cavell, Bazin'in fotoğrafik görüntünün ontolojik yapısı üzerine tespitlerinin tamamına katılmasa da, açtığı tartışmayı takip eder. Bazin meşhur eseri *Sinema Nedir?*'e fotoğrafik görüntünün ontolojisini inceleyerek başlar. Bu incelemenin bir sanat olarak fotoğraf ve sinemaya yönelik bir inceleme olmaktan ziyade fotoğrafik görüntüyü bir deneyim nesnesi olarak ontolojik açıdan ele alan bir inceleme olduğunu göz önünde bulundurmak gerekiyor. Bazin'e göre, fotoğraf ve sinemadan önce plastik sanatlar ve özellikle resim daima bir benzerlik problemiyle karşı karşıyadır. Nesne ve temsili arasında daima bir mesafe vardır. Temsilin nesnesine ne kadar benzediği ise bu mesafenin boyutunu göstermektedir. Bazin fotoğrafın bu benzerlik düşüncesinden kendisini kurtardığını söyler (Bazin, 2000, p. 18). Böylece sinema ve fotoğraf gerçeklik arzusunun tatmin edebilen sanatsal faaliyetler olarak ortaya çıkarlar. Fotoğrafik görüntüye bu niteliği kazandıran onun *mekanikliği*dir. Resimde görüntü ressamın faaliyetiyle oluşturulur ve böylece gerçek ile temsil arasına bir perde girer. Başka bir ifadeyle temsil, nesnesinden uzaklaşır. Bazin bu problemle, ressamın nesnenin kuşatmasından kurtulma arzusu arasında bir bağ kurulabileceğine dair ipuçları verir: "Temsili kompleks'ten kurtulan çağdaş ressam fotoğrafın veremeyeceği kavramları resmetmeye başlamıştır" (Bazin, 2000, p. 18). Bazin'e göre fotoğraf makinesinin görüntü üretme sürecinde insanın bir dahli yoktur; görüntüyü var eden, her şeyi olduğu gibi gösteren bir mercektir. Bazin fotoğrafçının fotoğrafa müdahalesinin fotoğraflayacağı nesneyi seçiminde ve amacında etkili olduğunu söyler; ancak fotoğrafın üretim sürecinde bir etkisi yoktur. Böylelikle fotoğrafçının fotoğraf üzerindeki etkisinin ressamın resim üzerindeki etkisiyle kıyaslanabilir olmadığını söyleyebiliriz. Bazin fotoğraf ile nesnesi arasındaki bu dolaylısızlıktan hareketle, fotoğrafın etkisinin nesnenin kendisinin etkisine en yakın etki olduğunu söyler. Çünkü fotoğraf nesnesinin yerine geçebilecek bir duyarlılığa sahiptir. Hatta ona göre "[f]otoğrafik görüntü nesnenin kendisidir" (Bazin, 2000, p. 19).

Sinema ve fotoğraf, ürettikleri görüntüler açısından türdeş olsa da Bazin'e göre aralarında bir zamansallık farkı vardır. Fotoğraf nesnenin belli bir anını dondurur. Bazin bunu "zamanı mumyalamak" olarak tanımlar (Bazin, 2000, p. 19). Zamanın akışındaki nesnenin yaşanmış bitmiş bir anı fotoğrafla beraber bu akıştan çekilir. Fotoğraf bu anlamda bir nesnenin zamandaki akışındaki bir anın dondurulmasıdır. Sinema ise fotoğrafik görüntüyü kullandığı için bir yandan nesnenin kendisini gösterebilirken öte yandan fotoğraftan farklı olarak sadece belli bir anı değil, anların akışını yani bir sürekliliği gösterebilme kudretine sahiptir. Sinemanın gücü bununla da sınırlı kalmaz; fotoğraf ve fonografin birleştirilmesi yani görüntüye sesin de eşlik etmesi gerçekliğin yeniden üretilmesi anlamında sinemayı daha da güçlendirmiştir. Bazin'in teknik gelişmelerin sağladıklarına yönelik bu olumlu tavrını değerlendirirken söz konusu olanın bir sanat olarak sinemadan ziyade fotoğrafik görüntünün ontolojisi olduğunu gözden kaçırmamak gerekiyor.

Bazin'in sinema ve fotoğrafik görüntü üzerine bu tespitleri *TWV*'in ortaya çıkışında etkili olmuştur. Cavell her ne kadar Bazin'in sinemanın özüne dair saptamalarına eleştirel yaklaşırsa da onun görüntünün ontolojik statüsüne dair sorgulayıcı yaklaşımını benimsediğini söyleyebiliriz. *TWV*'in da çıkış noktası, tıpkı Bazin'de olduğu gibi, temsil ile nesne arasındaki ilişkide fotoğrafın statüsünün farklı olduğu fikridir. Ona göre de fotoğraf ile nesnesi arasındaki

ilişki bir benzerlik ilişkisi olamaz. Bunu söylerken Bazin'le benzer bir noktadan hareket eder; temsil ile nesnesi arasında kurulacak ilişkiyi bozabilecek bir dolayım yoktur. Fotoğrafın bize sunduğu, şeylerin benzerleri değil, bilakis şeylerin kendileridir (Cavell, 1979, p. 17). Bu durumda, bir fotoğrafa baktığımızda gördüğümüz nesnenin kendisiyse, fotoğrafı çekilen ile fotoğraf arasındaki fark ortadan kalkmış olmaz mı? Bu yaklaşıma göre Charlie Chaplin'in fotoğrafı Charlie Chaplin değildir. Ancak Chaplin'in fotoğrafını gösterip 'bu Chaplin değildir' dediğimde de ortada bir problem olduğu açıktır.

Cavell bu özel durumun görüntünün ontolojik yapısıyla alakalı olduğunu düşünür. Ona göre görüntüde seste olmayan bir durum söz konusudur. Sesin bir kaynağı vardır, onu bir şey üretir. Bu sebeple bir ses duyduğumuzda o sesin kaynağına doğru bakarız. Bu anlamda ses bir çağrı, bir uyarıcı niteliğindedir. Cavell görüntünün böyle olmadığını hatırlatır, görüntü neyin görüntüsü diye bir yere bakmayız. Zira bakmakla görülebilecek tek şey görüntünün kendisidir, onun ses gibi kendisine baktığımızda göreceğimiz bir kaynağı yoktur. Bir piyano dinletisinde duyduğum piyano değil, piyanonun sesidir. Bir piyano görmediğim zaman da piyano sesi duyabilirim. Duyduğum ontolojik olarak aynı şeydir, hatta iyi cihazlara sahipsem ampirik olarak da aynı şeyi duyduğumu söyleyebilirim. Bir ses mükemmel olarak taklit edilebilir ancak görsel bir şeyin bu şekilde taklit edilebileceğini söyleyemeyiz. Buradaki problem, fotoğrafın nesnesinin bir kopyası olup olmadığı değil, eğer nesnesinin bir kopyasıysa dahi, bir ses ile o sesin kopyasının arasındaki ilişkiyi fotoğrafla nesnesi arasında göremeyeceğimizdir. Bir kayıt, söz konusu sesi yeniden üretir ancak bir fotoğrafın o görüşü/görünüşü/bakışı yeniden ürettiğini söyleyemeyiz. Çünkü Cavell'a göre görünüş sıra dışı bir varoluştur, nesnenin bir görüntüsü değil bilakis nesnedir. Bu noktada görünüşün nesneden gelen duyu verileriyle oluştuğu iddiasına yanıt vermek gerekiyor. Eğer fotoğraf bir nesneden gelen duyu verilerinin aynılarını sağlamak yoluyla o nesnenin fotoğrafı oluyorsa onun bir nesnenin fotoğrafı olduğunu nasıl söyleyebiliriz? Nesneyle fotoğrafı arasında nasıl bir ontolojik ayırmadan söz edebiliriz? Nesneyle tek temasımız görüntüyse ya da başka bir ifadeyle, bir nesnenin varlığı onun görüntüsünün duyularımızdaki uyarılarıysa, nesne ve görüntüsü arasında nasıl bir ayırım yapabiliriz? Fotoğrafın bize sağladığı duyu verileriyle nesnenin sağladığı duyu verileri arasında bir fark yoksa fotoğrafın kendisi dışındaki bir nesnenin fotoğrafı olduğunu nasıl söyleriz? Bu soru Cavell'ın film ontolojisi açısından oldukça kritik bir sorudur. Görüntüyü bir gerçekliğin tezahürü olarak kabul eden epistemoloji anlayışından farklılaştığı nokta burasıdır. Görüntünün arkasındaki gerçeğe dair bir şüphe ve dolayısıyla kaygı taşımanın kategorik olarak insanın bilgi kapasitesinin sınırları dışında kalan bir varsayım olduğunu düşünür. Cavell'a göre nesnelere bir görüntü üretmezler ya da nesnelere bir görüntüsü yoktur. Var olanlar görüntülerdir ve var oluş varlığa yüklenen bir nitelik değildir. Bütün 'nitelik'ler soyulduğunda bir varlık kalmaz.

Görüntü olarak fotoğrafın ise özel bir yeri olduğunu söyleyebiliriz. Cavell fotoğrafın yeniden şekillendirme, bir görüntüyü basma ya da bir nesnenin izleyende sağladığı etkilenimi yeniden sergileme dışında bir niteliği olduğunu düşünüyor. Çünkü bunların her biri orijinalden ontolojik olarak bir farklılaşmayı içeriyorlar; oysaki fotoğrafta orijinal hala her zaman olduğu haliyle sunulmaya devam eder. Fotoğraf el yapımı değildir, makinenin üretimidir, algılayıp yeniden üreten bir özne girmez işin içine. Böylelikle fotoğrafta üretilen, dünyaya dair bir izlenim değil, dünyanın bir görüntüsüdür. Cavell, Bazin'in fotoğrafın mekanikliği olarak adlandırdığı bu durumu fotoğrafın otomatizmi olarak adlandırır. Bazin mekanizm ile fotoğrafın gerçeklik konusundaki takıntımızı tatmin ettiğini söylüyordu. Cavell da fotoğrafın bu özelliği nedeniyle modern insanın öznellikten kurtulup nesnenin kendisine ulaşma arzusunu tatmin ettiğini söyler. Ressam bir benzerliği arzu ederken, fotoğraf insanoğlunun gerçeklik arzusunu tatmin eder. Resim dünyanın bir görüntüsünü değil, dünyanın bizdeki bir görüntüsünü sunmayı hedefler. Sunulan ile dünya arasında öznellik yer alır. Ressam bir dolayım olarak her daim resmin bir parçasıdır. Cavell, fotoğrafın otomatizm sayesinde insan failini aradan çıkararak bu öznelliğin üstesinden geldiğini düşünür. Gerçeklikle bağlantımızdaki inancı sürdürmek,

varlığımızı sürdürmek için resim dünyanın durgunluğunu kabul eder. Fotoğraf, bizim yokluğumuzu kabul ederek dünyanın sürekliliğini korur (Cavell, 1979, pp. 23-24).

Fotoğraftaki bir binanın arkasında ne olduğunu sormak meşrudur, aynı şekilde kadrajın dışında ne olduğunu sormak da meşrudur. Ancak aynı şey resim için geçerli değildir. Resim iki başı mamur bir dünya sunar, o dünya ressamın tasarlayıp tuvale aktardığı bir dünyadır ve resmin çerçevesi o dünyanın sınırlarını belirler. Oysaki fotoğraf gerçek dünyanın bir görüntüsüdür ve bu görüntü bütüncül dünya görüntüsünün içerisindeki bir parçayı temsil eder. Fotoğraftaki nesnelere ilgili sorular sorabilirsiniz çünkü bu soruların dünya içerisinde yanıtları vardır. Ancak bir manzara resmindeki dağın arkasında ne olduğunu sormanın hiçbir anlamı yoktur. Resmin çerçevesi resmin dünyasının sınırlarıdır. Resim bir dünyadır; fotoğraf ise bir dünyanın fotoğrafıdır (Cavell, 1979, p. 24). Fotoğraf kırılmıştır ama makasla ya da falçatayla değil, bizatihi kamerayla. Bir fotoğraf kırıldığında dünyanın geri kalanı da kesilmiş olur. Otomatizmin bir diğer önemli işlevi de burada ortaya çıkar. Fotoğrafa bakan özne olarak 'ben' de fotoğrafın kesip aldığı gerçekliğin dışında kalırım. Fotoğraf özne dolayımından bağımsız bir dünya görüntüsü sunar. Cavell'in fotoğrafın modern insanın öznellikten kurtulup nesnenin kendisine ulaşma yönündeki arzusunu tatmin edeceğini söylemesinin nedeni budur. Dünyanın akışından bir görüntünün kesilip çıkarılması dünyanın geri kalanı olduğunu zımnî olarak ima eder ve bu kırılmanın kendisinin bir anlamı vardır. Kameranın bir nesneyi kadraja alıp bir diğerini almaması fotoğrafik deneyimin anlamı açısından oldukça önemlidir. Fotoğrafa anlamını veren artık temsili olduğu gerçeklik değil, gerçeklik içerisindeki konumudur. Fotoğrafın anlamı da akan gerçeklik içerisinde hangi görüntünün ne şekilde alındığıyla belirlenir. Fotoğrafçı böylelikle hangi görüntüyü ne şekilde alacağını belirleyerek fotoğrafa anlamını vermiş olur.

Şüpheliğin Hareketli Görüntüsü

Cavell fotoğrafik görüntüye atfettiği bu ontolojik yapıyı sinemaya da uygular. Sinemayı "şüpheliğin hareketli görüntüsü" olarak tasvir eder. Felsefesinde oldukça geniş bir yer tutan şüphelilik tartışmasının Cavell tarafından büyük oranda ontoloji bağlamında ele alındığı gözden kaçırmamak, sinemaya getirdiği felsefi bakışın sembolü haline gelen bu ifadeyi daha anlaşılır kılacaktır. Cavell şüpheliği modern felsefenin merkezi teması olarak görür. Ona göre modern felsefedeki şüphelilik tartışması son noktada, dünyanın varlığına ilişkin bilgiyi epistemolojik açıdan belirlediğimiz tüm kriterleri tatmin edecek şekilde elde etmenin imkanı üzerine bir tartışmadır. Bu anlamda şüphelilik varlığa ilişkin özsel bir kaygı olmaktan ziyade bir yöntem tartışmasına evrilmiştir. Söz konusu olan, varlık probleminden ziyade varlığın bilgisinin hiçbir kuşkuya yer kalmayacak şekilde mümkün olup olmadığı problemidir. Bilgi kapasitemizden hareketle, varlık hakkında şüpheli bir yaklaşıma sahip olmak "dünyayı bilemeyiz o halde belki de bir dünya yoktur" demektir (Cavell, 1998a, p. 324). "Oysa şüpheliğin buradaki iddiası, dünyanın var olduğunu bilemeyeceğimiz için, mevcut olmasının bizim için bilmenin bir işlevi olamayacağıdır" (Cavell, 1998a: 324). Böylelikle Cavell varlığa ilişkin özsel sorunun bilmenin bir işlevi olamayacağını iddia etmek suretiyle, modern felsefenin varlığa ilişkin şüpheli tavrını reddetmiş olur. Cavell'a göre dünyanın varlığı bilinemesi de kabul edilmelidir; aksi takdirde şüpheli etmenin kendisi dahi mümkün olmaz. Bu bakış açısında Wittgenstein'in *Kesinlik Üzerine*'sinin² etkisi olmuştur. Wittgenstein en genel hatlarıyla söyleyecek olursak, şüpheli edebilmek için şüpheden muaf bazı kabullerin olması gerektiğini söyler. Her şeyin varlığını reddetmek mümkün değildir, reddedebiliyor olmak dahi bazı şeylerin kabul edildiğini gösterir. Başka bir ifadeyle, her şeyden şüphelenmek mümkün değildir. "Her şeyden kuşkulandırmaya çalıştığınızda, herhangi bir şeyden kuşkulandırmaya kadar ilerleyemezsiniz. Kuşku oyununun kendisi kesinliği varsayar" (KÜ, 115). Wittgenstein'in KÜ'deki temel problemi şüpheliğe karşı bir argüman geliştirmek değil, şüpheliğin sınırlarını ortaya koymaktır. Bilgi konusu olacak önermelerden söz edebilmek için bilgi konusu olmayan

² *Kesinlik Üzerine* (KÜ) ve *Felsefi Soruşturmalar* (FS) Wittgenstein'in birçok eserinde olduğu gibi paragraf notasyonu ile kaleme alınmışlardır ve Wittgenstein üzerine yapılan çalışmalarda referans için yaygın şekilde bu notasyon takip edilir. Bu çalışmada da aynı yol izlenmiştir.

bazı kabullerin var olması gerektiğini söyler. Bu kabulleri *menteşe önermeler* olarak adlandırır. “[...] sorduğumuz sorular ve kuşkularımız, bazı önermelerin kuşkudan muaf olmasına bağlıdır; bu önermeler soru ve kuşkularımızın üzerinde döndüğü menteşelere benzer” (KÜ, 341). Dolayısıyla Wittgenstein’a göre şüphecilik temel açmazı bir kesinlikten hareket etmek zorunda olmasıdır. Wittgenstein’daki bu temayı Cavell’in şüphecilik eleştirisinde de izleyebiliriz. Dünyanın varlığına ilişkin sorunun, bilmenin bir işlevi olamayacağını söylerken tam da bunu kastetmektedir. Böylelikle şüphecilik ortaya koyduğu sorun, yaygın bir şekilde kabul edildiğinin aksine, bir epistemolojik kriz değil, insanın dünyayla ilişkilene tarzına dair daha büyük bir kriz olarak ortaya konulmuş olur. Cavell bu krizi Wittgenstein’ın insan ve dünya arasında kurduğu yeni ilişkilene tarzıyla aşmayı dener.³

Şüphecilik yukarıda bahsettiğimiz açmazını görünmez kılan, şüphecinin şüphe edebilmesini olanaklı kılan kabullerin anlam dünyası içerisinde konuşmasıdır. Wittgenstein’ın kavramlarıyla söyleyecek olursak şüpheci, menteşe önermelerin sınırlarını belirlediği bir dil dünyası içinden konuşur. Ancak bu dilin kuralları ve araçlarıyla sanki bu dünyanın dışı hakkında konuşuyormuş gibi hissederiz. Bu “anlığımızın dilin araçlarıyla büyülenmesidir” (FS, 109). Anlama yetimiz dilin bu sınırlarını görmez ve sanki böyle sınırlar yokmuşçasına davranır. Oysaki Wittgenstein’a göre var olanlar gözümüzün önündedir ve gizli olan da bizi ilgilendirmez” (FS, 126). Şüpheci, gözün görebileceğinin ötesiyle ilgilendiği için hata yapmaktadır ve bu hata görebildiklerimizle gerekçelendirildiği için görünmez kılınmaktadır. Kurucu nitelikteki menteşe önermelerin belirlediği gramere uygun, kurallı cümlelerle ifade ediliyor olması, sorunun anlamsız olduğunu görmeyi güçleştirir. Michael Williams bu durumu bir *anlam sanrısı* olarak ifade ediyor:

Cavell, şüphecinin gramer açısından uygun cümlelerle konuşmasına rağmen, onları tuhaf ve nihayetinde anlaşılmaz bir şekilde kullandığını savunuyor. Bu bir tür anlam sanrısıyla sonuçlanır. Şüpheci, tanıdık kelimeleri ve cümleleri kullanır. Ancak bu, onlarla neyi kastettiğini anlamayı imkansızlaştırıyor. Ne anlama geldiklerini bildiğimiz için, ne olduğunu tam olarak kavrayamasak bile, şüphecinin yaptığı açıklamaların bir anlamı olmalı gibi görünüyor (Williams, 1991, p. 16)

Wittgenstein açısından anlam dil bağlamı içinde, dilin kullanımıyla var olur. Şüphecinin, anlamı bu bağlamın sınırlarının dışında araması bir sanrıya yol açar. Bu aynı zamanda insan zihniyle varlık dünyası arasındaki mesafenin de açılması anlamına gelmektedir. Bir yanda insan zihninin erişimi olan dil dünyası, öte tarafta bu dünyanın sınırlarının ötesinde bir gerçeklik; bir yanda temsiller öte tarafta temsil edilenler. Cavell bu durumu geleneksel epistemolojinin ikilemi olarak adlandırır (Cavell, 1998b, p. 220). Ona göre şüphecilik, insan duyusunun konusu olanlar ve bu duyuya kaynaklık eden gerçek arasındaki ayrımın şekillenir. İnsan zihni ve gerçek dünya arasında bir uçurum olduğu varsayımına dayanan bu ayrım *transandantal bir yanılısamadır* (Cavell, 1998b, p. 239). Görünüşlerin arkasında yer alan gerçeklikleri, varlığın özü olarak tanımlamayan ve kesin bilgiyi buraya hapseden geleneksel epistemoloji bir yanılısma içerisinde; çünkü o dünya bilgi konusu olabilecek bir dünya değildir. Kant kavram dünyamızdaki bağıntıların öznel zorunluluklarını *kendinde şeylerin dünyasındaki nesnel zorunluluklar* olarak görme eğilimimizi transandantal yanılısma olarak adlandırırken tam da sözünü ettiğimiz gibi bir yanılısamadan bahsetmektedir (Kant, 2000: A 297-B 354). Benzer bir şekilde Wittgenstein da dil ile dilin sınırlarının ötesine geçmeye çalışmak manasına gelen bu tür bir çabayı bir yanılısma olarak tanımlar (FS, 96). Geç dönem Wittgenstein’ın felsefeye yönelik temel eleştirisi de filozofun bu yanılısamayı aşamaması olarak tanımlanabilir (FS, 119).⁴

³ İnsan ve dünya arasındaki yeni ilişkilene biçimi açısından Wittgenstein’ın kurucu kavramı *yaşam biçimidir*. Wittgenstein’a göre *uzlaşma* dahil olduğumuz yaşam biçimi bazı kabulleri içerir. Cavell uzlaşım yoluyla bir yaşam biçimine dahil olmakla beraber dünya ve insan zihni arasındaki çarpık ilişkinin düzeleceğini, aralarında var olduğu düşünülen uçurumun kapanacağını söyler (Cavell, 1999, p. 109). İnsan ve dünya arasındaki bu Wittgensteinci okumayı Cavell’in da öncülleri arasında yer aldığı Yeni Wittgensteinci ekolün terapötik Wittgenstein yorumu olarak adlandırabiliriz. Çalışmamızın kapsamını aşacağı kaygısıyla burada daha fazla detaylandırmadığımız bu okuma için bkz. (Cavell, 1999).

⁴ Wittgenstein bu felsefe eleştirisine yine felsefe içerisinde yanıt verir. Felsefedeki amacını “[...] sineğe sinek hokkasından çıkış yolunu göstermek” (FS, 309) olarak tanımlarken bu yanılısamadan kurtulmak için felsefenin taşıdığı terapötik potansiyele işaret etmektedir.

Geldiğimiz bu noktada, nesne ile temsili arasındaki mesafe olarak tespit ettiği ikilemin yani transandantal yanılısamanın reddedilmesinin Cavell'in görüntü ontolojisinin temelini oluşturduğu söylenebilir. Bir şeyi gördüğümüzde onun neyin görüntüsü olduğunu sormak bir yanılısamadır; zira bu soru zımni olarak gördüğümüzün arkasında ona kaynaklık eden bir başka gerçek olduğunu dile getirmektedir. Onun arkasındaki gerçekliğe her ulaşma denemesinin hüsrarla sonuçlanacağını biliyoruz çünkü onun *arkasındaki* olarak tarif ettiğimiz dünya bilgi sınırlarının ötesinde bir dünyadır ve bu sınırların ötesinde bir dünyanın varlığı ya da yokluğu hakkında konuşmanın bir anlamı yoktur. Varlığından ya da yokluğundan söz etmenin anlamsız olduğu, peşine düştükçe dilin sınırlarına tosladığımız bir dünya. Böylece, gördüğümüzün anlamının görünenin ötesinde olduğunu düşünmenin bir anlam sanrısı olduğunu söyleyebiliriz.

Cavell'in fotoğrafik görüntüye atfettiği bu ontolojinin kuşkusuz ki sinema açısından da kimi sonuçları olacaktır. Cavell *TWV*'in henüz başında şu soruyu sorar: “[Y]ansıtıldığında ve görüntülendiğinde gerçeğe ne olur?” (Cavell, 1979, p. 16). Film söz konusu olduğunda çok farklı ontolojik düzlemlerin ortaya çıktığını söyleyebiliriz. İlk karşımızda filmin gerçekliği var ve biz izleyici olarak bu gerçeğin bir parçası değiliz. Biz o dünyada olup bitenleri izleriz ancak o dünyanın bizimle bir etkileşimi yoktur. Benzer bir şekilde bizim de o dünyayı izlemek dışında o dünyaya bir erişimimiz yoktur, orada olup bitenlere müdahale edemeyiz. Dolayısıyla iki ayrı gerçeklikten/ontolojik düzlemden söz edebiliriz: filmin gerçeği ve seyreden gerçeği. Cavell'a göre beyazperde, izleyiciyle perdeye yansıyan dünya arasına aşılabilir bir sınır çizer. İzleyici perdedeki dünyada olup bitenin tamamen dışındadır, o dünyaya erişimi yoktur. Kendinin dahil olmadığı bir dünyayı izlemektedir. İzleyicinin ontolojik düzlemiyle filmin ontolojik düzlemi birbirinden tamamen farklıdır. Beyazperde bu iki ontolojik düzlemin ayracı gibidir. Beni filmin dünyasından perdeleyerek görünmez kılar, o dünyanın varoluşunu da perdeleyerek benden bağımsız kılar (Cavell, 1979, p. 24). Bu iki dünyanın gerçeklikleri açısından bakıldığında şöyle bir durum ortaya çıkar. Filmdeki dünya açısından izleyicinin ontolojik dünyası var değildir. İzleyici olarak bizim gerçeğimiz perdede görüntülenen dünyanın bir parçası değildir. Başka bir ifadeyle bizim gerçeğimiz perdedeki dünyada *yoktur*⁵. Öte yandan, izleyici olarak bizim dünyamız açısından ise perdede seyrettiğimiz dünya, filmin çekildiği zamanın gerçeklik dünyasından alınmış şu anda olmayan bir dünyadır yani *yoktur*. Görüntünün ontolojisinden söz ederken altını çizdiğimiz gibi duysal açıdan beyazperdedeki dünyayla olgusal dünyanın izleyiciye sundukları arasında bir fark olmadığını göz önüne alacak olursak, perdede izlediklerimiz bir yandan da gerçek olarak karşımızda durmaktadır. Yani karşımızdaki görüntü olgusal dünyada olup biten olayların kaydı olması sıfatıyla izlendiği anda yok olsa da, gerçekliğe ilişkin algılarımızı tatmin etmesi anlamında vardır. Görünüş ve gerçeklik arasındaki farkı transandantal bir yanılısama olarak reddettikten sonra karşımızdaki bir görüntünün gerçek olmadığını söylemek mümkün değil. Çünkü bir varoluş biçimi olarak görüntünün, varlığın bir yüklemi olduğunu söylemek Cavell'in Wittgenstein etkisiyle tesis ettiği görüntü ontolojisi fikriyle çelişir. Dolayısıyla bir film izlediğimizde birbirleriyle etkileşimi olmayan iki farklı gerçeklik görürüz. Bu duruma “filmin ontolojik iki yüzü” denilebilir (Schmerheim, 2013, p. 94).

⁵ Kimi zaman filmdeki bir *karakter* filmin hikayesinin dışına çıkıp bir kamera aracılığıyla direkt olarak izleyiciye seslenir. İzleyiciyi filmin kurgusunun içerisine çekerek film ve izleyici arasındaki bariyeri kaldırmayı hedefleyen bu durum “dördüncü duvarı yıkmak” olarak adlandırılır. Bu duvar izleyicinin dünyasıyla karşısındaki kurgu arasındaki bir duvardır ve kurgunun izleyici üzerinde uyandırmak istediği etkiyi engeller. Kurgunun içinden direkt izleyicinin muhatap alınması, karşısındaki en nihayetinde perdeye yansıtılmış bir görüntü olduğu hissini aşarak izleyicinin gerçeklik duygusunu arttırmayı hedefler. Cavell için film, tam da gerçeklik hissini tatmin ettiği için büyümlü bir şeydir. Bu hissi arttıracak her şey filmin büyümlü daha da hissedilir kılar. Ancak bu durum izleyicinin dünyasıyla filmin dünyası arasındaki ontolojik temassızlığın aşıldığı anlamına gelmez. Perdedeki gerçek ile izleyicinin gerçeği hala birbirinden farklı ontolojik düzlemlerdir. Dördüncü duvar yıkıldığında yani filmdeki bir karakter ekrandan gözümüzün içine bakarak bize seslendiğinde, tıpkı kendi dünyamızdan biri bize seslendiğinde hissettiğimiz şeyleri hissetsek de, filmin dünyasının bizim gerçekliğimizin bir parçası olmadığını biliriz.

Gerçek, gerçeğin perdeye yansımaları ve izleyicinin perdede seyrettiği arasındaki ilişki göz önüne alındığında sinemanın, felsefi şüphecilik tartışmalarını yürütmek açısından oldukça verimli bir mecra olduğu söylenebilir. Cavell'in film ontolojisini şekillendiren tam da bu ilişkinin işaret ettiği felsefi tartışmalardır. Filmin bu ilişki açısından taşıdığı potansiyeli şu meşhur cümleleriyle ifade eder:

Film, şüpheciliğin hareketli bir görüntüsüdür: sadece makul bir olasılığın var olması değil, burada olan şudur, gerçek yokken normal duyularımız gerçekliği algılar- hatta, bunu kaygı verici bir şekilde yapar, çünkü gerçeklik mevcut değil, çünkü onun tüm varoluşu görünmesidir (Cavell, 1979, p. 188).

Cavell'in şüphecilikten ne anladığını hatırlarsak filmi hareketli bir şüphecilik imgesi olarak adlandırdığı bu meşhur ifadesi daha anlaşılır olacaktır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Cavell modern felsefede şüpheciliğin epistemolojik sınırların ötesine taşıdığı, görünenlerin arkasındaki gerçeği bilme arzusunun bir dışavurumu haline geldiğini düşünmektedir. Bu arzu; gerçeği, hiçbir yerde olmayan ve böylece sabit bir açısı olmayan (aslında her yerde olan), zamandan azade ve böylece belli bir zamana sabitlenmeyen (aslında her zamanda olan) bir gözle görme arzusudur. Dünyanın *sub specie aeternitatis* (ezeli-ebedi bakış açısından) bir görüşüne sahip olma arzusu. Cavell insanın bilme sınırlarının ötesinde olduğu için gerçekleşmesi imkansız bu talebin felsefeyi de insansızlaştırdığını düşünür, bu durumu "insanın reddi" olarak tanımlar (Cavell, 1998b, p. 207). Gerçeğe vakıf olmaya yönelik bu merakın ve arzunun insan üstü yeteneklere sahip olmayan insandaki tezahürü ise asla tatmin edilemeyen bir şüpheci. Filmin varlıkla yokluk arasında salınan ikili ontolojik yapısı tam da sözünü ettiğimiz gibi bir şüpheciyi tetikler. Karşımızdaki görüntü tüm varoluşu görünmekten ibaret olması itibarıyla bir gerçeklik sunar; ancak biz onun bizim gerçeklik düzlemimiz açısından var olmadığını biliriz. Cavell'in bu meşhur ifadesinde bahsettiği kaygı tam da yok olduğunu bildiğimiz bir şeyin var olduğunu görmemizle alakalıdır: bildiğimizi sandığımızı, bilmiyor olabileceğimize dair şüphe ve bunun yol açtığı kaygı.

Filmin ontolojik yapısındaki bu varlık yokluk ilişkisi filme bir güç kazandırır. Cavell filmi gerçekliğin büyüklüğü bir şekilde yeniden üretimi olarak niteler (Cavell, 1979, p. 40). Filme bu büyüklüğü yeteneği veren ekrandaki gerçeklik ile izleyicinin gerçekliği arasındaki temassızlık ve görüntünün oluşması sürecindeki mekaniktir. Bu sayede izleyici filmin gerçeğini *görünmeden* görür. "[...] Cavell'a göre filmlerin büyüklüğü, gerçeklik yansımalarını en iyi şekilde aktarabilmelerinde yatıyor" (Shaw D., 2017, p. 118). Görünmezlik, dünya her ne ise öyle görme isteğini tatmin etmek açısından büyüleyici bir araç görevi görüyor. Filmler bu yolla bir köşeye saklanıp, görünmeden, gerçekte neler olup bittiğini bilme arzumuzu tatmin eder. "Bu şekilde görmek istediğimiz şey kendinde dünya yani her şeydir" (Cavell, 1979, pp. 101-102). Cavell'a göre filmin dramasına yönelik izleyicinin taşıdığı gizli kaygı ve merak ekranda gördüğü, gerçeklik duygusunu tamamıyla tatmin eden ancak kaynağını bilmediği gerçeğe yönelik bir meraktır (Cavell, 1979, p. 189). Bu açıdan şüphecinin görünüşün arkasındaki gerçeğe yönelik merakına ve bu gerçeğe temas edememeye yönelik kaygısına çok benzer. Cavell buradan hareketle filmi şüpheciliğin hareketli bir görüntüsü olarak adlandırır.

Sonuç

Cavell'in film üzerine felsefi soruşturması, felsefenin en temel meseleleriyle film arasında nasıl bir ilişki kurulacağını göstermesi anlamında oldukça önemli bir yerde duruyor. Filmin ontolojik yapısını merkeze alan bu soruşturmanın iki önemli sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilki Cavell'in sinemada temsil tartışmalarına ilişkin iddiasıdır; görünüş ve geçelik arasındaki ikilemi aşarak, sinemada temsil tartışmasına yeni bir bakış getirir. İkincisi ise bunu yaparken izlediği yola ilişkindir. Alışılmışın aksine, felsefi bir sorgulamanın sonucunda edindiği bakış açısını sinema üzerine uygulamaz; bilakis, görüntü üzerine yürüttüğü soruşturmaya felsefi iddialarını gerekçelendirir. Bu, yürüttüğü bütün tartışmaların ötesinde filmi felsefi tartışmaların bir mecrası olarak işaret etmesi anlamında oldukça önemlidir. *TWV*'de film fiilen bir felsefe sahnesi olarak iş görür. Bu Cavell'in, giriş kısmında dillendirdiğimiz "film felsefe için biçilmiş kaftandır" ifadesinin teyidi anlamına gelir. *TWV*, Cavell'in dünya ve insan arasında nasıl bir ilişki olduğuna dair Wittgensteinci bakış açısını filme uyguladığı bir eser olmaktan ziyade, bu bakış açısını ortaya koyduğu, film ontolojisiyle pratik olarak sergilediği bir eserdir. Bu pratik sonuçtan hareketle, sinema ve felsefenin nasıl ilişkilenebileceğine dair tartışmalar açısından Cavell'in *TWV*'de izlediği yöntemin altını bir kere daha çizmekte yarar var. Cavell'in anlattıkları kadar bunları anlatırken filmi felsefi bir mecra olarak nasıl kullandığına dair pratiği de ilgiyi hak ediyor.

Altı çizilmesi gereken bir diğer nokta da Cavell'in görünen ve gerçeklik arasında modern felsefenin takındığı düalist tutuma karşı geliştirdiği reddiye ve bu reddiyeyi fotoğrafik görüntü üzerinden temellendirmesidir. Görünen ve gerçek arasında kabul edilen ikiliği transandantal yanılısma olarak tanımlayan Cavell, geç dönem Wittgenstein'in sunduğu anlam teorisinden hareketle, görülenin ontolojik statüsüne dair yeni bir perspektif sunuyor. Wittgenstein geç döneminde, anlamı dil dışı bir gerçeklikte değil bilakis dilin içinde aramamız gerektiğini söyler. Wittgenstein'a göre bir kelimenin, bir cümlenin, bir ifadenin anlamını dilin dışındaki bir gerçeklik değil; bilakis ifadenin dil bağlamı içindeki kullanılışı belirler. Anlam kullanımdır (*KÜ*, 61). Anlamı dışarıda aramak bir anlam sanrısıdır ve transandantal bir yanılısmanın sonucudur. Wittgenstein'a göre, var olan her şey gözümüzün önündedir. Görünenin arkasında, derinlerde bir yerde bir gerçek aramak felsefenin bir yanılısıdır. Bu ayrımın reddi, Yeni Wittgensteincilik olarak tanımlanan ve Cavell'in da öncülleri arasında yer aldığı düşünce ekolünün temel kabullerinden birisidir. Cavell tam da bu Wittgensteinci reddiyeden hareketle görüntüyle gerçek arasında kurulan ikiliğe karşı çıkar. Görülenin kendi ötesinde bir kaynağı olduğunu iddia edebilecek hiçbir makul gerekçe yoktur. Görülenin arkasında onu aşan ve ona kaynaklık eden bir gerçeklik olduğunu söylemek insanın bilgi kapasitenin sınırlarını aşmak suretiyle transandantal bir yanılısamaya düşmektir. Wittgenstein anlamın dilin kendi içinde, dili kullanma kurallarını tanımlayan gramer aracılığıyla belirlendiğini söyleyerek dili transandantal bir belirleyenden özgürleştirmektedir. *Dilin otonomisi* olarak adlandırılan bu durumu Cavell'in fotoğrafik görüntüye yaklaşımında da görürüz. Görüntü de tıpkı dil gibi kendi dışında bir gerçeklikten bağımsızdır ve kameranın görüntü üretme sürecinin mekanikliği nedeniyle öznenin de bağımsızdır. Cavell'in fotoğrafın otomatizmi olarak adlandırdığı bu durum böylece fotoğrafik görüntüye otonomi de kazandırmış olur. Bu otonomi *TWV*'in ilerleyen kısımlarında sinemayı büyü kılan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu büyü, kendi dışındaki her türlü gerçekten bağımsız ve herhangi bir öznenin dolayımına girmemiş bir dünyayı görünmeden izleyebilmenin büyüüdür. Cavell'in film ontolojisi bu büyüün sırrını felsefi olarak açık kılmakla kalmıyor, felsefenin temel problemlerine yönelik bir perspektifi de görüntü aracılığıyla açık kılıyor.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Bazin, A. (2000) [1967]. *Sinema Nedir?* Çev. İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Cavell, S. (1979) [1971]. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Massachussets, London: Harvard University Press.
- Cavell, S. (1996). *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cavell, S. (1998a) [1969]. *Must We Mean What We Say*. Melbourne, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cavell, S. (1998b) [1979]. *The Claim of Reason*. Oxford: Oxford University Press.
- Cavell, S. (1999). "An Interview with Stanley Cavell". *Harvard Journal of Philosophy*, Sayı: VII, ss.19-28.
- Cavell, S. (2010 a). *Little Did I Know: Excerpts from Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Cavell, S. (2010 b) [1981]. *Mutluluğun Peşinde: Hollywood'un Yeniden Evlilik Komedi*. İstanbul: Metis.
- Kant, I. (2000) [1781], *Critique of Pure Reason*, Çev. ve Ed. Paul Guyer, Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schmerheim, P. A. (2013). *Skepticism Films: Knowing and Doubting The World in Contemporary Cinema* (Yayımlanmamış doktora tezi, Amsterdam Üniversitesi, Amsterdam).
- Shaw, D. (2017). "Stanley Cavell on the Magic of the Movies". *Film-Philosophy*. 21(1). ss.114-132.
- Williams, M. (1991). *Unnatural Doubts: Epistemological Realism and the Basis of Scepticism* Princeton: Princeton University Press.
- Wittgenstein, L. (2007) [1953]. *Felsefi Soruşturmalar*. Çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Wittgenstein, L. (2009) [1969]. *Kesinlik Üzerine*. Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Metis.

-Araştırma Makalesi-

Yaşamın ve Ölümün Büyüsü: Terrence Malick'in Tarih Temalı Sinema Filmlerinde Doğa-İnsan-Savaş İlişkisi

Sinan Vardar*

Özet

Yaşamın hatlarının, doğal ve yapay sınırlılıklar içerisinde, ritüelistik bir görüntü arz eden ölüm anına dek an be an yeniden keşfedildiği; çatışmanın insan varoluşundaki görünümünün etkili bir sinema dili ile çarpıcı bir anlatıya dönüştürüldüğü Terrence Malick'in sinematografisinde tarihsel olanın işlenişi, insan-doğa ve ben-öteki ilişkilerinin -felsefi hatları minvalinde- özgün bir serencamını sunar.

"Aşk", "büyü", "ölüm", "savaş", "yitim", "sonsuzluk" gibi kavramlar ekseninde ortaya konulan bu tarih temalı anlatılar, insan açısından temel ontolojik sorunsallar arasında gösterilebilecek olan benliğin temellendirilmesi hususunda sinema dili ile pekiştirilmiş tartışmalar barındırır. Karşılaşılan öteki karşısında benliğin yeniden kurulumuna ve bu suretle kültürel belirlenimciliğin sorgulanmasına ilişkin bu anlatılar, Malick'in tarih temalı sinema filmlerinin temel dinamiklerindedir.

Çalışmamızda, II. Dünya Savaşı yıllarında, ABD ordusuna bağlı kuvvetlerin Pasifik Cephesi'ndeki çatışmalarının ortasında kalmış, savaşla iç içe yaşamakta olan bireylere mercek tutan The Thin Red Line [İnce Kırmızı Hat] (1998) ve Kuzey Amerika topraklarındaki kolonizasyon faaliyetlerinin başlangıcına tekabül eden bir tarihsel evrede belirginleşen kültürel farklılık ve ötekilik hususunu işleyen The New World [Yeni Dünya] (2005) sinema filmleri, bahsini etmiş olduğumuz hususları tartışma olanağı tanıyan sinematografik özellikleri hasebiyle mercek altına alınacaktır. Yürütülecek soruşturmalar boyunca tarih felsefesi, benlik sorunsalı, benliğin kurulumu, kültürel belirlenimcilik, doğa-insan ilişkisi, savaşın insan üzerindeki etkileri minvalinde ortaya konulmuş felsefi yaklaşımlara dayalı değerlendirmeler, ilgili sorunsallar ile ilişkisinde hem bir anlatı/tartışma zemini hem de ana tema olarak ele alacağımız tarih nosyonu ekseninde sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Terrence Malick, savaş, doğa, insan, tarih.

* Arş. Gör., Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Kocaeli, Türkiye.

E-mail: sinan.vardar@kocaeli.edu.tr

ORCID : 0000-0001-5192-5677

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871594

Vardar, S. (2021). Yaşamın ve Ölümün Büyüsü: Terrence Malick'in Tarih Temalı Sinema Filmlerinde Doğa-İnsan-Savaş İlişkisi. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 232-259. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871594>

Geliş Tarihi: 31.01.2021

Kabul Tarihi: 09.06.2021

-Research Article-

The Magic of the Life and Death: The Relationship Between Nature, Human and War in the Terrence Malick Films With Historical Content

Sinan Vardar*

Abstract

The lines of life which are to discover again and again till the death which has ritualistic faces convert to an effective narration in Terrence Malick's cinematography. All the narrations in Malick's movies about historical include and examine relations between human and nature and own and other.

These historical-themed narratives, which are put forward on the axis of concepts such as "love", "magic", "death", "war", "loss", "eternity", contain discussions reinforced with the language of cinema based on the self, which can be shown among the problematic issues based on humanity. These narratives on the reconstruction of the self in the face of the other encountered, and thus the questioning of cultural determinism are among the basic dynamics of the history-themed movies of Malick.

*In our study, we will examine and argue the topics such like issue of selfdom, constructing of selfdom, cultural determinism, relations between man and nature through Malick's *The Thin Red Line* (1998) and *The New World* (2005) movies. Throughout the investigations to we carry out, we will evaluate the philosophy of history, the problem of the self, the establishment of the self, cultural determinism, the relationship between nature and human, based on related philosophical approaches.*

Keywords: *Terrence Malick, war, nature, human, history.*

* Res. Assist., Kocaeli University, Faculty of Art and Science, Department of History, Kocaeli, Turkey

E-mail: sinan.vardar@kocaeli.edu.tr

ORCID : 0000-0001-5192-5677

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871594

Vardar. S. (2021). Yaşamın ve Ölümün Büyüsü: Terrence Malick'in Tarih Temalı Sinema Filmlerinde Doğa-İnsan-Savaş İlişkisi. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 232-259. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871594>

Received: 31.01.2021

Accepted: 09.06.2021

Extended Abstract

Purpose

In our study, we will discuss Malick's basic claims about existence and try to relate these to their cinematographic content. For this purpose, we will mention Martin Heidegger's existentialism, because of its effects on Malick's creativity. Malick, as a philosopher, or "philosophical filmmaker" as Robert Sinnerbrink mentioned, discusses the being like the Heidegger did, and relates it with nature, death, and time. According to Heidegger, time is the base of possibility of existence of Dasein, which the chief characteristic of human being, but with Heidegger's quotes, Dasein is not human nor nothing other than man. Dasein is the key concept which informs us about status of being in Heidegger's philosophy. According to him, when we mention the human, we mention the Dasein as well. Because humankind exists as a being-in-the-world and has left into a *Geworfenheit* [thrownness]. Humankind has pain because of this thrownness, and can not find its symbolic home, which will end all of his existential issues. So, humankind has to find its real home, otherwise the anxieties which arise from this uncertainty would go on.

Method

When discussing the representations of existence in Malick's historical films, we will mostly benefit from Heidegger's ontological theories, Nietzsche's discourse of war, the perception of human as good and evil in Taoism, and *Geworfenheit*, one of the key concepts of understanding human. In addition to these, we will discuss relations and conflicts between own and other through Gadamer's philosophical works. Also, in this section, we will use the theories of cultural determinism and approaches to acculturation to explain the stories of the movie characters through some reference scenes taken from the movies. We will try to put forward the Malick not only as an auteur, as a "cine philosopher" as well.

Results and Discussion

The historical characters represented in Malick's historical movies have anxieties emerged from unsolved questions about being, so every character goes journeys to get the meaning which enrich lives and obviate depressions. Cpt. John Smith, in *The New World* movie, aims to find his symbolic home, because that home links with solvation of his rooted problems, according to him. Smith leaves a civilised world behind and when he steps on a alien land, he no longer has any home in context of real nor symbolic. He finds himself an alienated man: all natural objects that cause him fear, such as trees, grass or rivers, become meaningless and give no hope for salvation. When he meets the locals, he discovers pristine lives that prompted her to rethink the real home and thus begin to recognize the meaning hidden in the shapes of nature. He conceives the being as natural ones, lives, war, and of course time. Just like Smith, Pvt. Witt in *The Thin Red Line* movie, experiences every moment that shows him the real life hidden in the nature scorched with bloody conflicts. Witt is sent to that land as a soldier, but refuses to kill just like her close friend Ash. Both Smith and Witt's journeys have fated with death: Smith dies symbolical by leaving his real home in the land, where he found the meaning of being; Witt, on the other hand, dies by an enemy bullet while he trying to save one of his brothers in arms. We audiences watch each of these stories as debates and presentations about being.

The *Thin Red Line* and *The New World* feature films differ significantly from different productions that deal with the same historical periods by processing the multidimensional loss of war brought about by the war, landlessness, and the sensation of Being through striking character models. In particular, the philosophical background encountered in *The Thin Red Line* is a source of a different narrative that cannot be compared with the *Saving*

Private Ryan movie, which was released in the same year. Indeed, unlike the other example, *The Thin Red Line*, within its cinematography, follows a pattern guided by the reasoning and questioning that are embedded in these scenes, not action scenes. This theme, which is one of the principal lines of Malick's cinematic style, which we know and can see with Heidegger's intense influence, has given the relevant films their actual identity. However, as Nietzsche emphasizes, the phenomenon of war, which has been conveyed in relation to the state of decay, has made armed conflicts one of the key representations that bring about the destruction of the ego, by removing them from being merely a ritual of killing lives. In the movies, it is possible to see the traces of this decay moment by moment in the situations of the soldiers who killed by using weapons. Malick, who presents war as the beginning of decay, still portrays each of the principal characters who fight as individuals wandering between life and death and accepting the responsibility of this action while wandering. That he owns this responsibility leads him to take part in the world and to inaction in places. In this two-sided image, the human senses the Being through his own existence and other beings with which he relates. However, the optimistic picture that appears until the end of the first half of the films leaves its place in the second half to show signs of decay, becoming homeless again and ultimately dying. Malick's principal characters cannot find happiness; they are the representations of the modern man, destined to grapple with and always lose, with the anxieties and depression of modern technique.

The *New World* and *The Thin Red Line* films, where we can see the main lines of Terrence Malick's cinematographic narrative style, contain quite striking images and allegories when reconsidered in the axis of "nature", "human", "war", "life" and "death". Life, just like death, encompasses the characters in nature that people who encompass everything can perceive and feel phenomena based on their own Beings or lives. These films, in which war is not fought solely with weapons, in which the characters are thrown between their inner worlds and external realities in order to be, but to ease their longing for a home-imaginary, present a rather original narrative with their interpretation of "decay" as losing sincerity or being stuck between these two poles. However, in these films where the use of weapons / warfare appears as an ethical distinction, we see the indigenous image as the opposite of modern man and the fighting man and war.

Malick's related films stand out as important original cinema productions in which fundamental debates about existence. The representations of nature, especially seen in *The New World* and *The Thin Red Line* films, the different holds examples of the person who grasps the existence within the framework of both himself and the world in which he interacts, in scenes where the characters interact with them. This factor, which determines the dynamics of the approach of the principal characters towards the new cultures they encounter, has served as the basis for intercultural interaction and trying to eliminate the *Heimatlosigkeit* [homelessness] felt as an effect of modern technique. Besides these issues, Malick, instead of using war which make with weapons as an action element in the narrative, discuss the war in terms of "death", one of the fundamental problems and situations of human existence. He does not discuss the death that came with the war only with its material side, but also with the presentation of psychological indicators in terms of the destruction of self-consciousness with the loss of emotions and belief. In Malick's related films, war, nature and man have existed as three important elements that are in an ontologically continuous and "magical" interaction with each other. In this interaction, death, an essential part of human life, is presented as a distinct but not only ending but also complementary phase of the same magical process. Malick saw death, both material and symbolic, as part of the magical interaction that lies in the relationship between nature-man-war. Like Martin Heidegger, Malick regarded death as an important source of the creation of *Dasein* [being].

Conclusion

In the cinematography of Terrence Malick, major characters, who argue the meaning of life, causes of the life and death and sources of evil, are portrayed as point of intersection between being and nothingness. Each character has a story about alienation from their culture and traditions, and they all believe that the “new world” will become the real home and space of meaning for them. Each character is ready for life and death, as Chuang Tzu quotes, they are present in an eternal wu wei moment. This situation reminds us of Heidegger’s concept of Mitsein. Mitsein, like wu wei, can be summarized as being with everything that creates us and accepting this realm with all its possibilities from birth to death.

In the story of Cpt. Smith, this search brings a process of alienation from one’s own existence this time around. But in Pvt. Witt’s story, death comes both physically and as an alienation from everything that had previously excited him. These figures are important historical characters representing the different faces of the Geworfenheit and the Sein-zum-Tode [being-toward-death]. As Heidegger quotes, the being becomes clear in the bodies of these characters and the nature surrounding them, and the war they try to escape introduces them to their own death. All the experiences we watch are terrifying, shocking and vivid or briefly magical, and this magic converts the classical narrations of related movies into the philosophical discussions which point to the eternal home every human seeks. Behind of all historical images, there is the hidden objects in Malick’s cinematography, and this feature remind us live the life only possible in time.

These two important works, which contain historical themes, contain subjects and images that can be interpreted in this context. Of course, in both films, it is possible to find many characters that differ from the ones we have identified, which may allow different interpretation attempts. However, the characters Cpt. Smith, Pvt. Witt, Rupwew and Pvt. Ash have a special place to reflect the dimensions we want to discuss with. The philosophers and commentators whose works and approaches we make use of are also highlighted in this originality, in line with our preferences. These choices do not include the claim that we should read philosophers and their commentators only under the monopoly of the assessments we present. Our intention is to contribute to existing comments and to present these contributions through movies. In this direction, all this conclusion we have reached and investigations are the sign of our effort to show the relationship between philosophy and film, especially in Malick’s cinematography.

Giriş

Terrence Malick Sinemasında “Doğa”, “İnsan” ve “Savaş” Kavramlarının İşlenişi Üzerine

Terrence Malick, yaşamın farklı veçhelerine merceğini tutarken felsefeyi daima temel anlatım dinamiği olarak kullanmış özgün bir yönetmen olarak öne çıkmaktadır. Bununla birlikte, Malick’in felsefe ile ilişkisi sadece sinematografik boyutlarıyla ele alınamayacak denli köklü ve kapsamlıdır. Harvard Üniversitesi’nde, sinema felsefesi üzerine çalışmalar yürütmüş olan ünlü felsefeci Stanley Cavell danışmanlığında felsefe eğitimi almıştır (Millington, 2010, pp. 28). Almış olduğu eğitim, Martin Heidegger’in *Vom Wesen Des Grundes [Nedenin Neliği]* (1929) eserine yaptığı *The Essence of Reasons* (1969) başlıklı çeviri ve sanat bilgisi, sinema yapımlarının düşünsel ve biçimsel altyapısını oluşturmuştur (Hannah, 2007, pp. 3; Almendros, 1984, pp. 167-169).

Malick’in mercek altına aldığımız *The New World [Yeni Dünya]* (Malick, 2005) ve *The Thin Red Line [İnce Kırmızı Hat]* (Malick, 1998) filmleri de dahil olmak üzere genel sinematografisi yaşamdan beslenerek kurgulanmış hikayeleriyle ontolojik, etik ve teolojik tartışmalar yürüten anlatılar içerirler. Malick’in sinematografisindeki doğa tasarımları ve karakterizasyonlar basit birer temsil olmanın ötesinde, filmlerin felsefi dilinin parçaları durumundadır. Her bir tasarım ve karakter bu dilin oluşumunda pay sahibi olduğu gibi, aktarılmasında da önemli birer rol oynar. Özellikle karakterlerin tavırları ve tercihleri, Malick’in olaylara ve kavramlara ilişkin ahlaki tavrının göstergesi niteliğindedir.

Malick sinemasında birer felsefi öge olarak kullanılan görsellik, yapımları “felsefi film” statüsüne ulaştıran en önemli yapı taşlarından biridir. Maddi manada varolanlar, beyaz perdede, alegoriler yardımıyla yürütülecek soyut tartışmaların ancak görüntüsü durumundadır. Bu bağlamda, Stanley Cavell’e göre, varolanlar, beyaz perdede, doğadaki fiziksel varlıklarının yansımaları olarak yer alırlar. Bu yansımış halleri, varolanların fotografik bir mevcudiyet kazanmaları ve böylece kendilerini -başka bir surette- yeniden yaratmaları anlamına gelir. Kendini yeniden-yaratan varlıklar böylece hem fiziksel kökenlerine referans veren hem de yeni bir görünüş edinen varlıklar olarak var olurlar (Cavell, 1979, pp. xiv-xvii). Cavell, Heidegger’in “Varlık” ile “varolan” ilişkisine atfen kurduğu bu denklemde, insanın varoluşundaki şüpheciliğin açığa çıktığını belirtir. Şeylerin doğasına ilişkin bu şüpheciliğin ise, şeylerin özünü kavrama ve onların görünüşlerine nüfuz etme kaygısından kaynaklanan bir *negatif şüphecilik (negative skepticism)* olarak değil; tam tersine, şeylerin doğasının sabit olmayışından ve şeylere özgün fonksiyonlar yükleyebiliyor oluşumuzdan aldığımız haz bağlamında *pozitif şüphecilik (positive skepticism)* olarak ortaya çıktığını söyler. Buster Keaton ve Charles Chaplin üzerinden verdiği örneklerde, Cavell, farklı işlevleri aynı nesneye ya da aynı işlevi farklı nesnelere atfetmemizin, nesnelere üzerindeki sözde kontrolümüzü değil; kavramlarımızın, ele aldığımız nesnelere nasıl ve neden ulaşamayacağını göstereceğini vurgular. Tüm kavramsallaştırma uğraşımıza rağmen, kavramaya çalıştığımız nesnelere ötesinde gerçek varlıklar yatar ve bu varlıkların mevcudiyetine ilişkin bilgimiz sinemayı salt bir temsil sistemine indirgemez, aksine onu “gerçekliğin en iyi güvencesi” mertebesine eriştirir (Trifonova, 2011).

Cavell’in varlıklarla girdiğimiz ilişki bağlamında sinemayı bir yeniden-yaratım alanı olarak sunan yaklaşımı doğrultusunda, Malick’in ilişkiye girdiği doğayı iyi ya da kötü, korkutucu ya da büyüleyici, yaşamsal ya da ölümcül suretlerde anlayan karakterlerinin tavırlarını içeren yeniden-yaratım anlam kazanabilmektedir. Her bir nesneyi kendi kavramsallaştırma deneyiminde yeniden-yaratan bu karakterler, izleyiciyi gerek *The Thin Red Line* gerekse *The New World* filminde tekil olmayan ve Varlık’ın kendisiyle özdeş doğa ile tanıştırlar. Bu doğaya ilişkin izleyiciliğimiz yaşamın ve ölümün büyüsunü de içeren anlatılara tanıklığımız anlamına gelir. Nitekim -çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde daha detaylı

olarak incelemeye çalışacağımız üzere- hem “yaşam” hem de “ölüm” pek aşına olmadığımız yüzleriyle, karmaşık -ve bizim “büyülü” benzetmesini uygun gördüğümüz- biçimleriyle, yine onlar kadar büyüü bir doğanın içinde karşımıza çıkarlar. Devasa sayılabilecek bu büyüü doğada koşturan karakterler ise Malick’in imgeleminde belli belirsiz varlıklar olarak yer alırlar. Öyle ki, Matthew Evertson’ın ifadeleriyle, Malick, filmlerinde, el değmemiş ormanlar ortasındaki veya hiçbir dikkat çekici özelliği bulunmayan geniş düzlükler üstündeki insanın tam da bu belirsiz varlığını keşfe çıkar (Evertson, 2011, pp. 101-102). Malick’in insana ilişkin bu keşfi, Heideggeryan manada, öz-farkındalık temasını da beraberinde getirir. Marc Furstenau ve Leslie MacAvoy, Dasein’in bu öz-farkındalığını ve öz-düşünümselliğini Malick filmlerindeki “dış ses” kullanımı ile ilişkilendirir (Furstenau & MacAvoy, 2007, pp. 187-188). Malick’in filmografisinin birçok yapımında, özellikle ana karakterler -kimi zamansa yan karakterler- dış ses aracılığıyla doğa, insan, savaş, ölüm, yaşam vb. kavramlar üzerine daldıkları tefekkürü izleyiciye yansıtırlar (Ersümer, 2014, pp. 66-67; Bozkurt Avcı, 2020, pp. 14-42). Steven Rybin ise -her iki filmde de karşımıza çıkacak olan- *savaş alanlarını* bu öz-farkındalığın ve öz-düşünümselliğin mekânı olarak ele alır. Doğada ya da savaş alanlarında belli belirsiz varlıklar olarak yer alan insanlar, öz-farkındalıklarına ulaşmak adına sergiledikleri çabalar minvalinde, Malick’in filmlerinde Dasein’in temsilleri durumundadırlar. Savaşmak fiili de bu manada karakterlerin öz-farkındalık deneyimlerini çevreleyen bir çerçeve işlevi görür (Rybin, 2012, pp. 101-104).

Karakterler ontolojik manada öz-farkındalığa ulaşırken, doğanın nesnelere gözlemler ve doğa üzerine “düşünürler”. James Morrison ve Thomas Schur’a göre, Cavell’in filmleri basit birer gösteriden ziyade birer felsefe olarak gören yaklaşımından hareket edecek olduğumuzda Malick’in filmlerinin doğa üzerine düşünmeyi içeren birer felsefi deneme olduğunu söyleyebilmemiz mümkündür. Heidegger’e göre, doğa üç biçimde karşımıza çıkar: İlki doğanın bilinçli kullanımıyla algıladığımız “doğal ürünlerde bulunan doğa”, bir diğeri doğaya olan duygusuz bakışımızla kavradığımız “elimizdeki doğa” ve son olarak doğa hakkındaki en yoğun duygularımızda ifadesini bulan “gücü bağlamındaki doğa.” Morrison ve Schur bu üçüncü doğa biçimini öne çıkararak bunun *The Thin Red Line* filminin mekân tasarımının bu biçime dayandığını ifade eder. Filmde, dış ses ve hikâyenin geçtiği tropikal mekâna ait seslerle Heideggeryan bir “ilkel doğa” tablosu çizilir. Çizilen bu tablo da doğa ile ilgili manevi hisleri beraberinde getirir ve bu hissiyatın etkisiyle, film karakterleri, çevrelerinde olup bitenle olan bağlarını kopararak doğanın gücünü kendi benliklerinde duyumsamaya başlarlar (Morrison & Schur, 2003, pp. 67-69). Doğaya ve Varlık’a yönelik bu duyumsama anlarına, Oğuzhan Ersümer’e göre, “şaşkınlıkla karışık bir hayranlık” eşlik eder. Nitekim hayranlık uyandırıcı bir görselele sunulan doğa, Malick’in tasvirinde, karakterlerin kendilerini kaptırmalarına ve doğayla bütünleşmelerine imkân veren panteistik bir bakışın izlerini taşır (Ersümer, 2014, p. 69). Doğayla böylesi bir etkileşime giren Malick’in ana karakterlerinin her biri, Lloyd Micheals’a göre, kontrol edemedikleri ve kavrayamadıkları ekonomik ve kültürel saiklerin ürünleri olarak ortaya çıkarlar. Malick’in ulusal mitlere yönelik ilgisinin yansımaları bu karakterlerin hikayelerine yansımıştır. Bu minvalde *The Thin Red Line* ve *The New World* filmlerinde karakterlerin kaderleri, bütün bir Amerikan ulusunun kaderiyle ilişkili görünüm arz eder (Micheals, 2008, pp. 3-4). Bununla birlikte, karakterlerin kendi yaşam öykülerine ilişkin açık hikayeler bulabilmemiz zordur. Shawn Loht’un da değindiği gibi, Malick’in karakterlerinin kimliklerine ve yaşamlarına yönelik bilgiler sadece anlık ve anlaşılması zor imgeler vasıtasıyla verilir (Loht, 2013, p. 129).

Doğayı doğal nesnelere üzerinden algılarken kendi varlıklarının farkındalığına erişen karakterler, Malick’in filmlerinde, ahlaki ikilemlerle karşı karşıya kalırlar. Bu ikilemlerde yaptıkları tercihlerle de Malick’in kavramlara ve olaylara ilişkin felsefi savunularını yansıtırlar. James Batcho, Malick’in bu karakterlerinde, Kierkegaard’ın varoluşçu felsefesinde karşımıza çıkan köktenci ve öznel iman bulduğunu belirtir. Bu imana sahip karakterler, “dinlenmeye

değer olanın” tespiti adına -kamusallık ve ilişkisellik olarak- *logos*’u ve -gelenek, alışkanlık ve etik olarak- *ethos*’u aşmak durumunda kalırlar. Batcho’ya göre, Malick’in Kierkegaardyan karakterlerinde iki farklı tavır göze çarpar: Onları çevreleyen sınırlarla mücadele manasında genişleme ya da tüm bu sınırları reddetmeye dayanan daralma. Dinlenmeye değer olanla ilişki de burada anlam kazanır. Etraflarında olan biten her şeyi zorunlu olarak “işiten” karakterler, ancak neyin “dinleneceğine” karar verirken varoluşsal bir mücadele içerisine girerler ve mücadele alanlarının sınırlarını daraltarak kendileriyle baş başa kalırlar (Batcho, 2018, pp. 65-68). Kendileriyle baş başa kalan karakterler, Malick’in anlatımında, bir doğa-kültür çatışmasının öznesi haline gelirler. Gabriella Blasi’nin yorumuyla, yönetmenin özellikle kariyerinin orta döneminde çektiği filmler, bu türden bir çatışmanın derinlemesine soruşturulmasını içermektedir. Warwick Mules’in ilgili değerlendirmesinden hareketle, Blasi, Malick’in “savaş”ı insan yaşamının ölüm, doğa, iyi ve kötü ile ilişkileri üzerine düşünmeye aracılık edecek bir alegori olarak kullandığını ifade eder. Birbirleriyle felsefi tartışmalar gerçekleştiren ana ve yan karakterlerin replikleri üzerinden yürütülen bu soruşturmada savaş, insanın kendi benliğine ilişkin tasavvurunu yıkarak doğaya olan tabiyetini ona hatırlatan önemli bir faktör olarak kullanılır (Blasi, 2019, pp. 77-79).

Özgün karakterizasyonu, doğa tasarımları ve ahlaki tavırlarıyla Malick sinemasını, Robert Sinnerbrink’in ifadeleriyle, “*Heideggeryan Sinema [Heideggerian Cinema]*” olarak adlandırabileceğimiz bir “sinefilozofik” (bkz. Öztürk, 2016, p. 31) bağlama içkin sayabilmemiz mümkündür. Sinnerbrink, Furstenau ve MacAvoy’un ilgili değerlendirmelerinden hareketle, Malick’in, Heideggerci manada, teknolojik bir dünyada yitmiş Varlık’a, sonluluğa ve ölüme ilişkin duyumuzu şairane bir tarzda yeniden-uyandıran önemli bir yönetmen olduğunu belirtir. Sinnerbrink’e göre, Malick’in filmlerinde karşımıza çıkan Heideggeryan öğeler ile yönetmenin -yukarıda da değindiğimiz- Heidegger’in varlık felsefesi üzerine akademik çalışmaları birlikte ele alındığında, bu filmlerin Heideggeryan Sinema’ya neden dahil edilmesi gerektiği anlam kazanmaktadır (Sinnerbrink, 2008, pp. 127-130). Bu bağlamda, yine Sinnerbrink’in değerlendirmesine göre, Malick’i, Heideggeryan felsefeyi filmlerinde işleyen bir *film yapımcısı* ve *filozof* ya da *sinematik filozof* olarak nitelendirebilmek mümkündür (Sinnerbrink, 2019, p. 40, 49-56); Malick’in, günümüzün *filozofik film yapımcılarından* biri olarak kabul ediliyor olmasının dayandığı temel budur (Sinnerbrink, 2011, p. 180). Modern teknik ile doğanın bir arada yer alıyor olması ise Malick sineması açısından çarpıcı bir tasarımdır. Malick’i kendi kuşağının Robert Altman ve Martin Scorsese gibi yönetmenlerinden “şiişsel görüşü” ve -diğerlerine nazaran- “daha anlaşılmaz” sayılabilecek üslubu minvalinde ayıran John Orr’a göre, *Days of Heaven [Cennet Günleri]* (Malick, 1978) filminde kanyonların ve uçsuz bucaksız doğanın arasından geçerek çalışma sahalarına giden buharlı trenin oluşturduğu kompozisyon, doğanın ve tekniğin bir arada kullanılması açısından dikkat çekicidir. Orr, Karl Marx’ın kültürün kendisi ve hız ile ilerlemenin kaynağı olarak nitelediği makineyi tehlikeli ve azman gibi işleyen bir varlık olarak tasvir edişine atıfta bulunarak; Malick’in de makineyi doğal ve saf olanın karşısına yerleştirdiğini, bunu da doğal ve yapay olanları bir arada kullanarak bir çatışma şeklinde sunduğunu, bu çatışmanın da yapımı -filmin konusu itibarıyla- klasik Western’in ötesine taşıdığını belirtir (Orr, 1998, pp. 173-176). Marx, *Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie [Kapital: Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili]* (1867) başlıklı eserinin birinci cildinde makinenin hız ile ilişkisini ve “azman” görüntüsünü şu cümleleriyle ifade eder:

“Hareketini bir iletim mekanizması aracılığı ile merkezi bir otomattan alan organize bir makineler sistemi, makineli üretimin en gelişmiş şeklidir. Burada, önümüzde, tek bir makine yerine, gövdesi bütün fabrikayı dolduran ve önceleri azman organlarının yavaş ve ölçülü devinimleri altında saklı duran şeytanca görünüşünü bir anda sayısız çalışma organlarının başdöndürücü hızıyla ortaya koyan mekanik bir dev vardır (Marx, 2004, pp. 333-334).”

Malick'in makinenin korkutuculuğunu doğanın saf güzelliği ile bir arada kullanarak çarpıcı bir çatışma yarattığı *Days of Heaven* filminin görüntü yönetmeni Néstor Almendros da Malick'in bu filmdeki sanatsal kompozisyonlarından övgüyle söz eder. Almendros, yönetmen ile görüntü yönetmeni arasındaki iletişimin her zaman sağlıklı olarak kurulamamasına rağmen, Malick'in film öncesinde filmin çekileceği bölgeye ait fotoğrafları incelemiş olması ve görüntü yönetmenliğinin teknik detaylarına yönelik hakimiyeti sayesinde kolayca diyalog kurabildiklerini belirtir. Malick'in fotoğrafların yanında Johannes Vermeer, Andrew Wyeth, Edward Hopper ve daha birçok Amerikalı ressamın eserlerine yönelik istisnai sayılabilecek görsel duyusunun ve bilgisinin filme etkileyici bir hava kattığını ifade eder (Almendros, 1984, pp. 167-169).

Felsefi dayanaklarını özetlemeye çalıştığımız Malick filmografisinde doğa, insan, savaş, yaşam ve ölüm gibi kavramlar yukarıda değindiğimiz bağlamlarda ele alınmış, tarihsel içerikli hikayeler ise ancak bu değerlendirmelerin mekân ve dekor tasarımını belirlemiştir. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde, *The New World* ve *The Thin Red Line* sinema filmlerinde işlenmiş ilgili kavramlara yönelik yürütülecek tartışmalar daha detaylı surette yürütülecektir. Bu tartışmalar boyunca çeşitli felsefi yaklaşımlara başvurulacak; doğa-insan-savaş ilişkisi -ayrı alt bölümler halinde- tartışılacaktır.

Yöntem

Terrence Malick'in sinematografisinin önemli eserlerinden sayılan *The Thin Red Line* ve *The New World* filmleri içerdikleri tarihsel konulara ilişkin historiografik değerlendirmelerin haricinde; asıl olarak, varlık, savaş, ölüm, yaşam, doğa, insan doğası ve insanın modern tekniğin şekillendirdiği uygarlık karşısındaki durumu sorunsalları bağlamında Martin Heidegger'in ve Søren Kierkegaard'ın; savaş ve etkileri bağlamında Friedrich Nietzsche'nin; film karakterlerinin eylem ve eylemsizlikleri bağlamında Lao Tzu ve Chuang Tzu'nun; kültür ve kültürlerarası etkileşim ile bu sorunsalın hermeneutik boyutu bağlamında Hans-Georg Gadamer'in ilgili yaklaşımlarından faydalanılmıştır.

Çalışmamız boyunca, özellikle Kaptan Smith, Rupwew, Er Witt ve Er Ash karakterinin öyküleri üzerinden, Malick'in yürüttüğü felsefi sorgulamaların bir serencamı sunulmuş, bu doğrultuda icap ettikçe sunumları pekiştirecek sahnelerle irdelenmiştir. Yine bu sahneler, gerekli görülen yerlerde, çeşitli görseller ile desteklenmiştir. İlgili filmlerin sundukları anlatılar üzerinden tartışmalar yürütülmüş, ontolojik bağlamında ortaya konulan felsefi yaklaşımlara yer verilmiştir.

The New World ve *The Thin Red Line* Filmlerinde Doğa, İnsan ve Savaş İlişkisi

The New World filmi, barındırdığı ana karakterlere ilişkin derinlikli tasarımların etrafında erken modern dönemden günümüze dek ulaşmış bir hikâyeyi anlatır. İngiliz kolonizatör John Smith ile günümüz Virginia topraklarını kendine yurt edinmiş Powhatan kabilesi reisinin kızı Pocahontas'ın -ya da kabilesinin ona seslendiği biçimiyle *Matoaka*'nın- arasındaki kurgusal aşka dair sunulmuş sinematografik anlatı, bu durumda ancak bahsini ettiğimiz izleri görmemizi sağlayacak bir levha oluşturmaktadır. Filmde anlatılan aşk hikayesinin tarihyazımı üzerinden tanıtlanabilmesi mümkün değildir; belki tartışmalı hatta sansasyonel birtakım iddialar ortaya atılmıştır fakat hiçbirisi historiografik verilerle teyit edilmemiştir (Speese, 2020; Smither, 2017). Gelgelelim *The New World* filmi, herhangi bir tarihyazımı eserinde karşılaşılmaması güç türden farklı bir "yeni"yi tartışmak üzere çekilmiş gibidir. Hem Pocahontas hem John Smith bu "yeni"nin hem tanığı hem de konusudur (Jager, 2015, pp. 211-217; Potter, 2006, pp. 215-241). Bu özelliğiyle, *The New World*, tarihsiz bir topluluğa kurgusal bir tarihsel anlatı inşa ederek yeni bir hikâye ortaya koymaktadır. José Manuel Martins'e göre, filmin kamera, montaj ve Malick-Heidegger ilişkisini barındıran sinematografisi arasında kurulmuş olan özgün ilişki, Matoaka'nın yaşamış olduğu bölgedeki Algonquin kültürünün tarihini yeniden kurmaktadır (Martins, 2018, pp. 293-295). Bu manada bölgenin tarihine ilişkin yeni bir tasarım sunmaktadır.

The New World'de işlenen tarihsel olayların hikâyeleştirilme üslubuna benzer biçimde; II. Dünya Savaşı sürecinde, Pasifik Cephesi'ndeki Guadalcanal Muharebesi'ni işleyen James Jones imzalı ve 1962 tarihli aynı isimli romandan uyarlanan *The Thin Red Line* filminde de tarihsel bir konu işlenir. Fakat bu kez odak geç modern zamanlara gider. Ordu kayıtlarında *The Dancing Elephant* olarak isimlendirilen Guadalcanal'daki bir tepeyi geri almakla görevlendirilmiş olan *C-Company*'den [C Bölüğü] Amerikan askerlerinin hikayelerinin anlatıldığı romanda savaş manzaralarına ve savaşmak fiilini gerçekleştirirken askerlerin kapıldıkları esrikliğe odaklanılırken; filmde savaşın anlamına, insanın ölüm ve yaşam ile ilişkilerine ve insanın doğadaki yerine dair soruşturmalara yer verilmekte ve "beden" imgesine romandaki kadar odaklanılmamaktadır. Bununla birlikte gerek romanda gerekse filmde savaş karşıtlığı teması bağlamında ele alınabilecek anlatılar bulunmaktadır (Peebles, 2007, pp. 152-159). Filmin temasına dair yapılan bu yoruma katılan Jeremy Millington'a göre, savaş karşıtlığı temasıyla dikkat çeken *The Thin Red Line*, Martin Heidegger'in varlık felsefesinden belirgin izler taşıyan ve Vietnam Savaşı-sonrası Amerikan filmleri kategorisine dahil edilebilecek türden bir sinema yapımıdır. Malick'in akademik geçmişi düşünüldüğünde yer verdiği -ve bizim de çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde incelemeye çalışacağımız- felsefi soruşturmaları anlam kazanmaktadır (Millington, 2010, pp. 28-29). Filme konusunu veren ve Amerika Birleşik Devletleri'nin II. Dünya Savaşı'ndaki ilk amfibik hücumu sayılan *Guadalcanal Muharebesi*, Japon İmparatorluk Hava ve Deniz Kuvvetleri'nin 7 Aralık 1941 tarihinde *Pearl Harbor* limanındaki Amerikan askeri noktalarına gerçekleştirdiği saldırının sekiz ay sonrasında, 1942 Ağustos'unda Amerikan denizci piyadelerinin adaya çıkışı ile başlamış; *Tenaru*, *Edson Sirtı*, *II. Savo Adası* ve *Henderson Sahası* gibi kilit öneme sahip muharebelerde Japon kuvvetlerinin bozguna uğratılması neticesinde Şubat 1943'te Amerikan kuvvetlerinin galibiyeti ile sona ermiştir (Zimmerman, 1949, pp. 41-54, 145-164; Johnson, 2006, pp. 166-196, 280-316; Rottman, 2014). Yoğun ve kanlı savaşların verildiği Pasifik Cephesi'nde, Guadalcanal Muharebesi, Malick'in sinematografik anlatımında yuva arayışının, bunalımın, maddi ve simgesel ölümlerin, kültürlerarası etkileşimin ve "fırlatılmışlık" halinin anlatı düzlemi olur. Tarihsel kayıtlarla teyit edilebilecek olay anlatımlarına serpiyen kurgusal karakterler, izleyiciye savaşın alımlanmasına yönelik bambaşka bir deneyim sunmaktadır. Bu haliyle, ilgili film ne salt aksiyon ne de salt dram janrı ile sınırlandırılabilir denli yüzeyseldir; özellikle başkarakterlerin hikayelerinde varlığa, oluşa, savaşa, doğaya, yaşama ve ölüme yönelik özgün sorgular içermektedir.

a.) Doğa ve İnsan

Malick'in XVII. yüzyılın başlarına ait ve dünya tarihi açısından oldukça önemli bir tarihsel süreci işlediği *The New World* sinema filminde hikâye, ismine yaraşır şekilde, yeni bir dünyaya ayak basan kolonizatörlerin gizemli sazlıkların arasında yollarını bulmaya çalıştıkları sahne ile başlar. Ormanın gizemi içinde "kaybolan" John Smith aşına olmadığı türden bir gerçekliğin içerisinde olduğunu tavırlarıyla imlerken, Terrence'in bakışından, bir korku ögesi olarak doğayı görürüz. Malick bu mahiyetteki doğayı ve insanın doğa ile kurduğu sorunlu ilişkiyi filmin ilk yarısının merkezine alır. Bu doğa, Malick'in imgesel anlatımında, salt duyumsanabilen bir ögeyi değil, bizzat bireyler tarafından kavranılması beklenen ve bunun da ancak *birlikte-olma* [Mitsein] esasınca imkân kazanacağı öngörülen, Heidegger'in kastettiği manada *Varlık* [Sein] olarak da yorumlanabilir. Bununla birlikte, karakterlerin içinde buldukları bu birlikte-olma deneyimi, ötekinin varlığını da gerektiren, kişiyi kendi varlığından sorumlu kılacak ve kişinin başına gelecek olanlara kendini açması şeklinde özetlenebilecek bir sorumluluk etiğini de ifade etmektedir (Sorial, 2005, p. 122). Kendi olmaklık, bir sorumluluğun sahiplenilmesini gerektirir; Heidegger'e göre, insan, kendisi olurken, *orada-olmanın* [Dasein] sorumluluğunu yüklenmek zorundadır (Raffoul, 2019, p. 258).

Varlık, ilgili filmlerde, anlatının çerçevesidir, aynı zamanda ancak görüngüler sahasında varolan insanın ona en yakın varlık kipi sayılan kendi varlığından yola çıkması ile

ve birlikte-olduğu diğer tüm insanları hatta canlı varlıkları bu anlama/kavrama sürecinin bir parçası kılması ile kavranabilmelidir. Nitekim, Heidegger'e göre, *dünya-içinde-olma* [*In-der-welt-sein*], başkası ile olmak anlamına gelmektedir (Kılıç, 2014, p. 15-16, 22). Heidegger'in *dünya* [*Welt*] tanımı da varlıkların, varlık olarak erişilebilirlik kazandığı bir ufku ifade etmektedir (Leidlmair, 2019, p. 26). *The New World* filminin baş karakteri Kaptan Smith içinde bulunduğu doğayı ancak "ağaç", "su" veya "sazlık" biçiminde duyumsamaya çalışırken zaman ve uzam düzleminden ayrılmış gibidir; tüm bu gördüklerini tanımlayamaz, üstelik her biri ona birer tehlike unsuru olarak görünür. Sulak alan üzerindeki yürüyüşünün nihayetinde bir tehlikenin belireceği kesin değilse de sezilebilirdir: Elinde silahı, başında miğferi ve üzerinde ağır zırhu ile Smith, artık sadece doğanın içindeki tehlikeyi değil, bizzat doğayı -görmeli heybetinden doğan korkutuculuğundan ötürü- her şeye gebe bir tehlike olarak duyumsamaya başlar. Smith'in dünya-içinde-olma ve birlikte-olma deneyimleri ancak bölgenin yerli kabilesi ile tanışması sayesinde tamamlanır. Kabilede yaşamasına izin verildikten sonra, Pocahontas ile çıktığı orman gezintilerinde, Smith hem doğa hem de Pocahontas ile ilişki kurarak kendi varlığını duyumsar ve meraklı gözlerle izlediği canlılar ona hayatın farklı bir çehresini gösterir.

Heidegger'in ünlü ayırımından hareketle, filmin ilk sahnesini yeniden izleyecek olursak, Smith'i, varolan ("tehlike"ye indirgenmiş görüngüler) ile birlikte yürürken görürüz; Varlık gerek canlılık gerekse ormanın gizli köşelerinde onu izleyen yerli savaşçılar bağlamında, tüm heybetiyle ve her haliyle halihazırda oradadır. Aynı durum *The Thin Red Line* filminin benzer sahnelerinde de görülür. Pasifik Cephesi'nde, Guadalcanal'a nakledilen Amerikan deniz piyadeleri, kendileri için savaş alanı olacak adada ilerlerken, doğa yine onların karşısına "ağaç", "su" ve "sazlık" biçiminde çıkar. Malick'in anlatımında, bir Varlık olarak doğa, -imgeleri dikkate alacak olursak- varolanlar biçiminde temsil edilir ve davetsiz misafirlerin karşısında devleşir; varlığını ihtişamıyla ispatlar. Ardından bölgenin yerli kabileleriyle etkileşim süreci başlar ve özellikle filmin ana karakterleri bir birlikte-olma deneyimi çerçevesinde kendi "ben"likleri üzerinden Varlık'ı kavramaya girişirler ki ilgili sinematografik anlatımların ortak aslı vurgusu da tarihsel anlatımlardan ziyade buradadır (Heidegger, 2004, pp. 73-78).

Tıpkı *The New World* filminde olduğu gibi, *The Thin Red Line* filminde de kendimizi, doğanın farklı temsillerinden hareket ederek duyan; soran ve konuşan benlikler kipinde duyumsamaya çalışan; görüngülerin ötesinde bir varlık bulunması gerektiğini düşünen ana karakterleri ("Kaptan John Smith" ve "Er Robert E. Lee Witt") izlerken buluruz. Bununla birlikte, Anne Latto'nun altını çizdiği gibi, *The Thin Red Line* filminde, bütün o sorgulamaları yapan karakterlere ait baskın bir öge olarak göze çarpan erkek dış sesin anlatımdaki merkezi yeri; *The New World* filminde kadın dış ses tarafından devralınır. *The New World* filminin hikayesinde Pocahontas'ın (oyun. Q'Orianka Kilcher) oynadığı önemli rol böylece pekiştirilmiş olur (Latto, 2007, p. 98). Ayrıca, dış ses, *The New World* filminde sadece "misafir" in sesinden ibaret değildir: İstila girişilen toprakların yerlileri de çoğu yerde cevapsız kalan monologlarla doğayı, yaşamı ve benliklerini kavrama uğraşlarını yansıtırlar.





Görsel 1-2: *The New World* ve *The Thin Red Line* filmlerinin ilgili sahnelerinde tehlikeye indirgenmiş doğanın temsilleri.

Her iki filmin de ortak noktası, yukarıda da bahsetmeye çalıştığımız gibi, salt tarihsel olayları işliyor olmalarından ileri gelmez. Her iki filmde de doğa, insanı veya insanlığı kuşatan bir çember olarak sunulur. Doğa her daim onu kuşatan, fakat onun tarafından kolayca algılanamayan; kimi zaman tehlikeye kimi zaman ise “büyü”ye indirgenen bir çemberdir. Doğanın yabancı bir öteki olarak algılanışı, Murray Bookchin’in ifadesiyle “üzerine insan eliyle ikinci bir doğa kurulan birinci doğanın (ya da “asıl” doğanın)” (Bookchin, 2013, pp. 32-42), davetsiz misafirlerce “rahatsız edilmesi” sebebiyle devleşmesi bağlamında ele alınır. Rahatsız edenler rahatsız ettiklerinin bilincinde olmasalar da ancak şeylere ilişkin duru düşüncelere dalabilenler bunu fark edebilmektedir. Virginia sahillerinde bunu başarabilen Kaptan Smith’ tir (oyun. Colin Farrell); Guadalcanal’ da ise bu iş Er Witt’ e (oyun. Jim Caviezel) düşer. Yine aynı karakterler, silah arkadaşlarının aksine, doğayı, birer birer görüngüler üzerinden izledikçe, Varlık’ ı kendi varlıklarında duyumsamaya çalışmayı, -Heideggeryan manada- kendilerine yuva bulmayı ve -bunların da ötesinde- doğa-insan ilişkisini sorgulamayı kendilerine iş edinirler. Bookchin’ in ortaya attığı birinci doğa-ikinci doğa karşılaşmasında, onlar, Bookchin’ in uygarlığa ilişkin geliştirdiği çözüm reçetesinden biraz farklı olarak, ikisi arasında bir köprü vazifesi görece herhangi bir tasarımı (Bookchin, 2013, pp. 32-42) değil, olduğundan daha fazla “doğallaştırılmış” ve modern tekniğin bunaltıcılığından uzak bir dünyayı hayal ederler. Ayrıca, bu karakterler arasında ilginç bir benzerlik vardır: Her iki karakter de belki çok uzun zamandır düşünce dünyalarında yaşadıkları “yuva” arayışlarını müspet bir nihayete erdirebilmek adına çok uzak diyarlardan, “gemilerle” okyanuslar aşarak gelmişlerdir. “Gemi” nin özellikle “arayış” ın ve “rahatsız edilme” nin metaforu olarak sunulduğu her iki filmde de maceranın gemiyle başlaması ve yerlilerle geçirilen mutlu zamanların ufukta görülen bir yabancı gemi yüzünden bozulması bu noktada manidardır. Kaptan Smith için “gemi” onu hem kısa süreli bir mutluluğa taşıyan hem de vakti geldiğinde onu o mutluluktan koparan bir imge olarak karşıt yönlü iki anlam barındırır: Er Witt ve Er Ash açısından ise “gemi”, yerine getirmek üzere oraya bırakıldıkları görevin ve bu görevden doğan sembolik yitimin bir hatırlatıcısıdır. Bununla birlikte, görece dingin zamanlar yaşamışlarsa da uzun yolculuklar sonucunda eriştikleri limanlar ilk aşamada onlar için “yabancı” görünür. Salt yabancı değil, tehlikeli de görünür üstelik. Öteki ile girilecek ilişkiye mekân olan bu yeni diyarlarda, ötekinin şeytanileştirilmesi, bulunduğu yeri istila etmek veya düşmandan temizlemek adına hareket eden askerlerin temel motivasyonu olur. Gelgelelim, kısa sürede her iki karakter için de (Er Witt için bu süre daha da kısadır) bu şeytanileştirme süreci yerini “barış” a ve “tanıma” ya bırakacaktır. Bu şeytanileştirmeyi güdüleyen sebep, maddi zorluklardan ya da somut manadaki kısıcılıktan önce imgesel dünyanın bir ürünü olarak gelişmiştir ki barışa ve tanımaya kapı aralayan imkân

da buradadır. Nitekim Michel Bourse'nin ötekinin algılanımı üzerine geliştirdiği açıklamaya bakacak olursak, öteki ile girdiğimiz ilişkinin sadece onun nasıl görüldüğüyle değil, bundan ziyade onun nasıl hayal edildiğiyle alakalı olduğu söyleyebiliriz (Bourse, 2009, pp. 26-27). Yukarıda da birçok yerde vurguladığımız gibi, "tehlke" biçiminde hayal edilen yabancının ya da ötekinin bu yönde algılanması -Er Witt ve Er Ash gibi karakterlerin yapabildikleri gibitanımaya evrilemediği noktada, her iki filmin de barındırdığı bir diğer kavram olan "savaş"ı ve "cana kıyma"yı doğuracaktır.

b.) Savaş ve İnsan

Savaş her iki filmin de odak kavramlarından biridir; fakat burada "*Hangi savaş?*" sorusu çözümlenmeyi beklemektedir. Beyaz perdede izlediğimiz sahnelerde ilk adımda bedenlere karşı verilen ve dolayısıyla kan dökülen, rütbe düzeninde gerçekleştirilen bir kitlesel savaş örneği izleriz. Gelgelelim bu sahnelerde, ellerinde silah tutan ana karakterlerin fiziksel dünyanın yanı sıra, kendi iç dünyalarında sürdürdükleri köklü savaşmaları da vardır. Savaşın fiziksel ve soyut olmak üzere iki farklı düzlemde sürdürüldüğü bu sahneler, karakterlerin savaşmaya veya savaşmamaya yönelik tavırları üzerinden yaşam ve ölümle kurdukları ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, savaşa ve savaşmaya veya savaşmayı reddetmeye yer verilen bu sahneleri felsefi yaklaşımlar üzerinden tartışmayı çalışmamız adına uygun görmekteyiz. Bu tartışmalarımızda ise Friedrich Nietzsche'nin savaşa ve savaşmaya dair görüşlerinden yardım almaya çalışacağız.

Nietzsche "savaş" kavramına yüklediği anlamlar bağlamında gerek manevi gerekse maddi düzlemde yapılan savaşlara farklı anlamlar yükler. Savaşın bir temizleyici, arındırıcı ve özellikle yüksek kültürler üzerinde yıkıcı etkiler uyandıran sarsıcı bir etmen olduğunu vurgular (Young, 2021, p. 207). Savaşa ilişkin değinilerinde onu insan doğasına içkin bir dürtü olarak gören, böylelikle onu reddetmeyen fakat fiziksel ve soyut olmak üzere farklı tasvirlerde bulunan bir tavır yatmaktadır. Nietzsche, savaşı ve insan doğasında yatan savaşmak güdüsünü ele alırken iki ayrı tarihsel sınıf arasındaki çatışmayı kaynak/örnek olarak gösterir: Şövalyeler aristokrasisi ve rahipler zümresi. Şövalyeler aristokrasisinin insan doğasına içkin savaşmak dahil hiçbir doğal güdüyü reddetmediği, gücünü ortaya koyarak egemenlik kurduğu bu -silahların keskinliği bakımından asimetrik- savaşta; rahipler sahibi olamadıkları bütün bir gücü olumsuzlayarak, onu iyinin karşısına çıkmış bir kötülük timsali şeklinde görerek, hınca ve farklı türden silahlara başvurarak rakiplerini yavaş yavaş yenmişlerdir (Nietzsche, 2013, pp. 47-48). Neticede, Nietzsche'nin "Roma" ile örneklediği şövalyeler aristokrasisi, "Yahudiler" ile örneklediği rahipler zümresine karşı mağlup olmuş, değerleri yeniden değerlendirme işi bu savaşın galiplerine kalmıştır. Bu galibiyetin ardından rahipler soylu olan ne varsa ezmişlerdir. Nietzsche bu felsefi tarih anlatısının üstüne kendi beklentisini ekler ve sorar: "*Çok uzun bir hazırlıktan sonra, eski ateş, bir gün, yeniden, daha korkunç biçimde canlanmamalı mı?*" Nietzsche'nin bütün bu anlatısında, özellikle Fransız Devrimi [1789] sırasında yaşananlara ve ardından gelen Napoleon Bonaparte iktidarına yaptığı vurgu önemlidir. Zira, Napoleon burada fiziksel ve soyut gücün, savaşın ve zaferin katışımı bir timsalidir; Nietzsche'nin ifadeleriyle Napoleon "*insan olmayan ile üst insanın bir birleşimi*"dir (Nietzsche, 2013, pp. 66-68). Savaşa ilişkin olumsuzlamaların doğrudan soyluluğa ve doğallığa bir saldırı olarak algılandığını okuyabildiğimiz bu değerlendirmede, savaşın, bizzat rahipler zümresi tarafından değiştirilen değerleri yeniden değerlendirebilmek adına, Nietzsche'de olumlandığını hatta özendirildiğini görebiliriz. Bununla birlikte, kimi Nietzsche yorumcularında, Nietzsche'nin savaş üzerine değerlendirmelerinde kan dökmeli savaşa düşük bir derece attettiğini ileri süren yorumlara rastlayabiliriz. Sözgelimi, Rebekah S. Peery'e göre, Nietzsche'nin düşüncesinde fikirlerin ve cinsiyetlerin savaşımına ayrı bir vurgu yapılmaktadır. Cinsiyetler, yani kadın ve erkek olmak üzere iki ayrı form arasındaki çatışma, yeryüzündeki tüm çatışmaların temelini oluşturur. Nietzsche'nin Hıristiyanlığa ilişkin eleştirileri de temellerini buradan alır (Peery, 2009, pp. 50-51). Heidegger de Nietzsche'nin "yıkımı getiren [savaş]" ile "çürümeyi getiren [savaş]" arasında bir ayrım çizgisi çizdiğini savunur. Heidegger, Nietzsche'den aktararak, Nietzsche'ye

göre asıl vahim olanın yıkım değil harap etme olduğunu belirtir. Yıkma yalnızca şimdiye dek yaratılmış olan ne varsa onları süpürüp atmak demektir, oysa harap etmek gelecekte yaratılacak şeylerin varlık imkanlarını da ortadan kaldırır ve onları engeller. Yıkılmaktan daha vahim olan, yıkım sonrasında yeşerecek olanları da engelleyecek türden bir çürümedir (Peery, 2009, pp. 139-140).

“Savaş” kavramının Nietzsche’nin görüşlerinde yer etmiş önemli bir kavram olduğunu belirtmiştik. Bununla birlikte, Nietzsche’nin “savaş” kavramı soyut bağlamı yok sayılıp sadece fiziksel bağlamı üzerinden ele alınıp yanlış anlaşılacak devletlerin sistematik şiddet yöntemleriyle ilişkilendirilen bir kavram olarak da kullanılmıştır. Hatta savaş dönemlerinde bazı devletler veya siyasi zümreler tarafından bir siyasi malzeme haline dahi getirilmiştir. Gelgelelim Nietzsche’nin “savaş” ve “savaşmak” üzerine yapmış olduğu değerlendirmelerini devletlerin sistematik şiddet pratikleriyle bir tutabilmek -Nietzsche’nin kendi eserlerine baktığımızda- oldukça zordur. Nietzsche’nin savaş ve savaşmak kavramlarına değinen ilgili metinlerinin I. Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde Avrupa’nın ve hatta Okyanusya’nın savaşa taraf olacak devletlerinde kışkırtıcı bir işlevde kullanıldığını aktaran Nick Martin, bu manada asıl bağlamından saptırıldığını belirtir.¹ Martin, Nietzsche’nin savaşı olumlarken kastettiği düşünsel veya içsel bağlamın genellikle onu hiç okumamış olanlarca İngiltere’de, Belçika’da ve Fransa’da çarpıtıldığını, askere alım politikaları için devletlerarası savaşımın özendirilmeye çalışıldığını belirtir. Nietzsche’nin savaş değinilerine yönelik bu kasıtlı yanlış okuma veya çarpıtma, bu devletler açısından dönemin düşman ötekisi sayılan Almanya’nın şeytanileştirilmesine hizmet etmiştir (Martin, 2003, pp. 367-372). Bununla birlikte, aynı dönemde Almanya’da da Nietzsche’nin kimi çevrelerce sistematik sömürgeci savaşım ile ilişkilendirildiğini belirtebilmek mümkündür. Carol Diethe’ye göre, Friedrich Nietzsche’nin kardeşi Elisabeth Förster-Nietzsche, aynı yıllarda, Almanya’da bir “Nietzsche kültü” yaratmaya çalışmış, Nietzsche’yi -1914 yılında devletlerarası askeri çatışmalar başladığında- savaşla ilişkilendirmiş, yaptığı bu türden çarpıtmalarla gelecek nesillerin Nietzsche’ye ilişkin görüşlerine hâkim olmaya çalışmıştır (Diethe, 2003, p. xii). Nietzsche “iyi bir Avrupalı” olmakla kendisiyle gurur duyduğu ve sıklıkla Alman şovenizminden nefret ettiğini belirttiği halde, Förster-Nietzsche’nin de katkılarıyla, Alman şovenist politikalarının bir sembolü haline getirilmiştir (Diethe, 2014, p. 32).

Bu süreçten sadece siyasetçilerin değil, düşün çevrelerinin de etkilendiklerini söyleyebilmek mümkündür. Jennifer Ratner-Rosenhagen, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki Nietzsche çalışmaları üzerine yaptığı değerlendirmesinde, özellikle savaş hususunda, Nietzsche’nin Hristiyan yorumcular tarafından kasıtlı olarak yanlış yorumlandığını dile getirmiştir. Buna karşılık, felsefeci William Mackintire Salter’ın ise “*Nietzsche the Thinker: A Study (1917)*” başlıklı eserinde, Nietzsche’yi Avrupa’da yaşanan bu savaşla ilişkilendiren, I. Dünya Savaşı’nın Almanya’sının politikalarını Nietzsche’nin kontrolsüz egoizmi ve tahakküm iradesine dayandıran yorumlara güçlü bir müdahalede bulunduğunu belirtir. Ratner-Rosenhagen, Salter’ın bu müdahalesine ve Nietzsche’nin etik savaşçı kimliğini dünya savaşının vahşiliğinden ayırma çabasına rağmen, çoğu yorumcunun Nietzsche’yi hala Alman saldırganlığının geliştiricisi olarak görme eğiliminde bulunduğunu aktarır (Ratner-Rosenhagen, 2012, pp. 137-139). Bu bahse verilebilecek en iyi örneklerden biri de George Santayana’dır. Felsefeci Santayana, 1916’da yayınladığı *Egotism in German Philosophy* başlıklı eserinde Nietzsche’nin ahlak yasasının, kısmi ölçüde, başlamış bulunan çatışmalardan sorumlu olduğunu savunmuştur (Diethe, 2014, p. 43). Salter ise eserinde, Nietzsche’nin manevi olanı maddi olana önceliğini, savaşın ancak bu tarz manevi amaçlar doğrultusunda verildiğinde

¹ Nick Martin, ilgili kayıtlardan hareketle, Nietzsche’nin savaş bağlamındaki yaklaşımlarına ilişkin popüler imgelemi örnekleyme-bilmek adına, Arşidük Franz Ferdinand’ı öldüren Sırp suikastçı Gavrilo Princip ile *Kara El* örgütünden arkadaşlarının dahi birlikteyken Nietzsche’nin “*Biliyorum nereliyim!/Bir doyumuz ateşleyim/Yanıyorum için için./Kavradığım ışık olur./Ardımda küllerim kalır./Ateşim ben böyle bilin!*” şeklindeki *Ecce Homo* başlıklı şiirini (Nietzsche, 140-141) okumayı sevdiikleri anekdotunu aktarır. Nietzsche’nin savaşa ilişkin değinileri, bu gibi örneklerde görüldüğü gibi, dünya savaşının arifesinde, bağlamından koparılarak gerek devletler gerekse örgütler tarafından propaganda kaynağı olarak kullanılmıştır (Martin, 2003, pp. 367-372).

anlamı olduğunu savunduğunu aktarır. Zira, Salter'a göre, Nietzsche ancak bir kavram veya felsefi bir doktrin için verilen savaşla ciddi manada ilgilenmiştir (Salter, 1917, pp. 413-414). Bununla birlikte, Nietzsche'ye ilişkin yanlış okumalar I. Dünya Savaşı tarihi ile sınırlı kalmamıştır. 1930'lu yılların ortalarında yayımlı politikaları, anti-semitist uygulamaları ve otoriter karakteri ile demokratik ülkelerin halklarının tepkisini çeken Nazi Almanyası'nın düşünsel kökenleri, yine daha önce de yapıldığı gibi Nietzsche'nin de aralarında bulunduğu bir grup filozofa mal edilmiştir. Bertrand Russell 1935 yılında yayınladığı *In Praise of Idleness* başlıklı çalışmada yer verdiği *The Ancestry of Fascism* başlıklı makalesinde, her ne kadar Nasyonal Sosyalist ilkeleri hiç benimsememiş olsa da Nietzsche'nin irrasyonalizminin Nazizm'in doğuşunu hazırladığını belirtir (Russell, 2004, pp. 58-66).²

Görülmektedir ki Nietzsche, belirli kesimler tarafından, özellikle yıkım getiren, dehşet uyandıran politikaların ve savaşların bir manada fikir babası olarak görülmüştür. Buna karşılık, Nietzsche'nin savaşa ilişkin değerlendirmelerini sorgulayan Peery'e göre, bedenın kutsanması, korunması, değerileştirilmesi ve yaratılmasından yana olan Nietzsche için savaş yıkıma, çürümeye ve bedenın tahrip edimesine karşı verilen savaş olarak karşılık bulur. Bu bağlamda, Nietzsche, kendisini "mermiler ve bombalar"ın değil *sözlerin savaşına (the war of words)* girmek manasında "bir savaşçı" olarak addeder (Peery, 2008, p. 124).

Nietzsche'nin insanlık için sunduğu "değerlerin yeniden değerlendirilmesi" tasarısı ise filozofun savaşa ilişkin düşüncesinin temelini oluşturur (Peery, 2009, p. 45). Nietzsche'nin düşüncesinde "putları yıkmak" ve "değerleri yeniden değerlendirmek" savaşla ilişkilendirilir. *Antichrist [Deccal]* (1888) eserini bitirdiği gün, 30 Eylül 1888'de kaleme aldığı notta bu ilişkiye değinir: "Tüm değerlerin yeniden değerlendirilişi, bu soru işareti öyle kara ve devasadır ki, gölge salar, onu koyanın üstüne - böyle bir görev yazgısı zorlar her an, güneşe koşmaya, çok ağırlaşmış bir ciddiyeti üstünden silkip atmaya. Her yol mubahtır bunun için, her 'vaka' bir mutluluk vakasıdır. Özellikle de savaş (Nietzsche, 2010, p. 1)." Nietzsche hakkında detaylı bir biyografi kaleme almış olan felsefeci Julian Young'a göre, silahlar ve bombalarla yapılan savaşın Nietzsche üzerinde hayatının ileri dönemlerine dek süren olumsuz etkileri olmuştur. 1853 yılında girdiği *Pforta* yatılı okulunda tanıştığı ve arkadaş olduğu *Oscar Krämer*'in 1866'da *Sadowa Savaşı*'nda³ bir teğmen olarak savaşırken ölmesi, Nietzsche'yi fazlasıyla sarsmıştır. Young, Krämer'in ölümünün Nietzsche'de bıraktığı etkileri "*Nietzsche'nin savaştan nefretine kesinlikle katkı yapan*

² Russell'in bu aşırı-yorumunda kuşkusuz Friedrich Nietzsche'nin kardeşi Elisabeth Förster-Nietzsche'nin payı büyüktür. Young'ın aktardığı üzere, Nietzsche'nin *güç istenci* teorisini bağlamından kopararak yeniden-üreten, *Ecce Homo* ve *Deccal* başlıklı çalışmalarını sansürleyen, Nietzsche'nin yaşamına ilişkin birçok konuda tahrifat yapan Förster-Nietzsche, 1893'te Güney Amerika'dan geri döndüğü Avrupa'da bir "Nietzsche Arşivi" kurmaya uğraşmış, Nietzsche'yi henüz yaşarken mitsel bir sembole dönüştürmeye bu sayede para kazanmaya çalışmış ve yaşamının sonlarına doğru Almanya'da Nazilerle yakınlaşmıştır (Young, 2021, pp. 832-838). Nazi Almanyası'nın siyasal ideolojisinin temel unsurlarının Nietzsche'nin düşüncelerinden çarpıtılarak devşirilmesinde ve Nazi Almanyası'nda bir Nietzsche mitinin oluşmasında Förster-Nietzsche'nin bizzat Adolf Hitler ile kurduğu yakınlığın payı önemlidir (Diethe, 1996, pp. 28-29). Nasyonal Sosyalist düşünceyi savunan akademisyen Heinrich Härtle'nin, 1937'de yayınladığı *Nietzsche und der Nationalsozialismus [Nietzsche ve Nasyonal Sosyalizm]* başlıklı metninde Nietzsche'nin düşüncelerini savaş, Yahudiler ve üreme konularında çarpıtarak kullanmış olması; Alfred Baeumler'in Nietzsche ve Nasyonal Sosyalist düşünceyi ilişkilendiren ve Nietzsche'yi bu düşünceyi kaynağı olarak gören çalışmaları (Bernasconi, 2019, pp. 222-224) da Naziler ile Nietzsche'nin eserleri arasındaki sorunlu ilişkiyi gösteren önemli örneklerdir. Bu bağlamda, Nietzsche'ye dair yanlış okumalar sadece Almanya'nın rakibi olan ülkelere değil, bizzat Almanya'da, Alman siyasiler ve akademisyenler arasında da söz konusu olmuştur.

³ Otto von Bismarck'ın, Schleswig-Holstein anlaşmazlığı ile kötüleşen Avusturya-Prusya ilişkilerinin, Holstein'da başlayan karışıklıklar ile iyice artmasının neticesinde 14 Haziran 1864'te Avusturya'ya karşı ilan ettiği savaştır. Hız ve taktik üstünlüğü ile 350 bin kişilik Prusya ordusu, 850 bin kişilik Avusturya ordusuna karşı *Sadowa (Königgrätz) Muharebesi*'nde kazandığı zaferin ardından Viyana'ya dek ulaşmış, "Alman bütünleşmesi" adına oldukça önemli bir başarı kazanmıştır. Savaşın ardından yapılan *Prag Barışı* (23 Ağustos 1866) ile Avusturya, Alman bütünleşmesi için risk teşkil eden Germen Konfederasyonu'ndan çekilmiş; Germen Konfederasyonu dağıtılarak Main nehrinin kuzeyinde ve güneyinde olmak üzere iki ayrı konfederasyon kurulmuş; Schleswig ve Holstein toprakları Prusya'ya geçmiş; Venedik, Avusturya'dan İtalya'ya geçmiştir. Barışın yarattığı siyasal atmosferde, Prusya, kuzeydeki Germen konfederasyonuna hâkim olmuş, böylece Alman Birliği'nin sağlanmasında önemli bir adım atmıştır (Armaoğlu, 2010, pp. 451-459).

bir olaydır bu” ifadesiyle aktarır (Young, 2021, p. 33). Nietzsche, silah ve bombalarla yapılan savaşla bu ilk tanışıklığının ardından, 1870’te patlak veren Fransa-Prusya Savaşı’na⁴ Alman saflarında bir asker olarak katılmış ve bu kez savaşı bizzat savaş alanında deneyimlemiştir. Savaşı hem bir *“temizleyici ateş”* hem de yüksek Avrupa kültürü tarafından engellenememiş bir barbarlık olarak gören Nietzsche, bu bağlamda savaşı Otto von Bismarck’a atfedilen 1870 Savaşı’nı *“kültürün kış uykusuna yatması”* olarak nitelmiştir (Young, 2021, p. 207). Nietzsche, Pforta’dan arkadaşı Karl von Gersdorff’a yazdığı 21 Haziran 1871 tarihli mektubunda, 1870 Savaşı’na dair zihninde oluşan korkutucu ve kaygılandırıcı tablonun ayrıntılarını sunar. Yaşanan bu savaş bir yana, insanlar eliyle gelen yıkımın ilerleyen dönemlerde gelecek başka yıkımların da işareti olarak çok-başlı ve korkutucu bir görünüm kazandığını belirten Nietzsche, bu fenomen dahilinde modern yaşamlarının, eski Avrupa kültürünün ve onun devletinin, hatta bütün bir Avrupa kültürünü domine eden Romanik uygarlığın, dünyanın tahrip edilmişliğinin en muazzam derecesini gözler önüne serdiğini ifade eder. Nietzsche’ye göre, böylesi bir geçmişi geride bıraktıktan sonra, bütün bir insanlık bu yıkımın sorumluluğunu taşımaktadır ve bu yıkımla gelen *“kültüre karşı savaşma”* suçunu kendisinden başka yerde aramamalıdır. *“Kültüre karşı savaş”* ifadesini ise şöyle serimler:

“Onun, kültüre karşı savaşın, ne demek olduğunu biliyorum. Paris’teki yangını duyduğumda, birkaç gün boyunca kendimi mahvolmuş, korkular ve şüphelerle bunalmış hissettim. Tek bir gün bile sanatın bütün geçmişini ve muhteşem eserlerini silip yok etmeye yetiyordu; tüm bilimsel, felsefi ve sanatsal varoluş gözümde bir saçmalığa bürünmüştü (Nietzsche, 1969, pp. 80-81).”

Savaşa bizzat yurtsever bir Prusyalı olarak katılan, cephelelerde topçu ve sıhhiyeciler olarak çeşitli görevler alan Nietzsche, Young’ın değerlendirmelerine göre, savaşın sonlarına doğru karşılaştığı manzaralar onu korku ve dehşete düşürmüştür. Bu düşmüş olduğu korku ve dehşetin nihayetinde, yaşamının ilerleyen dönemlerinde kanlı fiziksel savaş ve insani şiddet fikrini olumsuzlamaya ve onu olumlu hale getirecek yollar aramaya başlamıştır. Young’a göre, Nietzsche’nin savaşa bizzat tanıklığı, şiddete ilişkin soruşturmalarında önemli bir parametre sayılır. Nitekim, ilerleyen yıllarında Nietzsche, ulusları karşı karşıya getiren modern şiddeti anlayabilmek adına, şiddetin arkaik kökenlerine inmek gereği duymuştur. Fransa-Prusya Savaşı’nın, kültürün barbarlığı engellemekte yetersiz kalması neticesinden başladığını öne süren Nietzsche, bu manada kültürün şiddeti engelleyecek, şiddet sorunsalıyla başa çıkacak bir teknik içermesi gerektiğini savunmuştur. Bu sorunsal üzerine yaptığı araştırmalar neticesinde şiddetin Antik Yunan dünyasında üç farklı tepkiyle karşılandığı sonucuna ulaşmıştır: (i) Orfeusçu manada savaşın dehşeti karşısında *“insan doğasından umudu kesmek”*; (ii) barbar dünyanın karakterinde göze çarpan *“dürtüyü serbest bırakmak”*; (iii) Yunanların yaptığı gibi savaşma güdüsünü ve zaferin hazzını kabul etmek, fakat saf ve amaçsız şiddet istencinin kötülüğünü arındırabilmek adına şiddeti sanata (savaş hikayeleri ve tragedya) dönüştürerek manevileştirmek. Nietzsche, Yunanların bunu yaparak *“zararlıyı yararlıya çevirmeyi”* öğrendiklerini, böylece insan doğasında var olan şiddet eğilimlerini -doğallığa aykırı biçimde- bastırmaya kalkışmaksızın soylulaştırmayı başardıklarını ifade etmiştir. Nietzsche bu kategorizasyonun Antik Yunan dünyasındaki iki farklı tanrıça tasarımından/

⁴ Yapılan Prag Barışı’nın ardından Fransa hükümdarı III. Napoleon’un Güney Germen Konfederasyonu’nu Kato-liklik propagandasıyla yanına çekmeye çalışması, Sadowa Savaşı’nda gücünü gösteren Prusya’yı Fransa için bir tehdit olarak görmesi ve İspanya tahtına kimin oturacağı konusunda anlaşmazlık yaşadığı Prusya’ya 17 Temmuz 1870 tarihinde savaş ilan etmesi ile başlayan çatışmadır. III. Napoleon’un tüm uğraşlarına rağmen Avusturya, İtalya, İngiltere ve Rusya’nın tarafsız kaldığı bu savaşta, 430 bin kişilik Prusya ordusu, 220 bin kişilik Fransız ordusuna karşı kazandığı kesin zaferlerle -III. Napoleon dahil birçok önemli Fransız generalini esir alarak- Paris’e dek ulaşmayı başarmıştır. İmparatoriçe’nin Paris’i terk etmesinin ardından şehirde kurulan Komün yönetiminin direnişinin de sonuç vermemesi sonrasında, Prusya ordusu Fransa-Prusya Savaşı’nı zaferle neticelendirmiştir. Bu başarılar sayesinde, 18 Ocak 1871’de *“Alman İmparatorluğu”* ilan edilmiş, Alman birliği sağlanmış; 28 Ocak 1871’de yapılan Frankfurt Barışı ile de Fransa, Almanya’ya Alsace-Lorraine’i bırakmış, ayrıca 5 milyar Frank savaş tazminatı ödemeyi ve bu borç ödenene kadar da kuzey topraklarının Almanya işgalinde bulunmasını kabul etmiştir (Armaoğlu, 2010, pp. 464-475).

inancından ileri geldiğini belirtir: *Kötü Eris* ve *İyi Eris*. Bu farklılıkta, *Kötü Eris* “kıskançlık”, “bela” ve “ihtilaf” tanrıçası olarak savaş yaratıp insanları “ölümüne mücadeleye” sevk ediyor; *İyi Eris*, Hesiodos’un vurguladığı manada, *agon* [rekabet] yaratarak insanları daha çok çalışma, daha fazla kazanma veya daha iyi üretme bağlamında birbirleriyle rekabet etmeye yönlendirmektedir (Young, 2021, pp. 207-210). Şiddetin ve savaşın sanata dönüştürülmesi, Antik Yunan yaşamındaki rekabetin bu yolla devamlı kılınması, Nietzsche’nin olgun dönem fikirlerinde savaşın tuttuğu yeri algılayabilmemiz için önemli bir anekdottur. Zira, yukarıda da ele almaya çalıştığımız gibi, savaşın Bismarck döneminde olduğu gibi şovenist ve sömürgeci amaçlar doğrultusunda yürütülen bir talan hareketi haline getirildiğinde yüksek kültürü perişan etmesi, -Nietzsche’nin sıhhiye eri olarak görev yaptığı tarihlerde gördüğü manzaralardaki gibi- kan gölü yaratması, ilk dönemindeki savaşmak tutkusuna farklı bir yön kazandırmıştır. Bununla birlikte, Nietzsche’nin düşüncesinde savaşçılık bahsinin “mücadelecilik” manasında da kullanıldığını, bu açıdan insan doğası bağlamında görülüp olumlandığını söyleyebiliriz. *Zur Genealogie der Moral – Eine Streitschrift* [Ahlakın Soykütüğü – Bir Polemik] (1887) isimli eserinde bu mücadeleciliği şöyle ifade eder: “Sefalet, yoksunluk, kötü hava, müzmin hastalık, zahmet, yalnızlık gibi nelere göğüs germez ki insan bunun dışında? Aslına bakılırsa bunun dışındaki her şeyle başa çıkılabilir, değil mi ki bir yeraltı varoluşuna, savaşçı bir varoluşa doğmuşuz; (...)” (Nietzsche, 2011, p. 36).” Aktardığımız bu ifadelerden Nietzsche’nin tek bir savaşçı tanımı kullanmadığını, eserlerinde “savaşçı” kavramı üzerinden birden fazla mücadele konusuna değindiğini söyleyebilmemiz mümkündür.

Nietzsche’nin savaşa ve savaşmaya ilişkin kendi eserlerine baktığımızda, Martin’in bahsettiği çarpıtmanın boyutlarının daha da dikkat çekici bir hal aldığını görürüz. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen* [Böyle Buyurdu Zerdüşt: Herkes ve Hiç Kimse İçin Bir Kitap] (1883) başlıklı eserinde “asker” ve “savaşçı” arasına bir ayrım çizgisi çizer ve asker kavramına “sürü” bağlamında eleştiriler getirir: “Pek çok asker görüyorum: savaşçı görmek isterdim oysa! ‘Üniforma’ diyorlar giydiklerine: bununla sakladıkları şey uni-form olmasa keşke!” (Nietzsche, 2015, p. 71)” Burada Nietzsche’nin bir kelime oyunu yaparak “uni-form” ile “ein-form”u, yani üniforma ile tek tipliği kastettiğini görürüz. Yine aynı eserinde “İdrak azizleri değilseniz dahi, onun savaşçısı olun bari.” (Nietzsche, 2015, p. 71)” ifadesini kullanır. “İdrakin savaşçısı” olmak, gerçek düşmanı bizzat belirlemek ve savaş yöntemini keşfetmek noktasında önemlidir. Düşmanını keşfetme özgürlüğüne ve farkındalığına sahip olmak ise ancak sürüden olmayan ruhların başarabileceği türden bir iştir. Bu kısımda, Nietzsche, belirgin bir düşman formu belirtmediği gibi, genel manada “insanı aşmak” noktasına ulaşabilmek adına “silahlanmaktan” bahseder: “Kişi ancak oku ve yayı olduğu zaman susup sakince oturabilir: yoksa gevezelik edip, çekişir. Barışınız zafer olsun!” (Nietzsche, 2015, p. 71)” Burada silahlanmak kaygısı bir güç istenci şeklinde yorumlanabilir; silahlanan, yani güçlenen kişi kendisini var edebilir, değerleri yeniden değerlendirebilir ve bunu yaparken yalnızca kendi sahip olduğu güce başvurarak “zafere” ulaşabilir. Ayrıca, savaşçı, kendisine verilen buyruğa itaati ile kimlik ve mana kazanır; bu açıdan verilecek buyruk ve buyruğa itaat birlikte var olmalıdır. Nietzsche önce savaşçıdan kendisine verilecek buyruğa kesin itaat etmesini ister ve ardından ona şu buyrukta bulunur:

“Yaşam sevginiz, en yüksek umudunuzun sevgisi olsun: ve en yüce umudunuz, en yüce fikriniz olmalı hayata dair! Ancak en yüksek fikrinizi, bırakın ben buyurayım – bu emir sudur: insan aşılması gereken bir şeydir (Nietzsche, 2015, p. 72).”

Bahsini ettiğimiz asker-savaşçı ayrımı Nietzsche’nin metinlerinde tam manasıyla “devlet” kavramına getirdiği eleştirilerde açığa çıkar. Devletin “fuzuli doğmuş” olarak gördüğü insanlar için ölümü vaaz ettiğini, ölümü özellikle makam aşkına tutulmuş olanlar için hayat olarak sunduğunu belirtir. Nietzsche’ye göre, doğru düşmanın belirlenmesinde, devlet, muhatabını yanıltmaktadır (Nietzsche, 2015, pp. 72-75). Nietzsche, kendi notlarından derlenen *Die Dynamik der Willen zur Macht* [Güç İstenci] eserindeki *Bahar-Güz 1887* başlıklı

notunda mücadeleyi ve savaşı, bir antiteze çevirme uğraşı olarak betimler. Buna göre, “Mücadele eden, rakibini kendi antitezine çevirmeye çalışır – tabii ki hayalinde.” Zira mücadele eden taraf ister topluluk ister birey olsun, mücadele ettiği rakibini alt edebilme şevkini bulabilmek adına “iyi beğenin, iyi yargının ve erdemin kendi tarafında olduğuna” kendisini ikna etmeye çalışır. Bu tarzdaki kendine inanç biçimi, rakibin sözde amaçlarına yönelik olumsuz bir ön kabulü içerir (Nietzsche, 2014, p. 238). Kendini tanımaya değil, kendine biçilmiş bir benlik tasarımına inanmaya çalışan bireyin uyuşukluğu ise yine Nietzsche’nin *Morgenröte. Gedanken über die moralischen* [Tan Kızılığ: Ahlaksal Önyargılar Üzerine Düşünceler] (1881) başlıklı eserindeki ifadelerine göre -bireyi savaş gibi kolektif bir yıkıma götürecek türden bir aşırılık olan- fanatizmin gelişmesi için en uygun zemindir. Fanatik bir şekilde tören, üniforma, ciddi tavır ve onura dair her şey de ancak “korkak” kimselerin tercih edebileceği türden şeylerdir. Bunun karşısında yer alan “korkusuzlar” ise şöyle betimlenir: “Her zaman ve kesinlikle korkunç olanların onur ve törene ihtiyaçları yoktur, dürüstlüğü adeta söz ve davranışlarıyla saygınlık kazandırır, korkunçluklarının bir belirtisi olarak da daha çok itibar kaybettirirler. (Nietzsche, 2017, p. 170). Yine burada kendini var edebilmiş, değerleri yeniden değerlendirebilme gücünü elinde bulundurabilen hatta insanı aşabilme kapasitesine sahip insana vurgu vardır. Yapmış olduğu değerlendirmelerden anlaşılmaktadır ki Nietzsche, savaş türleri arasında yaptığı ayrımı en iyi “savaşçı-asker” ayrımında göstermiş, birine içsel/manevi amaçlar doğrultusunda yürütülen bir savaş anlamı atfederken diğerini rütbe düzeni, sürü ahlakı ve fanatizmle ilişkilendirmiştir.

Öyleyse, savaşmak fiilinin Nietzsche’nin düşüncelerinde sadece silahlarla yapılanı kasteden bir anlamı olduğunu söyleyebilmemiz güçtür; soyut anlamı da en az fiziksel anlam kadar söz konusudur. Hatta Hıristiyanlık kültürüne, teolojisine ve öğretilerine yönelik girişilecek imgesel mücadeleyi de bir savaş olarak gördüğünü göz önüne aldığımızda, Nietzsche’nin fiziksel manada yürütülen savaşa imgesel, fikirselleştirilmiş ve soyut bir taraf biçtiğini de söyleyebilmemiz mümkündür. Yukarıda da ele almaya çalıştığımız gibi, Nietzsche, savaşı bir “temizleyici” olarak görmüşse de -işlediğimiz filmlerin temalarında da yer bulan-ulusal çıkarlar doğrultusunda savaşmak/savaştrılmak ile doğaya içkin bir dürtü veya ilke doğrultusunda savaşmak arasında bir farklılık olduğunu belirtmiştir. Birincisinde savaşmak ancak kültürün yıkımını getirirken; ikincisinde yaşamı tazeleyen arkaik kökenli rekabet duygusunun dışavurumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Nietzsche ilk varyasyona -gerek sıra düzenine dayanıyor olması gerekse devlet eliyle çıkartılıyor olması sebebiyle- karşı çıkıyor, ikincisini kabullenmekten başka bir şansımızın bulunmadığını savunmuştur. Özetlersek, Nietzsche -Antik Yunan kültürüne dair değerlerinden de hareketle- fiziksel savaşın manevi bir amaç, değerleri yeniden değerlendirme amacı doğrultusunda söz konusunda olduğunda ulvileşebileceğini belirtmiş, şiddete dayalı “zararlı” savaşın kültürel bağlama taşınarak “yararlı” hale getirilmesi gerektiğini savunmuş, kişinin iç dünyasında fikirler aracılığıyla sürdürülecek savaşın ise bir açıdan bu fiziksel savaşa kaynaklık edeceğini belirtmiştir.

Böylesi bir çift taraflı savaşımın karakterler nezdinde görüldüğü filmlerde silahlı İngiliz kolonizatörler ya da silahlı Amerikan deniz piyadeleri, istilaya giriştikleri yörenin yerlilerini aşına olmadıkları bir tepkisellik içinde bulurlar. *The New World* filminde Powhatan yerlileri ahşap sopalar kullanarak yabancıyı karşılarlarken; *The Thin Red Line* filmindeki Solomon Adaları yerlileri silah kullanmaya dahi gereksinim duymamıştır. Martin Heidegger’in belirli bir tarihselliğe ait olan *Dasein* kavramından hareketle; Hans-Georg Gadamer’in tarihsellikler ve ufuklar hususundaki değerlerini hatırlamak, filmlerdeki gerek yerliler-kolonizatörler gerekse Amerikalılar-yerliler (ve hatta farklı bir kutbun istilacıları olmalarına rağmen Japonlar) arasında, John Smith ve Robert E. Lee Witt tarafından sürdürülen “kaynaşma” çabalarını anlamamızı kolaylaştıracaktır. Heidegger’in tarihselliğe ait olan ve onda bulunan *Dasein*’i ekseninde, Gadamer’in gösterdiği gibi bambaşka tarihselliklere, bambaşka geleneklere ve dolayısıyla bambaşka “ufuklara” sahip taraflar birbirleriyle “kaynaşırken”, kültürel farklılıklar arasındaki çatışmalar reddedilmeksizin ya da aşılmaz uçurumlar olarak görülmeksizin karşılıklı olarak ufukların kabullenilmesi ile birer zenginliğe ve yüksekliğe

dönüştürülürler. Böylece tarihsellikler anlaşılır ve ilişkiye girilebilir bir hal almaktadır (Gadamer, 2009, pp. 57-63; Adugit, 2005, pp. 258-259). Elbette tüm bu bahsedilenler, silahlarla rütbe düzeninde yürütülen fiziksel savaş faktörü devreye girdiğinde farklı bir boyut alacaktır.

Kahramanların kendi önyargılarını kabullenmeleri ve aynı bilişsel ya da biyolojik mekanizma doğrultusunda meydana gelmiş fakat farklı tarihsel düzlemlerde yer aldığı için farklı yönelimler göstermiş ötekinin önyarguları ile kendilerinininkini “şimdi”de buluşturabilmeleri, bu suretle de -Gadamer’in tabiriyle- ufuklarını kaynaştırabilmeleri bu noktada simgesel mücadelelerin tasviri durumundadır. Malick’in savaş sahneleri bu sebepten ötürü rütbe düzenine dayanan sistematik savaştan ibaret değildir; *The New World* ve *The Thin Red Line*’daki ana karakterler açısından savaş, aslen silahlarla değil, düşüncelerle verilir. Kültürel manada öteki karşısında kan dökerek ve can vererek hayatta kalma mücadelesi veren karakterler, çoğunlukla, sinematografik zaman boyunca, savaştıkları ötekiye ait özgüllüklerin de farkına varırlar. “Ölüm” farklı tepkileri doğursa da her iki taraf için de Heidegger’in belirttiği üzere, insanın özünün gerçekleşmesine olanak sağlaması, bundan doğan kaygının Dasein’i dünya-içinde-varlık yapması, onun hem varlığını hem de sınırlılığını bir manada tanıtlaması açısından kilit rodedir ve filmlerin ele aldığımız ana karakterleri de bunun farkında gibidir. Heidegger’in *gündeliklik* [*Alltäglichkeit*] adını verdiği süreç doğum ile ölüm arasındaki Varlık’tır. Varlık, ölüm karşısındaki durumu itibarıyla kaygılanır, fakat şu da gerçektir ki ne olursa olsun, Dasein, ölüm ile kuşatılmıştır (Heidegger, 2004, pp. 335-336; Topakkaya, 2004, pp. 1-15; Karakaya, 2003, pp. 29-32). Bu bağlamda, ölümü kabullenmek, karakterler için, bu açıdan, yaşamı kabullenmek, dünya-içinde-varlık olmayı kabullenmek anlamına gelir. Bu kabullenışı *The New World*’de Pocahontas’ta ve -simgesel manada- Kaptan Smith’ta; *The Thin Red Line*’da ise Witt’ta buluruz: Her biri ölüm karşısında reddedici değil, kabullenici birer tavır ortaya koymuştur. Pocahontas yakalandığı hastalık bedenini tüketirken eşi John Rolfe’un (oyun. Christian Bale) elini tutmasına izin vererek sükût içerisinde ölüme gider; Witt ise ona doğrultulan silahlara değil, yaşamın bir boyutu olarak ölüme teslim olur. Ölüm karşısındaki bu teslimiyet duygusu, Malick sinematografisinde, yaşamın büyüyle harmanlanmış durumdadır. Lao Tzu’nun belirttiği şekilde “sesin ve sessizliğin tek bir harman oluşu (Lao Tzu, 2012, p. 32)” gibi, ölüm de Malick’in imgeleminde yaşam ile harmandır. Filmlerin sorgulayıcıları durumundaki baş karakterlerin ölüm karşısındaki tavırları, en az yaşama karşı sergiledikleri tavırlarında görüldüğü denli sakin ve kabullenicidir. Bununla birlikte, yan karakterler ve tipler aynı ölümü kabullenmekte zorlanırlar; haykırırlar, kaçarlar, ağlarlar, mümkün olduğunca uzaklaşmayı denerler. Fakat her halükârda ölüm, tıpkı yaşam gibi onlarla birlikte yürür, onları kuşatır.





Görsel 3-4: *The New World* ve *The Thin Red Line* filmlerinde -imgesel ve gerçek surette gelen- ölümün kabullenilmesinin temsilleri.

Malick'in hikâye anlatıcılığının bir diğer önemli detayı da "eylemsiz" karakterlerin bakış açılarındadır. *The New World*'de "Rupwew (oyun. Michael Greyeyes)" ve *The Thin Red Line*'de "Er Ash (oyun. Thomas Jane)" böylesi karakterler olarak savaşa ve kan dökmeye karşı "uzaktan" bakışın temsilleri durumundadır. Onlar savaşın içerisinde değildir, fakat katılmazlar. Onları sadece barışçıl olarak niteleyip geçmek eksik bir yaklaşım olacaktır: Hem Rupwew hem de Er Ash şiddetin hüküm sürdüğü topraklarda eylemde bulunmaya gerek duymamaktadır. Özellikle Er Ash, kati bir emir-komuta zincirine tabi olmasına ve mensubu bulunduğu dünyanın yazılı kurallarının bunu gerektirmesine rağmen cana kıymayı bilinçli olarak reddetmektedir. Onun savaşı, Nietzsche'nin bahsettiği biçimde, rütbe düzeninde ve sürü içerisinde verilen bir savaş değil, kendi değerleri uğruna verdiği içsel bir savaştır. Ayrıca Ash, Søren Kierkegaard'ın İbrahim anlatısından hareketle çizdiği "iman şövalyesi" tanımına oldukça uygun bir biçimde, inandıklarından ve doğru bildiklerinden vazgeçmemektedir. Çevresindeki kurallar silsilesi düşünüldüğünde, Er Ash, aslında *saçma* olanı yapmaktadır: Savaşmayı reddetmekte ve bölgenin yerli halkı ile savaştan uzak bir yaşam kurmaya çalışmaktadır. Ash, Kierkegaard'ın tabiriyle "genele karşıt olarak" yaşamakta ve eylemektedir. Hikayesinin gizemli trajikliği de onun bu eylemselliğinde yatmaktadır (Kierkegaard, 2015, pp. 57-70; Adams, 1990, pp. 383-387; Ülper Oktar, 2018, pp. 23-25). Aslında Er Ash, o ünlü hikâyede Chuang Tzu'nun, kendisini yönetici olmak üzere saraya davet eden hükümdarın adamlarına verdiği cevaptaki gibi "öldükten sonra kutsal sandıkta saklanan ve kalıntılara saygı duyulan bir kaplumbağa olmaksızın, diri kalıp kuyruğunu çamurda sallamak isteyen bir kaplumbağa olmak" ister gibidir (Chuang Tzu, 2012, p. 180). Kendi ahlak anlayışında doğru olan budur, fakat eylemlerini bu ahlaki düstura uyarlamaya kalkışması -onun da pekâlâ tahmin ettiği üzere- mensubu olduğu kolektif mekanizma tarafından cezalandırılması anlamına gelmektedir. Er Ash bu yüzden amirleri ve kimi silah arkadaşları tarafından pek sevilmez; zira Nietzsche'nin vurguladığı gibi, izlemekte ısrar ettiği bireysel odaklara bağlı özgün yaşam tarzı, diğerlerinin sıradanlığa indirgendiklerini hissetmelerine yol açar (Nietzsche, 2019, p. 313). Kaptan Smith ve Er Witt'in zorunluluk icabı dahi olsa silaha sarılmalarına karşılık; Rupwew ve Er Ash savaşmak ve öldürmek anlamına gelecek her türden eylemden tamamen uzaktır, Taocu manada *wu wei* içinde kalarak oluş sürecinin doğal seyrine uygun bir biçimde yaşamaktadır (Suzuki, 2012, pp. 98-100). Çoğunlukla onları etraflarında olup bitenlerin zıttı olarak izleriz. Aynı zamanda, bu karakterler arasında Kaptan Smith, Er Ash ve Er Witt'in durumu -yukarıda da değindiğimiz gibi- kaybolan yuvaya duyulan özlemi imler. Bu karakterler, Heidegger'in dile getirdiği biçimde, insanın metafizik çerçevesinde rastlanan ontolojik bir eksiklikten, dünyaya *fırlatılmışlıktan* [*Geworfenheit*] kaynaklanan özsel "yuva/yurt özlemlerini" görece daha teknik ve medeni yaşamlarından sıyrılmaya çalışarak bir nihayete erdirmek gayesiyle

“yerli” veya “farklı” topluluklarla temas kurma yolunu seçmişlerdir (Bischoff, 2011, pp. 31-36; Safranski, 2008, pp. 204-205).



Görsel 5-6: “Rupwew (*The New World*)” ve “Er Ash (*The Thin Red Line*)” karakterlerinde savaşmak/savaşmamak ayrımının temsilleri.

Modern tekniğin düşünme yetisine gem vurduğu (Heidegger, 2001, pp. 70-71) bu karakterler, Heidegger’e göre Varlık’ı ve onun araştırılmasını unutturan, modern tekniğin özünde hüküm süren *çerçevelemenin* [*Gestell*] (Heidegger, 1998, p. 63) etkisiyle ortaya çıktığını söyleyebileceğimiz doğayı karşısına alır görünen tüm projelerin (kolonizasyon, savaş, şeytanileştirme vb.) bunalttığı karakterlerdir. Shawn Loht’a göre, Malick, Heideggeryan manada mücadele içerisinde bulunan bir doğa ve (modern) dünya tasarımı ortaya koymaktadır; bu tasarım, karakterlerin yaşamlarının akışının ve şiddetinin bir parçasıdır (Loht, 2013, p. 129). Üstelik modern dünya bu karakterleri *yuvasızlaşmaya* [*Heimatlosigkeit*] iter ve ittikçe daha fazla bunaltır. Yuvasızlaşma, Heidegger’e göre, modern insanın tarihsel bir boyutunu karakterize eder. Gelgelelim, aranan yuva insanlık açısından asla bulunamayacaktır, zira Heidegger, “sürgün hali” olarak da isimlendirdiği yuvasızlığı “evrensel bir kader” olarak niteler (Colonnello, 1999, pp. 43-44). Filmlerdeki bu karakterler, modern teknikle bezenmiş bu dünyadan uzaklaşabildikçe ve özgür düşünmeyi deneyimleyebildikçe Varlık’ı duyumsamaya ve sorgulamalara girişmeye başlarlar: Beraberinde kendilerine “nefes aldırarak” gerçek bir yuva da bulmaya çalışırlar (Heidegger, 2013, pp. 13-19; Sharr, 2013, p. 42; Topakkaya, 2008, pp. 66-69). Bu kurtuluş denemeleri, Heidegger’in vurgularına benzer biçimde, Crispin Sartwell’in ifadeleriyle, “yuva deneyimi” bağlamında diğer tüm insanlar gibi o karakterlerin de dünyayla olan ilişkilerini göstermelerinin bir yolu olarak kristalize olurlar. Sartwell’e göre, her insan, aradığı yuvanın özlemini yaşamı boyunca içinde taşır; hayatının her anında, kendisi

için “güvenlik” anlamı taşıyan bu yuvaya ulaşabilmek adına uğraşır (Sartwell, 2015, p. 44). Fakat, bu arayışların hiçbiri, modern insan için, beklenen kurtuluşu veya aranan yuvaya kavuşmayı getirmez. Malick’in karakterlerinde de böylesi hikayeler görürüz: Smith tam da aradığı yuvaya kavuştuğunu düşünmeye başlamışken, zamanında kaçarak geride bıraktığı eski vatanının tüm bunaltıcılığını ve yozluğunu temsil eden Virginia kolonisine geri döner, ardından da açık denizlere yelken açar ve böylece bu arayışın imkansızlığını kavrar. Witt ise Solomon Adaları yerlileri ile yaşadığı süre boyunca aradığı yuvaya kavuştuğuna inanmak ister, fakat eline silah aldığı anda artık bu yerliler için “tanınmaz” hale geldiğini fark eder ve bu farkındalığı arayışının imkansızlığını ona yeniden hatırlatır. Her iki ana karakterde de ilk ölüm simgesel manada gelir.

Etraflarındaki yerlilerce kurulan ve onlar açısından aşına olmayan doğa-insan ilişkileri, ikisine de oldukça büyüleyici görünür. Gelgelelim modern teknolojik araçlarını (ateşli silahlarını) yeniden ellerine almalarıyla büyü bozulur ve yuvalarını bulma denemeleri sekteye uğrar. Onlar, bu noktada ne yuvalarını bulabilmiş ne yeni bir yuva kurabilmiş ne de içsel dünyalarıyla barışabilmiş insanlardır artık. Bu doğrultuda kapıldıkları sıkıntıları, onlara doğayı duyumsamanın yanı sıra eylemselliğin doğal seyrinden de uzaklaştıklarını hatırlatan birer kıymık etkisine sahiptir. Asla umdukları gibi olamayacaklarını bilen bu karakterler için yola çıktıkları limanlar da çoktan gözden kaybolmuştur. Böylesi bir belirsizlik içerisinde savrulmaları ister simgesel ister reel bağlamda olsun, ikisi için de ölüm anlamına gelecektir: Kaptan Smith, İngiltere Kralı I. James’in yeni dünyada yeni geçitler arama görevi ile Pocahontas’a duyduğu aşk arasında kalıp İngiltere’ye dönme kararı alır ve dönerken de bir yerleşimci vasıtasıyla Pocahontas’a “öldüğü” yönünde uydurma bir haber iletir; Er Witt ise silah arkadaşını kurtarmak adına uğraşırken etrafı sarılır, fakat teslim olmak imkânı varken adeta intiharı seçmişçesine silahını doğrultmaya kalkışır ve vurularak öldürülür.

Silah kullanmak veya savaşmak/savaşmamak, Malick’in anlatısında, bu manada, etik bir ayrıma tekabül eder. Bu özgün tavır, filmi, aynı janrı paylaştığı birçok örnekten ayıran önemli bir farklılığa karşılık gelir; bu farklılığa değinmeyi, filmin özgünlüğünü gözler önüne seren ipuçlarına ulaşabilmek adına, gerekli buluyoruz. *The Thin Red Line* filminde işlenen şiddet sahneleri -sözgelimi- aynı yıl gösterime giren Steven Spielberg’in ünlü *Saving Private Ryan* (Spielberg, 1998) filminin şiddet içerikli sahnelerinde göze çarpan fiziksel göstergelerin ötesinde, soyut temsiller barındırır. Spielberg filmin Normandiya Çıkarması’nı işlediği ilk sahnelerinde izleyiciye sarsıcı görüntüler sunduktan sonra askerlerin travmatik durumlarına odaklanır; Malick ise önce Guadalcanal Çıkarması’na hazırlanan -henüz çatışmaya girmemiş- askerlerin davranış durumlarını verir, ardından işkenceye maruz bırakılmış asker cesetlerini gösterdiği aynı askerlerin uğradıkları travmalarını sunarak Spielberg’in anlatı sırasını tersyüz eder. *Saving Private Ryan* filminin aksine, *The Thin Red Line*’da düşman çoğunlukla “görünmez”; kahramanlar dünyada yalnız başlarına kalmışlardır ve genellikle cevapsız -fakat yine de sorgulamaya devam eden- monologlar yapıp dururlar (Bleasdale, 2011, pp. 46-47). Bunun yanı sıra, *The Thin Red Line*’da, Lloyd Micheals’a göre, *Saving Private Ryan* filmiyle örneklendirilebilecek olan klasik Hollywood sinemasına özgü karakter ve hedef odaklı bir olay örgüsü bulunmamaktadır. Malick’in imgeleminde savaş, düzenli bir çatışmalar sırası dahilinde işleyen bir olaylar dizisi değil, heyecan, can sıkıntısı, uçarılık ve tefekkür gibi birbirinden farklı birçok duygu ve durumla sarılı bir düzensizlikler bütünüdür (Micheals, 2008, p. 61). Bu çatışmalar boyunca karakterler sadece ateşli silahlarla fiziksel açıdan öldürülmezler. Nitekim filmdeki bütün monologları aslında bedensel manada çürümeyi ve bozulmayı değil, ontolojik ve sembolik açıdan ölümü ele alır. Söz konusu sorgulayıcı monologlar, Heidegger’in varolmanın çatısı olarak nitelendirdiği *kaygının* [*Angst*] izlerini taşır. Karakterler dünya-içinde olmak nedeninden kaynaklı olarak taşıdıkları bu kaygıları sayesinde yaşamı, Varlık’ı, savaşı, doğayı ve ölümü anlamlandırmak imkanına kavuşurlar. Heidegger’in ifadeleriyle, her bir ana karakter, yine “*Varlığının kökenini Kaygıda bulur* (Heidegger, 2004, p. 278-288).”

Bu durum, silah kullananlar ile kullanmayanlar veya kullanmayı reddedenler arasındaki ayrıma da temel mahiyetini kazandırır. Hatta öyle ki fizyolojik bozulma, ontolojik ve imgesel ölümün ancak temsili olabilecek mertebededir. Her şeyden önce kendi içsel dünyalarında ölen bu karakterler için ölümün kendisi belki de bu yüzden kabul edilebilir bir gerçeklik haline gelebilmiştir. Kaderine razı olan, olduğu gibi olmasının veya yaşadığı gibi yaşamasının kaçınılmazlığını hisseden ve özellikle Witt'te görüldüğü gibi onunla seve seve bütünleşen kimi karakterlerin bu tavırları, Nietzsche'nin *bengi dönüş [Ewige Wiederkunft]* yaklaşımına bağlı olarak geliştirdiği *amor fati [kader sevgisi]* düsturuna uygun tavırlar olarak da yorumlanabilir. Bu tavırlarda yatan ise yok etmeye ve yok olmaya, savaşa ve oluşa ilişkin kesin bir olumlamadır (Nietzsche, 2003, p. 167; Nietzsche, 2016, pp. 61-62; Kuçuradi, 1999, pp. 70-71). Nitekim yaşamın ve ölümün büyüsunü bir arada deneyimleyen saydığımız karakterler kaderlerinin bir parçası olan gerek fiziksel gerekse imgesel ölümü kabullenmiş bir sükûnet içerisinde kendilerini bekleyen sona doğru yürürler. Bu minvalde düşünürsek, özellikle Er Witt'in ve Pocahontas'ın ölüm karşısındaki tavrında görülen teslimiyeti ve sükûneti anlamak adına farklı bir yaklaşım ortaya koyabiliriz. Tıpkı onlar gibi Kaptan Smith de savaş alanlarında değil, kendi düşünce evreninde verdiği "olmak" savaşında yenilgiye uğrayarak ölmüştür; onun imgesel ölümü de sükûnet dolu bir kabullenmenin temsili durumundadır. Yaşamın ve ölümün birbirini takip eden veya birbirinin içine geçmiş büyüsunde, her bir karakter, doğa manzaralarının ortasında, insanlarla iç içe ve savaşmanın her türlüşüyle var ve yok olmuşlardır.

Tartışma ve Sonuç

The Thin Red Line ve The New World sinema filmleri, çarpıcı karakter modellemeleri üzerinden savaşın getirdiği çok boyutlu yitimi, yuvasızlaşmayı ve Varlık'ın duyumsanmasını işlemek suretiyle, aynı tarihsel dönemleri işleyen farklı yapımlardan ciddi boyutlarda ayrılır. Özellikle *The Thin Red Line* filminde karşılaşılan felsefi altyapı, aynı yıl gösterime girmiş olan *Saving Private Ryan* filmi ile kıyaslanamayacak ölçüde farklı bir anlatıya sahiptir. Nitekim, diğer örneğin aksine, *The Thin Red Line*, sinematografisi dahilinde, aksiyon sahneleriyle değil bu sahnelere işlenmiş akıl yürütme ve sorgulamalar ile ilerleyen bir olaylar sırasını takip etmektedir. Heidegger'in etkisinin yoğun olduğunu bildiğimiz ve görebileceğimiz Malick'in sinema üslubunun ana hatlarından biri olan bu izlek, ilgili filmlere asıl kimliğini kazandırmıştır. Bununla birlikte, Nietzscheyen felsefede geçtiği biçimde, çürüme hali (Peery, 2009, pp. 139-140) ile ilişkilendirilerek aktarılmış olan rütbe ve sürü düzeninde yürütülen savaş olgusu, silahlı çatışmaları salt birer cana kıyma ritüeli olmaktan çıkararak, benliğin yıkılmasını beraberinde getiren kilit temsillerden biri haline getirmiştir. Filmlerde, silahlara başvurarak cana kıyan askerlerin durumlarında bu çürümenin izlerini an be an görebilmemiz mümkündür. Savaşı bir çürüme başlangıcı olarak sunan Malick, buna rağmen savaşan her bir ana karakteri yaşam ile ölüm arasında gezinen ve gezinirken bu eyleminin sorumluluğunu kabullenen bireyler olarak resmetmektedir. Üzerindeki bu sorumluluğu sahiplenmesi, onu yer yer dünyaya katılmaya, yer yer ise eylemsizliğe sevk etmektedir. Bu iki yanlı görüntüde, insan, artık Varlık'ı kendi varlığı ve kendisinin ilişki kurduğu diğer varlıklar üzerinden duyumsamaktadır. Bununla birlikte, filmlerin ilk yarılarında karşımıza çıkan iyimser tablo, ikinci yarılarında yerini çürüme emarelerine, yeniden yuvasızlaşmaya ve nihayetinde ölmeye bırakmaktadır. Malick'in ana karakterleri mutluluğu bulamaz; onlar modern tekniğin doğurduğu kaygılarla ve bunalımla boğuşmaya ve daima kaybetmeye yazgılı modern insanın temsilleri durumundadır.

Terrence Malick'in sinematografik anlatım üslubunun ana hatlarını görebileceğimiz *The New World* ve *The Thin Red Line* filmleri, "doğa", "insan", "savaş", "yaşam" ve "ölüm" kavramları ekseninde yeniden düşünüldüğünde oldukça çarpıcı imgeler ve alegoriler içermektedir. Doğanın her şeyi kuşatan ve görüngüleri duyumsayan insanlar tarafından bizzat kendi Varlık'larından veya yaşamlarından hareketle algılanabilen alanı içinde, yaşam, tıpkı ölüm gibi, karakterleri kuşatmaktadır. Karakterlerin öz-farkındalığa ulaşmak ve -imgesel- yuva özlemlerini dindirmek gayesiyle içsel dünyaları ile dışsal gerçeklikleri arasında

savruldukları bu filmlerde, savaş, sadece silahlarla yapılmaz. Karakterlerin iç dünyalarında sürdürülen savaş, fiziksel savaştan daha yüksek değerde ele alınır. Fiziksel savaşların bir sonucu olan “çürüme” ise içtenliği yitirmek veya içsel dünyalar ile dışsal gerçeklikler arasında çaresizce sıkışıp kalmak anlamına gelirler. Bununla birlikte, silah kullanmanın/savaşmanın bir etik ayırım olarak belirlediği bu filmlerde, yerli imgesini modern insanın karşıtı olduğu kadar savaşan insanın ve daha genel bağlamda savaşmanın da karşıtı olarak görürüz.

Malick’in ilgili filmleri, varlığa ve varoluşa ilişkin köklü tartışmaların yürütüldüğü önemli özgün sinema yapımları olarak öne çıkmaktadır. Özellikle *The New World* ve *The Thin Red Line* filmlerinde görülen doğa temsilleri, karakterlerin onlarla etkileşimde buldukları sahnelerde, varlığı gerek kendisi gerekse kendisinin etkileşimde olduğu dünya çerçevesinde kavrayan insanın farklı örneklerini tamamlamıştır. Ana karakterlerin karşılaştıkları yeni kültürlerle yönelik yaklaşımlarının dinamiğini belirleyen bu etmen, kültürlerarası etkileşim ve onun da ötesinde modern tekniğin bir etkisi olarak duyulan yuva özleminin giderilmeye çalışılması hususlarına zemin işlevi görmüştür. Bu hususların yanı sıra, savaş bağlamında da Malick, savaşı bir aksiyon ögesi olarak anlatıda kullanmak yerine onu insan varoluşunun temel sorunlarından ve durumlarından biri olan “ölüm” açısından ele almıştır. Savaş ile birlikte gelen ölümü salt maddi yüzüyle ele almamış, aynı zamanda duyguların ve inancın yitimi ile öz bilincin yıkılması açısından da psikolojik göstergelerin sunumu ile serimlemiştir. Malick’in ilgili filmlerinde, savaş, doğa ve insan, ontolojik açıdan birbiriyle devamlı ve “büyülü” bir etkileşim halinde bulunan üç önemli öge olarak var olmuştur. Bu etkileşim minvalinde, insan yaşamının önemli bir parçası olan ölüm, aynı büyümlü sürecin farklı fakat yalnızca sonlandırıcı değil, aynı zamanda tamamlayıcı bir aşaması olarak sunulmuştur. Malick, bu açıdan gerek maddi gerekse sembolik manada gelen ölümü, doğa-insan-savaş ilişkisinde yatan büyümlü etkileşimin bir parçası olarak görmüştür. Tıpkı Martin Heidegger gibi, Malick de ölümü Varlık’ın oluşumunun veya Varlık’a ilişkin öz-farkındalığın önemli bir kaynağı olarak ele almıştır.

Malick sinemasının tarihi temalar barındıran bu iki önemli eseri kanaatimizce bu bağlamda yorumlanmaya müsait konular ve imgeler içermektedir. Elbette her iki filmde de farklı yorumlama girişimlerine mahal verebilecek türden çok sayıda ve bizim tespit ettiklerimizden çok daha farklı karakterler bulabilmek mümkündür. Fakat ele almak istediğimiz boyutları yansıtmaları bakımından, diğer karakterlerden ziyade “Kaptan Smith”, “Er Witt”, “Rupwew” ve “Er Ash” karakterleri kanaatimizce ayrı bir yere sahiptir. Eserlerinden ve yaklaşımlarından faydalandığımız filozoflar ve yorumcuları da yine bu özgünlük içerisinde, tercihlerimiz doğrultusunda öne çıkarılmıştır. Bu tercihlerimiz filozofların ve yorumcularının ancak sunduğumuz değerlendirmelerin tekeline okunması gerektiği iddiasını içermemektedir; tam tersine niyetimiz mevcut yorumlara bir katkıda bulunmak ve bu katkıları filmler üzerinden sunmaktır. Bu doğrultuda, acizane surette yürüttüğümüz tartışmalarımız ve soruşturmalarımız neticesinde ulaştığımız bütün bu sonuç, Malick sinematografisi özelinde, felsefe ile ve felsefeden hareketle vardığımız noktayı gösterme gayretimizin nişanesi durumundadır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Adams, R. M. (1990). The Knight of Faith. *Faith and Philosophy: Journal of the Society of Christian Philosophers*, 7(4), 383-395.

Adugit, Y. (2005). Dilthey’de Tin Bilimlerinin Temellendirilmesi ve Sorunları. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 22(2), 245-260.

Almendros, N. (1984). *A Man with a Camera*. (R. P. Belash, Çev.). New York: Farrar, Straus and Giroux.

- Armaoğlu, F. (2010). *19. Yüzyıl Siyasî Tarihi (1789-1914)*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Batcho, J. (2018). *Terrence Malick's Unseeing Cinema: Memory, Time and Audibility*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Bernasconi, R. (2019). Heidegger, Nietzsche, Nasyonal Sosyalizm: 1930'ların Politik Tartışmalarında Metafizik Yeri. S. E. Er & V. Ay (Eds.) içinde, *Heidegger'in Nietzsche'si* (V. Ay, Çev., p. 221-231). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bischoff, M. (2011). Felsefenin Düşüşü ve Sinemanın Yükselişi. K. Demirdöven (Ed.) içinde, *Felsefenin Düşüşü Sinemanın Yükselişi: Felsefenin Işığında Sinema* (E. C. Ercan, Çev., pp. 11-65). İstanbul: Es Yayınları.
- Blasi, G. (2019). *The Work of Terrence Malick: Time-Based Ecocinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bleasdale, J. (2011). Terrence Malick's Histories of Violence. T. D. Tucker (Ed.) içinde, *Terrence Malick: Film and Philosophy* (pp. 40-57). New York: Continuum.
- Bookchin, M. (2013). *Özgürlüğün Ekolojisi: Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı ve Çözülüşü*. (M. K. Coşkun, Çev.) İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- Bourse, M. (2009). *Mezliğe Övgü*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozkurt Avcı, İ. (2020). Dasein'ı Filmozofik Düşünmek: Bir Film-Zihin Olarak 'Hayat Ağacı'. *Erciyes İletişim Dergisi*, 7(2), 1431-1452.
- Bryce, I. & Gordon, M. & Levinsohn, G. & Spielberg, S. (Yapımcı) & Spielberg, S. (Yönetmen). (1998). *Saving Private Ryan* [Sinema Filmi]. ABD: Amblin Entertainment & Paramouth Pictures & DreamWorks Pictures & Mutual Film Company.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge & Massachusetts & Londra: Harvard University Press.
- Chuang Tzu. (2012). *Chuang Tzu'nun Kitabı*. (L. Özşar, Çev.) Bursa: Biblos Kitabevi.
- Colonnello, P. (1999). Homelessness as Heimatlosigkeit?. G. J. M. Abarino (Ed.) içinde, *The Ethics of Homelessness: Philosophical Perspectives* (pp. 41-53). Amsterdam: Rodopi.
- Diethe, C. (1996). *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*. Berlin & New York: Walter de Gruyter & Co.
- Diethe, C. (2003). *Nietzsche's Sister and the Will of Power: A Biography of Elisabeth Förster-Nietzsche*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Diethe, C. (2014). *Historical Dictionary of Nietzscheanism*. Lanham & Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.
- Ersümer, O. (2014). Terrence Malick Sinemasında Varlık Anlayışı. *Özne*(20), 59-72.
- Evertson, M. (2011). Fields of Vision: Human Presence in the Plain Landscapes of Terrence Malick and Wright Morris. T. D. Tucker (Ed.) içinde, *Terrence Malick: Film and Philosophy* (pp. 101-125). New York: Continuum.
- Furstenau, M. & MacAvoy, L. (2007). Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in The Thin Red Line. H. Patterson (Ed.) içinde, *The Cinema of Terrence Malick* (pp. 179-191). New York: Wallflower Press.
- Gadamer, H.-G. (2009). *Hakikat ve Yöntem* (Cilt II). (H. Arslan, & İ. Yavuzcan, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

- Geisler, R. M. & Hill, G. & Roberdeau, J. (Yapımcı) & Malick, T. (Yönetmen). (1998). *The Thin Red Line* [Sinema Filmi]. ABD: 20th Century Studios.
- Green, S. (Yapımcı) & Malick, T. (Yönetmen). (2005). *The New World* [Sinema Filmi]. ABD: New Line Cinema.
- Heidegger, M. (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. (D. Özlem, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Heidegger, M. (2001). Felsefenin Sonu ve Düşünmenin İşlevi. M. Heidegger, & D. Kanıt (Eds.) içinde, *Varlık ve Zaman Üzerine* (pp. 67-84). Ankara: A Yayınevi.
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.
- Heidegger, M. (2013). *Olmaya Bırakılmışlık*. (M. Keskin, Çev.) İstanbul: Avesta Yayınları.
- Jager, R. K. (2015). *Malinche, Pocahontas, and Sacagawea: Indian Women as Cultural Intermediaries and National Symbols*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Johnson, W. B. (2006). *The Pasific Campaign in World War II: From Pearl Harbor to Guadalcanal*. New York: Routledge.
- Karakaya, T. (2003). Martin Heidegger Felsefesinde Ölüm Problemi. *U. Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5, 23-35.
- Kılıç, S. (2014). Heidegger'in Fundamental Ontolojisinde Varlığın Özdeşliği. *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 23, 11-28.
- Kierkegaard, S. (2015). *Korku ve Titreme: Diyalektik Lirik*. (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (1999). *Nietzsche ve İnsan*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Lao Tzu. (2012). *Tao Te Ching*. (T. Ünal, Çev.) İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Latto, A. (2007). Innocent Abroad: The Young Woman's Voice in Badlands and Days of Heaven, with an Afterword on The New World. H. Patterson (Ed.) içinde, *The Cinema of Terrence Malick* (pp. 88-102). New York: Wallflower Press.
- Leidlmair, K. (2019). Being-in-the-World Reconsidered: Thinking Beyond Absorbed Coping and Detached Rationally. *Human Studies*, 43, 23-36.
- Loht, S. (2013). Film as Heideggerian Art?: A Reassessment of Heidegger, Film, and His Connection to Terrence Malick. *Film-Philosophy*, 22(3), 118-144.
- Martin, N. (2003). "Fighting a Philosophy": The Figure of Nietzsche in British Propaganda of the First World War. *The Modern Language Review*, 98(2), 367-380.
- Martins, J. M. (2018). Systems of Representation, Knowledge and Domination: Towards a Technological Salvation of Modern Technology?. J. M. Justo & P. A. Lima & F. M. F. Silva (Eds.) içinde, *From Heidegger to Badiou: 3rd Workshop of the Project Experimentation and Dissidence* (pp. 287-311). Lisbon: Centre for Philosophy at the University of Lisbon.
- Marx, K. (2004). *Kapital: Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili (Birinci Cilt)*. (A. Bilgi, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Micheals, L. (2008). *Terrence Malick*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Millington, J. (2010). Critical Voices: Points of View in and on the Thin Red Line. *CineAction*(81), 28-38.

- Morrison, J. & Schur, T. (2003). *The Films of Terrence Malick*. Westport: Praeger.
- Nietzsche, F. (1969). *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*. (C. Middleton, Ed. & Çev.). Chicago & Londra: The University of Chicago Press.
- Nietzsche, F. (2003). *Şen Bilim*. (L. Özşar, Çev.). Bursa: Asa Kitabevi.
- Nietzsche, F. (2010). *Putların Alacakaranlığı*. (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. (2011). *Ahlakın Soykütüğü: Bir Polemik*. (Z. Alangoya, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nietzsche, F. (2013). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne: Bir Kavga Yazısı*. (A. İnam, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2014). *Güç İstenci*. (N. Epçeli, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2015). *Böyle Buyurdu Zerdüşt: Herkes ve Hiç Kimse İçin Bir Kitap*. (M. Batmankaya, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2016). *Ecce Homo: Kişi Nasıl Kendisi Olur?*. (İ. Z. Eyuboğlu, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2017). *Tan Kızılığ: Ahlaksal Önyargılar Üzerine Düşünceler*. (Ö. Saatçi, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2019). *İnsanca, Pek İnsanca* (Cilt I). (C. Atila, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Orr, J. (1998). *Contemporary Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Öztürk, S. (2016). *Sinefilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Patterson, H. (2007). Poetic Vision of America. In H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick* (pp. 1-13). New York: Wallflower Press.
- Peebles, S. (2007). The Other World of War: Terrence Malick's Adaptation of The Thin Red Line. H. Patterson (Ed.) içinde, *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America* (pp.152-163). Londra & New York: Wallflower Press.
- Peery, R. (2008). *Nietzsche, Philosopher of the Perilous Perhaps*. New York: Algora Publishing.
- Peery, R. (2009). *Nietzsche on War*. New York: Algora Publishing.
- Potter, S. R. (2006). Early English Effects on Virginia Algonquian Exchange and Tribute in the Tidewater Potomac. G. A. Waselkov, P. H. Wood, & T. Hatley (Eds.) içinde, *Powhatan's Mantle: Indians in the Colonial Southeast* (pp. 215-241). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Raffoul, F. (2019). The Ethics of Moods. C. Hadjioannou (Ed.) içinde, *Heidegger on Affect* (pp. 245-263). Palgrave Macmillan.
- Ratner-Rosenhagen, J. (2012). *American Nietzsche: A History of an Icon and His Ideas*. Chicago & Londra: The University of Chicago Press.
- Rottman, G. L. (2014). *US Marine Versus Japanese Infantryman: Guadalcanal 1942-43*. Oxford: Osprey Publishing.
- Russell, B. (2004). *In Praise of Idleness – And other essays*. Londra & New York: Routledge.
- Rybin, S. (2012). *Terrence Malick and the Thought of Film*. Lanham: Lexington Books.

- Safranski, R. (2008). *Heidegger: Bir Alman Üstat*. (A. Nalbant, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Salter, W. M. (1917). *Nietzsche the Thinker – A Study*. New York: H. Holt and Company.
- Sartwell, C. (2015). *Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik*. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Schneider, B. & Schneider, H. (Yapımcı) & Malick, T. (Yönetmen). (1978). *Days of Heaven* [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures.
- Sharr, A. (2013). *Mimarlar İçin Heidegger*. (V. Atmaca, Çev.) İstanbul: YEM Yayın.
- Sinnerbrink, R. (2008). Terrence Malick's The Thin Red Line and the Question of Heideggerian Cinema. V. Karalis (Ed.) içinde, *Heidegger and the Aesthetics of Living* (pp. 126-141). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Sinnerbrink, R. (2011). *New Philosophies of Films: Thinking Images*. Londra & New York: Continuum International Publishing Group.
- Sinnerbrink, R. (2019). *Terrence Malick: Filmmaker and Philosopher*. Londra & New York: Bloomsbury Academic.
- Smither, G. D. (2017, 03 21). *The Enduring Legacy of the Pocahontas Myth*. 10 03, 2020 tarihinde The Atlantic: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/03/the-enduring-legacy-of-the-pocahontas-myth/520260/> adresinden alındı
- Sorial, S. (2005). *Heidegger and the Problem of Individuation: Mitsein (being-with), Ethics and Responsibility*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Sydney: University of New South Wales.
- Speese, J. (2020, 10 03). *The New World That Could Have Been*. 10 03, 2020 tarihinde Reel American History: http://digital.lib.lehigh.edu/trial/reels/films/list/0_46_9_81 adresinden alındı
- Suzuki, D. T. (2012). *Çin Felsefesi Tarihi*. (A. Aydoğan, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Topakkaya, A. (2004). Heidegger'de Ölüm Kavramının Analizi. *E-Akademi İnternet Dergisi*(29), 1-15.
- Topakkaya, A. (2008). M. Heidegger'de Köklere Bağlılık (Ortsverbundenheit) Kavramının Tahlili. *Temaşa Dergisi*(8), 64-72.
- Trifonova, T. (2011). Film and Skepticism: Stanley Cavell on the Ontology of Film. 04 10, 2021 tarihinde *Rivista di estetica* (vol. 51, no. 46.): <https://journals.openedition.org/estetica/1653> adresinden alındı.
- Ülper Oktar, S. (2018). İbrahim'in Yolculuğu: İmana İlişkin Felsefi Bir Sorgulama. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*(26), 13-26.
- Young, J. (2021). *Nietzsche: Bir Filozofun ve Felsefesinin Biyografisi*. (B. O. Doğan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zimmerman, J. L. (1949). *The Guadalcanal Campaign*. U.S. Marine Corps.
- Zimmerman, J. L. (1949). *The Guadalcanal Campaign*. U.S. Marine Corps.

-Araştırma Makalesi-

“Boşluk”un Ontolojisi Olarak Angelopoulos Sineması:

Sonsuzluk ve Bir Gün

Dilek Tunalı*

Özet

Doğudan esinlenildiği düşünülen ve evreni yorumlayabilmek için “boşluk”u bir varlık gibi tanımlayan Antik Yunan filozoflarından günümüze büyük değişimler olsa da, metafiziksel ve soyut bir damar bugüne kadar ulaşmıştır. Bu anlayış zaman ve mekan olgusuna ontolojik bir bakış kazandırır. Bir dönem rasyonalist etkiyle Batı sanatında “horror vacui” (boşluk korkusu) söz konusu iken, modernist düşünceyle birlikte resimde, müzikte ve nihayet sinemada, farklı coğrafya ve kültürlerin etkisiyle minimalist, soyut ve boşluklu eserler varlığa, zamana ve oluşa içkin bir yapıya bürünür. Deleuze’un “seyreltilmiş imge” olarak tanımladığı ve Pasolini’nin, Antonioni sineması için kullandığı “saplantılı kadraj”, modernist sinemanın günümüze kadar gelen yönetmenlerinin eğilimi olarak belirir: Bu eğilim mekanı uzama dönüştürmek, uzam üzerinden esneyen bir zaman algısına ulaşmak için felsefi bir alan yaratması bakımından boşluk felsefesiyle de ilişkilendirilebilir düzeydedir. Theo Angelopoulos’un filmleri de bu düşünceden bağımsız değildir. Ritmsizlik, sessizlik, boşluk, durağanlık sinemasının karakteristiğidir. Eski filozofların evrene ilişkin tanımlarını ve kavramlarını yönetmenin sinemaya bakışında ve filmlerine kazandırdığı biçimde görürüz. Evrenin yaratılışı anlamında önemli bir yere sahip olan; akışkan, belirsiz ve kutsal sayılan “su”, neredeyse tüm filmlerinde boşluk’a vurgu yapan önemli bir fenomendir. Durgun ve sisli bir deniz, belirsizlik, durağanlık üzerinden verilen sonsuzluk duygusu ontolojik bir anlam kazanır. Geniş planlar, sabit ve hareketsiz kamera, uzun plan-sekanslar ve kameranın dairesel hareketleri boşluk düşüncesini destekler niteliktedir. Bu aynı zamanda tüm filmlerinde olduğu gibi Sonsuzluk ve Bir Gün’de de görebileceğimiz yol, kaybolmak, sınır-sınırsızlık, yurt-yurtsuzluk, boş mekanlar ve varlık meselesini boşlukla ilişkilendirebileceğimiz alanlar olarak belirginleşir. Filmlerinde boşluğa özel ortaklıkların yanında, 1999 yapımı “Sonsuzluk ve Bir Gün” boşluğun ontolojisini antik Yunan felsefesinden yorumlamaya olanak tanır. Filmin hikayesi, geçmiş-gelecek-şimdiki zamanın bir aradalığı, geniş planları ve durağan ritmi, genişleyen evren ve akışkan zaman düşüncesini hatırlatarak boşluk-imge için bir alan yaratır.

Anahtar Kelimeler: Boşluk, Arkhe, Theo Angelopoulos, Sonsuzluk ve Bir Gün, Seyreltilmiş İmge, Saplantılı Kadraj

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü, İzmir Türkiye

E-mail: tunali.dilek@gmail.com

ORCID : 0000-0002-0698-6099

DOI: 10.31122/sinefilozofi.863996

Tunalı, D. (2021). “Boşluk”un Ontolojisi Olarak Angelopoulos Sineması: Sonsuzluk ve Bir Gün. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 260-281 <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.863996>

Geliş Tarihi: 18.01.2021

Kabul Tarihi: 26.04.2021

-Research Article-

The Cinema of Angelopoulos as an Ontology of the 'Void':

Eternity and a Day

Dilek Tunali

Abstract

Despite immense changes since the Antique Greek philosophers' era, who described the 'void' -inspired by the East- as an entity to interpret the universe, a metaphysical and abstract vein has reached out to our day. This comprehension offers an ontological perspective on the norms of time and space. While 'horror vacui' (fear of emptiness) was considered in Western art as a rationalistic idea long years ago, the minimalist and abstract art pieces with empty spaces in the painting, music and cinema have brought an immanent form to the existence, time and being as a result of the influence of various geographies and cultures. 'Obsessive framing' that Pasolini names for Antonioni's cinema and that Deleuze calls as 'rarefied images' appears as the tendency of the modernist film directors who have come until today. This tendency is related to the philosophy of emptiness by creating a philosophical field to transform the space into an extension and reach out a sense of stretchy time by extending it. The films of Theo Angelopoulos are not independent of this idea. Irregular rhythm, quietness, emptiness and stagnation are characteristics of his cinema. We can observe the descriptions and conceptions of the ancient philosophers' universe from the director's cinematic perspective and the structure of his films. 'Water', which has an important meaning in the universe's creation and deemed fluid, uncertain and sacred, is an essential phenomenon emphasising the void almost in all of his films. The sense of eternity, which is conveyed by a calm and foggy sea, uncertainty and stagnation, brought in an ontological meaning. Extensive plans, the stationary camera, extended plan sequences, and the camera's circular moves seem to promote the idea of void. This attitude is crystallised as spaces connected to the road, getting lost, limiting-limitlessness, home-homelessness, empty spaces, and the problem of being, in the *Eternity and a Day* and all other his films. Next to the collaborations private to emptiness, 'The Eternity and a Day', dated back 1999, allows the interpretation of the void's ontology through the Greek philosophy. The film's story produces a space for the void-image by recalling the ideas of coexistence of past-present-future, extended plans, stagnant rhythm, widening universe and the concept of fluid time.

Keywords: Void-image, Arkhe Theo Angelopoulos, *Eternity and a Day*, Rarefied image, Obsessive framing

*Assoc. Prof. Dr., Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Film Design, İzmir, Turkey.

E-mail: tunali.dilek@gmail.com

ORCID : 0000-0002-0698-6099

DOI: 10.31122/sinefilozofi.863996

Tunali, D. (2021). "Boşluk"un Ontolojisi Olarak Angelopoulos Sineması: Sonsuzluk ve Bir Gün. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 260-281 <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.863996>

Received: 18.01.2021

Accepted: 26.04.2021

Extended Abstract

The philosophy of void was interpreted as a gigantic essence by Antique Greek philosophers in a similar approach as in the Far East. Antique Greek philosophers' idea questioning the existence gradually develops a tangible sense of fullness confronting the void.

Water, accepted as the first archetype, has always existed, will exist and has replaced the void according to Thales. Following the archetypes such as eternity, fire, earth and sky, the Parmenides' interrogation on the being's existence continues with Plato. Plato's world of forms reaches to Khora, which he depicts as an interim, passage, room and a sort of womb. Aristo asks questions to understand the spirit, and the idea that the spirit can have parts evolves to a direction foreseeing the gradual filling up of the void.

With the 20th century's modernist perspectives, the designs about the fear of void and 'Horror Vacui' dating back to Renaissance regenerates the emptiness and thinning images. The thinning out is valid for the beginning and continuation of the modernist cinema because the image can only exist and makes sense in the void, in both plastic arts and cinema.

The films of Theo Angelopoulos, who is known as the last modernist film director, are in accord with the Antique Greek philosophers' conceptions of arche, khora, being, nihilism and, in short, the void. These conceptions cause a perspective in which the void is highlighted by technical features including the concepts like the thinned image, used by Gilles Deleuze and the obsessed frame, used by Paolo Pasolini for describing Antonioni films. At this point, Angelopoulos adapts to his cinema the camera usage of 'meandering' or 'outing', as called by Michelangelo Antonioni. The meandering technique in Antonioni films, which follows the character and introduces the viewer the surrounding, transforms into a new interpretation making the time and reality felt along with the alienation and reflexivity in Angelopoulos cinema.

The existence, absence and nihilism assume the muzziness, fuzziness and fluidity through visual regulations. Thales' water archetype repeatedly highlights the state of void and incompleteness passing from an eternal sea and sky image towards the snow, ice, vapour, fog and reflection.

The thought expressed by the director as 'nothing ends' addresses the sustainability, extension and winding of life, universe and time. Therefore, the transition between times or screening of different times within one extended timeframe stands out in his films. The void is always felt by the wide-angle, depth of field, extended plan sequences and physical conjunction. The slow rhythm, silence and scarcity of words also highlight the void.

In Angelopoulos cinema, the space is unoccupied and makes home for the dialectical reorganisation.

In his cinema, Pascal Auge's 'non-place' screens the individual within the borders, transition zones, roads, evacuated villages and houses. Therefore, khora which is between two worlds and represented by Platon as a location or a gap offers blurry, fluid and transitive spaces to Angelopoulos' characters. As a different kind of description of void, khora is the space between the real and fake world, an abstract and tangible transition, a hold and a sort of time extending and collapsing. Khora, a void expression in Angelopoulos cinema, crystallizes in time transitions which is described as a time-space accordion by the director. This reaches out to the thought of existence and fullness in Parmenides, Platon and Aristo through the analogies of Antique Age philosophers addressing the eternity such as the water, air and fire. The films of Angelopoulos adapt better to the visual response of the thought implying a space gaining existence.

In Eternity and a Day, Alexandros can meet with a poet from the 19th century and a refugee child in the same time frame. The borders, roads, foggy shore and lost lines of a poem highlight the emptiness. The void is both spacing and alienating and both unification and gathering.

Parmenides' lines indicating the delusion of temporal change is valid for Alexandros who wanders between times with uncut shooting. In the other films of the director including Eternity and a Day, the disappearances, exiles, uncertainties, losses and incompleteness can be examined through the ontology of void. The unification of Antique philosophers' thought of void with the aesthetics of Angelopoulos cinema enables a reinterpretation of being and reality through cinema's language.

Giriş

Evrenin yaratılışını anlamlandırma, ona bir hikâye bulma, bir anlatıya dönüştürme çabası çok eskilere uzanır. Yaratılış efsanelerinde biçimsiz, devasa boşluklardan her yere dağılabilen sonsuz ve soyut bir varlıktan söz edilir. İçine girdiği ya da boş bir alan olarak bıraktığı her yerden ve her şeyden bir kutsallık, spritüel bir oluş ya da maneviyat sahası devşiren, ağırlıklı olarak Uzakdoğu'ya ilişkin bir düşünüş biçiminin yanı sıra, Batı felsefesini farklı biçimlerde 20. yy.'a kadar şekillendiren "boşluk" diye bir kavramdan söz edilebilmektedir.

Antik Yunan filozofu Thales'in ilk arkhe olarak tanımladığı "su", her yere girebilen, her şeyin şeklini alabilen, her şeyi doğuran ve yaratan bir obje olarak Uzakdoğu'nun boşluk algısına çok benzer. Zamanla bu düşünce Batı felsefesinde "boşluk"tan, "doluluk"a doğru ivmelenir. Thales'in boşluk yerine koyduğu su "hep var olan ve hep var olacak olan"dır. Bu görüş zamanla "boşluk"u dolduran, yarı gölgeli varlığa, en sonunda da Aristoteles'in "doğa boş alanı sevmez" düşüncesine doğru ivmelenir. Bir ucu "horror vacui" denilen boşluk korkusuna ve Rönesans düşüncesine kadar giderken, Platoncu bir damar da modern anlayıştaki boşluk duygusuna, alan açmaya, seyrelmeye ve imgeyi yeniden bu boşluğun ortasına yerleştirmeye ilişkin bir düşüncenin izini sürer.

Uzakdoğu düşüncesinde boşluk ve doluluğun birbirini tamamlayan yumuşak geçişleri, daha ilkel denebilecek bir diyalektik anlayışını Hegel'in aufhebung kavramına kadar ulaştırıp varlığı hem bir töz hem bir özne kertesine ulaştırır.

Nüvesini bu tözden alan varlık/özne, görünür-görünmez bir varlık, objelere ya da doğaya (deniz, su, gökyüzü ve düz sathlar) sirayet eden, akışkan bir tasavvurdur. Boşluğun ortasında bir tür "gölge" gibi düşünülebilecek olan bu varlığa, yani "ruh"a sorular soran Aristoteles, bir yandan onu hala spritüel bir pozisyonda tutarak "ruhun soluma yoluyla evrenden gelip rüzgârla taşınarak içeri girdiğinden" (Aristoteles, 2019, p. 79) söz eder. Bugün hala hakikati yorumlamak ve anlamlandırmak açısından düşünüldüğünde boşluğun diğer yanını doldurmaya çalışan "varlık" kavrayışı, sanatsal ve sinemasal formlarda bu hakikati görüntüsel yoldan ileterek yeni bir anlam alanı açmaktadır.

Modernist sinemanın son temsilcilerinden biri olan ve filmografisindeki her filmin, hakikatin birer parçasını tamamladığını düşündüğümüz Yunan yönetmen Theo Angelopoulos'un sineması, bu makalede ele aldığımız Antik Yunan filozoflarının boşluk düşüncesinden yola çıkarak evreni ve varlığı anlamlandırma biçimi ile analiz edilebilir. Oluş, döngüsel zaman, khōra, arkhe, ruh, karşıtlık, gölge, aralık, gibi felsefi yaklaşımlar; yok-yer (non-place), seyreltilmiş imge, saplantılı kadraj ve yönetmenin özel olarak kullandığı tekniklerle filmlerinde bütünleşir. Bu kavramlar ve yaklaşımlar birbirlerini tamamlayan, birbirlerine dönüşen akışlardır ve felsefi anlamda ele aldığımız "boşluk" kavramı ile sinemasal açıdan Angelopoulos'un filmlerinde karşılığını bulur. Özellikle Leyleğin Geciken Adımı (*To Meteoro Vima tou Pelargou*, Theo Angelopoulos, 1991), Ağlayan Çayır (*The Weeping Meadow*, Theo Angelopoulos, 2004), Puslu Manzaralar (*Landscape in the Mist*, Theo Angelopoulos, 1988), Ulis'in Bakışı (*Ulysses' Gaze*, Theo Angelopoulos, 1995) ve Sonsuzluk ve Bir Gün (*Eternity and a Day*, Theo Angelopoulos, 1998)'de boşluk felsefesine ilişkin anlam ve imge yaratımı, çerçeveleme ve gölgeleme kompozisyonu, ağır ritim, kesmesiz kurgu ve sonsuzluk algısı fazlasıyla hissedilir ve boşluk

felsefesi açısından değerlendirme yapabilmeyi olanaklı kılar. Filmlerinin sonunda “the end” yazısı yoktur *çünkü Angelopoulos’a göre hiçbir şey bitmez*. Bu yüzden her bir filmi aynı filmin hiç bitmeyecek olan farklı bölümleri gibidir. “*Çünkü hiçbir şey hakkında son söz söylenmez*” (Fainaru, 1999, p.158). Yönetmenin filmografisindeki bu daimi oluş hali de boşluğu refere eder.

Bu çalışmada antikçağ filozoflarının boşluğa ilişkin düşünceleri, kavramları ile Angelopoulos filmlerinde bu düşünceyi vurgulayan temel özelliklerin yanında *Sonsuzluk ve Bir Gün* üzerinden bir analiz yapılacaktır.

Antik Yunan Felsefesinde Boşluk ve Doluluk

Boşluğun yuvarlak olup olmadığı bilinmiyor ancak her yere yayılan, her şeyi doğuran ve her yere sızabilen bir töz olduğu Uzakdoğu felsefesi ve Antikçağ düşünüşü aracılığıyla biliniyor. Boşluk ve yuvarlak (buna dairesellik, spirallik) gibi özellikleri de katarsak boşluğun aynı zamanda dölüyağı algısını da pekiştirdiğini anlayabiliriz. Dişil, doğurgan, koruyan, kavrayan, bir bakıma Platon’un khōra’sını andırır türden.

Boşluk düşüncesinin Antik Yunan felsefesindeki karşılığı, ana bir töz olarak Thales’in “su” fenomeninden, Anaksimandros’un “sonsuzluk” arkhe’sine ulaşır ve Anaksimenes’in “hava”, Heraklet’in “ateş” arkhesi (Russell, 1983, p. 31-35) ile yer değiştirir. Temelde bu düşünce her yeri kaplayan, bütünsel ve evrensel olanı işaret eder.

Platon’un etkilendiği Parmenides ise, “var olan” ve “var olmayan”ı tartışır. Parmenides şöyle der; “[O] vardır, olmaması olanaksızdır; [O] yoktur, var olmaması zorunludur” (Platon, 2018, p. 8). Bu durumda “boşluk” devasa bir töz olamaz düşüncesi ortaya atılır fakat hala devasa bir tözdür: “O, doğmamış, değişmeyecek ve son bulmayacak olandır” (Platon, 2018, p. 8). Fakat varlık varsa, yokluk da vardır ve bu görüş evreni temellendiren bir düşünce olup var olmayı vurgular. Bu varlık Parmenides’e göre boş ve hareketsizdir hala. O, tek ve bütün halindeki varlığın doğasını anlamaya çalışır. Var olanı temellendirirken, var olmayandan yararlanır; “(...) var olmayandan söz etmek, hareket ve değişimin bir sonucu olacağı için, varlığın olduğu yerde böyle bir sonuç ve bu sonuca neden olacak koşullar söz konusu olamaz” (Atış, 2009, p. 108).

Parmenides varlığın neden var olduğunu ya da neden yok olduğunu sorar. Böylece ortaya bir düşünce çıkar ve kendinden sonraki filozoflara bu düşünce alanını açmış olur. Bu fikir Atomcuların “hareket için boşluk gerekir” düşüncesine, “bölünmez” olana kadar gider.

Parmenides’te, diğer filozofların bir karşıtlık fikri çıkarmalarına yarayan “varlık”ın sorgulanması söz konusudur artık. Demokritos “hareket için boşluk gerekir” derken, Platon “khōra” kavramı ile yaratılış, oluş ve varlık için bir mekân sağlanması görüşünü (hatta bu görüş Heidegger’in çerçevelerine ve Das Ein kavramına kadar götürülebilir)¹ benimser. Platon’un khōra’sı bir mekân, bir aralık, soyut ve somut arası bir ifadedir. Bu dünyaya ve kopya dünyaya ait bir aralık, bir geçiş gibidir. Diyalektiğin en ilkel halini bulduğumuz Heraklites’in “her şey akar” ifadesinin, Platon’daki karşılığı “hareket etmek, değişmek, farklılaşmak anlamlarına gelen khoerin’dir” (Karaman, 2019, p. 25).

Platon, khōra kavramıyla, varlığa bir mekân sağlar. Bu anlamıyla bir konaklama, koruma, sarıp sarmalama ve idealar evreni açısından da evren ve düşsel evrendir. Hala bitimsiz, sınırsız, kapsayıcı ve karşıtlıkları bulunmayandır. Metnin ilerleyen bölümünde bir yanıyla Angelopoulos’un filmlerindeki boşluk vurgusuna yönelik olarak ou-topos ve non-place üzerinden yapacağımız analizle ulaştığımız köken khōra olacaktır. Çünkü Platon’un Timaios’unda khōra, “doğan varlıkların tuttıkları yer (Arslan, 2019)” anlamına gelir.

¹ Heidegger için boşluk bir ortaya çıkarmadır=Das Ein

Uzakdoğu düşüncesindeki devasa töz, Antik Yunan'da tanımlanamayan genişliği, varlığı, mekânı, soyuttan somuta doğru bir hareketi içerir. İmge bulunmayan boş alan Parmenides'te boşluk-varlık düşüncesine, Platon'da gölgeli bir aralığa ve mekâna, Aristo'da ise doğanın doldurulması gerektiği görüşüne doğru hareketlenir. Antik Yunan'da bir yanıla akışkan, geniş ve her yeri kaplayan boşluk, sorgulanmayan zamanı olduğu kadar, doldurulması gereken bir tözü de imler. Böylece varlık kendisine dolu alanların dışında bir yer edinir.

Antik Yunan'da "boşluk" başlangıçta sonsuz bir töz iken, zamanla Varlık ve Ruh üzerinden "Ruh Nedir?" sorusunu sorar. "Doluluk"u başlatan ruh'a ilişkin özellikler; Ruh'un Üç Hali (hareket, duyum, cismani olmama) ile Dört Hareketi (Yerdeğiştirme, Başkalaşma, Azalma, Çoğalma) (Aristo, 2019, p.49-51), bir bakıma Batı felsefesinde boşluğun artık boşluk olmaktan çıkışını hazırlar. Böylece maddenin kendi hareketiyle boş alanı doldurmaya çalışması, varlık düşüncesiyle birlikte, hareket/karşı hareket ve atomcuların "boş alan kalmamalı" fikrini yaratarak Ortaçağ düşünürleri ve teologlarını en fazla meşgul eden "horror vacui"² ya uzanır.

19. yy.'da var olan klasik anlayışın kırılmaya başlamasıyla sıklığın aralanması, seyrelme, imgenin bu seyrekliğin ortasında yer alması, minimalizm, sadeleşme gibi unsurlar, empresyonizm ve 20. yy. düşüncesi ile birlikte boşluk yeni bir boyut almaya başlar. Rodin, sanat için boşluğun elzem olduğunu söylerken, Zizek, "hakikat boş bir yerdir" der. Sonuç olarak sanatta sadeleşmenin ve seyrelmenin yeni görüntüleri, edebi özelliklerin indirgenmesi, belirsizleşme ve bitmemişlik hissi, arketipsel izlek, lekeler, Ortadoğu ve Uzakdoğu'ya açılma, yabancılaştırma ve hiçlik, modernist sanatta olduğu kadar sinema anlayışında da belirginlik kazanmaya başlar.

Modernist Sinemada Boşluk'un Anlamı

Modern film "sinemanın zamanı ifade etmeye dair içsel gücünün evriminin sonucudur" (Deleuze'den akt. Kovács, 2010, p. 43). Buna göre; "Algılamalar eylemin mantığı tarafından değil, daha çok zihinsel süreçler tarafından kontrol edilir (...) modern sinemada zaman zihinsel oluşumları aracılığıyla en saf haliyle önümüzde durur (...) Modern sinema fiziksel bir dünyayı değil, ama bunun var olan bir dünya olduğu inancı temelinde dünyanın zihinsel bir imgesini temsil eder." (Kovács, 2010, p.44)

Zamandizinsel düzenin bozulup imge ve öznelik konusunun daha bir vurgulanır hale gelmesi, zamanın kronolojik akışının zihinsel bir algılamayla yer değiştirmesi kısacası Deleuze'un ifadesiyle sensor-motor'un kırılması üzerine temellendirilen, o güne dek gelen kuramların dışında seyreden bir anlayıştır.

Sinemada boşluk felsefesini vurgulayan zaman-uzam sürekliliğinin yokluğu, geçmiş olaylar, rüyalar ve anılar gibi konu dışı durumlarla bir araya gelebilir. Zaman genişleyip, kıvrılabilir. Bunu teknik olarak farklı şekillerde anlatabilmek olasıdır. Bu metinde ele alınacak olan Angelopoulos filmlerinde de zaman durur, durgunlaşır, kıvrılır, genişler. Boşluk, modernist sanat ve sinemada varlığı hissedebilmeyi sağlayan bir imge ve felsefi bir düşünüm olarak belirginleşir. Yönetmen bunu gerçekleştirme konusunda özgün üslubunu oluşturduğu teknik yöntemler ile boşluğu bir anlam alanı haline getirir. Ortaya çıkan görüntü boşluğun ontolojisini filmsel düzeyde olanaklı kılar. Modernist sinemada *Dairesel* ve *Spiral Anlatı Yörüngeleri* de boşluğun vurgulanması ve zamana ilişkin felsefi bir alan açar.

Thales'in her yeri kaplayan ve her şeyin nedeni olan su düşüncesi, Anaksimandros'un bütün şeylerin tek bir tözden meydana geldiğini varsaydığı ve bütün dünyayı kucakladığını

² Horror Vacui boşluk korkusuna ve oradan da Rönesans'a uzanır. Horror Vacui, Boşluğun bir eksiklik ve bir tür günah olduğu düşüncesini doğurur. Rönesans resminde görülen bu doluluk, çok fazla eşyayla doldurulan evler gibi, "resim yüzeyinde boş yer bırakmama çabasıyla karşılığını bulur (...) bir figür, desen ya da renklerin yardımcıyla tüm sanat uzamını doldurma tavrıyla ayırt edilebilir" (Taburoğlu, 2016, p. 165).

düşündüğü sonsuzluk arkhesi, Parmenides'in boşluktan bir varlık gibi söz ettiği yoklukla eşanlamlı olan oluş düşüncesi, Platon'un khōra'sı ve Aristo'nun ruh anlayışı antik çağdaki boşluk felsefesinin ana hatlarıdır. Boşluk felsefesi devasa bir töz ya da varlığın boşluğu kısmen doldurmasına ait bir düşünce olarak sinemada görüntü ve imge üzerinden yeni bir anlam kazanır. Töz, varlık ve ruh düşüncesi sinemada ise teknik özellikler aracılığıyla daha da vurgulanır hale gelerek, modernist bir bakışla sorgulayan yeni bir estetik ve felsefi alan yaratır.

Pier Paolo Pasolini'nin cinéme (sinebirimler) adını verdiği imgeye benzer alan "kadrain içinde parçalara ayrılabilir olandır, öyleyse bunlar birer imgedir/imgedendir" (Deleuze, 2014, p. 25). Deleuze için zaten ekranın kendisi bir imgedir ve çerçevenin seyrelmeye yönelik eğiliminden söz eder. Büyük ekranın alan derinliği sağlaması, bütün vurgunun tek bir nesne üzerinde toplanmasıyla özellikle modernist sinemada seyreltilmiş imgelere ulaşılır: "Örneğin; Hitchcock'ta Şüphede içeriden aydınlatılmış süt bardağında olduğu oranda Antonioni'nin ıssız manzaraları, Ozu'nun boş iç mekanları kümenin, kimi alt kümelerden arındırılmasıyla gerçekleşir" (Deleuze, 2014, p. 26). Buna göre; "seyrelmenin en uç noktasına ekranın tamamen siyaha ya da beyaza dönüşmesiyle ulaşıyor görünmektedir" (Deleuze, 2014, p. 26). Deleuze seyrelme halinde de doyma halinde de imgenin bize sadece çerçeve içinde görülmek için verilmediğini, imgenin görülebilir olduğu kadar okunabilir de olduğunu söylemektedir. Sinemada sadece sahne geçişleri işlevini yerine getiren bir teknik olarak değil fakat düşünceye içkin bir imgeselliği vurgulamak adına fade-in, fade-out (açılma ve kararma) kullanma biçimleri de "boşluk" vurgusunu farklı tekniklerle hissettiren ve düşünümsele alan açan noktalama ötesi yöntemlerdir. Rudolph Arnheim da farklı bir açıdan "Görülebilir Boşluklar"dan söz eder. Görsel bir bilginin, bir şeyin yokluğunun, bir algı-verisinin etkin bir bileşeni gibi işlev gördüğü pek çok örnekte rol oynadığını söyler. Buna göre; "Boşluğu görmek, oraya ait olan, ama orada olmayan bir şeyi bir algı verisine yerleştirmek ve onun yokluğunu şimdinin bir özelliği olarak fark etmek" (2007, p. 107) anlamındadır.

Deleuze'un Seyreltilmiş İmgeleri, zamanın sinemadaki algılanmasına ve bu algının yine antik Yunan filozoflarının zamanı yorumlama biçimine uyum sağlar. Buna göre zaman da tıpkı her yere girebilen, her şeyi kaplayabilen bir arkhe, bir su imgesi gibidir: "Zaman bir art arda geliş değildir (...) bu bağlamda uzay da 'birlikte varoluşla' (coexistence) tanımlanamayacaktır (...) Zaman bir 'biçim'dir; fakat değişim ve hareket halinde olan 'her şeyin bir biçimi'dir (...) 'değişmeye uğramayan değişmez bir 'biçim'dir. Sonrasız olmayanın, değişimin değişmeyen biçimidir." (Sütçü, 2015, p. 130).

Zaman, boşluk ve düşünüm Pasolini'nin özellikle Antonioni filmleri için kullandığı "saplantılı kadrain" (cadrage obsédant)³; tanımı için de geçerlidir: "Çerçevenin kimi zaman geometrik bir mekânsal kompozisyon olarak düzenlenerek, imgenin kitle ve çizgilerinin bir denge ve bunların hareketinin bir değişmez bulacağı bir haznenin oluşturulması olarak anlaşılır" (Deleuze, 2014, p. 26). Dreyer ve Antonioni için bu örnekler geçerli olmakla birlikte Angelopoulos sinemasında da görebileceğimiz düzenlemeler içerir. Boşluğa vurgu yapan seyreltilmiş imgeler özellikle *Ullis'in Bakış*'ında Lenin heykelinin uzun uzun çerçevede kalması, *Puslu Manzaralar*'da da denizden helikopter yardımıyla çıkarılan devasa el heykelinin

³ Gilles Deleuze'un Hareket-Imge'sinde (2014) söz ettiği saplantılı kadrain (cadrage obsédant) için L'expérience hérétique metnine bakılabilir. Kameranın bir karakterin kareye girmesini, bir şeyler yapmasını ve konuşmasını beklemesinin ardından boş alanı çerçevelemeye devam ederken çıkmasına neden olan ısrarlı, takıntılı çerçevedir. Resmin saf ve mutlak anlamına yeniden aynı görüntü üzerinden giderek farklı hedeflerin değişimidir. Bu, Pasolini'yle karakterize edilen karakterlerinin imgesini, algısını ya da nevrozunu bir yandan en sefil bir içerikle yansıtırken diğer yandan da kutsal bir şiirselliğin farkındalığına sahiptir. Efsanevi ve kutsal unsur tarafından saf bir şiirin bilinçte canlandırılmasıdır. Sıradanın soylu olana dönüşmesidir. Pasolini onu hem bir zerafet hem de korku uyandırabilecek bir forma dönüştürmeyi başarır. Pier Paolo Pasolini www.cineclub.decaen.com/realisat/pasolini.htm. (e.t. 20.06.2020)

boşlukta uzun süre asılı kalması biçiminde tezahür eder. Son iki örnek, seyreltilmiş imge kadar saplantılı kadraj tanımını boşluğun vurgulanması, refleksivite ve kameranın ağır ritmiyle bir arada karşılamaktadır.⁴

Angelopoulos Sinemasında Boşluk

Theo Angelopoulos'un filmografisi hakikatin coğrafyasına ait parçalar gibidir. Biri olmadan diğerinin tamamlanamayacağı, birbirine dönüşebilen, örtüşebilen, flu hatlarla birbirinden ayrı gibi görünmelerine rağmen iç içe geçebilen, birbirine akan ve bazen birbirinin yerine geçen filmlerdir. Bu filmlerde mekân, yer ve coğrafya belli belirsiz, rüyaya benzer, varlıkla yokluk arasında gibidir. Tamamlanmamışlık, bitmemişlik hissi evrenin oluş haline bir vurgudur. Binalar boştur, eksiktir, yarım ya da inşaat halindedir. Ne tamamlanır ne de tamamen yok olur. Diğer tasarımlarda olduğu gibi mekânda da bu bitmemişlik, belirsizlik ve rüya atmosferi hissini veren su, gökyüzü, pus, kar, buz ve buğunun yarattığı soyut, geçişli, akışkan ve varlıkla-yokluk duygusunu boşluğa iliştiiren görsel bir düzenleme söz konusudur. Sonsuzluğu, dinginliği, sessizliği ve eylemsizliği imleyen devasa töz, Antik Yunan felsefesinde Thales'ten, Parmenides'e ve Platon'a uzanan yolda bir varlık anlayışına evrilir. Platon'un khōra'sı, Özgür Taburoğlu'nun ifade ettiği gibi en fazla Tao'cu kozmoloji içindeki tasvire benzer ancak ne olduğuyla değil, ne olmadığıyla anlaşılabilir bir şeydir: "Khōra, içine katılan temel unsurlara yer açarken bir yandan da onların içine girer, şekil verdiğiyle şekil alır. Kullanışlı bir boşluk gibi genişleyip büzülerek, her nesnenin şeklini alırken bir yandan da onlara biçim verir" (Taburoğlu, 2020 ,p. 265). Khōra'ya ait bu tanımlama Angelopoulos'un filmlerindeki "zaman mekan akerdeonu"na benzer.⁵ Örneğin üç ayrı zamanı Angelopoulos'un filmlerinde tek mekanda görebiliriz. "Zaman-mekan akerdeonu"nu örneklemek gerekirse; *Gezgin Oyuncular*'da bir aktör 1940'da trende Anadolu'dan söz etmekteyken, tren durduğunda 1922 Anadolu savaşını anlatır. Yönetmen; "bunu söyleyip kameraya bakarken şimdiki andayız ve şimdiki an her seferinde insanın filmi gördüğü andır" (O'Grady, 2006, pp. 85-86) der. Birinci sahneyi izlerken sinema dilinin sağladığı ikinci duygu birincisine eklenir. Zaman ve mekâna ilişkin vurguyu elbette sinemanın teknik olanaklarından yararlanarak gerçekleştirir. Bunlar özgün ve felsefi bir alan açar ve yönetmenin dünya, evren, insan ve varlık algısıyla yakından bağ kurarak boşluğu refere eder.

Filmlerde antik Yunan felsefesine ilişkin boşluk vurgusu, örneğin Thales'in ilk arkhe olarak saydığı "su" imgesinde iyice belirginleşir. Deniz, nehir, yansıma ya da su imgesini sıklıkla hatırlatan gökyüzü ve pus gibi belirsiz, geçişli ve zaman kavramı gibi her yere girebilen, girdiği her yeri değiştiren, anlamlandıran bir fenomen halini alır.

⁴ Pasolini'nin sinemada gerçekçiliği şiirsel sinema ile özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve sonrasındaki sinemacılar üzerinden açıkladığı metni *L'expérience hérétique*, sinema-dil ve edebiyat olarak ayırdığı ve sinematografik dilin özgüllüğünü araştırdığı, analiz ettiği önemli bir metindir. Ona göre dil başka bir yapıya ulaşmak ister, bir metamorfoz ihtiyacındadır (ayr. İçin bkz. D. Wehrli, *L'Expérience hérétique de Pier Paolo Pasolini: Accotone Comme clé de voûte d'une théorie et esthétique du cinéma*, Faculté des Lettres, Université de Lausanne, 2020, p.17)

⁵ Angelopoulos filmlerinde "zaman-mekan akerdeonu" olarak adlandırılan konuyu, kişisel bellekten ziyade kolektif tarihsel bellek olduğu yönünde tanımlar. Bunu yaparken, zamanı aynı mekân içine karıştırır, bir insana değil de kolektif bir anıya ilişkin geri dönüşle değiştirir ve bunu hiç kesmeye gitmeden yapar.(ayr. İçin bkz. O'Grady, 1990, p. 86) Zamanın döngüsellığı, keskin sınırların olmaması bir nevi boşluğun yuvarlaklığı, genişliği ve geçmiş-şimdi-gelecek bütünlüğünü içinde barındırması ile ilgili olarak bir yandan khōra'ya benzer bir oluşumu diğer yandan su ve sonsuzluk arkhesine benzeyen bir zamanı film aracılığıyla yeniden yorumlamamızı sağlar.

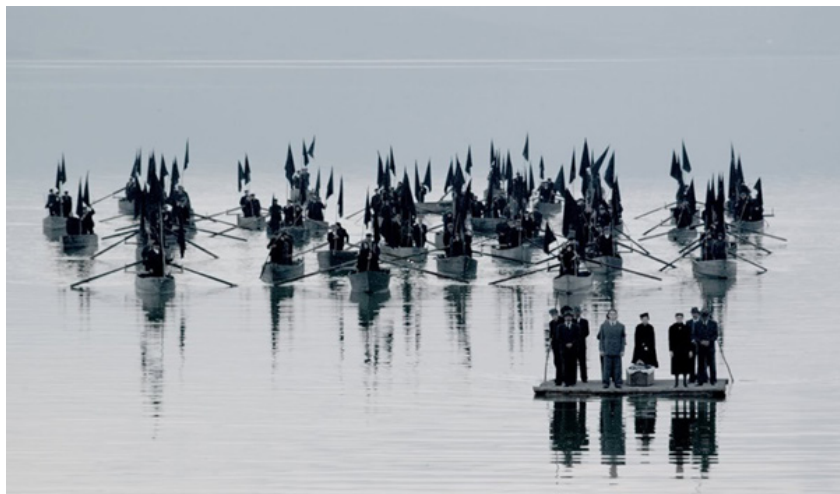


Görsel 1: Ağlayan Çayır (2004)



Görsel 2: Ulis'in Bakışı (1995)

Yönetmenin filmlerinde boşluğa vurgu, antik felsefedeki arkhe, khōra ve ruh kavramlarına yakın varlıksal duyum, çeşitli yöntemlerle görünür hale gelir. Angelopoulos'un filmlerinde ölü zaman, puslu atmosfer, dedramatik zaman, uzun çekimler, uzun plan-sekanslar, kamera ve figürlerin ritmi, sessizlik, sözsüzlük, durağanlık ve seyircinin boşluğa odaklanması, mesafeli bakışlar, boş çerçeveler, sınırlar-sınırsızlıklar, kaybolma, arayış, daimi bir sürgün hali, manzaraya ilgi, ölü zamanın uzatılmasında ısrar etme, yeni bir ütopya (ou-topos) ve Yok-Yer (non-Place) vurgusu hemen hemen her filminde tekrarlanır. Figür-manzara-kamera adeta bir kutsal üçlü oluşturularak kimi çerçevelemelerde hiyeroglifi andıran bir boşluk ve leke kompozisyonuna dönüşebilir. *Ağlayan Çayır*'da, sandallarla gelen göçmenlerin suda yansıması ve filmin ilerleyen bölümünde bir tekerrüre dönüşen sürgünlük, yabancılık ve göçün tekrar, farklı bir şekilde vuku bulması üzerine benzer bir görüntü bir tür zaman kıvrılmasıyla yinelenir. Bu yineleme bile Angelopoulos Sineması'ndaki boşluk, döngüsellik, zaman (ancak diyalektik bir zaman) yaklaşımıyla yansır.



Görsel 3: Ağlayan Çayır (2004)

Boşluk, varlık, khōra ve ruh düşünümüne ilişkin izler Angelopoulos'un zaman-mekan, evren, tarih, bellek, insan ve varlık/varoluş algısıyla görsel ve imgesel bir bütünlük sağlar. Yönetmenin hiçbir şeyin bitmeyeceğine ilişkin anlayışı, filmlerinde mizansen, kompozisyon ve çekim teknikleriyle birleştirilir. Filmde son yerine sürüklenen bir zamanla, çerçevenin dışına taşan görüntü ya da "fiziksel bitişme"yle her varlığın bir diğeri için var olduğu ya da her şeyin birbirine dönüştüğü algısının teknik düzeyde yaratılmasına olanak sağlar. Kesmesiz kurgu, tek mekânda farklı zamanlar ve uzun plan-sekanslar, uzun dolanmalar⁶ bunun örneğidir.

Angelopoulos'un her sahne için tek açı kullanması, seyreltilmiş imge, saplantılı kadraj ve boşluğu daimi olarak vurgulayan mizansenle başka bir düşünce boyutu açar. Bu da çerçevenin içinde bitmeyip dışında da devam eden bir resme benzer. Angelopoulos bu durumu, "düşüncesini yönetmenin hayallerine ekleyen seyircinin artık pasif durumda değil dinamik olarak devrede" (O'Grady, 1990, p. 87) olduğu yönünde belirtir.

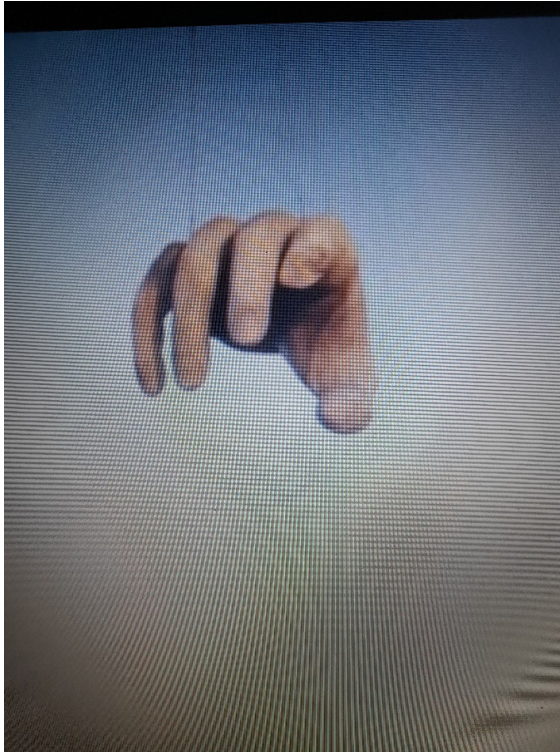
Boşluklar bir bakıma felsefenin a priori zaman ve mekân tasavvuruna yakındır. Platon'un "ne olmadığını" önceleyen khōra'sı, Parmenides'in boşluktan varlık gibi söz etmesi ve Aristo'nun bu devasa tözü yavaş yavaş dolduran sorular sorması, Angelopoulos'un filmlerinde metafizik ve diyalektik arasında gidip gelen görsel bir düzenleme oluşturur. İdea'dan, bilmenin ve bilincin konusunu oluşturan başlıklara kadar geniş bir alanda yer alan, mekânda bir yer dolduran ve Latince "objectum" olarak yani; "karşıya koymak" deyiimiyle karşılanan obje, sinemada anlamın yüklendiği bir tözdür. Çünkü boşluk, varlıkla ilişkilidir ve "var olanın yokluğudur, bu noktada boşluğun sınırı da var olanla/dolu olanla birleştiği yerdir" (Atış, 2009, p. 109). Jean Mitry, nesnelere bir anlama sahip olmak durumunda olduklarını ve yönlendirilmiş bir gerçeklik içinde olduklarını söyler; "Filmsel imge nesnenin altını çizmektedir oysa gerçeklikte böyle bir şey yoktur" (1989, p. 115).

Angelopoulos filmlerindeki temel ortak özellik boşluğa vurgu yapan bir çerçevedir. Bu çerçevede çoğu kez belli belirsiz, flu, anlamı ve biçimi her an değişmeye hazır ve bu değişimin ağır bir ritim ve farklı açılardan detay çekimlerle desteklenerek kadrajda uzun süre tutulduğu objeler yer alır. Akılda en fazla yer eden, objenin birer filmsel imgeye dönüştüğü sahneler ise *Ullis'in Bakış*'ında Lenin heykeli, *Puslu Manzaralar*'da denizden helikopter yardımıyla çıkarılan, işaret parmağı kırılmış, devasa bir heykele ait olduğu düşünülen el, *Leyleğin Geciken Adımı*'nda telefon direkleri ve sarı yağmurluklu adamlardır (bu adamları *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de de görürüz). Yine *Puslu Manzaralar*'da bir leit-motive haline gelen ağaç, *Ağlayan Çayır*'da bir deniz, nehir ya da gökyüzü misali, düz bir satıh oluşturan, boşluk hissi yaratan asılı çarşaf bu etkiyi yaratır. Savaş nedeniyle, afet nedeniyle, politik gözaltılar veya tutuklamalar nedeniyle boşaltılan hayaletimsi evler, köyler ve binalar ise hemen her filmde boşluk'a farklı bir şekilde vurgu yapar. Thales'in sonsuzluğu işaret ettiği su arkhesiyle, Demokritos'un söylediği "bir şey dolu olduğu anda varlık kazandığı için artık yokluğundan söz edilemez" (akt. Arıç, 2015, pp. 5-6) ifadesinde olduğu gibi her şey varla yok arasındadır.

⁶ Angelopoulos sinema hayatında belki de en fazla etkilendiği yönetmen olan Antonioni'nin dolanma, gezinti ya da yolculuk denilen kamera hareketini ödünç alır ve yeniden yorumlar. Antonioni'nin dolanma diye tabir edilen bu yoğunluklu takip çekimi bir anlamda modernist sinemada, çoğu kez karakterin bir yola çıkması anlamındadır. Antonioni'nin İletişimsizlik Üçlemesi'nde yabancılaşma, hiçlik, bireyin kendisini anlamsız ve yalnız hissetmesi ve modern dünyanın kişiliği parçalayan dış görüntüsüne bir bahane gibidir.



Görsel 4: Ulis'in Bakışı (1995)



Görsel 5: Puslu Manzaralar (1988)



Görsel 6: Leyleğin Geciken Adımı (1991)

*Ulis'in Bakışı'*nda, Lenin heykelinin bir nehir boyunca parçalara ayrılmış bir halde gittiği sahnede olduğu gibi, objektifin filme alınan nesnelere yakınlığına bağlı olarak mekânın genişlemesi ya da daralması söz konusudur. "Kamera ve filme alınan nesne akan bir su gibi karenin içine inanılmaz bir esneklik getiren sürekli bir akım halindedir" (O'Grady, 1990, p. 87).

Batı Felsefesinde objenin, boşluğun ortasındaiken daha tanımlı, anlamlı ve imgesel hale gelmesi düşüncesinde olduğu gibi Angelopoulos'un filmlerinde de boşluğa tezat bir şekilde ağır ağır ortaya çıkan görüntü, objeyi kavramsallaştırır. Çünkü "var olanın işlevini, anlamını, yararlılığını, sebebini veren eksik olan varlıktır, yani boşluktur" (Arıç, 2015, p. 3).

Ulis'in Bakışı'nda parçalar halinde bir mavnaya yüklenen devasa Lenin heykeli, boşluğun ortasında hem seyreltilmiş imge hem de saplantılı kadraj kavramlarına eşlik ederek ağır bir hareketle ilerler. Bu sahnedeki en önemli paradoks artık ortada olmayan bir Lenin imgesinin varlığı ve nehir boyunca giden bir heykele insanların dua etmesidir. "Sessizlik Üçlemesi"nin bir filmi olan *Puslu Manzaralar*'da da devasa bir heykelin işaret parmağı kırılmış olan eline ait bir parçanın ağır ağır denizden çıkarılması da benzer bir duygu uyandırır. Buradaki sessizlik, tanrının sessizliğidir. Michelangelo'nun "Tanrının Eli" tablosunun bir alegorisi gibidir. Bir "yokluk" üzerinden şekillenen "varlık"ın uzun uzun gösterilmesini içerir. Düşünümü gerektirecek kadar uzun kalan sahnelerdir bunlar. Bu bir bakıma Jarmo Valkova'nın "slow disclouser"(1988, p. 225) olarak tabir ettiği "ağır ifşa"dır. Üçüncüsü ise, diğerlerine göre daha özel bir yerde duran ancak yine yoklukla şekillenmiş bir varlığın görüntüsü olarak benzer bir paradoksu bu kez daha toplumsal ve ideolojik bir yerden, bir insanlık dramı üzerinden kavrar. *Leyleğin Geciken Adımı*'nda, sınıra yakın bir yerde bir mülteci kampında yaşayanlar vardır. Genelde boşluğun karşısı bir şekilde yükselen bir vinç birkaç kez gösterilir. İnsanlar vincin önünden gelip geçer. Mültecilerin sınırdaki tutulmaları ve belirsiz durumlarıyla ilgili bir askıda kalma hali yine belirsiz bir geçişle, sabah ile gece aralığındaki bir zaman diliminde, bir mültecinin kendini vince astığı görüntüye odaklanır. Yine yokluk üzerinden varlığı analiz etme, ona uzun uzun odaklanma, uzun uzun seyrettirme söz konusudur. Üç görüntü de var görünen yokluklar üzerine kurulur. Bu bakımdan objenin boşlukla ilintisi bu kez fiziksel anlamda hem çerçeveye yerleştirme ve düzenlemeye hem de içsel/zihinsel bir yokluğa işaret eder.

Ne var ne de yok olan, varlığın hissedildiği anda yok olmaya başlayan, rüyaya benzer, belirsiz, daha çok varlığa ilişki kurulabilecek bir düzlemde metafiziksel olarak anlaşılabilir, farklı zaman ve yerde olandır khōra (Taburoğlu, 2020). Khōra aynı zamanda bir mekân sağlar. Platon'un evren tasavvurunda (gerçek ve kopya evren) üçüncü bir bağdaştırıcı olarak kurguladığı khōra iki evrene açılan bir aralık gibi düşünülmelidir. Açıklanması en zor olan Timaios'daki üç özelliğe "doğan varlıkların tuttukları yer"(Arslan, 2019) olarak başlar. Buna göre;

I-Her doğan varlık bir yer sahibidir ("topos" mekan anlamı)

II-Varlıklar tutunurlar, yer tutarlar (yer, yuva "hedra" anlamı)

III-Varlığın varlığa koşut olmakla beraber varlığa gelme ihtimalini saklar, doğuma teşnedir kendince ayrı bir varlığı yoktur, kendinden menkul bir alan tariflemeyiz ("triton genos") (Arslan, 2019)

Angelopoulos'un filmlerinde karakterlerde, çerçevede ve zamanda olduğu gibi mekânda da bir yersizyurtsuzlaşma, sınırlar, sürgün, göç, bir yerden bir yere sürüklenen insan, sınırların anlamsızlığı, yola, sınırlara ve sınır ötesindeki mekânlara ilişkin belirsizlik, bitmemişlik ile vurgulanır.

Bu bakımdan boşluğun ortasındaki insanın (*Ulis'in Bakışı*'nda yönetmen A., *Puslu Manzaralar*'da iki kardeş, *Ağlayan Çayır*'da Eleni, Sypros ve Alexis, *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de mülteci çocuk ve Alexandros) bu varoluşsal yurtsuzluğu anlamsal olarak üstlendikleri yerler hep geniş mekanlar, ara mekanlar ve aralıklardır. Otoyollar, trenler, sınır kapıları, sınır kapılarına yakın konaklama-dinlenme mekânları, mülteci kampları, otobanlardaki kafe ve lokantalardır. Karakter kendi evinde de, dışarıda da bir gidiş, oluş, akış halindedir. Hiçbir

yere ait değildir, her yere aitmiş gibidir. Sınırlar, sınırlılıklar hep bir belirsizlik atmosferinde kalır. Bu anlamıyla her yere sızan ama hiçbir yere ait olmayan khōra gibidir.

Bu geçiş mekânları ayrıca boşluğa vurgu yapacak nitelikte Pascal Augé'un "Non-place" (Yok-Yer) kavramıyla örtüşür. Augé'ye göre; non-place'deki odak noktası "oradan geçen biri olarak bir yabancıнын, bilmediği bir ülkede kaybolması, kendini sadece otoyollarda, benzin istasyonlarında, otel zincirlerinin mağazalarında evinde hissetmesi" (Augé'den akt. Roberts, 2005, p. 339)'ni anlatır. Örneğin *Ağlayan Çayır*'da Sypros, içinden geçtiği manzaradan ayrıldığında "şimdinin boş mekânına ulaşarak bunun farkına varır ve bir kimlik kazanmaya başlar" (Roberts, 2005, p. 339). Non-Place bu anlamda metaforik bir haritalandırma, metafiziksel bir coğrafyadır. Aslında Non-Place, *Puslu Manzaralar*'da ütopist bir mekan olarak filmin sonunda yine ağır bir ifşayla (slow-disclouser) belirir. Mekân tam anlamıyla görünür-görünmez (presence-absence), yer ve yok-yer (place and non-place) ile geçmiş ve şimdiki zaman (past and present) arasında bir yerde kalır.

Sonsuzluk ve Bir Gün'de Boşluk

Angelopoulos'un diğer filmlerinde olduğu gibi *Sonsuzluk ve Bir Gün'de* daha bariz bir şekilde görülen iç içe geçmiş zaman halkaları ölümcül bir hastalığa yakalanan ve hastaneye yatmadan önceki son gününde geçmişi, şimdiyi ve geleceği bir arada yaşayan tanınmış şair Alexandros'a odaklanır. Filmin bir cümleyle özetlenebilecek öyküsü ölmekte olan bir şairin geçmişle, şimdiyle ve oluş halindeki yaşamıyla (yani gelecekle de) yeniden karşılaşmasını anlatır. Alexandros'un kendisiyle yeniden karşılaşmasını içeren bu öykü, Angelopoulos sinemasına ait tüm vurguları boşluk felsefesiyle ilişkilendirebileceğimiz zaman (yani zamanın genleşmesi, su gibi her yere sirayet edebilmesi, zamanın kesintisiz ve akış halinde olması gibi) üzerinden yapar. Zamana, varlığa, boşluğa ve hiçliğe gönderme içeren bu görsel düzenleme ve kavramsallaştırma uzun çekimler, boşluğu gösterecek ölçüde modern geniş açı, plan-sekanslar, ağır ritim, takip çekim, serbest çekim, en uzaktaki nokta dâhil olmak üzere klasik orta ölçekli açı mesafesi, çerçevenin dışına taşma, figür ve manzaranın birleşmesi (fiziksel birleşme diye de tabir edilen metonimik biçim), seyreltilmiş imge, saplantılı kadraj, kompozisyonlarda boşluğu vurgulayacak ölçüde leke-gölge kombinasyonları olarak belirginleşir. Teknik bakımdan olduğu kadar düşünsel anlamda da bu üslup karakteristiktir.

Film geçmişin sesiyle açılır. Kıyıda oynayan çocuklardan biri kahramanımız Alexandros'un çocukluğudur. Burada yine deniz ve gökyüzü ana karakter gibidir. Filmin bu şekilde başlıyor olması, denizin boşlukla ilişkilendirilebileceği sonsuzluk duygusunu filmin her aşamasında görebilmeyi sağlar. Filmde geçmişin sesi: "Asırlardır denizin dibinde uyuyan bir şehir, arada sırada denizden çıkıp sabahyıldızını seyredermiş, sonra her şey dururmuş, zaman dururmuş" biçiminde duyulur. Denizin, zamanla ilişkilendirildiği tek konuşma burada geçmez. Doğrudan antikçağ felsefesinin evren ve zaman algısına ilişkin kavramsallaştırmaları Heraklitos'un zamana ve tarihe gönderme yaptığı sözcüklerle Alexandros'un geçmiş ve şimdiki zamanı iç içe geçirdiği zaman halkalarında belirginleşir. "Zaman dediğin nedir?" "Büyükbabam onun plajda çakıl taşlarıyla oynayan bir çocuk olduğunu söyledi". Böylece film Thales'i hatırlatan su imgesiyle hem de Heraklitos'a gönderme yapılan zaman düşüncesiyle açılmış olur.

Antik Yunan felsefesinde her şeye hayat veren "su" arkhesi, Angelopoulos sinemasında "su"yun ya da "su"ya benzer olanın verdiği sonsuzluk duygusuyla birlikte yorumlanır ve anlam kazanır. Angelopoulos sinemasında boşluk düşüncesinin zaman-süre bakımından vurgusu; ölü-zaman, durağanlık, akışkanlık, dairesel ve döngüsel zaman, spiral-katmanlı zaman ve sonsuzluk üzerinden verilir. Yönetmen, filmlerinde esas olanın zaman olduğunu belirtir (Bachman, 1997, p. 121). Filmlerinde zaman, sürüklenmiş bir geçmiştir ve sonsuzdur.

Katlanır, kıvrılır ve her yere sızabilir. Bu aynı şekilde *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de de film boyunca görülebilen bir özelliktir. Gerek karakterin ve objelerin, gerekse zamanın ve belleğin bu varla yok arasındaki hali Aristo'nun boşluk ve gerçeklik algısına biraz daha yaklaşır. Aristo; "Boşluk cisimden yoksun yer demektir ve buna göre Khaos da ilk nesnedir" (2001, p. 137) der. Yani; "boşluk bir gerçeklik ise var olandan farklı değildir, gerçeklik değilse de nesnelere arasında herhangi bir boşluk olmadığı kanıtıdır" (akt. Arıç, 2015, p. 5). Filmde de mekanın, denizin, sınırın ve yolların, evin ve diğer mekanların boşluğu bu bağlamda bir varlık gibi düşünülebilir. Zamanı bir boşluk gibi düşünmek Deleuze'un zaman-imgesi'ni ve Bergson'un süre'sini hatırlatır⁷. Bergson iç ve dış süreden bahseder, bu peş peşe gelen anlardan değildir, sayısal değildir. Bu anlamda içimizdeki ve dışımızdaki zaman, dayatılan zamanın dışında seyrederek:

"Bilinçte, ayırt edilmeksizin birbirini izleyen durumlar söz konusudur. Bu birbirini izleme, iç dünyamızda bir zamandaşlık yaratırken, dış dünyamızdaki değişim de art arda gelme anlamında olmayan kendi zamandaşlığına sahiptir. Bu durumda bilincimiz dışaldaki zamandaşlığın yerine bir başka zamandaşlığı, kendi zamandaşlığını koyar." (Deleuze'dan akt. Sütçü, 2015, p. 131)

Bellek, zaman ve mekân bir sonsuzluktur ve bitmemektir. İç içe geçen zamanlar boşluğun ve zamanın genişleyen, kıvrılan Bergsonyan anlamına vurgu yaparken, Alexandros çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık dönemleri arasında geçişler yaşar. Bellek böylece bir zaman akerdeonuna dönüşür. Bunlar sadece Alexandros'un kendi özel tarihine ilişkin iç içe geçen halkalar değildir. Son gününde tesadüfen tanıştığı Arnavut mülteci çocuğun ve "Özgür Tutsak" isimli şiirini bitirmeye çalıştığı 19. yy.'da yaşamış olan şair Solomos'un varlığıyla da gerçekleşen birleşmelerdir. Bu bir araya gelişler boşluğu, döngüsellik ve sonsuzluğu imleyen bir tür metempsychosis (ruh göçü)'tir. Zamanı, belleği, varlığı, evreni, tarihi, arayışı, kaybolmayı, sınırları, sınırsızlıkları, sonsuzluğu ve bir günü devasa bir töz olarak içinde barındıran boşluk bu ruh göçü ve ruh geçişleri anlamında da bir akış oluşturur. Uzakdoğu düşüncesinde başka birine yer açma ve başka bir varlığa dönüşme anlamına gelen ölüm düşüncesi de boşlukla ilişkilendirilir. *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de ise herkes ve her şey birbirinin nedenidir, birbiri için vardır ve birbirine vesiledir cümlesini önerir tarzdadır. İşte bu nedenle yönetmen 19. yy. şairi Solomos'u yine 19. yy. romantik ressamı Caspar David Friedrich'in resimlerinden tasarlanmış bir atmosferde mülteci çocuk ve Alexandros'la buluşturur. Filmin yönetmeni Angelopoulos da dahil olmak üzere Alexandros, mülteci çocuk, 19. yy. şairi Solomos, Angelopoulos'un mekan ve atmosfer yaratımında esinlendiği 19. yy. Romantik dönem ressamı Caspar David Friedrich'in tabloları arasında yapılan sürekli geçişler de zamanın döngüsellik ve tüm zamanların "şimdi"de buluşması nedeniyle boşluk felsefesiyle ilişkilidir. Platon'un İdealar felsefesindeki anımsama (anamnesis) ve metempsychosis (ruh göçü) "ruhun bedenle birleşmeden önce bu dünyaya aşkın başka bir dünyada olması" (Platon, 2018, p. 9) düşüncesini hatırlatır tarzda farklı tarihsel dönemlerden olan kişileri bir araya getirir. Yönetmenin zaman-mekan akerdeonu diye adlandırdığı durum Alexandros'un Anna'yla geçmişini yaşadığında ve mülteci çocukla belediye otobüsünde oldukları sahnede, otobüse inenler ve binenlerin farklı tarihsel dönemlerden kişiler olmasında da belirgin bir hal alır ve boşluğu, zamanı, döngüsellik ve kişisel bir tarih yerine toplumsal-tarihsel-kolektif belleği işaret eder.

"Sinemada Zaman" da Yvet Béro şimdiki zamanın üç tür çelişik doğasından bahseder; "Geçmiş gittiği için artık yoktur; gelecek yalnızca kendi gelişini vaat ettiği için henüz olmamıştır;

⁷ Deleuze, Kant'ın zaman anlayışına göre zamanı sergiledikten sonra hareket ve zaman imgesi hakkında kendisine hareket noktası olarak kabul ettiği Bergson'un zaman anlayışını ele alır. Buna göre; Bergson'un antikçağ zaman anlayışı ile Kantçı zaman anlayışı arasındaki karşıtlığı aşmak için süre kavramına başvurur. Bergson'a göre, iki tür süre vardır; içimizdeki ve dışımızdaki süre: içimizdeki süre; sayıyla hiçbir uygunluk göstermeyen nitel bir çokluktur, henüz artan bir nicelik olmayan organik bir evrim, içinde açık seçik aynı nitelikler barındırmayan ayrı bir ayrırlılıktır. İç sürenin anları birbirinin dışında değildir. (Deleuze'den akt. Sütçü, ayr. İçin bkz. Özcan Yılmaz Sütçü (2015) s. 131)

şimdi ise başladığı anda, hızla geçmiş haline gelmiş, var oluşunu bitirmiştir” (2011, p. 29). Büro, zamanın bütünüleyici kısımlarının hiçbirinin var olmadığı bir yerde, zamanın bağımsız bir varlığa sahip olup olmadığını sorar. Zaman bağımsız, kendince bir varoluşa sahiptir modernist filmlerde. Elbette Angelopoulos filmlerinde ve *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de de böyledir.

İç içe geçen zaman halkalarının kesmesiz, kurgusuz bir “şimdi”de yaşanması filmi yine boşluk felsefesi ve sonsuzluk arkhesiyle ilişkilendirir. Parmenides doğmamış, değişmeyecek olan, son bulmayacak olanı “O” ile kavramsallaştırmıştı. Elea Okulu düşünürleri “Bir”i varlıkla özdeş sayarken ‘hiçbir şey’ diye bir şeyin var olmasına karşı çıkarken oluşu, yok oluşu, parçalanmayı, başlangıcı, sonu, hareketi yadsımışlardır”(Platon, 2018, p. 8). Bu bakış açısı halihazırda Angelopoulos’un benimsediği, filmlerine, öykülerine ve karakterlerine uyguladığı bir yaklaşımdır. Zamanın genişmesi, boşluk ve dairesel-döngüsel anlayış diğer filmlerinde de sonsuz “Bir” olanın içindeki hareket olasılığı gibi durur. Bu nedenle filmlerinde “son” yazmaz. Çünkü hiçbir şey bitmemektedir. Boşluğun daireselliğine veya Gaston Bachelard’ın deyişiyle varlığın “yuvarlaklığına”⁸ ilişkin bir görüşü destekler. 19. yy. şairi Solomos da Alexandros gibi hiçbir şeyi bitirememiştir. Ki bu düşünce Angelopoulos’un “hiçbir şey bitmez” önermesini karşılayan daimi oluşla ilişkilendirilebilecek şekilde “boşluk” a vurgudur. Çağlar, tarihler ve kişiler arası bu ruh geçişleri sadece şair Solomos’la, Alexandros’u birleştiren bir geçiş değil, Solomos’un 19. yy.’daki sürgünlüğü, Arnavut çocuğun mülteciliği ve Alexandros’un ölüm ile yaşam arasında kalma halini imleyen kavramsal bir metempsychosistir.

Ulis’in Bakışı’nda Yönetmen A.’nın acılı bir coğrafyada sınırları aşarak “kayıp bir bakış”ın peşine düşmesi, özel tarihi ile siyasal tarihi iç içe geçirerek devam eder. Bu ve buna benzer iç içe geçişler *Sonsuzluk ve Bir Gün*’de olduğu gibi, *Puslu Manzaralar*, *Ağlayan Çayır* ve *Leyleğin Geciken Adımı*’nda da vardır. Zaman, yönetmenin “kolektif bellek” diye tanımladığı kesmesiz geri dönüşleri veya ileri sıçramalarıyla gerçekleşir.



Görsel 7: Sonsuzluk ve Bir Gün (1998)



Görsel 8: Sonsuzluk ve Bir Gün (1998)

Antik çağ düşünürlerinin boşluk felsefesini refere eden, varlık felsefesiyle de yakından ilişkilendirilebilecek olan bir estetik yönetmenin sinemasını ve kullandığı tekniği felsefi bir

⁸ Gaston Bachelard, Jaspers’in “her varlık kendinde yuvarlaktır sanki” (2017, p. 277) yargısıyla “yuvarlağın fenomenolojisi”ne girişip, “dasein”’a yani, “varlık yuvarlaktır” (2017, p. 279) ifadesine ulaşıyor.

düşünüme çevirir. Angelopoulos sinema hayatında belki de en fazla etkilendiği yönetmen olan Antonioni'nin *dolanma*, *gezinti* ya da *yolculuk* diye tabir edilen kamera hareketini ödünç alır ve yeniden yorumlar. Antonioni'nin *dolanma* diye tabir edilen bu yoğunluklu takip çekimi modernist sinemada, çoğu kez karakterin bir yola çıkması anlamındadır.⁹ Karakterin ortadan kaybolması dramatik bir nedenden dolayı değil bir dizi olumsal, önemsiz, saçma, çılgın sapmalarla ilgilidir. "Latince'deki Ad-ve-nire, modern İtalyanca'da 'avventura'nın köküdür: Başa gelecek olan, bilinmeyen anlamında" (Bíro, 2011, p. 88). *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de Alexandros başına ne geleceğini bilmeden doğaçlama bir şekilde yolculuk yapar. Angelopoulos'un Antonioni'den aldığı *dolanma* ya da *gezinti* denilen ve daha çok yolculuk üzerinden gelişen teknik Alexandros'un bir günlük ve bir ömürlük yolculuğuna eşlik eder. Diğer yandan Antonioni'vari *dolanma*, ağır ritim ve sabitlik bir bakıma seyirciyi insan eliyle yapılmış olsun ya da olmasın çevrenin farkına varmasını ister. Uzun uzun seyrettirir. Çoğunlukla seyrettirdiği, boşluk içerisindeki imgedir. Düşünümü gerektirecek kadar uzun kalan sahnelerdir bunlar. Bir yanıyla Valkova'nın "slow disclouser" (1988, p. 225) olarak tabir ettiği "ağır ifşa"dır. Bu bakımdan "Boşluklar mesajdır, derin düşünme, yoklayan, yumuşak bir dinginlikle hiçliğin kendisini inceler" (Bíro, 2011, p. 94). Bu düşünce Jarmo Valkova'nın Angelopoulos'un tarzının Avrupai resimselliğin ve montaj anlayışının bir sonucu olduğunu söylemesi gibidir. Modern görüş, açılı lensinin mekânın boşluğunu görmeye elverdiğini, öte uzamı ve insanların arasındaki mesafeyi gösterir; "Böylece zamanın genişliğinin insanlar için çerçeve haline gelmesi ve bunun ötesine yavaşça geçip gitmeleri (yani kamera çekimi bitirse bile) tarzında bir Avrupai resimselliğin ve montaj düşüncesinin deneyidir" (1988, p.225-226). Ancak bunu sadece teknik bir özelliğe indirgemek filmin iç ritmi ve zaman duygusunun hissedilmesi bağlamında eksik kalacaktır.

Angelopoulos'un objeyi kullanma biçimi yine khōra'da olduğu gibi "ne olmadığı" üzerinden tanımlanan, idealardaki gibi asıl gerçekliğin zihinde yaratılmış olduğu düşüncesinden ve Parmenides'in "varlık vardır ve yoktur" önermesine kadar gidebilecek bir "oluş" içinde olduğu söylenebilir. Objenin görünür olması aynı zamanda onun artık ortada olmamasına ilişkin bir ontolojidir. Bu aynı zamanda diyalektiktir. Jarmo Valkova; "algısal objelerin belirli objelerden, kavramsal objelerin ise soyut objelerden oluştuğunu" (1988, p. 122) söyler. "Algısal objelerin uzamsal hacimlerine göre algılanmaları zaman içinde değişebilirken, kavramsal objelerin hissedilememeleri ve muhtemelen değişmez ve zamansız olmaları (uçsuz-bucaksızlığı)" (Valkova, 1988, p. 122) söz konusudur. Angelopoulos'un diğer filmlerinde ve *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de obje rejimi algısal olandan kavramsal olana doğru değişim gösteren, tıpkı zamanın, mekânın, karakterlerin bir oluş halinde olmaları gibi belirsiz, değişken ve akışkan türdendir. Alexandros'un mülteci çocukla sınıra gittiği sırada, çocuk ona savaşı ve mayınlara basmadan diğer tarafa nasıl da zor bir şekilde geçtiklerini anlatır. Sınır görüntüsü sis, pus ve kar nedeniyle varla yok arasındadır. Bu sisli görüntü içinde yine tellere tırmanmış olan insanlar belli belirsizdir. Bu imge ölüm ile yaşam arasında olduğu gibi asılı kalmıştır ve *Leyleğin Geciken Adımı*'nda kendini vince asan mülteciyi, *Ullis'in Bakışı*'nda sis nedeniyle kim tarafından vurulduğu anlaşılmayan insanlarla düşünsel bir bitişme oluşturur.

Filmde boşluk hem bir mesafe bırakma ve yabancılaştırma hem de birleştirme, bir araya getirme işlevi görür. Alexandros'un Anna'yla olan anıları, bir türlü Anna'yı sevmemesi (ya da Anna'ya istediği karşılığı verememesi) biçiminde tezahür ederken, Anna'nın sesinden dizelerle zamanlar arasında birleşir:

⁹ Antonioni'nin İletişimsizlik Üçlemesi'nde yabancılaşma, hiçlik, bireyin kendisini anlamsız ve yalnız hissetmesi ve modern dünyanın kişiliği parçalayan dış görüntüsüne bir bahane gibidir: "Çoğu durumda yolculuğun nedeni bir yere varmak ya da bir şeyleri bulmak değildir (...) bu türdeki başlıca anlatı amacı karakterin bir yerlere gitmesini değil, karakterin dünyasında sürekli değişen çevrenin yardımıyla araştırılmasıdır" (Kovács, 2010, p. 108).

“Sana deniz kenarından yazıyorum
Tekrar tekrar
Sana yazıyorum, seninle konuşuyorum
Sen
Sen bugünü hatırladığında
Hatırla
Ona gözden ibaretmişim gibi baktım
Ona elden ibaretmişim gibi dokundum
Burada durup seni bekledim titreyerek
Övgünü bana hediye et.”

Alexandros bunları hatırlarken, Anna’yı onun istediği gibi sevememesinin hüznü yüzünü kaplar. *Ullis’in Bakışı*’ndaki yönetmen A.’nın da “seni neden sevemiyorum” cümlesinin döküldüğü acı ve hüznü dolu ruh haliyle birleşir. Bu anlamda sadece filmin içindeki, filme konu olan kişi ve karakterlerle değil, Angelopoulos’un diğer filmlerindeki karakterlerle de yaşanan bir ruh göçü ve yer değiştirme söz konusudur. Bitmeyen şiirler gibi, Solomos’un sözleriyle “varolmanın sonsuz tanımsızlığı”dır. Bu aynı zamanda Alexandros’un (ve tabii ki diğer filmlerindeki başat karakterlerin de içinde buldukları) yabancılaşma ve hiçlik duygusudur. Bir varlık meselesi olarak hiçlik de boşlukla ilişkilidir ve insanoğlu varlığın hiçleştirilmesinden başka bir şey değildir. Varlık olmayan bir bilinçtir ve “ne değilse odur, ne ise o değildir” (Cevizci, 1999, p. 416) Bireyin tanımlanmasındaki düşünce olarak Sartre’ci Hiçlik modern sinemada boşlukla ilişkilendirebileceğimiz başka bir alandır. Bir bakıma Parmenides-Platon izleğinde, boşluk-varlık-hiçlik durumunun “varlık içindeki hiçlik” düşüncesi olarak belirirken, sadece var olmak değildir; “Hiçlik varlık içerisinde onunla birlikte aynı anda vardır” (Kovács, 2010, p. 97)¹⁰. *Sonsuzluk ve Bir Gün*’de ve Angelopoulos’un diğer filmlerinde tragedyalardan gelen izleğin, melodramın kırılmış ve deforme olmuş parçalarına eklenmesi, bireysel melankolinin (hüznü ve hayal kırıklıklarının) tarihsel, toplumsal düzlemdeki estetik karşılığı, Sartre’ci hiçlik duygusunu belirginleştirir ve bu hiçlik duygusu da yine boşluğa ilişkin “varlık içindeki hiçlik” düşüncesiyle birleşir. Karakterlerin dramatik karşıtlıklar yerine boşluk kavramındaki gibi akışkan, geçişli, ne iyi ne kötü olmaları fiziki anlamda olduğu kadar duygusal anlamda da bir yersizyurtsuzlaşmayı içerir.

Bu durum Alexandros’un belleğin bu genişleyen ve akışkan zamanın içinde sonsuzluğu ve bir günü yakalamasını, “şimdi” var olmasını sağlar. Film tanınmış bir şair olan Alexandros’un öleceğini öğrenmesi ve hastaneye yatmadan bir gün öncesindeki yolculuğunu (dolanmalarını) anlatır. Angelopoulos’un diğer filmlerindeki gibi uzun erimli bir yolculuk değildir bu. Dairesel ve spiral, karşıtlıkları ve katmanları olan, içte ve dışta yer alan bir yolculuktur. Parmenides’in durağan zaman anlayışını destekleyen “zamansal değişim bir yanılgıdır” meseli, Alexandros’un belleğine ilişkin bir zamanı uzama dönüştürür. Alexandros bulunduğu şehrin sınırları içindeyken de lineer olan veya olmayan, akışı bozan zihinsel gezintiler yapar. Angelopoulos “zamana mekân, mekâna zaman katarım” diye açıklar bunu. Buna bağlı olarak yönetmenin “peripatetic” yani “Antik Yunandaki gibi etrafta gezinerek,

¹⁰ Sartre’a göre hiçlik, varlığın özüdür; “Hiçliği doğuran insandır. Hiçlik bir insani istek ya da beklenti gerçekleşmediğinde ortaya çıkar (...) genel bir var olmayış değildir, aksine bir şeyin ya da olması gereken bir şeyin var olmayışıdır (...) hiçlik, insan beklentisi, insanın hayal kırıklığı ya da insanın belleğidir” (Kovács, 2010: 97).

gördüklerinden argümanlar yaratan düşünürler gibi çalışmayı seven biri olması” (Roberts, 2005, p. 335) aynı zamanda daimi bir yolculuk halindeki karakterlerinin de Heidegger’in “varoluşsal yurtsuzluk” (existential homelessness) (Roberts, 2005, p. 335) kavramıyla yakınlaştırır. Sınırsızlık, yurtsuzluk, sürgün hali, yolda olmak, kaybolmak, hiçlik, yok-yer, belirsizlik, fluluk ve birçok durum ve kavram boşluğa gönderme yapar. Filmde antik Yunan düşüncesinden, çağdaş felsefeye kadar varlık meseli hiçlik, kaybolma, yokluk ve dolayısıyla boşluk üzerinden ilerler.

Filmlerinin başat ögesi olan sessizlik, sözsüzlük ve suskunluk da yine boşlukla ilgilidir. Suskunluk üçlemesi; *Kitara’ya Yolculuk-Tarihin suskunluğu*; *Arıcı-Sevginin suskunluğu*, *Puslu Manzaralar-Tanrının suskunluğu* ile *Sınırlar Üçlemesi’nden*; *Leyleğin Geciken Adımı-Ülkeleri* ve insanları ayıran coğrafi sınırlar; *Ullis’in Bakışı* insan vizyonunun sınırları ve kısıtlamaları; *Sonsuzluk ve Bir Gün* ise hayat ile ölüm arasındaki sınırları tartışır (Schulz, 1998, p. 140).

Sınırlarla ilgili olan üçlemede de, suskunluk üçlemesinde de, Angelopoulos boşluğun estetiğini ve felsefesini sürekli hissettirecek tarzda görsel düzenlemeler yapar. Sınırlar, çerçeveler, otobanlar ve sonsuzluğu imleyen her şey (deniz ve gökyüzü) belirsizleşir ve akışkan malzemelerle bu vurgu gerçekleştirilir. Bu anlamda, *Sonsuzluk ve Bir Gün’de* ölüm ve yaşam arasındaki sınır da son derece flu ve belirsizdir. Örneğin; Alexandros mülteci çocuğun gidişinden sonra, puslu deniz kıyısında otururken doktoruyla karşılaşır; “hastalık daha da ilerliyor, bedene söz geçmiyor, beden bilinen hatları bulanıklaşıp kayboluyor ve gölgeye dönüşüyor” der. Varlığın boşluk içindeki belirsiz hali gibidir. Filmin (ya da tüm bir filmografinin) görsel dokusu da aslında bu antik dönem filozoflarının varlık ve boşluk anlayışı gibi doğaya özgü ve organik bir seyir gösterir.

Anna’nın “bugünü bana hediye et, son günümüzmüş gibi cümlesi, Alexandros’un hastane ziyaretinde demans hastası annesinin zihinsel melekelerinin güçsüzleşip farklı zamanları birbirine karıştırdığı zaman geçişleriyle buluşur. Annesi pencereyi açıp geçmişe, Alexandros’un çocukluğuna seslenir. Anne dünü, bugün gibi anar. Alexandros sorar: “Yarın nedir Anne? Sana bir keresinde yarın ne kadar uzun diye sordum. Ve sen de bana sonsuzluk ve bir gün kadar dedin.” Filmin kurgusuna hayat veren ve Alexandros nezdinde bu farklı zamanları aynı dairede görme durumu ile Alexandros’un annesinin zihinsel rahatsızlığı benzeşir. Annesi daha kişisel düzeyde kalmakla birlikte farklı zamanları birbirine karıştıran bir düşünsel imge yaratılmasına neden olur ki bu da boşluk ve varlık düşüncesiyle bağlantılıdır.

Boşluk, diğer filmlerde olduğu gibi *Sonsuzluk ve Bir Gün’de* de kayıp olan, ortada olmayan yolculuklar üzerinden de anlam kazanır. Solomos, 19. yy.’da dilini bilmediği Yunanistan’a sürgünden dönüp geldiğinde şiir yazmak için kelimelere ihtiyaç duyar ve bilmediği kelimeleri satın alır. Yarım bıraktığı şiir “Özgür Tutsak” üzerine çalışan Alexandros da şiirlerini tamamlayamamış bir şairdir. Solomos’un satın alamadığı (ya da bulamadığı) kelimeler nedeniyle yarım kalan şiiri, Alexandros ve mülteci çocuk yoluyla bulunacaktır. Kayıp üç kelime; “bir çiçeğin kalbi, annesinin kollarında uyuyan çocuk anlamına gelen Korfulamu; yabancılık, kaybolma ya da sürgünlük anlamındaki Xenitis ve gece geç vakit anlamına gelen Argathini”dir. Mülteci çocuğun Alexandros’a bıraktığı sözcükler boşluk, ruh göçü ve zamana ilişkin halkaların iç içe geçmesi olmakla birlikte bir tür armağandır. Boşluk, eksiklik ve eksikliği doldurma gibidir.

Sonuç

Antikçağ felsefesinde “boşluk” başlangıçta Uzakdoğu’nun boşluk kavrayışına benzese de farklı düşünsel aşamalardan sonra devasa, sonsuz ve hareketsiz bir töz olarak tanımlanan anlayıştan, kısmi bir doluluğa doğru ivmelenir. Batı’daki ilk düşünür sayılan Thales’in “su” arkhesi kendinden sonraki tezlerin ve akıl yürütmelerin başlangıcını oluşturur. Su her şeyi doğurandır, hayat verendir, sonsuzdur, kavrar, sarar ve her biçimi alabilir ama hareketsizdir, tektir ve bütündür. Bu teklik, bütünlük anlayışı aslında Anaksimandros’un sonsuzluk, Anaksimenes’in hava arkhesinden geçerken bazı farklarla ilerler fakat bu devasa sonsuzluğa atılan ufak çentikler yeni soruların önünü açmaya başlar. İlk kez boşluğa bir varlık gibi bakılması Parmenides’ledir. Ona göre boşluk vardır ve yoktur ama hala tektir. Boşluğun var olması aslında boşluğun yok olduğuna dair bir önermeyi de getirir, o halde boşluğun olmadığı yerde “varlık” da olabilir. Platon kısmen de olsa bu izlekten ilerleyerek asıl dünya ve kopya dünya üzerinden ve tabii ki idea kuramı doğrultusunda boşluğu “khōra” kavramıyla karşılar. Khōra iki evren arasında bir aralık, bir geçiştir, vardır ve yoktur, genişleyip büzülen kullanışlı bir boşluktur, bir mekan sağlar, nesnelere biçim verir, biçimlerini alır ve doğanların tutundukları bir yer olarak tanımlanır. Ama hala bir yanıyla sonsuzluğu işaret eder. Aristo ise “ruh” kavramıyla bu kez gerçek anlamda “doluluk” felsefesinin kapısını aralayan sorular sormaya başlar.

Boşluğun, doluluğa evrildiği bir aşamadan sonra sanatta empresyonizm ile başlayıp objeye alan açmak ve antikçağ felsefesinde boşluğun ortasındaki varlık anlayışını yani “varlığı ortaya çıkarma” anlamında boşluğa ihtiyaç olduğu felsefi düzlemde Heidegger’ci bakışla ya da sanat cephesinden Rodin’in “sanat için boşluk elzemdir” sözüyle desteklenen yeni bir anlayışa dönüşür. Ağırlıklı olarak plastik sanatlarda gelişen bu tarz doğaldır ki modernist sinemada da bir süre sonra boşluk felsefesine referans yapan kimi teknik özelliklerle yeni bir görsel anlayışı yaratır. Bu yeni anlayış Deleuze’ün zamandizinsel kavrayış yerine zihinsel kavrayışı önerdiği sensor-motorun kırılması ile Bergsonyan zaman ve bellek anlayışının yeni sinema algısında etkili olmasıdır. Sinemada boşluğun ontolojisi farklı teknik yollarla ortaya çıkarılır. Örneğin Deleuze’ün seyretilmiş imgesi ya da Pasolini’nin daha çok Antonioni için kullandığı saplantılı kadraj tanımı sinemanın boşluk imgesini görsel alandan, zihinsel ve felsefi alana çevirerek gerçekleştirir. Ozu, Dreyer, Antonioni ve Tarkovski kadar Angelopoulos’ta da fazlasıyla görebildiğimiz boşluklar filmlerini antikçağ felsefesindeki boşluk yaklaşımıyla incelemeye olanak tanır.

Modern sinemanın son temsilcisi olarak adlandırılan Angelopoulos, filmlerinde fiziksel anlamda boşluğu en fazla gördüğümüz ve hissettiğimiz yönetmendir. Çerçeveleme ve kompozisyonlarındaki boşluk tüm filmografisine yayılan bir özellik olarak ortaya çıkar. Çünkü bu özellik, onun filmlerini antikçağ felsefesindeki boşluk düşüncesiyle analiz etmeye elverdiği kadar aynı zamanda yönetmenin de felsefesidir ve dünyayı, insanı, evreni yorumlama biçimiyle yakından ilgilidir. Angelopoulos’un “hiçbir şeyin bitmeyeceğine ilişkin düşüncesi bir yanıyla filmlerinde de hissedilen ve tamamen boşluk felsefesiyle ilişkilendirilebilecek bir “oluş” halidir. Bu oluş halinin Deleuze’cü ve Bergson’cu zaman algısı onun filmlerinde seyreltilmiş imge, saplantılı kadraj ve Antonioni’dan alarak yeniden yorumladığı “dolanma” ile gerçekleşir. Bunun yanısıra bu biçimi destekleyen teknikler olarak uzun plan sekanslar, ritimsizlik, durağanlık, sözsüzlük, sessizlik, kesmesiz kurgu, dairesel ve spiral anlatı yörüngesi, slow-disclosure denilen ağır ifşa, objenin boşlukta varlık kazanmasına ilişkin yöntemler filmlerinde tekniği felsefeye ve düşünceye çeviren bir alan haline gelir.

Antikçağ felsefesinde Thales’in her şeyi doğuran ve her şeye hayat veren su arkhesi, zaman gibi her yere sızar ve her şeyin şeklini alır. Angelopoulos’un filmlerinde en fazla su ve suyu çağrıştıran imgeleri görürüz. Bu Thales’in su arketipiyle de, sonsuzluk ve hava imgesiyle

de, Platon'un elverişli bir boşluk olarak tanımladığı khōra kavramıyla da karşılanabilir. Angelopoulos filmlerinde ve bu metin bağlamında analiz edilen *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de su hayati bir öneme sahiptir; zamandır, bellektir, döngüsellik arz eden geçişlerdir ve tarihtir. Filmin başlangıcından son sahnesine kadar su, deniz, pus, sis, kar ve buğuyla ilişkilendiriliriz. Çünkü su ve suyu çağrıştıran bu materyallerin tümü (diğer filmlerinde de olduğu gibi) boşluğu, oluşu, varlığın gölgeli halini, khōra gibi soyut ve somut aralığı imlemek için son derece uygundur. Çünkü hiçbir şey belirli değildir, hiçbir şey sonlu değildir ve hiçbir şey bitmez. Her şey bir oluş halindedir ve *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de de bu bitmemişliği ve belirsizliği kullandığı materyal antikçağ felsefesi doğrultusunda analize olanak tanır. Dolayısıyla filmler Platon'cu bir aralık ve bir gölgeden Aristo'cu anlamda boşluğu dolduran bir ruha evriliyor gibi görünse de hala Thales'in su gibi sonsuzluğunu veya Parmenides'ci varlık ve yokluğu yeniden boşluk çerçevesinde okumayı sağlar.

Sadece biçimi oluşturan materyaller değil filmlerindeki karakterler ve hikayeler de boşluğu destekleyen ve buna gönderme yapan unsurlar barındırır. Diğer filmlerinde olduğu gibi *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de de sınırlar, boş mekanlar, boşaltılmış evler ya da yarısı bitmiş yapılar daima oluş ve boşluk haline bir gönderme barındırır. Şair Alexandros hastaneye yatmadan önceki son gününde, sınıra kadar gitse de dairesel bir dolanma gerçekleştirir. Bir mülteci çocukla tanışması filmin sınırlar, geçişler, yurt ve yurtsuzluk, mekanlar, hatıralar ve daha bir çok konuda sonsuzluğu, bitmemişliği, oluş halini ve dolayısıyla boşluğu işaret eden spiral, katmanlı ve modern bir anlatı sunar. Çünkü Parmenides ve Platon'dan beri söylenegelen, varlığın kendisini boşluk içinde tanımlı hale getirmesi, gerek filmde boşluğu imleyen materyalle gerekse anlatıya ve kurguya ilişkin hususlarla varlığın yarı belirli halini görselleştirir.

Sonsuzluk ve Bir Gün'de Alexandros ölmeden önce belki de dışarıdaki son gününü yaşamaktadır. Bu bir gün, bütün bir ömrü hatta bütün bir tarihi içeren bir sonsuzluk haline gelir. Alexandros gittiği her mekanda, her yerde geçmişleriyle karşılaşır. Kaybettiği karısı Anna'yla, annesiyle, çocukluğuyla hatta sevgisizliğiyle yüzleşir. Angelopoulos'un diğer filmlerinden de bildiğimiz yöntemdir. Filmdeki karakterin geçmiş dönemlerine ilişkin geçişlerini kesmesiz bir kurguyla hatta uzun bir plan sekansla verir. Böylece boşluğa ilişkin bir sonsuzluk, döngüsellik, dairesellik hatta Gaston Bachelard'ın deyimiyle yuvarlaklık elde edilir. Angelopolus filmde Alexandros'un çocukluğunu, Anna'yla olan anılarını, daha erken dönem anılarını hatta bir çağ öncesinden şair Solomos'la buluşmasını ileri ve geri sıçramaları kesme kullanmadan aynı mekan içinde gerçekleştirir. Varlığın boşluk içinde ortaya çıkmasının başka bir anlamı da budur. Zamanın art arda gelmeyen, uzayla birlikte hareket eden bir şey olması belleğin de bu şekilde yorumlanmasına olanak tanır. Bellek geçmişi ve geleceği şimdide birleştirebilir. Alexandros'un belleği de bu şekilde geçmiş ve gelecek birlikteliğindedir. Bu iç içe geçen halkalar Bergsoncu zaman anlayışıyla uyumludur ve boşlukla ilgilidir. Çünkü Platon'un da bahsettiği gibi anımsama ve ruh göçü Parmenides'in sonsuzluk ve bir olan içinde varlığı sorgulamasına benzer bir algıyı Alexandros'un döngüsel zamanında yaşatır. Alexandros, mülteci çocuk ve şair Solomos'u aynı düzlemde yaşatarak, ruh geçişleri ve anımsatmalarla bu soyut ve somut aralığı görselleştirir.

Sonsuzluk ve Bir Gün'de sınırların, mekanların, ruhun, varlığın yersizyurtsuzluğu yine boşluk felsefesiyle ve varlığın bu yolla ortaya çıkarılmasıyla ilişkilidir. Bu durum bir bakıma Heidegger'in "varoluşsal yurtsuzluk" kavramıyla da özdeşleşir çünkü insan hiçbir yere ait değildir. Alexandros ölecektir, doktoruyla yaptığı konuşmada "insan yaşamının son bulurken vücudun belirgin tüm hatlarının ortadan kaybolmasına ilişkin" düşüncesini açıklar. Hiç kimse, insanın kendi bedeni bile bir yere ait değildir, bir oluş'a tabidir, bu döngünün ve sonsuzluğun içinde eriyip gidecektir. Angelopoulos'un belki de insana ilişkin en iyimser yanı yok olarak varlık bulma düşüncesidir. Çünkü diğer filmlerinde olduğu gibi *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de de daima bu bakış etrafında dolanır. Angelopoulos'un sineması hakikatin coğrafyasına

ilişkin farklı parçalar gibidir. Boşluğun bir hakikat olması Angelopoulos filmlerinde varlığı ortaya çıkarmayı teknik yöntemler aracılığıyla bir felsefe oluşturarak gerçekleştirir. Böylece aynı coğrafyalara ait, aralarında çağlar bulunan iki ayrı düşünce sinemada bir estetik olarak yeniden ortaya çıkmış ve yeni düşünüm alanları yaratmıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Arıç, T. (2015). *Günümüz Sanatında Boşluk ve Yeniden İfade Olanakları*, Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Çalışma Raporu: Ankara

Aristoteles, (2001). *Fizik*, (S. Babür), İstanbul: Yapı Kredi

Aristoteles (2019). *Ruh Üzerine*, (Ö. Aygün, G.Sev) İstanbul: Pinhan

Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme* (R.Öğdül) İstanbul: Metis:

Arslan, P. Y. (2019). Özgürleştirilmiş Bir Mekansal Düşün İmkkanı: Khōra, 20 Ekim 2020 tarihinde <https://www.sosyalbilimler.org/wp-content/uploads/2019/09/P%C4%B1nar-Yurdadon-Aslan-Khora-Sosyal-Bilimler.pdf> adresinden alındı.

Atış, N. (2009). Parmenides Felsefesinde Varlığı Temellendirme Tarzının Kendinden Sonraki Felsefeye Etkileri, *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 7

Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası* (A. Tümertekin) İstanbul: İthaki

Bachman, G. (1997). Akıp Giden Zaman: Sonsuzluk ve Bir Gün, D.Fainaru, *Theo Angelopoulos* içinde ss: 121-134 (M.Harmancı) (2006) İstanbul: Agora Kitaplığı

Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman* (A.C. Altunkanat) İstanbul: Doruk

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları

Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge*, (S. Özdemir) İstanbul: Norgunk

Fainaru, D. (1999). Ve Her Şey Hakkında, D. Fainaru, *Theo Angelopoulos* (2006) içinde, ss.145-172, (M. Harmancı) İstanbul: Agora Kitaplığı

Karaman, Y. (2019). *Ontolojinin Sınırları, Platon'un Khōra Kavramı*, Doktora Tezi, T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı

Kovacs, A.B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*, (E.Yılmaz) Ankara: Deki

Mitry, J. (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi* (O.Adanır) İzmir: G.S.F.

O'Grady, G. (2006). Angelopoulos'un Sinema Felsefesi, D. Fainaru, *Theo Angelopoulos* (2006) içinde, ss.79-88 (M. Harmancı) İstanbul: Agora Kitaplığı

Platon (2018). *Parmenides* (S.Babür) İstanbul: İmge

Roberts, L. (2005), *Non-Places in the Mist: Mapping the Spatial Turn in the Theo Angelopoulos Peripatetic Modernism*, W.E. Everett, A. Goodboy (ed), *Revisiting Space: Space and Place in European Cinema* içinde, ss: 325-344, Vol. 2, Peter Lang: Bern

Russell, B. (1983). *Batı Felsefesi Tarihi* (M. Sencer), İstanbul: Say:

Schulz, G. (1998). *Suluk Alıp Verir Gibi Çekerim: Sonsuzluk ve Bir Gün*, D. Fainaru *Theo Angelopoulos* içinde, ss: 139-144, (M. Harmancı), (2006), İstanbul: Agora Kitaplığı

Sütçü, Ö.Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Bursa: Sentez

Taburoğlu, Ö. (2016). *Boşluk, Aşırılık, Keyfilik*. Ankara: Doğu-Batı

Taburoğlu, Ö. (2020). *Yavaşlık Felsefesi Khōra, Tao ve Aralıklar*, Ankara: Doğu-Batı

Valkova, J. (1998). *Visual Thinking and Various European Cinematic Landscapes, Examples From Peter Greenaway, Theo Angelopoulos, Béla Tarr and Andrei Tarkovsky*, *Hungarologische Beiträge 11. Jyväskylä 1998*, ss.211-238, http://epa.niif.hu/01300/01368/00017/pdf/EPA01368_Hungarologische_Beitrage_11_1998_211-238.pdf 15 Eylül 2020'de alındı.

Wehrli, D. (2010). *L'expérience hérétique de Pier Paolo Pasolini: Accottone Comme clé de voûte d'une théorie esthétique du cinéma* Faculté des Lettres, Université de Lausanne

Pier Paolo Pasolini, 20 Haziran 2020'de www.cineclub.decaen.com/realisat/pasolini/pasolini.htm'den alındı 2

Filmler

Theo Angelopoulos Productions, Greek Film Center, Greek Television (ERT1), Basinetomatografica (Roma) (Yapımcı), & Theo Angelopoulos (Yönetmen), (1998), *Puslu Manzaralar/Topio Stin Omichli/Landscape in the Mist*

Greek Film Center, Theo Angelopoulos Productions, Arena Films (Fransa), Vega Films (İsviçre), Erre Productions (İtalya), Angelopoulos & Bruno Pesery (Yapımcı) & Theo Angelopoulos (Yönetmen), (1991), *Leyleğin Geciken Adımı/To Meteoro Vima Tou Pelargou/ The Suspended Step of the Stork*

Theo Angelopoulos Productions, Greek Film Center, MEGA Channel, Paradis Film, La Générale d'Images, La Sept Cinéma with Canal +, Basicinetomatografica, Institutu Luce, RAI, Tele Muenchen, Condorde Films, Herbert Kloider, Channel 4, Girogio Silvagni, Eric Heumann, Dragan Ivanovic-Hevi, Ivan Milavanovic (Yapımcı) & Theo Angelopoulos (Yönetmen) (1995), *Ullis'in Bakışı/ Tou Vlema Tou Odyssea/Ulysses' Gaze*

Theo Angelopoulos Productions, Greek Film Center, Greek Television (ERT 1), Paradis Films, SRL, Intermedia SA, La Sept Cinéma with Canal +, Classic SRL, Instituto Luce, WDR, ARTE (Yapımcı) & Theo Angelopoulos (Yönetmen) (1998), *Sonsuzluk ve Bir Gün/Mia Eoniotita Ke Mia Mera/Eternity and a Day*

Theo Angelopoulos, Greek Film Center, Hellenic Broadcasting Corp., Attica Art Prods., BAC Films, Intermedia, Arte Francais, Pheobe Economopoulos (Yapımcı) & Theo Angelopoulos (Yönetmen) (2004), *Ağlayan Çayır/ To Livadi Pou Dakryze/ The Weeping Meadow*

-Research Article-

The Film Structure of Andy Warhol in American Experimental Cinema and “Underground” Cinema Culture

Hasancan Pınar*

Abstract

Experimental film movement, which is one of the important breaking points of the history of cinema, has an important place in the formation of many new techniques and different forms. It is possible to find traces of the movement all over the world in the American Experimental Cinema since the 1920s. World War II caused cultural damage in America. Especially, viewers caught up in Hollywood magic met with films that encourage thinking. After this situation, the concept of real underground “underground” cinema emerged. “Underground” movie mold represents a whole created in America in the history of experimental cinema. Undoubtedly Andy Warhol, who directs today’s art understanding plays an important role in “American Underground Cinema”. The structure that can be observed in Warhol’s films is perhaps like a poem, music, or, more accurately, an aura (atmosphere). Aura is a tangible thing that an individual can see as much as they want. Warhol was labeled the modern form of legal electric execution as typical American business. He created bundles of images in his factory to react to Hollywood cinema that poisoned the system with its unreal illusions until the end of the ‘60s. However, after facing his fear of death, his struggle to turn life into art, which is his purpose, has decreased day by day. It even disappeared. At the end of the ‘70s, its factory, which had an important role in the formation of its purpose, was closed and film production was stopped.

Key Words: Andy Warhol, Experimental Cinema, Underground Cinema, Popular culture

*Master Degree Student, Beykent University, Faculty of Social Science, İstanbul, Turkey.

E-mail: hasancan.pinarr@gmail.com

ORCID : 0000-0002-0345-9736

DOI: 10.31122/sinefilozofi.888150

Pınar, H. (2021). The Film Structure Of Andy Warhol In American Experimental Cinema And “Underground” Cinema Culture. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 282-291. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.888150>

Received: 01.03.2021

Accepted: 10.07.2021

-Araştırma Makalesi-

Amerikan Deneysel Sineması ve Yeraltı "Underground" Sinema Kültüründe Andy Warhol'un Film Yapısı

Hasancan Pınar*

Özet

Sinema tarihinin önemli kırılma noktalarından biri olan deneysel film akımı, birçok yeni tekniklerin ve farklı biçimlerin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. 1920'li yıllardan itibaren Amerikan Deneysel Sineması'nın dünyanın dört bir yanında akımın izlerine rastlamak mümkündür. II. Dünya Savaşı'nın, Amerika da yaratmış olduğu kültürel tahribattan sonra özellikle Hollywood büyüüne kapılmış film izleyicileri düşünmeye sevk eden filmlerle tanışma fırsatı bulmuştur. Bu durumdan sonra gerçek yeraltı "underground" sinema kavramı ortaya çıkmıştır. Yeraltı "Underground" film kalıbı deneysel sinema tarihi içerisinde Amerika'da oluşturulmuş bir bütünü temsil etmektedir. Hiç kuşkusuz günümüz sanat anlayışına bir yön veren Andy Warhol, "Amerikan Yeraltı Sineması" için önemli bir rol oynamaktadır. Warhol'un filmlerinde gözlenebilen yapı belki bir şiir, bir müzik ya da daha doğru bir ifadeyle bir aura (atmosfer) gibidir. Aura ancak bir başkasının görebileceği ve ne kadar görmek isterse, o kadarını görebildiği somutsal bir şey'dir. Warhol, yasal elektrikle idam etmenin modern şeklini tipik Amerikan işi olarak etiketlemiştir. Fabrikasında 60'lı yılların sonuna kadar gerçek olmayan yanılısamlarıyla sistemi zehirleyen Hollywood sinemasına tepki olacak şekilde imaj demetlerini oluşturmuştur. Fakat ölüm korkusuyla yüzleştikten sonra amacı olan hayatı sanata çevirmesindeki mücadelesi gün geçtikte azalmıştır. Hatta yok olmuştur. 70'lerin sonunda amacının oluşmasında önemli bir role sahip olan fabrikası kapanmıştır ve film üretimi durdurulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Andy Warhol, Deneysel Sinema, Yeraltı Sineması

*Yüksek Lisans Öğrencisi, Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, İstanbul, Türkiye

E-mail: hasancan.pinarr@gmail.com

ORCID : 0000-0002-0345-9736

DOI: 10.31122/sinefilozofi.888150

Pınar, H. (2021). The Film Structure Of Andy Warhol In American Experimental Cinema And "Underground" Cinema Culture. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 282-291. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.888150>

Geliş Tarihi: 01.03.2021

Kabul Tarihi: 10.07.2021

Introduction

The structure of underground films is freer and more individual, in direct contrast to conventional films. A group of directors, actors, film writers, critics, and distributors who thought that the cinema was rotting from within, superficial, and aesthetically obsolete, pursued the truth and what was seen, not the highly polished fake films. The structure of the reality and the visible is referred to by the term "Underground" which is a sub-type of American experimental cinema.

"Campbell's Soup Boxes, Coca-Cola Bottles" etc., which enables experimental cinema and underground cinema to reach and popularize the world. Andy Warhol the owner of many works and the founder of pop-art. In this study "Underground" cinema, which completely rejects the commercial, classical cinema concept, and the reflections of this understanding in cinema culture will be examined through the film works that Andy Warhol has created with his understanding of art that is divided into.

Underground Cinema

American Underground Cinema Culture

Today films produced and distributed in the field of international cinema, other than commercial films, are called underground. Usually, the same person produces, directs, writes and edits. The director reflects his artistic attitude more freely in terms of form, technique, and content (Can, & Aytas, 2008, p. 112).

"Underground" cinema mold represents a whole created in America within the history of experimental cinema. According to Renan "... the term was first used by the critic Manny Farber to describe macho adventure films in the thirties and forties. In the Spring 1959 issue of Film Culture magazine, Lewis Jacobs used this term to mean "cinema that sustains a significant part of its existence underground" in its article titled "The Exodus of Underground Cinema". Since 1959 it includes all kinds of films made personally and for art in the United States (Kaliç, 1992, p. 12).

The first striking point in these films is that the difference between the experimental and commercial cinema industry is not that great in any other country in the world. Experimental film directors in America produced films that attacked, questioned, and even insulted the value judgments of the middle class as much as possible. But in some special cases, Cassavetes, Warhol, etc. even Hollywood has seen no harm in working with the artists. The concept of underground contains more of an amateurishness. In time some people called themselves only experimenters instead of amateurs (Kaliç, 1992, pp. 53-54). Most of the American directors dislike the term "underground" because it gives a "sense of secrecy and sneaky "and prefer the term" Independent Cinema" instead.

Underground cinema recognition, was influential in the 1947 Venice Film Festival with the work "*Dreams That Money Can Buy*", which was realized with surrealist painters such as Hants Richter, Fernand L ger, Max Ernest, Marcel Duchamp, Alexander Calder, and Man Ray (Onaran, 1999, p. 146).

The formation of the American underground cinema culture covers fifty years, starting from the early 20s until the end of the 70s. In the 20s, when the avant-garde movement gained momentum in countries such as the Soviet Union, France, and Germany and was under the influence of the whole world cinema, the first non-commercial experimental studies outside

Hollywood started in the USA ( oşkun, 2017, p. 250). Researcher-writer Sabir Kaliç named the first-period experimental film studies created in this period as the "pioneers of the pioneers" period.

The first works of American underground cinema are the films "*Mannahatta (1921)*" by the painter Charles Sheeler and photographer Paul Strand and the films *Twenty-four Dollars Island, 1925* "by Robert Flaherty. The feature of these films is that they are the least films with European influences. American underground cinema emerged in 1927. (Last Moment), made by Paul Fejos, is considered the first independent film (Kaliç, 1992, pp. 53-56, Akbulut, 2012, p. 87).

Most of the early experimental films bear traces of German expressionist cinema. Limited funds and possibilities allowed experimental film directors to limit their creativity and fearlessness (Kaliç, 1992, p. 56). American writer and cultural critic Gilbert Seldes stated, "They were trying to create their systematic worlds in naturalism, without using star actors, being heavily influenced by Caligari and relying on nothing but the camera and the actor."

In the same days, films began to be produced in a direction that was in direct contrast to the expressionist trend. Those who did these are a group influenced by French experimentalists (Clair, Leger, Deslaw ...). The most popular person affected by this trend is Ralph Steiner (Kaliç, 1992, p. 58).

In bad economic times, American experimentalists had the opportunity to meet with Russian directors. Especially in the field of fiction the influence of Eisenstein, Pudovkin, and Vertov's writings and films started to be evident in the newly shot experimental films. One of the first films to show this effect was Charles Vidor's (Spy-1931-32) "movie. American experimentalists who met with Dziga Vertov's Sine-eye manifesto identified "news-film is the foundation of the art of film" with their works. As a result, the era of cine-poetry and urban symphonies has emerged. The best examples of this period are John Hoddman's (*Prelude to Spring*) and (*A City Symphony*); Emlen Etting's *Oramunde and Laurette*; Irwing Browning (*City of Contrasts*) and many examples can be listed (Kaliç, 1992, pp. 58-59).

With the emergence of sound in cinema, many American experimentalists had to quit cinema due to economic difficulties. Watson and Weber made the first sound experimental film example of Underground cinema with the movie "*Lot in Sodom (1933-32)*". However, silent films are still being shot in these years. Two important silent films shot in those years were Joseph Schillinger, Lewis Jacobs, Marry Ellen's trio "*Synchronization (1934)*" and Mike Seibert's "*Olivera Street (1934)*".

With the II. World War, experimental film production was interrupted, as was everything in America. When the war ended, production resumed with great hunger. Copies of films in the Museum of Modern Art Film Archive were sent to schools, universities, and film clubs all over the country, together with explanatory booklets, so that the previously made works were presented to the audience. Thus, the ground has been prepared for the production of new ones. For the first time, people have stepped out of the classic American narrative. By meeting all kinds of non-commercial films, they have gained a cinematic eye closer to watching experimental cinema. The first experimental filmmaker of this period was American dancer Maya Deren (Kaliç, 1992, p. 61). Deren's experimental works, which question the concepts of time and space, stand out with their completely individual, intellectual and independent, absolutely non-commercial aspects, and will develop in the following years and it is very important in terms of laying the groundwork for experimental cinema movements called "Alternative Cinema", "Underground Cinema", "Independent Cinema", or "American New Cinema" (Çoşkun, 2017, p. 251). Experimental cinema in America has reached a level that can compete with Europe, thanks to Deren and historical facts. Deren's 1943 film, *Meshes of the Afternoon*, was made with different accusations such as a poetry movie, a dream movie, or a trance film, and was made under the influence of avant-garde movements in Europe, especially Surrealist films. This film played a major role in the development of American experimental cinema (Akbulut, 2012, p. 87, Çoşkun, 2017, p. 252).

After the war, for some American experimentalists (Kenneth Anger, Curtis Harrington, Sidney Peterson, and James Broughton), the storyboard has become not only a production line but also a tool for generating emotional results. Despite the technical mistakes made, these films have a different structure than the experimental films before the war, especially in terms of their approach to sex. No trace of the European avant-garde is seen from these films. What they do is to create symbolic images and thus the competence of film language itself is enhanced. But at the same time, many different experimentalists have worked on abstract films. They take their roots from the Eggelin-Richter-Ruttman line and saw themselves as a continuation of the European avant-garde in the 20s. The most important feature of these abstract experimental films is the number of possibilities they have and the little use of their fields. In this period, there is a group opposite the "abstractors" who made films. These are a group that tried to bring subjective perspectives to objective facts rather than subjective facts. The most important artist of this group is Slavko Vorkapich's "The Life and Death of a Hollywood Figures (1928)". This group of filmmakers is also formalist artists. The only thing expected of this group's films was to be individualistic and to describe the world the artist lived in (Kaliç, 1992, pp. 63-68).

In the '50s, the American "underground" cinema culture was fully formed. Between the '50s and the '70s, many American experimentalists succeeded in reflecting their images and styles on the big screen. Generally, directors of this period defended the traditional understanding of cinema as "an indivisible individual expression" that does not allow Hollywood's creativity, "morally corrupt, aesthetically outdated, dramatically boring and superficial". They have adopted a new understanding of cinema, which they call "New American Cinema". At the same time, they are in favor of a "new man", not a new understanding of cinema (Çoşkun, 2017, p. 260). However, in these years, the person who created works in the "New American Cinema" with his first period films and is the most accepted by Hollywood is the founder of the pop-art movement and "Campbell's Soup Boxes", "Coca-Cola Bottles". 'Andy Warhol, who became famous for his works.

Andy Warhol's Transition to Cinema

Warhol emerged as a notable artist on the New York art scene in the early 1960s. The first Manhattan exhibition to take place at the Stable Gallery includes Coca-Cola, Dance Diagram, Do It Yourself, Elvis, Marilyn, and disaster paintings. In 1963, he moved to his studio known as Factory at 231 East 47th Street. Warhol hired art school student and poet Gerard Malanga as a studio assistant at the same time. Malanga introduced Warhol to underground filmmaker and poet Marie Menken and Willard Mass. They took Warhol to Jonas Mekas Filmmakers Coop and the movie screenings at the Charles Theater (Bridgett & Erdoğan, 2017, pp. 113-114).

During the summer of 1963, Warhol regularly organized visits to the guest house in Old Lyme, Connecticut, rented by his friend Magical Realist painter Wynn Chamberlain. One weekend in Old Lyme, Warhol said he had the idea to shoot an 8-hour movie of the sleeping man. Warhol's movie *Sleep* is in the silent film category that focuses on stagnation and duration, just like his other early films (*Blow Job*, *Eat*, *Empire*, and *Henry Geldzahler*). In these early films, Warhol has brought a new interpretation of the concept of "time" by overlapping the concepts of "daily time and screen time" on the screen (Kaliç, 1992, p. 77).

Warhol began filming his parodic films during a fame-seeking journey in the autumn of 1963. The first of these is the movie *Tarzan and Regained ... Sort of* (1964) (Bridgett & Erdoğan, 2017, pp. 114-117).

In the 1960s in New York, art became increasingly interesting, and many people wanted to play in Warhol's movies or be in the Factory. Although most of this community was made up of people with emotional and mental problems, Warhol was tolerant (until hit) with

incompatible personalities.¹ Being seen as a kind of leader by the community, he has had the opportunity to manipulate the people he needs while at the same time experiencing a magnificent purification.

Warhol filled the interior of the Castelli Gallery with silver helium balloons (Silver Clouds) in 1966. While expressing what balloons mean, he stated that he switched to the cinema.

"I don't want to paint anymore, and I thought the best way to stop painting is to let them go. That's why I made these silver rectangles for everyone to fill with helium and release it from their windows."

Andy Warhol's Film Structure

The structure that can be observed in Warhol's films is perhaps like a poem, music, or, more accurately, an aura (atmosphere). Aura is a tangible thing that an individual can see as much as they want. The image reflected in Warhol's paintings and films is only a relative concept.

Transforming emotion into the cold, digitized language of the computer, Warhol experiences the embodiment of the Systems Theory. As Habersman discusses in his "Philosophical Discourse of Modernity," System Theory opposes Hegelian pan-subjectivity with an utterly consuming objectivity: System functionality allows subjects to degenerate into systems. This functionality hits the "end of the individual" as an implicit seal, which Adorno surrounds with its negative dialectic and opposes it as a self-made destiny. Losing himself in raw objectivity, Warhol produces obsessive painting, cinema, and literary works that fascinate him by being there altogether (Tata, 2017, p. 9).

Andy Warhol's films are generally analyzed in different periods. Warhol was under the influence of the American film producer Jack Smith in the early stages of his cinema. Smith especially the films in which he told unlimited fantasies of homosexuality formed a fundamental theme in Warhol's film career. Instead of an aura of openness and emotion that glorifies homosexuality because of Warhol's popular anxiety, rather uses it mockingly with movies of all kinds of sexuality. In his first film, "*Tarzan and Jane Regained As ... (1963)*" and as it is noticed in many aspects, it is easily seen that it has a direct effect on Warhol (Kaliç, 1997, p. 23).

Warhol's films from this period are quite similar in terms of both technical and content. All in black and white, all quiet, all based on fairly minimal images, and many of them are quite tall.² The provocative amateurism, lack of technical skills, and apparent lack of effort can be noticed, pretending to challenge both Hollywood and avant-garde cinema (O'Pray, 2000, pp. 23-27).

The camera has an almost absolute stillness and viewers are ready to consume an image that never changes throughout the film (Kaliç, 1997, p. 24). Warhol does nothing in his early films, offering something in tandem with his delicious overproduction. Desired objects are hidden off the screen, just like in 1963's *Blow Job*, which never gives visual access to the act of oral sex itself, only showing the face of a rebel given oral sex: most things in *Blow Job* are not verified. It is not known whether it is a man or a woman who gives oral sex to the actor. Maybe a few different men and women, maybe just one person. It may even be suspected that Warhol himself is serving the star player while someone else is using Bolex. So he looks like a trade (the heterosexual man who lets other men give him a blowjob, especially if he gets paid) (Tata, 2017, p. 11).

¹ Andy Warhol, <https://indigodergisi.com/2014/04/andy-warholun-fabrikasi/>, (Date of Access: 05/06/2020)

² Warhol's films are truly silent, unlike the so-called silent cinema with music always accompanied by music.

Peter Gidal says that the concept of time was lost during this period of Warhol: “Another element that stands out in Andy Warhol’s early films besides the light and shadow play. Time. Warhol has made a new interpretation of the concept of “time” by overlapping the concepts of daily time and screen time, and explains the very long-time shots of his films that reflect this time. When people go to a show today, they don’t understand at all. A movie like *sleep* brings them back into it (Gidal, 1971, p. 49, Çoşkun, 2017, p. 67, Kaliç, 1997, p. 29).

Sleep is the viewing of a man sleeping in a bed for a twenty-minute shot from various angles, but these shots are “reproduced” and “ready for consumption” by repeatedly using - just like Warhol drew fifty soup boxes on the canvas (Kaliç, 1997, p. 25).

Watching Sleep (1963), *Eat* (1963), *Henry Geldzahler* (1964), or any of the hundreds of screen experiences Warhol shot is a completely different experience from anything that cinema’s early pioneers suggested (O’Pray, 2000, p. 24). The most important reason for the films of this period is that they are the perfect cinematic reflections of “an attitude towards producing, creating,” making art “and increasingly living”, which is seen in all his works. For this reason, a pure Warholist cinema can only be mentioned from Andy’s first period. The film, which collects all the features of this period, is the movie *Empire* (1964), in which the top of the famous Empire State Building in New York is seen continuously for eight hours from dusk to dawn (Kaliç, 1997, p. 27, Çoşkun, 2017, p. 267).

While Harlot (1964), made by Warhol in 1965, is shown as the first film of the second period in various sources, it is seen as a film that prepared the background of the second period in other sources. The Harlot movie has an important role in the formation of Warhol’s film structure. The film, which lasted for seventy minutes, was black/white; but it is a movie that is shot instantly with sound. The transvestites used in the film have become the symbol of the concept of “womanhood”. Mae West, Marilyn Monroe, and Jean Harlow portray certain goddesses (Kaliç, 1997: 29-30).

The audio camera allowed Warhol to shoot movies in a more theatrical way using gays, drug addicts, transvestites, beautiful women and men, dangerous people, exhibitionists, and friends who came together at the Factory (O’Pray, 2000, p. 27).

Some of his films during this period include *Poor Little Rich Girl* (1965), *Poor Little Rich Girl Vinyl* (1965), *Kitchen* (1965), *My Pimp* (1965), *Paul Swan* (1965), *Girls from Chelsea* (1966), and *The Lonely Cowboys* (1967) movies are now indicative of Warhol’s use of cinematic language effectively.

Looking at the common features of the films of this period, the “silence, black-white, immobility length” Warholist understanding has been gradually abandoned, and cinematic elements such as sound, color, movement, acting, dialogue have started to be used instead (Kaliç, 1997, p. 33).

In short, even though the films that were created in the second period, in the Warhol cinema infrastructure, were formed in a certain order and interpreted the understanding of contemporary cinema, it was possible to observe a completely simplified and standardized structure after the film *Chelsea Girls*.

One of the examples that reflect this background, the importance of *Girls with Chelsea* movie is that it has the title of the first movie and reflects the realities of invisible life rather than providing a certain commercial gain, while at the same time capturing the continuity of not feeling mechanical in the face of human anger (Kaliç, 1992, p. 79).

Another example is the movie *The Lonely Cowboys*. According to the indications of Peter Gidal ‘... observed attitudes, politics, vulgarity, superstars, script and time. Sexuality is

displayed in the film and homosexuality, which has existed in cowboy culture for a long time, is revealed in all its dimensions. In fact, at one point in the film, it was very natural for cowboys working on the plains for months without seeing a woman's face, except for the prostitutes in the bar in the town, to establish relationships with each other under the conditions of that; He stated that what is unnatural is the attitude of Hollywood Westerns who ignore such an existing relationship (Kaliç, 1997, p. 44).

After Warhol was attacked by a fan in the last years of his second term, his desire to make films disappeared completely. So he left the management to his assistant Paul Morrissey. Thus, the third period of Warhol cinema began.

Even though the impression seen when looking at the films of the third period seems to be a structure based solely on the feeling of pleasure, like the examples of porn movies, it is noticed that an attitude towards emotions is shown, not the desired sexual pleasure.

Sex Movie (1968) is the first film of this structure, but it is a good example. In this ninety-minute film, Viva is making love with her partner Louis Waldon, while on the other hand they talk about the difficult or enjoyable aspects of acting in porn, such as the sharing of information that exists in the structure of documentary films, about the war in Vietnam, and even spending time cooking and showering³ (Kaliç, 1997, p. 49).

Other films made during this period are "*Garbage (1970), Rebel Women (1972), Heat (1972), Love (1973), Andy Warhol's Dracula (1974), and Andy Warhol's Frankenstein (1974)*" 'technically it looks a bit more like commercial films; elaborate shots, regular plots, etc. Warhol cinema, which was formed in Paul Morrissey's thoughts with elements, has now moved away from the concept of "What is a Movie". However, thanks to these films made in the late 60s and 70s, the concepts of sex, drugs, and immorality were accepted by Hollywood.

In short, thanks to the films that Warhol created during his life "to be able to turn working alone, production, not work, but life into art" its purpose has been shown to the world.

Critics, art books say that Andy Warhol's real life, both in his works, is more a compiler than a creative; He is open to all the effects of his time and evaluates the strongest ones (especially television, all communication tools, advertising, photography, etc.); He emphasizes that he is in high demand for simplicity, superficiality, brilliance, and striking and that this is why it has become so widespread. Those who try to infer more "deep" meanings from his works, describe all of Warhol's works as a "search for identity" and talk about the fact that Andy Warhol is expressing this loss of people today under the domination of technology. They characterize this as a "rebellion" against the consumer society (Baydur, 1987, p. 35).

Conclusion

In America, to spoil the magic of the audiences who were hypnotized by Hollywood cinema, under the name of "underground movie", low-cost works that appeared in the 20s and have different meanings according to the eye have emerged. Considering the main purpose of these works, it is seen that they criticize commercial cinema.

World War II is an important breaking point in underground cinema. Films could not be shot for a long time due to the destruction that occurred during the Second World War, so after the war was over, the copies of the films found in the Museum of Modern Art Film Archive were presented to the audience with explanatory booklets. For the first time, viewers who went beyond the "Classic American" understanding started to reach the consciousness that could understand experimental cinema.

³Andy Warhol Fuck Film, <https://warholstars.org/andy-warhol-blue-movie.html>, (Date of Access: 15.06.2020)

For this reason, the works created in the 1950s began to be popular with the audience. Pop-art's founder Andy Warhol started to shoot his movies in these years when the population increased.

Looking at Warhol's filmography, a structure consisting of many eras is seen. While the first-period films were long, colorless, and as static as possible, criticizing the current structure of Hollywood cinema, this situation started to deteriorate in the second and third periods.

With the discovery of sound in the second period, Warhol abandoned the static frames, enchanted by the cinema. Although he criticizes Hollywood cinema in terms of semantics in his second-period films, when the structural whole is examined, a structure is seen in a way that is indistinguishable from Hollywood cinema except for minor nuances

Warhol started to move away from cinema and art due to the misfortune he experienced in his real life in his third and last period. During this period, his assistant, Paul Morrissey, started shooting sex movies using Warhol's title. The films made by Morrissey are not semantically intended to reveal the feeling of sexual pleasure like a normal porn movie, but rather like a documentary narrative of the plot in that porn film. But during this period, the technical reflections of Hollywood cinema are noticed in the films that Morrissey shot. Movies created under the name of Warhol lost their value day by day. By the end of the 1970s, the factory where the films were created was closed and the Warhol cinema came to an end.

Conflict of Interest Statement

The author of the article declared that there is no conflict of interest.

References

Akbulut, D., (2012). *Belgesel Sinema ve Deneysel Sinemanın İlkleri*, Etik Yayınları, İstanbul.

Bridgett, R., Erdoğan, Ş., (2017). *Avangart Sinema ve Beat Film*, Sub Yayınları, İstanbul.

Çoşkun, E., E., (2017). *Dünya Sinemasında Akımlar*, Siyasal Kitapevi, Ankara.

Kaliç, S., (1992). *Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi*, Hil Yayın, İstanbul.

Kaliç, S., (1997). *Deneysel Sinemacı Kimliğiyle Andy Warhol*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Onaran, A., S., (1999). *Sinemaya Giriş*, Maltepe Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Tata, M., A., (2017). *Andy Warhol'un Makinesi*, Sub Yayınları, İstanbul.

Issue Number:

Baydur, M., (1987). *Andy Warhol Işıksız Yalnızlar*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 164, İstanbul.

O'Pray, M., (2000). *Koca Soyтары Andy Warhol*, Çev. Ali Rıza Şen, 25. Kare Kültür Sinema Dergisi, Sayı: 31, Ankara.

Other Authorities:

Andy Warhol, <https://indigodergisi.com/2014/04/andy-warholun-fabrikasi/>, (Date of Access: 05/06/2020)

Andy Warhol Fuck Film, <https://warholstars.org/andy-warhol-blue-movie.html>, (Date of Access: 15.06.2020)

Can, A., Aytaş, M., (2008). "*Underground*" Filmler ve Andy Warhol Sineması, Selçuk İletişim Dergisi, 2/5.

-Araştırma Makalesi-

Reha Erdem'in Beş Vakit Filminde Simgesel Düzen ve Büyük Öteki

Berna Sitera Değirmen*

Zeynep Çetin Erus**

Özet

Türkiye'de özellikle 2000 sonrasında baba-çocuk ilişkilerini ele alan filmlerde bir artış vardır. Bu ilişkiler hem bireyin hem toplumsalın bilinçdışı süreçlerle ilişkisi açısından oldukça dikkat çekicidir. Sinemayı toplumun bilinçdışı arzularıyla birlikte düşündüğümüzde, psikanalizin bu noktada derinlikli bir inceleme alanı olarak ortaya çıktığını görürüz. Bu bağlamda bu çalışmanın amacı, baba-çocuk ilişkilerini ele alan filmlerin bir örneği olarak Reha Erdem'in Beş Vakit (2006) filmini Lacan'ın simgesel düzen ve onunla ilintili olarak "Fallus", "Babanın adı", "Büyük Öteki" ve "Gerçek" gibi kavramlarıyla tartışmaktır. Lacan'ın babalık kavramını babanın adı olarak simgesel boyutuyla ele alması, filmde hem biyolojik babalığı tartışmamıza hem de simgesel bir yasa olarak onun ötesine uzanmamıza olanak sağlar. Filmde ebeveynler dil/söylem aracılığıyla arzularını çocuklara yansıtırken, tutarlı olmayan ve baskıcı bir yasa oluşturdukları için film boyunca simgeselin ve gerçeğin gerilimi hissedilir. Simgesel düzenin ve gerçeğin görünümünü ve gösteren olarak fallusun imkansızlığını tartışıp, Lacancı paternal yasanın izini Beş Vakit filminde sürmek bu çalışmanın temel hedefidir. Sonuç olarak, filmde paternal yasanın eleştirisine kapı aralayacak birçok unsur olmasına rağmen filmin bir değişim olasılığına değinmediğini söyleyebiliriz.

Anahtar Kelimeler: *Simgesel Düzen, Babanın Adı, Fallus, Büyük Öteki, Gerçek, Lacan, Beş Vakit*

* Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Doktora Programı, İstanbul, Türkiye

ORCID: 0000-0003-3506-7144

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871680

**Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye.

E-mail: stera_degirmen@hotmail.com - zcetin@marmara.edu.tr

ORCID :0000-0001-9389-9163

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871680

Değirmen, B.S., Çetin Erus, Z. (2021). Reha Erdem'in Beş Vakit Filminde Simgesel Düzen ve Büyük Öteki.

Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (3), 292-311. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871680>

Geliş Tarihi :31.01.2021

Kabul Tarihi :25.04.2021

-Research Article-

Symbolic Order And The Other in Reha Erdem's Film Beş Vakit

Berna Sitera Değirmen*

Zeynep Çetin Erus**

Abstract

There is an increase in the films addressing the issue of the relation between father and their children after 2000 in Turkey. Addressing these issues is interesting from the perspective of the relation between unconscious processes involved in individual's and society's life. When we consider the cinema as a reflection of society's unconscious desires, psychoanalysis emerges as the proper way for analysing the films. In this context, the purpose of this study is to discuss Reha Erdem's Beş Vakit as an example of films addressing father-child relations using the concepts of Lacan's symbolic order and related concepts such as "phallus", "the name of the father", "Other" and "real". Lacan's approach considering fatherhood concept in a symbolic dimension with "the name of the father" enables us both to discuss biological fatherhood and to extend discussion beyond it as the symbolic order. The tension of the concept of the Lacanian symbolic and real is felt throughout the film through the inconsistent and oppressive law created by parents while they reflect their desires to children through language/discourse. The main objective of this study is to discuss the appearances of the symbolic and real and the impossibility of the phallus as a signifier by tracing paternal law in Beş Vakit. Finally, we can say that the film does not address the possibility of a change, although there are many elements in the film that will open the floodgates to criticism of the paternal law.

Key Words: Symbolic Order, The name of the Father, Phallus, Other, Real, Lacan, Beş Vakit

* PhD Student, Marmara University, Faculty of Communication, Department of Radio - Television and Cinema, İstanbul, Turkey.

E-mail: stera_degirmen@hotmail.com

ORCID : 0000-0003-3506-7144

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871680

**Prof.Dr., Marmara University, Faculty of Communication, Department of Radio - Television and Cinema, İstanbul, Turkey.

E-mail: stera_degirmen@hotmail.com - zcetin@marmara.edu.tr

ORCID :0000-0001-9389-9163

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871680

Değirmen, B.S., Çetin Erus, Z. (2021). Reha Erdem'in Beş Vakit Filminde Simgesel Düzen ve Büyük Öteki. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 292-311. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871680>

Received: 31.01.2021

Accepted: 25.04.2021

Extended Abstract

The number of films addressing the issue of father-child relation has been increasing since 2000s in Turkey. These relations are of interest from the perspective of unconscious processes with which individuals and society is related. When we consider the cinema in relation to unconscious desires of the society, psychoanalysis emerges as a proper method to analyse the films. In this context, the purpose of this study is to discuss Reha Erdem's Beş Vakit as an example of films addressing father-child relations using Lacan's symbolic order concept and terms such as "phallus", "the name of the father", "Other" and "real" that are related to it.

We refrain from using Freud's Oidipus complex which reflects the mother-father-child triangle in the psychoanalytic analysis of Beş Vakit. There are symbolic relations in the film that go beyond Oidipal family structure. For example, using Oidipal context, it would prove rather difficult to locate the shepherd boy who hasn't got a mother and a father in the film. In contrast, Lacan's "the name of the father" concept enables us to discuss both biological fatherhood and symbolic fatherhood that extends beyond the biological one.

The tension between the concepts of the Lacanian symbolic and real is felt throughout the film as the parents create an inconsistent and oppressive order while reflecting their desires on children through language/discourse. The main objective of this study is to discuss the appearances of the symbolic and real by tracing paternal order in Beş Vakit. How is the phallus established in the film? What clues are there about the impossibility of the phallus? When the symbolic order overwhelms as a universal principle, is there any way out of this paternal law? If the process of transition to the symbolic order is unavoidable for subjectivity, what does the real tell us? These questions are the basis of questions debated in our study.

As seen in the film, the preaching on fatherhood of the imam, who is also a father, in the mosque is a paternal signifier. For generations paternal law maintained via language/discourse for both the individual and the society. Accordingly, the Other can be revealed as a language that the subject must learn in different forms such as a God, a state, morality, law as well as a parent. Parental coercion and their internal inconsistency inevitably increase the tension within the subject. Real leaks eventually from chasm at some point. Thus unconscious elements, such as dreams, stumbling, clumsiness, coughs, looks, sounds, champs, become significant in the film. As a radical otherness, the Lacanian real is unknowable and raging on the border of the socio-symbolic. Our complete real being is disrupted by our alienation and subordination to language. When we go into the symbolic, a small part of this real remains. That's why there's something in the film that escapes to parents even though they are trying to fill the indescribable space with their own inventions. Just like the imam father being unable to recite the adhan due to interrupting coughs, his son Ömer fantasising patricide as imam preaches about fatherhood, the emotional crying scene of Zekeriya while watching the birth of his own baby accompanied by the sound of a donkey and the angry gaze of his son Yakup and children found sleeping in unexpected uncanny locations rather than their beds. In Erdem's film, we can see the impossibility of the phallus and the traces of real leaking from the chasm. The film ends with a pessimistic ending with the feeling of the impossibility of escaping the paternal law. Apart from the old woman who reveals the ridiculousness of the phallus and encounters with the real, there is no one and nothing resisting the order or confronting it. This situation appears to create a claustrophobic feeling in the film's symbolic universe that is closing on itself.

Giriş

Kavramsal Çerçeve

Türkiye’de özellikle son yıllarda hem gişe hem festival filmlerinde baba çocuk ilişkilerini ele alan filmlerde bir artışın olması, bu filmlerin yönetmenlerinin neredeyse hepsinin erkek olması ve filmlerin belirli bir dönemde yoğunlaşması oldukça dikkat çekicidir. Bu çalışmada ilgi odağımız, bu filmlerin öncülerinden biri sayılabilecek Reha Erdem’in *Beş Vakit* filmini simgesel boyutu ile tartışmak ve filmi Lacan’ın simgesel düzen, babanın adı, fallus ve gerçek gibi kavramlarıyla birlikte ele almaktır.¹ Film analiz ederken neden psikanalizi ve özellikle Lacancı psikanalizi kullanacağımız sorusunun cevaplarına odaklanmadan önce, sinema ve toplumun sadece kasıtlı bir şekilde eyleyen bir fail pozisyonunda durmadığını ve bilinçdışı süreçlerin etkisi altında olduğunu bu nedenle sinemanın psikanaliziyle yakından ilişkili olduğunu ifade edebiliriz.

Sinemayı gerçekliğin dışında düşünemeyeceğimiz gibi gündelik hayatı da imgelerden azade deneyimlenen bir alan olarak tahayyül edemeyiz. Bu noktada kameranın hem gerisi hem de ilerisine doğru baktığımızda hiçbirinin yansıtıcı bir yüzey olmadığını belki de birbirlerini ürettiklerini düşünebiliriz. Eğer hayatımız sadece istedik bilişsel ve davranışsal süreçlerle işlemiyorsa, hayat gibi sinema da bir dil sürçmesi, rüya ve bilinçdışı bir süreç gibi neden işlemesin? McGowan, rüyanın faili nasıl bilinç değil, bilinçdışı ise aynı şekilde filmlerin de bilinçdışı ile ilişkili olduğunu ve bu ilişkinin rüyadan daha kolay bir şekilde ulaşıp anımsanabildiğini ifade eder (2012, p.41). Diken ve Laustsen’a göre; sinema çağdaş toplumsal ilişkileri ve bununla beraber bireylerin arzularını ve korkularını şekillendirme açısından bir güce sahip olduğu için bir tür toplumsal bilinçdışı işlevi görür (2016, p.28). Diken ve Laustsen’ın sinemanın toplumun bilinçdışı olduğuna dair savından hareketle, sadece bize anlatılan ya da gösterilen metnin kasıtlı söyleminden yola çıktığımız zaman toplumun bilinçdışı arzuları ve korkularını gözden kaçırabiliriz. Sinemayı toplumsalın bilinçdışı olarak gördüğümüzde, önümüzde çok katmanlı bir evrenin kapısını aralamış oluruz. Psikanaliz bu noktada derinlikli bir inceleme alanı olarak karşımıza çıkar.

Psikanalitik kavramları, sinema çalışmalarına sistematik bir şekilde ilk uygulayan kuramcılar, Christian Metz, Jean-Louis Baudry ve Jean-Louis Comolli gibi Fransız kuramcılar ve Laura Mulvey, Colin MacCabe ve Stephen Heath gibi Screen dergisinin etrafında toplanmış İngiliz teorisyenlerdir (McGowan, 2012, p.18). Özellikle Mulvey, sinemada feminist eleştiriye psikanalitik kavramlarla yaparak, Hollywood sinemasında bakışımızı erilleştiren ideolojiyi sorgulayan önemli bir düşünürdür. Psikanalizin status quo’yu yani içine kapatıldığımız ataerkil düzeni daha fazla anlamamızı sağladığını ifade eden Mulvey, psikanalitik kuramı, ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl oluşturduğunu göstermek üzere politik bir silah olarak kullandığını iddia eder (2010, pp. 211-213). Lacan’ın ayna kuramından faydalanan film kuramcıları Metz ve Baudry de, sinema ve ideoloji ilişkisini ortaya koymak için psikanalizden faydalanmışlardır. McGowan ve Kunkle, Metz ve Baudry’in film teorisini imgesel ve sembolik üzerine odaklanan Lacancı düşünce çizgisinde geliştirdiklerini yazarlar. Metz’in, film akışını özneyi simgesel düzenin onu adlandırma biçimlerine kayıtsız hale getiren bir imgesel deneyim olarak görmesiyle; Lacan’ın simgesel düzeni, öznelere varlıklarını onların fark edemeyecekleri ölçüde belirleyen bir makine olarak görmesinin benzer olduğunu ifade ederler: Yine de Metz’in özellikle gösterenin otoritesini mutlak olarak gören bu anlayışında eksik olan şey, filmin ideolojiyi kırarak bir güç algısının olmayışı ve Lacan’ın gerçek kavramının rolünün atlanmasıdır. Gösterenin eksiklikle kurduğu ilişki gözden kaçtığında sembolik düzenin içinde oluşan bir yarıklık olarak gerçek kavramı da gözden kaçmış olur (2014, p.11-14).

¹ Türkiye’de Lacan’ın kavramlarıyla yapılan film analizi çalışmaları arasında Barkot (2013), Vardar (2018), Özdoğru (2019), Oduncu (2018) sayılabilir.

Gerçeğe yapılan bu vurgu, Lacancı film teorisinin temel konusu olan sinematik deneyimin ideolojik boyutuna farklı bir bakış açısı olarak görülebilir. Çünkü McGowan ve Kunkle, sinematik deneyimin ideolojik boyutunu ortaya çıkarmaktan çok bu deneyimde ideolojiye yönelik tehditleri keşfetmek için gerçeği kullanan bir yöntemle başvururlar. Bakış, ses, fallus gerçeğin parçaları ise ve gerçek öznelleşme sürecinde önemli ise; öznenin tamamen simgesel düzende pürüzsüz bir şekilde işleyen bir sürecin parçası olmadığı ve ideoloji tarafından sorunsuz bir şekilde üretilmediğinin altını çizen yazarlar için, filmler ideolojinin başarısızlığını ve öznedeki boşluğu gizlemek için fantazmatik içerik üretirler: Sinemanın ideolojik tarafı bizi travmatik gerçekten kurtaran bir fantezi senaryosu üretmekse; ayrıca filmin radikalliği de bizi bu gerçekle yüz yüze getirme becerisine sahiptir (2014, pp.15-17). *Lacan ve Çağdaş Sinema* kitabındaki makalelerin film yapımını ideolojik bir manipülasyon sahası olarak görmekten ziyade yeni arzular meydana getirdiğimiz, en temel fantezilerimizi yerinden ederek deneyler yaptığımız, ideolojinin gücüne karşı koyabilecek yöntemler hayal ettiğimiz ayrıcalıklı bir alan olduğunu vurgulayan yazarlar, Lacan'ın biçimlendirmelerinden faydalanarak anlamdaki eksikliği pek çok çağdaş filmin yansıtmayı amaçladığı gösterenin ötesinde ne varsa derinlemesine araştırabileceğimizi savunurlar (2014, p.27).

Beş Vakit filmi Lacancı psikanalizle analiz etmeyi neden tercih ettiğimizin ilk cevabı, filmde Lacancı gerçeğin yani gösterenin ötesinde olan şeyin ne olduğu üzerine düşünmek ve bizi kendi gerçekliğimizle yüzleştiren filmin radikal olanaklarını araştırmaktır. Sinemanın, bilinçdışı ve psikanalizle ilişkisi böyle bir araştırmaya imkan veren potansiyellikleri taşımaktadır.

Beş Vakit filmi neden psikanaliz ve özellikle Lacancı psikanalizle tartışacağımız sorusunun diğer bir cevabı, filmde karşımıza çıkan babalık kavramının, babalığı simgesel boyutuyla tartışabileceğimiz bir evren sunmasıdır. Babalık kavramı, özellikle Freud'un Oidipus kuramıyla birlikte oldukça tartışılan bir konu olmuştur. Freud, Sofokles'in Oidipus tragedyasından yola çıkarak Oidipus kompleksi kuramını geliştirir. Babasını istemeden bilinçdışı bir arzu ile öldürüp annesiyle evlenen Oidipus'u esas alarak bir varsayımda bulunur: Tarihin bir döneminde babalarına karşı hem hayranlık duyan hem de ondan nefret eden, anneye ve tüm kadınlara sahip olan bu babaya karşı kıskançlık yaşayan oğulların birleşip onu öldürdüklerini iddia eder. Ancak bir süre sonra babayı katletmenin suçluluğunu da yaşayan çocukların zamanla baba yerine totem hayvanını öldürdüklerini yazar. Bugün hala çocuklarda ve erginlerin yaşamında süren baba karmaşasının niteliği olan çift duygu böylece babanın yerine totem hayvanı kurban etme ritüeline değin genişletilmektedir (2012, p.167). Freud, insanlığın bir yasa etrafında toplumsal örgütlenmesini, ataerkinin doğuşunu, din ve devletin doğuşunu babanın katli ve onun ardından oğulların yaşadığı pişmanlık duygusuna bağlar (2012, p.176). Ona göre, ilkel babanın öldürülüşü sonrası yaşanan pişmanlıktan sonra çocuk baba ile özdeşleşme yoluyla üstben'i kurar, kendini cezalandırmak için üstben'e babanın gücünü verir ve baba ile ilişki içinde başlayan şey, kitle içinde tamamlanır (2018: 88-89). Kültürel üstben de insanların mutluluğunu pek dikkate almadan ortaya emirler atabilir, bu da ya nevrozlara ya da bireyin mutsuzluğuna yol açabilir (2018, p.99).

Lacan, toplumsal bireyin oluşumunda baba yasasının önemini ortaya koyan Freud'a dönerek onu yeniden yorumlar. Lacan, Freud'un Oidipus karmaşası kuramından faydalanarak babalık kavramını simgesel bir boyuta taşıyarak psikanalizde sıra dışı bir fallus ve öznelleşme tartışması başlatmıştır. Psikanalizin en başından itibaren birtakım radikal olanakları bünyesinde barındırdığını belirten Connell, ancak Lacan'da erkekliğin klasik psikanalizin aksine empirik bir olgu olarak değil, simgesel ve toplumsal ilişkilerde yer alan bir olgu haline geldiğini ve cinsiyeti insanlarla ilgili değişmez bir gerçeklik değil de bir simgesel ilişkiler sistemi olarak ele almanın fallik konumun ikrarını son derece siyasi bir eylem haline getirdiğini savunur (2015, p.57).

Feminizmin Lacan ile ilgilenmesi gerektiğini söyleyen Gallop, eğer feminizm fallosantrik dünyayı değiştirecekse, fallosantrizmin kurcalanmasının önemini vurgular (1983, p.18). Segal'e göre, Lacancı analizin en çok sorun yaratan özelliği, erkekliğin yapılanışında dönüşüm olasılığına değinmemesidir. Ancak bunu söylemenin fallosantrik kültürün hiyerarşilerini zaten içerdiğini ve bu hiyerarşileri simgesel olarak oluşturduğunu ileri süren Lacancı dilin önemini inkar etmek anlamına gelmeyeceğini belirtir (1992, p.125). Deleuze ve Guattari, psikanalize karşı oldukça eleştirel bir tavır sergilemelerine rağmen Lacan'ın Freud'dan farkını ortaya koyarlar: Oidipus'un imgesel olduğunu, bir söylenceden başka bir şey olmadığını ve simgesel bir hadım edilme ögesini yeniden ürettiğini ifade ederler. Ancak, onlara göre; bilinçdışının Oidipal yapısı, Lacan'da dil-bilinçdışı hipotezi çerçevesinde kurulduğu için, Lacan bilinçdışını Oidipal bir yapı içerisine hapsetmez (2012, p.408). Zizek ise Lacan'ın politika, ideoloji, felsefe, sanat özellikle sinema gibi birçok alanda ne kadar verimli bir psikanalist düşünür olduğunu eserlerinde² ortaya koyar. Özellikle film eleştirilerinde Lacan'ın jouissance, büyük Öteki, fallus, simgesel düzen, gerçek gibi kavramlarını kullanarak okuyucuya filmlerle kurduğu ilişkide farklı bir bakış açısı verir. Bu tartışmalardan hareketle, *Beş Vakit* filmini Lacan'ın babanın adı, simgesel düzen, büyük Öteki ve gerçek gibi kavramlarıyla tartışacağız.

Oidipus kuramından yola çıkarak babayı sembolik bir düzeyde ele alan Lacan, baba düzeyine totemden sonra ikinci bir terim yerleştirmenin zorunlu olduğunu yazar. Bu da babanın özel adının işlevidir (2014, p.79). Freud'un anne-çocuk-baba üzerinden formüle ettiği Oidipus kompleksi, Lacan'da, anne-çocuk birliğini bölen baba yerine "babanın adı" şeklinde ifade edilir. Bir nevi anneye çocuğun kurduğu imgesel³ ilişki, babanın adı aracılığıyla simgesel düzene geçmiş olur. Bu geçişi Lacan, fallusun anlamı üzerinden formüle eder. Ona göre; çocuk, annenin arzusunun nesnesi olmak -eğer annenin arzusu fallus olarak ortaya çıkarsa- yani anneyi tatmin etmek için fallus olmak ister (1994, p.59). Segal'e göre, fallus olma arzusunun kendisi bir kaybın sonucudur. Eksiklik olarak fallus düşüncesi, hayali bir iktidar fantezisi yaratır. Fallusun penis değil, penisin iktidar ve arzu simgesi olarak ifade edildiğini yazan Segal, fallusun biyolojik sahiplikten çok ataerkil bir söylemin ürünü olduğunu, erkeklerin sahip olduğu bir şey olmadığını, babanın yasasını temsil edip kadınları da erkekleri de esareti altına alan, zamandan bağımsız bir simgesel düzen olduğunu ifade eder (1992, pp.121-122). Ona göre; Lacan, Freud'un penis terimini kullanırken, biyolojik organı değil, fallusu yani onun simgesel temsilini kastettiğini savunur (1992, p.119). Freud'un fallus kavramının bu Lacancı yorumu, simgesel düzen açısından oldukça farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Babanın yasasının, çocuğu simgesel düzene nasıl bağladığı sorusu bizi Lacan'da özneleşme sürecinin nasıl gerçekleştiğini açıklamaya götürür. Lacan'da yabancılaşma ve dil arasındaki ilişki, öznenin oluşumu açısından olumsal ve kaçınılmaz bir ilişkidir. Homer'e göre, yabancılaşma Lacan'da iki evrede ortaya çıkar: Birinci evre, ayna evresinde çocuğun kendisini ötekinde yanlış-tanımalarıyla ortaya çıkan yabancılaşma ve ikinci evre olan simgesel düzen aşamasında ise çocuğun dile tabi oluşu ile ortaya çıkan yabancılaşma. Lacan'da yabancılaşmanın kaçınılmaz ve aşılması olanaksız bir şey olduğunu belirten Homer, yabancılaşmış öznenin simgesel düzen ve dil tarafından belirlenen gösterenin öznesi olduğunu, kuruluşu bakımından da bölünmüş olduğunu ifade eder (2016, p.101-102). Fink ise, Lacancı yabancılaşmayı, çocuğun Öteki ile girdiği mücadeleyi daha başından kaybedeceği belli olan bir ilişki olarak ortaya koyar: çocuk, Öteki'ne tabi oluşuyla, dilin öznelere biri haline gelir ve bölünmüş özne olarak gösterenin altında kaybolur (2020, pp.86-87).

² Zizek'in neredeyse bütün eserlerinde Lacancı kuramın izleri vardır, ama özellikle Lacancı psikanaliz üzerinden yaptığı film çözümlmeleri için Zizek (2008, 2012, 2019) 'e bakılabilir.

³ İmgesel kavramı, Lacan'ın Ayna evresi kuramı ile yakından ilişkilidir. Lacan, bebeklik döneminin yaklaşık olarak 18 ayına kadar olan süreçte, bebeğin yansıtıcı özdeşleşme yoluyla hala motor becerilere ve bağımsız bakım durumuna sahip olmamasına rağmen ilksel bir ben'inin ortaya çıktığını savunur (2006, p.94). 6 ile 18 ay arasındaki bebek, yansıtıcı yüzeyde (bu annenin yüzü ya da bir ayna olarak ele alınabilir) kendi imgesini tanımakta ve bundan haz duymaktadır. Kendi bedeni üzerinde tam bir denetimi olmasa da bebek yansıyan imgesinde bütünlük yanılsaması yaşamaktadır. Bu yüzden özdeşleştiği bu imge yabancılaştırıcıdır (Homer, 2016, pp.41-43).

Öteki'ne tabi olarak yabancılaşma kavramı, Zizek'de simgesel düzen açısından tartışılır. Zizek, yabancılaşma durumunda büyük Öteki'nin ipleri elinde tuttuğunu, esasında öznenin konuşmadığını, simgesel yapı tarafından konuşulduğunu ifade eder (2016, pp. 128-129). Büyük Öteki kavramıyla Lacan'ın neyi kastettiği simgesel düzeni anlamak açısından önemlidir. Büyük A(Autre) ve küçük a(autre) ile başlayan ötekilik hakkında Lacan'ın bir ayrıma gittiğini ifade etmek gerekir. Lacan'da küçük öteki, ayna evresindeki öteki olarak ego ile bağlantılıdır ve imgesel ötekilere göndermede bulunur. Ancak büyük Öteki, bilinçdışı konuşmanın mahallinde oluşarak simgesel düzene gönderme yapar (2006, p. 40). Homer, Lacan'ın küçük öteki ve büyük Öteki arasındaki ayırmadan yola çıkarak, bilinçdışının Öteki'nin söylemi olduğu düşüncesini tartışır. Çocuğun kendi bütüncül yansımasını veren imgeler olarak ötekinin arzusunu tamamen doyuracağını, kendini ötekine yönelik arzusunun biricik nesnesi varsaydığını yazar. Buna karşılık büyük Öteki, kendi öznelliğimizin içerisine taşıyarak asimile edemeyeceğimiz mutlak ötekiliktir. Homer, büyük Öteki'nin simgesel düzen olduğunu, içine doğduğumuz ve eğer kendi arzumuzu eklememek istiyorsak, konuşmayı öğrenmek zorunda olduğumuz dil olduğunu ifade eder. İlk etapta bu arzuların ebeveynlerin umut ve istekleri, doyurulmamış bilinçdışı arzuları olarak bizim içimize dil/söylem aracılığıyla aktığını savunan Homer, bu nedenle arzusunun her zaman dil tarafından biçimlendirildiğini savunur (2016, p.100). Tura, Lacan kuramında dil ile belirlenmenin, kültürün simgesel düzenine girmenin Oidipal evre ile aynı anlama geldiğini belirtir (2010, p.171). Bu noktada babanın adı, babadan farklı bir yapıda karşımıza çıkar. Lacan'da Oidipus karmaşası, bir imgeselden simgesele geçiş süreci olarak babanın adı aracılığıyla gerçekleşir. O halde Lacan, anne çocuk arasında bir bütünlüğe dayalı ilişkiyi imgesel bir süreçle ele alıp, bu ilişkinin babanın adının devreye girmesiyle simgesel bir yapıya evrildiğini söylerken, simgesel düzeni organize eden yasanın fallik bir imleyenle kurulduğunu açığa çıkarmış oluyor. Homer, Lacancı simgesel düzenin fallik olduğunu, paternal metafor ile paternal yasanın zorla kabul ettirilmesiyle yönetildiğini belirtir (2016, p.84). Babanın yasası simgesel düzeni kurduğunda ve çocuk simgesel düzene geçtiğinde artık doğal alandan kültürel alana da geçmiş olur. Böylece kültürel alanda babanın adının içselleştirilmesiyle birlikte paternal yasa toplumsal sınırların ve yasaların birey üzerinde tahakküm kurmasına sebep olabilir. Bu noktada büyük Öteki; Tanrı, ahlak, devlet, baba, yasa gibi gösterenler olarak karşımıza çıkabilir.

Babanın adı kavramını politik açıdan yorumlayan Stavrakakis, toplumlarımızın sosyal düzenlerinin hadım edici yasa koyma yoluyla, babanın adı olarak yapılandığını vurgularken, simgesel düzenin Öteki'sinin babanın adı haline gelmesi durumuna gönderme yapar (2009, pp. 502-504). Bowie, babanın adının hem yasa koyucu hem de cezalandırıcı olan bir otoritenin sembolü olduğunu ve simgesel olanı mümkün kılan yani çocuğun arzusuna yönelik kısıtlamalar koyup iğdiş etme tehdidini yaşatan şey olduğunu iddia eder (2020, pp. 124-125). Mitchell, küçük çocuğun babası gibi olamadığını ancak babanın adıyla gelecekteki rolü için çağrıldığını yazar. Ona göre; kültürü ve insanı yapılandıran düzeni kuran sembolik yasa, toplumu ve içinde doğan her küçük insan hayvanının kaderini belirler (2000, p. 391).

Kavramsal çerçeveyi çizdikten sonra, çalışmamızın temel tartışma noktalarını ortaya koyabiliriz. Türkiye'de son yıllarda baba ve çocuk ilişkilerini ele alan filmlerin sayısının artması, bu çalışmayı başlatan temel motivasyondur. Yönetmenlerin çoğunun erkek olması, kasıtlı ego söylemlerinin dışında, onların ve yetiştikleri toplumun bilinçdışı süreçleriyle birlikte bu filmlere psikanaliz ve özellikle Lacancı psikanaliz açısından bakmak, paternal metaforu anlamaya çalışmak açısından önemli bir tartışma alanıdır. Bu filmlerden biri olan *Beş Vakit* filmindeki temel tartışma, filmde babanın adının, fallusun ve simgesel düzenin görünümünün nasıl kurulduğu ve simgesele direnen şeyin ne olduğudur. Bu çalışmanın amacı, *Beş Vakit* filmi, psikanalizin kurucusu Freud'un Oidipus kuramından ve bilinçdışı kavramından yararlanarak geliştirdiği kavramlarla psikanalize katkıda bulunan Lacan'ın simgesel düzen, babanın adı, fallus ve gerçek kavramlarıyla tartışmaktır. Bu çalışmanın önemi;

çağdaş sinemayla toplumu birlikte düşünüp, toplumsalla sinemanın bilinçdışı ile ilişkisinin benzerliğinden yola çıkarak paternal yasanın izini sürmek ve paternal yasadan çıkış imkanını sorgulayarak çok katmanlı bir bakış sunmaya çalışmasıdır. Bu çalışmanın özgün yanı, *Beş Vakit* filminin bizi Lacancı gerçek kavramıyla yüzleştiren radikal olanaklarının araştırılıp, göstereni ve gösterenin ötesindeki şeyin ne olduğu üzerine tartışmaktır. Filmde sadece gösterenleri değil aynı zamanda dilin, anlamlandırmanın ötesinde olanı ve kadrajın içindeki temel anlatının ötesinde olanı keşfetmeye çalışıp kendi gerçeğimizle yüzleşme deneyimine kapı aralamaktır. Böylelikle, paternal yasanın kusursuz işleyişinin imkansızlığını tartışmaktır. Filmde, kadınlar ya da erkekler açısından bu paternal yasadan çıkışın olup olamayacağı, direnmenin imkanının olup olmadığı bu tartışmanın ana eksenini oluşturur. Özneleşme için simgesel düzene geçiş şart ise, gerçeğin bize aslında ne söylemeye çalıştığını sorgulayabiliriz.

Reha Erdem'in *Beş Vakit* filmi ile ilgili yapılan çalışmalarda erkeklik performansları, taşrada çocuğun temsili, psikanalitik açıdan baba-oğul ilişkisi, büyüme sancısı gibi konular işlenmiştir. (Çelikaslan, 2008; Aydın, 2013; Salman, 2018; Sönmez, 2019)'da Freud'un oedipus kompleksi temel kavramken, Lacan'ın ayna evresi kavramı da kullanılarak baba-oğul ilişkisi tartışılır. Aydın (2013) ise, Lacan'ın ayna kuramını kullanmıştır. Çalışmamızda *Beş Vakit* filmi sadece Lacan'ın kavramları üzerinden tartışılmış ve Lacan'ın ayna evresi kavramıyla değil, babanın adı, simgesel düzen, fallus ve gerçek gibi kavramlarla ele alınmıştır. Bu yönüyle yapılan çalışmalardan farklı bir tartışması ve iddiası vardır ve özellikle filmde, gerçek kavramını paternal yasadaki yarık açan bir kavram olarak ortaya koyarak literatüre bu yönüyle özgün bir katkı sunmaya çalışmaktadır.

Öyleyse, *Beş Vakit* filmi Lacan'ın kavramlarıyla birlikte düşündüğümüzde, filmde fallus hikayesi nasıl kurulmuştur? Fallusun imkansızlığına dair hangi ip uçları vardır? Ebeveynlerinin arzularının dil/söylem aracılığıyla yansıtıldığı çocuklar için simgesel düzen kusursuz işleyen bir evren midir? Filmde simgeselin içinde yer alan gerçeğin görünümünü hangi karakterler açısından tartışabiliriz? Simgesele direnen gerçek, bize ne söylemektedir? Filme Lacancı cinsiyetlenme teorisi açısından nasıl yaklaşabiliriz? Bu sorular çalışmamızın temel tartışma sorularıdır.

Bu çalışmada, film analizi için hermenötik (yorum bilimsel) yöntem kullanılmıştır. Gadamer'in hermenötik yaklaşımında, metnin anlaşılması ve yorumlanması bir anlamda metnin yeniden üretilmesi anlamına gelir. Sanat eserini anlamada hermenötik yöntemin kullanım olanağı, sanat eseri ve yorumcu arasındaki ilişki üzerinden kurulur. Sanat eseri, onu yorumlayan kişiyle bir karşılaşma yaşar ve yorumcuyla konuşur. Bu konuşmada sanat eseri, yorumcudan, kendinde gizli olan anlamları açığa çıkarmasını bekler. Sanat eserinde açığa çıkarılması gereken, sanat eserinin dünyaya yönelik yaklaşımıyla yorumcunun anlayış tarzı arasındaki kaynaşmadır (Gadamer, 1976: 101). Bir metni yorumlarken yorumlayıcının arka planı ve birikimleri yoruma etki edecektir. *Beş Vakit* filmi, Lacan'ın kavramları ile okuyup yorumlarken, bir anlamda onu yeniden üreterek yeni bir metin üretimi elde ettiğimiz için hermenötik yöntemi kullanmayı uygun gördük.

Sonuç olarak, *Beş Vakit* filminin Lacan'ın babanın adı, fallus, simgesel düzen ve gerçek kavramlarıyla okunabilecek iyi bir örneklem olduğundan yola çıkarak, çocukların simgesel ve gerçek arasında sürekli bir gerilimli ilişki içinde oldukları sonucuna varılmıştır. Ancak her biri, Lacancı anlamda, babanın adının yabancılaştırıcı operasyonuna maruz kalmış bir özneleşme sürecinden geçmelerine rağmen, tutarlı olmayan ve baskıcı bir yasa tarafından yabancılaştıkları için simgesele dahil olma konusunda acı çektikleri kanısına varılmıştır.

Film boyunca simgesele direnen şey olarak, gerçeğin değişik görünümüleriyle karşılaşılmasına rağmen, karamsar bir sonla bittiği için film paternal yasa ile belirlenmiş kapalı bir evrene sıkışmış gibidir.

Beş Vakit (2006) Filminde Simgesel Düzen, Babanın Adı ve Fallus

Beş Vakit filmi, kusursuz işleyen bir baba yasasının ya da fallusun imkansızlığını imler gibi görünen bir öksürme sahnesiyle açılır. Ömer, hasta olan imam babası ezanı okuyamayacağı için arkadaşı Yakup'un babası Zekeriya'nın yanına gider ve ondan ezanı okumasını rica eder. Film, sabah ezanının okunmasıyla ilk vakitle başlamış olur. Film boyunca ezan elektrik kesintisine, imam babanın hastalanmasına rağmen farklı kişiler tarafından olsa da beş vakitte aksamadan okunması gereken sembolik bir işlev görür. Ezanın bu kesintisiz ve pürüzsüz döngüsellği içinde filmdeki çocuklar bu kusursuz olarak kurgulanmış düzende fiziksel ve ruhsal olarak sürekli yaralanabilir bir haldedirler. O halde aksamasına izin verilmeyen ezan ne anlama gelmektedir? Burada bahsedilen ezanın bir çağrı metninden ziyade simgesel bir işlevi olduğunun altını çizerek başlayabiliriz. Ezanı okuyan kişi, Ömer'in onu öldürmeyi çok isteyecek denli nefret ettiği imam babadır. Dini sesin sahibi olarak taşrada sözü geçen ve mekanın zamanını tayin eden, bölümlere ayrılmasını sağlayan ilahi yetkinin temsilcisi bir otorite figürüdür. İki oğlundan küçük olan Ali'ye oldukça düşkündür. Ali, babasının bütün dediklerini yaparak her daim onun takdirini alır. Ömer ise onların bu ilişkisine iğrenerek bakar, babasının dediklerini yapmadığı için bazen babası tarafından cezalandırılır. Babasının ona temas etmesini bile istemez, ailecek çekilen fotoğrafta babasının sarılmasına rağmen ona değmemeye çalışarak aile fotoğraf çerçevesinin neredeyse dışına çıkacak gibidir. Baba bir türlü Ömer'i kendi yasasına istediği gibi bağlayamaz. Aslında imam olarak da otoritesi fallik bir imkansızlığın gölgesi altında bütün kesinliğini yitirmekle kalmaz aynı zamanda bu otoritenin kendisi tarafından hadım edilir gibidir. Tam bu noktada, Zizek'in sorduğu "göstereni fallus olan simgesel hadım nedir öyleyse" sorusunu biz de sorup, film de göstereni fallus olan simgesel hadımın nasıl gerçekleştiğini tartışabiliriz. Zizek'e göre fallus, bir gösteren olarak iktidarı simgeleyen, bu iktidarı yüklenen öznenin bunu icra etmesini mümkün kılan nesnelere alınılabılır. Zira, başında yetki olarak kral tacı olan bir insanın sözlerinin kralın sözleri olarak ortaya çıkacağını savunur. Ancak, bu rütbe işaretleri dışsal olduğu ve insanın kendi doğasının parçası olmadığı için, iktidarı icra etmek için onları takıp giymesi gerekir. Böylece bu nesnelere hadım edici olarak ortaya çıkarlar. Bu nesnelere işlevi, simgesel düzenin içine çekilerek vuku bulan simgesel hadım olarak anlaşılmalıdır. Bu noktada Zizek fallusu şöyle tanımlar:

"Hadım, dolaylımsız halim ile bana simgesel vekaleti veren bu "otorite" arasındaki boşluktur. Tam bu anlamda, iktidarın karşıtı olmak şöyle dursun, iktidarla eşanlıdır; bana iktidarı veren şeydir. İşte fallusu da varlığımın hayati kuvvetini, erkekliğini dolaylımsızca ifade eden organ vb. olarak değil, tam böyle rütbe işareti takması gibi taktığım bir maske olarak düşünmek gerekir - fallus giydiğim, bedenime ilişen, ama onun asla bir "organik parçası" olmayan, tutarsız, aşırı bir ilave olarak mütemadiyen sarkıp duran bir "bedensiz organ"dır" (2016, p. 596).

Filmde, kameranın odaklandığı imamın minderi, sarığı ve cüppesini göstereni fallus olan nesnelere düşünebiliriz. Taşrada iktidarın sahibi olarak imam, bedenine giydiği, bedenine iliştirilen bu fallik nesnelere birlikte dolaylımsız bir şekilde icra edemeyeceği iktidarı yürütme yetkisine sahip olur. Aslında bu nesnelere başından itibaren eksikliğin, yokluğun gösterenleri olarak iktidarın simgesi olarak, özne tarafından arzulanır. Fallus olma arzusu bir kaybın sonucu olarak ortaya çıkarken, arzu baştan itibaren orada bir boşluk gibi asılı duran kaybın, eksikliğin de nedeni olarak görülebilir. Sarık, cüppe ve imam minderi bu yüzden hadım ediciler olarak işlev görür. Simgesel düzenin içine çekilen özne için, simgesel olarak hadım edilme durumu yaşanır. Böylece imamın sözcükleri, bedenine iliştirilen söz konusu nesnelere birlikte imamın sesi, konuşması olur. Filmde konumuz açısından imamın vaaz sahnesi, oldukça önemlidir. İmamın sesinin mekan olarak camide ortaya çıktığı tek vaaz konuşması, babalık üzerinedir. Bu konuşma, Lacan'ın imgesel-simgesel üzerinden okuduğu babanın adı kavramı üzerinden ve simgesel hadım açısından düşünüldüğünde oldukça dikkat çekicidir. İmamın verdiği vaaz şöyledir:

“Ey oğullar, baba talimini dinleyin ve bilgiyi anlamak için dikkat edin. Çünkü size iyi ders veriyorum, benim öğrettiğimi bırakmayın. Çünkü ben de babamın oğluyum dedi. Anamın gözünde nazik ve bir tanecik idim. Ve bana öğretti ve bana dedi ‘oğlum sözlerime dikkat et, dediklerime kulak eđ, onlar gözlerinin önünden ayrılmasınlar, onları yüreğinin içinde sakla.”

İmgesel ve simgesel ayrımına dair çok fazla şey ifade eden bu vaazdan sonra, imamı bir kayanın başında insanlarla konuşurken görürüz. Oğlu Ömer arkadaşlarıyla birlikte, onun arkasında, bir taşın üzerine oturup onu izlemektedir. Ardından Ömer, koşarak babasını uçurumdan iter (seyirci sonraki sahnelerde babanın yaşadığını ve çocuğun babasını hayalinde ittiğini anlar) ve sahne kararır. Bu sahneden hemen sonra kameranın imamın boş minderine, sarığına ve cüppesine odaklanması, simgesel hadım kavramını düşündüğümüzde oldukça çarpıcıdır. Babanın vaazı/sözleriyle ortaya konan baba yasası yani simgesel düzenin yukarıda alıntılanan sözlerle kuruluşu, bir sonraki sahnede çocuğun babayı katletme isteğinin ortaya konması ile birlikte bozulur. Bu sahneden sonra imamın bedeninden bağımsız ona iliştilmemiş olan imamın minderi, cüppesi ve sarığının gösterilmesi de, imamın onlarsız bir iktidarının olamayacağını imler gibidir. İmamın sözleri havada asılı kalırken, cüppesinin içi de boş kalmıştır. Cümleleri yasa kılan, bedende fazlalık gibi sarkan bu fallik nesnelere bedensiz olunca ortaya saçılmış nesnelere olarak kalırlar. İmam olan babanın iktidar konumunun istikrarsızlığı da, bir uçurum kenarında oğlu tarafından kurulmuş olan bir baba katli fantezisi ile ortaya konmuş olur. Başından itibaren orada olmayan, eksiğin göstergesi olan fallusun görünmezliği hissedilir. Bu eksiklik telafisine, evde oğluna tokat atarak kalkışması bir tür başarısızlığın göstergesine dönüşür. Bülent Somay, fallus bir göstergedir diye yazar; polisin elindeki cop, babanın tokadı, ABD’nin füzeleri... Ona göre, bunların hiçbiri sahibindeki eksiği gidermez. Aslında polis de, baba da iktidara sahip değildir ve bu durum onları tehlikeli yapar. Polis, baba vs. hep bir eksiği kapatma çabaları sonucunda ellerindeki nesnelere akıldışı kullanabilirler (2010, p.28). İmam, evde tokadı ile camide ona söz söyleme yetkisi veren nesnelere ile imkansız, hayali bir iktidar peşinde gibidir. İmamın film boyunca tek verdiği vaazın babalık hakkında olması anlamlıdır. Vaazda “baba talimini dinleyin” cümlesi, Lacancı perspektiften baktığımızda babanın adı/yasası anlamındadır. Vaazda “anamın gözünde nazik ve bir tanecik idim ve bana öğretti, sözlerime kulak ver dedi” ifadesi, imgeselden simgesele geçişi tarif eder gibidir. Homer, imgesel aşamada anne ile dolaylı ilişki kuran çocuğun yavaş yavaş annesinin arzusunun biricik nesnesi olmadığını, annenin arzusunun başka yere yönelmiş olduğunu fark ettiğini yazar. Simgesel aşamada ise anne ile çocuk arasındaki imgesel birliğin babanın adının müdahalesi aracılığıyla kırıldığını ifade eder (2016, pp. 80-81). İmamın, vaazında, annenin bir taneciği ve nazik olma durumunun bozulmasını babanın bilgisinin, öğütlerinin, sözcüklerinin yani yasasının araya girmesiyle ilişkilendirmesi ve Lacan’da baba yasasına bağlanan çocuğun, anneden kopuşu ile gerçekleşen simgesel sürece girme durumu birbirleriyle ilişkilidir.

Diğer bir sahnede, babası, Ömer’i dersin başına zorla oturtmuş ve dersi bitene kadar dışarı çıkma yasağı getirmiştir. Ömer, babasına ödevini bitirdiğini söyleyerek dışarı çıkıp çıkamayacağını sorar. Babası ödevine baktığında beğenmez ve bir yerde büyük A kullanması gerektiği yerdeki küçük a’yı kullandığını yazar. Ödevini düzeltmediği sürece dışarı çıkamayacağını söyler, birkaç defa “büyük A olacak, büyük A” diye tekrar eder. Ömer’in babasının büyük A vurgusu ve ısrarı, bizi büyük Öteki (Autre) kavramına götürür. Lacan’da bilinçdışı, büyük Öteki’nin söylemi üzerinden kurulur (2005, p.147). Büyük Öteki’nin, ebeveynlerin arzularının dil/söylem aracılığıyla içimize akan ve konuşmayı öğrenmek zorunda olduğumuz dil olduğu düşünülürken, Ömer’in babasının öznenin üzerine konuşan varlık olarak arzularını dil aracılığıyla yansıttığını ifade edebiliriz. Küçük a’ya tahammül edemeyen babanın arzusu, Ömer’in yazısında buyurgan bir şekilde istediği büyük A ile ifade edilir. Babası, bir anlamda akli havada olarak gördüğü, sürekli dağ bayır gezip doğanın kucağında uyuklayan Ömer’in yasayı içselleştirmemesine yönelik söylemini, büyük A aracılığıyla yansıtır. Aslında kendisi de bu noktada büyük A’dır. Büyük Öteki’nin sadece anonim bir simgesel alana indirgenmemesi gerektiğini belirten Zizek, bir bireyin Büyük Öteki’ye karşılık geldiği birçok örnek olduğunu iddia

eder. Bu bağlamda kendi cemaatlerini doğrudan cisimleştiren önder figürlerden çok, daha gizemli olan ve o görünümünün hamisi olan figürleri ve genelde berbat kişiler olan babaları düşünmeliyiz der (2016, p.92). *Beş Vakit* filminde, hem dil-söylem aracılığıyla kendi arzusunu çocuğa eklemeye çalışan baba hem de vaaz-söylem aracılığıyla cemaatin arzusunu büyük Öteki olarak kendine eklemeye çalışan yasanın aktarıcısı, taşra zamanını beş vakte göre düzenleyen imam olarak baba figürüyle karşılaşırız. İmam olarak camide verdiği vaazda hatırlattığı yasa, ataerkil bir yasa olan babanın yasasıdır. Bu yönüyle aslında o da büyük Öteki'nin üstünü çizdiği. Büyük Öteki'yi burada Tanrı, devlet, yasa olarak anlayabiliriz. Tam da Zizek'in anlattığı emekli maaşını alamayan ve devlet memuruna sürekli bununla ilgili mektup yazan Yunanlı adamın öyküsünde aktardığı türden bir devlet büyük Öteki olabilir. Memur sonunda adama aslında ölü olduğu için maaşını alamadığını söyler. Ölü olduğunun söylendiği kişi yaşıyor ve ona bu şekilde hitap ediliyor olmasında yatan paradoksu Zizek şöyle açıklar:

"Söz konusu mesaj bendeki, beni daha canlıyken ölü kılan boyuta, gösterenin "öldürücü" boyutuna, simgesel temsil ağına kazanmama(indirgenmeme) hitap eder. Bir başka deyişle, mesajda şöyle bir şeyler denmektedir: Biyolojik açıdan canlı olsan bile, büyük Öteki için artık yoksun; devlet ağının gözünde ölüsün" (2016, p. 91).

Devlet hitap ettiği bedeni, özneyi kendi arzusuna eklemlediği ve söylemine dahil ettiği, simgesel düzene kazıdığı bir konumda tutar. İmam baba, üzerindeki simgeselleştirici hadım edici nesnelere olmadan iktidar kuramadığı ve sözcükleri bir anlam ifade etmediği için simgesel temsil ağına kazanmış gibidir. Özne olarak imam baba, aslında sözcüklerine iktidar veren bir büyük Öteki'nin arzusuna eklenmek suretiyle iktidarını yürütmeye devam edebilir. Ancak film boyunca, bunun aynı zamanda kesintilerle ve engellerle imkansız olduğu bir durum vardır. Oğlunun baba katli fantezisi, verdiği vaazın çocuğu üzerinde tam olarak hüküm süremediğinin işaretidir.

Filmde simgesel düzen ve babanın adı kavramlarının görünürlük kazandığı bir diğer örnek, çoban Ali karakteriyle köylü Ahmet arasında yaşanan olaydır. Yakup ve Ömer'in arkadaşı olan anne ve babası olmayan Ali, köylünün çobanlık işlerini yapmakta, diğer çocukların aksine okula gitmemektedir. Bir gün köylülerden biri olan Ahmet, Ali'nin avucunda birkaç tane fıstık yakalar, fıstıkları çaldığını düşündüğü için sopayla onu döver. Bunun üzerine köyün kahvesinde toplanan ihtiyar heyeti, çoban Ali'yi döven Ahmet'i karşlarına alıp hesap sorar. Ahmet de "tabi üç beş fıstık için değil, bilsin öğretilsin başkalarının mallarına dokunmamayı, hepimizin hayvanları ona emanet" diyerek kendini savunur. Ömer'in imam babası "Haksızsın. o çocuk bizlere emanet, ne anası var ne babası" diyerek Ahmet'e kızar. Ahmet, "E iyi ya işte, ben de babalık ediverdim" der. Daha önce ifade ettiğimiz gibi; Lacan'da babalık kavramı Freud'dan farklı olarak gerçek babalığa gönderme yapmaktan çok simgesel bir babalık kavramına atıfta bulunur. Ona göre; baba, gerçek bir baba değil, saf bir gösterendir. Babanın adı metaforu, bu anlamda, annenin eksikliği ya da arzusunun yerine geçen bir gösterendir (2006, pp. 464-465). Yani çocuğun anne ile tamamen haz verecek türden yanılmalı birliğini bölen bir gösteren olarak yasa konumundadır. Filmde anne ve babası olmayan çobanı, Oidipal bir çerçeveye oturtmanın imkansızlığı ile birlikte Lacan'ın psikanalizde ortaya koyduğu babanın adı metaforu ile tartışmayı mümkün kılan tarafı da, babanın adının yasa olarak simgesel işlevidir. Çoban Ali, sürekli dağ bayır dolaşarak, diğer çocuklara göre doğa ile daha engelsiz ve haz verecek türden bir ilişki yaşamaktadır. Filmdeki diğer çocuklar ebeveynleri tarafından dayatılan yasaya uymak zorunda bırakılırlar. Ancak Ali, anne-babası olmadığı ve okula gitmediği için yasa ve kültürün dünyasında tam olarak bir tabiiyet ilişkisi içinde görülmez. Her ne kadar diğer çocuklar üzerindeki yasada devamlı süreksizlikler ve gedikler olsa da, simgesele kazanmak zorunda bir yazgının ya da arafta kalmanın acısını taşır gibidirler. Onlar (Ömer, Yakup ve Yıldız), evde yasayla başları sıkıştığında, kendilerini oraya ait hissetmediklerinde doğada, solgun yaprakların altında ya da izbe yerlerde toz içinde uykuya geçerler. Ancak, Ali, her

daim doğadadır. Onu doğada kederli bir şekilde uykuya geçerken görmeyiz. O zaten sürekli doğanın kucağında gibidir. Oidipal bir üçgene sıkışmayan, onu kültürün dünyasına bağlayacak bir yasaya hapsedmeyen bu durum, ona yasayı hatırlatacak Ahmet ile bozulur. Aslında o, en sert cezalandırılan olur. Hazzını en çok yaşayan, özgürce dağlarda dolaşan ve doğayla en dolaysız ilişkiyi kurana, baba yasasının hatırlatılması gerektiğine dair ima oldukça önemlidir. Nihayetinde, kendisini bir yasa figürü olarak ortaya koyan Ahmet'in ağzından o itiraf çıkar: "E, iyi ya işte, ben de babalık ediverdim." Bu noktada, Ali'ye haz verecek türden doğayla kurduğu dolaysız ilişkiyi bozan, bu bütünlüğü bölen babanın adı metaforu ile karşılaşmaktayız. Ali'ye bakan, onu kültürün dünyasına bağlayacak, hazzını kesintiye uğratacak gerçek bir baba yoksa da paternal bir metafor olarak yasa figürü vardır.

Öyleyse, filmde paternal yasadan ya da fallik işlevden kaçış imkanının olup olmadığını tartışabiliriz. Ömer, film boyunca baba katli fantezisi kurup, onun sözlerine ve davranışlarına tiksinerken baksa da aslında babasının isteyeceği gibi ezanı çok güzel okumaktadır. Çocuklar Ömer'e ısrar ederek ezan okuturlar. Ömer, çoban Ali'ye ona akrep bulursa ezan okuyacağını söyler. Ömer, akrebi, babasını sokarak öldürmesi umuduyla ister. Babasını öldürmek için aslında babanın çocuğun ideal imgesi olarak onaylayabileceği bir şey yapmış olur. Babasının isteyeceği gibi ezan okur. Babanın filmin başında hastalanmasını fırsat bilerek onu daha fazla hasta yapmaya çalışan Ömer, filmin sonunda başarır. Baba daha fazla hastalanır, durumu ağırlaşmıştır. Filmin başındaki gibi, ezanı yine Yakup'un babası Zekeriya okusun diye yollara düşer. Filmin açılışında imamın hastalığına rağmen kesintisiz okunan ezan, sonunda da okunur. Gerçek baba hastalansa da, öksürüklerle sürekli yatağa bağlı kalsa da yasa, babanın adı, simgesel düzen döngüsel bir şekilde işlemeye devam eder. Ezan sesiyle ya da başka bir gösterenle toplumsalın kalbi olarak yaşamaya devam eder. Ezan okunurken Ömer'i bir dağın tepesinde yalnız başına ağlarken görürüz. Ömer, her ne kadar çok istese de, babanın hastalanmasından memnun değildir. Bir taraftan babayı öldürmek isteyip, babanın yasasıyla kendisi arasında şiddet içeren bir fantezi kurarken, diğer yandan babasının arzulanabileceği ezan okumayı en güzel şekilde icra etmesi ve finalde de babanın hastalanmasının ardından çelişik duygularla ağlaması, Ömer'in aslında babanın yani büyük Öteki'nin onayını arzuladığını gösterir gibidir. Babaya beslenen çift değerli duygunun sonucu olarak erkek çocuklarda babaya karşı suçluluk duygusunun⁴ ve kendini cezalandırma isteğinin üstbeni oluşturduğunu ve bunun da mutsuzluklara sebep olabileceğini ifade eden Freud'un (2018, pp.88-99) bu düşüncesinin izlerine Ömer karakterinde rastlayabiliriz. Ömer, babayı öldürmek için onu hasta etmek ister ve filmin sonunda baba hastalandığında mutsuz olur ve ağlar. Sabah ezanında bir kayanın başında tek başına kendini cezalandırır gibidir. Ömer her ne kadar ezan okumak istemese de, onun da babasının ondan beklediği gibi ezan okuması bir özdeşleşmenin olabileceğine dair bir duygu yaratır gibidir. Bu noktada Özge Güven Akdoğan'ın, *Ahlat Ağacı* (Nuri Bilge Ceylan, 2018) film analizi dikkat çekicidir: Akdoğan, Sinan'ın, babadan ve taşradan kurtulma isteği ve onunla barışma isteği arasında kalmasına rağmen, dramatik bir baba-oğul birliği kurularak, Sinan'ın dipsiz bir kuyuda babası gibi su aradığını ifade eder (2018, p.381). Ömer de, babasına karşı duyduğu tüm öfkeye rağmen, bir uçurum kenarında hem babası için hem de kendisi için gözyaşı döker.

Filmde özellikle erkek çocukların babalarının yaptıklarından hoşlanmasa da, bir süre sonra babalarına benzeyeceğine dair oldukça fazla ima vardır. Yakup'un dedesi Zekeriya'yı sürekli azarlar, hatta ona fiziksel şiddet bile uygular. Babasının yanında sürekli boynu bükük duran Zekeriya, eşi hamileyken ona şiddet uyguladığı için kendi çocuğunun düşmesine sebep olmuştur. Yani kendi babasının yaptıklarına öfkelenen Zekeriya, kendi evinde babası gibi davranmaktadır. Yakup ise hem öfke duyduğu hem acıdığı babasına karşı ikircikli duygular içindedir. Aşık olduğu öğretmeninin evinin penceresinden onu gözetlediği bir sahneden sonra, babasını da öğretmenini röntgenlerken görür. Babası ile aynı kişinin penceresinden bakmaları, Yakup ve babasının özdeşleşeceği bir geleceği sabitler gibidir. Tabi ki, Ömer'in

⁴ Özge Güven Akdoğan (2019)'ın popüler iki film üzerinden baba-oğul ilişkilerinde suçluluk ve cezalandırma kavramlarını tartıştığı makalesi Türkiye'de baba-oğul ilişkilerine dair önemli tespitler içermektedir.

de, Yakup'un da bu döngüsel daireden çıkıp çıkmayacaklarına dair kesin bir şey söylenemez. Ancak ikisi de Lacancı anlamda babanın adının yabancılaştırıcı operasyonuna maruz kalmış bir özneleşme sürecinden geçmişlerdir. Simgesel düzen, bir öznenin toplumsallaşması için gerekli bir aşamadır. Fakat babanın yasasının zorlayıcılığı, simgesele tam olarak dahil olma konusunda bir ikilem yaratır.

Beş Vakit Filminde Gerçek ve Öteki Jouissance

Babanın yasası her ne kadar çocukları kültürün dünyasına bağlıyorsa da, bütün çocukluk travmaları, doğayla kurulan ilişki, kaçışlar ve sessizlik anlarını görmezden mi geleceğiz? Bütün bunlar bizi Lacancı gerçek kavramına götürür. Lacan'a göre psikanaliz, deneyimin tam göbeğinde yer alan gerçeğin en içteki çekirdeğine yöneliktir ve psikanalizin sağlamaya çalıştığı şey, sürekli kaçan bir gerçekle buluşmaya çağrılmamızdır. Gerçek, automatonun⁵ ötesinde olan ve göstergelerin ötesinde olan şeydir. Analitik deneyimde gerçek, simgeselleşmemiş bir şekilde kendini travma olarak gösterir (2017, pp. 59-61). Lacan gerçek ile tam olarak neyi kasteder? Lacan'ın gerçeklik ile gerçek arasında bir ayrıma gittiğini⁶ belirten Homer'e göre, gerçeklik simgelerden ve anlamlama sürecinden oluşur, gerçek ise bu sosyo-simgesel evrenin sınırında bilinmeyen olarak sürekli bir şekilde bu evrenle gerilim içindedir (2016, p. 113). Lacan'da bastırılan şey olarak simgeselden kaçan gerçeğin, sert ve girilmesi imkansız bir çekirdeği vardır, bütün tasarımlar ve gösterenler bu boşluğu doldurma girişiminden başka bir şey değildir (Homer, 2016, p.118). Chiesa'ya göre gerçek, radikal ötekilik olarak simgeselleştirilemeyeni ifade eder: Simgesel olanda sadece gerçeğin küçük bir parçası vardır ve bu küçük parça (nesne a)⁷ üzerinden hatırlanır. Bu da bize, zaten kaybedilmiş bir birliğin kaybını hatırlatır (2007, p.122). Yani simgeselden önce içinde bulunduğumuz gerçeğin çok küçük bir parçası kalır geriye. Simgeselleştirilemeyen, yani anlamlandırılmayan, dile tabi olmayan gerçek, *Beş Vakit* filminde nasıl görünüm kazanmaktadır? Ömer'in babasının, onu kendi yasasına bağlama çabalarına ve bunu babanın yasasını köyde evrensel bir ilke olarak vaaz etmesine rağmen Ömer'de ele geçiremediği bir boşluk var gibidir. Evde yatağında uyuması beklenen Ömer, doğada uykuya geçer. Sadece Ömer değil, Yıldız ve Yakup da ebeveynlerinin arzularının ve söylemlerinin onlarda açtığı her yarada onlar için düzenlenmiş sıcak yataklarının dışında doğada ya da izbe yerlerde uyku halinde gösterilir. Onların burada uyandığına hiç şahit olmayız. Bu görseller filmin oluşmasında ve anlatısının kurulmasında önemli bir rol oynarken, diğer yandan filmin anlatısına alakasız bir şekilde dahil olan unsurlar olarak onun altını da oyar gibidir. Tıpkı sosyo-simgeselin oluşması için gerekli olan ama aynı zamanda onun altını oyan gerçek gibi. Seyircinin hiç beklemediği bir anda, suratına patlayan bir flaş gibi, umulmadık ve köyün bütün simgesel düzeninin dışında kalan sessiz bir tablo gibi. Zizek'e göre; Lacancı gerçek, oldukça muğlaktır: bir yandan günlük hayatlarımızın dengesini bozan travmatik bir geri dönüş formunda ortaya çıkarken, diğer yandan bu dengenin destekçisi işlevi görür (2019, p.47). Çocukların doğadaki halleri, düşleri ve bakışları, travmatik bir çekirdek olarak gerçeğin kendini hatırlatması gibidir. Bu denge bozucu unsurlar, aynı zamanda dengeyi sağlayıcı bir işlev de görüyor gibidir. Babasının hastalanmasını çok isteyen Ömer'in, buna dair düşler kurması ile filmin sonunda babasının ağır bir şekilde hastalanması arasında bir ilişki kurduğuna dair bir duygu sezinlenir. Sabah ezanı okunurken Ömer, bir tepenin başındadır ve ağlıyordur. Gerçeğin devreye girişinden kendini sorumlu tutan Ömer, babanın adının tutarsızlığı içinde kıvrılmaktadır. Dile tabi olsa da simgesel düzenin içindeki o sert çekirdeğin yarattığı gerilim içinde kıvrılmaktadır.

⁵ Lacan, Aristoteles'in automaton (modern matematikte gösterenler ağı) kelimesini, tukhe yani gerçeklikle karşılaşma kavramı üzerinden tartışır. Yunancada autumaton kendiliğindenlik, zorunluluk anlamlarına gelmektedir (2017:58).

⁶ J.-D.Nasio, Lacan'da gerçek ve gerçekliğin birbirinden çok farklı olduğunu savunur. Gerçeğin bizi çevreleyen dünyanın eş anlamlısı olmadığını savunan Nasio, gerçeğin sürüp giden ve değişmeden kendisinde aynı kalan şey olduğunu iddia eder: Lacancı gerçek, bizi bekleyen bilinemez olan, adı konulamaz ve simgeselleştirilemeyendir (2009, p. 51).

⁷ Fink, arzusunun doğası gereği, anne ile çocuğun hayali birliğinde bir eksiğin oluştuğunu ve nesne a'nın bu hayali birlik köktüğünde ondan kalan bir yadigar bir artık olarak düşünülebileceğini yazar (2020, p. 101).

Babanın hastalığı, bu noktada gerilimi arttırır, Ömer'in babaya karşı duyduğu suçluluk duygusu ve vicdan azabına dönüşür. Bilinçdışından gelen bütün baba katli fantezileri, babanın ağır hastalanmasıyla karmakarışık bir hal alır. Ömer, babanın yasasını istemez ama babanın yokluğunun sebebi olarak kendini görüp ağladığında yani suçluluk duygusuyla yaralandığında, Zizek'in *Yamuk Bakmak* kitabında bahsettiği *Güneşin İmparatorluğu* (*Empire of the Sun*, 1987) filmindeki Jim karakterine benzer bir şekilde, "simgeselleştirmenin fallik jestini ortaya koyar yani mutlak güçsüzlüğünü kadiri mutlaklığa çevirip gerçeğin devreye girişinden kendisini sorumlu görür"⁸ diyebiliriz. Bir başka deyişle, filmin finalinde, gerçeğin yakıcılığına dayanamayan Ömer'in, yine gerçek aracılığıyla simgesel düzende bir denge sağladığını düşünebiliriz. Baba yasası, bütün sorunlu yanlarına rağmen işlemektedir. Bir anlamda özne olmanın Lacancı ilkesi, babanın adının ve yasanın tutarsızlığına ve gerçeğin gerilimine rağmen gerçekleşmektedir.

Filmde gerçeğin görünümüne dair tartışabileceğimiz bir diğer nokta, imamın, babanın yasasını vaaz ettiği camide seyircinin onu ezan okurken neden hiç görmediğidir. İmamın vaazda ortaya koyduğu baba yasasının aksine, kendi çocuğu, sözlerine kulak asmaz. Camide simgesel hadım ediciler olarak ona iktidarı yürütme yetkisi veren fallik nesnelere, imam olarak genelde sözlerini, özelde de babalık vaazını meşrulaştırmasına rağmen, imam bilinçdışında camideki iktidarını evde sürdüremediğini tökezleyerek gösterir gibidir. Bu tökezleme, öksürük ve hastalık olarak ortaya çıkar. Öksürük ile okunması gereken ezan engellenmiş olur. Hastalık onun ayağına dolaşmıştır. O hastalandıkça Ömer'in onu öldürme fantezisi daha da derinleşir. Bütün bunlar gerçek olarak boşluğun yankısını deneyimleyebileceğimiz bir şekilde kendini hissettirir. Öksürük bir kesinti, çocuğun baba katli fantezisini tetikleyen bir şey olarak ortaya çıkar. Öksürük, beklenmedik bir şekilde köyün simgesel düzeninin bir parçası olan ezanı engellese de ezan başka biri tarafından okunarak simgesel düzen garanti altına alınır. Ömer'in baba katli fantezisi de, boşluk olarak bastırılmış gerçeği öldürme tasarımıyla doldurma girişimi diye yorumlanabilir.

Filmde gerçeğin görünümüne bir diğer örnek olarak, Yakup'un babası Zekeriya'nın kendi çocuğunun doğumunu pencere arkasından izlediği sahneyi verebiliriz. Bu sahnede Zekeriya, ikinci çocuğunun doğumunu dışarıdan bakarak izlemektedir. Çocuğu doğduğunda sevinç gözyaşları dökerken, bu sahneye kadraj dışı eşek anırma sesi eşlik eder. Babalığın simgesel failliğinde, eşeğin anırmasıyla gerçeğin o sert çekirdeğini keşfedebileceğimiz bir izlek açığa çıkar. Zekeriya'yı gururlandıran ve duygulandıran bir babalık fantezisini izleyen seyirci için nereden geldiği anlaşılmayan bu ses, filmin anlam dünyasına dahil olmayan bir şey olarak yorumlanabilir. Bu noktada, bu babalık fantezisiyle doldurulmaya çalışılan ve bastırılan şeyin ne olduğu sorusunu sorabiliriz. Filmin bir sahnesinde Yakup'un annesiyle olan diyalogundan annenin bir önceki hamilelikte babanın şiddet uygulamasıyla çocuğu düşürdüğünü öğreniriz. Ayrıca Zekeriya'nın kendi çocuğunun doğumunu pencere arkasından gözetlemesi, Yakup'un öğretmenini de aynı şekilde pencereden dikizlediği sahneyi hatırlatır. Babasını öğretmenini dikizlerken gören Yakup, elinde yeni doğan kardeşini tutarken pencereden kendilerine bakan babaya, öfke ve acıma duygusuyla bakar. Babanın dolu babalık fantezisinin gülünçlüğünü ortaya koyan, simgeselin sınırında ifade edilmeyen bir gerçek olarak, Yakup'un bakışı da eşeğin sesine eşlik eder. Yani babalık fantezisiyle doldurulan bir boşluk olarak gerçek orada, kendi yerindedir. Eşeğin sesi ve Yakup'un bakışı, babalık fantezisinde bastırılan röntgenci babayı ve eşine şiddet uyguladığı için aslında dolaylı olarak

⁸Zizek, Lacancı gerçeği örneklemek için Steven Spielberg'in Şangay'da İkinci Dünya Savaşı'nın kargaşasına yakalanan Jim'in hikayesini anlattığı *Güneş İmparatorluğu* filmi örnek verir. Jim ve ailesi Çin'de yaşanan savaşa orada yaşamalarına rağmen uzaktan bakmaktadırlar. Ancak Jim, gerçekliği kaybedip gerçek ile karşılaştığında bu mesafe ortadan kalkar. Japon gemisi ailesinin kaldığı oteli bombalığında elindeki fener yüzünden buna sebep olduğunu düşünen Jim, babasına doğru koşup "Ben bunu kastetmedim, sadece şakaydı" diye bağırır. Zizek, Jim'in bu ateşin sorumluluğunu üstüne almasını, simgeselleştirmenin fallik jestini tekrarlamak, mutlak güçsüzlüğünü kadir-i mutlaklığa çevirerek gerçeğin devreye girişinden kendini sorumlu görmesi olarak ele alır. Buna gerçeğin cevabı der (2019, pp. 47-48).

çocuğunu öldüren babayı ele veren gerçektir. Gerçek olarak eşeğin sesi ve Yakup'un bakışı dilin, anlamlandırmanın, filmin kadrajının içindeki temel anlatının ötesindedir. Hem bakış hem de ses, camdan izleyen ve ağlayan baba göstereninin yani babanın adı ile devreye giren simgeselleşmenin ötesindedir. Eşek sesi de, Lacan'ın gerçek için verdiği sokağa tükürülmüş sakızın bir kimsenin ayakkabısının tabanına yapışık olarak kalması (akt. Homer, 2016, p. 115) örneğindeki gibi, o görüntüye yapışmış ve ağlayan duygulu baba görüntüsünden atılamaz bir etki yaratır gibidir.

O halde, bütün bu fallik hikayenin ve onun imkansızlığının ötesinde, filmi, Lacan kuramındaki cinsiyet meselesi üzerinden nasıl okuyabiliriz? Faraci, kadınların ve erkeklerin fallik işlev içerisinde yer aldığını, yani simgesel düzene ve kastrasyona tabi olduklarını yazar. Ancak Lacan'ın düşüncesinde kadın veya erkek, kadınsı veya erkeksi pozisyon alabilmektedir. Yani Lacan'ın cinsiyetlenme teorisinde, her iki cinsin deneyimleyeceği maskülen ya da feminen yapı vardır. Faraci, özneleşmiş tüm varlıkların simgesel baba yasağına tabi olmalarına rağmen, kadın yapısı yönünde simgesel olarak mutlak bir temsilin olmadığını iddia eder: Bu nedenle kadın ve erkekliği, biyolojik sahiplikten çok fallik işlev içerisinde dil ve kastrasyona nasıl tabi olduklarına göre ele almak gerekir (2009, pp. 599-600). Lacan, kadının fallik jouissance⁹ karşısında *bütün değil-hepsi değil* konumunda olduğunu savunur (2020, p. 13). Ona göre, bir erkek, gösterenden başka bir şey değildir ve bir kadını sadece söylem aracılığıyla konumlanan şey olarak arar; bir kadın ise bir erkeği gösteren olarak arar. Bu durumda kadın bütün olmayan-hepsi değilse, kadında söylemden kaçan bir şey her zaman vardır (2020, p. 41). Yani Lacan, kadınların bütününün fallik işlev tarafından belirlenmediğini ifade etmiş olur. Bu noktada jouissance kavramı önemlidir. Golan, Lacan'ın kuramında iki tür jouissance'ın olduğunu belirtir: Hem erkeğin hem kadının deneyimleyebileceği cinsel işlevin neşesi, bununla bağlantılı olarak konuşma ve dil ile alakalı kültürel başarılarından kaynaklanan fallik jouissance ile sadece kadın yapısının deneyimlediği bir hal olarak Öteki jouissance. Kadınlar fallik jouissance'dan farklı olarak, kelimelerle ifade edilmeyen fazladan, ek bir zevk olarak öteki jouissance'ı deneyimleyebilir. Bu jouissance, mistik ve şairlerin bilebileceği türden bir zevk halidir. Bu yüzden kadınlar, erkekler için radikal ötekidir¹⁰ (Golan, 2006, p. 50). Filmde kadın yapısının deneyimlediği Öteki jouissance üzerine ne söylenebilir? Bunu düşünürken Lacan'ın cinsiyetlenme teorisi üzerinden, yani cinsiyeti biyolojik sahiplikten öte fallus ve jouissance ile ilişkili bir kavram olarak ele alıyoruz. Filmde biyolojik olarak erkek olan çoban Ali'nin sadece feminen yapının deneyimleyebileceği türden bir jouissance'ı yakalama ihtimalinin olduğunu varsayabiliriz. Kimsesiz çoban, sürekli dağ bayır gezmekte ve onu kültürün dünyasına bağlayacak Oidipal bir aile çerçevesinin dışında çizilmektedir. Her ne kadar köylü Ahmet, ona ağaçtan kopardığı birkaç fıstık için baba yarasını hatırlattığını ifade etse de, çoban Ali diğer çocuklara göre daha farklıdır. Köyün öteki çocuklarını aileleriyle yaşadıkları her sorunda doğada uykuya geçerlerken görürüz, ancak çobanı doğada uykuya geçerken görmeyiz. Diğer çocuklar, doğada yabancı birer unsur gibidirler. Simgeselin içindeki gerçeğin gerilimini, yattıkları yerlerin gerçekdışı bir fotoğraf karesi gibi olmasından tahayyül edebiliriz. Çoban Ali'yi bir evde ya da okulda asla görmeyiz. Okulda bir büyük Öteki olarak devletin okuttuğu andı bir tepeden dinler. Onun okuması gereken bir andı yoktur. Onu sadece hayvanlarıyla birlikte doğada görebiliriz. Diğer çocukların dokunmaktan korktuğu doğadaki canlılarla yakınlık içindedir. Yıldız, Ömer ve Yakup'un baba ve anneleriyle yaşadıkları gerilim, onun hayatında yer almaz. En önemlisi de, genelde tek başına ve sessiz gördüğümüz çobanın neler yaşayabileceği sadece izleyicinin hayal gücüne bırakılmıştır. Ona dayak atarak babalık yapmak isteyen köylü Ahmet

⁹ Jouissance, başka dillere çevrilmesi güç bir kelime olduğundan genellikle Fransızca olarak bırakılır. Fransızca'da ikili bir anlama sahiptir: Hem cinsel anlamda boşalmak hem de hukuki anlamda bir haktan istifa etmek anlamına gelir (Zizek, 2008, p. 248).

¹⁰ Golan, Lacancı psikanalizin cinsiyet konusunda biyolojik farklılıklara atıfta bulunmadığına dikkat çeker. Cinsiyetler arasındaki ayrımların, sembolik düzeyde farklı fonksiyonlarıyla erkeklik ve kadınlık olarak formüle edildiğini belirtir. Ona göre; bilinçdışında eril ve dişil arasındaki fark için bir gösteren olmadığı için, kadınları ve erkekleri ayıran sosyal sınırların ötesi bulanıktır ve aşılacak çok fazla yol vardır (2006, p. 50).

için o kestirilemez, bilinemez olandır ve simgeselin sınırındaki gerçeğe yakın olandır. Mistik bir havası vardır. Kahvede ihtiyar heyetinden biri o bize verilen bir lütuf diyerek onu mistik bir konuma yerleştirmiştir. Bu yönüyle öteki jouissance'ı deneyimleme ihtimali olabileceğini düşünebileceğimiz bir karakterdir.

Filmdeki kadın karakterlere baktığımızda; Yıldız'ın annesi, Yıldız'a sürekli yasaklar getiren ve babasıyla ilişkisinde araya giren kişi konumundadır. Ömer'in annesi, Ömer'e sürekli "baban haklı" diyerek kendi söylemi aracılığıyla da yasa olarak babayı işaret etmektedir. Yakup'un annesi, kocası Zekeriya'dan çok fazla şiddet görmesine rağmen, fedakar ve sessiz bir anne rolünü benimsemiştir. Öğretmen ise oldukça tepkisiz ve etkisiz bir karakter olarak çizilmiştir. Bütün bu kadınların dışında, bir aile kurup kurmadığı belirsiz olan ve hikayesini bilmediğimiz, tek başına yaşlı bir kadın dikkat çekici bir karakterdir. Filmdeki bütün bir fallus hikayesinin gülünçlüğü, bu yaşlı kadın tarafından ortaya konur. Kadın için yaşam ve ölüm arasındaki sınır ortadan kalkmış gibidir. Sanki yaşamda her şeyi gözlemleyen bir seyirci gibidir. Tek başına yaşayan bu kadın, diğerlerinin yaşadığı gerilimlerden uzak olup, onlara mesafelidir, alaycı bir mizaha sahiptir. Bir sahnede erkeklerle dalga geçer: Yıldız'a "babanı deden mi azarladı yine? Bunlar hep böyle, onun babası da öyleydi, onun babasının babası da öyleydi. Bunları ciddiye almayacaksın, hepsinin içine tüküreyim" diyerek babalık, erkeklik ve fallusun gülünçlüğüne dair çok fazla şey söyler. Filmin, belki de bu yönüyle, kadın ve erkeğin benzer şekilde simgeselleştirilmediğini savunan Fink'i haklı çıkaran bir boyutu da vardır. Erkeğin dört bir yanının fallik işlev tarafından kuşatıldığını, gösterenin etkisi altında belirlendiğini ifade eden Fink,(burada biyolojik cinsiyet değil, Lacancı psikanalizde cinsiyetlenme teorisine göre kadın kabul edilen) kadının yabancılaştığını, bölündüğünü ifade etse de aynı şekilde simgeselleşmediğini ve kadının bütünüyle fallik işlevin hükümranlığı altında olmadığını savunur. Babanın "hayır"ı, erkek için hareket ve hazlar silsilesindeki bir sınır olarak iş görürken, kadın için bunun seçilen bir partner olduğunu ifade eder. Kadının onunla ilişkisi, dil tarafından çizilen sınırların ve dilin izin verdiği haz kırıntısının ötesine adım atma olanağı taşır. Bu anlamda feminen yapı, fallik işlevin sınırları olduğunu ve gösterenin her şey olmadığını ispatıdır (Fink, 2020, pp.164-165). Yaşlı kadın filmde erkeğin dört bir yanının fallik işlev tarafından kuşatıldığını deşifre eden bir söylem gerçekleştirir. "Onun babası da böyleydi, babasının babası da" ifadesiyle babanın yasasının erkekler için hazlar silsilesinde bir sınır teşkil ettiğini ifade eder. Yani erkeksi yapının sınırı, babanın yasasıyla ve tamamen fallik işlev tarafından belirlenmiştir. Yaşlı kadın, filmdeki erkeklerin sadece kendi babalarının yasası tarafından kuşatıldığını deşifre etmiştir. Bu yönüyle, yaşlı kadının dili mizah ve kahkahayla sarstığı bir noktada seyircide fallusun işlevinin geçersizleştirdiğini hissettiren bir duygu yaratır gibidir. Bu noktada yaşlı kadının gülmesinin simgeselle olan ilişkisinin nasıl kurulduğuna bakabiliriz. Bergson'da, gülme bir toplumsal düzeltme ve iyileştirme faaliyeti olarak açığa çıkar. Bir anlamda topluma karşı gösterilen sorumsuzlukların öcü gülme aracılığıyla alınır (2013, pp.137-139). Yani Bergson'da gülmeye toplumsal sistemin devamlılığını sağlayan bir misyon yüklenir ve simgesel düzen gülmeye izin verdiği ölçüde devamlılık kazanabilir. Ancak yaşlı kadının gülüşünün Bergson'un ifade ettiği gülmeye benzemediğini aksine yasaya karşı alaycı bir gülme olduğunu iddia edebiliriz. Barry Sanders, gülmeyi devlet için tehlikeli olarak gören Platoncu anlayışa karşı, alaycı gülüşü yasanın yerine geçen ve kendi yasasını yazan bir yaklaşımla ele alır. Ona göre; alaycı gülüş iktidarı merkezden alarak, bireylere dağıtma işlevi görür (2019, pp. 116-119). Yaşlı kadın "bunları ciddiye almayacaksın, hepsinin içine tüküreyim" derken eril yasayı alaya alarak, kendisini bir yasa olarak ortaya koyar ve onları yargılar. Kahkaha sesi olarak gerçek bir kez daha simgeselin içinde yarık açarak ses olarak kendini gösterir.

Sonuç

Lacan'ın psikanalize yaptığı en önemli katkılardan biri, babayı sembolik bir boyutuyla ele alıp, toplumsallaşmanın ve özneleşmenin kurucu ilkesi olarak ortaya koymasıdır. Bu kurucu ilkenin, paternal bir metafor olarak ortaya çıkması önemlidir. Toplumsal öznenin kurucu ilkesi olarak paternal bir yasayı ortaya koymak, simgesel ilişkiler ağının nasıl oluştuğu ve paternalin etkilerinin nasıl görünüm kazandığını, yani fallosantrizmin simgesel işleyişini anlamak açısından çok boyutlu bir tartışmayı mümkün kılar. Bu yönüyle *Beş Vakit* filminin, Lacan'ın babanın adı, fallus, simgesel düzen, büyük Öteki ve gerçek kavramlarıyla okunabilecek bir simgesel ilişkiler sisteminin iyi bir örnekleme olduğu sonucuna varılmıştır.

Filmde görüldüğü üzere, simgesel düzen Lacan'ın ilksel gösteren dediği babanın yasası üzerinden kurulur. Kuşaklar boyu devam eden simgesel ilişkiler, paternal yasa tarafından hem birey hem de toplumda dil/söylem aracılığıyla sürdürülür. Bu yüzden büyük Öteki, öznenin öğrenmek zorunda olduğu bir dil olarak; Tanrı, devlet, ahlak, yasa olabileceği gibi ebeveyn de olabilir. Filmin bilinçdışı öğeleri rüyalar, tökezlemeler, sakarlıklar, öksürükler, bakışlar, sesler bu dile tabi olurken; yabancılaşan öznenin simgesele kaydının bastırılmış öğeleriyle aynı zamanda simgeselin hem yapıcı hem de altını oyucu bir işleve sahiptirler. Özneleşme uğruna kendi bölünmüşlüğü ve yabancılaşmasını göz ardı etmek zorunda kalan bireyin trajedisini, bu noktada ortaya çıkar. Yasanın zorlayıcılığı ve içsel tutarsızlığı öznedeki gerilim hissini artırır. Çünkü gerçek bir yerlerden sızar gelir ya da bir fotoğraf flaşı gibi insanın yüzünde bir anda patlayıverir. Bizi sonuca getiren yer, bu yarık ve gediklerdir. Özneleşme için simgesel düzene geçiş işlemi gerekli ise, gerçek bize ne söylemektedir? Radikal bir ötekilik olarak gerçek, sosyo-simgeselin sınırında bilinemeyendir. Dil öncesi tamamen gerçek bir halde oluşumuz, dile tabi oluşumuzla bozulur ve hazlarımızı toplumsalın kabul edebileceği, yani normal bulabileceği bir duruma getiren simgeselin içine girdiğimizde, bu gerçeğin silinemeyen ve adlandırılmayan küçük parçası kalır geriye. Filmde bu yüzden ebeveynlerin, bütün o tarif edilemez boşluğu kendi tasarımlarıyla doldurmaya çalışmalarına rağmen, ellerinden kaçan bir şeyler vardır. İmam babanın öksürüklerle hiç ezan okuyamaması gibi, babalık hakkında cemaate vaaz vermesine rağmen kendi çocuğunun onu rüyasında ölü görüp sevinmesi, kendi çocuğunun doğumunu izlerken ağlayan Zekeriya'nın o duygulu sahnesine eşeğin anırma sesinin ve oğlunun delici bakışlarının eşlik etmesi, yatağında uyuması beklenen çocukların sürekli beklenmedik, izbe yerlerde uyuması gibi... Bütün bu bireysel hikayelerin toplumsalla ilişkisi, gerçeğin bütün düzenlemelerin ortasında yapısal olarak kurucu, ama aynı zamanda gedik açıcı bir direnme noktası ve kıvılcımı olarak algılanıp algılanamayacağı meselesini önemli kılar. Bir baba gibi, devletin de, yasaya tabi kılmaya çalıştıkları konusunda emin olmak isterken, bütün yasaklara rağmen elinden hep kaçan şeyler vardır. Hala direnenler ve gerçeğin çağrısına kulak verenler vardır. Paternal yasa kim ve ne olursa olsun, onun tarafından simgesel anlamda, yani tüm hazzından feragat edip, dile tabi olan kastre edilmiş kadınlar ve erkekler olarak Lacancı anlamda feminen yapının ve gerçeğin bir kaçış olabileceğini düşünebiliriz. Zorunlu olarak simgesel evrenin içinde ama aynı zamanda sınırında olabilmeye ihtimali, buralardan doğabilecek bir kaçış imkanı ile yakalanabilir gibidir. Reha Erdem'in filmde paternal yasanın eleştirisine kapı aralayacak birçok unsur olmasına rağmen bir değişim olasılığına değinmediği sonucuna ulaşılabilir. Filmde fallusa sahipmiş gibi davranan erkekler açısından eksikliğin aşırılıkla telafisine girildiği, iktidarı yürütmek için fallik nesnelere ihtiyaç duyan erkeklerin simgesel olarak hadım edildikleri, çocukların simgesel yasa ile gerçeğin gerilimleri arasında acı çektikleri sahneler paternal yasayı sorgular. Ancak bu yasanın değişme ihtimalini besleyen umut veren bir son yoktur. Hasta olan babasının ardından hissettiği öfke ve suçluluk gibi duygularla bir kayanın başında ezan sesi eşliğinde ağlayan Ömer vardır. İlk ezanla başlayan simgesel evren, döngüsel bir şekilde kendi üzerine kapanarak klostrofobik kapalı bir evren kurar gibidir. Filmde bu yasayı mizah yoluyla eleştiren yaşlı kadın dışında, eyleme geçen, soru soran, hesap soran, iktidarların meşruluğunun kaynağını sorgulayan hiç kimse yoktur.

Yani filmde Lacancı histeriğin söylemine sahip olan bir karakterin izine rastlanmamıştır. O çocuklar bir gün büyüyecek ve babalarına benzer babalar olacak imasıyla film, bir çocuğun ağlamasıyla karamsar bir sonla biterken, biz gerçeğin yankısının her yerde duyulduğu, her yere sızdığı bir dünyada histeriğin söylemine daha çok ihtiyaç duyduğumuz duygusunun filmin kapalı evreninden çıkış için tek alternatif olabileceği kanaatindeyiz.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti:

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

Atay, Ö. (Yapımcı) & Erdem, R. (Yönetmen). (2006). *Beş Vakit*. [Sinema Film]. İstanbul: Atlantik Film.

Aydın, Ö. (2013). Reha Erdem Sinemasında Büyüme Sancısı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Barkot, Z. (2013). 1990 Sonrası Anaakım Hollywood Sinemasında Özne, Arzu ve Temsil İlişkisi: Temsil Krizinin Sınırları ve Alternatif Arayışları. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Bergson, H. (2013). *Gülme*. T. Güner (Çev.). İstanbul: Mitra.

Bowie, D. (2020). *Lacan*. V. Şener (Çev.). İstanbul: Alfa.

Connell, R. W. (2015). *Erkeklikler*. N. Konukçu (Çev.). Ankara: Phoenix.

Çelikaslan, Ö. (2008). Türk Sinemasında Taşra ve Çocuğun Temsili: Kasaba (1997), Masumiyet(1997) ve Be Vakit(2005)". (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Deleuze, G. ve Guattari, F. (2012) *Kapitalizm ve Şizofreni: Anti-Ödipus*, F. Ege, H. Erdoğan, M. Alpyiğit (Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm.

Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2016). *Filmlerle Sosyoloji*, S. Ertekin (Çev.). İstanbul: Metis.

Faraci, F. (2009). Cinsel İlişki-sizlik. B. Kemalöğlü (Çev.). Yeşim Keskin (Ed.). *Lacan Seçkisi* içinde (s. 599-600), İstanbul:Monokl.

Fink, B. (2020). *Lacancı Özne*, K. Güleç (Çev.). İstanbul: Encore.

Freud, S. (2012). *Totem ve Tabu*, H. İlhan (Çev.). Ankara: Alter.

Freud, S. (2014). *Uygarlığın Huzursuzluğu*, H. Barışcan (Çev.). İstanbul: Metis.

Gadamer, H. G. (1976). *Philosophical Hermeneutics*. David E. Linge (trans. and edited by). Berkeley: University of California Press.

Gallop, J. (1982). *Feminism and Psychoanalysis : The Daughter's Seduction*, London: Palgrave Macmillian.

Golan, R. (2006). *Loving Physcoanalysis: Looking at Culture with Freud and Lacan*. Jonathon Martin (Trans.). London: Karnac Books.

Güven Akdoğan, Ö. (2019). Popüler Sinemada Oedipus: Vay Arkadaş ve Düğün Dernek'te Babalar ve Oğullar Üzerine. *Sinecine*, 8(1), 79-97.

Güven Akdoğan, Ö. (2018). Babalar ve Oğullar: Ahlat Ağacı Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi. Sayı: 47. 369-385.

Homer, S. (2016) *Jacques Lacan*. A. Aydın (Çev.). Ankara: Phoenix.

Lacan, J. (1994). *Fallusun Anlamı*. S. M. Tura (Çev.). İstanbul: Afa.

Lacan, J. (2005). *Ecrits*. A. Sheridan (Trans.) London: Routledge.

Lacan, J. (2006). *Ecrits*. B. Fink (Trans.). New York-London: W.W. Norton & Company Press.

Lacan, J. (2014). *Baba-nın-Adları*. M. Erşen (Çev.). İstanbul: Monokl.

Lacan, J. (2017). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. N. Erdem (Çev.). İstanbul:Metis.

Lacan, J. (2020). *Yine/Hâlâ*. M. Erşen (Çev.). İstanbul: Metis.

McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış, Z. Özen Barkot (Çev.)*. İstanbul: Say.

McGowan, T. ve Kunkle, S. (2014). Giriş:Film Teorisinde Lacancı Psikanaliz. Y. Ertuğrul (Çev.). Todd McGowan ve Sheila Kunkle (Ed.). *Lacan ve Çağdaş Sinema* içinde (s. 9-28), İstanbul: Say.

Mitchell, J. (2000). *Psychoanalysis and Feminism*. New York: Basic Books.

Mulvey, L. (2010). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. N. Abisel (Çev.). Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu (Der.) *Sinema:Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde (s. 211-213)

Nasio, J. -D. (2009). Jacques Lacan Kuramının Genel Kavramları. A. Karakış (Çev.). Yeşim Keskin (Ed.). *Lacan Seçkisi* içinde (s.51). İstanbul: Monokl.

Oduncu, P . (2018). Roman Polanski'nin Apartman Üçlemesine Psikanalitik Bir Bakış . SDÜ İFADE,1(2),92-120.Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduifade/issue/45431/569861>

Özdoyran, G. (2019). Köpek Dişi Ya Da "Mülklerin En Tehlikelisi" Olarak Dil. *SineFilozofi Dergisi*. Özel Sayı. 605-622. DOI: 10.31122/sinefilozofi.517490.

Salman, S. (2018). Psikanalitik Yaklaşım Açısından Baba-Oğul İlişkisi: Gişe Memuru ve Beş Vakit Filmleri . *SineFilozofi* , 3 (5) , 145-159 . DOI: 10.31122/sinefilozofi.354020 .

Sanders, B. (2019). *Kahkahanın Zaferi*. K.Atakay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Segal, L. (1992). *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*. V. Ersoy (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Somay, B. (2010). *Bir Şeyler Eksik: Aşk, Cinsellik ve Hayat Hakkında Bilmek İstemediğimiz Şeyler*. İstanbul: Metis.

Sönmez, Ö. (2019). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Taşradaki Erkek Çocuklarının Erkeklik Performansları: *Beş Vakit* (2005), *Bal* (2010), *Sivas* (2014). (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Okan Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Stavrakakis, Y. (2009). Öznellik ve Örgütlü Başka: Simgesel Otorite ve Fantazmatik Jouissance Arasında. S. A. Bayram (Çev.). Yeşim Keskin (Ed.). *Lacan Seçkisi* içinde (s.502-504). İstanbul: Monokl.

Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.

Vardar, N. (2018). Zeki Demirkubuz Filmlerine Lacancı Bir Yaklaşım, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Maltepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Zizek, S. (2008). İdeolojinin Yüce Nesnesi. T. Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.

Zizek, S. (2012). *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İsteddiğiniz Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her Şey*. B. Erdoğan, İstanbul: Agora.

Zizek, S. (2016). *Hiçten Az*. E. Ünal (Çev.). İstanbul: Encore.

Zizek, S. (2019). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. T. Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.

-Research Article-

A Deleuzian Look on Tony Gatlif's Accented Cinema

Ahmet Oktan*
Almila Nur Berilgen**

Abstract

This study aims to discuss Tony Gatlif's "accented cinema", which deals with the lives of minorities and nomads and the reflexivity brought by these lives in many of his films, in terms of philosophical expansions. The unique style which the director builds by using cinema's means about being a Gypsy or from an ethnic minority while opening the majority to questioning transforms the film-watching experience into a specific intellectual adventure. In Gatlif's approach, which includes elements that coincide with Hamid Naficy's definition of "accented cinema", nomadism emerges as a minor element and, nomadic Gypsy communities, inside all the inhabitants of the world, display a minor existence. This philosophical reflexivity in Gatlif's films, which is similar to Franz Kafka in terms of masterfully presenting words of a minor community, is examined by focusing on, Latcho Drom (1992), Gadjó Dilo (1997), Exils (2004), Transylvania (2006) and Korkoro (2009) films. Questions like revealing reflexivities in terms of the director's accented images and what these elements mean on account of difference and minor cinema debates form the film analyses' basic questioning fields and the obtained findings are discussed by taking reference to Gilles Deleuze and Felix Guattari's concepts who see cinema as a philosophical perception and thinking activity. In this context, Deleuze and Guattari's ontology of difference and minor cinema approach is the intellectual background of this study to be made on Gatlif cinema.

Keywords: "Minor cinema", "accented cinema", difference, nomadism, deterritorialization.

*Assoc. Prof. Dr., Ondokuz Mayıs University, Faculty of Communication, Samsun, Turkey.

E-mail : ahmet.oktan@omu.edu.tr

ORCID : 0000-0002-2618-2127

DOI: 10.31122/sinefilozofi.889331

**Ondokuz Mayıs University, Institute of Social Sciences, Samsun, Turkey.

E-mail : almilanur.berilgen@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3691-7270

DOI: 10.31122/sinefilozofi.889331

Oktan, A., Berilgen, N.A., (2021). A Deleuzian Look on Tony Gatlif's Accented Cinema. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) . 312-329. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.889331>

-Araştırma Makalesi-

Tony Gatlif'in Aksanlı Sinemasına Deleuzyen Bir Bakış

Ahmet Oktan*

Almula Nur Berilgen**

Özet

Bu çalışma, azınlıkların ve göçebelerin yaşamlarını ve bu yaşamların getirdiği düşünömselliği pek çok filminde konu edinen Tony Gatlif'in "aksanlı sinema"sını felsefi açılımları bağlamında tartışmayı amaçlamaktadır. Yönetmenin, filmlerinde, Çingene ya da etnik bir azınlıktan olmak üzerine sinemanın araçlarını kullanarak inşa ettiği özgün üslup, majör olanı sorgulamaya açarken, film izleme deneyimini kendine özgü bir düşünsel serüvene dönüştürmektedir. Hamid Naficy'nin "aksanlı sinema" tanımlamasıyla örtüşen unsurlar da barındıran bu yaklaşım içerisinde göçebelik; minör bir öge olarak ortaya çıkmakta ve tüm dünyanın yerleşik halklarının içerisinde göçebe Çingene toplulukları da minör bir varoluş sergilemektedirler. Minör bir topluluğa ait sözün ustalıklı bir biçimde sunulması açısından Kafka ile benzerlik gösteren Gatlif'in filmlerinde yer bulan bu felsefi düşünömsellik, yönetmenin Latcho Drom, Gadjö Dilo, Exils, Korkoro ve Transylvania filmlerini merkeze alarak incelenmektedir. Yönetmenin aksanlı imajları bağlamında açığa çıkan düşünömsellikler ve bu unsurların fark ve minör sinema tartışması bakımından ne ifade ettiği gibi sorular, film analizlerinin temel sorgulama alanlarını oluşturmaktadır. Elde edilen bulgular, sinemayı felsefi bir duyuş ve düşünüş etkinliği olarak gören Deleuze ve Guattari'nin kavramları referans alınarak tartışılmaktadır. Bu kapsamda Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin fark ontolojisi ve minor sinema yaklaşımları, Gatlif sinemasına yönelik yapılacak incelemenin düşünsel arka planını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: "Minör sinema", "aksanlı sinema", fark, göçebelik, yersizyurtsuzlaşma.

*Doç.Dr, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Samsun, Türkiye.

E-mail : ahmet.oktan@omu.edu.tr

ORCID : 0000-0002-2618-2127

DOI:10.31122/sinefilozofi.889331

**Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun, Türkiye.

E-mail : almulanur.berilgen@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3691-7270

DOI: 10.31122/sinefilozofi.889331

Oktan, A., Berilgen, N.A., (2021). A Deleuzean Look on Tony Gatlif's Accented Cinema. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) . 312-329. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.889331>

Introduction

Commemorating cinema together with philosophy, studies approaching cinema as a kind of philosophical act have recently increased, but there has been a close relationship between the art of cinema and philosophical thought for a long time. Efforts to direct the audience to intellectual inquiries through cinematic images, and the transformation of images into means of thought creation have been the concerns of many leading directors in the history of cinema. Thinking through cinematic images, intellectual questioning carried out using cinematic language instruments, while expanding the meaning-making capacity of cinematic codes unlimitedly on the one hand; on the other hand, the philosophical concepts and intellectual expansions are inquired through images; and interactions, parallelisms, and commonalities are built between these two fields advancing in their own lines in terms of making sense of existence.

French director of Algerian descent, Tony Gatlif's works, which handle Gypsies' or nomads' lives that try to survive their existence inside major societies and cultures in various intellectual inquiries, are the distinct examples of philosophizing by way of cinematic images. In many of his films, Gatlif, issues minorities, and nomads' lives and the reflexivity these lives bring. Opens the major one to question with his unique style, which he built using cinematic means in the context of being Gypsy or from an ethnic minority. In Gatlif's approach, which includes elements that coincide with Hamid Naficy's definition of "accented cinema", nomadism emerges as a minor element and, nomadic Gypsy communities, inside all the inhabitants of the world, display a minor existence. In this respect, Gatlif's approach largely overlaps with the "minor cinema" conceptualization which Gilles Deleuze emphasizes as "modern political cinema" in the book *Cinema 2: The Time Image* (1997), derives from the "minor literature" approach that Deleuze and Felix Guattari define in the context of Franz Kafka's works. This study, which aims to question what kind of intellectual expansions are ensured in terms of a possibility of a minor becoming through cinematic images of Tony Gatlif over a sample chosen from the films of the director that concentrate on nomadism; focuses on this inquiry both in terms of the signs the director present through the images, and, usage of cinema's opportunities while generating these images.

In the study, at first, the accented features of Gatlif cinema, which is evident in terms of nomadism, will be examined briefly, related with the director's own biography, and tried to understand Gatlif's approach regarding nomadism and minor becoming. In the upcoming parts of the study, the philosophical reflexivity found in Gatlif's films that show similarities with Kafka in terms of presenting the words of a minor community masterfully is examined by focusing on Gatlif's *Latcho Drom* (1992), *Gadjo Dilo* (1997), *Exils* (2004), *Transylvania* (2006) and *Korkoro* (2009) films. It is discussed how nomadism and the process of nomadization make sense by focusing on both the elements that define the characters and the journeys they make in the space. In this discussion about the transformation processes of the characters, their relations with each other, places, cultural elements, and nature are also included. It is researched how language, music, dance, places that make up the different aspects of the phenomenon of nomadism are interpreted, and what choices are made regarding the language of cinema. All these elements are tried to be interpreted as instruments of Gatlif's philosophical discussion on nomadism.

In this context, Hamid Naficy's conceptualization of "accented cinema" and Gilles Deleuze and Felix Guattari's ontology of difference and minor cinema approaches constitute the intellectual background of the analysis to be made on Gatlif's cinema. Reflexivities revealed in the context of the director's accented images and the questions of what these elements mean in terms of difference and minor cinema discussion constitute the main areas of inquiry in film

analysis and the findings are discussed by taking reference to Deleuze and Guattari's concepts who see cinema as a philosophical perception and thinking activity.

Accented Voice of Tony Gatlif Cinema

Tony Gatlif, whose real name is Michel Boualem Dahmani, was born in Algeria in 1948 to an Andalusian mother and an Algerian father. Gatlif, who grew up in a gypsy community near Casbah, migrates during Algeria's war of independence and settles in France. Gatlif, who is a musician, writer, poet, and director that multi-cultural, multi-identity, too much on-the-move to not to be placed under singular/constant identities, continues in a Gypsy and nomadic culture, just like his characters.

As Altun points out, Gatlif, with the gypsyism he adopted in ethnic and culture, turns his camera to the subalterns, the quieted, the oppressed, the angry, and most of all, the gypsies (Altun, 2016, 203). In a sense, the director voices his own story through the nomads/angers that he places at the center of his narratives: "I go spontaneously towards people like me" (Vanderschelden, 2014, p. 111). Gatlif, often, does not purport to speak out for and to represent the nomads or the angry who experience the traumas caused by post-colonial displacement and a kind of ethnic and cultural sticking in between in the diaspora; break away from the context they belong to due to the economic, political or ethnic strains of the major's hegemony, or define nomadism as a vital strategy. He expresses this approach in an article about *Indignados* film as "I've always been attached to people who rise up. I share the beliefs of all these people who are struggling, I am with them... I am not one of their representatives, I am an outrage from within them. And no one is their representative" (Gatlif, 2012).

Just as Gatlif himself is a nomad, in his films, the phenomenon of nomadism constitutes the main theme of the narratives. In an interview given in 2006, he describes his cinema in these words: "What I like are feelings, being on the road, discoveries... To me, cinema is taking people on a journey, but to a disordered one" (Çakan, 2009). In different films, Gatlif focuses on different types and different phases of migration. As in the example of *Djam*, although the process that causes migration is handled in a few films, Gatlif mostly focuses on the phenomenon of migration as a process. Many of his films, such as *Gadjo Dilo*, *Latcho Drom*, *Transylvania*, *Mondo*, *Korkoro*, *Exils*, begin when the main characters are on the brink of a migration or a journey, or they are inside the process of migration/journey and the characters are often in a quest. In films such as *Wengo* (2000), *Geronimo* (2014), *Swing* (2001), the narratives are based on characters who experience the post-migration process, but although there is a kind of spatial settlement in these films, the cultural and mental migration process has not been completed.



Images 1: Migration and journeys are important visual elements in Gatlif cinema: Scenes from *Exils*.

These films have the characteristics of Accented Cinema with their migration-related features. In his book titled *An Accented Cinema*, Hamid Naficy states that Gatlif discovered his own “hybrid voice” after assuming his Gypsy identity (Naficy, 2001, p. 98) and presents his films as examples of the definition of accented cinema. Writers such as Sylvie Blum-Reid (2008), Andrew McGregor (2008), Isabelle Vanderschelden (2014) also discuss Gatlif cinema within accented cinema in terms of nomadism, deterritorialization, cultural metissage, or hybridism. Naficy divides the accented filmmakers into three main groups; exiled, diasporic, and post-colonial/ethnic identified filmmakers. Naficy classifies exile as an individual; diasporic as a collective experience. In the films of ethnically identified filmmakers having a dual identity or hyphenated identity, comprises the main area of inquiry. According to Naficy, this triple definition, in which accented filmmakers are classified, is inseparable from each other by precise lines. Naficy states that the point of originality may be evident in the way directors perceive and experience displacement (Naficy, 2001, pp. 11-17). Though Gatlif’s place in this triple distinction of Naficy, who brought to classify the accented filmmakers, cannot be sharply drawn; it would be accurate to say the director creates works that consist of features of these three classifications.

The definition of Gatlif’s cinema within such a category and the intercultural features it carries in terms of its accented features is doubtlessly a discussion worth dwelling on. However, depending on the main purpose of this study, how the director makes sense of the phenomenon of nomadism and Gypsyization and what kind of philosophical expansions this approach provides emerges as a significant question that needs to be discussed.

Nomadism as an Immanent Difference

In Tony Gatlif’s films, migration and Gypsydom are generally defined in two axes. The first of these is the cultural fusion and hybridity rooted in migration, journey, and being on the road. The director emphasizes the significance of Gypsy communities as culture-bearers or as the agents of cultural hybridity with this approach. The multicolored, multi-voiced, and enthusiastic atmosphere reflected in the films is mainly the result of nomadism. The main direction to be focused on the director’s approach on migration is the director’s discussions on the meanings of nomadism. In these films, migration is perceived as a given phenomenon. Except for few examples, it is not emphasized on the cause for migration, the traumas it leads, etc, and nomadism is not negatively processed. Migration is reflected in the films, not as a transition, a journey with a beginning and an end, but as a search for uncertainty, that is, settling into uncertainty. Most of the characters in these films are wanderers. Sometimes they set out for a certain destination, but over time, they settle in migration, become nomads. For example, in *Gadjo Dilo*, Stephane’s father is a wanderer, he himself also wanders with his memory of his father. In *Transylvania*, Tchangalo is a wanderer dealing in gold and silver, sleeping in his car. Zingarina also participates in this life. In *Korkoro*, the family in the center of the story is already a wandering gypsy family. Claude who is actually settled follows them because he is orphaned and at the end of the film, he also becomes a nomad. In *Djam*, Kagurgos and his family leave their homeland due to economic problems and become nomads. In *Exils*, Naima and Zano make such a journey on the route from France to Algeria. Similar stories also exist in films such as *Mondo*, *Latcho Drom*, etc.

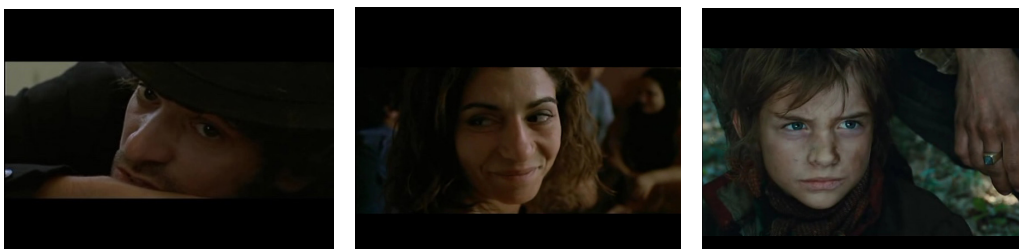


Image 2: Some of Gatlif’s nomadic characters: Scenes from *Exils* and *Korkoro*.

These characters who go on a journey as a part of a certain origin, a culture, a unity; are in search of a defined, certain bond of belonging, related with their own pasts that they can build their subjectivities on. It could be a place, a person, a melody, etc., that enables them to complete the deficiency in their being, make them whole, and construct their meaningful self. It's a singer carrying the memory of a lost father in *Gadjo Dilo*, again the memories of lost parents and a country to be exiled in *Exils*, an ex-lover in *Transylvania*, a family to be belonged to in *Korkoro*. However, the journeys of the characters in space and time throughout the film are experienced as a process that gradually distances them from the person they are at the beginning, alienates them from their own past, and detaches them from the major structures that establish their own identity. Journeys gradually turn into a process in which the characters' languages, clothes, bodies, and thoughts change completely. Each time, it results in completely abandoning the purpose set out or the spiritual position that is sought to be achieved and adopting a nomadic subjectivity (becoming a Gypsy in films).

At this point, the following questions become important: How can it be interpreted that the director making his characters destined to nomadism, in a sense, by purging from all belonging bonds, ethnical, spatial, cultural, etc.? What do these free spirits, whose belonging is to the roads, journeys and therefore do not fit into any of the presented classifications, tell to the audience with their new forms of existence? While thinking on the possible answers to these questions, it should be taken into account that this choice of the director is presented in an affirmative content and that both the cultural differences and the differentiation of the characters from their own essences are shown in a positive meaning in his films. In this context, Gatlif's approach corresponds to the philosophy of difference and nomadic subjectivity that can also associate with the minor cinema approach of Gilles Deleuze, one of the important thinkers of contemporary philosophy, and Felix Guattari whom he worked together on many works.

Positive Perception of Difference and Nomadic Subjectivity

Deleuze and Guattari, who placed the discussion of difference and nomadism on a significant situation in their philosophical approaches, argue that the tradition of western philosophy, rooted in Ancient Greece, negates difference and limits idea creation through with its features such as being based on identicalness, unity, dualist contrasts and producing hierarchies. According to Deleuze and Guattari (Deleuze & Guattari, 2005, p. 18; Deleuze and Parnet, 2007: 13), the philosophy tradition founded on "tree-shaped way of thinking" and the search for essence or reality, tends to define everything on the axis of transcendentalized basic principles, and this confines thought within certain limits. Just like having a starting point of a tree (root) and forming the trunk, branches, etc. through deriving from this root, in other words, defining points of destination, the tree-shaped way of thinking is based on a certain basis or origin, and all the new connections exist in reference to the root. Concepts territorialized on a certain root or essence, fix the meaning and show a tendency to transform the difference via representations into identities. Structures based on power and mind that come into existence within this system of thought, approach negatively to the ideas and tendencies that go further from the center, and for this reason, change and pluralization are hindered.

However, for Deleuze, "concept creation" consists of the essence of the philosophical act. "Philosophy is the art of forming, inventing, and fabricating concepts." (Deleuze & Guattari, 1994, p. 2). From this idea, Deleuze and Guattari (Deleuze & Guattari, 1994; Deleuze, 1994; Deleuze, 2004), put the rhizomatic thinking based philosophy of becoming which is built on the difference being perceived with an affirmative content instead of the idea or subject-centered understanding of truth and major orientations peculiar to western thought that confines thought and life within certain limits.

Deleuze, just like the word tree, also takes the rhizom from the field of Botantics, and contrary to the tree; just as the rhizome not having a certain structure, not having a certain start or finish point, advancing without forming upper connections and by divaricating; rhizomatic

thinking is not built on the essence and has got no certain route. "In contrast to centered (even polycentric) systems with hierarchical modes of communication and preestablished paths, the rhizome is a centered, nonhierarchical, nonsignifying system without a general and an organizing memory or central automaton, defined solely by a circulation of states" (Deleuze & Guattari, 2005, p. 21).

The rhizomatic operation which is based on the randomness of the connections, through deterritorialization¹ and escape points², etc.; takes place as a form of direction to heterogeneity and plurality on the axis of difference. Power-based thinking forms and major structures producing oppression and uniformity, are uprooted, stuttered, and destabilized by being subjected to the deterritorialization process. As the major structures and ways of thinking are eroded, ideas and tendencies that move away from the center of the homogeneities are affirmed. Thus, these tendencies, which open to multiplicity, coincidence, and chaos by leaking through the cracks at the boundaries of the major structures and following bifurcated, proliferating paths and lines of flight; enable "becoming" which is an original perception of the being.

Becoming, in Deleuze's philosophy, corresponds to the state of being, thought, or meaning in an endless transformation. This idea does not base the being on a certain base, essence, or origin. As Akyol Oktan emphasized (2019, p. 307), it corresponds to a state in which thought and being completely getting nomadic, opening to otherness, directing to become more than it is, and liberating from all molar structures by based on molecularity. This idea, which perceives being as nomadism in a smooth flow and a constant state of transformation, also opposes the subject idea which is based on certain integrity and structure. "The biggest hindrance to becoming is subjectivity. Deleuze's opposition to the subject idea involves a general affirmation of becoming. What needs to be done is to think without models, axioms, and facts; to pave the way for thought" (Colebrook, 2013, p. 171).

The approaches of Deleuze and Guattari briefly summarized here, are essentially based on a positive understanding of difference as a minor approach to being. In this understanding, tendencies getting away from the center are affirmed as productive multiplicities, enabling the enrichment of life. Thought In this understanding, tendencies getting away from the center are affirmed as productive multiplicities, enabling the enrichment of life. Contrary to the majorative idea, in this approach, the difference is evaluated on an immanent plane, not as a particular tendency emerging against integrity. As in Deleuze and Guattari's words "The difference is not at all between the ephemeral and the durable, nor even between the regular and the irregular, but between two modes of individuation, two modes of temporality" (Deleuze & Guattari, 2005, p. 262). This is the proliferation of being or thought by differentiation in its own axis and the endless expansion of the difference by constantly repeating. In this approach, which is corresponding to Nietzsche's "eternal recurrence" notion, difference and repetition are the means that lead the idea to becoming, nomadism and liberation.

When viewed within the framework of these discussions, it can be said that the theme of nomadism that dominates Tony Gatlif's films, especially the progression of the narratives in the form of the gradual alienation of the main characters from their own identities; corre-

¹ Deterritorialization, is an approach that pust the codes and meaning systems formed inside a transcendental structure and all artificial identities of the natural ascribed to it by the dominant culture into crisis and alienates the elements to its essence which refer to the major one. By assigning other meanings to these elements, the ideological functioning is being interrupted. (Akay, 2006, pp. 13-15).

² Deleuze and Guattari; talks about three different lines immanent to each other that form a life. These are "molar lines", "molecular lines" and "line of flight" (2005, pp. 197-198). The molar line is related with molar structures, like state-apparatus. Molecular line is a concept that belongs to the field of fragmentation, flexibility, becoming, molecular. The line of flight which in between molar and molecular is the cracks, opening little incisions at the borders of the molar structures and open the being to molecularity. In Deleuze and Guattari's words "line of flight is like a train in motion, it is because one jumps linearly on it, one can finally speak "literally" of anything at all, a blade of grass, a catastrophe or sensation, calmly accepting that which occurs when it is no longer possible for anything to stand for anything else" (2005, p. 198).

sponds to the Deleuze and Guarrati's thoughts of difference as a war machine that leads the being to plurality. Characters' alienation from everything that defines them, their gradually abandon their fixed identities corresponds to a kind of process of deterritorialization. So much so that the characters, who advance into an ambiguous and unpredictable situation by breaking away from everything that defines them, from their clothing to their bodily auras, from the values they bear to the language, also move away from the idea of constructing themselves as subjects and settle in a molecular form of subjectivity.

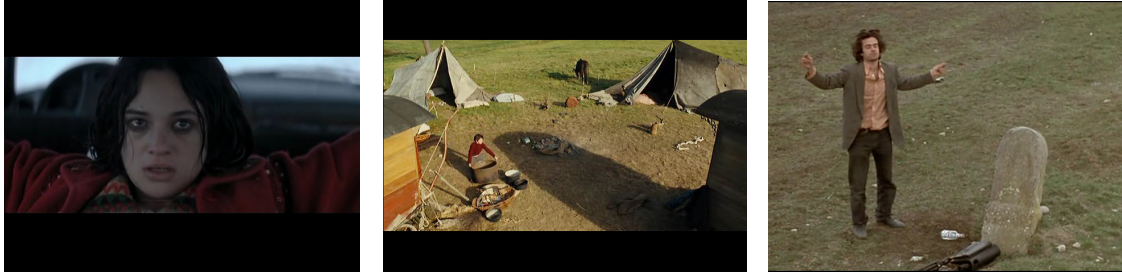


Image 3: *The development of Gatlif's characters takes place in the form of a kind of deterritorialization: Scenes from Transylvania, Korkoro and Gadjo Dilo.*

Deleuze and Guattari, describe such a kind of an irreversible deterritorialization as absolute deterritorialization. According to them (Deleuze and Guattari, 2005: 133), absolute deterritorialization is a liberation progress that opens up new ways which non-returning, bifurcated; and to indefinite probabilities. From this point of view, the transformation of the characters in Gatlif films into nomads can actually be interpreted as a liberation form that opens the characters to endless possibilities, renders the boundaries and obstacles meaningless, transforms them into purer souls in a symbolic sense. When considered in Deleuzian meaning, this situation of the characters fits the state described by the author as "becoming".

On the other hand, the aforementioned emancipation, as Çalıcı has emphasized, can be considered not only as of the emancipation of the human being but also as the emancipation from the human (Çalıcı, 2012, p. 22). It is possible to make sense, within this approach, that almost all of Gatlif's films, the characters' close relations with both domestic and wild animals, the characters' continuous, sometimes even naked, running in the forests, their integration with nature by lying on the ground, water and mud.



Image 4: *Characters who integrate with nature step into being more than themselves: Scenes from Korkoro and Gadjo Dilo.*

Deleuze and Guattari put forward the philosophical understanding that they have established on the axis of the deterritorialization of the major, the positive perception of difference and nomadic subjectivity, which we have also identified in Gatlif cinema, as a minor and political perspective towards life and thought, and they open such an approach to a discussion in the context of literature and cinema. Deleuze and Guattari, classify the minor literature's features which are made in the minor language created inside a dominant language and by deterritorialization of this language in three main topics as; the deterritorialization of language, the politicization of the individual by connecting to the political, and the collective organization of discourse (Deleuze & Guattari, 2020, p. 34). Deleuze, in his book, *Cinema 2: The Time Image* (1997), adapts his minor literature conceptualization in the field of cinema as well. The writer, though he does not exactly define how to adapt the minor idea to the cinema, emphasizes the elements of "minor cinema" by "modern political cinema" definition. Deleuze determines three basic features of this cinema style, made by directors such as Alain Resnais, Jean Rouch Jean-Marie Straub, Yılmaz Güney, Youssef Chahine, Glauber Rocha, Pierre Perrault, and Ousmane Sembene telling the stories of the characters, who living on the margins of society and trying to exist within the various othering policies of public powers. These features are the deterritorialization of existing identities or contributing to form a folk's identity, the blurring of the distinction between private and public spheres, and the proliferation and diversification of public identity (Deleuze, 1997, p. 218). These films that focus on characters aiming to build their own identities and constantly transform the identities of minor communities, seek the possibilities of minor existence in ghettos, camps, or on the edge of major communities.

Continuing a similar quest, Gatlif's cinema gains a minor cinema feature by trying to reveal new ways of thinking through nomadization or Gypsyization. Gatlif, re-interpreting the concepts of difference and otherness in his own style, realizes a minor becoming not by breaking majorative structures, but with a voice from the inside and by stuttering them. The director, perceiving nomadism as a liberation and creation of difference, reveals the opportunities of the minor cinema with both the meanings he produced through cinematic images and his preferences for the language of cinema.

Language as a Border

One of the striking aspects of Gatlif cinema in terms of nomadic becoming and minor cinema is the use of language. Director's films, as a return of nomadism, build up worlds that reflect multiculturalism and bring many languages together. Multilingualism is also a common feature of accented films as they are narratives of journeys across national borders and ethnic coexistences. However, in Gatlif films, most of the time, the language comes up as an element that hinders the communication between characters. Especially at the beginning of the stories, the words anticipated to make characters communicate, consist of sounds that do not have any correspondence among characters. The limitations caused by the language are tried to be eliminated with its deterritorialization and alternative communication possibilities. Languages that have completeness, grammar, a syntax in themselves; become hybridized and alienated from their own system and accent in these films. Singular words used independently from the linguistic rules that complete themselves; are most of the time equipped with meanings close to what they have, but, to a certain extent, are equipped with alienated meanings. Thus, a relationality that goes beyond the boundaries of language becomes possible by deconstructing the language or producing alternatives like music, signs, dance.

In most of the films examined, interactions that cannot be established within the closed structure of the language lead the characters to alternatives. For instance, in *Gadjo Dilo*, even though the protagonist Stephane, at first, tries to communicate with the Gypsies through language, they don't understand each other. In their first encounter, the Gypsy women use this miscommunication situation of speaking a different language to make fun of Stephane. Language appears as a hindrance, a limit in Stephane's first conversation with Izidor, as well.

They begin to understand each other and establish human intimacy, gradually, only by trying ways beyond the limits of language. From this stage on, the faces of the characters begin to be displayed with closer plans, and the expressions on their faces turn into an important tool in the production of the meaning of the film. While that the characters begin to transcend the boundaries offered by the major structures to which they belong, allows the formation of various emotions and refined bonds, the director tends to produce affection-images with his cinematography preferences.

In most of the films, as the narrative progresses, words taken from more than one language are combined, produce an alternative, common language, and the boundaries caused by the language are removed. The deterritorialization of the language and new language practices produced inside a kind of intercultural eclecticism, in a way, corresponds to a process of passing a transnational border. The erosion regarding the language inside Gatlif's deterritorialization machine's operation which nomadizes the characters takes place not only in the form of crossing beyond a cultural border but also becoming meaningless of a unity that establishes the identity of characters. In other words, the alternatives that are tried to be formed by groping to overcome the limitations of the language and make communication possible, are in fact like an inevitable prerequisite of the characters estranging from themselves and establish their new subjectivities in the axis of differentiation from themselves.

The deterritorialization of language, its meaning as a kind of transgression and with positive content, is a condition of going beyond the "subject", which is defined as a form of normality in the view of writers such as Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, and Felix Guattari. Nietzsche, in *Beyond Good and Evil* (2007, p. 35), speaks about an irony related to breaking the grammar to overcome modern subject's reduction of the philosophical universe to the ideas in his mind, forming the being over its own laws, and the dominant perspective by transforming the law that the mind fictionalized in its own self to the reality of the nature. What Nietzsche meant by overcoming grammar is not merely a form of deterritorialization that describes the language. However, grammar in the linguistic sense constitutes an important dimension of this irony, since language has undertaken a founding function in the establishment of the idea of approaching existence with the perspective of law and order, which he basically is in a struggle with. Deleuze and Guattari also attribute a political value to language by establishing parallelism between the grammar of a language and social laws in *A Thousand Plateaus*. In this context, "making grammatically correct sentences is a prerequisite for any submission to social laws for the normal individual" (Deleuze & Guattari, 2005, p. 101). Deleuze and Guattari, in their work, titled, *Kafka: Toward a Minor Literature* (2020), also establish a link between language and the relations of domination and control, and search for a minor becoming as a political attitude in the deterritorialization of the grammar and syntax of the major language.

Considered within the framework of these discussions, the images of language in Gatlif's films are the tools of the director to establish nomadism as a form of political resistance that opens existence to becoming.

Music and Dance as a Rhizomatic Flow

Music, which is the memory of Gypsy in Gatlif films, functions as a narrative element that transcends cultural boundaries, goes beyond the domain of the state apparatus and opens the door to multiplicity by bringing different cultures together in the same spaces. Music is perhaps the most important alternative used in these films to provide such an interaction, as language becomes an obstacle in establishing communication between characters who do not speak the same language. With its nature that transcends cultural boundaries, music allows establishing of bonds that words cannot, to make sense of each other's worlds for the characters, and to establish a dialogic relationship. For example, in *Gadjo Dilo*, the first obstacles caused by language between Izidor and Stephane begin to be overcome when Stephane makes Izidor listen to Nora Luca's song. In addition, in the scene in which Stephane wants to leave Izidor's

house to continue his search, Izidor plays the melodies of his own culture with his violin and convinces Stephane to stay. Stephane's choice to stay and slowly established bonds, change the neighbors' attitude towards this stranger quickly.

Music of different cultures is brought together in a carnivalesque atmosphere by being cut off from their own contexts and often by overlapping melodies, sounds, and dances. In *Transylvania*, *Gadjo Dilo*, *Exils*, *Latcho Drom*, and *Geronimo* and in many films, it is observed that sometimes characters in the scene and sometimes the melodies of different cultures in the music band overlap, jointed to each other and complete each other. For example in *Geronimo*, the director, composes a piece of hybrid music by blending Spanish, French instruments/melodies with a Turkish folk song performed by Aysun Gültekin and with this song, brings together the tension between two different gangs and Flamenco dance.



Image 5: Music and dance remind of the possibility of a non-linguistic relationality: Scenes from *Geronimo* and *Latcho Drom*.

The place of music and dance, which are the best representing elements of nomadic culture in Gatlif films, is almost equivalent to a protagonist. Music and dance in these films are tools that enable the others in the major structures to express the words of the minor and to say something for themselves. These sounds and melodies are deterritorialized by being detached from their context and become an element of alienation that disrupts the sensory-motor mechanism of the audience, an instrument that allows thought to sprout. In *Transylvania*, in the scene where Zingarina helps the old man, the anthem she sings while riding her bicycle, raising her hand as if on a walk ("Forward friends. Forward workers! Forward, comrades! Our red flag crosses borders! Our red flag crosses borders! Long live socialism and freedom!") stutters the narrative, produces a kind of reflexivity by alienating the viewer from the meta-order of the film. Within this preference of Gatlif, founding elements that are immanent to music like time, place, culture, and language all become invalid. Melodies and words that have no connection with the context it is in, derive suddenly from a dialogue related to other topics between the characters. Music and words become rhizomatic, turn into rhizomes.

Gatlif, who is also a good musician, conveys the main idea of many of his films with non-diegetic and aphorism-like words within the music generation. For example, the words heard in a high tone accompanied by music in the beginning scenes of *Gadjo Dilo* and *Exils* movies or the last scene of the movie *Korkoro* are manifestos. The words of the subordinates, outcasts, people looking for their own ways meet the sad and enthusiastic voice of Gatlif's melodies. The music that voices rebellion against the major, authority, oppression, and praises to minor opportunities, peace, life, and democracy; contributes highly to director's cinema, which he built on a small group, in having a political content. The lyrics reflecting the rebellion against the exclusion and violence against Gypsies in *Gadjo Dilo* with the words "God, why am I so dark?", in *Exils*, advise speaking, to inquire:

"We must talk about the ones fading away right away. Now is the time to talk about the ones that make mistakes. We must inquire who fade away. We must inquire the liars that act as if they are democrats. We must talk about the ones fading away right away. We must talk about the ones we lost right away. Now is the time to talk about wrongdoers. We must talk about freedom right away. We need to inquire the ones fading away. We must inquire the liars that act as if they are democrats" (Gatlif, 2004).

To sum up, in Gatlif films, dominant communication models are interrupted by music and dance, and an alternative communication model is established. Thanks to these elements normative values are questioned and an opportunity to look from a different perspective is given to the viewer. From this point, Gatlif cinema, due to the political ingredient it holds in terms of using music and dance, gains a minor cinema feature.

Fluid Spaces

In Tony Gatlif's accented cinema, the characters' existential journeys towards their own past or inner worlds take place in fluid spaces. The areas where the director structures nomadism in his films are often intermediate spaces that transform quite quickly and do not belong to any context. These intermediate spaces, which Naficy emphasizes in the context of accented cinema, and which appear in Gatlif's films as borders, highways, train stations, abandoned vehicles, forested areas, or towns and villages that are not understood to which country or city they belong, are the liberation spaces that produce plurality and nomadism instead of majorative structures.

Space is the fundamental element that builds memory. However, Gatlif's spaces, who basically build his films on forgetting, are almost nomadic. There is no turning back to the same place again in most films. These places where the characters carry out their search in a purged way from their bonds, are almost memoryless like the characters and are the means of erosion of memory, the tendency towards becoming and multiplicity.



Image 6: *Gatlif's spaces draw attention with their heterotopic features:
Scenes from Transylvania, Djam and Exils.*

This aspect of Gatlif's spaces brings to mind Michel Foucault's conceptualization of heterotopia. In his article, titled *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias* (1997) Foucault, describes heterotopia as a kind of in-between space. Heterotopias are areas of intersection that overlap disparate time layers or incompatible spaces. For example, cemeteries that unite life and death, which are impossible to coexist, or museums that allow different time layers to accumulate on top of each other are examples of heterotopias. Moreover, Foucault talks about the kinds and different features of heterotopia. One of the most distinctive features of heterotopia in the author's approach is that it is a transitional space between a site or civilization that exemplifies an oppressive life, and a utopia that describes an ideal life but only exists in dreams. Foucault describes heterotopia as a liberating space from the oppressive, anthropocentric, and exclusionary structure of the site, which provides a distance from the site. Just as heterotopia is an in-between space that allows the establishment of utopian dreams that can be an alternative to the site, in Gatlifin's films, characters who go beyond their major identities are also in a kind of search in these spaces.

Foucault, in his article, emphasizes that one of the features of the heterotopia is, ephemerality (Foucault, 1997, p. 7). Stavrides also emphasizes that heterotopias "are as places of discontinuity, cracks in the moulding classifications of space and time, as irregular fragments of space and time come together in the processes that provide a place to emergent social relations" (Stavrides, 2016: 158). Places in Gatlif's films have similar characteristics in terms of both transforming continuously and establishment cinematographic presentation on the axis

of speed. Because the stagnation of the space will bring the transformation of life into a permanent system and losing its liberating potential. In this aspect, heterotopia resembles Deleuze's "becoming nomadic" concept. Gatlif's heterotopias, in a way, are the spaces of flight that enable Deleuzian nomadic subjectivity. The characters, who have turn into nomads, move to ambiguities whose direction, target, and time are uncertain via the paths that open and bifurcate in heterotopic spaces.

Carnavalesque and Dialogical Relations

Characters in Gatlif cinema live in a carnivalesque atmosphere related to being multi-voiced, multicolored, multi-cultured which is brought about by Gypsy culture and nomadism. Carnavalesque elements become plural, especially in parallel with the characters' alienation from their own past and becoming nomadic. The narrative, in which music, clothes, and dances intertwine, becomes polyphonic, complicated, and sometimes even schizophrenic, gradually gains the appearance of a carnival. While the life strategies of the characters based on their own reality and logical integrity lose their functionality, the states of consciousness give way to confusion, the state of the subject to hybridity, the bonds of belonging to nomadism, in short order to carnivalesque.

Michael Bakhtin, one of the important critics of literature, (2001, p. 238) defines carnivals as liberating spaces. According to Bakhtin, while the nobles, the rich, the poor, people from different social classes come together in the carnival, the distances between people are suspended. While leaving their own identities temporarily in carnivals, people who are separated in their usual lives by impervious hierarchical obstacles, interact with each other in carnivals. Instead of hierarchies and inequalities, more relational, in Bakhtin's words, dialogic relations are established. This form of relationship corresponds to a conciliatory and democratic interaction that emphasizes interaction and equivalence with the other.



Image 7: In most of Gatlif's films, order gives way to carnivalesque: Scenes from *Gadjo Dilo* and *Transylvania*.

In Gatlif films, non-human beings also play an important role in the establishment of such an interaction and the formation of the carnivalesque structure. It is not only languages, places, characters, or music that are taken out of context in these films. Animals go through a similar fate. Animals, which are constantly included in the narrative with their voices and images, and the bonds they form with people in films, on the one hand, reflect an attitude that affirms difference and prioritizes a dialogic relation between species, and sometimes they are included in the film as a surprise element that brings randomness and uncertainty to the agenda. For example, a bear suddenly appears in an unexpected place in a town in *Transylvania*.

In terms of perceiving being on an axis of posthuman plurality, the interactions of characters with nature are also noticeable. Such that, in most of these films, people are seen as integration with the forest, soil, rotten leaves, rain, ponds, animals, and such elements. In these films, there are scenes in which the camera pans followed the characters running, sometimes naked, among the trees. This preference of visualization, which increases the sense of speed, and emphasizes freedom, is used to describe the liberation brought about by the nomadism that Gatlif generated through his characters and the interaction with nature. Such elements also voice an alternative to anthropocentric comprehension due to their dialogical relations with nature.

Visualization Strategies and Cinematic Searches

Minor cinema composed by Tony Gatlif with themes such as deterritorialization of the major and stabilities through stuttering; nomadism approach built on difference and repetition axis in terms of Deleuzian difference ontology; placing carnivalesque instead of oppression, order, and hierarchy; pursuits of characters in heterotopic spaces are valid in terms of chosen visualization concepts and cinematic language. In this framework, it is seen that the director presents a style of cinema that takes place in the intersection of reality and fiction that oscillates between fiction and reality. The director builds this style of cinema by making both documentary and fictional films, and in terms of the internal structure of his films.

Gatlif's fiction films gain a documentary-like appearance with elements such as the close connection of the subjects with real life, the fact that he plays real people in his films, and his use of real places. Unlike in mainstream cinema, randomness is more prominent than a sequential plot in these films. It is not possible to guess what will happen next scenes as in real life. In this sense, in these kinds of films, there is a pursuit of kind of a reality or a meaning. From this point, he designs the fictional world in an approach resembling the relationship that French New Wave directors established between daily life and film space.

Another aspect of Gatlif's search for reality is the use of cameras. In these films, just like the characters, the camera is also in search of. The camera is often mobile; walks around characters, focuses on the faces, instruments, hands, feet. At this point, there is a style similar to the Dogma movement in terms of establishing the camera language on the search for reality.

From this aspect, as in Siegfried Kracauer's "redemption of physical reality" description (1997), he tries to find hidden meanings in details that the viewer cannot with a naked eye by using close-ups, and by overflowing beyond the dominant view's perception and transforming the look; thus he tries to generate meanings. It creates an alienating effect by suddenly moving from general plans to faces, making jumping transitions, and forces the viewer to think about what they see. For example, at the beginning of the movie *Transylvania*, the camera passes through the villages and rural areas with very fast scrolls, the close-up and still images of the people living there suddenly cut this rapid flow and the meanings reflected on human faces among the rapid transitions of spaces create a flash effect.

In these films, the staging does not take place by using general plans, shot-reverse-shot, over the shoulder shots in order. The randomness that drives the events also determines the frames. In this pursuit, the camera often views the faces. Frequently, faces are imaged in close-up, with no headspace, foreheads cut and looking directly into the camera. Even in *Indignados*, the interaction of the children with the camera, and their interacting with the viewers through the camera is enabled. Gatlif seeks the meanings expressed in the body and faces. In these films, there is a preference for cinematography that makes sense of the existence made and displayed on faces, various parts of the body, not in the context of the environment, but in the context of itself. In this respect, close-ups on faces, cuts made from general plans to faces, and causing jumping transitions are elements of Gatlif's unique cinematography.



Image 8: The camera searches for meanings that we are unaware of via close-ups: Pictures from *Latcho Drom...*

In connection with the use of music and dance as an important narrative element in most of the Gatlif films, the feet that dance, walk and run rhythmically are used as if they have a separate existence from the whole of the body, and often without showing who they belong to. This preference implies the theme of a journey, not being bound by the boundaries of a particular place or culture that characterizes the director's cinema. Feet are the machines that enable multiculturalism, cultural hybridity, passing over spatial and cultural borders, passing over stabilities and norms, affirming the difference, and opening the body they belong to a becoming.

The director's cinematic language apart from major cinema narrations and marking minor meanings reflects an original style in terms of building up spaces. The director often visualizes spaces as masterfully framed paintings. Inner journeys of characters that are seen in general plans inside buildings, alleys, electric and phone poles, roads, etc. take place in spaces that are constantly changing and resembling perfect pictures.

The framing of spaces that do not fit into a certain context, often with unfamiliar angles, close or general plans, reveals a rhizomatic and immanent expression in terms of cinematography. The rhizomatic signification of spaces also plays an important role in the establishment of the carnivalesque space that forms the basis for the search of the characters.



Image 9: *In Gatlif's cinematography, photographic images of spaces contain rhizomatic meanings: Scenes from Korkoro and Transylvania.*

Gatlif also presents a unique approach in terms of sound usage. For example, elements such as the overlapping voices in the documentary *Indignatos*, the successive utterance of the same words by both the narrator and different people in the film, and the asynchronous use of the voices of the characters who look at the camera and remain silent exemplify an original approach in the documentary style.

The search for meaning in sounds, extraordinary photographic images of places, faces, parts of the body such as hands and fingers, or close-ups of various objects reminds us of the construction of difference and meaning in an immanent plane in the Deleuzian sense. Through the elements that the self inner meaning is pursued by becoming abstracted from the universe of meaning it belongs to through close and extraordinary shots, the meaning is examined along the difference axis; and a minor cinema style is put forward which centers on plurality, nomadism, and ambivalence through meanings whose belonging bonds are broken off through deterritorialization.

Conclusion

Tony Gatlif, a multi-cultured, multi-identified director, tells the stories of the nomads, gypsies, subordinates, angry people in most of his films, and presents his accented voice which found his origins in his own nomadism through these narrations. Gatlif's characters are free spirits, just like himself, independent of their ethnic identity, whose belonging depends on roads and journeys and therefore do not fit into any of the existing categorizations. Through these characters, the director describes the cultural encounters, intercultural interactions, and

relationality of being on the road, while also establishing nomadism on the axis of moving away from the dominant narratives, fixations, and ties of belonging.

Although the relationship between the nomad and the majorative is sometimes seen in othering, exclusion, and conflict in Gatlif films, the director problematizes the nomadic characters mostly within their own immanent worlds. He handles gypsy or nomadism as a conscious choice and defines the way of expression of nomadism, the enrichment offered by spatial and cultural displacement and hybridization, within a positive perspective of difference in the Deleuzian sense, within the framework of the continuity and affirmation of difference. The director processes nomadism not so much as a traumatic journey between a start and a finish point, but as a way of pursuing form in which the characters transform their own worlds and opening their subjectivities to new possibilities with the differences, they added to themselves.

Tony Gatlif's accented cinema which is characterized in themes such as searches of identity, the journeys for the discovery of original bonds, displacement, forced migration, being intercultural, hybridity, etc. can be evaluated in terms of the director's approach on journey progress and the points reached in these journeys as a minor cinema which deterritorializes the major one, and opens a field to the alternative and becoming.

These narrations take individual stories to the center, take the characters to new and indefinite starts and molecular subjectivities by purging from all bonds that signify themselves, and by moving them away from the molar signification universes which frame them and simply leaves them on the verge of uncertainty. He does not suggest a new way or presents new narrations. This new ontological state which abolishes borders makes meta narrations meaningless, signifies a multi-cultured and dialogical being, corresponds to "becoming" in Deleuzian meaning. Just like Deleuze and Guattari's approach to thought not as a pursuit of reality but as a process of the invention with rhizomatic or nomadic thinking that is situated against the major thinking structures; Gatlif forms a minorative style turning towards the pursuit of the single instead of the universal through the cinema he has built on nomadic becoming. He generates minor lives, trends, pursuits, and ideas through characters that pass beyond the boundaries of the major. He provides political openings by starting from the individual or by telling the story of a group.

Gatlif realizes these minor quests within a unique cinematographic construction, by breaking some of the dominant codes of cinema. Many elements that build the language of cinema, such as story, language, music, words, places, frames, camera movements, editing are different from the majorative usages in cinematic expression. The carnivalesque approach, which makes intellectual inquiries possible, also dominates the language of cinema. In this way, while Gatlif presents an original approach to existence by presenting multiplicity, nomadism, and becoming in a philosophical sense, he also produces a minor cinema with the immanence of his cinema. Thus, he shows that cinema is a form of thinking; it is a field of producing thoughts, concepts, and meaning just like philosophy.

Conflict of Interest Statement

The author certifies that there is no conflict of interest.

The Researchers' Statement of Contribution Ratio Summary:

The authors certify that they contributed to the article with a percentage of 50% and 50%

References

- Akay, A. (2006). "Yersizyurtsuzlaşma Üzerine", *Toplumbilim*, 5, pp. 19-22.
- Akyol Oktan, K. (2019). "Tekillik, İnsan-Sonrası (Post-Human) ve Göçebe Cinsiyetler". E.Baştürk ve B. N. Erdem (Ed.), in, *Dijital Medya ve Toplumsal Cinsiyet- Kavramlar Fırsatlar Sınırlılıklar*, Konya: Litera-Türk, pp. 283-318.
- Altun, H. (2016). "Tony Gatlif'in Sinematografik Evreninde Farklı Veçheleriyle Göçün Temsili", *International Symposium On Migration and Culture*, pp. 193-216.
- Andrew, M. (2008). "French Cinema in Exile: Trans-national Cultural Representation in Tony Gatlif's *Gadjo dilo*", *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 6/2, pp. 75-83.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazular*, Trans. by Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Publishing.
- Blum-Reid, S. (2008). "Away from Home? Two French Directors in Search of their Identity", *Quarterly Review of Film and Video*, 26:1, pp. 1-9.
- Butler, J. ve Athanasiou, A. (2017). *Mülksüzleşme & Siyasaldaki Performatif*, Trans. by Başak Ertür, İstanbul: Metis Printing.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*, Trans. by Cem Soydemir, Ankara: Doğu Batı Publishing.
- Çakan, G. (2009). "Tony Gatlif", <https://www.bagimsizsinema.com/tony-gatlif.html>, Access Date: 15.10.2021.
- Çalıcı, S. (2012). "Deleuze ve Guattari'de Dilin Yersiz-yurtsuzlaşması: Emir Sözcüklerden Terahiler Mantığına", *Journal Of Thinking*, 2, pp. 6-27.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1994). *What Is Philosophy?* New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Trans. by Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2020). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, Trans. by Işık Ergüden, İstanbul: Sel Publishing.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (2007). *Dialogues II*, Trans. by Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*, Trans. by Paul Patton, New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. (1997). *Cinema 2: The Time Image*, Minneapolis: University of Minnesota.
- Deleuze, G. (2004). *The Logic of Sense*, Trans. by Mark Lester with Charles Stivale, London: Continuum.
- Foucault, M. (1997). "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", Neil Leach (ed), in, *Rethinking Architecture: A Reader In Cultural Theory*, London, New York : Routledge, pp. 350-356.
- Gatlif, T. (1992). *Latcho Drom* [Movie], France: K. G. Productions.
- Gatlif, T. (1997). *Gadjo Dilo* [Movie], Romania, France: CNC, Princess Films, Canal+.

- Gatlif, T. (2000). *Wengo* [Movie], France: Princes Films, Arte France Cinéma, Astrolabio Productions S.L., et al.
- Gatlif, T. (2001). *Swing* [Movie], France: Princes Films, Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), Région Alsace, et al.
- Gatlif, T. (2004). *Exils* [Movie], France: Princes Films.
- Gatlif, T. (2006). *Transylvania* [Movie], France: Canal+, TPS Star.
- Gatlif, T. (2009). *Korkoro* [Movie], France: Production Princes, France 3 Cinema, Rhone-Alp Cinema.
- Gatlif, T. (2012). "On Sauve Les Banques, Pas Le People", https://www.huffingtonpost.fr/tony-gatlif/on-sauve-les-banques-pas-_b_1379618.html, Access Date: 15.10.2020.
- Gatlif, T. (2014). *Geronimo* [Movie], France: Princes Films, Région Rhône-Alpes, Canal+, et al.
- Gatlif, T. (2018). *Djam* [Movie], France, Greece, Turkey: Princes Production.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New Jersey: Princeton University Press.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic And Diasporic Filmmaking*, New Jersey: Princeton University Press.
- Nietzsche, F. W. (2007). *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*, Rolf-Peter Horstmann and Judith Norman (Ed.), Trans. by Judith Norman, Cambridge: Cambridge University.
- Stavrides, S. (2016). *Kentsel Heterotopya: Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru*. Trans. by Ali Karatay, İstanbul: Sel Publishing.
- Sutton, D. & Jones, D. M. (2016). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, Trans. by Murat Özbank & Yetkin Başkavak, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Vanderschelden, İ. (2014). "Close-Up: Postcolonial Filmmaking in French-speaking Countries", *Black Camera*, 6/1, pp. 108-123.

-Araştırma Makalesi-

İşgal Edilen Beden, Farklılaşan İnsan Ve Beden Kıyametleri: “The Host” Filmi Üzerine Çokkültürcülük Perspektifinden Bir İnceleme

Mikail Boz*

Özet

Bilimkurgu sinemasında öne çıkan konulardan biri işgalci bir varlık tarafından toplumdaki bireylerin benliğini ve kimliğini yok etmeye dönük çabaları görünür kılan “istila” filmleridir. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yoğunluk kazanan bu filmler, çeşitli ideolojik korkulardan kaynak bularak dünya dışından gelen yıkıcı ve tehditkâr beden istilalarını öne çıkarmaktadır. “Beden kıyameti” türü olarak ifade edilebilecek bu türde filmler, kişinin kendi benlik ve kimliğini kurması kadar ötekiyi imgeleme anlamında önemli bir referans sağlamaktadır.

Bu çalışmada bu türden beden kıyameti motifi Andrew Niccol’ün yönettiği Göçebe (The Host, 2013) filmi üzerinden incelenecektir. Filmde “ben” ve “öteki” dikotomisinden yola çıkıldığı varsayımından hareket eden çalışmada, sosyal bilimlerde öne çıkan yaklaşımlardan “atomculuk” (atomism) “bütüncülük” (holism) eleştirel bir perspektifle film üzerinden ele alınmış, Brian Fay’ın ortaya koyduğu “etkileşimcilik” (interactionism) ve “angajman” (engagement) yaklaşımlarının ortaya koyduğu öteki ile diyalektik bir etkileşimin olanakları film anlatısı ve imgeler üzerinden sorgulanmıştır. Film aynı bedende yaşayan biri işgalci ötekisi insanı iki “ruhun” savaşının getirdiği kimlik ve benlik kargaşası, her iki dünyada da ötekileştirme gibi olguları ortaya koysa da, ütopyayı “eğlenceli” olmadığı için yadsımakta, ötekiyi antropomorfik bir düzlemde hareket ettiği ölçüde “taraf değiştirdiği” zaman kabullenmektedir. Bu bağlamda öteki olmak ve farklılaşmak temelde bir bastırma süreciyle ilintilendirilmektedir.

Anahtar Kavramlar: Beden kıyameti, Benlik, Farklılık, atomculuk, bütüncülük, çokkültürcülük, angajman

*Doç. Dr., Yozgat Bozok Üniversitesi, İletişim Fakültesi Yozgat, Türkiye

E-Posta: bzmikail@gmail.com

ORCID : 0000-0003-4276-1521

DOI :10.31122/sinefilozofi.871820

M. Boz. (2021). İşgal Edilen Beden, Farklılaşan İnsan ve Beden Kıyametleri: “The Host” Filmi Üzerine Çokkültürcülük Perspektifinden Bir İnceleme. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 330-347. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871820>

Geliş Tarihi :31.01.2021

Kabul Tarihi :27.04.2021

-Research Article-

The Occupied Body, Differentiating Human and Body Apocalypse: A Study from a Multiculturalist Perspective on “The Host”

Mikail Boz*

Abstract

One of the prominent subjects in science fiction cinema is the “invasion” films that make visible the efforts to destroy the self and identity of individuals in the society by an alien. These films, which gained intensity after the Second World War, stem from various ideological fears and highlight the destructive and threatening body invasions from outside the world. Films of this type, which can be expressed as the “body apocalypse” or “host-apocalypse”, provide an important reference in terms of imagining the other as well as establishing one’s own self and identity.

In this study, this kind of body apocalypse motif was examined through *The Host* (2013) movie directed by Andrew Niccol. The film is based on the dichotomy of “self” / “other” and “atomism”, “holism”, one of the prominent approaches in social sciences, has been criticized through the film. The possibilities of a dialectical interaction between the self and the other that Brian Fay’s “interactionism” and “engagement” approaches put forward were questioned through the film narrative and images. Although the film reveals phenomena such as marginalization in the cultural universe of the occupier and the occupied, it denies utopia because it is not “fun”. Aliens are accepted as long as they act anthropocentrically, that is, they change sides and join human resistance and give up their will for radical difference from the dominant cultural values of humanity. In this context, being the other and being different is basically associated with a suppression process.

Keywords: Body apocalypse, Self, Difference, atomism, holism, multiculturalism, engagement

*Assoc. Prof. Dr., Yozgat Bozok University, Faculty of Communication, Yozgat, Turkey

E-Posta: bzmikail@gmail.com

ORCID:0000-0003-4276-1521

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871820

M. Boz. (2021). İşgal Edilen Beden, Farklılaşan İnsan ve Beden Kıyametleri: “The Host” Filmi Üzerine Çokkültürcülük Perspektifinden Bir İnceleme. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 330-347. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871820>

Received: 31.01.2021

Accepted: 27.04.2021

Extended Abstract

*One of the prominent subjects in science fiction cinema is the “invasion” films that make visible the efforts to destroy the self and identity of individuals in the society by an alien. As seen in the first examples of H. G. Wells’ book *The War of the Worlds* dated 1898, an alien race far more advanced than the level of development of humanity in such films generally attempts to destroy humanity by embarking on a wide-ranging invasion on the earth. After the Second World War, a sub-genre of sci-fi cinema (one of the first examples is *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956), where alien beings took over human bodies. After World War II, a sub-genre began to develop in sci-fi cinema, where aliens took over the human body, as one of the first example seen in *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956). In these films, an alien race often comes secretly, and it spreads by controlling people’s consciousness and bodies. It is claimed in the literature that these films, which are associated with the political atmosphere of the Cold War period, are rooted in various ideological fears. It is possible to classify these movies as apocalyptic movies. It is not only physical existence and life that are under threat, but also body and identity. Therefore, in this study, these types of invasion movies are considered as “body-apocalypse” or “host-apocalypse”.*

*In this study, this kind of body apocalypse motif was examined through *The Host* (2013) movie directed by Andrew Niccol. The film is based on the dichotomy of “self” / “other” and “atomism”, “holism”, one of the prominent approaches in social sciences, has been criticized through the film. The possibilities of a dialectical interaction between the self and the other that Brian Fay’s “interactionism” and “engagement” approaches put forward were questioned through the film narrative and images. Thus, it becomes important to avoid rigid dichotomies, to think similarity and difference as relative terms, to differentiate by emphasizing learning and development, and to see the multidimensional change in social relations. The multiculturalist approach, which examines individuals not as isolated monads, but as fused and interacting hybrids, asserts a self-reflexive responsibility, suggests engaging with others and being active. In this context, the film was questioned based on the principles put forward by Fay, and the appearance of the interaction with the other in the film was tried to be revealed.*

The film is about the battle of two “souls” living in the same body, one occupant and the other human. The war for this embodiment leads both to question their identity and self. Although the displaceability of body and identity allows social actors to look at their own existence from the outside and question it self-reflexively, the traces of this are not seen much in the film. Skepticism towards others is a dominant element in the film. Towards the end of the film, there is an effort for rapprochement and common language between the parties. The main problem is the suppression of the human consciousness in the captured bodies and the effort of the repressed consciousness to capture their own body and reach a happy ending. On the other hand, the film is skeptical of an alternative and utopian discourse on issues such as the end of war and violence, the healed of nature, the prevalence of courtesy and honesty, which are presented in the background of the occupation at the beginning of the film. Although the film reveals phenomena such as marginalization in the cultural universe of the occupier and the occupied, it denies utopia because it is not “fun”. Aliens are accepted as long as they act anthropocentrically, that is, they change sides and join human resistance and give up their will for radical difference from the dominant cultural values of humanity. In this context, being other and being different is basically associated with a suppression process. What is seen in the film for aliens is that the means of defining their identities with their own criteria are completely taken away. Through the domestication and inclusion of the other, they are forced to join the values of American culture. Although the film presents a creative description of the discontinuity of identity and the loss of the sense of ownership of the body, both at a metaphorical level and for possible situations in the near future, it seems to focus on the anxiety and traumas that the subject will create rather than the new opportunities brought by such disembodification for human and the other. In this respect, it is possible to count the film among anti-utopian works in general.

Giriş

İnsan varoluşunun “doğası”, kişiyi bir “Ben” olarak kodlayacak ve konumlandırarak toplumsal ilişkiler üzerine kuruludur. Canlının anne karnındaki ilk evrelerinde birey belli duyuş ve duyuşlara sahiptir ama düşünce dil olmadığı sürece imgeseldir. Önce anne-baba, sonrasında yakın çevre ve toplum bebekte benlik oluşumunu sürekli destekler; ona çeşitli bilişsel ve motor beceri oluşturacak davranışları öğretir ve tepki bekler. Bununla birlikte bebekte oluşturulmaya çalışan kerameti kendinde menkul soyut bir benlik değil, toplumsal benliktir. Bebek en geniş anlamda, toplum ve evrenle süregelen ilişkiler kuracak zihinsel haritalara sahip olup bunu simgeleştirme yeteneğine kavuştuğunda toplumsal benliği, (bütünüyle icat edilmese bile) benliğin topoğrafik merkezi kurulmuş olacaktır.

Kişinin dünyadaki varoluşu, kendini büyük ölçüde edimlerin sıralılığı yoluyla gösteren zamansallık, hareketin ve oluşun devamlılığı ve yaşamı sarıp sarmalama yeteneği bakımından bireyi toplumsal ilişkilerin merkezinde hissettirecek bir sarmalanma boyutu olarak uzamsallık üzerine kuruludur. Zaman eylemlerin oluşu ve sıralılığı, sürekliliği ve üst üste binmişliğinin hafızada tespitiyle deneyimlenir. Dünyaya bakış kişinin kendini merkezde duyumsadığı bir perspektif ve bunun getirdiği ilişki ağları üzerine kurulmuştur. Böylece birey sadece kendini dünyada sarıp sarmalanmış bir akışın eyleyeni değil, kontrol ve güç eyleyebilen, bir mekânın hükümdarı olarak duyumsar. Bu mekân bedendir. Dünya ile kurulan etkileşimin de öncül kaynakları beden üzerinde artan kontrolün planlanlanmış organize edimlere izin vermesi, kişinin bu türden bir kontrollü eylemler dizisini yaparak kendini yetkinleşmiş, gelişmiş, ilerlemiş duyumsamasıyla ilintilidir. Merleau-Ponty'nin belirttiği gibi “Kendi bedenimi belli tutumlar ve belli bir dünyaya yönelik güç olarak hissedirim” (2020, p. 476). Çoğu zaman gelişmek, yetkinleşmek belli nesnelere üzerinde sağlanan bir kontrol değil, aynı zamanda bu kontrolü dışsallaştıran bedenin eylemleri, organları üzerinde artan denetim ve kontrol ile ilgilidir. Örneğin bir ressamın nesneleştirdiği eser, bir zemin üzerinde boya ve şekillerin işlenebilmesi yanında bu çizim ve kompozisyonu yaratabilecek bir yetenek, el ustalığı kazanımıyla da ilgilidir. Parmaklar üzerinde denetim, onları doğru ve fırça ile uyumlu bir şekilde hareket ettirme, eserin niteliğine göre görme ve duymada bir hassaslaşma/farklılaşma ve motor becerilerin gelişimi bu türden kendini dışsallaştırma ya da “kendini gerçekleştirme” için anahtar görevi görmektedir. Dolayısıyla beden Kartezyen anlayışta “ruh ve beden” olarak bölündüğünde bile salt bir yerleşim yeri değil, ruhun kendini eyleme kattığı, cisimleştirdiği bir mekân olma özelliği göstermektedir. Bu bağlamda kendisini bir bedeni kontrol eden “yazılım”, o bedene eylemliliği veren bir “ruh” ve “öz” olarak kavrama biçimi bedeni bir açıdan yabancılaştırır ona karşı mesafe duygusu yaratırken öte yandan onunla bir sahiplik ilişkisinin gelişmesine yol açmaktadır.

Beden öznenin kendini yapılandırdığı uzamdır. Bu yüzden sinemadaki beden kıyametleri türü (büyük ölçüde yabancı bir uzaylı türün dünyada gerçekleştirdiği istila ve beden kontrolü) çok önemli bir yere sahiptir. İstila edilen sadece beden değil, kendisi de aslında bir bedeni istila etmiş olan ve öznelliğini bunun üzerine kuran bir “bakanın” eyleyen yeteneğinin zayıflatılmasıdır. Bu tür öznenin yerinden edilmesi, özne yerine nesneleşme, konuşan yerine dinleyen, kontrol eden yerine kontrol edilen olma korkusunu dışa vurmaktadır. Çünkü “Bir bedenim olduğu ölçüde, başkasının bakışı altında nesneye indirgenebilirim ve onun için bir kişi olmaktan çıkabilirim veya tersine, onun efendisi olabilir ve ona bakabilirim” (Merleau-Ponty, 2020, p.237). Doğal olarak ötekiye dönük korkuların dışavurumu olarak görülen beden istilasını alt türü, beden, kimlik, efendi köle diyalektiği gibi konularda tartışma imkânı sağlamaktadır. Bu tür kişinin kendine ait olarak duyumsadığı, kontrolünü sağladığını düşündüğü, bir merkez olarak imgeleyip diğer nesnelere yakın uzak, aşağı yukarı gibi boyutlarda değerlendirebildiği bir mekânın/bedenin kaybedilmesiyle ilişkilidir.

Hem ötekiyle bir etkileşim olarak kimlik ve benlik yitimi metaforu hem de yakın gelecekte olası bir beden istilasını biçiminde ortaya çıksın, bu çalışma bilimkurgu sinemasında bir alt tür olarak ortaya çıkan beden istilasının (*body snatcher*) ya da konakçı/beden kıyametinin

(*host-apocalypse* ya da *body-apocalypse*) kimlik ve beden üzerinde olası yıkıcı etkilerine ve olası durumda ötekiyle etkileşimin niteliğine yoğunlaşmaktadır. Sontag'ın vurguladığı gibi bilimkurgu sinemasındaki karakterler sürekli "götürülmeye" karşı mücadele edip insan olma ayrıcalıklarını ve hallerini korumak isterler (2015, p. 293). Bu durum ötekiyle etkileşimi insanlar için bir tehdit olarak ortaya çıkarmaktadır. Fay'ın belirttiği gibi sosyal bilimlerdeki temel sorunlardan biri ötekileri anlamamanın mümkün olup olmadığı, mümkünse bunun nasıl olacağı üzerinedir (2005, p. 179). Bu bağlamda ötekiyle yakın etkileşimin yarattığı sorunlar, sosyal bilimlerde öne çıkan bir yaklaşım olan çokkültürcülük perspektifinden hareketle, Andrew Niccols'un *The Host* (*Göçebe*, 2012) filmi üzerinden ele alınacaktır. Sinema tarihinde beden istilalarını konu alan pek çok film bulunsa da, bu filmlerde istila eden ile istila edilen arasındaki ilişki sınırlıdır. İstila gerçekleşmiş, olmuş ve bitmiştir. İstila edenlerle hala bir bedene sahip olup bunun tehdidi altında yaşayanlar arasındaki mücadele ele alınmaktadır. *The Host* filmi ise beden istilası konusunu beden ve zihnin zorunlu olarak yabancı/öteki kategorisiyle paylaşıldığı bir düzlemde ele alan bir edebiyat uyarlaması sinema eseridir. Bu çalışmada; ötekiyle bir arada yaşamak mümkün müdür? Bedenin kontrol yitimi ve zihnin içindeki çok seslilik insan ilişkilerinde ve ötekilerle etkileşimde nasıl bir etki yaratır? Ötekiyle korku ve kaygı duygularının dışında yeni ve sağlıklı bir etkileşim kurulabilir mi gibi sorular tartışılmış, filmin verdiği mesajlar çokkültürcülük perspektifinden ele alınmıştır. Böylece öteki ile zorunlu olarak aynı zihin ve bedeni paylaşmak durumunda olan insanların verdiği tepkiler incelenmiş, ötekinin (1950'lerde ortaya çıktığı biçimiyle) halen bir tehdit olup olmadığı, tehdit ise bunun ne türde bir tehdit olarak sunulduğu anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda çalışmaya kuramsal bir çerçeve sağlaması bakımından öncelikle beden, benlik ve kimlik gibi kavramlar tanımlanmıştır.

Beden, Benlik ve Kimlik

Benlik ve kimlik kavramları sıklıkla görünür boyutun daha derinlerine çağırın, açılmanmayı bekleyen bir gizeme göndermede bulunmaktadır. Yunan filozof Sokrates'in felsefi soruşturmasında ilk örneği görüldüğü üzere, *Delphoi* tapınağının girişinde yazan "Kendini bil" ya da "Kendini tanı" ifadeleri öz farkındalığın bilgelikte önemli bir referans olmasına (Platon, 2010, p. 312) dikkat çekmektedir. Böylece temel sorulardan birisi "Ben kimim?" olacaktır. Bilgin'e göre kimlik belirli türdeki ayırt edici öz nitelikler kümesine, kişi ya da grupların kendisini tanımlaması ve konumlamasına göndermede bulunmaktadır. Benlik kavramı ise bir duyuş, ayırlama, farklılık ve farkındalık gibi kavramlarla ilişkilidir. Bilgin kimlik kavramının benlik (self) kavramına gönderdiğini belirtmektedir. Psikoloji araştırmalarında daha hâkim bir konum olarak belirttiği bilişsel yaklaşımlara göre benlik bir *ağ*, *şema* ya da *prototip* olarak kabul edilmektedir. Ağ olarak "benlik, kendisiyle ilgili enformasyon ağını birbiriyle bütünleştiren semantik ve bi(y)ografik nitelikli bir çekirdek yapı" olarak kavramlaştırılmaktadır. Bu yapı benlikle ilgili çeşitli özelliklerin örgütlenmesi ve bilginin işlenmesinde etkili görülmektedir. Şema olarak benlik, geçmiş yaşantılardan edinilen, kişinin kendisi hakkındaki bilgiyi gruplandırıp örgütlediği bir şeydir. Bu "benlik" şemalarının çoğul kullanımı benlik ya da kimliğin farklı yön, tür ve durumlarını, bunlara özgü değişimleri içeren bir görünüm sunmaktadır. Prototip olarak benlik ise "kişinin benliği, farklı durum ve koşullarda kendisi hakkında sahip olduğu görüş, duygu ve inançların, imaj ve temsillerin aynı kategori altında toplanmasını" sağlamaktadır. Bu benlik prototipi bilginin alınmasında seçicilik sağlamakta, işlenmesini yönlendirmektedir (Bilgin, 2007, pp.11-12). Randall çeşitli benlik modellerini şöyle açıklamaktadır: Toplumsal modele göre benlik belirli türdeki bir kendilik değil, başkalarıyla etkileşimin bir işlevi, bu etkileşimlerle sürekli oluşturulan ve sayıca pek çok oluşa göndermede bulunmaktadır.

Özcü (*essentialist*) modele göreyse benlik bir oluştan çok, kabul edilmesi gereken, keşfedilen ya da ortaya konan tam olarak gelişmiş bir çekirdeğe göndermede bulunmaktadır. Kendini gerçekleştirme (*self-actualization*) sadece bir keşif değil, bu keşifle birlikte devam eden öz yaratımı, edimle kendini dışsallaştıran bir gizemin açılmanmasını ifade etmekte, süreç

vurgusu taşımaktadır. Bu kapsamda büyük ölçüde bilinmeyen ve bilinmeyecek bir “Yüksek Benlik”, gündelik hayatta sürekli ortaya konan rollerle ilgili bir persona olarak benlik, keşfedilmeyi bekleyen bir temel benlik, gerçekleştirilmek, *geliştirilmek istenen bir benlik* ve son olarak bir öz yaratım ve inşa edilen benlik kavrayışları söz konusu olmuştur (Randall, 2014, pp. 54-56, 59-60). Ayrıca Bilgin fenomenolojik yaklaşımlarda benlik ve kimliğin “kişinin belirli bir bağlamda kendisinin algıladığı veya hissettiği tarzda ele” alındığını belirtmektedir. Böylece kim olduğuna dair en iyi bilgi kişinin kendi kişisel deneyimlerinden çıkarsanmakta, toplumsal, fiziksel ve kendisi hakkındaki öznel tanım ve betimlemeler daha önemli görülmektedir. Bunun yanı sıra Freudcu kuramın belirttiği gibi “egonun kurulmuşluğu” önemlidir ve “onun kurulduğu yer olarak çatışmalı bir güçler alanından ve korunması için gerekli savunma” aygıtları dikkatleri üzerine çekmiştir (Bowie, 2007, p. 33). W. James’in klasik ayırımında yola çıkan bazı sosyal psikologlar benliği “içerik” veya “süreç” olarak değerlendirmektedir. “İçerik olarak benlik kişinin kendine baktığında kendinde bulunduğu ya da algıladığı özellikleri” ifade etmektedir. Kişinin kendi resmi, kendine dair anlatısı ve bu içeriği oluşturmaktadır; bu benlik bilincine dair bilgi çok büyük boyutlardadır, farklılıklara vurgu taşımaktadır ve çeşitlenmekte, değişmektedir. Süreç olarak benlik kavramı ise bu özellikleri “algılayan, gören, bilen, değerlendiren, sunan, eyleyen kişiye, yani özne Ben’e (I, Je) tekabül” etmektedir. Bu durumda anlatılan değil, anlatıyı oluşturan kuran özne benliktir (Bilgin, 2007, pp. 12-13).

Benlik ve kimlik, ilk bakışta dikkati özneye çeken fenomenler olsa da onları tanımlamaya dönük çabalar ister istemez öznenin yanında *ötekilere* göndermede bulunmaktadır. Mead’e göre bireye benlik bütünlüğünü “genelleştirilmiş öteki” vermektedir. Mead, toplumsal etkileşimlerde bir başkasının tavrını alımlaması ve kendine diğerleri gibi davranabilmesi yoluyla kişinin benlik olduğunu belirtir ve ekler “Benliği oluşturan şey, toplumsal bir eylemde diğerlerini etkileyip onlarda ortaya çıkan tavrı üstlenmek ve tepkiye sırayla karşılık vermektir” (2019, pp. 181, 188, 193). Fay “gerçek benlik” diye bir şeyin olmayabileceğini, ötekilerle ve yakın çevreyle etkileşim içinde sürekli yaratılan bir varlık biçimi olduğunu söylemektedir (2005, p. 59). Hood ise benlik duygusunu beynin ve canlı yaşamın fiziki ve toplumsal yapıya uyum sağlamasına imkân veren tümüyle bir “yanılsama” olarak kabul etmektedir (Hood, 2019, p. 23). Fay’a göre ötekilerin farklılığı olmadan benlik mümkün olmadığı gibi benliğin kurulması için olumsuzlanmaya ihtiyacı vardır (2005, pp. 72-73). Bu durum ötekilerin farklılık kategorisi içinde çoğalmasında devreye girecek benlik stratejilerinin önemini ortaya çıkarmaktadır. Her yeni etkileşim töz olarak varolmayan, çok yüzlü, hatta kendi içinde çatışan bir potansiyel enerji alanına dikkat çekmektedir (2005, p. 63). Cuche’ye göre kimlik bir fantasma, hayali bir şey değildir. Toplumsal bir etkinlik olarak vardır. Birey kimliği vasıtasıyla toplumsal sistemde kendisini konumlamaktadır. Bu türden bir konumlama ister istemez hem içerikleme hem de dışlama olarak anlam kazanacaktır. Birey kendine ait olarak gördüğü şeyleri bir farklılık (hem ötekilerin kendisinden farklılığı hem de kendisinin ötekilerden farklılığı) olarak duyumsamaktadır. İçine dâhil olduğu toplumsal dünyada bir harita işlevi gören kimlik bu etkileşimlere uygun olarak sürekli yeni stratejiler gerektirecektir. Bu yüzden Cuche açısından kimlik stratejileri aracılığıyla birey belirli türden amaçlara ulaşmaya çalışmaktadır. Kimlik mutlak değil görecelidir ve kimliğinin ona sunduğu ayrıcalıkları veya dezavantajları stratejik olarak kullanması gerekmektedir (2013, pp. 115, 118, 128).

Beden “Canlı varlıkların maddi bölümü, vücut” (Beden, TDK, 2021) olarak ifade edilmektedir. Klasik Kartezyen teorinin zihin/beden ikiliğinde (Descartes, 2013, p. 193) insanın fiziki yönünü temsil etmekle birlikte, Foucault’nun gösterdiği (Revel, 2012, pp. 23-25) gibi beden politik mücadelenin merkezinde yer almaktadır. Turner bedenini grup ve birey için hem doğanın parçası hem de benliğin yani kültürün parçası olduğunu belirtmektedir. Kişi olmanın anlamı bedene sahip olmak, devamlılık, bağlılık ve sorumluluğa sahip olmaktır. Bu yüzden bedene sahip olmak kişiliğin eylemliliğini gösterebileceği topoğrafik bir uzama göndermede bulunmaktadır. Kölelikte olduğu gibi kendi bedeninin mülkiyetine ve kullanımına sahip olmayanlar hariç tutulursa bedenlilik ya da bedensel tasarruf kişiliğin olmazsa olmaz, kişi (*person*) olmanın önemli bir yönüdür. Bununla birlikte Turner açısından bedenin önemli bir

özelliği de kırılğanlığıdır. Turner kırılğanlık kavramının Latince 'yara' anlamına gelen 'vulnus' teriminden türetilmiş olduğunu belirtmektedir. Yaranın açık olması yaşama açık hale gelmek, pek çok bedenün sahip olduğu bu kırılğanlık onları birlikte hareket etmeye yöneltmektedir (2019, pp. 34, 52, 54, 244). Kırılğanlık hastalıklara da açık hale gelmektir. Hastalık olgusu "Organizmada birtakım değişikliklerin ortaya çıkmasıyla sağlığın bozulması durumu" (Hastalık, TDK, 2021) olarak nitelendirilmektedir. Hastalık olağan bedensel işleyişe karşı yıkıcı ve bozucu bir süreçtir. "Bir hastalık, günlük sosyal ilişkilerimi ve faaliyetlerimi bozucu ya da frenleyici sonuçları olan bir istila ya da en azından istenmeyen bir metabolizma değişikliği olarak kabul edilebilir. Bir hastalık, yaratıcı duyuşal pratiğim üzerinde bir sınır ve kısıtlama koyar" (Turner, 2019, p. 197). Sağlıklılık kavramıysa kişinin "fiziksel, sosyal ve ruhsal yönden tam bir iyilik durumu" (Sağlık, TDK, 2021) olarak ifade edilmektedir. Bu yönüyle benlik ve kişiliğin eyleme kavuştuğu, bir süreç olarak bedenlilik, bedenleşme özel bir önem kazanmaktadır. Bedeninin, maddiliğinin kaybı açık biçimde bedene dair (sahiplik) söylemlerinin alanına dikkatleri çekmektedir. Bu aşamadan sonra bir Ben ve Öteki'nin hegemonik mücadelesinde beden bir çatışma alanı olarak belirlemektedir. Turner'ın belirttiği gibi "Biz bilinçli varlıklarız fakat bilinçlilik sadece bedenleşme yoluyla gerçekleşebilir" (Turner, 2019, p. 209). Genel olarak kişinin beden üzerindeki artan kontrolü onun olgunlaşması, bu kontrolün elde olmayan nedenlerle yitimi ise bir hastalık belirtisi olarak görülmektedir. Hastalık yoluyla ya da farklı bir türde varlığın bedeni istilası temelinde bedensizleşme, bedenün kontrolünü kaybetmedir. Bu durumun bilimkurgu sinemasındaki karşılığı ise bu çalışmada beden istilası yapan "ceset yiyicileri" (*body-snatcher*)¹ konu edinen alt türdür.

Bilimkurgu Sineması ve "Beden Kıyametleri"

Bilimkurgu "düşünülemez olan şeyi düşünme" imkânı veren, temelde felaketler hakkında bir türdür (Sontag, 2015, pp. 281, 298). Genel olarak bilimkurgu türünde olduğu gibi özel olarak bilimkurgu sineması da ötekilerle ilişkiyi önemli bir referans noktası olarak kabul etmektedir. Cornea'ya göre, bilimkurguda insan öznelliği ve kimliği geleneksel olarak ben (insan) ve öteki (insan olmayan) karakterler arasındaki karşıtlık yoluyla kurulmuştur. Bilimkurgunun uzaylısı, canavarı ve robotu ötekiliğinin örnekleridir ve sıradan, kabul edilir bir insan tipinin kurulmuş, sorunsallaştırılmış biçimde temsil edilen öznelliğine karşı konumlandırılmıştır. Bu yolla toplumun ötekilere ve ötekiliğe dair korku ve kaygıları ötekiliğin sunuluşuyla belirginleşmektedir (Cornea, 2007, p. 176). Cornea'nın ifadelerini erken dönem bilimkurgu eserlerinde görmek mümkündür. Örneğin klasik eser Frankenstein'da olduğu gibi (Shelley, 2017[1818]), insan parçalarından eklektik bir şekilde inşa edilen canavar, bir yandan modern insanın ulaştığı ve sahip olduğu teknolojik gücü gösterip onun "tanrısal" vasıflarına göndermede bulunurken, öte yandan varlığından dolayı sürekli kaygı duyulan yok edici bir figür olarak belirmiştir. Bununla birlikte uzaylı bilimkurgusu genelde iki biçimde ortaya çıkmaktadır. İlk temas ve uzaylı istilası. Uzaylı-istilası kurguları her zaman bir ırk olarak insana boyun eğdirme ve olası biçimde Dünya'nın yok edilmesi hakkındadır (Buker, 2002, p.21). Sontag da yabancı istilacıların suçlarının cinayetten daha ağır olduğunu, insanları öldürmekle kalmayı onu silip yok ettiğini belirtmektedir (2015, p. 292). Böylece bu türden istilalar insanlığın/bireyin öznelliğinin ve iradesinin yok edilme çabası biçiminde öne çıkarken, öte yandan sonunda onu yersiz yurtsuz bırakma tehlikesi içeren bir sürece geçişi sağlamaktadır. Örneğin H. G. Wells'in 1898 tarihli *Dünyalar Savaşı* (The War of the Worlds) adlı eseri istilacı kategorisini güçlü biçimde öne çıkaran, dolayımı olarak Batı kapitalizminin gelişimini anımsatan bir roman olma özelliğine sahiptir. Bununla birlikte Batı toplumun uzaylı ya da yabancı varlıklar tarafından istila edilme, ele geçirilme korkusunun net biçimde İkinci Dünya Savaşı ertesinde, Soğuk Savaş döneminde şiddetlendiğini söylemek mümkündür. Her ne kadar iki kutuplu dünyanın tarafları faşizme karşı ortak bir savaş yürütüp onu yenilgiye uğratsa da savaş sonrası belirginleşen ideolojik karşıtlık ve hegemonya mücadelesi onları karşı karşıya getirmiştir. Doğu ve Batı olarak bölünen dünya, her an büyük bir savaşın ortaya

¹"Body Snatcher" terimi ilk başta özellikle geçmişte mezarlıklarda ölü insanların bedenlerini alıp bunları incelemesi ve deney yapması için bilim insanlarına satan kişileri belirtmek için kullanılmıştır (*Body Snatcher*, Cambridge, 2021).

çıkabileceği, istilacı gücün her an “anavatan” topraklarında belirebileceği bir tekinsizliğe neden olmuştur. Bu kapsamda bilimkurgu sinemasında uzaylı ziyareti ya da istilasını konu alan eserler iki farklı yönde gelişim göstermiştir. Bu duruma iki klasik örnek verilebilmektedir. Kötücül bir uzaylı tipolojisi sunan *Invasion of the Body Snatchers* (Ceset Yiyicilerin İstilas, Don Siegel, 1956) tehditkâr biçimde insan var oluşunu yok etmeye çalışan uzaylıları sunmaktadır. İyicil bir uzaylı temsili sunan *The Day the Earth Stood Still* (Dünyanın Durduğu Gün, Robert Wise, 1951) gibi eserler ise insanlığa göre çok daha yüksek bir kültür ve gelişmişlik seviyesine sahip uzaylıların insan uygarlığına dönük uyarıları ve onların gelişimini zorla ya da tavsiyeler yoluyla yönlendirmeye çalışmasını konu edinmektedir (Cornea, 2007, p. 30, 37). *Invasion of the Body Snatchers*'i pek çok yazar politik ve toplumsal kaygıların bir yansıması olarak görmüştür (Sanders, 2008, p. 55). Booker, 1950lerde Amerikanların iki temel korku içinde olduğunu belirtmektedir. Herhangi birisinden farklı olma korkusu ve herhangi birisine benzeme² korkusu (2006, p. 69). Farklılık genelde dışlanma gibi korkuları tetiklerken, benzeme aynı potada erime, homojenleşme, özgünlüğünü kaybetme kaygılarını tetiklemektedir. Benzer bir durumun halen geçerli olduğunu, en azından filmlerdeki temsil boyutuyla söylemek mümkündür. Öteki hem kimliğin sabitleyicisidir hem de sürekli korkulan, benliği işgal etme tehlikesi sunandır. Bu çalışmada bilimkurgu türündeki beden istilaları insan varoluşu ve kimliğine yönelik tehdit yönünden “beden kıyametleri” (*body-apocalypse*) ya da konakçı kıyametleri (*host-apocalypse*) olarak ele alınmıştır. Bilindiği üzere kıyamet (*apocalypse*) terimi büyük bir yıkım ve değişim yaratan bir dizi olay anlamına gelmektedir (*Apocalypse, Cambridge, 2021*). Büyük bir yıkım sonrası dünyanın durumunu ele alan kıyamet sonrası (*post-apocalypse*) hakkında sadece ABD sinemasında bile önemli sayıda film çekilmiştir (Bkz., Boz & Takımcı, 2019; Boz, 2018).

Yöntem ve Çokkültürcülük Perspektifi

Brian Fay'ın çalışmasında ortaya koyduğu ve bu çalışmaya yöntem olarak yön veren yaklaşım, “atomculuk” ve “bütüncülük” gibi felsefi ve yönetsel bakışlara karşı oluşturulan bir temele göndermede bulunmaktadır. Fay atomculuk düşüncesinin “toplumsal yaşamın temel birimlerinin, kapalı devre, özde bağımsız ve ayrı varlıklar olduğu tezi”ni ifade ettiğini (2005, p. 50) vurgulamaktadır. Bireylerin bir araya gelişi olarak toplum ve topluluk böylece onların eylemlerine indirgenebilecek bir fenomen olarak kavranmaktadır. Bu fikre karşıt olarak bütüncülük perspektifi ise “bireylerin özelliklerinin, sadece bunların toplumdaki ya da geniş bir anlam sistemindeki yerlerinin fonksiyonu olduğu öğretisi” (Fay, 2005, p. 77) olarak kabul edilmiştir. Bu duruma göre bireyler özde içinde yaşadığı toplumun birer yansımasıdır ve istemeyerek de olsa onun düşünsel, kültürel ekseninden kurtulması mümkün değildir. Fay'a göre hem atomculuk hem de bütüncülük toplumsal ve bireysel ilişkileri anlamada ve onları eylemede oldukça sınırlı bir yapı sunmaktadır. Böylece Fay, farklılık/benzerlik etkileşiminde ne o ne o olarak ifade edilebilecek bir seçime zorlama yerine hem o hem o denilebilecek bir yaklaşımı öne çıkarmaktadır. “Ötekilerle ilişki kurmada farklılık ya da benzerliği değil, farklılık ve benzerliği seçmeliyiz” (2005, p. 129). Bu aşamada Fay, ötekiyle kurulan etkileşimde onlara ve dünyaya onların bakış açısından bakmaya çalışmak gerektiğini söylemektedir. Bu türden bir yaklaşım mutlak bir özdeşleşmeye gönderimde bulunmamaktadır. Fay daha net olarak “yorumlayıcı anlama” kavramını önermektedir: “Kendimizi ve başkalarını bilmek, bir ruhsal birlik örneği değil, bir şifre çözme, açıklama ve açıklama örneğidir” (2005, p. 47). Fay'ın yaklaşımı hemen her kültürü ya da bireyi kendi yaşam dünyasından hareket ederek tanıma, anlama anlayışını öne çıkarsa ve ötekilerle etkileşimi benlik inşasında temel bir unsur olarak kabul etse de burada anlaşılmaya çalışılanların diliyle sınırlı bir alan bulunmamaktadır. Böylece ötekileri kendi terimleriyle anlarken aynı zamanda onların terimlerinin ötesine geçen kategorilere ihtiyaç bulunmakta (2005, p. 315), böylece kültürel görecelikten de uzak kalmaktadır.

²İtalikler yazara ait.

Batı'nın ötekiyle etkileşiminin olumsuz örneklerinin bolca görüldüğü son beş yüz yıllık süreç, ötekiyi tümünden yok etme ya da kendine benzetme süreçleri gözetildiğinde, son dönem öne çıkarılan "Farklılığı tanı, takdir ve tesis et", biçimindeki sloganlara Fay oldukça kuşkuyla yaklaşmaktadır. Bu türden yaklaşımlar ötekiliği ve farklılığı tesis ederken ortak bir dil kurulmasını en azından ilkesel düzeyde imkânsız kılmaktadır. Bunun yerine Fay bir açıdan "beden istilalarını" akla getirebilecek bir slogan önermektedir: "İçine gir, sorgula ve öğren". Ona göre bu "hakiki çokkültürlü etkileşimin sinerjik doğasını daha iyi kavrayan bir düsturdur" (2005, p. 330). Böyle bir etkileşim, temas isteği, tanıma arzusu, onların içine girerken aynı zamanda onları kendi içine girmeye davet, basitçe bir ortaklık bulma çabası değil, farklılığı tanıma ve tesis etme sürecidir. Fay bu kapsamda çokkültürcü perspektifin üzerinde temellenebileceği bazı ilkeleri öne çıkarmaktadır. Yapılan bu tavsiyeler aynı zamanda çokkültürcü perspektifin olay ve olgulara nasıl yaklaştığını veya nasıl yaklaşılması gerektiğini öne çıkarmaktadır:

"(1) İkilikler konusunda dikkatli olun. Tehlikeli ikiciliklerden kaçın. Diyalektik düşünün.

(2) Ötekileri Öteki olarak kategorize etmeyin. Benzerlik ve farklılığı, birbirini gerektiren göreceli terimler olarak düşünün.

(3) Evrenselcilik ile tikelcilik, asimilasyon ile ayrılma arasında seçim yapmamız gerektiği yanılığısından kurtulun. Farklılıkları yok etmek ya da katılaştırmak yerine, daimi karşılıklı öğrenme ve gelişimi gözeterek bu farklılıklarla farklılaşan insanlarla etkileşime girin.

(4) Tözsel değil, süreçsel düşünün (yani isimler bağlamında değil, fiiller bağlamında düşünün). Zamana, bütün toplumsal varlıkların temel bir unsuru olarak bakın. Her yerde var olan hareketi - dönüşümü, evrimi, değişimi - görün.

(5) Üzerinde çalışılan öznelere eylemliliğine vurgu yapın.

(6) Aktörleri aktör yapan şeyin, onları aynı anda hem güçlendiren hem de sınırlayan sistemlerde konumlanmışlıkları olduğunu unutmayın.

(7) Anlamaya çalıştığımız insani eylem ya da ürünlerden daha fazla aydınlatıcılık bekleyin.

(8) Toplumlari, birbirlerinden yalıtılmış entegre monadlar olarak ya da ötekileri, sadece belli bir kültür ya da grubun üyeleri olarak düşünmeyin. Farklı insanların birbirleriyle kaynaştığı ve bu süreçte de değiştiği sınır bölgelere bakın. Melez olanı inceleyin. İç gerilimlere, direnişlere, çatışmalara, merkezin çevredekileri sabitleme ve denetleme girişimlerindeki başarısızlıklarına dikkat edin. Ve her yerde var olan belirsizliği, müphemliği ve çelişkiyi görün.

(9) Geçmişin sizi güçlü kıldığını kabul edin. Fakat sizin de geçmişi tanımladığınızı bilin.

(10) Sosyal bilimsel bilginin tarihsel ve kültürel konumsallığına dikkat edin. Bugün bildiğimiz şeylerin, kendi hayatlarımızda ve üzerinde çalıştığımız insanların hayatlarında meydana gelen kavramsal ve başka türlü değişimlerle demode kılınmasına hazır olun.

(11) Nesnel olduğunuza kendinizi ya da başkalarını inandırmak için yanıltıcı bir tarafsızlık görüntüsünün arkasında saklanmayın. Ötekiler üzerinde yapılan araştırmalara getirdiğiniz entelektüel donanımı kabul edin; etkileşim içinde olduğunuz insanları nasıl değiştirdiğinizin farkında olun ve ötekilerin yaptıkları hakkında açık değerlendirmeler yapın. Ancak bunu yaparken daima belirleyebildiğiniz bütün kanıtları hesaba katın ve haklarında ve adlarına yazılar yazdığınız insanlara karşı sorumluluk duyun. Ötekilerin sizi eleştirmesini isteyin.

(12) Tanıma ya da kutlama yetmez. Ötekilere angaje olun" (Fay, 2005, pp. 330-335).

Ortaya konan, bir açıdan manifesto niteliğindeki on iki ilke, ister ziyaret edilsin, isterse ziyaretçi olarak kabul edilsin ötekiyle kurulan etkileşimin nasıl olması gerektiğini çokkültürcü bir perspektiften ortaya koymaktadır.

Bu kapsamda bu ilkelerin varlık/yokluğunu tespit etme amacıyla filmin genel anlatı düzeninde gözlenebilen çeşitli başlıklar etrafında çözümleme yapılmıştır. Bedenin işgali ve bastırma sürecinin rasyonalitesi, konakçının bastırılmaya karşı direnmesi ve ötekiyle gerçekleştirilen söylemin etkileri ve son olarak ötekiyle etkileşimin olanakları ele alınmıştır.

Filmin Özeti

Gelecekteki bir zamanda dünya “Ruhlar” (*Souls*) adı verilen uzaylı yarı parazit bir ırk tarafından işgal edilmiştir. Dünyadaki insanların büyük çoğunluğunun bilinçleri ele geçirilmiş, konakçıların bilinçleri bastırılmıştır. Film Melanie Stryder’in (*Saoirse Ronan*) kaçışıyla başlar ve Melanie sonunda yakalanır. Onun daha başka bir direnişçi grubuyla bağlantısından şüphelenen Avcı (*Seeker*) (*Diane Kruger*) Melanie’nin bedenine yerleştirilen Wanda/Wanderer (*Saoirse Ronan*) sorgular. Wanda, Melanie’nin hafızasına erişerek kardeşi Jamie (*Chandler Canterbury*) ve sevgilisi Jared Howe (*Max Irons*) hakkında bilgiler verir. Melanie ise ilk baştan bastırılmaya karşı direnmiştir ve iç ses olarak Wanda ile konuşmaya başlar. Wanda başta Avcı ile işbirliği yapsa da gördüğü imajlar Melanie ve insanlara karşı sempati beslemesine yol açar ve Melanie biraz da zorla onu amcasının saklandığı mağaraya götürür. Bölgeye vardıklarında amcası Jeb (*William Hurt*) ve Jake (*Ian O’Shea*) dışında herkes ona karşı şüphelidir. Wanda yavaş yavaş kişilerin güvenini kazanır ama Melanie’nin hala hayatta olduğunu öğrenen Jared ve Kyle onu öldürmeye çalışır. Wanda ve Jake arasında duygusal bir bağ oluşur. Avcı ise bir grup bedeni istila etmiş “ruh”la beraber aramalara devam etmektedirler. Wanda aramalarda gizlenmesi için yerel gruba yardım eder. Jared ve arkadaşları ise ara sıra kente gidip oradan ihtiyaçlarını karşılamakta çeşitli eylemler düzenlemektedir. Wanda, Doc’ın (*Scott Lawrence*) yaptığı deneylerde ruhları vahşice çıkartıp öldürdüğünü öğrendiğini hayal kırıklığına uğrar. Gruba ruhların bedenden sorunsuzca nasıl çıkartılacağını öğretirken hasatta kendini yaralayan Jamie’nin de hayatını kurtarır. Bedenden çıkarmayı öğrettiği için de kendisinin de Melanie’nin bedeninden çıkarılmasını söyler. Melanie bedenine kavuşurken Wanda’yı da bastırılıp bir daha ortaya çıkmayan bir bilincin bedenine yerleştirirler. Avcı ise yakalanıp bedenden çıkarılarak uzun bir yolculuğa gönderilir. Filmin sonunda direniş devam etmektedir. Wanda, Jared ve Melanie’nin bulunduğu insan grubu tarafından kabul görmüştür ve direnişçiler giderek sayıca artmaktadır.

Filmin Analizi

Bedenin İşgali ve Bastırma

Filmin başında dünyadaki gerçekleşmiş işgal, işgalin meşruluğunu sağlayabilecek bir rasyonalitede sunulmuştur. İşgal sonrası açlık, savaş, şiddet son bulmuş, doğa tedavi edilmiş, herkes nazik ve dürüst olmuştur. Bununla birlikte bu “ideal” dünya artık insanlara ait değildir. İnsanlığın yüzleşmek durumunda olduğu kader belirli bir topoğrafyadan mahrum kılmanın ötesinde bu dünyada bilinçli bir eyleyen niteliğini yitirmeleri anlamına gelen bedensizleşmedir. Çünkü işgal sonrası insanların bedenlerin doğadan silinmemişse de bu bedenlere eylemliliği vermiş olan zihinler bastırılmıştır. Bu durumu daha psikolojik terimlerle ifade etmek gerekirse, Laing’in betimlediği “ontolojik olarak güvensiz” kişinin karşılaştığı anksiyete türlerinden “yutulma” (diğer ikisi içe patlama ve taşlaşma) (2012, p. 41) gerçekleşmiştir. Filme ve edebi esere kaynaklık eden sorun insanın doğayla kurduğu ilişkinin sorunlu yapısı, aşırı etkin güç olarak insanlığın doğada ve toplumsal ilişkilerde yarattığı tahribatın meydana getirdiği suçluluk duygusudur. Doğayla kurulan “ilişki”nin niteliği sorunlu olduğu için toptan bir yok oluş yerine beden eylemliliğinde kapsamlı bir değişikliğe yol açan bir işgal ve “yutulma” kaygısı somut ve korku uyandırıcı bir durum olarak ortaya çıkarılmaktadır.

Klasik durumda kültür insanlara benlik ve kimliğin, bir özne oluşun bazı ipuçlarını vermektedir. Bu bağlamda “Beden, dünyada-var-olmanın aracıdır ve bir bedene sahip olmak, bir canlı için belirli bir ortama katılmak, kimi tasarımlarla iç içe geçmek ve sürekli olarak oraya bağlanmaktır” (Merleau-Ponty, 2020, p. 127).

Bir bedene “sahip” olmak, yani bir konum içinde çökelmek, o konum vasıtasıyla toplumsalın dünyasında seyretmek, etkileşimlere girmek gerekmektedir. Bunun yanı sıra pek çoğu yine kültür tarafından tanımlanmış edimleri ve duygulanımları, düşünceleri içselleştirerek yansıtmak ya da yansıtıyor gibi görünmek toplumsallaşmanın temel unsurları arasındadır. Filmde ise içinde yaşadığı kültür, tarih ve toplumun şekillendirdiği bir “çökelti”

olarak insanın farklı ve güçlü bir benlik tarafından işgal edilerek, bastırılarak “çökeltinin çökeltisi” olmaya zorlanması olgusuyla karşı karşıya kalınmaktadır. Ötekinin baskısı, güçlü bir benlik duygusuna sahip olması, baskınlaşması karşısında henüz bir arayış içinde olan Melanie’nin benliği zedelenir; o kimliğini ve bedenini yeniden ele geçirmek için didinip durmaktadır.

Melanie’nin yaşadığı sorunlardan birisi genç bir ergen olarak toplumsallaşmasıyla ilgilidir. Kendi kimliğini bulma serüveninde işgalcilerin/toplumsalın taleplerini yok edici bir yutulma olarak hisseder ve yeni, işgal sonrası toplumsal ilişkilere uygun davranışlar bir türlü geliştiremez. Filmde beden işgaline karşı direnişe geçenlerin gerekçeleri önemli bir rasyonellik etrafında sunulmamaktadır. Öne çıkan nokta “onların olan” bedenlerini bir başkasıyla paylaşmama, o sahipliği koruma güdüsüdür. Filmin başında işgale karşı haklı gerekçeler olarak gösterilen doğayla dengeli ilişki, nezaket, şiddetten uzak durma belirtileri göstermezler. Bunun en tipik örneği işgalci Wanda’yı konakçı Melanie’nin direnişçilerin bölgesine sürüklemesi ve Wanda’nın bu bölgeye varmasıyla sürekli şiddet ve ölüm tehlikesi altında yaşamasıdır. Bu direnişçi grup ele geçirdikleri işgal edilmiş bedenleri de öldürme pahasına çeşitli operasyonlar gerçekleştirmektedir. Bunun yanı sıra filmde betimlenen işgalin arka planında kişinin sahip olması gereken özerklik hissini yitimi vardır. Laing’in belirttiği gibi özerklik hissi olmadığı durumda girilen bütün toplumsal ilişkiler bireyi “kimlik yitimi” ile tehdit etmekte, yutulma kaygısı açığa çıkmaktadır. Bunun karşılığında kişi etkileşimlere girmekten kaçınarak özerklik duygusunu korumaya çalışır (2012, p. 42).

Kapitalizmin sonunu hayal etmek dünyanın sonunu hayal etmekten daha zordur (Zizek, 2011, p. 45) ve filmde işgal sonrası dünyanın durumu (marketlerden ihtiyaç duyulan kadar ürünü para vermeden almak, rica ile bir şeyin/arabanın kullanımını hak etmek gibi özelliklerden dolayı) bazı yönleriyle kapitalizmin sonu gibi sunulur. Şiddetten uzak durma, nazik olma, barışın egemenliği genelde işgalcilere ait özellikler olarak görünür. Zaten Melanie ilk kaçma çabasında, Wanda’nın durdurduğu bir kişinin gerçekleştirilen rica sonrasında arabasını hemen teslim etmesini anlayamaz. Wanda bunun gerekçesini onların asla yalan söylemeyeceği biçiminde sunsa da yalan söylemek, hırsızlık yapmak Melanie için “eğlenceli” şeylerdir. İlerleyen sahnelerde Melanie marketten herhangi bir ücret ödemediği yaptığı alışverişte yine bu garip duyguları hisseder. Eskiye göre radikal farklılık en azından ekonomik düzeyde sosyalizmi anımsatacak ilişki biçimlerinin yürürlükte olmasıdır. Herkes zengin, aynı türde olduğu sürece eşit ve mutludur. Marketten gidip ihtiyacı kadar ürün almak normaldir. Buna karşın hemen her şeye karşı radikal bir sahiplik ilişkisi geliştiren birey için sahip olduğu şeylerin elinden alınması onun doğrudan bedenine ve kimliğine saldırı olarak açığa çıkmaktadır. Filmde kahramanın bir açıdan yaşadığı, Laing’in (2012, p. 76) bireyin “hakiki benlik” olarak gördüğü cisimleşmiş benliğiyle, bedensel olarak hissettiği deneyim ve eylemlerdeki “sahte benlik” arasındaki bölünmedir. Sahte benlik, işgalcilere atfedilmektedir. Birey fenomeni “benliğinin” hakiki, gerçek olduğundan emindir ama bu benlik bir başka benlik tarafından, onun gibi görünen ama aslında farklı bir kişilik yapısına sahip benlik tarafından bastırılmış, hatta susturulmuştur. Melanie’nin durumunu şizoid olarak betimlemek de mümkündür.

“Şizoid terimi, deneyiminin bütünlüğü iki ana tarzda yarılan bireye gönderme yapar: İlk bireyin dünyasıyla ilişkisinde bir yırtılma, ikinciyin bireyin kendisiyle ilişkisinde bir kopma olur. Böylesi bir kişi kendini bu dünyada “evinde” veya başkalarıyla “birlikte” olarak yaşantılayamaz, aksine, kendini umutsuz bir yalnızlık ve yalıtılmışlık içinde yaşantılar; dahası kendini tam bir kişiden ziyade, belki bir bedene hafifçe iliştilmiş bir zihin, iki ya da daha çok benlik vb. gibi, çeşitli biçimlerde “bölünmüş” olarak yaşantılar” (Laing, 2012, p. 15).

Melanie durumun metaforik düzlemde ele alınması durumunda bedeninin bölünmüş, istila edilmiş, farklı benliklerin sahnelendiği bir durumda bulur. Yalnızca Wanda konuşabilir ve bu şizoid bölünmede onu yargılamak, kısmen eylemlerine yön vermek ve eleştirmek dışında ilk başta yapacağı bir şey yok gibi görünür. Burada birey kendini yadsınmış hissetmektedir. Kendini yadsıma benliğin dönüşümü anlamına gelmektedir (Hannay, 2013, p. 388). Bu durum kendini yeniden kuran, büyük ölçüde topolojiden mahrum bırakılmış bir bireyin kendine yeni

uzamlar ve topolojiler yaratmasıyla desteklendiğinde oldukça üretken olacaktır. Buna karşın “başkaları” tarafından yadsınan, yok edilen, bastırılan, dolaysız biçimde belki de “yadsınsa” iyi bir dönüşüm geçirecek kendi kimlik ve benliğine sıkıca tutunma ihtiyacı duymaktadır. Melanie’nin içine düştüğü durum biraz da budur. Filmde öteki o kadar güçlü bir şekilde ortaya çıkar ki, onun topolojik istilası bireyin kendisi üzerinde bir özdeşünüme imkân vermeyecek biçimde çok yönlü bir istila olarak hissedilir. Birey bu istilanın kaynak bulduğu toplumsal ve fiziksel ilişkiler hakkında düşünmez; yerinden edilmişliğini telafi etmek için kendi “hakiki benlik”ine sarılıp bitmeyecek bir savaşa girer.

Porty şöyle demektedir: “Gayrı insani, gayrı dilsel olanla karşılaştığımızda artık olumsuzluk ve acıyla temellük etme ve dönüştürme yoluyla baş etme yeteneğine sahip değilizdir; bu durumda sadece olumsuzluk ve acıyı tanıma yeteneğine sahibizdir” (1995, p. 70). Bu durumda Melanie’nin dil yeteneğini kaybetmemiş olması, yani yaşadığı “istilayı” ifade edebilir olması onun bu deneyimi yaşadığını, bunu söze dökerek bir yeteneğe sahip olduğunu göstermektedir. Dilsel olarak yeni değil, bilinen bir mecrada gitmek, onunla nasıl baş edeceğini bilmek demektir. Öteki hemen yanı başında, temas sürekli kurulmuş haldedir. Ötekinin varlığı istila edileni dilden mahrum bırakmamaktadır; filmin anlatısı da büyük ölçüde bu diyalog üzerine kuruludur. Öteki kendini temsil etme yeteneği olmayan bir kişiliğin aracıdır. Melanie ise bu aşamada çokkültürcü perspektifin sekizinci ilkesinde önce çıkan “melez” olarak nitelenebilir. Bir araya geldikleri beden ne uzaylı ne insan kategorisinde, her ikisi olarak iki farklı kültürel evreni birleştirme imkânına kavuşmuştur. Bununla birlikte film bu melezlik olgusunu sonlandırılması gereken bir şey olarak sunmaktadır.

Konakçının İsyanı ve “Öteki’nin” Sesi

Aydınlanmanın Kant’a göre tanımı “kendi başına düşünme” olarak ifade edildiğinde (Pinkard, 2012, p. 62), kişinin hemen yanı başında duran ve varlığından asla kaçılmayan bir öteki ses, kendi öznelliğini, bireyselliğini ve bağımsızlığını koruyamayan, dolayısıyla tam olarak bir aydınlanma bireyi olamayan kişilerin modern görünümünü ortaya koymaktadır. Benliğin farklı katmanları olabileceği fikri oldukça yeni olduğu için, Aydınlanmanın *Bildung* insanı, “bir öz etkinliği, kendi kendini geliştirmeyi ve kendi kendine yönelim becerisini talep” (Pinkard, 2012, p. 49) etmektedir ve ilke düzeyinde akıl tarafından denetlenen, düzenlenen bir insan ve beden tasavvuruna sahiptir. Aydınlanmanın ötekisi büyük ölçüde kendini geliştirememiş, yetkinleştirememiş, hala çeşitli akıl dışı unsurların egemenliği altında yaşam sürenlerdir. Bununla birlikte kişinin iç bütünlük duygusunu kaybetmesi ve istilaya uğrayan dünyada direnişe geçenlerde olduğu gibi duyguların bir bağlanma noktası olması ötekinin ve farklının uzağa ve dışarıya değil, içeriye, iç benliğin uzamına gelmesiyle ilgilidir. Ötekinin güçlü ve ezici bir tehdit olarak bağımsızlık duygusunu yok etmesi, benliğin kırılmasını, kimliğin gösterenlerinin anlamsızlığını, o gösterenlerin belirli nitelikleri ayırt etseler de asla saf ve bağımsız bir bireyi göstermediğini ortaya koymaktadır. Bu yüzden beden kıyametleri ya da konakçı kıyametleri, dolaylı biçimlerde aydınlanma ideallerinin ve onun ideal bireyinin de çözümlenmesini ifade etmektedir.

Geç kapitalizm bireyinin dünyayı kavrayışının ve onun normalleşmiş toplumsal ilişkilerinin Freud’un topografik benlik³ anlayışında *Id* olarak bastırılması gereken yıkıcı güçler olarak kavranışı filmde korkutucu bir unsur olarak belirlemektedir. Film öteki tarafından gerçekleştirilen işgali olumlu bir özdeşünü başlangıcı olarak sunmamaktadır; ya da film boyunca seyircinin empati kurduğu Melanie için bu durum geçerli değildir. Aslında Melanie’nin “içinde” ondan ayrı bir özbilince sahipmiş gibi görünen bir “öteki” ile karşılaşması, dolaylı bir mesafe duygusu yaratma potansiyeli taşımaktadır. Bir yandan kendine ait gibi görünen bedenin paylaşıldığı, dolayısıyla her an yerinden edilebilir olduğu fenomeninin etkilerini

³ Freud’un belirttiği anlamda akıl/ruh pek çok parçanın birleşiminden oluşan bir aygıttır. *Id* içgüdüsel dürtülerin kaynağı iken, *Ego* dış dünyanın değiştirici etkisiyle *Id*’den gelişip ortaya çıkan *Id*’in yüzeysel bölümünü oluşturmaktadır. Sonuncu kısım ise *Süperego*’dur ve *Id*’den doğup *Ego*’yu ve içgüdüleri kontrol edip ket vurmaktadır (Freud, 2000, p. 107).

anlamaya çalışır. Görünüşte kendisidir ama gerçekte değildir. Bu kendi olamama, edimlerinin sahte benlik tarafından yapıldığı duygusuyla başa çıkmaya çalışırken, aynı zamanda her daim yanı başındaki ötekiyi bir mesafe bağlamında kabul etmek, onunla etkileşime girerken hem bir yeri paylaştığını hem de bu paylaşımın bir aynılık olmadığını görmesi gerekmektedir. Bu yüzden ötekinin konakçıdaki varlığı kişiliğin ve benliğin özbilincini kuvvetlendirirken, onu topoğrafyadan mahrum bırakarak zedeler. Bedenin daimî bir şekilde işgal edilebilirliği kişinin kendi kendine, kendiymiş gibi görünene karşı *mesafeli* olması gerektiğini gösterir. Bedendeki oluş mutlak değil, olumsuzdur. Toplumsal ilişkiler de süreksizdir, merkezden çevreye, biz'den öteki'ye geçiş her an gerçekleşebilir. Bu durumun sunduğu "fırsat" kendine karşı mesafelilik, kültüre karşı bir özdüşünüş ve sorgulamadır. Bedenin yerinden edilebilmesi her zaman mümkündür. Başka varlık olmanın sunduğu çeşitlilikler kimliğin sabitliğini zedelese de önemli bir fırsat sunmaktadır. Suvin'in bahsettiği gibi bilimkurgu bilişsel yabancılaştırma edebiyatıdır (1979, p. 4). Bilinen ve aşına olana karşı şüphe, farklı dünyalara açıklık, bugünden radikal biçimde farklı bir geleceği düşünme bu yabancılaştırmanın sonuçları arasındadır. Dolayısıyla çokkültürcülüğün genel perspektifinde birinci maddede ileri sürüldüğü gibi ben/öteki terimleriyle düşünmek zorunlu değildir. Öteki içimizde, kişinin benim sandığı yerde öteki olmak mümkün olduğu için ben dışarıdadır. Dahası Kartezyen felsefenin ortaya koyduğu zihin/beden ayrımı da mutlak değildir. Laing'in vurguladığı gibi ontolojik güvensiz kişiler kendilerini zihin ve beden olarak ayrılaşmış hissederler ve esas olarak zihin ile özdeşleşmiş olarak duyumsarlar (2012, p. 63). Filmde de Melanie kendisini bir zihin, düşünen ilişkiler ağı olarak kabul ettiği için bu kalıbın, şemanın bozulmasına karşı direnmeye çabalamaktadır.

Filmde Wanda ile Melanie arasındaki yakınlık Wanda ile topluluk arasındaki yakınlıktan daha azdır. Wanda'nın yardımseverliği, insanlığa karşı duyduğu ilgi, şiddetten uzak durması onu pek çok açıdan hırçın, kinci ve dayatmacı olan Melanie'ye göre daha iyi biri olarak ortaya çıkarmaktadır. Fay'in Robert Kegan'dan aldığı değerlilik (recruitability) kavramı, "başkalarının ilgisini çekme kabiliyeti ve başkalarının hayatlarına ilgi gösterme kabiliyeti" (2005, p. 324), insanlardan çok işgalci uzaylı türe aittir. Aralarındaki kötücül örnekler (Avcı gibi kişileri) sayılmazsa, uzaylılar insanlara karşı merak içindedir, kendini onlara gösterme, onların kendini göstermesine karşı yoğun bir ilgi duymaktadırlar. Wanda istilacı olmanın getirdiği suçluluk duygusuyla bedenden çekilmek istediğinde insanlar ona karşı sevgi gösterisinde bulunup ve bastırılıp bir daha açığa çıkmayan bir ruhun bedenini ona konak olarak sunarlar. Dolayısıyla Wanda ilke düzeyinde hareket etmeyi sürdürür ve başkasının acısı pahasına bir bedene yerleşmeyi kabul etmez.

Filmde ortaya çıktığı biçimiyle "ruh" insan bedeninde bir açıdan silinmeye korumalı bir yazılım gibi işlev görmektedir. Bedenden silinemediği için istilacılar için mümkünse ortak bir yaşam ve diyalog ortamında yaşam sürmek, eğer tür kötücülse (insan gibi) onun üstünü örtmek, çizgi çekmek, bastırmak en ideal çözüm gibi görünmektedir. Buna karşın istilacı dilediği zaman çekilip giden, bir hareketlilik içinde sunulur. İstilacılar için beden sadece bir konaktır; gelip geçicidir. Onlar bedene değil, bedenin geçici olarak sunduğu deneyime ilgi duymaktadır. Dünyalı direnişçiler için beden salt bir sahiplik ekseninde değerlendirildiği için onun dışına çıkmayı, süreksiz hale gelmeyi, yersiz yurtsuzlaşmayı kabul etmek kolay değildir.

Ötekiyle Etkileşimin Olanakları

Öteki kategorisiyle etkileşim kimlik ve benliğe dönük yıkıcı tehditler biçiminde algılanmaktadır. Oldukça süreksiz ve sonuçları öngörülemez olan bu etkileşimi olumsuz sonuçlarını Laing şöyle belirtmektedir:

"Ötekiyle etkileşimin ikamesi, bireyin, endişesinin sevgiyle yatıştırılmadığı korkutucu bir dünya içinde yaşamaya başlamasıyla sonuçlanır. Birey dünyadan ürker, herhangi bir çarpmanın bütünsel, içe patlamalı, nüfuz edici, parçalayıcı ve yutucu olacağından korkar. Kendinden bir şeyin "gitmesine" izin vereceğinden, kendinden çıkacağından, kendisini herhangi bir deneyim içinde yitireceğinden, vb. korkar, çünkü o zaman bitirilecek, tüketilecek, boşaltılacak, soyulacak, emilerek kurutulacaktır" (Laing, 2012, p. 81).

Filmde işgal sonrası betimlenen insanlık durumu büyük ölçüde budur. Benliğini ve kimliğini koruyamayanlar yabancı bir uygarlık tarafından bastırılmış, susturulmuş, bedeninin kontrolünü kaybetmiş, birey olma ve bununla ilişkili olarak saygı görme hakkını yitirmiştir. Filmde bu etkileşimin nasıl başladığı, işgalin gerçekleştiği dönemde insanlarla uzaylılar arasında (gerçekleşmişse) nasıl bir savaşın olduğuna ilişkin belirti yoktur. Sanki bir gün yeni bir varlık türü ortaya çıkmış habersizce içine sızdığı benlikleri kontrol edip insanların bilinçlerini bastırılmış gibidir. Melanie'nin yaptığı gibi istila karşısında hala "insan" olanlar kaçmaktadır. Bir mağara içinde inşa ettikleri pastoral minik köy onlar için korunaklı bir sığınaktır.

Bununla birlikte Melanie'nin Wanda ile etkileşimi film boyunca bir tanışma, birbirini tanıma, önyargıları askıya alma biçiminde de ilerlemektedir. Film bu sesin gücünü Melanie'nin kendini bastırmaya çalışanlara karşı direnişi olarak sunsa da ilişkinin karşıt yönünden bakıldığında Wanda'nın bu tür bir iletişime açıklığı da bu diyalog için temel sağlamaktadır. Başta Wanda içindeki konuşan sese karşı şüpheli yaklaşır ama silik biçimde beliren geçmişin anıları Melanie'ye yönelik önce bir sempati sonunda empati geliştirmesine yol açar. Bu istilanın haksız olabileceğini görür, kendi türlerinde de en az insanlar kadar acımasız kişilerin olabileceğine dair endişeler duyar. Sık sık kafa karışıklığı yaşasa da biraz da çaresizce Melanie'nin kendini sürüklediği direnişçilerin mağarasına yolculuk eder. Buraya vardıklarında ve Melanie'nin akrabalarıyla karşılaştığında, Melanie de artık kendisinin eski ben olarak kavranmadığını, melez varlık olarak bir başkasının misafirliğinde artık eski ben olarak kabul edilmeyeceğini görerek kendini ötekileştirilmiş hisseder. Melanie ve Wanda'ya dönük şüpheler ancak aşk ile dengelenir. Tek bir bedende kendini gösteren iki benlik ve mağarada direnişçi iki farklı erkeğin (Jared ve Jake) bu bedende kendi sevgililerini arayışı bir ucu oldukça süresiz ve dengesiz bir aşk üçgeni oluşturmuştur. Wanda'nın Melanie'nin sevmediği Jake ile yaklaşması Melanie'nin yıkıcı biçimde bilince çıkmasına, kendi varlığını baskınlaştırmasına sebep olur. Freud şöyle der: "Haz nitelikli duyuların bir zorlayıcılığı yoktur, ama buna karşılık hoşnutsuzluk duyularının zorlayıcılığı en yüksek derecededir" (2011, p. 83). Bu durum Melanie için de geçerlidir ve hoşnutsuzluk duygusunun kaynağı olarak "sahte benlik" in merkezi Wanda'ya karşı harekete geçmektedir. Bu süreçte Wanda kendi türünün Avcı'sının aramalarına karşı insanlara yardım eder; onlar gibi ekip biçer. Melanie'nin kardeşi de ona karşı sevecenlik gösterirken, Wanda da onun hayatını kurtarmak için kendi hayatını riske atar. Dolayısıyla iyicil olmak, uysal olmak, içinde yaşamak durumunda olduğu grubun çıkarlarına göre hareket etmek demektir.

Wanda kendi türünün ruhlarının insan bedenlerinden vahşice çıkarıldığını ve ölüme gönderildiğini öğrendiğinde ağır bir travma yaşasa da film anlatısı bu konuyu bir denge noktasına ilerletmektedir. Wanda ilk başta "mutlak öteki" ve baskıcı güç olarak görünen bu "ruh"ların aslında bir istilacı değil, "ziyaretçi" olduğunu, onlara fırsat verildiğinde işkenceyle değil kendi iradeleriyle bedeni terk edeceklerini insanlara "gösterir". Temin edilen transfer kabıyla ruhlar bedeni sorunsuzca terk etmekte ve gitmektedir. Bu durum film anlatısında güçlü olanlar istilacı ruhlar değil de insanlarmış, istilacılar barışçıl biçimde gitmez ise hepsi zorla ve vahşice çıkartılacakmış, soykırımı uğrayacaklarmış gibi hissettirilmektedir. Bu betimleme çağcıl gerçekliğe daha uyumludur. Gerçekten de ruhlar insanlara göre daha nazik, daha kırılabilir ve naiftirler. İlk başta tersi söz konusuymuş gibi görünse de her an yerinden edilip yok edilme tehlikesinde olan bu ötekilerdir. Bu aşamada Wanda da kendini feda ederek ve bir başka bedene girmek istemeyerek, bir ruh kabının olmaması sebebiyle Melanie'nin bedeninden çıkmaya karar vermiştir. Film anlatısı bu aşamada Wanda'yı ölüme terk etmez. Kamera onun gözünden, birinci tekil şahısa geçerek hayata tekrardan göz açısını gösterir. Wanda bu duruma şaşırsa da mutludur. İnsanlar tarafından kabul edilip saygı görmektedir. Dışlanmak zorunda değildir. Kendisine artık yaşadığı bastırılmışlıktan uyanamayan, kısaca kendi olmaktan vazgeçmiş birinin bedeni sunulmuştur. Böylece o da artık bir başkasıyla sürekli konuşmak, onu bastırmaya çalışmaktan kurtulmuş, öteki olmaktan ve ötekileştirmekten kurtulmuştur. Böylece uzaylı tür için dünyada var olmanın koşulu insanlar için bir benlik ve kimlik tehdidi olmaktan vazgeçmesi, bunun yanı sıra "eğer varsa" kendi olmaktan vazgeçen

bir insanın bedeni vasıtasıyla bedenleşmedir. Sahip olduğu, dolayısıyla bir başkası tarafından sahiplik iddiasının olmadığı ve bedenleştiği bu bedende dilediğini yapabilir Wanda. Sevdiği kişiyle (Jake) birlikte olur, siyah elbiseler eşliğinde gece seferine çıkan çekirdek grubuyla birlikte sonsuz arayışlara girişebilir. Film anlatısı onların bu yolculuklarında yeni müttefikler bulacağını gösterir, dolayısıyla “direniş” büyümektedir mesajı verilmektedir. Aslında Wanda’dan beklenen Avcı gibi kendi türünün en kötücül örnekleri yenildiğinde bile kendi türüne karşı şüpheleri sürdürmesi, isyan hareketinde mücadelesini yürütmesidir. Başka ruhlar da benzer biçimde insanların tarafına geçmektedir. Kısaca öteki olmaktan vazgeçmek, ya da kurtulmak ancak insan merkezci bir dilin kültürel kapsamına dâhil oluş ile ilgilidir. Filmin yeni durumda önerdiği tek uzlaşma fiili olarak işgalcilerin koşulsuz biçimde bedenlerden çekilmesi, dolayısıyla kendi evlerine gitmesi, eğer varsa bastırılıp dönmeyen bedenlere (iyicil ve uysal) ruhların yerleştirilmesi olsa da fiiliyatta bu nasıl işleyecek belirsizdir. Ötekinin “içe katılması” dışında nasıl bir diyalog kurulacak bilinmez.

Film başta yoğun ikiliklere dayanıp, iyi ve kötü ayrımları yapsa da sonuna doğru kısmen bu ikiliklerden kaçınıp öteki kategorisindekilerin “benzerlik”lerine vurgu yapar. Buna karşın ötekinin mutlak biçimde “biz” insanlara benzemesi dışında bir çıkış yolu öneriyor görünmez. Fay’ın önerdiği biçimde çokkültürcü perspektifin öne sürdüğü ötekiye angaje olmayı, onu tanımayı, anlamayı, onu eylemleriyle tanıyıp buna göre tavır almayı öne çıkaracak bir gelişme olmaz. Şiddet sarmalı, kabalık, ekonomik dengesizlikler konusunda somut öneriler getirilmez. Yeniden bedenleşen insanların doğayla, toplumla nasıl ilişki kurması gerektiğine dair başta sunulan işgalin rasyonelleştirmelerine karşı bir cevap verilmez. Bu aşamada film bilimkurgu türünden uzaklaşıp genç bir ergenin gençliğe ve erişkinliğe geçişte yaşadığı kimlik bunalımını tartışmaya açar görünür. Porty kendilik konusunda şöyle demektedir:

“Bir şair olarak başarısızlığa uğramak –ve böylece Nietzsche açısından bir insan olarak başarısızlığa uğramak-, bir kimsenin kendisine dair başkalarının yaptığı betimleri kabul etmesi, önceden hazırlanmış bir programı yürürlüğe koyması ve olsa olsa önceden yazılmış şiirler üzerine zarif varyasyonlar yazması demektir. O nedenle, bir kimsenin neyse o olmasının nedenlerinin izlerini yuvasına kadar sürmesinin tek yolu, o kimsenin kendisinin nedenleri hakkında yeni bir dil içerisinde yeni bir öykü anlatmaktır” (Porty, 1995, p. 57).

Porty’nin bu sözleri çokkültürcü perspektifin özdüşünümselliğini çağrıştırmaktadır. Birbirini yok etmeden ve birbirine ayna tutarak, mutlak onaylama ve mutlak reddetmenin ötesinde, kendisi için hazırlanmış senaryoların ve rollerin oynanması, o kültürel kodların kabulü yerine, kendi hakkında, kendi dilinin varoluşu hakkında düşünmeyi gerektirmektedir. Bu açıdan ne Melanie ne de Wanda ötekiyle girdiği zorunlu etkileşimden kendisi hakkında yepyeni bir öz sorgulamayı sonuç olarak çıkarmamaktadır.

Film anlatısının örtük sonuçları yabancı uzaylı ruhların insan bedenlerine yerleşmesinde “dili” kabullenıştır. Bedene yerleştiklerinde ister istemez insan dilinin sınırlarıyla hareket edip onun getirdiği düşünme biçimini kabul ederler. Film bunu doğallık örüntüsü için sunmaktadır. Yutulma ve silinme yerine eritilme ve dâhil olma yüceltilmektedir. Farklılık ve benzerliğin dengesi yerine benzerliğin kutsanması söz konusudur. Turner’ın beden kırılganlığı üzerindeki vurgusu (2019, p. 244) hatırlandığında, beden farklı konakçılara bu açıklığının kendisi bir kırılganlık ve kimlik ve benlik üzerinde süreksizlik etkisi yaratan bir özellik olarak görmek mümkündür. Bu açıdan Wanda ve Melaine’yi bir araya getirebilecek olan bu kırılganlıktır; her an yerinden edilebilirliktir. Yerleşik hale gelememe, bedene ve nesnelere karşı mesafelilik, bastırılan ve bastırılan olabileceği karşısında daha mesafeli bir tutum uzaylı ve insanları bir araya getirebilecek bir dilin olanağını sunarken film bu kırılganlığı travmatik bir durum olarak kabul edip telafiye yoğunlaşmaktadır ve bedenleşme vasıtasıyla travmanın aşılacağı vurgusunu öne çıkarmaktadır. Bir arada barış içinde yaşamak oldukça ütöpik bir durum gibi görünse de ütopyanın süregelenleşmesine imkan tanıyan bir arada yaşamının temellerinin nasıl olacağıdır. İster uzaylı bir tür olsun isterse hemen aynı şehirde farklı kültürdeki insan, onları birbirini tanımaya itecek, yaklaştıracak, bu tanımada kendilerini tanıma ve sorgulamayı sağlayacak

unsurların ne olduğu konusu belirsiz kalmaktadır. Bununla birlikte filmin ötekiyle etkileşimin yarattığı travmatik sonuçları ve kaygıları yansıttığını söylemek mümkündür. Çağcıl, varoluşla alakalı en derin sorunların bilimkurgu vasıtasıyla dile getirilmesi (Sontag, 2015, p. 291) *The Host* filmi için de geçerlidir. Çağcıl toplumların en büyük sorunlarından birisi sürekli yerinden edilen milyonların yeni evlerinde bölgenin yerel insanlarıyla nasıl bir etkileşim kuracağıdır. Bununla birlikte film ötekiyle etkileşimin çok yönlü diyalektiğini tanımlamaktan oldukça uzaktır. Geraghty uzaylı istilasını filmlerinin sıklıkla Amerikan toplumunun galaksinin haklı sahipleri olduğunu onaylayan filmler olarak görüldüğünü (2009, p. 20) belirtmektedir. *The Host* filmi de bu duruma bir istisna teşkil etmemektedir. Film istila olgusunu olmuş bitmiş bir şey olarak sunarken, ötekinin ehlileştirilmesi, içe katılması yoluyla onları Amerikan toplumun değerlerine katılmayı zorlamaktadır. Cuche'nin vurguladığı gibi "Azınlıkların bütün çabası bir kimlik edinmekte değil -çoğu durumda baskın grup onlara bir kimlik vermiştir-, kimliklerini kendi kriterleriyle tanımlama araçları edinmektir" (2013, p. 124). Filmde bu açıdan istilacı uzaylılara reva görülen de kimliklerini kendi kriterleriyle tanımlama araçlarının tümüyle ellerinden alınmasıdır. Filmde geniş bir değerler çatışmasından çok özellikle beden dahil mülkiyet ilişkilerine dönük mücadele öne çıkmaktadır. Sahiplik duygusunun yitimi, koruma, savunma bunun tipik örnekleri olarak belirirken, dünyada yaşamının yolu uzaylı türü için kendinden vazgeçip değerleri bir kenara bırakmakla aynı şeydir.

Sonuç

Suvin'in bilimkurguyu bilişsel yabancılaştırma edebiyatı olarak görmesiyle çokkültürcü perspektifin ötekiye angaje olmayı öğütleyen yaklaşımı arasında bir yakınsama bulmak mümkündür. Bilişsel yabancılaştırma edebiyatı olarak bilimkurgu verili olan karşısında mesafeli bir yaklaşım belirlemektedir ve farklılıklara, farklı olasılıktaki dünyalara açıklık sağlamaktadır. Olanı olması gereken olarak değil, olmuş ama değiştirilebilir olarak görmeyi getirdiği yeni perspektif hayal gücünü desteklerken ütopyacı bir bakışı da aktif duruma geçirmektedir. Bu bakımdan çokkültürcü perspektifin farklılıkları aynılaştırmadan ve herkesi aynı potada eritmeye çalışmadan ötekiye angaje olmayı öğütlemesi, tanıma ve tanımayı salık vermesi, çarpıcı karşılaşmalarla benlik ve kimliği sürekli biçimde özdüşünümle sorgulaması yaratıcı bir etkinlik olarak görmek mümkündür. "Barış içinde bir arada yaşam" fikri ilk bakışta oldukça iyicil görünse de hemen tüm farklılıkların aynı potada eritildiği bir ilişki zedeleyici, yıkıcı ve aslında "yutulma" tehlikesinin ete kemiğe bürünmesidir. Kimlik ve benliği bir sabitlikler değil de yapılandırılmış ve yapılandırılmaya devam edilen şema ve ağlar olarak gördüğümüzde ötekiyle etkileşim yıkıcılık değil yepyeni ve yapıcı ilişkiler kümesinin oluşumuna olanak sunmaktadır. *The Host* filmi bu konuda oldukça ketumdur. Film kimliğin süreksizliğini, bedenin sahiplik duygusunun yitimi konusunda hem metaforik düzeyde hem de yakın gelecekteki olası durumlara dair yaratıcı bir betimleme sunsa da insan ve öteki için bu türden bir bedensizleşmenin getirdiği yeni fırsatlardan çok konunun yaratacağı kaygı ve travmalara yoğunlaşmış görünmektedir.

Bedenin kırılmalılığı bedene karşı mesafelilik ve yepyeni bir ortak dil yaratma potansiyeli taşıırken bedenleşme için yapılan savaş, bitmek bilmeyen sahiplik nosyonları kimliği bir sabitlikler olarak kavramaya yol açmaktadır. Film bu açıdan çokkültürcü perspektifin ideallerinden oldukça uzak sayılsa da ötekinin insanın yanı başında olması, onunla bir iç ses olarak sürekli konuşması ve kısmen de olsa etkileşimlere olanak veren bir durumu betimlemesi oldukça önemlidir. Buna karşın film dili bedenleşme ve bedensizleşmenin sunabileceği yeni dil olanaklarına ilgisizdir. Benliğe dönük sahiplik söylemlerinin geçersizliği, uzaylılara ait görünen nezaket, şiddet karşıtlığı ve barış, temel ihtiyaçların giderilmesinde açıklık gibi konularda ise film ütopyik durumu tartışıyor/olumsuzluyor görünmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Apocalypse (2021). Cambridge Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6z%C3%BCk/ingilizce/apocalypse>
- Beden (2021). Güncel Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr/>.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Blaustein, J. (Yapımcı). Wise, R. (Yönetmen). (1951). *The Day the Earth Stood Still* [Sinema Filmi]. ABD: Twentieth Century-Fox
- Body Snatcher* (2021). Cambridge Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6z%C3%BCk/ingilizce/body-snatcher>.
- Booker, M. K. (2006). *Alternate Americas: Science Fiction Film and American Culture*. London: Praeger.
- Bowie, M. (2007). *Lacan*. (Birinci Baskı). (Şener V. P., Çev.). Ankara: Dost.
- Boz, M. (2018). *2000 Sonrası Amerikan Post-Apokaliptik Bilimkurgu Sinemasında Kıyamet İdeolojisi*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Boz, M. & Takımcı, D. (2019). *Amerikan Post-Apokaliptik Bilimkurgu Sinemasında Kıyamet İdeolojisi (1924-2000)*. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (31), 377-403. DOI: 10.31123/akil.591331.
- Buker, D. M. (2002). *The Science Fiction and Fantasy Readers's Advisory*. Chicago: American Library Association.
- Cornea, C. (2007). *Science Fiction Cinema Between Fantasy and Reality*. Edinburgh: Edinburgh University
- Cuche, D. (2013). *Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı*. (Birinci Basım). (Arnas, T., Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Descartes, R. (2013). *Söylem, Kurallar, Meditasyonlar*. (Yardımlı, A., Çev.). İstanbul: İdea.
- Fay, B. (2005). *Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi*. (2. Baskı). (Türkmen, İ., Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Freud, S. (2000). *Psikanaliz Üzerine*. (Şipal K., Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Freud, S. (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. (Üçüncü Basım). (Babaoğlu, A., Çev.). İstanbul: Metis.
- Geraghty, L. (2009). *American Science Fiction Film and Television*. (First Publishing). Oxford, New York: Berg
- Hannay, A. (2013). *Kierkegaard*. (I. Basım). (Nirven N., Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Hastalık (2021). Güncel Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr/>.
- Hood, B. (2019). *Benlik Yanılsaması: Sosyal Beyin, Kimliği Nasıl Oluşturur*. (Özdemir, E., Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Laing, R. D. (2012). *Bölünmüş Benlik*. (Akça, E., Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Mead, G. H. (2019). *Zihin, Benlik ve Toplum*. (1. Baskı). (Erdem, Y., Çev.). Ankara: Heretik Yayın.

- Merleau-Ponty, M. (2020). *Algının Fenomenolojisi*. (2. Baskı). (Sarıkartal, E. & Hacımuratoğlu, E. Çev.). İstanbul: İthaki.
- Meyer, S., Schwartz, P. M., Schwartz, S., Wechsler, N. (Yapımcı), Niccol, A. (Yönetmen). (2013). *The Host* [Sinema Filmi]. ABD: Chockstone Pictures, Nick Wechsler Productions, Silver Reel
- Mirisch, W. & Wanger, W. (Yapımcı). Siegel, D. (Yönetmen). (1956). *Invasion of the Body Snatchers* [Sinema Filmi]. ABD: Allied Artists Pictures, Walter Wanger Productions
- Pinkard, T. (2012). Hegel. (1. Basım). (Albayrak, M. B., (Çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Platon (2010). Diyaloglar. Kharmides ya da Bilgelik Üstüne. (7. Basım). (Gökçöl, T. Çev.). İstanbul: Remzi. Ss. 295-327.
- Porty, R. (1995). Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma. (Küçük, M. & Türker, A., Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Randall, W. L. (2014). Bizi "Biz" Yapan Hikayeler. (İkinci Basım). (Kaya, Ş.S. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Revel, J. (2012). Foucault Sözlüğü. (1. Baskı). (Urhan, V. Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Sağlık (2021). Güncel Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr/>.
- Sanders, M. Steven (2008). *Picturing Paranoia. Interpreting Invasion of the Body Snatchers. The Philosophy of Science Fiction Film*. (Steven M. Sanders, Ed.). Kentucky: University of Kentucky Press. ss. 55-72.
- Shelley, M. (2017[1818]). *Frankenstein*. (1. Baskı). Çağlayan, S. (Çev.). İstanbul: İletişim
- Sontag, S. (2015). *Yoruma Karşı*. (Birinci Basım). (Akinhay, O. Çev.). İstanbul: Agora Yayınları.
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven and London: Yale University
- Turner, B. S. (2019). *Beden ve Toplum. Sosyal Teoride Arayışlar*. (Kaya, İ. & Bulut, M. B. Çev.). Ankara: Nobel Yayınları.
- Zizek, S. (2011). *Kırılğan Temas*. (3. Basım). (Birkan, T. Çev.) İstanbul: Metis.

-Araştırma Makalesi-

Modern Dünyanın Gündelik Hayatında Müphem Konumlar ve Bir Dışlama Pratiği Örneği Olarak Rembetiko Filmi

Cem Tutar*

Esenur Sirer**

Özet

Temelleri Aydınlanma Düşüncesi'ne dayanan modernlik fikri, rasyonalizasyon ve bilimsellik düşüncesi üzerine temellenirken gündelik hayatın içerisindeki yaşam dünyalarını tek taraflı bir şekilde örgütleyerek düzenlemiştir. Zygmunt Bauman'a göre modernlik, gündelik hayatın içerisindeki tüm kurum ve yapıları rasyonel saiklere göre planlarken aynı zamanda müphem konumlar inşa etmiştir. Modernite, bireyi ulus devlet yapısı içerisinde yurttaş olarak ele alırken, sisteme eklenemeyen ya da tanımlanamayanları yabancı konumuna sürüklemiştir. Yabancılık, müphem bir siyasal konum olarak yurttaşın karşıtı olarak bulunurken 20. yüzyılın başında birçok asimilasyon ve dışlama tekniği ulus devlet yapıları içerisinde tezahür etmiştir. Bu siyasal süreç içerisinde modern dünyadaki gündelik hayatın yapısal bileşenleri olan zaman ve mekân örgütlenmesi dönemin egemenlik ilişkilerinin örüntüsü olarak ortaya çıkmaktadır. Henri Lefebvre sosyolojik tahayyülünde gündelik hayatı Marksist anlamda ele alarak onu praksis felsefesinin içerisinde tanımlamıştır. Bu bağlamda gündelik hayatın ritmi ve mekânsal boyutu bireyin toplumsal yaşamına etki ederek onu dönüştürmektedir. 20. yüzyılın başında Türkiye ve Yunanistan arasındaki nüfus mübadelesi döneminde geçen toplumsal olayları bireysel hayat hikâyesi üzerinden inceleyen Rembetiko filmi tarihsel bir momentte toplumsal yaşama eklenememiş, yabancı konumuna sürüklenmiş bir grup insanın gündelik hayatının sinemasal temsilidir. Filmde Rembetiko müziğinin ritmi bir yandan yaşanan bireysel ve toplumsal dramun ritmiyle üst üste binerken diğer yandan modern toplumun örgütlenme tarzına karşı bir direniş alanı olarak öne çıkararak toplumsal alandaki dışlama pratiğinin temsili haline gelmektedir. Bu çalışmada Costas Ferris'in "Rembetiko" adlı filmi ilgili kuramsal perspektif üzerinden modern dünyada dışlama ve içeri katma şeklinde işleyen gündelik hayatın mekânsal ve zamansal işleyişi göz önünde bulundurularak eleştirel perspektiften ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Modernite, Müphemlik, Gündelik Hayat, Toplumsal Mekân ve Zaman, Sinema

*Dr. Öğretim Üyesi, Üsküdar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye,

E-Mail: cem.tutar@uskudar.edu.tr

ORCID : 0000-0002-4547-6171

DOI: 10.31122/sinefilozofi.861865

**Doç. Dr., Üsküdar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye,

E-Mail: esennur.sirer@uskudar.edu.tr

ORCID :0000-0003-0345-4158

DOI: 10.31122/sinefilozofi.861865

Tutar, C., Sirer, E. (2021). Modern Dünyanın Gündelik Hayatında Müphem Konumlar ve Bir Dışlama Pratiği Örneği Olarak Rembetiko Filmi. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) . 348-369. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.861865>

Geliş Tarihi: 15.01.2021

Kabul Tarihi: 25.03.2021

-Research Article-

Ambiguous Positions In Everyday Life Of The Modern World And The Film “Rembetiko” As An Example Of Exclusion Practice

Cem Tutar*

Esenur Sirer**

Abstract

While grounding on the thought of rationalization and science, the idea of modernity, the foundations of which are based on the Enlightenment Thought, has organized the worlds of living in daily life by reorganizing them unilaterally. Modernity, according to Zygmunt Bauman, has built ambiguous positions at the same time while planning all daily life institutions and structures according to rational motives. Modernity has treated the individual as a citizen within the structure of the nation-state, while dragging those who cannot be articulated into the system or identified within, into the position of an outsider. While foreignness has been present as the opposite of the citizen as an ambiguous political position, many assimilation and exclusion techniques has emerged in the nation-states at the beginning of the 20th century. During this political process, the reorganization of time and space, as the structural components of daily life in the modern world, emerges as the pattern of the domination relations of the period. In his sociological imagination, Henri Lefebvre handled everyday life in a Marxist sense and defined it within the philosophy of Praxis. In this regard, the rhythm and spatial dimension of daily life transforms the individual by affecting their social lives. The film “Rembetiko”, which deals with the social events that took place during the population exchange between Turkey and Greece at the beginning of the 20th century through an individual life story, is a cinematic representation of a group of people who were unable to be articulated into social life and were dragged into the position of a stranger. While the rhythm of Rembetiko music in the film overlaps with the rhythm of the individual and social drama experienced, on the one hand, it also stands out as a field of resistance against the reorganizing style of modern society and becomes the representation of the exclusion practice in the social area. This study discusses Costas Ferris’ “Rembetiko” from a critical perspective by considering the spatial and temporal functioning of daily life, which functions as exclusion and inclusion in the modern world through the relevant theoretical perspective.

Keywords: Modernity, Ambiguity, Everyday Life, Social Space and Time, Cinema

*Assist. Prof. Dr., Üsküdar University, Faculty of Communication, İstanbul, Turkey,

E-Mail: cem.tutar@uskudar.edu.tr

ORCID : 0000-0002-4547-6171

DOI: 10.31122/sinefilozofi.861865

**Assoc. Prof. Dr., Üsküdar University, Faculty of Communication, İstanbul, Turkey,

E-Mail: esenur.sirer@uskudar.edu.tr

ORCID :0000-0003-0345-4158

DOI: 10.31122/sinefilozofi.861865

Tutar, C., Sirer, E. (2021). Modern Dünyanın Gündelik Hayatında Müphem Konumlar ve Bir Dışlama Pratiği Örneği Olarak Rembetiko Filmi. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) . 348-369. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.861865>

Received: 15.01.2021

Accepted: 25.03.2021

Extended Abstract

The idea of modernity has unilaterally organized the worlds in everyday life, planning the social space with political motives from two positivist points of view, such as rationalization and science. While handling modernity as a process, Max Weber has identified the concept of rationality as one of the unifying themes of his works, giving it a privileged place. According to Çiğdem, for Weber, rationality means the realization of computable reason in the social sphere and enables the continuation of processes of cultural, social, intellectual, and economic rationalization. In this context, Weber's theory of modernity takes place on two interrelated levels. The first of these means the emergence of modern consciousness structures, while the second means the rationalization of lifestyles (2015, pp. 146, 155).

Based on Weber's sociological imagination, Zygmunt Bauman mentions the obsession with order that develops due to the rationalization processes of the idea of modernity. Bauman says that every attempt to streamline "things" in order to eliminate the complexity of the world will create new uncertainties and ambiguities, and notes that the more efforts to establish order, the more uncertainty will increase (2005, pp. 44-47). Beginning in the 18th century, the idea of modernity seems to be closely related to the nation-state structure. When legislators or norm-makers of the nation state organize everyday life in an instrumental form of communication with the general society, the individual is considered within the concept of citizen. In this context, those that cannot be articulated with the system and those that cannot be defined are dragged into the foreigner position. According to Lefebvre, in the modern State, the citizen is externalized in the face of himself, separated from the private and productive person. He/ she finds himself / herself in a political community that he / she sees as social. In this context, a citizen becomes a political fiction, a person who is aware of public affairs, whose conviction is motivated and who knows the laws (2012, pp. 94-95).

The film Rembetiko (Rembetiko, Costas Ferris, 1983), which bears the social events that took place in the process of population exchange between Turkey and Greece at the beginning of the 20th century on its background and processing the practices such as exclusion and alienation, which were manifestations of modern thought in the everyday life of the period, demonstrates fragments from the daily life of those who could not integrate with the general social structure within the nation state in a historical moment. In this study, Rembetiko film was examined from a critical perspective by the Qualitative Content Analysis method through a theoretical framework belonging to the field at the intersection of everyday life with the modernity project.

In Costas Ferris' film " Rembetiko", the transformation of music in parallel with the cyclicity of everyday life is described in the process of social formation of the nation-state. While the socio-economic and political dynamics that emerge under the nation-state structures that stand out as a modern project form the narrative structure of the film, the ambiguous positions and exclusion practices that are the product of the modernity project on the philosophical ground are some of the topics the director deals with. On the other hand, the film defines the daily life of the exchange people through praxis, ie production activities. In this context, not only the integration with the nation-state structure as a citizen in a political sense, but also the integration with the new social structure in socio-economic and cultural terms come to the fore. Thanks to the plot developed in parallel with the critical perspective of the film, social dynamics such as the metaphor of spontaneity, which is a structural feature of daily life without being didactic, accompany the lives of heroes, while transforming their lives at the micro level, on the other hand, the macro social transformation experienced in the early 20th century is conveyed to the audience. Archival images used as exterior scenes in parallel with the fictional narrative also serve as a documentary in portraying the social conditions of the period.

Rembetiko film, on the one hand, involves the efforts of the refugees to hold on to life under bad conditions, and on the other hand, a success story in which hope is not always lost is embodied in Marika's personality. The Rembetiko film also shows the difficulty of being a refugee in the similar cyclical life stories of Marika's mother Adriana, Marika and her daughter Matina. This situation can be combined with the cyclicity of everyday life and time through Lefebvre's sociological imagination. Breaking moments that accompany routine cycles in everyday life indicate social transformations.

Rembetiko music in the film coincides with a possessed moment with Lefebvre's description. Rembetiko music points to a minor mode of existence for this excluded group in the transformation process in daily life under the project of modernity in the social field. As the social conditions that led to the formation of this music genre disappeared and the nation-state process was completed over time, Rembetiko became a form of music in popular culture.

Giriş

Modernlik düşüncesi rasyonalizasyon ve bilimsellik gibi iki pozitivist bakış açısından toplumsal alanı siyasal saiklerle planlarken gündelik hayat içerisindeki yaşam dünyalarını tek taraflı bir şekilde örgütlemiştir. Max Weber, moderniteyi süreç olarak ele alırken rasyonalite kavramına ayrıcalıklı bir yer vererek çalışmalarının birleştirici temalarından biri olarak belirlemiştir. Çiğdem'e göre, Weber için rasyonalite, toplumsal alanda hesaplanabilir aklın gerçekleşmesi anlamına gelerek; kültürel, toplumsal, entelektüel ve ekonomik rasyonalizasyon süreçlerinin işler kılınmasıdır. Bu bağlamda Weber'de modernite teorisi birbiriyle ilişkili iki düzeyde gerçekleşmektedir. Bunlardan ilki modern bilinç yapılarının ortaya çıkmasıyla ikinci modern toplumsal kurumlara uyarlanmış toplumsal eylemlerin farklı tarzları içerisinde hayat tarzlarının rasyonelleşmesi anlamına gelmektedir (2015, pp. 146, 155). Tarihsel gelişim çizgisi izlendiğinde modern düşüncenin Kartezyen Felsefe'nin bir ürünü olarak toplumsal alanı özne-nesne dikotomisi içerisinde algıladığı görülmektedir. Süreç bir yanda rasyonalizasyon süreçlerinde karar vericileri diğer yanda ise bu süreçlere maruz kalan insan gruplarını kapsamaktadır.

Zygmunt Bauman, Weber'in sosyolojik tahayyülünden yola çıkarak modernlik düşüncesinin rasyonalizasyon süreçlerine bağlı olarak gelişen düzen takıntısından bahsetmektedir. Dünyanın karmaşıklığını gidermek adına "şeyleri" düzene sokmak için yapılan her girişimin yeni belirsizlikler ve müphemlikler¹ oluşturacağını söyleyen Bauman, düzen kurma çabası ne kadar çok olursa müphemliğin o kadar artacağını belirtmektedir (2005, pp. 44-47). Bunun nedeni toplumsal yaşamın içerisinde modernliğin rasyonalizasyon süreçlerine direnen ya da ondan kaçabilen yapıların olabilmesidir. Tarihsel olarak bakıldığında modernlik düşüncesinin Ancien Régime² döneminden kalan siyasi ve sosyal formların bir kenara bırakılarak insan eliyle yaratılmış yeni bir düzene işaret ettiği görülmektedir. Yapay olarak tasarlanmış yeni düzenin Hobbes ya da Locke gibi önde gelen düşünürleri, ulus devlet olarak adlandırılabilir genel toplumla sadece dışsal ve araçsal bir ilişkisi olan birey düşüncesini ortaya koymuşlardır. Buna göre toplumsal kurumların tek yönlü bir şekilde bireylerin kişisel çıkarlarını korumak ve savunmak için olduğu düşünülürken birey diğer insanlara karşı tüm yükümlülüklerinden kurtulmuştur (Bauman, 2011, p. 106). 18. yüzyıldan başlayarak modernlik düşüncesinin ulus devlet yapısıyla yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Ulus devletin yasa yapıcıları ya da norm koyucuları genel toplumla araçsal bir iletişim şekli içerisinde gündelik hayatı örgütlerken birey yurttaş kavramı içerisinde ele alınmaktadır. Yurttaşlık toplumsal ve politik düzeyde ödev ve sorumluluklar içerisinde tanımlanırken bireylere güvenirlilik, sürekli bir yaşam projesi çizilebilir haklar tanımaktadır. Bu bağlamda sistemle eklemelenemeyenler ve tanımlanamayanlar ise yabancı konumuna sürüklenmiştir.

Modernlik ve gündelik hayat arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran Henri Lefebvre, gündelik hayatın ekonomi, psikoloji, sosyoloji gibi özel yöntemlerle kavranması gereken bir alan olduğunu ancak bu yöntemlerden birine indirgenemeyecek kadar da kompleks bir yapıya sahip bir fenomen olarak modernlikle birleştiğini vurgulamaktadır. Yenilik, parlaklık, teknik ve dünyevi olan gündelik hayatı çerçevelerken birbirlerini gizlemekte ya da meşrulaştırmaktadır (2010, pp. 32, 35). Lefebvre'ye göre modern devlette yurttaş, özel ve üretken insandan ayrılmış olarak kendisi karşısında dışsallaşır. Kendisini toplumsal olarak gördüğü politik bir topluluk içinde bulur. Bu bağlamda yurttaş kamusal işlerden haberdar, kanaati güdülenmiş, yasaları bilen bir insan, politik bir kurgu haline gelir (2012, pp. 94-95).

Lefebvre'nin düşünceleri takip edildiği zaman gündelik hayatın dönemin sosyo-ekonomik ve politik güç odaklarının bir ürünü olarak öne çıktığı görülmektedir. Marksist felsefeden aldığı kavramsallaştırma zemininde diyalektik bir süreç içerisinde bu toplumsal

¹ Müphemlik, belirsizlik, çift anlamlılık demektir. Şeylerin ya da durumların müphemliği, neler olacağından emin olunamayan buna bağlı olarak nasıl davranılacağı ve eylemlerin sonuçları hakkında bir belirsizlik duygusu anlamına gelmektedir (Bauman, 2005, p. 76).

² Ancien Régime (Eski Rejim) Fransa Krallığı'nın 15. Yüzyıl sonlarına tarihlenen Geç Orta Çağ'dan Fransız Devrimine kadar olan süreyi kapsayan mutlak monarşi yönetimi dönemine işaret etmektedir.

dinamikler bireyi şekillendirirken gündelik hayat içerisinde bireyin tutum ve davranışları da sistemin dönüşümünü sağlamaktadır.

20. yüzyılın başında Türkiye ve Yunanistan arasındaki nüfus mübadelesi sürecinde geçen toplumsal olayları arka fonunda taşıyarak dönemin gündelik hayatı içerisindeki modern düşüncenin tezahürleri olan dışlama ve yabancı konumuna sürüklenme gibi pratikleri işleyen *Rembetiko* (Costas Ferris, 1983) filmi tarihsel bir momentte ulus devlet yapısı içerisinde genel toplumsal yapıyla bütünleşemeyenlerin gündelik hayatından fragmanları işlemektedir. Mübadele döneminde siyasal alandaki rasyonel saikler toplumsal yaşamı değiştirip, dönüştürürken yurtlarından sürülen binlerce kişi yersiz-yurtsuz bir kültürel deneyimin içerisinde gündelik hayatlarını yeniden inşa etmek zorunda kalmışlardır.

Bu çalışmada *Rembetiko* filmi modernlik projesi ile gündelik hayatın kesişim noktasında alana ait kuramsal bir çerçeve üzerinden *Nitel İçerik Analizi* yöntemiyle eleştirel perspektiften irdelenmiştir.

Modernlik Düşüncesinin Toplumbilimsel Temelleri

Toplumbilim literatüründe modernlik kavramı Batı uygarlığının tarihsel gelişim sürecine özgü ortaya çıkmıştır. Modernlik kavramının kökeni Hıristiyan Orta Çağı olup başlangıçta pagan dünyadan kopuşu simgelemektedir. Eski pagan dünyanın yerine kendisini konumlandıran Hıristiyanlık modern dünyayı temsil etmektedir. Buna göre Hıristiyanlık zaman ve tarih nosyonlarının içlerini yeniden doldurmuştur. Eski dünyanın tekrara dayalı doğalcı zaman anlayışı yıkılarak tekrarlanamaz ve karşılaştırılmaz bir olay olan Mesih'in gelişi üzerinden yeni bir tarih anlayışı inşa edilmiştir. Ancak modernlik kelimesi Orta Çağ'da pek kullanılmamıştır³. Hıristiyanlığın kutsal tarih anlayışı yerine dünyevi tarih anlayışını getiren Rönesans düşüncesi klasik eserlere dönüş yaşarken modern'i olumsuz anlamda kullanmıştır. Modernliğin bugünkü anlamı olan "şu an" anlamında kullanımı 17. yüzyıl başlarında Kartezyen Felsefeye dayanmaktadır. 18. yüzyılda Aydınlanma Düşüncesinin temeli rasyonel saikler üzerinden insanlığın geçmişin köhne yapılarından kurtuluşudur. Böylelikle modernlik toplumsal, kültürel ve politik anlamda yeni bir döneme işaret etmektedir. 19. yüzyılda Sanayi Devrimi sayesinde ise ekonomik alandaki modernleşme süreci başlayarak kavram düşünsel alandan maddi pratiklere taşınmıştır (Kumar, 2013, pp. 88-100). Modernliğe ilişkin toplumbilimsel düşüncenin genellikle tarihsel dönemler arasındaki bir ayrım aracılığıyla ve bir kırılma noktası olarak dönüşüm noktalarına işaret ettiği görülmektedir. Bu bağlamda modernist yaklaşıma göre, modernliği kesin olarak meydana getiren önemli tarihsel anlar büyük devrimlerin istisnai bir hali olarak ardaşıklığıdır. Modernliğin kendi kendisini olumlayıcı tavrı ile karşıt bir şekilde modernliğin toplumsal dinamiklerine yönelik eleştirel düşünce 19. yüzyıldan 1940'lara kadar sürmüştür (Wagner, 2013, pp. 3-5, 8-9).

Marshall Berman modernlik düşüncesini bir deneyim tarzı olarak ele alarak iki yönüne vurgu yapmaktadır; ilk olarak toplumsal alanda bireylere serüven, güç, gelişme, kendini ve dünyayı dönüştürme vaadi bulunurken ikinci olarak ise sahip olunan, bilinen ya da ait olunan her şeyi yok etme tehdidindeki bir ortamda var olma çabası bulunmaktadır.

Bu bağlamda modernliğin üç evresi⁴ bulunurken modernizm 19. yüzyılın sonlarından itibaren modernliğe yönelik kültürel bir tepki olarak öne çıkmıştır (2012, pp. 27-29). Tarihsel süreç içerisindeki gelişim çizgisine bakıldığında zaman modernlik düşüncesinin çoğu kez bünyesinde çift anlam taşıdığı görülmektedir. Bir yanda aklın rasyonel yasalarını

³ Bu durumun nedeni Hıristiyanlığın sonlu "eskatolojik" bir tarih görüşüne sahip olması nedeniyle teolojik olarak tamamlanma beklentisidir. Geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki ilişki sadece kronolojik değil aynı zamanda teolojiktir. Hıristiyanlığın bu tamamlanma beklentisi modernlikte bulunmadığı için kavram Orta Çağ'da yaygın olarak kullanılmamıştır (Kumar, 2013, pp. 90-91).

⁴ Berman'a göre modernliğin ilk evresi 16. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın başına kadar uzanmaktadır. İkinci evre 1790'ların büyük devrimci dalgasıyla başlamakta ve Fransız İhtilali de içeren pek çok toplumsal dönüşümü kapsamaktadır. Üçüncü evre ise 20. yüzyılda modernleşme sürecinin neredeyse tüm dünyayı kaplayacak kadar yayıldığı bir dönemde modern kamunun uzmanlık alanları sonucunda parçalanması ile sayısız, bölük pörçük modernlik şekillerinin ortaya çıktığı dönemi nitelendirir (2012, pp. 29-30).

topluma uyarlama, dünyayı insan eliyle dönüştürme, gelişme ve üretme bulunurken diğer yanda kısıtlama, hegemonya ve baskı süreci yan yana işlemektedir. Weber'e göre biçimsel rasyonelite başka tip rasyonellikler pahasına yayılırken modern dünyayı en çok tanımlayan sorun haline gelmiştir. Rasyonelliğin demir kafesinin ortaya çıkışı sürecinde insanlar bu alana hapsedilmiş bir şekilde yaşamaya başlamışlardır. Böylelikle insani özlerini ifade etmekten yoksun kalmışlardır. Weber, bürokrasinin önceki örgütsel biçimlere göre avantajlarını kabul ettiği gibi rasyonelleşmenin ilerleyişinin avantajlarını da kabul etmiştir. Ancak daha çok rasyonelleşmenin ortaya çıkardığı sorunlarla ilgilenmiştir (Ritzer& Stepnisky, 2019, p. 538). Weber'in düşünce yapısında modernlik anlayışı daha çok araçsal akıl etrafında şekillenen bir rasyonellik sorunu olarak görünüm kazanmaktadır.

Zygmunt Bauman, sosyolojik tahayyülünde modern ve postmodern toplum arasındaki ayrımlara dikkat çekerek toplumsal dönüşümü bir süreç olarak ele alırken bireysel varoluş, kimlik ve etik gibi konuları sorunsallaştırmaktadır. Bauman'a göre Sigmund Freud'un 1930' da yayınlanan "Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları" başlıklı kitabındaki uygarlık kelimesi modernite diye okunmalıdır. Freud, kitapta kültür ya da uygarlık olarak modernitenin güzellik, temizlik ve düzenle ilgili olduğunu belirtirken buna kendi güdüleriyle hareket etmenin budanması gibi kısıtlayıcı bir sürecin eşlik ettiğini belirtmektedir. Bauman, modernitenin hoşnutsuzluğunun aşırı düzen ve bunun ayrılmaz parçası olan özgürlük kılığında kaynaklandığını vurgulamaktadır (2000, p. 7-9). Bauman aynı zamanda modernitenin ortaya çıkışını vahşi kültürlerin bahçe kültürlerine dönüşme süreci olarak nitelendirmektedir. 17. yüzyılın başında başlayan bu süreç 19. yüzyılın başlarında Avrupa'da tamamlanırken dünyanın gelişmekte olan ülkeleri için de örnek bir model haline gelmiştir. Vahşi kültürden bahçe kültürüne geçiş sadece bir toprak parçasında gerçekleştirilen bir işlem değildir aynı zamanda daha önce bilinmeyen amaçlara yönelmiş ve var olmayan becerileri gerektiren bir bahçıvan rolünün ortaya çıkması anlamına gelmektedir⁵ (2003b, pp. 65-67). Ulus devlet tasarısı içerisinde işlerlik kazanan bu yönetim anlayışı politik olarak kendi kurgusuna uygun olmayan grupları ötekileştirerek yabancıların da yönetim eliyle inşasını olanaklı kılmıştır. Böylelikle kurgusal olarak yaratılan yurttaşlık nosyonu sayesinde toplumsal ve politik sistemin yeniden üretimi mümkün hale gelmiştir.

Araçsal Akıldan Uzmanlık Bilgisine Modernliğin Toplumsal Tezahürleri

Max Weber sosyolojik tahayyülünde bürokratikleşme, modern toplumların anlaşılması için anahtar bir fenomendir. Yeni tip örgütlenme şekli karakteristik bir özellik olarak ön plana çıkarken; iktisadi üretim, rasyonel olarak hesaplanabilir girişimcilerin yardımıyla kapitalist bir biçimde; kamu yönetimi hukuk eğitimi görmüş uzman memurların yardımıyla bürokratik olarak örgütlenmiştir. Weber'de rasyonellik eylem rasyonelliğinden⁶ dizge rasyonelliğine kayarken çift anlamlı bir boyuta ulaşmaktadır. Bir yanda modern bürokrasilerin örgütlenme başarımları bulunurken diğer yanda ise üyelerin sosyal ilişkileri dikkate alındığında örgütlenmelerde kişiliksizleştirme bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda değer rasyonel tutumlardan soyutlanmış kendi dinamiğini geliştiren bürokrasilerin rasyonelliği, rasyonel olarak çalışan bir makine imgesiyle çerçevelenmektedir. Ayrıca kültürel modernlik alanındaki bilim, ahlak ve sanat alanlarının farklılaşma sürecinde uzmanlık kültürleri oluşum sağlamaktadır (Habermas, 2001, pp. 756-758, 777-778). Weber'in düşüncesinden hareketle modernite eleştirisinin iki boyutta yoğunlaştığı görülmektedir: anlam kaybı ve özgürlük kaybı (Çiğdem, 2015, p. 162). Bu bağlamda modernlik düşüncesi araçsal aklın ön plana alındığı, gündelik hayatın içerisindeki yaşam dünyalarının yukarıdan aşağı doğru tek taraflı bir şekilde

⁵ Bahçıvan avlak bekçilerinin yerini almıştır. Avlak bekçileri bakmaları için kendilerine emanet edilen bitki örtüsü ve hayvanları beslemeler ya da bu topoğrafik alanı ideal hale getirmeye çalışmazlar. Onlar daha çok bitkilerin ve hayvanların sorunsuz biçimde yeniden üremelerini güvence altına almaya çalışırlar. Modernite öncesi yönetici sınıf da bir anlamda avlak bekçisidir. Bu yapı Tanrı tasarısı bir düşüncenin ürünü olup modernlik ile gerçekleşen insanın yaratımı bir dünyanın işlerlik kazanmasıdır (2003, pp. 67-68).

⁶ Weber'de toplumsal eylemin kategorik farklılaştırılması rasyonel teorisini desteklemiştir. Weber'deki eylem tipleri araçsal-rasyonel, değersel-rasyonel, duygusal ve geleneksel toplumsal eylem olarak sıralanabilir (Çiğdem, 2015, p. 78).

örgütlendiği dönemi karakterize ederken bir yandan üyelerinin katılımıyla oluşan sembolik anlam dünyalarını parçalamakta diğer yandan ise toplumu oluşturan bireylerin özgürlüğüne engel olmaktadır.

Peter Wagner “*Modernliğin Sosyolojisi*” adlı yapıtında modernlik söyleminin bir yanda özgürlük ve özerklik düşüncesine dayandığını diğer yanda ise disiplin söyleminin yer aldığını belirtmektedir. Devlet biçimi modernliğin sınırlandırıcısı olarak ön plana çıkarken 20. yüzyılın modernlik tecrübesi Weber’in çizdiği portrenin dışına taşarak bireylerin tabi kılınması ve disiplin altına alınması üzerine odaklanmıştır. Bu modernlik deneyimi tamamen yeni bir modernlik anlatısı olarak faşizmle, II. Dünya Savaşı’yla ve modern toplum manzarasının 1930’lar ve 1960’lar arasında geçirdiği yoğun dönüşümlerle doğmuştur (2005, pp. 27-32). Tüm bu süreçte ortak olan nokta toplumsal yapı içerisindeki uzman bir grubun toplumun yönetilmesinde kullanılmak üzere bilgi formlarına sahip olması ve bu bilgi içeriklerini tahakkümün sağlanması amacıyla araçsal olarak kullanmalarıdır.

Bauman modernlik projesinin alegorik bir anlatımla bahçivancılık kültürü olduğunu vurgulamaktadır. Bir bahçede diğer bitkilere zarar verecek olan yabancı otların temizlenme işlemi bahçıvan tarafından rutin olarak gerçekleştirilen bir etkinliktir. Modern toplum yapısı içerisinde ulus devletler de toplumsal alandaki düzen metaforuyla bu yapıyı inşa etmeye çalışmışlardır. Bu yapıda öne çıkan kavram uzmanlık bilgisidir. Uzman, bireylere belirsizlik ve müphemlikten kurtulmanın dolayısıyla da yaşam dünyalarını denetlemenin araç ve yetkilerini vaat eden kişidir. Aynı zamanda özgürlük maskesi altında bir tür bağımlılığa, kendi kimliğini inşa etme sürecinde bireyin yaşam dünyasına nüfuz etmeyi amaçlamaktadır (2003a, p. 284). Uzmanlık bilgisi aynı zamanda devlet yönetimindeki bürokratik süreçler içerisinde politika yapımcıların gündelik hayat içerisindeki tasarruflarında hayat bulmaktadır. Bauman’a göre 20. yüzyıl ulus-devletlerin kendi tebaaları üzerinde sürdürdükleri şiddet çağı olarak adlandırılabilir. Modern devlet, düzen yaratımı üzerinden toplumsal alanı dizayn ederken dünyanın parçalanarak yönetilebilir hale gelmesini ön görmüştür. Düzen yaratımı sürecinde sınıflandırma etkinliği ve atık üretimi sıradan bir ürün olarak ortaya çıkmaktadır. Uzmanlık bilgisi yaşam dünyalarını organize edip yönetilebilir hale getirirken yabancıların üretimi ön plana çıkmaktadır. Yabancı, dost ya da düşman olmayandır. Dost ile düşman arasındaki dikotomik varoluş halinin dışında kalan yabancı müphem bir konumda bulunmaktadır. Yabancıların taşıdığı tehdit düşmana göre daha fazladır çünkü içerisinde arketipik olarak karar verilemeyen, sınıflandırılmayanların tüm özelliklerini taşır (2005, p. 266; 2003a, pp. 27, 74-77).

Zygmunt Bauman, “*Sosyolojik Düşünmek*” adlı yapıtında yabancılar üzerine söylemini ilerleterek dost ve düşman arasındaki ilişkiyi yabancı ve hiç kimse arasında kurmaktadır. Buna göre yabancı tanımadığımız kişiler oldukları kadar dikkate değer bir diğer özellikleri bildik olmalarıdır. Bir kişinin yabancı olarak tanımlanması için onun hakkında belirli bir miktar bilgi sahibi olmak gerekir. Eğer bu olmazsa bu kişiler hiç kimse olarak nitelenebilir. Hiç kimse çoğu zaman belirsiz, dikkati üzerlerine çekmeden ve dağıtmadan günlük hayatımızı onların varlığına rağmen sürdürebildiğimiz bir grubu kapsar. Hiç kimse toplumsal alanda anonim bir kişilik olarak seslerini duysak bile dinlemediğimiz kişilerdir oysa yabancılar görmezden gelemediğimiz kişilerden oluşur. Onlar ne yakın ne de uzaktır (2020, pp. 65-66). Yabancıya karşı modern ulus devlet yapısı içerisinde iki strateji uygulanmaktadır⁷. Bunlardan ilki “*kusma*”dır. Buna göre başa çıkılmaz derecede yabancı olanlar, ötekiler toplumsal alandan tükürülerek atılır. Bu kişilerle fiziksel temas, diyalog, toplumsal ilişki engellenir. Emik strateji olarak da adlandırılan bu süreçte en uç noktada hapsetme, sınır dışı etme ve öldürme gündeme gelmektedir. İkinci strateji yabancı unsurların yabancılıklarının sona erdirilmesi

⁷Bauman bu iki stratejiyi Claude Lévi-Strauss’un *Hüzünlü Dönenceler* adlı yapıtındaki ötekilerin ötekilikleri ile baş etmek durumunda kalındığında kullanılan antropoemik ve antropofajik kavramsallaştırmalarından alıp bunları kısaca emik ve fajik stratejiler olarak adlandırmıştır. Lévi Strauss primitif toplumlarda antropo-phagie etkinliğini kimi zaman besin kıtlığına ya da büyüsel ve dini bir etkinlikle birleştirmiştir. Buna karşılık antropemia ise modern toplumlara ilişkin bir etkinlik olarak korkulan kişilerin toplumsal örgütlenmenin dışına çıkarılması için bir araç olarak görülmüştür (2018, pp. 432-433).

yönünde “yutma” olarak adlandırılan bir süreçle içeri alınmalarıdır. *Fajik strateji* olarak adlandırılan bu süreçte yabancıların ötekiliğini gidermek öne çıkmaktadır (Bauman, 2018, pp. 155-156). Gerek emik stratejideki gibi *kusma* etkinliğinde ya da fajik stratejinin bir tezahürü olarak asimilasyon sürecinde olsun 20. yüzyılın başında ulus devletler politik varoluşlarını tamamlama sürecinde etnik, dinsel ya da kültürel nedenlerle birçok toplumsal grup üzerinde bu stratejileri uygulamışlardır. Kusulanlar toplumsal alanın dışına sürülerek yabancılıkları ortadan kaldırılırken yutulanlar ise sosyo-kültürel hegomonik bir süreç içerisinde yok edilmeye çalışılmıştır.

Üretim İlişkileri Temelinde Gündelik Hayatı Tanımlamak

Henri Lefebvre, 20. yüzyılın başındaki modern dünyanın gündelik hayat pratiklerini mekân ve zaman boyutunu göz önüne alarak toplumbilim alanında sorunsallaştırmıştır. 1920’lerin ilk yarısından itibaren söz konusu alanlarda felsefi ve sosyolojik metinler yazan Lefebvre, Neo-Marksist bir bakış açısından toplumsal alanı üretim ilişkileri bağlamında eleştirel bakış açısıyla değerlendirmiştir.

Lefebvre’ye göre günlük yaşam ve gündeliklik arasında farklılık vardır. Günlük yaşam, sosyal dönüşüm ve sınıf direnişinin, gündeliklik yönetimin atomizasyon ve tekrarlamayı idare edişinin deneyimlendiği yerdir. Gündeliklik ise gündelik yaşamın homojenliğine ve tekrarlılığına işaret eden zaman ve mekân örgütlenmesidir. Günlük yaşam bir kavram ve dilin statüsüne yükseltilmiş bir yaşam deneyimi olarak bilinçli ve bilinçsiz olarak sınıf bilincini içinde bulunduran ve gündelik direnişin ortak kültür biçimlerini temsil etmektedir (Roberts, 2013, pp. 92-93). Lefebvre’de gündelik yaşamın bölünmesi o döneme kadar felsefe ve diğer uzmanlık alanlarında yaratılan bölünmeye karşı geliştirilen bir strateji olarak söz konusu alandaki yabancılaşmanın aşılması yönünde bir girişimdir. Marksist bir kökenden hareketle tarihsel materyalizm kavramının felsefe karşısında konumlandığını belirten Lefebvre, bu kavramın içinden çıktığı felsefeye karşı bir duruş geliştirerek ideoloji haline gelmiş felsefeleri eleştirdiğini belirtmektedir. Bu “şeyleşmiş” ideolojiler yerine sıradan insanın gerçeğinin incelenmesi gerekmektedir. Gündelik yaşamda birey bir yandan bireysel yaşamı diğer yandan ise toplumsal yaşamı arasında bölünmüştür. Bu durum bir yabancılaşma duygumu oluşturmaktadır (2006, pp. 48-49).

Yabancılaşmayı bir teori ya da soyutlama olarak ele almamak gerekir, yabancılaşma her günkü yaşamın içinde, proleterlerin, küçük burjuvazilerin ya da kapitalistlerin yaşamı içerisinde gün yüzüne çıkmaktadır. İnsan dünyasındaki yaratıcı etkinlik pratik, sabit ve gündelik bir faaliyet olduğu için yabancılaşma da sabit ve gündeliktir (Lefebvre, 2012, pp. 170-171). Bu anlamda yabancılaşma praksis içerisinde ortaya çıkmaktadır. Lefebvre, praksisin ortaya çıkışında canlı varlık olarak insan ihtiyaçlarının ön plana çıktığını belirtmektedir. Marx bu kavramı felsefecilerin dünyayı seyredici tavırlarına eleştirel bir bakış olarak ortaya koymuştur. Praksis, ihtiyaçlar, nesnelere, bilgi, gündelik ve siyasal hayatı kapsamaktadır. Praksis hem içerik hem de form olarak bulunmaktadır. Üretim ilişkilerinin içerisinde geliştiği praksisin gelişimi para gibi toplumsal formlar yaratmıştır (1996, pp. 36-47).

Lefebvre düşünce yapısında praksis⁸ kavramını ön plana çıkararak düşünce-bilinç-ruh ilişkisinin bu toplumsal alanda kurulabileceğini belirtmiştir. Gündelik hayat etkinlikleri yani praksis içerisinde yabancılaşma duygumunu oluşturan bir öge de uzmanlık bilgisidir. Teknik açıdan parçalara bölünen gündelik hayat, uzmanın amaçları doğrultusunda değiştirilip, dönüştürülür. Uzman kendi alanını genişletip, büyütmeyi isterken emperyalist bir tutum sergiler. Teknokratlaşmış uzmanın yabancılaştırıcı ve şeyleştirici bir tutumu söz konusudur. Ayrıca gündelik hayatın bu yapay örgütlenmesi içerisinde praksis alanı dilsel pratikleri

⁸ Lefebvre, praksisi tekrarlayıcı, mimetik ve devrimci praksis olarak ayırmaktadır. Sadece devrimci praksis felsefeyi de aşarak hakiki praksis olarak öne çıkmaktadır (1996, p. 55). Lefebvre’nin düşünce yapısında yalnızca toplumsal fenomenleri saptama ve durumlarını ortaya koymak değil daha önemlisi bunu aşarak yeni bir forma ulaşmak temel meseledir. Gündelik hayat ya da mekân üzerindeki tahakkümlerin aşılmasını sağlayacak olan da bu devrimci praksis alanı olarak öne çıkmaktadır.

içerimler bu sayede semantik alan olarak adlandırılan bir yapı oluşur. Gündelik hayatın semantik boyutu yani bir anlamda anlam boyutu modernite ile birlikte aşınmaya başlamıştır. Sinyaller, işaret ve imgeler tüm buyurganlıklarıyla anlam alanını kaplarken toplumsal alanda otomasyon ve tahakküm onun yerini almıştır. Bu bağlamda toplumsal hayatta her kişi bir toplumsal metin içerisinde yer alır. Bir yandan toplumsal metni okurken diğer yandan onun tarafından okunur (Lefebvre, 2013a, pp. 34, 293-306, 323-325). Lefebvre'nin açıklamaları takip edildiği zaman uzmanlık bilgisinin gündelik hayatı düzenleme ve denetim altına alma isteği sürecinde toplumsal alandaki anlam "semantik" boyutunun yitirildiği bu alanın bir sinyaller sistemine indirildiği görülmektedir. Semantik alan içerisinde yer alan toplumsal metin kapsamında içeri katma ve dışlama stratejileriyle bireylerin dost, düşman ya da yabancı konumlarından birine sürüklendiği görülmektedir.

Gündelik Hayat Çözümlemesinde Analiz Birimi Olarak Toplumsal Mekân ve Zaman

Henri Lefebvre sosyolojik tahayyülünde toplumsal mekân ve zamanı gündelik hayatın iki yapısal bileşeni olarak belirlemiştir. Toplumsal mekân, fiziki topoğrafik bir unsurun ötesinde gündelik hayat içerisindeki üretim etkinlikleri boyunca oluşan sosyo-ekonomik ve politik bir yapılanma şeklidir. Bu bağlamda mekân, fiziksel ve nesnel bir gerçeklik değil toplumsal ilişkilerin örgütlendiği alandır. Lefebvre'ye göre:

Mekânsal pratik, toplumsal pratiğin bütün veçhe, eleman ve momentlerinin, ayrılarak, alana yansımından ibarettir. Bu da genel denetimi, yani bütün toplumun politik pratiğe, devlet iktidarına tabi kılınmasını, bir an bile terk etmeden olur. Bu praksis birden fazla çelişkiyi içerip derinleştirir. Mekân bilimi: bilginin politik kullanımına denktir, bu kullanımı maskeleyen bir ideolojiyi ve prensip gereği çıkarsız bir bilginin en üst derecede çıkara dayalı kullanımına için çelişkileri içerir ve teknolojik bir ütopyayı, gerçeğin yani mevcut üretim tarzının çerçevesi içinde geleceğin (olasılığın) programlanmasını içerir (2014, pp. 39-40).

Uzmanlık bilgisi mekânı dönemin politik tasavvurları etrafında şekillendirmektedir. Tarihsel süreç içerisinde bakıldığında Antik Yunan Polis'i somut bir mekânsal pratik olarak öne çıkmaktadır. Mekâna soyutluk katan unsur onun bir harita üzerinde planlanması ve politik tasarrufun ürünü olmasıdır. Bu bağlamda ulus devlet yapısıyla birlikte somut mekândan soyut mekâna geçiş yaşanmıştır. Zihni olarak tasarlanan mekânsal pratikler kendilerinin toplumsal ürün olduklarını gizlemektedir. Ancak bu mekânı doğuran toplumsal ve politik güçler ona hakim olmaya çabalasa da başaramazlar. Mekân içerisinde çelişkili bir yapıyı taşımaktadır; somutluk ve soyutluk, araçsallık ve bilginin nesnelleşmesi yan yana bulunmaktadır (Lefebvre, 2014, p. 57). Mekân Marksist bakış açısından tarihsel materyalizmin bir parçası olarak tarihin ürünüdür. Maddi planlama ve mali planlama mekânsal pratikleri şekillendirir.

Lefebvre, Marx'ın bütünsel insan fenomeninden yola çıkarak uzmanlaşmaya dayalı bilimlerin gündelik hayatın tüm alanları gibi mekânsal pratiklerini de bölüp, parçalayarak yönettiklerini dile getirir. Bu yapı da üç pratik yan yana gelmektedir. İlk olarak zaman içerisinde inşa edilmiş çevre olarak öne çıkan mekânsal pratikler vardır.

İkinci olarak devlet aracılığıyla mekânı şekillendiren *mekân temsiliyetleri* olarak adlandırılan bilgi biçimleri, planlama şekilleri öne çıkmaktadır. Son olarak ise mekânı gündelik hayatın içerisinde deneyimleyen gerçek insanların oluşturduğu *temsiliyetin mekânları* bulunmaktadır (Urry, 1999, pp. 42-43). Temsiliyetin mekânları tanımlaması aynı zamanda Bauman'ın yabancı ve atık kavramlarının işlerlik kazandığı alandır. Yabancıların mekânı ya da ötekileştirilenlerin mekânı burada yer almaktadır.

Mekânın somut şekilde ele alınabilmesini sağlayan ulus ve milliyetçilik kavramlarının iki şekilde ele alınabileceğini belirten Lefebvre, çoğunluk için ulusun doğadan doğan ve tarihsel süreç içerisinde büyümüş bir töz olarak tarif edildiğini dile getirir. Bu sayede ulus kendisine istikrarlı, kesin bir gerçeklik atfeder. Diğer taraftan ulus, burjuvazinin kendi tarihsel koşullarına ve sınıf çelişkilerini örterek işçi sınıfı ile arasında yapay bir birlik kurması

anlamında kökenini yansıtan bir politik kurmacadır. Her iki durumda da ulusla ilişkili mekân iki durumu içermektedir. Bir yanda tarihsel olarak inşa edilmiş pazar bulunurken diğer yanda şiddet bulunmaktadır. Askeri bir devlet şiddeti, feodal, burjuva ya da emperyalist formlarda olsun her zaman pazarın kaynaklarını ve güç hedeflerini birlikte ele geçiren siyasal iktidarı içermektedir (2014, pp. 134-135). Bu bağlamda ulus devlet yapısı içerisinde mekânın toplumsal örgütlenmesinin her zaman rasyonel kararlar doğrultusunda yapıldığı ve bu süreçte mekânın araçsallaşarak, ulaşılması istenen ideal birliğe gidiş yolunda dönemin güç odaklarınınca şekillendirildiği söylenebilir.

Genel mekân teorisinden yola çıkarak kentsel mekânlara da ayrıcalıklı yer veren Lefebvre'ye göre mekânın siyasal iktidar pratiklerince şekillendirilmesi sürecinde üç mekânsal pratik işlerlik kazanmaktadır. Bunlardan ilki izotopi olarak adlandırılan özellikle devlet rasyonalizmi tarafından şekillendirilen mekânlar bulunmaktadır. Bunlar aynı olanların mekânlarıdır. İkinci olarak *heterotopiler* bulunmaktadır. Hem dışlanmış hem de iç içe girmiş olan, öteki yerleri işaret eden *heterotopiler* ötekinin yeridir. Bunların arasında ise nötr mekânlar bulunmaktadır. Yok değerinde olmayan ancak önemsiz olan kavşaklar, geçiş yerleri nötr mekânlardır (2013b, p. 122). Henri Lefebvre, toplumsal ve kentsel mekânın çokluk içerisinde ortaya çıktığını belirtmektedir. İç içe giren ve/veya üst üste binen toplumsal mekânlar birbirlerini sınırlandırmaktan çok bir akışkanlar dinamiği içerisinde anlamlandırılabilir. Küçük hareketlerin üst üste binmesi ilkesi, ölçek, boyut ve ritimler bir arada ele alınır. Her toplumsal bağ da bu şekilde anlaşılabilir. Çakışmalar üreten büyük hareketler ve onların içerisinde geçen küçük hareketler. Bu bağlamda toplumsal mekânlar ritim analojisi yoluyla kavranabilir (2014, pp. 111-112). Ulaşılan noktada gündelik hayat çözümlemesinde mekândan sonra ikinci büyük çözümleme kategorisi bulunmaktadır: toplumsal zaman ve ritim kavramı.

Lefebvre'nin zaman anlayışı Hegel ve Marks'taki gibi doğrusal değil Nietzsche'deki gibi değişim ve döngü üzerine kuruludur. Döngüsel olan kozmik olandan doğadan gelirken, doğrusal olan toplumsal pratikten dolayısıyla insani etkinlikten meydana gelmektedir. Zaman ve mekân arasında diyalektik bir ilişki söz konusudur. Döngüsel ve doğrusal hareketler de kendilerini birbirlerine göre ölçer ve ölçülen haline getirir. Doğrusal tekrarlar üzerinden döngüsel tekrarlara ulaşılır. Bu bağlamda ritimler hem doğal hem de rasyoneldir. Tekrar ile fark, mekanik ile organik, döngüsel ile doğrusal, sürekli ile kesintili, niceliksel ile niteliksel gibi bir dizi kategorik ayrım ritim kavramını tanımlar (2017, pp. 32-34). Toplumsal zaman kavramı bu ritimlerin gerek doğal akışı gerekse dönemin sosyo-ekonomik ve politik dinamiklerince şekillendirilmesi sürecinde ortaya çıkar. Böylelikle bir momentler teorisi geliştirilebilir. Tarihsel süreç içerisinde zamanın belirli anları kırılma ya da sıçrama noktaları olarak iş görerek toplumsal yaşamda dramatik değişikliklerin oluşmasını sağlamıştır.

Döngüsel ve doğrusal zamanın, ritminin kategorileri dışında "sahiplenilmiş" zaman bulunmaktadır. Zamanın bir anlamda unutulduğu bu anlar kimi zaman sıradan bir iş ya da derin düşünceye dalma yahut kendiliğinden gelişen bir oyun gibi herhangi bir faaliyet içerisinde doluluk hissiyatına neden olmaktadır. Kendisiyle ve dünyayla uyum içinde olan bu faaliyet yükümlülük veya zorlamayı içermeyiz.

Zamanın içinde ve bir zaman sürecinde olmasına rağmen zaman üzerine düşünülmeyen bir andır (2017, p. 103). Sahiplenilmiş zamanlar gündelik hayat etkinlikleri içerisinde toplumsal alandaki hegemonya ve baskıdan kaçınılabilen, dönemin hakim pratiklerinin karşısında bir özgürlük duyumunun yaşandığı anlardır.

Özetlenecek olursa modernite ile birlikte toplumsal yaşamın rasyonel saiklerle planlanması sürecinde çok az mekân ya da zaman bu pratiklerden kaçabilmektedir. Ancak Lefebvre'nin belirttiği gibi toplumsal mekân ve zaman üzerinde tamamıyla egemenlik kurmak mümkün değildir. Denetim kurulamayan mekânlar ve zamanlar aynı zamanda devrimci praksisin devreye girdiği anlardır. Bu anlarda hegemonya ve direniş yan yana varlık kazanmaktadır.

Modern Dünyanın Gündelik Hayat Pratiklerinin *Rembetiko* Filmindeki İdeolojik Temsili

Araştırmanın Yöntemi

Çalışma, 20. yüzyılın başında modernlik projesinin ulus devletler içerisindeki toplumsal yansımalarını ve dönemin iktidar pratiklerince şekillenen gündelik hayat pratiklerini Costas Ferris'in *Rembetiko* filmi üzerinden eleştirel perspektiften tartışmak amacıyla yapılmıştır. Bu bağlamda ele alınan konu ilgili kuramsal literatür üzerinden oluşturulan paradigma aracılığıyla eleştirel perspektiften tartışılmaktadır. Amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenen film Nitel İçerik Analizi⁹ yöntemi kullanılarak kuramsal bölümlere koşut şekilde belirlenen kategoriler¹⁰ üzerinden analiz edilmiştir.

Rembetiko Filminin Özeti

Costas Ferris tarafından 1983 yılında çekilen ve 1984 Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı ödülü alan *Rembetiko* Filmi'nde, 1919 ile 1956 yılları arasında yaşayan Rembetiko şarkıcısı Marika'nın hüznünlü hayat hikâyesi anlatılmaktadır. Filmin senaryosunu başrol oyuncusu Sortiria Leanordau ve yönetmen Costas Ferris birlikte yazmışlardır. Film; Rembetiko şarkıcısı Marika Ninou'nun hayat hikâyesinden esinlenerek kaleme alınmıştır (Politik Film, 2012). I. Dünya Savaşı'ndan yeni çıkılan bir dönem ile II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı siyasi ve ekonomik açıdan çalkantılı yıllar filmde belge görüntülerde anlatılmaktadır.

Konu itibarıyla Ege'de Türk topraklarında başlayan filmin neredeyse tamamı Yunanistan'da geçmektedir. Yaklaşık iki buçuk saat süren film boyunca Yunanistan'ın o dönemdeki tarihsel ve sosyolojik panoraması Rembetiko müziğinin dönüşümü ekseninde işlenmektedir.

Rembetiko filminin açılış sahnesi; 1919 yılında İzmir'de babası bir tavernada şarkı söylerken annesinin sahnenin arkasında Marika'yı sancılı biçimde dünyaya getirmesiyle başlamaktadır.

Ardından mübadele dönemi belge niteliğindeki arşiv görüntüler eşliğinde anlatılmaktadır. Bir sonraki sekansta Marika ve ailesinin Yunanistan'ın Pire şehrindeki Limon Pazarı'nda bir barakada sefil halde yaşamaya çalıştıkları görülmektedir. Marika'nın annesi de babası gibi Rembetiko şarkıcısıdır ve kıskançlık nedeniyle kavga ederlerken annesi babası tarafından öldürülür. 1925 yılında çocuk yaşta tek başına kalan Marika bildiği tek şey olan müziğe tutunur. Sokaklarda dans edip şarkı söyleyerek hayatta kalmaya çalışır. 16 yaşında sihirbaz Yannis'le ülkeyi dolaşmaya başlar. Bu sırada kızı Matina doğar, ardından Yannis tarafından terk edilir. Marika şarkı söylemekten hiç vazgeçmez, tekrar rebet kafelere dönerek acılarını şarkılarla ifade etmeye çalışır. Daha yirmili yaşlarının başlarındadır ama pek çok şey yaşamış; bu dönemde Babis'e âşık olmuş ve tekrar aldatılmıştır. Bu arada II. Dünya Savaşı sona ermiş, hükümet tarafından Rembetiko müziğine ve şarkıcılarına olan baskı sona ermiş

⁹Sosyal bilimler alanında pozitivism sonrası metodolojik ve yöntemsel tartışmalar bir paradigma değişikliği ile nicel çalışmalardan nitel çalışmalara doğru yönelim göstermiştir. Pozitivizme karşı çıkan yeni kuramlar sadece varolan kuramların uygulanması ve yaygınlaştırılması için gerekli somut verileri toplamayan, görüşlerinden daha çok özü anlama ve kavramaya önem veren oluşumlardır. Pozitivizmin teorik yaklaşımı ve sosyal gerçekliği algılayışının sorgulanışı, 1960'lardan sonra giderek daha güçlenmiş özellikle sembolik etkileşimci okul, fenomenoloji, etnometodoloji, eleştirel okul (feminizm, marksizm) tarafından alternatif bir bakış açısı olarak ortaya konulmuştur (Kümbetoğlu, 2019, p. 21).

¹⁰Nitel İçerik Analizi, ele alınan görsel ya da yazılı metnin kategorik ayrımlar üzerinden iletilerinin kodlanmasıyla işlerlik kazanmaktadır. Örneklem seçiminden sonra ele alınan metin üzerinden kategorilerin oluşturulmasında iki yöntem bulunmaktadır. Bunlardan ilki belirli bir alandaki kategori sistemini ele almaktır. Örneğin teorik çerçevede ele alınan kuramsal perspektif aynı zamanda araştırmacıya kategorik bir anlam matrisi sunmaktadır. İkinci yöntemde kategoriler önceden saptanmamıştır. Mesaj öğeleri ele alınıp gözden geçirildikçe kategoriler belirlenmektedir (Bilgin, 2006, pp. 11-14). Bu çalışma ilk yöntemi benimseyerek kuramsal kısımda ele aldığı teorik çerçeve bağlamında oluşturulan kategorilerden üzerinden filmi okumaya çalışmaktadır. Bu bağlamda ele alınan kategoriler, Modernlik Projesinin Toplumsal Alandaki Yansımaları ve Praksis Olarak Gündelik Hayat'ın *Rembetiko* filmindeki temsilleridir.

ve Rembetiko yer altından tekrar gün yüzüne çıkmıştır. Marika bir Rembetiko şarkıcısı olarak tanınmaya başlamıştır. İlk plak kaydını yapar ve kızını yatılı okula gönderip, şarkılarını duyurmak için Yunanistan turuna çıkar. Şöhrete ulaşan Marika artık dünya çapında bir sanatçı olmuştur ve plak doldurmak için Amerika'ya davet edilir. Ama özel hayatında işler hiç iyi gitmemiş, kendini hiçbir yere ait hissedememiştir. Aradığı sevgiyi de hiçbir yerde ve hiç kimsede bulamamıştır. Kızı da annesinin yolunu tercih etmiş, şarkıcı olmak için okuldan kaçmış, dans edip şarkı söylemeye başlamıştır. 1956 yılında tekrar Yunanistan'a döndüğünde şarkı söylemek dışında yaşama dair hiçbir umudu kalmamıştır. Bir gece hiç ilgisi olmayan bir sokak kavgasını seyrederken bıçaklanarak öldürülür. Marika için görkemli bir cenaze töreni düzenlenir. Film boyunca Marika'nın hayatında olan herkes bu törende çalıp söylemektedir. Cenazeden çok bir düğün törenini çağrıştıran merasimde aslında bir dönem kapanmış, Rembetiko ile birlikte mübadillerin yaşamında da yeni bir dönem başlamıştır.

Rembetiko Filminin Analizi ve Bulgular

Modernlik Projesinin Toplumsal Alanda Yansıması Olarak Rembetiko Filmi'nin Analizi

Modernlik projesinin adımlarından biri ulus devletlerin karşılıklı anlaşmalarla uluslararası alanda varlıklarını ispatlamalarıdır. Bu anlamda 24 Temmuz 1923 tarihinde nihai olarak imzalanarak uluslararası alanda yürürlüğe giren Lozan Barış Anlaşması'nın önemli bir yeri vardır. Lozan Barış Anlaşması'nda öne çıkan bir başlık da azınlıklar meselesidir. Lozan Görüşmeleri devam ederken, 30 Ocak 1923 tarihinde, Türk ve Yunan temsilcileri arasında 'Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi'¹¹ Sözleşmesi' imzalanmıştır (Emgili, 2017, p. 29).

Mübadele; I. Dünya Savaşı'nın sona erdiği ve ulus devlet olma sürecinin başladığı bir dönemde Türkiye ile Yunanistan devletleri arasındaki azınlıklar sorununu çözecek bir yöntem olarak uygulamaya konulmuştur. Yunanistan'ın "Küçük Asya Felâketi" olarak tanımladığı Anadolu topraklarındaki yenilgisi ve geri çekilmesinin ardından ülke içerisindeki çalkantıları sona erdirip toparlanması gerekmektedir. Bu süreçte millet olarak birlikte olma düşüncesi modernite ve ulus devlete giden yolda önemli bir adımdır. "Renee Hirschon'a göre dönemin savaş ortamında her iki tarafın da birbirlerine olan düşmanlığını ve zulmünü bitirmenin muhtemelen tek yolu mübadeledir ve bu kısa vadeli bir çözümdür.

Rembetiko filminde; barışı getiren Lozan Anlaşması'nın tarafları olan Venizelos ve İsmet Paşa'nın konuştukları anların görüntüleri arşiv görüntüsü olarak gösterilmektedir. Durumdan iki tarafında mutlu olduğu yüzlerindeki gülümsemelerden belli olmaktadır. Lozan'da Türkiye ve Yunanistan için ulus devlet sürecine geçişte önemli bir adım atılmıştır.

Aslında Lozan Anlaşması'nın iki amacı vardır: Anadolu'nun iç ve dış göçlerini yasal hale getirmek ve Türkiye ile Yunanistan'ın nüfusunu homojenleştirmek" (Bedlek, 2017, p. 12). Her iki tarafından da milli birliklerini sağlamak için gönüllü olarak gerçekleştirdikleri mübadele sonucu; Türkiye'ye gelen göçmen sayısı 456.720, Yunanistan'a giden Ortodoks Rumlar'ın sayısı yaklaşık 1.5 milyon'dur (Arı, 2003, p. 92). Lefebvre, ulus devlet oluşum sürecini askeri bir devlet şiddetiyle pazar ekonomisinin oluşturulması ekseninde siyasal bir iktidar süreci olarak ele almaktadır. Bu bağlamda ulus devlet yapısı mekânsal pratikler üzerindeki rasyonel kararları ve ulaşılmak istenen ideal bir birliği görünür kılmaktadır. *Rembetiko* filminde Lozan Anlaşması'nın arşiv görüntüleriyle belgelenmesi tarihsel olarak siyasal süreçlerle yaratılan ulus devlet yapısının temsili olmaktadır.

1928 yılında Yunanistan'da yapılan nüfus sayımına göre; toplam nüfus 6.2 milyon'dur. Bu nüfusun 1.1 milyonu Anadolu ve Trakya'dan giden göçmenlerden oluşmaktadır. 1927 yılında Türkiye'de yapılan nüfus sayımına göre de toplam nüfus 13.6 milyon, göçmen nüfusu 627 bin'dir (Yıldırım, 2006, p. 152). Bu bilgiler ışığında *Rembetiko* filmi modernlik projesi

¹¹ *Mübadele*: bir antlaşmanın esaslarına dayanılarak yapılan, ülke nüfuslarının karşılıklı olarak yer değişmesi ile oluşan göçlerdir (geography, 2020).

üzerinden irdelendiğinde modernlik sürecinin salt rasyonel akıl üzerinden planlanması öne çıkmaktadır. Araçsal akıl olarak adlandırılabilir toplumsal alanı rasyonel saiklerle düzenleme isteği toplumsal alanda yeni egemenlikler ve hegemonyalar yaratılmasının önünü açmıştır. Toplumsal alanın rasyonelleşmesi sürecine bakıldığında öznel ve nesnel aklın ön plana çıktığı görülmektedir. Nesnel akıl felsefi düzlemde kendi üzerine düşünüm “refleksivite” etkinliğini taşıyan bir düşünme şekliyken öznel akıl ise pozitivizm tarafından öne çıkarılan biçimsel bir düşünüş şeklidir. Horkheimer’a göre pragmatizmin öne çıkardığı araçsal akıl öznel aklın toplumsal alandaki formel bir şekli olarak kendi dışında belirlenmiş içeriklere yani toplumsal süreçlere teslim olmuştur. Aklın araçsal değeri, doğa ve insan üzerinde kurduğu egemenlikle ilişkilidir (1998, p. 67). Filmde örneği görülen nüfus mübadelesi sürecinde Ege Denizi’nin her iki kıyısındaki ulusların dönemin toplumsal koşulları içerisinde gündelik hayattaki insanın yaşam dünyalarını şekillendirdikleri görülmektedir. Bu durum aynı zamanda bir disiplin toplumunun tezahürü olarak yorumlanabilir. Çalışmalarında öznelliğin ve disiplin toplumunun tarihselliğini ortaya koyarak modern dönemde birey ve iktidar pratikleri arasındaki ilişkileri sorunsallaştıran Michel Foucault, modern devletin gündelik hayat pratikleri içerisindeki konumlanışına odaklanmaktadır. Foucault sorunsallaştırmanın bilgi, iktidar ve etik olmak üzere üç ana eksen üzerinde gerçekleştiğini belirtmektedir. Buna göre her deneyim, belli kavramlar ve kurumlar içeren ve ürettiği hakikatlerle görünürlük kazanan bir bilgi alanını, belli normlar ve kurallar içeren bir iktidar alanını ve bu bilgi ve iktidar alanları bağlamında bireyin kendisiyle kurduğu belli bir ilişki bağlamında etik olarak adlandırılan süreci içerir (2011, p. 14). Foucault’un düşüncesi ekseninde düşünüldüğünde modernlik projesinin ulus devletler içerisinde gerçekleştirilmesi sürecinde siyaset ve nüfus alanına ait uzmanlık bilgisinin bir iktidar pratiği olarak uygulandığı görülmektedir. Yeni bir düzenin kurulması yönünde yapılan bu çalışmalar aklın önderliğinde fiziki topoğrafya üzerindeki yüz binlerce insanın yerleştikleri topraktan sürülmesini beraberinde getirmiştir.

Toplumsal yapıyı homojenleştirme çabası olarak hayata geçirilen mübadele aslında iki toplum arasında o güne değin şahit olunan en büyük nüfus hareketidir (Emgili, 2017, p. 38). Evlerinden, işlerinden ve sahip olduklarından koparılan insanlar için çok zor bir süreç olan mübadele hayata tutundukları bağlarından kopartılıp bilmedikleri başka bir coğrafyada konumlandırılma anlamına gelmektedir. Bir anda tüm yaşanmışlıkları silip üzerine yeni bir hayat kurmak kolay değildir. Chambers, varlığımıza ait mirasımızı, dilimizi, kimliğimizi öykümüzden bir kalemde silemeyeceğimizi, üzerini çizip yeni bir yaşama geçemeyeceğimizi söylemektedir (2005, p. 40). Mübadele göçleri sonucu devletler mübadillerden millet olma bilinci ile yeni düzene bir an önce ayak uydurmalarını istemekte ve bunu da modern devletin bir şartı olarak görmektedir. Lefebvre’ye göre yaratılan yapay birlik ile gündelik hayatın semantik boyutu aşınmaktadır. Yeni oluşturulan zaman ve mekân örgütlenmesi içerisinde *Rembetiko* filminde Marika ve diğer mübadiller üzerinden gördüğümüz gibi toplumsal metnin hızla okunması ve buna uyum sağlanması beklenmektedir. Bauman modernliğin düzenle ilintili olduğunu vurgulamaktadır. Düzene uymayanlar toplum tarafından istenmeyen kişilerdir. Bu kişiler yabancı ve atık muamelesi görmektedir. Atık üretimi modernlik projesinin sınıflandırma ve düzen tasarlama sürecinin bir ürünü olup, yabancıları müphem bir konuma sürüklemiştir. Yabancıların müphemliği onu dost ya da düşmandan farklı olarak bir bilinmeyenin içine hapsetmiştir. Bauman, modern toplum ve devlette yabancıların ve yabancılığın kültürel ve/veya fiziksel imhasının yaratıcı bir yıkım projesi olarak görmektedir. Yıkım projesi beraberinde yeni bir inşa sürecini de beraberinde getirmektedir. Süregiden düzen inşası, ulus inşası ve devlet inşasının ayrılmaz bir parçası olarak öne çıkarken gündeme ne zaman bir düzen inşa etme işi gelse, yeni tarzda düzenlenecek toprağın sakinlerinden bazıları temizlenmesi gereken yabancılar haline dönüştürülmektedir (2000, p. 32). *Rembetiko*, filmde Marika ve onunla birlikte mübadeleye zorlanan insanlar ulaştıkları toprak parçasında dost ya da düşman kavramların ötesinde yabancılığın en çıplak halinin temsili haline gelmektedirler. Onlar yeni geldikleri topraklar için ne dost ne de düşmandır her ikisinin de ötesinde yabancılık konumları bir anlamda modern devletin varoluşunun meşruiyetini sağlamaktadır.

“Çift taraflı mübadele, iki ülkenin, ama özellikle Anadolu’da yaşayan Rum halkın üzerinde büyük yaralar açmıştır” (Köşebaşı, 2013). 1920’li yıllarda mübadil olarak Yunanistan’a gelen çok sayıda göçmen ülkenin içinde bulunduğu şartlar sonucu sosyal yaşama entegre olamamışlar, toplumsal yapıda yabancı ve atık olarak yer almışlardır. Başbakan Venizelos bu olumsuz etkileri aza indirmek için Anadolu’dan gelenler içerisinde köylerden gelenlerin köylere, şehirlerden gelenlerinde şehirlere yerleştirilmesini istemiştir (Aktaran, Demirözü, 2006, pp. 94-95). O yıllarda özellikle Yunanistan tarafında mübadeleye sadece niceliksel olarak bakılmış, gelen göçmenlerin niteliksel özellikleri dikkate alınmamıştır. Binlerce göçmen dar bir alanda sıkışmış, üretime katılamamıştır. Büyük göç dalgası ekonomik ve sosyolojik açıdan Yunanistan’ı olumsuz etkilemiştir. Yaklaşık 1,5 milyon göçmen izlenen iskân politikası nedeniyle toplumla bütünleşik bir kimlik geliştirememiştir (Yıldırım, 2006, p. 258). Bu dönemde Yunanistan’da, sanayi devriminin de yarattığı etkilerle özellikle Atina, Pire, Selanik gibi büyük şehirlere göç yaşanmaktadır. Bu duruma mübadelenin sonucu olarak bu şehirlere gelen bir milyonun üzerinde bir nüfus da eklenmiştir. Nüfustaki hızlı artış beraberinde geçim sıkıntısı, yoksulluk ve açlık gibi sorunları getirmiştir (Berber, 2007). Modernliğin temel parametrelerinden biri olan endüstrileşme ulus devlet sürecinin ayrılmaz parçası olarak öne çıkmaktadır. Endüstrileşme beraberinde kırdan kentsel alana hızlı bir göçü başlatırken kentsel alanda yeni iş koşullarına eklenemeyen insanlar ekonomik ve sosyal zorluklarla karşı karşıya kalmışlardır. Bunun dışında zorunlu göç ve mübadele gibi unsurlar da bireylerin sosyo-ekonomik durumlarında dramatik değişiklikler yaratmıştır. *Rembetiko* filminde; İzmir’deki modern yaşamlarını terk etmek durumunda bırakılan Marika ve ailesinin Yunanistan’ın liman şehri Pire’nin Limon Pazarı semtinde teneke barakalarda yaşamak zorunda kaldıklarını görülmektedir. Çok kötü şartlarda da olsa hayat devam etmektedir ve Marika’nın umutları vardır. Yönetmen bunu yağmurlu bir akşam barakanın buğulu penceresinden dışarı bakan Marika’yı yeşermiş bir saksı çiçeikle aynı kadraja yerleştirerek anlatmıştır.

Ulus devlet olma çabası içerisindeki Yunanistan için sorunları halletmek ve çözüme ulaştırmak güç olmuştur. Filmde; bu durum yine Marika’nın yaşamı üzerinden anlatılmıştır. Marika 16 yaşına gelmiştir ama mübadillerin yaşamında hiçbir iyileşme olmamıştır. Sihirbaz Yannis ile birlikte at arabası üzerinde tüm Yunanistan’ı tura çıkmıştır. Yönetmen filmin bu bölümünde modernleşme sürecindeki sancılı durumu ve kötü yaşam koşullarını Marika’nın gezdiği mekânları göstererek resmetmiştir. Sonunda kucağındaki bebeğiyle tekrar aynı yere Limon Pazarı’na dönen Marika için yaşam kaldığı yerden devam etmektedir. Bu durum hareketli pazar yerinin içerisinde tanıdığı insanlar donmuş biçimde gösterilmesiyle anlatılmıştır. Filmin bu bölümünde Marika kameraya bakarak, o ana kadar hiçbir şeye sahip olmadığını söylemektedir. Marika’nın bu durumu ekonomi politik manada modern devlet içerisindeki yabancılaşma halinin bir tezahürü olarak yorumlanabilir. Lefebvre göre yabancılaşmanın ekonomik gerçeklik ve kader olarak yaşanan bir kısmı söz konusudur. Bu yabancılaşma gerçek olarak insanları etkiler. İnsanların sınıfsal ayrımı devam ettiği sürece bu çelişkinin çözümü, ekonomik mekanizmalar, devletler ve kurumlar, ideolojiler gibi dışsal bir şey olarak görülecektir (2006, p. 67). Marika’nın Yunanistan turuna çıkması ve bu süreç sonucunda ulaştığı noktada hayatın bildik şekilde devamına ilişkin hissettiği duygu hali modern devletin sınıfsal ayrımları içerisinde hayat bulan modern öznenin yabancılaşma hissiyatı ile ilişkilidir denilebilir. Aynı zamanda bu durum Bauman’ın tanımlamasında emik strateji olarak adlandırılan kuma işlemi sonrası her iki ülkenin kendi topraklarında yabancı konumunda gördüğü toplumsal grupları dışlama stratejisidir. Karşılıklı işleyen bu süreç içerisinde yeni bir yaşama başlayan on binlerce kişinin ulus devlet yapısı içerisinde toplumsal sisteme entegrasyonunda ciddi sorunlar ortaya çıkmıştır.

Anadolu şehirlerinde ekonomik hayatın içerisinde yer alan ve maddi durumları iyi olan mübadillerin önemli bir kısmı Yunanistan’a geldiğinde işsizlik ve yoksullukla karşılaşmış, Yunanistan’ın liman şehirlerinin varoşlarında yabancı ve atık konumunda rebetlerle yaşamaya başlamışlardır. Parasız olan mübadillerin bir kısmı buralarda rebet müziğinin

çalındığı ‘Kafe Aman’lar açmış, bir kısmı da bu kahvelerde işçi olarak çalışmaya başlamıştır. Bu kahvelere “Kafe Aman” denilmesinin nedeni; ilk kez İzmir ve İstanbul’da açılan bu tür müzikli kahvelerde “aman aman” nidaları eşliğinde solo bir taksimle başlayan şarkılar söylenmesidir (Berber, 2007). 20. yüzyılın başlarında Anadolu’nun liman şehirleri İstanbul ve İzmir’de bulunan “Kafe Aman”lar tüccarlık yapan varlıklı Rumların eğlencelerine eşlik eden mekânlardır. “Kafe Aman”lar mübadillerle Yunanistan’a taşınarak; acının, hüznün, hasretin ve dışlanmışlığın nağmelerinin yankılandığı mekânlar olmuştur (taşmehane, 2007). Yunanistan hükümeti tarafından iyi idare edilemeyen mübadele süreci mübadillerin yaşam mekânlarını kendilerinin şekillendirmesine neden olmuştur. Tüm siyasi sürecin ayrıntılı biçimde ele alındığı *Rembetiko* filminde resmedildiği gibi mübadillerin yaşamının özellikle ilk on yılında Anadolu etkisi hâkimdir. Yunanistan’a göç eden mübadiller *Rembetiko* filminde vurgulandığı gibi Anadolu’daki yaşam biçimlerini Yunanistan’a taşımışlardır. Müziklerinde ve hayatlarında Anadolu esintileri hâkimdir. Anadolu ile gönül bağları sürüp gitmektedir. Filmin başlarında Marika ile babasının sahne aldığı meyhanenin duvarında İzmir resminin asılı olduğu görülmektedir. Fakat on yıllar içinde durum değişmiş, Marika’nın şöhrete ulaştığı yıllarda kadraja giren resim değişmiş entegrasyon sürecinin tamamlanışının göstergesi olarak İzmir’in yerini Akropolis almıştır. Bauman bu kapsamda milliyetçiliği bir toplum mühendisliği olarak ele alırken ulus devleti ise bunun fabrikası olarak nitelemektedir. Devletin dayattığı homojenlik, milliyetçi ideolojinin pratiği olarak öne çıkarken ulus devlet tek biçimliliği teşvik etmektedir (2003, p. 88). *Rembetiko* filminde “geçişler, mübadele kararı, Türk askerinin İzmir’e girişi, İzmir yangını ve İsmet İnönü’nün” (Köşebaşı, 2013) arşiv görüntülerinin günlük hayatın arasına yerleştirilmesiyle zaman akışı ve toplumsal dönüşüm milliyetçi ideoloji ekseninde vurgulanmıştır.

Praksis Olarak Gündelik Hayatın *Rembetiko* Filmi’ndeki Temsilinin Analizi

Rembetiko filminde müzik ön plandadır ve müziğin icra edildiği müzikli meyhaneler yaşamın dönüşümünün göstergesi konumundadır. Filmde *Rembetiko* müziği çalınan bu meyhaneler aynı zamanda mübadillerin içine sıkıştıkları dar yaşam alanını temsil etmektedir. Filmin başında Marika’nın annesi hasta haliyle şarkı söylerken eşi tarafından başka seçeneğinin bulunmadığı “ya şarkı söylersin ya da burayı terk edersin” söylemiyle pekiştirilmiştir. Marika içine doğduğu bu alandan başka bir yer bilmemektedir. Şarkı söyleyerek karnını doyurduğu, sevgiyi, aşkı ve terk edilmişliği yaşadığı ve dönüp dolaşıp geldiği mekân Limon Pazarı’dır. Marks’ın düşüncesinde praksis kavramı felsefenin dünyayı seyredici tavrına karşıt olarak gündelik hayatın bir eylem alanı olarak tanımlanmasıdır. Bu bağlamda praksis doğa ile insan, eşya ile bilinç arasındaki ilişki ve edim olarak öne çıkmaktadır (Lefebvre, 1996, p. 44). Praksis tekrarlayıcı ve yaratıcı olarak ikiye ayrılmaktadır. Gündelik hayatın rutin doğası ve yinelenen eylemler tekrarlayıcı praksis alanını oluşturur. Bu sayede insan doğası kendisini geliştirir ve sistemin yeniden üretimine katılır. Praksis aynı zamanda gündelik hayatın özündeki yabancılaşma duyumunun aşılması için yaratıcı bir veçhete sahiptir. Tarihsel süreç içerisinde olasılık dahilinde oluşan devrimler praksisin yaratıcı yönünü oluşturur. Bir anlamda yaratıcı praksis Marksist anlamda diyalektiğin yasalarından da biri olan nicelikselden niteliksel olana dönüşümünü içerir. Toplumun nitel dönüşümü yeni bir tarih ve gündelik hayatı insanların önüne getirir. Bu bağlamda filme bakıldığında Marika’nın gündelik hayatın süregiden yapısı içerisinde çalışıp, aşık olup, terk edilmişliği hissettiği an praksisin tekrarlayıcı ve insanı baskı altında tutan anına denk gelmektedir. Kendisinin tanınarak popüler hale geldiği Amerika yaşamı ise bir anlamda öznel yaşantısındaki devrimci, onu yeniden yaratan ana denk gelmektedir.

Mekânın boyutlarından biri olan mekân temsiliyetleri, bilgi biçimleri ve planlama teknikleri olarak bireylerin yaşamına sirayet etmektedir. *Rembetiko* filminde merkezi yönetimin uzmanlık bilgisi dahilinde gündelik hayatı dizayn ettiği tüm anlarda mekânın bu dönüşümü görülmektedir. Temsiliyetin mekânları ise mekânın kolektif deneyimlerini içermektedir. Filmde yabancı konumuna sürüklenen insanların mekânsal pratikleri bu bağlamda temsiliyet

mekânı tanımlanması ekseninde atığın mekânı olarak öne çıkmaktadır. *Rembetiko* filminde ayrılık ve tekrar dönüşler liman ve gemi metaforuyla birleştirilmektedir. Yanan İzmir'den ayrılan mübadiller gemide zorlu yaşam koşulları altında hayatta kalmaya çalışmaktadır. Gitmek istemedikleri mecburi bir yolculuk yapmaktadırlar. Filmin ilerleyen sahnelerinde Marika'nın kızı Matina'da gitmek istemediği bir yolculuğa çıkarılmış, vapur iskelesinden gemiye bindirilmiştir. Aynı şekilde filmin sonunda Marika yaşamak istemediği Amerika'dan döndüğünde yine vapurdan inmiştir. Bu bağlamda *Rembetiko* filminde dışlanmışların, ötekilerin ve yabancıların mekânı olarak tanımlanabilecek olan temsiliyet mekânları mekânın toplumsal üretiminin yani bilgi ve iktidar biçimlerinin tezahürüdür.

Rembetiko filminde içinde yaşadıkları toplumsal koşullara karşı bir anlamda direniş oluşturulan *Rembetiko* müziği ise gündelik hayatın sistem tarafından yapılandırılan zamansal dinamikleri içerisinde bir direniş anına denk gelmektedir. Rebetis; Yunanistan'da düzene ve kurallara karşı olan, toplum dışılığı temsil eden erkek tipini tanımlamak için kullanılmıştır (Odabaş, 2014). Popüler kültürün bir ürünü olan bu insanlar toplum dışılığını eylemsel olarak bir karşı koyuşla yapmamaktadırlar. İktidarın "yabancı" olarak tanımladığı rebetis karşı koyuşunu yasadışı yollara başvurmadan bir protesto şekli olarak yansıtmaktadır. Bu anlamda isyanını dile getirdiği şarkılar bir düzene direniş ve karşı koyma noktası olmuştur. *Rembetiko* filminde de Marika "kaigomai-kaigomai" şarkısı ile "yanıyorum" ve "boğuluyorum" diyerek haykırırken meyhanedekiler gözyaşları ile O'na eşlik etmişlerdir.

Müzik rebetislerle Yunanistan'a gelen mübadillerin kendilerini ifade ettikleri ortak bir alanı oluşturmuş, *Rembetiko* kentli halk müziğinin yeni bir biçimi olarak şekillenmiştir. *Rembetiko* Filmi'nde 'İzmir'in Kavakları' gibi bilindik şarkılarla Rumların Anadolu'dan getirdikleri tarihi miraslarını korumaya çalıştıkları izlenmektedir. Ancak *Rembetiko* şarkılarının "hep aynı konular etrafında dönmesi ve rebetlerin dar sosyal alanlarını yansıtan sınırlı konuları nedeniyle müzikal ve sanatsal açıdan zayıf kaldığı (Pankitap, 2014) söylenmektedir. *Rembetiko* filminin ilerleyen sahnelerinde şarkılar gibi *Rembetiko* müziğinin icra edildiği aletlerin de değişmiş olduğu görülmektedir. "Anadolu'dan Yunanistan'a göç eden müzisyenler keman, ud, kemençe, kanun gibi enstrümanları da taşıyarak 'İzmir Ekolu' adı verilen tarzı uzun süre yaşatmışlardır. Daha sonra İzmir ekolu 'Pire ekolüne' yenik düşmüştür" (Fırat, 2014, p. 108). *Rembetiko* filminde de görüldüğü gibi bu çalgılar yıllar içerisinde buziki ve gitara dönüşmüştür (Berber, 2007). E. Petrapoulos rebetikonun üç gelişme dönemi olduğunu söylemektedir:

1. İzmir Dönemi: İzmir usulü "Kafe Aman" ların hüküm sürdüğü dönem (1922-1932)
2. Rebetikonun yeraltına inmesiyle karakterize edilen klasik dönem: (1942-1952)
3. Rebetikonun yer altı sendromundan kurtulup Yunanistan'ın ulusal müziği haline geldiği popüler dönem (Odabaş, 2014).

Filmde de anlatıldığı gibi bir süre yer altından devam eden *rembetiko*, II. Dünya Savaşı sonrasında sansürün de kalkmasıyla gün yüzüne çıkmıştır. 1941 yılında Almanların Yunanistan'ı işgali ile halkın yaşadığı zorluklar neticesinde *Rembetiko* müziğinin icracılarının çoğu bu yaşam koşullarına dayanamayıp yaşamlarını yitirmiştir (Berber, 2007). Avustralyalı bir müzikolog Gail Holst'a göre; bu ünlü isimler arasında birçok mübadil vardır (1993, p. 55). *Rembetiko* şarkılarını söyleyenlerin azalmasından sonra isyanın ve başkaldırının müziği *Rembetiko* da dönüşüme uğramıştır. Bu durum Lefebvre'nin Marksist temelden kaynaklanan gündelik hayat tahayyülü ile uyumludur. Çünkü Lefebvre'ye göre gündelik hayat tarihsel materyalist bir üretim sürecinin ürünüdür. Tarihin belirli bir momentinde öne çıkan gündelik yaşam pratikleri; yeme-içme, boş vakit, eğlenme, çalışma vb. tüm formlar döneme özgüdür. Üretim ilişkileri bağlamında bu formlar zaman içerisinde dönüşerek yerlerini yeni oluşan formlara bırakmaktadır. Film ekseninde gündelik hayatın bu dönüşümü aynı zamanda diyalektik materyalizm kavramıyla ilişki içindedir. Ekonomik nesnelliği mutlaklaştırmadan ortaya koyma çabasındaki diyalektik materyalizm tarihin nesnel gerçekliğini insanların

bağımsız gerçekliği olarak görür ve onu aşmaya çalışır. Bu süreçte, oluşum çevresine ve yapısına insanların eylem, çıkar, amaç ve olayların tesadüflerini katan diyalektik materyalizm toplumsal yaşamın çok yönlü ve dramatik total yapısını inceler (Lefebvre, 2006, pp. 67-69). Marksist literatürden kaynaklanan gerek tarihsel materyalizm gerekse diyalektik materyalizm temelinde Rembetiko filmine yaklaşırsa Marika ile beraber mübadele sürecine katılan tüm insanların gündelik hayatlarındaki değişim süreci, olay örgüsü içerisinde yaratılan kırılma anları hem bireysel varoluşların hem de toplumlardaki büyük dönüşümün işareti olmaktadır. Tüm bu yapı toplumların ve bireylerin hayatlarını derinden etkileyen tarihsel ve diyalektik materyalizmin göstergesi haline gelmektedir.

Marksist perspektiften gündelik hayat ele alındığında iki formdan oluştuğu öne çıkmaktadır; mekân ve zaman. Mekân kavramı Lefebvre için toplumsal bir üretim şeklidir bu bağlamda ekonomi-politik süreçleri içerimler. Zaman kavramı da benzer olarak toplumsal üretimin diğer bir vechesini oluşturmaktadır. Buna göre gündelik hayatın analizi toplumsal zamanın kendisinin nasıl ve neden bir toplumsal ürün olduğunu ortaya koymaktadır. Diğer ürünler gibi zaman da bir taraftan kullanım değerine diğer taraftan mübadele değerine bölünür. Bir yandan satılırken diğer yandan yaşanır (2017, p. 100). Zamanın döngüler ve ritimler temelinde akışı insanların gündelik hayatlarını şekillendirirken dönemin toplumsal sisteminden ayrı düşünülemez. Marika'nın modernlik projesinin ilk dönemlerinde toplumsal sisteme eklenemediği Yunanistan yılları yabancılaştırma duyumunun açıklanmasında görüldüğü gibi tekrara dayalı döngüye sahiptir. Oysa Amerika'ya gitmesi ve popüler müzik piyasasının içerisine girmesiyle kapitalist sistemin dinamiklerince yönetilen bir toplumsal zaman dilimi içinde yaşamaya başlamıştır. Bu tarihsel an aynı zamanda kendi acı dolu yaşamındaki bir kırılma anına denk gelmiştir.

Filmde; bir devrin kapandığı Marika'nın cenaze sahnesiyle gösterilmiştir. Cenazeden çok bir düşün merasimini andıran törene Marika'nın hayatında yer alan herkes katılmıştır. Şarkı söylerken kullandığı defi ile birlikte gömülen Marika'nın ardından elden ele geçen enstrümanlarla hüznün yerini müzik almış, cenazeye katılan herkes şarkılar söyleyip dans ederek hayatın devam ettiğini gösterircesine Marika'yı ebediyete uğurlamışlardır. Bu sahnede praksisin tekrara dayalı ve yaratıcı anları eş zamanlı olarak hayat bulmaktadır. Praksis içerisinde tanımlanan gündelik hayatın zaman boyutu doğal döngüler üzerine kuruludur. İnsan yaşamı da doğanın bu büyük döngüsünün bir parçası olarak varlık kazanmaktadır. Verili bir tarihsel anda dünyaya gelen insan dönemin toplumsal koşulları içerisinde kendi üstüne düşen görevi üstlenerek hem bireysel hem de toplumsal yaşamı deneyimleyerek yaşamını tamamlamaktadır. Marika'nın ölümüyle kendi yaşamı son bulurken toplumsal hayatın büyük döngüselliği içerisinde Rembetiko müziği de dönüşümünü tamamlamıştır. "1960'lardan sonra ticari ve kolay müzik rembetikonun değerini düşürmüştür. Aynı dönemde Yunanistan Alman işgalinin ve iç savaşın etkisinden kurtulmaya başlayarak toplumsal bunalımı aşmıştır; ekonomi canlılık kazanılarak orta sınıf ortaya çıkmıştır. Rebetler bir sosyal grup olarak artık yok olurken sonuçta Rembetiko müziği üretilmemeye başlamıştır" (Odabaş, 2014). Rembetiko filminde izlendiği gibi tarihsel süreç içerisinde Rembetiko müziğinin oluşumuna zemin hazırlayan siyasi ve ekonomik nedenlerin değişmesi sonucu rembetikoyu oluşturan ezgilerin de zaman içerisinde yaşamla birlikte değiştiği görülmektedir.

Sonuç

Filmlerinde toplumsal meseleleri ele alış biçimi ve yarattığı iç anlam nedeniyle Yunanistan'ın önemli yönetmenlerinden sayılan Costas Ferris'in "Rembetiko" Filmi'nde tarihsel olarak ulus devletin oluşum sürecinde bir yandan mübadillerin yaşamı diğer yandan müziğin gündelik yaşamın döngüsellğine paralel biçimde değişimi anlatılmaktadır. Filmde, 1919 ile 1956 yılları arasında modern devlete geçiş sürecinde Yunanistan'ın siyasi durumu mübadillerin gündelik hayatı üzerinden işlenmektedir. Kendi istekleri dışında uluslararası bir anlaşmanın gereği olarak yaşadıkları yerlerinden göç etmek zorunda bırakılan yaklaşık iki milyon insanın durumu filmde belgelenmektedir.

Modern bir proje olarak öne çıkan ulus devlet yapıları altında tezahür eden sosyo-ekonomik ve politik dinamikler filmin anlatı yapısını oluştururken felsefi zeminde modernlik projesinin ürünü olan müphem konular ve dışlama pratikleri yönetmenin ele aldığı konulardan bir kısmını oluşturmaktadır. Modernliğin öne çıkardığı öznel aklın biçimsel bir hal alması sonucunda ortaya çıkan araçsal akıl kavramı toplumsal yaşamı egemenlik ve tahakküm ilişkileri üzerinden tanımlamaktadır. Böylelikle modern düşüncenin içine düştüğü çıkmazları ve toplumsal alanın rasyonelleştirilmesinin dezavantajlarını düşünömsellik ilkesi üzerinden eleştirecek olan nesnel akıl ortadan kalkarken, toplumsal alanın düzenlenmesinde amaçlardan araçlara doğru bir dönüşüm yaşanmıştır. Weber'in ve Bauman'ın sosyolojik tahayyüllerinde cisimleşen bu anlayış modernliği toplumsal alandaki öznelerin yaşamlarının düzenlenmesi ve denetlenmesi temelinde ele almaktadır. Rembetiko filminde Marika'nın yaşam öyküsü anlatılırken ulus devlet yapısı içerisinde hissedilen kurumsal disiplin sistemi açık olarak görölmektedir. Diğer yandan film mübadillerin gündelik hayatını praksis yani üretim etkinlikleri içerisinde tanımlamaktadır. Bu bağlamda filmde sadece politik manada yurttaş olarak ulus devlet yapısıyla bütünleşememe değil aynı zamanda sosyo-ekonomik ve kültürel olarak da yeni toplumsal yapıyla bütünleşme sorunları ön plana çıkmaktadır. Marika'nın Pir'e'de geçirdiği günler gündelik hayatın praksis boyutunu gözler önüne sermektedir. Sistemin içerisinde dezavantajlı konumda olan mübadiller yeni oluşturulan ulus devlet yapısının üretim ilişkileri içerisinde sisteme eklemlenememiştir. Yabancı konumları onları iş piyasasının dışına iterek bir anlamda yeraltında görünmez bir şekilde müziklerini icra etmelerini beraberinde getirmiştir. Rebet kafelerde şarkı söylerken II. Dünya Savaşı sonrası Rembetiko müziğine ilişkin merkezi baskıların son bulmasıyla tanınmaya başlayan Marika'nın özellikle Amerika'ya davet edilmesi sonucu üretim ilişkileri içerisindeki konumu değişerek tanınmış bir Rembetiko sanatçısı haline gelmiştir. Ancak bu kez de kendisini kültürel yabancılaşma içerisinde bulan Marika'nın içinde yaşadığı toplumla bütünleşme sorunu devam etmiştir.

Film, olay örgüsü içerisinde Marika'nın yaşamını ele alırken Rembetiko müziğinin tarihsel süreçte aldığı yolu da izleyicilere göstermektedir. Bu sebeple filmin içerisinde müzik kullanımı önemli bir yer tutmakta diyaloglar müzikle desteklenmektedir. Filmin eleştirel bakış açısına koşut olarak geliştirilen olay örgüsü sayesinde didaktik olmadan tarihsel gerçeklikler izleyiciye sunulmaktadır. Lefebvre'ye göre gündelik hayatın yapısal özelliklerinden biri kendiliğinden varoluş sürecidir. Yani toplumsal olaylar tarihsel süreç içerisinde doğal olarak ortaya çıkmakta ve bir süre sonra ya son bulmakta ya da şekil değiştirerek dönüşmektedir. Filmde gündelik hayatın kendiliğinden oluş süreci gibi toplumsal dinamikler kahramanların yaşamlarına eşlik etmektedir.

Bu süreçte bir yandan kahramanların yaşamları mikro düzeyde değişirken diğer yandan 20. yüzyılın başında yaşanan makro toplumsal dönüşüm izleyiciye aktarılmaktadır.

Kurgusal anlatıya koşut olarak dış ara çekim sahneleri olarak kullanılan arşiv görüntüleri ise dönemin toplumsal koşullarının resmedilmesinde dokümanter bir görev üstlenmektedir. Rembetiko filminde, bir taraftan mübadillerin kötü koşullar altında yaşama tutunma çabaları yer alırken diğer taraftan umudun daima yitirilmediği bir başarı öyküsü Marika'nın kişiliğinde

vücut bulmaktadır. Rembetiko filmi aynı zamanda mübadil olmanın zorluğunu Marika'nın annesi Adriana, Marika ve kızı Matina'nın benzer döngüsellikte yaşadıkları hayat hikâyelerinde göstermektedir. Bu durum Lefebvre'nin sosyolojik tahayyülündeki tekrara dayalı ve yaratıcı praksis kavramı ile birleştirilebilir. Filmde üç kuşağın benzer hayat hikâyeleri praksisin tekrara dayalı, rutin ve sıkıcı yapısını gözler önüne sererken üretim ilişkileri içerisinde hayat bulan gündelik hayatın sınıfsal yapısı da öne çıkmaktadır. Bununla birlikte Marika'nın başarı öyküsü kendi hayat epizodundaki bir kırılma anına denk gelerek yaratıcı praksisin örneği olarak öne çıkmaktadır.

Rembetiko müziği filmde Lefebvre'nin tanımıyla sahiplenilmiş bir ana denk gelmektedir. Lefebvre toplumsal zamanın çoğunlukla içinde yaşanan sistem tarafından tasarlanan bir yapıya sahip olduğunu belirterek gündelik hayatın zaman boyutundaki hegomonik süreçlere dikkat çekmektedir. Ancak sistem tarafından kurgulanan bu zamansal pratik dışında insanların kendi varoluşlarını gerçekleştirdikleri kısa anlar da mevcuttur. Zamanın sahiplenilmesi anlamında bu anlar toplumsal yapının baskıcı rejimi dışında gündelik hayatta bireysel ya da grup bağlamında insani varoluşun gerçekleştirilmesi anlamına gelmektedir. Rembetiko müziği bu bağlamda filmin başında praksisin ürünü olarak dönemin toplumsal sistemin eleştirildiği bir alan olarak öne çıkmaktadır. Zaman içerisinde bu müzik türünün oluşmasına sebep olan toplumsal koşullar ortadan kalkıp ulus devlet süreci tamamlanırken, Rembetiko da popüler kültürün içerisindeki bir müzik formu haline gelmiştir.

Özetlenecek olursa Costas Ferris'in Rembetiko filmi 20. yüzyılın başında kendisi de modern bir proje olan ulus devlet sistemleri altında gündelik hayattaki yapısal dönüşümü konu almaktadır. Gerek toplumsal alanın rasyonelleşme süreçleri bağlamında gerekse Marksist bir bakış açısından gündelik hayatın ve onun bileşenleri olan mekân ve zaman kavramları üzerinden ele alınsın Rembetiko filmi tarihsel bir arka fonda Marika özelinde mübadillerin hayatlarını ele alarak dönemi toplumsal gelişmeler üzerinden eleştirel perspektiften resmetmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti:

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

- Aktar, A., D. Demirözü (2006). "Yunan Tarih yazımında Mübadele ve Göç". Kebikeç: İnsan Bilimleri için Kaynak Araştırmaları Dergisi. Vol. 22, 2006: 85-98.
- Arı, K. (2003). Büyük Mübadele: Türkiye'ye Zorunlu Göç (1923-1925), Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.
- Bauman, Zygmunt (2000). Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları, İsmail Türkmen (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Zygmunt (2003a). Modernlik ve Müphemlik, İsmail Türkmen (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Zygmunt (2003b). Yasa Koyucular ve Yorumcular, Kemal Atakay (çev.), İstanbul: Metis.
- Bauman, Zygmunt (2005). Bireyselleşmiş Toplum, Yavuz Alogan (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Zygmunt (2011). Postmodern Etik, Alev Türker (çev.), İstanbul: Ayrıntı.

- Bauman, Zygmunt (2018). Akışkan Modernite, Sinan Okan Çavuş (çev.), İstanbul: Can.
- Bauman, Zygmunt (2020). Sosyolojik Düşünmek, Akın Emre Pilgir (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Berman, Marshall (2012). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, Ümit Altuğ & Bülent Peker (çev.), İstanbul: İletişim.
- Bedlek, E. Y. (2017). "Küçük Asya'dan Yunanistan'a: Tarih, Bellek ve Göç". Tarih ve Gelecek Dergisi, Ağustos 2017, Cilt 3, Sayı 2.
- Berber, S. (2007). "Rembetiko Nedir?".
<http://www.cafeamanistanbul.com/index.php/tr/hakkmzda1/tarihce/rembetiko-nedir>
erişim:10.11.2020.
- Bilgin, Nuri (2006). Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Chambers, L. (2005). Göç, Kültür, Kimlik. Mehmet Beşikçi, İsmail Türkmen (çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Claude Lévi-Strauss (2018). Hüzünlü Dönenceler, Ömer Bozkurt (çev.), İstanbul: YKY.
- Çiğdem, Ahmet (2015). Bir İmkan Olarak Modernite Weber ve Habermas, İstanbul: İletişim.
- Emgili, F. (2017). "Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi Hakkındaki Araştırmalara Bir Bakış". Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Dergisi. I/1, (2017 Yaz), ss. 29-54.
- Ferris, C. (Yapımcı), & Ferris, C. (Yönetmen). (1983). Rembetiko [Sinema Filmi]. Greece: Greek Filmcenter, Greek Television ET-1 Rembetiko Ltd.
- Fırat, D.G. (2014). "Ulus-Devlet Anlayışı Karşısında Toplumsal Hafızanın Direnişi: Rembetiko Örnek Olayı". Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Foucault, M. (2011). Özne ve İktidar, Işık Ergüden ve Osman Akınhay (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Geography (2020). Göçler ve Göç Çeşitleri, Mübadele Göçleri. <http://geography.blogcu.com/gocler-ve-goc-cesitleri/3060662#> erişim:10.11.2020.
- Habermas, Jürgen (2001). İletişimsel Eylem Kuramı Cilt I ve II, Mustafa Tüzel (çev.), İstanbul: Kabalcı.
- Holst, G. (1993). Rembetika. V. Çelik Akpınar (çev.). İstanbul: Pan.
- Horkheimer, M. (1998). Akıl Tutulması, Orhan Koçak (çev.), İstanbul: Metis.
- Köşebaşı, S. S. (2013). "Rembetiko İle Mübadeleye Yeniden Bakmak". <http://www.salom.com.tr/newsdetails.asp?id=85699#.UqswadJdVIE> erişim:10.11.2020.
- Kumar, Krishan (2013). Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları, Mehmet Küçük (çev.), Ankara: Dost Kitabevi.
- Kümbetoğlu, Belkıs (2019). Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma, İstanbul: Bağlam.
- Lefebvre, Henri (1996). Marx'ın Sosyolojisi, Selâhattin Hilâv (çev.), İstanbul: Sorun.
- Lefebvre, Henri (2006). Diyalektik Materyalizm, Barış Yıldırım (çev.), İstanbul: Kanat.
- Lefebvre, Henri (2010). Modern Dünyada Gündelik Hayat, Işın Gürbüz (çev.), İstanbul: Metis.

- Lefebvre, Henri (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, Işık Ergüden (çev.), İstanbul: Sel.
- Lefebvre, Henri (2013a). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*, Işık Ergüden (çev.), İstanbul: Sel.
- Lefebvre, Henri (2013b). *Kentsel Devrim*, Selim Sezer (çev.), İstanbul: Sel.
- Lefebvre, Henri (2014). *Mekânın Üretimi*, Işık Ergüden (çev.), İstanbul: Sel.
- Lefebvre, Henri (2017). *Ritim Analiz Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*, Ayşe Lucie Batur (çev.), İstanbul: Sel.
- Odabaş, B. (2014). *Tripod*. <http://bodabas.tripod.com/muzikkulturudersnotu.htm>
erişim:10.11.2020.
- Pankitap (2014). *Rembetika*. <http://www.pankitap.com/kitaplar/rembetika.html>
- Politik Film (2012). *Rembetiko Filmi*. <http://politikfilm.net/372-rembetiko-filmi-altiyazili-izle.html> erişim: 26 May 2012.
- Ritzer& Stepnisky, George& Jeffery (2019). *Sosyoloji Kuramları*, Himmet Hülür (çev.), Ankara: De Ki.
- Roberts, John (2013). *Gündelik Hayatın Felsefesi*, Emre Can Ercan (çev.), İstanbul: Doruk.
- Taşmeyhane (2007). <http://tasmeyhane.blogspot.com/2007/08/rembetiko.html>
erişim:10.11.2020.
- Urry, John (1999). *Mekânları Tüketmek*, Rahmi G. Ögdül (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Wagner, Peter (2005). *Modernliğin Sosyolojisi Özgürlük ve Cezalandırma*, Mehmet Küçük (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Wagner, Peter (2013). *Deneyim ve Yorum Olarak Modernlik*, İbrahim Kaya (çev.), Ankara: Pagem Akademi.
- Wikipedia (2014). *Rembetiko*. [http://en.wikipedia.org/wiki/Rembetiko_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Rembetiko_(film))
erişim:10.11.2020.
- Yıldırım, Onur (2006). *Diplomasi ve Göç: Türk-Yunan Mübadelesinin Öteki Yüzü*. Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul.

-Araştırma Makalesi-

**Sinemada veya Netflix'te
Dijital İzleme Ortamları ve Yeni Alışkanlıklar**
Bir Sosyal Ortam Olarak Sinema ve Film İzleme Pratiklerindeki Dijital Dönüşüm

Ayla Torun*

Özet

Yeni Medya'nın günlük yaşama getirdiği ve değiştirdiği alışkanlıklardan biri de film izleme alışkanlığındaki değişimdir. İnternetin bulunduğu bir ortama doğan bireylerin izleme alışkanlıkları önceki kuşaklardan farklılaşırken, dijitalleşmenin etkisindeki yetişkin bireylerin kültürel tüketim alışkanlıkları da değişim göstermeye başlamıştır. Gündelik yaşamın bir parçası olan sinemada film izleme deneyimi, günümüz teknolojilerinin getirdiği imkanlarla evde izlenebilen bir yapıya dönüşmektedir. Televizyon ve yeni medya yayıncılığını etkileyerek yönlendiren Netflix, tüketici alışkanlıklarını değiştirerek sinemayı da dönüştürür hale gelmiştir. İzleme edimi için esnek saatler ve seçenekler sunan dijital platformlar, web üzerinden izleme sağlayan siteler, uygulamalar giderek daha tercih edilir hale gelirken; dijital televizyon yayıncıları bu gelişmelerin ışığında hızla yeni yayın platformları üretmektedirler. İzleme alışkanlıklarını değiştiren bu gelişmelerle, kentin gündelik yaşamı içinde sosyalleşme ve eğlence ortamı olarak önemli bir yer edinen sinema salonları ve vizyon filmlerinin gösterimi konusu tartışmaya açık hale gelmektedir. Özellikle son yıllarda Netflix'in uygulamalarıyla uluslararası festivallerin de tartışma konusu olan sinemada gösterim veya dijital yayın ortamında gösterim konusu, meseleyi mecra sorununun ötesine taşımaktadır. Çalışmada, dijital platformların film izleme alışkanlığı üzerinde yarattığı değişim ve bunun sinema filmleri ve bir sosyal ortam olarak sinema salonlarına etkisi, yapılan niceliksel alan araştırmasıyla ortaya konmaktadır.

Anahtar kelimeler: Sinema, Netflix, Sinemanın Dijitalleşmesi, Dijital Yayın Platformları, Yeni Medya Yayıncılığı, Film İzleyicisi

¹ Bu makaleye veri sağlayan "Sinemada veya Netflix'te Dijital İzleme Ortamları ve Yeni Alışkanlıklar" başlığı altında yapılan çevrimiçi araştırma sırasında katılımcılar bilgilendirilmiş, gönüllü onamları alınmıştır.

*Dr. Öğr. Üyesi, Nişantaşı Üniversitesi, İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, İstanbul, Türkiye

E-mail: aylatorun@gmail.com

ORCID : 0000-0003-1675-6366

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871301

Torun, A.(2021). Sinemada Netflix'te Dijital İzleme Ortamları ve Yeni Alışkanlıklar Bir Sosyal Ortam Olarak Sinema ve Film İzleme Pratiklerindeki Dijital Dönüşüm. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) .370-387. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871301>

Geliş Tarihi: 31.01.2021

Kabul Tarihi: 21.06.2021

-Research Article-

At the Flicks or Netflix Digital Monitoring Environments and New Habits Cinema as a Social Environment and Digital Transformation of Film Watching Practice

Ayla Torun*

Abstract

One of the habits that New Media brings and changed into daily life is the change in the habit of watching movies. While the viewing habits of individuals born in an environment where the Internet is available differ from previous generations, the cultural consumption habits of adult individuals under the influence of digitalization have also started to change. Not only television but also movie watching experience is realized new media tools through the Internet. While digital platforms that offer flexible hours and options for monitoring, sites that provide monitoring over the web, applications are becoming more and more preferred; digital television broadcasters are rapidly producing new broadcast platforms in the light of these developments. With these developments that changed the viewing habits, cinema halls, which have an important place as a socializing and entertainment environment in the daily life of the city, and the screening of vision films become open to discussion. Especially in recent years, the issue of screening in the cinema or the screening in digital broadcast platforms, which has been the subject of discussion in international festivals with Netflix's applications, takes the issue beyond the medium problem. In the study, the change created by digital platforms on the habit of watching movies and the effect of this on cinema films and movie theaters as a social environment are revealed by the quantitative field research.

Keywords: Cinema, Netflix, Digitalization of Cinema, Online Streaming Platforms, New Media Broadcasting, Film Audience, Audience Research

*Res. Asst., Nişantaşı University, Faculty of Economics, Administrative and Social Sciences, Istanbul, Turkey

E-mail: aylatorun@gmail.com

ORCID : 0000-0003-1675-6366

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871301

Torun, A.(2021). Sinemada Netflix'te Dijital İzleme Ortamları ve Yeni Alışkanlıklar Bir Sosyal Ortam Olarak Sinema ve Film İzleme Pratiklerindeki Dijital Dönüşüm. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) .370-387. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871301>

Received: 31.01.2021

Accepted: 21.06.2021

Extended Abstract

One of the habits that New Media has brought and changed into daily life is the change in the habit of watching movies. While digital platforms that offer flexible hours and options for monitoring, sites that provide monitoring over the web, applications are becoming more and more preferred; digital television broadcasters are rapidly producing new broadcast platforms in the light of these developments. The cinema halls, which have an important place in the daily life of the city as a socializing and entertainment environment, and the screening of vision films are becoming open to discussion. Information technologies and new media are closing the person took out by Lefebvre back to home again.

Netflix, which influences television and new media broadcasts; transformed the cinema by changing consumer habits. In the study, the changing habits of the cinema audience and the differentiation of expectations in the movie watching experience are revealed by a quantitative field study conducted on 127 people. The research, which reveals the current position of Netflix through the eyes of the audience, provides the opportunity to determine the effects of this digital platform, which has become the object of desire of consumption, on the cinema industry.

The convergence that emerged as a result of the advancement in information technologies bringing the Internet and television together made the cinema industry transform. The transformation of the film industry and the digitalization of cinema have paved the way for digital platforms to replace movie theaters. Although the idea that it is not possible for the screen to replace the movie theaters in the movie viewing experience continues to prevail, this situation cannot change the fact that a serious change has taken place. While many digital platforms produce their own TV series, the Netflix platform also produces movies and deconstructs the experience and tradition of watching movies by broadcasting the movies on its own platform simultaneously with the release date.

In parallel with the developments in new media publishing, the digitalization of the cinema leads to the increase of digital platforms, which are international online content producers. Although television series are produced on the other platforms, there is no "intervention" such as the simultaneous screening of the movie that is released in the cinema, except for the subsequent screening as in film production and traditional TV broadcasting. The fact that a digital platform produces its own films and broadcasts itself, usually without being screened in the cinema, or broadcasting a movie that is released simultaneously on its own platform shakes the structure of the cinema's distribution channel.

As understood from the rules of the world's leading film festivals regarding the distribution and display of the films that will participate in the festival, it tries to maintain and support independent cinema together with its own country's cinemas. Digital platforms emerging with the developments in new media broadcasting and Netflix, which is open to use worldwide, cause significant changes in the production, distribution and display processes of the cinema industry and the film industry. It is observed that Netflix, interfering with the field with the simultaneous broadcasting of various movies on Netflix while they are still being shown in theaters, has changed the behavior of the audience as an object of cultural consumption.

The argument that new media technologies turn the audience from a passive to an active position with the possibilities they produce is open to interpretation as an increase in the passivity of the receptor when the subject is considered from a sociological perspective. Even though the function of movie theaters has been questioned in various periods during the 125 years of cinema's existence, the effect of today's digital platforms is more destructive than all. However, as revealed by the data obtained from the research; The desire of the audience following the cinema to watch movies with high sound quality on the big screen with care and attention, depending on the nature of the film, still continues to exist effectively. Cinema maintains its existence as a means of socialization in daily life. It is still possible to see the film viewer's act of watching movies on other platforms as a complement to the cinema experience. From this point of view, this research has once again revealed that Netflix is not an alternative to movie theaters, but a platform that offers more options for the cinema audience.

On the other hand, the realities such as the comfort zone created by the experience of watching movies at home, ease of access, independence of time, economical suitability, variety of film options, the possibility of giving up or changing the movie without paying a price, show the potential that will continue to shake the position of the experience in cinema.

“Sinema eğlendirir ve zenginleştirir!”

Louis Lumiere, 1896

Giriş

Henri Lefebvre'nin gündelik yaşamın üretimine dair sorgulamalarına göre, şehirdeki gündelik yaşamı üreten mekanlardan biri de sinemadır. Marxizmin eksikliklerini tamamlamak ve köktenci çözümler önermek üzere gündelik yaşamı inceleyen ve çalışmalarını gündelik yaşam olgusunun sosyolojisini üretmeye adanmış Lefebvre; zaman, mekan, şehir ve beden kavramlarını irdeleyerek, felsefe, sanat ve bilim karşısında aleladeleşen gündelik yaşamı "sanat" olarak ele alır. Gündelik yaşamın merkezi olarak şehri benimseyen Lefebvre'ye göre "şehir, bedende konuşur, dinlenir, oluşur ve hatta dönüşür" (Lefebvre, 2004, pp. 87-89). Ona göre, asıl olan evden şehre kayıştır. Çünkü bireysel varoluşu ve bilinci açığa çıkarabilecek ve sembolize edebilecek olan yer ev değildir; yaşadığı şehirdir (Lefebvre, 1996, pp. 149-150). Gündelik yaşamın bir parçası olan ve şehri bir beden olarak yaşatan olgulardan biri olan sinemada film izleme deneyimi, günümüz teknolojilerinin getirdiği imkanlarla evde izlenebilen bir yapıya dönüşmektedir. Enformasyon teknolojileri ve yeni medya, Lefebvre'nin evden dışarı çıkardığı bireyi yeniden evine kapatmaktadır.

Dönüşümü devam eden ideolojik aygıtlardan (Althusser, 1970) olan kitle iletişim araçları, teknolojik gelişim içinde yeni medya araçlarına dönüşürken, kitlesellik niteliğini bireyselliğe dönüştürerek yeniden inşaa etmektedir. Gündelik hayatın çözümlenmesinde toplumun "tüketim" ile ilişkisine vurgu yapan Lefebvre'ye göre toplum, özellikle "bir ideoloji kadar değer kazanmış olan reklamcılık sektörü" aracılığıyla tüketime yönlendirilmektedir. Lefebvre, bu toplumu "Bürokratik Yönlendirilmiş Tüketim Toplumu" olarak adlandırmıştır. Kültürel alanın kurumsallaşması, gündelik hayatın bürokratikleşmesinin ilk adımıdır. Bu, XX. yüzyılın başlarından itibaren gelişip serpilmeye başlayan kültür ve bilinç endüstrilerinin (gazeteler, moda, sinema, reklâm endüstrisi, kültür araçları, v.s.) işbirliğiyle şekillenen yeni bir toplumsal kategorinin, sonrasında tüketim toplumuna varacak olan uzantılarından (Lefebvre, 1998, p. 85). Bu doğrultuda günümüz toplumunun izleme edimiyle ilişkisini, iki düşünürün kavramları ışığında değerlendirmek olasıdır.

1960'lı yılların sonlarından itibaren kapitalizmde üretimin merkezi bir kavram olarak önemini yitirdiği ve artık pek çok değerlendirmenin tüketim merkezli söylemler üstünden yapıldığını söyleyebiliriz. Baudrillard'ın ifadesiyle (2005, p. 63), her ne kadar üretimin ufku yok olmaya başlasa da sözün, cinselliğin ve arzunun ufku onun yokluğunu hissettirmemektedir. Tarihsel süreç içinde teknolojinin kendini yenileme hızındaki artışa paralel olarak sermaye devir hızını yükseltmek için malların kullanım sürelerini alabildiğince kısalttığından, mallar sık sık "kullanımdan düşmektedir". Nesnelerin kullanım süreleriyle oynandığından doğal olarak arzunun toplumsal ifadesi olan motivasyonlar yönlendirilmektedir. Bu arzu stratejisi, nesnelerin "manevi" yıpranma ve kullanımdan düşme süresinin kısalması için gereksinimlerin eskimesini ve yeni gereksinimlerin onların yerini almasını (Lefebvre, 1998, pp. 85-86) gerekli kılmaktadır. Sinemanın yerini dijital platformlar ve Netflix'in alması, teknolojinin de etkisiyle gündelik yaşam ve tüketim alışkanlıklarındaki değişimin bir sonucudur. Bu değişimde, "arzunun toplumsal ifadesi olan motivasyonun" teknolojik gelişmelerin etkisiyle belirleyici olduğu aşikardır. Yeni medya araçlarıyla birlikte kültürel tüketim alışkanlıkları dönüşüm geçiren toplumun izleme edimini yeniden üreterek, Netflix'i sinema kültüründeki değişimin motivasyon öznesi haline getirdiğini söylemek mümkündür.

Teknolojideki gelişmelerle birlikte, film izleme deneyimini sinema salonlarının dışına çıkararak televizyon, DVD gibi araçları, günümüzde dijital yayın platformları izlemektedir. İnternet ve dijital teknolojilerin birleşimiyle, film üretim, dağıtım ve gösterim süreçleri dijitalleşirken; tüketici konumundaki izleyici ise bu dijital dönüşüme seyir deneyimindeki

tercihleriyle yön vermektedir. Bu teknolojik dönüşümün ortaya çıkardığı dijital platformların, sinemanın yerini almak, seyirci sayısını azaltmak gibi etkileri dile getirilirken; daha çok filme ulaşma işlevi sayesinde sinemayı destekleyici etkide bulunduğu da savunulmaktadır. Netflix, ürettiği “özel içerikler” ile film yapım sürecini desteklerken, diğer yandan da “sinemada gösterim yapmayan filmler” olgusunu ortaya çıkarmıştır. Sinemanın dağıtım-gösterim ayağını sekteye uğratan bu durum, özellikle film festivallerinin odaklandığı bir husus olmuştur. Sinemanın sanat olarak onaylanma ihtiyacının öznesi olan film festivallerinin, Netflix vb dijital platformların yapımlarına karşı tutumları, genellikle festivale kabul etmeme yönündedir.

Abone sayısının artması ve giderek popülerleşmesiyle, Netflix ile ilgili gündelik yaşam literatürüne giren bazı kavramlar üretilmiştir. Bunlardan “Netflix effect/etkisi” yeni medya yayıncılığının özellikleri olan çoklu ortam sağlama, kitlesizleştirme, bireyselleştirme ve mekandan bağımsızlaştırma gibi unsurları kapsamaktadır. “Netflix etkisi” söyleminin kullanıldığı etkilerden biri olan İngilizce adıyla “binge-watching” ya da yaygın kullanımda “Netflixing” denilen aşırı seyir, bir TV serisinin bölümlerini art arda tek bir oturumda ve kısa zamanda izleme davranışıdır. Netflix tarafından yapılan bir ankete katılanların %61'i düzenli olarak aşırı seyir yaptıklarını ve %73'ü de TV içeriğini aşırı izleme konusunda olumlu duygulara sahip olduklarını söylemektedir (akt. Kelly, 2013).

Kitlesizleşme ve bireyselleşme ile yaşamını dar bir mekâna sığdıran (eve kapanan) insan, mutluluğu ya da arzusunun toplumsal ifadesi olan motivasyonu uzun saatler izlenen bir yapımın sonunda elde edilen tatmine bağlamaktadır. Böylece kişi, Sennett'in ifade ettiği gibi (2016, p. 11); sadece en yakın aile ve arkadaş çevresiyle ilişkisini sürdürür. Diğer insanların varlığı ya da sorunlarına ilgisiz bir halde, yalnız kendisi için var olur. Böylece kamusal alandan, gündelik yaşamın bedeni olan şehirden, sosyalleşme ortamı olan sinema gibi ortamlardan uzaklaşır.

Televizyon ve yeni medya yayıncılığını etkileyerek yönlendiren Netflix, tüketici alışkanlıklarını değiştirerek sinemayı da dönüştürür hale gelmiştir. Çalışmada, yeni medyanın etkisiyle ortaya çıkan dijital yayın platformları ve Netflix incelenerek, sinemanın dağıtım-gösterim ayağındaki değişim doğrultusunda film festivallerinin bu gelişmelere karşı aldığı pozisyon ele alınmış ve izleyicilerin sinemada veya Netflix'te film izleme tercihlerini gerekçeleriyle ortaya koyan bir niceliksel alan araştırması ile devam edilmiştir.

Sinema izleyicisinin alışkanlıkları ve film izleme deneyimine dair beklentilerdeki değişimi ortaya koyan araştırma; Netflix'in, izleyicinin sinemaya gitme davranışını değiştirdiği ve evde izleme ortamlarının tercih edilir hale geldiği tezini sorgulamıştır. Netflix'in bugünkü konumunu izleyici gözünden ortaya koyan araştırma, tüketimin arzu nesnesi haline gelmiş olan bu dijital platformun sinema sektörüne etkilerini tespit etme imkanı sağlamaktadır.

Yeni Medyanın Etkisi

Yeni medya teknolojilerinde ortaya çıkan gelişmeler yayıncılık alanında önemli değişimlere yol açarak "yeni medya yayıncılığı" alanının ortaya çıkmasını sağlamıştır. İnternet öncesi dönemde ve Web 1.0 döneminde geleneksel kitle iletişim araçları ile sürdürülen yayınların, Web 2.0'de ses, video, müzik içeriklerin web'de yayımlanabilir hale gelmesiyle online yayıncılığın önünü açarken, Web 3.0 ile birlikte dijital yayınlara evrilmiş ve televizyon sektörü ile rekabetin hızla arttığı dijital televizyon platformlarını yaratmıştır. Önceleri telifsiz/korsan film yayınlama ekseninde film sektörünü etkileyen İnternet, zamanla izleme platformu olarak televizyon yayıncılığının, ardından sinemanın konumunu derinden etkilemektedir.

Bilgisayar, akıllı telefon, tablet gibi yeni medya teknolojileriyle medyanın izlenebilirlik özelliği kişisel olarak programlanabilir hale gelirken; yeni medyanın etkileşim, yöndeşme ve sayısallaşma özelliklerinin etkisiyle gazete, televizyon yayınları, radyo yayınları ve sinema filmleri gibi içerikler İnternet aracılığıyla dijital ortama taşınmıştır.

Varoluşu teknolojideki gelişmelerle başlayan film üretimi ve gösterimi, İnternet'in var olduğu bir ortamda enformasyon ve telekomünikasyon teknolojilerindeki gelişmelerle birlikte

dijital dönüşüm yaşamış; yeni medyanın yönleşme özelliği ile film ve televizyon izleme eyleminin iç içe geçtiği bir aşamaya evrilmiştir. Analog kamera ile peliküle kayıt edilen ve çoğaltılarak dağıtılan konvansiyonel film üretim modeli, dijitalleşme ile yerini dijital kamera, kurgu, özel efekt, dijital kopya ve İnternet üzerinden tek merkezden dağıtılarak gösterime girmeye bırakmıştır. Televizyondan sonra video kaseti, VCD, DVD, Blu-ray aşamalarında geçen sinema salonu dışında film izleme deneyimi ise artık dijital platform üyelikleriyle yüksek görüntü kalitesinde, sınırsız ve süresiz izlenebilir hale gelmiştir. Dijital film üretim süreci, yeni medya teknolojilerinin vasıtasıyla sinemayı, film üretiminden gösterim sürecine kadar değişime uğratmaktadır.

Enformasyon teknolojilerindeki gelişimin İnternet ile televizyonu bir araya getirmesiyle ortaya çıkan yönleşme durumu, sinema sektörünü de dönüşür hale getirmiştir. Film endüstrisindeki dönüşüm ve sinemanın dijitalleşmesi, dijital platformların artık sinema salonlarının yerini almasının önünü açmıştır. Her ne kadar film izleme deneyiminde sinema salonlarının yerini ekranın alması mümkün değil düşüncesi hakim olmaya devam etse de bu durum ciddi bir değişimin yaşandığı gerçeğini değiştirememektedir. Pek çok dijital platform kendi dizi filmlerini üretirken, bunlardan Netflix platformu sinema filmleri de üretmekte ve sinema filmlerini vizyona giriş (gösterim) tarihleriyle eş zamanlı olarak kendi platformunda yayınlamasıyla, sinema izleme deneyim ve geleneğini yapı bozumuna uğratmaktadır. Film festivallerinde de tartışmaya yol açan bu durumla birlikte geleneği uzun yıllara dayanan film festivalleri çeşitli kararlar almışlardır. Bu nedenle, sinemanın önemli yapıtaşlarından olan film festivallerinin, Netflix ve diğer dijital platformların yapımlarına karşı yaklaşımları çalışmada ele alınmıştır.

Dijital Platformlar ve Netflix

Yeni medya yayıncılığındaki gelişmelere paralel olarak sinemanın dijitalleşmesi, uluslararası online içerik üreticileri olan dijital platformların giderek artmasına yol açmaktadır. Yeni kurulan teknoloji temelli firmalara geçmişin yayın kuruluşları ve film yapım şirketlerinin eklenmesiyle, Netflix ile birlikte dijital yayın platformları Amazon Prime, Apple TV, Hulu, Sony, HBO, BBC IPlayer, Disney+ gibi firmalar rekabete girmişlerdir.

2020 yılının sonunda Netflix'in dünya çapında 190 ülkede 203.66 milyon kayıtlı abonesi bulunmaktadır. Bir Netflix hesabını birden fazla kişinin kullandığı göz önünde bulundurulduğunda, dünya genelinde Netflix kullanan kişi sayısının bu değer bir kaç katı olduğu söylenebilir. 2020 yılında Netflix'in yıllık geliri 25 milyar dolar, yıllık karı ise 4,6 milyar dolardır (Netflix, 2021).

Netflix'in abonelerine sunduğu özellikleri; Aylık erişimi, yayın kalitesine göre 480p standart (SD) - 18 TL, 1080p yüksek (HD)- 30 TL ve 4K+HDR ultra yüksek çözünürlük (UHD) yayın 42 TL/aylık fiyatlarla abonelere sunulmaktadır. Bilgisayar, akıllı TV, akıllı telefon, tablet, medya oynatıcı ve oyun konsolları gibi tüm yeni medya araçları üzerinde çok sayıda cihazda İnternet bağlantısı ile sınırsız izleyebilme, abonelik süresi için taahhüt olmaksızın istenilen zamanda iptal edebilme, zaman ve mekandan bağımsız her yerde izlenebilme, reklamsız yayın yapılması, son olarak eklenen çevrimdışı izlemek için indirip kaydederek izleme özelliği öne çıkan özellikleridir. Seslendirme ve altyazı olarak çoklu dil seçenekleri bulunmaktadır. Dünyanın birçok yerinde izleyiciler, kendi ana dilleriyle Netflix programlarına erişim sağlayabilmektedirler. Her dijital platformda olduğu gibi durdurma ve ileriye veya geriye alma, algoritmalarla kişiselleştirerek daha önce izlediklerine yakın türdeki içerikleri ön plana çıkararak önerme gibi standart dijital yayın özellikleri ve uzun saatleri TV karşısında geçirmek istemeyenler için daha kısa ve makul dizi süreleri sunmaktadır. Ancak ayrıştığı en önemli özelliği "bağımsız" ve "yerel" içerik de üretiyor olmasıdır.

1997 yılında DVD kiralama firması olarak kurulan firma, 1999'da aylık DVD aboneliği sistemine geçmiştir. 2007 yılında kullanıcılara "anında izle" sloganıyla kendi bilgisayarları

üzerinden film ve dizileri izleme imkanı sunmaya başlamıştır. 2012 yılında, ilk kez kendi orijinal televizyon dizisinin yayınına başlaması, platformun ön plana çıkmasının başlangıcı olur (Osur, 2016, pp. 21-22). Netflix diğer dijital platformlar ile kıyaslandığında, iş modeli olarak ürettiği "özel içerikler" ile ayrılmaktadır. Netflix, çoğu diğer platformlar gibi sadece gösterim yapmamakta, kendisine özel içerik üretmektedir ve bu yönüyle sinema sektörüne kaynak aktararak yatırım da yapmaktadır. Diğer adı geçen platformlarda da televizyon dizileri üretimi yapılmakla birlikte, film yapımı ve geleneksel TV yayıncılığındaki gibi sonradan gösterim dışında, sinemada vizyona giren filmin eşzamanlı gösterimi gibi bir "alana müdahale" sözkonusu değildir.

Festivaller ve Netflix

Dijital platformlarda film izleme deneyiminin ve Netflix'in tüketici davranışlarının da değişmesine yol açan en önemli etkisi, halihazırda sinemada gösterime olan ilginin azalması varsayımıyla, sinema salonlarına yönelmektedir. Sinema endüstrisinin işin gösterim yönüyle ilgili kuralı, filmlerin önce sinema salonlarında gösterilmesi ve film için sinemaya gelen seyirci kitlesinin tamamlanması sonrasında bireysel kullanım için DVD ya da benzeri yöntemle çoğaltılması, son olarak da ekonomik ömrünü tamamlarken bir televizyon kanalına satılarak halka açık gösterilmesi şeklindedir. Televizyonun yaygınlaştığı yıllarda da sinema sektörü bu yenilikten etkilenerek seyirci kaybetmiştir. Arkasından gelen DVD döneminin sarsıcı etkileri olmakla birlikte, bahsi geçen kural çerçevesinde her bir mecra kendi varlığını sürdürmüştür. Ancak bir dijital platformun kendi yapımı filmleri üreterek, genellikle sinemada gösterim olmaksızın kendisinin yayınlaması veya vizyona giren bir filmi eş zamanlı olarak kendi platformunda yayınlaması, sinemanın dağıtım kanalındaki bu yapıyı sarsmaktadır.

Çalışmanın bu aşamasında, sinemada film izleme geleneğinin törensel yapıtaşlarından olan film festivallerinin dijital platformlara yaklaşımının incelenmesi gereği hissedilmiştir. Film endüstrisinin üretim, dağıtım, gösterim sistemindeki dengeyi etkileyen bu "alana müdahale" durumu, geleneği uzun yıllara dayanan film festivallerinde de tartışma konusu olmuştur. Netflix özel yapımı olan filmlerin, sinemada hiç vizyona girmeden Netflix'te gösterilmesi ve festivallere başvurması, festival ölçütlerindeki başlıca değişen unsurdur. Öte yandan, bazı yapımların sinemadaki gösterimleriyle eş zamanlı olarak Netflix'te, yani çoğu festivallerin genel kriterlerine göre toplu izlemeye açık televizyon yayını niteliğindeki bir mecrada gösterime girmesi, eserin sanatsal niteliğini alışılan düzlemde çıkarmaktadır. İnternet ve yeni medya teknolojilerin ilişkili olduğu alanlara etkisi, bu şekilde kendisinden önceki iş yapış modellerinin yerine yenisini koymasıyla kendini göstermektedir. Ancak, film festivalleri açısından değerlendirildiğinde, Netflix ve benzeri dijital platformların adımlarına karşın, festival ruhunu korumaya yönelik tedbirler aldığı görülmektedir.

Netflix yapımı filmlerin Akademi (Oskar) Ödülleri'ne aday olması üzerine başlayan tartışmalarda Yönetmen Steven Spielberg; "Netflix sinemanın otantik tarafını mahvediyor, sinema salonları her daim var olması gereken yerlerdir" yorumunu yapmıştır (Barfield, 2018). Steven Spielberg'in, çevrimiçi içerik sunan Netflix'e ait filmlerin Oscar'a aday gösterilmemesi teklifi reddedilmiştir. ABD Adalet Bakanlığı da internet üzerinden yayınlanan filmlerin Oscar adaylıklarının kabul edilmemesinin tekelleşme karşıtı yasalara aykırı olduğunu söyleyerek Akademi Kurulu'nu uyarmıştır. Netflix yapımı olan ve üç haftalık gösterim süresinden sonra Netflix'te abonelerle paylaşılan *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), 10 dalda Oscar'a aday gösterilmiş ve film 3 ödül kazanmıştır. *Roma*'nın ve diğer filmlerin Oscar ödülü alması sinema sektöründeki değişimin göstergelerinden biridir.

Oscar ödüllerine katılım için uygulanan maddeye göre, bir filmin aday olabilmesi için Los Angeles'taki bir ticari sinema salonunda en az 7 gün süreyle, günde en az üç kez gösterilmesi ve gösterimlerden bir seansın mutlaka akşam saatinde yapılması gerekmektedir (Rule 2. 2 c, d). Yine bu maddeye göre, bir filmin ilk halk gösterimi ve dağıtımı sinema salonları dışında internet erişimi, yayın platformu, kablolu televizyonda veya DVD ortamında yayınlanırsa

Oscar adayı olamaz. Ancak Los Angeles sinemalarındaki ticari gösterimlerinin ilk gününden itibaren bu gibi mecralarda -video içerik sağlayıcısı Netflix gibi platformlarda- yayınlanmaları uygundur (Rule 2. 3). Yalnızca 2021 yılında 93. Ödüller için, önceden planlanmış bir sinema gösterimi olmakla beraber Mart 2020'den itibaren koronavirüs salgınında sinema salonlarının kapalı kalması nedeniyle, sinemalarda ticari gösterim yapamadan video içerik platformlarında gösterilen filmlerin adaylığının kabul edileceği açıklanmıştır (Academy Foundation, 2021).

Cannes Film Festivali'nde de benzer tartışmalar yaşanmıştır. Ancak, Fransa kanunlarına göre, sinemalarda gösterilen bir filmin ancak 36 ay yani üç yıl sonra dijital ortamda ve İnternet üzerinden yayınlanmasına izin verilmektedir. Cannes Film Festivali'nde yarışmacı olan her uzun metrajlı film, medya kronolojisi kurallarına ilişkin Fransız mevzuatı uyarınca Fransa'da sinemalarda gösterilmiş olmalıdır (article 3.7). Ayrıca, İnternette sergilenmemiş filmler olması kuralı vardır (article 3.4) (Festival de Cannes, 2021). Bu maddelerle, Netflix veya diğer platformlarda yayınlanan herhangi bir filmin Palm D'Or (Altın Palmiye ödülü) için yarışması engellenmiştir. Venedik Uluslararası Film Festivali'nde de İnternette herhangi bir şekilde ticari dağıtım veya gösterimi bulunmayan filmlerin resmi seçkiye dahil edilmektedir. (La Biennale Di Venezia, 2021).

Berlin Uluslararası Film Festivali'nde, Yarışmaya katılacak Almanya yapımı filmlerin daha önce hiçbir gösteriminin yapılmamış olması kuralı vardır. Tüm yarışmacı filmler ne televizyonda ne de internette ve digital platformlarda sunulmamış olmalıdır (Competition Regulation 1. Eligibility) Alman filmleri dışındaki filmlerin bir sinemada ticari gösterimi ve menşe ülkesinde bir festival katılımı kabul edilmektedir. Aynı durum çevrimiçi bir festivale katılım için de akışlara yalnızca menşe ülkesinde erişilebilir olduğu sürece ("coğrafi engelleme" teknolojisi aracılığıyla) geçerlidir (General Regulations 2.1). Almanya yapımı dışındaki filmlerde televizyon, İnternet veya digital platformlarda yayınlanan bir filmin internetteki kullanılabilirliği yalnızca filmin menşe ülkesiyle sınırlıysa, festivalin Panorama bölümüne kabul etmektedir (Panorama Regulation 1. Eligibility), (Berlinale, 2021). Toronto Uluslararası Film Festivali, Kuzey Amerika'da sinemada gösterilmiş ve televizyonda, digital platformlarda veya çevrimiçi olarak yayınlanmış filmleri değerlendirmeye kabul etmemektedir (TIFF, Rules&Term).

Dünyanın önde gelen film festivallerinin, festivale katılacak filmlerin dağıtım ve gösterimiyle ilgili kurallarından da anlaşıldığı gibi, kendi ülke sinemalarıyla birlikte bağımsız sinemayı bir sanat dalı olarak sürdürmek ve desteklemeye çalışmaktadır. Bununla birlikte, ana akım sinemanın temsilcisi olan Oscar Ödülleri'nde, ülke felsefesiyle eşleşen bir bakış açısı görülmektedir. Sinemanın bir sanat eseri olarak sergilenme koşullarını muhafaza etmek ve sektörünün dağıtım ve gösterim tarafının uğradığı ekonomik kayıp nedeniyle festivaller bu tedbirleri alırken; Netflix'in özgün ve yerel içerikler üretmesi, film üretim tarafında ekonomik kazanç ve sektörün gelişimini destekler nitelikte değerlendirilmektedir. Netflix'in aktardığı kaynak yeni ve bağımsız yapımların üretilmesine fırsat verirken, bu kaynakla ana akım sinemada yer bulamayacak filmlerin yapılmasını film endüstrisine katkıda bulunmak olarak görenler bulunmaktadır. Faaliyet gösterdiği ülkelerdeki ürettiği yerel yapımlar için de benzer yaklaşım gözlemlenebilmektedir. Aveyard'a göre; "Prodüksiyon tarafına yapılan bu yeni müdahale sinemada gösterime girmeyen ancak, o filmlerin sahip olduğu kadar paraya sahip olan filmler yapılması anlamında dinamikleri değiştirmektedir. Kültürel ve ekonomik değerlerinin devamlılığını sağlayan bağımsız ama yine de kaliteli yapımlar, endüstri, çeşitlilik, stüdyo sistemine bağlı güç dağılımı yönünden değerlendirildiğinde, bu filmler sektöre daha geniş katılım için daha fazla alan sağlamaktadır" (Robins, 2018). Ancak, bu yapımların bedelinin zaten abonelik usulüyle elde edilen gelirden, yapım öncesinde toplandığı düşünüldüğünde, Netflix'inki vizyon kaygısı olan yapımlara göre risksiz bir film üretim biçimi olarak sinemanın üretim dinamiklerinden ayrılmaktadır.

Yöntem ve Araştırma

Bu araştırmada, dijital platformların ortaya çıkmasıyla birlikte, sinema salonunda film izleme alışkanlığının yerini çok sayıda film yayınlayan Netflix ve benzeri platformlara bırakıp bırakmadığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırma, Nişantaşı Üniversitesi Etik Kurulu'nun 5.3.2021 tarih, 2020/4 sayılı kararıyla yapılmıştır.

İnternet üzerinden izleme ve dijital platformların izleyici davranışları üzerindeki etkileyen çeşitli araştırmalar yapılmaktadır. İzleme deneyimine dair sosyal modelleme yapan Anghelcev ve diğerlerinin araştırması (2020), aşırı seyreden ABD üniversite öğrencilerinin motivasyonunun gündemi kaçırmamak ve kanaat önderi olma pozisyonlarını korumak olduğunu ortaya koymaktadır. Araştırmalarında üniversite öğrencilerinin izledikleri içeriklerle sosyal yaşamlarında varlık gösterdiklerini saptamıştır. Karaduman (2018), genç sinema izleyicilerinin internet üzerinden film izleme alışkanlıkları ve motivasyonunu ele almıştır. Y kuşağı gençler üzerinde araştırma yapan Diker (2019), genç kuşakta tüketim kültürü ve seyir deneyimleri arasındaki ilişkiyi değerlendirmiştir. Medin (2018), izleyicilerin mobil ve ekran temelli bir seyir deneyimini tercih ettiklerini ortaya koymaktadır. Anadolu'nun çalışmasında (2020) genç izleyicileri sinema salonunda ve sonrasında sinema salonu dışında dijital ortamlar üzerinden film izlemeye yönlendiren unsurlar karşılaştırılmaktadır. Anket ve/veya derinlemesine görüşme yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışmalarda, yeni kuşak izleyiciler olan üniversite öğrencilerinin izleme davranışları ortaya konmaktadır. Öte yandan, 2020 yılından itibaren günlük yaşamı kesintiye uğratan Covid-19 pandemisi, dijital platformlarda seyir ve aşırı seyir davranışının yaygınlaşmasına yol açarken konuyla ilgili pek çok akademik çalışma ve araştırma yapılmıştır. Bu araştırmalar genellikle izleme edimini seyir süresi ve bundan sosyol ve fiziksel etkilenme yönüyle ele alırken; bu çalışma dijital izleme ortamları ve Netflix'in, seyircinin sinema ile olan ilişkisini nasıl etkilediğine odaklanmaktadır.

Çalışmanın araştırma evreni Türkiye sinema izleyicileri, örnekleme ise 30-55 yaş grubundaki yetişkinler olarak belirlenmiştir. Örneklem olarak 30-55 yaş grubunun belirlenmesinin nedeni, bu yaş grubundaki bireylerin, yaşları itibarıyla internet olmayan dönemde sinema izleyicisi olma potansiyelleridir. Böylelikle, İnternet öncesi dönemde sinema izleyicisi olduğu varsayılan ilgili yaş grubu yetişkinlerin tercihlerini Netflix'ten yana değiştirme oranları -pandemi koşullarından bağımsız olarak- ve buna neden olan etkenlerin ortaya konması amaçlanmıştır.

TÜİK verilerine göre 2019 yılında Türkiye'de, sinema salonundan film izleyen izleyici sayısı 56 milyon 479 bin 209 kişidir. Bu sayı, birim bileti satışı verisi ifade ettiği için, izleyici kitlesinin net sayısını ortaya koyamamaktadır. Yani, bir kişinin yıl içinde birden fazla filmi izlediği kabulüyle, bu veri "izleyici sayısı" değil, "izleme sayısı" olarak değerlendirilmelidir. 2019 yılında sinemada film izleme sayısı 2018 yılına göre %12.8 azalmıştır (TÜİK, 2020).

Bu araştırmanın hipotezi, Netflix'in sinema izleyicisinin sinemaya gitme davranışını değiştirerek, evde izleme ortamlarının tercih edilir hale geldiği tezini sorgulamaktır. Karşıt hipotezi ise genel kanının aksine, dijital platformların sinema izleyicisi üzerinde davranış değişikliği yaratmadığı ve sinema salonlarında izleme ediminin devam ettiğidir. TÜİK'in ilgili verisiyle ortaya konan sinemada film izleme sayısındaki azalmada, sinema izleyicilerinin değişen tüketim alışkanlıklarının ve film izleme deneyimindeki beklentilerinin farklılaşması etken olarak görülmektedir. Bu varsayımın etkenleri, 127 kişi üzerinde yapılan bir niceliksel alan araştırması ile ortaya konulmuştur. Araştırmaya davet edilen katılımcılar, İnternet'in ve yeni medya teknolojilerinin henüz aktif olarak gündelik yaşam alışkanlıklarını etkileyecek kadar kullanılmadığı dönemde yetişen, üniversite mezunu yetişkinlerdir. Bunun nedeni, filmi sinemada deneyimleme alışkanlığına sahip oldukları varsayılan bu kişilerin izleme davranışlarında, dijital platformların ortaya çıkmasıyla yaşanan değişimi tespit edebilmektir. İnternet çağında yetişen yeni neslin izleme alışkanlıkları zaten yeni medyanın sağladığı imkan ve teknolojilerle olduğundan, yaş grubu olarak bu ayrıştırmaya gidilmiştir. Araştırma,

örneklemedeki bilgilerden yararlanarak, evrenin özelliklerinin tahmin edilmesini yönelik metodlardan olan çıkarımsal istatistik yöntemiyle yapılmıştır.

Araştırmaya katılan denekler 30 - 55 yaş arasında, üniversite mezunu, profesyonel meslek yaşamı olan bir kitledir. Seçkisiz olmayan örnekleme modelinde, tabakalı amaçlı örnekleme deseni oluşturulmuştur. Örneklemin bu şekilde belirlenme sebebi, katılımcıların belirli bir beğeni düzeyinde film izleyen kişilerden oluşması hedefidir. Bilimsel araştırma için baz eleman sayısı olan 30'dan büyük örneklem büyüklüğü belirlenmiştir. Buna göre kadın / erkek, eğitilmiş / meslek sahibi sinema izleyicisi olarak her kategoriden en az 30 eleman genişliğinde örneklem belirlenerek, araştırma evreninden rastgele seçilen 127 kişi ile çevrimiçi anket yapılmıştır. Örneklemin bu sayıyla sınırlanmasının nedeni, yeni medya ortamında (online ortamda) yapılan çevrimiçi anket araştırmasının anlamlı sonuç verecek sayıda kısıtı belirlenmiş deneye ulaştırılabilmesi ve sonuçları değerlendirebilme beklentisidir. Yüzün üzerinde kişiden oluşan veri kümesinden alınan veriler, internet öncesi dönemde sinema izleyicisi olan yetişkinlerin izleme alışkanlıklarındaki değişim hakkında tahmin yürütmeye imkan sağlayacak potansiyeldedir.

Araştırmanın soruları, Survey Monkey (surveymonkey.com) platformunda oluşturulan çevrimiçi anket formu ile web anketi olarak ilgili deneklere iletilmiştir. Sorularla ilgili ölçek testleri yapılmış ve alandaki yukarıda belirtilen araştırmalar incelenmiştir. Kullanıcı deneyimi yönüyle basit ve verimli bir arayüz olması ve analize imkan vermesi nedeniyle Survey Monkey platformu tercih edilmiştir. Sonuçlar yine aynı programın analiz ortamında değerlendirilerek raporlanmıştır.

Netflix'in bugünkü konumunu izleyici gözünden ortaya koyan araştırma, kültürel tüketimin arzu nesnesi haline gelmiş olan bu dijital yayın platformunun sinema sektörüne etkilerini tespit etme imkanı sağlamaktadır.

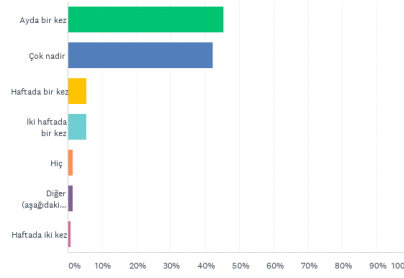
Bulgular

Yeni medya teknolojilerinin izleme alışkanlıklarına etkisi başlangıçta dijital televizyon yayınlarıyla ilgili görünüşe de film izleme deneyimindeki arayışlar, sinema filmlerini VCD-DVD gibi cihazlardan sonradan izleme modelinden dijital platform aboneliklerine doğru evrilmiştir. Aslında bu yönelim tamamen sinema salonunda izleme edimine bir alternatif yaratmak değil; kaçırılan filmleri takip etmek, film çeşitliliği sağlamak gibi günlük yaşamda sinemaya daha çok yer açan davranışlardır. Günümüzde ortaya çıkan dijital platformlar ve Netflix'in, temelde sinemanın bu işlevini sürdürmek amaçlı oldukları varsayılabilir. Ancak geline aşamada, televizyon izleyicisi konumundaki kişilere dijitalleşmenin sağladığı imkanlar film alternatiflerini çoğaltırken, film izlemeye temel olan davranışı ya da ihtiyacı da değiştirmiştir. Aynı şekilde, sinema izleyicisi olan kitlenin motivasyonu halen sinemayı takip etmek olsa dahi, ev konforunda sinema deneyimini tercih eder hale gelmeleri, alışkanlıkların değişimine neden olmaktadır. Yapılan araştırmada, Netflix'in sinema izleyicisinin sinemaya gitme davranışını değiştirerek, evde izleme ortamlarının tercih edilir hale geldiği tezinin doğruluğu araştırılmaya çalışılmıştır.

Bu doğrultuda, sinema izleyicilerinin film izleme alışkanlıklarındaki değişimi tespit etmek üzere 30-55 yaş grubunda olan 127 kişi ile çevrimiçi anket yapılmıştır. İnternetin aktif olarak kullanılmadığı bir dönemde yetişen bu kişilerin, filmleri sinemada veya Netflix'te izleme tercihleri incelenmiştir. Bu veri, film izleme alışkanlıklarındaki değişimi ve sinemanın gelecekteki konumunu göstermesi açısından dayanak oluşturma potansiyeline sahiptir.

Katılımcıların % 4,76'sı haftada bir kez, % 5,56'sı iki haftada bir kez ve % 45,24'ü ayda bir kez sinemaya gitmektedirler. Sinemaya nadiren gidenlerin oranı % 42,86, hiç gitmeyenlerin ise % 1,59'dur (Görsel 1). (Bu veriler pandemi dönemini kapsamamaktadır. Katılımcıların hemen hemen tamamı (% 82,54) pandemi döneminde sinemaya gitmediklerini belirtmiştir.)

S1 Sinemaya ne sıklıkla gider veya vizyon filmlerini takip edersiniz?

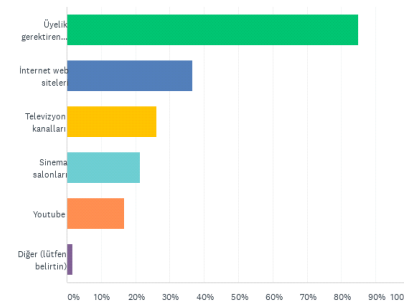


Görsel 1: Katılımcıların sinemaya gitme sıklığı

Katılımcıların daha sık sinemaya gitmeme nedeni; % 53,17 oranla vakit bulamama, % 27,78 bilet fiyatlarının yüksek olması, % 11,11 birlikte gidecek kimsenin olmaması, % 3,97'si sinemaların evine uzak olmasıdır. Fiziki şartlardan kaynaklı bu sebeplerin dışında, katılımcıların % 9,52'si vizyon filmlerini takip etmediğini, % 7,14'ü TV'deki filmleri izlemesinin yeterli olduğunu, % 4,76'sı kalabalıktan hoşlanmadığını ve % 0,79'luk bir kişi ise film izlemeyi sevmediğini ifade etmiştir. Diğer seçeneğindeki % 11,11'lik kesimin yarısı olan % 5,5'i sinemaya gitme miktarının yeterli olduğunu, diğer yarısı ise ev sinema sistemleri, dijital platformlar ve internet üzerinden evlerinde film izledikleri için gitmediklerini belirtmişlerdir.

Katılımcıların film izlemek için tercih ettikleri mecralar, % 84,92 ile üyelik gerektiren dijital platformlar olarak görülmektedir. % 36,51 internet web siteleri, % 26,19 TV kanallarında yayınlananlar, % 16,67 Youtube'da bulunanları izlerken, sinema salonlarında film izleme tercihi % 21,43'tür (Görsel 2).

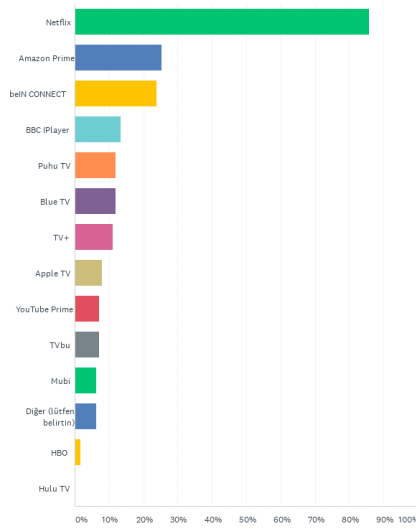
S3 Filmleri hangi mecradan/platformlardan izliyorsunuz?



Görsel 2: Katılımcıların film izlemek için tercih ettikleri mecralar

Büyük bir çoğunluğunun film izlemek için dijital platformları tercih ettikleri görülen katılımcıların, dijital platform üyeliklerinde ise % 85,71 oranı ile Netflix başta gelmektedir (Görsel 3). Birden fazla platform üyeliğinin bulunduğu dijital ortamda Netflix'i takip eden oranlar; % 25,40 Amazon Prime, % 23,81 BeIN Connect, % 13,49 BBC IPlayer, % 11,90 Puhu TV, % 11,90 Blue TV, % 11,11 TV+, % 7,94 Apple TV, % 7,14 Youtube Prime, % 7,14 Tivibu, % 6,35 Mubi'dir.

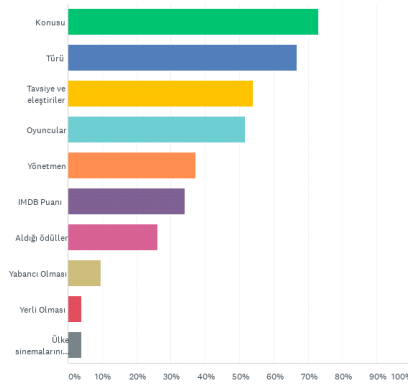
S4 Aşağıdaki dijital platformlardan hangisine üyesiniz?



Görsel 3: Katılımcıların üye olduğu dijital platformlar

Katılımcılar için izlenecek film seçiminde konu-tür-tavsiye ve oyuncu unsurlarının önde geldiği görülmektedir. Katılımcıların seçimini etkileyen unsurlarda % 73,02 oranla filmi konusu, % 66,67 türü, % 51,59 oyuncuları tercih nedeniyle, % 53,97'si tavsiye ve eleştirileri dikkate alarak film seçmektedir. Yönetmen % 37,30, IMDB puanı % 34,13, filmin aldığı ödüller % 26,19 etkindir. Filmleri yabancı veya yerli olmasına ve az sayıda da olsa ülke sinemalarını takibe göre izleyenler de vardır (Görsel 4).

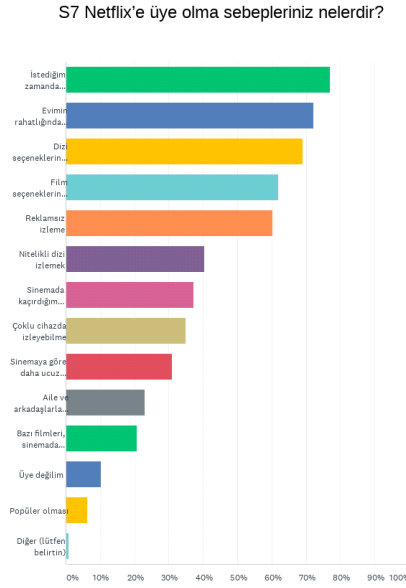
S5 Film seçiminizde sizin için aşağıdaki seçeneklerin hangileri önemlidir?



Görsel 4: Katılımcıların film seçimlerini etkileyen faktörler

İzleyiciler için dijital deneyim özelliklerinden % 89,68 oranında reklamsız izleme, % 62,70 oranında yüksek görüntü kalitesi ve % 55,56 oranında da izlerken ara verip kaldığı yerden izlemeye devam etmek önem taşımaktadır.

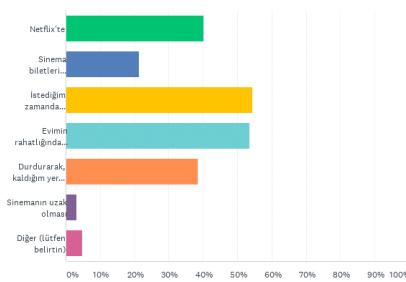
Katılımcıların Netflix'e üye olma sebepleri birden fazladır ve çeşitlilik göstermektedir. Netflix'e olan en önemli talebin % 77 oranıyla, izleme deneyiminin zamana bağlı olmama isteğinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Ev rahatlığında ve zahmetsiz izleyebilme % 72,22 ile bunu takip etmektedir. Sinema deneyimiyle ilgili olarak; Film seçeneklerinin çok olması % 61,9, sinemada kaçırılan filmleri izlemek % 37,30, sinemaya göre ucuz olması % 30,95, bazı filmleri sinemada vizyona girişi ile aynı anda izleyebilme % 20,63 oranında Netflix'e üye olmada önem taşımaktadır (Görsel 5).



Görsel 5: Katılımcıların Netflix'e üye olma sebepleri

Yapılan anketle elde edilmesi beklenen önemli göstergelerden biri olan "Vizyona yeni giren bir filmi her iki mecrada da gösterilirken, sinema salonunda mı yoksa Netflix'te mi izlemeyi tercih edersiniz?" sorusuna izleyenlerin verdiği yanıt kararsızlık göstermektedir. Katılımcıların % 35'si sinema salonlarını tercih etmeye devam ederken % 40'ı Netflix'i yeğlemektedir. Her ikisine de yakın duran % 25'lik kesim, filmin görsel olarak niteliğine göre sinema salonuna yakın olabileceken, ailece bir filme ödenecek değer gibi ekonomik hususlar devreye girdiğinde birden fazla bilet almaktansa ev ortamının rahatlığında, istediği zaman, daha çok kişiyle izlemeyi tercih ettiğini belirtmektedir (Görsel 6).

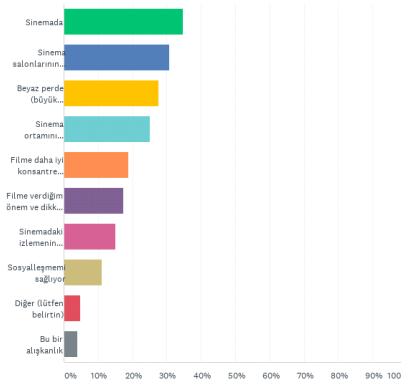
S8 Vizyona giren bir film aynı tarihte Netflix'te de yayınlanıyorsa, filmi sinema salonunda mı yoksa Netflix'te mi izlemeyi tercih edersiniz?



Görsel 6: Sinemayla eş zamanlı yayınlanan vizyon filmini Netflix'te izleme nedenleri

Sinemayı tercih etme sebeplerinde öne çıkanlar ise % 35,71 ile filme daha iyi konsantre olmak ve değer vermek, % 31 sinema salonlarının yaşaması gerektiği düşüncesi, % 27,78 beyaz perde (büyük ekran)'de izlemek ve ses kalitesi, % 25 sinema ortamını sevmek, % 15 ise sinema sanatına daha çok katkı sağladığını düşüncesi olarak sıralanmaktadır. Katılımcıların % 11'i ise sinema salonlarında izlemenin kendilerini sosyalleştirdiğini ifade etmektedir (Görsel 7).

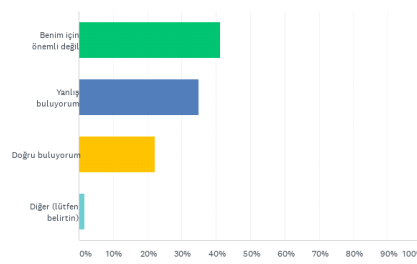
S8 Vizyona giren bir film aynı tarihte Netflix'te de yayınlanıyorsa, filmi sinema salonunda mı yoksa Netflix'te mi izlemeyi tercih edersiniz?



Görsel 7: Eş zamanlı Netflix'te de yayınlanan vizyon filmi sinemada izleme nedenleri

Sinema filmlerinin vizyona tarihiyle aynı anda Netflix'te yayınlanmasının katılımcıların % 35'i yanlış bulmakta, % 23'ü ise doğru olduğunu düşünmektedir. % 41,27'si ise kendisi için bir önemi olmadığını ifade etmiştir (Görsel 8).

S10 Sinema filmlerinin vizyona tarihiyle aynı anda Netflix'te yayınlanmasını nasıl karşılıyorsunuz?



Görsel 8: Katılımcıların, vizyon filmlerinin Netflix'te yayınlanması hakkında görüşleri

Araştırmaya katılanların % 32'ü film festivallerini takip etmektedir. Takip edilen festivaller % 20 oranıyla İstanbul Film Festivali ve % 14 oranıyla If'dir. Katılımcıların % 6,35'i Adana Altın Koza ve yine % 6,35'i Antalya Altın Portakal film festivallerinin izleyicisi olduğunu belirtmiştir. Ancak film izleyicisi olan aynı kitlenin % 67'si herhangi bir festivali takip etmemektedir. Katılımcılardan, festival izleyicisi olan ve olmayan her iki kesim de pandemi sürecinde etkin ve kullanımı kolay bir şekilde gerçekleştirilen online film festivallerine katılım sağlamamışlardır.

Sonuç

Yeni medya yayıncılığındaki gelişmelerle ortaya çıkan dijital platformlar ve özellikle dünya genelinde kullanıma açık olan Netflix, sinema sektörü ve film endüstrisinin yapım, dağıtım, gösterim süreçlerinde önemli değişimlere neden olmaktadır. Bu çalışmada, Netflix ile birlikte sinema izleyicilerinin davranışlarında meydana gelen değişim, yapılan bir çevrimiçi anket araştırmasıyla tespit edilmeye çalışılmıştır. Çeşitli filmlerin henüz sinemalarda gösterimdeyken eş zamanlı olarak Netflix'te yayınlanmasıyla alana müdahale eden Netflix'in, izleyicilerin kültürel tüketim nesnesi olarak sinemada film izleme davranışlarını değiştirdiği gözlemlenmektedir. Kendi yapımlarını üreterek film endüstrisinin üretim süreçlerine çeşitli bakış açılarına göre olumlu etki eden Netflix, bu filmlerin sinemada gösterilmemesi nedeniyle sinemanın dağıtım ve gösterim ayağını sekteye uğratmaktadır.

Dünyanın önde gelen film festivallerinin, bağımsız sinemayı desteklemek ve sinemanın bir sanat eseri olarak sergilenme koşullarını muhafaza etmek üzere, çeşitli kurallar koyarak, öncelikle dijital platformlarda yayınlanan filmlerin festivallere katılımını kabul etmedikleri görülmektedir. Sinema sektörünün dağıtım ve gösterim tarafının uğradığı ekonomik kayıp nedeniyle festivaller bu tedbirleri alırken; Netflix'in kendi yapımlarının festivallerde gösterilmesi talebi ise, bir sanat dalı olarak sinemanın onaylanma ihtiyacı ile sinema salonlarına bağımlı olmasının altını çizmektedir.

Yeni medya teknolojilerinin, ürettiği imkânlarla izleyiciyi pasif konumdan aktif konuma geçirdiği savı, konuya sosyolojik açıdan bakıldığında aslında alımlayıcının pasifliğinin artması şeklinde de yorumlanmaya açıktır. Sinemanın var olduğu 125 yıllık süreçte, televizyon, DVD gibi teknolojik gelişmelerin etkisiyle, çeşitli dönemlerde sinema salonlarının işlevi sorgulanagelmiştir. Günümüzde ise dijital platformların sinemaya etkisi tartışılmaktadır. Ancak araştırmadan elde edilen verilerin ortaya koyduğu gibi; sinemayı takip eden izleyici kitlenin, filmin niteliğine bağlı olarak dikkat ve özenle, büyük ekranda yüksek ses kalitesiyle film izleme isteği halen varlığını etkin şekilde sürdürmektedir. Sinema, gündelik yaşamında bir sosyalleşme aracı olarak varlığını korumaktadır. Film izleyicisinin diğer platformlarda film izleme edimini, halen sinema deneyiminin tamamlayıcısı olarak görmek mümkündür. Bu yönden bakıldığında Netflix'in sinema salonlarına bir alternatif değil, sinema izleyicisi için daha çok seçenek sunan bir platform konumunda olduğu bu araştırmayla bir kez daha ortaya konmuştur. Bu anlamda, Lefebvre'ye göre şehirdeki gündelik yaşamın bir parçası olan sinema deneyiminin, halen bu özel konumunu koruduğu görülmektedir.

Ancak öte yandan, evde film izleme deneyiminin yarattığı konfor alanı, erişim kolaylığı, zamandan bağımsızlığı, ekonomik olarak uygunluğu, film seçeneklerinin çeşitliliği, beğenmediği filmi bir bedel ödmeden vazgeçebilme-değiştirebilme imkanı gibi gerçeklikler, sinemada izleme deneyiminin konumunu sarsmaya devam edecek potansiyel göstermektedir. Film üretim sürecinde, yeni bir pazar olarak yeni prodüksiyonlarla üretimin devamlılığını sağlayan ve bağımsız sinemayı destekleyen Netflix, çoklu cihazdan ve her yerden izlenebilmesi ile sinema sektörünün dağıtım ve gösterim ayağını dönüştürme potansiyeli taşımaktadır. 2020 yılından bu yana devam etmekte olan Covid-19 pandemisinin de etkisiyle uluslararası büyük film yapım şirketlerinin 2021 yılında vizyona giren yeni filmlerini sinemadaki gösterimleriyle eş zamanlı olarak çeşitli dijital yayın platformlarında gösterime sokması, sinemanın gösterim ayağındaki değişimin henüz yeni başladığını ortaya koymaktadır. Dijital platformlar, kültürel tüketicinin alışkanlıklarını kendi kullanım sürelerini doldurmadan çok daha önce değiştirmeye aday görünmektedir. Bu anlamda, tüketici motivasyonunun arzu nesnesi olan Netflix'e yenilerinin eklenmeye devam etmesi mümkündür.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Althusser, L. (2014). *Ideology and Ideological State Apparatuses* (Notes Towards an Investigation). B. Brewster (translated from the French), London, New York: Verso.
- Academy Foundation (2021, 12 Ocak). *93rd Academy Awards of Merit*, Erişim adresi: www.oscars.org/sites/oscars/files/93aa_rules.pdf
- Anadolu, B. (2020). Beyazperdeden Dijital Medyaya: Film İzleme Deneyiminin Değişimi Üzerine Bir Araştırma . OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi , 16 (32) , 5075-5110 . DOI: 10.26466/opus.796968

- Anghelcev, G., Sar, S., Martin, J., Moultrie, J. L. (2020). *Is heavy binge-watching a socially driven behaviour? Exploring differences between heavy, regular and non-binge-watchers* Journal of Digital Media & Policy 11(3) DOI:10.1386/jdmp_00035_1
- Barfield, C. (2018, 23 Mart). Steven Spielberg Thinks Netflix Films Are 'TV Movies' And Shouldn't Compete For Oscars, *The Playlist*, Erişim adresi: <https://theplaylist.net/steven-spielberg-netflix-oscars-20180323/>
- Berlinale (2021). *71. Internationale Filmfestspiele Berlin, General Guidelines for Submission and Participation*, Erişim adresi: <https://www.berlinale.de/en/film-entry/guidelines/competition.html>, <https://www.berlinale.de/en/film-entry/guidelines/general-guidelines.html>, <https://www.berlinale.de/en/film-entry/guidelines/panorama.html>
- Baudrillard, J. (2005), *Baştan Çıkarma Üzerine*, A. Sönmezay (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Cuarón, A., Rodriguez G., Celis N. (Yapımcı), & Cuarón, A. (Yönetmen). (2018). *Roma* [Sinema Filmi]. Meksika: Participant Media, Esperanto Filmoj.
- Diğer, C. (2019). Az Daha Fazladır: Dijital Seyir Platformlarının Tüketim Kültürü Açısından İzleyicilerin Seyir Alışkanlıklarına Olan Etkisi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 1, 1-20.
- Festival de Cannes (2021, 19 Ocak). *The 74th Festival de Cannes - Submission of Films for Official Selection, Feature Films in Official Selection*, Erişim adresi: <https://www.festival-cannes.com/en/participer/rules?id=2>
- Karaduman, S. (2018). Yeni İletişim Teknolojileri ve Film İzleme Alışkanlıkları. *Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2), 163-174.
- La Biennale Di Venezia (2021, 18 Ocak). *78th Venice International Film Festival - Regulations*, Erişim adresi: www.labiennale.org/en/cinema/2021/regulations
- Lefebvre, H. (1996). *Writings on Cities*, E. Kofman and E. Lebas (ed, trans.) Oxford, Massachusetts: Blackwell.
- Lefebvre, H. (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, I. Gürbüz (çev.), İstanbul: Metis.
- Lefebvre, H., Régulier, C. (2004). *Attempt at the Rhythmanalysis of Mediterranean Cities, Rhythmanalysis – Space, Time and Everyday Life*, S. Elden and G. Moore (ed, trans.), London, New York: Continuum.
- Medin, B. (2018). Dijital Kültür, Dijital Yerliler ve Günümüzdeki Yeni Film Seyir Deneyimleri. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(3), 142-158.
- Sennett, R. (2016). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, S. Durak ve A. Yılmaz (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Netflix (2021, 19 Ocak). *Netflix Investors, Q4-20 Shareholder Letter*, Erişim adresi: <https://ir.netflix.net/ir-overview/profile/default.aspx>
- Osor, L. (2016). *Netflix and the Development of the Internet Television Network*, Surface, Syracuse University, New York, USA. Erişim adresi: <https://surface.syr.edu/etd>
- Robins, J. (2018, 6 Haziran). Is Netflix Killing the Cinema? *The Big Q - The University of Auckland*, Erişim adresi: <https://www.thebigq.org/2018/06/06/is-netflix-killing-the-cinema/>
- TIFF (2020). *Toronto International Film Festival, Rules&Term*, Erişim adres: <https://filmfreeway.com/TIFF>

TÜİK (2020, 16 Haziran). Sinema ve Tiyatro İstatistikleri 2020, Erişim adresi: <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Sinema-ve-Tiyatro-Istatistikleri-2019-33622#:~:text>

West, K. (December 13, 2013). "Unsurprising: Netflix Survey Indicates People Like To Binge-Watch TV". Cinema Blend, Erişim adresi: <https://www.cinemablend.com/television/Unsurprising-Netflix-Survey-Indicates-People-Like-Binge-Watch-TV-61045.html>

-Araştırma Makalesi-

**Sinemada Cinsiyetçi Ötekileştirmeye Ableism Penceresinden Bakmak:
Zeki Demirkubuz Sinemasında Ableist Temsil**

Elif Karakoç*,
K. Şafak Tanır Levendeli**

Özet

Bedensel tamlık anlayışını benimseyen bir ötekileştirme formu olarak ableism, bireyleri "tam" ve "eksik" olarak iki uçta nitelendirmektedir. Tarihsel izlekte ilk olarak engelli çalışmaları terminolojisinde karşımıza çıkan ableism kavramı, ötekileştirme pratikleri bağlamında çok daha kuşatıcı bir anlam içermektedir. Erkekle özdeşleşen fallusu, tamlığın ifadesi olarak gören psikanalitik teoride, kadına "eksik" nitelendirmesi yapan anlayış ile ableismi ilişkilendirmenin mümkün olduğu düşünülmektedir. Buradan hareketle, ableismi, fallus temelli bir tamlık arayışının yansıması olarak değerlendirmek mümkündür. Erkek egemen bakışın, fallus merkezci yani fallonsentrik tutumları, birçok farklı alanda kadını, "eksik" olarak niteleyen ve bu sebeple toplumsal cinsiyetçi streotipleri yeniden üreten bir ötekileştirme biçimi olarak ableismi açığa çıkarmaktadır. Çalışmada, sinemada işlenen kadına yönelik toplumsal kabullerin, geleneksel Batı felsefesine içkin düalist düşünme biçimini ve fallus temelli tamlık arayışını sürdüren bilinçdışısal süreçlerle ilişkili olarak ableismi görünür kıldığı aktarılmaktadır. Çalışmada sözü edilen "tamlık- eksiklik" metaforu, psikanalizdeki fallus teorisi ile geleneksel Batı felsefesinin fenomenleri ışığında irdelenmiştir. Sinemada yansıtılan kadına yönelik bakışın, erkek egemen bir özelliğe sahip olduğu düşüncesinden yola çıkan bu çalışmada Zeki Demirkubuz'un Masumiyet, Kader ve Kor filmleri örneklem olarak tercih edilmiştir. Çalışma kapsamında Demirkubuz filmlerine odaklanılarak, kadının toplumsal kimliğini "eksiklik" ve erkeğinkini ise "tamlık" algısı üzerinden bina eden ve ableist tutumla işlenen düalist yapıyı fallo-sentrik anlayış ile birlikte anlamlandırmak amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Ableism, Fallus, Ableist Ötekileştirme, Zeki Demirkubuz Sineması

*Doktorant, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye.

E-mail: elif.karakoc@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2831-2247

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871146

**Doktorant, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye.

E-mail: kadriyesafakt@ogr.iu.edu.tr

ORCID : 0000-0003-3952-5157

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871146

Karakoç, E., Tanır Levendeli, Ş. (2021). Sinemada Cinsiyetçi Ötekileştirmeye Ableism Penceresinden Bakmak: Zeki Demirkubuz Sinemasında Ableist Temsil. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 388-409 <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871146>

Geliş Tarihi :30.01.2021

Kabul Tarihi :18.04.2021

-Research Article-

Looking Upon Sexist Marginalization In Cinema Through Ableism: Ableist Representation In Zeki Demirkubuz Cinema

Elif Karakoç*,
K. Şafak Tanır Levendeli*

Abstract

As a form of marginalization that adopts bodily completeness, ableism defines individuals at two extremes as “complete” and “incomplete”. The concept of ableism, which first appears in the disability studies terminology in the historical path, has a much more encompassing meaning in the context of marginalizing practices. In psychoanalytic theory, which sees the phallus identified with men as the expression of completeness, it is thought that it is possible to relate the understanding that characterizes women as “incomplete” and the ableism. From this point of view, it is possible to evaluate ableism as a reflection of a phallus-based search for completeness. The phallic-centric, or phallonsentric attitudes of the male dominant view reveal the ability as a form of marginalization that characterizes women as “incomplete” in many different fields and thus reproduces gendered stereotypes. In the study, it is stated that the social acceptance of women in the cinema makes the dualistic way of thinking inherent to traditional Western philosophy and the abilityism visible in relation to the unconscious processes that continue the phallus-based search for completeness. The metaphor of “completeness-imperfection” mentioned in the study was examined in the light of the phenomena of phallus theory in psychoanalysis and traditional Western philosophy. Zeki Demirkubuz’s films Innocence, Kader and Ember were chosen as samples in this study, based on the idea that the view towards women reflected in the cinema has a male-dominated feature. Within the scope of the study, focusing on Demirkubuz films, it is aimed to make sense of the dualist structure, which builds the social identity of women on the perception of “lack” and the men’s one on the perception of “completeness” and is processed with a ableist attitude, together with a phallogocentric understanding.

Keywords: Ableism, Phallus, Ableist othering, Zeki Demirkubuz cinema

*Doktorant, İstanbul University, Faculty of Communication, İstanbul, Turkey.

E-mail: elif.karakoc@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2831-2247

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871146

**Doktorant, İstanbul University, Faculty of Communication, İstanbul, Turkey.

E-mail: kadriyesafakt@ogr.iu.edu.tr

ORCID : 0000-0003-3952-5157

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871146

Karakoç, E., Tanır Levendeli, Ş. (2021). Sinemada Cinsiyetçi Ötekileştirmeye Ableism Penceresinden Bakmak: Zeki Demirkubuz Sinemasında Ableist Temsil. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 388-409. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871146>

Received: 30.01.2021

Accepted: 18.04.2021

Extended Abstract

This study is based upon the idea that the male dominated approach intrinsic to social acceptances affects the ways of thinking and behaving towards female. In this respect, the marginalizing understanding in the male dominated perception was interpreted in terms of completeness-incompleteness metaphor. The completeness-incompleteness metaphor, which provides the marginalizing effect in question, was discussed with phallus and traditional Western philosophy readings within the bounds of the understanding of ableism. The point that differentiates this study from many other studies addressing the marginalizing representation towards female is that it presents the gender-based approach in cinema with a different conceptualization within the scope of ableist terminology. The idea that enables us to differentiate ableism and evaluate it within the framework of gender is due to the understanding that ableism refers to a much higher, excessive and encompassing meaning and way of representation. The philosophical, psychological and sociological intellectual bases, supporting this understanding, ensure that we evaluate the understanding in question from the ableist perspective toward female within the context of the representation of "the other". In the critical disability studies literature, we are confronted with ableism, which is a concept that puts forward discrimination towards disabled individuals (Campbell, 2008) as an approach defending physical completeness. The dichotomic structure based upon "whole" and "deficient" also brings into open the intellectual order where "I" and "the other" are placed and become operative in marginalization practices. However, "the one which is not me" is incomplete because s/he is not "completely me" and is completed and defined through the norms of "me". At this point, the definitions of "me" and "the one who is not me" may change. Various contrasts such as male and female, white and black, heterosexual and homosexual may be the subject of ableist marginalization. It is possible to interpret the intellectual order in question within the context of contrasts regarding marginalization put forth by the dualist understanding in the tradition of western spiritualism. According to Erdem (2019) it is possible to accept the Western spiritualism tradition as the source of all other and/or othering discourses and practices. This tradition of thought identifying female with the fertility of Nature or phenomena such as emotion and spirit falling outside intellect and identifying male with intellect and thus narrating the superiority of intellect over nature and therefore that of male over female starting from the birth of philosophy is not difficult to interpret within the scope of the contemporary marginalizing media practices. According to Berktaş (2010), femininity is only defined according to and in relation to masculinity, which is considered as a norm; it is not defined as an autonomous being in its own right. Male represents thinking, intellect, culture and civilization whereas female represents emotions, body, matter, the irrational against the rational, the unknown against the known, and absence against presence. Another concept that we can relate to this intellectual opposition is phallus, which is theorized as the fantasy of penis (Şimga, 2018, p.57), the signifier of love (Gezgin, 2012, p.25) and at the same time the expression of plenitude in psychoanalysis. As a symbolic language, which human produces against nature, phallus represents the culture imposed upon human (Gezgin, 2012, p. 170). In the social metanarrative created by ableism, female is a "deficient" subject against male who has phallus (Erdem and Karakoç, 2019, p.148). We confront this thought as a manifestation of the communing of ableist understanding with phallogocentric viewpoint. The female is deficient in the face of the male who has phallus and tries to access the phallogocentric understanding or is represented by this understanding in order to fill this incompleteness. On the other hand, phallus represents power and plenitude (Şimga, 2018, p.57). The elements that will complete the deficiency in question are characteristics related to being male as the owner of phallus, which is the bearer of the object of desire, the expression of plenitude, the approval of the male aspect and/or the male himself. Based upon this level of thought, the potency tendency related to phallus also reflects phallus centered ableist marginalization, representation and practices. In other words, we understand ableism as a way of marginalization created by phallus, including an expectancy of completeness regarding female.

In the present study, the analyses of ableist representation in Zeki Demirkubuz's films Masumiyet (Innocence), Kader (Destiny) and Kor (Ember) were made. Accordingly, it is seen that the phallogocentric ableist viewpoint is reflected on female representations in all of the three films. The female characters express incompleteness in the stories of male characters or serve as supplementary.

As Boetticher says, "The important thing is what the heroine triggers or rather what it represents. She is the one who causes the male to act as he does with the love or fear she arouses in the male protagonist or his interest for her. The female by herself does not have the slightest significance." (Qtd. from Budd Boetticher by Mulvey, 2019, p.208).

In the films, we mostly do not share the stories of females. The females who meet or have to meet a male in every walk of life do not have a way, which they walk on their own, or they do not ever think of this option. They insist on having a phallus. Males are the main personalities, who try to "own" females, provide opportunities for females to be present in life or are always ready to provide these opportunities. Females are subsidiary personalities who come to the fore front with their bodies rather standing behind in terms of discourse and even activating the patriarchal system. In the films, both male and female characters need the opposite sex to complete their deficiencies. However, females are the only ones blamed for this need. Females criticized for their preferences pursue their tranquil lives or die as if they have deserved being unhappy. Besides, females in films make others unhappy as much as they themselves are.

At this point, when we come back to today's world, centuries after the age of Aristo who defines female as "imperfect person", we can frequently see in media texts with ableist representations that the female exists in the form of imperfect person.

Giriş

Erkek egemen bakışın, kadına yönelik algıyı nasıl biçimlendirdiği konusu, tarih boyunca farklı perspektiflerle çeşitli çalışmaların inceleme alanını oluşturmuştur. Bu çalışma da toplumsal kabullere içkin erkek egemen bakışın, kadına yönelik düşünce ve davranış biçimlerini etkilediği sayılısından hareket etmektedir. Bu bağlamda erkek egemen algıdaki ötekileştiren anlayış, “tamlik- eksiklik” metaforu üzerinden anlamlandırılmaya çalışılacaktır. Söz konusu ötekileştirici etkiyi sağlayan “tamlik-eksiklik” metaforu ise ableist anlayışın imkânları dâhilinde, fallus ve geleneksel Batı felsefesi okumalarıyla tartışılmıştır. Bu çalışmayı, sinemada kadına yönelik ötekileştirici temsili ele alan onlarca çalışmadan ayıran nokta, sinemadaki toplumsal cinsiyetçi yaklaşımı farklı bir kavramsallaştırmayla –ableist terminoloji ile- sunuyor oluşudur.

Ableism, ilk olarak engelli çalışmaları terminolojisinde kullanılmaya başlanan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Engelli bireyleri toplumdan dışlayan ayrımcı pratikleri içeren bir anlayış olarak ableism, içeriğinde “tam insan olma” görüşünü taşıyan, “eksik olma” algısıyla ayrıştıran bir ötekileştirme formudur.

Ableismi, engelli çalışmalarının ötesine geçerek toplumsal cinsiyet çerçevesinde değerlendirmemize neden olan düşünce, ableismın içerdiği anlamlar gereği çok daha üst, aşkın ve kuşatıcı bir anlamı ve temsil biçimini ifade ettiğine yönelik anlayışımızdan kaynaklanmaktadır. Bu anlayışı destekleyen felsefi, psikolojik ve sosyolojik düşünsel dayanaklar ise söz konusu anlayışı, “öteki”nin temsili bağlamında kadına yönelik temsili ableist perspektifte değerlendirmemizi sağlamaktadır.

Ableism, ırkçılık ve cinsiyetçilik gibi diğer ayrımcı türlerle paralellik göstermektedir (Bogart & Dunn, 2019, p. 651). Örneğin, Wolbring’e (2008, p. 253) göre cinsiyetçilik, belirli yetenekleri ve/ veya nitelikleri destekleyen, kadınların söz konusu yeteneklere ve/ veya niteliklere sahip olmamasından ötürü onları ayrıştıran ve erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğini haklı çıkarmak için kullanılan bir ableism biçimidir.

Ötekileştirme literatüründe tamlığın ifadesi olarak “ableism”, psikanalizde tamlığın ifadesi olarak “fallus”la kaçınılmaz bir ilişkilendirmenin konusu olmaktadır. Fallus, kadını “tam” olarak nitelendirmekten kaçınan ableist anlayıştaki “eksik” görme algısını açıklamaktadır. Buradan hareketle, ataerkil toplumsal yapıyla ilişkili olan fallosentrik bilinçdışının –ableist anlayış çerçevesinde-, film biçimlerini nasıl yapılandığı merakından hareketle doğan bu çalışma, bu merakı somutlaştırmak ve sonuçlandırmak amacıyla Zeki Demirkubuz filmlerinde ableist temsil analizleri gerçekleştirmiştir. Yönetmenin, *Masumiyet*, *Kader* ve *Kor* isimli filmleri, betimsel analize tabi tutulmuş ve ableist temsil biçimleri açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

Ötekileştirici Bir İfade Biçimi Olarak Ableism ve Ableist Temsil

Eleştirel engelli çalışmaları literatüründe, engelli bireylere yönelik ayrımcılığı öne çıkaran bir kavram olan ableism (Campbell, 2008), bedensel tamlik savunuculuğu yapan bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Ableism sözcüğünün etimolojik içeriğine baktığımızda, 14. yüzyılda Fransızca’da yer alan ve “yeterli güce sahip”, “yetenekli”, “uygun” anlamlarına gelen “able” kelime kökünden türediğini görmekteyiz (able, t.y.). Buna ek olarak ableism sözcüğü, 1990’lı yılların başında özellikle feminist literatürde “fiziksel olarak zorlanan ve farklı olarak tanımlanan kişilere yönelik ön yargı/ ayrımcılık” şeklinde kullanılmaya başlamıştır (ableism, t.y.). Ableism, Türkçe alan yazınında “sağlamcı” çevirisi ile yer almaktadır (Ünal 2018; Ayan, 2017; Yılmaz, 2017; Bezmez, et al., 2011). Ancak, sağlamcı kelimesi, “işini sağlama bağlayan” anlamına gelen bir sözcüktür (sağlamcı, t.y.). Ek olarak çalışma boyunca sıkça değineceğimiz gibi, ableism anlayışının içeriğinde “tam” ya da “eksik” olma dikotomisi yatmaktadır. Bu dikotomi, sadece bedensel bir sağlamlığı değil, bütünüyle toplumsal normlara uygunluğa ilişkin düşünsel ve bedensel birtakım çıkarımları içermektedir.

Dolayısıyla, kavramın içerdiği söz konusu anlamlar göz önünde bulundurulduğunda bu doğrudan çeviri yerine kavramın orijinal halinin kullanılması tercih edilmiştir.

Campbell (2009, p. 7), ableismi, kusursuz bir beden imgesine sahip olarak benlik ve beden bağlamında birtakım standartlarla işleyen inançlar, süreçler ve uygulamalar ağı olarak tanımlamaktadır. Ableisme içkin insana yönelik “tam” olma beklentisi, aynı zamanda sosyal bilimlerde “normal” ve “ideal” olarak tasarlanan ve toplum tarafından kabul gören (Davis, 2006) görüşlerin de karşılığı olarak okunabilmektedir. Zira ableism, toplumsal kabullere ilişkin ve “normal” olarak tanımlanabilen bir insan ve/veya beden imgesini kucaklamaktadır. Ableismin merkezinde yer alan “tam insan olma” anlayışı, farklı disiplinlerde farklı karşılıklara gelmektedir. Örneğin tam insan tanımı, siyasal kuram için “normatif vatandaş”, hukuk için “sorumlu birey” ve teolojide “kusursuz yaratılış” anlamını taşımaktadır (Campbell, 2009, p. 21). O halde, bireyleri “tam” veya “eksik” olarak iki uçta nitelendiren ableist anlayışı kadına yönelik ötekileştirici bakışla nasıl ilişkilendirebiliriz?

Ableist anlayışı inşa eden “tam” ve “eksik” üzerine kurulu dikotomik yapı, aynı zamanda “ben” ve “öteki”nin yerleştiği ve ötekileştirme pratiklerinde işlerlik kazandığı düşünsel düzeni de açığa çıkartmaktadır. Zira, “ben olmayan”, “tam bir ben” olmadığı için eksiktir ve “ben”in normları aracılığıyla tamlanır, tanımlanır. Bu noktada “ben” ve “ben olmayan/ öteki” tanımları değişebilmektedir. Erkek ve kadın, beyaz ve siyah, heteroseksüel ve homoseksüel gibi birçok karşıtlık, ableist ötekileştirmenin konusu olabilir. Sözü edilen düşünsel düzeni, Batı metafizik düşünce geleneğindeki düalist anlayışın ortaya koyduğu ötekileştirmeyle ilişkili karşıtlıklar bağlamında anlamlandırmak mümkündür. Erdem’e (2019) göre, logosmerkezcilik ve düalizmin içkin olduğu, Batı metafizik düşünce geleneğini, tüm öteki ve/ veya ötekileştirici söylem ile pratiklerin kaynağı olarak kabul etmek mümkündür.

“Batı metafizik düşünce geleneği, kutupsal karşıtlıklar yoluyla, ast ve üst olarak belirlenen terimlere yüklediği değer ile Batı aklının geleneksel önceliğine gönderme yaparak, irrasyonel olarak tanımladığı her şeyi, sıra dışı ya da önemsiz olarak göstermek suretiyle, dışlanmasına sebebiyet vermektedir. Bu kutupsal metafizik, gerçekliği görünümün, sözü yazının, erili dişilin, aklı doğanın, iyiyi kötünün, güzeli çirkinin, beyazı siyahın, ruhu bedeninin üzerinde olumlu bir şekilde konumlandırırken; bu kutupsalın ast ve üst terimleri arasındaki yıkıcı hiyerarşinin sürerliliğini sağlamaktadır. Sözü edilen hiyerarşi sürekli bir taraf lehine öncelik yanılması yaratır, bu yanılısıma kümülatif olarak artar ve asta ait olan tüm eylem, söylem ile değerlerin değersizleştirilmesine hizmet eder” (Erdem, 2019, p. 34).

Felsefenin doğuşundan itibaren kadını, Doğa’nın doğurganlığı ile ya da aklın dışında kalan duygu ve ruh gibi fenomenlerle (Llyod, 1989, p. 2), erkeği ise akılla özdeşleştiren, bu yolla aklın doğaya dolayısıyla erilin de dişile olan üstünlüğünü aktaran bu düşünce geleneğini, günümüzdeki ötekileştirici medya pratikleri bağlamında anlamlandırmak güç değildir. Berktaş’a göre (2010), dişillik yalnızca norm sayılan erillige göre ve onunla ilişki içinde tanımlanır, kendi içinde özerk bir varlık olarak değil. Erkeğin düşünmeyi, aklı, kültürü ve uygarlığı temsil etmesine karşılık kadın, duyguları, bedeni, maddeyi; rasyonel olana karşılık irrasyonel olanı; bilinebilir olana karşılık bilinemez olanı; varlığa karşılık yokluğa temsil eder.

Bu düşünsel karşıtlıkla ilişkilendirebileceğimiz bir başka kavram ise fallustur. İnsanın doğaya karşı ürettiği ortak sembolik dil olarak fallus, aynı zamanda insana dayatılan kültürü temsil etmektedir (Gezgin, 2012, p. 170). Ableismin yarattığı toplumsal üst anlatıda kadın, fallusa sahip olan erkeğin karşısında “eksik” bir öznedir (Erdem & Karakoç, 2019, p. 148). Bu düşünce, ableist anlayış ile fallostromerkezcilik bakışın iç içeliğinin bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Psikanalizde penisin hayali (Şimga, 2018, p. 57) ve aşkın göstereni olarak fallus (Gezgin, 2012, p. 25), aynı zamanda tamlığın da ifadesi olarak teorize edilmiştir. Lacan’a göre fallus merkezcilik, kültürün öz niteliğidir. Çocuğu anne doğurduğu sürece anne- çocuk ilişkisini yasaklayan simge “baba” olacak, “baba”nın egemenliği de fallusta simgesel özetini bulacaktır (Tura, 2016, p. 85). Fallus, Freudyen teoriden Lacanyen teoriye dek bir anlamlandırma zinciri

çinde ortaya çıkmıştır. Freudyen teorideki kastrasyon karmaşasının¹ bir sonucu olarak penis arzusu, kadını kadın yapan şeydir. Başka bir deyişle, erkeğin karşıtı ya da tamamlayıcısı olarak kadın yoktur. Kadın esasında “eksik erkek” ten başka bir şey değildir. Esas olan penisi olandır, yani erkektir ve kadın, penis arzusu ile var olur (Şimşek, 2018, p. 54). Fizyolojik olarak penise sahip olmak konusuna dikkat çeken Freud’dan sonra Lacan (2019), simgesel düzene içkin cinsiyet hiyerarşisi içinde penisin aşkın bir göstereni olarak fallusu bir ana gösteren biçiminde ele almış cinsel farklılığı ve cinselliği fallusa göre konumlandırmıştır. O halde, simgesel düzende yasa koyucu “baba” ile özdeşleşen fallus, aynı zamanda iktidarın da sahibidir. Yani fallusa sahip olmak, eril iktidarı temsil etmektedir (Özen, 2014).

“Kültürel ve tarihsel olarak fallus sadece bir penis değildir. Cinsiyetler üstü bir cinstir fallus. Kadının sahip olmadığı için kıskançlığa düştüğü, çocuğun nihayetinde sahip olmak istediği ve babanın kastre korkusu taşıdığı penis, toplumsal kültürün doğaya karşı kullandığı fallusa dönüşmüştür” (Gezgin, 2012, p. 31).

Yani, fallusa sahip olan erkek karşısında kadın, eksiktir ve bu eksikliği tamamlamak üzere, fallosoyentrik anlayışa ulaşmaya çalışmakta ya da o anlayışla temsil edilmektedir. Zira, fallusun temsil ettiği, güçtür ve “tam” olmaktır (Şimşek, 2018, p. 57). Sözü edilen tamamlamayı sağlayacak öğeler ise, arzu nesnesinin taşıyıcısı, tamlığın ifadesi olan fallusun sahibi olarak erkek olmaya ilişkin nitelikler, erkek bakışının onayı ve/ veya erkeğin kendisidir. Bu düşünce düzleminden hareketle, fallusla ilişkili olan iktidar eğilimi, fallus merkezli ableist ötekileştirme, temsil ve pratiklerini de yansıtmaktadır. Başka bir deyişle, ableizm, fallus inşalı kadına yönelik tamlık beklentisini içeren bir ötekileştirme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinemada Kadın Temsili ve Zeki Demirkubuz Sineması

Kültürel ürünlerin çözümlenip değerlendirilmesi açısından temsil, kilit kavramlar arasındadır (Kirel, 2018, p. 419). Türk Dil Kurumu’na göre temsil kavramı, (temsil, t.y.-a) “Birinin veya bir topluluğun adına göre davranma” şeklinde tanımlanmaktadır. Cambridge Sözlüğü’nde ise (representation, t.y.-b) “Başka biri adına konuşan, hareket eden veya resmi olarak mevcut olan kişi ya da kuruluş” olarak yer almaktadır. Temsil kavramının çalışmamız bağlamında anlamlandırılması için ise Stuart Hall’un temsil yaklaşımının irdelenmesi yol açıcı olacaktır. Hall, temsile yönelik tanımlamalarını aşağıdaki gibi aktarmaktadır;

“1. Bir şeyi temsil etmek onu betimlemek ya da resmetmek, bu betimleme, ifade ya da imgelem aracılığıyla zihinde canlanmasını sağlamak; zihnimiz ya da duyularımızda bir tasvir oluşturmaktır.

2. Temsil etme aynı zamanda sembolize etme, yerine geçme, simgeleme ya da yerini tutma anlamlarına da gelir. Örneğin, Hristiyanlıkta haç İsa’nın çilesini ve çarmıha gerilişini temsil eder” (Hall, 1997, p.16).

Medyanın, durum belirlemede ve gerçeği şekillendirmede etkin bir rolü bulunmaktadır. Hall’un da belirttiği üzere medya kültürü içinde sayılabilecek olan reklam, radyo, televizyon ve sinema gibi alanlar, egemen temsiller aracılığıyla aslında gündelik hayatta nelerin “doğallaştırıldığına” odaklanmayı sağlamaktadır (Kirel, 2018, p. 419).

“Hall’e göre biz, ‘basmakalıplaştırmanın/stereotipleştirme’nin içindeki temsil, farklılık ve güç arasında bir bağlantı kurarız. Çoğunlukla gücü doğrudan fiziksel zorlama ve baskı kavramıyla ilintili düşünürüz. Oysa güçten bahsettiğimizde temsildeki güçten ve sınıflandırmadaki güçten, işaret etmekteki güçten de söz ederiz. Bunlar, gücün sembolik durumuyla ilintilidir. Burada güç, sadece ekonomik sömürü ve fiziksel zorlama anlamında değil, daha geniş kültürel ve sembolik anlamlarıyla anlaşılmalıdır. Birini ya da bir şeyi belli biçimde temsil etme gücü düşünülmesi ve belli bir “temsil rejimi” içinde bu konuya bakılmalıdır” (Kirel, 2018, p. 419).

Çalışmamızın odaklandığı üzere, sinemadaki stereotipleştirmeler toplumda var olan birtakım yargıların sürdürülmesinde ve pekiştirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

¹ Kastrasyon karmaşası: Oidipus döneminde yaşanan penisini kaybetme (erkek çocukları) ya da penisten yoksun olma (kız çocukları) kaygısı (Tura, 2016, s. 57).

Sinemada kadın temsilleri düşünüldüğünde kadının doğasına yapılan vurgu, aslında kadınlara yönelik sınırları, ön yargıları ve erkek egemen bakış açılarını da beraberinde getirir. Öyle ki, hiçbir filmsel temsil rastlantısal değildir. Senaryo aşamasından yapım aşamasına kadar filmler, çeşitli aşamalardan geçerek nihai sonuca ulaşır. Sonuç olarak nitelendirilen ise asıl anlatılmak istenen düşüncelerin tamamlandığı aşamadır. En gerçekçi film anlayışlarında dahi anlatsal ve görsel-işitsel stratejilere dayanan tercihler, istenilen unsurları ön plana çıkarır ya da tam tersi bir tercihle istenilen unsurlar geri planda tutulabilir. Kısacası aralarında hiyerarşiye dayanan bir seçim yapılır. Bu bağlamda, ortaya çıkan temsil ve söylemin rastlantısal olduğunu düşünmek zordur (Cerrahoğlu, 2019, p.523).

Kadınların medya ürünleri yoluyla temsil biçimlerine bakıldığında, ataerkil bakış açısının hâkim olduğu egemen düşüncelerle yaratılmış temsil biçimleriyle yansıtıldığını, çoğunlukla alışılmışın dışına çıkamayan ve bağımsız bireyler olarak yaşamını sürdüremeyen kişiler olarak temsil edildiklerini söylemek mümkündür. Bunların yanı sıra kadınlar, televizyon ve sinema sektöründe çoğunlukla bedenleri ile var olan arzu nesnelere konumundadır (Hıdıroğlu & Kotan, 2015, Aytekin, 2020). Buradan hareketle, sinemada yansıtılan kadına yönelik bakışın, erkek egemen bir özelliğe sahip olduğu düşüncesinden yola çıkan bu çalışmada, kadın temsili konusuna ilişkin Mulvey'in yol açıcı bakış açısı önem taşır.

“Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dışı arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı, kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dışı figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakıla-sılık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanarak hem bakılan hem teşhir edilendir” (Mulvey, 2019, p.208). Budd Boetticher'in ifade ettiği gibi: “Önemli olan, kadın kahramanın neyi tahrik ettiği ya da, daha doğrusu neyi temsil ettiği. O, erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korkuyla, ya da erkek kahramanın onun için hissettiği ilgiyle, erkeğin, davrandığı gibi davranmasına neden olmandır. Kendi başına kadının en ufak bir önemi yoktur.” (Budd Boetticher'dan akt: Mulvey, 2019, p.208)

Boetticher'in da değindiği üzere kadın kahramanın, filmlerde kaçınılmaz şekilde erkek karakterler üzerinden konumlandırıldığı ve bir erkek kahraman ile tamamlandığı anlamı inşa edilir. Kadın, kendi hikâyesinin başrolü değildir ve erkek kahramanların varlığı kadınların maddi, manevi tamamlayıcısı olarak anlamlandırılır. Kadının konumu her zaman erkek karakterlerin varlığı, desteği ya da olumlu- olumsuz duygularıyla belirlenir ve sürdürülür. Mulvey' göre (2019), Erkek film fantezisini denetler ve aynı zamanda daha öte bir anlamda iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkar.

Temsil, toplumda anlam üretiminin ve inşa edilen anlamların sürdürülmesinin başlangıç noktası kabul edilebilir. Bu anlamların sürdürülmesi ve inşası ise medya ürünleri ile gerçekleşmektedir. Medyanın gerçekleri kırma ve yeniden kurma işlevi düşünüldüğünde de bu yeniden inşa süreci kaçınılmaz olarak stereotipleşmenin ve bunun bir sonucu olarak da ötekileştirmenin sürdürücüsü olarak kabul edilebilir. Bu noktadan hareketle, sinemanın da temsil noktasında oldukça önemli bir konumu olduğunu söylemek mümkündür. Toplumda var olan ön yargıları, stereotipleri sıklıkla “gerçeklik”, “doğal”, “olağan”, “alışıl gelmiş” kavramlarının altında gizlenerek inşa ettiği ve sürdürdüğü söylenebilir. Bu çalışmada da kadının toplumdaki konumunun sinemada temsil ediliş biçimi, “eksiklik”-“tamlik” kavramları ışığında irdelenerek ötekileştirmeyi ableism penceresinden görmek amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışmamıza konu olan Zeki Demirkubuz sinemasında kadın temsiline bakmak yerinde olacaktır.

Zeki Demirkubuz, kaderi, sıradan insanın gündelik yaşamını, geçim kaygısını, aşk ve şiddet gibi konuları işleyen, filmlerini toplumsal gerçekçi bakış açısıyla yansıtan bir yönetmendir. Kadın-erkek ilişkilerindeki çıkmazlar, Demirkubuz filmlerinin temel meselelerinden birini oluşturmaktadır. (Aytekin, 2015, Karabağ, 2019). Demirkubuz filmlerinde başrolde çoğunlukla kadın karakterler yer almakta ancak kadın temsiliyetleri, erkek karakterler aracılığıyla

kurulmakta ve kadın karakterlerin yaşamı, çoğunlukla erkeklerin çevresinde var olarak kendini bulmaktadır. Çalışmamız kapsamında defaetle belirttiğimiz gibi fallusla ilişkili olan iktidar eğilimi, fallus merkezli ableist ötekileştirme, temsil ve pratiklerini de yansıtmaktadır. Bu bağlamda incelediğimiz Demirkubuz filmlerinde de fallusun inşa ettiği ve kadına yönelik tamlik beklentisini içeren bir ötekileştirme biçimi görülmektedir. İlgili literatürde, Demirkubuz sinemasındaki kadın temsillerinin incelenmesine yönelik pek çok çalışma yer almaktadır. Nursel Güler'in Demirkubuz filmlerindeki kadın temsillerini psikanalitik yaklaşımla ele aldığı yüksek lisans tezi "*Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri*" (2008), Nagihan Çakar'ın "*Zeki Demirkubuz'un Filmlerindeki Kadın Figürlerinin İşleniş ve Bu Figürlerin Kent Olgusu İçerisindeki Konumları*" (2013) başlıklı yüksek lisans tezi, Pelin Erdal Aytekin'in Demirkubuz filmlerinde şiddet olgusunu anlama ve aktarma biçimini irdelediği "*Zeki Demirkubuz Sinemasında Şiddet: Masumiyet ve Kader*" (2015) başlıklı makalesi, Yılmaz ve Adıgüzel'in "*Toplumsal Sorunlardan Bireyin Dünyasına Zeki Demirkubuz Sineması*" (2017) adlı çalışması, Demirkubuz sinemasındaki kadın temsillerinin değerlendirilmesini içeren literatüre önemli katkılar sunmaktadır.

Amaç ve Yöntem

Ataerkil toplumsal yapıya için fallosentrik bilinçdışının, -ablesit anlayış çerçevesinde-film biçimlerini nasıl yapılandırdığı merakından hareketle doğan bu çalışma, bu merakı somutlaştırmak ve sonuçlandırmak amacıyla Zeki Demirkubuz filmlerinde ableist temsil analizleri gerçekleştirmiştir. Bu noktada çalışma için Zeki Demirkubuz'un seçilmesi, mevcut literatürde yönetmenin, ataerkil toplumun bilinçdışını filmlerine yansıtır oluşunun ortaya konmuş olmasıdır. Buradan hareketle analiz için amaçlı örneklem aracılığıyla ableist kavramını, temsiller bağlamında en iyi örneklediği düşünülen *Masumiyet* (1997), *Kader* (2006) ve *Kor* (2016) filmleri seçilmiştir. Ayrıca bu filmlerin seçilme nedeni ise *Masumiyet* ve *Kader* filmlerinin devam niteliği taşımasından ötürü karakterlerin tüm hikâyesini analiz edebilmektir. *Kor* ise yönetmenin son filmi olması itibarıyla seçilmiştir. Ayrıca, her bir film, farklı tarihi dönemlerde üretilmiştir. Sırasıyla, 90'larda, 2000'lerde ve 2010'larda üretilen bu filmlerin seçiminin, yönetmenin yıllar içindeki bakış açısının yorumlanması için de faydalı olacağı düşünülmektedir. Çalışmada betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analiz yönteminde sistematik ve açık biçimde betimlenen veriler, daha önceden belirlenen temalarla ilişkilendirilir, özetlenir ve yorumlanır. Betimsel analiz yöntemi, analiz çerçevesi oluşturma, tematik çerçeveye göre verileri işleme, bulguları tanımlama ve bulguları yorumlama olmak üzere dört aşamadan oluşmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2016, pp. 239- 240). Buradan hareketle, ableist temsile yönelik durum tespitini ortaya koyabilmek üzere, film anlatısının öğeleri, analize dâhil edilen veriler olarak kabul edilmiştir. Analiz sürecinde betimlemeyi ve ilişkilendirmeyi sağlayacak kategoriler, -ableist anlayışa için dikotomik yapı gereği- kadın karakter ve erkek karakterler şeklinde yansıtılan "tamlik" ve "eksiklik" metaforu üzerinden oluşturulmuş ve son olarak ableist temsile ilişkin veriler betimlenmiştir.

Masumiyet Filmi Olay Örgüsü

Zeki Demirkubuz'un senaryosunu ve yönetmenliğini üstlendiği *Masumiyet*, 1997 yılında gösterime girmiştir. *Masumiyet*, ana karakterlerden biri olan Yusuf'un hapisneden çıkışı ile başlamaktadır. En yakın arkadaşını ve ablasını vurduğu için -evli ablası ve en yakın arkadaşı birlikte kaçmışlardır- on yıl hapisnede kalan Yusuf, hayata dair herhangi bir beklentisi olmayan bir karakterdir. Öyle ki, hayatının geri kalanını hapisnede geçirmek için istekte bile bulunur ancak kabul edilmez. Yusuf'un yolu, Muğla'ya giden bir otobüste Bekir ve Uğur ile kesişir. Ancak ilk ve tek karşılaşmaları bu değildir. Yusuf, Bekir ve Uğur'un ilk kesişmelerinden sonra sonu gelmeyecek bir hikâyenin başlangıcını sağlayacak karşılaşma ise Yusuf'un kalmak için gittiği otelde gerçekleşir. Bekir ve Uğur, Uğur'un kızı Çilem'le birlikte bu otelde kalmaktadır. Uğur, geçimini pavyonda şarkı söyleyerek, konsomatrislik ve fahişelik yaparak sağlayan bir kadındır. Bekir ise Uğur'a adeta saplantıyla bağlı bir aşiktir. Uğur ise Zagor adında bir suçluya aşiktir. Zagor, ağır suçlar sebebiyle yıllardır hapisnede

kalan bir suçludur. Uğur ise gençliğinden beri ona âşık bir kadın olarak, sık sık hapisane değiştiren Zagor'un peşinden şehir şehir gezmektedir. Onun ihtiyaçlarını karşılayabilmek için çalışmaktadır. Yani, Uğur, Zagor'un peşinden, Bekir de Uğur'un peşinden gitmektedir. Yusuf'un, Muğla'da ablası ve eniştesinden başka kimsesi yoktur. Yusuf'un eniştesi ve ablası çocukları ile birlikte bir kapıcı dairesinde kalmaktadırlar. Yusuf'un ablası, Yusuf'un silahından çıkan kurşun ağzına isabet ettiğinden konuşma yetisini kaybetmiştir. Yusuf, ablasına ve eniştesine ziyarete geldiği gün sessizce olanları izler. Enişte, aldatılan bir koca olması nedeniyle eşini sürekli suçlamakta yaşadığı yoksul hayatın sebebi olarak da onu görmektedir. Ablasının ihaneti sonrasında ona "sahip çıktığı" halde "konuşmadığını" söyleyerek suçlamakta ve dövmelemektedir. Yusuf, gördükleri karşısında tekrar yanlarına dönmez ve otelde kalmaya devam eder. Otelde en çok Çilem'le vakit geçirir, hastalandığında ona bakar ve birlikte televizyon izlerler. Otel sakinleri, zaman zaman Bekir ve Uğur'un tartışmalarına şahit olmaktadır. Bu tartışmalar, Bekir'in Uğur'a olan kıskançlığından kaynaklanmaktadır. Uğur'un fahişelik yapması ve Bekir'e sürekli karşı çıkması, onunla birlikte olmaması Bekir'i çıldırtmaktadır. Bu durum, Bekir'in ölümüne de sebep olur. Bekir bir gün intihar eder. Bekir'in intiharından sonra yerine Yusuf geçmiştir. Yusuf, Uğur'a olan aşkını ilan etmekle kalmaz, filmin başından beri görmediğimiz bir özgüven haliyle Uğur'a pavyona giderken eşlik etmeye başlar. Ancak Uğur, yine Zagor'un peşinden gider. Yusuf'a Çilem'le birlikte Aydın'da buluşmak üzere gelmeleri için bir adres bırakır. Ancak bir daha asla buluşamazlar çünkü hapisaneden kaçan Zagor, bir çatışmaya karışmış ve bu çatışma sonucu Zagor ve Uğur ölmüştür. Uğur'dan haber alamayan Yusuf, Çilem'le birlikte İstanbul'a gelir. İstanbul'da hapisanedeki bir arkadaşının babasının yanına gider ve arkadaşının öldüğünü öğrenir. Filmin son sahnesi olan bu olayda anlaşılır ki Yusuf'un hapisanedeki en yakın arkadaşı Zagor'dur.

Masumiyet Filmi Karakterleri

Filmdeki Kadın Karakterler

Uğur

Uğur, ataerkil yapının tezahürleri olarak üretilen filmlerdekinin aksine farklı bir kadın profili çizmektedir. Uğur, kendi seçimiyle hayatını kazanmak üzere fahişelik yapmaktadır. Bekir'e de Yusuf'a sert bir yaklaşım –"erkek gibi"- sergilemektedir. Uğur'un ideal nesnesi Zagor'dur. Zagor'a ulaşabilmek için tüm hayatını feda etmektedir. Uğur'un varoluş sebebi Zagor'a kavuşmaktır. Uğur'un fallusu Zagor'dur. Zagor için Uğur'un çocuğuna dahi ilgisiz ve duyarsız olduğunu izleriz. Narsistik özellikler de sergilediğini gördüğümüz Uğur, Zagor dışında hayatındaki tüm insanlara karşı sadakatsizdir.

Çilem

Çilem, annesinin karnındayken baba şiddetine maruz kalması sebebiyle duyma ve konuşma engelli doğmuştur. Küçük çocuğun, film boyunca tüm hayatını otelde geçirdiğini ve yaptığı tek eylemin televizyon izlemek olduğunu görürüz. Çilem, Uğur'un ve Bekir'in şiddetli kavgalarına şahit olmaktadır. Annenin ilgisinden mahrumdur. Çilem'le en çok Yusuf ilgilenmektedir.

Yusuf'un ablası

Yusuf'un ablası, evliyken Yusuf'un en yakın arkadaşıyla kaçmış ve bunun bedelini de kardeşinin silahından çıkan kurşunla hem sevdiği adamı hem de konuşma yetisini kaybederek ödemiştir. Kardeşi tarafından sessizliğe gömülen kadın, adeta sadakatsizliğinin bedelini ödemektedir. Kocası ve çocuğu ile birlikte yaşayan abla, sessiz olduğu ve hiç konuşmadığı gerekçeleriyle eşinden şiddet görmektedir.

Filmdeki Erkek Karakterler

Bekir

Bekir, esnaf babasının işini yürütürken bir gün dükkâna gelen Uğur'la karşılaşmasıyla hayatının gidişatının değiştiğini anlatır. Uğur, Bekir'in arzu nesnesidir. Ulaşmaya ve sahip

olmaya çalıştığı bu nesne, Bekir'in mazoşist tavırları eşliğinde gördüğümüz tipik ümitsiz bir aşk vakasının da başkahramanıdır. Bu sebeple Uğur'u idealleştirmekte ve diğer herkesi ve her şeyi onun uğruna feda edilebilir görmektedir. Bekir, Uğur'a sahip olmaya çalışmakta bunu da patriyarkal anlayışa uygun olarak hegemonik bir yaklaşımla gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Bekir, Uğur için ailesinden, işinden ve tüm sosyal çevresinden vazgeçmiştir üstelik Uğur'dan da beklediği karşılığı alamamaktadır. Bekir, arzu nesnesine kavuşamayacağını anladığı anda yaşamına son verir.

Yusuf

Filmin ilk yarısında Yusuf'u hapisneden yeni çıkmış, özgüvensiz ve umutsuz bir karakter olarak tanırız. Ablasını vurarak konuşma engelli bırakmış ve en yakın arkadaşını vurmuş bir adamın umutsuzluğunu hissederiz. Bekir ve Uğurla tanıştıktan sonra, Uğur'a aşık olan ve Bekir öldükten sonra Bekir'e dönüşen bir Yusuf'la karşı karşıya kalırız. Bekir öldükten sonra sevdiği kadının "sahibi olan" Yusuf, hiç görmediğimiz kadar özgüvenlidir. Tıpkı Bekir gibi giyinir, onun gibi tespih sallar, rakı içer ve esrar kullanır. Tıpkı o da Bekir gibi arzu nesnesi olan Uğur'a ulaşmayı ister. Onun için işkence görse bile ona ulaşmayı başaramaz. Yusuf'un tek isteği yalnızca Uğur'la birlikte olmak değil Çilem'in de daha iyi bir yaşamı olmasıdır. Onu gezdirebilir ve onunla vakit geçirir. Uğur'un başına bir şey gelmesinden korkar. Ancak en sonunda Uğur, onu da yüz üstü bırakır. Tıpkı Bekir gibi bu trajik hikâyenin mazlum erkek karakterlerinden biri olarak Yusuf'a üzülmemiz beklenir. Yusuf, filmde diğer erkeklere kıyasla her ne kadar eril kimliğin en edilgen yüzü olsa da bir katil olduğu ve affedilmeyi beklediği gerçeği değişmemektedir.

Yusuf'un Eniştesi

Yusuf'un eniştesi Yusuf'un ablası ile evlidir. Karısı en yakın arkadaşı ile kaçtıktan sonra Yusuf, hem ablasını hem de arkadaşını vurur. Bu olayın ardından enişte, konuşma yetisini kaybeden karısına "sahip çıkarak" onunla evliliğine devam eder. Ancak sosyal çevreleri tarafından kendi söylemiyle "boynuzlandığı" için dışlanır ve yoksul kalırlar. Enişte, tüm bu olumsuzlukların sebebi olarak gördüğü ablaya sürekli hakaretler ederek ona şiddet uygular.

Zagor

Zagor, film boyunca sadece söylemler aracılığıyla temsil edilen bir karakterdir. Çeşitli ağır suçlardan dolayı -ağırlıklı olarak cinayet- hapisnede kalmaktadır. Uğur ve Bekir ile aynı mahallede yaşamıştır. Filmin sonunda öğrendiğimiz üzere, Yusuf'un hapisneden arkadaşıdır.

Masumiyet Filminde Ableist Temsil

Filmde erkek karakterlerin yaşanan trajedinin mazlumları olarak acınası halleri, tam olarak fallonsentrik bir görünüm sağlamaktadır. Kadınlar, erkeklerin güven bunalımlarının, ihanetin ve huzursuzluğun kaynağıdır. Yani kadınlar, tatmin ve sadakat duyguları eksik varlıklar olarak aktarılmaktadır. Filmde Uğur, her ne kadar Zagor'a bağlı gibi görünse de başka bir erkekle evlenmektedir. Bu da yine sadakat eksikliğini öne çıkaran temsillerden biridir. Erkek bakışının üstünlüğü ve bu bakışın kayırılarak haklı gibi gösterildiği bu anlatı akışı, kadının fallus temelli eksiklik algısına da dokunmaktadır. Zira, kadın, güvenilmez, sadakatsiz, bencil ve duyarsız bir varlık olarak ahlaki değerlerden yoksun olarak yansıtılmıştır. Oysa erkek, kadına "sahip çıkan" bir varlık olarak canlandırılmıştır. Erkeklere hükmetme ve onları kullanma eğilimleri gösteren Uğur, paradoksal olarak başka bir erkeğin hâkimiyeti altındadır. Bu durum, kendini bedensel açıdan var eden bir kadının yine patriyarkal sistemin kucağında olduğunu gösterir niteliktedir. Üstelik her ne kadar Bekir'i de Yusuf'u da istemediğini sözlü olarak ifade ettiğini görsek de Bekir'den de Yusuf'tan da kopamadığını görürüz.

Uğur, kendisine "sahip çıkacak" bir erkek figüre ihtiyaç duymaktadır. Bekir, ona silah doğrulttuğunda (**Görsel 1**) "dediğim saatte dönerim" der. Bekir öldükten sonra Yusuf'u

Bekir'in yerine koyar. Sohbetlerinde Bekir'in yaptıklarının hoşuna gittiğini söyler ve Yusuf'a da yakın davranır. Bu temsil, Uğur'un yıkıcı bir karakter olarak yansıtmaktadır. Bu yansıtsı, kadının yanında olan erkekleri kullanarak istediklerini yapabildiğini dolayısıyla tek başına var olamadığı çıkarımına ulaşmamızı sağlamaktadır.



Görsel 1: Bekir

Yani, kadın, erkek bakışını ve/ veya anlayışını norm olarak kabul eden ideal ile tamlanmalıdır. Aksi halde eksiktir ve ötekidir. Fallosentrizme içkin bu ableist temsil, erkek merkezli (fallosentrik) paradigmlar içinde kalındığı sürece, dişil olanın ancak erillğe ilişkin olarak temsil edilmesinin dışına çıkmanın mümkün olmadığını göstermektedir (Berktaş, 2010). Uğur, bedeniyle var olmaktadır. Yani, Uğur üzerindeki eril tahakküm onu bir fahişe olarak hayatta kalınabilir kılmıştır. Uğur'un özgürlüğünü sadece cinsellekle ilişkilendiren filmdeki bakış açısının ableist bir bakış açısı olduğunu söylemek mümkündür. Zira, Uğur'un fahişeliği seçmiş olması onu, güçlü yansıtmaktan ziyade, varlığını bedeniyle var etmesine indirgemıştır. Uğur, seçimleri sebebiyle de sürekli eleştirilmektedir. Bu durum, geleneksel Batı felsefesinde erkeği akılla, kadını ise bedenle/ ruhla eşleştiren düşünme biçimini pekiştirir niteliktedir. Zira, Batı felsefesi, bedeni, aklın gücüne gölge düşüren bir olumsuzlama aracı olarak öne çıkarmaktadır. Bu durumda, bedeni ile var olmaya çalışan akıl almaz tercihler yapan kadınlar, yaşamın temel değeri olan "akıl" değerinden yoksundur. Bu sebeple, akla yani eril olana ihtiyaç duymalıdır. Uğur, toplumdaki geleneksel rollerden sıyrıldığı anlarda erkek egemenliğini tehdit etmeye başladığından suçlanır ve şiddet görür. Bu durum, eril bakışı/ anlayışı bir norm olarak görüldüğünün kanıtıdır.

Filmdeki kadınlar, erkeklerle olan ilişkileri bağlamında filme/ öyküye dâhil olmaktadır. Kadınlar, kendi hikâyelerinin başrolü bile değillerdir. Eril bir formun tamlayıcılığı ile hikâyeye dâhil olurlar. Bu ableist temsil, kadının kendi hikâyesini bilmememize, sessizliğinde sesini duyabilmek için çaba sarf etmememize neden olmaktadır. Kadın hikâyeleri, erkeklerin yaşantılarını ya da içsel çöküşlerini anlayabilmemiz için vardır. Kadın, sadece erkeğin hikâyesinde bir tamlama aracı ya da eksikliklerdir. Filmde Uğur, yaşadığı hayat için Yusuf tarafından suçlanır. Yusuf, sistemi eleştirmek yerine, "Sen biraz da kendi kendine yapıyorsun abla" diyerek Uğur'u yaşadıklarının muhakemesini yapamayacak durumda ve düzeltemeyecek ölçüde eksik görür. Filmde dikkat çeken bir diğer nokta ise Yusuf'un ablasının konuşma yetisini kaybetmesinin ardından konuşmadığı için suçlanması ve şiddete maruz kalmasıdır. Yani, kadını sessizleştiren sistem, sessizleşmesi sebebiyle de yine kadını suçlamaktadır. Çilem ve Yusuf'un ablası sessizlikleri ve bu sessizliklere sebep olan kişilerin erkek olması sebebiyle benzerlik göstermektedir. Hikâyelerini bilmediğimiz bu kadınlar, kadın sadakatsizliğinin bir suç olarak görülmesi sebebiyle patriyarkal anlayış tarafından cezalandırılmıştır.

Filmde erkek karakterler de kadın karakter de "eksikliği" başka varlıklarla gidermeye çalışmakta, tamlanmaya çalışmaktadırlar. Karakterler, eksikliklerini "öteki" üzerinden karşılamaya çalışmaktadır. Örneğin, Bekir eksikliklerini Uğur'la, Yusuf, hem Uğur'la hem de

Çilem'le gidermeye çalışmaktadır. Kadın, ele geçirilemezdir, yasaktır, bir kayıptır. Lacan'ın deyişiyle, kadın aslında yoktur, erkek fantezisinin bir ürünüdür (Güler, 2012). Yani kadınlar, arzularına ulaşamayan eksik öznelere. Üstelik hem kendi arzularına ulaşamazlar hem de onlara ulaşmaya çalışan erkeklerin hayatlarını yıkar ve eksik bırakırlar. Uğur, eksikliğini Zagor'la gidermeye çalışır. Ancak bu karakterlerden sadece Uğur'un eksikliğini giderme çabası olumsuz olarak bir suç olarak temsil edilir. Uğur, Bekir'in ve Yusuf'un hegemonik davranışlarına karşı gelirken, başka bir erkek tarafından tamlanmayı bekler. Ableist biçimde, kadın için -Uğur için- kendi benliğiyle/ özsel bir var olma ihtimali yoktur. Üstelik isteği, eril normlara uymadığından arzusu nesnesine kavuşamamış ve tıpkı Zagor gibi hikâyesi ölerek sonlanmıştır.

Kader Filmi Olay Örgüsü

Kader, Masumiyet filmindeki karakterler Uğur, Bekir ve Zagor'un geçmişini anlatan 2006 yapımı bir Zeki Demirkubuz filmidir. Film, çoğunlukla *Masumiyet* filminde Bekir'in, Uğurla tanışma hikâyelerini ve onun Uğur'a karşı, Uğur'un da Zagor'a karşı bitmeyen bağlılığını anlattığı monoloğunu yansıtmaktadır. Film, Uğur'un Bekir'in babasının sahip olduğu ve kendisinin de çalıştığı dükkâna gelmesiyle başlamaktadır. Tanıştıkları andan itibaren Bekir'in Uğur'dan oldukça etkilendiği ve film boyunca da bu etkilenmenin sonuçlarını yaşadığına şahit oluruz. Uğur, yatağa bağımlı hasta babası, ergen erkek kardeşi, annesi ve annesinin sevgilisi Cevat -Cevat sürekli evde kalmaz- ile birlikte yaşamaktadır. Cevat, mahallenin hatırı sayılır gençlerinden biridir. Annenin sevgilisi olmasının yanı sıra ailenin diğer üyelerine de maddi yardımda bulunmaktadır. Uğur, annesi ile hiç anlaşamamakta ve küfür içeren kavgalar yaşamaktadır. Bu kavgaların sebebi Cevat'tır. Uğur, babasının hasta durumuna aldırmandan aynı evde başka bir adamla ilişki yaşayan annesini suçlar. Üstelik Cevat'ın anneyi başka kadınlarla aldattığı durumu da bu suçlama durumlarını körükler. Bekir, anne ve babasıyla yaşamaktadır. Çok geçmeden anne ve babasının uygun gördüğü ve Uğur'a hiç de benzemeyen özelliklerde tesettürlü bir kadınla evlenir. Ancak Bekir, evlendikten ve hatta çocuk sahibi olduktan sonra da Uğur'u düşünmekten vazgeçmez. Zagor, hapisneden çıktığı gün Uğur'la buluşur. Onları gizlice izleyen Bekir'in sevgisi daha da büyür. Adeta ulaşılması zor bu kadını idealleştirir. Ona ulaşmaya çabalar. Zagor, kahvehanede çıkan kavgada Cevat'ı öldürür ve tekrar hapishaneye girer. Bir gün, Uğur, Bekir'in dükkânına gelir ve hapisnede olan sevgilisi Zagor'a avukat tutmak için paraya ihtiyacı olduğunu söyler. Bekir'den para ister. Karşılığında metresi olabileceğini ve bedenini de satabileceğini dile getirir. Uğur, Zagor'un peşinden giderek yaşadığı evi terk etmiş ve Zagor'un kaldığı hapishanenin bulunduğu şehre/ şehirlere gitmiştir. Bu süre zarfında Uğur'un ailesi, Cevat'ın ve Uğur'un yokluğunda iyiden iyiye yoksullaşmıştır. Bir gün, Uğur'u görme ümidiyle ailenin evine giden Bekir, annenin mahalledeki gençlerin cinsel saldırılarına maruz kaldığını öğrenir. Uğur'dan haber alamayan Bekir, zor durumdadır. Alkol ve esrar içen Bekir, bu sebeple anne ve babasının tepkisini çekmektedir. Bekir, çocuğunun ilaca ihtiyacı olduğu bir gece evden çıkar. İlacı aldıktan sonra arkadaşlarının yanına uğrayıp alkol ve esrar içer. Kendinden geçen Bekir, arkadaşlarıyla Uğur'u konuşur. Onunla yaşamadıklarını yaşanmış gibi anlatıp bu yolla egosunu tatmin etmeye çalışır. Bu sırada Uğur'un Zagor'un peşinden giderek Kars'ta kaldığını öğrenir. O gece ilaçları eve götürmeden yola çıkar ve sabah kendini Kars'ta, Uğur'un evinde bulur. Bu sırada Uğur, başka bir adamla evlenmiş ve çocuk sahibi olmuştur. Kocasını bıçaklamış ondan ayrılmış ve kızıyla birlikte yaşamaya başlamıştır. Uğur'un evinde dikkat çekici unsurlardan biri Zagor'un fotoğrafının yanında Bekir'le de fotoğrafı oluşudur. Uğur, peşinden gelen Bekir'i gitmeye ikna etmeye çalışsa da Bekir, ondan kopmadığını Uğur'a anlatmaya çalışır ve Uğur, Bekir'in yanında kalmasına izin verir. Film, *Masumiyet* filminde sürekli açılıp kapanan kapı sahnesinde olduğu gibi açılan bir kap sahnesi ile son bulur.

Kader Filmi Karakterleri

Kader Filmindeki Kadın Karakterler

Uğur

Bu filmdeki Uğur karakteri, *Masumiyet* filmindeki Uğur karakteri ile aynı özelliklere sahiptir. Filmin ilk sahnesinde görüldüğü üzere, Uğur, bedenini kullanarak Bekir'i etkilemeye çalışmıştır. Tıpkı *Masumiyet*'te izlediğimiz üzere "erkeksi tavırlar ve söylemler" içinde olan Uğur, oldukça hırçın bir karakterdir. Uğur'un ideal nesnesi Zagor'dur. Varoluş sebebi olan Zagor'a ulaşabilmek için tüm hayatını feda etmektedir. Uğur'un fallusu Zagor'dur. Erkeklerle hükmetme ve onları kullanma eğilimleri gösteren Uğur, paradoksal olarak başka bir erkeğin hâkimiyeti altındadır.

Uğur'un Annesi

Uğur'un annesi, oldukça genç ve güzel bir kadındır. Kendinden yaşça büyük olduğu anlaşılan yatağa bağımlı hasta bir eşe sahiptir. Cevat ile sevgili olan anne, Cevat'a oldukça bağlıdır. Ancak Cevat'ın onu aldattığı düşüncesine kapılarak sinir krizleri geçirmektedir. Kızıyla ilişkileri kopuktur. Cevat öldükten sonra, kesilen maddi destekten ötürü daha zor zamanlar yaşamış ve mahalledeki erkeklerin cinsel saldırılarına maruz kalmıştır ve bu durumu kabullenmiştir.

Bekir'in Karısı

Bekir'in karısı, sessiz ve Bekir'in babasının tanımıyla "namuslu" bir karakterdir. Bekir'in başka bir kadının peşinde olduğu gerçeğine rağmen, sesini çıkarmaz ağladığında bile ataerkil sistem tarafından susturulur.

Bekir'in Annesi

Film boyunca sessizliği ile temsil edilen annenin, yalnızca, Bekir'in karısının, Bekir'in Uğur'un peşinde oluşuna isyan ettiği anda sesini çıkardığını görürüz. Ancak bu ses çıkarma, söz konusu isyana katılmak için değil bu isyanı bastırmak içindir. Bekir'in babası gibi Bekir'in annesi de ataerkil sistemin sürdürücülerinden biridir.

Kader Filmindeki Erkek Karakterler

Bekir

Bekir, babasının dükkânında çalışmaktadır. Hayata dair herhangi bir amacı ve umudu olmadığı anlaşılan bu karakter Uğur'la tanıştıktan sonra değişir. Baskıcı ailesi ve mutsuz olduğu bir hayatın etkisiyle Uğur'un peşinden gitmek ister. Her ne kadar baskıcı düzenin isteklerini de yerine getirmeye çalışsa da her seferinde kendini Uğur'un peşinde bulur. Uğur, Bekir'in arzu nesnesidir. *Masumiyet* filminde de gördüğümüz üzere genç Bekir de Uğur'u idealleştirmekte ve diğer herkesi ve her şeyi onun uğruna feda edilebilir görmektedir. Bekir, Uğur'a sahip olmaya çalışmakta bunu da patriyarkal anlayışa uygun olarak hegemonik bir yaklaşımla gerçekleştirmeye çalışmaktadır.

Bekir'in Babası

Bekir'in babası, filmde ataerkil sistemi temsil eden en başat örneklerden biridir. "Ailenin reisi" konumundadır. Aileyle ilgili tüm kararları alma yetkisi kendisindedir. Bekir'e karşı anlayışsız ve mesafeli bir babadır. Bekir'in kimle evleneceğine onay vermiştir. Bekir'in de bu kararları uygulamasını dikte eder.

Zagor

Zagor, Uğur ve Bekir ile aynı mahallede yaşamıştır. Film boyunca kendi hikâyesine şahit olmamakla birlikte Zagor'u Uğur'un sevgilisi olarak izleriz. Çeşitli ağır suçlardan dolayı -ağırlıklı olarak cinayet- hapisanede kalmaktadır.

Cevat

Uğur'un annesinin sevgilisi olarak izlediğimiz Cevat, ailenin tüm fertlerine maddi yardımlarda bulunmaktadır. Ayrıca kahvehanede çay servisi yapan Uğur'un ergen yaşlarındaki kardeşini de koruyup kollamaktadır. Cevat'ın başka kadınlarla ilişkisi olduğu ihtimalini ve bu durumun Uğur'un annesi için yıkıcı bir durum olduğunu izleriz. Genel olarak Cevat, yardımsever bir karakter olarak temsil edilmektedir.

Kader Filminde Ableist Temsil

Kader filmi, *Masumiyet* filminde yer alan Bekir, Uğur ve Zagor isimli karakterlerin geçmişlerini yansıtmaya itibariyle *Masumiyet* filmindeki ableist temsile benzer içerikler taşımaktadır. Bu filmde de erkek karakterlerin yaşanan trajedinin mazlumları olarak acınası halleri, tam olarak fallonsentrik bir görünüm sağlamaktadır. Kadınlar, erkeklerin güven bunalımlarının, ihanetin ve huzursuzluğun kaynağıdır. Yani kadınlar, tatmin ve sadakat duyguları eksik varlıklar olarak aktarılmaktadır. Uğur her ne kadar Zagor'a bağlı gibi görünse de başka bir erkekle evlenmektedir. Bu da yine sadakat eksikliğini öne çıkaran temsillerden biridir. Uğur'un annesi, kocasını Cevat ile aldatmaktadır. Üstelik bunu kocasının yatağa bağlı olarak kaldığı evde yapmaktadır. Uğur'un annesi, aldatan kadını olumsuzlayan bir ableist temsil örneği olarak görülebilir. Zira, Cevat hayatındaki kadının oğlunu korurken cinayete kurban gitmiştir. Bu her ne kadar erkek için "aldattığı için cezasını buldu" benzeri yorumlamalara yol açsa da kadına yönelik ableist temsile irdeleyen bu çalışmada sözü edilen çıkarımlara ulaşmak mümkündür. Ahlaki değerlerden eksik olan kadın, eril normlara içkin akıl ilkelerini gözetmeyen eylemlerde bulunduğu için mutsuzluğa mahkûm olmuştur. Üstelik başka erkeklerin cinsel saldırılarına da maruz kalmaktadır. Erkek bakışının üstünlüğünün kayırılarak haklı gibi gösterildiği bu anlatı akışı, kadının fallus temelli eksiklik algısına da dokunmaktadır. Zira, kadın, güvenilir, sadakatsiz, bencil ve duyarsız bir varlık olarak ahlaki değerlerden eksik olarak yansıtılmıştır. Oysa erkek, kadına "sahip çıkan" bir varlık olarak canlandırılmıştır. Yani, kadın, erkek bakışını ve/veya anlayışını norm olarak kabul eden ideal ile tamlanmalıdır. Uğur'un varoluşu, bu filmde de bedeninde indirgenmiştir (**Görsel 2**).



Görsel 2: Uğur

Bekir'in karısı kendisine değer vermeye ve düşünsel olarak aldatan bir erkekle yaşamaya mahkûm kılınmıştır. Onu bu mahkûmluğu yaşatan sisteme ses çıkaramaz. Sistem, duruma içerleyip ağlamasına bile müsaade etmemektedir. Filmde erkek karakterler de kadın karakter de "eksikliği" başka varlıklarla gidermeye çalışmakta, tamlanmaya çalışmaktadırlar. Karakterler, eksikliklerini "öteki" üzerinden karşılamaya çalışmaktadır. Örneğin, Bekir eksikliklerini Uğur'la, Cevat, hem Uğur'un annesiyle –ve belki başka kadınlarla- hem de Uğur'un oğluyla gidermeye çalışmaktadır. Bekir'in Uğurla aralarında yaşanmamış şeyleri yaşanmış gibi gösterme durumu, erkeğin, hegemonik dünyasında kadınları bir tamlama aracı olarak gördüğü düşüncesini içermektedir. Bu durumda kadının kendisi de düşünsel olarak tek başına var olmayan bir erkeğin kendini tamlama çabasının başkahramanıdır. Bu filmde Bekir'in arkadaşlarına aktardığı şu sözlerle somutlaşır:

“Ulan bir gün uyuya kalmışım dükkânda. Gözümü bir açtım, bu orospu karşımda. Lokum gibi, öyle duruyor. Ayağında çorap yok. Şöyle basma bir etek dize kadar... Üzerinde ince bir bluz... Saçlar falan... On numara anlayacağınız. Onun bunun fiyatını sordu, makara yapıp dalga geçmeye kalktı benle. Bir şey demedim. “Evli misin, çıktığın var mı” falan dümeni çekti. Yine ses etmedim. Efendi çocuğuz tabi biz o zamanlar ama efendilik de bir yere kadar, demi? Güzellikle buna “hadi kızım,” dedim, “al voltanı”. Yok. Öyle mi, öyle. Çektim bunu yazıhaneye, dayadım malı, nasıl bağırtıyorum ama biliyor musun! Ver allahım ver, ver allahım ver...”

Uğur, eksikliğini Zagor’la gidermeye çalışır. Ancak bu karakterlerden sadece Uğur’un eksikliğini giderme çabası olumsuz olarak bir suç olarak temsil edilir. Uğur, Bekir’in ve annesinin hegemonik davranışlarına karşı gelirken, başka bir erkek tarafından tamlanmayı bekler. Ableist biçimde, kadın için -Uğur için- kendi benliğiyle/ özsel bir var olma ihtimali yoktur. Üstelik isteği, eril normlara uymadığından arzusu nesnesine kavuşamamış ancak Bekir’e -eril güce- sığınmıştır (**Görsel 3**).



Görsel 3: *Kader Filmi Uğur ve Bekir*

Kor Filmi Olay Örgüsü

Romanya’ya giden kocası Cemal’in ardından geçimini evde tekstil işleri yaparak sağlayan Emine, son çalışmasını göstermek üzere bir giyim atölyesine girer ve hem kendisinin hem de kocasının eski patronu olan Ziya’yla karşılaşır. Ertesi gün Ziya, Emine’nin kocası Cemal’in bir dönem işsizlik nedeniyle Romanya’ya kaçak işçi olarak gittiğini ve tutuklandığını öğrenir. Ziya Emine’ye aşık olmuş ancak hiç açılmamıştır. Ziya da evli ve çocukludur. Kocası Romanya’da iken Emine’nin üç yaşındaki oğlu Mete’nin ameliyat olması gerekmektedir fakat bunun için Emine’nin yeterli parası yoktur. Bunu öğrenen Ziya, Emine’ye yeni bir iş bulur ve çocuğunun tedavi masraflarını karşılar. Ziya’nın bu iyi niyeti ve ilgisinin ardında yalnızca yardımcı olma duygusu olmadığı anlaşılmaktadır. Bir gece Ziya, birkaç kadeh içkiden sonra Emine’yi arar ve onu görmek istediğini söyler. Emine kabul eder ve ardından ilişkileri başlar. İlişki yaşarken dahi Emine, Ziya’ya “abi” diye hitap eder. Aylar sonra Cemal, Romanya’dan döner, çocuğunun ameliyat masraflarına dair faturaları görür ve Emine’ye parayı nerden bulduğunu sorar. Emine, gerçeği söylemez. Zaten kıskanç olan Cemal, bu sessizliğin karşısında tepkisini arttırarak Emine’ye şiddet uygular. Bu şiddetlere karşılık Emine, hep sessizdir ama sonra “Parayı Ziya abiden aldım, gururun incinir diye sana söylemedim” der. Ziya, Emine’ye duyduğu aşkla eşinden boşanma kararı alır. Eşi, ağlayarak Ziya’nın işyerine gelir ve mağduriyetini dile getirir. Niyeti aslında barışmaktır. Ancak Ziya, “seni mağdur etmeyeceğim, paramı vereceğim, çocuğuma bakacağım” diyerek eşine yalnızca maddi anlamda destek vereceğini söyleyerek eve gönderir. Bu süreçte eşinin üzgün olmasına, ağlamasına karşılık Ziya, duygusal anlamda hiç yakınlık göstermez tam tersine sert bir tavır takınır. Yaşananların üzerine Cemal, bir şeyler sezer, takip eder ve Ziya ile Emine’nin ilişkisini anlar ancak kimseye söylemez. Bu süreçte Ziya da Cemal’e iş teklif eder ve birlikte çalışırlar. Cemal, eve gitmek istemez işyerinde kalmaya başlar. Bunun üzerine Emine, Cemal’

e boşanmak istediğini söyler, Cemal ise hiç tepki göstermeden kabul eder. Ziya, bir gece trafik kazası geçirir ve hayatını kaybeder. Bunun üzerine Emine intihar eder. Cemal, önce yardım çağırılmaz, Emine'yi bırakır evden çıkar. Sonra koşarak eve döner hastaneye yetiştirir. Emine kurtulur. Aynı rutinle hayatlarına devam ederler.

Kor Film Karakterleri

Kor Filmindeki Kadın Karakterler

Emine

Emine içe dönük, çok sessiz ve pasif bir kadındır. Olumsuz durumda da olumlu durumda da fazla tepki vermez, sakindir. Kocasını yurtdışındayken, çalışır ve evini geçindirir. Zorlu şehir hayatının izleri Emine'nin yaşantısında görülmektedir. Ne kocası Cemal'e ne de ilişkide olduğu Ziya'ya karşı gelmez. Her sözü ve her olayı kabullenir.

Ziya'nın Eşi

Ziya'nın eşi, filmde tek bir sahnede yer alır. Ziya'nın ondan ayrılmasına hem şaşırır hem üzülen hem de sınırlı olan bu kadın karakter, hakkını aramak isterken karşımıza çıkar. Ancak bu hak arayışı, kendisinden boşanmak isteyen kocasından sadece maddi beklentileri olan bir kadının var oluşu izlenimini vermektedir.

Kor Filmindeki Erkek Karakterler

Cemal

Cemal, fazla konuşmayan, depresif, şiddete meyilli bir karakterdir. Romanya'dan döndükten sonra bir süre işsiz kalır ancak ardından hemen işe başlar. Karısını dövdükten sonra onunla sevişir ve bu sırada karısının yüzündeki morluklara dokunup "Çok acıdı mı?" diye soracak kadar dengesiz bir ruh hali içindedir. Eril toplum hegemonyasının oldukça hâkim olduğu ev hayatında Emine, Cemal'e hep hizmet eder. Film süresince Cemal'in aldatılmasına karşılık tepkisiz kaldığını görürüz.

Ziya

Ziya, maddi gücü yüksek, Emine'ye karşı kibar ancak eşine karşı kaba tavırları olan otoriter bir karakterdir. İki tekstil atölyesi sahibidir. Ziya, Emine'ye aşiktir ama evlidir. Emine'ye olan aşkını, Cemal daha Emine ile evlenmeden önce fark eder ancak bir şey yapmaz. Filmde Ziya, Emine'nin kurtarıcısı olarak konumlandırılır.

Kor Filminde Ableist Temsil

Masumiyet ve *Kader* filminin anlatısında gözlemleyebildiğimiz fallosentrik yansımaların, *Kor* filminde de yer bulduğunu söylemek yerinde olacaktır. Nitekim Emine karakteri, eşi Cemal ve "Ziya abi" arasında kabul görmeyi ya da ableist terminolojiyle ifade edersek tamlanmayı beklemektedir. Söylemsel açıdan ifade alanı eksik bir karakter olarak Emine, hem Cemal hem de Ziya karşısında kendini ifade edememektedir. Emine'nin, hikâyesini ya da yaşadığı olaylar ve duygular karşısındaki düşüncelerini ifade etmediğini görürüz. Bu durum, Demirkubuz'un diğer filmlerinde de gördüğümüz üzere, anlatıyı yönlendiren eril bakışın -ableist bakışın- bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumu filmde bir diyalogla örneklendirebiliriz:

"Ziya:

-Ne diyecektin?

Emine:

-Önemli değil.

Ziya:

-Emine bir şey mi söylemek istiyorsun?

Emine:

-Hayır. Size ne düşünmeniz gerektiğini söyleyecek değilim."

Benzer bir diyalog da yine Emine ve Cemal arasında yaşanmıştır. Emine, belki de ilk kez fikrini belirtmiş ve Cemal'e ayrılmak istediğini söylemiştir. Ancak Cemal, sadece "peki" demekle yetinir. Emine, "demek bu kadar kolay" der. Ona herhangi bir tepki göstermez.

Met'e nin ameliyat parasını Ziya'dan aldığını söyleyemez. Cemal, henüz paranın nereden geldiği bilinmese de Emine'ye şiddet uygular (**Görsel 5**). Emine, bunu hak etmişçesine tepkisiz kalır. Onu "var eden" eşlik ve annelik görevini sürdürür.



Görsel 5: Emine ve Cemal

Kocası şiddet sonrası seviştikten sonra yüzünü okşar ve "acıdı mı" diye sorar ancak Emine, "Biraz ama önemli değil" cevabını verir. Hikâyenin tüm akışında Emine'nin kendini iki erkeğin kararına teslim ettiğini ve tepkisiz kaldığını görürüz. Ableist temsil analizlerinde vurguladığımız "sahip olma" metaforuna bu filmde de şahit oluruz. Emine, eşi yokken, oğlunun ameliyat masraflarını karşılayan Ziya'nın ilgisine, adeta bir minnet duygusuyla karşılık vermektedir. Öyle ki, onunla sevişirken bile "abi" hitabını kullanmaya devam etmektedir. Emine için başka herhangi bir yol veya tek başına yol alabileceği bir seçenek yoktur. Fallusunu -sevdiği adamı- kaybettiğinde hayatına son vermek ister. Emine, aldatan bir kadın olarak, sadakatsiz ve çocuğunu geride bırakıp hayatına son verecek kadar da güçsüz bir insan ve duyarsız bir anne olarak temsil edilmektedir. Bu durum bizi, daha önce iki filmde de gözlemlediğimiz, geleneksel Batı felsefesindeki akıl/ beden ve/ veya ruh dikotomisine götürmektedir. Zira, Emine bir kadın olarak akıl karşısında beden/ruh/ duyguları temsil etmektedir. Bu sebeple zayıf, "eksik" ve tamlanmamış bir karakterdir. Hem Cemal'in hayatını alt üst etmiş hem çocuğunun önünde şiddet görerek çocuğunun kötü etkilenmesine sebep olmuştur. Ayrıca Ziya'nın da "yuvasını yıkmıştır." Yaşanan sadakatsizliğin suçlusu Emine olarak görülür. Ziya'nın ortağı Selahattin, Emine ve Ziya arasında bir şey olduğundan şüphelenir ve bunun üzerine "Sikiyor musun sen bu kadını", "Böyle kadınlar adamın üstüne kalır" şeklinde yorumlar yapar. Oysa Emine'ye ilgi gösteren Ziya'dır ve Ziya da eşini aldatmaktadır. Bu noktada, Ziya'nın karısının işyerine geldiği sahne önemlidir. Karısı, Ziya'ya "Beni dilenci mi edeceksin kapında" der. Ziya, bunun üzerine "anlaşmıştık parayı vereceğim mahkeme nereden çıktı" şeklinde karşılık verir. Ziya'nın karısına yönelik tutumu çok farklıdır. Karısına mahkeme hakkı bile tanımadan yalnızca kendi kurallarına göre ayrılacağını düşünür. Kadın ağlar ancak Ziya serttir ve kadına "lan" diye hitap eder. Bu sahneler eril tahakkümü gözlemlememize olanak tanımaktadır. Kadın, erkeğin onayına teslim edilmiştir.

Sonuç

Sinemayı, toplumsal kimlik biçimlerinin yansıtıldığı bir temsil alanı olarak ifade etmek mümkündür. Medyanın, durum belirlemede ve gerçeği şekillendirmede etkin bir rolü bulunmaktadır. Hall'un da öne sürdüğü üzere medya kültürü içinde sayılabilecek olan reklam, radyo, televizyon ve sinema gibi alanlar, egemen temsiller aracılığıyla aslında gündelik hayatta nelerin "doğallaştırıldığına" (Kırel, 2018, p.419) odaklanmayı sağlamaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği ve/ veya pekiştirildiği medya ürünleri olarak sinema filmleri, ilgili konularda elverişli bir analiz alanı sunmaktadır. Filmlerin, sözü edilen cinsiyet rollerini izleyiciye yansıtarak eleştirel bir farkındalık yarattığı düşüncesi bu çalışmanın dışında bırakılmıştır. Zira, çalışmada Zeki Demirkubuz'un incelenen filmleri, eril anlatım öğelerin -hikâye, karakter, söylem gibi.- oldukça baskın olduğu filmlerdir. Kadınlar, oluşan fallosentrik anlatı dünyanın pasif karakterleridir.

Eril dilin şekillendirdiği film anlatısına yönelik eleştirel bir bakış açısı taşıyan bu çalışmada, ilgili alan yazınına farklı bir terminolojik yaklaşımla katkı sağlanmaya çalışılmıştır. Bu düşünceden hareketle, bireyleri "tam" ve/ veya "eksik" olarak niteleyen ableist anlayışın temelinde yer alan bu düalist yapı, aynı zamanda bireylerin "ben" ve "öteki" olarak ifadesine neden olan düşünsel geleneğin de karşılığı olarak değerlendirilmiştir. Psikanalitik teorinin temel kavramlarından biri olan fallus ve tamlık- eksiklik metaforu ise ableismi cinsiyetçi ötekileştirme bağlamında irdeleme imkânı sağlamıştır. Dolayısıyla ableist anlayışın merkezinde yer alan düalist yapı, fallosentrik bir ötekileştirme biçimi olarak ele alınmıştır.

Bu düşünce düzleminden yola çıkarak çalışmada Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*, *Kader* ve *Kor* filmlerinde ableist temsil analizleri gerçekleştirilmiştir. Buna göre üç filmde de fallosentrik ableist bakış açısının, kadın temsillerine yansıtıldığı görülmektedir. Kadın karakterler, erkek karakterlerin hikâyelerinde birer eksikliği ifade etmekte ya da tamlayıcılar olarak yer almaktadırlar. Çoğunlukla kadınların hikâyelerine ortak olamayız. Tıpkı Yusuf'un ablası ya da Bekir'in karısı gibi ataerkil sisteme içkin anlayışların sessizleştirdiği kadınların, sessizlikleri sebebiyle dahi suçlandığına şahit oluruz. Yaşamlarının her yolunda bir erkekle karşılaşmakta olan ya da karşılaşmak durumunda kalan kadınların tek başına yürüdükleri bir yol yoktur ya da bu seçeneği hiç düşünmezler. Fallusa sahip olmak için direnirler. Erkekler, kadınların "sahibi olma"ya çalışan, kadınların yaşamda ver olabilmeleri için imkânlar sağlayan ya da her zaman sağlamaya hazır olan ana kişiliklerdir. Kadınlar ise bedenleri ile öne çıkan ancak söylemsel olarak geride duran hatta ataerkil sistemin çarklarını döndüren yardımcı kişiliklerdir. Filmlerde erkek karakterler de kadın karakterler de eksikliklerini tamamlamak üzere karşı cinsiyetlere ihtiyaç duyarlar. Ancak bu ihtiyaç sebebiyle suçlanan sadece kadınlardır. Seçimleri sebebiyle eleştirilen kadınlar, mutsuz olmayı hak etmişçesine sessiz yaşamlarına devam etmekte ya da ölmektedirler. Bunun yanı sıra filmlerdeki kadınlar mutsuz oldukları kadar mutsuz da etmektedirler.

Bu noktada yüzümüzü, kadını "eksik insan" olarak niteleyen Aristo çağından yüzlerce yıl sonrasına günümüze döndüğümüzde de, medya metinlerde ableist temsil okumalarıyla, kadının eksik insan formuyla var olduğunu yeniden ve yeniden görebiliyoruz.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti:

Yazarlar makaleye %40 ve %60 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynaklar

Able (t.y.). Online etymology dictionary. Erişim adresi (25 Kasım 2020): <https://www.etymonline.com/search?q=able>

Ablesim (t.y.). Online etymology dictionary. Erişim adresi (25 Kasım 2020): <https://www.etymonline.com/search?q=ablesim>

Ayan, B. (2017). *Ableism in Turkey through the eyes of families with disabled children*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Aytekin Erdal, P. (2015) Zeki Demirkubuz sinemasında şiddet: Masumiyet ve Kader, *Ankara Üniversitesi İlel Dergisi*, 2015, 155-178.

Aytekin, M. (2020). Politik kamera: rumen yeni dalga sinemasında bakışın ideolojikleşmesi ve kadın bedeninin temsili. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*. 3, 30-60.

Berktaş F. (2010). Felsefeyi Öteki'ne Açmak. Erişim adresi (3 Ekim 2020): <https://m.bianet.org/kadin/diger/120619-felsefeyi-oteki-ne-acmak>

Bezmez, D., Yardımcı, S., Şentürk, S. (eds). (2011). *Sakatlık çalışmaları: Sosyal bilimlerden bakmak*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Bogart R. K., Dunn S. D. (2019). Ableism special issue introduction, *Journal of Social Issues*, 75 (3), 650- 664.

Cerrahoğlu, Z. (2019). Sinemada temsil kurmak: Mustang (2015) filmi üzerine bir inceleme. *Sinefilozofi Dergisi*, 2019 Özel Sayı, 518- 535.

Çakar, N (2013). Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki kadın figürlerinin işlenişi ve bu figürlerin kent olgusu içerisindeki konumları, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Davis, Lennard J. (2006). Constructing normalcy: the bell curve, the novel and the invention of the disabled body in the nineteenth century. *The Disabled Studies Reader* (p: 3-16). L. J. Davis (Eds.) Londra: Routledge.

Demirkubuz, Z., Botasi, L. (Yapımcı), Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2006) *Kader* [Sinema Filmi]

Demirkubuz, Z., Koldaş, N. (Yapımcı), Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1997) *Masumiyet* [Sinema Filmi]. Mavi Film.

Emre, B., Boyacıoğlu, A. (Yapımcı), Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2016) *Kor* [Sinema Filmi]. Mavi Film.

Erdem Kaya B. (2019). *Batı metafiziğinden postmodernizme ötekinin kökleri*. Konya: Eğitim Yayınevi

Erdem Kaya B., Karakoç E. (2019). Reklamlarda kadının ableist temsilinden dijital feminist perspektifin aktivizmine: erktolia.org örneği. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*. 34, 144- 164.

Gezgin, İ. (2012). *Fallusun arkeolojisi*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Güler, N (2008). Zeki Demirkubuz sinemasında kadın temsilleri, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Güler, N. (2012). Zeki Demirkubuz sinemasında toplumsal cinsiyet. *Sinecine* 3(1), 29- 54.

Hall, S. (1997a). The Work of Representation. Stuart Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Singfying Practices* içinde (s.13-74). İngiltere: Open University.

Hıdıroğlu, K., Kotan, S. (2015). Sinemada eril söylem ve atıf yılmaz filmlerinde kadın sorunu. *Atatürk İletişim Dergisi*. 9, 55-76.

Karabağ, M (2019) Zeki Demirkubuz filmlerindeki kadın temsillerinin feminist film eleştirisi çerçevesinde incelenmesi: c blok, masumiyet, üçüncü sayfa, *Erciyes İletişim Dergisi*, 2019, 1427-1444.

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

Kumari Campbell, A. F. (2008). Exploring internalized ableism using critical race theory, *Disability & Society*, 23 (2), 151-162.

Kumari Campbell, A. F. (2009). *Contours of ableism*. London: Palgrave Macmillan

Lacan, J. (2013). *Fallusun anlamı*. S. M. Tura (Çev.). İstanbul: Altı Kırkbeş

Llyod G. (1989). *The man of reason: "Male" and "female" in western philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mulvey, L. (2019). Görsel Haz ve Anlatı Sineması, S. Büker, G. Topçu (Ed.). *Sinema: Tarih-Kuram Eleştirisi* (201-218). İstanbul: İthaki Yayınları.

Özen, Z. (2014). Bir anlatı olanağı olarak fallus. *Kaos GL Dergisi*, (136). Erişim adresi (10 Ekim 2020): <http://kaosgl.org/sayfa.php?id=17187>

Representation (t.y.). Cambridge Online Dictionary. Erişim adresi (10 Kasım 2020): <https://dictionary.cambridge.org/>

Sağlamcı. (t.y.). Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük. Erişim adresi (25 Kasım 2020): <https://sozluk.gov.tr/>

Şimga, H. (2018). Unes femmes: Kristeva, psikanaliz ve kadın, Z. Direk (Der.), *Cinsiyetli olmak sosyal bilimlere feminist bakışlar* (s. 51- 66). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Temsil (t.y.). Türk Dil Kurumu Güncel Sözlük. Erişim adresi (10 Kasım 2020): www.tdk.gov.tr

Tura, M. S. (2016). *Freud'dan Lacan'a psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.

Ünal B. (2018). *The development of disability pride through challenging internalized idealist and ableist norms in Turkish society: A grounded theory study*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi (Doktora Tezi). Erişim adresi (10 Ekim 2020): <http://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12621899/index.pdf>

Wolbring, G. (2008). The politics of ableism. *Society for International Development*, 51(2), 252 – 258.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık

Yılmaz, E. (2017). Engelli kardeşlerim, bir sağlamlık izdüşümü, *Eşit, Erişilebilir, Engelsiz Hayat Dergisi*, 46. Erişim adresi (3 Ekim 2020): https://eeeh.engelsizerisim.com/yazi/58/engelli_kardeslerim_bir_saglamcilik_izdusumu

Yılmaz, M, Adıgüzel, E. (2017). Toplumsal sorunlardan bireyin dünyasına Zeki Demirkubuz sineması. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 28, 241-272.

Zengin B. (2015). Ataerkil sistemin yapısökümü olarak Meltem Arıkan'ın "Yeter Tenimi Acıtmayın" başlıklı romanı. G. Ağrıdağ (Ed.). *Türkiye'de ve dünyada kadın araştırmaları*. Adana: Çukurova Üniversitesi Basımevi.

-Araştırma Makalesi-

Soylent Green: Kara Bir Film, Kapkara Bir Gelecek

Erkin Onat Sol*,
Ayhan Sol**

Özet

İkinci Dünya Savaşı sonrasında batılı ülkelerin yeni bir büyük savaşı önlemenin yolu olarak seçtiği devlet destekli ekonomik kalkınma modeli hem tüketim toplumuna hem de 1960larda hissedilmeye başlayan hızlı nüfus artışına yol açtı. Bunun üzerine nüfus patlamasına bağlı küresel bir felaket olacağına inanan bazı bilim insanları yaklaşan tehlikeyi doğrudan halka anlatmaya başladılar. 1970lere gelindiğinde medyada her gün yüksek nüfus artışı hakkında bir haber çıkıyordu; ancak Amerikan toplumunun nabzını iyi tutan Hollywood sadece Soylent Green'i üretmekle yetindi. Film siyasal olarak muhafazakâr tercihlerde bulursa da distopik bir gelecekte anlattığı öyküsünde etkileyici bir trajik eko-kahraman yaratmıştır.

Bu çalışmada film iki açıdan inceleniyor. Birincisi, filmin yapıldığı dönemin ürünü olması. Bu dönemde genel kabul gören bilimsel görüşe göre, nüfus patlaması ile doğum kontrolü arasında kuvvetli bir ilişki vardır. (Benzer şekilde filmin esas aldığı Yer Açın! Yer Açın! da doğum kontrolünü vurgular.) Ancak, toplumun muhafazakâr kesimlerinin doğum kontrolüne karşı olmasının etkisiyle muhafazakâr film yapımcıları öyküyü insan bedeninden gıda üretilmesi gibi akıl almaz bir komplotu etrafında anlatmayı seçmişler. İkincisi, filmin izleyici üzerindeki etkisi. Yapımcıların muhafazakâr tercihleri nedeniyle de olsa bu komployu merkeze almaları filmin izleyici üzerindeki etkisini artırıyor olabilir. Ayrıca doğum kontrolünü ihmal eden yapımcılar bu boşluğu çevreci konuları ön plana çıkararak doldurmuşlar. Bu sayede filmin distopik öyküsü izleyicinin zihinsel zaman yolculuğu yapmasını sağlayıp finalde yaşadığı katarsis deneyimi ile de izleyicinin çevre konusunda duyarlılığını artırıyor. Bu farkındalık ve hassasiyet ile gelecekte geçmişe bakabilen izleyici zamanının sorunlarını daha iyi anlayabilecektir. Sonuç olarak filmler, ama özellikle distopik filmler bu etkileri sayesinde çevre konusundaki gerçekleri insanlara anlatmanın önemli araçları olabilirler.

Anahtar Kelimeler: distopik, katarsis, zihinsel zaman yolculuğu, trajik eko-kahraman, nüfus patlaması

*Bahçeşehir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye

E-mail: eosol97@gmail.com

ORCID : 0000-0002-1268-9023

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871648

**Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Ankara, Türkiye

E-mail: asol@metu.edu.tr

ORCID : 0000-0001-6024-5163

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871648

Sol, E.O., Sol A. (2021) *Soylent Green: Kara Bir Film, Kapkara Bir Gelecek*. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 410-426. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871648>

Geliş Tarihi: 31.01.2021

Kabul Tarihi: 03.05.2021

-Research Article-

Soylent Green: A Dark Film, an even Darker Future

Erkin Onat Sol*,
Ayhan Sol**

Abstract

*In order to prevent a third war, western countries pursued a state-sponsored economic-development model leading to consumerism and population growth in the 1960s. A number of scientists argued that there would be a global catastrophe due to population explosion. In these days, while daily news about population growth in the media was ordinary, Hollywood, always with an eye on the society, produced only *Soylent Green*. Although the movie made conservative choices, it created a tragic eco-hero in a story told against a dystopian future. We examine the effects of the time when the movie was produced on the movie. The scientific era was dominated by the conviction in the link between population explosion and birth control and the book on which the movie is based also emphasizes birth control; however, conservatives who were against birth control led the producers to tell the story around a conspiracy about food produced from people. We also examine effects of the movie on audience. We believe this conspiracy intensified the effect of the movie on audience. Furthermore, producers filled the gap produced by ignoring birth control with environmental issues. Thus, the dystopian story of the movie could mentally time-travel audience to have catharsis at the end leading to an environmental enlightenment. We believe the audience can comprehend the problems of their own time, once they are environmentally enlightened and equipped with a future-to-past perspective. We also believe movies in general and dystopian ones in particular are excellent instruments to persuade people about environmental issues.*

Keywords: *dystopian, catharsis, mental time travel, tragic eco-hero, population explosion*

*Bahçeşehir University, Faculty of Communication, İstanbul, Turkey

E-mail: eosol97@gmail.com

ORCID : 0000-0002-1268-9023

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871648

**Orta Doğu Teknik University, Faculty of Art and Sciences, Ankara, Turkey

E-mail: asol@metu.edu.tr

ORCID : 0000-0001-6024-5163

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871648

Sol, E.O., Sol A. (2021) *Soylent Green: Kara Bir Film, Kapkara Bir Gelecek*. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 410-426. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871648>

Received: 31.01.2021

Accepted: 03.05.2021

Extended Abstract

In order to prevent a third world war after the Second World War, in late 1940s and early 1950s, western countries pursued a state-sponsored Keynesian economic-development model leading inevitably to consumerism, big families, and finally to high population growth in the 1960s. Because of high population growth, in early 1960s, a number of influential scientists started to argue persistently and quite forcefully for the idea that there would be a global catastrophe due to population explosion. Some of them, like Paul R. Ehrlich, were also so convinced of the impending danger that they became voluntary spokespersons of this idea to be disseminated as persuasively as to the public at large. As a result, by the 1970s, daily news about population growth in the media had become quite ordinary. Surprisingly though, Hollywood, which is always said to have an eye on the sensitivities of the American society, produced only a single movie, namely Soylent Green. Even more surprisingly, although those who were involved in the population debate were mostly progressivists Soylent Green was produced, partially by the efforts of a conservative actor Charlton Heston, by MGM. Although the movie made politically conservative choices, it created an impressive tragic eco-hero in a story told against a background of a dystopian future.

In this essay, we examine Soylent Green from two points of view. The first is the effects of the time-period when the movie was produced on the movie. At that time, the scientific era was dominated by the conviction in the link between population explosion and birth control, and the book, Make Room! Make Room!, on which the movie is based also emphasizes birth control. However, the fact that the conservatives that had a larger share in the American population were against birth control led the producers to tell the story around an amazing conspiracy about food produced from people. Of course, the story is still told in a crowded Manhattan, New York, and this food production was a consequence of population explosion, and so on. Yet, these were all on the background and birth control was not mentioned at all. Fortunately, this conservatism had also a rewarding side effect on the movie: the producers filled the gap left by ignoring the birth-control problem by explicitly referring to some environmental concerns, such as global warming, environmental pollution, and depletion of natural resources.

Secondly, we also examine the effects of the movie on audience. For this analysis, we appeal to three psychological resources: mental time travel, catharsis, and epiphany; together they intensify the effect of dystopian movies on audience. As it unfolds, a dystopian story exploiting the mental time travel ability of the audience may slide the audience from their comfortable present to a possible catastrophic future. If the story is about a tragic figure as in Soylent Green with which the audience can identify they are dragged on with the hero into the destiny of the hero that leads to a catastrophic end. The audience is expected in such stories to have a cathartic experience and finally a moral enlightenment. Therefore, we think the experience of the audience of Soylent Green follows this pattern. Hence, granting a central role to the incredible secret about feeding people with soylent protein crackers made out of human flesh intensified the effect of the movie on audience. Furthermore, pushing the environmental issues to forefront, in order to fill the gap of birth control, furnished the movie with richer environmental content that could produce a greater impact of environmental sensitivity on audience. Since we also argue in our essay that dystopian stories have great potential for instigating the audience's ability of mental time travel, the dystopian story of Soylent Green can mentally time-travel audience to have a cathartic experience at the end with the demise of the tragic eco-hero that may lead to an environmental enlightenment. We believe the audience can comprehend the problems of their own time, once they are environmentally enlightened and equipped with a future-to-past perspective provided by travelling mentally into future. We also believe movies in general and dystopian ones in particular are excellent instruments to persuade people about environmental issues.

Giriş

Antik dönem efsanelerine de konu olan felaket kehanetlerinin cazibesi, geleceğin belirsizliğine, zayıf da olsa ışık tutmalarından kaynaklanıyor olabilir. Yirminci yüzyılın etkili olduğu kadar tartışmalı felaket kehanetlerinden birini 1968’de, zamanımızın kâhin-bilim insanlarından Paul Ehrlich ortaya atmıştı. Ehrlich’e göre, 1970lerin sonunda nüfus patlamasına bağlı küresel bir çevre felaketi yaşanacaktı. Covid salgınıyla geri plana itilse de iklim değişikliğine bağlı çevre felaketi kehaneti de bugün bazılarımızı endişelendiriyor. Çevre bilimde, gerçekleşme olasılığı bulunan tehlikelere karşı tedbirli olunmasını öneren ihtiyatlılık ilkesi (precautionary principle) bu tür kehanetlerin göz ardı edilmemesini ve önlem alınmasını tavsiye eder.

İlk atom bombasının kullanıldığı 1945 yılı atom çağının da başlangıcı kabul edilir. Ancak, her ne kadar tarihi on dokuzuncu yüzyıla kadar gitse de çağdaş çevreci hareketin başlangıcı sembolik olarak 1945 yılı olabilir çünkü nükleer tehlikeye tepki olarak doğan bu çevre hareketi aynı zamanda ilk kitlesel çevre hareketidir. Bu dönemde sinema da çok sayıda, daha çok ikinci sınıf distopik bilim kurgu filmleriyle de olsa bu tehlikeye tepki göstermiştir. Yüksek nitelikli *On the Beach* (Kumsalda, Stanley Kramer, 1959) ve *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Dr. Garipaşk veya: Nasıl Kaygılanmayı Bırakıp O Bombayı Sevmeyi Öğrendim, Stanley Kubrick, 1964) filmleri istisnadır. Nükleer karşıtı hareket, 1960larda neredeyse aniden başlayan nüfus artışına dikkat çeken hareketin ortaya çıkmasıyla bir süreliğine arka plana itilmiştir. Nükleer tehlikeyle ilgili çeşitli kehanetler yapılmış olsa da nüfus patlamasına bağlı felaket kehanetini ilginç kılan Stanford Üniversitesi popülasyon biyoloğu Paul Ehrlich tarafından bilimsel gerekçeler gösterilerek yapılmış olması ve dönemin pek çok bilim insanı tarafından da paylaşılmasıydı. Her ne kadar karşı çıkan çok olduysa da Ehrlich’in kehaneti Amerika Birleşik Devletleri’nde politik bir harekete dönüşecek kadar etkili olmuştur; hatta, başlayan gençlik hareketlerinin de rüzgarıyla, 1970 yılında Cumhuriyetçi Nixon döneminde Çevre Koruma Teşkilatının (EPA) kurulmasına ve ilk Dünya Günü’nün (Earth Day) kutlanmasına önyak olmuştur.

Şaşırtıcı bir şekilde bu hareketin sinema dünyasına etkisi çok sınırlı olmuştur. Bu dönemde, biri Hollywood yapımı *Soylent Green* (Soymer Yeşili, Richard Fleischer, 1973) diğeri 1972 Danimarka-Amerikan yapımı *Z.P.G* (Z.P.G, Michael Campus, 1972) olmak üzere sadece iki film yapılmıştır. *Soylent Green* sanki Paul Ehrlich’in 1968’de yayımladığı (kurgusal olmayan) popüler-bilim kitabı *Nüfus Bombası*’nın filmidir.¹ Bu filmde, Ehrlich, Sıfır Nüfus Artışı Hareketi (Zero Population Growth Movement) ve pek çok bilim insanının bir süredir anlatmaya çalıştığı tehlikenin sonuçlarının ne olacağı trajik bir kahraman etrafında anlatılmaktadır.

Bu yazıda ilk olarak, bu film yüksek nüfus artışı sorununa gönderme yapan bir dönem filmi olarak incelenecektir çünkü *Soylent Green*’in yapıldığı dönemin ve hemen öncesinin bu filmin yapılmasına ve bu şekilde yapılmasına etkileri olduğu düşünülmektedir. Çıkarılacak sonuçlar, genel olarak filmlerin dönemlerinin koşullarından nasıl etkilendiği hakkında dolaylı da olsa bir fikir verebilir. İkinci olarak, filmin izleyiciler üzerinde ne tür etkiler yarattığı ve bunu nasıl başardığı gösterilmeye çalışılacak. Bu kısımda üç kavram önem kazanıyor: zihinsel zaman yolculuğu, katarsis ve epifani. Bu incelemeden çıkan sonuçların tüm mesaj içeren distopik filmleri kapsayabileceği düşünülebilir. Üçüncü olarak bu inceleme, Pat Brereton’un da belirttiği gibi filmlerin eğitici bir rolü olduğunu vurgulamaya çalışacak.

¹ Aslında film, Harry Harrison’un 1966’da yayımlanmış *Make Room! Make Room!* (1996, *Yer Açın! Yer Açın!*) romanını esas almıştır.

[S]eyirci kitlelerinin film izlemeyi sürdürmesinin nedeni sinemanın, büyük çeşitlilik gösteren algıları kendine özgü bir şekilde yeniden anlatabilme becerisi ve engin bir 'farz edelim ki' türü eğitici öykü senaryolarını bu mecraanın nasıl kurguladığını ortaya sermesidir. Chicago Sun-Times'ın değerli film eleştirmeni merhum Roger Ebert'in de sıkça söylediği gibi sinemanın gücü empati duygusunu güçlendirebilmesi ve seyirciyi başka bir dünyaya götürüp gerçekliği tamamen farklı bir açıdangösterebilmesinden gelir" (Brereton, 2016, p. 33).

Nüfus Bombası

Yeni-Maltusçu Nüfus Hareketi

İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonunda Hiroşima ve Nagazaki şehirlerine atılan atom bombaları ve ardından yapılan nükleer silah denemeleri, öncelikle ekoloji alanında çalışan bilim insanlarının dikkatini çekse de kısa sürede Amerika Birleşik Devletleri'nde ve tüm dünyada nükleer tehlike karşıtı ilk çevreci toplumsal hareketlerin de başlamasına yol açtı. Aynı dönemde üçüncü bir dünya savaşı tehlikesi, özellikle gelişmiş ülkelerdeki hükümetleri huzursuz ederek yeni politika arayışına yöneltti. Bu tehlikeyi önlemenin yolunun, küresel olarak refahı arttırarak uluslararası çatışma riskini azaltacak ekonomik kalkınma olduğu batılı ülkelerde yaygın bir görüş olarak kabul görmeye başladı (Robertson, 2012, pp. 33, 46).² Bu politikanın Amerika Birleşik Devletleri'ndeki karşılığı, ülke içindeki olası sosyal çatışmaları önlemek için Keynesçi politikalarla halkın refahını arttırmaya çalışmaktı ve bu büyük ölçüde başarılı da oldu (Robertson, 2012, pp. 29-33). Devlet destekli projelerle bir yandan ekonomi geliştirilirken diğer yandan da işe kavuştukları için düzenli gelir elde etmeye başlayan orta sınıfının konut edinmesi desteklendi ("banliyöleşme") (Robertson, 2012, p. 113).³ Ekonomik refahı arttırma ve çok çocuk politikası 1950lerde, beyaz orta sınıfta erkeğin çalıştığı ve kadınların evin ve çocukların bakımını üstlendiği çok çocuklu bir yaşam tarzının hızla yaygınlaşmasını sağladı (Wilmoth & Ball, 1992, p. 656). Çok çocuk politikası 1960ların hemen başında etkisini göstermeye başladı ve tüm gelişmiş ülkelerde yüksek bir nüfus artışına yol açtı.

İnsan ekolojisi çalışan bazı batılı bilim insanlarına göre, gelişmiş ülkelerdeki yüksek nüfus artışını az gelişmiş ülkelerde zaten kontrolden çıkmış olan yüksek nüfus artışına ekleyince, yakın gelecekte⁴, tüm dünyada bir nüfus patlamasının meydana gelmesi kaçınılmazdı. Aynı bilim insanları böylesine büyük bir nüfusun tüm dünyadaki kıt kaynakları hızla tüketerek büyük bir kıtlığa ve açlığa yol açmasının da çok yüksek bir olasılık olduğunu iddia ediyorlardı. Nüfus artışıyla alakalı olarak geliştirilen modellerden bugün de en iyi bilineni Garret Hardin'in Ortak Alanların Trajedisi görüşüdür (Hardin, 1968). Bu modele göre, kamusal kaynaklar (bunlara özelleştirilemeyecek tüm doğal kaynaklar eklenebilir), herkesin kendi çıkarını gözetmesi nedeniyle bir süre sonra kaçınılmaz olarak tükenecek ve sonunda bu kaynaklardan yararlanan herkes zararlı çıkacaktır. Sonrasında Hardin (1974) daha da ileri giderek, gelişmiş ülkelerin, gelişmemiş veya az gelişmiş ülkelerde zaten meydana gelmiş ve büyük bir yoksulluğa yol açmış nüfus patlamasından kendilerini koruması için bu ülkelere gelecek mültecilerin sınırlandırılmasını, hatta o ülkelere yapılan gıda yardımlarının da durdurulmasını önerdi.⁵

Diğer yandan öncülüğünü Paul Ehrlich gibi bilim insanlarının yaptığı bir kesim ise, yoksul ülkelerin ekonomilerinin geliştirilmesi için destek olunması yanında hem onların hem de ABD'dekilerin, yeni geliştirilen doğum kontrol hapı ve spiral gibi yöntemleri kullanmaları

²Kuşkusuz o dönemde ABD'yi diğer ülkelere yardım etmeye teşvik eden bir başka mesele, komünizmin yayılmasına engel olma arzusuuydu (Robertson, 2012, p. 891 ve Wilmoth & Ball, 1992, pp. 645-6).

³Beyaz orta sınıfın çoğunlukla banliyölere çekilmesiyle şehir merkezlerinde oluşan boşluk da alt sınıfı oluşturan azınlık gruplarınca dolduruldu (Robertson, 2012, p. 105).

⁴Bazı kehanetler 1970lerin sonu gibi çok yakın bir tarihi bile gösteriyordu.

⁵Hardin bu makalede önerdiği can-sandalı etiği ile bu görüşünün ahlaki gerekçelendirmesini de yapmaya çalıştı.

için teşvik edilmeleri gerektiğini savunuyorlardı (kürtaj da daha tartışmalı olsa da seçenekler arasındaydı). Onlara göre ancak bu sayede hızlı nüfus artışı kontrol altına alınabilirdi.

Nüfus kontrolü uygulamalarının teşvik edilmesi ve ekonomik gelişme ABD’de yetmişlerin ortalarına doğru, Avrupa’da daha önce etkili oldu ve böylece banliyölerde yaşayan beyaz nüfusun artışı istenen seviyeye inmiş oldu. Az gelişmiş ülkelerde ise ekonomik gelişmenin sağlanmasıyla ve doğum kontrolü yöntemlerinin uygulanmasıyla aynı başarının gösterileceğini umut edenler hayal kırıklığına uğradılar. Çin’in 1970lerde, daha çok kendi yöntemleriyle nüfus artış hızını yavaşlatması dışında ne küresel ölçekte bir ekonomik gelişme sağlanabildi ne de zorla kısırlaştırma gibi doğum kontrolü yöntemlerine bile başvurulmasına rağmen nüfus artış hızının yavaşlatılması başarılı oldu. Benzer şekilde ABD’de de yoksul azınlık gruplarda nüfus artış hızı yavaşlamadı, aksine arttı.

1960ların başlarında nüfus artışı sorunu ve kürtaj dahil yeni doğum kontrolü yöntemleri o dönemlerde yeni ortaya çıkan kadın hareketleri tarafından büyük destek görüyordu çünkü tüm etnik gruplardan kadınlar, doğum kontrolünün bedenlerinin kontrolünün kendilerine geçmesi anlamına geldiğine ve böylece kadınların kaderinin ev kadını olmakla sınırlanmasının önüne geçileceğine inanıyorlardı. Benzer şekilde nüfus hareketi bu dönemde çevreci kaygıların da dikkate alınmasına yol açtı çünkü hızlı nüfus artışının kaynakların hızla tükenmesine ve doğal çevrenin zarar görmesine etkisi neredeyse gözle görülür hale geldi. Buna rağmen çevreci hareket bu dönemde yeni-Maltusçu nüfus hareketinin ve nükleer karşıtı hareketin gölgesinde kalarak ve egemen insan merkezci karakterini değiştiremedi.⁶ Ancak yine de doğal çevreyi koruyacak önlemler alınması için hükümetlerin ikna edilebilmesi için yeterli baskı oluşturulabilirdi. Öyle ki Nixon yönetiminin 1970 yılında Çevre Koruma Teşkilatını (EPA) kurması sağlandı ve aynı yıl ilk Dünya Günü, özellikle üniversite kampüslerinde büyük kalabalıklar tarafından coşkuyla kutlandı.

Başlangıçta yeni-Maltusçu nüfus hareketi ABD’de muhafazakâr sağ çevreleri de etkileyebilirdi. Özellikle doğal çevrenin bozulması tehlikesi tüm kesimlerde ortak bir kaygıya yol açıyordu. Ancak sonrasında muhafazakârlar, nüfus hareketi taraftarlarının doğum kontrolü ve özellikle kürtaja vurgu yapmalarından, hatta bazılarının zorunlu doğum kontrolünden söz etmelerinden rahatsız olarak nüfus hareketiyle aralarına mesafe koymaya başladılar. Benzer şekilde, nüfus hareketini destekleyen kadın ve azınlık hareketleri de 1970lerin başlarından itibaren, zorunlu doğum kontrolü önerileri dolayısıyla hareketten uzaklaşmaya başladılar. Bu yıllarda, ilk bakışta çelişkili görünen iki gelişme oldu. Birincisi, 1970lerin başlarında beyaz nüfusun artış hızının yavaşlamasına karşın diğer etnik grupların nüfus artış hızının artarak sürmesi ve ABD’nin göç almaya devam etmesi, bazı muhafazakâr grupların yaklaşımlarını değiştirdi. Onlara göre nüfus kontrolü bu etnik gruplarla sınırlı tutulmalı ve konu göç ve göçmen sorunu olarak ele alınmalıydı.⁷ İkincisi, pek çok azınlık grup da nüfus hareketiyle aralarına mesafe koymaya başladılar çünkü onlar da nüfus artışı kontrolünün beyaz olmayanların nüfuslarının kontrol edilmesi anlamına geleceği kaygısını taşımaktaydılar. (Az gelişmiş ülkelerdeki zorunlu doğum kontrolü uygulamaları da bu kaygıyı derinleştirmekteydi.) Bu yüzden nüfus artışı tehlikesinin öncülüğünü yapan Paul Ehrlich gibi bazı bilim insanları nüfus artışı sorununu yer yer ikinci plana iterek çevre sorunlarına vurgu yapmak zorunda kaldılar. 1970lerin sonuna doğru, özellikle sağ hükümetler göç, göçmen ve nüfus artışı konusıyla daha çok ilgilenmeye devam ederken sol kesimler neredeyse tamamen bu konuya olan ilgilerini kaybetti çünkü artık mesele genel bir nüfus artışı tehlikesi ve kaynakların kıtlaşması olmaktan çıkıp istenmeyen etnik grupların nüfuslarının kontrol altına alınması haline dönüştü (Beck & Kolankiewicz, 2000).

⁶ Çevre-merkezci görüşler ancak 1970’lerin sonundan itibaren tartışılmaya başlanabildi.

⁷ Yüzyılın başındaki soyarıtımı (eugenics) görüşü o günlerde de muhafazakâr gruplarda varlığını sürdürmek için uygun ortam bulmuş gibi görünüyor.

Sonuç olarak 1960lar ve 1970lerin ilk yarısı, başta ABD’de olmak üzere tüm dünyada nüfus patlaması tehlikesinin yaygın şekilde tartışılması, hükümetlerin yeni politika arayışları, eylemler ve örgütlenmelerle geçti. Bu yıllarda nükleer tehlike unutulmadıysa da bir süre için nüfus tehlikesinin gölgesinde kaldı (Sarvis, 2019, pp. 37-8). Diğer bir ifadeyle nükleer bombanın yerini nüfus bombası aldı.⁸

Yer Açın! Yer Açın!

Bilimkurgu yazarı Harry Harrison’un *Yer Açın! Yer Açın!* isimli romanının 1966 yılında yayımlanması şaşırtıcı gelebilir çünkü Paul Ehrlich’in *Nüfus Bombası* kitabından iki yıl önce yayımlanmış olduğu düşünülürken zamanının nüfus sorunlarını bu kadar içselleştirmiş olması ilginçtir. 1960ların, yukarıda anlatıldığı gibi nüfus artışı sorunuyla ne kadar meşgul olduğu dikkate alındığında Harrison’un çağının sorunlarını çok iyi anlamış öngörülü bir yazar olduğu netlik kazanır.

Roman, *Soylent Green* filminin de dayandığı distopik bir öykü anlatır. Olay 1999 yılında korkulan nüfus patlamasının olduğu bir dünyada, Manhattan’da (New York) geçen bir dedektif öyküsüdür. Kitabın ve filmin konuları ve karakterleri pek çok açıdan birbirlerine benzemekle birlikte önemli farklılıklar da gösterirler. Kitabın ana kahramanı dedektifin adı filmdekinden farklı olarak Andy iken diğer önemli karakterlerin isimleri aynıdır ama kahramanların kişilikleri ve öykülerinde de önemli farklılıklar bulunmaktadır. Kitapta da bir cinayet işlenmiştir ve dedektif Andy bu cinayeti araştırmakla görevlendirilmiştir. Cinayeti işleyen kişi 18 yaşında Tayvan asıllı Billy Chung’dur ve hırsızlık yapmak için girdiği bir zengin evinde evin sahibini kazara öldürür. Öldürülen şahsın karanlık ama önemli bir kişi olması yetkililere cinayetin arkasında bir komplo olduğunu düşündürse de aslında bir komplo olmadığını okuyucu en baştan itibaren bilir. Bu karanlık şahsın düşmanları tarafından bir hesaplaşma için öldürülmüş olmasının şehirde çatışmaları yaygınlaştırabileceğinden endişe eden yetkililer suçlunun ve cinayet nedeninin ortaya çıkarılmasını isterler.

Soylent Green filmindeki dedektif Thorn’un tersine, kitaptaki dedektif Andy, yumuşak başlı ve saygılı ama Thorn gibi zeki ve çok azimli bir polistir. Kurbanın partneri Shirl ile tanıştığında veya binada çalışan diğer insanlarla karşılaştığında onlara kötü davranmaz veya yetkisini kötüye kullanıp Shirl’ü veya evin imkanlarını istismar etmeye kalkmaz. Ancak sonrasında Shirl ile birlikte kirası ödenmiş dairede yaklaşık bir ay boyunca kalır ve evin olanaklarından yararlanır. Sonrasında birbirlerine aşık olurlar ve Shirl, Andy’nin Sol ile paylaştığı küçük apartman dairesine taşınır. Diğer yandan, Andy o kadar azimli bir dedektiftir ki⁹ failin peşinden aylarca koşar ve onu sonunda ailesinin yanında ele geçirmek üzereyken istemeden öldürür. Onu öldürmesi şehrin politik yetkililerince iyi karşılanmaz ve ödül yerine ceza alır. Her iki eserde de Shirl cinayete kurban giden adamın partneri genç ve güzel bir kadındır. Her ikisinde de dedektife ilgi duyar ama sadece kitapta bu ilgisinin karşılığını alır ancak sonrasında Andy’nin cinayetin failini yakalama “saplantısı” yüzünden ihmal edildiğini düşünerek onu terk eder.

Dikkate değer asıl önemli değişiklik Sol karakterinin roman ve filmde çok farklı bir şekilde anlatılmasıdır. Her iki Sol da dedektifin ev arkadaşıdır ama kitaptaki Sol filmdeki Sol gibi dedektife yardımcı olan ve emniyet için çalışan bir “Kitap”¹⁰ değildir. Filmdeki Sol geçmişteki güzel günleri yaşamış yaşlı bir profesördür ve sürekli eski günlerin hayalini

⁸ Paul Ehrlich’in 1968’de yayımlanan *Population Bomb* (Nüfus Bombası) kitabı bunun açık ifadesidir.

⁹ Andy’nin ısrarcılığının nedeninin yetkililerin başlangıçta bu davanın çözülmesini istemelerinin olduğu düşünülebilir ancak yetkililer peşini bıraktığında da o cinayeti işleyen peşini bırakmaz.

¹⁰ Filmde Sol gibi yaşlı ve eski kaynakları okuyup anlayabilenlerden “Book” diye söz edilir.

kurarak yaşadığı günlere lanet okur; pişmanlık en belirgin duygusudur. Kitaptaki Sol da eski güzel günleri yaşamış, muhtemelen eski bir asker ya da uzun süre askerlik yapmış, yaşadığı dönemi lanetleyen ama pişmanlık yerine öfke duyan bir kişidir. Öfkesinin nedeni ise hem geçmişte hem de o gün zorunlu doğum kontrolü uygulamasına başvurulmamasıdır çünkü Sol bunun hem geçmişte hem de o gün tek çözüm yolu olduğunu düşünmektedir. Bu açıdan Paul Ehrlich gibi dönemin bilim insanlarının düşüncelerini temsil ettiği söylenebilir. Shirl ile yaptıkları iki uzun konuşmada ısrarcı bir şekilde nüfus patlamasının çözümünün doğum kontrolü yoluyla nüfus planlaması olduğunu savunur. Shirl ise inançlı bir kişi olarak ona itiraz etmeye çalışır. Sol, bir süre sonra katıldığı doğum kontrolü yanlısı kitlesel bir gösteride yaralanıp birkaç hafta sonra öldüğünde Andy ve Shirl'in daha önce Sol ile paylaştıkları tek odalı daireye, sekizincisi yolda yedi çocuklu bir aile yerleşir. Bu da adeta Sol'un öldükten sonra Shirl ve Andy'ye verdiği bir mesaj gibidir çünkü dairelerinde küçük bir nüfus patlaması meydana gelmiştir. Bu nüfus artışı, özellikle Shirl için dairede yaşamayı olanaksız hale getirir ve hem Andy'yi hem de daireyi terk ederek eski yaşantısına geri döner.

Soylent Green

Bir yeni-kara film olarak da düşünebileceğimiz *Soylent Green*'in benzerlerinden en belirgin farkı, tüm dünyada aşırı nüfus nedeniyle doğal çevrenin ve uygarlığın neredeyse tamamen çökmüş olduğu bir 2022 yılı distopyası içinde anlatılmasıdır. Ancak filmin sadece bir dedektif filmi olarak yapılmadığı vurgulanmalı. Kuşkusuz her Hollywood filmi gibi gişede başarılı olmak gibi bir hedefi olsa da nüfus artışının tehlikeleri hakkında mesaj vermek gibi bir amacının da olduğu açıktır çünkü Charlton Heston'un o yıllarda nüfus artışı ve çevre konularında hassas olduğu ve filmin gerçekleştirilmesi için uğraştığı bilinmektedir (Olszynko-Gryn & Ellis, 2018, p. 14). Ancak filmde her ne kadar korkulan nüfus bombasının patladığı bir dönem anlatılsa da bunun nedenleri ve çözüm önerilerinden söz edilmez. Ayrıca filme esas oluşturan *Yer Açın! Yer Açın!* kitabında doğum kontrolünün önemi vurgulanırken filmde bu konuya, en azından doğrudan hiç değinilmez (Olszynko-Gryn & Ellis, 2018, pp. 15, 18). Yukarıda değindiğimiz gibi bu ilgisizliğin nedeni, dönemin muhafazakâr sağ kesimlerinin doğum kontrolü düşüncesine hiç yakınlık duymamaları ve filmin yapımcılarının, yönetmeni Richard Fleischer'in ve filmin çekilmesi için çok çaba harcamış olan Charlton Heston'un da muhafazakâr kişiler olmasından kaynaklanıyor olabilir. Halkın muhafazakâr kesiminin her zaman kürtaj ve doğum kontrolü gibi konulara mesafeli olduğu bilindiği için yapımcılar burada politik bir risk görmüş olabilirler (Olszynko-Gryn & Ellis, 2018, pp. 14-5). Sonuçta bu film ticari amacı olan bir yatırımdır. Yapımcılar, kitapta yer almayan, insan bedeninden yiyecek üretilmesi fikrinde ise politik bir risk görmemiş olmalı. Böylece filmde nüfus konusunun yerini, insan bedeninin soylent protein krakerlerinin üretilmesinde kullanılması almış ve "yamyamlık" arka planda cinayet ve daha pek çok meselenin nedeni olmuştur. O dönemde insan bedeninin yiyecek olarak kullanılabilmesi konusu en çığırın felaket senaryolarında bile yer almıyordu. Öyle görünüyor ki yapımcılar riski olmayan bu eklemeyi yaparak nüfus konusunu ihmalden doğacak boşluğu bu şekilde doldurmaya çalışmışlar. Ayrıca izleyicilerin de doğum kontrolü taraftarı bir film görmek istemeyeceğini düşünmüş olabilirler. O dönemde çekilen nüfus konulu iki filmde biri olduğu düşünülürse tutumlarında haksız da olmadıkları anlaşılabilir. Bilindiği gibi, nüfus artışı tehlikesi 1960lar boyunca ve 1970lerin ilk yıllarında çok ilgi duyulan ve basında çok işlenen bir konuydu (Wilmoth & Ball, 1992). Aynı zamanda Zero Population Growth hareketinin çok sayıda üyesi vardı ve Paul Ehrlich'in *Nüfus Bombası* kitabı popüler bilimsel bir kitaptan beklenmeyecek bir şekilde çok satmıştı. Ancak belki de Hollywood yapımcıları Paul Ehrlich gibilere göre daha öngörülü olup halkın nüfus artışı meselesine gerçekten fazla ilgisi olmadığını düşünmüş olabilirler. Bilim insanlarının ve halkın nüfus sorununa ilgisini 1970lerin sonunda, farklı gerekçelerle de olsa aniden kaybetmesi yapımcıların haklı olduğu anlamına gelebilir.

Yapımcıların nüfus sorununa doğrudan değinmekten kaçınmaları hava kirliliği, doğanın tahrip olması, küresel ısınma gibi çevre sorunlarına yönelmelerine yol açmış gibi görünüyor çünkü çevre sorunları o dönemde politik olarak farklı kitlelerin ilgisini çekiyordu. *Soylent Green*'in başlangıcındaki iki buçuk dakikalık fotoğraf sekansı bu ilginin bir sonucu olmalı. Sekans öncelikle köy hayatını, arka planda daha çok doğanın güzelliğini gösteren eski fotoğraflarla başlar ve daha sonra bu fotoğraflar yerini içeriği kirlilik, çöplükler, maske takan insanlar, savaşlar, hastalıklar, fabrikalar ve kalabalık sokaklar olan büyük şehir fotoğraflarına bırakır. Bu sekans sırasında çalan müzik başlangıçta, ilk fotoğrafların içeriğine uygun şekilde daha sakin ve hoş bir ritimdeyken fotoğraflar fabrikalara ve kalabalık sokaklara doğru değişmeye başladığında daha hızlı ve rahatsız edici bir ritme ve melodiye geçiş yapar. Böylelikle yalnızca fotoğrafların değil eşlik eden müziğin de daha huzursuz edici olmasıyla izleyiciye her şeyin kötüye gittiği hissi verilir. Sekans, New York şehrinin uzaktan çekilmiş ve rengi de yosun veya küf yeşili olan bir fotoğrafın üzerinde filmin adının yazmasıyla sona erer. Ayrıca bu yeşil renk filmin adıyla da bağlantılıdır. Bu sekans izleyiciye filmin konusunun ne olduğunu, dünyanın geçmişteki halinden nasıl olup da biraz sonra anlatılacak duruma geldiğini iki buçuk dakika gibi kısa bir sürede ve sözle değil görsel olarak ve müziğin ritmiyle de destekleyerek vermeyi başarır.

Fotoğraf sekansının bitmesinden sonra başlayan filmde 2022 yılında aşırı nüfus, küresel ısınma ve çevre kirliliğinin yol açtığı kıtlık yüzünden insanlar açlıktan kırılmaktadır. *Yer Açın! Yer Açın!* romanındaki gibi filmde de dünyada olanlar Manhattan (New York) örneğiyle anlatılmaktadır. Muhtemelen tüm dünyadaki benzerleri gibi buradaki gıda üreticisi Soylent Şirketi de görünüşte okyanustaki planktonları kullanarak sentetik yiyecek üreterek açlığa çözüm bulmaya çalışmaktadır. Nüfusu 40 milyona ulaşmış New York şehrinin polis teşkilatından dedektif Thorn (Charlton Heston), yaşlı ev arkadaşı Sol (Edward G. Robinson) ile birlikte, Soylent Şirketi'nin cinayete kurban giden üst düzey yöneticilerinden William R. Simonson'un (Joseph Cotten) gizemli cinayetini araştırmakla görevlendirilir. Filmin sonunda Thorn ve Sol bu cinayetin daha büyük bir sırrı gizlemek için gerçekleştirildiğini keşfederler: Şirket, "Ev" olarak adlandırılan gönüllü ötenazi merkezlerinden alınan ölü bedenleri, sentetik yiyeceklerin (Soylent Green) üretiminde kullanılmaktadır.

Özetle, *Soylent Green* dünyasında tüm doğal çevre, iklim değişikliği ve kirlilik nedeniyle çökmüş, ulus devletler polisin ve bu durumda bile kar etmekten başka bir şey düşünmeyen şirketlerin egemen olduğu yapılara dönüşmüş, neredeyse tüm özgürlükler askıya alınmış, toplumsal eşitsizlik keskinleşmiş (zenginler lüks hayat sürerken toplumun neredeyse tamamı sokaklarda açıkta yaşamaktadır, kadınların bir kısmı zenginlerin evlerinin mobilyasına dönüşmüştür), çok ciddi bir temiz su ve gıda sıkıntısı hüküm sürmekte, sağlık sistemine erişim imkanı, en azından yoksullar için neredeyse kalmamış, eğitim tamamen bitmiştir. Kısacası Amerikalı izleyiciler açısından bakıldığında, tüketim toplumunun, bireysel özgürlüklerin ve Amerikan rüyasının sonu gelmiştir.

Zihinsel Zaman Yolculuğu

Zihinsel zaman yolculuğu filmlerde bazen başvurulan bir anlatım yöntemidir ve büyük çoğunlukla geçmişe yapılır. Gerçek zaman yolculuğundan farkı, bu yolculukta kişinin bedeni değil sadece bilinci geçmişteki kendi bedenine ya da bir başkasının bedenine geçer ve çoğunlukla o bedeni bir süre için tamamen kontrol eder. Kendi bedenine yapılan zihinsel zaman yolculuğunun en bilinen örneklerinden bazıları, *Peggy Sue Got Married* (Peggy Sue Evlendi, Francis Ford Coppola, 1986), *The Butterfly Effect* (Kelebek Etkisi, Eric Bress & J. Mackye Gruber, 2004), *Groundhog Day* (Bugün Aslında Dünyü, Harold Ramis, 1993), *Edge of Tomorrow* (Yarının Sınırında, Doug Liman, 2014), başkasının bedenine yapılan bir örnek ise *Source Code*'dur (Yaşam Şifresi, Duncan Jones, 2011). Geleceğe yapılan zihinsel zaman yolculuğu ise çok nadirdir. Bir

örneği *Next*'tir (*Sonraki, Lee Tamahori, 2007*). Bu yazıda filmlerin izleyiciler üzerindeki etkisini incelemek için başvurulan zihinsel zaman yolculuğu, filmlerdeki karakterlerin yaptığı zaman yolculuklarından değildir; filmler sayesinde izleyicilerin yaptığı zaman yolculuğudur. Bu tür zihinsel zaman yolculuğu, tüm insanların günlük hayatlarında sıkça başvurduğu ve hatta belki bazı hayvanların da gerçekleştirebildiği zihinsel bir etkinliktir.

İnsanların yaygın olarak günlük hayatlarında kullandığı bu zihinsel faaliyet için “zihinsel zaman yolculuğu” terimini kullanan ilk bilim insanı olan Tulving (1993), bu yeteneğimizin kaynağının olaysal (episodic) bellek olduğunu söylemiştir. Sonrasında da yaygın kabul gören bu görüşe göre, bu yeteneği olan kişi istediğinde geçmiş ve geleceğe yolculuk yapabilir (Tulving, 1993, p. 67). Zihinsel zaman yolculuğu yapan kişi kendisini o anda bulunduğu durumdan koparabilir ve bu sayede bu yolculuğu yapabilir (Suddendorf & Corballis, 1997). Corballis (2019, p. 6), bu yeteneğimizi şöyle tarif etmektedir: “Zihinsel olarak, kişisel bir geçmişe ve kişisel bir geleceğe yolculuk yapabiliriz, hatta belli bir zamana denk gelmeyen (‘Bir zamanlar...’) tamamen kurgusal olaylar bile yaratabiliriz.” Bu yeteneğimiz sayesinde, başkalarının ürettiği kurgusal geleceklere de seyahat edip o geleceklere bugünümüze bakarak ahlaki, ekonomik, sosyal, politik, vb. değerlendirmeler yapabilir, kendimizi ve toplumu eleştirebiliriz.

Edebiyat ve sinemada, özellikle bilim kurgu türünde, bilinçli ya da değil bu özelliğimizden istifade ediliyor olabilir. Özellikle ahlaki, politik mesaj vermeye çalışan distopik eserlerin mesajlarını bu yeteneğimizi harekete geçirerek verebilmeleri olanaklıdır. Dolayısıyla bu tür filmlerin izleyiciler üzerindeki etkisini incelerken zihinsel zaman yolculuğu düşüncesinin kullanılması yararlı olacaktır. Bu tür filmler izleyicileri kendi zamanlarından ileri bir tarihe götürürler. Böylece bu kurgusal gelecekte yaşatacakları deneyimler sayesinde izleyicilerin yaşadıkları kendi zamanlarında olanlara bu yeni deneyimlerle bakmalarını sağlamaya çalışırlar (eğer başarabilirlerse, kuşkusuz). Bu tür filmlerin tasarlanmış bir mesajının olup olmaması önemli değildir. Eğer film izleyicilere zihinsel zaman yolculuğu deneyimini yaşatabilirse ardından izleyici kaçınılmaz olarak gerçekte var olduğu zamana geri döndüğünde (yani film bittiğinde) kendi zamanında olanlara, kendi yaptıklarına deneyimce zenginleşmiş bir şekilde, adeta geleceğe/geçmişe yolculuk yapmış gibi bakabilecektir. Kuşkusuz filmde kurgulanan gelecek veya geçmiş olasılıklardan sadece biridir.¹¹

Soylent Green izleyiciye olası bir gelecekte kaybedebileceklerini, başına gelebilecek felaketleri anlatarak yaşadığı zamanda yapmakta olduklarının (aşırı üreme ve tüketim, çevrenin bozulması, vb.) gelecekte nelere yol açacağını, düşündürmeye çalışıyor.¹²

Yapımcılar izleyiciye, “daha kötü ne olabilirdi ki” dedirtmek için filme insan eti yemeyi de ekleyerek izleyicinin “insanlığımızı bile kaybedebiliriz” diye hissetmesini sağlamaya çalışıyor. Kuşkusuz zihinsel zaman yolculuğu deneyimi (eğer film bunu başarabilirse) bugünden geleceğe değil gelecekte bugüne farklı bir gözle bakmamızı sağlayan/sağlaması beklenen bir araç olduğundan, seyirciye adeta “şimdi böyle bir felaketin olduğu bir dünyada yaşıyorsunuz, eğer geçmişe dönebilseydiniz neleri değiştirmek isterdiniz” sorusu soruluyor. Oysa insanlara bugün yaşadıkları dünyada yaptıklarının gelecekte nelere yol açabileceğini bilimsel nedenselliğin akışı yönünde (yani geçmişten geleceğe doğru) anlatan *An Inconvenient Truth* (*Uygunsuz Gerçek, Davis Guggenheim, 2006*) gibi filmler farklıdır çünkü onlar, bugün yaptıklarımızın gelecekte nelere yol açabileceğini anlatarak bizde kaygı, korku, endişe gibi geleceğe yönelik duyguları harekete geçirebilirler. *Soylent Green* gibi filmler ise izleyicilere

¹¹ Gelecek söz konusu olduğunda bu daha açık olsa da geçmiş konulu filmlerde de durum aynıdır çünkü yaşanan geçmiş ile kurgulanan/anlatılan geçmiş, ne kadar gerçekçi olsa da aynı değildir. Dolayısıyla bir öykü bizi ancak olası bir geçmişe geri götürebilir.

¹² Aslında izleyiciye henüz yapmakta olduklarını, sanki onları zaten yapmış ve bu sonuçlar meydana gelmiş gibi hissettiriyor/düşündürüyor.

zihinsel zaman yolculuğu yaptırarak nedenselliğin akış yönünü tersine (yani gelecekte geçmişe) çevirirler ve böylece pişmanlık, suçluluk, üzüntü gibi geçmişe yönelik duygular da uyandırır. Bu duyguların etkisi izleyiciler üzerinde hem farklı olur hem de daha etkilidir çünkü izleyici kendisine adeta ikinci bir şans verilmiş gibi hissedebilir.

Trajik Eko-Kahraman

“Trajik kahramanlar, içlerinden gelen ve sadece onların duyduğu gizemli buyrukları yerine getirmek için kendilerini feda ederler” (Meeker, 1996, p. 161). Murray ve Heumann (2009) da bu tanımdan yola çıkarak filmin ana karakteri polis dedektifi Thorn’un bir trajik eko-kahraman olduğunu iddia ediyorlar.

Thorn ... insanları kurtarmak ve onlara bozulmamış geçmişlerini hatırlatmak için mücadele eden bir eko-kahraman olarak güç [kazanır]. Thorn bir öncüdür, açıkça çıkıp konuşmak ister ve çevresindeki herkesin ahlakını aşan bir birey olarak aynılaştırıcı güçlere direnen trajik bir kahramandır. İsmi bile (Thorn) onun dikenli bir bitki, aykırı öncülerden biri olduğunu söyler; bu tür bitkilerin “yaşam tarzı insanların başkalarında gördüklerinde en çok hayran oldukları davranışı andırır (Meeker, 1996, p. 161)” (Murray & Heumann, 2009, p. 94).

Murray ve Heumann’ın Thorn’un trajik eko-kahraman olduğu görüşü yerinde bir tespit gibi görünüyor; bu nedenle trajik kahraman konusunun biraz daha ayrıntılı olarak açıklanması Thorn’un neden ve ne tür bir trajik kahraman olduğunu daha iyi gösterecektir.

Napieralski’ye (1973) göre, paradoks trajik karakterin, dolayısıyla trajedinin vazgeçilemez bir özelliğidir.

Paradoks ... trajik karakterin kişiliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. ... [K]işiliğindeki paradoksun varlığı karakterin hatasını veya *hamartia*’sını bağışlatmaz, ona sorumluluk veya suçluluk karşısında muafiyet getirmez. Diğer taraftan paradoks, iyilik veya güç veya erdem insanı kendi yapacağı hatalara, koşulların baskısına ve başkalarının entrikalarına karşı savunmasız bırakacağını söyler. Trajik karakterin yıkımına yol açan erdeminin göz kamaştırıcı ifadesi tragedya deneyimlenen ıstırapın kaynaklarından biridir (Napieralski, 1973, p. 445).

O halde Thorn’un trajik bir kahraman olduğunu söyleyebilmek için onun kişilik özelliklerini ve bu özellikler arasında, eğer varsa başat özelliğini saptayıp bu özelliğin Thorn’u hem başarıya götüren hem de onun sonunu getiren özellik olduğunu göstermek gerekiyor.

Bu dünyaya doğmuş olduğu için bu koşullarda var olmayı öğrenmiş, bulunduğu çevreyi benimsemiş olan Thorn, durumundan şikayetçi olmaz ve Sol gibi sürekli yakınmaz. Bulduğu durumu (çevre felaketi, nüfus patlaması, vb.) kabullenmiştir, hatta küçük ahlaksızlıklar bile yapabilir; mesela öldürülmüş zengin bir adamın evinden görevlilerin ve ölen adamın metresi (“mobilyası”) Shirl’ün önünde, polis oluşuna da güvenerek bazı yiyecek ve eşyalara el koyup Shirl ile birlikte olmaktan çekinmez. Bu özellikler Thorn’da, belki de kendisinin de farkında olmadığı bir iştah olduğunu gösteriyor. Ancak Thorn’un aynı zamanda iyi özellikleri olduğu da görülüyor. Mesela Shirl ve diğer mobilya kadınlar kendi aralarında parti verirken gelip onları hırpalamaya başlayan bina sorumlusuna karşı kadınları koruduğunda, zorbalığa karşı olduğunu gösteriyor. Benzer şekilde, rahiple görüşmek için kiliseye giderken kaldırımında ölmüş annesinin yanında duran ve kimsenin ilgilenmediği bebeği yerden alıp kilisedeki görevlilere teslim ettiğinde de acıma duygusu olduğu gözleniyor. Her ne kadar yakınmalarını ciddiye almasa da Sol’a karşı tutumu sevecendir. Filmin sonuna yakın Sol’un Ev’e gideceği notunu gördüğünde de hemen onu bulmak ve durdurmak için yaralı halde oraya gider fakat geç kalmıştır. Sol’un yattığı yerden onunla konuşması ve gösterilen videolardan geçmişin ne

kadar iyi olduğunu anlaması onda pişmanlık ve üzüntü yaratır.

Aynı zamanda, filmin ikinci yarısında yukarıdan gelen emir yüzünden polis amiri dosyanın kapatılacağını söylese de o işin peşini bırakmaz. Thorn bu hakikatin peşinden gitmek zorunda olduğunu hisseder. Bu onun hakikate kuvvetle inanan bir karakteri olduğuna işaret ediyor. Ayrıca o, cesur ve kararlıdır da çünkü filmin devamında Thorn bu özellikleri sayesinde, egemen şirketin, özel merkezlerde kolaylaştırarak teşvik ettiği gönüllü ötenazilerden elde ettiği insan bedenlerini Soylent Green protein krakerlerinin üretiminde kullandığını keşfeder. Filmin sonunda ağır yaralıyken bunu polis şefine ve çevredeki kalabalığa haykırır. Sonuç olarak onun hem mevcut düzenin adamı hem de azimli ve kararlı bir polis olduğu söylenebilir.

Thorn'un yukarıda değinilen özelliklerinden en önemlisi onun hakikate bağlılığı gibi görünmektedir çünkü pek çok zorluğa ve engellemeye rağmen hakikati ortaya çıkarmak için her şeyi yapar ve bu sonunda onun ölümüne neden olur. O halde bu özellik yukarıda Napieralski'nin sözünü ettiği paradoksal özellik olabilir çünkü bu özellik Thorn'u hem iyi bir dedektif yapar hem de gözü kara bir şekilde hakikate bağlı olduğu için¹³ onun sonunu getirir. Şimdi sorulması gereken soru şudur: Thorn'un hayatını tehlikeye atmasına neden olan hakikate bağlılığı onun kişiliğinin bir özelliği midir? Eğer öyleyse bu özelliğin etkileri Thorn'un diğer yaptıklarında da görülebilmeli. Eğer değilse bu özelliğin kaynağı ne olabilir? Thorn'un film boyunca anlatılan günlük hayatında tutarlı ve sürekli bir hakikate bağlılığın izleri yoktur. Söz gelimi ev arkadaşı Sol'un sürekli eski günlerin ne kadar güzel olduğu, kendisi de dahil insanların bundan sorumlu olduğu gibi yakınmalarını hiç dikkate almaz. Oradaki hakikati¹⁴, yani bu günlere neden ve nasıl geldiğini merak etmez. Ayrıca Shirl'ün bir mobilya kız olduğunu da kabullenmiş bir şekilde davranır ve ondan yararlanmaya çalışır. Daha sonra ilgi duysa da ona mobilya demeye ve o şekilde davranmaya devam eder. Bazı kadınların bu şekilde zengin erkeklerin malı olmasını yadırgamaz. Toplumdaki diğer eşitsizliklerin nedenini de öğrenmeye çalışmaz. Kısacası yaşadığı toplumdaki yerleşik tüm normları olduğu gibi kabullenmiştir, bunların nedenlerini sorgulamayı aklına bile getirmez. Dolayısıyla Thorn'un hakikati keşfetmek ve dünyayı anlamak gibi genel bir kişilik özelliği yoktur. O sadece polislik mesleği gereği karşılaştığı gizemleri çözmeye çalışır ve bu konuda başarılı bir polistir, çünkü Thorn'a göre her vaka etraflıca araştırılmalı ve oradaki hakikat ortaya çıkarılmalıdır. Bu nedenle onun bu özelliği mesleği yoluyla edindiği, diğer bir deyişle onun bu özelliğinin mesleğinin bir özelliği, bir "erdem" olduğu söylenebilir. İyi bir polis, diğer mesleki özellikleri yanında bu özelliğe de sahip olmalıdır, çünkü mesleğin amacına (topluma hizmet etmek, vatandaşları korumak, suça engel olmak, suçluları yakalayıp adalete teslim etmek, vb.) ancak bu şekilde, hakikatin ortaya çıkarılması için uğraşarak hizmet edebilir.

İster kişisel ister mesleki olsun Thorn'un bu özelliği Aristotelesçi bir erdem olamaz çünkü Aristoteles'e (2000) göre erdemli bir kişi hiçbir özelliğe aşırılığa kaçmamalıdır; her durumda altın oran ilkesine uygun olarak davranmalıdır. Bir özellik ancak altın oran ilkesine uygunsa bir erdem olabilir. Oysaki Thorn'un hakikate bağlılığı, gerçeği ortaya çıkarma isteği gözü kara bir şekilde gerçekleşir. Mesela, Soylent Green krakerlerinin insan etinden yapılmasının gerekçelerini hiç düşünmez, bunun iyi bir amacı olabileceğini (kıtlık vardır ve insan bedeninin bu şekilde kullanılması akılcı bir politika olabilir¹⁵) düşünmez bile. Bu hakikati

¹³ Thorn'un bu "gözü karalığı" aşağıda açıklanıyor.

¹⁴ Aşağıda anlatıldığı gibi, dünyanın bu hale nasıl geldiği konusundaki hakikatten habersiz olduğu filmin sonunda ortaya çıkar. Oysaki kendilerine "Kitap" denilen yaşlı bilgilerden biri olan Sol'un ona bunu sık sık anlatmaya çalıştığı filmde açıkça görülür.

¹⁵ Ölü bedenlerin kullanılması veya Thorn'un filmin sonunda korkuyla uyardığı gibi insanların çiftliklerde üretilmesi yerine, *Yer Açın! Yer Açın!* kitabında vurgulandığı gibi doğum kontrolünün uygulanması daha akılcı bir yöntemdir ancak, yukarıda vurgulandığı gibi yapımcılar, muhtemelen politik nedenlerle nüfus konusuna doğrudan hiç değinmezler.

ortaya çıkarmaya çalışırken tedbirli de davranmaz ve herkesin dikkatini üzerine çeker. Bu nedenle Thorn, Aristoteles'in erdemli diyebileceği bir kişi değildir ama tam da *Poetika*'da kastettiği trajik bir kahramandır. Bu yorum Napieralski'nin trajik karakterlerin paradoksal özelliği iddiasına da uymaktadır. Thorn'un hakikate gözü kara bir şekilde bağlılığı onu iyi bir dedektif yaparak bu davadaki hakikati ortaya çıkarmasını sağlar ancak yeterince temkinli ve tedbirli olmadığından sonunu getirir.

Katarsis ve Epifani

Aristoteles'in (1941) *Poetika* adlı eserinde katarsis, tragedya izleyicisinin yaşadığı (ahlaki¹⁶) bir arınma deneyimidir:

O halde tragedya acıma ve korku duygularını uyandıran durumlarla ortaya çıkan ve bu duyguların katarsisini başarmaya çalışan, ciddi ve aynı zamanda ehemmiyetli, kendi içinde bütünlüğü olan, her biri için farklı kısımlarına eklenmiş zevkli aksesuarlarla, anlatı biçiminde değil dramatik biçimde dilde ifade edilen eylemlerin taklididir (Aristoteles, 1941, p. 1460).

İzleyicinin böyle bir deneyim yaşayabilmesi için trajik bir öykü ve trajik kahramanın olması gerekir; böylece izleyicinin kendini kahramanla özdeşleştirmesi için baştan çıkarılması mümkün olur (Paskov, 1983, p. 61). Trajik kahraman diğer tür kahramanlardan çok farklıdır ve karakteri hakkındaki görüşler çeşitlidir. Mesela Paskov'a göre karakterinde hem bir güç (güçlü bir yan) hem de bir kusur olabilir ve başarısı güçlü yanının, ölümcül hatası ise kusurlu yanının sonucudur. Napieralski'ye göre ise, yukarıda değinildiği gibi aynı özellik ("erdem") paradoksal olarak hem başarının hem de başarısızlığının (büyük hatanın) kaynağı olabilir. Tragedya boyunca hissedilen çelişkili duygular ve sonunda yaşanan duygusal boşalma (katarsis) ikincisinin daha doğru olabileceğini gösteriyor.

Tragedyanın etkisinin niteliğini belirleyen duygu çatışması (paradoksu) acıma ve korku duygularının izleyici veya okuyucuda yarattığı karmaşık duygusal gelgitlerden kaynaklanır. Tragedya boyunca izleyici, bir yandan trajik kahramanın acılarıyla duygudaşlık kurmaya yönelip diğer yandan da onun içinde bulunduğu tehlikeden uzak durdukça, çekilme ve itilme, yaklaşma ve uzaklaşma, özdeşleşme ve yabancılaşma deneyimleri arasında gidip gelir (Napieralski, p. 448).

Öyle görünüyor ki bu yazıda incelenen filmdeki kahraman ve izleyicinin film ve kahramanla kurduğu ilişki bu çerçeveye büyük ölçüde uymaktadır. Filmin sonunda izleyicinin deneyimlediği katarsisin ahlaki bir aydınlanmaya (epifani) da yol açtığı rahatlıkla düşünülebilir. Bu yönleriyle çevre konulu distopik filmlerin insanların çevre duyarlılığının gelişmesinde önemli bir rolü olabilir. Olası bir geleceğe götürülerek çeşitli deneyimler ve ardından ahlaki bir aydınlanma yaşayan izleyici kendi zamanına geri döndüğünde olanlara farklı bir gözle bakmaya başlayacaktır.

Nasıl ve Neden Katarsis ve Epifani?

Zihinsel zaman yolculuğu ile katarsis ve epifani ilişkisi kuşkusuz zorunlu değildir ama bu ilişki kurulabilirse öykü çok etkili bir şekilde anlatılabilir ve istenen mesaj verilebilir. Katarsis ve epifaninin yaşanabilmesi olasılığı trajik bir öykü ve kahramanın varlığıyla arttırılabilir.

Filmdeki dedektif Thorn, yukarıda gösterilmeye çalışıldığı gibi gerçek bir trajik kahraman olmaya adaydır çünkü birkaç gün gibi kısa bir sürede çok önemli bir dönüşüm geçirir. Yaşadığı koşulları kabullenmiş sıradan bir insandan geçmişte yapılmış hataları ve sonuçlarını çok açık ve hızlı bir şekilde fark etmeye başlayan bir karaktere, trajik bir kahramana dönüşür.

¹⁶ Gassner (aktaran Kruse, 1979, p. 164).

Thorn'un trajik bir kahramana dönüşümünün birkaç aşaması var. Birincisi, cinayete kurban gitmiş olan üst düzey yöneticinin evindeki zenginliğin onu etkilemesi ve bunların tadını çıkarmaya olan hevesi. (Bedensel hazlar daha sonraki ahlaki duyguların üzerinde ilerlediği bir dalga oluşturabilir.) İkincisi, el koyduğu biftek, taze sebze ve meyveyi ve kaliteli viskiyi eve götürmesi ve orada ev arkadaşı Sol ile ilk kez tatması. Daha önce bu tatları sadece yaşlı Sol'un vaazlarından dinlerken ilk kez iyi bir yaşamın nasıl olacağını kendisi deneyimler. Böylece ilk kez, Sol'un yok olup giden geçmişin güzellikleri hakkındaki bıktırıcı yakınmalarını anlamaya başlar. (Bu, bilişsel olmaktan çok duygusal bir süreçtir.) Sonrasında daha önce belki uzaktan bile görmediği çok güzel ve bakımlı Shirl ile beraber olur. (Cinayet mahalline ikinci gittiğinde Shirl ile birlikte olur çünkü artık iyi şeyler tüketmenin ne olduğunu anlamıştır ve zengin adamın mobilyası sayılan metresinin de "tadına" bakmak istiyormuş gibi görünür; sonrasında aralarında duygusal bir bağ da kurulur.)

Üçüncü deneyim ise en önemlisidir. Gönüllü intihar evinde Sol'un son anlarını paylaşırken odada muhteşem müzikler¹⁷ eşliğinde gösterilen şahane bir doğa videosu ona daha önce hiç görmediği bir dünyayı gösterir. Görüntülerin ve kuşkusuz arkadaşının ölmekte oluşunun etkisiyle Thorn ancak "Nasil bilebilirdim ki? Ben nasıl... Hayal etmem nasıl mümkün olabilirdi ki?" diye kekeleyebilir. Ve hemen ardından (izleyicinin duymadığı bir konuşmada) Sol'dan ölen insanların cesetlerinin Soylent Green protein krakerlerinin üretilmesi için kullanıldığını öğrenir. Sol'un ondan son isteği (Sol kendisi yapamaz çünkü o yaşlı ve tükenmiş bir *dramatik* karakterdir) insanların bu krakerlerin üretilmesinde kullanıldığına dair güçlü bir kanıt bulmasıdır. Burada yaşadığı birkaç dakika Thorn'da bir aydınlanmaya yol açar. Nelere sahip olmadığını gerçekten anlar. Burada izleyicinin bir aydınlanma yaşaması beklenmez çünkü izleyici zaten videoda gösterilen dünyada yaşamaktadır. Ama izleyici de Thorn'un geçirdiği dönüşüme tanık olur ve etkilenir. Thorn sonrasında üretim yapılan fabrikaya gizlice girerek her şeyi kendi gözleriyle görür.

Artık bu öğrendiği kanıtı dünya ile paylaşmak zorundadır. Şehre döndüğünde polis şefine telefonla ulaşmaya çalışır ama silahlı saldırı sonucunda yaralanır ve yakındaki kiliseye yaralı bir şekilde sığınır. Kilisedeki silahlı çatışmada rakiplerini öldürürken kendisi de ölümcül bir yara alır. Polis şefi ve sağlık personeli tarafından bulunduğu hala hayattadır. Onlara ve çevredeki kalabalığa Soylent Green'in malzemesinin insanlar olduğunu haykırır. Burası seyircinin "arınma" deneyimini (katarsis) yaşadığı, yaşaması beklenen andır.

İzleyici bu arınma deneyiminden sonra filmin başından beri heyecanla izlediği tüm gizemin çözülmesiyle oradaki hayatın nasıl olduğunu iliklerine kadar hissetmiş olur (veya olması beklenir) ve bir ahlaki aydınlanma yaşar. Bu esnada hala gelecek zaman dilimindedir ve buradan geçmişe, kendi yaşadığı zamana bakarak şunları düşünür: "Bütün bunların sorumlusu benim, bizleriz. Bunlara kötü adamlar neden olmadı. Biz, sıradan insanlar neden olduk. Bugün başımıza gelen felaketi hesaba katmadan yaşadık." İzleyici, Sol'un hissettiği gibi bir pişmanlık, suçluluk, üzüntü duyar ama Sol için artık çok geç olsa da izleyici için geç değildir çünkü ulaştığı ahlaki farkındalık sayesinde, açlık ve sefaletin olmadığı bir geleceği yaratacak farklı bir yaşam sürebilir.

Zihinsel zaman yolcuğu burada sonuca ulaşır (çünkü film bitmiştir) ve izleyici artık gelecekte değil kendi zaman diliminde ve kendisiyle baş başadır. Biraz önce yaşadığı ahlaki aydınlanmanın üzerine yüklediği ağır ahlaki sorumluluk hissiyle ait olduğu kendi zamanını düşünür. Nasıl yaşadığını. Nasıl yaşamış olması gerektiğini. Daha önemlisi bundan sonra nasıl yaşaması gerektiğini. Katarsis böyle bir sıçramanın yaşanmasına olanak veren güçlü bir deneyim, çok güçlü duygusal bir dalgadır.

¹⁷Çaykovski'nin *Patetik Senfonisi*, Beethoven'in *Pastoral Senfonisi* ve Grieg'in *Peer Gynt Süiti*.

Günlük sıradan hayatlarında insanların böyle dönüştürücü deneyimler yaşaması olanaksız değilse de çok enderdir. Bizi hem içine çeken hem de bir mesafeden bakmamızı sağlayan filmler, duygusal boşalımdan ussal bir farkındalığa geçişi olanaklı kılarlar.

Sonuç

Paul R. Ehrlich *Nüfus Bombası* kitabında, bilimsel olarak yıllardır bildiği nüfus patlaması tehdidini, ancak ailesiyle Delhi’de bir gece geçirdikten sonra iliklerine kadar hissettiğini belirtmiştir (Ehrlich, 1978, p. 1). Ehrlich’in gerçek hayatta yaptığı gibi, Sol karakterinin her fırsatta çevresindekilere sürekli nüfus sorununun doğal veya yapay doğum kontrolü olmamasından kaynaklandığını anlattığı *Yer Açın! Yer Açın!* romanı dönemin sorununu çok daha gerçekçi bir şekilde resmeder; ancak insan eti yenmesi konusunu ekleyerek *Soylent Green*’in Ehrlich’in *duygularını* daha iyi anlattığı düşünülebilir. Başarılı bir dedektif filmi olmasa da çarpıcı distopik öyküsünü trajik bir eko-kahraman etrafında kurması, *Soylent Green*’i kült bir çevreci film yapmıştır. “*Soylent Green is people*” hala tüyler ürperten bir gizemin ifşasının unutulmaz ifadesidir. Öyle görünüyor ki filmin başarısının sırrı, zihinsel zaman yolculuğu yaptırdığı izleyicileri katartık bir deneyim yaşatarak gelecek için yarattıkları tehlike konusunda aydınlatmasındadır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti:

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

Aristotle (1941). *Poetics* (I. Bywater, Çev., R. McKeon, Ed. *The Basic Works of Aristotle*) içinde. New York: Random House.

Aristotle (2000). *Nicomachean Ethics* (R. Crisp, Çev. & Ed.). New York: Cambridge University Press.

Beck, R. & Kolankiewicz, L. (2000). The Environmental Movement’s Retreat from Advocating U.S. Population Stabilization (1970-1998): A First Draft of History. *Journal of Policy History*, 12(1), 123-156.

Brereton, P. (2016). *Environmental Ethics and Film*. London: Routledge.

Corballis, M. C. (2019). Language, Memory, and Mental Time Travel: An Evolutionary Perspective. *Frontiers in Human Neuroscience*, 13:217, 5-13. doi: 10.3389/fnhum.2019.00217

Ehrlich, P. R. (1978). *The Population Bomb* (Revised Ed.). New York: Ballantine Books.

Hardin, G. (1968). The Tragedy of the Commons. *Science*, 162 (3859), 1243-1248.

Hardin, G. (1974). Living on a Lifeboat. *Bioscience*, 24(10), 561-568.

Harrison, H. (1996). *Yer Açın! Yer Açın!* İstanbul: Metis Yayınları.

Kruse, N. W. (1979). The Process of Aristotelian Catharsis: A Reidentification. *Theatre Journal*, 31(2), 162-171.

Meeker, Joseph W. (1996). The Comic Mode. C. Glotfelty & H. Fromm (Ed.), *The Eco-criticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (pp. 155-169) içinde. Athens: University of Georgia Press.

Murray, R. L. & Heumann, J. K. (2009). *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*. Albany: State University of New York Press.

Napieralski, E. A. (1973). The Tragic Knot: Paradox in the Experience of Tragedy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31(4), 441-449.

Olszynko-Gryn, J. & Ellis, P. (2018). Malthus at the Movies: Science, Cinema, and Activism around *Z.P.G.* and *Soylent Green*. *Cinema Journal*, 58(1), 47-69. doi:10.1353/cj.2018.0070

Paskov, A. (1983). What is Aesthetic Catharsis? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42(1), 59-68.

Robertson, T. (2012). *The Malthusian Moment*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Sarvis, W. (2019). *Embracing Philanthropic Environmentalism: The Grand Responsibility of Stewardship*. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Suddendorf, T. & Corballis, M. C. (1997). Mental time travel and the evolution of the human mind. *Genetic, Social, and General Psychology Monographs*, 123(2), 133-167.

Tulving, E. (1993). What is episodic memory? *Current Directions in Psychological Science*, 2, 67-70.

Wilmoth, J. R. & Ball, P. (1992). The Population Debate in American Popular Magazines, 1946-90. *Population and Development Review*, 18(4), 631-668.

Filmler

Albert, T. & Ramis, H. (Yapımcı), & Ramis, H. (Yönetmen). (1993). *Groundhog Day* [Sinema Filmi]. ABD: Columbia Pictures.

Cage, N., Garner, T., Golightly, N., King, G. & Schmidt, A (Yapımcı), & Lee T. (Yönetmen). (2007). *Next* [Sinema Filmi]: ABD: Paramount Pictures.

David, L., Bender, L. & Burns, S. Z. (Yapımcı), & Guggenheim, D. (Yönetmen). (2006) *An Inconvenient Truth* [Belgesel Film]. ABD: Paramount Vantage.

De Fellitta, F., Ehrlich, M. S. & Madigan, T. (Yapımcı), & Campus, M. (Yönetmen). (1972). *Z.P.G* [Sinema Filmi]. Danimarka-ABD: Legend Films.

Gordon, M., Wynn, J., & Rousselett, P. (Yapımcı), & Jones, D. (Yönetmen). (2011). *Source Code* [Sinema Filmi]. ABD-Fransa: Summit Entertainment.

Gurian, P. R. (Yapımcı), & Coppola, F. F. (Yönetmen). (1986). *Peggy Sue Got Married* [Sinema Filmi]. ABD: Tristar Pictures.

Kramer, S. (Yapımcı & Yönetmen). (1959). *On the Beach* [Sinema Filmi]. ABD: United Artists.

Kubrick, S. (Yapımcı & Yönetmen). (1964). *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* [Sinema Filmi]. ABD: Columbia Pictures.

Rhulen, A., Bender, C., Kutcher, A., Spink, J.C & Dix A.J. (Yapımcı), & Bress, E. & Gruber, J. M. (2004). *The Butterfly Effect* [Sinema Filmi]. ABD: New Line Cinema.

Seltzer, W. & Thacher, R. (Yapımcı), & Fleischer, R. (Yönetmen). (1973). *Soylent Green* [Sinema Filmi]. ABD: MGM.

Stoff, E., Lassally, T., Silver, J., Jacobs, G. & Hoffs, J. (Yapımcı), & Liman, D. (Yönetmen). (2014). *Edge of Tomorrow* [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros. Pictures.

-Research Article-

A Reading Attempt On The Relationship of Film and Dream Experience: The Secret Face

Hazal Orhan*

Abstract

Classically defined films, which adopt the logic of daily life and proceed in a linear line, try to give the audience a kind of "real life" experience, while the films that go beyond the usual system and exceed the time-space boundaries comprehend the audience with a dream-like experience. The aim of this study is to investigate dreams in cinema by examining them structurally, formally and aesthetically. In this direction, firstly, the facts of bast az-zaman and tayy al-makan in Sufism is used in order to put the concepts of time and space on a basis. The effect of time use in cinema on creating dream experience is investigated through Gilles Deleuze's concept of time-image and Yvette Biro's situations defined as moments of turbulence in cinema. After the relationship between film and dream experience is grounded on a basis through time and space, in order to shed light on the further stages, the relationship of dreams with reality and unreality is emphasized and the projection of this relationship in cinema is investigated. In this context, the thoughts of the German philosopher Thorsten-Botz Bormstein, who made detailed studies on films and dreams, is included. A reading attempt was made by analyzing the relationship between film and dream experience through Ömer Kavur's The Secret Face (1990) film, which has a unique dream language.

Keywords: *Dream in Cinema, Time, Space, The Secret Face*

*This study is derived from the master thesis that is prepared for the Dokuz Eylül University Institute of Fine Arts, Izmir, Turkey.

E-mail: hazal_orhon@hotmail.com

ORCID : 0000-0003-1860-1480

DOI: 10.31122/sinefilozofi.888411

Orhan, H (2021). A Reading Attempt On The Relationship of Film and Dream Experience: The Secret Face. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 427-441. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.888411>

Received: 28.02.2021

Accepted: 20.06.2021

-Araştırma Makalesi-

Film ve Rüya Deneyimi İlişkisi Üzerine Bir Okuma Denemesi: Gizli Yüz

Hazal Orhan*

Özet

Gündelik hayatın mantığını benimseyerek lineer bir çizgide ilerleyen klasik tanımlı filmler, seyirciye bir tür "gerçek hayat" deneyimi yaşatmaya çalışırken, alışılmış dizgenin dışında kalan ve zaman-mekan sınırlarını aşan filmler ise seyirciyi rüya benzeri bir deneyimle kavrar. Bu çalışmanın amacı, rüyaları yapısal, biçimsel ve estetik olarak inceleyerek sinemadaki karşılığını araştırmaktır. Bu doğrultuda öncelikli olarak rüyalarda zaman ve mekan kavramlarını bir temele oturtabilmek adına tasavvuftaki bast az-zaman ve tayy al-makan olgularından yararlanılmıştır. Gilles Deleuze'ün zaman-imege kavramı ve Yvette Biro'nun sinemada türbülans anları olarak tanımladığı durumlar aracılığıyla sinemada zaman kullanımının rüya deneyimi yaratma üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Film ve rüya deneyimi ilişkisi, zaman ve mekan üzerinden bir temele oturtulduktan sonra, ilerleyen aşamalara ışık tutabilmek adına rüyaların gerçeklik ve gerçektışılık ile olan ilişkisi üzerinde durulmuştur ve bu ilişkinin sinemadaki izdüşümü araştırılmıştır. Bu bağlamda, filmler ve rüyalar üzerine detaylı çalışmalar yapan Alman filozof Thorsten-Botz Bornstein'in düşüncelerinden yararlanılmıştır. Film ve rüya deneyimi ilişkisi kendine has bir rüya dili olan Ömer Kavur'un Gizli Yüz (1990) filmi üzerinden değerlendirilerek bir okuma denemesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinemada Rüya, Zaman, Mekan, Gizli Yüz

*Bu çalışma, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü için hazırlanan yüksek lisans tezinden türetilmiştir. İzmir, Türkiye.

E-mail: hazal_orhon@hotmail.com

ORCID : 0000-0003-1860-1480

DOI: 10.31122/sinefilozofi.888411

Orhan, H (2021). A Reading Attempt On The Relationship of Film and Dream Experience: The Secret Face. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 427-441. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.888411>

Geliş Tarihi : 28.02.2021

Kabul Tarihi : 20.06.2021

Introduction

Film and dream experience always show similarity to each other. The movie theater that darkened as the film begins resembles the sleeping mind. Everything around darkens and the audience focuses only on the images on the screen. The only thing that is real at that moment, and even exist at that moment, are the images on the screen. Those images on the screen remind us dreams. From the moment we fall asleep, like the movie theater that turns into darkness, our mind also turns dark and our perceptions of the physical universe are closed. We switch to the reality of images, the universe of dreams. According to Louis Bunuel who is representative of surrealist cinema “a film is like an involuntary imitation of a dream” (Lippard, 1971, p.102). However, the relationship between film and dream experience can go much deeper than that. The film itself can resemble dreams in terms of structure, style and aesthetics. Thus, it gives the audience a dream-like experience. In order for a film to resemble a dream in this way, it must adopt the inner logic of the dream (Bornstein, 2011, p.176). Dreams have their own rhythm and logic. They have their own perception of time and space. Time has a fluid and flexible form in dreams. And space is movable and acentric. Since films can reconstruct time, space, atmosphere, characters and most importantly reality, by their nature, they can create their own universe just like in dreams. For a film to adopt the inner logic of the dream, it must first adopt the perception of time and space in dreams. Thorsten Botz-Bornstein underlines in his book *Films and Dreams* that in films, dream is a matter of time and space. So, the concepts of time and space are the main factors that carry the relationship between film and dream experience forward.

In addition to the concepts of time and space, another factor that constitutes the inner logic of dreams is the situation of reality or unreality in dreams. According to Bornstein, dreams represent neither the truth nor the unreal. Dreams exist in a realm of improbability between real and unreal (2011, p.12). This situation in dreams causes a kind of uncertainty; the uncertainty of the truth. So, when this kind of uncertainty prevails in a film; when reality and unreality become indistinguishable in the film, this situation deepens the relationship between film and dream experience.

In this study, the relationship between film and dream experience and the stages of this relationship will be analyzed. In this context, first of all, the inner logic of dreams and its equivalent in cinema will be examined. In this direction, the projection of the concepts of time and space, which undergo changes in dreams, on cinema will be investigated. Accordingly, the facts of *bast az-zaman* and *tayy al-makan* in Sufism and Gilles Deleuze’s concept of time-image will be used. Yvette Biro’s book *Turbulence and Flow in Film* will be used to investigate the effect of using time in cinema on creating dream experience. In order to shed light on the progressive stages of the relationship between film and dream experience, the relationship of dreams with reality and unreality will be discussed and the equivalent of this relationship in cinema will be investigated. In this context, Bornstein’s thoughts will be included. The relationship between film and dream experience will be evaluated through *Gizli Yüz* (The Secret Face, Ömer Kavur, 1990) and a reading attempt will be made.

Time and Space in Dream

Unlike daytime life, time doesn’t proceed on a linear line in nighttime life where dreams happen. Being in a dream is like being inside the time machine. A person who is in a dream can travel to any stages of their life, and even, she/he may travel to the years she/he hasn’t lived yet. Moreover, in dreams, it is possible to stop the time and make it eternal. In the universe of dream, present time begins to exist inside of the past and the future, instead of existing after the past and before the future. For example, a person who is in a dream, can find herself/himself in a traumatic memory that happens in the past and may experience it again

and again. Apart from that, she/he can experience the things 'at the present time' that she/he is afraid of coming true in the future. All of the theories about dreams contain discourses about the concept of time that undergoes a change in dreams¹. The laws of time -which are valid in daytime life- lose their validity in dreams. Time has flexible structure and cyclic form in dreams. Thereby, past, present and future don't have a chronological structure in dreams; these three time periods appear intertwined in dreams. Additionally, an event which takes ten hours in daytime life can be experienced in twenty seconds in dreams. In Sufism, there is a term about these situations which is *bast az-zaman*. In the *Dictionary of Sufism Terms*, *bast az-zaman* is defined as "creating time within the time, fitting long period into the short period" and it is specified that this is a situation frequently happens in dreams (Uludağ, 2012, p.67).

The laws of space also lose their validity in dreams as in time. Space loses its static feature and gains mobility in dreams. Therefore, there is also an intertwined situation for space. Since the space isn't stable anymore, it could be anywhere and spaces in different places may become close to each other. That is to say, distance loses its meaning in dreams. For example, in a dream, a person can travel between places within seconds or a person can see exactly the same place in different countries. In Sufism, there is - also a term about the situation for shortening or disappearing of the distance between places in dreams, which is *tayy al-makan*. *Tayy al-makan* is defined as "the miracle that occurs by means of folding of space, shortening the distance; flying" (Uludağ, 2012, p.345). The facts of *bast az-zaman* and *tayy al-makan* are very important for dreams. In a sense, they are the most important factors that make a dream a 'dream'.

As in dreams, the laws of time and space also lose their validity in cinema. A film can easily destroy the distance between places and change the form of time due to its structure. That's why, the perception of time and space in cinema is quite similar to the perception of time and space in dreams. The audience can witness five or six years of life story by watching two- or three-hour films in the cinema. Besides, as said before, there is no such thing as 'distance' between places in cinema. So, when we think about it from this point of view, we can understand that the facts of *bast az-zaman* and *tayy al-makan* are also very important for cinema. When it comes to the viewing experience in cinema, the time perceived by the audience differs from the flow of time in reality. And this situation gives a different rhythm and order to the cinema. Biro explains this situation as follows:

"The series of moving images, as suggested by the original definition, creates an independent system using bits of events broken into distinct images. Eventually, the time of reception and narration don't automatically coincide, for through the concentration and extension of time the moments of intensity create different emotional effects." (2011, p.51).

As it is understood, when the perception of time and space are changed or destroyed, it causes a dream-like experience in a film. So, it can be said that this situation is the first stage of the relationship between film and dream experience.

Cinema tries to imitate the real life. Because this is what the audience expects from a film; she/he wants to watch the events as if they are happening in a real life. Therefore, the events in the film are told in a logical order and within a logic frame.

And the classical narrative cinema -which is the body of the cinema industry- is based

¹ Sigmund Freud specifies that the most important feature of dreams is being timeless (2000, p.142). He says that desires should surpass the time to be satisfied. According to him, dreams carry us to the future in order to satisfy the desires (Freud, 1998b, p.739). On the other hand, Carl Gustav Jung argues that the dreams can contain some information about future but also can take us to the past times. So, to him, it is possible to travel through time by means of dreams (Jung, 2009, p.33). And lastly, Sufis, who give particular importance to the dreams, believe that the time in dreams involves all of the times in the past and future (Schimmel, 2005, pp.34-35).

on this logic that is valid in daytime life. However, when a film follows the intertwined and complex structure of dreams, it ceases to be a classic narrative. So, we can talk about two different narrative structure in cinema. Deleuze reveals the concepts of movement-image and time-image to explain these two different narrative structures that cinema has. In classical narrative cinema that is based on movement image, the rules of time and space are valid. Therefore, everything progresses within logical and causal relationships. In modern narrative cinema that is based on time image, the discontinuity dominates the flow of the narrative because the images move independently from each other. That's why, there are no causal and logical connections in time image because the time aforementioned can't be explained by means of sequence (Deleuze, 1989, pp.126-128). When Deleuze reveals the time-image concept he takes Henri Bergson's conception of time as a starting point. Bergson assumes that there are two different forms of time; the time outside of us and the time inside of us. The time outside of us is a measurable homogeneous time. And the time inside of us is a heterogeneous time that belongs to consciousness. Since Bergson argues that people don't live within the time, but time lives within the people; he approves the time that is valid in our inner world is the real time. According to Bergson, the past never gets lost because it continues its existence in the memory. Hereby, inner time doesn't proceed on a straight line because the moments of the past can be transmitted to the present time through memory (Bergson, 1997, pp.9-10). As can be understood from here, according to Bergson's conception of time, past, present, and future don't have any distinct boundaries. He treats time holistically and argues that the events proceed simultaneously. Deleuze also supports this argument and says that the moment that is called "now" changes constantly because without a chronological order past, present and future are lived at the same time (1989, pp.81-82)².

Deleuze's conception of time-image provides a frame for understanding the formal similarities between the films and dreams. When the flow of time is disrupted in cinema, classical narrative structure is destroyed and the films that go out of this narrative structure don't emerge as a copy of real life but a copy of dreams. So when viewed from this aspect, temporal breaks in a film is a very important factor that brings the film closer to the dream experience. However, the relationship between the films and dreams are much deeper than that. Bornstein argues that time should start living within the film to give the audience a dream-like experience. That means, the film should maintain its existence in "dream time" (2011, pp.27-28). Similarly, Biro, supports the idea that time should break the straight flow of the film otherwise the existence of time can't be felt. According to her, time should be free to do that. It should be cut, deviate, stop and repeat in order to not just pass by but to be felt (Biro, 2011, p.42). In that case, it can be said that except for structural disruption of chronological flow in the films, aesthetic and formal change of time also prepare the ground for dream reality in cinema. In other words, the situations like expansion and pause -which cause deeper and comprehensive feeling of time- interrupt the flow of the film and increase the dream quality. Hereby, the film experience turns into a dream-like experience.

Biro explains some situations that cause interruption of time flow in the films. She defines the moments where these situations occur in films as moments when turbulence occurs³. One of the situations that creates the turbulence moment is going out of subject in films that Biro calls "detours". According to Biro, extraneous matters which are useless and have no connection to the subject of the film opens a rift in the middle of time that flows in the film. And thus, the audience feels that time has stopped or reached eternity.

² In addition to that, based on the fact of *bast az-zaman*, it can be said that there is an also similar understanding of time in Sufism. In other words, actually Deleuze's concept of time-image overlaps with the fact of *bast az-zaman*. In the context of the time-image concept, past time also can be created within the present time. Or any other time period can be created in different time periods as in the fact of *bast az-zaman*.

³ In this study, only the turbulence moments related to the article are discussed. For more see Yvette Biro's book *Turbulence and Flow in Film*.

According to her, this situation creates a meaningful and rich atmosphere in the film (Biro, 2011, p.88)⁴. Another example of detour is when the character deviates from the path she/he is on. This deviation can be both physical and spiritual. For instance, the character deflects from her/his original, "standard" path and encounters an extraneous matter "such as an object, the unexpected appearance of a person or a change in the natural environment" (Biro, 2011, p.90). Tim Burton's *Alice in Wonderland* (2010) is the most well-known example of this situation. Alice follows the white rabbit and suddenly finds herself in an amazingly different world, in a wonder land. The natural environment and the surroundings of her completely change and she switches to another reality. In case of spiritual deviation from the path, the protagonist is forced to turn inward by means of the events she/he lives through. For example, when the character is under the pressure of associations or suddenly dives into the memories, she/he experiences a spiritual breakpoint and her/his emotions totally changes. As a result, the continuity of the plot is disrupted and that's why the flow of time is interrupted (Biro, 2011, pp.90-91).

The "moments of silence" in films is another situation that creates the moment of turbulence. Biro argues that emotions usually can't reach the verbal stage of expression. That is to say, it is difficult to express the emotions through words, but instead, body language such as mimics or hand and arm movements can express emotions in a deeper way. And when words are silent but body talks, spiritual attention rises. Furthermore, deep silence produces considerable intensity, and by doing that, shapes the audience's temporal experience. In this way, the audience goes out of time and space and becomes eternal inside the scene she/he watches. And this feeling of eternity causes disruption of the time flow (2011, p.141). Besides, Biro specifies that in the absence of human speech, all other sounds around come from a deeper place than usual (2011, p.144). This situation conduces to deeper and more intense experience of present time. So, in a way, the moments of silence take the audience to another dimension where the perceptions are clearer. That's why, as Bornstein mentions, filmic image which is free of words becomes very similar to the dreams (2011, p.72). Additionally, Biro draws attention that moments of silence in the films aren't just about less dialogues. According to her, sometimes silence in the films covers a central place and spreads a frequency that is felt throughout the entire film (Biro, 2011, p.141)⁵. This kind of silence frequently seen in the films of Tarkovsky, Bergman, Bresson and Angelopoulos and change the perception of time a lot.

Repetition is another situation that creates the moment of turbulence in the films. Repetition occurs through digression and causes interruption to the film. And thus, it also conduces a pause in time. In other words, repeating scenes or specific objects that appear again and again suspend the narrative through breaking the linearity of time (Biro, 2011, pp.147-150). As nothing repeats in life, dreams are fundamentally subject to repetitions. Since time is cyclic in dreams and space gains mobility, any repetition of memories or places is possible. So, when repetitions occur in films, it means that time and space become free as they are in dreams. As a matter of fact, Biro mentions that repetition refers to temporal and spatial movement (2011, p.148). Based on this, it can be said that repetitions that occur in the film increase dream quality of the film.

When Biro speaks of the turbulence moments, she highlights that the closure of the film also has an important effect on the perception of time. She argues that the closure has an obligation to tidy up the whole narration. That's why it is important how the film ends and with what

⁴ Biro explains an impressive scene from Federico Fellini's *Amarcord* (1973) as an example of detour: "One of the most magical episodes in Fellini's *Amarcord* is when, in a mythic fog, the startled small boy enveloped in his cloak and hood unexpectedly encounters an ox that disappears into nothingness as suddenly as it has materialized" (Biro, 2011, p.88). In this kind of scenes, time slows down, even almost stops, and leave the audience alone with that unexpected encounter (Biro, 2011, p.89). So, in a way, time is suspended during these scenes.

⁵ Tarkovsky proposes the concept of time-pressure to describe this situation: "The consistency of the time that runs through the shot, its intensity or 'sloppiness', could be called time-pressure" (Tarkovsky, 2007, p.105).

thoughts it leaves the audience alone. She mentions that there are many different closures which change the time perception in a different way. For example, there is an open ending where the film ends unresolved. That means, the film ends but the uncertainty remains. According to Biro, with this kind of closure, sometimes the audience enters an abstract dimension of time by the way the film ends and feels that the story in the film will continue forever (Biro, 2011, pp.222-225). Another way for closure is retardation or delay in films. In this kind of closure, present time is expanded and thus it is avoided from a rapid ending. For instance, Arthur Penn's choice of slow motion in the final scene of *Bonnie and Clyde* (1967) serves a certain retardation and delay. Penn raises the death of the main characters to a mythical climax. So, in a way, Penn delays the ending of the film by stopping the time (Biro, 2011, p.226). There is also another closure where the last scene gets frozen in time and continues its existence forever. Ridley Scott's film *Thelma and Louise* (1991) is an excellent example for that. In Biro's words, "the image of the car running into the abyss gets frozen in time; it keeps hovering forever between earth and sky" (2011, p.231). Lastly, at the end of some films, the film returns to where it started. But even if it returns to where it started, everything has changed now. On the one hand, it will continue where it left off. This is actually a kind of vicious circle and such endings like that disrupt the linearity of time in the film (Biro, 2011, pp.240-242). This kind of closures remind the audience that time repeats itself. Because as known, history is repetitive.

Reality or Unreality in Dream

Dreams don't create a reality for themselves through stylizing the reality of waking life; "what makes a dream a 'dream' is the indistinguishable seem of the reality and unreality" (Bornstein, 2011, p.13). Since dreams occur contrary to accustomed logic order, they are qualified as unreal, illogical, or absurd⁶. However, while all these 'illogical' things are happening, none of them is illogical for the person who has the dream. Since the person who is having a dream isn't aware of the fact that she/he is in a dream, everything that's happening at that moment is normal and ordinary for her/him. So, dreams aren't fake or absurd in their own logic. As Bornstein frequently underlines, dreams exist somewhere between abstraction and concreteness. According to him, dreams don't represent the truth but give a world experience by experiencing the images in its content (2011, pp.12-13). This is very important for the relationship between dreams and films because when a film gives an experience like that, it actually gives an experience as dreams give. But it isn't easy to make that happen. When Christian Metz mentions the basic difference between cinema and dream, he underlines that: "The dreamer doesn't usually know she/he is dreaming but the film audience knows she/he is in the cinema" (1976, p.75). Therefore, the director's job is much more difficult than the one who dreams. The director should turn the universe of cinema into the reality of the audience. And the audience should forget that she/he is watching a film to be included in that reality. To do that, the director creates a reality by going beyond the limits of time and space and dissolves every items -that is processed in that reality- into film very well, thus all of these irrational events feels quite normal and ordinary to the audience. The director creates a perception of reality and in the context of that reality the audience believes the possibility of everything that's happening at that moment. Just like in dreams.

As mentioned above, when the time starts living within the film, it becomes flexible and fluid, just like in dreams. However, this form of time conduces to a state of uncertainty for a person who lives in a linear reality. When there is a situation where the concepts of time and space that are valid in daytime life aren't valid anymore, the person can't put the events into the patterns she/he used to. That's why that kind of events contains uncertainty for them.

⁶ Jung explains that it is the consciousness that qualifies dreams in this way. It is difficult to understand the symbolism in the dreams for modern person. Because there are some equalizations in dreams that are far from modern person. As modern humans, we find it difficult to understand dreams because we have so little information about the nature and needs of a human soul (Jung, 2001, p.187).

In other words, when the time doesn't flow chronologically, the mind that is looking for the beginning, the end and the middle of the story finds itself in an uncertainty. This is exactly what Bornstein means about indistinguishable state of reality and unreality. If the director can keep such a state of uncertainty alive throughout the film and also ensure that the audience doesn't question or find strange that uncertainty, then the director can produce a film that maintain its existence in dream time.

On the other hand, Tarkovsky, as a successful director who gives the audience a dream experience with his films, argues that each plan should have its own time for a film to live in dream time. And he answers the question of how the time of the plan can be sensed as follows:

"It becomes tangible when you sense something significant, truthful, going on beyond the events on the screen; when you realise, quite consciously, that what you see in the frame isn't limited to its visual depiction, but is a pointer to something stretching out beyond the frame and to infinity; a pointer to life. Like the infinity of the image which we talked of earlier, a film is bigger than it is – at least, if it is a real film. And it always turns out to have more thought, more ideas, than were consciously put there by its author. Just as life, constantly moving and changing, allows everyone to interpret and feel each separate moment in his own way, so too a real picture, faithfully recording on film the time which flows on beyond the edges of the frame, lives within time if time lives within it; this two-way process is a determining factor of cinema" (2007, p.105).

To summarize, we can say that how the time is experienced plays an important role in the relationship between film and dream experience. And as mentioned above, the state of uncertainty in the films takes the audience out of the reality of a 'definite' world which has limits and takes them to the universe of dreams. In this way, the experience of the audience turns into a dream-like experience.

Dream Experience and The Secret Face

Plot of the Film

The Secret Face (1990) directed by Ömer Kavur is about the quest and inner journey of a young photographer. One day, the young photographer meets a mysterious woman. The mysterious woman asks the photographer to bring her all the photos he took in the taverns. The young photographer takes the photos to the woman every morning. The mysterious woman says him that she is looking for a face that tells a story. One morning she finds the face she is looking for. It turns out that the face she is looking for belongs to an old watchmaker. The day after, both the woman and the watchmaker man in the photograph disappear. So, the photographer's life changes, he devotes himself to solve the secret of this mysterious disappearance.

The use of Time and Space in the Film

The Secret Face is a timeless and spaceless film. That means time and space are uncertain in the film. The towns in the film appear nameless; places are named as City of Cities, City of the Dead, City of the Weirds and City of Hearts. It is only stated that the City of Cities is Istanbul, where the film starts. It isn't clear where the other places are. That means, these places aren't stable and can be anywhere on earth. Similarly, it is uncertain when the film took place. Rıza Kıracı, who has studies on Turkish cinema, mentions that the story in *The Secret Face* is told as if it is "happening in any space of time" (2008, p.111). Besides, the characters in the film have no names. The characters are named like the photographer, the mysterious woman, the watchmaker, waterworks officer and the helpmate. The film has a mystical understanding and therefore the basics of the film are based on uncertainty. There is also cyclic understanding of

time in the film. Characters experience exactly the same events over and over in different times and places. Time doesn't flow linearly as in daytime life and space has no boundaries in the film. So, the structure of the film sets the ground for the creation of dream reality.

The Situations that Disrupt the Flow of Time in the Film

There are many repetitions in the film, and they all occur in a different way. For instance, there is tall and bare trees accompanying the photographer's quest throughout the film. Wherever the photographer goes, he encounters these tall bare trees. These trees appear as a representation of cyclic time and strengthen the mystical atmosphere of the film. Mircea Eliade explains the symbolic meaning of the tree as follows: "The basic meaning of the tree symbol in mythology and religions is related to the periodic and endless renewal, recreation, 'the source of life and youth', ideas based on immortality and absolute truth" (2017, p.18). As can be understood from here, the trees that appear as a symbolic metaphor emphasize that the quest in the film (the quest of the absolute) will never end. It states that humanity is cyclically -and always- looking for the same thing. So, in a way, the trees symbolize that the history is repetitive. Additionally, when the photographer started telling his story at the very beginning of the film, he says that: "Whenever they ask to tell a story, I think of trees, the trees in my dream". Therefore, the trees also appear as a representation of the photographer's dream world.

Another example of the repetition in the film is that the street where the watchmaker's shop in the City of Cities is the same as the street with the watchmaker's shop in the City of Hearts. The way the streets lie and the location of watchmaker shops in the streets is exactly the same. And even more, the music poster hanging on the street in the City of Cities, the balls hanging on the outside of the grocery store, the girl playing hopscotch on the street and the traffic sign which fallen to the ground are exactly exist in the street of watchmaker in the City of Hearts. When the photographer went to the street of watchmaker in the City of Cities to follow the watchmaker with the woman, all that he sees here he sees there too. This situation gives the audience the feeling of having the same dream twice. When the photographer recognizes all the similarities, he is quite surprised, and then he continues looking around like he is hypnotized. The photographer continues walking with an attitude trying to perceive where he is. And as he continues to walk, he continues to see other similarities. He sees the blue car of the mysterious woman stands in the same corner just like in the City of Cities. After that, the events start repeating. The photographer does the same as he did in the City of Cities; he sits in the car and touches the amulet; and just then, the junkman walks through the street shouting as in the City of Cities. Even the order of the events is the same. Then, the photographer sees the mysterious woman from behind. Since the reason why the photographer is in the City of Hearts is to find the woman, this is a huge moment for him. So, he starts following her like in a dream. The mysterious woman meets the watchmaker (Rutkay Aziz), but as the red truck passes, the photographer loses them. There is also a situation of repetition here. When the photographer and the mysterious woman follow the watchmaker in the City of Cities, they lose track of the watchmaker as the red truck passes. So just like that day, with the red truck passing the photographer loses track of the woman and the watchmaker. Then, the photographer runs quickly in the streets to find them. After a while he stops in a street to rest. And in that street, there is this girl again who plays hopscotch and the same balls hanging on the outside of the grocery store. So, he lives the same moment again. As it seems, there are many repetitions here. The objects, the events and the places repeat themselves. In fact, by excluding some minor changes we can say that this whole scene in the City of Hearts is a repetition of the scene in the City of Cities. All of these repetitions change the perception of time in the film. Every time something -an event or an object- repeats, time stops and starts expanding. As Biro mentions repetitions suspend the narrative by disrupting the flow of time (Biro, 2011, p.148). The film creates a cyclic time with the use of repeating scenes and thus immerses the audience

in a dream universe. According to Şükran Kuyucak Esen -who has comprehensive studies about Ömer Kavur's cinema- Kavur presents cyclic time to the audience in a cinematographic manner through these repetitions in the film:

By means of the repeating scenes in the film, past time is created within the present time. Everything the photographer sees in the street of watchmaker in *City of Hearts*, and every event which happens on that street belongs to the past. The photographer has actually experienced everything he lived on that street before. So, when he experiences exactly the same things again, that means the recreation of past time. That is to say, the fact of *bast az-zaman* takes place here. If we recall, Deleuze explains this situation in the context of time-image concept. Since there isn't any chronological order in the concept of time image, the past time can be intertwined with the present time and they can be lived at the same time (Deleuze, 1989, pp.81-82). Additionally, the photographer who encounters the same places, same objects and the same events, feels like he is constantly traveling in the same places. Based on this, it can be said that Kavur eliminated the distance between the spaces in the film. In other words, the fact of *tayy al-makan* can be mentioned here. Because wherever the photographer goes, he always feels 'in the same' place. No matter how far he goes, he always finds himself close to where he started. So, we can say that all the places and moments that leave a mark on the photographer go with him wherever he goes. Biro highlights that the time doesn't pass independently of us. Time is subject to concentration, transformation and reversal. Memories catch up to us and gains new forms. Thus, we move forward between past, present and future (Biro, 2011, p.167). Another example of this situation is that the watchmaker repeating the same movement in the *House of Hearts*. When the photographer arrives to the *House of Hearts*, he sees the watchmaker in one of the rooms. And he goes into the corner to follow him secretly. When the watchmaker leaves the room, just as he does when he leaves his shop in the *City of Cities*, first he pauses for a moment, and checks his pockets as if he forgot something. Consequently, these repetitions conduce to pause in time in the film. Thus, the audience feels every grain of the time as in dreams.

There are very strong examples of detours in *The Secret Face*. Two of them take place in the *City of Weirds*. The photographer waits for months for the mysterious woman to arrive in the *City of Weirds*. Since the watchmaker of the town witnessed this desperate state of the photographer, he feels sorry about the photographer. So, one day he calls him out and take him to the friends. The watchmaker of the town and the photographer go to an abandoned warehouse building. As they enter the warehouse, the reality that dominates the film is excited and another reality is passed. In other words, the scenes that take place in the warehouse change the existing perception of time and space. As explained before, when the character suddenly enters a completely different world and experiences unrelated event, a rift opens in the middle of the time and takes the audience to another dimension (Biro, 2011, p.88). As a matter of fact, while the photographer enters the warehouse, he experiences the events that have no connection to the flow of the film so far. He first meets the waterworks officer who hung in time: "Hello. It has been four years. The government said that they will solve the water problem of the town. One day, the engineers, the politicians they all came. The work started, after a week they left me here as a guard. There is nothing to guard here. They have forgotten me here." Then, the photographer meets the helpmate of the waterworks officer. The helpmate tells a story excitedly to the photographer: "The doctors gave the man all the medicines, but the pain in the stomach didn't go away... When the man died, they opened the stomach and looked, they saw a stone-like tree took root in the stomach... His son takes this tree as a souvenir from his father and makes a handle for his pocketknife... Years later he tries to cut the turnip with that pocketknife, and the handle of the pocketknife melts as soon as he touches the turnip. So, if the doctors gave the man a turnip, he wouldn't die." These dialogues carry the photographer from his reality to another reality.

As Biro says, they make a big hole in the middle of the current flow in the film. Neither the story of the waterworks officer nor the story that the helpmate told have nothing to do with the subject of the film.

The watchmaker of the town, the photographer, the waterworks officer and the helpmate all sit on the table together in the warehouse. They drink raki while playing cards. This is the new reality for the photographer and the audience for now. The photographer seems observing around and listening to the weird conversations between others. Then suddenly the warehouse door opens, and two men enter the warehouse with a horse behind them. The horse seems exhausted. They take the horse to the rear compartment and pull the curtain. First, the horse's neighing is heard. Later, we hear the sound we understand that the horse is falling to the ground. The light hitting behind the curtain reflects the moment of the horse's slaughter on the screen like a shadow play. It turns out that these two men who slaughter the horse are butchers and they use the warehouse as a slaughtering place. This scene takes the audience out of the subject again and carries them to another dimension. This is the third dimension that the audience has passed. The audience entering a dream universe at the beginning of the film passes to another dream universe through the hole that opens in the middle of the dream universe they are in as the photographer enters the warehouse. With the slaughtering scene of the horse, the audience passes into another dream universe through the hole opened in the middle of the dream universe in which they are located at that moment. Hence, it can be said that these scenes represent a three-layer dream by means of the sequences that knit like a chain. If we recall, the fact of *bast az-zaman* means the birth of new times within the time (Uludağ, 2012, p.67). Thus, the photographer, and audience through the photographer, experience three different dimensions of time with the creation of new times within the time.

Besides these detours in the film, there are also some moments that come and go in seconds and cause deviation from the path. For example, the photographer goes to a tavern during the daytime to get the address of the watchmaker in the City of Cities. When he arrives to the tavern, he sees a sheep standing next to a man who hangs a painting on the wall. This is just a scene the audience sees for a few seconds. Similarly, when he is walking down the street in his last stop, City of Hearts, exhausted from desperate search for the mysterious woman, he encounters a man with his umbrella open and sitting straight up on a donkey. Neither the sheep in the tavern nor the man on the donkey contribute nothing to the story but they contribute a lot to the film. As Biro mentions, this kind of situations that are unrelated to the subject of the film enrich and strengthen the atmosphere of the film. These surreal moments that dive into the middle of the film suspend the time by taking the audience away from the central one and slows down enough to bring the time almost to a halt (Biro, 2011, p.88). These encounters remind the audience that this is a universe of a dream. Anything can happen here.

There are also moments of silence in the film that disrupt the flow of time. For instance, the photographer goes to the watchmaker's shop in the City of Cities at the request of the mysterious woman. The door of the watchmaker's shop opens as if opening to another dimension. Even though the clock ticks inside emphasizes the time is passing by, all those clocks ticking at the same time create a time-stopped feeling in the audience. As a matter of fact, the photographer becomes aware of the changing atmosphere when he comes in. A well-dressed dwarf stands in front of the counter in the shop. Behind the counter, the watchmaker carefully fixes the watches. The 'sound' of the silence that dominates to the film is getting even higher in this scene. What is meant here is that as Biro states, the silence occupies a central place in the film and concentrates the audience within the film (2011, p.141). In fact, the tall and bare trees that mentioned before become the symbol of the central silence in the film. Sometimes the dialogues in the film are so deep and meaningful, or ordinary and plain, and in this way contributes to the central silence of the film and enhance the spiritual experience of the audience. The scene mentioned is a very good example of this. While the sound of the ticking

clocks rises within the silence, the watchmaker gives the clock he repaired to the dwarf and a dialogue takes place between them: Watchmaker: Yess.. Dwarf: It's running! Watchmaker: Does it also makes the old voice? Dwarf: Exactly the same as before! This dialogue may seem quite ordinary, but it also contains an extraordinariness. The mystery that the extraordinariness breeds, provides an atmosphere of silence for the audience to feel the 'meaning' behind the scene. In this way, the audience concentrates in time and space and perpetuates the scene she/he watches. This scene hides a truth behind the visible as Tarkovsky emphasizes. Tarkovsky mentions that if the audience can reach some sort of timelessness by going beyond the plan that appears on the screen, that means a truth about life itself is hidden there (2007, p.105). In the context of this scene, it can be thought that the truth behind the visible is the truth of 'time'. After all, the clock images in the watchmaker's shop emphasize both the existence and the absence of time. Hence, it is the 'time' itself that leads the audience to timelessness here.

There are also many moments of silence caused by the absence of human speech in the film. One small example of that, is when the photographer and the mysterious woman wait in the car to follow the watchmaker when he leaves the shop in City of Cities. The waiting in the car is very intense and there is no dialogue between them for a while during the wait. So, the sounds from outside become apparent during this silence. The dialogues of men passing by the street, footsteps of the girl playing hopscotch and the shout of the junkman draw the audience into the stillness of an ordinary life. And thus, slows the flow of time by increasing the tension of the scene. As Biro mentions, moments of silence create rest breaks to achieve high peaks of tension. And through this tension, the spiritual attention is increased and shape the perception of time (2011, p.144-145).

Lastly, the closure of the film can be mentioned. The film ends with an emphasis on the cyclicity of time. In the beginning of the film, the mysterious woman mentions that she always sees the same objects in her dreams since the childhood; mirror, lamp and iron. At the end of the film the photographer encounters the junkman and his daughter. The junkman tells a story to his crying daughter and he takes the dream objects out of her sack; mirror, lamp and iron. When the photographer sees the dream objects, he will have a smile on his face. He has completed his journey and knows that many more will walk along this path. So, either the junkman is the father of the mysterious woman and the crying girl is the mysterious woman itself, or this is another cycle and these objects will be the dream objects of a new girl child. Both actually mean the same thing: The cyclicity in time. The dream objects coming out of the junkman's sack and the story he told confirm this. The photographer's transformation story ends, and the other one's starts. Another emphasis on the cyclicity of time is that the film itself returns to where it started when it ends. At the beginning of the film the photographer starts telling his story to the audience. But then, the story itself is shown. At the end of the film, it turns out that the film we are watching is actually the video shoot of the photographer that is recorded in the House of Hearts. In this way, through the ending of the film, an abstract zone of time is entered as Biro mentions (2011, p.225). The film surpasses the known limits of time and thus moves away from having an end. This is because the film tells a truth about life itself. It doesn't tell an ordinary story or a love story, but it tells a story about the quest of the truth.

To sum up, the events in the film have no temporal structure. There is an ambiguity in the events. This is because the film maintains its existence in dream time. Dream time is shapeless and has no structural framework (Bornstein, 2011, p.27). That's why there is a temporal uncertainty in the film. The events take place as if they were flying in outer space rather than on the ground.

Reality or Unreality in the Film

Throughout the film the audience encounters a lot of things that can be called abnormal, or even absurd. But they all feel normal when watching the film. For example, the surrealism of the events that are told in the warehouse, neither the fact that the state administration has forgotten the waterworks officer on duty for four years, and the waterworks officer is still waiting for someone to come and to give him salary and to tell him that he doesn't need to guard here anymore, nor the fact that the tree takes root in the man's stomach and only the turnip has the power to melt that tree, isn't considered weird or irrational by the audience. Similarly, the horse scene in the warehouse that seems quite far away from the reality, isn't considered unreal by the audience. The reason is that Kavur blends these surreal situations into the film in a very good way by means of the dialogues he uses, the atmosphere he creates and the integrity of the spaces with the characters. In this way the audience, and the photographer who enters another dream universe (the warehouse), believe that the aforementioned events can be possible in the world that Kavur creates. The audience doesn't question any image or event that she/he experiences while watching the film. The audience perceives everything as real in the context of the atmosphere of the film. Just like in a dream.

This kind of surreal scenes appear throughout the film in different ways. For example, as explained in the detours part above, the sheep in the tavern or the man on the donkey are very irrelevant to the topic of the film. Even if they exist in the real life, they seem quite surreal in the context of the scene. For instance, what that sheep is looking for inside is unknown. But the audience doesn't question it anyway. It isn't considered strange that the sheep is in the tavern during the daytime in the context of the atmosphere Kavur creates.

These surreal or absurd events break the perception of reality in the film and position the audience in a place where she/he can't distinguish between reality and unreality. Thus, an uncertainty prevails throughout the film. Is it the reality that is watched? Or a dream? In fact, the answer to this question isn't clear even when the film ends. Besides the situations mentioned above, the repetitions in the film, nameless characters, the mystical towns that are stylized, the dialogues that go beyond the characters, the watchmaker who believes that the people will be healed through clocks and the people who take their watches and open their hearts in front of the camera; by telling their stories, dreams, hopes and fears, contribute to the uncertainty prevailing in the film by constantly breaking the perception of reality in the film. Thus, *The Secret Face* maintains its existence in that thin line between reality and unreality.

Conclusion

When a film resembles a dream in terms of structure, style and aesthetics, in other words when a film adopts the inner logic of the dream, it can give a dream-like experience to the audience. As a result of this study, it was concluded that in order to adopt the inner logic of the dream, the concepts of time and space should be handled in an acentric and discontinuous manner as in dreams. That means, time should be fluid and flexible and space should be movable in the film. Because, in this way, time can take on a cyclic form as in dreams and space can repeat itself or remove the distance between other spaces. When a film adopts the inner logic of the dream, it ceases to have a classical narrative structure. Instead, it shows the features of Deleuze's time-image concept. Most important feature of this concept is that the present time constantly changes. The present time can be stretched, expanded, interrupted, paused or can be lived at the same time with the past and the future. As it is seen, there are different ways to do that in the cinema. For example, repetitions, detours, the moments of silence and the closure of the film change its form and shape by disrupting the present time. Thus, it leaves a completely different effect on the audience.

The audience experiences time in a very different way than she/he does in their daily life. She/he experiences time as she/he does in dreams. In addition to these, it was concluded the narrative that dominates the film should be located somewhere between reality and unreality to give the dream experience. In this context, it was suggested that the director should convince the audience that everything is possible within the atmosphere she/he created. To do that, the director breaks the perception of reality in the film. Because in this way, when the audience experiences things that don't fit the logic of daily life in the film, she/he doesn't find it strange or doesn't question any surreal or unreal things in the film. As a result of this, it was concluded that when the film exists between reality and unreality, some kind of uncertainty prevails over the film.

Kavur gives the audience a dream-like experience by setting his film *The Secret Face* on the logic of dreams. In other words, he creates a dream language in *The Secret Face*. Kavur, creates this dream language by disrupting the flow of time, eliminating the distance between the spaces and breaking the perception of reality in the film. By means of the repetitions he uses the objects, the events and the places repeat itself, and through this way cyclicality occurs in time and the narrative is suspended. Thus, time stops, and expands within the present time. Through the detours he uses, the present time is divided, and the audience suddenly enters to another dimension. Hereby, the perception of time changes and the flow of the narrative is disrupted. The moments of silence in the film increase the spiritual attention and through this way shapes the experience of the present time of the audience. The present time expands and in this way the door opens to see the truth behind the visible. Lastly, the ending of the film actually completes the atmosphere that Kavur creates in the whole film. That means, there is a totality in the film. When the film ends the circle closes and the film returns to where it started. That is to say, the film emphasizes the eternity of time even as it ends. Besides these, the situation of uncertainty that prevails in the film, positions the audience somewhere between reality and unreality. The audience watches the film as if waiting for the main character to wake up from the dream. Because the events she/he watches looks like a dream but at the same time seems like reality. So, the audience can't be sure throughout the film whether she/he watches a dream or some kind of reality. And the film ends exactly in the middle of this uncertainty. To sum up, *The Secret Face* shows how a film can give a dream-like experience through changing the perception of time, space, and reality of the audience.

Conflict of Interest Statement

The author of the article declared that there is no conflict of interest.

References

- Bergson, H. (1997). "Zaman ve Özgür İstenc", *Cogito Dergisi*, Sayı 11, pp. 9-15.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman*. (Trans. Anıl Ceren Altunkanat). İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Bornstein, B.T. (2011). *Filmler ve Rüyalar*. (Trans. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time Image*. (Trans. Hugh Tomlinsom, Robert Galeta). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eliade, M. (2017). *Mitler, Rüyalar ve Gizemler*. (Trans. Cem Soydemir). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Esen, Ş.K. (2015). *Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur*. İstanbul: Agora Kitaplığı..

- Freud, S. (2000). *Metapsikoloji*. (Trans. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Freud, S. (1998b). *Rüyaların Yorumu 2*. (Trans. Selçuk Budak). Ankara: Öteki Yayınları.
- Gülşen, E. (2012). "Hayal ve Sinema", *Edebiyat ve Düşünce Dergisi*, Vol. 9, No 33-34, Eylül Aralık 2012, pp. 120-128.
- Jung, C.G. (2001). *İnsan Ruhuna Yöneliş*. (Trans. Engin Büyükinel). İstanbul: Say Yayınları.
- Jung, C.G. (2009). "Bilinçdışına Giriş", *İnsan ve Sembolleri*, pp. 18-104 (Trans. Ali Nihat Babaoğlu). İstanbul: Okuyan Us Yayınevi.
- Kıraç, R. (2008). *Film İcabı*. Ankara: De Ki Yayınevi.
- Lawson, J.H. (1994). "Zaman ve Mekan", *Filmde Zaman ve Mekan*, Turkuaz Yayınları, Bilimsel Araştırma Dizini, No: 94-2, Eskişehir.
- Lippard, L.R. (1971). *Surrealists on Art*. New Jersey: Prentice Hall Inc.
- Metz, C. (1976). "Fiction Film and its Spectator: A Metaphysical Study", *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 8, No. 1, pp. 75-105.
- Schimmel, A. (2005). *Halifenin Rüyaları*. (Trans. Tuba Erkmen). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Tarkovsky, A. (2007). *Mühürlenmiş Zaman*. (Trans. Füsün Ant), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Ünal, Y. (2015). "Sinema Rüyaları Anlatır", *Sinema Neyi Anlatır*, pp. 273-287. (ed. Ayşen Oluk Ersümer). İstanbul Hayalperest Yayınevi.

Filmography

- Ömer, K. (1990). *Gizli Yüz (The Secret Face)* [Motion Picture]. Turkey: Alfa Film.
- Zanuck, D. & Burton, T. (2010). *Alice in Wonderland* [Motion Picture]. ABD: Walt Disney Pictures.
- Cristaldi, F. & Fellini, F. (1973). *Amarcord* [Motion Picture]. Italy-France: FC Produzioni & PECF.
- Beatty, W. & Penn, A. (1967). *Bonnie and Clyde* [Motion Picture]. ABD: Warner Bros & Seven Arts.
- Gitlin, M.P. & Scott, R. (1991). *Thelma and Louise* [Motion Picture]. ABD: MGM.

-Research Article-

Performance of Affects and Imitation of Emotions: A Study on Babis Makridis's Pity Film

Filiz Erdoğan Tuğran*

Abstract

According to Gabriel De Tarde, from the moment a person is born, she/he creates her own behavior by imitating those around her/his. Tarde, in his book "Laws of Imitation", which was published in a new edition in 1903; He mentions the importance of imitation and invention by saying "Everything socially is an invention or imitation, the relationship between the two is like the relationship between mountain and river" (Tarde, 1890 [1993], p. 3). Moreover, in the same work, he once again mentions the social importance of imitation by saying "In order for an invention to be considered an invention, it must be imitable". Therefore, while creating human identity, which is a social being, it creates itself by feeding on the environment, people around it, literature and art. With the invention of cinema, this situation continues intensely by noticing the characteristics of movie characters and trying to resemble them. This process of imitation is also effective in the formation of the behaviors and therefore the emotions that come out with them. As the human being is also affected by the culture and historical processes she/he is in, she/he tries to create her/his own individuality within differences and samenesses. The article will discuss the performance and imitations of emotions based on Babis Makridis' film *Oiktos* (Zavalli, Babis Makridis, 2018), which has been in the current called 'Greek Strange Wave' in recent years, and will try to examine the film through Baruch Spinoza's concepts of affect and question the possibility of Ullas Baker's proposal for a sociology of emotions.. The questions of how human emotions are formed and how emotional behaviors are shaped will be asked through the anonymous main hero of the film and answers will be sought.

Key Words: Greek Weird Wave, Sociology of Emotions, Cinema, Gabriel de Tarde, Ullas Baker, Baruch Spinoza

*Ondokuz Mayıs University, Faculty of Communication, Samsun, Turkey

E-mail: filizerdogant@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2793-0289

DOI: 10.31122/sinefilozofi.889367

Erdoğan Turan, F. (2021). Performance of Affects and Imitation of Emotions: A Study on Babis Makridis's Pity Film. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 442-454. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.889367>

Received: 02.03.2021

Accepted: 23.08.2021

-Araştırma Makalesi-

Performans Olarak Duygulanım ve Duyguların Taklidi: Babis Makridis'in Zavallı Filmi Üzerine Bir İnceleme

Filiz Erdoğan Tuğran*

Özet

Gabriel Tarde'a göre insan doğduğu andan itibaren çevresindekileri taklit ederek kendi davranışlarını oluşturur. Tarde, 1903 yılında yeni bir edisyonuyla tekrar yayımlanan 'Taklidin Yasaları' adlı kitabında; 'Toplumsal olarak her şey icat ya da taklittir, ikisinin birbiri ile olan ilişkisi ise dağ ve nehir arasındaki ilişki gibidir' (Tarde, 1890 [1993], p. 3) diyerek taklit ve icadın öneminden bahseder. Hatta yine aynı eserde 'bir buluşun icat sayılabilmesi için onun taklit edilebilir olması zorunluluktur' diyerek taklidin toplumsal önemine bir kez daha değinir. Dolayısıyla toplumsal bir varlık olan insan kimliğini oluştururken çevresinden, etrafındaki insanlardan, edebiyat ve sanattan da beslenerek kendini var eder. Bu durum sinemanın icadıyla birlikte film karakterlerinin de özelliklerini fark etmek, onlara benzemeye çalışmak üzerinden yoğunlukla devam eder. Bu taklit süreci davranışların ve dolayısıyla onlarla birlikte açığa çıkan duyguların oluşmasında da etkili olur, insan, içinde bulunduğu kültürden, tarihsel süreçlerden de etkilendiği için farklılıklar ve aynuluklar içerisinde kendi bireyselliğini oluşturma çabası içindedir. Makale, son yıllarda 'Yunan Tuhaf Dalgası' olarak da adlandırılan akım içerisinde bulunan, Babis Makridis'in 2018 yılında yönettiği Oiktos (Zavallı, Babis Makridis, 2018) filminden hareketle duyguların performansı ve taklit edilmesi bağlamında tartışmalar yapacak, Brauch Spinoza'nın duygulanım kavramları üzerinden filmi inceleyecek ve Ulus Bakerin duygular sosyolojisi önerisinin imkanını sorgulayacaktır. İnsanın duyguları nasıl oluşur, duygusal davranışlar nelere göre şekillenir soruları filmin adsız ana kahramanı üzerinden sorulacak ve bu sorulara yanıt aranacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yunan Tuhaf Dalgası, Duygular Sosyolojisi, Sinema, Gabriel de Tarde, Ulus Baker, Baruch Spinoza

*Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Samsun, Türkiye

E-mail: filizerdogant@gmail.com

ORCID :0000-0002-2793-0289

DOI:10.31122/sinefilozofi.889367

Erdoğan Turan, F. (2021). Performance of Affects and Imitation of Emotions: A Study on Babis Makridis's Pity Film. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 442-454. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.889367>

Geliş Tarihi: 02.03.2021

Kabul Tarihi :23.08.2021

Introduction

The history of thought of the Western world is always constructed on a dual structure. Dualities such as god, man, mind, body, human, animal are common discourses encountered in the texts of many thinkers. Undoubtedly, the most striking aspect of these conventional discourses is that the dualities are hierarchically lined up and one of them is definitely above the other. With Enlightenment thought and modernity, mind came to the top of this hierarchy and since the mind is also the human mind, everything else is hierarchically below the human condition. The philosophical method of Descartes lies in this point. After giving this indubitable knowledge about the existence of the self, he started searching for other aspects like bodily knowledge, external world and so on. The basic aspect of Cartesian philosophy is the dualism between Body and Mind (Bansidhar: 2014, p. 30). According to this system of thought, being an animal is less valuable than being a human for example, in the rationality that glorifies the mind, the mind-body distinction is made essential and the body is positioned in the secondary place, just below the mind. Especially Jacques Derrida, Gilles Deleuze and Baruch Spinoza opposed this binary opposing thought system and tried to displace this dualism and shake its roots.

According to Derrida; all dualisms, theories of the immortality of the whole soul or spirit, as well as spirituality or all monisms, whether materialistic, dialectical or otherwise, are probably the unique theme of a metaphysics that is directed towards the reduction of the whole historical trace. (Derrida, 2014, p. 109). In other words, Modernity was trying to throw metaphysical thought into the background with this kind of binary thought system; however, by placing one of these dualities hierarchically above the other, it actually fell into exactly metaphysical thought. "Thus, Derrida deconstructs the idea of Logos-centrism by saying that this Cartesian philosophy that excludes metaphysics is actually itself based on a metaphysical basis. One of such notions is mentioned duality, which is also the criterion in the creation of such oppositions like inside and outside, distinctions like mind and body or thing and its appearance (Klos, 2014, p. 95)".

Logocentric system of thought always found a concept to establish superiority, for example the word always stood above the writing. "Logocentrism, for Derrida, is based on a profound misunderstanding of the relation between signifier and signified, namely the belief that a sign adequately represents its signified meaning, that language is a transparent window on reality. Such a view automatically privileges speech over writing, and full presence over absence (Moran, 2000, p. 448)". Poststructuralists displace this dual structure, helping the body and mind become equally important, because for them one cannot work without the other. This situation is discussed based on Spinoza's speech on mind, body and affects.

Spinoza, stated that the body thrown into the background for the sake of these dualities is not only the body, but because the emotions will emerge through bodily encounters, the affects are also thrown into the secondary place. Feelings had no place in modern thought, Even though Romantic thought betrayed the age of reason that started since the Enlightenment by bringing the emotions and the subject to the fore, rationality suggested to look at the whole world objectively, that is, without involving emotions.

Since the establishment of sociology as a science, sociologists have begun to examine societies from a positivist perspective. Modernity, which ascribes a pejorative meaning to everything about metaphysics, thinks of sociological thinking just like physics, chemistry, or biology, and envisions the study of societies at a distance between a scientific object and a scientist. However, as the science of sociology was systematized, it was not easy to understand societies. Progressive understanding of science or deterministic social inferences did not reflect the truth. The progressive approach that had been discredited by World War II led to the loss of faith in meta narratives. This loss of belief, whose theoretical foundations were laid with poststructuralist thinking, began to look for answers to some questions in different places.

While sociologists such as Gabriel de Tarde, whose thoughts were ignored in his period, were re-read, poststructuralist thinkers tried to destroy the dualistic structure by re-reading philosophers such as Immanuel Kant and Friedrich Hegel. On the other hand, Ulus Baker talked about a sociology of emotions based on Spinoza in his doctoral thesis where he made suggestions for the 21st century. Drawing on Spinoza's concept of affect, Baker will discuss whether a sociology of emotions is possible. Throughout the film, concepts such as the feeling of mourning in the footsteps of the main character and asking for self-pity will be considered and the main character's attempt to live by imitating the emotions will be evaluated and based on Gabriel Tarde's concept of imitation, the question will be asked whether we can reach the idea Spinoza calls affect. With these thoughts, when the main character in the film *Pity*, directed by Babis Makridis in 2018, is examined, the emotional deficiency felt by the body, which is constantly closed to encounters, and the effort to complete this deficiency are tried to be understood.

Sociology of Emotions or Being Open to Affections

In *Ethica*, Spinoza talks about the state of opening the body to affects and says that the body is a place of encounters. According to his thoughts we must eliminate the duality of Mind and Body because if bodily encounters do not occur, it is not possible to obtain mental projections of these encounters. Therefore, separating the mind and body, going even further to isolate one by placing one above the other causes the body, which is the place of experiences and encounters, to become insignificant however it is out of the question to feel emotions without a body. However, according to Spinoza, all we have is the idea of the body's affections. "So there is a relationship of reciprocity between the affects of the body and the ideas of the mind, these affections represent these ideas in this way." (Deleuze, 2005, p. 114).

At this point, Sara Ahmed talks about the body as a host of encounter and focuses on the feeling of pain. "Let's say I accidentally hit my toe against the table. The effect of the table is a kind of negation; It leaves its mark on my skin and I respond with an appropriate "uflff" and walk away by cursing (Ahmed, 2014, p. 38)". In other words, pain is what is felt in the mind as a result of the body encountering an external object, but if there is no encounter, one will never know the feeling of pain. For example, a child who does not touch a hot pan will not know that it is going to burn her/his hand, but once experienced, she/he will avoid touching the pan again. "In this example, I "feel" the surface painfully, moving my foot away from the surface of the table, which I see as the cause of my pain. I move away from what I feel as the cause of my pain; it feels like I'm walking away from the pain (Ahmed, 2014, p. 38)". That is, in order to experience emotions mentally once, bodies must open up to encounters.

Spinoza, on the other hand, talks about the concept of conatus and, as positive emotions will create enthusiastic desires, he talks about opening the body to encounters as the sphere of joyful emotions but he does that without keeping the body separate from the mind.

The ability to affect is necessarily filled in in any case, as it should be according to the given affect (ideas of objects encountered). Even illness is such a stuffing. But the big difference between the two situations is that in the case of grief, our power as the conatus is wholly to surround the painful scar and to remove or destroy the object that caused it. Our strength is frozen and cannot do anything but react. In a state of joy, on the contrary, our might increases. It combines with the power of the other and merges with the loved object (Spinoza, 2011, p. 18).

Ulus Baker proposes the sociology of emotions in his book *From Opinions to Images* and wants social types to gain importance again. He suggests that these types should be re-experienced by imitation and opening the body to encounters, and that social unification can be paved by common affections. "Our argument for the feasibility of the Sociology of Emotions is that the creation of social types and social landscapes is essential for any effort to regenerate sociology" (Baker, 2012, p. 25).

Since individuals who can not open their bodies to encounters cannot feel common emotions, the way to sociability is blocked and the areas that can be viewed with a sociological perspective are blurred.

Affect or a Strange Mourning in Pity Movie

A reproduction of the discourse mostly provided by film critics in leading journals and newspapers like Cahiers du Cinema and The Guardian about the so called 'Greek Weird Wave' (Nikolaidou, 2014: 21) or in other words Greek New Wave's roots go back to the years when Greek cinema started to gain attention worldwide. Cinema critics had a hard time naming this movement, caught between the name Greek Bizarre Wave or the Greek New Wave. The reason for this can be seen as the silence of the directors involved in the movement and the really strange patterns of the movement. Changes and innovations in Greek Cinema have caused the world to look there. This attention was first brought about by the movie Reconstruction directed by Theo Angelopoulos in 1970. Later, many films shot by the same director attract the attention of cinema critics, and Greek Cinema creates a different language and different images and becomes familiar with the attention of cinema lovers all over the world. After his great success with the movie Eternity and a Day, he has received awards from many festivals and contributes significantly to the development of the cinema industry in Greece. When it comes to 2009, this time a shocking movie emerges, while the Dogtooth film by Yorgos Lantimos returns with plenty of awards from the festivals, eyes turn to Greek Cinema once again however, this time the situation is a little different because Greek Cinema takes on a mission that destroys and disrupts the existing imaginary integrity instead of creating a new language. Lantimos invites the audiences to rethink everything they know while attacking the family institution and language element with his sharp imagination. Lantimos and his team, who made quite new films after this movie that made great success, are laying the foundations of a new trend that will be described as the Greek Weird Wave all over the world. Joachim Lepastier, in a comment on Psykou's film in Cahiers du Cinema, writes of "une manière grecque", "a Greek way", which is characterized by a "reclusion in a post-modern décor", "arrhythmic narration", "warped humor", "weirdness but perhaps too calculated" (Lepastier, 2013, p. 66 - Trans. Nikolaidou, 2014, p. 22). This cynical attitude is clearly observed in almost all films of the movement, and it is absurd that the characters do not have problems with money despite the economic crisis. Without doubt, the financial crisis has defined the context of production, exhibition, and reception of the Greek New Wave cinema, a cinema that originates from a country determined by fragile economic conditions that have accordingly led to transformations in the domestic cinematic landscape (e.g., Anderson 2013; Chalkou 2012- Trans. Batea, 2016, p. 63).

The Greek Weird Wave contains patterns in which the critics overlap at certain points, at the top of which is the sense of in-betweenness that the characters experience. "Put simply, the Greek new wave cinema rests in between the knowable and the unknown, a critique of crisis capitalism and weirdness. This in-betweenness of contemporary Greek cinematic images is powerful exactly because it gives them the potential to become a site of interrogation of what the crisis is" (Batea, 2016, p.64).

These films, initially shot with very low budgets and bearing the signature of a certain team, gradually become the most interesting spectacles of the festivals. The movie mentioned in the article is Pity, which was shot in 2018 by Babis Makridis and Efthymis Filippou (he accompanied Lanthimos as scriptwriters in many of his films).

The film begins with the shutters open, as if the director is opening the doors to a bright world for the audience. However, the main character, whose name we have never learned, has almost no connection with the modern Greek city illuminated by this daylight. The hero has isolated his body from the outside world, eliminating the possibilities of any encounter in his mind. He lives with his son, as the movie progresses, it is learned that the

man's wife is in a hospital and is in a coma, so his neighbor feels sorry for him and brings him a cake in the morning and every morning just before his neighbor arrives, he is seen waiting outside the door for the cake she will bring. It is not seen that he communicates with anyone except his neighbor, the secretary working with him, his clients, the nurse who takes care of his wife in the hospital, the dry cleaner, his father, and his friend Nikos, who is the only character encountered in the film and whose name is declared. Their communication with these characters is usually one-sided and the conversations are based on the situation of his wife in a coma. He will have a very limited dialogue with his son and his wife, who later came out of a coma. Throughout the film, Wolfgang Amadeus Mozart's Requiem accompanies the main character. This composition, which was the last order Mozart received before his death, was composed for the death of his client's wife, but Mozart passed away before he could finish this composition¹.

The main character seems to wake up to the same sunny day every morning, rehearse crying, take the cake given by his neighbor with monotony movements, have breakfast with his son in silence, go to work and tell his secretary about his concern for his wife. The first part of the film proceeds with sequences in which the main character tells about how sorry he is for his wife, to the people I have just mentioned, and occasionally visits his wife at the hospital. These sequences are very subtle, each time he visits the hospital, he puts his wife's hands on her chest and says goodbye with a kiss on her lips. When he leaves the hospital, his life, which he continues with mechanical movements, seems colorless and even silent, except for the conversations he opened from his wife. Especially to his friend Nikos, he often tells about his longing for his wife and how lonely he is, and he complains that he cannot even wear sunscreen while swimming at the beach. He did not respond to Nikos's proposal as "I can apply in a place that nobody has seen, if you want" and it was observed that he did not want to open his body to this encounter.

The second part of the film begins with his wife suddenly awakening from a coma, his wife had a traffic accident and remained in a coma for an indefinite period of time, while the audience thought that this awakening would have positive effects on the main character, the protagonist was unresponsive to his wife's awakening, even in the later parts of the film he was uneasy about this incident. He lies to the dry cleaner that his wife is still in a coma, and continues to go to the hospital, making up stories about his wife's illness to the patient attendants he meets there. In one scene, he enters the room of a patient in a coma and says goodbye to him in the same way he did to his wife, clasps his hands on his chest, leaves the room with a kiss on his lips. This ritual of farewell is an irresistible act for the man, a form of farewell to another body. This ritual, which he created by imitating a mourning tradition, makes him think that he can only open his body to encounters with bodies in vegetative life. After all this ceremony, he goes home as if he is returning from work, and family relations are revealed, where the lack of communication is clearly at the center.

Throughout the film, the protagonist's relationship with his wife is rather shallow, when his wife wants to be with him, he refuses and warns her of the danger of breast cancer and says that she should have a mammogram. The hero, who is successful in his job, lives in a luxury house with sea view, gets on an expensive car, lives a peaceful life with his wife, child and dog Cookie, seems to be dragged in an expressionless face and an uneasy mood under all these positive conditions. Many frames of the film are shot from outside the buildings where the protagonist is located, and the director is framing the film from inside and outside, as if the protagonist stands somewhere between the interior and the exterior, but does not touch either side. He does not look carefully at almost anything around him, the things he looks carefully at is the cry of his client who lost his father and the painting of a calm sea view that he often watches when he enters his room at work.

¹ For more information you can look: <https://www.jstor.org/stable/pdf/3354931.pdf> (25.02.2021)



Image 1: *First painting at the office*

After everyone around learns that his wife was awakening from a coma in a healthy way, he devotes all his attention to his new clients. His new clients are two mourning middle-aged brother and sister whose father was killed by a thief who entered the house with his yellow bike. His clients want the murder to be clarified and a young boy they think is guilty to go to jail. The hero frequently visits these two siblings, especially one of them, who is a woman, attracts his attention because she is constantly crying and mourning for her father. The protagonist meets this woman unnecessarily and asks her if she is crying too often, but these questions are irrelevant for his defense in court. He visited the crime scene and was shown to the audience through cameras while he was looking carefully at the crime scene photographs. While all these events were happening, he continued to meet with his friend Nikos, even demanded tear gas from him and asked him to secretly give it to him in the locker cabin. When he got home, he poured this gas into his face and tried to cry, because the tear-jerker movies he watched did not help him cry. He fails to imitate the act of crying, and it is observed that his desire for him increases as he fails. When listening to his clients' story does not give him anything, he sees the remedy in tear gas, even if he tries to open his body to encounters several times, his mind will fail to invoke images of the law since he has not experienced such a feeling before.

Throughout the film, writings appear with music on a black screen intermittently, in this writings people are criticized for crying in movies in a false way, and the writings gradually turn into a lyrical or even a divine mourning story. In the middle of the film, it will be realized that these writings are the inner voice of the main protagonist, and some of them will be understood to be lyrics for a requiem he composed for his wife. He warned his son not to play cheerful songs, and immediately afterwards he sang this requiem that he composed for his wife and informed the audience about these writings that appear on a black screen. However, even while singing this requiem, his facial expression does not change, there is neither sadness nor joy on his face, he is only a performer, but is seen as far from feeling.

The main character is seen visiting his father's house several times throughout the film. His father is a man holding a whiskey glass all the time, and he is seen listening to his son carelessly in his house with a wonderful sea view. While the hero tells his father about his concerns about his wife, the father is expressionless, he is usually seen looking at the sea view, not his son. The protagonist includes his dog to the stories he tells, perhaps in order to make his experiences more visible to his father, and says that even the dog misses his wife, but nothing he says does not seem to work with his father, who seems to be living in his world. His father constantly offers him a drink in response, and the father and son fill their glasses and sip their drinks without looking at each other. During one visit, he tells his father that his hair has turned gray and that his wife's condition has made him old, and asks him look at his hair. His father looks carefully at his son's hair and states that he has not even a single grey hair, and this is the first time he is seen caring for his son in this film. The main character also talks about this hair graying situation with his client, and when the man says that his hair turns white overnight after his father dies, a momentary expression of jealousy appears on his face, but as his father said, his own hair did not turn white due to his wife's mourning. The character's relationship with his son is also not very different from his relationship with his own father, he rarely talks to his son, he goes to his piano teacher to mention that his son's hands are small and he is worried that he will not be able to play the piano well. Later, they are seen contacting the piano teacher by measuring the length of their hands, it seems that their hands are almost the same size. After this action, when the piano teacher says positive things about his son's talent, he cannot find the painful experience he sought from this contact and tries to prevent his son from playing the piano by cutting the strings of the piano. His son, who is at least as unexpressive as he is, constantly repeats the melody he plays on the piano with the strings cut, it does not bother him if the keys are broken, it seems enough for him to hit the correct notes mathematically. The director will share the audience with the mechanics of the music, not the feeling, through this child.

Throughout the film, the hero has so prepared himself for the death of his wife and the mourning, that he thinks about everything from the requiem he will sing after her death to the funeral clothes. When the tragedy he has been waiting for never happens, he sails with his dog, Cookie, and leaves him in the open sea. He goes to work and changes the painting of calm sea that he looks at every day with a painting of a ship lying on its side in a storm. In this part of the film, as can be understood from the anger in the painting, it is observed that the main hero begins to exhibit completely unusual attitudes.



Image 2: *Second painting at the office*

After that, he tells his father that the dog is lost in the forest, he goes to the forest one night with his wife and child to search for his dog, but he cannot feel the feelings he wants. In the next scene, the two yellow bicycles he puts in the trunk of his car seem to inform the audience that terrible events are going to come. While he lost his clients' case by making the child not guilty, he killed his father and his wife by imitating the murderer in this case. Tarde always emphasizes that the word imitation is closely related to the word invention. 'Invention is always, by its very nature, an intersection of imitation rays, an original combination of imitations' (Tarde, 1902, p. 565). So the main character is inventing his own emotion by imitating the same murder in the case file. The main character passes over the blood on a yellow bike in both houses, leaving marks just like the murderer in the case. When his son finally comes home, he will not feel sorry for him, and he probably will kill him after closing the door but his son's death is left unclear to the audience. At this point, Tarde introduces the concept of imitation and suggests that sociality develops through imitation. According to Tarde, a distinction has to be made between learning, memory and habit as reflexive imitation (of oneself by oneself) and as mechanisms involving a relationship with others (Djellal & Gallouj, 2014, p. 19). From the moment the child is born, he will grow by imitating the people around her/him, and even in the most lonely moments, she/he will ensure the continuity of communication and therefore imitation by talking to someone in her/his mind. Starting from their close circles people will have somehow established a relationship with everyone they encounter, and sometimes even movie / novel characters will be involved in this act of imitation, and this partnership will pave the way for sociality. It is universal repetition that explains similarity, whether social, biological or physical. Thus similarities in the social world are the direct or indirect consequences of various expressions of imitation, whether determined by fashion, custom, sympathy, obedience or education, whether deliberate or instinctive, etc. 'Each instance of social similarity has its origins in imitation' (Tarde, 1890 [1993], p. 40). However, the main character chooses to imitate the feelings of the killer because he could not see an impression of emotion from his family. "An individual is, most of all, a passage and sedimentation zone of social flows that are repeated in him (or her) in the form of judgments, memories, wills, and habits" (Tonkonoff, 2013, p. 271). However, this flow will stop because of the main character who does not know how to open himself to emotions, this character, whose past, future and even his name are unclear, seems to have taken his present out of the circle by suspending justice even though he is a lawyer.

In the last sequence of the film, we see the main protagonist crying, as if the director aimed to give the audience a catharsis as if he had given a happy ending. Since the main character cannot open his body to encounters, he has to perform his own encounters through imitations. At this point, the body will be able to envision the emotions it experiences in its mind. Unable to socialize, the character cannot open himself up to encounters, he envisions them in his mind, but this causes him to become more withdrawn and his psychology to become unbalanced. All his speeches about mourning are ignored carelessly, the person who cannot see the sense of pity tries to internalize the mourning of other people, the feeling of pity for them. The perception of Tarde is that this is not a sociality but a spirituality, it will be shaped by the arguments that social events are explained by individuals imitating each other (Balci, 2014, p. 305). However, the main character, which we saw stretched like a bow throughout the movie, finally found his target by leaping from the bow like an arrow. At the end of this sequence, it is seen that the dog comes out of the sea. While the sea, sun, sand and dog are shown for the last time, the audience will feel that there is still hope despite all this tragedy. The main character, who cannot open his body to encounters, and therefore cannot imagine the feeling of mourning in his mind, eventually creates his own mourning by creating his own encounters. It is unclear what will happen to the main protagonist next, but the film never focuses on the result, it focuses on lack of feelings, it focuses on mourning...

Conclusion

Modernity has created a very objective world idea in which emotions are thrown into the background, focused on consumption in the company of liberal economic rules. The capitalist discourse imposes a thought on people to be happy by reaching and consuming the objects they desire. The hero we see in the movie has fulfilled this maxim to the end, but he has a life where even the feeling of happiness is not seen. The main hero is like the ideal person designed by the capitalist order, with his luxurious house furnished in a minimal style, simple and elegant items, stylish suits that never fail to iron, and his office at least as comfortable as his home. He is unhappy in all this luxury and is far from desiring the object, he is after only one emotion, he desires the tragedy which he thinks is missing in his life. A parallel story is observed in Krzysztof Kieslowski's *Trois Couleurs: Bleu* (Üç Renk: Mavi, Krzysztof Kieslowski, 1993) movie. However, in this movie, the main character Julie has everything to mourn, Julie lost her husband and daughter in a traffic accident, her peaceful life was suddenly taken away from her, everyone expects her to mourn, but she cannot mourn properly. Throughout the film, she focuses on running away from a missing composition and erasing everything in her life that reminds her to mourn for her losses. Just like the incomplete requiem in *Pity*, the composition, the missing piece, which her husband could not complete, is heard in her ears and follows Julie wherever she goes. In the film *Pity*, the object of mourning does not exist, the main hero takes action to complete this half lament and create the object of mourning that he desires. The end of both films gives the audience what they want, Julie completes the missing composition and mourns correctly and cries at the end of the film, and the main character in the film *Pity* creates the object of his mourning by killing his whole family and cries by meeting the tragedy that he is looking for. Driven by the ideal main characters (hardworking, rich, middle-upper class) determined by the modern world, these two films encounter cold characters who are lack of emotions. It is observed in both characters that there is no desire for objects, one is selling all her possessions and the other is not seen even touching the object, let alone enjoying his valuable assets. Both characters who are so adapted to urban life and capitalist order intend not to tell an ordinary story to the audience, both of them are closed themselves to encounters. Unable to encounter objects, these bodies limit the mental imagination and experience an emotional blockage. Even if they are not aware of it, they need encounters in order to unleash their blocked emotions. These two films, shot 25 years apart, can be described as the product of the same monolithic mindset. Emotional void experienced as a result of a meta narrative that puts the concept of mind above the concept of body and thus causes the body to lose its importance, not including encounters in all this struggle. As for Spinoza, he also suggests that positive emotions that increase the conatus should be encountered while conveying how important encounters are in society. Positive encounters such as happiness, friendship and love will encourage the body and open it to more encounters, but he will not suggest emotions such as sadness, hatred, anger, because of these feelings will reduce the conatus. Baker, on the other hand, argues that without discriminating emotions, sociality will be established through common affective experiences, otherwise sociality will collapse, and society as we know cannot be more than a crowd of people. The film emphasizes the feeling of loss rather than focusing on positive emotions, desiring to lose something that he hasn't lost, like fear without an object. Judith Butler talks about the importance of loss and says: the loss united us in a loose "we". If we lost, then we had, wanted and loved, we struggled to find the conditions of our desire (Butler, 2005, p. 36). Throughout the film, the main character tries to explain the feeling of loss, even if it is not something that he has lost, because perhaps he will only be able to grasp the importance of life when it is something that can be lost. The value of life can only come to the fore in conditions where loss is considered important. Hence mourning is only an assumption about life that matters... When there is no mourning, there is no life or something other than life is experienced. (Butler, 2009, pp. 21-22). However, it is necessary to end our words by looking at the state of mourning as the most desired emotion from a Spinoza's perspective. "Spinoza will designate two poles on this melodic line of continuous variation and emotion: Joy-Sorrow.

These will be the basic passions for him: any passion that includes the diminution of my power to act, whatever passion is sorrow, any passion that encompasses an increase in my power to act will be called joy” (Deleuze, 2000, p. 17). So we should seek to desire good feelings, but the main character in the film feels the desire for a negative emotion with a Spinozian perspective. At this point, Spinoza points out that power mostly focuses on the desire of sad feelings and asks: “How is it that people in power need to affect us in a sorrowful way, regardless of the field? Why do they need sad passions?” (Deleuze, 2000, p. 17). According to him, the answer is hidden in the relationship between the priest and the believers, the priest tells them that this world is sad and must obey the rules of religion in order to find happiness, in order to subordinate his subjects, the situation in the modern world is not very different. Modern power directs the people it dictates, not happiness, but negative emotions, but promises that people can be happy if they obey it. “Spinoza was aware of the fact that everything is a game between potentia (power to act) and potestas (sovereign power). While the first is the way of enjoying life, producing and creating pleasures, the second is the situation in which we break away from our power to act and sink into unhappiness, fear and terror” (Baker, 2012, p. 343). However, by condemning the people and individuals to potestas, the Power takes away their power to act and thus gains the power to govern them as they wish. In this case, all negative feelings like loss or mourning are presented to the attention of people for the promise of a beautiful future, and perhaps the main character of the film pursues negative affects in order to be happy.

In his book *From Opinions to Images*, Baker mentions that sociality has suffered. Modern society has preferred to isolate everything outside of the mind from life, thus individuals who are disconnected from each other have become floating in sociality. His suggestions for this include reconstructing social types and opinion leaders. In this way, people will find someone to care for again, behaving like them and meet common notions. What he proposes in this context is the sociology of emotions. “Even if the sociology of emotions does not directly focus on social types, the sociology of emotions must be a dual experience: the first takes us towards literature, especially the novel, while the second takes us to the cinema, especially to the type of film we now call “documentary” in a narrow term.” (Baker, 2015, p. 45). Apart from all these, according to him, there is also a third experience that the sociology of emotions takes us. “However, a third and more fundamental dimension will of course be Spinoza’s extremely deep “theory of emotions”. Of course, everything leads us to the idea that images, opinions and thoughts can actually gain meaning in a process of influences and emotions in social life” (Baker, 2015, p. 45). Spinoza’s suggestion, based on the concept of affect, seems to prevent people from desperate pursuit of emotions in social life like the main character in the movie *Pity*, and suspending the rules in order to experience feelings that they cannot imitate. Opening the body to encounters provides significant gains in empathy for the mental process, which is important for rebuilding sociality, and these encounters will lead people to the sociology of emotions. Throughout the film, the main character, who does not have any sensual contact with anyone and who is not seen to feel anything other than the attempts to imitate false mourning, can only feel emotionally saturated in such a field of affections. The Greek *Strange Wave* emerged in a process that was changed by the economic crisis and that the process of accession to the European Union had a great impact on the society. Throughout the history of cinema, many currents have emerged during such political and social processes. These changes transform the audience and the filmmaker to the extent that the interaction of cinema with life and the forms of being human and socialization can be observed. The main character in the movie *Pity* fails to open himself up to encounters, his mind and body are torn apart as a result of modern thinking, and the main character is dragged in pursuit of false emotions, not knowing where the shortcoming is. When he finally reaches the emotion, he goes outside the social norms and becomes a legal criminal. While Tarde argues that emotions and all sociality are learned through imitation, Spinoza foresaw the distress that modernity would create much earlier than him, and realized that the Cartesian thought, which separates the mind and the

body, would shift the emotions to the back of the mind. The modern thought, in which the mind has risen to the top of the hierarchy, devoid of emotions, has pushed emotions and many human things into the background. However, according to Spinoza, the body that is not open to encounters cannot feed the mind, and the life force of the mind that cannot be fed, namely its conatus decreases. In this context, Derrida, based on Spinoza, stated that the separation of body and mind should disappear, and that the ties between the two would come to the fore and would pave the way for sociality. Based on the movie, the very rational life of the main character, his luxurious life and all his wishes, which were met in the liberal economic system, cannot open a space for his feelings. Because human is a being with not only material but also spiritual needs, therefore he desires a feeling of mourning that is not a character object throughout the movie, he tries to create this mourning object with his own hands, the end of the movie ends like this, what will happen to the main hero after this effort is not given to the audience because what the movie wants to convey is the process itself.

Conflict of Interest Statement

The author of the article declared that there is no conflict of interest.

Kaynakça

- Ahmed, S. (2014) *Duyguların Kültürel Politikası*, Çev. Sultan Komut, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Baker, U. (2012) *Kanaatlerden İmajlara*, Çev. Harun Abuşoğlu, Birikim Yayınları, İstanbul.
- Baker, U. (2015) *Beyin Ekran*, Der. Ege Berensel, Birikim Yayınları, İstanbul.
- Balcı, M. E. (2014). Tarde'ı neden tardettik? Türk sosyolojisine dair soy-kütüksel bir deneme, *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, 29. Sayı, 2014/2, s.293-325
- Bansidhar, B. (2000) An Examination Concerning Dualism In Rene Descartes And Deconstruction Of Jacques Derrida, School of Language, Literature & Culture Studies Jawaharlal Nehru University New Delhi, India (Phd Thesis)
- Basea, E. (2016) " The 'Greek Crisis' through the Cinematic and Photographic Lens: From 'Weirdness' and Decay to Social Protest and Civic Responsibility." *Visual Anthropology Review* 32(1): 61- 72.
- Butler, J. (2005) *Kırılgan Hayat*, Çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul.
- Butler, J. (2009) *Savaş Tertipleri*, Çev. Şeyda Öztürk, YKY Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G. (2005) *Spinoza Pratik Felsefe*, Çev. Ulus Baker, Norgunk Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G. (2000) *Spinoza Üzerine 11 Ders*, Çev. Ulus Baker, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Derrida, J. (2014) *Gramatoloji*, Çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yayıncılık, İstanbul.
- Djellal, F., & Gallouj, F. (2014). The laws of imitation and invention: Gabriel Tarde and the evolutionary economics of innovation, Retrieved from <http://econpapers.repec.org/paper/halwpaper/halshs-00960607.htm> (25.02.2021)
- Karmitz M. (Producer), & Krzysztof, K. (Director). *Trois Couleurs: Bleu*, France: Mk2 Productions
- Klos, P. (2014), Duality of the Sign Deconstructed On the Basis of the Works by Jacques Derrida, *Styles Of Communication*, Vol. 6, no. 1/2014: 94-101.
- Livanou A., Konstantakopoulos C. V., Smieja K., Rzezniczek B. (Producers), & Makridis, B. (Director). (2018). *Oiktos*, Athens: Neda Film.
- Moran, Dermot, Introduction to Phenomenology, Rotledge Press, New York and London 2000.

Nikolaidou, A. "The Performative Aesthetics of the 'Greek New Wave.'" *Filmcon Journal of Greek Film Studies* 2, 2014, p. 21

Spinoza, B. (2011) *Ethica*, Çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Tarde, G. (1902) *L'invention, moteur de l'évolution sociale*, *Revue internationale de sociologie*, X(7), p. 562-74.

Tarde, G. (1890) *Les lois de l'imitation* (Paris: Félix Alcan; Paris: Editions Kimé, Paris, 1993).

Tonkonoff, S. (2013) *A new social physic: The sociology of Gabriel Tarde and its legacy*, *Current Sociology* Vol. 61, no: 3, p. 267-282.

-Araştırma Makalesi-

Ontolojik Yaklaşımda Mahallenin Fragmanına Sultan Filmi Üzerinden Bakmak

Arzu Yılmaz Aslantürk*

Özet

Bu çalışmada ele alınan 1978 yapımı Sultan filmi mahallenin nabzının attığı gündelik hayatı tüm gerçekliğiyle anlatan öyküsüyle kentsel modernite krizi ve mahallelinin direnişine sosyolojik olarak çok yönlü bir perspektif sunmaktadır. Filmin çözümlenmesinde sosyoloji disiplininin yararlanılmasının yanı sıra, filmde yaratılan hayatlar üzerinde ontolojik düşünmek için felsefeye başvurulmuştur. Bunun nedeni filozofların felsefi sistemlerinin kökeninde toplumsal düşüncenin yer alması ve birikimli olarak gelişen bu düşüncelerinin sosyolojiye arka plan oluşturmasıdır. Bu nedenle, mahallenin fragmanının sosyolojik patikası çeşitli felsefi görüşlerle sorgulanmaktadır. Mahallenin fragmanını oluşturan mekân ve toplum ilişkisi gündelik hayata sirayet ederek ontolojik bir yapıya bürünmektedir. Böylece, gündelik hayatın verili alanlarını biçimlendiren insan ilişkileri, aşk, sevgi ve hüznün ontolojik anlamda gecekondulu mahallesinin felsefi temelini oluşturmaktadır.

Toplum sorunlarına duyarsız kalamayan Yavuz Turgul filmlerinin temasında mekân önemli bir unsurdur. Kapitalizmin ürettiği mekân algısında gecekondulu mahallesinin kentsel ranttan kurtarma mücadelesini gündelik yaşamın akışı içerisinde bireyin mahalleyle bağlanan zincirinde varoluşunun anlamını hüznü, sevgisi, neşesi ve geçim derdi üzerinden analiz etmek çalışmanın temel amacıdır. Henry Lefebvre'nin mekân üretimiyle ilgili ortaya koyduğu teorik çerçeve ontolojik yaklaşımla ele alınacaktır. Kolektif tüketimin kent tezahürü olarak gündelik hayat, arabesk, reklam ve mahalle kültürü, çalışmada odaklanan konulardır. Buna ek olarak, mekân birliği, eril tahakküm, duygusal bağlılıklar ve mahallelinin mekânlarıyla ilgili ortak menfaatleri mahallenin temsil ettiği karakterler üzerinden değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gecekondulu Mahallesi, Gündelik Hayat, Kentsel Modernite, Ontolojik Yaklaşım

*Öğr. Gör. Dr., Aksaray Üniversitesi, Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, Aksaray, Türkiye.

E-mail: aslanturkarz@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-2257-5433

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871383

Yılmaz Aslantürk, A. (2021). Ontolojik Yaklaşımda Mahallenin Fragmanına Sultan Filmi Üzerinden Bakmak. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 455-471. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871383>

Geliş Tarihi: 30.01.2021

Kabul Tarihi: 28.04.2021

-Research Article-

Looking at the Fragment of the Neighborhood Through Sultan Film in Ontological Approach

Arzu Yılmaz Aslantürk*

Abstract

The Sultan movie made in 1978, which is discussed in this study, offers a sociologically versatile perspective to the crisis of urban modernity and the resistance of its inhabitants with its story that tells the daily life taken by the neighborhood's pulse in all its reality. In addition to benefit from the discipline of sociology in the analysis of the film, philosophy has been applied to think ontologically on the lives created in the film. The reason for this is that social thought is at the root of the philosophical systems of philosophers and that these thoughts that develop cumulatively form the background of sociology. Therefore, the sociological pathway of the fragment of the neighborhood is questioned by various philosophical views. The relationship between space and society, which forms the fragment of the neighborhood, takes on an ontological structure by feeding into daily life. Thus, human relations, love, affection, and sadness, which constitute ascribed areas of daily life, form the philosophical basis of the slum in the ontological sense.

Space is an important element in the theme of Yavuz Turgul films, who can't remain insensitive to social problems. The main purpose of the study is to analyze the struggle of the slum from the urban rent in the perception of space produced by capitalism, the meaning of the existence of the individual in the chain connected with the neighborhood which is through their sadness, love, joy and struggles to earn a living in the flow of daily life. The theoretical framework that Henry Lefebvre put forward regarding the production of space will be discussed with an ontological approach. Daily life, arabesque, advertising, and neighborhood culture as the urban manifestation of collective consumption are the focus of the study. Also, spatial unity, masculine domination, emotional attachments, and joint interests of the neighborhood's spaces will be evaluated through the characters represented by the neighborhood.

Keywords: Daily Life, Ontological Approach, Slum, Urban Modernity.

* Res. Asst. Dr., Aksaray Üniversitesi, Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, Aksaray, Türkiye.

E-mail: aslanturkarz@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-2257-5433

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871383

Yılmaz Aslantürk, A. (2021). Ontolojik Yaklaşımda Mahallenin Fragmanına Sultan Filmi Üzerinden Bakmak. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 455-471. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871383>

Received: 30.01.2021

Accepted: 28.04.2021

Extended Abstract

This article is based on the analysis of Yavuz Turgul's movie *Sultan*, in which he deals with the relationship between city and capitalism, discusses the slum phenomenon, which he uses in the production process of cinematic space in a socio-cultural context philosophically and sociologically. By doing this, he aims to develop an understanding of the processes of creating memory banks through images of capitalism's impact on the city. Yavuz Turgul's creation of a filmic narrative over the space as a screenwriter, his bringing social realities to daily life and the slum district in the grip of urban rent are depicted through the movie *Sultan*.

The creation of a profession by attributing the direct and extraordinary power of films to "philosophy", reveals the importance of the relationship between the philosophy that serves the act of thinking and daily life. Daily life, which is an effort to make sense of the ordinary, is full of unknowns and surprises. As Hegel put it, "what is familiar is not necessarily known". From this point of view, to raise awareness, cinema establishes a connecting texture with the audience with the representation spaces in daily life. Emotional transition, desires, and pains in the slum, which is the space of representation, It explained by making use of the critically analytical nature of philosophy.

Sociological facts are the main arguments in the process of screenwriters' explanation of social reality. It has been seen that the sociological context of the multifaceted influence of urban capitalism in the neoliberal period is included in many films. The daily life in the slum, which is the main fiction in the movie *Sultan*, which reflects the period it was produced, is presented to the audience in a wide range. Daily life is the dominant reality that deals with human actions and interactions. Lefebvre, who deals with the sociology of daily life in his works, creates an important perspective for many disciplines. The effort to make sense of the sociological and philosophical aspects of daily life through the slum, which is the concrete experience of urban life, constitutes the main problematic of the study.

Kartal Tibet is the director of the 1978 movie *Sultan*, in which co-stars Türkan Şoray and Bulut Aras. The script belongs to Yavuz Turgul. The film constitutes the mold of Turkey's social reality. The film has been created with a comedy, drama, and romantic perspective due to its structure. Yavuz Turgul, who frequently takes space in the sociality of the space in film themes, presents the struggle and reality phenomenon of the slums under the name of poverty. Strong filmic and sociological images are required for successful cinematic space production that reflects social reality. Considering from a general to specific perspective, slum phenomenon which is considered the urban deficit of capitalism in Turkey, concrete findings have been reached using the deductive method. In the study, the socio-cultural course of the slum has been analyzed with philosophical analysis through sociological codes.

The original cinematic language for the analysis of urban modernity has been analyzed concerning conceptual structures such as spatial unity, masculine domination, emotional attachments, and transitional society. Thus, Turgul handled images such as the fountain, grocery store, and coffeehouse that hold the life rhythm of the neighborhood, where the unity of space draws the sociological boundaries, within the framework of community ties and civil solidarity. Turgul successfully depicted the struggle for life of the four children of the *Sultan*, who resided in the slums, by overcoming the obstacles when it was difficult to reach and communicate under the pressure of masculine domination.

In Turkey, the political and social transformation that has radically in the 1980s are periods that depicted in Yavuz Turgul's films. These are the periods depicted in Yavuz Turgul's films. Turgul, who contributed to Turkish cinema by addressing the modernity crisis and social transformation in his films, made the audience think by presenting new sociological and cultural expansions. Addressing the lifestyle in the slums as the focus of defining the lifestyle in the slums in the axis of inequality produced by capitalism, the film *Sultan* expresses the capital-space relationship with a sociological philosophy. The philosophical path of the

film is based on an ontological approach. The concrete spatial experience of the data of the ontological approach is shaped by the culture of the slum. These data, fed by the sociological structure of the neighborhood, consist of the neighborhood culture, arabesque culture, and advertising culture. The film has analyzed, the concept of the slum that emerged in connection with problems of urbanization in Turkey, over the people living in these slums. In the case of a slum, which is the sociological deficit of the city, it was explained by using the rural images in the film that the rural character of the people was not resolved.

In this respect, Yavuz Turgul cinema represents the sociological and philosophical narrative of the urban space. The cinematic space understanding had the opportunity to be applied in Turgul's films. Thus, Turgul prioritizes the space as an important factor in the process of urban capitalism in Turkey. Turgul's cinematography of urban space provides a framework for the social reality pattern in Turkish cinema. The space Turgul made movies is loaded with sociological values. As a symbolic space of struggle, mud is designed to make sense of urban and rural dialectics. Turgul's effort to construct the spatial experience of the transition society has been processed through the duality of "provincial" and "concretization", through the fight between men and women in the mud.

Rather than the physical production and consumption of the space, it comes to light in the film that it is realized politically and socially within collective organizations. Neighborhood representative who allows rent in the city which is a collective consumption space, the evacuation of the slum and the resistance of the Sultan supports that the cities are an area open to conflicts. Also, the relations experienced in the slums strengthen the social memory in the field of urban sociology by developing a philosophical and sociological perspective.

Giriş

Sinemanın mekânsal üretim sürecinde kullanılan kurgular, yaşanan sosyo-kültürel olgulardan bağımsız değildir. Sosyo-kültürel dönüşümlerin cisimleşmiş hali olan mahalle algısında gecekondulu olgusu, bu dönüşümün mekânsal dizilimini ifade etmektedir. Turgul sinematografisinde görülen mekân formu, toplumsal sorunların yansıtıldığı bir yapıya sahiptir. Türkiye'de sinema literatürüne katkı sağlayan Yavuz Turgul filmlerinin ana temasını toplumsal gerçeklik oluşturmaktadır. Normatif zorunluluklar içeren toplumsal gerçeklik kalıbının yeniden üretildiği alan gündelik hayattır. Çalışmaya konu olan Sultan (Kartal Tibet, 1978) filmi kentin çeperinde yer alan gecekondulu kadının toplumsal yaşama katılımı ve gündelik hayatta özne olarak var olma mücadelesi vermeleri esnasında güçlenen ve yükselen birey kimliklerini yansıtan bir film olarak görülmektedir.

Nitekim Oh Olsun'da (Ertem Eğilmez, 1973) fabrika, *Salak Milyoner'de* (Ertem Eğilmez, 1974) İstanbul, *Canım Kardeşim'de* (Ertem Eğilmez, 1973) gecekondulu semti ele alınarak sinema anlatısının mekânsal uzamla inşası kurulmuştur. Sözü edilen dönem filmlerinde yer yer dramatik ve duygusal, yer yer komedi şeklinde anlatı dili hâkimdir. Toplumsal tasvirin aracı olarak üretilen sanat dallarından olan sinema, sosyolojik düşünceden bağımsız değildir. Buna ilaveten, kentsel iklime yön veren sosyolojik pratikler, felsefeden beslenmektedir. Bu bağlamda, Sultan filminin sosyolojik öğelerinin felsefi bağlamları, Lefebvre ve De Carteau Kuçuradi, Heidegger, Jules Henry, Harvey ve Sennett'in betimleme tavrı ile analiz edilecektir. Lefebvre ve De Carteau'de gündelik hayattaki mahalle rejimi, Kuçuradi ve Heidegger'de gecekondulu mahallesinin ontolojik anlamda meşruiyet sorgusu ve Harvey'in teorik çözümlemesi kentsel eşitsizlik ekseninde ele alınacaktır. Buna ek olarak, kapitalizmin sınıflar arasında eşitsizliği giderici reklam kültürü ise, Jules Henry'in felsefi çözümlemesine dayanarak açıklanacaktır. Gecekondulu mahallesinde mekân birliğini oluşturan kültürel kurumların bileşkesi ise, Sennett'in kamusal alan vurgusunda yer alacaktır.

Bu doğrultuda çalışmada öncelikle gecekondunun oluşum sürecine temel teşkil eden ve bu süreç üzerinde son derece etkili olan kentsel kapitalizm üzerinde durulmaktadır.

Konusu gecekonduya ait bir çalışmada, gecekondunun Türkiye'deki kentsel durumuna ve kapitalizmin örgütlediği sermayenin 1980'ler sonrasına kadar geçirdiği dönüşüme bakmak gerekli görülmektedir. Kapitalizmin ürettiği eşitsizlik ekseninde ortaya çıkan yansımaların sergilendiği *Sultan* filminde gündelik hayat, imgeler rejimi olarak ele alınmaktadır. Çalışmanın temel argümanlarından olan gündelik hayat, Lefebvre ve De Carteu'nun sosyolojik bakış açısıyla oluşturdukları kavramsallaştırmalara dayanmaktadır. Ardından çalışmanın felsefi temelini oluşturan ontolojik yaklaşımda kolektif tüketimin kent üzerindeki etkilerine yoğunlaşmaktadır. Sosyoloji ile kültürün kesiştiği yerde, kolektif kent tüketimi dolayısıyla inşa edilen mahalle kültürü, arabesk kültürü, reklam kültürü gecekondulu mahallesine odaklanan incelemeler için ontolojik verileri oluşturmaktadır. Gecekondulu mahallesi deneyiminde bu veriler, adeta kültürel bir bağlam oluşturmaktadır. Filmde sembolik gösterimlerle desteklenen kültürel yansımalar felsefi ve sosyolojik bir anlama bürünmektedir. Daha sonraki aşamada ise, felsefi referans ve kıyas noktası oluşturması amacıyla bulgular kent sosyolojisi ve mekân çalışmaları ışığında ele alınarak; mekân birliği, eril tahakküm, duygusal bağlılıklar, geçiş toplumu gibi sosyolojik kodlar üzerinden analiz edilecektir. Mahallenin ontolojik anlamda sosyolojik kodlarının meşruiyetine ışık tutan sinema, felsefenin pratiğe aktarma isteğinin türevidir. Teknik bir anlatım aracı olan sinemada gecekondulu mahallesinin gündelik hayat rejimini ele alan felsefi dil, çeşitli teorilerle irdeleme gayreti içinde kullanılacaktır.

Kentsel Kapitalizmin Sosyolojik Tahlilinde Gündelik Hayat

1948 yılında Türkiye'ye yapılan Marshall yardımları, kırsal alanda teknolojik gelişmelere sebebiyet vererek, işgücü emeğine olan talebi azaltmıştır. Köylüler için hazin sonuç doğuran bu durum, kırsal alanların boşalmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda büyük şehirler, kırsal alandan gelen nüfus yoğunluğuyla karşı karşıya kalmıştır. Yaşanan iç göçlerle birlikte, şehre gelenlerin barınma ihtiyacına cevap veren gecekondular böylelikle kentsel gündemde yerini almıştır. İç göçün kentteki somut deneyimi olan gecekondulaşma olgusu; sosyologlar, politikacılar, mimarlar ve sinemacılar gibi birçok disiplinin ilgisini çekerek çeşitli düzlemlerde tartışılmıştır.

Göçle gelen yoksul kesim kent merkezlerine eğreti şekillerde yerleşmekte ve bunun sonucunda gecekondulu sorunu baş göstermeye başlamıştır. 1970'lerden sonraki yıllarda kentsel sosyolojik çözümlemeye dayalı filmlere Türk sinemasında yer verildiği görülmüştür. 1980 döneminden sonra ise, sermayenin kentlerde yapıları çevre inşası görülmüş; kapitalizm kentlerde kendi hegemonyasını kurmuştur. 1980'li yıllarda gecekondulu kadınına eril tahakkümün baskısı altında ulaşmanın ve iletişim kurmanın zor olması, kent tezahüründeki kadın kimliğinin buhranına neden olmuştur. Bu bağlamda, Yavuz Turgul gecekondulu olgusu içinde kadın gerçeğini yansıtarak başarılı bir tasvir örneği çizmiştir.

1970'li yılların sonunda sermaye birikim sürecinin kentleri nasıl etkilediği ve kentin çekirdeği olan mahallelerde durumun nasıl değiştiği Henry Lefebvre'nin mekân üretimiyle ilgili ortaya koyduğu kuramsal çerçeve bağlamında ele alınmıştır. Kırdan kente göç edenlerin barınma sorununu çözen gecekondulu, politik, ekonomik ve toplumsal koşullar sonucunda meydana gelmiştir. Castells'in (1977) kentsel mekânın ekonomik sistemden bağımsız değerlendirilemeyeceği yönündeki yaklaşımı gecekondulu fenomenini destekler niteliktedir. Sosyolojik olarak değerlendirildiğinde, gecekondulu nüfusu kır ve kent arasında geçiş toplumu yansıtmakta ve filmde gecekondulu alanlarını deneyimleyen hane halkı mahallenin özneleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kapitalist birikim sürecinin mekânsallığının toplumsal ilişkiler düzeyinde karakterize edildiği yerleşim yerleri mahallelerdir.

Kendisini ideolojik olarak neoliberalizm ile meşrulaştıran kapitalizm, gündelik hayattaki kent ve mekân ilişkisini sorunsallaştırmaktadır. Toplumsal sınıflar, kent yönetimi ve merkezi hükümet arasındaki ilişki üçgeninde kent kapitalizminin doğurduğu rantlar, kent çeperindeki gecekondulu mahallelerini tasfiye etmiştir. Kapitalizmin ürettiği eşitsizlik ekseninde gecekondulu mahallesinde yaşam tarzını tanımlama odağı olarak ele alan *Sultan* filmi, sermaye-

mekân ilişkisini sosyolojik bir felsefeyle ifade etmektedir. Gündelik hayat, Lefebvre'nin modern kent eleştirisinin odak noktasıdır. Lefebvre'nin gündelik yaşam pratiğindeki rutinleşme, sosyal sınırların korunması, çoğulculuk ve bunun sosyolojik sonuçları, anonimleşme gibi konulardaki tespitleri, mahalle sosyolojisinin araştırılması faaliyeti için ufuk açıcıdır.

Kentteki her bir yapı, belli bir dönemin toplumsal, siyasal ve ekonomik süreç içindeki yaşantının, oluşumun ve gerçekliğin sözcülüğünü ve tanıklığını yapmaktadır. Yapımında kullanılan ana malzeme ve işçilikten, estetik görünümünden ekonomik değerine kadar kenti oluşturan her yapı, ait olduğu dönemin yaşantısından önemli ölçüde izler taşımaktadır. Bu bakımdan kent hem bir toplumsal tarihsel bellek hem de güncel olanın sirayet ettiği dışavurumsal mekândır (Şentürk, 2014, p. 87). Dışavurumsal mekân ürünü olarak gecekondulu, kentin sınıfsal ayrışma arenası olarak sinemada çeşitli imgelerle desteklenmektedir. David Harvey'in (1997,p.242) vurguladığı gibi, mekânın ve zamanın sembolik düzenlemeleri sosyolojik deneyim için bir çerçeve sağlamakta, toplumda kim ya da ne olduğumuz bu çerçeve vasıtasıyla tespit edilmektedir.

Belli başına bir sosyoloji alanı olarak 20.yy'da çalışılmaya başlanan gündelik hayat sosyolojisinin öncüsü Lefebvre'dir. Gündelik hayat bir toplumun oluşturduğu ve yaşadığı ekonomik, kültürel, sosyal ve sembolik ilişkiler bütünüdür. Sürekli yeniden üretilen gündelik hayat, rutinlikten, tekrarlardan ve yaşanmışlıklardan oluşmaktadır (Subaşı, 2004,p.11). Gündelik hayatı inşa eden etkileşimler olarak mekânsallık ve uzam, mahalle formunu oluşturan ölçektir. Lefebvre'nin (2007,p.40) gündelik hayat vurgusunda toplumsallık açık bir şekilde dile getirilmektedir:

"Gündelik hayatı tanımlarken, içinde yaşadığımız toplumun gündelikliğini doğuran özelliklerini saptamak zorunludur. Görünüşte anlamsız olgular arasından esas olan bir şey yakalayarak, olguları düzene sokarak onu tanımlamak, bu toplumun değişimlerini ve perspektiflerini tanımlamak söz konusudur. Gündeliklik sadece bir kavram olmakla kalmaz, bu kavram "toplum"u anlamak için bir ipucu olarak da alınabilir. Gündelik olanı küreselliğin, devletin, tekniğin ve teknikliğin, kültürün (veya kültürün çözülmesinin), vs. içine yerleştirmek gerekir. Bize göre meseleyi ele almanın en iyi yolu, toplumumuzu kavramanın ve topluma nüfuz ederek onu tanımlamanın en akılcı yöntemi budur"

Gündelik hayat içinde tekrar edilen pratikler, sadece kentsel hayatı şekillendirmekle kalmayıp, kentin değişim sürecine kentliyi katarak kamusal alan oluşturmaktadırlar. Turgul sinemasında öne çıkan temalardan biri yoksulluğun kamusal alanda görünürlüğüdür. Filmde gecekondulu kadın gündelik hayatındaki kendi imkânını değerlendirdiğinde, sahip olmadıklarını değerlendirmekte ev temizliğinden isyan etmektedir. Vasıfsız görülen kadının emeğini pazarlama aracı, evlere temizliğe gitmek gecekondulu kadın için tercih edilir olmaktadır. Böylece kentsel mekânlar, direnişin ve uygunlaştırmanın zemini olarak deneyimlenmektedir (Aytaç, 2012,p.515). Türk sinema endüstrisinde gündelik hayatın mekânsal zeminini oluşturan İstanbul'un, toplumsal ve kültürel yapıyla ilişkilendirilerek birçok filmde simgesel anlama sahip olduğu Esen'in (2004,p.64) düşüncesinde şu şekilde yer almaktadır:

"Yeşilçam filmlerinin önemli bir oranı İstanbul'da çekilmiştir. Türk Sineması, dünyaya gözlerini İstanbul'da açmış; gençliğini ve neredeyse tüm ömrünü İstanbul'da geçirmiş olduğu için "İstanbullu" sayılır. Bakacağı her şeye İstanbul yönünden bakar. Göstereceği her şeyi İstanbul'dan gösterir. Anadolu'yu taşrayı, köyü, Avrupa'yı, Amerika'yı, dünyayı, evreni, insanı, geçmişi, geleceği, düşlerini, düşüncelerini hep İstanbul'dan bakışla aktarır"

De Carteau için gündelik hayat, sıradan insanın öznelliğini korumak ve nesneye dönüşmemek için sistem tarafından uygulanan stratejilere karşı tepkiler geliştirdiği, taktikler ürettiği bir alandır (Yiğit, 2012,p.128). Gündelik hayat; dolap çevirmek, düzenbazlık yapmak yani işini kendince yürütmek için herkese binlerce uygun davranış biçimi sunmaktadır (De Carteau, 2008,pp.43-44). Diğer bir ifadeyle gündelik hayat, toplumsal dünyanın karanlık yüzü olarak ifşa edilmesi gereken bir yüzdür. Kent kapitalizminin rantal alanda yeniden

yapılanmasının gündelik hayatta karşılıklı etkileşime giren birçok aktörü etkilediği ortaya çıkmaktadır. Film içerisinde gelişen muhtar ile inşaatçılar arasında geçen diyalogda, muhtarın kentsel rantla ilgili düşünceleri ortaya çıkmaktadır. Kapitalizmin bireyselliği yücelterek, toplumsal ahlak değerlerini hiçe sayması muhtarın: “Ben getirdim bu kışkırıkları, en iyi ben atarım, ellerine iki kuruş sıkıştırdık mı bu ayıoğlu aylar nerde olsa oturur.” ifadesinden anlaşılmaktadır.

Piyasa üzerinden işleyen bir kentleşme olan; kapitalist kentin, sakinlerinin gereksinimlerinden ziyade, piyasanın işleyişine göre biçimlenen, kamusal meselelerden çok tüzel ya da bireysel çıkarlara yanıt veren bir kenti idealleştirilmesi muhtar ve rant sahipleri üzerinden kurgulanmıştır. Bu bağlamda gecekondulu alanlarının tasfiyesi sırasında mahallelinin direnişi, mahallelinin gündelik yaşamdaki öznelliğini yücelterek Carteau'nun savını desteklemektedir.

Ontolojik Yaklaşımda Kolektif Tüketimin Kent Tezahürü

Ontoloji ya da metafizik, varoluşun doğasıyla ilgilenen felsefe dalıdır. Bu felsefe dalına özgü temel fikirlerden biri şeylerin sadece var olmadıkları, belirli şeyler olarak var olduklarıdır. Ontolojik anlamda ele alacağımız kentsel mekânda ifadesini bulan kolektif tüketimin kent algısı, sadece kente ilişkin bir belirlenim değil, aynı zamanda kültüre dair anlamlandırma yöntemidir. Felsefe ve sosyoloji sarkacında ontolojik yaklaşımın tahlilinde kullanılan araçlar farklıdır. Berger & Luckmann (1966,p.2) felsefecilerin mevcut olan herşeyin nihai konumunu araştırmakla yükümlü olduklarını, felsefecinin hangi yöntemle olursa olsun bilginin ve gerçekliğin “ontolojik ve epistemolojik statüsünü soruşturacağı”nı söylerler. Sosyolog ise bu sorulara cevap verebilecek araçlara sahip değildir. Toplumun ontolojisi ve varoluşu hakkında varsayımlarda bulunurlar ya da argüman geliştirirler. Bu bağlamda kolektif kent tüketiminin kültürel gerçekliğini soruşturmak için felsefi disiplinden yararlanılmaktadır. Gelenekselliğin modernlik ekseninde çözülüp yeni bir anlatı ruhunun kurulmasında Turgul sinemasının oynadığı rolün, kolektif kent tüketiminin ontolojik bağlamda sinemaya yansımaları meşrulaştırdığı Erkılıç & Erkılıç'ın (2011,pp.105-106) ifadelerinde yer almaktadır:

“Turgul, 1980 sonrası Türkiye’sini, dönemin siyasal ve kültürel ikliminden hareketle kadın sorunundan arabeske, etnik kimlikten cumhuriyet ideolojisine, sinemada üretim sorunundan eşkıyalığa kadar farklı bağlamlarda irdeler. Toplumun/dönemin temel sorunlarından beslenen hikâyelerini, doğu/batı, geçmiş/gelecek, modern/geleneksel ikilikleri üzerine kurar ve temelde insan ilişkilerinde yaşanan değişimi ve değişen zamana karşı durmaya çalışan karakterleri anlatır. Söz konusunu ikilikler, toplumsal ve kültürel değişim sürecinin çatışmacı ortamının aktörleri olarak karakterlerin davranış ve tutumlarında belirleyici olur. [...] Mardin’in Türk modernleşmesinin açıklanmasında, modernleşme faaliyetleri sonucunda Türk kültürünün bu zamana kadar takip ettiği yolların öğrenilmesinde az kullanılan kaynak olarak gösterdiği Türk romanı yerine, Türk sineması konabilir. Bu bağlamda Turgul sineması, özellikle 80 sonrası süreci anlamak açısından önemlidir. Turgul sinemasını [...] modernleşme sürecinin topluma batılılaşma olarak benimsetilmiş olmasının ve toplumu bu bağlamda tartışmanın bir yolu olarak okumak mümkündür”

Sinemada mekânı betimleme örtüsü altında kentsel yoksulluğun toplum tarafından algılanma tarzı *Sultan* filminde belli bir kalıba dökülmektedir. Kültürel perspektifin yer aldığı bu kalıbın bileşenlerini mahalle kültürü, arabesk kültürü ve reklam kültürü oluşturmaktadır. Bu kültürel bileşenler, kolektif tüketimin kent tezahüründe toplumsal yaşayışların eskisini çizen ontolojik verilerdir. Mahallenin kültürel felsefesinden beslenen bu veriler, felsefi düşüncenin dil ile kurduğu ilişkininin kentsel mekâna yansımalarının somut örneklerini oluşturmaktadır. Kentin çocuğu olan felsefe, bütün sorunlarla birlikte bireyin dünyayla ilişkisi üzerine dilin en üst düzeyde kullanıldığı bir etkinliktir.

Diğer bir ifadeyle, taşradan gelen insanların yaşam biçimleri ve kültürleri, kolektif kent tüketiminin taşıyıcı dilini oluşturmaktadır. Gecekonduyu mekân ve anlatı içerisinde analiz eden ontolojik yaklaşım felsefi bir düzlemdir. “Olana yönelen ve olanı ilişkileri-bağlantıları içinde görmeye ve aynı zamanda onun ilişkilerini-bağlantılarını göstermeye çalışan” ya da “nesne edinilenin varlıkça yapısına veya neliğine yönelen ve bağlantılarını olduğu kadar

diğer şeylerle ilgisini ve onlardan farkını” temele alan anlayış, ontolojiktir (Kuçuradi, 1997, p.158). Heidegger’e (1996, p.10) göre varlık problemi, ontolojik ehemmiyet arz etmektedir. Dolayısıyla var olanların hepsi de mekâna dâhil olduğundan, imkânla bağlantıları ontolojik bir ilgiye dayanmaktadır. İnsan “*kendi mevcudiyeti içinde bizatihi kendi varlığına dair kaygı duyan bir varlık olmakla ayırt edilir... Mevcudiyeti anlamak bizatihi Da-Sein’in varlığının tespiti anlamına gelir*”. Orada olmak anlamına gelen Da-sein Almanca bir ibaredir. Başka bir ifadeyle, Heidegger; diğer şeylerin yanı sıra varoluşu anlamının, mevcudiyetin merkezinde yattığını vurgulamaktadır.

Sosyal bilimlerde bilgi, toplumsal gerçekliğin yorumlanmasıyla üretilmektedir. Toplumsal gerçekliği anlamlandırma sürecinde ise, pratik, eylem ve olgu biçimlerinden faydalanılmaktadır. İnsanın ontolojik gereksinimlerinden biri, toplum içinde yaşamaya mecbur olması ve hemcinslerine mutlak anlamda ihtiyaç duymasıdır. Ontolojik yaklaşımın temel tezi olan toplumsal gerçekliği anlamlandırma savı, soyut olanın somut karşılığının gözlemlenebilir olmasından geçmektedir (Aslantürk, 2019,p.19). Ontolojik bir yaklaşımdan da beslenen birbirine yazgılı mekân ve toplum ilişkisinin serimlenmesi, topluma içkin mekânın açığa çıkarılması olarak değerlendirilebilir.

Kentteki bireyler arasında ortak yaşam kültürünü ve karşılıklı aidiyeti güçlendiren sosyal ve kültürel bir varlık olan mahalle yaşayan bir organizma gibidir. Buradan hareketle, mahalleli olmak kolektif bir kimlik çatısı altında toplanan heterojen insan topluluğunu işaret etmektedir. Şemsiye bir kavram olarak mahalleli, mahallede ikamet eden tüm kesimi içine almaktadır. 1970-1980’li yıllarda değişen kentleşme politikasıyla, kırdan kentlere göç artmış ve mahallelilik durumu, mahalle kültürü değişmeye başlamıştır. Mahalle kültürünün fragmanı toplumsal gerçeklik kalıbıyla filmde sunulmaktadır. Ryan & Kellner (2010, p.38) toplumsal gerçeklik inşasında filmlerin oynadığı rolü: “*Filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin bir parçasıdır.*” şeklinde ifade etmektedir.

Toplumun her yönüyle yansıtıldığı yaşayış biçimi olan kültür, mahallenin normları ve değerleri ile ontolojik bir anlam kazanmaktadır. Mahalle formasyonun somutlama düzeyi kültür ile bu kültürel yapı içinde eyleyen aktörlerin sosyolojik kurgusu ontolojik yaklaşımı kuşatan önemli açılımlardan biridir. Toplum, içine kapalı mutlak bir kendilik olmayıp her şeyin etkileşim halinde olduğu bir sonuçtur (Frisby, 2012, p.17). Toplumsal yapıyı oluşturan “ortak değerler” ve “karşılıklı etkileşim”, mahallenin etik çerçevesini çizmektedir (Eren, 2017,p.36). Komşuluk ilişkileri, bu etik çerçevenin sınırlarını belirleyen sosyal bağdır. Mahalle, konut yaşam çevresinde yer alan komşuluk ilişkilerini kapsaması açısından önem taşımaktadır. Gecekonularda yaşayan kişilerin kırdan beraberlerinde getirdikleri geleneksel yaşam tarzını şehir hayatıyla harmanlamaları mahalle de gecekondu kültürünün doğmasına neden olmuştur. Filmde yer alan Çarlı Cevat, Kavanoz Nuri, Hatçe Abla, Kolombo gibi lakaplar, mahallelerde yaşayan insanların kasabalarında bıraktığı sıcaklığı ve samimiyeti yeniden hatırlatmasının aracıdır.

Dönemin popüler kültürü olan arabesk, toplumun her kesimine sonradan yayılsa da kültürel anlamda çıkış noktası sanayileşme sürecinde taşradan kente gelip gecekondulara yerleşen alt tabakadır. Söz konusu bu sınıfın kent kültürüne ayak uydurmaya çalışırken, taşra geleneğinden de vazgeçmemesi “arabesk” kavramını ortaya çıkartmaktadır.

Türkiye’de “arabesk” kültürel bir terimden öte sosyolojik bir durumun adıdır. Bu nedenle, “arabesk” kavramı sosyolojik bakış açısıyla irdelenmeyi gerektiren bir durumdur. “*Arabesk, toplumun derinliklerine inen, ancak özellikle sanayileşmeyle, dolayısıyla modernleşmeyle birlikte kentlerde yaşamaya başlayan insanların yeni oluşan toplumsal yapıya uygun olarak, kendi iç dinamikleriyle oluşturduğu karmaşık bir bütündür*”(Işık& Işık, 2013,p.2).

Bu bağlamda arabesk kavramını analiz etmek, toplumda sınıfsal farklılaşmayı açıklamak adına başvurulmaktadır. Popüler kültürün ürünü arabesk, gündelik hayatın somut deneyimi içinde yaşanan toplumsal gerçekliği yansıtmaktadır. Gecekondu ile dolmuşlar arasındaki ortak bir noktaya değinen Stokes (1998, p.157), gecekonduların devletin konut sorununu, dolmuşların ise ulaşım sorununu gözler önüne serdiğini iddia etmektedir. Geçtiği mekânlar ve içerdiği karakterlerle birlikte hem gecekondu kültürünü hem de hayalleri ve yaşam biçimleri arasında büyük fark bulunan insanları niteleyen *Sultan* filminde arabesk unsurlar ön plana çıkmaktadır. Kemal'in minibüsünde arabesk parçalara ve yazılara yer vermesi, minibüsünün camında Orhan Gencebay'ın fotoğrafının olması, mahallelinin sinemada biraya gelip arabeski temsil eden Ferdi Tayfur'un filmi izlemesi, alt kültürün arabeski özümleme sürecinin, mahallelinin tüketim kültürü kalıplarında görüldüğünün kanıtıdır. Kültür ve iletişim birbirinden ayrılmaz iki kavram, iletişim ve kültürün "anlamın sembolik değiş tokuşu" olarak birbirleriyle yakın ilişki içerisinde olduğu genel kabul görmektedir (Adler, 1991, p.64). Bu bağlamda, bireyin içinde sosyalleştiği kültür onun nasıl iletişim kuracağını da belirlemektedir. Filmde Kemal'in Sultan'a duygularını belli etmek için minibüsünde çaldığı Ferdi Tayfur'un "çeşme" şarkısıyla, aralarında kişisel bağlantı kurmaya çalışmaktadır.

Toplum hayatında sosyo-kültürel dönüşümlerin yaşandığı 1980'li yıllar, reklamcılığın batı standartlarında geliştiği dönemlere tekabül etmektedir. Türkiye'de sanayileşme tam oturmadan tüketimle karşılaşılması, tüketimin değer üretme süreci olarak ortaya çıkmasını engellemiştir. Nitekim tüketim, sadece üst gelir grubunu hedef almayı, toplumun tüm katmanlarına hitap etmiştir (Kahraman, 2002, pp.88-89). Tüketim bireyler arasında o kadar etkili bir hale gelmiştir ki toplumu oluşturan bu insanların tüketim olgusundan etkilenmemesine olanak yoktur (Bauman, 2010, p.53). Hayatımızı belirleyen ihtiyaçlarımız, günlük davranış kalıplarımızı ve değerlerimizi üretmede, moda ve tüketim olgusunun hayati önemi vardır (Kellner, 1991, p.83). Bir yaşam şekli olarak tüketimi özendirme hizmeti veren reklamcılık, bireyleri soyut bir biçimde etkileyerek yönlendirmektedir. Dinamik yapıdaki kültürel ortamda, popüler kültür ürünleri farklı toplumsal katmanlara eşit bir biçimde sunulmakta, böylece popüler kültür ve reklam birbirini desteklemektedir. Kapitalizmin ayrılmaz bir unsuru sayılan reklam, kitle iletişim aracı olan televizyon sayesinde ontolojik anlamda talep oluşturmaktadır.

Kültür endüstrisinin ürünü olan reklamın gecekondu mahallesinde yaşayan çocuğa etkisi, filmde sınıflar arasındaki ayrımı yapay bir şekilde silen bir örtü gibi aktarılmıştır. Sultan'ın çocuğunun "Anne bana çokomel al" diye bağırması çocuklara yönelik ikna işlevlerinin reklamlar vasıtasıyla gerçekleştiğine gönderme niteliğindedir. Gündeliğe giderken yol boyu Sultan ve komşusunun arasında geçen diyalogda reklamın toplumsal işlevine dair ipuçları bulunmaktadır. Yaşanan toplumun temel sosyo-kültürel yapısıyla rekabete giren reklamın ontolojik özelliği Sultan'ın komşusu tarafından şu şekilde belirtilmektedir:

Sultan: "-Televizyonda görüyorlar, yok çokomelmiş, yok mokomelmiş ondan sonra tutturuyorlar al diye".

Komşu: "En iyisi reklamlar başlayınca televizyonu kapamak vallahi benim bile iştahım kabarıyor".

Sultan: "Fakir fukarayı düşenen mi var?"

Komşu: "Nerde? -Kız iyiki sizde televizyon yok."

Sultan: "Bizim televizyonumuz yok ama komşuda, Hatice ablada falan seyrediyorlar."

Komşu: "En iyisi fakir semtlere reklamları yasaklamak"

Filmin bu noktasında, kapitalizmin ayrılmaz bir parçası olarak düşünülen reklamların yapay bir talep yarattığına dair vurgu yapılmaktadır. Jules Henry'ye (1995) göre, reklam sadece bir görsel, bir metin veya video asla değildir. Reklam çocukluktan itibaren uygulanan

bir satın alma eğilimidir. Yazar bu felsefi sistemi, “paracı felsefe” olarak nitelendirmektedir. Reklam iletileri bireysel olmayan şekilde, birtakım özellikler taşıyarak hedeflenen kitleye iletilmektedir (Meral,2006, p.3). Organik sosyo-kültürel yapıyı tahrip eden reklamların, modernitenin sosyolojik aracı olduğu böylece filmde gözler önüne serilmektedir.

Bourdieu tarafından bir bütün olarak sosyolojik yaklaşıma taşınan kültür, kültürel sosyoloji kavramsallaştırması referansına dayanarak insanların yaptığı her şeyde bir kültürün var olduğunu ileri sürmektedir. “Kültürel sosyolojinin olabilirliğine inanmak her eylemin... bir ölçüde etki ve anlam ekseninde gerçekleştiği görüşünü kabul etmek anlamına gelir” (Alexandar & Smith, 2001, p.136). Kolektif tüketim mekânı olan kentlerde kültür, bir bütün olarak mahallelinin edinimleri üzerinden analiz edilerek bu bağlamda sosyolojik odak noktası oluşturmuştur.

Yöntem

Çalışmada kentsel formdaki geçekundu olgusunu açıklamak için mekân ve toplum arasında ilişki kurmak adına ontolojik yaklaşım, felsefi bir araç olarak kullanılmıştır. Çalışmanın bilimsel araştırma sürecinde filmdeki imgeler ve yazılı kaynaklardan yararlanılarak tümdengelim yöntemi kullanılmıştır. Kapitalizmin ürettiği mekân imgesinin temsili olan geçekundudaki mahalle kesiti, çok yönlü bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Gündelik olanın anlaşılmasına yönelik farklı felsefi görüşlerden yararlanılarak, çalışmanın kavramsal haritası kurgulanmıştır.

Araştırma Bulguları: Sultan Filminin Mahallenin Sosyolojik Kodları Üzerinden Felsefi Analizi

Tarkovsky (2009), sinema ve toplumsal koşullar arasındaki ilişkiyi, 20. yüzyılın kendine özgü düşünce bağlamında sorgulamaktadır. Başka bir ifadeyle, düşünce üretiminin ifadesi olan felsefenin zeminini toplumsal şartlar oluşturmaktadır. Bu bağlamda kitle toplumunun nitelikleri arasında sayılan kentleşme olgusu, dönemin farklı kent imgeleriyle sinemada kompoze edilmiştir. Sinema aracılığıyla vücut bulan kentsel mekân farklı sosyolojik deneyimlerle senaristlerce dönemin sorunlarını yansıtarak kurgulanmıştır. Sinemasal ve fiziki mekânlar kent kurgusu içinde sinema evrenini oluşturmaktadır. Kültürel, ekonomik, sınıfsal, toplumsal cinsiyet, politik, ideolojik ve benzeri bağlamlarla yüklenen sinemasal mekânlar belli bir düşünceyi temsil ederek mekânlaşmaktadır. Temsil mekânlarının tanımlanmasında imgelerin önemli bir payı olduğunu Lefebvre (2019, p.68) şöyle aktarır:

“Temsil mekânları”, yani mekâna eşlik eden semboller ve imgeler aracılığıyla yaşanan mekân, yani “oturanların”, “kullananların” mekânları olarak tanımlanır. Bu, imgeleme sahiplenmek ve değiştirmek istediği, egemen olunan dolayısıyla maruz kalan mekân olarak da adlandırılır”

Yavuz Turgul sineması, kentsel mekânın sosyolojik ve felsefi anlatısını temsil etmektedir. Gösterge vazifesi gören mekânın sosyo-kültürel yapının anlaşılmasındaki anlatım gramerine Turgul’un “sanat sineması” ile “ticari sineması” sentezi hakimdir. Kültür ve felsefe arasındaki etkileşime sosyolojik açıdan bakıldığında, sinemanın ürünü olan gösterge de gerçeklik kazanmaktadır. İnsan eyleminin sosyolojik anlam üretmesinin, sinemada gösterge ve kodlar arasındaki ilişkiden kaynaklandığı öngörülmektedir. Gösterge, insan tarafından inşa edilir ve yalnızca onu kullananlarca anlamlandırılır, kodlar ve sistemler, göstergeler tarafından sınıflandırılır ve anlamlandırılırlar. Kodlar ve göstergeler, içinden çıktığı kültür tarafından anlamlandırılır ve sınıflandırılırlar (Fiske, 1982,p.43). Diğer bir deyişle, Deleuze’un düşüncesinde sıkça yer verdiği “yaratma ve icat etme” durumları, yaşamın içinde varlık bulan göstergelerle sinemada yansıtılmaktadır. Felsefenin kaosun içinde yapılandırıcı bir mekanizma olarak öznellik pratiklerini yeniden üretmesini Deleuze & Guattari (2001, p.180) şu şekilde ifade eder:

“Felsefe, bilim ve sanat gökkubbeyi yırtmamızı ve de doğruca kaosun içine dalmamızı isterler. Kaosu ancak bu bedel karşılığında yenebileceğizdir.... Filozofun kaostan beraberinde getirdiği, sonsuz olarak kalan, ama kesitsel bir içkinlik düzlemi çizen yüzeylerin üzerinde ya da mutlak oylumları içinde birbirlerinden ayrılmaz hale gelmiş değişimler’dir.... Sanatçının kaostan getirdiğiye, artık duyu organında duyulurken yeniden üretimini kurmayan, ama, sonsuzu yeniden vermeye muktedir, organik-olmayan bir kompozisyon düzlemi üzerinde, bir duyulur varlık, bir duyum varlığı çatan değişiklikler’dir”

Deleuze’in ifade ettiği gibi, felsefenin kavram yaratmak, sanatın ise duyum yaratmak suretiyle düşünceye yol açtığı durum, kültürel yapının felsefi tahliliyle ortaya çıkmaktadır. Sinemada görünen gerçeklik durumuyla ilgili anlatılan hikâyeler kadar, toplumsal olgularla ilgili felsefi veriler de sosyolojik olana nüfuz etmemiz için önemli araçlardır. Gecekondu mahallesinde sosyo-kültürel yapının anlaşılması için yapılan felsefi tahliller mekân birliği, eril tahakküm, duygusal bağılıklar ve kır-kent ilişkisi gibi kavramlar üzerinden yapılacaktır.

Mekân Birliği

Mahalle, kentlilik bilincini ve kent kimliğini geliştiren, kentteki bireyler arasında ortak yaşam kültürünü ve karşılıklı aidiyeti güçlendiren sosyal ve kültürel bir varlıktır. Mahalle havasının esaslı bir niteliği olan yardımlaşma ve dayanışma ise, mahallenin doğal ve yalın bir eylemdir. Bu eylemin sorumlusu ise, bütün mahalleyi soyut kimlik ve organik yapıda bir araya getiren mahallelidir. Mahallelinin asgari düzeyde bile olsa, birbiriyle ilgili ve irtibatlı olmasını mekân birliği zorunlu kılmaktadır. Mahalle, mahalleliyi kendi mekânının ana gövdesi olarak hazır bulmaktadır (Alver, 2017,p.218). Hazır bulunuşluk filmde gecekondu mahallesinin özgün deneyimleriyle aktarılmaktadır.

Gecekondu inşasını Heideger (1996), inşa eylemini insanın varoluşuyla ilişkilendirmekte ve bu varoluşta mekân birliği, düzenin sürdürülmesinde önemli bir unsur olarak ön plana çıkmaktadır. Çeşme, kahvehane ve bakkal mahallenin mekânsal birliğini sağlayan unsurlardır. Çeşme, mahalleye özgü bir unsurdur. Mahallelinin toplumsallaşma ve buluşma mekânı olan çeşme, kişiye toplumsal ilişkilere dâhil olma imkânı vermektedir. Altyapı ve su sorunun olduğu dönem, gecekondu bölgelerinde çeşmeden su temin etme geleneğiyle betimlenmiştir. Gecekondu mahallesinin yaşam ritminde geleneksel topluluk bağları ve sivil dayanışma inşa edilmiştir. Çeşme başında su sırası bekleyen kadınların örgü örmesi, dolma sarması kırın geleneksel değerleri ve ilişki ağlarını kodlamaktadır.

Gecekondu hane halkı, köydeki tarlasının küçük bir örneğini evinin önünde yapmaya, sebze, ağaç, tavuk yetiştirmeye çalışırken, bir yandan da kendisini kentin fabrikasında işçi olarak görmeyi ummaktadır (Yasa, 1970, p.15). Gecekondu semtlerindeki mahallelerde yaşayanların bahçesinde sebze yetişmekte, komşusunun tavuğunun bahçesine girmesiyle Sultan ile komşusu arasında kavga çıkmaktadır. Bu da kırdan kente göç ile oluşan gecekondu mahallelerinde yaşayan bireylerin tavuk bakması ve sebze yetiştirmesi mahallelinin kırsal karakterinin çözülmediği görüşünü desteklemektedir.

Harvey’ye göre kent sistemi, kapitalist endüstrinin sonu gelmeyen yüksek kazanç arayışlarının bir ürünüdür. Filmde gecekondu yıkımı mahallede mekân birliğini zedeleyerek, kentsel toplumsal hareket repertuarlarına zemin oluşturmuştur. Gecekondu mahallesinde “köprüye hayır” yazısının duvarlarda yer alması, mahallelinin köprüye karşı olmasının kanıtıdır. Gecekondu mahallesine gelen rant sahiplerinin, mahallede ikamet edenleri araziden çıkarmak istemesi, bunu üzerine mahalle muhtarının polis ve jandarmayla bile çıkartmanın mümkün olmadığından bahsetmesi, muhtarın ayrıca teker teker belli etmeden çıkarmak görüşünde olması ve kentsel toplumsal hareket bakımından mahallelinin kolektif olarak örgütlenmesinden çekindiğini kanıtlamaktadır. Sultan’ın evinin yıkımı sırasında “kendi ellerimle yaptım, kendi ellerimle yıkarım” söylemi, Harvey’yin (1996) toplumsal adaleti sağlayamayan kapitalist kentin çatışmalara açık olduğu görüşünü desteklemektedir.

Mekân birliğin kent deneyimini oluşturan kamusal alan, mahallelinin toplumsal ilişki biçimini sürdürdüğü yerdir. Topluma ve ortak kullanıma açık mekânlar olarak tanımlanan kamusal alan kentin ruhu kentin ambiyansıdır. Sennett (2013b), bireylerin kahvehane gibi yerleri toplumsal ilişkiler kurma şansı buldukları sivil alan olarak görmekte, mekânsal uzam olarak kentlerde sosyal etkileşimin en önemli ağını oluşturmaktadır. Kentteki ortak yaşam hakkında bireylerin düşüncelerini paylaştığı kamusal mekânlardan olan kahvehane, filmde mahalleli erkeklerin toplumsallaşma mekânı olarak ortaya çıkmaktadır. Filmde elektrik faturalarının pahalılığı, grev ve sendika üzerine konuşmaların geçmesi kamusal alan ve sosyo-kültürel kurumların bileşkesi olan kahvehanede dönemin toplumsal sorunları hakkında bilgi verilmektedir.

Duygusal Bağlılıklar

Bireyin gündelik yaşamdaki dünyasını inşa eden duygular, mekânın ritminden bağımsız değildir. Farklı bireylerin farklı hislerine zemin oluşturan mekân olgusunda aidiyetle ortaya çıkan duygular söz konusudur. Aristo'ya göre, bir şeyin kime ne kadar ne zaman niçin ne zaman ve nasıl yapılacağını bilmek ne herkesin yapabileceği bir şey ne de kolaydır. Erdemi, "insanın iyi olmasını ve kendi işini gerçekleştirmesini sağlayan huy" olarak şeklinde betimlemektedir. Huy ile ilişkilendirilen duygu imgeleri sinemada kavramlardan yararlanarak verilmektedir. "*Kavramlar için ayrı bir gökyüzü yoktur. Onlar keşfedilmeli, üretilmeli, ya da asıl, yaratılmalıdır ve yaratıcılarının imzasını taşımadıkça da bir şey olamazlar.*" (Deleuze & Guittari, 2001, p.14). Yeni icatlara ve yeni düşünsel oluşumlara zemin hazırlayan sinemada senaristin fikirleri, karakterin davranışlarını imgeleyen kavramlarla buluşarak seyirciye aktarılmaktadır.

Ortak mekân aidiyetinin ve yaşanan toplumun gelenekselliğinin, bireylerin duygusal deneyimlemelerine etki ettiği görülmektedir. Film içindeki kişiler ve nesnelere gibi mekân da hareketlidir. Seyirci tarafından üç boyutlu olarak algılanan mekân, kurgu, kameramanın odaklanma ve hareket yetisi ile çözümlenmekte, geriye dönmekte, parçalanmakta ve ilerlenmektedir. Sinema da kullanılan filmsel anlatılar farklı duygular bağlamında izleyiciye aktarılmaktadır. Duygu geçişlerini özünde barındıran dramatik yapı izleyiciyle özdeşleşme amacı gütmektedir. Aristo'nun teorisine göre, sanatın tarihsel serüvenine bakıldığında, dramatik olgular sanat için özel önem taşımaktadır. Nitekim sanat, öykünme gereksinimiyle ortaya çıkmıştır. Tutarlılıkla bağlanan olgular zincirinde geçişli anlatılar hakimdir. Hoşlanma- arınma (katarsis), özdeşleşme ve saydamlık gibi geçişler izleyiciyi düşünmeden uzaklaştırıp, duygusallığı empoze etmektedir (Büker, 1985, p.99). Toplumsal koşulların yön verdiği sinemada, toplumsal ve mekânsal aidiyet bilinci öznelleşen bireyin hisleriyle aktarılmaktadır.

Kitle kültürü olan sinema, toplumla filmsel iletişim kurarak adeta seyirciye mesaj vermektedir. Bu bağlamda toplumla bütünleşmiş Yavuz Turgul filmlerinin ortak özellikleri melodram ve komedi türünde yer almış olmalarıdır. Çalışmada incelenmiş olan Sultan filminde, duygu yoğunluğu öyküdeki karakterler aracılığıyla anlatılmıştır. Sultanın kavga ettiği komşusuyla mahalleden ayrılırken vedalaşmasında ki hüznü, samimiyeti, aşık olduğu Sultan'a duygularını anlatamayan bakkal Bahtiyar, diğer yandan her fırsatta duygularını belli etmeye çalışan minibüscü Kemal'in Sultan'ı etkileme mücadelesi, rant sahipleriyle anlaşılan babasına Kemal'in ev yıkımı konusunda karşı tutumu ve sonunda Sultan'a dönmesi, geçimini zor sağlayan Sultan'ın çocuklarının ısrarıyla sokak köpeğini sahiplenmesi, mahallenin Hatçe ablasının, mahallenin ebesi ve herkesin derdine koşmasıyla mahalle komşuluğunun karşılıklı etkileşim ve etik çerçevesini çizmektedir. Filmde yer alan geçişli anlatılar karşısında, seyirci duygusal bağlamda özdeşim kurmakta; bu durum filme olan toplumsal aidiyeti arttırmaktadır.

Eril Tahakküm

Erkek ve kadının birbirleriyle etkileşimleri sonucunda elde edilen pratikler ve bu pratiklerin kültür, bedensel deneyim ve kişilik üzerindeki etkileri olarak ifade edilen toplumsal

cinsiyet sosyal bir kategoridir. Uygarlığın temellerinin atıldığı Antik Yunan’da Platon ve Aristoteles’in felsefi söylemlerinde, kemikleşmiş bir kadın-erkek ilişkisi yer almaktadır. Platon’un Devlet adlı eserinde toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadın varlığı toplumsal hayatta kabul görmediğinden, kadını erkekleştirme yoluna gitmiştir.

Erkeğin hegemonyasında sıkışmış bir figür olan kadın, yaşanan Sanayi devrimiyle birlikte emeği ücretlendirilerek fabrikalarda istihdam edilmiştir. Üretim faaliyetlerinin tarıma dayandığı 1950’li yıllarda tarımda makineleşmenin artmasıyla beraber, kırsal işgücünün büyük bir oranını oluşturan kadın istihdamı yaşanan iç göçlerle azalmıştır. Kentleşme süreciyle birlikte, büyük şehirlere göç eden kadınlar özel alanla sınırlandırılmıştır. Ataerkil toplumun ürettiği cinsiyet hegemonyasında, 60’lı yıllarda kadınlar toplumsal araştırmalar içinde yer almaz iken, 70’li yıllarda kadınların kentte aktif işgücüne katılımı ile kadınların toplumsal görünürlüğü artmış, kadınlar böylece sosyolojik ve diğer çalışmalarda yer almaya başlamıştır. Çalışmamızda toplumsal cinsiyetin kavramsal yapılanması filmin sosyolojik kodlarından olan eril tahakküm etrafında ele alınmaktadır.

Sultan filminde, gecekondulu kadının simgesel dünyasına yer verilmektedir. Kenti ve kent mekânlarını en az kullanan gecekondulu kadının yaşamı mahalle ve ev çevresinde şekillenmektedir. Düşük statülü işlerde çalışan gecekondulu kadını temsil eden Sultan’ın hegemonik erkek değerlere karşı verdiği mücadele kültürel habitusla ilişkilidir. Toplumsal gerçekliğin bedende cisimleşmiş hali olan habitus, alışkanlıklar ve yatkınlıklar sisteminin, toplumsal bir öznellik biçimidir (Tekin,2015,p.89).Kültürel ve simgesel sermaye kavramlarının ürettiği imtiyazlı ve dezavantajlı konumlarla ilgili olan habitusu filmde gecekondulu mahallesi oluşturmaktadır. Simgesel ve kültürel sermaye kavramlarının dezavantajlı ve imtiyazlı konumları ise, ataerkil toplumun sosyolojik kodlarıyla bağlantılıdır. Sultan’ın erkek çocuğu filmde okula giderken, kızı annesine ev işlerinde yardım ektedir. Modernitenin temsili olan eğitim hakkına kız ve erkek çocuğun aynı şartlarda sahip olamaması, toplumsal cinsiyet hegemonyasını gelenekselleştirilmiştir.

Hegemonik erkeklik farklı coğrafya, kültür ve tarihlerde çeşitlilik göstererek, erkekler ve kadınlar arasındaki ataerkil ilişkileri meşrulaştıran, erkek kimliğinin idealleştirilmiş biçimini temsil eder (Connell,1998, p.77). Toplumsal olarak üretilen hegemonik erkeklik itaatini eril tahakkümle meşru hale getirmektedir. Bourdieu (2015,p.11) eril tahakkümü, “en tahammül edilemez varoluş koşullarının çoğunlukla kabul edilebilir hatta doğal olarak görülmesi” olarak ifade etmekte ve “tahakkümün bedenselleşmesi” kavramını kullanmaktadır.

Dört çocuklu ve gündelikçilikle geçimini sağlayan Sultan, gecekondulu mahallesinde yaşayan genelde “işsiz, eğitimsiz, çocuklu ve bağımlı” kadınlar grubu içinde yer alan gecekondulu kadın profiline aksine kendi ayakları üzerinde duran kadını resmetmektedir. Nitekim, Kemal’in kendisine ihanet ettiğini öğrendiği vakit, elinde silahıyla onu öldürmeye gitmesi ve daha sonra öldürmekten vazgeçmesi ve Bahtiyar’ında evlilik teklifini kabul etmemesi üzerine Hatçe abla ile Sultan arasında geçen diyalog bu noktada eril tahakkümü sorgulatmaktadır:

Hatçe Abla: “Kemal’i kovaladın, Bahtiyar’da kovaladın...eee ne olacak şimdi?”,

Sultan: “Şimdiye kadar ne oluyordu Hatçe abla, daha iyi be ohh azıcık aşım kaygısız basım”...

Sultan erkek hegemonyasına karşı çıkarak, Kemal’in maddi zenginlik vurgusunu ve aşkına dair sergilediği ikiyüzlülüğü reddetmiştir. Eril alandaki kurumsallığı temsil eden evlilik imgesinin, toplumsal cinsiyet hiyerarşisindeki iktidarı inşa sürecindeki belirleyiciliği zedelenmiştir. Yenilenen kadınlık haliyle, eril tahakkümün sınırları çizilmiştir.

Geçiş Toplumu: Kır ile Kent Arasında

Kırdan kente göç edenlerin barınma sorununu çözen gecekondular, politik, ekonomik ve toplumsal koşullar sonucu meydana gelmiştir. Turner (2014, p.328) kenti, toplumsal değişimin ürünü, toplumsal dönüşümün motoru ve modern değişimin gerçekleştiği bir mekân olarak tanımlamıştır. Gecekondular sorununda kentle bütünleşememe söz konusu, fiziksel mekân olarak şehrin imkânlarından mahrum kalma ve faydalanamama Sultan filminde ön plana çıkan ana temalardır.

Filmde yer alan sahneler, mekânın yeniden üretilmesini temsil ederken, birtakım sosyolojik değerleri izleyiciye aktarmaktadır. Birbirlerine âşık olan Sultan ile Kemal'in çamurun içinde kavga etmesi, filmin ana teması olan betonlaşmanın sermayenin kapitalistleşmesine zemin oluşturduğudur. Daha açık bir ifadeyle, sosyo-politik durumun kadın erkek kavgası üzerinden çamurun içinde gösterilmesi ise, hikâyenin temelinde topraktan (taşradan) gelen bir grup insanın betonlaşmaya karşı olan mücadelesi geleneksel ve modernlik arasında olan geçiş toplumu mekânı yansıtmaktadır. Toplumsal kapitalizmin kültürel bölünmedeki tahribatının kitlesel etki gücü olan sinema aracılığıyla ortaya konması, antropolojik olarak kültürün önemine dikkat çeken Richard Sennett'in (2009, p.24) "*yalıtılmışlık içinde amaçsızca sürüklenme ihtimaline karşı, yeni ile eski kültürel farkı ortaya koymalıyız*".. şeklindeki ifadesini somutlaştırmaktadır.

Nikahtan sonra pastaneye gelen "*Kemal'in Sultan'a arada bir böyle sosyeteye karışmak lazım, hele bi evlenelim, yaşatıcım seni*" şeklindeki ifadesi, kent için sıradan bir mekân olan pastanenin sosyeteyle imgelediğini gözler önüne sermektedir. Kent ve kır arasında sınıfsal tabakalaşma olduğu, gecekondular insanı için kentin sosyal imkanlarına ulaşmanın hegemonik hal aldığı çıkarımı yapılabilir. Sınıf analizinin sosyo-psikolojik tarafı, sınıfsal kimliğinin farkında olan Kemal üzerinden tahlil edilmiştir.

Tartışma

Hayatını devam ettirebilmek için sürekli bir mücadele içinde olan Sultan'ın gündelik hayatı gecekondular mahallesindeki kadın portresine uygun düşmektedir. Dönemin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin filmde sosyo-kültürel bir perspektif sunulmuştur. Kentel alana özgü bir deneyim olan gecekondulaşma olgusunun filmdeki öznesi olan Sultan'ın ne kıra ne de kente aidiyeti söz konusu değildir. Büyük şehirde taşra hayatını yaşayan Sultan'ın ve diğer mahallelinin kırsal karakterinin çözülmediği ve aynı zamanda kent hayatının getirdiği hız ve ritmine uyum sağlamada güçlük çektiği görülmektedir.

Yavuz Turgul'un filmlerinde seçtiği mekân kurgusu dönemin koşullarını anlamaya imkân verecek niteliktedir. Mekânsal ve toplumsal anlamda sömürgeleştirilen gecekondular mahallesi kapitalizmin araçsallaşmış mekânı olarak filmde ortaya konmaktadır. Sosyolojik olarak değerlendirildiğinde, gecekondular nüfusunun kır ve kent arasında geçiş toplumu olduğudur. Karakterlerin yaşadığı sorunların gerçekçi yaklaşımla somut örneklerle ortaya konması, seyircinin filmle özdeşim kurmasını kolaylaştırmıştır. Kentel eşitsizliğin merkez ve çeperi için sınıfsal hegemonyanın içkin bir düğümü olduğu filmsel anlatı özelinde ortaya çıkmaktadır. Böylece, gecekondular mahalle kültürünü gündelik hayat gibi tanımlayıcı fragmanla ilişkilendirerek yapılan multidisipliner teorik ve analizler, mahallenin dönemsel seyrine farklı pencerelerden bakma iddiasını güçlendirmektedir.

Sınıflar arasında ayırıcı unsur olan kültür, bu ortamda bir tür karmaşaya dönüşmüştür. Kent sosyolojisi çalışmalarına felsefi bir katkı sağlayan film, kentel sınıf bilincine açıklık getirmekte sınıf temelli kültürel değerlere odaklanmaktadır. Toplumsal bir realite olan kentin merkezi ve çeperi arasındaki eşitsizlik fiziksel mekânın koşulları, toplumsal özellikler ve kültür düzeyleri gibi birçok temel kriter alınarak vurgulanmıştır. Turgul'un sinemada mekânla kurduğu ilişki, mahalle formasyonunu somutlayan kültürle ilintilidir. Sınıfsal ayrışma arenası olan kentler, kolektif tüketimin kültürel mekânları olarak çeşitli şekillerde ortak imge

havuzunu oluşturmaktadır. Filmdeki imgeler gecekondu mahallesine özgü mahalle, arabesk ve reklam kültürü felsefi ve sosyolojik sorgulamalarla ortaya konmuştur.

Sonuç

Bu çalışmada, 70'lerle beraber artan kentsel eşitsizliklerin, sınıf farklarının ifadesi ve deneyimlenişi açısından, Türkiye'nin kent sosyolojisi tarihinde yarattığı kırılma gecekondu mahallesi üzerinden incelenmiştir. Sultan filminde tasvir edilen gecekondu mahallesi, dayanışmayı ve samimiyeti en saf haliyle barındırdığı gibi sorunların çözümü için kolektif çabanın yeterli olmadığı mekândır.

Kitlesel etki gücüne sahip sosyo-kültürel ürünlerden olan sinema, toplumsal olaylar ve kültürler olgular eşliğinde düşünmek için mekânsal tanımlamaya ihtiyaç duymaktadır. Buna ilaveten, filmde geçen öyküyü uygun bir çerçeve içine yerleştirmek için mekân önemli bir unsurdur. Toplumsal sorunlardan üretilen filmler dönemin koşullarını anlamamıza olanak sağlayacak, bellek bankaları işlevi görmektedir. Yavuz Turgul, filmlerinde 1970'ler de kentlerin ekonomik ve sosyolojik olarak, yeni bir rasyonalite ruhunun kurulmasında kapitalizmin oynadığı önemli role işaret etmektedir. Sosyolojik ve kültürel eğilimi Sultan filminde yansıtan Turgul, duyguları oynanmış bir kadının gündelik hayatını, çocukları, gündelikçilik ve ev işleri içinde ele alınmaktadır.

Toplumun sosyo-politik biçimlenimi, sanatın o toplum içindeki örgütlenmesinin de belirleyicisi olan anlatsal formları sinemada yansıtılmaktadır. Gecekondu olgusu içinde kadın gerçeğini yansıtan Yavuz Turgul, Sultan filminde başarılı bir tasvir örneği çizmiştir. Kente göç edenler, barınma sorunlarını çözmek için gecekondu tercihlerini pekiştiren mekânsal pratiklerini yeniden üretmiştir. Filmde bahçe ekip dikmek, tavuk bakmak ve çamaşır yıkamak gibi kır yaşamının devamı niteliğinde olan gecekondu kadının uğraşları kır değerlerine bağlılığı kanıtlamaktadır. 70'ler sonrası kent dinamiğini oluşturan gecekondu kadının toplumsal hareket alanını ve yaşam mücadelesi Sultan filminde kodlanmıştır.

Gecekonduya yaşayan kişilerin yaşam alanlarından koparılışı söz konusu olmuştur. Alt sınıfları taşıyarak, yerlerine orta ve üst sınıfları yerleştirmek üzere kurgulanan dönüşüm projelerinde eski mahalleliler yaşadığı yer hakkında söz sahibi olamamıştır. Dönemin konjonktürüne hâkim olan film yapımcıları, sosyolojik gerçeklikten yararlanmayı bilmiştir. Neoliberal şehirciliğin kentleşme stratejisi olan soylulaştırma, filmde duygusal bağlarla ontolojik olarak anlatılmıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Adler, N. J. (1991). *International Dimensions of Organizational Behaviour*. Boston: Wadsworth.
- Alexander, J. & Simith, P. (2001). The Strong Program in Cultural Theory: Elements of a Structural Hermeneutics. *Handbook Sociological Theory* içinde (s.135-150), New York: Columbia University Press.
- Alver, Köksal (2017). *Kent Sosyolojisi*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Aslantürk, A. Y. (2019). *Kent Sosyolojisi Perspektifinden Mahallenin Sosyo-Kültürel Dönüşümü: "Boztepe-Çukurçayır Mahallesi Örneği"*. (Doktora Tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.
- Ataman, N. (Yapımcı), & Eğimez, E. (Yönetmen). (1974). *Salak Milyoner* [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film
- Aytaç, Ö. (2012). Kent Mekanlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası. *Kent Sosyolojisi* içinde (s.503-522). Ankara: Hece Yayınları.

- Bauman, Z. (2010). *Etiğin Tüketiciler Dünyasında Bir Şansı Var mı?* (F. Çoban, & İ. Katırcı, Çev.). Bursa: De-Ki Yayınları.
- Berger, P. L. ve Luckman, T. (1996). *The Social Construction of Reality: A Treatise in The Sociology of Knowledge*. NY: Anchor Books.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm*, (B. Yılmaz, Çev.), İstanbul: Bağlam Yayınları,
- Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Yayınları.
- Castells, M. (1977). *The Urban Question: A Marxist Approach*. London: Edward Arnold
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. (Çev. C. Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2001). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- De Certeau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi I; Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. (L. A. Özcan, Çev.), Ankara: Dost Yayınları.
- Eğilmez, E. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1973). *Canım Kardeşim* [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film
- Eğilmez, E. (Yapımcı), & Eğilmez, E. (Yönetmen). (1973). *Oh Olsun* [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film
- Eğilmez, E. (Yapımcı), & Tibet, K. (Yönetmen). (1978). *Sultan* [Sinema Filmi]. Türkiye: Arzu Film
- Eren, İ. Ö. (2017). *Mahalle: Yeni Bir Paradigma Mümkün mü?* İstanbul: Nefes Yayıncılık.
- Erkılıç, H. & Erkılıç, S. D. (2011). Yavuz Turgul Sinemasında Kahraman, *Yavuz Turgul Sinemasını Anlamak* içinde (s. 105 - 106), (Â. Sivas, Der.), İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Esen, Ş. (2004). Türk Sinemasında Üç Dönem, Üç Yönetmen ve İstanbul. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 15, 64-69.
- Fiske, J. (1982). *Introduction To Communication Studies*. USA: Methuen Co.Ltd.
- Frisby, D. (2012). George Simmel: *Modernitenin İlk Sosyoloğu*, G. Simmel, *Modern Kültürde Çatışma* içinde (s.7-51). (E. Çen, Çev.), İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Harvey, D. (1996). *Sosyal Adalet ve Şehir*. (M. Moralı, Çev.), Ankara: Metis Yayınları).
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Heidegger, M. (1996). *Being and Time*. (J. Stambaugh, Çev.), Albany: Suny Press.
- Henry, J. (1995), *Bir Felsefe Sistemi Olarak Reklamcılık*. (B. Dağıstanlı, Çev.), İstanbul: Şule Yayınları
- Işık, C. & Işık, N. E. (2013). *Arabesk ve Müslüm Gürses*, İstanbul: Ferfir.
- Kahraman, H. B. (2002). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Kellner, D. (1991). *Reklam ve Tüketim Kültürü*. *Enformasyon Devrimi Efsanesi* içinde (s.75-91), (Y. Kaplan, Der. ve Çev.), İstanbul: Rey Yayınları.
- Kuçuradı, İ. (1997). *Çağın Olayları Arasında*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (I. Gürbüz, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları

- Lefebvre, H. (2019). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.), İstanbul: Sel Yayınları
- Meral, P. S. (2006). Kurumsal Reklam Kavramı ve Bankacılık Sektöründeki Kurumsal Reklam Örnekleri. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi II. Ulusal Halkla İlişkiler Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 398-404.
- Ryan, M. & Kellneri D. (2010). *Politik Kamera*. (E. Özsayar, Çev.), İstanbul, Ayrıntı Yay.
- Sennett, R. (2009). *Yeni Kapitalizmin Kültürü*. (A. Onacak, Çev.), İstanbul: Ayrıntı yay.
- Sennett, R. (2013b). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (S. Durak & A. Yılmaz, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Stokes, M. (1998). *Türkiye’de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Subaşı, N. (2004). *Gündelik Hayat ve Dinsellik*. İstanbul: İz yayıncılık.
- Şentürk, Ü. (2014). Mekân Sadece Mekân Değildir: Kentsel Mekânın Yeni Tezahürleri. *Doğu Batı Dergisi*, 67, 85-107, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Tarkovsky, A. (2009). *Şiirsel Sinema*. (E. Kılıç, Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tekin, F. (2015). Pierre Bourdieu Sosyolojisinde Beden ve Habitus: Bedenleşmiş Habitus, *SBARD*, 26, 85-100.
- Turner, B. S. (2014). *Klasik Sosyoloji*. (İ. Çetin, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yasa, İ. (1973). Gecekondu Ailesi Mozaiği. *Amme İdaresi Dergisi*, 6, 41-46.
- Yiğit, Z. (2012). “Modernliğin Arka Yüzü” olarak gündelik hayat: Aşk Memnu. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (2), 125-144.

-Araştırma Makalesi-

Komik Tekrar: Türkiye’de 2000 Sonrası Üretilen Komedi Filmlerinde Nostaljik Taşra Semptomu

Fatih Değirmen*,
Serpil Kirel**

Özet

Bu çalışmanın amacı, Türkiye’de 2000 sonrası üretilen ve vizyonda başarı kazanan komedi filmlerindeki taşra görünümlerini Vizontele (Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak, 2001), Vizontele Tuuba (Yılmaz Erdoğan, 2004), Hükümet Kadın 1-2 (Sermiyan Midyat, 2013), Dedemin İnsanları (Çağan Irmak, 2011) ve Düğün Dernek (Selçuk Aydemir, 2013) filmleri üzerinden nostaljik bir semptom olarak tartışmaktır. Askeri darbe, mübadele ve Kıbrıs Harekatı gibi bir tarihsel olayın gölgesinde ya da cenaze, düğün türünden toplumsal olayların fonunda, erkek karakterin trajik dış sesiyle başlayan bu filmler, birden grotesk pastişlerle tarihsel deneyimi bastıran bir yapıya dönüşür. Bu komedilerde semptom, komik tekrarın bastırma faaliyetinde açığa çıkar ve tarihsel olayın trajik tekrarı, bastırma mekanizması için komedinin hizmetine sunulmuş bir aparatı ibarettir.

Bu çalışmada sosyolojik yaklaşımla merkez-çevre, muhafazakarlık-sekülerlik gibi kimlik inşa süreçlerinin ikili yapısına eklenen bir taşradan ziyade felsefi bir yaklaşımla tekrarın yenilik doğuran doğasına ilişkin potansiyellikleri barındıran bir taşra tartışması hedeflenmektedir. Bu nedenle temel odağımız, Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Deleuze, Lacan, Žižek, Boym ve Zupancic gibi düşünürlerden hareketle, prospective (ileriye dönük) nostalji, fark ve tekrar, semptom gibi kavramlardır. Eleştirel söylem analizi yöntemiyle tartıştığımız filmlerde elde ettiğimiz temel sonuç, taşranın tarihsel travmaları bastırmak için zamandan ve mekandan bağımsız bir metafora dönüştüğüdür.

Anahtar Kelimeler: Komedi, Tekrar, Nostalji, Taşra, Semptom.

* Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Bilim Dalı, Doktora Programı, İstanbul, Türkiye.

E-Mail: fatih_degirmen@hotmail.com

ORCID:0000-0002-2775-9055

DOI:10.31122/sinefilozofi.869200

**Prof. Dr. ,Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye.

E-Mail: serpil.kirel@marmara.edu.tr

ORCID:0000-0003-1768-4835

DOI:10.31122/sinefilozofi.869200

Değirmen, F. , Kirel, S. (2021). Komik Tekrar: Türkiye’de 2000 Sonrası Üretilen Komedi Filmlerinde Nostaljik Taşra Semptomu. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) 472-490. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.869200>

Geliş Tarihi: 29.01.2021

Kabul Tarihi :24.03.2021

-Research Article-

Funny Repetition: Nostalgic Provincial Symptoms of Comedy Films Produced After 2000 in Turkey

Fatih Değirmen*,
Serpil Kirel**

Abstract

The aim of this study to discuss the province appearances of the acclaimed comedy films -produced after 2000 in Turkey- like Vizontele (2001), Vizontele Tuuba (2004), Hükümet Kadın 1-2 (2013), Dedemin İnsanları (2011) and Düğün Dernek (2013) as a nostalgic symptom. These films, which start with the tragic voice-over of the male character in the shadow of a historical event such as a military coup, exchange and war operation, or in the background of social events such as funerals and weddings, suddenly turned into a structure that suppresses the historical experience with grotesque pastiche. In these comedies, the symptom is revealed with in the suppression of the comic repetition and the tragic repetition of the historical event is put in to the service of comedy for the repression mechanism.

This study aims at philosophical approach to the province discussion which includes potentialities regarding the innovative nature of repetition, rather than a province that are articulated to the dual structure of identity-building processes such as center-periphery, conservatism-secularism with a sociological approach. Therefore, our main focus will be on concepts such as prospective nostalgia, difference and repetition, symptom, based on thinkers such as Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Deleuze, Lacan, Zizek, Boym and Zupancic. The main conclusion we have achieved in the film, which we discuss with the critical discourse method, is that the province transforms into a metaphor that is independent of time and space in order to suppress historical traumas.

Key Words: Comedy, Repetition, Nostalgia, Province, Symptom.

* PhD Student, Marmara University, Institute of Social Sciences, Department of Cinema, İstanbul, Turkey.

E-Mail: fatih_degirmen@hotmail.com

ORCID:0000-0002-2775-9055

DOI:10.31122/sinefilozofi.869200

**Prof. Dr. ,Marmara University, Faculty of Communication, Department of Cinema, İstanbul, Turkey.

E-Mail: serpil.kirel@marmara.edu.tr

ORCID:0000-0003-1768-4835

DOI:10.31122/sinefilozofi.869200

Değirmen, F. , Kirel, S. (2021). Funny Repetition: Nostalgic Provincial Symptoms of Comedy Films Produced After 2000 in Turkey. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) 472-490. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.869200>

Received: 29.01.2021

Accepted: 24.03.2021

Extended Abstract

The Province debates in Turkey, such as dichotomy of traditional-modern, center-periphery, carried out (Mardin,2009; Bora, 2018; Pekdemir, 2018), as an sociology image. Or to discuss the provinceas the image of gloom and distress (Gürbilek, 1995) means to produce an image of the province for the urban dweller, not for the provincial. The aim of this study to discuss the province appearances of the acclaimed comedy films -produced after 2000 in Turkey- like Vizontele (2001), Vizontele Tuuba (2004), Hükümet Kadın 1-2 (2013), Dedemin İnsanları (2011) and Düğün Dernek (2013) as a nostalgic symptom. These films, which start with the tragic voice-over of the male character in the shadow of a historical event such as a military coup, exchange and war operation, or in the background of social events such as funerals and weddings, suddenly turned into a structure that suppresses the historical experience with grotesque pastiche. In these comedies, the symptom is revealed with in the suppression of the comic repetition and the tragic repetition of the historical event is put in to the service of comedy for the repression mechanism.

As it is known, historical events are repeated at least twice according to Marx; in the first, tragedy, in the second, as a comedy (Marx, 2007). Deleuze adds a third repetition to Marx's historical repetition. The third is the repetition of the drama that will give birth to the new, and Zarathustra's third movement ends the historical fascination with a repetition that will give birth to the new (Deleuze, 2017). Or, in Kierkegaard's words, the cynical comedy is seen in these films can be transformed into an ironic intervention, based on a repetition that will accommodate the leap forward rather than the recall fixed by backward repetition (Kierkegaard, 2014). The cynicism created by the consumption of these films, which reconstruct the comic narrative can be brought to light by discussing the meanings attributed to the concept of repetition at different historical moments.

In this study, it is claimed that the ideological discourse of the discussed movies is established with a hybrid narrative model. The hybrid model relaxes the boundaries of tragedy and comedy, enabling the narrator men to construct the discourse that suitable for the role of the tragedy choir. So the next funny pastiches can comfortably suppress the historicity. The stories told by the male narrators in the aforementioned films are closely related to the past dreams of the dominant social structure when viewed from today. Thus, a projective nostalgic attitude towards the present is developed because homogeneous historicity is reconstructed towards the past. The tragic voices of male narrators are not heard when flow of events begins. Because we are now in the comedy field. This comedy does not become characteristic of the choir, which derives from the classic notion of comedy choir. In Aristophanes' comedies, the comic choir is the main element of the narrative. The narrator men lose their agency and the comedy becomes instrumental for the narrator to be obscured, to be covered with fog clouds of history.

This study aims at philosophical approach to the province discussion which includes potentialities regarding the innovative nature of repetition, rather than a province that are articulated to the dual structure of identity-building processes such as center-periphery, conservatism-secularism with a sociological approach. Therefore, our main focus will be on concepts such as prospective nostalgia, difference and repetition, symptom, based on thinkers such as Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Deleuze, Lacan, Žižek, Žižek, Žižek and Župancic.

Based on these discussions, the main questions of this study are: How does the practice of suppression work in the discussed movies? Does the funniness of historical repetition allow us to capture an innovative nostalgic perspective?

Giriş

Nostaljik Semptomun Kuruluşuna Dair Bazı Kavramsal Tespitler

“Bırakın ölümler kendi ölümlerini gömsünler.”(Marx, 2007, p.16)

Marx'ın Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i kitabı, ilk cümleden başlayarak, tarihsel olaylarla komedi arasındaki ilişkiyi vurgular: “Hegel bir yerde şöyle bir gözlemde bulunur, tarihsel bütün büyük olaylar ve kişiler, sanki iki kez yinelenir. Hegel eklemeyi unutmuş: ilkinde trajedi olarak, ikincisinde kaba güldürü (fars) olarak”(Marx, 2007, p.13). Hegel'e yapılan bu ünlü 'küçük' ek siyasal darbeyi grotesk bir hayalete dönüştürerek, toplumsal büyülenmelerin doğurduğu klişelerin ardına bakabilme olanağı sunar. Napolyon adının muhafazakar Fransız köylüsünün zihnindeki göz kamaştırıcı yücelik imgesinin, Louis Bonaparte'ın darbesiyle, tekrar güçlü, zengin, üstün bir ulus olma gibi eski büyülenmeleri dirilttiğini vurgulayan Marx, (2007, p.123) kitap boyunca kullandığı ironik dille, komediye iki misyon yüklemiştir diyebiliriz. İlk misyonun, tarihsel tekrarı, geçmişte kalan 'güçlü' iktidar klişinin şimdiki büyüleme girişimi lehine kullanmasının önüne geçmek olduğunu söyleyebiliriz. Bu varsayıma dayanak bulabileceğimiz nokta, Marx'ın burjuva bürokratik devlet aygıtının faaliyetlerini özetlemeye başladığında kullandığı 'genel kardeşleşme komedisi' ifadesidir (Marx, 2007, p.113). Bu ifade, bir taraftan toprak burjuvazisi ve sanayi burjuvazisi arasındaki bürokratik oyunu bozar, diğer taraftan kalabalık halk kitlesini oluşturan ve Bonapartlar tarafından temsil edilen küçük toprak sahibi köylülerde cisimleşmiş milliyetçilik tınlarının altını oyar. Marx'ın komedi yaklaşımı, sınıf mücadelesini büyülemeye çalışan geçmiş fantazileri, tarihsel maddeci bir düzleme oturtur. Tekrarın açığa çıktığı iki farklı görünümünü tartışan Marx, 18. yüzyıl burjuva devrimleriyle 19. yüzyıl proletarya devrimlerini karşılaştırır. Marx, 18. yüzyıl burjuva devrimlerini, Roma İmparatorluğu'nun kılığına bürünmüş bir tekrar olarak, Roma giysileriyle esrik bir ruh hali içinde, hızlıca başarıya ulaşmış doruk noktasına çıkan sonrasında ise derin bir boşlukla toplumu huzursuzluğa boğan krizler olarak adlandırır (Marx, 2007, pp.16-17). Burada tekrar, geçmişten çağrılan ölümlerin Romalı kılıklarıyla toplum üzerindeki karabasan biçimini alır. 19. yüzyıl proletarya devrimleri ise ilhamını ancak gelecekte alır: Sürekli, devrimin ilk hareket noktasına yönelik bir eleştiri mevcuttur, akışlar durdurulur tekrar başa dönülür, devrime yönelik ilk girişimlerdeki zaafarla, kararsızlıklarla alay edilir, hasımlarının karşısına daha güçlü dikilmesine olanak vermek için geri çekilirler “...ta ki her türlü geri çekilişi sonunda olanaksız kılan durum yaratılıncaya ve bizzat koşullar bağırincaya kadar: Gül burada, burada dans et!”(Marx, 2007, pp.17-18). Artık tekrar, proletarya devriminde geçmiş hayaletlerini kovar. Ölümler, kendi ölümlerini gömmüştür ve artık yaşayanların zamanıdır. Bu zaman neşenin, gülmenin zamanı olarak tekrara içkin bir komiklik atfı yapar. Buradan yola çıkarak Marx'ın tekrarı ikili bir yapı içinde kurduğunu söyleyebiliriz. İlki, geçmiş nostaljisi olarak şimdiki zamanı tahakküm altına alan büyüleme faaliyeti olan bir tekrar, ikincisi her tekrarın şimdiki inşa etmeye olanak sağlayan, şimdiki geçmişin kronolojik belirlemeciliğinden kurtarılarak genişleyen bir kesit haline getiren ve büyüüyü bozan bir tekrar. Komedinin ikinci misyonu, yeni bir düzen için tüm anayasal teamülleri askıya alan, bir anlamda kendi 'düzeni için anarşi yaratan' grotesk darbe, Marx'ın ironik müdahalesiyle eleştirel yöntem haline gelmesidir. Marx, üslubunun tamamına sirayet etmiş bir ironiyle Napoleon klişesini alaşağı eder. İkinci misyonda komedi bir yöntem haline gelerek, tekrarı klişenin altını oyan bir tecrübeye çevirir.

Tekrar böylece, klişenin, büyüünün, muhafazakarın sahasında değil, tekrar eden bir şimdi için, geçmiş ve geleceği bünyesinde taşıyan praksisin sahasında oyun kurar. Marx'ın komedisi, tarihsel tekrarın yol açtığı büyülenmelerin geçmişi yeniden hortlatarak, sınıfsal eşitsizliklerin üzerini örten ideolojisini dağıtır. Bir anlamda burjuva devrimiyle proletarya devrimi arasında bir mücadele pratiği haline gelen tekrarda, büyülenmelerin bir görünümü nostalji olarak açığa çıkar. Baudrillard'ın (2013, pp.111-113), nostaljinin tarihe aykırı bir

diriliş olduğu tespitinden hareketle nostalji ve tüketim üzerinden kurduğu ilişki, Marx'ın Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'ı'nın ilk cümlesine atfen şekillenir. Baudrillard, Marx'ın ilk cümlesini yeniden formüle eder. 18 Brumaire'den yola çıkarak nostaljinin grotesk bir tüketim kodu oluşturduğunu vurgular. Aynı olayın tekrarı, nostalji duygusunu yoğunlaştırırken, Baudrillard, geçmiş yaşanmışlıkların şimdi bir kültürel tüketim biçimine dönüştürülmesini grotesk bir gösterge dizgesi üzerinden açıklayarak yerel özellikleri yeniden canlandırmak için Eskimo tuniği kiralayan turistlerin davranışlarını örnek olarak gösterir. Fakat, geçmiş acıklı duygularla yad etmek ya da tarihe karışmış bir olayı ritüel biçiminde yeni efsanelere gebe olacak şekilde güncelleştirmek, yani geçmiş restore ederek şimdiki ipotek altına almak sadece seçilen geçmiş deneyimle sınırlı kalmayacaktır. Baudrillard bu noktada bizi uyararak, karikatürsü dirilişlerin basit bir nostalji olmadığını, yaşantısal düzeyde, şeylerin ve gerçeğin yadsınması anlamında 'göstergeleri yüceltme'nin, tüketimin tanımı haline geldiğini söyler.

Marx (2007, p.16), geçmişin yeni güncellemelerinin deveranından çıkış için 'bırakın ölümler kendi ölümlerini gömsünler' önermesini kurar. Ruhların, büyülenmelerin veya tarihin herhangi bir anından çıkarılacak bir yüceltme mekanizmasının işlediği yerlerde, geçmiş ölümler iş başındadır. Toplumsal büyülenme pratiklerinin arka planında bu yüceltme pratiğinin farklı veçhelerini bulmak mümkündür. Her iktidar kliği, kendisini geçmiş ölümlerinden refere edebileceği bir habitat bulur. Bu noktada angaje olunan ideolojik tutum sadece referansın kaynağının değişmesinde işlerlik kazanır ama sonuç genelde aynı kapıya çıkacaktır: Şimdiki tahakküm altına almak için göstergeleri mümkün olduğunca yüceltmek.

O halde şöyle bir yorum yapılabilir: Nostaljiden bahsettiğimizde, tekrarın farka kapı aralayan bir komediyle ilişkisinden bahsetmek zordur, nostaljinin tekrarla ilişkisi, yüceltme pratikleriyle yeniden kodlanan grotesk bir gösterge dizgesinden ibarettir. Nostaljinin tekrarla ve dolayısıyla komediyle ilişkisi ancak tarihsel olarak saptanabilir. Bu saptama da en az bir tarihsel yinelenmeyi gerektirir. Bir A olayı olduğunda, henüz tarihsizdir, bir sınıflandırma sistemine dahil olamaz henüz ama bu olay tekrar ettiğinde de artık A olarak kalamaz, A¹ olarak geri döner. Bu geri dönüşte nostalji sahasına gireriz: İlk olayın yüceltilmiş bir göstereniyle karşılaştığımız fantazi sahasıdır artık bu nokta. Tabii Marx'ta gördüğümüz gibi, devrimci tekrar, olayı süreç içine çekerek başka bir olaya, B olayına dönüştürür bu olayda yüceltilmiş fantaziden bahsedemeyiz. Komedi, ilk olayda edimsel değildir, henüz ortaya çıkmamıştır. Bu nedenle ilk olayda kaderin etkinliği vardır. Kader, ilk olayın sonucunda ne olacağını bile bile davranışta bulunmayı gerektirir. Bu haliyle ilk olay trajedinin konusudur. Çünkü sonucu bilerek davranışta bulununca ancak kadere dayanma gücü elde edilir. Komedi söz konusu olduğunda tekrarlanan olay kader bağlamından kopar, artık olayın sonucu ya yadsınıyordur ya karakter bildiği şeyin henüz farkında değildir; edilginleşmiştir, büyülenmiştir. Böylece nostalji doğar.

Meltzer (2006, p.33), Euripides tragedyalarını nostalji kavramı açısından tartıştığı kitabında nostalji kelimesinin etimolojisini şöyle ifade eder: "Nostalji kelimesi, özlemin idealize edilmiş doğasından hareketle Yunanca dönüş anlamına gelen nostos ile acı anlamına gelen algos kelimelerinin birleşmesiyle oluşur ve tam anlamı eve dönüş için acı veren özlem anlamına gelir." Bu ifade nostaljinin özlemlerle ilişkisini kurar fakat Meltzer, kökeni belirledikten sonra devam ederek, Homeros'un bir anlamda nostaljinin arketipi olduğu söylenebilecek kahramanı Odysseus üzerinden, eve dönüş özlemini aynı zamanda bir çeşit 'ev hastalığı' olarak da okuyabileceğimizi önerir (Meltzer, 2006, pp. 33-34). Ev hastalığı tespiti, özlemin bir yüce gösteren olarak, yani A¹ olarak, geri döndüğü anlamında da okunabilir.

Jan Willem Duyvendak, Amerika ve Avrupa -Avrupa özelde Hollanda üzerinden tartışılır- kültüründe evin konumunu nostalji açısından tartışır ve iki kültürde de ortak olarak geçmişteki evin kaybıyla ilgili duygulanımlara odaklanır. Fakat bu kayıp Amerika için

yansıtmacı (*reflective*), Hollanda için onarıcı (*restorative*) bir tarzda açığa çıkar (Duyvendak, 2011, pp.107-108). Duyvendak'ın, Svetlana Boym'a atfen yaptığı bu ayırım, yansıtmacı özelliğiyle nostaljiyi, şimdiyle ilgili olan amaçlar için geçmiş hatıraları ve değerleri bir anlamda geçmişi yeniden fethederek mevcut yaşama eklemlerken, onarıcı özelliğiyle ise geçmiş zamanların orijinal, otantik, gerçek değerlerinin kaybına yönelik derin özlemleri içererek şimdinin değer kaybına vurgu yapar (Duyvendak, 2011, pp.108-109). Bu ayırım bir bakıma bizim Marx üzerinden yaptığımız şimdiyi esir alan nostaljik büyülenme kavrayışına yakındır, fakat tüketim ve nostalji ilişkisine içkin haz dinamiğini açığa çıkaracak bir sıçrayışa ihtiyaç vardır. Bu noktada, Svetlana Boym'un, alt yazılar, çeviri diller ve egemen dil pratiklerinin meta anlatılarının söylemlerini kuran, Londra, Paris, Berlin gibi merkezlerin dışında, Doğu Avrupa'yı, Güney Asya'yı ve Latin Amerika'yı kendi aksanları, yaratıcı dayanışma biçimleri ve kültürel paylaşımları içinde düşünmemize olanak sağlayan *Off Modern* kavramının bileşeni olarak geliştirdiği ileriye dönük nostalji (prospective nostalgia) kavramına vurgu yapmamız gerekir. İleriye dönük nostalji, yüceltilmiş gösteren yorumunun uç verdiği yansıtmacı ve onarıcı nostalji ayırımının dışında düşünebilme imkanı sağlar. Boym, ileriye dönük nostaljinin farkını, şimdiden kaçmak ya da şimdiyi fethetmek üzerine kurulan nostaljik duygulanımların zamansal ve mekansal oyunundan farklı olarak gelecekle bağlantılı bir duygulanımı varsayması olarak belirtir (Boym, 2017, pp.6-7).

Komik Tekrarın Nostaljik Taşra Semptomu Olarak Kuruluşu

Türkiye'de taşraya yönelik sosyolojik tartışmaların genellikle, merkez-çevre, geleneksel-modern, eğitilmiş-eğitimsiz gibi ikilikler üzerinden yapıldığı görülür. Ya da edebi olarak düşünüldüğünde, kasvetin, zamansızlığın sızdığı bir mekansallık içinde belleğin donmuş veçhelerini yeniden üreten bir taşra tartışmasından söz etmek mümkündür. Bahsi geçen komedi filmlerinde gördüğümüz taşra bu tartışmaların dışında bir izlek üzerinden hareket ederek Türkiye'nin dönüşümünün nabzını çok daha yakından tutar. Bu filmlerde komik öge olarak kullanılan ikilikler ancak nostaljik büyülenmeyi tahkim etmek için anlatıya eklenir.

Vizontele (2001), *Vizontele Tuuba* (2004), *Hükümet Kadın 1-2* (2013), *Dedemin İnsanları* (2011) ve *Düğün Dernek* (2013) filmlerinde beliren taşra göstereni, kasvete, yalnızlığa, her an patlayacak bir potansiyelliğe kapı açmaz. Bu filmlerde taşra, gündelik ilişkilerden hareketle kurulan çoklu gösterenler ağına dahil bir gösterenden ibarettir taşra. Fakat bu ilişkiler ağı mahrumiyetin ve mahremiyetin despotluğundan yayılan haz sarmalıyla işlevsellik kazanır. Bu nedenle taşraya yönelik yeni bir tartışma hattı oluşturmak için vizyon başarısı yüksek olan bu filmlerdeki taşra üzerine odaklanılmaktadır.¹ *Vizontele* köye geldiğinde Reis Bey konuşmasının arasına sıkıştırır bu despotluğu: "Yabancılar hep şunu sordu: Siz burada nasıl yaşıyorsunuz?" Soruyu hemen başka bir soru takip eder: "İnsan memleketini niye sever?" Reis Bey'in cevabı vatan söyleminin bittiği yerde başlar: "Başka çaresi yoktur da ondan." Filmde vatan idealizmi, ancak sinizmle aşılır. Vatan, Reis Bey'in askerde olan oğluyla varlığından haberdar olunan bir yerdir yalnızca. Bu bağlamda taşra, mecbur olunan bir çaresizliğin mekanına dönüşür. Reis Bey, bu çaresizliğe rağmen mutluluk reçetesini verir: "Mutlu olmanın ilk şartı burayı sevmekten geçer." O halde hem yabancıların sorusu hem de vatani sevmenin nedeni aynı cevaba bağlanır ki o cevap çaresizliktir. Bu çaresizlikten ancak yaşanan yeri severek çıkılır. İşte bu noktada fantazinin alanına girmiş oluruz. Fantaziye yaşamak için gerek ve yeter dolayımı sağlayacak olan aparat vizontelede başkası değildir. Çünkü o 'uzağı yakın edecek ve burası artık o kadar da uzak olmayacak!'

¹*Vizontele*, 3.308120 seyirci; *Vizontele Tuuba*, 2.899.802 seyirci; *Dedemin İnsanları*, 1.204.113 seyirci; *Hükümet Kadın 1-2*, 1.401.665 ve 1.530.071; *Düğün Dernek*, 6.073.384 seyirci. Veriler, <https://boxofficeurkiye.com/> dan alınmıştır, çevrimiçi erişim tarihi, 10/01/2021.

Peki 'Zeki Müren de bizi görecek mi?' *Vizontelenin*² tuşuna basıldığında ekrana çıkan karıncalar tüm bu mülahazaların cevabını verir. Ortada çaresizlik, mutluluk veya uzaklık, yakınlıkla ilgili bir tartışma kategorisi yoktur. Filmin sağladığı en güçlü metonimi taşra idealizminin düştüğü boşluğu göstermedeki başarısıdır. Fakat öneri diğer taşra semptomlu komedilerde açıklamaya çalışacağımız gibi sinik bir nihilizmden öteye gidemez.

Vizontele Tuuba filmiyle, anlatıcının dış sesiyle karşılaşmaya başlarız. Reis Bey'in küçük oğlu Yılmaz, okulda öğretmeninin verdiği ödevi yapmaya çalışırken hatırlar filmde geçen olayları. İlk filmin zamansızlığının yerini bu filmde bir ajitasyon sahası üretmek için kullanılan 12 Eylül darbesinin zamansallığı almıştır. Artık *vizontelenin* vaat ettiği fantazi doyuma ulaşmaya başladığı için televizyon olarak evlere girmiştir. Yazlık sinemaların, köy panayırlarının, televizyonu olan komşu evlerinde Dallas dizisi izlemenin nostaljik özlemleri birbirine karışır.

Dedemin İnsanları, evin küçük torunu Ozan'ın gözünden anlatılır. *Vizontele Tuuba*'da olduğu gibi, 12 Eylül'ün arifesinde başlar film. Girit'den mübadeleyle gelen ailenin üç kuşağının yaşadığı travma konu edinilir. Girit'de "Türk" oldukları için İzmir'de "gavur" oldukları için suçlanan ailenin yaşadığı trajedi, torun Ozan'ın muziplikleriyle komikleştirilmeye çalışılır. Bu kadar "makbul" bir göçmen ailenin nasıl kabul edilmediği anlatılır film boyunca ama asla bu ailenin kabul görmek gibi bir ihtiyacının olmadığına yönelik vurgu yoktur. *Vizontele*'de de gördüğümüz Dallas dizisi göstereni, şenlikli aile sofraları, taşra eşrafının homososyal ittifak ağı, nostaljik imgeler olarak göze çarpar.

Evin küçük oğlu Memik'in anlatıcılığında *Hükümet Kadın* 1-2, sırasıyla 1956 ve 1949 yıllarında Mardin'de geçer. İlk filmde, belediye reisi Aziz'in ölümü ikincisinde Aziz'in kitap okuduğu için hapse atılması sonrası yarım kalan işleri kocası Aziz için tamamlayan Xate Hanım'ın hikayesi anlatılır. Bu filmlerde merkez imgesi olarak verilen Ankara, ulaşılamayan, hiçbir soruna çare bulamayan bir yer olarak sunulurken, okul yapmak, taşrayı imar etmek, başlık parasının doğurduğu erken evliliğin önüne geçmek gibi aydınlanmacı taşra nostaljisinin görünümleri yeniden üretilir.

Parodik bir açılış sahnesiyle başlayan *Düğün Dernek* filmi de erkek anlatıcı olan Tarık'ın düğünü etrafında gelişen tuhaflikleri içerir. Bisikletiyle geçen gazeteci çocuk Amerikan filmlerinde olduğu gibi, köpeğine mama veren adama gazetesini fırlatır. Çocukla adam arasında 'günaydın bayım'; 'günaydın genç adam' biçiminde yapay bir diyalog geçer. Açılıştaki parodi, sonrasındaki geleneksellik modernlik tartışmasının klişe bir tekrarını güçlendirmekten öteye bir anlam içermez. Çünkü sahnenin devamında Tüpcü Fikret, 'kime şekil yapıyorsunuz siz' diyerek aynı adama küçük tüp fırlatır. Sivas'ta geçen film, geleneksel-modern, kentli-taşralı, eğitilmiş-eğitimsiz gibi yansıtmacı nostaljik kategorilerini yeniden üretirken bir taraftan da 'erkek babası olmak' gibi eril nevrozların da uç verdiği bir toplumsal düzlemi yaratır.

Söz konusu taşra nostaljisi olduğunda, akla ilk gelen anlatı tekniklerinden birinin bahsi geçen filmlerde gördüğümüz gibi, hatıraların erkekler tarafından, yeniden hatırlanması önemli bir uğraktır.

Bu filmlerde taşra, anlatıcı erkek karakterlerin fantazisi olarak kurulur. Bu nedenle "kim konuşuyor?" sorusu önem kazanır. *Vizontele Tuuba*'nın Yılmaz'ı, *Dedemin İnsanları*'nın

² Filmin geçtiği yerde, kültürel olarak televizyona "*vizontele*" denir. Yani kelimenin 'y' harfi düşer ve bu düşüşle "vizyon" kısmı yok olur televizyonun. Bu yer değiştirme aracılığıyla, *vizontele* yani uzakvizyon/vizyonsuz bir uzaklığa da vurgu yapıldığı yorumu yapılabilir. Filmdeki komik ve trajik unsurbu kelime oyunuyla komediyi trajediye göre önceler. Bu durum Marx'ta gördüğümüz, önce trajedinin sonra komedinin gerçekleşeceğini vurgulayan sıralamayı önce komedi sonra trajedi olarak tersine çeviren ve bizim çalışmamın sonunda yapacağımız Deleuzecü tartışmayla da uyumludur.

Ozan'ı, *Hükümet Kadın*'ın Memik'i, *Düğün Dernek*'in Tarık'ı bize ne anlatıyor? Bu sorularının cevabı nostalji mitinin semptomlarını keşfetmek için işlevseldir. Bu hikayeler, erkek anlatıcıların hatıralarında, a priori belirlenime sahip ikili bir yapıda karşımıza çıkar. Önce, geçmiş yaşantılar belirli bir tarihsel kesite ya da politik olaya gönderme yaparak tarihselleşir -12 Eylül, Kıbrıs Harekatı, mübadele gibi-, sonra anlatıcının fantazileri olarak, zamansız bir konumda algılanılarak etki gücü arttırılır. Tekrarın potansiyelliklerine içkin olarak ilkinde trajik etki ikincisinde komik etki belirir. Bu erkek anlatıcılar, artzamanlı bir tarihselliği eşzamanlı bir mitsellikle bastırır. Fantazi bu bastırmanın semptomudur. Tarihsellik, zamansızlaştırılan bir komedyayla silinir: İdeolojinin işlerlik alanı işte burasıdır. Filmlerdeki erkek anlatıcılar bize, 'bakın çok önemli olayların da yaşandığı bir masal anlatacağım size' der gibidir. Kim sorusunun cevabı bir faile gönderme yapmaz. Ricoeur'ün, failsiz eylemin semantiğinde, nesne tarafından istila edilen faili tanımlarken, 'kim' sorusunun cevabının 'ne' sorusunun cevabı olan 'şey' tarafından zapt edilme biçimi olarak kurmasını akılda tutarsak, kim sorusu gizlenir (Ricoeur, 2010, pp.77-81); anlatıcı erkekler bizi 'şey'de, yani fantazilerindeki metaforlarda tutmaktadırlar. Tartıştığımız filmlerdeki anlatıcı erkekler seyirciyle fantazileri arasında ilişki kurmak isterler ama bu ilişkiyi kendi varlıklarını unutturarak kurarlar.

Foucault, *Las Meninas* yorumunda, temsil edilen iktidarın aynı zamanda gizlendiği ve herkesin kendisini bu gizil iktidar ilişkileri açısından konumlandığı bir bakış rejiminden bahsederken bu rejimin, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiden ibaret hale gelerek, geriye ilişkisellik kurulan ideolojik söylemden başka bir şey kalmadığını vurgular (Foucault, 2013, pp.41-44). Serpil Kirel, Foucault'nun, tablo için artık tabloya bakan seyircilerin fazla geldiği tespitine, sanat, sanatçı, sanat eseri ve iktidar arasındaki ilişkiler açısından bir açılım getirir. Bu açılımda, çoklu iktidar ilişkilerinin kültürel ve ideolojik olarak gündelik yaşamda bizi bir 'görünmezlik kisvesi' ile sardığı vurgulanır. Bu kisveyi fark etmesi gereken bakanın konumunu sorunsallaştıran Kirel, sanat ve estetik haz arasındaki bağların bir tür ideoloji nebulası olarak işlerlik kazandığını belirtir (Kirel, 2018, pp.174-176). Buradan hareketle yapıttan alınan haz, ideolojik söylemin gizlenmesinde etkili olabilir yorumu yapılabilir. Foucault, dili maddi yazıda değil, gösterge düzeninin temsilinde aramak gerektiğini söylediğinde (2013, p.80) ya da temsili çözümlemeyi gösterge düzeni üzerine düşünme ve semiyolojiyle hermenötiği çakıştırarak, ideolojik gizleri oraya çıkarmak gerektiğini söylediğinde (2013, p.110), Saussure'ün dilbiliminin psikolojist³ yönlerini yeniden keşfetmeyi öneriyordu (Foucault, 2013, p.112). Bu öneri, Kirel'in vurguladığı görünmezlik kisvesi analizinin başlayacağı yeri ve bu görünmezliğin nedeni olarak gösterilen haz ilkesini işaret eder. Yani yapısalci terminolojiyle söyleyecek olursak, ideolojinin alanını gösteren (nesne) ile gösterilen (kavram) arasındaki ilişkide keşfetmek anlamına gelir. Bu ilişki, bahsi geçen komedi filmlerinde gördüğümüz hibrit anlatı modelini çözümleyerek anlaşılır hale gelir. Hibrit model, tragedya ve komedyaya sınırlarını gevşeterek, anlatıcı erkekler sayesinde, trajik etkiyle anlatıyı ahlakçı bir koro gösterenine hapseder, komik etkiyle anlatıcının varlığını unutturup, fantaziye, gösteren fazlası olarak açığa çıkarır. Anlatıcı erkekler, tragedyadaki koro rolüne uygun bir söylem kurarlar. Böylece sonraki komik pastişler, tarihselliği rahat bir şekilde bastırabilir.

Tragedyada, tüm olay hengamelerinin içinde toplumsal ethos kabilinden bir konuma sahip koro, seyirci duygusunu güdülemeye talip iken, komedyada koro, vaat edilen ütopyanın hümanist savunucuları ya da komedyaya yazarının hicvettiği itibarsız bir gülünç iktidar kliği olarak verilir. Trajik ve komik koronun temel ayrımını şu şekilde ortaya koyabiliriz. Bakkhalar'da, Dionysos'un Pentheus'u alt etme faaliyetlerinde toplumu hazırlama işlevi

³Bize göre Foucault burada, Saussure'ün göstereninden ayrılan gösterilenin, -örneğin 'ev' kelimesinde olduğu gibi, yani evin kavramsal varlığının fiziksel varlığına gönderme yapmaması gibi- tek başına ele alındığı yerde, psikolojinin alanına girilmesi gerektiği önermesine vurgu yapmaktadır. Bu noktada dilbilim sınırları psikolojiyi de içererek genişler fakat 'psikolojizm' aynı zamanda bir ideolojik söylem kipidir. Saussure'da bahsi geçen önerme için bkz: Ferdinand De Saussure, Genel Dilbilim Dersleri, çev. Berke Vardar, İstanbul:Multilingual Yay. 1998, s.156-157

gören (Euripides, 2012, pp.29-33) ya da Antigone'de, *Antigone*'nin kardeşinin cesedini gömmek için verdiği mücadeleyi Oidipus ailesinin kaderinde sabitleyen işlevini (Sofokles, 2016, p.27) hatırladığımızda trajik koronun duygu almacı olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Aristophanes'in (2018, pp.118-122) Kuşlar'ında doğa-kültür karşıtlığının doğa tarafını temsil eden kuş diyarının alçakgönüllü koruyucuları olan veya *Kömürcüler*'de Dikaiopolis'in barışçılığını boğmak için onu vatan haini ilan eden koroların işlevlerini (Aristophanes, 2018, pp.200-203) düşündüğümüzde karşımıza, duygulanımın güdülenmesini domine eden ve kültürel refleksleri tekrar eden bir toplumsal yapı değil tam tersine ana olay örgüsünün temel karakteri olarak ya ütöpik düzenin ayarılabilir sahibi ya da bozuk düzenin ahlaksız bekçileri çıkar.

Şimdi, bahsi geçen filmlerde gördüğümüz erkek anlatıcıları düşündüğümüzde, filmlerin başlangıcında trajik koro konseptine uygun olarak, yaşanan olayların tarihsel bir dökümü yapılır. Bu olaylar toplumsal yargıları yeniden üretecek şekilde üretilir. Yılmaz, 'hepsi de iyi çocuklar' olan insanların hikayesini, Ozan, iyilik timsali dedesinin hikayesini, Memik, babaannesinin eşi için giriştiği mücadeleyi, Tarık, birbiri için her türlü iyiliği yapacak olan insanların hikayelerini anlattığını söyler. Bu anlatılan hikayeler, -sadece *Düğün Dernek* filmi geçmişe gönderme yapmaz fakat taşra zamanı Tarık'ın hep bir önceki zamana ayarlı olarak hatırladığı 'iyi insanlar'dan mürekkeptir- bugünden bakıldığında egemen toplumsal söylemin geçmiş düşleriyle yakından ilişkilidir. Geçmişe yönelik bir darbe eleştirisi yapmak ya da mübadele sonrası doğan toplumsal çarpıklıkları anlatmak doxanın işlerlik kazandığı yerdir. Böylece şimdiki zamana dair yansıtmacı nostaljik bir tutum içine girilmiş olur çünkü türdeş bir tarihsellik geçmişe yönelik olarak yeniden kuruluyordur. Erkek anlatıcıların trajik sesleri, olay akışı başladığında duyulmaz olur. Çünkü artık komedinin alanındayızdır. Bu komedi, klasik komedyaya nosyonundan türeyen koronun özelliğine dönüşmez üstelik, sadece silikleşir. Komedyaya korosu, Aristophanes'de gördüğümüz gibi, hikayenin temel faili olarak işler. Anlatıcı erkekler, faillik özelliklerini yitirirler ve komedi anlatıcının silikleşmesi, tarihselliğin sis bulutlarıyla kaplanması, geçmiş ölümlerin diriltilmesi için araçsallaşır. Anlatıcı erkeklerin başlangıçta trajik koro olarak işlev gördüğünü sonra hikayeyi failsiz olaylar silsilesine çevirerek silikleştirdiğini söylediğimizde, mit ile tragedya arasındaki ilişkiyi açığa çıkaran bir tespit yapmış oluruz. Bu tespit Kirel'in görünmezlik kisvesi tespitinden neşet eder ve yansıtmacı nostaljik söylemin iktidar alanı bu gizemliliğin vaat ettiği haz ilkesinden hareket eder.

Mitin yapısında, ya başlangıcında her şeyin nasıl ilerleyeceğini bildiğimiz olay sistematiği ya da sonunda tüm sorunları çözen aşkın verici vardır. Bu nedenle mitler önceden verili bir şemada kurulur: Kahin veya mentor ya da *deus ex machina* özellikleri bu verili durumu kanıtlar. *Kral Oidipus*'da kör kahin Teiresias'in Oidipus'un doğumunun gizini açıkladığı sahneyi (Sofokles, 2017, pp.40-41), *Elektra*'da mentorun babasının intikamını alması için bakıp büyüttüğü Orestes'e intikam planını anlattığı sahneyi (Sofokles, 2009, pp.49-50) ya da *Oidipus Kolonos*'ta'da Oidipus'un, öleceği kutsal yere gelerek kendisine iyi davrananları kutsayıp, kötü davranan oğullarına lanetler yağdırdığı uhrevi sahneyi (Sofokles, 2011, pp.52-55) hatırladığımızda, verili olanın aşkın yönü açığa çıkacaktır. Oidipus, öleceği yerin kutsallığını kendi lanetinin musallat olduğu şanssız yaşamın hediyesi olarak görüyor olabilir: Mitin kapanışı bir kutsanıyla, tanrısallıkla biter. Modern kahinler, tarih-dışı büyülenmeleri baki kılmak için kehanette bulunur. Anlatıcı erkeklerin kehanetleri, tarihi ancak tarih-dışı bir zamansızlığa hapsetmek için işlerlik kazanır.

Bu noktada mit ve roman anlatısından süzülüp gelen önemli bir tartışma sahasına girmemiz gerekir. Sonra nostaljik imgelerin semptomlarına dönebiliriz. Tartışma, dilbilimin ikili veçhesi olan eşsüremlî ve artsüremlî dil yasasından hareketle kurulur.

Saussure, bu tartışmaya girmeden önce bizi, dile atfedilecek yasa tartışmasının bir hayaleti kucaklamaya çalışmak olduğunu söyleyerek uyarır. Biz, anlatıcı erkeklerin kehanetleriyle vedalaşmak için bu tartışmaya giriyoruz. Saussure, artsüremli dilbilimi, dilin kendisinden çok tarihsel olarak geçirdiği dönüşümlerin incelendiği, dillerin çeşitliliğini doğuran bir alan olarak tanımladıktan sonra bu incelemenin dilin kendisine yönelmediğini söyler: 'Artsürem bizi her şeye ulaştırır, ama ulaşılanın dışına çıkmak koşuluyla'. Eşsüremli dilbilim ise konuşan bireyin tanıklığına dayanır. Dilin dönüşümü değil yapısı ön plandadır. İki dil bilim kategorisi arasındaki net ayrım böylece ortaya çıkar: Artsürem, zaman içinde bir ögenin yerine başka ögenin geçişinin doğurduğu dönüşümlerde konumlanırken; eşsürem, sürmekte olan ögeler arasındaki bağlantılarda konumlanır (Saussure, 1998, pp.139-141). İki kategoride de ayrımın temeli artsüremli gerçekliğin belirli bir olayın tesadüfi tarihselliğe, eşsüremli gerçekliğin genel kuralları oluşturacak yapısal biçime dayanır diyebiliriz. Saussure, eşsüremli yapının artsüremli yapıyı yadsıyabileceğini söylese de sonrasında bu iki kategorinin melez bir birliktelik kurabileceğini de belirtir. Eşsüremli dilbilimde, dizge oluşturan ögelerin toplumsal bilinçte algıladığı mantıksal ve psikolojik bağlantılar, bu bağlantılar o toplumda nasıl oluşuyorsa o şekilde görülecektir. Artsüremli dilbilim ise toplumsal bilincin görmediği ve aralarında dizge oluşturmak zorunda olmayan ögelerin birbirinin yerini alan bağlantılarını inceleyecektir (Saussure, 1998, pp.148-153). O halde, belirli bir andaki bir dil durumunun yapısal ögeleri arasındaki ilişkileri incelerken eşsüremli bir yaklaşımdan hareket ediyoruzdur. Artsüremli dilbilim incelemesinde ise zaman içinde birbiri yerine geçen ögeleri inceleme konusu yaparız.

Anlatı biçimlerinin dilbiliminin açısından kategorileştirilmesi, biçimcilik, yapısalcılık, postyapısalcılık gibi yöntem okullarının tartışma düzlemlerinin temel dayanak noktalarından birini oluşturması gibi değinilen komedi filmlerinde anlatıcı erkekler üzerinden tartışılan nostaljik taşra semptomuna ilişkin yeni bir sözdizimi ya da gösterge rejimi keşfetmeye de olanak sağlayabilir. Anlatı ile dilbilimi nasıl kesişir? Burada Jameson'un sınıflandırmasına değinmek gerekir. Jameson, mit, masal, fıkra gibi anlatıların zamansız, sabitlenebilir ve tarihdışı özellikleriyle eşsüremli bir yapıda olduğunu, romanın ise değişimlerini izini süreceğimiz, ardışık olayların maddesel görünüşlerinin yeniden üretilebileceği artsüremli bir yapıda olduğunu vurgular (Jameson, 2013, pp.72-73). Şimdi, Saussure'de biraz önce gördüğümüz eşsüremli artsüremli bastırabileceği tespitiyle Jamesoncu sınıflandırmayı beraber düşünerek Foucault'nun Saussure'ü psikolojist bir perspektifle okuma önerisine kulak verirsek karşımıza, mitin tarihselliği bastıran yapısı ortaya çıkacaktır. Bu bastırmadan kaçış, artsüremli dilbilimin tarihsel yaklaşımıyla sağlanabilir.⁴

Yöntem

Çalışmada örneklemimizi oluşturan filmlere, kültürel davranış kalıplarını görebileceğimiz ve toplumsal reflekslerin uç verdiği temsil nesnelere olarak yaklaşılmaktadır. Filmlerin temsil nesnelere olmaları aynı zamanda onların toplumsal 'olay' olarak tartışılması, çözümlenmesi ve söylem biçimlerinin hatlarının çizilmesi gereken nesnelere oldukları kabulünü de içerir. Stuart Hall'un (2017, p.13) temsile; dilin, kimliğin ve aidiyet kalıplarının bir söylemi olarak yaklaşması ve temsil pratiklerinin, sosyal süreçleri inşa eden bir olgu olması, bizim de çalışmada temel yaklaşım biçimimizi oluşturur. Bu nedenle çalışmada, her biri bir anlam inşa etme aracı olan filmler söylem analizi yöntemiyle tartışılacaktır.

Söylem analizini kullanma nedenimiz, söylemin ideolojiyle ilişkisini kurmak içindir. Teun A. van Dijk, soyut ve genel ideolojiler ile insanların söylemi üretmesi, anlaması ve diğer toplumsal pratiklere bu ideolojileri dahil etmesi arasında beliren bir boşluk olduğunu

⁴ Saussure bu yaklaşımı her şeye, ancak ulaşılabilecek şeyi ortadan kaldırdığında, onun dışına çıktığında, ulaşabilecek bir yaklaşım olarak olumsuz bir bakışla kuruyordu, biz tam da bu özelliği nedeniyle artsüremli bir yaklaşımı tercih ediyoruz, çünkü hazzın sağladığı doyum da aynı etkiyi yaratır, ulaşıldığında yok olur.

vurgulayarak bu boşluğun kurgusal bir “Biz” tanımıyla aşılmaya çalışıldığını söylediğinde ideoloji ve söylem arasındaki ilişkiyi tartışmaya açıyordu (Dijk, 2003, p.29). Söylem analizini kullanma amacımız, soyut ideoloji ile somut söylem arasındaki boşlukta hareket ederek “Biz” in inşa edilme süreçlerini filmler üzerinden açığa çıkarmaya çalışmaktır.

Bulgular

Tartışılan filmlerdeki anlatıcı erkekler bize, kendi hatıralarında yeniden yaratılan bir taşradan bahseder. Hatıralardaki taşra, maruz kalınan baskıların ve tahakküm ilişkilerinin yadsınması sonucu oluşan sinik toplumsal boşluğu, nostaljik imgelerle kapatmak için komikleştiriliyor gibidir. Trajik bir etkiyle hikaye başlar sonra komik olaylar silsilesi anlatıcının bahsettiği tarihselliği yadsır. Bu noktada eşsüremlî yapının sınırları içinde artsüremlî dinamik tarih yok olur. *Vizontele Tuuba*'da 12 Eylül, komedi fonunu süsleyen nostaljik bir yansıtma ile tartışılır. Yine aynı şekilde Dedemin İnsanları'nda gördüğümüz darbe de fonda iyi insanların daha çok açığa çıkması için işe koşulmuş yan unsur olarak günümüze yansır. Eşsüremlî yapı içinde gerçekleşen mitsel anlatı, tarihin maddi yansımasının önüne geçer. Jameson mitin eşsüremlî özelliklerini açığa çıkarırken, ideolojinin 'görünmezlik kisvesi' nin görünür olacağı bir anlatı düzleminin koşullarını araştırıyordu. Bu nokta trajik-komik, lirik-epik gibi ayrımların iç içe geçerek genelleştirilmiş anlatı yapılarının fonksiyonuna baktığımızda, hem *Vizontele Tuuba*'da hem de Dedemin İnsanları'nda darbe fonu genelleştirilmiş, toplumsal olarak kabul görmüş darbe yaklaşımlarını yeniden üretmekten başka bir öneri sunmaz. Jameson, mitin eşsüremlîliğinin romanın artsüremlîliğiyle aşılabileceğini iddia ettiğinde romanın ikiliklerden hareket etmediği için, anlatı biçimi olarak zıttı olmadığı için, tarihsel maddi bir perspektifi yakalamada ve mitin bastırma pratiklerini açığa çıkarmada etkin olabileceğini vurgular. Fakat tartıştığımız filmler, türsel hibritleri bir bastırma mekanizması içinde örmeden anlatı kurmaz. Bu nedenle eşsüremlî bir mitsellikte filmin biçimsel melezleşmesinin el verdiği ölçüde filmin bağlamını değil türün ideolojisini işe koşar. Artık nostalji etkinlik gücünü olabildiğince arttırmalıdır çünkü bir ikna ve meşruiyet zeminini, şimdinin konformizmi uğruna geçmişte sabitlemek gerekir. O halde ortada anlatıcı yoktur, olsa olsa hibrit bir koro, bir kahin -*deus ex machina* da denebilir- ya da mentor vardır. Bahsi geçen komedi filmleri, hibrit anlatı yapısıyla, toplumsal bastırma pratiklerini kullanmada, onları açığa çıkarması gereken sosyoloji ve psikoloji bilimlerinin yorumları veya analizlerinden önde gibi görünüyor.

Peki anılan filmlerde nostaljik etki nasıl oluşur? İşin içinde bir taraftan Marx'ta gördüğümüz tarihsel tekrarın büyüğü vardır ve bu tekrar egemen tarih anlatısının tekrarıdır. Diğer taraftan Marx atfıyla yüce gösterenlerin tarihe aykırı dirilişlerini anlamlandıran Baudrillard'ın kendisini gösteren ve gösterilenden bağımsız bir ilişkide kuran tüketim hazzı vardır (Baudrillard, 2013, pp.111-112). Saussure'ün gösterene gönderme yapmayan gösterilenin psikolojik bir zeminden hareketle düşünülmesi gerektiği önerisini akılda tuttuğumuzda, bu öneriyi bahsi geçen filmlerdeki taşra söylemine uyguladığımızda taşranın göstereni var mıdır, varsa nedir, yoksa neden yoktur gibi sorular çerçevesinde ilerleyen bir tartışma yapmak gerekir. Bu sorular aracılığıyla artık psikanalizin alanına girmek zorundayız. Bu filmlerde taşra kavramı olarak vardır. Taşranın kendisi yoktur, dedikodular etrafında örülen yüceltilmiş bir gösteren aracılığıyla kurulur taşra, yani komedinin mistifikasyonu ile sunulan bir gösterilen ya da kavram; bu özelliğiyle Türkiye açısından zamanın ruhuna uygun düşen bir nostaljik semptomla dönüşür. 2000 sonrası üretilen tarihi filmleri, toplumu sürekli savaş sonrasının geriliminde ya da darbe sonrasının hayaletlerinin etkisinde tutan tarihi dizileri ya da 1980'lerin, kaba temsil kipiyle tedavüle sokulan yapımları düşündüğümüzde geçmişin yüceltilmiş fragmanlarında sabitlenen bir toplumsallık keşfedilebilir.⁵ Temsilin kabalığıyla yüceltme pratiği birbirine karışır.

⁵ Fetih 1453 (Faruk Aksoy, 2012), Kurtlar Vadisi Irak (Serdar Akar, 2006), Diriliş:Ertuğrul (2014), Seksenler (2012) gibi yapımlar kastedilmektedir.

Bu nedenle bu filmlerde taşra, semptomatik bir etkiyle bir görünüp bir kaybolan ama etkisi hep şimdiki tanzim etmek için günümüze yansıyan bir dizgede konumlanır. Bu dizge hazzı, algıların tarihselliğini delerek geçmişe, yani hep bir önceki zamana hapseder. Haz, geçmişin seçilmiş bir yüce anında zaten yaşanmıştır ya da tam yaşanılacakken, darbe türevi bir müdahaleyle kesintiye uğrar. Semptom bu tarz kesintilerin ertelediği hazzın uç verdiği yerlerde açığa çıkar.

Tartışma

Tartışmanın bu aşamasında, Türkiye’de taşraya yönelik yaklaşımlarda görülen ikiliklerle taşra üzerinden söylem kuran ve büyük kitlelerce bilinen, sevilen, kültürel refleks kalıplarında yer edecek şekilde mitselleşen filmler arasındaki farklılıkları belirtmek gerekir. Taşranın, merkez-çevre, geleneksel-modern, eğitilmiş-eğitimsiz, köylü-kentli gibi sabit atıflarla ya da sinemanın 2000 sonrası dekorları olarak işe koştuğu stilize haliyle, sıkıntı, mahrumiyet, masumiyet temalarından türeyen bir konumlanışından bahsedilebilir. Şerif Mardin, Sanayi Devrimi türünden bir gelişmenin sonucu olarak yaşanabilecek bir kapitalist dönüşüm sonucu açığa çıkması beklenen sınıfsal mücadelenin Türkiye’de farklı bir mücadele göstergesi olarak merkez ile çevre arasındaki gerilime ikame ettiğini vurgular. Merkezden kasıt bürokratik devlet yapılanması ve sermaye birikiminin hakim odaklarıdır (Mardin, 2009, pp.36-39).⁶ Taşra, Mardin’in bu tespitinin çevre olarak formüle edilen kısmında yer alır. Bu tespit, merkez ve çevre ilişkisini, sınıf çatışmasının bir ikamesi olarak düşünüldüğü ölçüde liberal bir bakıştan kurtulabilir. Sınıf temelli toplumsal dönüşümün Türkiye’de gerçekleşmediği yönündeki tespit, merkez-çevre ilişkisini gelişmeci ve zenginleşmeci bir neoliberal yaklaşımla tanımlamayı gerektirir. Halbuki Küçükömer, toplumsal pratikleri basit tanımlamalara indirgeyen ikiliklerin ancak sınıf çatışmasını örten ideolojik konumlar olduğunu ve bu özellikleriyle toplumu açıklamakta yetersiz ancak kapitalizmin kurumsallaşmasında işlevsel olduğunu belirtir (Küçükömer, 2007, pp.95-97). Ya da Başkaya’nın (2009, pp.274-275), sınıfsız bir toplum yüceltmesinin ancak marşlarla mitselleşen bir fantazi olabileceği vurgusu akılda tutulduğunda taşranın konumunu çevrede değil fantazinin alanında düşünmek gerekliliği ortaya çıkacaktır. Yani merkezle çevre arasındaki fark ideolojiyle mit arasındaki farka benzer: Mitsel temsillerin, ideolojinin kurumsallaşması için kullanılan bir aparatlar toplamı. Bu aparatların görünüşleri, tarihsel bağlamı içinde farklılaşarak, sınıfsal çatışmayı görünmezlik kisvesiyle örtmek için -yerine geçmek için değil, hep farklı bir gösterenle kodlanmak anlamında örtmek- işlerlik kazanır. Filmlerde de gördüğümüz gibi taşra, eril homososyal ilişkiler ağının doğurduğu bir fantazi olarak vardır: İkiliklerin içinde buharlaştığı bir fantazi. Bu yönüyle bakılırsa popüler filmler akademik tespitlerden daha hızlı bir analizle toplumsalın nabzını tutabilirler. Çünkü görsel imge, yazı imgesinden daha hızlı düşünür, düşünülür.

Taşraya sınıfsal oluşumların da sızabileceği bir tartışma dizgesi, Tanıl Bora’nın merkez-çevre ilişkisinin ikili belirlenimini, diyalektik yaklaşımla, birbiri üzerine kapanan iki geçişli süreç olarak yorumlaması üzerinden kurulabilir. Bora, taşra diyalektiğini şehirlerin taşralaştığı ya da taşraların şehirleştirdiği çift yönlü süreç olarak okur (Bora, 2018, p.44). Bu okuma bir ölçüde taşralaşmama ve taşrayı yitirememeyi⁷ de kapsar (Bora, 2010, p.167).

O halde, ne kentli-köylü ikiliğinden türeyerek, ezilen taşralının ‘yüce’ değerlerini görmezden gelen kent kültürünün varlığından hareket eden özcü yorumlarıyla algılanan bir taşra (Barbarosoğlu, 2018, pp.246-257); ne masumiyet ve misafirperverliğin kol gezdiği bir mekan olarak taşra (Pekdemir, 2018, pp.96-97); ne de merkezin taşralaştığı, taşranın köyleştiği

⁶ Mardin’in bahsi geçen ayrımı, Türkiye’de burjuva devriminin olmaması nedeniyle sınıfsal ayrımların toplumsal yapıyı açıklamada yetersiz kalacağı vurgusu, Küba’daki devrim deneyimlerinin burjuvazi tam olarak kurumsallaşmadan yaşanması durumunu yadsır. Ya da Zapatista hareketinin bugünkü merkeziz yapıyla çelişir ve bu nedenle merkez-çevre ayrımının kendisi sınıfsal analizi örten bir ideoloji nebulasına dönüşebilir.

⁷ Bora’nın bu makalesi Taşraya Bakmak kitabında yayınlanan versiyonundan biraz farklılık gösterse de aynı tartışma düzleminden hareket eder.

ve en sonunda herkesin aslında taşralı olduğu türünden (Alkan, 2018, p.76) bir indirgemenen hareket etmeliyiz. Aynı zamanda taşranın bir sıkıntı, bunalım türünden duygulanımlarla genişleyen ve mekansal konumlanışını aşarak şehirlere de taşabilen kavramsallaştırmaları da güzergahımızın dışındadır. Nurdan Gürbilek'in 'taşra sıkıntısı' olarak imlediği bu yaklaşım, rutin yaşamdan türeyen, modernlikle birlikte 'can sıkıntısı'na evrilen pratikleri kapsayabilir. Gürbilek, taşraya mekansal olarak yaklaşmadığını vurgular (Gürbilek, 1995, pp.50-52). Gürbilek'in taşra yorumunun özgünlüğü mekansal bağlamın dışında bir taşra düşüncesine işaret etmesinden gelir. Yapısalcı terminolojiyle belirtecek olursak, bu yaklaşım, göstereni olmayan gösterilen olarak taşrayı tartışabilmenin potansiyelini taşır. Bu haliyle psikolojikleştirilmiş bir taşra imgesini tartışabilmemizin imkanı Gürbilek'in analizinden hareketle kurulabilir ama taşra ve sıkıntı ikilisi incelenilen filmlerde yan yana gelemmez. Taşranın özellikle 2000 sonrası stilize dekorlar olarak işlerlik kazandığı filmlerde bu tespit geçerli olabilir ama bu filmlerdeki⁸ taşra sıkıntısı da ancak bir şehirlinin taşradaki sıkıntısı olabilir. Yoksa taşrada yaşayan bir taşralı için sıkıntı türünden bir kavramdan bahsetmek zordur.

Taşranın sıkıntısı, en azından taşralı için, ilk dedikodunun ortaya çıktığı zaman yok olmuştur. John Berger'in, köyün varoluş biçimi olarak tartıştığı dedikodu üzerine yazısı, muhafazakarlığın bir varoluş problemi olarak taşrada nasıl yeşerdiğini anlamada önemli bir kavşaktır. Ressam Berger, dedikodu üzerinden çizdiği taşra portresini şu fırça darbeleriyle açıklar:

"Bütün köylerde hikayeler anlatılır. Geçmişe, hatta, çok uzak geçmişe ilişkin hikayeler... Hikayeler olgusaldır, gözleme dayanır ya da birinci-ağızdan anlatılır. En keskin gözlemler, günün olayları ya da karşılaşılan durumlar ve bir ömür boyu süren aşinalıklar, köy dedikodusu denen şeyi oluşturur... Aslında, tanıdık, sözlü, günlük tarih olan bu dedikodunun işlevi, bütün köyün kendisini tanımlamasıdır. Fiziksel ve coğrafi nitelikleri dışında köy hayatı, belki de içinde barınan bütün kişisel ve toplumsal ilişkilerin toplamıdır, artı, köyü bunun ötesinde kalan dünyayla ilişkilendiren -genellikle baskıcı olan- toplumsal ve ekonomik ilişkiler. Ama büyük kent için de benzer şeyler söyleyebiliriz. Köyün hayatının ayırıcı özelliği, onun aynı zamanda kendi kendisinin canlı bir portresini oluşturmasıdır: herkesin portresinin çizildiği ve herkesin portre çizdiği, komünal bir portre." (Berger, 1998, pp.17-18)

O halde, herkesin diğer herkes tarafından belirlendiği bu varoluş biçimi kendisini dedikodu ile duyumsar. Taşra, can sıkıntısından doğan bir varoluş kipine kapı açmaz; ancak var olduğunu sürekli ispat etmek zorunda hisseden ve bu ispatı Berger'in deyimiyile 'komünal portre' çizerek ya da dedikodu yaparak sağlayan bir toplumsallıktır. Taşrayı sıkıntı, mahrumiyet, masumiyet, misafirperverlik gibi yaklaşımlarla tanımlamak ya da sadece psikolojikleştirilmiş, dekorlaştırılmış bir taşra üzerinden tartışma yapmak Türkiye taşrasını anlamada önemli kavramsallaştırmalar olabilir. Fakat bu yaklaşımlar, eninde sonunda muhafazakar taşra semptomunu büyüten, göstereni yalıtarak yeni bir gösterge dizgesi (Birkan, 2018, pp.298-317)⁹ ya da tarihsel moment yaratmak şöyle dursun hazzı iptal eden bir gösteren fazlası olan taşra hayaletini kurumsallaştırır.

Tartıştığımız komedi filmleri belirli bir ölçüde bu kurumsallaşmayı yapmaktadır. Bu nedenle taşrayı, 'içeriden bir yüceltme, dışarıdan ise bir bastırma' mekanizmasının işlerlik kazandığı belirsizlik olarak tartışmak (Çiğdem, 2018, pp.102-104), nostalji mitinin yüce gösterenlerini anlamada önemli bir uğraktır.

⁸ Burada, Nuri Bilge Ceylan sinemasında gördüğümüz taşra dekorlarından bahsediliyor.

⁹ Tuncay Birkan, "Taşraya bahar hiç gelmez mi?" yazısında, taşraya ilişkin yeni bir sözdizimi oluşturmak gerektiğini, bu dizimi de 'Yaban'ların proje çevirileri dayatmasıyla değil yaratıcı çevirmenlerin mücadeleleriyle olabileceğini belirttiikten sonra klişe taşra kiplerini açacak üç önerme sıralar. Biz de bu üç önermeden, özellikle bir baskı ve eril (bu vurgu bize ait) tahakküm mekanı olarak kurulan taşradan hareketle, taşra göstereninin komedi üzerinden bir gösterge dizgesini kurmak niyetindeyiz. Birkan'ın bu yazısı nereden başlayacağımızı görmek açısından çok önemlidir.

Taşra, bir kimlik inşa mekanı olarak işlevini tamamlamış olabilir. Yani mevcut iktidar kliklerinin egemenlik söylemlerinin arka planında işleyen ajitatif ezilmişlik, mahrum bırakılmışlık duygularının pasif kurumsal yapısı, toplumun tüm katmanlarına sirayet etmiştir ve bu anlamda gerçekleşen kimlik inşası sınırına dayanmıştır denilebilir. Fakat, Aslı Güneş'in tespitiyle günümüzde taşra (Güneş, 2010, p.57) artık, kültür piyasasına dahil fragmanlar olarak gündelik hayatı tanzim eden, gündeliği taşıdığı 'yüce' ya da 'derin' duyguların esareti altına alarak, muhafazakar heyulanın hareket sahası haline çeviren bir semptomaya dönüşür.

Tartıştığımız filmlerde taşra semptomu iki biçimde karşımıza çıkar. Taşra, önce *Vizontele Tuuba*, *Dedemin İnsanları* gibi filmlerde, komik mitselliğin tarihselliği silikleştirerek oluşturduğu idealizasyonda sonra *Hükümet Kadın*, *Düğün Dernek* gibi filmlerde gördüğümüz gösteren fazlasının fragmanları olarak işlerlik kazanır. Lacan, nevrotik olsun ya da olmasın, semptomun ikili anlamına vurgu yaparak; bu ikili yapının dil olarak yapılanmasından kaynaklandığını vurgular. Semptomun ikili yapısı, işlevini açıklamada önemli bir uğraktır çünkü uzun süre önce bitmiş bir çatışmanın yeniden yeni bir sembol aracılığıyla zuhur etmesi bu ikili yapıdan kaynaklanır (Lacan, 2001, p.44). Böylece semptomatik sanrı, paranoyayla aynı formda zihinsel temsilin koordinatlarına yerleştirilir (Lacan, 2001, p.13) ve ego semptomların tedavilerine karşı gösterilen tüm direnç mekanizmalarının bölünmüş merkezi haline gelir (Lacan, 2001, p.18). Semptom temelde, ne hafızayla ne sezgisel mistifikasyonlarla ne de paramneziyle (hafıza kaybı) ilgili bir sorunsaldan hareket eder. Sorun, hatırlamayla ilgilidir; geçmiş hakkındaki konjonktürlerin gelecek vaatlerini dengelemesi olarak kurulur ve tarihsel ölçekler dengelenir (Lacan, 2001, p.36). Nostaljinin yansıtmacı versiyonu bu noktada devreye girer. Bir denge mekanizması devrededir. Geçmiş, vaat edilmiş bir gelecek için işe koşulur ve şimdi askıya alınır. Bu kuramsal arka plandan hareketle taşra, askıdaki şimdiki devre dışı bırakmak için geçmişin semptomu olarak bu şekilde işlerlik kazanır ve toplumsal ethosa eklenir. Geriye fragmanlar kalır. Biraz geçmiş özlemi, ata ocağına duyulan iç sızısı, komşularla toplanıp birlikte televizyon izlenen evlerin bacalarından tüten duman, mistifike edilmiş tanrısal kahkahalarla fragmanlar şeklinde geri döner. Nostalji mitinin şimdiden nefret etmesinin sebebi hazzı ya tüketilecek ya da baskı altına alınacak bir eksiklik olarak algılamasıyla alakalıdır. Modern mitlerin nostaljik görünümü Türkiye'de geçmişe tepilmiş hazzan hareket eder. Bu yorumu yaparken, Tanıl Bora ve Burak Onaran'ın tespitini akılda tutmak gerekir: Nostalji, diyordu Bora ve Onaran, (2006, p.236) "kurumsal ve kültürel bir devamlılığı vurgulayacak bir geçmiş kurgusu oluşturmak için işlevseldir. Geçmişin kalıntılarıyla değil daha çok bugünün geçmişteki kökleriyle ilgilenmek ya da geçmişe referansları bu retorik içerisinde ifade etmek esastır." Bu nedenle şimdinin askıya alınması derken, şimdinin bir varoluş sorunu çerçevesinden hareketle kurulmasının getirdiği haz yoksunluğundan bahsedilebilir. Yoksa şimdi, fragmanların büyülediği hakikati sermaye birikimine çevirmek için devrededir ve şimdide gerçekleşen sermaye akışı haz akışını askıya alarak ya da erteleyerek varolur. Sermaye birikimi, sağduyulu burjuva öznesinin rasyonel çıkarlarından hareketle amaçladığı bir davranış olarak anlaşılmalıdır. Buradaki akış, idde, dürtüsel olanda yani psikolojiden arındırılmış öznenin bilinçdışı davranışıyla psikanalizin alanında temellenir. Zizek, Nazi öznesinin zorlama ya da kazanç elde etme uğruna faşist olmadığını ama ritüellerle ve faşist söylemin buyruklarıyla, üniformaların ve maskelerinin altındaki boşluktan kaçmak için ideolojik gösteriye sığındığını belirttiğinde (Zizek, 2011, pp.31-32), sermaye akışında öznenin boş göstereninin yine boş ideolojik söylemin gösteren fazlalıklarıyla uyumlulaştığı yorumunu yapmak olanaklı hale gelir. Boş özne vurgusu, bilinçle değil dürtüyle güdülenen ve ideolojilere dürtüyü maskeleyen için inanan, toplumsal ethosta eriyen özneyi analiz etmek için yapılır. Muhafazakarlık, işte bu boş öznenin soluklandığı söylemin idsel gösterenlerinin menbái haline gelir. Ya da muhafazakarlığın gelecek korkusunu varoluş sorunu olarak algılamasıyla harekete geçen bir büyük engizisyoncu devrededir: Yani hazzı sonsuzca ertelenmiş bir toplumsal pratik amaçlanmış olur.

Kierkegaard, “tekerrür mümkün müdür” sorusunu tartışırken, bir şey tekrar ettiğinde kendisinden bir şey kaybeder mi ya da başka özellikler kazanır mı türünden sorular sorar. Kierkegaard’a göre Yunanlılar için hatırlama çok önemli iken modern felsefede tekerrür çok önemli hale gelecektir. Ona göre hatırlamada geriye doğru bir dönüş varken, gerçek tekerrürde ileri doğru bir hatırlama söz konusudur (Kierkegaard, 2014, pp.13-14). İstirap veren bir hatırlama, nostaljinin muhafazakar konumu açısından yansıtıcı ya da onarıcıdır. Boym’un önerdiği gibi ileriye dönük bir nostalji için ileriye dönük bir tekrar gerekir. Bu tekrar, Kierkegaard’ın yeniyi doğuracak aşkın tekrarında açığa çıkabileceği gibi Nietzsche’nin Zerdüşt’ünün içkin tekrarlarında da açığa çıkabilir. Zerdüşt, ilk iki hareketini tamamladıktan, müritlerini topladıktan sonra üçüncü hareketinde ancak aşılması gereken bir varlık olan insana ulaşabilecekti (Nietzsche, 2006, pp.252-264). Lacan, Kierkegaard’ın yenilik doğuran tekrar kavramına atıf yaparak onu, Freud’un tekrar kavramıyla ilişkilendirir. Tekrarın, bir ihtiyacı doyurmak için gerçekleştiğinde iştahın emrindeki tüketimi hedefleyeceğini vurgular (Lacan, 2017, p.68). İhtiyacın geri dönüşü olan tekrar, yenilik doğurmaz. Özdeş hale gelen ihtiyaç kategorilerinin idsel geri dönüşleri nostalji mitinin tüketimle ilişkisi üzerinden tanımlanır. Taşra semptomundan sızan tekrarlar hangi iştahlara hitap eder? Filmlerde gördüğümüz gibi tüm tarihsel olaylar taşranın grotesk göstereninde sadece doymak bilmez gülme açlığına hitap eder. Yani gösterenleri tüketerek çalışan bir gülme makinesi vardır. Bu gülme, Kierkegaard’ın vurguladığı gibi (Kierkegaard, 2014, pp.45-46) ileriye dönük bir hatırlama barındırmaz, iştah kabartan bir tüketim hazzını doyurmak için işlerlik kazanır. Tüketicisini ancak Kierkegaard’ın tabiriyle ‘dışarıdaki kargaşayı camdan izleyen’ bir konumda sabitler.

Peki tekrar, nostaljik taşra semptomunda mümkün mü? Tartışılan filmlerde görüldüğü gibi semptomun kaynakları belirli temaların tekrarı üzerine kuruludur. Toplumsal ethos diyebileceğimiz bir klişe semptom sahasından bahsedilebilir: İçinde, ölüm, düğün, cenaze ve miras türünden olaylar barındırmayan taşra komedilerini elesek geriye vizyonda başarı kazanmış bir komedi filmi kalmaz. O halde, herkesin üzerinde mutabık olduğu darbe, düğün, cenaze gibi imge silsilesi filmlerin anlatısını oluşturmada önemli bir habitat oluşturur. Ancak böyle olduğunda kargaşayı dışarıdan izleyen bir toplumsal sinizm yaratılır.

Boym, gündelik hayatın mitolojisini tartıştığı kitabında nostalji ve komedi arasında bir ilişki kurar. Bu ilişki ‘geriye kalan birkaç fıkra’yı birbirine anlatan insanların geçmişi hatırlama biçimleri üzerinden kurulur. Fıkra şöyledir: Biri kadın üç kişi karşılaşır. Erkeklerden biri, fıkrayı değil fıkranın numaralarını söyler ve diğerleri bu fıkra numaralarını duyduklarında fıkraya konu olan olayı hatırlayarak gülmeye başlar. 12. Fıkra denildiğinde gülünür; 67. Fıkra denildiğinde yine gülünür; 31. Fıkra denildiğinde dinleyici erkek gülmez ve fıkrayı yapanı uyarır: “Bir hanımın önünde böyle müstehcen fıkraları nasıl anlatabilirsin” der (Boym, 1995, pp.283-285). Fıkranın sinik stratejisi bu olayda açıkça görülür. Fragmanlaşan zaman kesitlerine fragmanlaşan fıkralar eşlik eder ve geriye, var olmamış birkaç fıkra üzerinden artık var olmayan bir toplumsal imgeler bütünü yad etmek kalır. Bu fıkrayı, tartıştığımız filmler açısından uyarladığımızda şöyle bir sonuç çıkar: Darbe olur, gülünür; cenaze olur, gülünür; Kıbrıs Harekatı olur, gülünür; düğün olur, gülünür. Bu gülme hali filmlerde, olmayan bir toplumu sanki varmış gibi duyumsayabilmenin koşulu olarak işe koşulur.

Sonuç

Komik Tekrarın Büyüsünden Kaçış Nasıl Mümkün Olabilir?

Görüldüğü gibi, tarihsel olayların tekrarından türeyen nostaljide, ilki yüce gösterenler kullanarak, geçmiş ölümlerin ruhuyla sağlanan büyülenme güzergahı, ikincisi ‘gül burada, burada dans et’ yaklaşımından kaynaklanan ve ölümlerin, kendi ölümlerini gömmesine olanak tanıyan komediyle, devrimci bir praksise dönüşebilme güzergahı saptamak mümkün. Mitsel

nostaljide, Troya Savaşı sonrası, eve dönme çabasının büyüyle epik birer kahramana dönüşen Odysseus ve Aeneis üzerinden ilkinde evin sabit konumunun kodladığı vatan, yer yurt özleminin onarıcı semptomunu ikincisinde vatan ve yer yurt arayışının, eksikliğini kodladığı değer kaybına mündemiç bir yansıtmacı semptomu keşfetmek mümkündür. Boym'un göçebelik ve melezleşmeden kaynaklanan nostaljiyi aşma girişimleriyle, Marx'ın, nostaljik büyülenmeyi sağlayan tekrarın grotesk gösterenini aşmak için kullandığı ironik yaklaşımlar arasındaki bağlantıları fark edebilirsek, nostalji mitinin eleştirel analizinin yanında metonimik sıçrayışlarını keşfedebileceğimiz kaçış çizgileri bulabiliriz. Çoklu dilsel birliklerin bir arada olduğu, aksanların birbirine karıştığı, dillerin göçebelikle melezleştiği, vatanın geçmişteki sabit belirlenimine karşı dillerin 'şimdi ve burada'ki etkinliği, nostaljinin Boym'un önerdiği anlamda ileriye dönük etkisini doğurabilecek karşı-politik bir kapasite kazanmasının aracı olabilir.

Peki tekrar nasıl ileriye dönük bir nostalji kipine bağlanabilir? Deleuze, Marx'ın 18 Brumaire'i'ne atıf yaparak, tekrardan kaynaklanan trajedi ve komedi ayırımına dramatik tekrarı ekler. Marx'ta başkalaşım yaratmadan geçmişin yeniden canlanması şeklinde içe kıvrılan tekrar, grotesk güldürü ya da fars türünden bir komediye kapı açıyordu. Deleuze, tarihçilerin Marx'ı anlamadıklarını düşünür ve ayırımın sadece trajik ve komik türler üzerinden düşünüldüğünde geçerli olduğunu, tür ideolojisinin kalıplarından çıkıldığında ise önce geçmiş içinde çalışan komik tekrarın sonra buna bağlı olarak başkalaşım doğuracak bir trajik tekrarın oluşacağını vurgular. Sonra bu iki tekrarın üçüncü bir harekette, Zerdüş'ün zamanını imleyen bir üçüncü tekrarda dramatik olarak ortaya çıkacağını vurgular (Deleuze, 2017, pp.132-134). Üçüncü tekrarda zaman kipi hatırlama gibi geçmiş büyülenmelerinin alanında değil, üretken ve içkin tekrarlar gelecek için normatif alışkanlıkları kenara bırakan failin belirleyiciliğinde anlatı kurar. Tekrarın üç kipini şöyle açıklayabiliriz: Önce geçmişteki bir tekrar vardır. Yani geçmiş, daha önce yaşanmış olan bir olayın tekrarıdır. *Vizontele Tuuba* ya da *Dedemin İnsanları*'ndaki darbe nostaljisinde olduğu gibi yaşanmış olay anlatının artsüremli ögesi olarak tekrarın kendisi olur. Şimdi kipi tekrar edilen olarak açığa çıkar. Geçmişteki olay artık şimdide tekrar ediliyordur ki biz onu, Kierkegaard'ın tabiriyle, camın arkasından izleriz. Deleuze'ün üçüncü tekrarı artık gelecekte tekrar edilen olarak açığa çıkar. Bu kip ne yazık ki tartıştığımız filmlerde açığa çıkmaz ve filmler bu nedenle 'içe kıvrılan' tekrarın komik mitolojisi olarak kalır. Bu komedi en hafif tabiriyle Zupancic'in tarifiyle öznenin yabancılaşmasının hikayesini anlatır. Halbuki muhafazakar olmayan komedi, tözün, yani aşkın nesnenin yabancılaşmasını anlatan bir komedir. Zupancic, komediye ilişkin oldukça cüretkar bir ayırım yapar: Yanlış ve doğru komedi. Yanlış komedi, 'onlar da insan' önermesiyle işler (Zupancic, 2011, pp.33-37).

Dedemin İnsanları'nda makbul göçmenlerini ya da tartışılan diğer taşra komedilerindeki bir zamanların iyi insanlarını düşünelim. Bu filmlerde yabancılaşmış insanın serencamı anlatılır. İşe koşulan komedi tözün alanına girmez, doğru komedide aslanan 'iyi insanların' bu iyiliklerinin komikleştirilmesidir. Çünkü ancak böyle olduğunda komedi yaratıcı bir anlatıya evrilerek ideolojinin görünmezlik kisvesini aralar ve muhafazakar bagajından kurtulur. Metonimik bir okumayla, *Vizontele* serisinde Deli Emin¹⁰ üzerinden bu üçüncü tekrarın, yani gelecekte tekrar edilen olarak, yeniyi kurmamızı sağlayacak ya da toplumsal mitlerin dışına çıkabileceğimiz güzergahlar keşfedilebilir. Deli Emin'in otomatizmi iyi insanların kurduğu tahakküm ilişkilerini bedeninde keşfettiği yeni bir dille aşar. Benzer dilleri üretecek bir toplumsal pratik, ileriye dönük nostaljik hareketi ve aidiyet kalıplarını bir yersizyurtsuzlaşma hareketine tabii tutacak dilsel yapılar üretilebilir.

¹⁰ Deli Emin karakteri, "tekhne"yi bilen, çözüm ve icadı beceren, herkesin "deli" olduğuna inanmak istediği "akıl" da bir dahidir, dışarıdadır, aradadır, gözlemcidir. Tüm bu "üstün" ve "farklı" özellikleri yanında çocuksu bir erkeklik imgesi sunar. İkinci filmde *vizontele* toprak altından çıkarılacak onun becerisiyle yine "televizyon"a döndürülebilir. Şehit olan oğulla yer değiştiren televizyon, köye imece usulü açılan kütüphaneye ilgi çekebilmek için kullanılır ve artık acı haberler vermez?! Kütüphanede Modern Folk Üçlüsü çalar. Ve popüler bir komediye yaratacak sentez kurulur: Modern folk! Kütüphane bu çareyle okuma-yazma öğrenilen bir alan olacaktır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti:

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

- Alkan, A.T. (2018). Memleketin Taşra Hali. Tanıl Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* içinde (s.76). İstanbul: İletişim.
- Aristophanes (2018). Kuşlar, S. Eyüboğlu, A. Erhat (Çev.). *Eşekarları, Kadınlar Savaşı ve Diğer Oyunlar* içinde, İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Barbarosoğlu, F. (2018). Taşranın ve büyük kentin endam aynası: Köy. Tanıl Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* içinde (s.246-257). İstanbul: İletişim.
- Başkaya, F. (2009). *Paradigmanın İflası*. Ankara: Maki.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu*. H. Deliceçaylı, F. Keskin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Berger, J. (1998). *Domuz Toprak*. T. Belge (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Birkan, T. (2018). Taşraya bahar hiç gelmez mi?. Tanıl Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* içinde (s.298-317). İstanbul: İletişim.
- Bora, T ve B. Onaran. (2006). Nostalji ve Muhafazakarlık. Tanıl Bora, Murat Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5: Muhafazakarlık* içinde (s.236). İstanbul: İletişim.
- Bora, T. (2018). Taşralaşan ve taşrasını kaybeden Türkiye. Tanıl Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* içinde (s.44). İstanbul: İletişim.
- Bora, T. (2010). Taşralaşmamak ve Taşrayı Yitirmemek. Z. Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* içinde (s.167). İstanbul: Çitlembik.
- Boym, S. (2017). *The Off-Modern*, New York: Bloomsbury Publishing.
- Boym, S. (1995). *Common Places Mythologies of Everyday Life in Russia*, London: Harvard University.
- Çiğdem, A. (2018). Taşra karalaması: KÜÇÜK BİR SOSYOLOJİK DENEME. Tanıl Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* içinde (s.102-104). İstanbul: İletişim.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*. B. Yalım, E. Koyuncu (Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Dijk, T.V. (2003). Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım. N. Ateş (Çev.). Barış Çoban ve Zeynep Özarslan (Haz.), *Söylem ve İdeoloji* içinde (s.13-113). İstanbul: Su.
- Duyvendak, J.W. (2011). *The Politics of Home*, Hampshire: Macmillan Publishers.
- Euripides (2012). *Bakkhalar*. Güngör Dilmen (Çev.). İstanbul: Mitos Boyut.

- Foucault, M. (2013). *Kelimeler ve Şeyler*. M. A. Kılıçbay (Çev.). Ankara: İmge.
- Güneş, A. (2010). Yuvarlak Masa: "Taşra"yı Tartışırken. Z. Tül Akbal Süalp, Aslı Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* içinde (s.57). İstanbul: Çitlembik.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis.
- Hall, S. (Ed.)(2017). *Temsil, Kültürel Temsil ve Anlamlandırma Uygulamaları*. İ.Dündar (Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Jameson, F. (2013). *Dil Hapishanesi*, M.H. Doğan (Çev.). İstanbul:Yapı Kredi.
- Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: İthaki.
- Kierkegaard, S. (2014). *Tekerrür*. Zeynep Talay (Çev.).İstanbul: Pinhan.
- Küçükömer, İ. (2007). *Bütün Eserleri 2*, İstanbul: Bağlam.
- Lacan, J. (2001). *Ecrits*. A. Sheridan (Trans.). London: Roudledge.
- Lacan, J. (2017). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. N.Erdem (Çev.). İstanbul: Metis.
- Mardin, Ş. (2009). *Türkiye'de Toplum ve Siyaset, Makaleler 1*, İstanbul: İletişim.
- Marx, K. (2007). *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*. S. Belli (Çev.). Ankara: Sol.
- Meltzer, G.S. (2006). *Euripides and the Poetics of Nostalgia*, New York:Cambridge University Press.
- Nietzsche, F. (2006). *Thus Spoke Zarathustra A Book for All and None*. A. D. Caro (Trans.).New York: Cambridge University Press.
- Pekdemir, M. (2018). Taşranın 'taşı toprağı altın' da ne vardır?.Tanıl Bora (Ed.),*Taşraya Bakmak* içinde (s.96-97). İstanbul: İletişim.
- Ricoeur, P. (2010). *Başkası Olarak Kendisi*. H. Hünler (Çev.). Ankara: Doğu Batı.
- Saussure, F.D. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*, B. Vardar (Çev.). İstanbul: Multilingual.
- Sofokles (2009). *Aias ve Elektra*.F. Akderin (Çev.), İstanbul: Mitos Boyut.
- Sofokles (2010). *Oidipus Kolonos'ta ve Trakhisli Kadınlar*. F. Akderin (Çev.). İstanbul: Mitos Boyut.
- Sofokles (2016). *Antigone*. A. Selen (Çev.).İstanbul: Mitos Boyut.
- Sofokles (2017). *Kral Oidipus*. G. Dilmen (Çev.).İstanbul: Mitos Boyut.
- Zizek, S. (2011). *Kırılğan Temas*. T. Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Zupancic, A. (2011). *Komedi: Sonsuzun Fiziği*. T. Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.

Atıf Yapılan Filmler

Akpınar, N. (Yapımcı), & Erdoğan, Y.- Sorak, Ö.F. (Yönetmen). (2000). *Vizontele* [Sinema Filmi]. Türkiye:BKM.

Akpınar, N. (Yapımcı), & Erdoğan, Y. (Yönetmen). (2004). *VizonteleTuuba* [Sinema Filmi]. Türkiye:BKM.

Akpınar, N. (Yapımcı), & Midyat, S. (Yönetmen). (2013). *Hükümet Kadın* [Sinema Filmi]. Türkiye:BKM.

Akpınar, N. (Yapımcı), & Midyat, S. (Yönetmen). (2013). *Hükümet Kadın 2* [Sinema Filmi]. Türkiye:BKM.

Akpınar, N. (Yapımcı), & Aydemir, S. (Yönetmen). (2013). *Düğün Dernek* [Sinema Filmi]. Türkiye:BKM.

Oğuz, M.- Çatay, K. (Yapımcı), & Irmak, Ç. (Yönetmen). (2011). *Dedemin İnsanları* [Sinema Filmi]. Türkiye: Ay Yapım.

-Araştırma Makalesi-

**Doğaya Dönüş Temasının Ekolojik Karşılıkları:
Koca Dünya (2016) Ve Yuva (2018) Filmleriyle İnsan-Doğa İlişkisi Üzerine
Düşünmek**

Zehra Cerrahoğlu*

Özet

'Doğaya dönüş' birçok ülkenin popüler ve bağımsız sinemasında çeşitli tür, alt türler ve yaklaşımlarla örneklerine sıkça rastlanan bir temadır. Doğaya dönüş üzerinden insanın doğayla mücadelesi, uzlaşımı ve onunla uyumlanma süreçleri, toplumdan uzaklaşarak doğada izole olma, doğayla tanışıp kendini bulma gibi konuları ele alan filmlerin uzun bir listesi yapılabilir.

Son dönem Türk Sineması'nda bu temaya oldukça farklı açılardan yaklaşan iki film olan Koca Dünya (Reha Erdem, 2016) ve Yuva (Emre Yeksan, 2018) dikkate değerdir. İçine düştükleri durumdan kaçarak ormana sığınan Ali ve Zuhal'in öyküsünü anlatan Koca Dünya ve tek başına ormanda yaşamayı seçen Veysel'in oradan zorla çıkarılma sürecini konu alan Yuva filmleri bambaşka evrenler kurarken doğayla neredeyse organik bir bağa sahiptirler. Filmlerdeki doğaya dönüş, ekolojik hassasiyetlerin tespit edilebileceği, üzerinden doğa, insan ve ekoloji hakkında çıkarımlar yapmaya açık, düşünsel arka planı zengin ve katmanlı bir dönüştür.

Yönetmenler karakterlerini doğayla en kadim ilişkilerine geri döndürerek onları ait olunabilen, bir ağacın dalı olup ormanın zeminine karışarak parçası olunabilen bir yer olarak doğa düşüncesiyle ilişkilendirirler.

Hem Koca Dünya hem de Yuva, anlattıkları öykülerde doğayı 'insanmerkezci' (antroposantrik) biçimlerde konumlandırmayan, bu yaklaşımlarıyla da 'ekosinema' bakış açılarıyla örtüşen filmlerdir. Makalede sinemaya ait yöntem ve araçlarla doğa ve insan ilişkisi üzerine nasıl bir ekolojik perspektif üretildiği incelenecek; 'ekosinema' tartışmaları çerçevesinde 'doğamerkezci' bakışın hangi anlatısal ve görsel-işitsel yöntemlerle oluşturulduğu irdelenecektir.

Anahtar kelimeler: Türk Sineması, doğaya dönüş, ekosinema

*Dr. Öğretim Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü, İzmir, Türkiye.

E-mail: zehracerrahoglu@gmail.com

ORCID : 0000-0001-6528-0451

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871979

Cerrahoğlu, Z. (2021). Doğaya Dönüş Temasının Ekolojik Karşılıkları: Koca Dünya (2016) ve Yuva (2018) Filmleriyle İnsan-Doğa İlişkisi Üzerine Düşünmek, *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) 491-514. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871979>

Geliş Tarihi 31.01.2021

Kabul Tarihi : 23.05.2021

-Research Article-

Ecological Implications of Going Back to Nature: Thinking On Human-Nature Relations with *Koca Dünya* (2016) and *Yuva* (2018)

Zehra Cerrahoğlu*

Abstract

'Back to nature' is a common theme that can be seen in popular and independent films in many countries, in various sub-genres and approaches. It is possible to make a long list of films addressing issues such as human struggle with nature, negotiation, the process of orientation, escape from society and isolation, learning from nature, and finding oneself in 'back to nature' narratives.

There are two films in contemporary Turkish cinema, *Koca Dünya* (Big Big World, Reha Erdem, 2016) and *Yuva* (Home, Emre Yeksan, 2018), which draw attention to this theme in particular ways. *Koca Dünya* tells the story of Ali and Zuhul, who escape from the trouble they got into and take shelter in the forest. *Yuva* is based on Veysel's forced expulsion from the forest, who chose to live there alone. Two films have almost organic connections while they construct completely different universes. The 'back to nature' theme in the films is a rich and layered transformation with a rich intellectual background, through which ecological sensitivities can be detected, open to inferences about nature, humans, and ecology.

These films make their protagonists return to their most ancient relationships with nature, and relate them with the idea of a nature that they can be one by turning into a branch of a tree or blending with the earth in the forest.

Both in *Koca Dünya* and *Yuva* nature is not positioned in 'anthropocentric' ways in the stories they tell, and thus they are films that overlap with 'ecocinema' perspectives. The article will examine how an ecological perspective on the relationship between nature and human beings is produced with cinematic methods and tools and discuss how 'ecocentric' views are constructed within the framework of 'ecocinema' discussions.

Keywords: Turkish cinema, 'back to nature', ecocinema

*Asst. Prof., Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Film Design, İzmir, Turkey.

E-mail: zehracerrahoglu@gmail.com

ORCID : 0000-0001-6528-0451

DOI: 10.31122/sinefilozofi.871979

Cerrahoğlu, Z. (2021). Doğaya Dönüş Temasının Ekolojik Karşılıkları: Koca Dünya (2016) ve Yuva (2018) Filmleriyle İnsan-Doğa İlişkisi Üzerine Düşünmek, *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) 491-514. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.871979>

Received: 31.01.2021

Accepted: 23.05.2021

Extended Abstract

The relationship we establish with nature is a type of relationship that grows and develops with us in terms of emotions and thoughts from the early ages. We are not born separate from nature but as part of it. While this relationship, in its most natural form, already has ecological sensitivities, it changes and transforms with us over time, and we may lose and may have to find and discover it again. The narratives of 'back to nature' are related to the physical and/or inner journeys made to get inspiration from nature and the hope of returning to that ancient relationship with it, and restore that lost natural bond.

'Back to nature' is a common theme that can be seen in popular and independent films in many countries, in various sub-genres and approaches. It is possible to make a long list of films addressing issues such as human struggle with nature, negotiation, the process of orientation, escape from society and isolation, learning from nature, and finding oneself in 'back to nature' narratives.

There are two films in contemporary Turkish cinema, Koca Dünya (Big Big World, Reha Erdem, 2016) and Yuva (Home, Emre Yeksan, 2018), which draw attention to this theme in particular ways. Koca Dünya tells the story of Ali and Zuhul, who escape from the trouble they got into and take shelter in the forest. Yuva is based on Veysel's forced expulsion from the forest, who chose to live there alone. Two films have almost organic connections while they construct completely different universes. Although the stories and motivations of the characters in both films are very different, these films cannot be seen as simply 'back to nature' films as seen in mainstream cinema. The 'return to nature' in these films is different from people's intention to turn their backs on the modern world and find their inner selves, and the meaning of life in nature. The 'back to nature' theme in the films is a rich and layered transformation with a rich intellectual background, through which ecological sensitivities can be detected, open to inferences about nature, humans, and ecology.

The state of unity with nature in films finds its filmic descriptions through delicately designed narrative and cinematography, sound designs, and editing styles. Their ambiances and the universes they create are not a part of the everyday life of modern humans, and they make a very strong impact on the screen. These films contain characters that can become a part of nature both physically and mentally. These films make their protagonists return to their most ancient relationships with nature, and relate them with the idea of a nature that they can be one by turning into a branch of a tree or blending with the earth in the forest. The evil that is the source of all destruction in these films always comes from people and civilization. Nature is an embracing force when treated fairly and allows those who take refuge in it to find their ways physically and mentally.

Both in Koca Dünya and Yuva nature is not positioned in 'anthropocentric' ways in the stories they tell, and thus they are films that overlap with 'ecocinema' perspectives. Both films have an ecological approach that encourages the audience to understand nature and human relations indirectly, not with the concern of giving direct messages. It can be said that both films are in parallel with the understanding of 'deep ecology' concerns. There are also debatable aspects of Koca Dünya from the perspective of 'ecofeminism' through Zuhul's readily adaptation to nature. The article will examine how an ecological perspective on the relationship between nature and human beings is produced with cinematic methods and tools and discuss how 'ecocentric' views are constructed within the framework of 'ecocinema' discussions.

Giriş

Doğa ile kurulan ilişki, insanın kendini bildiği yaşlardan itibaren duygu ve düşünce boyutunda onunla büyüüp gelişen bir ilişki türüdür. İnsan doğadan ayrı değil, onun bir parçası olarak doğar. Bu ilişki en doğal haliyle zaten ekolojik hassasiyetlere sahipken zaman içerisinde değişir ve dönüşür; hatta görünmez olur ve insanlar tarafından yeniden bulunup keşfedilmek zorunda kalır.

Bugün iklim krizi ve artan ekolojik farkındalıkla özellikle kentli Batı toplumlarının gündelik yaşamında söylemsel düzeyde yükseldiği görülen 'doğaya dönüş' teması, izleri edebiyatta sürülebilir eski bir temadır. İnsanlar doğa ile ilişkisini hakimiyet üzerine kurduğundan beri doğa üzerine düşünmüş, felsefi ve kurmaca anlatılar üretmiştir. Mitolojik ve dinsel öyküler ile çeşitli inanç pratikleri de doğa ile ilişkiden bağımsız olmamıştır.

Doğaya dönüş anlatıları tam da bu şekilde yitirilmiş doğal bağın restore edilmeye çalışıldığı o kadim ilişkiye geri dönme umuduna ve doğadan ilham almak için yapılan fiziksel ve/veya içsel yolculuklara denk düşer. William Cronon, *Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature* adlı kitabında bunun çağdaş bir ihtiyaç olduğunu; Amerika ve Avrupa tarihi çerçevesinde değerlendirildiğinde insanlığın bundan 250 yıl önce bir doğa deneyimi peşinde olmadığını belirtir (Cronon, 1995, p. 70). Doğa deneyimine ihtiyaç onunla ilişkinin şekil değiştirmesiyle gündeme gelmiştir.

Amaç ve Yöntem

Bu makalede 'doğaya dönüş' teması *Koca Dünya* (Reha Erdem, 2016) ve *Yuva* (Emre Yeksan, 2018) filmleri üzerinden incelenerek Türk sinemasının yakın dönemine ait bu iki filmde ekolojik unsurların ve hassasiyetlerin nasıl yansıtıldığını değerlendirmek amaçlanmaktadır. Bu incelemeyi gerçekleştirebilmek için öncelikle ekolojiye ilişkin bazı temel kavramlar ele alınacak; ardından sinemaya ekolojik yaklaşımların zeminini oluşturan ekoeleştiri ve ekosinema tartışmalarına yer verilecektir. Özellikle 1990 sonrası yükselen bir çalışma alanı olan ekosinemanın gösterdiği çeşitlilik ve interdisipliner yöntem ve çıkarımları anlaşılmasına çalışılacaktır.

Makalenin inceleme odağını oluşturan filmlere yaklaşım, ekosinema çalışmalarının farklı perspektiflerinden de yararlanarak filmlerin anlatısı, karakterlerinin inşası, kullanılan görsel ve işitsel stratejilere ilişkin unsurların tanımlanması ve incelenmesi şeklinde gerçekleştirilecektir. Bu amaçla öncelikle filmsel öykülerin kuruluşuna ve anlatı yapılarına değinilecektir. Ardından karakterlerin özellikleri, doğayla zihinsel ve bedensel boyutta bütünleşme yöntemleri, ormanda yaşama ve mesken tutma şekilleriyle ele alınacaktır. Ardından filmlerin görüntü evreni kullanılan genel planlar ve 'manzara' kavramı çerçevesinden, 'doğanın gözü' çekimleriyle, zoom-in ve zoom-out ile zincirleme geçişlerin kullanımıyla, yakın planların kullanımı ve uyumlanma, dahil olma üzerinden tanımlanacaktır. Son olarak filmlerin ses evrenlerindeki ekolojik yansımalara değinilerek bütünlüklü ve amaca yönelik bir biçim-içerik incelemesi yapılmaya çalışılacaktır.

İnsan-Doğa İlişkisi ve Doğaya Dönüş Teması

İnsan ve doğa arasındaki ilişki ele alınırken, ikisi arasında bir ayırımın kabul edilip edilmediği son derece belirleyici bir noktadır. İnsanı doğanın doğal bir parçası kabul eden, bu ayırım ve beraberinde gelen tüm ikilikleri reddeden ekolojik ve 'ekosantrik' (doğa merkezci), 'biosantrik' (canlı merkezci) görüşler bir yanda; söylemlerini insanın doğaya hakimiyeti ve üstünlüğü üzerinden kuran 'antroposantrik' (insanmerkezci) görüşler diğer yanda yer almaktadır. Bu farklı konumlandırmalar doğaya dönüş gerekçelerini de farklı hale getirir.

Timothy Morton, *Being Ecological* adlı kitabında insan-doğa ayırımının Mezopotamya, Afrika, Asya ve Amerika kıtalarında M.Ö. 10.000 yıllarında Neolitik insanların iklim koşullarından korunup hayatta kalabilmek için gruplar halinde yerleşmeye ve tahıl

depolamaya başladıkları zamanlara dayandığını belirtir. Ayrıca insan ve insan dışı evrenlerin sınırlarının da o zaman çizilmeye başladığını söyler. Kendi içlerinde bir kast sistemi de dahil bu ayırım ve sınıflandırmalar o günlerden bu günlere gelmiştir (Morton, 2018, p. 11). Doğa ile ilişki değiştikçe bu ilişkinin içine yeni hakim olma yolları eklenmiş, doğayla fayda üzerine kurulan bağ dallanıp budaklanmıştır. Dünyada doğaya saygıyı önceleyen öğretiler ve inanç sistemleri (örneğin Şintoizm, Budizm, Kızılderili ve Aborjinler gibi yerli toplulukların inanç ve yaşayış pratikleri) olmakla birlikte, tek tanrılı dinler doğanın ve her şeyin büyük ölçüde insan için tasarlanmış olduğu görüşünü empoze eder.¹ Bu noktada, insan-doğa, doğa-kültür, yaban-evcil, akıl-duygu, zihin-beden, hayvan-insan gibi, ekoeleştirinin aşmaya gayret ettiği ikiliklerin modern batı felsefesindeki 'düalist düşünce'ye dayandığının altını çizmek yerinde olacaktır.

Server Tanilli çevreye yönelik iki zıt felsefeyi özetlerken, önce Antik Yunan Doğa Felsefesinden, Aristoteles'in "doğayı onu değiştirmeyi ya da aşmayı aramaksızın ideal olarak alması"ndan söz eder. Bu doğayla aynı zeminde buluşmaya, olağan bir uzlaşmaya işaret eder. Bu felsefenin zıt kutbuna ise 17. yüzyılda Bacon ve Descartes'ın öncülük ettiği "dünyaya egemen olmayı savunan modern tasarı"yı yerleştirir (Tanilli, 1999, p. 36). Val Plumwood Platon üzerine okumalarında, onun dış doğayı "denetlenecek bir alan, insanların mücadele etmeleri gereken ya da üzerinde iktidar sahibi oldukları bir şey olarak değil, pek önemsenmeyecek bir aşağı alan olarak" gördüğünü belirtir (Plumwood, 2017, p. 149). Bu da Antik Yunan düşüncesi içerisinde doğayla ilk ayırma ve hiyerarşiye işaret eder. Hatta A. Kadir Çüçen, Sokrates'in gençlere insanla ilgili sorular sormaya başlayarak insan yaşamını merkeze yerleştirdiğini ve böylece M. Ö. 5. ve 4. yüzyıllardaki insan felsefesini başlattığını ileri sürer (Çüçen, 2001, p. 76). Daha sonra ise insanların ilk ve orta çağlarda doğaya duydukları saygı sekteye uğrar; insan bilgisiyile doğaya egemen olma çabasına girer:

"Descartes'a göre, doğa, uçsuz bucaksız bir mekanizmadan başka bir şey değildir ve esrarlı hiçbir güce başvurmadan açıklanmalıdır o. İnsan da, bilimin kendisine sağladığı bilgilerden yola çıkarak, yaşamın zembeklerini tanıyabilir ve iyi bir mühendisin elindeki parçalar ve aletlerle yaptığı gibi doğayla oynayabilir." (Tanilli, 1999, p. 37)

Descartes'ın Kartezyen felsefesi hiyerarşik düalist ayrımları ile doğaya neredeyse cansız bir makine (örneğin hayvanlara ruhsuz, acı çekmeyen varlıklar) gibi bakar; bu kurgu ile kendini ayrı tuttuğu doğaya istediği her şeyi yapmak da elbette akla ve bilgiye sahip insanın hakkı olarak görülebilir. Sanayi devriminin ardından girilen süreçte doğadan yararlanma giderek doğanın sistematik bir biçimde kullanılıp sömürülmesine dönüşmüş; bu insanmerkezci eylemlerin sonuçları da doğayı yeniden hatırlama çabalarını doğurmuştur.

Pat Brereton, Bacon'ın "doğaya karşı zafer"den söz ettiğini; insan-doğa ilişkilerini daha ileri götüreninse Charles Darwin'in doğal seleksiyon kuramının Herbert Spencer gibi yazarlar tarafından "güçlü olanın hayatta kalması" şeklinde bir söyleme dönüştürülmesi olduğunu ifade eder. Böylece doğa üstün bir tür olarak insanın kendi üstünlüğünü rahatça kurabileceği bir alan olarak tanımlanmış olur (Brereton, 2005, p. 54).

Bilimsel gelişmeler ve sanayileşmeyle birlikte ilerleyen bu tarihsel sürecin doğa ile kurulan ilişki bakımından yıkıcı olsa da, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin önünü açtığı ve insanlığın bugün geldiği aşamada (iyisiyle kötüsüyle) payı olduğu açıktır. Bu da akıllara, insan-doğa ilişkisi üzerine araştırma yaparken ilk karşılaşılan kavramlardan biri olan 'antroposantrizm'i (insanmerkezcilik) getirir. Brereton'un tanımıyla;

¹ Doğa ve insan ilişkileri konusunu çeşitli boyutlarıyla ele alan bir çalışma için bkz. Kate Soper (2000), *What is Nature?: Culture, Politics, and the Non-Human*, ABD: Blackwell Publishers; doğa, kültürel inançlar ve yerli kültürleri de dahil olmak üzere avcılık, tarım ve çeşitliliğe eğilen editöryal çalışma için bkz. Sarah Pilgrim ve Jules Pretty (2010), *Nature and Culture: Rebuilding Lost Connections*, Londra: Eartscan Publishing; Şintoizm ve Japon kültüründeki yeri konusunda bkz. Bozkurt Güvenç (2002), *Japon Kültürü*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.; dinler ve ekoloji ilişkisi üzerine geniş bir editöryal çalışma için bkz. Roger S. Gottlieb (2006), *The Oxford Handbook of Religion and Ecology*, New York: Oxford University Press, Inc.

“Kapsayıcı bir temel kavram olarak antroposantrizm, insanları evrenin merkezine yerleştirir. Batı geleneğinde herhangi bir durumun çevresel etik karşılıklarını incelerken yalnızca türümüzü dikkate almak alışılmış olmuştur. Sonuç olarak bu mantık benimsenerek var olan her şeyin türümüz için faydası bakımından değerlendirilmesiyle bir tür türçülük yapılmaktadır.” (Brereton, 2016, p. 9)

Doğayı bu şekilde konumlandırmak onu insana hizmet eden bir kaynak gibi görmeye sebep olmuştur. Antroposantrizm konusuna eğilen ekoeleştirmenler Batı kültüründeki genel eğilimin farklılıkları bir hiyerarşi içinde yorumlamak olduğunu söylerler. Doğayı sömürgeleştirmekten uzak bir yaklaşım insan aklını reddetmez, reddettiği sadece bu egemen olma üzerine kurulu hiyerarşidir. Ekoeleştirmenlerden Val Plumwood’a göre ekolojik bir etik “toplumsal hakimiyet ile doğaya hakimiyet arasındaki bağları tanıyan bir eko-adalet etiğidir (Plumwood’dan aktaran, Brereton, 2005, p. 32).

Ekosinema yaklaşımı Hollywood sinemasından film örnekleriyle karşılık bulan Brereton, *Yolda (On the Road, Jack Kerouac, 1957)* gibi klasik Amerikan romanlarının doğaya dönüş anlatılarına öncülük ettiğini belirtir.² Bu tür anlatılarda ayrıcalıklı yaşamını, toplumsal konumunu terk eden beyaz erkek kahramanın doğaya dönüşü söz konusudur. “Doğanın bu formu bir yandan kahramanın ilham kaynağı olurken, diğer yandan onun en büyük düşmanını da temsil eder.” (Brereton, 2013, p. 216). Doğaya dönüş temasına ait öyküler, edebiyatta ve daha sonra sinemada da sıklıkla farklı işlev ve formlarda karşımıza çıkan, ‘kahramanın yolculuğu’ şablonuna ya da yol anlatılarına dayanan bol malzemeli, verimli öyküler olarak görülmüşlerdir.

Ekoloji ve Ekoeleştiril Bakış

Konuya en genel haliyle bir ‘ekoloji’ tanımıyla başlanırsa ekolojinin, canlıların çevrelerindeki her şeyle ilişkisini konu alan interdisipliner bir bilim alanı olduğunu söylemek mümkündür. Ekoloji tanımı gereği çevreye duyarlıdır. Bu tanımlamalarda ‘çevre’ ile anlaşılması gereken de ‘her şey’dir ve insan doğal olarak onun bir parçasıdır.

Konuya ilişkin rehber niteliğinde kitaplarıyla tanınan Ernest Callenbach’ın açıklamalarıyla ekoloji:

“fizikte ve kimyada olduğu gibi anlaşılır neden ve sonuç ilişkileri üzerinde değil; düzenler, ağlar, dengeler ve döngüler üzerinde çalışır. Ekolojinin amacı, sadece canlı sistemlerini bileşenlerine ayırıp incelemek değil, aynı zamanda bir bütün olarak işlevlerini anlamaktır.” (Callenbach, 2017, p. 41)

Ekolojik yaklaşımlar oldukça çeşitlidir. Ekoloji biliminin insan eylemlerinin doğaya müdahaleleri ve bunların ekolojik sonuçlarını giderek daha çok araştırmalarına dahil etmesi ile sağladığı verilerden yararlanan yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bunlar hem birbirini izleyen dizgeler halinde gelişmişlerdir; hem de yan yana durabilen yaklaşımlar mevcuttur. Derin ekoloji, çevrecilik, ekofeminizm, toplumsal ekoloji gibi yaklaşımlar ilk akla gelenler arasındadır.

Derin ekoloji

Tüm canlılar için eşitlikçi bir tavra sahip, ekosantrik (doğamerkezci) bir yaklaşımdır. Derin ekolojistler “Batı felsefesinde ve kültüründe insanla doğa arasında bir düalizm yaratılmasının çevre krizinin kökeninde yattığını iddia ederek, insanların ve ekosferin monist ve ilkel bir yaklaşımla yeniden özdeşleştirilmesini talep ederler.” (Garrard, 2016, p. 43)

Derin ekoloji kavramından ilk söz eden, Norveçli düşünür Arne Naess olmuştur ve derin ekolojinin temel etik gereksinimlerini iki kavramla tanımlar. İlki “biyosferik eşitlikçilik”tir ve tüm canlıların eşit yaşama hakkını ifade eder. İkincisiyse “eşitlik ve ortak yaşam ilkesi” olup

²1800’lerde Henry David Thoreau, John Muir, Aldo Leopold gibi isimler el değmemiş doğa üzerine yazdıklarıyla Amerikan doğa yazını geleneğini başlatarak ekoeleştiriyeye zemin hazırlamışlardır. Avrupa’dan gelen yerleşimcilerin karşılaştıkları doğaya istilacı ve romantik yaklaşımlarla atfettiklerinin izi sonraki yazınsal örneklerde de sürmüştür.

insan kültürlerinde de, doğal dünyada da formların zenginliğini ön plana alır (Naess'ten akt. Brereton, 2005, pp. 28-29).

Garrard'ın aktarımına göre "Ekomerkezcilik kavramı Taoizm ve Budizm gibi Doğu dinlerinden türetilmiş inanç sistemlerinden, Assisi'li St. Francis (1182- 1286) ve Pierre Teilhard de Chardin (1881- 1955) gibi Hristiyanlığın heterodoks isimlerinden ve Hristiyanlık öncesi Vika, Şamanizm, Kızılderili ve diğer "ilkel" dinlerin modern biçimlerinden etkilenmiştir." (Garrard, 2016, p. 44) Bu bakımdan spiritüel bağlantıları güçlü bir bakış açısı olduğu kabul edilir.

Derin ekolojinin temel savunusu, insan olan ve olmayanların yaşamının ve bu yaşamların çeşitliliğinin kendine has bir değeri olduğudur. İnsanlar doğaya ve bu yaşamlara ihtiyaçları dışında müdahale etmemelidir; fakat mevcut durumda ederler. Öte yandan derin ekoloji, doğaya müdahale alanımızı artırmak için nüfusun azaltılması gerekliliği gibi radikal önlemleri de öne sürmüştür (Callenbach, 2017, p. 43). Bu gibi ekstrem önerilere sahip olması derin ekolojiye getirilen eleştirilerin temel sebepleri arasındadır. Derin ekoloji düşüncesine gelen diğer eleştiriler arasında, düşüncenin özcülüğü, insanın ihtiyaçlarını tanımlama konusunda muğlak kalması, yaşamın üretime dayalı boyutunu tartışmamaları da bulunmaktadır.

Çevrecilik (Sığ Ekoloji)

Çevrecilik, derin ekolojistler tarafından karşıtlığı net bir şekilde kavram düzeyinde de kurulan ve 'sığ ekoloji' olarak adlandırılan anaakım bir alan olarak kabul edilir. ABD kökenli çevrecilik (sığ ekoloji) söylemi düzenin değiştirilmeden insan eliyle düzeltilerek daha sürdürülebilir hale getirilmesi üzerine kuruludur. Naess'in karşı çıktığı sürdürülebilirlik söylemi büyük ölçüde bu çevreci politikalara aittir.

David Ingram'a göre bu anaakım çevrecilik "ekonomistler, mühendisler ve bilim adamlarını geçici, teknik çözümler sunmaya çağırarak, çevre sorunlarını meta tüketimi, kar maksimizasyonu ve ekonomik büyümeyi sürdürebilmek için kapitalist ekonominin gereksinimleri içine yerleştirmeye devam eder." (Ingram, 2010, p. 13). Çevrecilik apolitik, insanmerkezci ve pozitivist görülerek, en çok bilinen WWF-World Wildlife Fund, Green Peace gibi büyük oluşumlar da mevcut düzeni sürdürmeye yönelik yapılanmaları ve yeterince ekosantrik olmadıkları yönünde eleştirilerin hedefi olur.

Ekofeminizm

Ekofeminizm de, tıpkı 'derin ekoloji' gibi radikal uçta yer alan ve kendi içinde çeşitlilik gösteren bir anlayıştır. "Derin ekoloji insanmerkezci insan/doğa "düalizmi"ni ekoloji karşıtı inanç ve pratiklerin temeli olarak görür, ekofeminizmse "erkekmerkezli" erkek/kadın düalizmini sorumlu tutar." (Callenbach, 2017, p. 45). Ekofeminist bakış açısına göre sorunların temeli ataerkil düzenin getirdikleridir; bunun sonucunda tıpkı sömürüye uğrayan kadın gibi doğurgan olan doğa da zarar görür.

Shiva ve Mies'in *Ekofeminizm* başlıklı kitabında, yeryüzüne tecavüz ile kadınlara yapılan tecavüz arasında bir koşutluk kurulur. Bu koşutluk kadınların hem dünya görüşlerini şekillendirme hem de ekonomik özgürlüklerini ele alma meselesinden bağımsız değildir. Ekonomik kırılmalık kadınları her türlü şiddete karşı daha savunmasız kılmaktadır (Shiva & Mies, 2019, p. 19).

Ekofeminizm "kadim bir bilgeliğe konmuş yeni isimdir ve 1970'lerin sonu 1980'lerin başında çeşitli toplumsal hareketlerden doğmuştur". İlk olarak 1974 yılında kadınları ekolojik devrime davet eden Françoise d'Eaubonne tarafından kullanılmışsa da sonradan yeniden popülerlik kazanmıştır (Shiva & Mies, 2019, p. 58). Feminizm gibi ekofeminizmin de farklı farklı yaklaşımları vardır, ancak ortaklaşılacak temel nokta ataerkinin kadın ve doğa üzerindeki olumsuz etkisidir. Bunu yaparken doğaya araçsal yaklaşımı ve türçülüğü de eleştirir. Bazı görüşler ekofeminist bakış açısını 'tanrıça kültüne' yaklaştırarak ona Şamanist ve ruhani özellikler

yüklerken, bazıları da ataerkilliği toplumsal ve ekonomik boyutlarıyla değerlendirerek kadın ve doğanın benzeşen konumunu materyalist bir çerçeveden tanımlamışlardır. Callenbach özellikle radikal ekofeminizmin benimsediği bu ruhani yaklaşımın gerekçesini şöyle özetler:

“Kadınlar doğayla ilişkilendiriliyorsa ve bu iki kavram birbirlerine referans verilerek hor görülüyorsa, terimleri tersyüz ederek doğayı, irrasyonelliği, duygu ve insan veya insandışı bedeni kültür, akıl ve zihin karşısında yücelterek bu hiyerarşiyi yıkmak mümkün olabilir.” (Callenbach, 2017, p. 45)

Doğa ve kadın özdeşliğini ‘kültürel ekofeminizm’ üzerinden yorumlayan Ingram, “modern Aydınlanmanın bilimsel ve teknolojik rasyonalite projesini temelde hem kadınlar hem de insan-dışı doğa üzerine erkeksi bir iktidar arzusu olarak” gördüğünü ve bu durumun da kültürel ekofeministleri “ustalık, tahakküm ve hiyerarşi gibi ‘eril’ kavramlar olarak gördüklerine karşı çıkarken; yetiştirme, empati ve pasifizm gibi ‘kadınsı’ değerler olarak tanımladıkları şeyleri övmeye” yönelttiğini belirtir (Ingram, 2010, p. 41). Kadınsılığın üzerinde olumsuz bir vurgu bulunmaz, tam tersi, doğanın dilini ve yöntemlerini (derin ekolojinin de kısmen talep ettiği şekilde) anlayıp bir parçası olmaya, ‘dahiliyete’ yönelik bir vurgudur.

Toplumsal Ekoloji

Toplumsal ekoloji, derin ekoloji gibi mistik doğayı yücelterek tüm kötülüklerin insandan geldiğini vurgulamak yerine toplumsal ve ekonomik koşullar dahilinde adil bir konumlandırma peşindedir. Ekolojik tartışmaların toplumsal, politik ve ekonomik boyutları görmezden gelindiği sürece yapılacak çalışmaların eksik olduğu görüşünü savunur. Sanayileşme beraberinde gelen sömürü, sınıf tartışmaları, zenginleşme ve yoksullaşma, doğanın insan eliyle tahribatı ve sömürsü de ekoloji perspektiflerinin bir parçasıdır. Ekolojik sorunların asıl kaynağı günümüzde sürdürülebilir olmaktan çıkmış kapitalist ilişkilerin üretim ve tüketim ilişkileriyle doğaya verdiği zarardır.

“Toplumsal ekolojistler, şirketleri yönlendiren temel ekonomik kurallar değişmediği sürece, bakir alanları ve tehlike altındaki türleri koruma, tüketimi azaltma, atıkları geri dönüştürme ve ekolojik sorumluluğa sahip yaşamlar sürme yönündeki gayretlerimizin boşuna olduğunu ifade ederler.” (Callenbach, 2017, p. 44)

Bu alanda önemli bir toplumsal ekolojist olarak tanınan Murray Bookchin “doğa üzerindeki hiyerarşinin reddinin, insan farklılığının reddini ve ‘akıl sömürgeleştirme biçimlerinin’ reddini, hatta tüm rasyonalitenin reddini kabul eden bir özcülük formuyla sonuçlandığını” ileri sürer (Akt. Brereton, 2005, p. 32). Aslında insanların en büyük ekolojik görevi toplum ve doğa ilişkisine bilinçli bir şekilde eğilmektir.

Ekoeleştirir

Tüm bu farklı ekolojik yaklaşımların edebi, psikolojik ve sosyolojik kavramlarla kaynaklık ettiği ‘ekoeleştirir’ en az ekoloji kavramının kendisi kadar interdisipliner bir alandır. “Ekoeleştirir en geniş tanımıyla, insanla insan dışı arasındaki ilişkinin insanlığın kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve bizzat “insan” kavramının eleştirel bir incelemesidir.” (Garrard, 2016, p. 17). Kaynağını öncelikle edebiyat eserlerinin ekolojik perspektiflerle incelenmesinden alan ‘ekoeleştirir’ çeşitli bir alan olmakla birlikte ekolojik yaklaşımların belirlenip onlara işlevler yüklenmesi şeklinde tanımlanabilecek bir ortak paydaya sahiptir. Öncül isimler içerisinde yer alan Cheryl Glotfelty’nin tanımına göre ‘ekoeleştirir’:

“En basit tanımıyla, edebiyatla fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesidir. Tıpkı feminist eleştirinin dili ve edebiyatı cinsiyet bilincine sahip bir bakış açısıyla incelemesi veya Marksist eleştirinin metin okumalarına üretim tarzlarına ve ekonomik sınıflara dayalı bir bilinç katması gibi, ekoeleştirir de edebiyat çalışmalarına yeryüzü merkezli bir yaklaşım getirir.” (Glotfelty’den akt. Garrard, 2016, p. 15)

Kökenleri 1960-70'lere dayanan ekolojik edebiyat çalışmalarının bir eleştirel ekol olarak tanınması 1990'ları bulmuştur. 'Ekoeleştirir' ifadesi ise ilk kez 1978 yılında William Rueckert tarafından edebiyatta ekolojik kavramlara yer verilmesine gönderme yapan kısıtlı bir tanımla kullanılır. Ekosinemacı Paula Willoquet-Maricondi'nin tanımına göre:

"Bugün edebi ekoeleştirinin çalışma alanları tür olarak doğa yazını, edebi ürünlerde fiziksel ortamın rolü, bir kültürün çevre hakkında söyledikleri ve ona nasıl davrandığı arasındaki karşılıklı ilişki, mekanı eleştirel bir kategori olarak düşünmek, toplumsal cinsiyet, sınıf, etnisite ve doğa arasındaki ilgileri tespit etmek, kültürel olarak üretilmiş metinlerin doğal dünyayla ilişkimizi nasıl etkilediğini sorgulamak, bir kültüre ait çevre kavramının zaman içerisindeki değişimlerinin izini sürmek ve edebiyattaki çevre krizi temsillerini incelemektir." (Willoquet-Maricondi, 2010a, p. 3)

Özetle, edebiyat alanındaki ekoeleştirir, doğanın nasıl temsil bulduğu (vahşi doğa, manzara, betimlemeler vb.), ahlaki, dinsel, inanış biçimlerine dair etkiler, bilimselliğin rolü, doğayla kültür arasındaki ilişki ve problemleri tanımlama ile bu ilişkilerin edebi karşılıklarının şiir, düzyazı, gezi yazısı ve doğa yazını gibi farklı alanlarda bulunmasıyla ilgilenmiştir. Ekoeleştirinin hareket alanı sadece edebiyatla sınırlı kalmayıp daha sonra sanat, sinema ve medya gibi alanlara da yayılmıştır. Farklı ekoloji yaklaşımlarından beslenen ekoeleştirir yöntemleri edebi metinler dışında da uygulama geçerliliği bulmuş; bunun sonucunda eko eleştirel filmler, eko-film, ekosinema kavramları ile birlikte yeni çalışma alanları ortaya çıkmıştır.

Ekosinema: Sinemaya Ekoeleştirir Yaklaşımlar

Sinemaya ekoeleştirir perspektiflerden bakma girişimleri 1990ların ortasından itibaren başlar. Ekosinema alanında çalışan araştırmacı ve eleştirmenlerin eğildiği sadece çevresel konuları ele alan filmler değildir. Ekosinema hem filmlerde kurulan temsil ve söylemleri; hem doğayı filmlerin bir parçası olarak ele alırken başvurulan anlatım biçimlerini, görüntü ve ses tasarımına dair sinemasal tercihlerinin tümüyle (doğayı nasıl anlattıkları ve gösterdikleriyle); hem doğaya yönelik hassasiyetleri ve hangi türde filmlerin ekolojik hassasiyet ve tartışmaları ifade etmede daha yetkin oldukları, hem de filmlerin yapımından gösterimine endüstriyel süreçlerinin ekolojik boyutunun ne ölçüde yeşil olabildiği gibi meseleleri içine alan geniş bir alandır. Bu bağlamda ekosinemayı da interdisipliner bir felsefi alan olarak tanımlamak mümkündür.

Tek bir ekosinema tanımı olmamakla birlikte ortak özelliklerin ekolojik hassasiyetler, doğaya antroposantrik olmayan yaklaşım ve filmlere (öncelikle edebiyattan ödünç alınan) ekoeleştirir bakış açısı ile bakmak olduğu söylenebilir. Bu makalede de incelemeler yapılırken hareket eksenini çoklukla bu minimum ortak alan olacaktır.

Ekosinema alanında aralarında bazı ortaklıklar da tespit edilebilen birçok araştırmacıdan söz etmek mümkündür. 2000 sonrası yapılan çalışmalar içerisinde David Ingram'ın *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema* (ilk basım 2000) ve Pat Brereton'un *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema* (ilk basım 2004) kitaplarının bu alanı bir araştırma alanı olarak sistematize ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Her iki araştırmacı da Hollywood film kültürü ve doğa üzerine eğilmiştir. Brereton ticari ve popüler filmlerde ekolojik unsurların izini sürer, David Ingram ise Hollywood filmlerini izleyicinin bilişsel ve duygusal süreçlerini de dahil ederek inceler.

Pietari Kääpä (2014), sinemanın ekolojik toplumsal işlevini ön plana alarak, anaakım olan ya da olmayan her filme ekolojik yaklaşılabilirliğini ileri sürer. Scott MacDonald (2013), sanat sineması, deneysel ve avangart yaklaşımlar ile 'yavaş sinema' (slow cinema) anlayışının ekolojik duyarlılık yaratarak ekosinema üretmeye uygun olabileceğini düşünür; "ekosinemanın görevinin konvansiyonel medya izleyiciliğine alternatif oluşturacak ve çevresel açıdan daha ileri fikirli düşünce yapıları ortaya çıkaracak *yeni film deneyimi biçimleri* temin etmesi" olduğunu

belirtir (MacDonald, 2013, p. 20). Tıpkı Ingram gibi, doğayı görüntüyle betimleme konusunda çıkarımlarda bulunmuştur. Paula Willoquet-Maricondi (2010) de bilinç uyandırabilecek, aktivizme teşvik edebilecek filmleri (örn. aktivist belgeseller) ekosinema perspektifine uygun bulur. Buna ek olarak sanat sineması ve auteur sineması alanında da tespitleri vardır.

Ekosinema çalışmaları içerisinde sinemanın kendi ekosistemini tanımlama girişiminde bulunan Adrian J. Ivakhiv yöntem olarak da ayrı bir yerde durur. Peirce'cü göstergebilim, Bergson ve Deleuze'den etki almış ve film yapım ve izleme deneyimleri üzerine eğilmiştir. Çeşitli yazılarının yanı sıra *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature* (2013b) kitabı bu alana eğilir. Ekosinemaya toplumsal ekoloji çerçevesinden yaklaşan Andrew Hageman (2013) ise diyalektik ideolojik eleştirinin ekosinema içindeki yerini Zizek ve Althousser temelli bir yaklaşımla tanımlar.

Ayrıca Paula Willoquet- Maricondi'nin derlediği *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film* (ilk basım 2010), Stephen Rust, Salma Monani ve Sean Cubitt'in derlediği *Ecocinema: Theory and Practice* (ilk basım 2012), Anat Pick ve Guinevere Narraway'ın derlediği *Screening Nature: Cinema Beyond the Human* (ilk basım 2013), yine Stephen Rust, Salma Monani ve Sean Cubitt'in derlediği *Ecomedia: Key Issues in Environment and Sustainability* (ilk basım 2016) gibi alanın yukarıda adı anılan birçok önemli araştırmacısını bir araya getiren yayınlar da literatürdeki yerini almıştır.

Film kültürüne 'ekolojik' bir anlayışın sadece çevreci politikalarla ilgilenen veya doğaya estetik bakabilen filmlerde değil, tüm filmlerde aranacağını belirten Kääpä'nın tanımıyla:

"Ekosinema, kültürel üretim içerisinde çevrecilik ve doğanın temsil edildiği geleneksel yöntemleri sorgulamaya dayanan yorumlayıcı bir stratejidir. Dahası, bir dizi farklı sanatçı ve yapımcı için bilinçli bir film pratiği tanımıdır. Dolayısıyla ekosinema, hem filmleri incelemenin bir yolu hem de film metinlerinin üretim pratiklerine etik-çevresel bir yaklaşımdır." (Kääpä, 2014, p. 3)

David Ingram, bilişsel yöntemin kendi ifadesiyle "eko-film eleştirisi" konusunda işe yarar olabileceğini düşünür. Ona göre Eko-film eleştirisi:

"sinemacılar tarafından seçilen yavaş ritm ve uzun çekim kullanımları gibi farklı estetik tercihlerin etkilerini inceler ve bunları eko-film eleştirisinin merkezindeki üç kavramsal karşıtlık ışığında ele alır: sanat sineması ve popüler sinema, gerçekçilik ve melodram ve törecilik (moralism) ve töretanmazlık (immoralism). Alta yatan soru, bir film tarzının, türünün veya beğenin ekolojik anlayışı geliştirmede diğerinden daha etkili olup olmadığıdır." (Ingram, 2013, p. 43)

Ingram eko-film eleştirisi yaklaşımını oluştururken bilişsel kuramcı Greg Smith'in "çağrışımsal (associative) modeli"nden yararlanır. Bu modeli temel alarak bir filmin izleyicinin zihnindeki anlamı oluşturmak için bilişsel, duygusal ve duyusal (affective) estetik yöntemleri birlikte kullandığını öne sürer. Anlatı filmleri kahramanla oluşturduğu yoğun özdeşleşmeyle ve filmin bunu destekleyen biçimsel özellikleriyle işler (Ingram, 2013, p. 44).

İçlerinde en büyük iddiaya sahip ve neredeyse sıfırdan bir ekolojik film kuramı oluşturma gayretinde olan Ivakhiv'dir. Ona göre: "Süreç-ilişki felsefesine dayanan eko-eleştirel bir film teorisi, bunların tümünü en geniş referans çerçevesine; yani yeryüzü ya da dünya ile dinamik ilişkimizin geneline yerleştirebilir (Ivakhiv, 2013a, p. 88). Ivakhiv, izleyicinin de bu sürecin bir parçası olduğu tasarımlarında sinemanın dış dünyayla girdiği ilişkiyi oldukça önemser. Ayrıca yöntem olarak göstergebilimin altını çizerek, Charles Sanders Peirce'in göstergebilim yöntemlerinin "göstergeler ve maddi gerçeklik arasındaki bağlantılara dikkat çektiği için sinemaya ilişkin ekoloji odaklı bir anlayış bakımından değerli" olduğunu belirtir (Ivakhiv, 2013a, p. 97).

Willoquet-Maricondi sinemasal ekoeleştirisinin "görsel temsillerin doğayı ve doğal özellikleri nasıl konumlandığını, bunların kameranın merceğiyle nasıl çerçvelendiğini veya kurgu süreciyle nasıl şekillendirildiğini ele alması gerektiğini" söyler ve klasik sinema tarzının ideolojik bir gerçekçilik yanulsamasına aracı olduğunun da altını çizer (Willoquet-

Maricondi, 2010, p. 3). Bu bağlamda ekosinema olarak kabul edilebilecek türde filmleri “lirik ve tefekkürücü (contemplative) bir tarz, ekosistemler ve doğanın tüm bileşenleri hava, su, toprak ve organizmalar için bir takdir geliştirebilir, (...)ayrıca “bizi motive etmek için açık bir aktivist yaklaşım uygulanabilir.” (Willoquet-Maricondi, 2010b, p. 45) şeklinde açıkça ayırır.

Özetle; ekosinema anlayışının arandığı ve uygulandığı mecralar arasında genel olarak belgeseller, özel olarak vahşi doğa belgeselleri, deneysel ve avangart filmler, popüler ve anaakım sinema, melodram/drama, bilim kurgu, felaket filmleri, distopyalar, kıyamet anlatıları, 70’ler kır slasher filmleri gibi spesifik türler, Hollywood sineması, sanat sineması, her türden doğaya dönüş filmleri, çevreci filmler ve film festivalleri, film yapım ve gösterim yöntemlerinin ne kadar yeşil olduğu, izleyicinin algısı (alımlama çalışmaları) ve aktivizm yer almaktadır.

Ekosinema ve ekoeleştirel yaklaşımlar filmleri ekolojik açıdan incelemek için veriler sunar. Bununla birlikte tekil olarak değerlendirildiklerinde yaklaşımların birçoğunun ya çok sınırlı bir odağa sahip olduğu ya da haddinden fazla kapsayıcı olmaya çalıştıkları görülür. İzlenebilecek yol, filmleri değerlendirme yöntemlerini ödünç alarak ve farklı ekolojik kaynaklarla (örneğin derin ekoloji ve ekofeminizm gibi) ilgilerini araştırarak filmlerin bu ilişkiyi nasıl inşa ettiklerini anlamaya çalışmaktır ve bu çaba anlamlı sonuçlar ortaya koyabilme potansiyeline sahiptir. Bu izleri belgesel, kurmaca uzun metraj, popüler sinema ve sanat sineması gibi farklı mecralarda aramak sinemanın anlam, duygu ve düşünce yaratma potansiyeli ve imgelerle düşünebilme becerisini ortaya koyabilecektir. Filmlerin ele aldıkları konuları nasıl yöntemlerle anlattıkları ekolojik yaklaşımları için belirleyici olabilir. Tartışmalar arasında yer alan fakat bu anlam arayışı dışında kalan ekolojik film yapım ve gösterim yöntemleri ile endüstriyel araçların sorgulanması ise başlı başına ayrı bir araştırma alanıdır. Bu nedenle makalenin kapsamı dışında bırakılmıştır.

Doğaya Dönüş Filmleri ve Ekoloji

Sinemada doğaya dönüş teması kahramanların çeşitli motivasyonları üzerinden kendine farklı şekillerde yer bulur. Çeşitli kişisel sebeplerle doğada yaşamaya karar verme, diğer insanlardan izole olma arzusu *Captain Fantastic* (Kaptan Fantastik, Matt Ross, 2016), bir kendini arayış süreci içine girme *Into the Wild*, (Özgürlük Yolu, Sean Penn, 2002), keşif, eğlence gibi sebeplerle olabilmektedir. Bu filmlerin öncülü olarak *Walkabout* (Sonsuz Çöl, Nicolas Roeg, 1971), *Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack, 1972) gibi örnekler verilebilirken, daha yakın geçmişten bugüne doğru da popülerliğini yitirmediği *Seven Years in Tibet* (Tibet’te Yedi Yıl, Jean-Jacques Annoud, 1997), *Grizzly Man* (Ayı Adam, Werner Herzog, 2005), *127 Hours* (127 Saat, Danny Boyle, 2010), *Wild* (Yaban, Jean Marc Valeé, 2014), *Jungle* (Orman, Greg Mc Lean, 2017) filmleriyle görülebilir. Aralarına başkalarının da eklenebileceği bu örnekler birbirinden açıkça çok farklıdır. Türleri ne olursa olsun bu filmler doğayla mücadele ve onunla barışıp doğadan öğrenme, doğaya uyumlanma gibi süreçlerden tümü ya da bazılarını içerirler.

Bu anlatılar sonunda doğa kendisiyle bütünleşilen, bir olunan mı, kendisine sığınılan mı, yoksa onunla mücadele edilen midir? Özellikle felaket filmleri ve hayatta kalma mücadelesi (survival) filmlerinde doğa sıklıkla kahramanların aşması, baş etme yollarını öğrenip uzlaşması ya da yenmesi gereken bir engel olarak durur. Filmlerde insan eylemlerinin karşılaşılan zorlukların ne kadarında payının olduğu önemlidir. Doğa ile koparılmış ilişkiyi romantik düşüncelerle yeniden kolayca inşa edebileceğini ummak kahramanları zor durumda bıraktığında anlatının saptığı yön filmlerin tonunu belirler. Bu tür soruları sorma ve filmlerin içerik ve biçime dayalı özellikleri içerisinden bunları ayıklayıp tanımlama çabası bu filmlerin gerçek ekolojik yönelimini analiz etmek için gereklidir.

Anaakım sinemada doğaya dönüş filmleri aileden, içinde bulunulan toplumsal yapıdan ya da yaşanan kötü bir durumdan kaçarak ve uzaklaşarak, doğayı arka planına alan bir maceraya atılıp anlam arayışı üzerine filmler olarak karşılık bulur. Yol filmi şemasını da

izleyen bu filmler popüler sinemada karakterlerin dönüşüp değiştiği kendini buldukları şablonlar sunarlar. Karakter motivasyonları ve dramatik gerekçeleri oldukça güçlü filmler olarak özellikle popüler sinemada izleyiciye karakterle yoğun bir özdeşleşme sağlama vaadi taşıyan bu filmlerin ayırt edici özellikleri, filmlerin vardıkları nihai son ve söylemleridir. Doğaya dönüş klişesinden yararlanan filmleri tanımlarken Brereton şu yorumu yapar:

“Walden ve *On the Road* gibi etkileyici “doğaya dönüş” öykülerinin izinden giden *Into the Wild* (2002), *Grizzly Man* (2005) ve *Into the West* (1992) gibi filmler, vahşi doğaya saygı, yüce bir doğa tasavvuru ve doğaya yolculuk kavramlarını bir araya getirir. Bu filmler, yeni neslin doğayı ve manzarayı ilk elden deneyimleme ihtiyacına cevap veren ve kendisinden öncekiler gibi geleneksel aile ve gelenek bağlarından uzaklaşan karşı kültür eko-yol filmleri olarak okunabilir” (Brereton, 2013, p. 213)

Into the Wild’da , macera arayan genç erkeğin ekolojik ve ruhani yolculuğu konu edilir; *Grizzly Man*, dönüşlü (reflexive) bir belgesel olarak vahşi doğada aşmaması gereken sınırları aşan birini konu alır; *Into The West* ise özgürlük ve kaçışa romantik bir yaklaşım sunar. Bu filmlerde “bir kaçıştan ziyade aile kavramları doğrulanır ve manzaranın ve vahşi doğanın özelleştirici (essentializing) üstünlüğünün altı çizilir.” (Brereton, 2013, p. 213).

Doğaya dönüş temasını odağına alan filmlerin hepsi (yukarıdakilerden bazıları da dahil olmak üzere) doğrudan ekolojik hassasiyetlere sahip değildir. Filmlerde doğa insanların kişisel gelişimi için bir nevi araç işlevi görebilir; bu bakışa açısında nihayetinde yine insan odaktadır. Her ne kadar doğanın bilgeliği insanı değiştirirse de anlatılar insanmerkezci olmaktan kurtulamaz.

Ingram, “doğanın dengesi” kavramını, kafalardaki romantik düşünceye karşın doğanın dengeli ve statik değil, dinamik olduğu şeklinde yorumlar. Doğa insan eliyle olsun ya da olmasın birçok değişime uğramıştır ve uğramaya da devam eder (Ingram, 2010, p. 18). Kendisine kaçılan ve sığınan, affedici, kabul edici olmak gibi insani özellikler atfedilen doğa aslında her zaman değişip dönüşür. Çeşitlilik, yıkım, türlü felaketler her zaman bu değişimin bir parçasıdır ve bu bilimsel kabul de romantik düşünceyi yerle bir eder. Doğaya atfedilen durağan ideal kartpostal imgesine karşın onun “gelişimsel bir süreç” olarak görülmesi gerektiğini söyleyerek insanla doğanın ekonomi-politiğini ele alan Murray Bookchin’in alandaki tartışmaları da oldukça verimlidir (Bookchin, 1994, p. 39).

Filmlerin (özellikle de anaakım kurmaca filmlerin) sonunda kişiler eski yerlerine, ailelerine, yaşadıkları kentlere birer dönüşüm geçirerek geri dönüyorlar ve doğa bunun bir katalizörü oluyorsa; bu anlatı şablonu doğanın filmlerde bir araç olduğunu ve insanlığa faydası üzerinden tanımlandığını akıllara getirir. Elbette bunu tüm anaakım filmlere mal etmek, filmlerin doğayla insanın bağı üzerine yorum yapma kabiliyetlerini göz ardı etmek olur.

Koca Dünya ve Yuva Filmlerinde Doğaya Dönüş

Koca Dünya (Reha Erdem, 2016) ve *Yuva* (Emre Yeksan, 2018) insanlar tarafından yaratılmış sorunlardan kaçarak doğaya dönen, hatta sığınan karakterlere sahip filmlerdir. İkisi de hayatta anlam arayışı ya da kişisel gelişim amaçlı yol filmleri değildir. Ayrıca ekosinema çalışmaları içinde de kimi kuramcılar tarafından ekolojik hassasiyetlerin görülebileceği iddiasıyla ayrımı yapıldığı üzere (Scott MacDonald ve Paula Willoquet-Maricondi) popüler sinema değil, sanat sineması şablonuna uygun filmlerdir.

Her iki filmde de dikkat çekici ortaklık, belki de birlikte anılabilmelerini sağlayan temel durum filmlerin sinemasal araçlarla insanmerkezciliği aşarak, doğa-kültür ikiliği ibresini doğadan yana çevirmeleridir. Bu bakımdan sinemasal araçlarla doğa-kültür ayırımına dair fikir üretebildikleri görülmür.

Bu iki filmi doğaya dönüş filmleri arasında ayrıcalıklı konuma yerleştiren bir diğer unsur da filmlerde doğanın insanın gelişimi ve yaşamında bir yere varması, aradığı anlamı

bulması için araç konumunda olmamasıdır. Bu da filmlerin anlatısını insanmerkezci olmaktan tamamen çıkarır. Karakterler doğanın birer parçası olmayı doğaya saygı duyarak talep ettikçe doğa kucaklayıcı, dahil edici bir sığınak ve barınak olur; zorluklar yaşansa da gerekli dil öğrenilince çatışmaların olmadığı bir birlik alanıdır. Filmlerdeki mücadelenin tamamı diğer insanlara karşı verilir; karakterlerin yaşantısındaki sorunların kaynağı doğa değildir.

Mette Hjort bu dahil olma ve katılımcı durumu çalışmasında ele aldığı ve eko-auteur olarak tanımladığı Knut Erik Jensen üzerinden sinemasal araçlarla şöyle açıklar:

“Sinematografi ve kurgu, doğal ortamları tutarlı bir şekilde katılımcı mekanlar olarak sunar, örneğin insan figürleri mekana derinlemesine dahil olmuştur ve doğal güçlerin oyunlarına tüm duyularını harekete geçecek şekilde açıklardır. Jensen’in tarzı, pitoresk kavramlardan uzaklaşan bir tarzıdır: çekici doğal sahneler içeren panoramik uzun çekimleri, sürekli olarak yerlerini unsurların aşırı yakın çekimlerine bırakarak, biyoloji, jeoloji ve ekoloji gibi disiplinleri ilerletmek isteyen doğa bilimcileri tarafından benimsenen perspektifleri akla getirir.” (Hjort, 2016, p. 121)

Her iki filmin de öncelikle ‘derin ekoloji’ anlayışıyla paralellik gösterdikleri söylenebilir. Hem *Yuva*, hem *Koca Dünya*’da doğayla bütünleşme halinin sinemasal tasvirlerinin, hem doğaya saygılı ve ekolojik hem de spiritüel tarafları da vardır. Buna ek olarak, özellikle Zuhâl (Ecem Uzun) karakterinin doğaya doğrudan adapte olabilmesi üzerinden *Koca Dünya*’nın ekofeminizm alanında da tartışılabilir yanları ortaya çıkar. Bunun sebebi filmde ataerkil düzen üzerinden gelen kötülükler (üvey baba, aile yapısı, annesiz-babasız olmak vb.) ve doğrudan kurulan doğa-kadın özdeşliğidir.

Sinemasal Tercihler

Onları sinemasal özellikleriyle incelemeyen önce bu farklı fakat hassasiyetleri noktasında keşiften doğaya sığınmış öyküleri anlatan iki filmin konusunu kısaca özetlemek yararlı olacaktır.

Koca Dünya’da Ali (Berke Karaer) ve Zuhâl içinde buldukları durumdan kurtulabilmek için kaçıp ormana sığınmışlardır. Her ikisi de yetiştirme yurdunda büyümüşler ve kardeş olduklarını düşünürler. Zuhâl’in gönderildiği ailede aslında eve kuma olarak alındığını fark eden Ali, ona bu kötülüğü yapan ev halkını bıçaklayıp Zuhâl’i kaçıtır. Birlikte İstanbul’un iyice dışına, onları kimsenin bulamayacağı ormanlık bir bölgeye sığınurlar.

Dış dünya ile ilişkisi olan, çalışmaya giden, yiyecek getiren sadece Ali olurken Zuhâl giderek ormanla özdeşleşmeye başlar. Uğradığı istismar sonucu hamile kalmıştır ve hayatını tehlikeye atan bir kanama geçirir. Onu hastanede bırakmak zorunda kalan Ali’nin ne parası ne de akrabalığını ispat edecek bir belgesi vardır.

Yuva’da ise ailesinden uzaklaşıp tek başına onların ormanlık arazisinde yaşamayı seçen Veysel’in (Kutay Sandıkçı), bu arazinin satılmasıyla birlikte bulunduğu yeri ve yaşam biçimini terk etmeye zorlanması anlatılmaktadır. Bu süreçte hem onu çıkarmaya çalışan yetkililerle mücadele eder ve ormana verdikleri zararı telafi etmeye çalışır hem de bağlarını kopardığı kardeşi Hasan’ın (Eray Cezayirlioğlu) uzlaşma çabalarına maruz kalır. Veysel ormanın özünü (Veysel’in hasta ve yaralıları iyileştirdiği spiritüel mağara) bir olmuş, içindeki tüm canlılar kadar doğal bir parçası olmuştur ve ormanın şifa veren özü onu değiştirip dönüştürmüştür. Bu dönüşüm sürecinden ormanın özüne temas edebilen kardeşi Hasan da nasibini alacaktır.

Filmlerde anlatılanları özetledikten sonra, Mette Hjort’un tanımını yaptığı “ekolojik film yapımını oluşturan niyetler” aracılığıyla filmler değerlendirilmeye başlanabilir. Bunlar şu şekilde maddelenmiştir:

- (a) bir ekosistem içindeki canlı türlerinin karşılıklı bağımlılığını tanıma niyeti (etik-bilişsel hedef);
- (b) insan eyleminin olumsuz etkilerini uyandırma, belgeleme veya analiz etme ve değişimi savunma niyeti (aktivist hedef);

(c) doğal çevre hakkında doğru inançları geliştirme ve onun hakkında sağlıklı düşünmeyi teşvik etme niyeti (bilişsel hedef);

(d) çevre üzerinde doğrudan zararlı etkilerden kaçınan film yapım pratiklerinin yanı sıra film yapımının dolaylı çevresel maliyetlerini mümkün olan en geniş ölçüde azaltan pratikleri benimseme niyeti (normatif hedef);

(e) doğanın değerini kendi koşulları içerisinde verme niyeti (estetik amaç).” (Hjort, 2016, p. 111)

Koca Dünya ve *Yuva* filmlerinde varlıkları tespit edilebilecek niyetlerin (c) ve (e) olduğunu söylemek mümkündür. Hjort bu niyetler arasında da ilişkiler olduğunu, ilk üç niyetten birinin mutlaka yer alacağını, fakat (d) ve (e)'nin “yokluklarının herhangi bir ekolojik sinema iddiasının meşruiyetini zayıflattığını” ekler (Hjort, 2016, p. 112). Hjort'un (e) maddesiyle tanımladığı estetik amacı anlamak için atılacak adımlar ve izlenecek yöntem filmlerde başvurulan sinemasal tercihleri incelemek ve ekolojik perspektifle yorumlamaktır.

Öykünün Kuruluşu ve Anlatı Yapısı

Filmlerin barındırdıkları anlatı özelliklerini incelemeyen önce, Ivakhiv'in bu makalenin amacıyla örtüşen ifadesiyle giriş yapmak yerinde olacaktır. Ivakhiv'e göre:

“Daha derin veya daha bütünsel bir eko-sineeleştiri, yalnızca bir filmde bulunan temsilleri değil, aynı zamanda filmin anlatımını -söylem ve anlatı yapıları, daha geniş dünyayla metinler arası ilişkileri, daha geniş bir dünya algısını genişletip dönüştürme kapasitelerini-, filmin gerçek bağlamlarını, onun teknik ve kültürel (eğlence endüstrisi, sanat dünyası) aygıtının daha geniş dünyadaki etkilerini de yakından analiz eder.” (Ivakhiv, 2008, p. 18)

Filmlerin her ikisi de öyküleri kısaca anlatılıp geçildiğinde yeterli bilginin aktarılamayacağı birer deneyim filmidir; izleyiciye sadece doğrusal öyküler aktarmaz; gelip geçici olmayan birer deneyim sunarlar. Bu özellik aslında hem Reha Erdem'in hem de Emre Yeksan'ın diğer filmlerinde de gözlemlenebilen, kaynağını sanat sineması anlatılarından alan tercihlere dayanır. Filmler arkalarında bir tat, duygu, düşünce tortusu bırakırlar ve filmlerin detayları hatırlanmasa bile o duygu izleyiciyle yaşamaya devam eder.

Her iki film de özellikle büyük perdede deneyimlenmesi daha ideal olan filmlerdir; çünkü izleyiciyi doğanın içine doğrudan dahil ederek izleyicinin karakterlerle ve doğayla farklı bir boyutta özdeşlik, ilgi ve bağ kurmasını sağlarlar.

Sanat sineması anlatımı konusunda David Bordwell, bu sinemasal anlatım kipinin olay örgüsü yapılanmasının klasik anlatıda olduğu kadar boşluksuz kurulmadığını; kasti boşluklar ve izleyiciye verilen geciktirilmiş ya da eksik bilgilerle onların şifresini izledikçe çözebilecekleri anlatı yapıları oluşturulduğunu söyler. Karakterlerin içsel motivasyonlarına ve psikolojilerine ağırlık veren bir anlayışla, olayların neden-sonuç ilişkilerinin klasik anlatıya göre daha zayıf olduğu, sembolizme ve yorumlamalara açık daha öznel anlatılar olarak evrensel bir şablon oluşturmuşlardır (Bordwell, 2010, pp. 125-177). Bordwell'in çalışmalarında etraflıca ele aldığı bu özelliklerin birçoğunu sanat sineması, bağımsız ya da arthouse adlandırmalarıyla anılan anaakım dışı sinema anlayışlarında bulmak mümkündür.

Her iki filmin öyküsünde de modern yaşamı, aileyi ve topluluğu terk ederek doğanın alanına kabul söz konusudur. Karakterlerin seçtikleri yol onların (ve öykünün) nihai mekanı olarak doğayı işaret eder. Bu bakımdan ‘doğaya dönüş’ öyküleriyle ortaklık gösterirler.

Filmlerde tek düzlem yoktur. Fiziksel dünya ile spiritüel dünya, hatta rüyaların iç içe geçebildiği evrenler sunarlar. Bu da anlatıların içindeki neden-sonuç ilişkilerinin doğrudan kurulamamasına sebep olur. *Koca Dünya*'da Zuhâl'in ormanda geçirdiği zaman içerisinde orayı evi bilerek benimsemesi, fakat bir yandan da insan kaynaklı korkuları rüyalarına da yansır. Giderek ormanda uyuya kalmaları da artar, zaman kavramı dönüşüme uğrar ve izleyicinin de neyin rüya neyin gerçek olduğunu seçemediği olaylar görülür. *Yuva*'da ise hem rüyalar hem de spiritüel düzlemde yararlanılmıştır. Bu düzlemlerin anahtarı filmin baş karakteri Veysel'dir.

Ormanın kalbindeki şifalı mağaranın dönüştürücü gücü, rüyaların ardından gerçekleşenlerin olay örgüsünü yönlendirme şekli bu çok düzlemliliğe örnektir.

Filmlerin neden-sonuç ilişkileri de kasti belirsizliklerle doludur. Her iki filmde de takip edilebilecek birer öykü bulunmakla birlikte, doğrusal bir dramatik eğriyle tanımlanamayacak, izleyicinin yorumuna açık sahneler yer alır. Örneğin *Yuva* filmindeki rüya mı, yoksa spiritüel bir deneyim mi olduğunun bilinemediği sevişme sahnesi ya da *Koca Dünya*'da Zuhal ve Ali'nin ağaç dallarına yattıkları, suların içinde, orman zemininde doğayla bütünleştikleri sahnelerde olduğu gibi, rasyonel bir neden-sonuç ilişkisiyle açıklanamayacak eylemler ve olaylar söz konusudur.

Doğa (orman) filmlerde yeşil ve güzel bir fon oluşturma işlevinde değildir; anlatının içinde aktif bir aktördür. Olaylar ormanın karakterlere kattıklarıyla ilerler. *Koca Dünya*'da Zuhal'in ormanla kurduğu ilişki, onu anlaması, vakit geçirerek keşfetmesiyle mümkün olur. Doğadaki canlılar ve bitkiler ona tehditkar gelmez, korku kaynağı olmaz. Orman spiritüel deneyimlerin, mutluluğun ve huzurun mekanı da olur. *Yuva*'da ise Veysel'in ormanda kurduğu yaşam, hayvanlar, ağaçlar ve bitkilerle bir olabilmesi, ormanın kalbindeki mağara sayesinde olmuştur.

Burada da, olay örgüsüne mağara/ormandaki geçit aracılığıyla dahil olan mistik anlatı öğeleri mevcuttur. Her iki filmin de olay örgüsünde ve temel çatışmalarında iyilik, şifa ve kucaklama doğadan; kötülük ise dış dünyadaki insanlardan gelir. Bu bakımdan her iki filmde de insanın kendisiyle, diğer insanlarla ve doğayla çatışması olarak üç türde tanımlanan karakter ve çatışma ilişkilerinden sadece "insana karşı çatışma" yer alır.³ *Yuva*'da ormana zarar verip Veysel'i ve ailesini tehdit eden adamlar; *Koca Dünya*'da istismarcı baba ve Ali'nin parasını çalan panayır falcısı bunlara örnektir. Doğa kendisine adil davranıldığında, üzerinde tahakküm kurulmadığında kucaklayıcıdır. İki filmin anlatı örgütlenmesi de doğa ile kurulan kadim ve saf, gerçek bir bağı vurgular.

Karakterler

Doğayla bir olma hali filmlerin önemli odaklarından biridir. Her iki film de doğa ile hem zihinsel hem de bedensel düzeyde bütünleşebilen, bu özdeşliği zamanla kazanmış ya da film boyunca kazanan karakterler barındırmaktadır. Bu karakterler *Koca Dünya*'daki Zuhal ve *Yuva*'daki Veysel'dir. Filmlerin ilerleyen aşamalarında Ali ve Hasan da belli ölçülerde dönüşüme uğrayacaktır.

Her ne kadar insanlardan uzaklaşarak mesken tutsalar da, *Koca Dünya*'nın Zuhal ve Ali'si ile *Yuva*'nın Veysel'inin ormanda yaşama gerekçeleri ve dolayısıyla 'karakter motivasyonları' birbirinden farklıdır. Veysel ailesinden ve içinde yaşadığı topluluktan bilinmeyen bir sebeple uzaklaşmıştır; fakat nerede olduğu herkes tarafından bilinir. Bunun bilinçli tercih edilmiş bir hayat olduğu anlaşılmaktadır. Zuhal ve Ali'nin ormanda yaşama gerekçeleriye açıkça zorunlu bir 'kaçış' olarak tanımlanmıştır; çünkü Ali'nin Zuhal'in istismarcı 'yeni babasını' ve tüm aileyi bıçaklaması üzerine izlerini kaybettirmek zorunda kalmışlardır.

"Karakterin olaya tepki verme biçimi onun karakterini aydınlatan ve hakiki anlamda tanımlayan şeydir" (Field, 2012, p. 64). Zuhal ve Ali unutulmak, bulunmamak, herkesin barınabildiği bu "koca dünyada kendilerine bir yer bulmak" isterler. Yaşı Ali'den daha küçük olan Zuhal istismara uğramış, kırılğan, hayal gücü geniş biridir. Güvendiği tek insan Ali'dir. Hatta ormana geldiklerinde ikisine yeni isimler, personalar yaratır (Mimi ve Kumkum). Zuhal Ali'nin bakmakla, doyurmak ve korumakla yükümlü olduğu kişidir. Filmde aralarında birbirlerine benzemedikleri üzerine bir diyalog geçer. Ayrıca Zuhal'in evlatlık verildiği evde de kardeş olmadıkları söylenir. Fakat ikisi kardeş olduklarına yürekten inanırlar. Ali el becerisiyle

³Senaryo yazımında olay örgüsü, karakterler ve çatışma konusunda daha fazla bilgi için bkz. Rachel Ballon (2005), *Blueprint for Screenwriting: A Complete Writer's Guide to Story Structure and Character Development*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, ve Sid Field. (2012). *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri* (Çev. Şerif Erol), İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.

(motor tamir ederek) para kazanır, elinden birçok iş gelir. Ali'nin para kazanmak ve bazen de kasaba panayırında eğlenip cinsel ihtiyacını gidermek için Zuhal'i yalnız bıraktığı zamanlar, Zuhal'in ormanla bağ kurmasına aracı olur. Ali'nin sosyal becerileri onun insanlarla faydacı bir ölçüde ilişki kurmasını (kentte arkadaşlar, trans hayat kadınında (anne) teselli, motorcu ile panayıra gitme, falcı ile sohbet, Cuma namazı vb.) sağlar.

Ormanda tek başına yaşayan Veysel ise insanlarla uyumsuzdur, onlara öfkeli, sert bir tutumu vardır. Savaştığı kişiler onu oradan çıkarmak isteyen orman işgalcileridir. Yine de nadir anlarda kardeşine gülümsediği olur. Doğada tek başına ya da köpeğiyleken ise tam anlamıyla bir aidiyet içinde olduğu görülür.

Karakterlerin ormanda yaşama ve mesken tutma şekilleri de birbirlerinden farklılık gösterir. Veysel'in ormandaki barınma şekli uzun vadeli. Veysel kendi imkanları ve biraz da küçük kardeşi Mehmet'in getirdiği nesnelere inşa ettiği derme çatma bir barakada yaşar. Etrafında farklı amaçlarla kullanmak üzere biriktirdiği hurda nesnelere de vardır. Mehmet ayrıca ona tüp, pil gibi sarf malzemeleriyle giysi de getirir. Bu sayede minimum alet edevata ve teknolojiye sahip olur. Yine de yaşantısı münzevidir. Gerekmeveni doğadan almaz, ihtiyaç duymaz. Beceriklidir; ormandaki yaşama iyi adapte olmuş, araçları kullanabilen, iz süren, mekanını tanıyan biri olmuştur.

Zuhal ve Ali'nin barınma şekli uzun vadeli değil, geçici planlanmıştır. Yaşadıkları yer, Ali'nin üzerini brandalarla örttüğü ormanın içinde bırakılmış bir çadır iskeletidir. Üzerinde yattıkları minderleri ve birkaç parça giysi dışında neredeyse hiç eşyaları yoktur.

Görüntü Evreni

Ormanlar en eski ve verimli doğa arketiplerinden biridir. Her iki film de Kırklareli'ne bağlı İğneada'daki subasar tipi Longoz ormanlarında çekilmiştir.

Orman tabanının suyla temas halinde olduğu, orman içi göletlerin bulunduğu bu ormanların oldukça etkileyici ve sinematografik bir dokusu vardır. Bu bakımdan görüntü evrenin kuruluşunda yer alan ekolojik niteliklerin ilk belirleyicisinin söz konusu mekana yaklaşım biçimleri olduğu kabul edilebilir. Bir filmde doğa sadece hoş bir 'manzara' olarak görüntülenmenin dışına çıkabildiğinde ekolojik ve doğamerkezci bir bakış açısından söz edilebilir. Bu bakımdan filmlerin doğayı betimleme yöntemleri oldukça önemlidir.

Mette Hjort doğa manzaralarına bakışın tarihçesinden söz ederken 17. yüzyılda doğaya estetik ideal olarak popüler yaklaşımın "tehdit edici olmayan pitoresk manzaralar" olduğu ve bu manzaraların da manzara resimleriyle yansıtıldığını söyler. Bu amaçla 17. yüzyıl Fransız ressamı Claude Lorrain'in adını alan renkli bir aynalı cam olan Claude camının kullanıldığını anlatır. Bu aynalardan bakınca doğa sadece doğru sınırlarla çerçevelenmiş haliyle yansımaz, camın renklendirme özelliğiyle kendiliğinden bir tabloya dönüşür (Hjort, 2016, pp. 120-121). Manzara yaklaşım Claude camından yansıyan mükemmel imgenin gerçekçi bir şekilde tuvale aktarılması gibi daha sonra fotoğrafın da çerçeveleme ve renklendirme alışkanlıklarını kullanmasıyla benzer doğrultudadır.

Pat Brereton *Hollywood Utopia* başlıklı çalışmasında Hollywood sineması ve özellikle farklı film türlerindeki ekolojik yaklaşımları incelemiştir. Hollywood filmlerinde ekolojinin izini 'manzara' üzerinden farklı anlamlarıyla tartışmış; yüceltme, hegemonya kurma, beyaz adamın bakış açısını yansıtma, karşıtlıkları vurgulama, güzel bir fon olarak kullanma şeklindeki egzotik ve turistik sunumlardan söz etmiştir (Brereton, 2005, p. 40). Bunlar anaakım sinemanın 'manzara sinematografisi' için yapılabilecek yorumlardır.

David Ingram doğa manzaralarının el değmemiş doğa şeklindeki sinemasal temsilinin manzaraların insan müdahalesinden uzak görünüşleriyle kurulduğunu ifade eder. Film estetiğinin de "resimlerde, üç boyutlu görüntü (diorama) ve stereoskoplardan popüler fotoğrafa manzara betimlemesinin daha önceki formlarını şekillendiren seçim ve idealizasyonun sürdürdüğünü" belirtir (Ingram, 2010, p. 26). Tespitlerine göre;

“Manzaraları görüntüleyen görüntü yönetmenlerinin çalışmalarında bazı stilistik seçimler yaygın hale gelmiştir. Bunlar havadan takip çekimleri, geniş ekran formatları, geniş açılı lensler, keskin odak ve yavaş hareketler (slow motion). Görüntü yönetmenleri, ‘gerçekçi’ (veya ‘düz’) ve ‘şiirsel’ (veya ‘resimsel’) tarzlar arasındaki karşılıklı hareketsiz fotoğraftan miras almışlar ve anlatıyı zenginleştiren, onları hikayenin taleplerine tabi kılarken filmin tonu ve ruh haline katkıda bulunan unsurlarla ‘göze batmayan’ bir tarzı tercih etme eğiliminde olmuşlardır.” (Ingram, 2010, pp. 26-27)

Koca Dünya, genel planda fabrika tüten bacalarının görüldüğü bir sanayi bölgesindeki beyaz keçi görüntüsüyle açılır. Henüz bilgisine sahip olmadığı çelişki filmin başında izleyiciye sunulmuştur. Zuhal ve Ali kenti, çok katlı toplu konutları arkalarında bırakırken ve ardından da nihayet görkemli yeşiliyle ormanın (doğanın) alanına girerken yine genel planda, üst açıdan minik birer nesne olarak görülürler (Görsel 1)



Görsel 1: Zuhal ve Ali'nin kentten çıkıp doğaya girişi.

Scott MacDonald, görüntüleme tercihleri içerisinde doğayı hareketsiz bir şekilde görüntülemenin, “bu görüntülere herhangi bir filmde ya da televizyondaki görüntülerden 10 ya da 12 kat uzun süre bakmanın gördüğümüz şeyin ve onu nasıl gördüğümüzün önemini tartışma” işlevi taşıdığını söyler (MacDonald, 2013, p. 26).

Ingram, içinde insan bulunmayan manzaraları izleyiciye uzun ve ağır çekimlerle göstermenin onlarda bir tür ekolojik farkındalık yarattığını öne sürer (Ingram, 2013, p. 47) ve bunu kimi deneysel belgesellerle örnekler. *Koca Dünya*'da insansız doğa değilse de, karakterlerin kentten çıkıp doğaya girdikleri anda onun göze batmayan, alana dahil olup kabul edilen unsurları halinde yansıtıldıkları yorumu yapılabilir.

Yuva'da ise genel planda doğa manzaralarının görüntülenmesinde genel plandan yakın planlara geçen (Görsel 2), bilinçli bir şekilde ormana sokulan bir kamera kullanımına rastlanır. Buradaki görsel deneyimin izleyicideki (ve daha sonra görüleceği üzere filmin baş karakteri Veysel'deki) karşılığının doğaya dahil edilme ve onun bir parçası olarak görülme olduğu yorumu yapılabilir. Bu bakımdan görüntülenen doğa dışarıdan gelen bir ‘insan’ın değil, ormanın parçası olmuş bir insanın görüntülerini içerir.



Görsel 2: Yuva filminde genel plandan daha yakın planlara geçen kamera.

Adrian Ivakhiv manzaraların kamera ve kurgu aracılığıyla normalde insanların göremeyeceği şekilde erişilebilir hale geldiğini belirtir. Ayrıca bazı araştırmacıların doğal manzaraların estetize edilmesinin onları maddileştirdiğini, doğa-insan ilişkisi üzerinde düşünmekten çok hakimiyet ve sahiplenmeyi vurguladıklarını, öte yandan diğerlerinin tehdit altındaki doğayı gözler önüne sermenin aktivizmi teşvik edeceği düşüncesine sahip olduğunu belirtir. Bunun ancak izleyici algısı incelenirse net olarak bilinebileceğini de ekler (Ivakhiv, 2008, p. 13). *Yuva* filminde öykünün ilerleyen aşamalarında o orman parçasının aslında tehdit altında olduğu öğrenilir. Bu bilgi izleyicinin hem karakterin oradaki yaşantısına hem de ormana bakışını etkileyen bir unsurdur.

Koca Dünya'da Zuhal ve Ali ormanın içine girdikleri anda kamera sazlıkların arasına tıpkı onlar gibi dalarak izleyiciyi de onların yolculuğuna dahil eder (Görsel 3). Filmdeki işlevi nedeniyle 'doğanın gözü' olarak adlandırılabilir bu görüntüleme şekli onları doğanın içinde, artık üst açı kullanmadan, zeminde, girdikleri otlar arasında bir dahiliyet seviyesinde konumlandırır ve görsel dille doğaya karışmalarını kolaylaştırır.



Görsel 3: Sazlıklardan geçip ormana giren Zuhal ve Ali'yi takip eden kamera

Yuva'da benzeri bir 'doğanın gözü' çekimi ile dahiliyet, onu yaşadığı mekandan çıkarmak için barakasına gelen kardeşinden kaçan Veysel'i paralel bir şekilde kaydırma ile takip eden (Görsel 4) sinematografide yakalanabilir.



Görsel 4: Veysel'i kaydırma ile takip eden kamera

Sadece *Yuva* filminde tespit edilen yenilikçi ve filmin ekolojik algısını da güçlendiren iki yöntem vardır. Bunlardan ilki 'zoom-in ve zoom-out' kamera hareketlerinin kullanımı, diğeri de 'zincirleme geçişlerin' kullanım şeklidir.

Yuva filmi, dağların içinde genel planda yücetilmiş, sisli bir orman görüntüsüyle açılır. Filmde daha sonra sıklıkla görüleceği üzere yavaş bir zoom-in ile ormanın içindeki Veysel görülür. Bu zoom-in ile Veysel'e adeta ormanın içindeki doğal konumu verilir. Oldukça yavaş zoom-in ve zoom-out'lar *Yuva* filminde mekan ve karakteri konumlandırmada sıklıkla başvurulan bir yöntem olmuştur. Benzer bir şekilde ormanın kalbindeki mağaradan çıkışı oldukça ağır bir zoom-out ile görüntülenir (Görsel 5). Bu da Ingram'ın ağır çekim doğanın uyandırdığı ekolojik farkındalık görüşünü (Ingram, 2013, p. 47) akla getirir.



Görsel 5: *Yuva* filminde ormandaki mağaranın girişi

Yuva'da sıklıkla yer bulan bir diğer teknik de 'zincirleme geçiş' olarak anılan, bir planın görüntüsü kaybolurken diğer planın görüntüsünün belirmesi şeklindeki kurgu geçiş yöntemidir. Filmdeki bu zincirleme geçişler genellikle çok yavaş, uzun süreli geçişlerdir. Böylece izleyici hem ilk görüntünün kayboluşuna tanıklık eder, hem de henüz yeni görüntü tamamen yerini almadan ikisinin, hatta ikiden fazla imgenin üst üste bindiğinde ortaya çıkardıkları anlamı da fark edebilmek için zaman bulur. Bunun en güzel örneği, filmin son kısmında Veysel'in yüzünün dağlarla ve ormanla bütünleştiği geçiştir (Görsel 6). Bu geçişlerin işlevinin de ormanla, doğayla bir olabilme hissini güçlendirerek izleyiciyi öykü evrenine ve karakterin iç dünyasına ve deneyimine yaklaştırmak olduğu düşünülebilir.



Görsel 6: *Yuva*'da zincirleme geçişlerin kullanımı

Filmlerde duyuşsal algılar üzerine alışan Laura Marks filmlerin “sanki biri filme gözleriyle dokunuyormuş gibi” dokunma duygusuyla algılanabilir olduğunu ileri sürer ve bunu “dokunsal görsellik” (haptic visuality) olarak adlandırır (Laura Marks’tan akt. Elsaesser & Hagener, 2015, p. 133). Böylece dokunsallıkla yüklü bir görüntünün izleyicideki etkisi de dokunsal duyuları ağrıştırıp uyandırabilecek nitelik taşıyabilir. Her iki filmde de dokunsallık yakın çekimler aracılığıyla kurulup gclendirilmiştir. Bu yakın planlarda genellikle karakterlerin doğaya temas eden el ve ayakları görülür. *Koca Dünya*’da Zuhul giderek ormanın doğal bir parçası haline geldikçe onunla kurduğu dokunsal ilişki de ilerler. Ağaçların dallarına, suya, yapraklara dokunma şekli, modern dünyada karşılığı olmayan (neredeyse spiritüel) bir bağa ve dokunuşa dönüşür (Görsel 7).

Yuva’da kahramanları dönüştürüp doğayla uyumlanma süreçlerini tamamlayan mağara (ormanın özü/ruhu) Veysel’i zaten doğa ile kadim bağlarına döndürmüş olduğu gibi, ormandan çıkmaları gereken sabah Veysel’i bulamayıp aramaya çıkan kardeşi Hasan’ı da dönüştürür. Ondan önce de Veysel’in ormanda yaralı bulduğu genç kadın lgen (İmre şengel) bu şifalanma ve dönüşümden geçmiştir. Tıpkı *Koca Dünya*’nın Zuhul’i gibi onlar da doğa ile dokunsal bir bağ ihtiyacındadır (Görsel 8). Bu spiritüel dokunuşlar da benzer yakın çekimler şeklinde vurgulanmıştır ve bu dokunsallık izleme deneyimi bakımından etkisi artırılmış bir ekolojik dahiliyete işaret eder.



Görsel 7: Dokunsal yakın ekimler -Zuhal’in eli



Görsel 8: Dokunsal yakın ekimler -Yuva’da Veysel’in kardeşi Hasan’ın eli.

Koca Dünya’da Zuhal’in ormanla bütünleşme sürecine, karşılaştığı insanlardan kötülük gören ve bağını koparan Ali de dahil olur. İkiisi için şartlar zorlaşırken onlar ağaçların dallarıyla onları kucaklamasına tam bir teslimiyetle izin verirler (Görsel 9). Ağır bir şekilde dönen kamera hareketsiz doğayı gösterirken onun durağan parçaları arasında Zuhul ve Ali de vardır. *Yuva*’da Veysel’i ormandan çıkmaya ikna etmek için gelen Hasan da artık doğada, neredeyse jandarmalar tarafından Veysel’le karıştırılacak kadar büyük bir dönüşüm geçirmiştir.



Görsel 9: *Koca Dünya*’da uyumlanma ve ait olma.

Ses Evreni

Reha Erdem'in filmlerindeki işitsel düzlemi özenle tasarladığı ve sesle yaratılabilen atmosfer ve sinemasal anlam katmanlarını çok önemseyerek yetkin kullandığı bilinmektedir. Filmlerinin tamamında görsel düzlemi anlatı evrenine ait olan ve olmayan (diegetik ve non-diegetik) çok katmanlı bir ses kuşağıyla destekler.⁴ Emre Yeksan'ın da hem *Körfez* hem de *Yuva* filmlerinde ses tasarımına verdiği önem, sinemanın görüntünün yanı sıra işitsel düzlemde de anlam yaratabilme becerisini önemseydiğini kanıtlar niteliktedir.

Tıpkı karakterlerin ormanın birer parçası haline dönüşmesi gibi izleyiciyi de doğanın içine dahil etmenin yolu sesle kurulan, izleyeni sarmalayan atmosferden geçer. Hjort, insan-hayvan eşitliğine vurgunun görselleştirilmesini Jensen'in bir filmiyle örneklerken, görsel ve işitsel alanı birlikte ele alarak ses tasarımından söz eder. Filmdeki başarılı ses miksajında, morların çiftleşme çağrılarını, bir avı akla getiren insan bağırışlarıyla bir araya getirerek izleyiciyi görüntülenen büyük beyaz insan kemiklerin geçmişi hakkında düşünmeye sevk ettiğini belirtir. İnsanlar tamamen arka planda yer alan basit unsurlardır; "içinde yattıkları manzaranın doğal güçlerinin eninde sonunda onları içine çekeceği kafatasları"dır. (Hjort, 2016, pp. 115-116).

Thomas Elsaesser ve Malte Hagener, film kuramlarına duyular üzerinden yaklaştıkları kitaplarında, film çalışmalarında giderek çoklu duyuların izleyicinin algısını yönlendirmede birlikte etkili olduğunun kabul görmeye başladığını belirtirler. Fakat "farklı algısal kanalların (görsel, akustik, dokunsal vb.) tam rolü ve bunların filmsel deneyim dahilinde birbirleriyle nasıl etkileşime geçtikleri tartışmalıdır." (2015, p. 147). İşitme duyusunun tüm görsel ve mekânsal sınırları aşabilme kabiliyetiyle her koşulda sahip olunan bir yeti olarak izleyici deneyimi bakımından "doğrudan sinemasal deneyimin uzamsallığını vurguladığını" iddia ederler (2015, p. 148).

Her iki filmde de hem rüzgar, akan sular, yağmur gibi sesler hem de ormanın birer parçası olan hayvanların seslerine özel vurgularla rastlanır ve ses kuşağında ormana ait diegetik olduğu düşünülebilecek seslerin aslına oranla güçlendirilerek izleyiciye sunulduğu fark edilir. Fakat *Koca Dünya*'da Zuhaf'ın ormanda yalnız kalıp dinlediği hayvan sesleri de, Veysel'in duyup tepki verdiği, hatta iletişime geçtiği hayvan sesleri de tehdit edici olarak betimlenmemiştir. Bu doğa sesleri görüntü düzlemindeki tercihlerle örtüşür bir biçimde hoş, dekoratif arka plan sesleri olarak da verilmemiştir.

Yuva'daki domuz sürüsünün ürkütücü geçişi bile izleyiciye sadece ses düzleminde aktarılıp ormandaki olağan bir geçiş olarak öykülenmiştir. Tedirgin olan tek kişi oraya ait hissetmeyen Hasan'dır. Karakterlerin korktukları sesler genellikle insan kaynaklı helikopter, tüfek, yürüyüş çırtırtıları gibi seslerdir. Tedirginliğin kaynağının insan olduğu ses evreninde de ifade bulur.

Yuva'da hem Veysel hem de daha sonra Hasan'ın mağaradan çıktuktan sonra (doğaya uyumlanmış deneyimleriyle) çevrelerini başka türlü bir farkındalıkla, en ufak değişikliği görüp sesleri duyabilecek bir keskinlikle algıladıkları fark edilir. Tıpkı birer hayvan gibi keskinleşen duyulara işaret eden bu durum ilgili sahnelerde ses düzlemine de yansır.

Sonuç

Her iki film de ekosinema anlayışlarına uygun, ekolojik hassasiyetlerle, insan merkezci olmayan birer bakış açısı üretebilmeyi başarmaktadır. Bu bakış açısının her iki yönetmenin sinemasında da varlığı tespit edilebilen sinemasal tercihlerle sistemli bir şekilde kurulmuş olduğu anlaşılır. Ele alınan iki film de, öykülerde, anlatım biçimleri ve görsel tercihlerinde ekolojik hassasiyetlerin tespit edilebildiği filmlerdir.

⁴ Konuya ilişkin detaylı bir çalışma için bkz. Zehra Cerrahoğlu (2020), Reha Erdem Filmlerinde Yenilikçi Bir Anlatım Ögesi Olarak Ses Kuşağı ve Hayat Var (2008), *Sinemasal Ortak Kitap Cilt 3: Yeni içinde* (ed. Dilek Tunalı, Zehra Cerrahoğlu), (pp. 137-151) İstanbul: Doğu Batı Yayınları 264, Sinema Dizisi - 4.

Doğaya böylesi yaklaşımlar, tasvirler ve sinemasal tercihlerle yaratılan anlamlarda her iki film için de 'derin ekoloji' düşüncesiyle ilişki kurulabilir. Bunu hem filmlerdeki ekosantrik anlatım ve görsel tercihler, hem de farklı kurgulanmış ama benzer amaçlara hizmet eden spiritüel unsurlar üzerinden tespit etmek mümkündür.

Annette Kolodny'nin öne sürdüğü üzere, doğal manzaranın kendisi, Amerikan vahşi doğa kurgularında sıklıkla dişileştirilir ve Euro-Amerikan erkek erotik keşif veya tecavüz fantezilerinin izdüşümü için bir nesneye dönüşür. Çevreci filmlerde doğa da erkek kahraman tarafından korunacak bir alandır. (Aktaran, Ingram, 2010, p. 36). *Koca Dünya* filminin bunun tam tersi bir anlayışla, Zuhal karakterinin, baba figüründen zarar görmesi, ataerkil olandan korkup kaçması ve aidiyeti tüm şartlarına rağmen doğada bulmasıyla, doğadaki konumuyla 'ekofeminizmi' gündeme getirdiği söylenebilir. Filmdeki kadın karakterin başına gelen her şey erkek egemen düzenin ürünü olan eylemlerin (kumalık, tecavüz vb) sonucunda onu bu noktaya taşımıştır. Ali Zuhal'in koruyucusu olurken onun doğada tek başına geçirdiği zaman ve yaşadığı başkalaşım ile uyumlanması üzerinde bir tasarrufu yoktur; hatta sonunda o da kendini Zuhal'le benzer bir aşamada bulur.

Doğa öykülerin içinde de, filmlerin görsel-işitsel evrenlerinde de, karakterlerinin algısında da sık bir fon ya da manzara olarak kullanılmamıştır. Filmlerdeki orman, bu filmlerin olmazsa olmaz, organik bir bileşeni, anlatılarının önemli bir parçasıdır. Yönetmenlerin bu ekolojik perspektifi önemsedikleri, anlatılarında öncelikle açıkça görülür. *Koca Dünya*'daki temel suçlu ve sorumlu, kahramanlar için kurduğu tuzaklarla ataerkil toplumdur. *Yuva*'da Veysel'in ormanı/doğayı talandan koruma mücadelesi bilinçle tercih edilmiş bir çevre aktivizmidir ve bu bağlamda politiktir. Böylece iki film de slogan düzeyinde bir dil kullanmadan, politik merkezli bir anlatı inşa edilmeden toplum eleştirisini olağan ve 'doğal' bir biçimde sezdirip hissettirme ve düşündürme işlevleri kazanmıştır.

Doğa ile bir olmanın farklı ama ortaklıklar barındıran versiyonlarını sunan bu iki filmde yalnızca karakterler değil, izleyiciler de doğa ile bağlarını sorgulamaya yöneltilir. *Koca Dünya* ve *Yuva*, yalnızca karakterlerinin değil, izleyicisinin de doğa ile ilişkisini önemseyen, bu konuda didaktik söylemler olmaksızın, doğal biçimde düşünce üretimine teşvik eden filmlerdir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Aslanoğlu, A. M., (Yapımcı), & Yeksan, E. (Yönetmen). (2018). *Yuva* [Sinema Filmi]. Türkiye: Istos Film.
- Atay, Ö., Başaran, G. (Yapımcı), & Erdem, R. (Yönetmen). (2016). *Koca Dünya* [Sinema Filmi]. Türkiye: Atlantik Film, Maya Film, İmaj.
- Ballon, R. (2005). *Blueprint for Screenwriting: A Complete Writer's Guide to Story Structure and Character Development*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Bookchin, M. (1994). *Özgürlüğün Ekolojisi: Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı ve Çözülüşü*, (çev. Alev Türker), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bordwell, D. (2010). Sanat Sineması Anlatımı, Ali Karadoğan (ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* içinde (Çev. Emrah Suat Onat), (pp. 125-177), Ankara: De Ki Yayınları.
- Brereton, P. (2005). *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*, ABD: Intellect Ltd.

Brereton, P. (2013). Appreciation the Views: Filming Nature in Into the Wild, Grizzly Man and Into the West, Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt (ed.), *Ecocinema: Theory and Practice* içinde, (pp. 213-232), New York: Routledge.

Brereton, P. (2016). *Environmental Ethics and Film*, New York: Routledge.

Callenbach, E. (2017). *Ekoloji Cep Rehberi* (Çev. Egemen Özkan), İstanbul: Sinek Sekiz Yayınevi.

Cerrahoğlu, Z. (2020). Reha Erdem Filmlerinde Yenilikçi Bir Anlatım Ögesi Olarak Ses Kuşağı ve *Hayat Var* (2008), *Sinemasal Ortak Kitap Cilt 3: Yeni* içinde (ed. Dilek Tunalı, Zehra Cerrahoğlu), (pp. 137-151) İstanbul: Doğu Batı Yayınları 264, Sinema Dizisi - 4.

Cronon, W. (1995). The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature, William Cronon (ed.), *Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature* içinde, (pp. 69-90) New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Çuçen, A. K. (2001). *Felsefeye Giriş*, Bursa: Asa Kitabevi.

Elsaesser, T., Hagener, M. (2015). *Film Theory: An Introduction through the Senses*, New York: Routledge.

Field, S. (2012). *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri* (Çev. Şerif Erol), İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.

Garrard, G. (2016). *Ekoeleştiri, Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar* (Çev: Ertuğrul Genç), İstanbul: Kolektif Kitap.

Gottlieb, R. S. (2006). *The Oxford Handbook of Religion and Ecology*, New York: Oxford University Press, Inc.

Güvenç, B. (2002). *Japon Kültürü*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Hageman, A. (2013), *Ecocinema and Ideology: Do Ecocritics Dream of a Clockwork Green?*, Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt (ed.), *Ecocinema: Theory and Practice* içinde, (pp. 63-86), New York: Routledge.

Hjort, M. (2016), What Does It Mean to Be an Ecological Filmmaker? Knut Erik Jensen's Work as Eco-Auteur, *Projections: The Journal for Movies and Mind*, Volume 10, Issue 2, Winter (pp. 104-124) Berghahn Books, doi: 10.3167/proj.2016.100206 ISSN 1934-9688 (Print), ISSN 1934-9696 (Online)

Ingram, D. (2010). *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*, İngiltere: Exeter University Press.

Ingram, D. (2013). The Aesthetics and Ethics of Eco-film Criticism, Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt (ed.), *Ecocinema: Theory and Practice* içinde, (pp. 43-62), New York: Routledge.

Ivakhiv, A. J. (2008)., Green film Criticism and Its Futures, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 15. 2. July, (pp. 1-28) İngiltere: Oxford University Press. DOI: 10.1093/isle/15.2.1

Ivakhiv, A. J. (2013a). An Ecophilosophy of The Moving Image: Cinema as Anthrobiogeomorphic Machine, Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt (ed.), *Ecocinema: Theory and Practice* içinde, (pp. 87-106), New York: Routledge.

Ivakhiv, A. J. (2013b). *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*, Kanada: Wilfrid Laurier University Press.

-
- Kääpä, P. (2014). *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas: From Nation- building to Ecocosmopolitanism*, İngiltere: Bloomsbury Publishing Inc.
- MacDonald, S. (2013). The Ecocinema Experience, Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt (ed.), *Ecocinema: Theory and Practice* içinde, (pp. 17-42), New York: Routledge.
- Morton, T. (2018). *Being Ecological*, ABD: MIT Press.
- Pilgrim, S., Pretty, J. (2010). *Nature and Culture: Rebuilding Lost Connections*, Londra: Eartscan Publishing.
- Plumwood, V. (2017). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*, (çev. Başak Ertür), İstanbul: Metis Yayınevi.
- Shiva, V., Mies, M. (2019). *Ekofeminizm*, (Çev: İlknur Urkun Kelso), İstanbul: Sinek Sekiz Yayınevi.
- Soper, K. (2000). *What is Nature?: Culture, Politics, and the Non-Human*, ABD: Blackwell Publishers.
- Tanilli, S. (1999). Çevre, Teknik ve Felsefe, *Felefe logos*, Yıl 2, Sayı 6, (pp. 35-39) İstanbul: Bulut Yayınevi.
- Willoquet- Maricondi, P. (2010a). Introduction: From Literary to Cinematic Ecocriticism, (ed. Paula Willoquet- Maricondi) *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film* içinde (pp. 1-22) ABD: University of Virginia Press.
- Willoquet- Maricondi, P. (2010b). Shifting Paradigms: From Environmentalist Films to Ecocinema, (ed. Paula Willoquet- Maricondi) *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and* içinde (pp. 43-61) ABD: University of Virginia Press.

-Araştırma Makalesi-

Yaratıcı Kadın Öznenin Çerçevesi: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi

Yüksel Doğan*

Özet

Feminist sinema anlayışı ekseninde değerlendirilebilecek filmlerin giderek artışı feminist hareketin gelişimiyle paralel olarak ilerlemektedir. 1970'li yıllardaki feminist hareketin; dil, kültür gibi alanlarda sorguladığı yapıların eleştirel analizi 80'li ve 90'lı yıllarda yaratıcı kadın öznenin birçok alanda kendi çerçevesini ve yöntemini oluşturmasını sağlar. Bu süreç sinema alanında da kadın yönetmenlerin farklı anlatı kalıpları yaratmasının önünü açmıştır. Kadın yönetmenlerin kendi anlatı kalıplarıyla sinema tarihini çeşitlendiren yaratıcı eserlerinin; yaratıcı kadın özne konumu açısından eleştirel bir analizinin yapılması bu çerçevede önem arz etmektedir. Bu çalışmada Mikhail Bakhtin'in diyaloji, çok dillilik, çoksesselik, karnaval, zaman uzam (kronotop) gibi kavramlarının feminist kuramla kesişen noktaları çerçevesinde Céline Sciamma'nın yönettiği Portrait De La Jeune Fille En Feu (Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi, 2019) adlı filmin analizi yapılacaktır. Bu kapsamda öncelikle sanat alanında yaratıcı kadın öznenin konumu, temsili tartışılacak, ardından filmin toplumsal cinsiyet eksenindeki çelişkilerin eleştirel çerçevesinin altı çizilerek, yerine oluşturulmak istenen perspektifin ana hatları ele alınacaktır. Oluşturulmaya çalışılan yeni perspektifin analizinde Bakhtin'in vurguladığı kavramlar yol gösterici olacaktır. Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019) filmi metin analizi yöntemiyle değerlendirilerek yaratıcı kadın öznenin çerçevesi ve oluşumu tartışmaya açılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kadın özne, feminist kuram, diyaloji, çok dilli, karnavalı

*Akdeniz Üniversitesi İletişim Doktora Öğrencisi, Antalya, Türkiye

E-mail: yuksel.bdogan@gmail.com

ORCID : 0000-0002-9652-3273

DOI: 10.31122/sinefilozofi.860986

Doğan, Y. (2021). Yaratıcı Kadın Öznenin Çerçevesi: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) 515-536. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.860986>

Geliş Tarihi: 14.01.2021

Kabul Tarihi: 10.04.2021

-Research Article-

The Frame of Creative Female as a Subject: Portrait of a Lady on Fire

Yüksel Doğan*

Abstract

The number of feminist films is increasing in parallel with the feminist movements. The critical deconstructive analysis of the feminist movement, especially on the settled structure of the language and culture in 70's, provides new possibilities and strategies of the creative female as a subject in different areas throughout 80's and 90's. This tendency also leads the female directors up to create their own narrative forms that diversify the cinematic narration with new perspectives. The critiques of those films and directors become more of an issue today. Within this scope, this essay discusses the analysis of the film Portrait De La Jeune Fille En Feu (Portrait of a Lady on Fire, Céline Sciamma, 2019). The analysis of the film depends on the scope of the dialogue between Mikhail Bakhtin's writings and the various points of view in the feminist theory. Mikhail Bakhtin's concepts such as heteroglossia and dialogism, polyphony, carnivalism and chronotope are guiding spirits for the analysis of the film. In this context, the position and representation of the creative female as a subject in art will be the first step of the analysis, while the critical perspective of the director through gender is being emphasised. Then the narrative form of the director reveals itself as a new strategic form of the creative female as a subject.

Keywords: Female subject, feminist theory, dialogism, heteroglossic chronotope, carnivalesque.

*PhD Student, Akdeniz University, Faculty of Communication, Antalya, Turkey.

E-mail: yuksel.bdogan@gmail.com

ORCID : 0000-0002-9652-3273

DOI: 10.31122/sinefilozofi.860986

Doğan, Y. (2021). Yaratıcı Kadın Öznenin Çerçevesi: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) 515-536. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.860986>

Received: 14.01.2021

Accepted: 10.04.2021

Extended Abstract

The number of feminist films is increasing in parallel with the feminist movements. The critical deconstructive analysis of the feminist movement, especially on the settled structure of the language and culture in 70's, provides new possibilities and strategies of the creative female as a subject in different areas throughout 80's and 90's. This tendency also leads the female directors up to create their own narrative forms that diversify the cinematic narration with new perspectives. The critiques of those films and directors become more of an issue today. Within this scope, this essay discusses the analysis of the film Portrait De La Jeune Fille En Feu (Portrait of a Lady on Fire, Céline Sciamma, 2019). The analysis of the film depends on the scope of the dialogue between Mikhail Bakhtin's writings and the various points of view in the feminist theory. Mikhail Bakhtin's concepts such as heteroglossia and dialogism, polyphony, carnivalism and chronotope are guiding spirits for the analysis of the film. In this context, the position and representation of the creative female as a subject in art will be the first step of the analysis, while the critical perspective of the director through gender is being emphasised. Then the narrative form of the director reveals itself as a new strategic form of the creative female as a subject. On an isolated island in Brittany at the end of the eighteenth century, a female artist, Marianne (Noémie Merlant) is hired to paint a wedding portrait of a young noble woman, Héloïse (Adèle Haenel), by her mother, Countess (Valeria Golino). The story includes only female characters; Marianne, Héloïse, Countess and the maid Sophie (Luana Bajrami). The film was awarded with the Best Screenplay and Queer Palm Award in 2019 Cannes Film Festival. The Queer Palm Award was given to a woman director for the first time. The film questioning the gaze of the artist and her muse in various positions both in painting art and cinema, while it is reversing the gender's asymmetric relations. The beginning of the formation of a feminist subject is built with this deconstructive critique. Thus the director's new form of narration with her characters shapes a performative and strategic symbol of a creative female as a feminist subject and consciousness. In this focus, Mikhail Bakhtin's discursive method is used to analyse how the director builds these characteristic strategies, narration forms, new signs as a potential converter of female as a subject. The analysis of the film begins with the female director Céline Sciamma. The female director as a subject with her historical and social conditions, the unconscious subject with her desires on the phantasmatic level, the subject of feminist consciousness that shapes the strategy and rhetoric within the film's context and the audience. These three levels of her subjectivity also unveil how the dialogical experience forms the subject positions of the woman. Then the essay continues with the subtopics of the existence and the representation of the female subjects, subjective feminine experience of space with its dialogical and carnivalesque concept, the heteroglossic chronotope of the creative female as a subject. The film makes a selection of female characters as a central narration. The narration consists of their island experience of completing the portrait. The film creates a space for both the existence and the representation of the female characters with its dialogical visualisation. Their daily routines that consist of cooking, cleaning, walking, reading, talking, abortion, menstruation periods along with their intellectual and emotional routines such as love, friendship, relationship, sexuality, solidarity. The inner space and the private area of female identity with a fireplace, island and house transform their cliché meaning into a polyphonic and carnivalesque concept for a feminist subject. This deconstructive critique of the cinematography ensures the new form and the strategy of the narration for heteroglossic chronotope of the creative female as a subject. The historical, social and artistic experiences of the female as a subject in the film thereby become a delighted experience of the audience in both emotional and intellectual level.

Giriş

Sinemada kadınların varlığı ve temsiliyle ilgili çalışmalar; varolan yapıtların eleştirel analizinden başlamaktadır. Bu süreç feminist hareketin gelişimine paralel olarak kadın yönetmenlerin anlatı kalıplarını nasıl dönüştürebileceklerini sorgulamalarına kadar uzanmaktadır. Günümüzde kadınların sinema alanında görece artarak devam eden üretimlerinin eleştirel analizini de yoğun bir biçimde gündeme getirmektedir. Kadın yönetmenlerin sinematografik çerçevelerinin ve anlatı kalıplarının gerek feminist kuram gerekse sinema kuramları ekseninde birbirini besleyecek ve dönüştürecek bir biçimde değerlendirilmesi alana yapıcı ve olumlu bir katkı sunmaktadır.

Kadınların çalışma koşulları ve seçme, seçilme hakları için mücadelelerinin politik birikiminin farklı bir eksene evrildiği 1970'li yıllar, feminist kuramın da önemli gelişmeler kat ettiği bir dönemdir. Eagleton'ın da vurguladığı gibi dönemin genel atmosferinin etkisiyle siyasi bir dönüşüm talebiyle girişilen entelektüel sorgulama sistemin bütününe yönelik kapsamlı bir yapıyı gözden geçirmektedir. Marksizm, yapısalcılık ve feminizm tüm sisteme yönelik bütüncül ve cüretkâr bir analiz için öne çıkan kuramlardır (Eagleton, 2014, p. 225). İdeoloji ve söylemin dil ve kültür eksenindeki fallik ve ataerkil çerçevesinin analizinin hız kazanması hem geçmişte üretim yapan yaratıcı kadın öznelerin gündeme getirilmesinin hem de kadınların anlatısını biçimlendiren yapıların neler olması gerektiğiyle ilgili sorgulamaların önünü açmaktadır. Kadın öznenin varlığını, yaratıcı perspektifinin ve temsiline sınırlarını ortaya koymak için birçok feminist kuramcı, varolan yapıtları eleştirel bir değerlendirmeye tabii tutmaktadır. Bu sorgulamalardan sanat dolayısıyla sinema kuramları ve sinema tarihinin öne çıkan yapıtları da payını alır. Mulvey'in eril bakış ve izleyicinin hazzının fallik yapısı üzerine yaptığı değerlendirme bu çerçevede önemli bir sorgulamanın kapılarını açmaktadır (1975, p.3). Feminist sinema kuramları birçok açıdan kadının sinemadaki varlığı ve temsiline konu alan farklı tartışmalara girişmektedir. Sinemada kadın karakterler, kadın yönetmenler ve kadın seyirci konumlarının da sorgulanmasının önü açılmaktadır. Smelik'in de özetlediği gibi sinemada feminist yaklaşım öncelikli olarak kadının arzu nesnesi olarak temsil edilemez oluşuyla, kendilerini birer özne sayan kadın arasındaki çelişkinin altını çizer. Diğer taraftan da sinemanın Batı sanatının estetik algısında daha önceden beri varolan erkek arzusunun göre yapılan ve düzenlenen görsel algı mekanizmasını giderek mükemmelleştirmesine odaklanır (Smelik, 2006, p. 14). Bu tartışmalar beraberinde sinemada kadın temsiline olanakları ve çerçevesinin nasıl biçimlendirilmesi gerektiğinin tartışılmasını da sağlamaktadır. Smelik (2006); feminist sinema örneklerinin, cinsel farklılığı bir kadının bakış açısından sunabilmesini, cinsiyetler arasındaki asimetric iktidar ilişkilerini eleştiren bir anlatı yapısı kurabilmesini böylece kadın izleyiciyi feminist bir özne olarak konumlandırmasını temel almaktadır.

Kuramsal tartışmaları hem tematik hem de biçimsel bağlamda irdeleyebilmek amacıyla Céline Sciamma'nın yönettiği *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019) adlı film örneklem olarak seçilmiştir. Fransa'da 18. yüzyılın sonlarında geçen film, soylu bir kadın ve onun portresini çizmek için görevlendirilen kadın bir ressam arasındaki aşk hikâyesi üzerinden ilerler. 2019 Cannes Film Festivali'nde *En İyi Senaryo* ödülünün yanında *Queer Palm* ödülünü de alır ki bu ödül ilk kez bir kadın yönetmene verilmiştir. Filmde, hem resim sanatı hem de sinemanın önemli tartışmalarından biri olan bakan ve bakılan ilişkisi sorgulanırken, varolan dil ve kültür yapısının kurguladığı asimetric iktidar ilişkisi de ters yüz edilmektedir. Eleştirel sorgulama çerçevesini yaratıcı kadın öznenin oluşum sürecinin başlangıç aşaması olarak kurgulayan film, aynı zamanda karakterlerin ve yönetmenin konumlanışında kendine has bir anlatı kalıbı oluşturmaktadır. Böylece kadın özne için yeni bir strateji ve gösterge de yaratabilmektedir. Bu odaktan hareketle feminist bir filmin kadın özneliğini hangi yollarla kurarak dönüştürücü bir potansiyel yarattığını, kullandığı yeni göstergelerin, stratejilerin ve anlatıların detaylı bir analizinde yöntemsel olarak Mikhail Bakhtin'in ortaya attığı kavramlardan faydalanılacaktır.

Mikhail Bakhtin'in dil ve kültür kavramlarına yaklaşımında tarihsel ve toplumsal yapıları ön planda tutarak diğer dil bilim kuramlarından farklılaştığı söylenebilir. Eagleton'un da altını çizdiği gibi Bakhtin hem aşırı nesnelleşmiş dilbilim kuramcılarını hem de onların öznelleştirilen alternatiflerini eleştirmektedir. Dili soyut bir sistem olarak algılamak yerine bireylerin belirli toplumsal bağlamlarla ilişkili olarak ürettiği ve dönüştürdüğü bir çatışma ve karşılaşma alanı olarak görmektedir (Eagleton, 2014, p. 225). Dil ve kültür kavramlarına kazandırdığı çatışmalı ve ideolojik çerçeve, kendi öznel varlığı ile temsilinin çatışmalarından yola çıkan feminist kuram için elverişli bir yöntem olarak düşünülmelidir. Dile aynı zamanda heterojen ve çoklu bir süreç olarak yaklaşımı ise feminist kuramcılarının özellikle olması gereken ve kurguladıkları kadın öznelleşmesinin temel motivasyonu ve hedefi olarak belirginleşmektedir. Feminist öznenin kurmaya çalıştığı söylem ve dil diyalojik, çok dilli ve çokseslidir. Sonuç olarak bu çalışmanın kuramsal çerçevesini feminist kuram ve Bakhtin'in yöntemsel çerçevesinin kesişim noktaları oluşturacaktır. Bu sayede Alev Almış Bir Genç Kızın Portesi (2019), filminin değerlendirmesinde hem filmin yönetmeninin, hem filmdeki karakterlerin diyalojik çerçevesini belirginleştirmek kolaylaşacaktır. Filmin görselleştirilmesinden filmin diyaloglarına kadar yayılan kadın öznenin oluşumu ve filmin konuya yaklaşımı farklı kadın karakterleri ve dönüşen yapı üzerinden heterojen bir nitelik gösterir. Bu çerçeve filme, çok dilli ve şiirsel bir çokseslilik kazandırır. Böylece yaratıcı kadın öznenin oluşumunun stratejik yaklaşımının aşamaları, yeni oluşturmaya çalıştığı dilin özellikleri de tartışmaya açılabilir. Sonuç olarak kadının edilgen bir arzu nesnesi, ilham perisi ya da kaotik yapısı sona ererek bir özne olarak fail ve aktif konumu belirginleşmektedir. Tüm bu çerçeve yönetmenin sinematografik anlatımında yakaladığı biçimsel özelliklerle, filmin söylemi olarak kurguladığı yaratıcı kadın özne ve onun eleştirel kimliğinin nasıl bütünleştirildiğinin vurgulanması açısından önem kazanmaktadır.

Feminist Kuram ve Mikhail Bakhtin'in Yönteminin Kesişen Çerçevesi

Çalışmanın bu bölümünde feminist kuramın tartışmaya açtığı kavramlarla, Bakhtin'in kullandığı yöntemin ve bakış açısının kesişen çerçevesi ele alınmaktadır. Bakhtin'in dil ve söylemin oluşumunda toplumsal olanın etkisinden yola çıkarak oluşturduğu eleştiri yöntemi sadece yazın dünyası için değil, dil ve söylemin bir şekilde dahil olduğu tüm temsil alanları için elverişli bir değerlendirme oluşturabilmektedir. Irzık; bu çerçevenin Bakhtin'in felsefeden, dilbilime, edebiyat tarihi ve eleştiri kuramlarından teolojiye, toplum bilimlerine, psikanalize dek uzanan çalışmalarının çetrefilli yapısını bütünsel olarak ortaya koyan ana ilke olarak görülebileceğini belirtir. Bakhtin; öznenin temsil ve dil süreciyle olan ilişkisini tanımlarken; her türlü bilme ve anlamlandırma ediminin temel epistemolojik koşulu olarak kendisini başkası yoluyla bütünselleştirebildiği görüşünü benimsemektedir. Bu görüş öznenin, hem insanlarla olan hem de soyut düzlemde mutlaka olan ilişkisini tartışmaya açabilmesinin altında yatan temel yaklaşımdır (Irzık, 2001, pp.8-9). Temsil ve dilin kavramlarla soyutlanabilme yetisinin; aynı karşılıklı dışsallık ve ötekilik ilişkileri çerçevesinde bir anlam ifade etmesi dilin ve göstergelerin yapısına dair ve çatışmalı bir perspektifi yakalamaktadır. Eagleton, Bakhtin'in göstergeleri; sabit bir anlama ulaşan hareketsiz yapılar olarak değil, birbirleriyle ve dahi toplumsal koşullarla karmaşık ilişkiler kurarak ilerleyen dinamik, sürekli yeni anlam ve yan anlamlara dönüşen etken yapılar olarak ele aldığını belirtmektedir (2014, p. 128).

Dilin ve göstergelerin; özne ve onun yaşantısına dair kurguladığı dinamik çerçeve, Eagleton'un "göstergelerin tarihsel dönüşümü" olarak tanımladığı eksen, kadınların tarihsel olarak konumlarını ve kimliklerini tartışmaya açan feminist kuram için elverişli bir yöntem olarak görülebilmektedir. Böylece kadın kimliğini ve konumunu biçimlendiren çerçeveleri tartışırken cinsiyetleriyle, bu cinsiyete istinaden geliştirilen dilsel, kültürel, ekonomik ve ideolojik bağlamları görünür kılmaya odaklanan feminist kuramın; Bakhtin'in yöntemsel yaklaşımını özellikle kadın öznenin, kültür ve sanat ürünlerinde aktif bir biçimde kullanıma

sokabileceği düşünülmektedir. Bakhtin'in genel kuramsal çerçevesini tanımlayan diyaloji kavramının; öncelikli olarak çok dilli ve çoksesli bir yapıyı önelediği, bu yapının egemen olanla, onunla birlikte ve ona karşıt olarak konumlanan öteki arasındaki dinamik ilişkinin görünür olmasını sağladığı söylenebilmektedir. Bu çerçevede tarihsel olarak yakaladığı perspektife eklediği karnavalın dönüştürücü etkisi ve tüm bu etmenlerle biçimlenen zaman ve uzam (kronotop) kavramları dil ve temsil düzleminde analitik bir yöntem için oldukça elverişli olmaktadır. Bu sayede feminist kuramın köşe başları irdelenirken, çalışmanın diğer bölümlerinde diyaloji aracılığıyla yapı sökülüne uğrayan kadın özne ve konumu, ortaya çıkan çok dilli yapıda kadın kimliği tartışmaları, çok sesli ve karnavalsı ekseninde kadın özne ve tüm süreçlerin sonucunda kendi zaman ve uzam çerçevesini yaratabilen feminist paradigmanın kadın öznesi olarak öne çıkan alt başlıklar belirlenebilmektedir. Bu yöntemsel sınıflandırma birbiriyle etkileşim halinde ve bütünsel bir analiz yöntemi olarak son dönem kadın yönetmenlerden Céline Sciamma'nın yönettiği *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019) adlı filmin hem içerik hem de biçimsel analizi için kullanılabilir.

Hohne ve Wussow; estetik, bilimsel ve kültürel epistemolojiden tarihsel olarak sürekli dışlanan öznenin, kendi dilini bulabilmesi için yine erkek bir kuramcının yaklaşımını yöntemsel olarak benimsemenin çekincelerini dile getiren birçok feminist kuramcı olduğunu belirtmektedir. Diğer taraftan da Bakhtin'in ortaya attığı yaklaşımın temel kavramlarının yüzde yüz uyum sağlamasından ziyade onun feminist kuramla kurabileceği dinamik yaklaşımın önemsenmesini, Bakhtin'in "çok dilli" ve "çoksesli" bir yapının kaçınılmaz "diyaloji" sine dayandırdığı kavramsallaştırmasının feminist kuramla bütünselleştirilmesinin sonuçlarını irdelemeyi önemsemektedirler (Hohne ve Wussow, 1994 , pp. 8-9). Bu çerçeve aynı zamanda "çağdaş hukuki yapıların doğurduğu, doğallaştırdığı ve hareketsizleştirdiği kimlik kategorilerinin eleştirisini" de yine bu kurulu temsil çerçevesi içerisinde yapmak durumunda kaldığına dikkat çeken Butler'in vurguladığı "eleştirel bir soy kütüğü" analizinin dinamik yöntemine de yakınlaşmaktadır (2014, p.48). Bakhtin'in yöntemsel yaklaşımıyla kesişen feminist kuramın tarihsel düzlemi; Uçar İlbuğa'nın (2018, p.295) feminist kuramın köşe başlarını üç başlık altında topladığı "biyolojik determinist, sosyal inşacı ve yapı sökülücü" sınıflandırması ekseninde kendinden önceki dönemin birikiminden beslenen "yapı sökülücü" yaklaşımın kuramcılarını görünür kılmaktadır. Feminist paradigmanın son tarihsel dönemecinde ise; Donovan'ın post yapısalcı ve postmodern kuramcılarının, feminist kuramda yarattığı son dalganın kimlik ve özne tartışmaları yer almaktadır (2014, p. 350).

Kadın Öznenin Diyaloji Aracılığıyla Yapı Sökümü

Bakhtin'in "diyaloji" kavramı dil ve göstergelerin dinamik süreçlerini birden fazla perspektifle yakalamasına olanak vermektedir. Dil, bireyin özne olma sürecinde kurduğu diyalojik yaklaşımı görünür kılmaktadır. Özetle Bakhtin'e göre dil; bireyin yaşadığı, algıladığı ve tasarladığı tüm mekânsal düzlemin çarpışmalı bir diyalogunun soyutlanmasını içermektedir. Bu çerçeve gerçeklik ve onun temsili arasında açılan yarığın dinamik bir etkileşimidir. Böylece "diyaloji" kavramı hem bireyler arasında hem de bireyin kendi öznesiyle kurduğu ilişkide çoklu bir düzlemde belirginleşmektedir.

Bu çoklu perspektif cinsiyet ile toplumsal cinsiyet kavramlarını, bu kavramların birbiriyle olan güçlü ilişkisini dolayısıyla çelişkilerini de tartışarak önemli bir paradigma yaratan feminist kuramı ele alırken oldukça kullanışlı olabilmektedir. Direk; feminist kuramın "bedenin cinsiyetini, bedenin cinsiyetli bir varlık olarak düşünülmesinin" önünü açarak gerek ontolojik gerekse epistemolojik çerçevede felsefi tartışmaları bereketli bir döneme sürüklediğini vurgulamaktadır (2014, p. 67). Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları insanın özne olma sürecinde kadın veya erkek olmasından kaynaklı biyolojik ayrımın, toplumsal olarak kurgulanmış olanla kurduğu ilişkiselliği belirginleştirmesi açısından

önemlidir. Scott, “toplumsal cinsiyet” kavramının feminist araştırmaların ana odağı olarak belirginleştirilmesinin iki noktada önemli katkılar yaptığını belirtmektedir. İlki kadın ve erkek arasında biyolojik olarak dayatılan ayrımın aslında yapay olarak biçimlendirildiğini gözler önüne sererek biyolojik determinizmin reddini, ikinci olarak da şimdiye kadar üretilen tüm akademik çalışmaların sunduğu varsayımların ve değerlendirme ölçütlerinin eleştirel bir yeniden değerlendirmeye tabi tutulmasının da önünü açmasını sağlamaktadır (Scott, 2010, p. 113). Böylece “diyaloji” kavramı kendi bedenlerinin cinsiyetli varoluşuyla; toplumsal olarak kurgulanmış olmalarının ürettiği söylemin arasındaki yarığın analizinde kullanılabilir. Dolayısıyla kadın bireyin, kendi ontolojik varlığıyla giriştiği diyalog sayesinde; toplumsal olarak tarihin birçok evresinde farklı biçimlerde beliren söylemin yapı sökümcü analizi mümkün olabilmektedir. Bu analiz ise; söylemin; kadın öznenin; kendi cinsiyetli konumunun ne kadarını biçimlendirdiğine, bu konumla çelişkilerine ve bu konumu ne oranda dönüştürdüğüne odaklanmaktadır.

Bakhtin; yapı sökümcü analizinde günümüze kadar uzanan dilsel yapının kendi tarihselliği içinde biçimlendirildiği gerçeğini, bu biçimlenmenin gerek eş zamanlı gerekse devreden bir biçimde “diyaloji” ile açıklanabileceğini belirtmektedir. Bakhtin, bir sözcüğün kendi nesnesine ilişkin bir kavramı üretirken bu etkileşimi incelemektedir. Bu bakış açısı “her bir sözcüğü kendine özgü, benzersiz ve asla bize geldikleri gibi başkasına aktarılamaz” kılmaştır. Bu dinamik süreci modern yazarların yazın anlayışı ile Bakhtin’in çerçevesinin kesişimi olarak nitelendiren Madran; Bakhtin ile Virginia Woolf’un dile ve kelimelere yaklaşımının nasıl ortaklaştığının altını çizmektedir. Woolf’un yazma edimindeki her sözcüğün tınlar, hatıralar ve çağrışımlarla dolu olduğunu ifade etmesi gibi Bakhtin’in de “bakir kelime bulmanın imkânsızlığı ve her bir sözcüğün başkalarının anlam ve imalarıyla yüklü olduğu” görüşünü örtüştürmektedir (Madran, 2012, pp. 75-76).

Kadın kimliğinin ve cinsiyetinin taşıdığı değer dil ve gramer yapısı tarafından belirlenen ikili bir yapıya hapsedildiğini, giderek değersizleştirilen kadın konumunun kendiyi girdiği diyalogun ve bu diyalogun temsilinin giderek akılcı ve tutarlı bir çerçeveden uzaklaştığını vurgulayan Irigaray; dilin eril merkezci, tekil anlayışına dikkat çekmektedir (2006, pp. 17-18). Bakhtin’in diyalojik yapının varlığını görünür kıldığı dilin; eril söylemine dikkat çeken Irigaray’dan farklı olarak Butler daha farklı bir çerçeveden yaklaşmaktadır. Butler; “dil anlaşırlığı sınırında inşa edilmiş bedenlerin, aynı zamanda bir yeniden anlamlandırma imkânının açıldığı, kendilerini kuran yasaya itiraz edebilme imkânının mekânı” (aktaran Direk, 2014, pp. 69) olarak belirlediğini de vurgulayarak Direk’in de belirttiği gibi; “cinsiyet kategorisi ile cinsiyet/toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımı -ilkinin biyolojik ikincisinin kültürel olduğu tezini- çökertmektedir” (2014, p. 73). Bakhtin’in diyaloji kavramını eril söylem analizinde görünür kılmayı başaran Irigaray olarak belirginleşse de Bakhtin’in olumlu atfettiği çok dilli yapının temel dinamiği olarak gördüğü diyaloji kavramının odak noktasına daha çok Butler’ın yaklaştığını söylemek mümkün olabilmektedir. Bu benzerliği Bakhtin’in edebi metinlerin analizinde ele aldığı analiz yönteminde de görebilmekteyiz.

Romanı analiz ederken Bakhtin; ben ve öteki, biçimsel ve ideolojik diyalektiğinde her iki kavram arasındaki ayrımı silip atmadan, sürekli olarak her birini diğeri cinsinden, her birini diğerrinin yanıtı olarak ifade etmeye çalışmaktadır (Irzık, 2001, p. 9).

Farklılık ve eşitlik feminizminin tartıştığı kadın kimliği kavramsallaştırmasının Irigaray’ı zorunlu olarak özcü bir konuma mahkûm etmemesi gerektiğini vurgulayan Direk; kadın kimliği varsayımlarının son aşamasında “bütünselleşmiş/bütünselleştirici kimlikler inşa etmenin dışlayıcı olduğunu ele alan” genel bir kabul olduğunu belirtmektedir (2014, p. 67). Butler’ın bu ekseninde tamamen yok saymadığı kadın kimliği eksenini koruduğu söylenebilir.

Son röportajında¹ “çerçevesi ve odağı birbirinden tamamen farklı pek çok feminizmden bahsedildiğinin” altını çizmektedir.

Çalışmanın ilk başlığı ekseninde kadın özne, kadın kimliği kavramları çerçevesinde feminist kuramcıların diyaloji yöntemini; tarihsel olanla ve kendi çağı içerisinde farklı kadın öznelerle dahası kadının kendini tanımlama sürecinde kendiyile çok çeşitli biçimlerde ele alınması mümkün olduğunun özellikle altı çizilmektedir. Bu bölüm aynı zamanda çok dilli bir yapıyı kurgulayarak kadın kimliğinin farklı varsayımlarını da incelemektedir.

Kadın Öznenin Kimliği Tartışmasının Çok Dilli Perspektifi

Bakhtin çok dillilik kavramını özellikle romanın ortaya çıktığı modern zamanların başlangıcında romansı söylemi ifade etmek için kullanmaktadır. Birden fazla söylemin aynı düzlemde karşı karşıya getirilerek çatışmalı diyaloglarını tanımlamaktadır. “Toplumun farklı kesimlerine ait sınıfların, ideolojilerin, grupların, kurumların, çeşitli meslek örgütlerinin, farklı kuşakların dillerinin de kendi içinde katmanlaştığını vurgulamaktadır” (Madran, 2012, p. 131). Dolayısıyla çok dilli yapı hem farklı katmanların karşılaşmasını hem de bu katmanların dilleri aracılığıyla temsilini de içermektedir. “Yani roman söylemlerin birbiriyle nasıl karşılaştıklarını, bir başkasının sözünün nasıl çağrıldığı, nasıl yanıtlandığını, bir sözün başka bir söz içinde nasıl, hangi derecelerde var olabildiğini örneklemekle kalmaz, bizzat bu olguları resmeder, onları kendi söyleminin nesnesi kılar” (Irzık, 2001, p. 16).

Feminist kuram tam da bu çok dilli yapı içerisinde kendi varlığını sorgulayan kadın öznenin konumunu tartışmaya açmaktadır. Özellikle ikinci dalganın etkisiyle cinsiyet/toplumsal cinsiyet ekseninde biyolojik determinizmin reddine yaslanan toplumsal ve dilsel süreçte kadın öznenin kimliğinin toplumsal olarak şekillendirildiği belirtilmektedir. Irigaray, bu çerçeveyi daha da ileriye taşıyarak verili temsil düzleminde kadının var olmadığını, erkek soy ağacına göre belirlenen anlam yapılarında temsil edilmesinin mümkün olmadığını belirtmektedir. Bu durumun tersine çevrilebilmesi için cinsiyet farklılığı kültürünü oluşturmanın zorunlu olduğunu böylece iki cins arasındaki iktidar paylaşımı açısından bir dengenin kurulabileceği varsayımında bulunmaktadır (Irigaray, 2006, pp. 11-15). Bu eksende Butler; Irigaray’ın cinsiyet farklılığı kültürü ile ona karşıt konumlandığı Wittig’in heteroseksüel hegemonyanın tamamen ortadan kalkması için cinsiyet kavramının dolayısıyla toplumsal cinsiyetin tamamen ortadan kalkmasını öngören tavrını karşılaştırmaktadır. Toplumsal cinsiyet, kadın özne, kadın kimliği kavramlarının kendilerini sorgulamaya girişmektedir. Toplumsal cinsiyetin karmaşık yapısının kadın öznenin yaşamsal deneyimi ile normatif ideali arasında savrulan bir kadın kimliği yaratabileceği varsayımı üzerinde durmaktadır (Butler, 2014, pp. 66-68).

Bu noktada Bakhtin’in modern çağın kendi türü olan romanda olduğunu varsaydığı çok dilli yapıda kadın öznenin ne kadar temsil olanağı bulduğu tartışmaları da gündeme gelmektedir. Bakhtin’in kendisinin bile yaşadığı dönemde var olmasına rağmen hiçbir kadın yazarın eserini analiz etmediği varsayılırsa, kavramlarının feminist değerlendirme çerçevesinde ne oranda elverişli varsayılacağı da tartışmalıdır (Heikinen, 1994, p. 114).

Eril söylemin içinde kadın öznenin temsil olanaklarının nasıl mümkün olduğu, kadın kimliğinin bütüncül bir eksenine ne oranda tanımladığı tartışmaları Butler ve üçüncü dalganın postmodern ve post yapısalcı etkiler altında yeni alanlarda farklı perspektifleri görünür kılmalarına olanak vermektedir. Dünyanın farklı bölgelerindeki kadın öznelerin konumlarının, batı dünyasının feminist kuramcıları tarafından ne oranda algılanabildiği, kendine has çelişkileri tanımlamak için sunulan epistemolojik ve ontolojik kavramların bir

1Judith Butler Röportaj, 2019, [İlgili Bağlantı](#)

iktidar konumu yaratıp yaratmadığı tartışmaları; ırksal, sınıfsal ve bölgesel değerlendirmeleri de kuramın gündemine almaktadır. Bu sayede farklı bölgelerden kadın hareketinin ve kuramcılarının ortaya çıkması da mümkün olabilmektedir. Bu kuramcılar kendi konularının eleştirel analizini yaparak, kendi temsil olanaklarını sorgulama girişimi göstererek feminist kuramı çeşitlendirmektedir. Örneğin; Kant'tan, Hegel, Marx, Derrida'ya, Freud ve Foucault'a kadar tüm batı felsefi metinlerini gözden geçirmeyi ihmal etmeyen Spivak, epistemik şiddet kavramını geliştirmiştir. Batı feminizmiyle, Marksist anlayışı Hindistan'daki sınıfsal yapı ve orada yaşayan 3. Dünya ülkesi kadınları açısından değerlendirmiştir. Bu çerçevede batı feminizminin döneminin emperyalist tarihinden ve söyleminden kopartılamayacağını vurgulaması açısından önemlidir (Morton, 2003, p. 33). Böylece bilginin merkezi çerçevesi altüst olabilmektedir. Sadece egemen olanın simetrik izdüşümünü yok eden daha karmaşık ve çoğul olanın kendi seslerini de temsilin bütününe yansıtılabildiği bir eksenin vurgulayan Bakhtin'in çok dilliliği tam olarak bu anlayışla örtüşmektedir.

Tüm bu tartışmalar giderek artan oranda sanat ve kültür alanında kendine yer açmaya çalışan kadın öznenin konumunu da güçlendirmektedir. Bir taraftan kadın öznelere üretimleri ve kendi çoksesli bakış açılarının bilinçli bir ekseninde yapıtlarda görünür olması sağlanırken diğer taraftan da bu tartışmalar tarihin birçok farklı döneminde gizli kalmış kadınların üretiminin de görünür olmasını sağlamaktadır. Böylece yapı sökülmesi aracılığıyla açılan perspektiflerde kadın öznenin kendi dilini görünür kılmaları ve bu dilin özellikleri de şekillenmektedir.

Bakhtin için 'söylem bilim' her dönemin her toplumsal durumunun neyin söyleneceğini değil, ama neyin söylenebilir olduğunu belirleme gücünün; tarihsel zaman ve toplumsal olarak biçimlenmiş mekân içinde sözcükler aracılığıyla kendini ortaya koymasını irdelemek olagelmıştır (Irzık, 2001, p. 14). Feminist kuramın, özne olarak cinsiyetli bedeninin ekseninde biçimlenen çok dilli tartışmaları kadın hareketinin kendi praksi tarafından şekillenmekte ve onu da şekillendirmektedir. Feminist kuramın söylem bilimi; bu ekseninde de Bakhtin ile kesişmektedir.

Karnavalsı ve Çok Sesli Eksende Kadın Özne

Bakhtin karnaval imgesini, tarihsel çerçevesi içerisinde halk kültürünün bir yansıması olarak ele almaktadır. Karnaval döneminin, doğayla doğrudan ilişkilendirilmiş insan öznesinin ilk temsil sürecinde önemli bir yer tuttuğunun altını çizmektedir. Tarihsel olarak karnavalların söylem üzerindeki diyalojik etkisinin modern dönemin türsel belleğine nasıl aktarıldığını görünür kılmaktadır. "Popüler halk kültürünün zengin belleğine işleyen karnaval imgelerinin karnavallaşma aracılığıyla romansı söylemin düşünsel ve diyalojik özünü işlediğini belirtmektedir" (Madran, 2012, p. 168). Karnavallar aracılığıyla egemen olanın söyleminin karşısına çıkan halkın çok sesli ekseni, grotesk öğelerin yadırgatıcı etkisiyle iktidara karşıt konumlar üreterek eleştirel bir perspektif kazanmaktadır. Irzık, resmi konuma ve ciddiyete yönelik bu alayın en can alıcı noktasının yaşamın maddi, bedensel boyutuna yapılan vurgu olduğunu belirtir, hatta gülme edimini bile bedeninin refleksi olarak öne çıkarmaktadır (2001, p. 24). Bakhtin'in karnaval imgesini üç perspektif üzerinden değerlendirmek mümkün görünmektedir. İlki karnaval imgesinin kurguladığı ütopyik perspektifin popüler türlere aktarımıyla gerçekleşen 'edebiyat belleği' olarak nitelendirdiği türsel perspektif, ikincisi bedeninin grotesk ve çarpıtılmış temsilleriyle yadırgatıcı ve eleştirel söylem üçüncü olarak da bu söylemin özellikle gülme edimi aracılığıyla edindiği direnç mekanizmasıdır. Böylece bu direnç mekanizmasının; iktidarın dışına çıkabilmeyi başaran perspektifi bedeninin tamamlanmamış yaratıcı ve yadırgatıcı imgeleriyle romansı söylemin bilinçaltını şekillendirerek günümüze kadar gelen temsil sürecinde dönüştürücü bir bağlam olarak varlığını koruyabilmektedir.

Bakhtin'in karnaval ile yarattığı perspektif cinsiyetli bedeni ve onun söylemdeki temsilini tartışan feminist kuram için birçok açıdan değerlendirmeye alınabilmektedir. Bu eksenle farklılık kültüründe kadın bedeninin yapısına eğilen Irigaray, anne ve çocuk ilişkisinin yaşadığı somut deneyimleri irdelerken plasentanın işlevi çerçevesinde şu şekilde bir değerlendirme yapmaktadır. Plasentanın, anne ile çocuğun bedeni arasında kurduğu alışverişin doğasının yok edici etkisinden ziyade her iki bedenin birlikte eşit bir biçimde varolabilmesi koşulunu nasıl sağladığı üzerine eğilmektedir. Böylece doğrudan beden üzerinden kurulan bu iletişimin doğumdan sonraki dönemde dilin yapısına iki farklı öznenin temsilini mümkün kılma ihtimali olarak yansıması üzerinde durmaktadır (Irigaray, 2006, pp. 44-45). Bu perspektif kadın bedeninin yaşadığı maddi deneyimle toplumsal olarak sınıflandırılan dilsel süreci diyalojik bir eksenle birbirine bağlamaktadır. Aynı kuşağın bir diğer temsilcisi olan Kristeva'nın değerlendirmelerini ele alan Durudoğan, Kristeva'nın yaklaşımını üç başlık altında toplamaktadır. Kristeva; Freud ve Lacan analizleri ekseninde

“öncelikli olarak beden fikrinin insani bilimler söylemlerine taşınması gerekliliğini belirtmiş; özneliliğin oluşumunda anneliğe ilişkin olan ile pre-oidipal olanın anlam ve önemini vurgulamış ve Abjection (dışlama) kavramını baskı ve ayrımcılığı açıklamak” için kullanmıştır (Durudoğan, 2014, pp. 51-52).

Durudoğan Lacan'ın anne çocuk ilişkisinde en ulaşılamaz ve temsilinin mümkün olmadığı ideal ve bütünsel olarak tanımladığı alanın; sembolige geçişle anlamın hep yarım ve eksik kalmasına sebep olduğu varsayımına Kristeva'nın farklı bir yaklaşım getirdiğini belirtmektedir. Lacan'ın sembolik anlam düzeyine geçişte tamamen yok olduğunu varsaydığı bu alan “Lacan'dakinin tersine Kristeva'da çocuğun sembolik düzene geçişiyle kaybolmaz. Etkisini sembolik düzende, yani iletişimi sağlayan “normal” dilsel düzende de gösterir” (Durudoğan, 2014, p. 63). Her iki yaklaşımın odak noktasında bulunan beden kavramsallaştırmasının söylemin üretilmesindeki etkileri ve kurdukları diyalojik eksen kadın öznenin anlatısına da yansımaktadır. Kadın bedeninin sinemadaki temsil süreçlerini irdeleyen birçok kadın yönetmen, bedenin salt arzu nesnesi fikrinden kurtarılarak özne konumuna getirilmesinin olanaklarını tartışırken kadın bedeninin grotesk imgeleri barındıracak şekilde yadırgatıcı kullanımlarının da anlatıya eklenilebileceğini fark etmişlerdir. Bu çerçevede Smelik, sinemada; kadın bedeninin grotesk imgeler aracılığıyla ürettiği aşırılığın eril söylem tarafından sürekli yeniden üretilen dişi güzelliğinin idealleştirilmiş imgesini altüst edilebileceğini sorgulayan örnekler olduğunu belirtmektedir (2006, p. 173). Karnaval imgesinin en önemli katkısı yüksek ve aşağı kültür arasındaki ayrımı yok ederek eşitleyici bir yaklaşım getirebilmesinde saklıdır. Bu eşitliği sadece ikicil bir perspektiften ziyade çoğulcu ve çok sesli bir perspektifle elde edebilmektedir.

Dolayısıyla karnavalsı ve çok sesli bir kadın özne; hem kendi bedeninden ve onun temsil mekânlarındaki sürekliliğinden yola çıkarak bir bellek işlevi taşımakta hem de yadırgatıcı temsiller aracılığıyla eleştirel bir direnç alanı yaratabilmektedir. Bu esinlenmenin yaratabileceği olanaklar kadın öznenin sanat ve kültür alanındaki üretimlerini destekleyici bir etken olarak ele alınmalıdır.

Kendi Zaman ve Uzamını (Kronotopunu) Yaratan Kadın Özne

Zaman ve uzam; estetik yaşamın ana ögesi olduğu kadar bireyin özneleşme sürecinde kendini gerçekleştirmesinin ve bunu ifade etmesinin de temel kavramları olarak ele alınmaktadır. Bakhtin'in diyaloji ile biçimlendirdiği, çok dilli, çok sesli perspektifin karnavalesk imgeleri de irdeleyen söylem bilimsel yaklaşımı son aşamada dil aracılığıyla ortaya konulan temsil dünyasının toplumsal yaklaşımını belirginleştiren zaman-uzam (kronotop) tanımlamasında saklanmaktadır. Salt metinsel bir okumayı varsayan postmodernin imgeler

arası perspektifinden sıyrılarak toplumsal bir çerçeveyi mümkün kılan bu kavramı Irzık şu şekilde tanımlamaktadır:

“Kronotop, zamanla mekân arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümünün adıdır. Bu anlamda edebiyatla toplum, biçimle ideoloji arasında bir kesişme noktası daha oluşturur. Edebiyatta kronotop aracılığıyla zaman ete kemiğe bürünür; mekân, yine aynı yolla zaman ve tarih tarafından anlamlandırılır” (2001, p. 28).

Çalışmanın başından beri feminist kuramın yarattığı tartışmaları feminist bir paradigmanın çerçevesi olarak kurgulayan ana eksen tam da bu kavramdan beslenmektedir. Felsefeye getirdiği öznenin cinsiyetli varoluşunu sorgulayan perspektifi kadar, toplumsal yaşamın tarihsel dönemeçlerinde görünür kıldığı kadın hareketinin etkin rolü de oldukça önemlidir. Böylece kadın hareketinin somut çalışmalarından beslenen feminist praksis, kendi paradigmasını yaratabilmektedir. Bu paradigma, içinde bulunduğu dönemin kendi özgün koşullarından hem beslenmekte hem de o özgün koşullara kendi perspektifini eklemleyebilmektedir. Bu paradigma aynı zamanda zamanın ve mekânın algılanış biçimlerine kadın öznenin değerlendirmelerini de dahil etmektedir. Kadının; zamanın ve mekânın belirli sınırlara göre düzenlenmesinin eril tahakkümünü sorgulayarak, dönüştürerek kendi zaman uzamlarını yaratılabilmesinin önünü açmaktadır. Bu dönüşüm ekonomi politik, sosyo-kültürel birçok kazanımları da beraberinde getirmektedir. Bu kazanımlar sayesinde girilen sorgulamalar verili olanın dışında bir alternatifin ihtimalini de görünür kılmaktadır. Böylece kadın bireyin kendini gerçekleştirme ve özneleşme süreci, gerek toplumsal gerekse bireysel düzlemde kadın öznenin ifade ve temsil araçlarına da özgül görünüm katmayı başarmaktadır.

Çalışmanın örneklem olarak seçtiği *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019) adlı filmdeki özgül görünümün analizi yukarıda belirtilen feminist kuramla Bakhtin'in kesişen çerçeveleri üzerinden tartışmaya açılabilir. Bu görünümün analizinde kadın öznenin kendi çerçevesini oluştururken sinematografik zaman ve mekân araçlarından nasıl faydalandığının ortaya konulması ana eksen olarak düşünülmektedir. Böylece Bakhtin'in kavramsallaştırılması ekseninde söylem bilimsel bir değerlendirme gündeme getirilmektedir.

Yaratıcı Kadın Öznenin Çerçevesi: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi

Çalışmanın kuramsal çerçevesini irdelenebilmek amacıyla Céline Sciamma'nın yönettiği *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019) adlı filmi değerlendirilmektedir. Filmin değerlendirmesi sırasında Smelik'in vurguladığı üç aşamalı değerlendirme çerçevesi göz önünde tutulmaktadır. Smelik; kadın yönetmenlerin yapımlarının; tarihsel ve toplumsal olarak fail olan kadın yönetmen öznesi, bu öznenin arzularıyla fantazmatik düzlemde yarattığı bilinçdışı öznesi, yönetmen olarak filmin metni ve seyirci arasındaki ilişkiyi film formu, stratejileri ve retorikini kullanarak biçimlendirirken oluşturduğu feminist bilincin öznesi olarak değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizmektedir (2006, p. 32). Bu üçlü çerçeve aynı zamanda birbirleriyle kurdukları diyalog çerçevesinde, kadın yönetmenin kendinde ve ötekende yarattığı özne konumlarının diyalojik bir yapı olarak biçimlendiğini de vurgulamaktadır.

Yönetmen Olarak Kadın Özne: Céline Sciamma

Céline Sciamma hem yönetmen hem de senarist olarak farklı filmlerde karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin, kadın öznenin; gelişim sürecini hem kendisi hem de diğer kadınlarla ilişkileri çerçevesinde ele aldığı kimlik ve varlık tartışmaları ekseninde ilerleyen *Naissance*

des pieuvres (Water Lilies - Nilüferler, 2007), *Tomboy* (Erkek Fatma, 2011), *Bande de filles* (Girlhood - Kızlar Çetesi, 2014) adlı filmleri de bulunmaktadır. Sinema alanında aktif olarak kendi yapım şirketi bünyesinde üretimler yapmaktadır. Yönetmenlik çalışmaları dışında sadece senarist olarak görev aldığı farklı yapımlar da bulunmaktadır.² Kadın yönetmenlerin sinema sektöründeki varlığının son dönemde özellikle, üretim, dağıtım vb. alanlarda yapılan hem ekonomik hem de örgütsel yapılarla desteklenmesine rağmen sektörün içindeki varlıklarının erkek yönetmenlerle kıyaslandığında hâlâ eşit seviyede olmadığı görülmektedir. Feminist kuram ekseninde ilk yapılan sinema çalışmalarının ağırlıklı olarak erkek yönetmenlerin çalışmalarına odaklanmaları tam da sayıca az olan ya da görünür ve etkin olmayan kadın yönetmenlerin üretimindeki azlığından da kaynaklanmaktadır. Bu sebeple Smelik, kadın öznenin sinematografik temsilinin olumsuz olarak ele alınmasında bu niceliksel azlığın da payı olduğunu belirtmektedir (2006, p. 27). Dolayısıyla yapımların sayıca ve niteliksel olarak artışı kadın yaratıcı öznelerin farklı temsil olanaklarını sorgulama ve alternatif temsil olanaklarını görünür kılmalarını da sağlamaktadır. Böylece ontolojik olarak bilinçli bir kadın öznenin sinema sanatındaki niceliksel ve niteliksel temsilinin artışı da, aynı zamanda bu yapımları kuramsal çerçevede değerlendiren çalışmaların da giderek daha pozitif ve kadın kimliğine dayalı bir analiz yöntemi geliştirmesinin de önünü açmaktadır. *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019) filminin tüm başrol oyuncularının, görüntü yönetmeninin ve ekibin içindeki kadın varlığının sayısal olarak dengeli bir biçimde olması anlatının hem içerik hem de biçimsel öğelerine yayılan bir çerçeve yaratmaktadır. 2019 Cannes Film Festivali'nde *En İyi Senaryo* ödülünün yanında *Queer Palm* ödülünü de alır ki bu ödül ilk kez bir kadın yönetmene verilmiştir. Yönetmen, kadın yaratıcı özne olarak sinematografik dilin en önemli öğelerinden biri olan senaryo alanında kazandığı bu ve diğer birçok ödülle sinema retoriğinin yeniden biçimlendirilmesi yönündeki kadın kimliğini görünür kılmaktadır. Aynı zamanda da *Palm Queer* ödülüyle de farklı bir queer aşk hikâyesinin olasılığını vurgulamaktadır. Yönetmenin kadın özne olarak bilinçdışı fantazma dünyasının yapı sökümünü yaparak Aksu'nun da belirttiği gibi "seyircinin zihninde büyük oranda bir fanteziye denk düşen ve toplumsal olarak itildiği yerden ötürü hep hazin bir öykü olarak, pişmanlık ya da ayrılıklarla dolu biçimde resmedilen queer aşk hikâyesinin" temsilini dönüştürdüğü görülmektedir. Yönetmenin "bir söyleşisinde cümle içerisinde 'mavi ama en sıcak olmayanı' gibi bir ifade kullanarak, eril bakışın ekranda neyi izlemekten haz duyduğunun da farkında olduğu" görülmektedir (aktaran Usta, 2020, p. 62). Bu çerçeve kadın konumunun, fantazyaya yaratıcısı olarak kadın öznesinin ve feminist bilinç taşıyan retorik sorgulayan öznesinin güçlü bir diyalogisi olarak belirginleşmektedir. Filmin senaryo, görüntü yönetimi ve diğer alanlarda kazandığı ödüllerde de kadın varlığı önemli bir yer teşkil etmektedir. Sinemanın diğer sanat dallarından farklı olarak üretiminin, yapım sonrası ve dağıtım sürecinin ekipler tarafından gerçekleştirildiği göz önünde bulundurulursa, bu alanlardaki kadın öznelerin varlığının toplumsal ve tarihsel olarak kendine fail olarak yer açmaya çalışan kadın özne kavramını olumlu yönde etkilediği görülmektedir. Böylece anlatıyı ve sektördeki egemen retoriği dönüştürmek için bir fırsat yarattığı düşünülmektedir.

Kadın Öznelerin Varlığı ve Temsili

Film, 18. yüzyılın sonlarında kadın bir ressam olan Marianne'nin (Noémie Merlant) genç kadınlara resim dersi verdiği bir atölyede genç bir öğrencisinin dolaptan çıkardığı bir resimle ilgili olarak hatırladığı bir aşk hikâyesini anlatmasıyla başlamaktadır. Yıllar önce Milanolu bir asilzade ile evlendirilmek istenen Héloïse (Adèle Haenel) adlı genç bir kadının portresini çizmekle görevli olarak Brittany'deki (Breton) تنها bir adaya gelir. Héloïse, intihar ettiği vurgulanan kız kardeşinin ölümünden sonra rahibe okulundan Kontes (Valeria Golino) olan annesi tarafından, ölen kız kardeşinin yerine evliliği gerçekleştirmek için apar topar geri çağırılmıştır. Portre resimlerin görücü usulü evliliklerde günümüzdeki vesikalık fotoğraflarla

² Daha fazla bilgi için <https://www.imdb.com/name/nm1780037/>

eş değer bir şekilde 17. yüzyıldan bu yana kullanıldığını bilinmektedir (Erkal, 2017, p. 213). Evlenmek istemeyen genç kadının Marianne' den önceki ressama poz vermeyi reddetmesinden dolayı kendisini gizlemek zorunda kalan ressam Marianne, ilk portresini Héloïse'in sertçe eleştirisinden sonra yok eder. Kontesten resmi tamamlamak için ek süre talep eden Marianne, Héloïse'in kendisine poz vermesini de kabul etmesiyle resmi tekrar yapmaya başlar. Filmin hikâyesi, Kontesin beş günlüğüne evden ayrılmasıyla evin hizmetçisi Sophie'nin (Luana Bajrami) de dâhil olduğu; sadece kadın karakterle ve kurdukları diyalojiyle biçimlendirilen bir ada deneyimine doğru ilerler. Bu deneyim portrenin tamamlanma sürecinde, birden fazla kadının hem gündelik hayat edimleriyle (yemek yapmak, sahil gezintileri, kürtaj, regl dönemleri, kitap okuma, sohbet) hem de düşünsel ve duygusal edimleriyle (sanat ve felsefi düzlemde dönemin tartışmalarını barındıran diyaloglar, aşk, ayrılık, cinsellik, dostluk, dayanışma) bir arada aktarılmaktadır. Bu hikâye aracılığıyla sadece kadın öznelerin varlığı görünür olmaktadır. Böylece kurulan çoksesli perspektif filmin söylemini biçimlendiren temsilin kendisi olarak çok dilli bir yapıya hem görsel olarak hem de içerik olarak nüfuz ederek kendi uzam zamanını yaratmaktadır.

Tarihsel olarak etken ve ayrıcalıklı üst yasa olarak ikili bir değerlendirmenin mekân deneyimini bölerek gerçeklik ile onun temsiline birbirinden giderek uzaklaşmasına sebep olan ayrımın eril olarak Roma döneminden bu yana biçimlendirildiğini belirten Lefebvre, dünyevi, gündelik, öznel, bedensel deneyimin dışı ögeye atfedildiğini belirtmektedir (2014, p. 257). Bu noktada Irigaray; "gerçek çevreyle ilişkiye sahip kadınların bu ilişkiyi kendilerinin çevreyle ilişkisi olarak öznelletirememesinden" bahsetmektedir. "Somut gerçekliğin deneyimleme alanı kadın olsa da" bu gerçekliğin temsil düzleminde şekillendirilmesi, aktarımı ve tanımlanması hakkı ayrıcalıklı bir konumla erkek olana bahşedilmektedir (Irigaray, 2006, p. 36). Bu durumda cinsiyet farklılığı kültürünü çözüm olarak vurgulayan Irigaray'a ek olarak Butler (2014), yapı sökümcü bir çerçeveye bu ayrıcalıklı konumun tüm kavramlarını tartışmaya açarak kavramlarının kendisinin yetersizliğinden ziyade tamamen ortadan kaldırılabilirliğiyle ilgili bir tartışmayı gündeme getirmektedir. Filmde sadece kadın karakterlerin etken özneler olarak vurgulanması ve görselleştirilmesi, kadınların kendi gündelik gerçekliklerinden yola çıkarak gerçekleştirdikleri soyut mekân (sanat, ölüm, aşk vb. öğeler) tartışmaları bu noktada gerçeklik ve onun temsili arasında açılan yarığın analizi ve dahası eleştirisi için kullanılmaktadır.

Kendi deneyimlerini öznelletirme şansı yakalayabilmek için film boyunca bir adanın, ev içi mekânın alanında görselleştirilmesi kadınların toplumsal ve tarihsel olarak konumlandırıldıkları diğer alanlarda da -sadece filmin son sahnelerinde kullanılan sergi ve konser alanları gibi- özne ve etken olabilmelerinin önünü açabilmektedir. Kendi resimlerine babasının imzasını attığını sergi alanında erkek bir izleyiciye söyleyen, genç kadın ressamlara ders veren Marianne bu çerçevede değerlendirilmektedir. Aynı zamanda Marianne'nin resminde diğer sanatçılardan ayrı olarak Orpheus ve Eurydike ayrılığına ve aşkına getirdiği farklı yorumun olumlu eleştirisi de yine ada deneyiminin doğrudan bir etkisidir.

Kadın Öznelerin Mekân Deneyimlerinin Diyalojik ve Karnavalsı Çerçevesi

Filmin hikâyesinde kadın öznenin varlığını kısaca özetledikten sonra, kadın öznelerin konumları irdelenmektedir. Filmin neredeyse tüm sahneleri ev içi mekânları ve ada, kayalıklar, deniz gibi alanlarda geçmektedir. Bu alanların değerlendirilmesi hem kadın öznelerin kurdukları diyalojiyi hangi karnavalsı ve mitsel öğelerle beslenerek biçimlendirdiklerini anlamak açısından hem de çok dilli perspektiflerini eklemledikleri zaman-uzamın (kronotopun) topografisini görünür kılmak açısından önem arz etmektedir.

Ada metaforu Antik Yunan mitolojisinde sadece kadınların yaşadığı ve ilk kadın şairin doğduğu Sappho'nun adası olarak vurgulanan Lesbos adasını çağrıştırmaları, deniz dalgalar aracılığıyla dişil bedeninin yansıması olarak görünen sembollerin kullanılması açısından filmdeki mekân karnavalsı bir öge olarak öne çıkmaktadır. Filmde sıkça bahsedilen Orpheus mitinde yer alan Orpheus'un kesik başının ve lirin'in Lesbos adası kıyılarına vurduğu ve cenazesinin kadınlar tarafından kaldırıldığı bilinmektedir.³ Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde hem kadın karakterlerin Orpheus ve Eurydike mitini yeniden yorumlayışı hem de Orpheus'un sanatçı özne perspektifinden temsil ettiği kavramsallaştırma yeniden ele alınacaktır. Filmin giriş sahnelerinden biri olan Marianne'nin adaya gelişi görsel olarak imgeler arası bir vurgu olarak da öne çıkmaktadır. Sandaldan boş tuvalini kurtarmak için suya atladığı sahne, ada sahiline gelişi gibi sahneler Jane Campion'un *The Piano* (Piyano, 1993) filmine doğrudan yaptığı göndermeler olarak okunabilmektedir. Böylece kadın bir yönetmenin kendinden önceki bir dönemdeki diğer bir kadın yaratıcı özneye gönderme yapması kadın yaratıcı özne olarak yönetmenin retoriksel bir tercihi olmaktadır. Diğer taraftan da anlatının bilinçaltı fantazyası olarak kadın öznenin konumlandırıldığı ada, deniz imgeleriyle eski mitlere dayalı karnavalsı bir ortaklık kurmaktadır. Birbirine dönüşen ve birbirinden kaynaklanan eksen Bakhtin'in imgeler arası kavramını ele alışıyla birebir örtüşmektedir. Irzık; Bakhtin'in imgeler arası yaklaşımını, post yapısalcı kuramlardan ayırarak sadece dile ve metine indirgenmiş süreçten ayırdığını ve onun toplumsal dolayısıyla tarihsel olanla ilintili olarak edebiyattaki türsel bellekle kurduğu ilişkiyi önemseydiğini vurgulamaktadır (2001, p. 15). Bu ilişkiyi Bakhtin'in karnavalsı öge ve tür ile birleştirdiği düşünülürse Sciamma'nın anlatıyı oluşturan kadın yönetmen öznesiyle, bilinç dışına denk düşen kadın öznesini güçlü bir diyalojiyle görselleştirdiğini söylemek mümkün olmaktadır. Böylece izleyici olarak kadın öznenin konumuna da güçlü bir alan açmaktadır. Ada ve deniz dışında ev ve iç mekânların sınırlarının uğradığı dönüşüm de göze çarpmaktadır. Lefebvre, bütün tarihsel toplumların kadınların sembolik ve pratik statülerini kısıtlayarak önemlerinin azaltıldığını belirtmektedir:

"Yunanlarda bu etkinlik, kocanın mülkü olan, onun tarafından ekilen bir tarlanın verimliliğine indirgenir; yeri, evin içi olarak belirlenmiştir: sunağın, ocağın etrafı; yuvarlak, kapalı ve sabit mekân olan omphalos'un etrafı, karanlık çukurun son izi olan fırının etrafı. Toplumsal statü de sembolik ve pratik statüyle aynı kısıtlamayı takip ettiğinden, bu iki veçhe mekânsallık (mekânsal pratik) içinde birbirinden ayrılmaz görülür" (2014, pp. 9-10).

Irigaray, dişil soy ağacının yok edilmesini analiz ederken "dünyada ikame etmek özne olarak varlık göstermek" arasındaki mekânsal ilişkinin kökenlerini Hestia, ocak ve ateş metaforları üzerinden somutlaştırmaktadır. Kadın öznenin anneden kız çocuğuna geçen, ateşin uygarlığın temelindeki kullanım değerinin ve alanının kadınlar tarafından biçimlendirilen deneyiminin; kültürel olarak temsiline erkeğe devredildiğini belirtir. Bu yetkenin aktarımı ise simgesel alana geçişi vurgulayan Oedipusçu kavramsallaştırmasıyla gerçekleştirilmiştir (Irigaray, 2006, pp. 14-17). Kristeva'nın imgesel alan ve sembolik alanın devamlılığı noktasında yaptığı psikanalizin yeniden yorumlanışında ele aldığı kavram dağarcığı da benzer eksende ilerlemektedir (Durudoğan, 2014, p. 63). Butler "*çağdaş hukuki yapıların doğurduğu, doğallaştırdığı ve hareketsizleştirdiği kimlik kategorilerinin eleştirisini*" de yine bu kurulu çerçevede içerisinde yapmak durumunda kaldığına dikkat çekmektedir (2014, p. 48).

Bu tartışmaların odağında; filmde ev içi mekândaki ocak ve ateş etrafında bir araya gelen ressam Marianne, Héloïse, ve hizmetçi Sophie'nin de varlıklarını diyalojik olarak yeniden kurmaya çalıştıkları görülmektedir. Yönetmen kadın öznelerin; Kontes evden ayrıldığında, evin hanımının hizmetçiye yemek yaptığına, sanatçının aynı masanın etrafında dolaştığına, hizmetçinin nakış işlediğine şahit olduğumuz sahnelerdeki iktidar konumlarını, estetik ve felsefi tartışmalarla kültürel alanı da yine aynı ateşin etrafında diyalog yoluyla

³ Daha fazla bilgi için <http://arkeopolis.com/talihsiz-bir-asik-orpheus/>

yeniden kurgulamalarına izin vermektedir. Aynı zamanda benzer bir ateş etrafında toplanma halinin Sophie'nin kürtaj sahnesinde ve onu takip eden sahnede kürtaj ediminin resimsel temsil sürecine yansıtılarak iyileştirici bir eylem olarak yer aldığı görülmektedir. Ateşin kullanım değerinin ve anlamının kadın özneye hem mekânsal hem de işlevsel olarak iade edildiği düşünülmektedir. Böylece ev içi mekânsal deneyimin kadın öznenin sınırlılıklarını vurgulaması kadar, iç mekâna sıkıştırılmış olan anlamın yeniden yapılandırılması da söz konusu olmaktadır. Yönetmen, diyalojinin imkânlarının eril kültürel alanı nasıl parçalayabileceği ve yeni anlamlandırmalara ait kılınabileceğini göstermesi açısından güçlü bir mekânsal perspektif yaratmayı başarmaktadır. Filmin en etkileyici sahnelerinden biri olan farklı kesimlerden kadınların adada yakılan bir ateş etrafında bir araya gelerek Fugere non possum (Latince - they come fly) şeklinde sadece alkışların eşliğinde söylediği şarkı; kadın dayanışmasına, içlerindeki enerjinin uyandırılmasına da karnavalsı bir yorum katmaktadır. Yönetmenin kadın öznenin varlığını ve temsilini katmanlı bir biçimde sorgulamasını sağlayan bu mekânsal kullanım tüm filme yayılarak hem anlatıyı hem de söylemi güçlü bir biçimde şekillendirmektedir.

Filmdeki anne-kız ilişkisinin, dişil soy kütüğünün devamlılık içeren dilinin Kontes ile Héloïse ve Héloïse'in kız kardeşi arasında gerçekleşmediğini görmekteyiz. Kontes, kendisi de Milano'dan adaya 20 yıl önce görücü usulü evlendirilerek geldiği halde hem kendisinin hem kızlarının kamusal alanda daha farklı olasılıklara açılabilmesi için Milano şehrine geri dönmeyi umut eden bir asilzade olarak vurgulanmaktadır. Hizmetçinin adının bile bilindiği filmde Kontes'in özne olarak varlığı içinde bulunduğu sınıfsal konumun iktidar ilişkisi üzerinden tanımlanmaktadır. Hizmetçiyle hiç girmedeği diyalog, hatta kiraladığı ressam olan Marianne ile diyaloglarında bile yer yer sertleşen üslubu; Butler'ın 'diyalog'un şartlarını biçimlendiren ve sınırlayan iktidar ilişkilerini öncelikli olarak sorgulamak gerektiğini ifade eden ve diyalogun kendisinin dahi kültüre özgü ve tarihsel olduğunu vurgulayan bakış açısını yansıtması açısından önem arz etmektedir (2014, pp. 63-64).

Yukarıda bahsedilen diyaloji yoluyla yeniden kurulan yeni anlamlandırma süreci de Kontes'in beş günlüğüne evden ayrılmasıyla yani varolan iktidarın varlığının ortadan kalkmasıyla mümkün olabilmektedir. Böylece diğer kadın karakterlerin mekânsal olarak eve yayılabilmeleri, mekânı fethetmeden onu sahiplenmeyi başarabilmeleri, kendi gündelik edimlerini, duygusal ve düşünsel perspektiflerini yaşayabilmeleri ancak bu yolla mümkün olabilmektedir. Kontesin gelişiyse ressam Marianne'nin portresinin onaylanması, ücretinin ödenmesi, hizmetçinin kendi konumuna geri dönüşü, portrenin Milanolu asilzade için yola çıkışı, Héloïse'in evlilik hazırlıklarına başlaması ve gelinliğini giymesıyla varolan dönemselsel iktidar ilişkileri yeniden baskın hale gelmektedir. Kadın karakterlerin yaşadıkları deneyim izleriyse onların özneleşme süreçleri olarak belleklerinin bir köşesinde yer bulmaya devam etmektedir. Héloïse ve Marianne'nin yaşadığı aşkın izleri birbirlerine bıraktıkları portreler aracılığıyla, Héloïse'in Orpheus mitinde edilgen olarak temsil edilen fakat "Arkanı dön!" seslenişiyse etken bir konuma yükselttiği Eurydike kimliğinde, Marianne'nin kitabın 28. sayfasına çizdiği oto portresinde, Vivaldi'nin Dört Mevsimi'nde, Sophie'nin anılarında, Marianne'nin dolaptan çıkartılan resminde, Orpheus ve Eurydike resmindeki veda sahnesinde tüm bu deneyimi ortaya çıkmaktadır. Kısacası her türlü iktidar ilişkisinin tam ortasında sanat ve aşk aracılığıyla temsil olanağı bulunmaktadır.

Yaratıcı Kadın Öznenin Çok Dilli Kronotopu

Bu söylemsel yapının çözümlenmesi sırasında karşımıza kadınların diyaloglarında çıkan belli başlı tematik başlıklar bulunmaktadır. Bu tematik düzlem kadınların kendi deneyimleri ekseninde gerçekleştirdikleri diyaloglar aracılığıyla görselleştirilmekte ve temsilin kendisine dönüşmektedir. Bu temsilin söylem bilimi aynı zamanda kendilerinden önceki temsil

ve dil yapılarına da alternatif bir düşünme edimi olarak sunulabilmektedir. Filmde yer alan portre resmi, resim sanatında yer alan dönemin düşünsel iklimi ve sanat tarihi çerçevesinde irdelenen sanatçı ve sanata konu olan özneye kurduğu ilişki ve bakış kavramsallaştırması öne çıkmaktadır.

Erkal, portrelerin ortaya çıkışının Rönesans dönemi olduğunu; fakat popüler bir tür olarak gelişmesinin özellikle alım gücü artan burjuva bireylerin taleplerindeki artışla doğru orantılı olarak 17. yüzyıldan itibaren yükselişe geçtiğini açıklamaktadır. Bu çerçevede Leppert'in, portrelerin sadece sıfatları değil aynı zamanda kimlikleri de vurguladığı için kendilerini görünür kılmaya çalışan insanlar için de bir araç olduğunu vurguladığını belirtmektedir (2017, p. 207). Dolayısıyla portre Héloïse'in kendi varlığını görünür kılmaya çalışması açısından önemli bir araç olmasına rağmen, hem Kontes'in hem de Héloïse'in portresinin kamusal alanda sadece evlilik sözleşmesi için bir fotoğrafa indirgenmesi çelişkinliği göstermesi açısından önemli bir metafor olmaktadır. Kadın öznenin kendi varoluşuyla, toplumsal algılanışını dönemin koşulları üzerinden sorgularken yarattığı portreyi araçsallaştırmaktadır. Portre sanatıyla ilgili sanat tarihi açısından bir diğer tespit de Linda Nochlin'in 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?' makalesinde görülmektedir. 18. yüzyılda kadın ressamların varolmasına rağmen, bu ressamların çıplak modeller üzerinden anatomi çalışma fırsatı yakalayamadığını, bunun sonucu olarak da daha alt tür olarak sayılan porte resmine yönlendiklerini vurgulamaktadır (aktaran Erkal, 2017, p. 210). Benzer bir diyalog da Marianne ve Héloïse arasında gerçekleşmektedir. Marianne, Héloïse'in sorusu üzerine anatomi için erkek modellerden gizlice resim yaptığını itiraf eder. Marianne, kadınların çıplak modellerle çalışmasının yasaklanmasının; kadın ressamların gelişmemesi için yapıldığını vurgular. Hem dönemin koşulları açısından tarihsel olarak hem de ressamın eserini yaptığı kişi üzerinden bakış felsefesini kadın özne üzerinden sorgulayan bir çerçeve yarattığı için portre film boyunca önemini korumaktadır.

Bu nedenle Héloïse, Marianne'nin ilk portresini eleştirdiğinde kendisinin görüldüğü biçime itiraz eder ve orada gerçekten var olmadığını, cansız olduğunu belirtir. Marianne'nin ilk portresini yaparken kendisinde kalmış parçalı bir süreci aktarmaya çalıştığı düşünülürse bu parçalanmış üretim sürecinin de eleştirildiği fark edilmektedir. Marianne, ilk portreyi yaparken yani gerçekliğin temsiliyle uğraşırken; resmine konu olan özne üzerinde onun haberi olmadan bir iktidar konumu elde etmektedir. Bu konum gerçekliğin kendisini olduğu gibi aktardığını iddia eden sanatçının dönemin bakış retorikini sorgulatması açısından önem arz etmektedir. Bu bakış retorik, Rönesans ile birlikte dönüşen bir kavramdır. Rönesans, optik ile ilgili bilimsel bir çerçevesi olan bakışı, resim sanatının temelini yerleştirerek perspektif kavramsallaştırmasına yönelmektedir. Belting, Rönesans ile gerçekleşen devrimsel ilkenin bakışın kendisini resme koymasında saklı olduğunu belirtmektedir. Böylece izleyicinin bakışı ve konumu özellikle Dürer ile birlikte resmin merkezine yerleşmektedir. Belting, dünyanın kendisi yerine dünyaya yönelen bakışın ayrıcalıklı bir konuma yükseltildiğinden, artık gerçekliğin kendisi yerine mekân olmayan yüzeyde bakış için yaratılanın daha yüksek bir konuma yerleştirildiğinden bahsetmektedir (2017, pp. 21-25). Perspektifin bu şekilde kavramsallaştırılması; imgenin, gerçekliğin kendisi olması yönünde Lefebvre'nin de vurguladığı soyutlamanın özelliklerini pekiştirmesi açısından önemlidir. Lefebvre; özellikle kadın bedeninin parçalanmış beden imgesinin, kadının varlığının yerine geçtiği, arzunun kırıldığı ve sadece erojen bölgelerle, üreme organları eksenine indirgenen "beden kültürü" nün hâkim görüş olduğunu belirtmektedir. Bu durumun da cinsiyetin doğal ve gerçeklikle bağı kopartmasına, bu kopan bağı temsil sürecine aşırı soyutlanmış ve giderek egemen eril görüşü biçimlendiren bir çerçeve yarattığına dikkat çekmektedir (Lefebvre, 2014, p. 315). Temsil mekânlarının dolayısıyla sanatçının, gerçeklikle kurduğu algının parçalı imgesine yöneltilen eleştiri, Héloïse'in Marianne'nin yaptığı ilk portresine yönelttiği eleştiri de görünür olmaktadır. İlk portredeki sureti silen Marianne, Héloïse'in kendisine poz vermesiyle ikinci

bir eser yaratmaya başlamaktadır. Bu eserin yapılış sürecinde de aralarında gerçekleşen diyaloglar aracılığıyla Héloïse, sanatçının tuvalin arkasında kalan konumunu dolayısıyla bakışını sürekli sorgulamaktadır. Héloïse, Marianne'nin kendisine baktığı kadar, sanata konu olan öznenin de bakışının sanatçıya yöneldiğini belirttiği sahnelerde -ki bu aynı zamanda izleyiciye de yönelen bir bakıştır-, Marianne'nin tuvalin arkası ve önü arasındaki konumunu değiştirmesine sebep olmaktadır. Dolayısıyla film boyunca ressam ve öznesi sık sık bir araya gelir, hem tuvalin arkasına hem de önüne konumlanarak bu bakışın izleyici tarafından da düşünsel bir eksende algılanmasını sağlamaktadır. Bakış kavramsallaştırmasının görsel olarak; tuvalin önü, ressamın konumu ve dahası yönetmenin tüm bunları gösteren konumu arasında mekânsal olarak katmanlaşması tüm bu konumlar arasında sürekli hareketlilikle kurulan diyalojiye de imkân vermektedir. Böylece yönetmen; hem konumlar arasında gidip gelmeler aracılığıyla bakışı, hem de diyaloglar aracılığıyla bu bakışı yönelten ve yönetenin cinsiyetli bedenini vurgulamaktadır. Héloïse'in poz verdiği sırada, Marianne'ye yönelttiği bir soruda bu ikili tavır görünür olmaktadır. Marianne, Héloïse'in boynunu çizdiği bir sahnede "Şimdi onu yani kocamı düşünüyorsun. Onun beni nasıl gördüğünü hayal ediyorsun" derken tam da bakışın cinsiyetli konumuna atıfta bulunmaktadır. Bu cinsiyetli konumun baskın iktidar alanını parçalayarak izleyicinin de temsil sürecini tartışmaktadır. Marianne ile Héloïse'in seviştikleri bir sahnenin arkasından, kendi oto portresini yapan Marianne, Héloïse'in bacalarının arasına bir ayna yerleştirerek bakışın egemenliğinin, cinsiyetin ve bedenin doğal gerçekliğini nasıl dönüştürdüğünü, gerçeklikle olan bağı nasıl zedelediğini izleyiciye göstermektedir. Film boyunca varolan egemen eril söyleme eleştirel ve düşünsel bir perspektif yaratan kadın özneler, alternatif olarak kurguladıkları mekânı da vurgulamaktadırlar. Bu mekânda sanatçının konumunu ve temsil sürecini özellikle Orpheus'un hikâyesi üzerinden tartışmaya açan yönetmen, ateşin etrafındaki bir sahnede bunu görünür kılmaktadır. Orpheus, Batı sanat tarihi açısından önemli bir mitsel imge olagelmıştır.

Orpheus'un ani bir ölümle ölümler diyarına göç eden karısı Eurydike'yi almak için tanrıları bile ikna eden lirin sesi, sanatın sonsuz ve kalıcı imgesi açısından önemli bir vurgu taşımaktadır. Tanrıların şartı olan arkasını dönmeden ölümler diyarından çıkması karşılığında karısı Eurydike'ye kavuşacak olan Orpheus'un son anda arkasını dönmesini tartışan üç kadın, hikâyeye üç farklı yorum getirmektedir. Hizmetçi Sophie, erkeğin davranışını sorumsuzca nitelerken, Marianne, onun aşık ve sanatçı olması arasında sanatçı konumunu tercih ettiğini vurgulamaktadır. Bu seçimde etken olan erkek öznenin konumunu değiştiren Héloïse ise, sanata konu olan Eurydike'ye etken bir konum atfeder ve bu tercihi "Arkanı dön" çağrısında bulunmuş olduğunu varsaydığı Eurydike'nin yaptırmış olabileceğini belirtir. Bu perspektif arzu nesnesi olan Eurydike'yi edilgen konumundan kurtardığı gibi, kendisini de gelinlikle görmemek için kaçan Marianne'ye yapılan çağrıyla pekiştirilmektedir. Böylece yönetmen, film boyunca yönelttiği eleştirel perspektife sanatın yeni anlamını ve alanını da eklemektedir. Sanatçı ve sanata konu olanın kadın olması durumunda, sanatın kendisinin de dönüşeceğini, bunun da kadın öznelerin perspektifiyle mümkün olabileceğini vurgulayabilmektedir. Bu ekseninde Orpheus mitinin filmde anlatılmayan kısmının da önemi büyüktür. ⁴Orpheus, ölümler diyarından edindiği deneyimi estetik bir epistemoloji olarak aktarmak için sadece erkeklerden oluşan gizli bir cemaat kurar. Trakyalı kadınlar bu bilginin kendilerinden saklanmasına sinirlenerek Orpheus'u ve müritlerini ani bir gece baskısıyla öldürürler ve cesedini parçalayarak ırmağa bırakırlar. Orpheus'un kesik başı ve liri Lesbos adasının kıyılarına vurur, Lesbos adasının kadınları bu sanatçının cenazesini düzenleyerek, ona bir mezar yaparlar. Mitin devamının bu şekilde gerçekleşmesi, estetik epistemolojinin yapı sökümünü gerçekleştirecek ve bu yolla yeni bir sanat alanını da yaratacak olanın kadın özneleri vurgulaması açısından dikkat çekici olmaktadır. Film boyunca benzer bir yöntem uygulanmakta ve yapı sökümüne uğrayan anlam yeni bir anlamlandırma olasılığına kapı açmaktadır. Resim sanatı üzerinden yapılan bu tartışmalara aynı zamanda resme konu olan içerik üzerinden de farklı bir alan

⁴ Daha fazla bilgi için <http://arkeopolis.com/talihsiz-bir-asik-orpheus/>

eklenmektedir. Sophie'nin yaşadığı kürtajın resmedilmesi, kadının gündelik ve bedensel konularının da sanata dahil edilmesini vurgulaması açısından önemlidir. Marianne, Héloïse'in yönlendirmesiyle Sophie ve Héloïse'i kürtaj sahnesinin canlandırıldığı bir konumda yeniden çizmektedir. Böylece kadının yaşadığı bir deneyimin, resme konu olan içeriğe de eklenilebileceğini, temsil yani sanat aracılığıyla kadın için de bir ifade alanı açılabilirliğini, yaşanan sürecin kadının kendisini ve bedenini kamusal bir çerçevede ifade edebilmesinin önünü açacağı vurgulanmaktadır. Bu perspektif, kadının gündelik yaşamına ait bir konunun sanatsal temsil düzeyinde de ele alınıp kadınlığın ve bedeninin resim tarihinde arzu nesnesi ya da ilham perisi dışında kalan bir anlam dizgesine yol açabileceğini göstermesi açısından önemli bir vurgu içermektedir.⁵Nitekim resim tarihinde yer alan tıp, anatomi içeriğine sahip birçok temsilde resme konu olan içeriklerin ağırlıklı olarak erkek olduğu görülmektedir. Frida Kahlo'ya gelene kadar kadının yaşamının doğal bir parçası olan kürtaj, düşük, doğum, rahim, vb. temsillerin resim tarihinde önemli bir yeri olmadığı belirginleşmektedir. Aynı zamanda kadının acısının sanat aracılığıyla temsil şansı bulması deneyimin olumsuz eksenini için bir sağaltım şansı olarak görülmektedir.

Varolan egemen eril söylemin, aşkın, cinselliğin, hazzın algılanışını da zedelediğini, zorunlu bir heteroseksüelliğe ve sınırlı bir algılanışa indirgeyerek bedenin, duyguların ve bilincin bütüncül gerçekliğini kendi iktidar konumu için parçaladığını sorgulayan birçok feminist yazar bulunmaktadır.

Bunların arasında; romantik aşk ideali ile sadece iki karşı cins ve erojen bölgelere indirgenen haz, şefkat ve sevgi kavramlarının erotikleştirilmesinin "cinsel sınıfsal araçları perçinlemek" için kullanıldığını vurgulayan Firestone'dan (1993, pp. 157-159); zorunlu heteroseksüelliğin üreme odaklı hedefini parçalayacak olan yeni bilinç düzeyi olarak lezbiyen kimlik ve onun toplumsal cinsiyeti ortadan kaldırarak varolan çelişkili perspektifi yok edeceğini düşünen Wittig'e (aktaran Butler, 2014, pp. 67-68), cinsiyet farklılığı kültürüyle bu çelişkinin aşılabileceğine inanan Irigaray'a (2006) kadar birçok yazar bulunmaktadır. Feminist kuramcılar bu perspektiften hareketle, kadının cinsiyetli varoluşunu ve özneleşmek için geçirdiği süreçleri ve deneyimleri bütüncül bir anlam arayışı çerçevesinde varolan egemen eril söylemden sıyrılarak irdelemeye çalışmaktadırlar. Özneleşme sürecinde yaşanan cinsellik deneyiminin tüm bu temsil düzleminden farklı olarak, haz veya arzu nesnesine indirgenmeden aşkın karmaşık düzlemi çerçevesinde çoğulcu bakış açısıyla yansıtılması da kadın film yönetmenleri açısından çetrefilli bir süreç olagelmıştır. Filmde iki kadın arasında yaşanan aşkın, bu eksende görselleştirilmeye çalışıldığı dikkat çekmektedir.

Lezbiyen ilişki deneyiminin izleyicide eril ve hazzı bir deneyime dönüşmemesi için özel bir çaba sarf eden yönetmenin, çıplak kadın bedenlerinin yoğun ve doğrudan gösteriminin pornografik vurgusundan ziyade daha diyalog ve detay çekimler yoluyla estetikleştirilmiş temsilden yana bir tavır sergilediği görülmektedir. Böylece yaşanan cinsel deneyim, kendi süreci içerisinde doğallaşarak kadınların gündelik yaşamlarında baskın bir öğe olarak vurgulanmaktan çok akış içerisinde bir moment olarak temsil edilmektedir. Bu da cinselliğin filmin baskın söylemine dönüşmeden, filmin söylemsel çerçevesinde tartıştığı diğer konular arasında sadece bir öğe olarak algılanmasına sebep olmaktadır. Böylece kadın öznenin bedensel, düşünsel ve duygusal perspektifini oluşturan tüm deneyimlerin parçalanmadan bütünsel olarak algılanmasını, aynı oranda eşit ve çok dilli olarak katmanlaşmasını sağlamaktadır. Aynı zamanda Héloïse ile Marianne'nin yaklaştığı sahnelerde, ilk öpüştükleri yerin mağara olması; yönetmenin mağara imgesini tıpkı halk masallarındaki temsilde olduğu gibi kadın cinsel organının çağırıştırması çerçevesinde ele aldığı düşünülmektedir. Bu da filmin metaforik ve dolaylı anlatı yapısını aynı zamanda karnavalsı bir perspektifle bilinçaltı düzeyinde de desteklediğini düşündürmektedir.

⁵ Daha fazla bilgi için <https://argoscelik.blogspot.com.tr>

Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019) filmi yukarıda değinilen tüm anlatı öğeleri ve söylem bilimsel çerçeve analizi ekseninde düşünüldüğünde dinamik ve karşılıklı ilişkisi güçlü bir sinematografik dil yaratmaktadır. Görsel retorığı, diyalogları, karakterleri, kendi yönetmen öznesi ve bilinçaltı fantazma dünyasının ortak öğeleri ekseninde katmanlı bir yapı kurmayı başaran yönetmen tüm bu öğeleri sinematografik olarak ustaca kullanmaktadır. Mekân, görüntü yönetimi, filmin hikâyesi arasındaki katmanları birbirleriyle güçlü bir etkileşim içine sokarak farklı anlam katmanlarını da izleyicide düşünsel olarak çağrıştırabilmektedir.

Sonuç

Çalışma sonuç olarak kadın özneyi tartışmaya açan feminist kuramın ışığında kapsamlı bir değerlendirmeye çok dilli, çok sesli bir diyalojinin bir filmin analizi için nasıl kullanılabileceğine odaklanmaktadır. Bu analiz yöntemi; Céline Sciamma'nın, Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019) adlı filminin gerek içerik gerekse biçimsel öğelerine nüfuz eden bütünlüklü yapısını ifşa edebileceği bir alan açmasını sağlamaya çalışmaktadır. Bu alanın analizi için dil ve göstergelerin temsil sürecini biçimlendirirken gerçeklikle kurdukları ilişkinin yapı sökülümü temel alınmaktadır. Bakhtin'in kavramsal yaklaşımı eserde kurulmaya çalışılan söylem bilimin analizinde yarattığı kapsamlı tartışma nedeniyle tercih edilmektedir. Filmin sinematografik öğelerinin çerçevesi hem yönetmenin kendisini, hem karakterlerini hem de izleyicisini konumlandığı ekseninde feminist yaklaşımın odağında tartışılmaktadır.

Bireyin özneleşme sürecinde oluşturduğu kimliğin cinsiyetli perspektifini farklı açılardan tartışan feminist kuramın özellikle kadın öznenin oluşumunu irdelediği alanlar tüm çalışma boyunca odak olarak tutulmaktadır. Kadın öznenin gerçeklikle temsil arasında ortaya çıkan yarıktan tarafından biçimlendirildiği vurgulanmaktadır. Bu biçimlendirmenin temel eksenlerini pekiştiren tüm öğelerin hangi araçlarla işlediğinin analizi aynı zamanda biçimlendirmenin dönüşümünü sağlayan stratejileri de görünür kılmaktadır. Tüm bu katmanlar arasında ortaya çıkan etkileşimin çok yönlü değerlendirmesi Bakhtin'in söylem bilimsel yaklaşımıyla paralel biçimde ele alınmaktadır. Böylece ana dinamik olan diyalojinin; feminist kuramın özne ve kimlik tartışmalarında farklı kuramcılarının yaklaşımlarını çok yönlü biçimde ele almayı kolaylaştırdığı görülmektedir. Bu yöntem bilimsel çerçevenin; feminist paradigmanın özellikle cinsiyet, toplumsal cinsiyet tüm bunlara paralel olarak ele aldığı kimlik ve özne kavramsallaştırmalarını çoğulcuştırdığı düşünülmektedir. Dil ve temsil stratejilerini yapı sökülümüne uğratan ve toplumsal mücadeleleri ekseninde günümüzde yeniden biçimlendirmeye çalıştıkları alanları kültürel yaşamın önemli bir paradigması olarak yeniden tanımlayan feminist kuram elbette temsil sürecini de dönüştürmektedir. Bu dönüşüm feminist bilinci ve onu yaratan kadın özneyi oluşturmaktadır. Bu bilincin öznesinin varolan temsil stratejilerinde indirgendiği alanı dönüştürmek için kadın öznenin beden ve akıl, soyut ve somut gibi ikicil yaklaşımlardan sıyrılarak çok dilli ve çok sesli bir noktaya ulaşması benimsenmektedir. Karnavalın ve groteskin tamamlanmamış potansiyelini görünür kılarak dinamik bir direnç yakalaması üzerinde odaklanan çalışma özellikle estetik epistemolojinin kavramlarını birbirleriyle etkileşimli bir ekseninde değerlendirme gerekliliğine odaklanmaktadır. Bu yaklaşım feminist kuramın sunduğu perspektif aracılığıyla varolan sistemi bütüncül olarak değerlendirmeyi öngörmektedir. Bu bütüncül değerlendirme bireyin özne sürecinde hem kendisiyle, hem diğerleriyle hem de soyut mekânla kurduğu ilişkiyi anlamlandırmak adına önemsenmektedir. Çalışma boyunca insan olma bilincinin çok dilli ve çok sesli diyalojisi ve onu besleyen öğelerin yaratıcı potansiyeli cinsiyetli varlığın epistemolojisinden ele alınmaktadır.

Tüm bu kavramsal perspektifi görünür kılmak için Céline Sciamma'nın filmi ve filmin söylem bilimsel yaklaşımı da benzer bir düzlemde değerlendirilmektedir. Böylece filmin tüm öğeleri ve özneleri kapsamlı bir manifesto niteliği taşıyabilmektedir. Yönetmen toplumsal ve kültürel olarak kadının sınırlandırıldığı tüm alanları kadın öznenin etken konumuyla

yapı sökümüne uğratmaktadır. Tarihsel olarak ele aldığı dönemin potansiyel dönüşümünü özellikle sadece kadın öznelerin mekân ve zaman deneyimleriyle ele alan yönetmen böylece mekân temsillerini, temsil mekânlarının ütöpik ve sonsuz perspektifine yaklaştırabilmektedir. Yaratıcı kadın öznenin varlığını ve yarattığı temsil stratejilerini sanat aracılığıyla ortaya koymaktadır. Kadınların deneyimlerini, resim sanatı üzerinden irdeleyen eksen aynı zamanda sinemanın temel kuramsal tartışmalarına da aynı bilinçle yaklaşmaktadır. Sinemada kameranın konumu, bakan, bakılan ilişkilerinin dinamiği, sinemanın çerçevesinde ortaya çıkan tüm mekân ve zaman deneyimi ve sanat eseri olarak filmin değerini de sorgulayarak kendisine yönelttiği bakış da yine aynı bilinç çerçevesinde gerçekleşmektedir. Bu sayede; öz düşünömsel perspektifine kadın yaratıcı özne ve kimlik sorgulamalarını da eklemeyi başaran yönetmen; eseri üzerinde kapsamlı bir analizi de mümkün kılmaktadır. Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019) feminist kuramın çerçevesi ışığında kendi eleştirel perspektifinden yola çıkarak kadın yaratıcı özneyi hem kamera önünde hem de izleyici konumunda yeniden kurmaktadır. Bu karşılıklı ilişki diyalojik eksende değerlendirilerek çok dilli bir zaman ve uzam (kronotop) yaratmanın gündelik, tarihsel çerçevesini böylece teorik perspektifini olumlu yönde biçimlendiren bir alan olabilmektedir. Bu dinamik süreci pekiştiren diyalojinin sürekli değişen konumlar ve söylemler aracılığıyla diyaloglar ve görsel olarak izleyiciye aktarıldığı görölmektedir. Bu eksende filme konu olan kadın özneler kadar izleyicinin kadın öznelerinin de kendi uzam ve zamanını biçimlendirmesine etki edebilmektedir. Sonuç olarak tarihsel, toplumsal olarak kadın öznenin deneyimini izleyicide hem düşünömsel hem de hazza dayalı bir deneyime dönüştürebilmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Belting, H. (2017). Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi. Z. Aksu Yılmaz (Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- Butler, J. (2014). Cinsiyet Belası. B. Ertür (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları
- Direk, Z. (2014). *Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi*. Z. Direk (Der.). Cogito: Cinsiyetli Olmak (s. 67-84) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Donovan, J. (2014). Feminist Teori. A. Bora, M. Ağduk Gevrek, F. Sayılan (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları
- Durudoğan, H. (2014). *Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın*. Z. Direk (Der.). Cogito: Cinsiyetli Olmak (s. 51-66) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Eagleton, T. (2014) Edebiyat Kuramı. T. Birkan (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Erkal, O. (2017). 18. Yüzyılda Pastel Portreler ve Bir Portre Ressamı: Rosalba Carriera. KSBD, Sonbahar Y.9, C.9, Kadın Özel Sayısı. s:205-223
- Firestone, S. (1993). Cinselliğin Diyalektiği. Y. Salman (Çev.) İstanbul: Payel Yayınları
- Heikinen, D. (1994). *Is Bakhtin a Feminist or Just Another Dead White Male? A Celebration of*

Feminist Possibilities in Manuel Puig's Kiss of the Spider Woman. A Dialogue of Voices (p.114-127)
Minneapolis: University of Minnesota Press

Hohne, K. Ve Wussow, H. (1994). *Introduction. A Dialogue of Voices* (p.8-24) Minneapolis: University of Minnesota Press

Irigaray, L. (2006). *Ben, Sen, Biz. S. Büyükdüvenci, N. Tural (Çev.)* Ankara: İmge Yayınları

Irzık, S. (2001). *Mikhail Bakhtin: Karnavaldan Romana. İstanbul: Ayrıntı Yayınları*

Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi. I. Ergüden (Çev.)* İstanbul: Sel Yayınları

Madran, C.Y. (2012). *Modern İngiliz Romanında Mikhail Bakhtin. İstanbul: Gündoğan Yayınları*

Morton S. (2003). *Gayatri Chakravorty Spivak (Routledge Critical Thinkers). London&New York: Routledge Taylor&Francis Group*

Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen, No:16/3:1-7*

Smelik, A. (2006). *Feminist Sinema ve Film Teorisi. D. Koç (Çev.)* İstanbul: Agora Yayınevi

Uçar İlbuğa, E. (2018). *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları. Selçuk İletişim Dergisi, Sayı:11 (2):292-320*

Usta, F. (2020). *Alev Almuş Bir Genç Kızın Portresi: Bakmak ve Hatırlamak. Yeni Film Dergisi. Sayı:49:60-62*

W. Scott, J. (2010). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi. Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar Dergisi. Sayı.12:112-138*

Filmler

Bénédicte, C., Cayla, V. (Yapımcı), & Sciamma, C. (Yönetmen). (2019). *Portrait de la jeune fille en feu [Sinema Filmi]. Fransa:Lilies Films*

Bénédicte, C. (Yapımcı), & Sciamma, C. (Yönetmen). (2014). *Bande de filles [Sinema Filmi]. Fransa:Hold Up Films, Lilies Films, Arte France Cinéma*

Bénédicte, C. (Yapımcı), & Sciamma, C. (Yönetmen). (2011). *Tomboy [Sinema Filmi]. Fransa:Hold Up Films, arte France Cinéma, Canal+*

Bénédicte, C., Dopffer, J. (Yapımcı), & Sciamma, C. (Yönetmen). (2007). *Naissance des pieuvres [Sinema Filmi]. Fransa:Balthazar Productions, Lilies Films, Canal+*

İnternet Kaynakları

Çelik, F. (2017). "Tıp ve Resim Sanatı". <https://argoscelik.blogspot.com/> (22.07.2020)

<https://www.imdb.com/name/nm1780037/> (15.07.2020)

Kalender, G. (2017). "Talihsiz Bir Aşık: Orpheus". <http://arkeopolis.com/talihsiz-bir-asik-orpheus/> (20.07.2020)

Yancy, G. (2019). "Ünlü Feminist düşünür Judith Butler en önemli kuramından geri adım mı attı: Artık neyin performatif sayılacağından emin değilim". <https://www.indyturk.com/node/53731/r%C3%B6portaj/%C3%BCnl%C3%BC-feminist-d%C3%BC%C5%9F%C3%BCn%C3%BCr-judith-butler-en-%C3%B6nemli-kuram%C4%B1ndan-geri-ad%C4%B1m-m%C4%B1-att%C4%B1-art%C4%B1k> . (01.07.2020)

