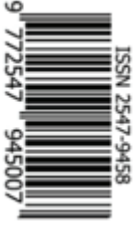


CİLT(VOL):7 SAYI(NO):14 ARALIK(DECEMBER) 2022



sineFILOZOFI

ULUSLARARASI HAKEMLİ E-DERGİ INTERNATIONAL PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL





sineFİLOZOİ

Dergi Kurulları ve Ekibi / Editorial Boards and Staff

Yayıncı / Publisher

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

Dergi Sahibi / Owner of the Journal

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

Editör / Editor

Dr. Öğretim Üyesi, Eda Arısoy, Ankara Bilim Üniversitesi, Türkiye

Editör Yardımcısı / Assistant Editors

Dr. Fırat Osmanoğulları, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, 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 Ermiş, Başkent Üniversitesi, Türkiye
Arş. Gör. Gülşah Altuğ, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye
Mert Can Arık, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Kitap İnceleme Editörü / Book Review Editor

Suna Can Özbulduk, Anadolu Üniversitesi, Türkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Legally Responsible Editor in Chief

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

Yayın Kurulu / Journal Editorial Board

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Patricia Pisters- University of Amsterdam, Amsterdam, Holland
Prof. David Martin Jones- University of Glasgow, İskoçya
Prof. Richard Rushton- Lancaster University, İngiltere
Prof. Dr. Thomas E. Wartenberg, Mount Holyoke College, MA, USA
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. 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
Assoc. Prof. Evangelos D. Protopapadakis, National and Kapodistrian University of Athens,
School of Philosophy, Department of Philosophy, Athens, Greece
Assoc. Prof. Robert Sinnerbrink- Macquarie University, Avustralya
Dr. Tarja Laine, University of Amsterdam, Media Studies, Amsterdam, Holland
Doç. Dr. Hakan Erkılıç, Mersin Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Gökhan Uğur, Beykent Üniversitesi, Türkiye

Bilim, Sanat ve Danışma Kurulu / Science, Art and Advisory Committee

Yönetmen Pelin Esmer, Türkiye
Yönetmen Ümit Ünal, Türkiye
Yönetmen Tayfun Pirselimoglu, Türkiye
Yönetmen Belma Baş, Türkiye
Yönetmen Kıvanç Sezer, Türkiye
Yönetmen Emre Yeksan, Türkiye
Yönetmen Belmin Söylemez, Türkiye
Senior Lecturer of Philosophy, Gary Zabel, University of Massachusetts, USA
Prof. Dr. G. Deniz Bayrakdar, Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Mukadder Çakır, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Meral Serarşlan, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Hülya Önal, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Aytekin Can, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Mehmet Yılmaz, Ordu Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Prof. Dr. Süreyya Çakır, Sakarya Üniversitesi, Türkiye
Doç.Dr. Dilek Tunalı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Burcu Şimşek, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Gülsüm Depeli, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Doç. Dr. Gürsel Yaktıl Oğuz, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Türkiye
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 Aydın Çam, Çukurova Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Emek Çaylı, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi, Tülay Çelik, Sakarya Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Canan Uluyağcı, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Engin Ümer, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Murat Tırpan, Okan Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Ulutaş, Nevşehir Hacı Bektaş Veli, Türkiye
Dr. Öğr. Sarper Bütev, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye
Öğr. Gör. İren Dicle Aytaç, Kocaeli Üniversitesi, Türkiye
Öğr. Gör. Berna Akçağ, Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Türkiye

Logo Tasarımı / Logo Design

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

Kapak Tasarımı / Cover Design

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

Sayfa Tasarımı / Page Design

Öğr. Gör. Melike Sinem Yılmaz, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye
Öğr. Gör. Berna Akçağ, Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Türkiye

Web Editörü / Web Editor

Öğr. Gör. Berna Akçağ, Tobb Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Türkiye
Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor

Öğr. Gör. Dr. Erdiñç Yılmaz, Gaziantep Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Gaziantep
Dervish Waseem, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Türkçe Dil Editörü / Turkish Language Editor

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

Sosyal Medya Ekibi / Social Media Team

Ece Yirmibeş, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Burcu Kanaç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Ceren Aysu Can, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Ceren Nazan Tekin, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Dilan Ayata, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Esmanur Çağlar, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Gülşen Altaş, Ege Üniversitesi, Türkiye
Zehranur Tüter, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Sekreteryaya / Secretariat

Ece Yirmibeş, 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 yayınlanabilir. İçeriğin tüm yayın hakları yazarlara aittir. Dergide yayınlanan eserler kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

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

SineFilozofi has adopted the policy of providing open access. The journal does not charge APCs or submission charges. The Journal is not commercial, and access to the journal content is free. SineFilozofi operates on the basis of volunteerism. No royalties are paid for the articles, book and movie reviews or interviews that are published in the journal. To ensure that the journals's content is original, articles sent to the journal should not be published elsewhere or sent for publication. However, once a content has been published in our journal it can be published in other media.

SineFilozofi does not hold the publishing rights of the contents send by writers. All publishing and copy rights belong to the writers. Works published in the journal cannot be used without a proper reference



SineFilozofi, Türkiye adresli bilimsel dergilerin 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
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 175
Eda Arısoy

- Makaleler . Articles -

Azınlık Raporu: Determinizm- Özgür İrade Paradoksu ve Gözetim (Araştırma Makelesi) 176

Minority Report: Determinism- Free will Paradox and Surveillance (Research Paper)

Nermin Küçükönmez

Kadın Yaşamak İster: Antonia'nın Yazgısı Filminde Kadının "Aşkın" Varoluşu (Araştırma Makelesi) 194

Woman Wants To Live: Woman's "Transcendent" Existence In Antonia (Research Paper)

Fazilet Lekesiz

Meral Serarlan

Kurban Teorileri ve Psikanalitik Bakış Açısı Bağlamında Sözleşmenin Kuruluşu: Yorgos Lanthimos ve Kutsal Geyiğin Ölümü (Araştırma Makelesi) 215

Establishment of Contract in the Context of Sacrifice Theories and the Psychoanalytic Perspective: Yorgos Lanthimos and The Killing Of A Sacred Deer (Research Paper)

Doğan Aydoğan

Erdem Tepegöz'ün Gölgeleer İçinde'ki Distopik Dünyasında Kavramsal Bir Gezinti (Araştırma Makelesi) 236

A Conceptual Journey Through Erdem Tepegöz's Dystopian World in "Gölgeleer İçinde (In the Shadows)" (Research Paper)

Nargis Özgen

Dilara Aycıl

Béla Balázs'ın Kavramlarıyla Sinemayı Anlamak: 'Yakın Çekim', 'Yüz', 'Şeylerin Yüzü' ve 'Fizyonomi' (Araştırma Makelesi) 255

Understanding Cinema through Béla Balázs: 'The Close-Up', 'Face', 'Face of Things' and 'Physiognomy' (Research Paper)

Hüseyin Gençalp

Alper Erçetingöz

- The Brutal Face of the Violent Game of the Capitalist Competition:Squid Game (Research Paper)** 279
Kapitalist Rekabet Oyununun Şiddete Bulanmış Acımasız Yüzü: Squid Game (Araştırma Makelesi)
Yavuz Akyıldız - Elif Şeşen
- Queer Bir Bireyin Toplumsal Cinsiyet Performatifliği ve Normların Şiddeti: Danimarkalı Kız Filmi Örneği (Araştırma Makelesi)** 300
The Gender Performativity of a Queer Person and The Violence of Norms: The Case of The Movie "The Danish Girl" (Research Paper)
Asya Selimoğlu
- In Search of Nomadic Thought: Rethinking The Festival of Troubadours (Âşıklar Bayramı) (Research Paper)** 316
Göçebe Düşüncenin İzinde: Âşıklar Bayramı Filmini Yeniden Düşünmek (Araştırma Makelesi)
Dilar Diken Yücel
Nida Sümeyya Çetin
- Kaygıya ya da Varlığa Batmak: Melancholia Filminin Psiko-Felsefi Bir Çözümlemesi (Araştırma Makelesi)** 340
Sinking into Anxiety or Being: A Psycho-Philosophical Analysis of The Movie Melancholia (Research Paper)
Murat Küçükhemek
Feyza Şule Güngör
- Yalnızlığın Diyalektiğinin Sinema Üzerinden İncelenmesi: Yalnız Aziz-ler** 370
Examination Of The Dialectic Of Loneliness Through Cinema: Lonely Aziz-ler
Selin Kiraz Demir
- Söyleşi . Interview -
- Interview with Christian Petzold** 384
Serdar Öztürk
Eda Arısoy

Editörden

Sinefilozofi’de Aralık ayı ve 2022 yılını kapatırken..

Sinefilozofi ailesi için Aralık ayı yılın diğer aylarından farklı bir heyecan eşliğinde tamamlanmaktadır. Sinefilozofi Dergisi tarafından düzenlenen ve bu yıl beşincisinin başarıyla gerçekleştirildiği “Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu” Aralık ayının en yoğun telaşının temel nedenidir. 2022 yılında 9-11 Aralık tarihleri arasında, Ankara’da gerçekleşen sempozyum yine birbirinden değerli bildirilerin sunulduğu, fikirlerin havada uçtuğu, öğrencilerin, akademisyenlerin, sinema gönüllülerinin bir arada olduğu bir akademik şölen havasında tamamlandı. Sinefilozofi ailesi olarak haklı gururu yaşarken, nicelerini yıllar içinde yenilerek gerçekleştirmek dileğiyle... Bu vesile ile başta sempozyum başkanı Serdar Öztürk olmak üzere, sempozyumda emeği geçen akademisyen, öğrenci ve sinema gönüllüsü herkese teşekkür ederiz. Sempozyum yıllar içinde bu kolektif ve tutkulu birliktelik ile büyümüş, bugün dünyanın takip ettiği bir konuma gelmiştir, ne mutlu..

Şüphesiz Aralık ayının bir diğer telaşı yeni sayımızın yayına hazır hale gelebilmesidir ve her zaman olduğu gibi dopdolu bir içerik ile Sinefilozofi Dergisi Aralık sayısı yayındadır. Uluslararası hakemli Sinefilozofi dergimizin 14. sayısında siz kıymetli okuyucularımızı neler bekliyor.. Derginin içeriğine baktığımızda; toplamda dokuz makale ve bir söyleşiden oluşan içerikte, ilk makale Nermin Küçüksönmez’in bilimkurgu sineması üzerinden bir sorgulama yapan çalışması “Azınlık Raporu: Determinizm- Özgür İrade Paradoksu ve Gözetim” adlı yazıdır. Varlık ve varoluş sorunu üzerinden kadın-erkek ilişkisine bakan çalışmaları “Kadın Yaşamak İster: Antonia’nın Yazgısı Filminde Kadının “Aşkını” Varoluşu” adlı yazılarıyla, Fazilet Lekesiz ve Meral Serarşan dergimizin yeni sayısında yer almaktadır. Bir diğer yazı, “Kurban Teorileri ve Psikanalitik Bakış Açısı Bağlamında Sözleşmenin Kuruluşu: Yorgos Lanthimos ve Kutsal Geyiğin Ölümü”dür. Yazar Doğan Aydoğan bu yazısında kurban kavramını toplumsal açıdan ele alırken, meseleye Yorgos Lanthimos imzalı, *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmi üzerinden yeniden bir açılım yapmaktadır. Nargis Özgen ve Dilara Aycıl, bu sayıda “Erdem Tepegöz’ün Gölgele İçinde’ki Distopik Dünyasında Kavramsal Bir Gezinti” adlı yazılarıyla yer almaktadırlar. Distopik film örneği olarak *Gölgele İçinde* filmi üzerinden bir değerlendirme sunan yazı, toplumsal kavramlar ile işbirliği yaparak farklı bir yaklaşım sunmaktadır.

“Béla Balázs’ın Kavramlarıyla Sinemayı Anlamak: ‘Yakın Çekim’, ‘Yüz’, ‘Şeylerin Yüzü’ ve ‘Fizyonomi’ adlı çalışmalarıyla, yazarlar Hüseyin Gençalp ve Alper Erçetingöz, sinemaya Béla Balázs’ın düşünsel perspektifinden bir yeni bir tartışma kattıkları yazıları ile sayının bir başka çalışması olarak yer almaktadırlar. Rekabet ve oyun kavramları üzerinden değerlendirilen, yayınlandığı yıllarda üzerine oldukça tartışılan yenilikçi dizi Squid Games’in konu edildiği “The Brutal Face of the Violent Game of the Capitalist Competition: Squid Game” (Kapitalist Rekabet Oyununun Şiddete Bulanmış Acımasız Yüzü: Squid Game) yazısı yazarlar Elif Şeşen ve Yavuz Akyıldız’a ait. Dizi anlayışının tüm dünyada değişmesi, dizi üretim pratiklerinin farklı konumlanması ile bu çalışma da farklı bir perspektif taşımaktadır.

Toplumun cinsiyet rollerini yeniden tartışan, Tom Hooper imzalı, 2016 yapımı *Danimarkalı Kız* filmi üzerinden yaklaşım sunan, yazar Ayşe Selimoğlu’nun çalışması “Queer Bir Bireyin Toplumsal Cinsiyet Performatifliği Ve Normların Şiddeti: Danimarkalı Kız Filmi Örneği” sayının yedinci yazısı olarak yayınlanmaktadır. Yazarlar Dilar Diken Yücel ve Nida Sümeyya Çetin’e ait “In Search of Nomadic Thought Rethinking The Festival of Troubadours” (Göçebe Düşüncenin İzinde: Aşıklar Bayramı Filmini Yeniden Düşünmek) sayının ikinci yazısıdır. Son olarak, Murat Küçükhemek ve Feyza Şule Güngör, Danimarkalı yönetmen Lars Von Trier’in *Melancholia* filmi üzerinden yaklaştıkları kaygı ve varlık kavramlarını konu alan yazıları “Kaygıya ya da Varlığa Batmak: *Melancholia* Filminin Psiko-Felsefi Bir Çözümlemesi” adlı yazıları ile yeni sayımızda yer almışlardır. Ve son bölümde de, ismini dünya sinemasında da duyurmuş, Alman yönetmen Christian Petzold ile filmleri üzerine gerçekleştirdiğimiz keyifli söyleşi yer almaktadır. Christian Petzold’un hem sinema görüşü, hem de kendi filmlerinin uygulama ve anlatı alanlarıyla ilgili derinlikli bu söyleşi 14. sayının son sayımıdır.

Ve sayıyı tamamlarken, başta Serdar Öztürk olmak üzere değerli çalışma arkadaşlarım, büyük emek verenler Işkın Özbülük Kılıç, Esra Güngör Kılıç, Berna Akçağ, Aysu Uğur Balcı, Aslı Şahinkaya Ermiş, Mert Can Arık, Fırat Osmanoğulları, Ece Yirmibeş, Gülşah Altuğ ve Dilar Diken Yücel’e teşekkür etmek isterim. Derginin yayına hazır hale gelmesinde emeği geçen dostlara, hakemlerimize, yazarlarımıza, tasarım ve editoryal süreçte emek veren herkese değerli katkıları için teşekkür ederim. Birlikte hep iyiye, daha iyiye doğru...

Eda Arısoy

-Araştırma Makalesi-

Azınlık Raporu: Determinizm- Özgür İrade Paradoksu ve Gözetim

Nermin Küçüksönmez*

Özet

Geleceğe dair bir öngörü sunan ve kimi zaman geçmiş ve gelecek arasında toplumsal ve düşünsel bağlar kuran bilim kurgu sineması, doğası gereği bir yandan da yaşadığımız dünyayı sorgulamaktadır. 2002 yılında gösterime giren ve vizyona girdiği dönem itibariyle en çok izlenen bilimkurgu filmleri arasına yer alan Minority Report (Azınlık Raporu, Steven Spielberg, 2002) filmi de kendi içinde yaşanan ya da yaşanılacak olan dünyayı sorgulamakta ve antik çağdan günümüze hep tartışılan felsefi kavramlar olan determinizm- özgür irade paradoksunu yarattığı kurgusal evren içinde tekrar gündeme getirmektedir. 11 Eylül 2001 saldırılarının hemen ardından gösterime giren film, bu paradoksu ele alırken bir yandan da determinizm- özgür irade ekseninde gözetim ve denetim olgularını gündeme getirmektedir. Temel fizik yasaları ve felsefi tartışmalar bağlamında ele alınan determinizm-özgür irade kavramlarının filmdeki yansımalarını ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada, ikilemin hem insan hayatındaki yeri hem de bilimsel keşiflerle olan ilişkisi ele alınmaktadır. Filmi çözümlemede, filmlerin anlamlarının felsefi kavramlarla kurulan bağımlı ortaya koymak adına felsefik yaklaşım, gizlenmiş olanı görünür kılmayı sağlamak adına da ideolojik çözümleme yöntemi kullanılmaktadır. Katı determinist bir sistem anlayışına duyulan koşulsuz inançla başlayan filmin sonunda, özgür iradeye duyulan inanç fikrinin kabul edildiği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Determinizm, Özgür irade, Gözetim, Azınlık Raporu

*Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü, Konya, Türkiye.

E-mail: nerminorta@gmail.com

ORCID : 0000-0002-4150-4796

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1087408

Küçüksönmez, N. (2022). Azınlık raporu: determinizm- özgür irade paradoksu ve gözetim. SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1087408

Geliş Tarihi: 14.03.2022

Kabul Tarihi: 13.06.2022

-Research Article-

Minority Report: Determinism- Free will Paradox and Surveillance

Nermin Küçüksönmez*

Abstract

Science-fiction cinema, which offers a foresight about the future and sometimes establishes social and intellectual bonds between the past and the future, questions the world we live in on the other hand due to its nature. Minority Report (Steven Spielberg, 2002), which was released in 2002 and is one of the most watched science-fiction films since its release, also questions the world that is lived or will be lived and brings the determinism-free will paradox, which has always been discussed from ancient times to the present, on the agenda in the fictional universe it has created. The movie, which was released after the attacks of September 11, 2001, deals with this paradox, while also bringing up the phenomena of the surveillance and control on the axis of determinism-free will. In this study, which aims to reveal the reflections of the concepts of determinism-free will in the movie, which are discussed in the context of basic physics laws and philosophical discussions, both the place of the dilemma in human life and its relationship with scientific discoveries are discussed. In the analysis of the film, a philosophical approach is used in order to reveal the connection of the meanings of the films with philosophical concepts, and the ideological analysis method is used to make the hidden visible. At the end of the film, which begins with an unconditional belief in a strict deterministic system perspective, it is observed that the idea of belief in free will is accepted.

Keywords: Determinism, Free will, Surveillance, Minority Report

* Assoc. Prof. Dr., Selçuk University, Department of Radio, Television and Cinema, Konya, Türkiye.

E-mail: nerminorta@gmail.com

ORCID : 0000-0002-4150-4796

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1087408

Küçüksönmez, N. (2022). Azınlık raporu: determinizm- özgür irade paradoksu ve gözetim. SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1087408

Received:14.03.2022

Accepted: 13.06.2022

Extended Abstract

Science-fiction fulfills the longing for science as an intermediary between a belief in the necessity of events – a rigid determinism – and creative freedom. On the one hand, “the laws of physics are seen as the decrees of fate”, on the other hand, science transforms this perception into a tool of freedom, allowing us to transcend the limits of nature through control, prediction and invention to maintain the orderliness of nature. This is exactly where the paradox of the name “science-fiction” stems from, films deal with the inevitable on the one hand, and cover a wide range of fiction on the other. All visions of the future that predict future discoveries, no matter how “scientific” their basis, are based on fiction. Therefore, in the claim of science-fiction to deal with the future scientifically, we encounter the paradoxical combination of science and fiction, determinism and freedom.

The concepts of determinism and free will, which have been the subject of discussion in many disciplines from the past to the present, have experienced their changes in the historical process, generally depending on the developments in the field of basic physics. Strict deterministic perception in the field of physics has revealed itself and strengthened in philosophy. In time, the “uncertainty principle” that emerged in the field of science and quantum physics shook the perception of strict determinism in philosophy, and the idea that free will could exist came to the fore.

Determinism, which can be defined as the philosophical view asserts that every event is the necessary result of material or spiritual causes, is based on the idea that everything happens within a casual connection. The view, which asserts that not only the events in the universe but also the will of man are determined by this causality principle, upholds that man’s will and actions are determined depending on the cause-effect relationship, so there can be no freedom of will.

The belief that life can be configured by human will is at the heart of modernist discourse. Modernism emerges as an expression of the belief that man can shape his life perfectly by using reason and subjecting it to certain criteria. While modern man wishes to use his free will fully, on the other hand, he sees that his strength and potency are limited. Minority Report appears as a “science-fiction” built on this contradiction.

Teasers for the movie is built on the question which says, “What would you do if you were accused of a crime you haven’t committed yet?” The main character of the movie, John Anderton (Tom Cruise), seeks an answer to this question and the audience questions whether free will can exist together with him along the movie. The question of whether life is built on predictable rules or is it possible for man to have a chance to choose continues its existence till the end of the movie and the movie builds its philosophical discussion on the determinism-free will paradox.

The existence of the pre-crime bureau in the film interferes in the natural order, hinders the ordinary cycle of life, and imprisons people into machines. The created system does not only prevail with a strict determinist perception, but also continues to operate the scientific developments, surveillance and control mechanisms that have emerged and ensure the existence of the system, despite the personal rights and freedoms of the human being. The movie depicts a futuristic universe where technology has been developed considerably. Technological developments foreseen for the year 2054 are reflected in the roads that can be reached at an angle of ninety degrees to the ground, vehicles compatible with this, devices that work with voice commands, hologram images, glass screens, digital newspapers that constantly update the news flow, personalized advertisements, optical tomographic devices, retina-scanning spiders, etc.. In the movie, where the eye becomes an identity, John Anderton takes his eyes out and acquires a new eye and identity to get rid of the pre-crime team that chase him. In this context, it is seen that all scientific discoveries made by man for a better life endanger personal rights and freedoms.

The film, which makes concepts such as determinism-free will, surveillance-control a matter of discussion, ends with the belief that people can make choices, determine their own future, and therefore the existence of free will. Both the choices made by the main character John Anderton and the life choices of Lamar Burges, one of the founders of the pre-crime bureau, bring about the unpredictable future. In the film, it is emphasized that seeing and knowing one's future will also pervert history, and it is pointed out that basically like nature, humans are also open to transformation. Preventing murders by the pre-crime bureau also "changes the future". Therefore, the convictions of those convicted as "criminals" also become controversial.

Giriş

Toplumların uzlaşma ya da anlaşmazlıklarının ortaya konulduğu, nasıl yaşadığımız ya da yaşamamız gerektiğinin tartışıldığı yeni mekanizmaların yer aldığı filmler (Beck, 2013, pp. 27-28), kimi zaman gelecekle ilgili bir bakış sunmaktadır. Bu filmlerin başında bilimkurgu türü yer alır. Doğası gereği şu ya da bu şekilde içinde yaşadığımız ve mutlak olarak kabul ettiğimiz dünyayı sorgulayan bilimkurgu filmlerindeki fikirlerin çoğu hayal ürünü olmasına rağmen, kimi zaman çarpıtılmış ya da iyi işlenmemiş olsa dahi gelecek hakkında spekülasyon bir şekilde düşünme eğilimlerini temsil etmektedirler (Brereton, 2005, p. 141).

Oskay'a göre (2014, p.23) bilimkurgu mevcut gerçekliği başka bir zamana/mekâna taşıyarak bugünün gerçeğini verili düşünce biçimlerinin sınırlarından kurtularak algılamamıza yardım etmektedir.

Arzuları, korkuları umutları, içinde yaşadığımız çağın getirdiği içsel gerilimleri, stresleri ve sınırları en net şekilde tanımlayan bilimkurgu (Akt. Brereton, 2005, p. 141), en başından itibaren sadece biçimsel olarak popüler olmamış aynı zamanda meraklıları tarafından eğitim amacına hizmet ettiği iddia edilmiştir. Bu görüşe göre bilimkurgu bilinmeyi hayal etmeyi sağlamak ve bizleri geleceğe hazırlamaktadır. Bir diğer ifadeyle tür, takipçilerini beklenmeyi tahmin etmeleri için eğitmekte, onların günümüzden tamamen farklı olacak bir değişim ve gelecekle yüzleşmelerine yardımcı olmaktadır. Bilimkurgu gelecekteki teknolojik gelişmelerin topluma etkisini öngörmeye çalışmaktadır (Huntington, 1975, p. 345). Bu nedenle Telotte (1995: 195) türü, 'teknoloji ve insanlığın etkileşime girdiği, özel olarak ayrılmış alan' olarak değerlendirmektedir.

Bilimkurgu, yeni ve makul bir teknoloji için değil, olayların gerekliliğine dair bir inanç -yani katı bir determinizm- ile yaratıcı özgürlüğe olan inanç arasında aracılık edecek bilime duyulan özlemi yanıtlamaktadır. Bir yandan, "fizik yasaları kaderin hükümleri" olarak görülmekte, öte yandan bilim, bu anlamayı bir özgürlük aracına dönüştürerek, doğanın düzenliliğini sağlamak için kontrol, tahmin ve icat yoluyla doğanın sınırlarını aşmamıza izin vermektedir. Yerçekimi yasasını anlayarak Dünya'dan gitmek mümkündür, böylece, kısmen de olsa bilim, din gibi işlev görmektedir. Bir "fizik yasası", bir "Tanrı yasası" kadar mutlaktır ve her iki yasa da, anlayan ve itaat edenlere güvenlik ve hatta belki de aşkınlık vaat etmektedir. Ancak dinden farklı olarak bilim, insanın boyun eğmesi ve katkısıyla ilerlemektedir. (...) Bilimkurgu, kurgu aracılığıyla, deneyimin ona veremediği özgürlük ve kontrol vaadini bilim mitine geri yüklemektedir. Bilim ihtiyaçlarla ilgilenirken, kurgu özgürlükler sunmaktadır. Bilim kesinlikle olması gerekeni araştırıp açıklarken, kurgu kendi dizilerini ve sonuçlarını yaratmaktadır. "Bilim kurgu" adının paradoksu, bu nedenle, görünüşte kaçınılmaz olanı ele alırken, fantezi sunan geniş bir kurgu yelpazesini kapsamaktadır (Huntington, 1975, p. 347). Temelleri ne kadar "bilimsel" olursa olsun, gelecekteki keşifleri öngören tüm gelecek vizyonları kurguya dayanmaktadır. Dolayısıyla bilimkurgunun geleceği bilimsel olarak ele alma iddiasında, bilim ve kurgunun, determinizm ve özgürlüğün paradoksal birleşimiyle karşılaşırız (Huntington, 1975, p. 351).

Bilim ve kurgu, özgürlük ve determinizm arasındaki paradoksu en iyi şekilde yansıtan film olarak karşımıza *Minority Report* (Azınlık Raporu, [Steven Spielberg](#), 2002) çıkmaktadır. Bilimkurgu filmi olarak değerlendirebileceğimiz *Azınlık Raporu* bir yandan bilim-kurgu paradoksunu bir yandan da özgür irade ve determinizm ikilemini hem türün tartışmalı doğası hem de filmin öyküsü ile ortaya koymaktadır.

İnsanın geleceğinin yalnızca Tanrı tarafından bilinmesi gerektiği inancı yaygın olsa da hayatın birbiriyle ilişkili olarak ilerleyen olaylar doğrultusunda biçimleneceği düşüncesi, neden-sonuç ilişkileri ve seçimlerin varlığını da gündeme getirmektedir. Tasarlanmış bir hayatın varlığı özgür iradenin kullanılmasını olanaksız hale getirmektedir.

Yaşamın insan iradesiyle yapılandırılabilmesi inancı özellikle modernist söylemin özünde yer almakta, modernizm, insanın akli kullanarak, yaşamını belli ölçülere tabi kılmak suretiyle mükemmel bir şekilde biçimlendirebileceği inancının bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern insan, bir yandan özgür iradesini sonuna kadar kullanmayı arzu ederken diğer yandan da güç ve iktidarının sınırlı olduğunu görmektedir (Özkan, 2016, p. 279). *Azınlık Raporu* tam da bu çelişki üzerine inşa edilmiş bir “bilim”- “kurgu” olarak karşımıza çıkar.

Filmin tanıtımları “Henüz işlemediğiniz bir suçla itham edilseniz ne yapardınız?” sorusu üzerine inşa edilir. Filmin ana karakteri John Anderton (Tom Cruise) film boyunca bu sorunun cevabını arar ve izleyici özgür iradenin var olup olamayacağını film karakteriyle birlikte sorgular. Yaşam öngörülebilir kurallar üzerine mi kuruludur yoksa insanın seçim şansı mümkün müdür sorusu filmin son sahnesine kadar varlığını korur ve film temel felsefi tartışmasını determinizm- özgür irade paradoksu üzerine inşa eder.

Ancak filmin tartıştığı tek konu bu değildir, yaşanan tüm teknolojik gelişmelerin asıl amacının denetim ve gözetlemeye yönelik olduğu fikrini de ortaya koyar. Film, teknolojinin oldukça ilerlemiş olduğu fütüristik bir evren tasviri yapmaktadır. Üzerinde yere doksan derecelik açıyla gidilebilir yollar, buna uyumlu araçlar, sesli komutla çalışan aletler, hologram görüntüler, cam ekranlar, haber akışını sürekli güncelleyen dijital gazeteler, kişiye özel reklamlar, optik tomografik cihazlar, retina tarayan örümcekler vb unsurlarla 2054 yılı için öngörülen teknolojik gelişmeler yansıtılmaktadır. Film, Jeremy Bentham’ın Panopticon modelinden hareketle modern siyaset felsefesinin gündelik yönetim pratiklerindeki katılaşmasını kurgusal bir biçimde ortaya koymaktadır. Kahinlerin cinayeti görmedeki üstün yetenekleri, cinayeti önleme bahanesiyle arama, bulma, tutuklama ve hapsedme sürecine hizmet etmekte dolayısıyla sistem yakalamayı suçtan daha kesin hale getirmektedir (Cooper, 2003, pp. 25-26).

Bilimsel keşiflere ışık tutan film, bir taraftan geleceğe dair öngörü sağlarken, diğer taraftan da geleneksel kopuşu sembolize eden bir mesaj da iletmektedir. Bir diğer ifadeyle, “filmin içeriğini oluşturan her türlü imgenin, çoğu zaman ideolojik bir söyleme sahip olduğu görülebilmekte ve izleyiciyi yönlendirebilme gücünü kullandığı fark edilebilmektedir” (Kellner, 2016, p. 347).

Temel fizik biliminin ve felsefenin her dönem tartışma konusu olmuş determinizm, özgür irade ikilemini döneminin en çok izlenen bilimkurgu filmi olan *Azınlık Raporu*, üzerinden tartışmayı amaçlayan bu çalışmada her iki bilim alanından referanslar verilerek kavramsal bir çerçeve çizilmeye çalışılacaktır. Bir yandan görüntüye dolayısıyla imgelere yüklenen özellikler, diğer yanda filmlerin anlamlarının felsefi kavramlarla kurulan bağı (Kabadayı, 2020, p. 51) göz önünde bulundurulduğunda sinema felsefe ilişkisi çok boyutlu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda *Azınlık Raporu* filminin felsefi kavramlarla kurduğu bağ açısından felsefi bir çözümleme yapılacak, ayrıca gizlenmiş olanı görünür kılmak, düşüncelerin, davranışların ya da yaşamsal pratiklerin nedenleri ve kaynakları unutulup, ideolojinin hegemonik şekilde “görünmez” olarak yaşamlarımıza yerleştiğini (Kabadayı, 2020, p. 59) ortaya koymak adına da ideolojik çözümleme yönteminden faydalanılacaktır.

Özgür İrade ve Determinizm

İnsanın yaşamını kendi iradesiyle şekillendirip şekillendiremeyeceği felsefeden fiziğe pek çok alanın başlıca tartışma konularından biri olmuştur. Fizik biliminde ortaya çıkan gelişmeler ve dönüşümler determinizm tartışmalarını doğrudan etkilemiş, “özgür irade” ile “determinizm” ekseninde yaşanan tartışma, günümüz modern toplumlarında da etkisini göstermiştir.

Her olayın, maddi ya da manevi birtakım nedenlerin zorunlu sonucu olduğunu ileri süren felsefi öğretiyi olarak tanımlanabilen determinizm (belirlenimcilik), evrende olup biten her şeyin bir nedensellik bağlantısı içinde gerçekleştiği ilkesine dayanmaktadır (Cevizci, 2021, p. 119). Evrendeki olayların yanı sıra insanın istencinin de bu nedensellik ilkesiyle belirlendiğini öne süren öğretiyi, insanın isteme ve eylemlerinin iç ve dış nedenlerle belirlenmiş olduğunu dolayısıyla irade özgürlüğünün olamayacağını savunmaktadır. Bu anlayışa göre istenç ya dış etkenlerin ürünüdür (mekanist determinizm) ya insanın istemeleri bulunduğu toplumsal koşullara bağlı olarak (toplumsal determinizm) belirlenir ya da insanın eylemlerini tarih (tarihsel determinizm) belirler (Akarsu, 2019, p. 30). Felsefe tarihinde önemli bir tartışma konusu olan determinizm, dünyanın geleceğinin, sınırlayıcı yasalara tabi olarak tek bir kaçınılmaz doğrultuda ilerlediği fikrini savunmaktadır (Weatherford, 1991, p. 3-4).

Anlayışın temeli Antik Yunan’a kadar gitmekte ve iki temel kurala dayanmaktadır. Bunlardan ilki, hiçten hiçbir şeyin çıkamayacağı, diğer bir ifadeyle hiçbirin şey mutlak olarak yok olup gidemeyeceği, ikincisi ise hiçbir şeyin koşulsuz bir biçimde, düzensiz olarak ortaya çıkamayacağı düşüncesidir (Cevizci, 2010, pp. 429-430). Evrenin bütünlük içinde ve parçalarının da birbiriyle uyumlu olduğu inancı skolastik düşünceden Aristotelesçi düşünceye kadar paylaşılan bir görüştür. Bu düşünce anlayışına göre, bireysel varoluşlar evrenin birer parçasıdır ve doğa ile akıl ayrılmaz bir bütündür. Aklın dışında kalan şeylerin doğada var olabileceği düşünülemez (Gillespie, 2008, pp. 20).

Felsefenin özellikle de ahlak felsefesinin üzerinde durduğu önemli konulardan biri olan determinizmin savunucuları arasında Stoacılar önemli bir yer tutmaktadır. Evrendeki tüm olaylar arasında neden sonuç ilişkisi bulunduğu ve insan davranışlarının da nedensel belirlenime tabi olduğunu savunan Stoacılar, bu nedenselliğin insanın özgürlüğü ile bağdaştırılabileceğini de ileri sürmektedirler. Onlara göre özgürlüğün anahtarı bilinçtir, kişinin evrene dair bilgisi arttıkça özgürleşmektedir. Diğer bir ifadeyle gerçek özgürlük insanın logosunu evrensel logosa, iradesini de ilahi iradeye tabi kılmasıyla meydana gelmektedir. (Cevizci, 2017, p. 504).

Rönesans dönemiyle birlikte bilimlerin gelişmesiyle daha belirgin hale gelen determinizm anlayışı Galileo, Descartes, Newton’ın çalışmaları ile güçlenmiş, Newton fiziği ile gelen doğanın mekanik açıklaması 18. Yüzyıl Aydınlanma düşüncesinde etkili olmuştur. Newton ile birlikte gelen fizik anlayışı bilimde ve felsefede deterministik anlayışa olan inancı artırmıştır. Galileo, Kepler, Kopernik ve Descartes’in görüşlerinden yararlanarak evreni ve cisimlerin hareketlerini yeniden yorumlayan Newton, klasik fizik anlayışının temelini atmıştır.

Newton’un Evrensel Çekim Yasası’yla, fiziksel yasaların tek ve tüm evrende geçerli olduğu düşüncesi hakim olmuştur. Evrendeki oluşumların, parçacıkların hareketlerine indirgenebileceğini öngören Newton, dış dünyanın gerçekliğini tanımlamada matematiksel olarak ifade edilen değerlerin geçerli olacağını ve tüm oluşum ve değişimin atomların düzenlenmesiyle açıklanabileceği düşüncesini ortaya koymuştur (Doko, 2010, pp. 9-11). Ona göre evren sürekli ve öngörülebilir bir yapıdadır. Dolayısıyla maddeden oluşan insan için de maddenin bağlı olduğu yasalar geçerli olacak ve nedensellik ilkesi bağlamında, gerçekleştirdiği eylemler, sonraki eylemlerinin nedeni olacaktır. Hooft’a göre (2017, pp. 10-11), bu ilkeler doğru kabul edilirse doğa yasaları ilahi müdahale ve özgür iradeye yer bırakmayacaktır.

Newton'un çizdiği mekanik evren anlayışı doğadaki düzenin, maddenin kendisinden kaynaklanmadığını; bazen doğrudan müdahaleyle, çoğunlukla ise doğa yasaları vasıtasıyla bunu sağlayan ve evreni yaratan Tanrı'nın eseri olduğunu savunmaktadır. Ona göre Tanrı bir mimar, bir matematikçidir. Tanrı bir kez yaratıp sonuçlandırdıktan sonra evren, kendi yasalarına, kurallarına göre çalışmaya başlamıştır (Tannenbaum & Schultz, 2013, pp. 229- 230).

Fizik alanında yaşanan bu gelişmeler ile nedensellik ve öngörülebilirlik ilk defa felsefi argümanların dışında desteklenmiş ve ortaya konan bu belirlenimci evrende, özgür irade ciddi biçimde sorgulanır hale gelmiştir.

Doğa olaylarının arkasında yer alan yasaların keşfedilmesi ve doğanın kontrol edilebilmeye başlaması, sosyal bilimlerde de benzer bir düzenin olabileceği inancını doğurmuştur. Evrenin bir parçası olan insanın doğasının da keşfedilerek kontrol altına alınabileceği fikri mekanik bir açıklamayı beraberinde getirmiştir. Temeli Hobbes'a kadar götürülebilen sosyal bilimlerin mekanikle açıklanması anlayışı insanı bir makine olarak düşünmüş ve yasaların keşfedilmesi gerektiği düşüncesini ortaya koymuştur (Akın, 1997, pp. 76-77). Aynı zamanda fizikçi olan John Locke da Newton'un etkisinde kalarak insanın fikirlerinin oluşumunu denetleyen güçleri evrensel çekimin yasasına benzer bir biçimde ortaya koymaya çalışmıştır. İnsanın fikirlerinin doğuştan gelmediğini, duyuşal izlenimlerin doğrudan bir ürünü ya da duyuların sağladığı algılamaların zihindeki yansıması olduğunu savunmuştur (Hampson, 1981, pp. 32-33).

Nedensellik ile insan doğasının bağdaşabileceğine, dolayısıyla bu nedenselliğe rağmen insanın özgür olabileceğine dair bir görüş Spinoza'da da yer almaktadır. Tabiatı gereği varlığı zorunlu olan ve kendi kendisinin nedeni olan Tanrı (töz/ cevher) Spinoza'nın düşünce yapısının en üst noktasında yer almaktadır (2020, pp. 40-41). Spinoza'ya göre, özgürlük, zorunluluğun bilincinde olmaktır. Dışsal ya da içsel şekilde ortaya çıkabilen, her şey ve herkes için geçerlidir. Bu sebeple irade özgürlüğünden söz edilemez. Ancak insan korku ya da arzu gibi tutkular tarafından yönlendirilmeden rasyonel biçimde kararlar alıp uygulayabilirse, bu zorunluluğa rağmen özgür olabilir. Spinoza'ya göre gerçek özgürlük, insanın kendi doğasının zorunluluğunu bilmesi ve ona ayak uydurmasıdır (akt. Coşkun, p. 2016).

İrade ile akli bir olarak değerlendiren Spinoza iradeyi, düşüncenin bir biçimi olarak değerlendirir, dolayısıyla nedensiz olamaz. Tanrı da özgür irade ile etkide bulunmamakta ya da yaratmamaktadır. Bu anlamda Tanrı'da da özgür irade yoktur (akt. Taşkın, p. 2020). Bu bağlamda doğada özgür olan hiçbir şeyin varlığından söz edilemez. Her nesne başka bir nesnenin, her olay başka bir olayın zorunlu bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu durum doğanın bir parçası olan insan için de geçerlidir. Nasıl Tanrı özgür iradesi ile yaratmıyorsa insan da özgür iradesiyle eylemde bulunamaz.

Geçmişle ve doğa yasaları ile tutarlı olan tek bir geleceğin mümkün olabileceğini, özgür irade için gerekli olan alternatif olasılıkların mümkün olmadığını dile getiren bu katı (hard) determinist anlayışa göre, aslında yapılan şey, yapabileceğimiz tek şeydir (Huemer, 2009, pp. 111).

Katı determinizm anlayışından farklı olarak yumuşak (soft) deterministler için ise determinizm anlayışı doğrudur, fakat özgür irade de vardır ve özgürlük determinizmle uyum içerisindedir. Bir anlamda yalnızca bir gelecek mümkündür, ancak bu geleceğin içinde özgür iradeyle şekillenebilecek birden çok olasılık söz konusudur. İnsan kısıtlanmadığı veya zorlanmadığı (dışarıdan gelecek zorlamalar) sürece olasılıklar arasında özgürce seçim yapabilecektir. Bazı yumuşak deterministlere göre, özgür irade aslında determinizmi gerektirmektedir. Çünkü, determinizm inancı yanlışsa ve eylemlerimiz önceki nedenlerle belirlenmezlerse, bu eylemler sadece rastgele olaylar olmaktan öteye geçemezlerdi. Rastgele olan

ise kimsenin kontrolü altında olamazdı.¹ Dolayısıyla özgür irade indeterminizmi (belirsizliği) gerektirmemekte, determinizm ve özgür irade anlayışı birbirlerini tamamlamaktadır (Huemer, 2009, pp. 107-108).

Yumuşak deterministlerin temsilcilerin kabul edilen Kant da dünyanın determinist bir yapıda olduğunu kabul eder. Ancak bu nedenselliğin insanın özgür olmasına engel olmayacağını ve özgür biçimde eylemde bulunabileceğini savunur. İnsan akıl aracılığıyla eylemlerinin belirleyicisi olabilir, eylemlerin doğuran nedenlerine ilişkin farkındalık özgürlüğün asıl temelidir (Coşkun, 2016).

20. yüzyıla gelindiğinde ise fizik biliminde yeni gelişmeler yaşanmış klasik fizik bazı soruların cevaplarını yanıtlayamaz hale gelmiştir. Bu sorular çoğunlukla, sıkı sıkıya bağlı kalınan yasalarla çeliştikleri için cevaplanamamış, dolayısıyla bu yasalara bağlı olarak ortaya konan genellemeler sorgulanmaya başlamıştır. İlk olarak “Plank yasası” olarak bilinen kara cisim ışıması konusundaki bulgular klasik fizikte önemli bir yere sahip olan süreklilik mefhumunu temelinden sarsmış (Hooft, 1985, p. 728), ardından gelen *özel ve genel izafiyet kuramları ile kauntum kuramı fizik alanında adeta bir devrim yaratmıştır*.

Belirsizlik ilkesinin merkeze oturduğu kuantum fiziği deterministik evren anlayışı fikrini temelinden sarsmış, atom altı parçacıkların hareketlerinin öngörülememesi nedenselliğin olamayabileceği düşüncesini ortaya çıkarmıştır (Hooft, 2017, pp. 11-12). Heisenberg’un belirsizlik ilkesi², belirli parametrelerin anlık ölçümlerinin güncel bilgisinde bir miktar belirsizliğin olduğunu anlatmaktadır (1949, p. 20). Kuantum teorisinin ortaya çıkması ile özgür irade tartışları tekrar gündeme gelmiş, Hawking (2002, p. 107) Tanrı varsa bile belirsizlik ilkesi ile sınırlandırıldığını ve geleceği bilemeyeceğini öne sürmüştür.

Özgür irade anlayışı temelde iki şeyi gerektirmektedir: Alternatif olasılıklar ve kişisel kontrol. Eğer kişi özgürse birden çok gelecek ihtimaline ve birden çok hareket olanağına sahiptir. Ayrıca bu hareketlerini kontrol etme ve alternatif olasılıklar yaratma şansı da bireye aittir (Huemer, 2009, p. 105).

Kökeni çok eskilere dayanan determinizm ile özgür irade tartışması modern düşüncenin şekillenmesinde önemli bir yer tutmuştur. Nominalizmden, Kalvenizm’e ve Protestanlığa kadar, Tanrı’nın varlığının her şeyi içerdiği inancına sahip deterministler insanın yapması gerekenin sadece etik davranmak olduğu görüşündedirler. İnsan, sadece, Tanrı’nın hükmüne tabi olarak görülmektedir. Özgür iradeye inananlar ise, Tanrı’nın mantığa ve akla dayanması gerektiği iddiasını ortaya koymuşlardır. Tanrı her şeyin sebebi olarak görüldüğünde, bu durum insanın gerçekleştirdiği kötülüklerden de sorumlu hale getirileceği inancını beraberinde getirmiş ve insanın cezalandırılmasının mümkün ve adil olmayacağı düşüncesini doğurmuştur (Özkan, 2013, p. 150). Bu bağlamda ortaya çıkan insanın etkinlik alanının sınırları ve Tanrı’nın gücünün sınırlarının nereye kadar uzandığı tartışması kaderi Tanrı tarafından belirlenmiş insanın, nasıl suçlu olabileceği ve cezalandırılabileceğine dair tartışmaları da beraberinde getirmektedir.

İlk kez Epikür tarafından ortaya konan ve “tanrının her şeye kadir olmasına rağmen, neden kötülüğe mani olmadığı” sorusundan doğan problem, kötülüğün sebebi Tanrı ise, yaratımı olan insanları cezalandırması haksızlık değil midir sorusunu beraberinde

¹ Bu bağlamda indeterminizm ve kuantum fiziğinin getirdiği rastgelelik (sonraki paragraflarda açıklanan) anlayışının aslında kendisinin özgür iradeyi tehdit ettiği vurgulanmaktadır.

² Heisenberg’un belirsizlik ilkesine göre, örneğin, bir elektronun hızının kesin olarak bilindiği anda konumu belirsizdir. Dahası belirsizlik ilkesi konumu belirlemek için art arda yapılan her bir ölçümün sistemin momentumunu bilinmeyen ve tanımlanamayacak bir miktarda değiştireceğini öngörmektedir. Bu sebeple yapılan deneylerde ölçülen elektronların hareketi belirsizlik ilkesine bağlı olarak kısıtlıdır. Bu durum aynı zamanda her yapılan ölçümün önceden yapılmış deneylerden elde edilen bilgilerin bir kısmını yok etmesi anlamını taşımaktadır. Heisenberg, W. (1949). *The physical principles of the quantum theory*. Courier Corporation.

getirmiştir. Eğer kötülük, Tanrı'nın etkinliğinin dışında gerçekleşiyor ise, bu defa da evrende Tanrının müdahale edemediği bir alanın olduğu görüşü kabul edilmek zorunda kalacak ve deterministler ile özgür iradenin varlığını savunanlar arasındaki tartışmalar modern dünyada da varlığını sürdürmeye devam edecektir (Özkan, 2013, p. 148).

Temel fizik yasaları ile felsefi yaklaşımlar ekseninde ilerleyen determinizm- özgür irade paradoksu hem geçmişin hem günümüzün hem de geleceğin tartışma konuları arasında yer alacak bir alan olarak görülmektedir. Bu bağlamda geleceğe dair bir öngörü sunma hedefi olan bilim kurgu sinemasının önemli filmlerinden biri olan *Azınlık Raporu* bu ikilemin gelecekteki tartışmalarına da ideolojik bir bakış getirmektedir.

Azınlık Raporu: Determinizm ve Özgür İrade Paradoksu

Philip K. Dick'in aynı adlı romanından uyarlanan *Azınlık Raporu* filmi 2054 yılında Washington şehrinde geçmektedir. Film güvenlik, özgürlük, gözetim, özgür irade ve determinizm kavramlarını, filmin merkezinde yer alan Önsuç bürosu ekseninde tartışmaktadır. Önsuç bürosu cinayetler gerçekleşmeden katil olacak kişileri yakalayan ve tutuklayıp cezalandıran bir birim olarak görev yapmaktadır. Gelişmiş ülkelerin ceza ve adalet sistemleri, caydırıcılık ilkesinden etkilenerek oluşturulmakta (Dolu, 2012, p. 105) bu durumun yansıması filmde de karşımıza çıkmaktadır. Buna göre, işlenebilecek herhangi bir cinayetin, önsuç bürosu tarafından önlenmesi tasvir edilen hukuk sisteminin en önemli caydırıcı ögesi olarak görülmektedir. Bu bağlamda filmin gündeme getirdiği ilk soru insanın belirlenmiş bir kadere mahkûm olup olmadığıdır.

Bir kadın ve erkeğin birlikte olma sahnesiyle başlayan filmde, görüntüler parça parça, başa sarıyormuş hissiyle ekrana yansır. Kanlı bir makasın görüntüsünün ardından katil ekrana gelir. Kadın ve erkeği öldüren adam gözlüğünü takar ve "onsuz kör gibiyim" der. Öldürülen kadının göz bebeğine yaklaşan kameranın görüntüsünden başka bir kadının göz bebeğine geçiş yapılır. Suyun içindeki kadının "cinayet" demesinden sonra bir makineden kırmızı bir top düşer. Topun üzerinde kurbanların adı yazmaktadır. Sarah Marks ve Donald Dubin.

Ardından filmin kahramanı John Anderton (Tom Cruise) Önsuç bürosuna giriş yapar. John'un içeri girmesinin ardından katilin adı da farklı bir topta ekrana gelir. Davaya numara verildikten sonra John önce topları eline alır, farklı bir odada havuzun içinde makinelere bağlı olarak yatan üç kişiye camın arkasından günaydın "dedektifler" diyerek selam verir. Anderton'un söylediklerinden gelen görüntülerin kahinlerin öngörüsü olduğunu ve holoküre adı verilen cihaza kaydedildiğini anlarız. Anderton görüntüleri incelemeye başlamadan önce arka ekranda yer alan iki kişiye olayı anlatır. Bu iki kişi olayın yargıç ve tanığıdır. İki kişinin onayından sonra holoküre gelen parça parça görüntüler ekrana yansır ve Anderton elektronik eldivenlerle görüntüleri bir araya getirerek olayı kurgulayıp nasıl ve nerede gerçekleştiğini Franz Schubert'in Bitmemiş Senfoni'si³ eşliğinde çözmeye çalışır. Olay henüz gerçekleşmemiştir, ancak gelen görüntüler kısa bir süre içinde olayın gerçekleşeceğini söylemektedir. Bu bağlamda henüz gerçekleşmeyen olayların çözümünde Bitmeyen Senfoni'nin sahneye eşlik etmesi anlamlıdır. Anderton'ın izlediği yarı saydam görüntülerin sadece yansımalarını izlemelerine rağmen yargıç ve tanık henüz işlenmemiş cinayetin sanığını suçlu bulur ve bunun üzerine tüm ekip "suçlu"yu yakalamak üzere yola çıkar.

Anderton olayı çözmeye çalışırken bir yanda da gerçek hayatta olanlar izleyicinin karşısına çıkar. "Gerçekleşecek cinayet" in katili ve kurbanlarından biri olan kadın evlidir. Sabah kahvaltı masasındadırlar. Kadın bir yandan okula gitmeye hazırlanan çocuğuna ödevinde yardım eder, bir yandan da kocasıyla konuşmaktadır. Kocasını yolun karşısında gördüğü adamın

³ Franz Schubert'in 8 numaralı Senfonisi, Bitmemiş Senfoni olarak adlandırılır. Sanatçı yaklaşık 6 yıl boyunca yapıtını bitirememiş, ölümünün ardından yarışmalar düzenlense dahi eserin niteliğine uygun yapıt bulunamadığı için eser yarım kalmıştır.

yüzünün tanıdık geldiğini söylediğinde karısı ona gözünde gözlük olmadığını, dolayısıyla onlarsız hiçbir şey göremediğini hatırlatır. Anlarsız ki yolun karşısında bekleyen adam kadının sevgisidir ve herkesin evden gitmesini beklemektedir. Kocasını ve çocuğunun evden çıkmasının ardından kadın sevgilisini eve alır, üst kata çıkarlar. Ancak kocası şüphelenmiştir ve kadını takip ederek sevgilisinin eve girişini görür. Bu sahnenin arkasından gelen görüntüler kahinlerin gördükleri ile aynı şekilde gerçekleşmeye başlar. Ancak olayı çözen Anderton son an da cinayetin işlenmesini önler ve gelecekte gerçekleşecek bir cinayet için Sarah Marks ve Donald Dubin'in "gelecekteki katili" olarak adamı tutuklayarak başına bir hale⁴ geçirir. Kahinlerden gelen görüntüler ve tanık olarak adlandırılan yargı heyetinin onayı sonucu "suçlu" derin bir uykuya mahkum edilir.

Filmin ilk sekansı ile birlikte özgür irade ve determinizm tartışma konusu haline gelir. Temeli "nedensellik ilkesi"ne dayanan determinizm anlayışına göre her olgunun bir nedeni vardır. A topunun B'ye çarpması durumunda ne olacağı konusunda nedensel bir bağ kurulur ve sonucun zorunlu olarak ortaya çıkacağı inancı doğar. Yani A, B'nin nedeni haline gelerek onu zorunlu kılar. Dolayısıyla evrenin içinde bulunduğu herhangi bir andaki durumundan sadece ve sadece tek bir mümkün gelecek ortaya çıkacaktır (Skirbekk & Gilje, 2017, pp. 300-301). Bu bağlamda geleceği değiştirmek ya da seçim yapmak mümkün değildir. Bu bakış açısı doğru kabul edilir ise bireyin neyi seçip seçemeyeceği önceden belirlenmiştir ve bireyin özgür iradesi yoktur. Determinist anlayışın tehdit ettiği özgürlük, yaptığımız seçimlerden sorumlu olmamız anlamına gelen metafizik özgürlük veya irade özgürlüğüdür. Bu bağlamda Önsuç bürosu katı determinizm anlayışı üzerine inşa edilmiştir.

Önsuç programının ulusal hale gelmesi düşüncesi ortaya çıkmış, bu durum departmana olan ilgiyi artırmış ve Bakanlık tarafından müfettiş Danny Witwer departmanı incelemek üzere görevlendirilmiştir. Ancak müfettiş Witwer önsuç departmanına karşı şüpheli bir yaklaşım sergilemektedir. Departmanda çalışanların tamamı işlerin nasıl yürüdüğünü ve suçluları nasıl yakaladıklarını ayrıntılarıyla anlatmaya çalışır. Ancak ajan Danny Witwer önsuç departmanında çalışanlarla aynı fikirde değildir. Ona göre hiç suç işlememiş kişiler yakalanmaktadır. Gerçekleşip gerçekleşmeyeceği belli olmayan suç için kişiler cezalandırılmakta ve bireyin özgür iradesi ve seçim yapma şansı ortadan kaldırılmaktadır.

Fakat departmanda çalışanlar için sistem kusursuz bir şekilde çalışmakta ve kahinler asla yanılmamaktadır. Sistem procog⁵ (kâhin)⁶ adı verilen 3 kişinin işlenecek cinayetlerle ilgili öngörülerine üzerine kuruludur. Kahinlerin katilin ismini açıklamasının ardından isimler bir topun üzerine kazanılmaktadır. Her parçanın içi ve şekli yegâne olduğundan sahtesinin yapılması mümkün değildir. Kahinler tapınak adını verdikleri bir bölümde yaşamaktadır. Agatha, Arthur ve Dashiell⁷ (ikizler) adındaki üç kahin içi foton sütü dolu bir havuzun içinde ten rengi bir kıyafet ile atmaktadırlar. Süt iletken olarak görev yapmakta ve gördükleri görüntüler optik tomografi yoluyla taranıp aktarılmaktadır. Böylece kahinlerin gördüğü gelecekteki görüntüler önsuç birimin bilgisayarlarına aktarılarak cinayetler çözülmekte ve önlenmektedir. Dedektifin suçların gerçekleşmeyebileceğine dair söylemlerine karşı Önsuç bürosu ekipleri ısrarla sistemi savunmaktadırlar. Onlara göre suç işlenecektir, bu kaçınılmaz bir durumdur.

⁴ Tutuklanan kişilerin başına geçirilen ve Halo adı verilen bu cihazlar ile kişi adeta derin bir uykuya geçmekte, herhangi bir şeye fiziksel tepki veremeyecek, konuşamayacak ve gözleri açamayacak hale gelmekte, kalbi çalışmasına rağmen adeta bir felç görüntüsü vermektedir.

⁵ Precognition sözcüğünün kısaltması olan ve latince prae (önce) ve cognito (bilgiyi elde eden) sözcüklerinin birleşiminden meydana gelen sözcük geleceği gören anlamında kullanılmaktadır. Geleceği görme yeteneğine sahip kişiler medyum olarak anılmış ve bilimsel bilgi ve kanıtı olmayan bu kişilere tarih boyunca inanılmıştır.

⁶ Filmin Türkçe çevirisinde procog kelimesi kahin olarak çevrilmiştir. Bu nedenle metin içerisinde bundan böyle kahin kelimesi tercih edilecektir.

⁷ Kahinlerin isimleri ünlü suç romanı yazarları Agatha Christie, Sir Arthur Conan Doyle ve Daniel Hammett'in isimlerinden gelmektedir. Jason Vest Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies Center for the Study of Film and History Volume 32, Number 2, 2002, s. 108-109.

Bu bağlamda determinizm ve özgür irade anlayışının karşı karşıya geldiği ilk sahne, Önsuç bürosu çalışanları ile dedektifin büroda sistemi tartışmalarıdır. Dedektifin sistemle ilgili kuşkularını dile getirmesinin ardından Anderton masanın üzerinden bir topu yuvarlar ve dedektif masadan düşmeden topu yakalar, bunun üzerine Anderton topu neden tuttuğunu sorar, dedektifin düşeceği cevabı üzerine emin misin diye sorar ve “Onu engellemek, meydana geleceğini değiştirmez diyerek” bu örneği kahinlerin geleceği görmesine bağlar. Cinayetler gerçekleşmedi, evet ama gerçekleşecekti şeklindeki determinist anlayışla sistemi savunur.

Büro çalışanları bu durumu kurulu metafizik şeklinde açıklamaktadırlar. Evren neden sonuç ilişkileri bağlamında ilerlemekte, her neden zorunlu bir sonucu doğurmaktadır. Dolayısıyla evrenin bir parçası olan insanda bu düzenin bir parçasıdır ve klasik fizik anlayışının kuralları insan için de geçerlidir. Kahinler ise bu düzen içinde geleceği görmekte ve hiç yanılmamaktadırlar. Bu anlayış geleceğin önceden belirlendiği ve değişmeyeceği inancını da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla cinayetler işlenmeden suçlular cezalandırılmaktadır.

Fakat dedektife göre eğer engellersen o artık gelecek olmamakta ve insan geleceği değiştirecek şekilde evrene müdahalede bulunmaktadır. “Yanlışlar doğru olmaz mı hiç?” diyerek önsuç birimine karşı çıkmaktadır. Ona göre bir diğer problemde sistemin en önemli unsuru olan kahinlerin insan olarak görülmemesi bir anlamda tanrısallaştırılmasıdır. Büro içinde kaldıkları odaya tapınak adı verilmekte, kusursuzluklarına inanılmaktadır. Dolayısıyla dedektifin⁸ gözünde insan Tanrı rolüne soyunmakta ve yaşama müdahalede bulunarak geleceğin değişimine neden olmaktadır.

Dedektif Witwer hata aramakta ve sistem kusursuz olsa bile hatanın insandan kaynaklanacağını inanmaktadır. Dolayısıyla kahinlerle ilgilenen tek görevli dışında tüm büro ekiplerinin girmesinin yasak olduğu⁹ tapınak bölümüne girmek istemektedir. Kahinleri ve çalışma şekillerini yakından görmeyi ve aradığı hatayı bulmayı amaçlamakta bir yandan da onların kutsallığını ortadan kaldırmaya çalışmaktadır.

Filmin ortalarına doğru aranan hata bulunur. Dedektif, Anderton üzerine yoğunlaşmış ve hatayı onda aramaktadır, oğlunun kaçırılmasından sonra uyuşturucu kullanmaya başlaması aradığı insan hatasıdır. Ancak hata onda değil sistemin kendisindedir. Anderton’un cinayet işleyeceği kahinler tarafından görüldükten sonra, Anderton tanımadığı bu adamı öldürmeyeceğini ispatlamak için bir yandan önsuç ekiplerinden kaçarken bir yandan da sistemin yanılabilceğini göstermek için sistemin annesi olarak nitelendirilen Iris Hineman’ı ziyaret eder. Hineman önsuç bürosunun başında bulunan Lamar Burgess ile sistemin kurucusudur, ancak uzun zaman önce bürodan ayrılmıştır. Kahinlerin güçlerini keşfeden ve sistemin ortaya çıkmasını sağlayan arabirimi kuran Hireman, kahinleri genetik hata ve sapıtılmış bir bilim olarak nitelendirmektedir. Neroin¹⁰ bağımlısı ailelerin çocukları olan kahinler genetik farklılıklarından dolayı geleceği görmektedirler. Ancak sanıldığı gibi sistem kusursuz değildir. Çoğunlukla üçü aynı olayı aynı şekilde görse bile nadiren biri olayı diğerlerinden farklı olarak görmektedir. Buna “Azınlık Raporu” adı verilir ve sistemin işleyişini bozamamak ve şüphe yaratmamak için bu rapor hemen silinir. Kuşku uyandıran bir adalet sistemi istenmemektedir. *Azınlık Raporu* insanın alternatif olasılıklarının ve özgür iradenin var olabileceğinin göstergesidir. Bu bağlamda gelecek önceden belirlenmemiştir.

Anderton ilk kez belki de yüzlerce kişiyi hiç işlemeyeceği bir cinayet yüzünden tutukladığı gerçeği ile yüz yüze gelir. Önsuç bürosu tarafından hapsedilenlerin bir kısmının

⁸ Dedektifin babasının rahip olması ve kendisinin de dini bir eğitim aldığı vurgulanması Anderton ile yaptığı din-bilim tartışmaları bağlamında önemli bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Danny Witwer karakteri geleneksel olanı temsil etmektedir.

⁹ Sistemin güvenilirliğini zedelememek ve kahinlere dışarıdan müdahale edilmesini önlemek amacıyla tapınak bölümü kilit altında tutulmuş ve personel dahil tüm birimin içeri girmesi yasaklanmıştır.

¹⁰ Gelecekte ortaya çıkacak bir tür uyuşturucu.

alternatif bir geleceği mümkündür. Dolayısıyla sistemin üzerine inşa edildiği katı determinist anlayış sorgulanmaya başlanır ve özgür iradenin varlığı gündeme gelir. Film bu anlayışı gerek Anderton'un kurbanı olacak kişiyle karşı karşıya geldiği sahnede gerekse de filmin sonunda Lamar Burges ve John Anderton karşılaşması sırasında devam ettirir. Anderton "Azınlık Raporu"na sahip olmadığı halde Agatha'nın "Seçebilirsin..." sözünü dinler ve kurbanı öldürmekten vazgeçer. Adamı öldüreceğini önceden bilmesine rağmen, tetiği çekmekten vazgeçerek özgür iradesini ortaya koyarak geleceğini değiştirir, ancak istemeden de olsa adamı vurarak kader tarafından belirlenmiş geleceği değiştirmeyi başaramaz.

John Anderton'ın tüm gerçeği öğrenmesinin ardından Lamar Burges'le karşılaşmasında da kahinler bir cinayet görürler. Lamar John'u vuracaktır. Ancak Anderton'un ona kendisini öldürmesi halinde Önsuç bürosunun onu yakalayacağını, öldürmekten vazgeçerse de sistemin kendi kendine çökeceğini hatırlatması üzerine Lamar öngörülemez üçüncü alternatifi seçerek kendini öldürür. Her ikisi de geleceği bilir ve değiştirir. Dolayısıyla film insanın alternatiflerinin olabileceği ve geleceğin önceden belli olmadığı vurgusuyla sonlanır. Batey'e göre, bu sahnede Heisenberg'in meşhur "Belirsizlik İlkesi" kendisini göstermektedir. Heisenberg, determinizm görüşünü benimsemiş ve hatta bir adım daha ileri giderek 'Tanrı zar atmaz' diyen Einstein'in fizik kuramlarını eleştirerek, parçacıkların durumlarının ölçümlerinde sadece olasılıkların hesaplanabileceği ve kesin durumun asla tahmin edilemeyeceğini savunan Quantum fiziğini yani özgür düşüncenin varlığını savunmuştur (Batey, 2004, p. 691).

İnsanın kendi geleceğini bilmesi bir paradoksa yol açmakta ve geleceği değiştirebilmekte ve gelecek olarak bilinen gerçekleşmeyebilmektedir. Vest göre, ön suç birimi cinayetlerin gerçekleşmesini engellediklerinde, aynı zamanda 'geleceği değiştirmiş olmak'tır (2007, p. 121). Dolayısıyla 'suçlu' olarak mahkûm edilen kişilerin mahkûmiyetleri de tartışmalı hale gelmektedir. Baudrillard'a göre (2005, p. 118) " ... suç işleyeceği öngörülen, suçlu olmayan 'suçlunun', suçu işlemeyen cezalandırılması ona daha sonra masum insan muamelesi yapılamayacağını göstermektedir".

Bu bağlamda katı determinist anlayışa duyulan koşulsuz inançla başlayan film, özgür iradenin varlığı, insanın farklı alternatifleri olabileceği ve kendi geleceğini belirlemede söz hakkının olabileceği düşüncesiyle sona ermektedir.

Görebiliyor musun?

Filmin ikinci önemli sorusu kâhin Agatha tarafından sorulur. Görebiliyor musun? Bu soru, hem hikâyenin ilerleyişini etkileyecek olan cinayetin ortaya çıkmasına neden olmakta hem de görme, gözetleme ve özgür olma gibi filmin diğer önemli tartışmalarını gündeme getirmektedir.

Detektifin ısrarları sonucu tapınağa girerek kahinlerle ilk kez yan yana gelen John tapınaktan ayrılmadan önce Agatha gözlerini açmakta ve kendisine yaklaşan John'u yakalayıp boynuna sarılmaktadır. John'a sorar: Görebiliyor musun? Ardından John tavandaki ekranda, Agatha'nın gördüğü cinayeti görmeye başlar. Onlara görmedikleri, tepki vermeyecekleri ve bir nevi uykuda oldukları söylenen kahinlerden Agatha bu tepkisiyle bir yandan kendileri hakkında anlatılanların aslında gerçek olmadığını gösterir bir yandan da filmin diğer bir tartışma konusunu tetikler. Tüm bu gözetim ve denetim altında gerçekten görmek mümkün müdür? Ya da kim kimi nasıl görüyordu?

Agatha'nın onun görmesini istediği cinayeti araştırmak için hapisane departmanına gelen John'la birlikte izleyici de mahkûmların nasıl bir yerde tutulduğunu görür. Görevli gardiyan mahkûmları rahatlatması için klasik müzik çalmayı tercih ettiğini söylemektedir. Hapisane görevlisi daire şeklindeki hapisanenin ortasında bir kule içinde yer almaktadır. Anderson'ın istediği bilgiyi bulmak için mahkûma ulaşması gereken görevlinin sistemi çalıştırmasıyla, küçük tüpler içinde üst üste katlarda başlarındaki hale ile uyuyan binlerce mahkûm kulenin etrafında yükselmeye başlar.

*Azınlık Raporu'*nun fütüristik ceza sisteminin Jeremy Bentham'ın panoptikon modeliyle kurduğu bu bağ filmin gözetim toplumuna yaptığı bir göndermedir. Panoptikon tek bir bakışla her şeyi sürekli görmeyi mümkün kılacak bir yapıdır. Merkezi bir nokta aynı anda hem her şeyi aydınlatacak kadar ışık verecek hem de bilinmesi gereken her bilgiyi elde edebilecektir. Daire biçiminde düzenlenmiş olan ve hepsi de içe doğru açılan binaların merkezinde yer alan yüksek bina, tüm yönetsel işlevleri kendi bünyesinde toplayacak, tüm faaliyetler burada kaydedilecek ve bütün hatalar burada fark edilecektir. Hiçbir şeyi kaçırmayan mükemmel göz ise merkezde yer alacaktır (Foucault, 2019a, p. 260). Bu yapı, görülmeden görmeye olanak sağlamaktadır. Foucault'ya göre görünürlük bir tuzaktır, buradaki gözetimin esası görünür olma, ama görememektir. Böylece nerede gözetim yapıyorsa orada kuralların dışında hareket edilmeyecektir (Foucault, 2019a, p. 295-296).

Panoptikon uygulaması itibariyle mahkumları cezalandırmanın yanı sıra, öğrencileri eğitmeye, hastaları tedavi etmeye, delileri kontrol altında tutmaya, işçileri gözlemeye, dilencileri çalıştırmaya yaramaktadır. Bu bağlamda birçok göreve sahiptir. Bu verimliliğin nedeni Panoptikon'un herkesin kendisini disipline edecek sistemi yaratmasından kaynaklanmaktadır (Campell & Carlson, 200, p. 589). Bu yapıyla gözetlenecek bireyleri titizlikle birbirinden ayırarak hem topyekün hem de bireyleştireceği bir gözetim sağlandığını ifade eden Foucault, gözetleyen bakış ve bakışın ağırlığını hisseden herkesin baskıyı içselleştireceğini ve kendini gözetleme noktasına geleceğini, böylece herkesin kendi üzerinde ve kendine karşı bu gözetlemeyi işleteceğini belirtmektedir (2019b, pp. 96-97). Yazara göre, disiplinin sağlanması için görme tekniklerini iktidarın olanaklarını artıracak ve baskı altına altına tutabilecek şekilde artıracak bir makineye ihtiyaç vardır (2019a, p. 256).

*Azınlık Raporu'*nda yer alan Önsuç bürosu ve berberinde getirdiği hapishane de tam olarak bu düşüncenin üzerine inşa edilmektedir. Hapishane yalnızca biçimsel özellikleri ile değil dayandığı temel düşünce yapısı açısından da bu modelle benzerlik gösterir. Önsuç bürosu sürekli ne yapılacağını bilen ve haber veren kahinlerin gözleri ile ayakta kalmaktadır. Dedektif Anderton'un da söylediği gibi artık "planlı bir cinayet işleyecek kadar aptal" birinin olması mümkün değildir. Gözetim sadece hapishane içinde değil günlük hayatta hatta henüz gerçekleşmeyen gelecekte de mümkündür. Günlük hayatın içinde yer alan retinal göz taramaları, kişiselleştirilmiş reklamlar, hemen her yerde yer alan kameralar ya da elektronik örümcekler saklanmanın mümkün olmadığını göstermektedir. Birey fiziksel açıdan sürekli gözetim altındadır. Ancak film hapishane metaforunu bir adım daha ileri götürmüş ve panoptikondan farklı olarak sadece fiziksel değil zihinsel kontrolü de ele geçirmiştir. Tüm mahkumlar tutuklandıkları andan itibaren başlarına geçirilen haleler ile hapishanedeki cam tüplerin içine yerleştirilmekte ve zihinsel kontrolleri de sağlanmaktadır.

Filmde gözetim ve kontrol sadece hapishane ve mahkumlarla sınırlı değildir. Panoptikonun öngördüğü sınırlarında dışına çıkarak günlük hayatımızın bir parçası haline gelir. King'in deyişiyle "Elektronik Panoptikon" katılımcılarını hapseden bir hapishanenin ötesinde, kapitalist toplumda güç ilişkilerin yaygınlaştırmak amacıyla teknolojik ilerlemelerin kullanıldığı bir sistem haline gelmiştir (2001, pp. 48-49). Günlük yaşamımızda, işte, evde, iktidar tarafından ya da tüketici bilgi grupları ve firmalarca gözlenir haldeyizdir.

Lyon'a göre de, bazı açılardan panoptik'in "çok ötesinde" bir yerdedir. Bir fabrikadaki yönetim denetlemelerinde, bir otoparkın video-kamera ile denetlenmesinde veya reklamcılıkta bu süreç kendisini göstermektedir (Lyon & Holler, 1997). Bauman'a göre (2010, p.55) bu farklı bir Panoptikon'dur. Burada gözetim altındaki kişi gözetimde birinci ve gönüllü bir unsur haline gelmektedir.

Film boyunca bu yapının tüm yansımaları ile karşılaşırız. Göz kimlik haline gelmektedir.¹¹ Güvenlik kontrolü için oluşturulan retinal taramalar, kişiye özel reklamlar, uzaktan kontrol edilebilen araçlar, güvenlik taraması yapan elektronik örümcekler günlük hayatın sıradan birer parçası haline gelmiştir ve herhangi bir direnişle karşılaşmamaktadır. Öyle ki John Anderton'u bulmak için harekete geçen büro çalışanlarının şehrin arka sokaklarında ki bir binanın içine retinal tarama için gönderdiği elektronik örümcekler sıradan yaşamını devam ettiren hiç kimse tarafından olağanüstü karşılanmamakta, kavga eden bir çift retinal tarama için kavgaya ara verdikten sonra kaldığı yerden devam etmek, sevilen bir çift örümcekler tarafından kimlik tespiti yapılmasının ardından sanki bu hiç gerçekleşmemiş devam etmektedir. Herkes sürekli gözetim ve kontrol altında tutulmakta ve her bireye ait veriler sürekli toplanıp depolanmaktadır.

Poster'ın da belirttiği gibi bedenler şebekelere, veri tabanlarına, enformasyon koridorlarına dizilmekte ve tüm bu enformasyon depolayan sistemler sayesinde gözlenmekten kaçmak mümkün olmamaktadır (akt. Bauman, 2010, p.55). Foucault'un "panoptisizm" kavramı gerçek olmuş iktidardaki insanların kontrol dışına çıkanları belirleme ve ayırma işlemi gerçekleşmiştir.

Filmin vizyon tarihi ve dönemin ABD hükümeti tarafından alınan kararlara bakıldığında gözetim toplumunun yaratımı ve kabulü noktasında paralellikler görülmektedir. 11 Eylül saldırıları sonrası hızla çıkarılan ve dönemin ABD Başkanı Bush tarafından onaylanan Vatanseverlik Kanunu'nun¹² üzerinde durduğu en önemli konu, ABD'de yaşayan bireyler hakkında istihbarat toplayabilme, dinleme ya da gözetim konusunda federal hükümetin yetkilerini artırması olarak görülmektedir (Golden, 2005). ABD Başkanı Bush'un "teröre karşı savaş" söylemiyle ortaya konan yeni yasayla, ABD her türlü saldırı veya tehdide karşı gerekli görülen durumlarda mahkemeden izin alınmasına gerek olmaksızın vatandaşların fiziksel ve elektronik ortamlarda izleyebilecektir. Spielberg'in *Azınlık Raporu* filmi de bu bağlamda dönemin siyasi gündemiyle örtüşmekte ve yönetmen "teröre karşı savaş" konusunda yürütülen politikaları desteklediğini belirtmektedir. Filmde John Anderton oğlunun kaçırılması nedeniyle güvenliğine ihtiyacı ve inanç hissetmekte ve gözetim toplumunun gerekliliğine "kendisinin katil olacağını görünceye kadar- inanmaktadır. ABD halkı da 11 Eylül ile yaşadığı kayıplar sonrası yasayı sorgulamadan kabul etmektedir. Film boyunca "göz" bir organ olmaktan öteye geçerek kimlik konumunda yer almakta ve her türlü bilgi gözler aracılığıyla elde edilmektedir. Güvenlik adı altında ortaya çıkan sistem hem

¹¹ John Anderton karşı karşı kalabileceği tüm taramalardan kurtulmak, sistemin boşluklarından yaralanabilmek için operayonla kendi gözlerini çıkartırıp yeni bir göz edinir. Dolayısıyla artık yeni bir kimliği vardır ve saklanması daha kolay hale gelir. Tüm bunları yasa dışı yollarla şehrin geride bırakılan arka sokaklarında gerçekleştirir. Bu anlamda film izleyicisini, kurgu eşliğinde, hayal edilen gelecekte kapitalizmin kurduğu yeni dünya düzeniyle de karşı karşıya bırakır. Sosyo-mekansal anlamda dünya yeniden şekillenmiş nüfus sistemli bir şekilde zenginler ve fakirler olarak ayrılmıştır. Parçalanmış şehirlerden oluşan bu dünyada zenginler savunulabilir özel alanlarda yaşarken yoksullar şehrin karnlık sokaklarına itilmektedirler. Dolayısıyla her türlü kanunsuz iş bu mekanlarda gerçekleşmektedir. Daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. Kitchin, R., & Kneale, J. (2001). Science fiction or future fact? Exploring imaginative geographies of the new millennium. *Progress in human geography*, 25(1), 19-35.

¹² Kanun'un başlığı "Terörizmi Engellemek ve Durdurmak İçin Gereken Uygun Araçları Sağlayarak ABD'yi Birleştirme ve Güçlendirme Kanunu (Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism)"dır (Yasanın tamamı için Bknz. <https://www.govinfo.gov/content/pkg/PLAW-107publ56/pdf/PLAW-107publ56.pdf>, 01.02.2022). Çeşitli konularda var olan yasalarda değişiklik yapan 167 sayfalık bir dokümandır. Yasaya göre ilgili kurumlar, ulusal güvenliği ilgilendirdiğini düşündüğü her durum ve olayda, vatandaşları gözetleme, dinleme, telefon ve bilgisayar gibi elektronik ortam kayıtlarını mahkeme izni olmaksızın inceleyebilme gibi önemli yetkilere sahip olmuştur. Yasanın kabul edilmesi 11 Eylül sonrası, Amerikan halkının, yaşadığı travmanın kişisel ve ulusal güvenlik adına kendi özgürlüklerinin bir kısmından vazgeçmeye razı geldiğini göstermektedir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Roger Dean Golden (2005) "What Price Security? The USA PATRIOT Act and America's Balance between Freedom and Security Homeland Security and Terrorism, ed. James J.F. Forest, Russell D. Howard and Joanne C. Moore, New York: McGraw-Hill, 2005, 400-412. Cynthia Weber (2005) *Securitising the Unconscious: The Bush Doctrine of Preemption and Minority Report*, *Geopolitics*, 10:3, 482-499. Gerard Huiskamp (2004) *Minorityreport on the Bush doctrine*, *New Political Science*, 26:3, 389-415.

kendisi büyük bir göz konumunda yer alarak her türlü kişisel veriyi kayıt altına almakta hem de bireylerin gözlerini birer veri kaynağı olarak kullanmaktadır (Weber, 2005). John Anderton kendisini yakalamak için peşine düşen önsuç ekibinden kurtulmak için gözlerini çıkartarak yeni bir göz ve kimlik edinmektedir. Kişisel özgürlük ve mahremiyetin devlet tarafından ihlal edilmesi, gözetim ve izlemeye dayalı benzer bir evrenin yaratımı filmin ve dönemin önemli tartışma konuları arasında yer almaktadır. Gerek Bentham'ın gerekse Foucault'un vurguladığı caydırıcılık ilkesi ABD'nin iç güvenlik alanında uygulamaya koyduğu Vatansızlık Yasası, *Azınlık Raporu* filminde kendisini göstermektedir. "Cinayetsiz dünya" için her türlü kişisel hak ve mahremiyetten vazgeçilmesi beklenmektedir. Bu düşünce filmin başında ön suç bürosunu tanıtırken kullanılan özgürlük düşüncesiyle de çelişmektedir. Güvenlik ve korunmaya yönelik ihtiyaç bireysel özgürlüklerin önüne geçmektedir.

Zizek de filmin "hukuk", "haklar", "düzen", "adalet" gibi kavramlara olan ilgisine dikkat çekmekte ve *Azınlık Raporu*'nun sadece bu kavramların iyi işlendiği ya da filmin dışında kuramsallaştırılmamış politik gerçekliğin bir alegorisi olarak değerlendirilmemesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. Bu kurgusal gelecek çağdaş politikalarla benzerlik göstermekte ve kurgu ile politika ortak bir entelektüel ve sosyal tarihi paylaşmaktadır (Akt. Cooper, 2003, p. 25).

Genel olarak değerlendirildiğinde filmin çekildiği dönemin ABD politikalarıyla paralellik gösterdiği ve kişisel hak ve özgürlüklerin "güvenlik" gerekçesi adı altında ortadan kaldırılabilirdiği görülmektedir.

Sonuç

Geçmişten günümüze pek çok disiplinin tartışma konusu olan determinizm ve özgür irade kavramları tarihsel süreç içindeki değişimlerini genellikle temel fizik alanında yaşanan gelişimlere bağlı olarak yaşamışlardır. Fizik alanındaki katı determinist anlayış felsefede de kendini göstermiş ve anlayış güç kazanmıştır. Zaman içinde bilim alanında ortaya çıkan "belirsizlik ilkesi" ve kuantum fiziği felsefedeki katı determinizm anlayışını da sarsmış ve özgür iradenin var olabileceği düşüncesi ön plana çıkmıştır.

Her olayın, maddi ya da manevi nedenlerin zorunlu sonucu olduğunu ileri süren felsefi görüş olarak tanımlanabilen determinizm, her şeyin nedensellik bağlantısı içinde gerçekleştiği fikrine dayanmaktadır. Sadece evrendeki olayların değil aynı zamanda insanın istencinin de bu nedensellik ilkesiyle belirlendiğini öne süren görüş, insanın isteme ve eylemlerinin neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak belirlendiğini dolayısıyla irade özgürlüğünün olamayacağını savunmaktadır.

Felsefenin ve fizik biliminin en çok tartışılan kavramları arasında yer alan bu ikilemin sinemadaki örneği olarak karşımıza çıkan *Azınlık Raporu* filmi gelecekte yaşanacak bilimsel gelişmeler sonucu ortaya çıkan katı determinist anlayışın sorgulanmasını gündeme getirir. Katı bir determinist anlayışın, her nedenin kesin ve katı bir sonucu doğuracağına dolayısıyla insanın seçim yapmak için özgür iradeye sahip olamayacağına inancın hüküm sürdüğü bir sistemin varlığı ile başlayan filmde yer alan Önsuç bürosunun varlığı doğal düzene müdahale etmekte, yaşamın olağan döngüsünü engelleyerek, insanı makineler içine tutsak etmektedir. Yaratılan sistem sadece katı determinist anlayışla hüküm sürmemekte, aynı zamanda, ortaya çıkan ve sistemin varlığını da sağlayan bilimsel gelişmeler, gözetim ve denetim mekanizmalarını da yine insanın kişisel hak ve özgürlüklerine rağmen işletmeye devam etmektedir. Bu bağlamda insanın daha iyi bir yaşam için yapmış olduğu tüm bilimsel keşiflerin insan özgürlüğünü tehlikeye attığı görülmektedir.

Determinizm-özgür irade, gözetim- denetim gibi kavramları tartışma konusu haline getiren film sonu itibariyle insanın seçim yapabileceğine, kendi geleceğini belirleyebileceğine dolayısıyla özgür iradenin varlığına olan inançla sona ermektedir. Hem Anderton'un yapmış olduğu seçimler hem de Önsuç bürosunun kurucularından Lamar Burges'in hayata dair

tercihleri öngörülemeyen geleceği getirmektedir. Filmde, kişinin geleceğini görmesinin ve bilmesinin de tarihi saptıracağına vurgu yapılmakta ve temelde doğa gibi insanında dönüşüme açık olduğuna dikkat çekilmektedir. Önsuç biriminin cinayetlerin gerçekleşmesini engellemesi, aynı zamanda 'geleceği değiştirmiş olmakta'dır. Dolayısıyla 'suçlu' olarak mahkum edilen kişilerin mahkûmiyetleri de tartışmalı hale gelmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Akarsu, B. (2019). Felsefe Terimleri Sözlüğü. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Akın, E. (1997). *Bilim ve Siyasal Sistem*, Gazi Büro Kitabevi, Ankara.
- Batey, R. (2004). Minority Report and the Law of Attempt. *Ohio St. J. Crim. L.*, 1, s. 689-698.
- Baudrillard, Jean (2005). Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2010), Küreselleşme, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beck, B. (2013). Baby's Gone A-Hunting: The Hunger Games, Bully, and Struggling to Grow up. *Multicultural Perspectives*, 15(1), s. 27-30.
- Bont, J. & Curtis, B. & Molen, G.R. & Parkers, W.F. (Yapımcı) & Spielberg S. (yönetmen) Minority Report [Sinema Filmi]. ABD: [20th Century Fox](#).
- Brereton, P. (2004). *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*. Intellect Books.
- Campell, John Edward & Carlson, Matt (2002), "Panoptikon Com: Online Surveillance And The Commodification Of Privacy", *Journal Of Broadcasting & Electronic Media*, Vol. 46, Issue.2. s.586-606.
- Cevizci, A. (2010). Paradigma Felsefe Sözlüğü, 7. Baskı, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Cevizci, A. (2017). İlkçağ Felsefesi. İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2021). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Say Yayınları.
- Cooper, M. G. (2003). The Contradictions of "Minority Report". *Film Criticism*, 28(2), s. 24-41.
- Coşkun, S. (2016). Özgürlük Problemi: Spinoza ve Kant. *Dört Öge*, (9), s. 139-156.
- Doko, E. (2010). Dahi ve Dindar: Isaac Newton, İstanbul Yayınevi, İstanbul, 2010.
- Dolu, Osman (2012). Suç Teorileri, Teori, Araştırma ve Uygulamada Kriminoloji, Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Foucault, M. (2019a). Hapishanenin Doğuşu. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2019b). İktidarın Gözü. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gillespie, M. A. (2008). *The Theological Origins Of Modernity*. University Of Chicago Press.
- Golden, Roger Dean (2005) "What Price Security? The USA PATRIOT Act and America's Balance between Freedom and Security Homeland Security and Terrorism, edt. James J.F. Forest, Russell D. Howard and Joanne C. Moore, New York: McGraw-Hill, 2005, s. 400-412.

- Hampson, N. (1981). *Aydınlanma Çağı*, (Çev. Jale Parla), Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Hawking, Stephen (2002). *Ceviz Kabuğundaki Evren*, Çev. Kemal Comlekci, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Heisenberg, W. (1949). *The Physical Principles of The Quantum Theory*. Courier Corporation.
- Hooft, G. T. (1985). On The Quantum Structure Of A Black Hole. *Nuclear Physics B*, 256, 727-745.
- Hooft, G. T. (2017). Free Will in The Theory Of Everything. *Arxiv Preprint Arxiv:1709.02874*.
<https://www.govinfo.gov/content/pkg/plaw-107publ56/pdf/plaw-107publ56.pdf>, 01.02.2022.
- Huemer, M. (2009). Free Will And Determinism in The World of Minority Report. *Science Fiction and Philosophy: From Time Travel to Superintelligence*, s. 104-115.
- Huiskamp, Gerard (2004) Minority Report on the Bush doctrine, *New Political Science*, 26:3, s. 389-415.
- Huntington, J. (1975). Science Fiction And The Future. *College English*, 37(4), s. 345-352.
- Kabadayı, L. (2020). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. İstanbul: Metis Yayınları.
- King, Lyall (2001), "Information, Society And The Panopticon", *The Western Journal Of Graduate Research*, Vol 10 Issue 1, s. 40-50.
- Kitchin, R., & Kneale, J. (2001). Science fiction or future fact? Exploring imaginative geographies of the new millennium. *Progress in human geography*, 25(1), s. 19-35.
- Lyon, David-Holler, Christian (1997), "Surveillance Systems Towards An Electronic Panoptical Society?" , <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/8/8026/1.html>.
- Oskay, Ü. (2014) *Çağdaş Fantazya*. İstanbul: Der Yayınları.
- Özkan, D. (2013). Modern Algı Teorisinin Teolojik Kökenleri: Özgür İrade Ve Determinizm Problemi. *Afyon Kocatepe University Journal Of Social Sciences*, 15(2), s. 137-158.
- Özkan, D. (2016). Politik Drama Dizilerinde Özgür İrade, Determinizm Ve İktidar: "Roma" Televizyon Dizisi Örneği. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 9(3), s. 276-298.
- Skirbekk, G., Gilje, N. (2017) *Felsefe Tarihi*, Çev.: Emrah Akbaş, Şule Mutlu, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Spinoza, B. (2020). *Etika*. Çev. Hilmi Ziya Ülken. Ankara: Dost Yayınları.
- Tannenbaum, D. ve Schultz, D. (2013). *Siyasi Düşünceler Tarihi: Filozoflar ve Fikirleri*, (Çev. Fatih Demirci), Adres Yayınları.
- Taşkın, S. (2020). Spinoza'nın Determinizm Anlayışı Ve Tanrı/Töz Düşüncesine Yansıması. *Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (16), s. 370-382.
- Telotte, J.P. (1995) *Replications: A Robotic History of Science Fiction Film*. Champaign: University Of Illinois Press.
- Vest, Jason (2002). [Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies Center for the Study of Film and History Volume 32, Number 2, 2002](#), s. 108-109.

Vest, Jason P. (2007). *Future Imperfect Philip K. Dick at the Movies*, Westport: Praeger.

Weatherford, R. (1991). *The Implications Of Determinism*. Londra: Routledge

Weber, Cynthia (2005) *Securitising the Unconscious: The Bush Doctrine of Preemption and Minority Report* , *Geopolitics*, 10:3, s. 482-499.

-Araştırma Makalesi-

Kadın Yaşamak İster: Antonia'nın Yazgısı Filminde Kadının "Aşkın" Varoluşu

Fazilet Lekesiz*

Meral Serarlan**

Özet

Varlık ve varoluş sorunu, hemen hemen her filozofun felsefesinde bir problem olarak ele alınmaktadır. Bu felsefenin insanı temel alması, özellikle 20. Yüzyıl'ın gelişmeleri göz önüne alındığında anlamlı olmaktadır. Varoluşun özden önce geldiğini savunan özellikle Sartre gibi bu Yüzyıl'ın düşünürleri, seçme özgürlüğünü ön plana çıkararak, bireyin varoluşunu nasıl anlamlandırması gerektiği üzerine görüşlerini ifade etmişlerdir. Sartre'in varoluşçu felsefesinden etkilenerek ortaya çıkan varoluşçu feminizm de kadın-erkek ilişkisine ve ataerkil bir düzende kadının özgürleşmesine odaklanarak, feminist metodolojiye yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu çalışmada, 20. Yüzyıl'ın sosyo-kültürel durumuna yer vermekle birlikte, Simone de Beauvoir'nın "Kadın doğulmaz kadın olunur" görüşü, Marleen Gorris'in Antonia'nın Yazgısı (Antonia, 1995) filmi özelinde ele alınmıştır. Antonia, ataerkil düzenin ona dayattığı rolleri reddeden ve kendi seçimleri doğrultusunda yaşamına yön veren güçlü bir kadındır. Çalışmada Antonia'nın Yazgısı filmi özelinde Beauvoir'nın kadın varoluşuna ne tür anlamlar yüklediğini çözümlenmek amaçlanmaktadır. Çözümleme, betimsel analiz yöntemiyle yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Varlık, Öz, Varoluşçuluk, Özgürlük, Kadının Özgürlüğü, Sartre, Beauvoir.

*Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Sinema Televizyon, Konya, Türkiye.

E-mail: faziletlekisiz@gmail.com

ORCID : 0000-0001-8025-6070

**Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Sinema Televizyon, Konya, Türkiye.

E-mail: mserarlan@selcuk.edu.tr

ORCID : 0000-0003-2059-5585

DOI: 10.31122/sinefilozofi.984497

Lekesiz, F., Serarlan, M. (2022). Kadın yaşamak ister: Antonia'nın yazgısı filminde kadının "aşkın" varoluşu. Sine-Filozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.984497

Geliş Tarihi: 12.08.2021

Kabul Tarihi: 04.04.2022

-Research Article-

Woman Wants To Live: Woman's "Transcendent" Existence In Antonia

Fazilet Lekesiz*

Meral Serarşlan**

Abstract

The problem of being and existence is addressed as a problem in the philosophy of almost every philosopher. The fact that this philosophy is based on human beings makes sense, especially considering the developments of the 20th century. The thinkers of this century, especially Sartre, who argued that existence precedes essence, have expressed their thoughts on how the individual should make sense of existence by emphasizing freedom of choice. Influenced by Sartre's existentialist philosophy, existentialist feminism has also brought a new perspective to feminist methodology, focusing on the relationship between men and women and the emancipation of women in a patriarchal order. In this study, the 20th century was a time of Simone de Beauvoir's view of "being a woman is not born woman" was discussed in Marleen Gorris' film Antonia (1995), although it covered the socio-cultural status of the 20th century. Antonia, as a woman, is a powerful woman who rejects the roles imposed on her by the patriarchal order and guides her life in line with her choices. The aim of the study is to analyze what meaning Beauvoir attaches to the female existence in particular with the film Antonia. The analysis was done by descriptive analysis.

Keywords: Being, Self, Existentialism, Freedom, Woman's Freedom, Sartre, Beauvoir.

*PhD Student, Selçuk University, Faculty of Communication, Department of Department of Radio, Television and Cinema, Konya, Türkiye.

E-mail: faziletlekesiz@gmail.com

ORCID : 0000-0001-8025-6070

**Prof. Dr., Selçuk niversity, Faculty of Communication, Department of Department of Radio, Television and Cinema, Konya, Türkiye.

E-mail: mserarşlan@selcuk.edu.tr

ORCID : 0000-0003-2059-5585

DOI: 10.31122/sinefilozofi.984497

Lekesiz, F., Serarşlan, M. (2022). Kadın yaşamak ister: Antonia'nın yazgısı filminde kadının "aşkın" varoluşu. Sine-Filozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.984497

Recieved:12.08.2021

Accepted: 04.04.2022

Extended Abstract

Gender indicates a problematic grip, as it moves women to a secondary position. This concept, fueled by family and patriarchal tradition, has been criticized by feminist writers for shaping women as passive and imposing male hegemony. Simone de Beauvoir also drew attention to the issue of gender in her works, dealt with how women were marginalized in this structure and the conditions for their liberation, and was influential in the emergence of existential feminism by taking inspiration from Jean-Paul Sartre's existential philosophy. The author states that women are limited to the home in the patriarchal order and their liberation is prevented by being given roles such as motherhood and companionship, and tries to reveal the ways of women's exit from the patriarchal order within the framework of existential feminism.

Sartre states that the choices of the individual are important in establishing his own world of meaning and making sense of his own life, and he says that freedom is compulsory for human beings. For this reason, it is their own choices that liberate people. Influenced by Jean-Paul Sartre, Beauvoir adapts this idea to the female approach. For her, women become women by their own choices, not by birth. One of the important starting points of the study is the stereotypical expressions and ideological codes imposed on women in the patriarchal order we live in. But this problem can be overcome by the fact that the woman chooses to express her own world of meaning and her own femininity by rejecting this imposition. Therefore, in this study, it is important to consider existential philosophy within the framework of the meanings Beauvoir attributes to women.

Antonia (1995), directed by Marleen Gorris, which we examined, focuses on women's making sense of their own existence in the problematic male-dominated order under the umbrella of Beauvoir's existential feminism thought. In Gorris' film, it is seen that the male and female genders are not put into a certain mold. In the film, there are smart, resourceful and productive women, as well as men who are raising children, who are hurt and who are not afraid to show that they are hurt. In addition, subjects such as rape and sexuality are handled by keeping away from a sexist discourse. In a sense, this means that the patterns imposed by the traditional, in other words, the patriarchal mentality, are questioned.

Sexism, or the patriarchal order in which the male gender is exalted, actually oppresses the man rather than the woman. In the movie, the relationship between Farmer Dan and his son Pitte is a result of this suppression, where the priest, the Mad Madonna, and the Protestant are deprived of the pleasures of life because of the dictates of religion. The director shows that individuals living under the dictates of society and religion cannot achieve the meaning of their own existence and cannot be liberated like Antonia, Danielle and Therese. This is exactly the solution that Beauvoir proposes to realize the emancipation of women in her idea of 'existential feminism'. The woman is liberated only when she goes out of the roles imposed on her and determines her role with her own choice. In addition, the presence of women in the film in the public sphere is another solution that Beauvoir offers for the emancipation of women. In this way, traditional distinctions between men and women are destroyed. For women, the death of space is taking place. Women are now everywhere in the public space, in bed, in the garden, at the table, in the church. In short, the women in the film are free and happy as they transcend the hierarchy and break the boundaries.

Beauvoir, in her existentialist feminism thought, saw women as biologically weak and linked her being the second sex to this situation. But in Antonia we do not see the biological weaknesses of women. They also do what is considered men's work. In addition, although director Gorris, like Beauvoir, puts the white middle-class European woman at the center of the narrative, it is important that the idea of existence in the film is handled with feminist theory, within the framework of gender and the patriarchal order's marginalization of women. Director Marleen Gorris took Beauvoir's ideas forward with this film.

Giriş

Toplumsal cinsiyet, kadını ikincil bir konuma taşımasıyla sorunlu bir kavrama işaret etmektedir. Aile ve ataerkil gelenekten beslenen bu kavram, kadını edilgen olarak biçimlendirmesi ve erkek hegemonyasını dayatması bakımından feminist yazarlar tarafından eleştirilmektedir. Simone de Beauvoir da çalışmalarında toplumsal cinsiyet meselesine dikkat çekerek, kadının bu yapılanma içerisinde nasıl ötekileştirildiğini ve özgürleşmesinin koşullarını ele almış, Jean-Paul Sartre'ın varoluşçu felsefesinden feyz alarak varoluşçu feminizmin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Yazar, ataerkil düzende kadınların ev ile sınırlandırıldığını, kendilerine annelik ve eşlik gibi rollerin biçilmesiyle özgürleşmelerinin engellendiğini belirterek, kadının ataerkil düzenden çıkış yollarını varoluşçu feminizm düşüncesi çerçevesinde ortaya koymaya çalışmaktadır. Beauvoir'a göre kadın ancak kendini erkek gibi aşkın bir varlık olarak görmeye başladığında özgür olacaktır (1993: 139).

Sinemanın düşünsel doğası sebebiyle felsefe ve film arasında da bütünlüklü bir ilişki söz konusudur. Ancak filmin içinde felsefe yaklaşımından ayrı olarak bu çalışmada 'felsefe olarak film' yaklaşımı temel alınmaktadır. Esas alınan bu yaklaşıma göre 'film-yapımı felsefe' anlayışı etkin, yaratıcı ve sinemanın içkin yapısından beslenen bir bakma biçimini incelemektedir. Ayrıca bu anlayış, yaratıcı potansiyeliyle özgür ve yeni düşünceler üretmektedir (Çakır, 2018: 183). Film-yapımı felsefesi, filmlerin kendi stilinde felsefe yaptığı düşüncesini film örnekleriyle somutlaştırmaktadır (Öztürk, 2017: 37).

Bu çalışmada Beauvoir'ın varoluşçu feminizmini anlamak için genel olarak varoluş felsefesine değinilmiş, daha sonra modernleşme ile birlikte ortaya çıkan insanın çaresizliğe sürüklenmesi ve kendisine yabancılaşması sorunu özellikle 20. Yüzyıl'ın siyasi ve sosyo-kültürel olayları çerçevesinde ele alınıp, böyle bir ortamda ortaya çıkan, kaynağı insan olan varoluşçuluk düşüncesi açıklanmıştır. İnsanı temel alan varoluşçu düşünürlerden Jean-Paul Sartre ve Simone de Beauvoir'ın varlık felsefelerinden bahsedilmiştir. Sartre, bireyin kendi anlam dünyasını kurmasında, yaşamını anlamlandırmasında seçimlerinin önemli olduğunu belirtmekte ve özgürlüğün insan için zorunlu olduğunu söylemektedir. Bu sebeple insanı özgürleştiren de kendi seçimleridir. Jean-Paul Sartre'dan etkilenen Beauvoir bu düşünceyi, kadın yaklaşımına uyarlamaktadır. Onun için kadınlar, kadın haline doğuştan değil kendi seçimleri ile gelmektedir. Çalışmanın çıkış noktalarından biri, yaşadığımız ataerkil düzende kadına yüklenen/dayatılan basmakalıp ifadeler ve ideolojik kodlardır. Ancak bu sorun, kadının bu dayatmayı reddederek kendi anlam dünyasını ve kendi kadınlığını ifade etmeyi seçmesiyle aşılabılır. Dolayısıyla çalışmada, Beauvoir'ın kadına yüklediği anlamlar çerçevesinde varoluşçu felsefeyi *Antonia'nın Yazgısı* özelinde ele almak amaçlanmaktadır. Ayrıca literatür araştırması sonucunda bu filmin varoluşçu feminizm felsefesine dayandırılarak analiz edilmiş örnekleri bulunmamaktadır. Bu anlamda bu çalışma literatüre katkı sağlaması bakımından önemlidir. Çalışmanın son başlığında ise Marleen Gorris'in *Antonia'nın Yazgısı* (*Antonia*, 1995) filmi, Beauvoir'ın varoluşçu felsefesine dayandırılarak betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir.

Varoluş Felsefesine Genel Bir Bakış

Varoluş felsefesi temelde insan varoluşunun anlamına yönelen, insanı konu edinen bir felsefedir. Bu felsefi anlayışın -özü itibarıyla- tek bir tanımını yapmak mümkün değildir. Meselenin insan oluşu ve varoluş probleminin kişiden kişiye farklılık göstermesi de kavramın tanımını çeşitlendirmektedir. Örneğin; Weil'e göre varoluşçuluk bir bunalım iken Mounier'e göre umutsuzluk, Banfi'ye göre kötümserlik, Hamelin'e göre bunalım, Wahl'a göre bir başkaldırı, Marcel'e göre özgürlük, Foulquie'ye göre ise saçmalık felsefesidir (Bezirci, 1985: 7). Buradan da anlaşılacağı üzere varoluş felsefesi kendi içinde bütünlüklü bir yapıya sahip

değildir. Kavrama karşılık gelen tek bir öz ve felsefe olmasa da kuşkusuz varoluş kavramı, bir düşünme biçimini ifade etmektedir (Gül, 2014: 28).

Birçok yazara göre varoluş, 20. Yüzyıl'ın felsefesidir. Bu dönemde gelişen siyasi ve sosyo-kültürel atmosfer bu düşünme biçimini fazlasıyla etkilemiştir. Fakat varoluş, geleneksel dönemin düşünürleri tarafından da sorgulanan ve üzerinde çalışılan bir kavram olmuştur. Dolayısıyla modern döneme geçmeden önce geleneksel dönemdeki –sosyo-kültürel ortama değinerek- varoluşçuluk üzerine düşüncelere yer vermek modern dönemdeki varoluşçuluğu anlamak açısından faydalı olacaktır.

Gelenekçi toplumların yaşam biçimi bir maddi ve manevi değerler bütünüdür. Bu değerler bütünü içinde kutsal olanla kurulan ilişki ön plana çıkmakta ve teolojik bir yön taşımaktadır (Halis, 2011: 1). Bu yüzden varoluş kavramı modern döneme kadar hep tanrı ile ilişkilendirilmiştir. Örneğin; Anaksimandros'a göre varoluş, Tanrısal olandan uzaklaşılması sonucu oluşan bir kaybolmuşluk hissidir (Çavuşoğlu, 2017: 773). Orta Çağ, dinin -diğer bir anlamda Tanrı'nın- buyruklarının başat olduğu bir dönemdir. Bu dönemdeki felsefi yaklaşım, Hıristiyanlık felsefesi olarak da adlandırılmaktadır ve teolojik konular felsefenin merkezinde yer almaktadır. Nitekim Orta Çağ felsefesinin temel konularını Tanrı'nın varoluşu, yaratılışın anlamı, insanın doğası ve varoluş amacı oluşturmaktadır. Yeni Çağ 'da bilimin oynadığı rolü Orta Çağ'da din (Hıristiyan inancı) karşılamaktadır. Bu dönemin kurucu unsurları olan 'kilise babaları' toplumsal hayatın her alanında varlığını hissettirmekte, toplumsal alanı sürekli manipüle ederek müdahalede bulunmaktadır. Dolayısıyla bu dönemin felsefesi din ve dogmaya tâbi olan bir felsefedir (Cevizci, 2017: 94-95 ve 103). Orta Çağ'daki varoluş kavramı Aziz Agustinus'un da katkısıyla varlık hiyerarşisi nosyonu halini almaktadır. Varlık hiyerarşisinde, varoluş felsefesinden çok bir öz felsefe söz konusudur. Örneğin; Agustinus tanrının varlığını kanıtlamanın ötesinde tanrının bilgisine ulaşmaya çalışır. Bu dönemin varoluş felsefesi içinde Descartes'ın "Düşünüyorum o halde varım" sözü de önemli bir yere sahiptir. Çünkü Descartes bu sözle ruh ve beden birliğini ortaya koymuş, bunları Tanrı kavramından yola çıkarak açıklamaya çalışmıştır (Çavuşoğlu, 2017: 773).

Modern dönemde -diğer adıyla Aydınlanma- din/tanrı merkezli bir toplumsal düzenden akıl merkezli bir toplumsal düzene geçilmiştir. Modernleşmenin/aydınlanmanın ideali bilimsel aklın temel alınarak değişmez doğrulara, bilginin ilerlemesine dayanan aydın bir kültürün hâkim kılınarak sürekli bir şekilde ilerletilmesidir. Aydınlanma felsefesinin kaynağını Rönesans felsefesi bilhassa 17. Yüzyıl felsefesinin koyduğu ilkeler oluşturmaktadır. Günümüzde modernleşme kavramı, geleneksel toplumdan modern topluma geçişte sosyolojik bir değişim sürecini ifade etmektedir. Ayrıca bu kavram yaygın bir şekilde sanayileşme ve kentleşmeyi, bilim ve teknolojiyi, karmaşık bir iş bölümünü, şahsiyet ile ilgili birtakım fikirler öbeğini, iyimser olan bir insan tasarımı ve kapitalist ekonominin egemen olduğu bir toplum düzenini işaret etmektedir (Halis, 2011: 3). Fakat 20. Yüzyıl'ın varoluşçuluk felsefesini anlamak için modernizmin eleştirisine bakmak gereklidir. Bu doğrultuda, Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* eseri önemli çıkarımlarda bulunmaktadır. Eserde, aydınlanmanın faşizmin ikiyüzlülüğünü yansıttığından ve kendini sürekli tahrip ettiğinden, bireyin hiç de özgür olmadığından ve kapitalist sistem içinde metalaştığından, kapitalist sistemin çarklarından biri haline geldiğinden ve aydınlanmanın bireye bir üstünlük sağlamadığından aksine baskıladığından bahsedilmektedir. Yazarlar, insanın doğal çöküşünün toplumsal ilerlemeden ayrı düşünülmemesi gerektiği üzerinde durmaktadır. Kapitalist sistemin üstünlüğü, bireyin hâkimiyetini alaşağı etmekte ve bireyi hükümsüz bırakmaktadır. Akıl bir kültür metası haline getirilmekte ve aydınlanma herhangi bir sistem gibi totaliterleşmektedir (1995: 11-15 ve 42). Kısaca, Adorno ve Horkheimer gerçek bir aydınlanmanın yaşanmadığını söylemektedir. Bauman da ahlaki ilkelere dayanarak modernizmi eleştirmektedir. Ona göre

modernizm insanlığı müphemlikten, belirsizlikten, vahşilikten, barbarlıktan, geri kalmışlıktan diğer bir ifadeyle aydınlanmamışlıktan kurtarma düşüncesi içerisindedir. Fakat aslında modernizm, insanın belirsizliğini benimseyen, neyin iyi/kötü olduğunu toplumun güvendiği ve onayladığı kurumlar tarafından belirleyen ve insanların bu kurumlara itaatini sağlayan bir kavramdır. Bauman'ın düşüncesine göre onaylanmış ve güvenilir kurum başta devlettir (1998: 40 ve 42). Böylelikle Orta Çağ'da kilise otoritesinin yerini modern dönemde kapitalist sistemde gelişen bilim ve onun arkasındaki iktidar hegemonyası almıştır. 20. Yüzyıl'a bakıldığında yaşanan iki büyük savaş, atom bombası, soykırımlar, ekonomik krizler insanı bir çıkmaza sürükleyerek yaşama amacı bırakmamıştır. Bu sebeple modern dönemde yaşanan bu olumsuzluklar düşünce dünyasını insana yönelterek, modern insanın varoluş problemleri ele alınmıştır. Başka bir ifadeyle, bireyselliğinden koparılan insan varoluş felsefesiyle toplumsal yapının bir öznesi haline gelmiştir (Avcı, 2016: 322).

Varoluşçuluğun insanı temel alması ve kendi özünü oluşturma düşüncesi, özgürlüğün insan varoluşunun belirleyicisi olması, özellikle insanın kendine yabancılaştığı bir dönemde kendini yeniden inşa etmesi anlamlıdır. Modern şehir hayatı içinde, tekdüzeleşen yaşam akışında sıradanlaşan insan kendini fazladan bir varlık gibi hissetmektedir. İnsanın gerçeklerle yüzleşmesi, dünyadaki anlam arayışından vazgeçmesine yol açarak kendi varlığını gerçekleştirmesine olanak sağlamaktadır. Kendini gerçekleştirmeye çalışan insan bunu yine kendi varoluşsal ölçülerinde özgürce yapmaktadır. Buradaki varoluşsal ölçü, bireyin merkezde olduğu, tümüyle sorumluluk aldığı bir yaşama işaret etmektedir. Böylelikle ön plana çıkan bireyin eylemleridir ve birey eylemleriyle kendini gerçekleştirmektedir. Bu noktada bireyin -eylemlerini belirleyecek olan- seçimleri önemli hale gelmektedir. Varoluşçu felsefe bu anlamda seçmeyi temel almaktadır. Varoluşun özden önce gelmesi bu seçme halinin bir göstergesidir. Birey, varoluşunu özden önce görerek bir anlamda kendi özgürlüğüne öncelik tanımaktadır. Kendi özünü inşa eden, yaşamın merkezine kendini koyan insan, varoluşunu da kendi seçimleriyle anlamlı kılmaktadır. Yaşadığı yalnızlık, bunalmışlık, atılmışlık ve anlamsızlık duygusu kendi gerçekliğiyle yüzleşmesi için bir çıkış noktası oluşturmaktadır (Gül, 2014: 29-31). Eylemleriyle kendi gerçekliğini bulan insan, özgür seçimlerinin sorumluluğunu almalıdır. Ancak birey kendi sorumluluğunu aldığı gibi diğer insanların da sorumluluğunu üstlenmelidir. Çünkü bireylerin özgürlüğü ile toplum özgürleşmekte ve bu anlamda özgürlük kavramı sorumluluk kavramını tamamlamaktadır (Avcı, 2016: 325).

Bireyin yaşamın içinde bir özne olması, gerçekliğin de öznel olması gerektiğine işaret eder. Çünkü özne konumunda olan insan için gerçeklik sahip olunacak bir şey değil yaşanacak bir şey olmalıdır. O halde gerçeklik öznel ve önemli olan nesnel gerçeklik değil öznel gerçekliktir. Varoluşçuluk, bireyi her türden dogmatik uykularından uyandırmaya ve onları birey olmanın anlamını keşfetmeye çağırılmaktadır. Varoluşçu felsefe bireyi seçim imkânlarının neler olduğu konusunda bilgilendirmeye ve özgür seçimin ne olup olmadığını göstermeye çalışmaktadır. Bu anlamda varoluşçu felsefe bireyin kendini gerçekleştirmesini ve inşa etmesini amaçlayan birer etkinlik olmaktadır (Gündoğdu, 2007: 126-127).

Yukarıda bahsedilenler, varoluş felsefesinin ortak özelliklerini oluşturmaktadır. Fakat ortak özellikler olmasına karşın varoluşçu öğretiler ikiye ayrılmaktadır: Varoluşun kaynağını 'Tanrı'da bulanlar ve 'İnsan'da¹ bulanlar. Søren Kierkegaard, Karl Jaspers, Gabriel Marcel gibi düşünürler varoluşun kaynağını dini inançta (Tanrı'da) bulmuşlardır. Kierkegaard, modern anlamda varoluş terimini kullanan ilk düşünürdür. Ona göre, Tanrı ve ölüm korkusunu içinde

¹ Albert Camus, 20. Yüzyıl'ın bunalımlı ortamından dönemindeki diğer filozoflar gibi etkilenmiş, özellikle Sartre'in varoluşçu düşüncelerine paralel olarak insanı temel alan varoluş felsefesini oluşturmuştur. O, insanın varoluşunun kendi sorumluluğunda olduğunu dile getirmektedir (Taşdelen, 2011: 49). Fakat yazar, kendini varoluşçu olarak görmemekte ve tanımlamamaktadır. Bu sebeple çalışmada Albert Camus'ya yer verilmemiştir.

taşıyan insan ne yapacağını bilemese de var olduğunu bilmektedir. Yani, 'ben' ile 'varoluş' onun düşüncesinde özdeştir (Cevizci, 2000: 557). Jaspers, özgürlüğün kesinliğini Tanrı'nın kesinliği olarak görmekte ve Tanrı'yı inkâr etmenin bireyin kendi özgürlüğünü inkâr etmesi olduğunu söylemektedir (1986: 72). Marcel de varoluş sorunlarına dini açıdan bakmaktadır. Ona göre varoluş, Tanrı'nın varlığını benimseyince gerçekleşmektedir. Marcel her şeyi, Tanrı'nın varlığıyla açıklamaktadır. O, insanın yazgısını Tanrı'nın varoluşuna bağlamakta, Tanrı'nın varlığını ancak sezgilerimizle kavrayabileceğimizi söylemektedir (Reneaux, 1994: 81). Nietzsche, Heidegger ve Sartre gibi düşünürler ise varoluşun kaynağını insanda bulmaktadırlar. Nietzsche, insanın kendi gücüne inanmasını ve keşfetmesini istemiştir. Düşünüre göre insan, kendinden önceki gelenekçi insanı aşmak yerine öncelikle kendisini aşması gerekmektedir. O, yaşadığı dönemin toplum ahlakını sürü hayvanı ahlakı olarak adlandırmıştır ve insandan kendi kendini alt etmesini beklemiştir (Kuçuradi, 1967: 44). Heidegger'e göre ise insanların çoğu kendi anlamının ne olduğunu bilmeyen ve kendinin bilincinde olmayan varlıklardır. Yazarın tehlike olarak gördüğü de insanların böyle bir durumun içinde olduklarını fark etmeden ölmesidir. Onun insanlara çağrısı, onların sahte varlık olarak kalmaması ve gerçek (bireysel) varlığa geçmeleridir (Hilav, 2008: 242). Heidegger, ölümü yaşamın birlik ve bütünlüğünü meydana getiren bir gerçeklik olarak görmektedir ve insanın ölümünün ne zaman olacağını bilememesinden dolayı bir an önce kendini gerçekleştirme gerektiği üzerinde durmaktadır (Hühnerfeld, 1986: 6).

Marcel, Heidegger gibi ismi geçen filozoflar varoluşçu felsefe üzerine önemli çıkarımlar yapsalar da varoluş felsefesi denince akla ilk gelen isim Jean-Paul Sartre'dır. Sartre, varoluşçuluk felsefesinde önemli bir yere sahip olmakla birlikte birçok kişi tarafından 20. Yüzyıl'ın model filozofu olarak kabul edilmektedir (Cevizci, 2017: 675). Onun düşünce sisteminin esası varlık üzerine görüşlerine dayanmakla birlikte eylem, seçme, bunaltı, özgürlük, yalnızlık, sorumluluk, yabancılaşma gibi kavramlar Sartre'ın varoluşçu felsefesini özetleyen anahtar sözcüklerdir (Avcı, 2016: 325).

Tüm varoluşçu düşüncelerin temelinde olduğu gibi onun felsefesinin ana ögesi de insandır. Sartre'ın insan esaslı felsefesini anlamak, 20. Yüzyıl'ın ruhunu da anlamak demektir. Daha önce de değinildiği gibi 20. Yüzyıl hiçlik ve bunaltı duygularının yoğun yaşandığı bir dönemdir. İnsan kendi eliyle yarattığı teknolojinin kurbanı haline gelmiş ve bu teknolojinin getirileri savaş, yıkım ve ölüm olmuştur. Aslında savaş, ölüm, fakirlik gibi insan bedenini ve ruhunu tahrip eden olgular hep varlığını sürdürmüştür. Fakat bu olguların sebebi, aydınlanma öncesi dönemde insanların bilgisizliğine dayandırılmıştır (Harari, 2016: 264). Bilimsel devrime (aydınlanma dönemine) geçişle birlikte bilgi, insan yaşamında bir güç olarak kabul edilmiştir. Ancak burada önemli olan şey, bilginin doğruluğunun ispat edilmesinden öte insanlara güç kazandırmasıdır (259). Bu açıdan, bilimsel devrim ile emperyalizm arasında bütünlüklü bir ilişki söz konusudur. Çünkü modern bilim, emperyalist güçlerin desteği olmadan ilerleme kaydedemez. Toprakları, insanları, kültürleri sövmeye dayalı bir ideolojiyi benimseyen güçlerin modern bilime ve modern ekonomiye olan etkisi de birçok olumsuz sonucu doğurmaktadır (300). Örneğin; kapitalizm insanın psikolojisini, refahını, mutluluğunu göz ardı ederek, önüne gelen her şeyi tüketmekte ve hızlı bir biçimde büyümektedir (302). Kısaca modern bilim ve ekonomi insanı alaşağı etmektedir. Böyle bir ortamda Sartre'ın Tanrı'yı reddeden varoluşçu felsefesi anlamlı olmaktadır.

Jean-Paul Sartre varlığın ontolojisini iki sorudan yola çıkarak açıklamaktadır. Bunlardan ilki varlığın kaynağının ne olduğu, ikincisi de varlığın neden var olduğu üzerinedir. Ona göre varoluşun kaynağı 'öz' dür. Sartre tanrının, özü ve bununla bağlantılı olarak varoluşu belirlediğini ancak tanrının devreden çıkmasıyla özün varoluşu belirlemesinin artık anlamsız olduğunu söylemektedir. Düşünürün tanrıtanımaz varoluşçuluğuna göre, tanrı

yoksa da varoluşu özden önce gelen bir varlık mutlaka vardır. Peki, varoluşun özden önce gelmesi ne demektir? Sartre'a göre önce insan dünyaya gelir, var olur, kendi seçimleriyle kendini tasarlayarak tanımlar ve özünü oluşturur (1985: 39). İnsan var olmadan önce bir öze sahip değildir ve o bir tasarım olarak yaratılmamıştır. Fakat varlığına erişen insan kendi seçimleri ve istekleri doğrultusunda diğer bir deyişle kendisini tasarlayarak olmak istediği kişi olacaktır. Bu bakımdan insan kendi özünü yaratandır. Çünkü o, dünyaya fırlatılmış bir varlık olarak yaptığı her şeyden sorumludur. Dolayısıyla insan ancak kendisini aşarak var olmaktadır. Onun özneliği haricinde bir âlem yoktur. Sartre bunu 'varoluşçu hümanizm' olarak adlandırmaktadır. O, bu söylemini insanın terk edilmiş olmasından ve bu yüzden kendisini belirlemesinden yola çıkarak oluşturmaktadır. Tanrının olmadığı dünyada insan kendi dünyasının hem yasa koyucusu hem de tanrısıdır (Gürsul, 2013: 93-94).

Özgürlük ise Sartre'ın varoluş felsefesinde önemli bir yere sahiptir. 'Dünyanın keşfedilmesi'nin ancak özgürlükle mümkün olacağını söyleyen düşünür, "*İnsan özgür olmaya mahkûmdur; çünkü yaratılmamıştır. Özgürdür; çünkü yeryüzüne geldi mi dünyaya atıldı mı bir kez artık bütün yaptıklarından sorumludur.*" diyerek bu duruma dikkat çekmektedir (1985: 72). Düşünürün başat meselelerinden biri olan özgürlük, esasen seçme özgürlüğünü ifade etmektedir. Dünyaya fırlatılmış olan insan kendi varlığını ortaya koymak için eylem içinde olmalıdır. Bizim eylemlerimizi de belirleyen kendi seçimlerimizdir. Bu yüzden yaptığımız her bir seçim ve bunun doğrultusunda gerçekleştirdiğimiz eylemler bize özgürlüğümüzü kazandırmaktadır (MacIntyre 2001: 43). Fakat Sartre'a göre insanın seçimleri sadece kendisini değil diğer insanları da bağlamaktadır. Çünkü insan, seçimleri doğrultusunda kendini tasarlayarak varoluşuna anlamlar yüklediği gibi diğer insanları da aynı amaçla tasarlamaktadır. *İnsan kendi tasarısına göre var olmak isteyince bütün çağ bir değer kazanmakta ve insanın sorumluluğunun giderek büyümesine yol açarak tüm insanlığı içine almaktadır. Dolayısıyla birey sadece kendisinden değil diğer insanlardan da sorumludur* (1985: 65-66). Bu da Sartre'ın varlık sınıflandırmasında 'başkası için varlık' kategorisine girmektedir.

Sartre'ın diğer varlık sınıflandırmaları 'kendinde varlık' ve 'kendi için varlık'tır. İlk olarak kendinde varlık; başka varlık ile bir bağı olmayan, sınırlandırılmamış, ne ise o olan, var olması için hiçbir sebebe ihtiyaç duymayan, sonsuz ve anlamsız bir varlıktır (Gürsul, 2013: 53). Kendinde varlık, nesne ve özne ayrımında nesnenin karşılığıdır ve bilinçten mahrum olmaya işaret etmektedir. Varlık sebebi bulunmayan kendinde varlık, yaratılmamış namına salt bir saçmalık olarak görülmektedir (Sartre, 2011: 134 ve 44). *Örneğin; kendinde varlığın saçmalığını Sartre, Bulantı* adlı yapıtında başkarakter Antonie Roquentin aracılığıyla ortaya koymaktadır. Karakter denize bir çakıl taşı fırlatmak için eline aldığı taşı incelediğinde taş onda tiksiniye duygusu yaratmıştır. Tiksinmeyle alakalı gelişen bulantı duygusu da ona taşın anlamsız ve saçma olduğunu düşündürmüştür (Sartre, 2019: 16). Sartre'a göre kendinde varlık sadece oradadır ve yalnız bilinç ile anlaşılabilir (Avcı, 2016: 326). Kendi için varlık ise temel olarak bilinçtir ve bu bilinç de her zaman 'bir şeyin' bilincidir. Bu yüzden insan kendinde varlık değil kendi için varlıktır. Çünkü insanın kendi varlığı onun için daima bir sorundur ve o kendini bu sebeple bir proje olarak tasarlamaktadır (Gürsul, 2013: 62). Yukarıda da bahsedildiği gibi insanın kendi seçimleri ile eyleme geçmesi onu özgür kılmakta ve kendi için varlık koşulunu yerine getirmektedir².

Bahsedilen filozofların varoluş üzerine düşünceleri göstermektedir ki 20. Yüzyıl, bireyde bir hayal kırıklığı yaratmıştır. Bilimsel aklın egemen olduğu dönem bireyin aklını da metalaştırmış, savaşlar ve kayıplarla³ insanlar 'aydınlanma'nın yıkımlarını yaşamıştır.

² Sartre, kendi için varlığı özgürlükle birlikte ele almaktadır. Özgürlük meselesi çalışmanın birçok yerinde ele alındığından kendi için varlık konusunu detaylandırmak çalışmanın akışını bozacaktır. Bkz: Jean-Paul Sartre: Varlık ve Hiçlik-Kendi İçin Varlık Başlığı.

³ İnsanların deneyimlediği ilk savaş ve kayıp, şüphesiz 20. Yüzyıl'da gerçekleşmemiştir. Fakat insanlar üzerindeki

Bu yüzden varoluşçu düşünce 20. Yüzyıl'ın getirdiği modernizme karşı hissedilen bir hayal kırıklığıdır. Bununla birlikte Jean-Paul Sartre'ın düşünceleri, Simone de Beauvoir'yı da etkilemiş ve varoluşçu feminizmin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Ataerkil Düzendeki Kadının Varlığı ve Simone de Beauvoir'ın Varoluşçu Feminizmi

Toplumsal cinsiyet, biyolojik / maddi bedene manevi manalar yüklenmesi, kültürel olarak tanımlanması ve iki cinsin birbirinden ayrılmasıdır. Kadın ve erkek olarak ayrılan, iki cins kodlanan roller sosyolojik olarak cinsler arası statüleri de belirlemektedir. Özellikle bu ayrım kadın cinsi açısından pek çok eşitsizliğin ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Toplumsal cinsiyet konusunun *türediği kaynağa baktığımızda*, aile ve ataerkil gelenekler karşımıza çıkmaktadır. Ataerkil gelenek ya da ideoloji içerisinde kadın olmak ve erkek olmak birçok psikolojik ve sosyolojik özellikleri beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla bu gelenek/ideoloji içerisinde kadına daha çok edilgenlik, savunma, korunma ve sakınma gibi roller biçilmektedir (Bingöl, 2014: 108-109). Kadın cinselliğinin sınırlarını çizen de böylelikle biyolojik etkenler değil, kadın bedeni üzerinde varlığını meşrulaştırmak ve korumak isteyen erkek cinsidir. Çünkü ataerkil düzende erkek olmak gücü elinde bulunduran olarak geçerli bir statüdür. Erkek; kadına sınırlar koyarak, belirli roller biçerek bu düzendeki yerini sağlamlaştırmaktadır. Bu gücü kaybetme korkusu yaşayan erkek, kadını ikinci cins / öteki yerine koyarak sürekli bir gerilimin başlatıcısı olmaktadır (Kandiyoti, 1997: 75).

Kadınların, kültürün tanımladığı ataerkil düzen içerisinde ev kadını ve annelik kimliğinden bir türlü kurtulamamaları, toplumsal cinsiyetten kaynaklanan gerilimin aşılmasını güçleştirmektedir (Bora, 2010: 59-61). Her ne kadar üretime dâhil edilmesi kadını aktifleştirirse de niteliksiz ve düşük ücretli *işlerde çalıştırılması* onu, erkeğe daha fazla bağımlı hale getirmektedir. Böylelikle erkeğe bağımlı hale gelen kadın, ev işi ve annelik sorumluluklarını yerine getirerek kültürün dayattığı cinsiyet rollerini sürdürmektedir. Kadın erkeğin yetiştiricisi olarak -ne kadar baskılanırsa baskılanırsın- sistemin devam etmesinde erkek gibi pay sahibidir (Beauvoir, 2006: 42).

Yukarıda bahsedilen toplumsal cinsiyet, ataerkil düzendeki kadının yeri ve rolleri gibi konular Simone de Beauvoir'ın da üzerinde çalıştığı konulardır. Beauvoir, fiziksel ve biyolojik farklılıkların meydana getirdiği sonuçlara dikkat çekmiş hatta bu farklılıklar onu tedirgin ederek Tanrı'yı reddetmesine neden olmuştur. Onu tedirgin eden noktalardan biri kadının erkeğe göre daha zayıf, güçsüz ve duygusal olmasıdır (1993: 43-44). Bu sebeple Beauvoir, toplumsal ve kültürel alanda ortaya çıkan bu ayrılıkçı ifadenin biyolojik özelliklerden beslendiğini belirtmektedir (Yıldırım, 2019: 147). Kısaca Beauvoir, cinsin biyolojik fakat cinsiyetin toplumun inşa ettiği bir düzenleme olduğu üzerinde durmuştur.

Biyolojik özelliklerinden hareketle erkeğin kadına belirli roller atfetmesi, kadının toplumsal cinsiyetçi algıdan kurtuluşunu zorlaştırarak belli bir kadere mahkûm olmasına yol açmaktadır. Kadının biyolojik yapısından kaynaklı doğurma, emzirme, âdet görme gibi erkeğin biyolojisine ait olmayan durumlar, eril cinsin kadına yönelik korkularının ve aşağılamalarının da örnekleridir. Fakat Beauvoir, varoluş özgürlüğünün beden tarafından belirlenemeyeceğini söyleyerek, bu eril bakış açısını eleştirmektedir (Romero, 1990: 131). Kadına ait emzirme, âdet görme gibi normal oluşumların erkek tarafından aşağılanması, Beauvoir için patriarkal sistemin sorunlu bakış açısını göstermektedir. Bu bakış açısından tanımlanmaya çalışılan kadın, belli bir ideolojinin objesi haline gelirken ötekileştirilir ve ona bir öz yüklenir. Böylelikle erkek

etkisi en ağır olan, bu yüzyılda yaşanan iki savaştır. Özellikle 2. Dünya Savaşı'nda kullanılan atom bombasının kitlesel ölümlere yol açması, insanlığın, yalnızca tarihin akışını değiştirme gücü kadar onu sona erdirmeye gücüne sahip olduğunu göstermesi bakımından önemlidir (Harari, 2016: 249).

kadını öteki ve normal (erkek) olanın dışında görerek onu tanımlar (Coşkuner Kalın, 2016: 229). Margaret Walters, *Feminism: A Very Short Introduction* adlı kitabında; icat edenin, geleceği şekillendirenin, varlığıyla dünyayı kaplayanın erkek olarak görüldüğünü söylemektedir. Bu açıdan kadın, erkeğin bakış açısına göre 'öteki' olmaktadır (2005: 137). Kadının ötekiliği, erkeğin özneliğini vurgulamak içindir ve bu sebeple inşa edilmiştir. Ayrıca kadın öteki olarak erkeğin eksikliklerinin (doğurma, emzirme gibi) de tamamlayıcısıdır. Bu yüzden kadın mutlak varlık olan erkeğin karşısında öteki cinstir (Beauvoir, 1971: 17). Öteki varlık olduğu için kadın, erkeğin düşüncesinde ikinci cins olarak tanımlanmakta ve bu görüş onlara öğretilmeye/ dayatılmaya çalışılmaktadır (Coşkuner Kalın, 2016: 230). Sonuç olarak kadına biçilen kimlik, aslolan kimliğinden uzaktır.

Bu bilgiler doğrultusunda Simone de Beauvoir'ın "*Kadın doğulmaz, kadın olunur*" sözüyle, toplumsal ve kültürel alan içerisinde kadınlara bir dizi anlamlar yüklediği, kadınların toplumsal cinsiyetle doğmadıkları, toplumsal cinsiyet edindikleri anlatılmak istenmektedir (Butler, 2014: 191). Zeynep Direk de Beauvoir'ın bu sözünün toplumsal, tarihsel ve kültürel olduğunu söylemektedir. Ona göre her birimiz göz rengi, saç cinsi, duygusal yönelimler ve yetenekler olarak farklıyızdır. Fakat bu özelliklerimizin biçimlendirilmesi ve onlara belli değerler yüklenmesi tarihsel ve toplumsal koşulların bir ürünüdür. Beauvoir'ın çalışmalarında dile getirdiği gibi tarihsel, sosyo-kültürel koşulları biçimlendiren şey kadını 'öteki' olarak tutan erkek hiyerarşisidir. Beauvoir için problem olan biyolojik erkek cinsiyeti değil, toplumsal bir konum olarak erkekliktir. Fakat toplumsal cinsiyeti kuran da erkek olduğundan onlar için asıl hedef tarihsel erkek egemenliğini gerçekleştirmektir (2009: 12-13).

Simone de Beauvoir sıklıkla çalışmalarında, kadın-erkek ayrımı kapsamında içkinlik ve aşkınlık kavramları üzerinde durmuştur. Ona göre içkinlik düşüncesi pasiflik, karanlık, kapatılmışlık, yıkım, hapsedilmişlik, değersizleşme gibi olumsuz anlamları çağrıştırmaktadır. Kadının erkek bakışında içkin bir varlık olarak görüldüğünü belirten Beauvoir, ev kadınlığı ve annelik görevleri kıskacında kalan bu cinsin erkek gibi aşkın bir varlığa ulaşamadığını söylemektedir. Onun düşüncesinde evlilik kurumu kadını erkeğe mahkûm etmektedir (Aktaş, 2013: 65). Ayrıca Beauvoir, kadının sadece ataerkil düzende değil anaerkil düzende de 'başkası' olarak görüldüğüne dikkat çekmektedir. Anaerkil dönemde kadının Tanrıça, Doğa Ana olarak kutsal görülmesi ve erkeğin kadın karşısında duyduğu dehşet zaten kadını 'mutlak başka' konumuna taşımıştır. Bir başka ifadeyle, tarihsel süreçte kadının *eşitsiz bir yapının içine sürüklenmesi* bizzat anaerkil düzen içerisinde başlamıştır. Beauvoir'a göre anaerkil düzende de siyasi iktidarın sahibi erkektir. Fakat bu dönemde kadının doğurganlığından ve bununla bağlantılı olarak başkılığında duyulan dehşet, erkeğin kadın üzerindeki otoritesini sınırlandırmıştır. Ancak yine de kadın tıpkı doğa gibi sömürülmüştür. Ona Tanrıça, Doğa Ana gibi isimler verilmiş olsa bile bu adlandırmalar erkek bilinci tarafından yaratılmıştır (1956: 95).

Ataerkil düzende kadının değersizleştirilmesi zorunlu bir adımdır. Örneğin; ataerkillik öncesi dönemde kadın gücünü, erkeğin korku ve kaygılarından almaktaydı fakat zamanla mitin yerini akıl ve bilim alınca kadına ait kutsal sayılan göstergeler değerini yitirmiştir. Beauvoir, insanlığın başından beri erkek egemenliğinin sürdüğünü, bu egemenlik bir dönem kendini doğada ve kadında yabancılaştırdıysa da çok geçmeden erkek hükümranlığının tekrardan başat statüye yükseldiğini söylemektedir. Bu yüzden kadın hep 'mutlak başka' olarak erkek egemen dünyanın hizmetçisi olarak görülmektedir (1956: 101 ve 192).

Peki, kadın ataerkil düzende nasıl özgürlüğüne kavuşacaktır? Beauvoir, kadının ev içi haricinde kamusal alanda da üretime geçerek, kendi özneliğinin farkına vararak, üretimleriyle görünür olarak, erkeği onu tanımaya zorladığında özgürleşeceğini söylemektedir (Direk, 2009: 30). Sartre'ın kendinde varlık ve kendi için varlık sınıflandırmasında ataerkil düzende kadınlar kendinde varlık rolünü üstlenmektedir (Donovan, 2007: 233). Beauvoir ise Sartre'ın

varlık sınıflandırması düşüncesinden etkilenecek kadınların, kendi için varlık olduklarını kabullendiklerinde ve eylemleriyle bunu gerçekleştirdiklerinde özgürlüğe erişeceklerini belirtmektedir. Çünkü özgürlüklerinden kaçmak kadınları nesne haline getirmektedir. Beauvoir, kadınların erkek tahakkümünden kurtuluşlarını varoluşçu düşünceden hareketle, 'kendinde varlık' anlayışını reddetmede, onların da erkekler gibi 'kendi için varlık' olduğu bilincini kazanmalarında bulmaktadır. Yazarın, kadını temel alarak oluşturduğu bu düşünce 'varoluşçu feminizm' olarak adlandırılmaktadır. Varoluşçu felsefede olduğu gibi varoluşçu feminizmde de kadın kendi seçimleri doğrultusunda kendini tasarlayarak, eylemleriyle kendi varlığının özünü oluşturacaktır (Coşkuner Kalın, 2016: 238). Bu yüzden kadınlar kendilerine atfedilen tüm toplumsal cinsiyetçi rolleri reddetmeli, erkek karşısındaki ikincil konumlarını aşarak, *kültürel önyargılardan bağımsız olarak kendi kimliğini kendisi oluşturmalıdır. Yani nesne durumundan özne durumuna geçmek kadının elindedir* (Butler, 2014: 58). Örneğin; kadın bir erkeğin kadını olmayı, bir erkeğe bağımlı olmayı reddettiğinde zincirlerinden de kurtulacaktır. Dolayısıyla Beauvoir, evlilik kurumunu eleştirmekte ve kadının erkeğe bağımlı olmaması gerekliliği üzerinde durmaktadır. Kadın, erkek bakışında 'öteki' olmayı reddettiğinde benliklerinde kabul ettikleri bu duygu yok olacak, kendilerini nesne olarak görmekten de vazgeçeceklerdir. Böylelikle kendini özne olarak görmeye başlayan kadın, onu nesne olarak görenlere de kendi özneliğini kabul ettirecektir (Donovan, 2007: 242). Bu yüzden Beauvoir, özgür olmayı kendi olmak olarak görmektedir (1997: 148). Ona göre kendi özümüzü ancak biz yaratabiliriz, bu yüzden biz kendi özümüzü yaratabiliyorsak nesne de değiliz, kendimizi aşarak aşkınlığa erişen varlıklarız. Ayrıca Beauvoir da Sartre gibi kadının kendi özgürlüğünü gerçekleştirmesi için başkasının *özgürlüğünün de gözetilmesi* gerektiğini düşünmektedir. Bu yüzden Beauvoir, 'öteki'nin özgürlüğünü gözetmedikçe kendi özgürlüğümüzü *gerçekleştirmenin* mümkün olmayacağını belirtmektedir (1989: 19 ve 39).

Simone de Beauvoir her ne kadar bu düşüncelerini dile getirirse de düşüncelerinin gerçekleşme ihtimali karşısında umutsuz bir ruh hali içerisinde olmuştur. Çünkü o, *dünyanın 'erkeklerin malı'* olduğunu söyleyerek bundan duyduğu hayal kırıklığını da saklamamıştır. Dolayısıyla Beauvoir'a yapılan eleştirilerin ağırlık merkezi, kadınlara önermiş olduğu çözüm yollarının yetersiz kalışıdır. O, kadın için evlilik ve annelik durumunu erkeğe bağımlılık olarak görmesine rağmen kadınların bu durumdan kurtuluşlarını erkek gibi özgürleşmesinde bulmaktadır. Bu yüzden yazar için eril düşüncelyi sürdürdüğü yönünde eleştiri yapılmaktadır. Ayrıca kendisi bir entelektüel olarak baskıya maruz kalmadığını dile getirmektedir. Bir diğer eleştirildiği nokta özellikle *İkinci Cins* kitabında kadın bedenini rahatsız edici olarak ele almasıdır. Onun Avrupalı kadını çalışmalarının merkezine alışı ve bundan yola çıkarak tüm kadınlar hakkında bir genelleme yapması çoğu eleştirmen tarafından sorunlu bulunmaktadır (Akbudak, 2017: 128-129). Fakat yine de onun düşünceleri feminizm düşüncesinin şekillenmesine katkı sağlamıştır. Beauvoir'nun varoluşçu feminizm düşüncesi birçok disiplini etkilediği gibi sinemayı da etkilemiştir.

Antonia'nın Yazgısı Filminin 'Varoluşçu Feminizm' Düşüncesi Çerçevesinde Okunması

Marleen Gorris'in yazıp yönettiği 1995 yapımı filmde⁴, Antonia (Willeke van Ammelrooy) adlı bir kadının 4 kuşağa yayılan hikâyesi anlatılmaktadır. Annesinin cenazesi için 20 yıl önce terk ettiği kasabaya dönen Antonia ve kızı Danielle (Els Dottermans), erkeklerin kuralları

⁴ Film Hollanda'da Antonia, uluslararası sinema pazarına Antonia's Line adıyla çıkmıştır. Türkiye'de ise Antonia'nın Yazgısı adıyla gösterilmiştir. Film birçok festivalden ödülle dönmüştür. Antonia filmi, 1996'da Toronto Film Festivali'nde izleyici ödülü, Uluslararası Chicago Film Festivali'nde en iyi senaryo ödülü, Uluslararası Hamptons Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülü ve aynı yıl yabancı dilde en iyi film Oscar ödülünü almıştır (Öztürk, 2000: 157-158).

ile çevrelediği mekânı kendi seçimleriyle yaşamak istedikleri yer haline getiren ve kasabada yaşayan diğer kadınlara da ilham verip kendi etraflarında toplayan iki güçlü kadın karakterdir. Hayat, onlara ve sevdiklerine acı-tatlı yüzünü, dramatize etmeden tüm saflığıyla gösterir.

Film, betimsel analiz yöntemiyle incelenmiş olup, analizde kronolojik sıra göz ardı edilmiştir. Dolayısıyla film çözümlenirken yapısökümü⁵ tekniği esas alınmıştır. Bunun sebebi filmde öne çıkan konuların çalışmamamızın ana konusuna katkı sağlaması ve çalışmanın iyi anlaşılması için ayrı başlıklar altında filmin analiz edilmesinin daha doğru olacağı düşüncesidir.

Ölümü Bekleyen İki Kadın

Film, Antonia'nın yataktan kalkıp aynaya bakarak, "Artık ölme zamanı" demesiyle başlamaktadır. Buradaki önemli husus, Antonia'nın bedenlen kendini yorgun hissettiği için değil yaşamdan bıktığı için kendi tercihiyle ölecek olmasıdır. Filmin açılış sahnesi göstermektedir ki Antonia, hayatta yaşayacaklarını yaşamış ve en sonunda yaşamdan bıktığı için kendi tercihiyle ölümü isteyen 'kendi için varlık' tır. Çünkü burada önemli olan Antonia'nın başkasının dayattıkları ile yaşayan bir karakter değil kendini bilen, kendi seçimleri doğrultusunda yaşamını şekillendiren bir karakter olmasıdır. Filmin en başından itibaren Antonia'da güçlü kadın figürünü görmekteyiz.

Yaşamının son gününe uyandığını bilen Antonia, günlük işlerini yapmaktan geri kalmaz. Onda, biyolojik bedeninin zayıflığını görmemiz mümkün değildir. Pencereden baktığı sahnede ekran bulanıklaşır ve 20 yıl önce terk ettiği kasabasına, annesinin cenazesi için kızı Danielle ile birlikte döndüğü güne geçiş yapılır. Yine bu sahnede de Antonia'nın kendi seçimiyle kasabayı terk ettiğini ve kendi seçimiyle evlilik dışı doğurduğu kızıyla kasabaya döndüğünü öğrenmekteyiz. Yaşamının son gününden annesinin öldüğü güne geçiş yapılması filmin anlatısı göz önüne alındığında anlamlı olmaktadır. Çünkü Antonia'nın annesi ölümünü beklerken bile kocasına hakaretler eden ve ettiği hakaretlerden kocasına olan nefreti anlaşılabilir bir kadındır. Antonia'dan farklı olarak Antonia'nın annesinin ölümüne sebep olanın ve onu hayattan bezdirenin bir erkek (eşi) olduğunu okumak mümkündür. Antonia da annesinin hakaretlerine katılarak, "Haklı olduğu bir şey var. Babam yaşlı bir pislikti." demektedir. Annesi, Antonia gibi 'kendi için varlık' olamamıştır. Belki de bu yüzden Antonia'nın geldiğini anladığı anda son sözlerini, "Her zamanki gibi geciktin. Tıpkı baban gibi. Amin!" diyerek, kızı gibi güçlü olamayışının öfkesini çıkararak hayata veda etmiştir.

Filmin başında gördüğümüz ölüm teması iki kadın çerçevesinde farklı ele alınmaktadır. Antonia'nın annesi erkek egemen düzende 'öteki' olmayı kabullenmiş ve bu yüzden de son anına kadar kocasına hakaretler eden, içinde büyük bir öfke barındıran kadın olarak ölmüştür. Fakat kızı onun tam tersine bedenlen yorgun hissettiği için değil yaşamdan bıktığı, artık yaşamak istemediği için kendi özgür iradesiyle ölümü seçmiştir.

"Kadınların Sessizliğini Saygısızca Bastıran Erkek Sesleri"

Antonia ve kızı Danielle, Antonia'nın annesinin cenazesinden sonra Olga (Fran Waller Zeper)'nin barına giderler. İki kadın bara girdiklerinde içerdeki erkekler ıslık çalmaya başlar. Bekâr olan Antonia ve Danielle'e erkekler büyük bir iştahla bakmaktadırlar. Bu sahnede erkeklerin ıslıkları ve ağızla bakan gözleri kadını cinsel bir obje olarak gördüklerini göstermektedir. Erkeklerin gözünde tamamıyla cinsellikleri ile ön plana çıkmasına rağmen

⁵ Yapısökümü tekniği, bir cümle içindeki sözcüklerin dizilimini destrüksiyona uğratarak parçalara ayırmak, diğer bir deyişle bir parçayı söküme uğratarak yeni bir bütün elde etmek anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bu teknik, bir bütünü tamamen ortadan kaldırmak değil, söküme uğratarak yeniden inşa etmeyi ifade etmektedir. Bununla birlikte yapısökümü okuma tekniği, mutlak bir doğrunun olmadığı gerçeğinden hareketle, metni değerlendirirken eleştirel bir bakış açısı sunmayı amaçlı kılınmaktadır (Yanık, 2016: 93-94).

iki kadın, rahatça bara girerek oturup içki söylemektedir. Barın müşterilerinden Çiftçi Dan (Jakob Beks), “*Mirasyedi kız geri gelmiş*” diyerek Antonia ile alay etmektedir. Adamın bu alayı, Antonia’nın güçlü duruşunu ve öznelliğini kendisi için bir tehdit olarak görmesinden kaynaklanmaktadır.⁶ Çünkü ataerkil zihniyet, kadının öznelliğine karşıdır. Nesne konumundaki kadın erkeğin öznelliğini pekiştirmektedir fakat Antonia böyle bir zihniyeti tamamıyla reddederek film boyunca kendi öznelliğini vurgulamaktadır. Antonia, ona dayatılan rolleri yok sayarak, içkin bir varlık değil aşkın bir varlık olmayı seçmiştir.

Çiftçi Dan, kendisi için tehdit olan Antonia karşısında, oğullarının erkeklikleri üzerinden gövde gösterisi yapmaktadır. Dan, Antonia’nın kızı Danielle’i kastederek, “*Fıstık gibi bir kızın var. İşte iki oğlum. İkisi de döllemeye hazır safkan damızlık. Senin kız için hazırlar.*” demektedir. Bu esnada Danielle, adamın sarf ettiği sözler karşısında esnemeye başlamaktadır. Beauvoir’nun da ifade ettiği gibi biyolojik olarak güçlü olan erkek, bu gücü karşı cinsine kullanarak kendi erkeklik söylemini meşrulaştırmaya çalışmaktadır. Fakat Antonia ve Danielle bu erkeklik söylemini kuru bir gürültü olarak görmektedir. Çiftçi Dan aslında oğullarının cinsel gücüne vurgu yaparak kadını nesneleştirdiği gibi erkeği de cinselliklerini ön plana çıkararak nesneleştirmektedir. Hatta adam, oğullarının yanında zekâ özürlü kızı Deedee (Marina de Graaf)’yi de bardaki diğer erkek müşterilere pazarlamaya çalışmaktadır. Oğlu Pitte (Filip Peeter) babasının sorunlu tavırlarını devam ettirerek kız kardeşini herkesin arasında göğüslerine dokunarak istismar etmektedir. Kocası ve oğlunun, kızına karşı bu tavır karşısında annenin sessiz duruşu, ona dayatılan toplumsal rolleri kabullendiğini göstermektedir. Keza film boyunca Deedee’nin annesinin sesi sadece bir sahnede duyulmaktadır. Bu açıdan kadın, filmdeki diğer kadınlar gibi ‘kendi için varlık’ olmayı başaramayıp ‘kendinde varlık’ olarak kalmıştır. O, kızı için üzülür ama evin erkeklerinin sesleri ‘öteki’ olarak gördükleri kadının seslerini saygısızca bastırmaktadır. İçkin varlık olan Deedee’nin annesi, dayatılanın dışına çıkmadığı için filmdeki diğer kadınlar gibi özgürlüğünü yaşayamaz. Annesi yerine Deedee’ye başka kadınlar yardımcı olmaktadır. İlk olarak barda babası ve kardeşi Pitte tarafından Deedee’nin aşağılanması ve istismar edilmesi karşısında barın sahibi Olga, erkekleri susturmaktadır. Böylelikle filmdeki ilk sert tepki bir kadın tarafından gelmektedir. İkinci olarak Danielle, Pitte’nin kardeşi Deedee’ye tecavüz ettiğini gördüğünde Pitte’yi cinsel organından yaralayarak kızı kendi evine getirir. Antonia da Deedee’yi iyileştirmeye çalışarak ona yardımcı olmaktadır. Pitte ise cinsel organından yaralanmanın diğer bir ifadeyle erkeklik gücünü kaybetmenin utancıyla kasabadan ayrılmaktadır.

Pitte, babasının cenazesi için geri döndüğünde üzerinde askeri üniforma vardır. O, kaybettiği erkeklik gücünü üstündeki üniformayla tekrar kazandığını düşünmekte ve kendinden emin bir duruş sergilemektedir. Connell’e göre erkekler, iktidar sahibi olabilmek için sadece zihinsel imgelemlerle değil kas gücü, duruş gibi bedensel imgelemlerle de dönüştürülmektedir (1998: 121-123). Pitte de üzerindeki üniformayla, erkekliğini tekrar kazanmasının mutluluğuyla önce Deedee’nin karşısına kendinden emin bir şekilde çıkarak kızı tecavüzü tekrar hatırlatır ve bundan zevk alır, sonra Danielle’in karşısına çıkarak onu tedirgin etmeye çalışır. Filmde Dan, Pitte gibi erkekler ‘şeytan’ olarak adlandırılarak onaylanmayan erkekler olarak gösterilmektedir. Pitte, Danielle’den intikamını almak için kızı Therese (Veerle van Overloop)’ye tecavüz etmiştir. Bu sefer ataerkil düzenden farklı olarak silahı alıp erkeğin karşısına bir kadın (Antonia) çıkmaktadır. Bu sahnede elinde gücü bulunduran kadındır ancak Antonia, Pitte’yi vurmaz ama onu lanetlediğini söyleyerek kasabadan ayrılmasını ister. Antonia gittiğinde, Çiftçi Bas’ın oğulları Pitte’nin çevresini sararak ona vurmaya başlar. Bitkin bir şekilde ağabeyini bulan kardeşi ise etrafta kimse yokken Pitte’yi boğarak öldürür. Erkek şiddeti yine erkek

⁶ Bu sahnenin ilginç yanı, Antonia’yı mirasyedi olarak suçlayan Dan’ın öldükten sonra, oğlunun (Pitte) onun mirası için dönmesidir. Erkekliliği ile övünen böyle bir karakterin kadını tehdit olarak görmesine rağmen asıl tehdit oluşturanın oğlu yani bir başka erkek olması anlamlıdır.

şiddetiyle bastırılmıştır. Filmde Danielle'in Pitte'yi yaraladığı sahne dışında şiddet uygulayıcı başka bir kadın görmek mümkün değildir. Böylelikle yönetmen Gorris, sorunlu olan erkeklik söyleminin karşısına güçlü, kendine yeten, boyun eğmeyen kadını koyarak erkeğin karşısında sessiz kalan kadın imgesini yıkmaktadır.

Kilisenin Eril Dili ve İnançları Yüzünden Kavuşamayan İki Âşık

Filmde kiliseye yönelik eleştiriler bulunmaktadır. İlk olarak Antonia'nın kızıyla birlikte annesinin cenazesi için kiliseye girerken rahibelerin arkasından, "Ah rahibeler! Hala soyları tükenmemiş." söylemi karakterin kiliseye daha genel anlamda dini kurumlara bakış açısını göstermektedir. Çünkü ona göre din de özünde bir erkeklik söylemini barındırmaktadır. Keza kilise ile ilgili birçok sahnede kadınlar ve erkekler ayrı yerlerde oturmaktadır. İki cins arasındaki keskin ayrımı kilisede geçen sahnelerde açıkça görürüz.

Dinin eril söylemini özellikle Danielle'in evlenmeden hamile kalarak ve rahibin bunu bilerek kilisede verdiği vaaz sahnesinde görmekteyiz. Rahip kutsal kitaptan örnekler vererek Danielle'in bu seçimini düşkünlük olarak nitelendirmektedir. Onun için kadınların itaat ve boyun eğme dersleri alması gerekmektedir. Çünkü erkekler, kadının iffeti üzerinden onları kontrol etmektedir. Antonia ve Danielle, rahibin söylediklerine sinirlenerek kiliseyi terk ederler. Çiftçi Bas (Jan Decler) ve beş oğlu da onların arkasından gitmektedir. Koyu bir Katolik olan Çılgın Madonna (Catherine ten Bruggencate) ise onların kiliseyi terk etmesi karşısında istavroz çıkarmaktadır.

Antonia, Çiftçi Bas'ın yardımıyla rahibin ikiyüzlülüğünü ortaya çıkarır. Rahibin günah çıkarma odasında bir kadını zorla istismar ederken Antonia ve Bas'a yakalanması sonraki vaazında kadına yönelik daha ılımlı konuşmasını sağlamaktadır. Başkalarını yargılamadan önce herkesin kendi günahlarını düşünmesi gerektiğini, sonsuz kurtuluşun bir kadın tarafından geldiğini söyleyen rahibin sözleri karşısında Antonia ve Danielle birbirlerine zafer kazanmış edasıyla gülümsemektedirler. Bu sahnede de erkeğin dini kullanarak erkeklik otoritesini güçlendirdiği ancak kadını aşağıladığı gibi kendisinin de aşağılık tavırlar sergilediği anlaşılmaktadır. Ancak yönetmen, kiliseye yönelik eleştirisini bir ironi ile noktalamaktadır: Kilisedeki rahiplerden biri yaşamın zevklerinden mahrum kalmamak için "özgürüm, özgürüm" nidalarıyla dini kıyafetinden soyunarak kiliseyi terk etmektedir. Rahibin kıyafeti de *tıpkı Pitte'nin üniforması gibi gücü simgelemektedir. Ataerkil düzen kadını nesneleştirdiği, ötekileştirdiği ve önemsizleştirdiği gibi erkeği de gücü elinde bulunduran ve bunun altında ezilen olarak baskılamaktadır.* Bu kuşatılmışlıktan kurtulmayı seçen rahip ise ona biçilen rolleri reddederek kendi seçimiyle özgürlüğüne kavuşmuştur.

Yönetmenin dinin ve inançların kurbanı olma durumuna eleştirisini, *Çılgın Madonna ve Protestan* (Paul Kooij) karakterlerinde de görmekteyiz. Koyu Katolik olan Madonna⁷ her dolunayda cama çıkarak ulumaktadır. Alt katında oturan Protestan ise kadının sesinden rahatsız olarak bir sopayla tavana vurmaktadır. Din her ne kadar eril bir söylemi içerisinde barındırsa da Katoliklik insanın kendisinden daha büyük ve güçlü bir yaratıcıya olan inancıyla alakalıdır. Bu anlamda bu inanç yapısında Tanrı'ya olan kulluk, yakarış ya da dua dışıl/edilgen bir söyleme sahiptir. Protestanlığın ise ferdi dindarlığa sahip inanç anlayışı, Katolik inancından farklı olarak öbür dünyadan çok şu an yaşadığımız dünyada yaptıklarımızı ön plana çıkaran bir yapıya sahiptir. Protestanlar cennet ve cehennem bu dünyada yaşadığı görüşündedir (<https://www.kutsalkitap.org/katoliklik-ortodoks-protestanlik/>, 2020). Bu yüzden kişi edimleriyle cenneti de cehennemi de bu dünyada yaşamaktadır. Bu doğrultuda

⁷ Katolikler tarafından sıkça kullanılan bu ifade, Hz. İsa'nın annesi Meryem'i simgelemektedir ve Rönesans döneminin resim sanatında güzelliğin ve saflığın göstergesidir. Ayrıca bakirelik, kibir ve şımarıklık gibi birçok farklı anlamda da kullanılmaktadır (<http://www.yeminlisozluk.com/madonna>, 2020).

Çılgın Madonna ve Protestan karakterlerine baktığımızda, Madonna'nın her dolunayda cama çıkarak uluması, inancı göz önüne alındığında, Tanrı'ya yakarışı ifade etmektedir. Belki de bu yakarış kendisiyle aynı inancı paylaşmayan, farklı mezhebe sahip sevdiği adamla hiç kavuşamayacak olmasından kaynaklanan bir isyana dönüşmüştür. Kuşkusuz Madonna'nın isyanı soyut olana yöneliktir. Protestan'ın ise somut dünyayı temel alan inancı, Madonna'nın isyanı karşısında duyduğu rahatsızlıkla anlaşılır olmaktadır. Madonna'nın ölmesiyle başında ağlayan Protestan bu sefer kadının yerine ulumaya başlar. Çok geçmeden Protestan da ölerken Madonna'nın yanına gömülür. Bu sahne, hepimizin farklı inançlara sahip olmasına rağmen en sonunda herkesin aynı yere gideceğini göstermesi bakımından etkilidir. Çılgın Madonna ve Protestan inançları yüzünden diğer karakterler gibi aşklarını yaşayamamış, arzularını engellemiş, inançlarının kurbanı iki âşık olarak hastalıklı kişiliklere bürünmüştür (Öztürk, 2000: 165). Mezar taşlarındaki, "Bir masayı paylaşamadılar. Bir yatağı paylaşamadılar. Şimdi kolayca bir mezarı paylaşıyorlar." yazısıyla da yönetmen, iki karakter özelinde inançların insanı bir mahkûmiyete sürüklemesini dramatik bir şekilde göstermektedir.

Kadınlığın Çoklu Halleri

Filmde, Deedee ve annesi dışında diğer kadınlar çok boyutlu özelliklere sahiptir. Keza filmin en başından itibaren Antonia'nın toplumun ona dayattığı rollerin dışına çıkarak hayatı kendi istekleri ve seçimleri doğrultusunda yaşadığını görürüz. Antonia'nın yakın arkadaşlarından Olga'nın kamusal bir alan olan barın işletmeciliğini yaptığını bunun yanı sıra ebe, cenazeci gibi farklı meslekleri de icra ettiğini öğreniriz. Beauvoir'nun kadının özgürlüğüne kavuşması için ona dayatılan annelik ve eşlik rollerini reddederek kamusal alan da dâhil üretime geçmesi ve üretimleriyle erkeği kendisini tanımaya zorlaması gerektiğinden bahsedilmişti. Filmde gördüğümüz Antonia, Danielle, Olga, Letta, Therese ve Lara gibi kadınlar da her alanda üretime geçmekte ve sürekli üretmeye devam etmektedirler. Hatta Deedee'nin bile diğer kadın karakterler kadar olmasa da Antonia'ya yardımcı olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle Antonia ve Danielle, erkek işi olarak görülen birçok işi yapmaktadır: Evi boyarlar, tamir yaparlar, toprağı ekip biçerler, inek sağırlar... *Kısaca bir erkeğin gücüne ihtiyaç duymadan iki kadın da en az erkek kadar güçlü olduklarını izleyiciye gösterirler. Bunların yanında Danielle, resime meraklıdır ve kendi isteğiyle sanat okuluna gitmektedir. Hatta Danielle'in sanat okulunda çıplak poz veren bir erkeği resmetmesi düşündürücüdür. Çünkü bir arzu nesnesi olarak konumlandırılan kadın bedeni yerine erkeğin bedeninin nesneleştirilmesi yönetmenin izleyicisine vermek istediği önemli bir ayrıntıdır. Danielle'in kızı Therese de matematik ve müzik ile ilgilenen dâhi bir kadındır. Kamusal alanda en çok görünür olan Therese'dir. Üniversite'de ders veren kadının kasaba haricinde şehirde de kendine ait bir evi vardır. Antonia ve soyundan gelenlerin her biri farklı yeteneklere sahiptir ve herkes birbirini özgür bırakarak kendilerini gerçekleştirmesine yardımcı olmaktadır. Bu durum da 'başkası için varlık' kavramının önemini göstermektedir. Sartre ve Beauvoir'nun da belirttiği gibi kendi özgürlüğümüz kadar başkasının özgürlüğünü de önemsemeliyiz. Çünkü insan kendisine olduğu kadar başkalarına karşı da sorumlu olan bir varlıktır. Bu yüzden filmdeki –Antonia ve Danielle başta olmak üzere- kadınların birbirlerini yargılamadan ve dayatmada bulunmadan birbirlerine destek olmaları bu anlamda önemlidir.*

Yönetmen, evlilik konusuna da eleştirel bir bakış açısıyla yer vermektedir. Beauvoir'nun da belirttiği gibi evlilik kadını erkeğe bağımlı kılmakta ve kadının özgürleşmesine engel olmaktadır. Filmde kadınlar aşkı yaşamakta ancak bunu yaşamak için kendilerini evlenmeye mecbur hissetmemekte ve evliliği bir ihtiyaç olarak görmemektedir. Örneğin; Çiftçi Bas'ın Antonia'ya evlilik teklif ettiği sahne komik ve düşündürücüdür:

Bas: *Ben düşündüm ki... Sen dul olmalısın ve benim de eşim öldü. Sen güzel bir kadınsın. Benim oğullarımın da bir anneye ihtiyacı var.*

Antonia: *Ama benim senin çocuklarına ihtiyacım yok.*

Bas: *Yok mu?*

Antonia: *Hayır.*

Bas: *Bir kocaya da mı yok?*

Antonia: *Ne için?*

Bu sahne göstermektedir ki kadın çocuk bakmakla ya da bir erkeğin eşi olmakla mükellef değildir. Antonia bir kadın olarak bunun farkındadır ve onun duruşu sonraki sahnelerde Bas'ın ona saygı duymasını sağlayacaktır. Çünkü Antonia'nın tepkisi zaten ataerkil sisteme yöneliktir. O, bu sistemin kadını belli bir kalıba sokmaya çalıştığının farkındadır ve erkeğin hâkim olduğu düzeni reddederek kendi seçimlerini, arzularını ön plana çıkarmakta ve hayatını kendi doğrularıyla yaşamaktadır. Ancak zamanla Antonia, Bas'ın ona olan anlayışını gördükçe adamın hislerine karşılık vermektedir. *Örneğin bir sahnede Bas'a, "Birkaç yıl önce bana evlenme teklif etmiştin. Seninle evlenemem ama geri kalan her şeye varım. Erdemli geçen bunca yıldan sonra tekrar arzunun esiriyim."* demektedir. Bu diyalog, kadınlığa dair çoklu halleri, arzulan kadın yerine arzuları olan kadını başarılı bir şekilde vermektedir. Ayrıca filmdeki tek evlilik, iki zekâ özürlü -Deedee ve Çılgın Dudak (Loony Lips)- arasında gerçekleşmektedir. Antonia bu durumu, *"İnsanlar benzerlerini arar."* diyerek değerlendirmektedir. *Yönetmen*, bir nevi evliliği deli işi olarak göstermektedir.

Marleen Gorris bu filmde çocuk doğurma, cinsel haz ve cinsel tercihlerin özgürce yaşanması meselelerine de yer vermektedir. Örneğin bir sahnede, Danielle annesine çocuk sahibi olmak istediğini söylemektedir. Annesi de *"Bebekle birlikte bir de koca gerekecek mi?"* diye sorar. Danielle'in ihtiyacı olan bir erkek/koca değildir. O, annelik hazzını yaşamak için doğurmak istemektedir. Damızlık erkek bakmak için iki kadın şehre giderler ve burada Letta (Wimie Wilhelm) adındaki bir kadından yardım isterler. Letta karakteri de filmde önemli bir yere sahiptir. Sürekli hamile kalan kadın bu durumu, *"Bunun sebebi ne cinsel ilişki ne de çocuk sevgisidir. Bunu değerli kılan, taşımanın ve doğurmanın verdiği hazdır."* diyerek açıklamaktadır. Kadının çocuk sahibi olması, erkek soyunun devamını sağlamak için değil tamamıyla kadının kendi arzuları doğrultusunda hazza ulaşmasının bir yolu olarak ele alınmaktadır. Danielle, Letta'nın da yardımıyla kendisine damızlık olarak motosikletli bir erkek seçmiştir. Ataerkil düzende 'öteki' olan kadının güçlü, efendi, itibarlı bir erkek yerine erkek düzende kendisi gibi 'öteki' olarak görülen bir erkeği tercih etmesi anlamlıdır. Danielle ve damızlığı bir otel odasında sevişir ve erkek bedeni bu sahnede nesneleştirilmektedir. Antonia ve Letta da dışarıda Danielle'i beklemektedir.⁸ Danielle'in işi bittiğinde sevinçle, annesi ve Letta'nın yanına gelir. Danielle'in kızı doğup büyüdükten bir süre sonra kadın, Therese'nin öğretmeni Lara (Elsie de Brauw)'ya âşık olur. Hatta Danielle kadını ilk gördüğünde Botticelli'nin Venüs'üne benzetir. Onun hayal ettiği, erkeğin hayal ettiği gibi metalaşan kadın bedeni değildir. O, etkilendiği kadının bedenini estetize etmiştir. Wolf, kapitalizmin heteroseksüel normları dayattığından, fakat cinselliğin öznel bir mesele olduğundan ve bireyin erotik tercihlerini seçerken özgür olması gerekliliğinden bahsetmektedir (2012: 20-21). Filmde de Lara ve Danielle'in cinsel tercihleri, çevrelerindeki insanlar tarafından saygıyla karşılanmaktadır. Ayrıca filmde kadın

⁸ Bu sahne, özellikle Türk toplumunda, gerdek gecesinde erkek tarafının kızın kanlı çarşafını beklemesini çağırıştırılmıştır. Burada kadının kanıtlanması gereken şey önemli iken, filmde tam tersi bir anlayış erkekten beklenmektedir. Böylelikle erkek kadının gözünde nesneleşen bir cins olmaktadır.

bedeninin haz nesnesi olarak gösterilmesi reddedilmiştir. Lezbiyen sevişme de heteroseksüel sevişme de hatta Deedee ve Çılgın Dudak'ın sevişmesi de aynı uzaklıktan gösterilmektedir. Sevişme sahnesinde bedenler gölgede kalmakta, sevginin/sevişmenin sıcaklığı izleyiciye aktarılmaya çalışılmaktadır (Öztürk, 2000: 165). Cinselliğini özgürce yaşayan bir diğer karakter ise Therese'dir. Cinselliğini keşfeden kadın en son, çocukluktan beri ona *âşık olan Simon'la birlikte olur ve hamile kalır. Therese, erkek tahakkümü altında cinselliğini yaşamamakta, cinsel kimliğini kendisi oluşturmaktadır. Çocuğu doğurmaya karar veren kadın, Antonia ve annesi Danielle gibi çocuk sahibi olur. Bu sahne de çocuk sahibi olmak için biriyle evlenmenin gerekli olmadığı mesajını yinelemektedir.*

Therese kızı Sarah'ı doğurduktan sonra Çiftçi Bas'ın oğullarının kadınlara hizmet ettiği görülmektedir. Çocuğun babası Simon da Therese çalışırken kızıyla ilgilenmektedir. Therese farklı bir annedir. Örneğin, ilerleyen sahnelerde kızı Sarah (Thyrza Ravesteijn) büyümüş, salıncakta sallanırken düştüğünde ilk önce babası yardımı koşmuştur. Therese, kızının iyi olduğunu görünce çocuğuyla babası gibi ilgilenmeyip çalışmasının başına dönmüştür. Therese'nin bu davranışları da erkeğin kadına biçtiği 'kutsal annelik' rolünü yok etmektedir. En az kadın kadar erkek de evin işlerini yapmalı ve çocukla ilgilenmelidir. Çocukla ilgilenmek sadece annenin görevi değildir. Sonuç olarak Gorris'in filmdeki kadınlar arzuları olan, farklı yeteneklere sahip, kendi seçimleriyle özgürlüklerini elde eden, biriyle birlikte olmak ya da çocuk doğurmak için evliliğe ihtiyaç duymayan aşkın varlıklardır. Kendi varlığını anlamlandıramayıp, onlara dayatılan rolleri benimseyen kadınların sayısı çok azdır. Keza onların filmdeki varlıkları da diğer kadınlar kadar *görünür olmamaktadır.*

Varoluş Sancıları Çeken Bir Filozof: Eğri Parmak (Crooked Finger)

Antonia'nın yakın arkadaşlarından biri olan Eğri Parmak, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kendisini eve kapatan ve kitaplarına gömülen bir karakterdir. Savaşın ardından Eğri Parmak'ın kendini evine kapatması ve yaşadığı hayatı ıstırap dünyası olarak görmesi tesadüf değildir. Çalışmanın ilk başlığında *bahsettiğimiz gibi* sanayi ve teknolojik alandaki gelişmelere paralel olarak yaşanan savaşlar, ekonomik ve nükleer krizler, ölümler bireyin tahribatına yol açmıştır. Bir hayal kırıklığı olan aydınlanma birçok yıkıma sebebiyet vermiş, birey kendini Dünya'ya atılmış bir varlık olarak görerek varoluşunun anlamını aramıştır. Bu doğrultuda Eğri Parmak'ın tavrı ve düşünceleri anlamlı olmaktadır. O, var olmaktan acı duymaktadır. Filmdeki diyalogları da onun ruh halini başarılı bir şekilde vermektedir. Örneğin bir sahnede Eğri Parmak, *"Bu dünya bir cehennem. Zalim ruhlar ve şeytanlar tarafından işgal edilmiş."* demektedir. Schopenhauer ve Nietzsche'den sıklıkla alıntılar yapan adam, Tanrı'nın Dünya'yı terk ettiği *düşüncesine katılarak bahsedilen iki filozof gibi tanrıtanımaz düşüncesi benimsenmiştir.*

Var olmanın sancısını yaşayan bu adam, filmdeki kadın karakterlerin gelişiminde de önemli bir role sahiptir. Özellikle Therese ile yaptıkları okumalarda (pozitif bilimlerden felsefeye, mantıktan sanata birçok alanda) ve konuşmalarda kızın kendini geliştirmesine aynı zamanda gerçekleştirmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Diğer bir ifadeyle Therese'nin dâhi oluşunda Eğri Parmak'ın rolü büyüktür. Sorgulayan bir birey olarak, Therese'ye de aynısını *aşlamıştır. Tanrı'nın sorgulandığı sahnede iki karakterin konuşmaları bu düşüncesi desteklemektedir:*

Therese: *Yüce annemiz her şeyi Tanrı yarattı diyor. Ama kendisine Tanrı'yı kim yarattı diye sormuyor.*

Eğri Parmak: *Tanrı'ya inananların trajedisi, akıllarını dinin yönetmesidir. Benim deneyimlerime göre din, pek çok yıkımın ve ölümün sebebi olmuştur.*

Bu diyalogda da dinin bir dayatma olarak yorumlandığı açıkça görülmektedir. Eril bir

söyleme sahip dini, Therese'nin sorgulaması da bu anlamda önemlidir. Eğri Parmak'ın belki de Therese'ye kazandırdığı en büyük şey sorgulamayı öğretmesidir. Ayrıca karakterin kasabadaki erkek egemenliğini yıkmaya çalışan kadınlara olan katkısı açıktır. Erkek hegemonyası ancak kadın kadar erkeğin de çabaları ile sonlanabilir. Fakat Eğri Parmak, yaşamdan bıkmış bir birey olarak var olmaya artık dayanamaz ve intihar eder. Therese'ye yazdığı mektubunda, "...Her şeyin bir gün daha iyi olacağı hakkındaki yaygın kanıyı kabul etmem hiç mümkün olmadı. Hiçbir şey daha iyi olmayacak. En iyi ya da en kötü sadece değişik olacak." sözleriyle var olmanın zihninde ve bedeninde yarattığı ıstıraba şahit oluruz. Eğri Parmak ne kadar pozitif bilimlerle ilgilense de bilimin uğrattığı hayal kırıklığını sonuna kadar yaşayan bir birey olarak düşüncelerini susturmayı seçmiştir. O da Antonia gibi ölümü kendi tercih etmiştir.

"Hayat Yaşamak İster"

Antonia'nın yaşama ve varoluşa karşı tutumu Eğri Parmak' tan farklıdır. Adamın ölümünden sonra Sarah ile konuşmasında bunu açıkça görürüz:

Sarah: Eğri Parmak nerede? Herkes nerede?

Antonia: Eğri Parmak'ın külleri yakıldı ve külleri yeryüzüne saçıldı. Hiçbir şey tamamen ölmez. Daima bir şeyler kalır, ondan yeni bir şeyler büyür. Nereden geldiğini, neden var olduğunu bilmeden yeni bir hayat başlar.

Sarah: Ama neden?

Antonia: Çünkü hayat yaşamak ister.

Sarah: Cennet yok mu peki?

Antonia: Yapabileceğimiz tek dans bu.

Antonia, 'yaşa ve yaşat' felsefesine örnek hümanist feminizmi benimseyen bir kadındır (Öztürk, 2000: 168). Ayrıca onun Sarah ile konuşmasındaki söylemleri göstermektedir ki özden önce gelen bir varoluş vardır. Nereden geldiğimizi ve varoluş sebebimizi bilemesek de varoluşumuzun anlamını biz oluşturmamızdır. Bunu yapabileceğimiz tek yer –dünyaya fırlatılıp atılmış olsak da- yaşadığımız dünyadır. Antonia da kendi varlığını, ona dayatılan rollerden arınarak ve kendi seçimleri ile kendisini tasarlayarak anlamlandırmış ve özgürlüğünü gerçekleştirmiştir. Antonia'nın soyunu devam ettiren Danielle, Therese ve Sarah'da da aynı bilinci görmekteyiz. Bu kadınların edimleri, kasabadaki diğer kadınlara da ilham vermiştir. Antonia kendi tasarladığı hayatta yaşamak istediklerini yaşamış ve kendi tercihiyle de ölmüştür. Film, "Ve bu uzun tarih yolculuğu kendi sonucuna ulaşırken, hiçbir şey sona ermiyor" yazısıyla sona erer.

Sonuç

İnsan aklını kontrol etmesi bakımından din ne kadar dogmatikse, 20. Yüzyıl'ın modernleşme hareketinin getirileri göstermektedir ki bilim de en az din kadar dogmatiktir. Tarih boyunca birçok insan 'din' adı altında baskılanmış ve manipüle edilmiştir. 20. Yüzyıl'da gerçekleşen bilimsel ve teknolojik gelişmeler ise toplumsal hayatta bir yıkıma sebep olmuş, kapitalist sistem insan aklını metalaştırarak ona hükmetmeye çalışmıştır. Fakat toplumsal cinsiyet meselesi bu sorunların ötesinde anaerik dönemden beri kadını "mutlak başka" konumuna yerleştirmesi bakımından sıkıntılı bir kavramdır. Simone de Beauvoir, Sartre'in 20. Yüzyıl'ın bunalımlı ortamının bir yansıması olan varoluşçu fikirlerinden etkilenerek kadını merkezine aldığı düşüncesinde, ataerik sistemin dayatmalarından kadının kurtulması için bir dizi öneriler sunmuştur.

İncelediğimiz Marleen Gorris'in yönetmenliğindeki *Antonia'nın Yazgısı* (1995) filmi de Beauvoir'ın varoluşçu feminizm düşüncesi çatısı altında kadının, sorunlu olan erkek egemen düzende, kendi varlığını anlamlandırmasına odaklanmaktadır. Gorris'in filminde kadın ve erkek cinsinin belli bir kalıba sokulmadığı görülmektedir. Filmde akıllı, becerikli ve üretken kadınlar olduğu gibi çocuk büyüten, incinen ve incindiklerini göstermekten çekinmeyen erkekler de vardır. Ayrıca tecavüz ve cinsellik gibi konular, cinsiyetçi bir söylemden uzak tutularak işlenmektedir. Bu bir anlamda gelenekselin bir başka deyişle ataerkil zihniyetin dayattığı kalıpların sorgulandığı anlamına gelmektedir.

Cinsiyetçilik ya da erkek cinsinin yüceltildiği ataerkil düzen, kadını baskıladığından çok aslında erkeği baskılamaktadır. Filmde Çiftçi Dan ve oğlu Pitte arasındaki ilişki, rahibin, Çılgın Madonna ve Protestan'ın dinin buyrukları yüzünden yaşamın zevklerinden mahrum kalması bu baskılanmanın bir sonucudur. Yönetmen, bir nevi toplumun ve dinin dayatmaları altında yaşayan bireylerin kendi varlıklarının anlamını elde edemeyeceklerini, Antonia, Danielle ve Therese gibi özgürleşemeyeceklerini göstermektedir. Beauvoir'ın 'varoluşçu feminizm' düşüncesinde, kadınların kurtuluşunu gerçekleştirmek için önerdiği çözüm tam olarak budur. Kadın ancak ona dayatılan rollerin dışına çıkıp kendi seçimiyle rolünü belirlediği zaman özgürleşmektedir. Ayrıca filmdeki kadınların kamusal alandaki varlığı Beauvoir'ın kadının özgürleşmesinde sunduğu çözüm yollarından bir diğeridir. Böylelikle kadın ve erkek arasındaki geleneksel ayrımlar da yıkılmış olmaktadır. Kadın için mekânın ölümü gerçekleşmektedir. Kadın artık kamusal alanda, yatakta, bahçede, sofrada, kilisede her yerdedir. Kısaca filmdeki kadınlar hiyerarşiyi aştıkları, sınırları yıktıkları için özgür ve mutludurlar.

Beauvoir varoluşçu feminizm düşüncesinde, kadını biyolojik olarak zayıf gören ve ikinci cins olmasını da bu duruma bağlayan bir düşüncededeydi. Fakat Antonia'nın Yazgısı'nda kadınların biyolojik zayıflıklarını görmemekteyiz. Onlar da erkek işi olarak kabul edilen işleri yapmaktadır. Ayrıca her ne kadar Beauvoir gibi yönetmen Gorris de beyaz orta sınıf Avrupalı kadını anlatının merkezine alsa da varoluş düşüncesinin filmde feminist kuramla ele alınması, toplumsal cinsiyet ve bununla paralel ataerkil düzenin kadını ötekileştirmesi çerçevesinde önemlidir. Yönetmen Marleen Gorris bu filmiyle, Beauvoir'ın düşüncelerini ileriye götürerek geliştirmiştir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. O. Özgül, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Akbadak, E. H. (2017). *Simone de Beauvoir'ın Yaşamı ve Yapıtlarında Özgürlük ve Bağımlılık Arasındaki İlişki*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, İstanbul.

Aktaş, G. (2013). Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak, *Edebiyat Fakültesi Dergisi* 30(1) ss. 53-72.

Avcı, İ. (2016). Jean-Paul Sartre'in Varoluşçu Düşüncesinin İzlerini Modern Sinemada Aramak: Çölde Çay Filmi, *Selçuk İletişim* 9(3) ss. 321-342.

- Bauman, Z. (1998). *Postmodern Etik*, çev. A. Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beauvoir, S. (1956). *The Second Sex*, ed. H. D. Parsley, London: Jonathan Cape.
- Beauvoir, S. (1971). *Kadın "Genç Kızlık Çağı"*, çev. B. Onaran, İstanbul: Payel Yayınları.
- Beauvoir, S. (1989). *Denemeler*, çev. A. Bezirci, İstanbul: Payel Yayınları.
- Beauvoir, S. (1993). *Kadın "İkinci Cins" I*, çev. B. Onaran, İstanbul: Payel Yayınları.
- Beauvoir, S. (1997). *Sade'ı Yakmalı Mı?*, çev. C. Süreya, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beauvoir, S. (2006). *Bir Genç Kızın Anıları*, çev. S. Selvi, İstanbul: Payel Yayınları.
- Bezirci, A. (1985). *Önsöz, Varoluşçuluk*, İstanbul: Say Yayınları.
- Bingöl, O. (2014). Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'de Kadınlık, *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi* 16 (Özel Sayı 1) ss. 108-114.
- Bora, A. (2010). *Kadınların Sınıfı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. B. Ertür, İstanbul: Metis Yayınları.
- Cevizci, A. (2000). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cevizci, A. (2017). *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, çev. C. Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coşkuner Kalın, C. (2016). Simone de Beauvoir: Ötekiliğin Kabulü, *Beytulhikme An International Journal of Philosophy* 6(2) ss. 227-243.
- Çakır, S. (2018). Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe (İnceleme), *Sinefilozofi Dergisi*, 3(5), ss. 183-190.
- Çavuşoğlu, H. (2017). Genel Olarak Varoluşçuluğa Bakış ve Varoluşçuluk Çeşitleri, *Journal of Social and Humanities Sciences Research* 12(4) ss. 772-780.
- Direk, Z. (2009). Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği, *Cogito: Feminizm Sayı: 58/ Bahar* ss. 11-38.
- Donovan, J. (2007). *Feminist Teori*, çev. A. Bora vd., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gül, F. (2014). Varoluşçu Felsefenin Türk Düşünce Hayatındaki Yansımaları, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* S. 18 ss. 27-32.
- Gündoğdu, H. (2007). Varoluşçu Felsefelerdeki Bazı Ortak Özellikler, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi* Sayı: 1 ss. 95-131.
- Gürsul, E. (2013). *Heidegger ve Sartre'da Varoluş-Öz Kavramlarının İlişkisi Açısından Hümanizm Sorunu*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Halis, M. (2011). *Pre-Modernden Postmoderne Örgütsel Evrim*, Mehmet Zorlu Sakarya İl Milli Eğitim Müdürlüğü.
- Harari, Y.N. (2016). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens: İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Hilav, S. (2008). *Felsefe Yazıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

<https://www.kutsalkitap.org/katoliklik-ortodoks-protestanlik/>

- Hühnerfeld, P. (1986). *Heidegger: Bir Filozof Bir Alman*, çev. D. Özlem, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Jaspers, K. (1986). *Felsefe Nedir?*, çev. Z. Eyüboğlu, İstanbul: Say Yayınları.
- Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, çev. A. Bora vd., İstanbul: Metis Kadın Araştırmaları.
- Kuçuradi, I. (1967). *Nietzsche ve İnsan*, İstanbul: Yankı Yayınları.
- MacIntyre, A. (2001). *Varoluşçuluk*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Öztürk, S. (2017). *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Reneaux, R. (1994). *Egzistansiyalizm Üzerine Dersler*, çev. M. Korlaelçi, Kayseri: Erciyes Üniv. Yayınları.
- Romero, C. Z. (1990). *Simone de Beauvoir*, çev. C. Ş. Dövenler, İstanbul: Alan Yayınları.
- Sartre, J. P. (1985). *Varoluşçuluk*, çev. A. Bezirci, İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, J. P. (2011). *Varlık ve Hiçlik*, çev. T. Ilgaz ve G. Çankaya Eksen, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sartre, J. P. (2019). *Bulantı*, çev. S. Hılav, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Taşdelen, V. (2011). Varoluş Felsefelerinde Varoluşun Özden Önceliği Sorunu, *Beytülhikme an Intrnational Journal of Philosophy*, 1(1) ss. 27-55.
- Walters, M. (2005). *Feminism: A Very Short Introduction*, NY: Oxford University Press.
- Wolf, S. (2012). *Cinsellik ve Sosyalizm: LGBT Özgürleşmesinin Tarihi, Politikası ve Teorisi*, çev. K. Tanrıyar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Yanık, H. (2016). Yapısöküm Üzerine Birkaç Not, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, 1(2), ss. 91-98.

-Araştırma Makalesi-

Kurban Teorileri ve Psikanalitik Bakış Açısı Bağlamında Sözleşmenin Kuruluşu: Yorgos Lanthimos ve Kutsal Geyiğin Ölümü

Doğan Aydoğan*

Özet

Kurban uygulaması birçok disiplin açısından açıklanması gereken ya da açıklaması önemli sorunlar barındıran tarihsel bir uygulamadır. Kutsal kavramının yer aldığı tüm toplumlarda ortaya çıkan kurban uygulamasının işlevsel yönünün açıklanması disiplinlerin bakış açısına göre şekillenmektedir. Aynı zamanda kurban uygulamasının muğlaklığı, kurban uygulamasını öne sürülen "bilimsel" teorinin ispatı olarak araçsallaştırılmaktadır. Ancak kurban kavramının tüm toplumsal farklılıklara rağmen yemin, hediye ve kefaretiler gibi kavramlarla kutsal olan ile ilişkiyi ürettiği, onardığı ya da yeniden kurduğu görülmektedir. Bu yönüyle kurban uygulaması toplumsal sözleşmeye dayanak sağlayan, kutsallığa itaat edildiğinin beyanına dayalı bir feragat uygulaması olarak belirlemekte ve toplumsal sözleşmenin üretilmesinde işlevsel bir rol üstlenmektedir.

Yorgos Lanthimos, *Kutsal Geyiğin Ölümü* filminde kurban ritüelini toplumsal sözleşmenin yeniden üretilmesi bağlamında ele alırken aynı zamanda psikanalitik kodlarla şekillendirerek bireyin özneleşme sürecinin bir metaforuna dönüştürür. Böylece kurban uygulaması hem toplumsal sözleşmenin kurulması hem de bireyin babanın yasası tarafından disiplin altına alınışının bir gösterenine dönüşür. Çalışmada *Kutsal Geyiğin Ölümü* film metni kurban teorileri ve psikanalitik teori eşliğinde analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kurban Teorileri, Psikanaliz, Toplumsal Sözleşme, Sinema

*Doç. Dr., Karabük Üniversitesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, Karabük, Türkiye.

E-mail: doganaydogan@karabuk.edu.tr

ORCID : 0000-0002-6808-9107

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1089526

Aydoğan, D. (2022). Kurban teorileri ve psikanalitik bakış açısı bağlamında sözleşmenin kuruluşu: yorgos lanthimos ve kutsal geyiğin ölümü. *SineFilozofi Dergisi*. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1089526

Geliş Tarihi: 30.08.2022

Kabul Tarihi: 06.11.2022

-Research Article-

Establishment of Contract in the Context of Sacrifice Theories and the Psychoanalytic Perspective: Yorgos Lanthimos and The Killing Of A Sacred Deer

Doğan Aydoğan*

Abstract

Sacrifice practice is a historical practice that needs to be explained or has important problems to explain for many disciplines. The explanation of the functional aspect of the sacrificial practice that emerges in all societies where the concept of the sacred takes place is shaped according to the perspectives of the disciplines. At the same time, the ambiguity of the practice of sacrifice can instrumentalize the practice of sacrifice as a proof of a proposed "scientific" theory. However, it is seen that the concept of sacrifice produces, repairs or re-establishes the relationship with the sacred with concepts such as oath, gift and atonement, despite all social differences. In this context, the practice of sacrifice appears as an application of renunciation based on the declaration of obedience to the sanctity that provides the basis for the social contract and assumes a functional role in the production of the social contract.

In The Killing of a Sacred Deer, Yorgos Lanthimos deals with the ritual of sacrifice in the context of the reproduction of the social contract, while at the same time shaping it with psychoanalytic codes and transforming it into a metaphor of the individual's subjectivation process. Thus, the practice of sacrifice becomes a signifier of both the establishment of the social contract and the discipline of the individual by the father's law. In the study, The Killing of a Sacred Deer movie text is analyzed in the context of sacrifice theories and psychoanalytic theory.

Keywords: *Sacrifice Theories, psychoanalysis, Social Contract, Cinema*

*Assoc. Prof. Dr., Karabük University, Department of Public Relations and Publicity, Karabük, Türkiye.

E-mail: doganaydogan@karabuk.edu.tr

ORCID : 0000-0002-6808-9107

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1089526

Aydoğan, D. (2022). Kurban teorileri ve psikanalitik bakış açısı bağlamında sözleşmenin kuruluşu: yorgos lanthimos ve kutsal geyiğin ölümü. SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1089526

Received:30.08.2022

Accepted: 06.11.2022

Extended Abstract

Sacrifice practice is a historical practice that needs to be explained or has important problems to explain for many disciplines. The explanation of the functional aspect of the sacrificial practice that emerges in all societies where the concept of the sacred takes place is shaped according to the perspectives of the disciplines. At the same time, the ambiguity of the practice of sacrifice generally instrumentalize the practice of sacrifice as a proof of theory. However, it is seen that the concept of sacrifice produces, repairs or re-establishes the relationship with the sacred with concepts such as oath, gift and atonement, despite all social differences. In this respect, the practice of sacrifice appears as an application of renunciation based on the declaration of obedience to the concept of the sacred, which provides a basis for the social contract and assumes a functional role in the production of the social contract.

Sacrifice practice is seen in different forms and in different civilizations. Before monotheistic religions, there are sacrificial practices in Semitic, Russian, pre-Islamic Turkish, Sumerian, Indian, Native American, Aztec, Maya, Inca, Ancient Greek, Iranian, Japanese, Egyptian and Roman civilizations. Sacrifice practices can be shaped by the presentation of an lifeless or living object. Lifeless objects have a structure that varies according to the production structure of the society in which they live, such as eggs, milk, wine and grapes. Live sacrifice can be a totem animal representing a community, a human, or an animal that is considered clean for that community. Animals that are not considered clean can also be offered as sacrifices to the gods believed as evil. In human offerings, very precious being especially the first child can be sacrificed to the power believed to be sacred or Depending on the belief that life continues after death, the persons needed by the deceased can be used. There are sacrificial practices that can be bloody or bloodless. In bloodless sacrificial practices, it is aimed to burn the offering animal and to reach the smoke coming out of the body to the sacred power. In blood sacrifice practices, a perception of magic is dominant in which blood transforms the concepts. The blood that can turn life to the death, the life in the lifeless; it can make the unclean to clean and the cursed to innocent. In this respect, blood adds a magical power to the ritual of sacrifice.

There are different theories to explain the sacrifice practice, these are; Gift Theory, Theory of Connecting with the Sacred, Magic Theory, Psychoanalytic Theory, Analytical Theory and Scapegoat Theory. Apart from these theories, there are also theories that try to explain the sacrifice in economic and theological aspects. However, despite all the different explanations of sacrifice theories, it seems to have a fundamental function in the production of a community. The ritual practice in which the individual renounces something very important and obeys the social contract in the name of the social contract represented by the sacred or sacred is a functional situation in terms of reproducing the social contract.

In the psychoanalytic theory developed by Jacques Lacan, based on Sigmund Freud, the subjectivation of the individual by the father's law is the main issue. The child born from the coherent and amorphous libidinal environment to the language universe, encounters an alienation. The child who wants to overcome this alienation identifies with the mother as the Other; but the question of what the mother wants covers the whole universe for the child. Meanwhile, the father's law must step in and guide the child's desire. Meanwhile, the child abandons his own desires and obeys the father's symbolic order, thus the subject is crossed out. The child thus becomes a subject by entering the symbolic universe of the father. It is possible to evaluate this as the loss of something very valuable or the renunciation of something very valuable. Father's law is established by the sacrifice of something very important.

In The Killing of a Sacred Deer, Yorgos Lanthimos deals with the ritual of sacrifice in the context of the reproduction of the social contract, while at the same time shaping it with psychoanalytic codes and transforming it into a metaphor of the individual's subjectivation process. Thus, the practice of sacrifice becomes a signifier of both the establishment of the social contract and the discipline of the individual by the father's law. In the study, The Killing of a Sacred Deer text is analysed in the context of sacrifice theories and psychoanalytic theory.

Giriş

Kutsal düşüncesinin yer aldığı tüm toplumlarda kurban uygulaması da görülmektedir. Toplumların yaşadığı sosyo-kültürel evrime göre farklılaşsa da kurban ritüelinin belirli kavramlar etrafında şekillendiği görülmektedir. Toplumsal sözleşmenin kutsal bir dayanak aracılığı ile kurulabildiği tarihsel koşullarda kurban uygulaması; *yemin*, *hediye*, *kefaret* gibi amaçlarla toplumsal sözleşme ile ilişkiyi kurmak, onun desteğini almak ya da intikamından kaçınmak gibi işlevsel rollerle toplumsal sözleşmenin yeniden üretilmesinde anahtar bir rol üstlenir. Kurban uygulaması toplumsal sözleşmeye gönüllü olarak *itaat* edildiğinin beyan edildiği toplumsal bir ritüeldir. Kitabı kutsal dinlerde de Habil ve Kayın öyküsünün, İbrahim ve oğlunu kurban etme mitinin ya da Tanrı'nın oğlu olarak İsa'nın kendisini kurban edişinin antlaşmayı kuran ya da sınayan temel motifler olarak yer aldığı görülmektedir. Bu nedenle kurban kavramı toplum ve bireyle ilişkili birçok disiplin açısından önemli bir sorun ya da açıklama alanı olarak merkezi rolünü korumaktadır.

Anlatılarını birey, toplum, iktidar ve arzu gibi kavramlar eşliğinde ören Yorgos Lanthimos, *The Killing Of A Sacred Deer (Kutsal Geyiğin Ölümü, 2017)* filminde kurban ritüelini anlatının merkezine yerleştirmiştir. Toplumsal sözleşmeyi yeniden kuran kurban ritüeli aynı zamanda psikanalitik bir kastrasyon sürecini ifade edecek biçimde öyküleştirilmiş; kurban motifi hem toplumsal sözleşmenin üretilmesi hem de özneleşme süreci bağlamında, *kayıp (itaat, feragat)* ve bu yolla yasanın kuruluşunu ifade edecek şekilde genişletilmiştir.

Çalışma öncelikle kurban kavramını açıklamaya yönelik teorilere, kurban uygulamasının işlevlerine ve tarihsel örneklerine odaklanmaktadır. Çalışmanın inceleme bölümü *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmini toplumsal ve bireysel sözleşmenin yeniden üretilmesindeki kurban motifi üzerinden, kurban teorileri ve psikanalitik bakış açısı ile ele almaktadır.

Kurban Teorileri ve Kurbanın İşlevleri

Kurban kavramı tarihsel yaygınlığı ve bununla birlikte muğlaklığı ile toplum, birey, şiddet ve iktidar hakkında çalışan bütün disiplinlerin ilgisini çekmiştir. Sosyoloji, antropoloji, ekonomi, teoloji gibi birçok disiplin kurban kavramını açıklamak ya da kurban kavramının bu disiplinlerden kaynaklanan teorilerde yarattığı boşluğu gidermek zorunda kalmıştır. Tarihsel örnekleri içinde kanlı ya da kansız olabilen kurban uygulaması, özellikle kanlı kurban uygulaması yani bir canlıyı öldürerek maddi ya da manevi bir fayda elde etme çabasının mantığı ve işlevi, toplum ve insanla ilgilenen disiplinleri yoğun olarak meşgul etmiştir.

Kurban uygulaması farklı biçimlerde ve birbirinden farklı uygarlıklarda görülmektedir. Tek tanrılı dinler öncesi Sami, Rus, İslam öncesi Türk, Sümer, Hint, Kızılderili, Aztek, Maya, İnka, Antik Yunan, İran, Japon, Mısır ve Roma uygarlıklarında kurban uygulaması mevcuttur (Öztürk, 2002) (Armutak, 2004). Kutsal fikrinin olduğu her kültürde kurban uygulaması görülmektedir (Lasebikan, 1998). Bu bağlamda kurban uygulamasında kültürler arasında benzerlikler ve kültürlerarası ya da aynı kültürün içinde sosyo-ekonomik evrime bağlı olarak farklılaşmalar da görülür (Erkiner, 1997, s. 19-20).

Kurban uygulamasına yönelik başlıca teoriler; kurbanı kutsal güçlerle ilişki geliştirmeye yönelik bir uygulama olarak açıklayan *Hediye Teorisi*, kurban etini yiyenlerin akraba sayıldığı *Totemik Yemek Teorisi*; kutsalla ilişki kurmaya yönelik Durkheim'cı *Kutsalla İlişki Kurma Teorisi*; kandaki büyüsel gücü açığa çıkarmaya ve etkisi azalan kutsallığın gücünü arttırmaya yönelik *Büyü Teorisi*; Sigmund Freud'un Totem ve Tabu'da ileri sürdüğü *Psikanalitik Teori*, Carl Gustav Jung tarafından kurbanın kolektif bilinçdışı ile açıklandığı *Analitik Teori*, ilksel bir olayın yeniden canlandırıldığını savunan *Arketip Teorisi* ve kurban ritüelini mimetik arzu kuramının bir devamı olarak ileri süren Rene Girard'ın *Günah Keçisi Teorisi*, şeklindedir (Çetin, 2009). Zaman zaman birbirleri ile kesişen ve farklılaşan bu teorilerin dışarıda bıraktığı uygulamalar

ya da açıklayamadığı tarihsel aşamalar mevcuttur. Diğer taraftan bu teorilerin bir kısmı doğrudan kurban uygulamasını açıklamaya yönelirken diğer bir kısmı kurban uygulamasının muğlaklığını kendi özgün teorisinin ispatı olarak ele alabilmektedir.

Örneğin, psikanalitik teorisinin kurban yorumu aslında Sigmund Freud'un toplum yorumunun bir parçasıdır. Freud (2019, s. 25-49) kendi birey ve toplum teorisinin bir model olarak *Oidipus Kompleksi*'nde bulunduğunu belirtir. Tabular, yasaklar ve arzu aslında aynı sürecin bir parçası olarak şekillenir ve bu yönüyle tabular şiddeti düzene sokmaya çalışırlar. Düşmana, yöneticiye, ölümlere ve cinselliğe yönelik tabular mevcuttur (Freud, 2019, s. 76-118). Geri dönen ruhları ile intikam alabilecekleri düşünülen ölümler dahil tüm bu kavramlar şiddetin etrafında gezindiği merkezi kavramlardır ve tabular bununla mücadele etmeye çalışır. Freud, buradan hareketle *"nerede bir yasak varsa, arkasında o yasak eylemi gerçekleştirmeye yönelik bir istek vardır"* (Freud, 2019, s. 120) ilkesini psikanalizin merkezi ilkesi olarak ilan eder. Bu nedenle tabuların arkasında bir arzu, arzunun uyandırdığı kaygı buna bağlı korku ve arzunun bastırılması gerekliliği yatar (Freud, 2019, s. 119-120). Bu nedenle kutsal bir nitelik arz eden totem hayvanının ve totem kavramı etrafında şekillenen tabuların açıklanması gereklidir. Nihai aşamada kurban olgusunun açıklanmasında, tarihsel bir ilk olay olarak ensest yasağı devreye girmektedir. Tüm kadınları tekeline alan baba örgütlenen kardeşler tarafından öldürülmüş ve yenmiştir. Babanın öldürülmesi, kardeşleri kadınlar konusunda çatışmaya sürüklemiştir diğer taraftan babayı öldürmenin yarattığı suçluluk duygusu da söz konusudur. Bir kurban hayvanının öldürülerek birlikte yenmesi bu ilk olayın ritüel olarak tekrar üretilmesidir. Bu bağlamda kurban uygulaması ve ensest yasağı, dinin kurumsallaşmasının çekirdeğini oluşturmaktadır. *"İlerideki bütün dinler aynı soruna ilişkin çözüm girişimlerinden doğmuş, başvurdukları dönemdeki kültürel duruma ve izlenen yola göre değişiklik göstermiştir, ama hepsi de kültürü başlatan ve o gün bugün insanlığın rahata kavuşmasına fırsat vermeyen aynı olaya, aynı amaca yönelik tepkilerdir"* (Freud, 2019, s. 219)."

Eti yenmeyen kurbanlar ve kansız, bitkisel kurban uygulamaları Freud'un paradigması içinde boşlukta kalmaktadır. Canlı kurbanlara bir tür tabu niteliği ile bakılsa da birçok toplumda şarap, buğday, arpa gibi değerli bitkisel ürünler de kurban verilebilmektedir (Öztürk, 2002) (Erkiner, 1997, s. 20) ve bunların tabu niteliği yoktur. Diğer taraftan hasat ya da av başladığında ya da bir savaşa giderken kutsal güçlerin desteğini almak üzere gerçekleştirilen kurban eyleminin, ilk günahı tekrar hatırlamak gibi bir arayışla ilişkisi görülmemektedir. Özellikle bitkisel kurban uygulaması ilkbahar, av mevsimi, evlilik gibi mevsimsel ya da toplumsal geçiş dönemlerinde kutsal güçlere peşinen ödenen bir gelir vergisi ve hediye niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda Freud'un kurban kavramını ele alışı, kurban ritüelinin bir boyutunu psikanalitik teoriyi desteklemek üzere ele almak şeklindedir. Freud'un teorisi spekülasyona dayalılığı, ampirik veri ve yanlışlanabilir hipotezlerden yoksun oluşu nedeni ile eleştirilse de akla olan güveni ile biçimlenen rasyonalist gelenek içinde büyük bir gedik açmıştır. Freud'a kadar yasa koyucu otorite konumunu koruyan aydınlanma aklı, Freud sonrası dünyada sürekli otoritesinin meşruiyeti ve kendisinin inşası hakkında düşünmek durumunda kalmıştır (Bauman, 2003, s. 223-231).

Yine de Rene Girard, Freud'u akılcılığı terk etmediği gerekçesi ile eleştirir. Rene Girard'ın kurban teorisi bu bağlamda Freud'un teorisi ile karşıtlık içinde ve araçsaldır. Rene Girard'ın kurban kavramına eğilmesindeki asıl amaç, kurban kavramını kendi mimetik arzu kuramının bir ispatı olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Rene Girard, Freud'un öne sürdüğü ve Freud'dan kaynaklanan psikanalitik kuramların yanlış olduğunu öne sürer; arzu ve şiddet içgüdüsel unsurlar değil, taklit olgusunun sonuçlarıdır. Arzu, dolayımlayıcı olarak görülen rakip ve onunla olan mesafeye göre şekillenir (Girard, 2007, s. 28). Girard'ın Freud'a yönelik eleştirisinin temelinde Freud'un akılcılıktan kopmaması yatar; Freud'un şiddet ya da ölüm içgüdüleri şiddeti kendiliğinden var olan tanrısal bir varlık gibi kurar, oysa arzu rakibin şiddetinden doğar (Girard, 2003, s. 206). Girard'a göre uygarlık teorisinin merkezinde akıl ve içgüdüler değil kültürel düzen olmalıdır ve bu düzenin ilkesi ayırım ve farklılık yaratmaktır.

Ayrım ve farklılıklar üzerine kurulu olan kültürel düzende amaç nihai aşamada içi boş bir yüce gösterene, *kudosa* sahip olmaktır; bu oyunun sonunda rakiplerden biri diğerinin yaşam enerjisini kendisine dahil ederken, süreç diğerini öfkeye sürükler (Girard, 2003, s. 219). Şiddet ve arzu, kültürel düzenin ve farklılıklar yaratma stratejisinin zorunlu bir sonucudur. Rakipler arasındaki şiddet durdurulamaz bir intikam döngüsünü doğurur. Kutsal ve din, şiddeti rakiplerin elinden alarak aşkın bir hale getirir. Bu süreçte bir *Günah Keçisi* olarak kullanılan kurban, şiddeti rakiplerin arasından alarak dışarıya ve kutsal olana yönlendirir. Topluluk ve uygarlık şiddetin bu şekilde dışsallaştırılması ile mümkün olur (Girard, 2003, s. 374). Bu yönüyle bakıldığında Girard, Freud'un teorisinin dışında bir toplum yorumu öne sürer ve kurban uygulaması ilksel günaha yönelik bir arketip değil, şiddetin toplumun dışarısına aktarılmasını sağlayan işlevsel bir uygulama olarak şekillenir.

Georges Bataille'e (2016, s. 21-22) göre tüm toplumsal sistemler üretim süreci için zorunlu olmayan bir fazlalık üretir. *Lanetli Pay*, olarak adlandırılabilir bu artık bir şekilde yok edilmelidir. Bu bağlamda lüks tüketim, mücevherler, kurbanlıklar, çeşitli rekabet oyunları ve ihtiyaçlara hizmet etmeyen sanatlar sembolik bir yok etme işlevi barındırmaktadır (Bataille, 2016, s. 22-23). Özellikle kurban uygulamasının kurbanı yakarak yok etme yoluyla uygulandığı yaygın örneklerde imhanın ritüelin temel amacı olduğu düşünülebilir. Ancak birçok kurban uygulaması ilk mahsul, ilk av ya da ilk çocuğun kurban edilmesi yoluyla bereketi talep eder. Bu bağlamda Bataille kurban uygulamasının muğlaklığını ve uygulamanın bir bölümünü kendi teorisi içinde araştırmakla kullanmaktadır.

Peter Leeson (2014) kurban uygulamasını mülkiyeti korumak için üretilmiş rasyonel bir uygulama olarak ele alır. Ancak Leeson'un açıklaması da kurban uygulamasına yönelik bir açıklama girişimi değil, rasyonel iktisadın kurban uygulamasını açıklayabileceğine yönelik bir girişimdir. Leeson, Hindistan'da Kondların devlet otoritesi belirene kadar ısrarla sürdürdükleri ve devlet otoritesi belirildikten sonra terk ettikleri insan kurban etme ritüelini tarafların eşitsizliklerin yaratabileceği çatışmadan kaçınmak üzere ürettikleri bir imha süreci olarak açıklar. Bu bağlamda insan kurban etme eylemini ikiye ayıran Leeson, Azteklerde görülen ve esirlere uygulanan toplu katliamı bir tür toplu idam uygulaması olarak görür; masum insanların kurban edilmesi ise oldukça *mantıksızdır*¹, bu nedenle rasyonel bir biçimde açıklanabilmelidir. Bu uygulamada Kondlar daha aşağı kastlardan kurban satın alarak oldukça şiddetli bir biçimde öldürmekte, şenliğe katılanlar kurbandan bir parça alarak köylerine götürmekte ve tarlalarına gömmektedir. Leeson'a göre bu eylemin sebebi kurban satın almak için önemli bir miktarda mülkiyeti yok etmek, bunu bir şenlik halinde topluluğa ve rakip topluluklara duyurmak ve eşitsizliklerden kaçınabilecek çatışmaları engellemektir. İnsan kurban edilmesinin amacı ise bunun haber değerinin yüksek olması ve geniş bir coğrafyada duyulmasıdır. Zorlayıcı devlet yaptırımlarının olmadığı Kondlar'da bu imha süreci bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. İngiliz sömürge hükümetinin engelleyemediği bu

¹ Kurban uygulamasını açıklamanın en çetrefilli boyutunu onun muğlaklığı ve mantıksızlığı oluşturmaktadır. Ancak mantık kavramının kullanıldığı paradigma değiştirilmedikçe bir olguya yönelik açıklama genellikle totaliter bir eğilim sergileyecektir. Bu bağlamda belirli bir bakış açısından anlamsız bir leke olarak görülebilen bir iz, uygun perspektiften bakıldığında anlamlı bir örüntüye dönüşebilir. Dolayısıyla yüzer gezer göstergeleri belirli bir ideolojik perspektif ve söylem düzenine yerleştiren bir kapitone noktası gereklidir (Zizek, 1999, s. 230). Kelime ve şeylerin anlamı benlik imgemizle ilişki içindedir (Fink, 2016, s. 55). Dolayısıyla kurban uygulamasını değerlendirirken, kapitalist, seküler modern dünyanın perspektifinden bakmak kendi içinde mantıksız ve anakroniktir. Bu durumu anlatıya taşıyan bir diğer film Andrei Tarkovsky'nin *Offret* (*Kurban*, 1986) filmidir. Alexander, nükleer savaş tehdidinden kurtulmak ve korkularından kurtulmak üzere kutsal güçleri olan bir kadın olan Maria'dan yardım ister. Maria ile buluşmasından önce bu sürecin bitmesi karşılığında evini, çocuğunu ve ailesini bir daha görmeyeceğini *taahhüt* eder. Kutsal olanla gerçekleştirilen temasın ardından dünya eski haline geri döner ve Alexander daha önce taahhüt ettiği adak olarak evini yakarak kurban eder. Film içinde birkaç kez tekrar edildiği gibi bir hediye ya da feragat sadece değerli ise hediyedir, kurban ve hediye sadece en değerli şeyden feragat ediliyorsa makbul ve anlamlıdır. Ancak anlatının sonunda evini kurban eden Alexander, akıl hastanesinden gelen görevliler tarafından kapatılır. İzleyici olarak, akıl hastanesi görevlilerini Alexander'ın ailesi ve dostlarının çağırıldığını tahmin ederiz. Dolayısıyla Alexander'ın kendi mantık çerçevesi içinde gayet mantıklı olan davranışı çevresindekilere mantıksız görünür. Aynı durum kurban uygulamasının teorik açıklamaları için de geçerlidir.

uygulama, Kondlar'la girilen bir anlaşma ile azalmıştır, bu anlaşmaya göre İngiliz askerleri Kond kabileleri arasında adalet ve hakemlik rolünü üstlenecektir. Nihai aşamada Leeson kurban uygulamasına yönelik şu saptamayı yapar:

“Masum insanların kurumsallaşmış satın alınmasına ve ritüel katliamına rasyonel seçim teorisini terk ederek yaklaşmanın gereksiz olduğunu ve yararsız olduğunu iddia ediyorum. Bu tür bir uzaklaşma, tarihin en iyi bilinen ve merak uyandıran kurumlarından birini açıklanamaz hale getirmekle kalmaz, şaşırtıcı insan davranışları ve uygulamalarının, ekonominin aydınlatma gücünün ötesinde olduğunu öne sürer (Leeson, 2014).”

Masum insan kurban etme eylemini ekonomik bir indirgemecilikle ele alan Leeson, kurban ritüelini şanslı toplulukların bir halkla ilişkiler faaliyeti çerçevesinde gerçekleştirdikleri mülkiyetin küçük bir kısmı ile yapılan sponsorluk faaliyeti, masum insanların seçilmesini ise bunun propaganda yöntemi olarak ele alır. Uygulamanın yaygınlığı ve devlet otoritesi belirdikten sonra kaybolması bu çalışmanın amaçlarını aşan bir durumdur. Ancak Leeson çalışmasında masum kurbanın ritüel eylemi esnasında sorduğu soruları aktarır; “Düşmanınız, alçak ve işe yaramaz çocuğunuz, borçlarından dolayı sizi topraklarınızı satmaya zorlayan başka bir kabileye borçlunuz yok mu? Korkak yok mu, savaş zamanında kim başka bir kabileyle kaçır? Arayıp feda edecek bunlardan hiçbiriniz yok mu? (Leeson, 2014)” Bu soruların ardından, satın alınmış olan kurban öldürülür. Dolayısıyla kurban edilmesi gereken asıl kişinin, servet imhası için satın alınmış olan masum olmadığı görülür. Kurban ritüelinin asıl amacı topluluk içindeki günahların ve kirliliğin yok edilmesidir². Topluluk, alt kastlardan bir günah keçisi satın alarak kirlerini ve günahlarını yok eder. Kirlenme ve kirlilik kastlar arası ilişkilerde son derece önemlidir (Macionis, 2015, s. 249) (Douglas, 2017, s. 155). Örnek uygulamada rakip kabileler arasında tarımsal ekonomik verimlilik açısından önemli bir farklılık olduğunu kabul etmek de yetersizdir. Merkezi çatışma kirlerinden ve günahlarından arınmamış bir topluluğun diğer kabileler açısından kirli kabul edileceği ve saldırıya açık hale geleceği şeklindedir. Topluluk ise birçok kurban uygulamasında olduğu gibi topluluk için günahları üstlenen bir ikame kurban bulmakta ve kendi iç ve dış çatışmalarından bu günah keçisi vasıtası ile kurtulmaktadır. Leeson, kefaret kurbanının bir biçimini rasyonel ekonomik davranış teorisinin bir ispatı olarak kullanmakta kendi kapitone noktasını değiştirmek yerine eyleme totaliter bir kalıp biçmektedir.

Friedrich Nietzsche ise ahlak ve vicdanı köle ruhlu insanların hıncının bir türevi olarak ele alır. Şövalye ruhlu insanlar dans, av ve eylemle hayata evet derler, köle ahlakı ise içsel bir içerikten yoksundur, o hayır diyeceği bir dışsallıkla kurulur. Kültür, ahlak ve vicdan bu kökten doğar, intikam korkusu bu uygulamaların merkezi duygusudur. Oysa bu köle ahlakı, bu dayanışmacı ruh, yaban olanda, yasanın alanının dışında; akla hayale gelmez, şiddet ve tecavüz üretir (Nietzsche, 2011, s. 29). Nietzsche, buradan hareketle ahlak, toplum ve kültürün suç, ceza, kefaret gibi en önemli kurumlarını ve kefaret kavramını eleştirir. Acı, borcu telafi eder mi sorusu ile aslında tazminat ya da kefaret kavramının bir zulüm düşüncesi ve hakkından doğduğunu belirtir (Nietzsche, 2011, s. 50). Özgür insanlar sözleşme yapmaz ve topluluk oluşturmazlar, dolayısıyla topluluk ve devlet köle ruhlu insanların ürettiği bir mekanizmadır. Bu aşamada soy kurucu atalardan korkulur ve onların sözü, gelenek olarak sözleşmeyi kurar, onlara borç olarak kurbanlar verilir. En çok korkulan ata nihai aşamada tanrısallaştırılır. Bu nedenle tek tanrılı dinler ve Hristiyanlık bir borç yükümlülüğü ile var olur (Nietzsche, 2011, s. 69). Bu bağlamda Nietzsche'ye göre kurban uygulaması zaten var olan ve inkâr edilmiş şiddet arzusunun yasanın sınırlarının kenarlarında iki yüzlü bir biçimde yeniden üretilmesidir.

² Bütün simgeselleştirme girişimleri toplumsal sistemde bir antagonizma üretir; simgesel sisteme uymayan olay, kişi ya da kavramlar üretir (Douglas, 2017, s. 174), evrene yönelik bütün tanımlama girişimleri bu tanımlamaya direnen, kataloglara sığmayan belirsizlik ve müphemlikleri üretir (Bauman, 2003, s. 9-10). Günah ve kirlenme bu simgeselleştirmenin sonucu olarak sisteme dahil olur. Douglas (2017, s. 167), Nuerler üzerine incelemesinde simgesel sistemi bozan bu kirlenmenin iki biçimde telafi edilebildiğini tespit eder; suç ile yüzleşmeye yönelik itiraf ve suçun kefaretinin bir kurban ile ödenmesi. Her iki eylem biçiminin de toplumsal sistemi kabullenmek, onarmak ve yeniden üretmek üzerine olduğu görülmektedir.

Günahlardan arınma, kefarete gibi kültüre ya da dine yönelik uygulamalar bu bağlamda şiddet üretmek için bahanedir; acı borcu telafi etmez, burada var olan şiddetin şenliğidir. Nietzsche açısından kurban kavramına yüklenen tüm anlamlar, şiddet arzusunun etrafına dizilmiş köle ruhlu bir kültürün uydurmalarıdır. Bu noktada Nietzsche düşünce geleneği ile mücadeleye girmek yersizdir ancak kişilerin başkalarının çocukları yerine kendi çocuklarını kurban etmesi (Öztürk, 2002) (Dönmez, 2018) ya da Amerikan yerlilerinde olduğu gibi soylu bakire ya da delikanlıların kendilerini kurban etmesi (Erkiner, 1997, s. 72-73) Nietzsche'ci bir şiddet arzusunun kapsamına sığmamaktadır.

Nietzsche (2011, s. 50) kurban uygulamasını incelemese de temel bir konunun altını çizmektedir; tek tanrılı dinler ve önceki kültürler açısından kurban, şiddet ve kefarete gibi kavramlar toplumsal sözleşmenin merkezinde yer alır. Tevrat ve İncil, Eski ve Yeni Antlaşma olarak bilinirken, İbrahim peygamberin sadece iman gereği oğlunu kurban vermesi ya da Hz.İsa'nın bir kefarete olarak kurban edilmesi bu antlaşmaların merkezi motifidir. Dolayısıyla kurban uygulaması, toplumsal sözleşmenin şiddet araçlarının devlet tarafından tekelleştirilerek uygulamaya konmadığı çağlarda, toplumsal sözleşmeyi kuran simgesel ve merkezi bir uygulama olarak görülebilir. Ancak sözleşme kurban istemez, kurban olanca gücü ile sözleşmeyi yaratan ve sürdüren şeydir; feragat ve itaat olmadan sözleşme kurulamaz. Ritüel, feragat ve yasaya boyun eğişin kamusal alanda sergilenmesi yolu ile simgesel sistemi sürekli ve yeniden üreten işlevsel bir kurumdur. İktidarın başarısı toplumsal söylemi biçimlendirerek kendisini gündelik hayata yaymasına bağlıdır. Gündelik ritüeller ve söylemin tekrarı sayesinde iktidar kendisini yeniden ve meşru bir biçimde tekrar üretir; özne ve iktidar bu inşa sürecinin ürünüdür (Urhan, 2007).

Kurban bir feragattir ve özellikle en değerli şeyin hatta çoğu kez kişinin kendisini feda etmesini içerir; bu durumun en bariz örneği milliyetçi ideolojide görülür, öznenin kendi varlığından feragati en yüce kavrama dönüşür. Simgesel efendi feragati, arzuya ve keyife dönüştüren şeydir; özdeşleşilen bir simgesel alan olmadan feragat anlamsızdır, bu nedenle seküler modern çağda ulusçuluk dışında bir ideoloji feragat etmenin keyfini üretmez (Zizek, 1999, s. 220) ve buna bağlı olarak bir kurban ve feragat uygulaması gittikçe *mantıksızlaşır*. Dolayısıyla kurban uygulamasını maddi dünyanın manevi bir dünya tarafından kapsadığı bir tarihsel aşamada simgesel alan ile kurulan ilişki, bu ilişkide yaşanan aksamalar ve simgesel alanın kapsadığı alanın dışında kalan belirsizliklerle mücadele kapsamında ele almak gerekmektedir. Ayrıca bu noktada simgesel alan kan ve kurban istemez, bir devlet otoritesinin yokluğunda toplumsal alanı kapsayan bir simgesel düzenin inşa edilmesi güçlü ve tekrar eden ritüellerle mümkün olur, yani kurulan toplumsal sözleşmenin gücü kurbanın ve kanın büyüme gücüne bağlıdır. Kurban ve nesne ne kadar güçlü ise ritüel o denli anlam kazanır. En basit ifade ile Tanrı'nın oğlu İsa'nın kurban edilmesi simgesel alanın bir talebi değildir, simgesel alan bu kurban etme ve feragat eylemi sayesinde mümkün olur ve kurulur. Kurban ve kanın, şiddete ve ölüme yönelik büyüme mesajı ilkel iktidar ve sözleşmenin kurulması için ritüel ve propaganda işlevi görür. Ritüeller büyüme ile değil toplumsal ilişki ve sembollerin yeniden üretilmesi ile ilgilidir. Ritüeller sembolik bir düzenin parçasıdır ve bu düzen dışsal ritüeller aracılığı ile yeniden üretilir (Douglas, 2017, s. 87-89). Kan bir ritüele büyüme bir boyut katar, özellikle kurban uygulamaları içinde kanlı kurban uygulamasının yaygınlığı ve işlevselliği kabul görür. Tevrat'ın Yaratılış bölümünde Habil ve Kayın'ın kurban sunularında bir ayırım söz konusudur; Habil çoban olur, Kayın ise çiftçi; kurban sunusunda Habil kurban edilmiş hayvanları ve yağlarını getirirken, Kayın toprağın mahsulünü getirir ve RAB Habil'in kurbanlarını kabul eder (Tevrat, Yaratılış- 4)³. Bu uygulamada kanlı ve kansız kurban arasında yaratıcının kanlı kurbanı tercih ettiği yönünde bir yorum söz konusudur. Hayatın alınması ve kan, kurban uygulamasında merkezi bir konum arz eder.

³ <https://www.kitabimukaddes.com/kutsal-kitap-hakkinda-bilgilendirme-ve-tam-metni/eski-antlasma/yaratilis>

Bu noktada kan kavramını bir miktar açmak gerekmektedir. Durkheim, ilkel toplumlarda ensest yasağının ortaya çıkabilmesi için akrabalık bağlarının anlaşılması gerektiğini belirtir, akrabalık anlaşılmasın ensest ilişki yasaklanamaz. Akrabalık ve totem kan bağına dayalıdır ve illkellere göre bu kan dışındaki kanlar kutsal değildir. Bir totemin tüm üyeleri aynı kanın uzantılarıdır. Kan, yaşam ve ölümdür, tanrısalıdır. Bu nedenle bu totemin hayvanı da yenemez. Totemden birinin kanı akarsa laneti engellemek üzere dışarıdan bir kurbanın kanı akıtılır. Diğer taraftan kadın, özellikle regl kanı ve doğum yapma yeteneği ile bir büyücü ya da tabu niteliğine yakındır, ayrıca soyun devamını sağladığı için kutsal kanın ve soyun tekrar üreticisi konumundadır (Durkheim, 2019, s. 58-59). Nihai aşamada kan ve kadına yönelik tabular birleşerek cinsel ilişkiyi yasaklar ve ensest yasağı belirir. Aile, kanın ve kutsal olanın mekanıysa, dışarısı arzusunun rahatça yayılabileceği mekandır (Durkheim, 2019, s. 72). Bu bağlamda kan; topluluk, aile, cinsellik, kutsal ve bunları birbirine dolayımlayan sözleşmeyi oluşturan merkezi bir figür olarak yükselir, kurban topluluk içindeki laneti dışarı akıtmaya yarayan ve sözleşmeyi yeniden üreten bir mekanizmadır. Bu bakış açısında evreni kataloglamaya yönelik önemli bir girişim söz konusudur; kutsal olan – olmayan, topluluktan olan – olmayan ayrımlarının sınır hattını kan belirler ve kurban topluluğa ve sözleşmeye yönelmiş laneti engellemeye yönelik bir kefarete ve bedeldir.

Kirlilikten kaçınma ya da ilkel dinlerdeki tabular bir korkudan ziyade etrafı düzene sokma çabası ile ilgilidir (Douglas, 2017, s. 24). Uygun bulunan bir kategoride yer almayan her şey kirlidir. Vücuda ait bir parça (saç, sakal, tırnak v.b.) vücuttan ayrıldığı anda kirli kategorisine dahil olur, yani kir algısı kategorilerden kaynaklanır. Ayırma, temizleme, sınır çizme ve ihlalleri cezalandırmaya ilişkin fikirlerin esas işlevi özü gereği düzensiz olan bir deneyime, bir düzen dayatma ihtiyacından kaynaklanır (Douglas, 2017, s. 27). Toplum diye bir şey varsa çoğul ve belirsiz olan bu evreni kataloglama işlemi sayesinde mümkündür; bu durum Lacan psikanalizi bağlamında simgesel düzenin kuruluşu olarak da okunabilir. Duyguların, evrimsel olarak hayatta kalma güdüsü tarafından şekillendirildiğini belirten Oriens (2017, s. 134), tiksintinin vücuda alınmaması gereken şeyler için üretilmiş bir tepki olduğunu belirtir, vücut kendisine zarar verecek şeylerden tiksindir. Ancak dünya kültürlerinin çeşitliliği içinde düşünüldüğünde tiksinti duygusunun biyolojiden daha çok kültür tarafından şekillendirildiği belirgindir. Ancak kan biyolojik olarak da kültürel olarak da bu sınırlara uymaz, vücuttan ayrılınca bir tiksinti uyandırır, tiksinti uyandırmasına rağmen biyolojik olarak etle birlikte tüketilmeye devam eder. Kültürel anlamda ait olduğu yeri terk ettiğinde bir tiksinti uyandırır ve yaşamı da ölüme dönüştürür. Kan kutsal ile maddenin, yaşam ile ölümün, temiz ile kirlinin hızla birbirine dönüştüğü bir köprü, geçiş işlevi sağlayan doğal olarak büyülü olan şeydir. Yer yüzündeki hiçbir madde kan kadar büyülü olamaz. Dolayısıyla kan ritüele kutsallık kazandıran, onu bir inanca dönüştüren simya olarak görülebilir. Gündelik hayatı destekleyecek olan sözleşme yaratılırken kan devreye girer ve bunu mümkün kılar. Kanın en önemli özelliği ikili karşıtlıklar içinde bir kategoriye konulamamasıdır, temiz ve kirli, yaşam ve ölüm, kutsal ve madde arasında bir tercüman ve dönüşüm işlevi sergiler, bu bağlamda büyüdür. Büyü bir dönüşüm alanıdır. Büyü doğa ve zaman gibi net bir kavram değildir. Göstergelerin etrafında büküldüğü bir sütundur⁴ (Williamson, 2000, s. 144). Emek yoluyla nesnelere eşyalara, hayvanı insana dönüştürerek büyülü bir dönüşüm ve güç elde eden “toplumsal” insan, tehlikeli ve anlaşılmasın doğa karşısındaki çaresizlikleri için büyüden önemli ölçüde destek görmüştür. Emek yoluyla nesnelere dönüştürebilen insan, büyü yoluyla doğanın düzenine de güç uygulayabilmek ister (Fischer, 2010, s. 33-37). Kurban eylemi bu bağlamda kutsal ve maddi olan arasında büyülü bir işlevin gerçekleşmesini sağlayan bir sütun, kan ise kategorilerin hızla birbirine dönüşmesini sağlayan dolayısıyla bu büyülü eyleme büyük bir güç kazandıran oksimoron bir varlık olarak, içinde hayat taşıyan bir nesne olarak eşlik eder. Kanın şeylerin düzenini tersine çevirmek gibi bir gücü vardır, temiz şeyleri

⁴ Williamson, büyü tanımını reklamlar için kullanır. Bir elmas yüzük ve büyülü bir aşk bir araya gelerek ilişkisiz iki kavram kategorisini ilişkiye sokar, büyü kültürel bir kavram değil, bu dönüşümün gerçekleşmesini sağlayan işlev ya da yetenektir.

kirletebildiği gibi, kirli şeyleri temizleyebilir. Kurban ise geçişin ve dönüşümün sağlandığı bu büyüü köprüdür. Örnekleri ile gösterileceği gibi kurban ritüeli birçok uygulamada geçiş anlarında, geçiş mekanlarında ve toplumsalın sınır bölgelerinde gerçekleşir.

Kurban uygulamasını yorumlayabilmek için, kullanılan bakış açısının tarihsel olarak uygun bir noktaya çekilmesi gerekmektedir. Veblen (2005, s. 16-17), ilkel insanın dünyayı canlı ve cansız olarak ikiye böldüğünü tanımlar. Animistik dönemde ve tarım toplumunun ortaya çıkma aşamasında insanlık, doğadaki birçok canlıya ve nesneye bir ruh atfetmiş ve onlarla ilişkisini bu ruhun kabulü ile kurmuştur. Milattan önce 2000 ve daha öncesine dayalı inançlarda tanrılara ve kutsal güçlere antropomorfist özellikler atfedilmiş ve kurban sunusu bu güçlerin insansı ihtiyaç ve taleplerine hizmet etmiştir. "Burada, evren işaretlere, sembollere, hareketlere, armağanlara tepki verebilen ve toplumsal ilişkileri ayırt edebilen akıl sahibi bir varlık gibi düşünülmektedir (Douglas, 2017, s. 113). " Öte taraftan ilkel olan ile modern arasındaki fark bilginin öznellikten sıyrılmasıdır, Kopernik devrimi ile bakış açısı insan merkezli olmaktan sıyrılmış ve nesnelleşmiştir, bu nedenle ilkel dünyada olaylar insan merkezli bir biçimde açıklanır (Douglas, 2017, s. 105-112). Bu bağlamda kurban olgusunu, insan merkezli bir evrende, sınırlı ampirik veri ile açıklanmaya çalışılan doğa olayları ve örgütlenmeye çalışılan bir toplumsallık ekseninde ele almak gereklidir. Düz bir dünyada, yer altı ve üstünün tanrılar panteonu toplumsal örgütlenmeyi onaylar, engeller ya da bir biçimde intikam alır. Öte taraftan kurban konusunda, önemli bir dönüşüm sürecinin dini alanda da yaşandığı akılda tutulmalıdır. İnsanlarla birlikte yeryüzünde yaşayan ve insani yaşamla karşılıklı ilişkiler üreten bir kutsallık yorumu ile tek tanrılı kitabi dinlerin yer yüzünde olmayan ve insani ihtiyaçlardan uzak olan bir kutsallık anlayışı kurban uygulamasında radikal bir dönüşüm barındırır. Bu nedenle kurban uygulamalarına ve tek tanrılı kitabi dinlerle birlikte yaşadığı uygulama dönüşümüne eğilmek gerekmektedir.

Kurban uygulamaları farklılık gösterse de belirli kavramlar ekseninde ele alınabileceği görülmektedir; bunlar *yemin*; (insana yönelik) suç ya da (tanrıya yönelik suç) günah yerine ödenen *kefare*t, *hediye* ve ilk mahsulden feragat edilerek mahsulün yaratıcısına verilen *vergi* (av, mahsul, çocuk v.b.) şeklindedir. Kurban uygulamasında dikkat çeken bir husus bunun açık alanda ve genellikle bir topluluk ve cemaatle birlikte gerçekleşmesidir. Bu da kurban ritüelinin birey ve toplum ilişkisi içinde değerlendirilmesi gerektiğini gösterir. Kurban uygulamasının etrafında örüldüğü ritüeller birey ve toplum ilişkisinin sözleşmesini yeniden üretmeye yöneliktir; kutsal bu ilişkinin şekleşmesi ve bu ilişkileri bozulabilir dünyevi ilişkiler olmaktan çıkararak bir inanç kümesi şeklinde düşünülebilir. Kutsal, toplumsal sözleşmenin maddi boyutunu büyüü bir metafor ile manevi boyuta çevirir. Kurban, bu dönüşüm işleminin ürünü ve üreticisi şeklinde görülmektedir. Ritüeller büyü ile değil toplumsal ilişki ve sembollerin yeniden üretilmesi ile ilgilidir (Douglas, 2017, s. 87-89). Ritüel bir tür tutundurma işlevi görerek inanca süreklilik kazandırır. Bahsedilen tarihsel dönemlerde iktidar toplumsal sözleşmeyi işletecek kadar güçlü değildir, kutsal bu iktidarın güçsüzlüğünü sübvansetmeye yönelir. Byung Chul Han'ın (2015, s. 21-31) *Egemenlik Toplumu* olarak tanımladığı bu dönemde şiddet dışsaldır, kamusal alanda ve gözle görülür biçimdedir, şiddet tekeli belirgin iktidar yapılarının elinde değildir. Suç ve ceza kavramları şiddeti dizginlemeye çalışır, bu durumda iktidarın olumlu anlamda doğuşu belirmiş olmalıdır. Kurban ritüeli, bireyin kutsal üzerinden toplumsal sözleşmeye uyduğunu, mensup olduğunu ve yeniden ürettiğini gösteren temel bir ritüel olarak belirlemektedir. Bu çerçevede kutsal, toplumsal örgütlenme, bu örgütlenmenin ihtiyaç duyduğu sözleşme ve gündelik yaşamın bir arada olduğu öne sürülebilir. Bunlar arasında modern dünyada olduğu gibi bir mesafe söz konusu değildir.

Toplumsal anlamdaki bu merkezi işlevin dışında kurban ritüeli toplumsal ilişkilerin dönüştüğü evlilik ya da maddi dünya ile kutsal olanın kesiştiği, bir geçişin sağlandığı doğum ve ölüm gibi olaylara eşlik eder. Eski Türklerde kurban ilkbaharda ve sabaha karşı kesilir, gök Tanrıya yakın olan dağlar ve dağlardan gelen sular ve şelaleler kurban sunusu için önemli yerlerdir (Akgün, 2008). İslami gelenekte de kurbanın sabah erken saatlerde kesilmesi söz

konusudur. Bu yönüyle kurban bir geçiş anına ve yeniden doğuşa eşlik eder. Kurban genellikle geçiş anlarında, olaylarında ve mekanlarında sunulur.

Toplumun öldükten sonra bu dünyanın farklı bir bölgesinde yaşayan üyelerinin ihtiyaçlarını gidermek üzere gerçekleştirilen kurban ritüelleri mevcuttur. Kurbanlar toplumun inanç yapısına göre bu dünyada ruhlarının yaşadığına inanılan ataların ruhlarını teskin etmek, kızgınlıklarını gidermek ya da ihtiyaçlarını gidermek üzere sunulabilir. Hindularda ölenler adına kurban kesilir yoksa aç kalacakları düşünülür (Armutak, 2004).

İslam öncesi Türklerde canlı ve cansız kurban uygulaması görülür (Akgün, 2008). Ölen kişinin atı, ölen kişi öte dünyada kullanabilsin diye kurban edilir (Armutak, 2004). Sümer yazılı kayıtlarına göre ölümler yer altında yaşar ve insanların ihtiyaç duyduğu şeylere yer altındakiler de ihtiyaç duymaktadır. Bu noktada ölüm de bir tür yaşam olarak düşünülmektedir. Yer altında da bir hiyerarşi vardır ve en tepede güçlü krallar oturmaktadır. Bu bağlamda kurban edilen insan sayısının artması ölü kralın yer altındaki statüsünü arttırabilir. Bazı kral mezarlarında vücut bütünlüğü bozulmamış, gönüllü kurbanlar vardır. Bunlar yer altındaki krala hizmet etmek üzere gönüllü olmuşlardır (Dönmez, 2018). Bunun dışında kurbanlar toplumun inandığı kutsal güçlere sunulur ve daha önce işaret edilen sözleşmeye yönelik kavramların onarılmasını ya da üretilmesini içerir.

Kutsal güçlere yönelik kurban sunusunda toplum üyeleri genellikle üretim biçimi içinde kendileri içinde değerli olan bir şeyden *feragat etmek* zorundadır. Kurbanlar bitki, insan ya da hayvan olabilir. Kurban olarak yumurta, şarap ya da yiyecek dolu bir kayığın denize bırakılma örnekleri mevcuttur. Hayvan sunuları feragate dayalı olduğu için o toplumun yaşamı içinde önemli, makbul ve kutsal gücü arttıracak kadar besili olmalıdır (Öztürk, 2002). İnsan kurbanlar çok farklı olabilmektedir. Ölümünden sonra yaşamın devam ettiğine yönelik inancın güçlü olduğu kültürlerde, örneğin İslam öncesi Türk toplumunda ölen kralın atı, eşi, hizmetçileri de kurban olarak sunulmaktadır (Bekki, 1996). İlk mahsulün kutsal güce ait olduğu fikrinden hareketle ilk çocuğun kurban edildiği de Eskiçağ uygarlıklarında görülen bir uygulamadır (Armutak, 2004)⁵. Yakınoğu ve Mezopotamya bölgesinde insan kurbanlar köle, çocuk ya da savaş esiri gibi buna itiraz edemeyecek statüde olanlardan seçilmekteydi; bunların bir kısmı günah keçisi niteliğinde diğer bir kısmı elitlerin mezarlarında onlara yardım ve güç sağlamak üzere sunulan kurbanlardır (Dönmez, 2018). İnka, Maya ve Azteklerde esirlere yönelik toplu katliama yakın bir kurban etme eylemi vardır. Ancak soylu bakire kızlar ve delikanlılar da kendilerini kurban olarak sunmaktaydılar (Erkiner, 1997, s. 72-73). İnsan kurban etme eylemlerinin farklı amaçlara hizmet ettiği görülmektedir. Ölümünden sonra bu dünyada yaşamın bir şekilde devam ettiğine yönelik inançlarda yardımcı, eş, hizmetli gibi kişiler kurban olarak sunulurken. Diğer birçok örnekte kişi kendisini ya da çocuğunu verilen yaşamın karşılığı olarak kurban olarak sunmaktadır. Günah keçisi olarak kullanılan kurbanlar topluluk dışından ya da toplum içinde buna itiraz edemeyecek olanlardan seçilirken, toplu katliama benzer uygulamalarda savaş esirleri kullanılır böylece hem topluluk içi hem topluluk dışı sınırları belirginleştirmek ve iktidarın gücünü göstermek için şiddet kamusal alanda coşkulu bir ritüele dönüşür. İnsan hayatını kutsayan dini inanışların yükselmesi ve Akdeniz havzasında merkezi otoritelerin belirmesi ile dini inanışta bir merkezleşme, soyutlaşma ve kutsal alanın insansı tariflerden arındırılması görülür. Bu süreçte insan kurban etme eyleminin yerini hayvan kurban etme ritüeli alır. Ancak hem Tevrat hem de Kuran'ın

⁵ İlk çocuğun kurban edilmesi ritüeli kitabi kutsal dinlerde imanın test edilmesi açısından merkezi bir motiftir. Tevrat ve Kuran'da İbrahim'in hangi çocuğunu kurban edeceği ve kurban etme biçimi farklılaşsa da insansı ihtiyaçları olmayan bir yaratıcıya sadece imanı dolayısı ile çocuğunu kurban etmesi antlaşmanın kurulmasını sağlar. Bu antlaşmanın sağlanması ile bir ikame hayvan belirir ve insan kurban etme uygulaması son bulur. Tevrat ve Kuran'ın içinde buldukları koşullar içinde insan kurban etme eylemini aşmaya çalıştıkları düşünülebilir. Hıristiyan inancında ise İsa'nın kendisi doğrudan yaratıcının oğlu olarak kurban verilir. Bu nedenle Hıristiyan inancında kurban uygulaması son bulur. Bunun yerine İsa'nın son akşam yemeğini ritüel olarak tekrar eden komünyon ayini belirir. İsa'nın et ve kanını temsil eden ekmek ve şarap cemaat üyeleri tarafından tüketilerek, totemik bir simgeselin bölüşülmesi sağlanır.

bu konuyu İbrahim kıssası üzerinden ele alması bu uygulamanın dirençli olduğunu gösterir. Nihai aşamada kefarete, hediye veya şükür anlamında bir sununun kabul görmesi onun değerli olmasına bağlıdır; bu da mantıksal olarak kişinin kendisi ya da değer verdiği birisi yani kendi çocuğu olmalıdır. İnsan kurban etme ile hayvan kurban etme dönemleri arasında vücudun bir parçasını kurban olarak verme eylemi görülür. Kulak, parmak gibi organların sunulabildiği bu uygulamalarda kurban olarak verilen organlardan biri de penistir. Sünnet uygulamasının cinsel organı kurban etme uygulamasının devamı olduğu kesinleşmiş gibidir (Erkiner, 1997, s. 23). Bilindiği üzere sünnet uygulaması kadına ya da erkeğe uygulanabilmektedir. Bu noktada farklı bakış açıları belirlemektedir. Cinsel organlar kıymetli bir şeyden feragati barındırdığı için seçilmiş olabileceği gibi, kurban sunusunun madde ile kutsal buluşturan mantığına benzer bir bedensel işlev olarak da görülmüş olabilir.

Toplumsal yaşamda insan hayatının kutsanması sonucu insan yerine bir ikame olarak o topluma yakın görülen bir hayvan kurban olarak sunulur. Canlı kurban etme ritüeli kanlı ya da yakma şeklinde gerçekleşir. Yakma ritüelinde kurban etinden tamamen feragat ederek kurban etinin dumanının göksel tanrılara ulaşması amaçlanır, kurban etinden faydalanılmaz. Kesmeye dayalı kurban ritüelinde kanın toplumsal bir günahı temizleyeceği, ritüeli kutsal kılacağı inancı egemendir. Kurban fikrinin özü değerli bir şeyden feragat etmek şeklinde olduğu için genellikle kurban eti yenmez ancak sosyo-kültürel evrime bağlı olarak bir kısmı ya da tamamı yenilebilir hale gelse de öz itibarı ile içinde feragat fikri egemendir. Kurban etinin tüketildiği uygulamalarda, bu eti tüketenler arasında aynı simgesel gücü tüketmeye bağlı olarak bir akrabalık ve sözleşme oluşur.

Başlangıçta kutsal güçle bir tür antlaşma üretmek üzere kullanılan maddi sunu gittikçe anlamsızlaşır ve Tevrat'la birlikte yalnızca bir iman testine dönüşür, kurban ritüelinin kutsal güç açısından pratik bir faydası yoktur. Sunu yalnızca kutsal ile olan ilişkiyi, antlaşmayı müminin onayladığını ve yeniden ürettiğini gösteren simgesel bir uygulamaya dönüşür. Tevrat, bu konuda bir ara form niteliğindedir. Eski Ahid'in Levililer kitabı kurban sunusunun detaylı tanımlarını içerir, kimin sunabileceği, nerede, ne şekilde olabileceği anlatılır; Tanrıya sunulmak üzere besili ve yağlı etler talep edilir. Sununun hangi kısımlarının yakılacağı tarif edilir ve et yemek serbest iken hayvanın yağları ve canını taşıyan kanını yemek yasaklanır (Tevrat, Levililer 3/17)⁶. Antropomorfik izler taşıyan kutsal inancı diğer taraftan soyutlaştır, İbrahim'in İshak'ı kurban etmesi yalnızca bir iman testidir, yaratıcının kurbanın etine ya da kanına ihtiyacı yoktur, ancak yine de ikame kurban ile gelenek sürdürülür.

İncil'de kanlı kurban uygulaması yoktur. Çünkü İncil'e göre kan günahları temizleyemez (Erkiner, 1997, s. 106). Tanrı'nın oğlu İsa kurban olarak, insanlığın kirini temizler ve antlaşma yeniden kurulur. İsa dini böylece kurbanın kefarete boyutunu ya da İslam'da bulunan tövbe mekanizmasını yok etmek, insanların böylece kendi suçlulukları ile baş başa kalmasını ister. Hıristiyanlıkta, tövbe veya kurban yerine yükselen uygulama günah çıkarmadır. Bir suç ve günahın açıkça ifade edilmesi ve kurban ya da tövbe yoluyla kefaretinin ödenememesi Hıristiyan inancında kişinin kendisi ile yüzleşmeye zorlandığını göstermektedir. Kurban uygulamasının topluluk ile olan boyutu ise İsa'nın bedeninin simgesel olarak tüketildiği Komünyon ayinidir. Burada kurban uygulamasına yönelik önemli bir dönüşüm söz konusudur, kurban olarak İsa'nın simgesel alanla bozulan ilişkiyi son bir kez onarması ve kefarete uygulamasını sonlandırması görülür. Bu anlayışa göre kefareti ödenebilen suç ya da günah bireyler açısından önleyici değildir, İncil bu nedenle günah çıkarma yoluyla suç ve günahı itiraf etme eylemini ön plana çıkarır.

İslam inancında kurbanın herhangi bir parçası yaratıcıya ulaşmaz. O nedenle pagan kurban geleneğinden farklı olarak teskin etme, hediye gibi bir mantık değil inanç temelli bir kurban hareketi vardır (Olgun, 2016). Hac suresinin 37. ayetinde kurban uygulaması bir inancın göstergesi olarak ifade edilir; "Onların ne etleri Allah'a ulaşır ne de kanları; O'na ulaşacak

⁶ <https://www.kitabimukaddes.com/kutsal-kitap-hakkinda-bilgilendirme-ve-tam-metni/eski-antlasma/levililer>

olan sadece sizin takvânızdır. İşte Allah onları sizin istifadenize verdi ki size doğru yolu göstermesinden ötürü O'nu tâzimle anasınız⁷." Bakara suresinin 196. Ayetinde ise hastalık, düşman gibi sebeplerle yerine getirilemeyen hac ve umre ibadetleri yerine bir kefaret olarak kurban uygulaması görülür. Ancak İslam'da kurban eti yenilebildiği için değerli bir şeyden feragat etme özelliği yoktur. İslam inancında sözleşme fikri Kelime-i Şehadet'e, sözleşmenin onarılması tövbeye, feragat etme fikri zekat'a kayar, değerli olandan Tanrı rızası için toplum lehine feragat edilir. Bu yönüyle İslam'ın yaratıcı ile olan ilişkisinin soyut bir imana dönüştüğü ve ritüel boyutu ile toplumsal düzene daha fazla odaklandığı söylenebilir. Kurban Bayramı ise topluluğun yeniden üretildiği ve topluluğun kutsal olanı birlikte tükettiği totemik, komünyon yemeğinin yeni bir yorumu niteliğindedir.

Toplumsal Sözleşme ve Babanın Yasası'nın Kuruluşuna Yönelik Bir Kurban Söylemi; Kutsal Geyiğin Ölümü (2017)

Yeni Yunan Sineması'nın önemli bir temsilcisi olan Yorgos Lanthimos, anlatılarında kurduğu distopik evrende toplum, kültür ve aile gibi değerlere yönelik eleştirel bakış açısı ile dikkat çekmektedir (Bilis, 2018). Anlatılarında genellikle iktidarın işlediği ev ya da otel gibi bir alanın baskıcı yapısını sergileyen yönetmen, iktidar ile arzu arasındaki çelişkiye odaklanır, arzu hep iktidarın talep etmediği yerde belirir.

Senaryosu Yorgos Lanthimos ve Efthymis Filippou tarafından yazılan ve Yorgos Lanthimos tarafından yönetilen *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmi, Yorgos Lanthimos filmografisinde sık sık tekrarlanan temaları içerir. Babanın yasası, arzu ve tatmin arasındaki çelişki; *jouissance* olarak arzunun babanın yasasının dışarısında belirmesi ve babanın yasasının güçsüzlüğü, imkansızlıkları⁸ *Dogtooth*⁹ (*Köpek Dişi*, 2009) ve *The Lobster*¹⁰ (*Istakoz*, 2015) gibi filmlerde de beliren ortak temalardır. *Köpek Dişi* ve *Istakoz* gibi filmlerde iktidarın alanını temsil eden ev ya da otelin dışına çıkmak anlatının temel unsuru iken, *Kutsal Geyiğin Ölümü* filminde iktidarın alanı olarak evin ayakta duruşunun koşulları merkeze alınır.

Üç anlatıda da kurban, feragat, itaat ve kefaret kavramları simgesel düzenle ilişki içinde yer almaktadır. *Köpek Dişi* filminde baba simgesel alanı yeniden üretebilmek için dışarıdan bir kedi getirir ve çocuklara bu kedinin simgesel alanın dışına çıkan ağabeylerinin ölümünden sorumlu olduğunu ve öldürülmesi gerektiğini söyler. Mary Douglas (2017, s. 212), kendisini

⁷ <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/hac-suresi-22/ayet-37/kuran-yolu-meali-5>

⁸ Lacan psikanalizi içinde *jouissance*, arzu (*nesne a*) ve tatmin karşıtlık içindedir. Nesne a, *jouissance*'ın toplumsala doğru imkansızlaşması (kastrasyon) nedeni ile ortaya çıkan ikame nesnedir, bir savunmadır. Bu nedenle arzu bir savunma mekanizmasıdır (Fink, 2016, s. 110). *Jouissance*'ın gerçeği, kastrasyon yoluyla mutenalaştırılır, evcilleştirilir ve fantezi yoluyla *nesne a* olarak arzuya aktarılır (Zizek, 2004, s. 141). Ancak, *Jouissance*, tam da yasanın öncesindeki bir bütünlük fantezisinde yer aldığı için simgesel alanda mümkün değildir, *Jouissance*'ı hazla dolduran babanın yasağıdır. Bu yönüyle nesne a, babanın yasağı etrafında ehlileştirilmiş bir *jouissance* artığıdır. Ancak, arzunun (nesne a) amacı kendini gerçekleştirmek değil, *jouissance*'a karşı kendini sürdürmektir. Bu nedenle tatmin ve arzu karşıtlık içindedir (Fink, 2016, s. 90).

⁹ *Köpek Dişi*, filmde simgesel alanı kurmaya çalışan otoriter bir baba, biyolojik tatminlerin yetersizliği ve çocukların evin ve babanın yasasının işlediği evin dışından gelen bir arzu tarafından ele geçirilerek babanın yasasını yıkması temel izlektir. Bu filme yönelik psikanalitik bir okuma için bkz. (Erdem, 2013).

¹⁰ *Istakoz*, filmde bir otelde simgesel bir düzene dahil olan David için arzu mümkün ve cezbedici değildir. Otel yönetimi otoriter bir biçimde otel sakinlerini arzulamaya davet etse ve baskı kursa da yaratıcı ve enerji dolu bir arzu mümkün değildir. David, otelden kaçıp simgesel düzenin, aşkın ve ailenin reddedildiği anarşist bir bölgeye dahil olduğunda bir kadına karşı tutkulu bir aşk hissetmeye başlar, yasak arzuyu doğurur ya da arzu yasağın bölgesindedir. Ancak simgesel bir efendi tarafından düzenlenmemiş bu bölgede arzu ile istikrarlı bir ilişki kurmak mümkün değildir. Anarşist bölgenin simgesel efendisi kadının gözlerini kör ederek onu ehlileştirir ya da cezalandırır; bu durum *jouissance*'ın artığı olarak nesne a'nın doğuşu olarak okunabilir. Ancak babanın yasasının alanından uzaklaşan David için bu kadınla iletişim kurmak imkansızlaşır, onun gibi gözlerini kaybetmeli, vücudunun bir kısmını (gözlerini) feda etmeli -kurban vermeli- özne olarak bu eksikle yoluna devam etmelidir. *Istakoz* filminin psikanalitik karşıtlıklarını içeren göz ve görme simgesellikleri *Kutsal Geyiğin Ölümü* filminde de mevcuttur. Babanın yasası tarafından kurban edilmeden önce Bob, annesi gibi göz doktoru olmak ister. Kastrasyon sahnesi yaklaştığında göz doktoru olmaktan vazgeçerek babası gibi kalp doktoru olmaya karar verir.

sürdürmekte zorlanan simgesel sistemin bununla mücadele etmek için ürettiği stratejilerden birinin simgesel sistemin ve ritüellerin gücünü azalttığına inanılan iç ya da dış bir düşman üretmek olduğunu belirtir. Bu yönüyle günah keçisi olarak kurban Girard'ın ifade ettiği biçimi ile şiddeti dışarı aktarmaya değil, ideolojideki boşluğu gizleme işlevini üstlenir. Önemli olan itaat ve yasanın yeniden kurulmasıdır; kurban ve lanetten kurtulma söylemi amaçla, araç arasındaki konumun yerini değiştirir, simgesel düzenin güçsüzlüğünü gizler. *Köpek Dişi* filminde, simgesel alan tarafından üretilen kurban ve lanet söylemi, *Istakoz* filminde bireyin arzu ile istikrarlı temasının imkansızlığından doğan bir feragat olarak belirir. *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmi kurban motifi ile psikanalitik teoriyi bir araya getirerek, kurban olgusunun işleyişini ve öznenin kuruluşundaki zorunlu işlevi konu edinir. Kurban, öznenin simgesel düzene, *homo sapiens*'in kültürel alana girişinin zorunlu bir uğrağıdır; kültürel alanın ya da dilin dışına itilene kefarete ödenmeden ev, kültür ya da öznellik mümkün değildir.

Kutsal Geyiğin Ölümü filminin anlatısı klasik anlatı sinemasına uygundur, çizgisel bir anlatım, filmin evreni tarafından çerçevelenmiş bir dünya, ortaya çıkan çatışma ve çatışmanın çözümü bu anlatının temel özelliklerindedir. Ticarileşmiş klasik anlatının temel özelliklerinden birisi de anlatının başında çatışma yoluyla bozulan düzenin anlatının sonunda onarılması ve izleyicinin tatmin edilmesidir. Aygıt Kuramı içinde çoğul bakış açılarını imkansızlaştıran ve izleyiciyi tekil bir özne konuma doğru otoriter bir biçimde baskılayan bu anlatı tarzı ideolojik olarak eleştirilmiştir (Stam, 2014, s. 141-150). Bu eleştirinin temel noktalarından birisi çatışmanın anlatının sonuna doğru -filmin bitiminden hemen önce- sonlandırılması ve seyircinin hayali bir mutlulukla tatmin edilmesidir. Dramların pek çoğu Aristo'cu bir katarsis anlayışı ile kötülerin ve sapkınların cezalandırıldığı basmakalıp tipler üretir. Bu melodramik katarsis anlayışı kahramanın iyi şiddetini göklere çıkartarak benlik özgürlüğünü yüceltir. Ancak bu katarsis anlayışı hem kahramanı hem de hayran olunan ötekini mahkûm ederek, benliğin en temel fantazisini reddeder (Pizzato, 2014). Ancak klasik anlatı yapısına sahip Yorgos Lanthimos anlatılarının temel özelliği, anlatıların çatışmaların onarıldığı ve iyiyi temsil eden yüce bir gücün mutlak iktidarı ile değil; çatışmasızlık ortamına, sona ancak büyük bir kayıpla, kurban vererek ya da kefarete ödeyerek ulaşılmıştır. Bu yönüyle Lanthimos filmleri *keyifsizdir*; ideolojik bütünlüğü, kefarete, feragat, kayıp ve kurban motifleriyle birlikte ele alır.

Kendi içinde özdeşünümsel yönler içeren *Kutsal Geyiğin Ölümü* filminin konusu Euripides'in, Iphigenia trajedisine dayanır. Iphigenia, Miken kralı Agamemnon'un kızıdır. Agamemnon, Artemis koyunda kutsal bir geyiği öldürdüğü için tanrıça Artemis'i kızdırır. Truva savaşına çıkacak olan Agamemnon bunu başaramaz. Tanrıça Artemis lanetten kurtulabilmesi için Agamemnon'dan kızı Iphigenia'yı kurban olarak ister. Kızını kurban veren Agamemnon lanetten kurtulur ve savaşa çıkabilir. Kutsal olandan alınan bir şey, işlenen suç ya da günah; kutsal gücün intikam arzusu, kefarete olarak kıymetli bir şeyin verilmesi ve kurban sunusundan sonra lanetin son bulmasına dayalı bu trajedi, *Kutsal Geyiğin Ölümü* filminin anlatısını kurar. Anlatı içinde çocuklarından birini kurban vermeye karar veren Steven, kararsız kaldığında okula gider ve öğretmen Bob ve Kim'in çok farklı yeteneklere sahip olduğunu, Bob'un mühendislik yetenekleri olduğunu, Kim'in ise sanatsal yönleri olduğunu vurgular¹¹. Kim, Iphigenia trajedisi hakkında yazdığı yazı ile sınıfında büyük bir hayranlık uyandırmıştır. Bu yönüyle anlatı, diğer metinlerle ilişkisini özdeşünümsel bir biçimde dışavurmaktadır. Ancak, anlatı kurban ritüeline dayalı bu trajediyi; kutsalın, simgesel alanın ve babanın yasasının üretimiyle ilişki içinde ele alır ve çoğul okumalara izin verir ve anlatısını bu şekilde zenginleştirir.

¹¹ Aslında Bob ve Kim arasındaki kişilik farklılığı, Bob ve Kim'in anlatı içinde edindikleri psikanalitik konumla ilgilidir. Bob, yabancılaşma sonrası simgesel özdeşlikler arayan, annenin arzusu ve babanın yasasını merak eden rasyonelleşme yönünde ilerleyen küçük çocuktur. Kim ise anlatı içinde daha yeni adet kanaması yaşadığını öğrendiğimiz, babanın yasasını ve simgesel alanı terk etmek isteyen, *jouissance* ile dolmak isteyen ergenlik yaşlarındaki genç bir kızdır. Bob, toplumsal rasyonelleşmeye doğru hareket ederken, Kim'in temel motivasyonu bu alanın dışına çıkmaktır.

Sözleşmedeki Tedirginlik

Kutsal Geyiğin Ölümü filminde anlatı mutena bir çekirdek aile ve evin etrafına kuruludur. Aile; kalp doktoru baba Steven, göz doktoru anne Anna, ergenlik çağındaki kızları Kim ve henüz okula başlama çağındaki Bob tarafından oluşturulmaktadır. Lanthimos, dört kişilik bu ailedeki bireyleri; eve ve babanın yasasına yönelen intikam arzusu karşısında farklı şekillerde konumlandırarak öyküye psikanalitik bir çerçeve kazandırır.

Üst sınıf sayılabilecek bu evde kurulan sözleşmeye bir tedirginlik hakimdir. Anlatı boyunca oyunculuk, kamera kullanımı, ses bandının yarattığı boşluk hissi, temsil edilen sözleşmedeki tedirginlik hissini ve kaygıyı oluşturmaya yönelik kullanılır. Kaygı, bu noktada feragat ve kurban kavramları için temel bir unsurdur ve toplumcu perspektif ile psikanalitik bakış açısının ayrıştığı noktada bulunur. Bütün sistematize etme çabalarına rağmen hayat bir kaygı üretir. Bireyin ve toplumsallığın yaşamı açıklama sistemine odaklanan bu kaygı, bireyin ve yaşamın evrendeki konumunu, anlamını öğrenmek ister. Metafizik, toplumsal sistemde acilen giderilmesi gereken bu soruların ürünü olarak belirir¹² (Douglas, 2017, s. 118). Psikanalitik perspektifte ise Simgesel alan hemen yanı başında sürgit devam eden müstehcen bir efendi ile birlikte yer alır. Simgesel efendiyi gerekli ve mümkün kılan bu müstehcen efendidir (Zizek, 1996). Simgesel Baba, müstehcen baba ile mücadele ederek ve bedel ödeyerek mümkün hale gelir (Maccanel, 2014). Oysa simgesel alan sürekli bastırılanın geri dönüşü ile tehdit altındadır. Kaygı, vicdan olarak tanımlanabilecek olan bu toplumsal yapının bir uzantısıdır (Freud, 2019, s. 117-118).

Anlatı, hayatın ne olduğuna yönelik temel bir çatışmayı görselleştirerek, ameliyat masasında atan bir kalp görüntüsü ile başlar. Modern tıbbi giysiler ve teknolojik cihazlar ile görselleşen çekimin ses bandını bir ilahi doldurur. Çerçeveyi dolduran rasyonel modern görüntü ile çerçevenin dışından içeri taşan, dışarıda bırakılan kutsallık bir karşıtlık içinde anlatıyı kurar. Anlatı bu haliyle akla güvenerek metafizik düşünceyi dışarıda bırakan rasyonel düşüncenin yaşadığı anlam bunalımını ve bu bunalım esnasında gelenekçi metafizik ya da modern spritüel arayışlar tarafından işgal ya da tehdit edilmesini sahneler. Yılmaz (2020) filmi Weber'ci anlamda büyüünün bozulduğu, hesapçı bir aklın yarattığı soğuk bir moderniteye karşı post-modern bir itiraz olarak okur. Rasyonalite ve kutsal arasındaki karşıtlıkları, modern tıbbın genç bir çocuğun *-Martin-* ürettiği lanet karşısındaki çaresizliği ve kurban ritüeli etrafında şekillenen yapısıyla anlatı rahatlıkla moderniteye karşı bir itiraz olarak okunabilir. Ancak aile üyelerinin verdikleri tepkinin farklılığı ve anlatı sonunda yasanın tekrar üretilmesi okumanın moderniteden, toplumsallığa; metafiziğin geri dönüşünden, yasanın ve arzusunun üretilmesine doğru genişletilmesi gerektiğini gösterir.

Kutsal ve modern olanın karşıtlık içinde yer aldığı sahnenin devamında, Steven'ın ameliyattan çıktığı ironik bir sahne yer alır. Anestezi uzmanı Dr. Larry Banks ile hastane koridorunda yürüyen Steven, kol saatleri ve fiyatları hakkında konuşur; Steven, Dr. Larry Banks'e kol saatinin kaç metreye kadar su geçirmediğini sorar. Kalp ameliyatı sahnesi ile bu sahne ironik bir karşıtlık içindedir. Yaşamı kutsallıktan arındırarak büyüü bozulmuş bir dünyaya mahkûm eden modernitenin teknik konularda muazzam bir üstünlüğü vardır ancak bireysellikten arınmış hesaplanabilir bir yaşamda (Weber, 2011, s. 334) büyü yitimini gidermek üzere ürettiği tüketim nesnelere ve katedralleri (Ritzer, 2000, s. 135) evrenin ve hayatın anlamına yönelik temel kaygıyı gidermez. Kültür endüstrisinin yarattığı iletişim bombardımanının dışına çıkıp biraz sakince düşünüldüğünde, yitip gidene yönelik bir hasret olarak joissance'a rakip olabilecek bir arzu üretmeleri de mümkün değildir. Devam eden sahnede Steven simgesel olarak şehrin iki yakasını birleştiren *-aynı zamanda simgesel olarak ayıran, ayrı olan iki şeyin temas etmesine izin veren-* bir köprünün önünde Martin ile buluşur ve ona aldığı kol saatini hediye eder.

¹² Dolayısıyla kurban ritüeli; simgesel alandaki belirsizlik, kaygı, lanet ve düzensizliği gidermek üzere işlevsel olarak üretilmiş, toplumsal olarak dolaylanmış bir uygulama olarak belirir.

Bilimsel ilerlemeye dayalı modern demokrasi kendi iç çelişkisini üretir; demokrasi soyut ve olmayan bir birey üzerine kuruludur, feragat ve itaati keyif hırsız bir öteki kurgusu ve fantezisi üzerinden gerçekleştirmez. Bu nedenle bütün evrenselleşme iddiaları Ulus-Şey tarafından baltalanır. Küreselleşme, Ulus adı verilen simgesel sistemi aşındırdıkça toplumsal sözleşmeyi kendi etrafında itaat ve feragat ile dolayımlayan ideoloji sekteye uğrar. Toplumlar, ancak milliyetçilik aracılığı ile örgütlenen bir siyasi gelenek içinde ideolojik bir keyif üretebilmektedir (Zizek, 1999, s. 220). Demokrasi ilke olarak simgesel alanın boş kalmasına bağlı olduğu için, ideolojik bir keyif üretemez; bilimin ise şeylerin düzenine hükmetmesinin temeli bilgi alanını boş tutmasına yani kendisini bir anlam dizgesi tarafından sınırlandırmamasına bağlıdır. Ancak bu esnada bürokratik modernite küreselleşip, toplumsal ilişkiler zayıfladıkça topluma ve anlama yönelik talepler yükselmektedir. Tüketim toplumunun ürettiği nesnelere ise hızla her yeri kaplarken, gittikçe arzulanabilir olma yeteneklerini kaybetmektedir. Nihai aşamada tatmin, arzunun düşmanıdır ve tüketim nesnelere anlama yönelik gücü sınırlıdır; bu nedenle Modernite, milliyetçilik ve dünyanın her yerinde yükselen dini arayışlarla mücadele içindedir. *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmi bu perspektifte modernitenin, bastırılan kutsalın geri dönüşü ile mücadelesi olarak okumak mümkündür. Ancak Lanthimos ikili karşıtlıkları derinleştirir, Martin, Steven'ın evine geldiği sahnede nerede oturduğu sorusuna, *pek güzel olmayan bir mahallede pek de güzel olmayan bir evde* şeklinde cevap verir ve anlatıdaki karşıtlık sınıfsal bir boyut kazanır. Martin, Steven'ı kendi evine davet ettiğinde annesiyle ilişkiye girmek üzere onları baş başa bırakır; Steven'ın annenin talebini evli olduğunu gerekçe göstererek reddetmesi ile karşıtlık aile, ev ve dışarıya şeklinde kurulur. Simgesel alanın reddettiği her şey; kutsal, zina, alt sınıflar, evin dışı, eve ve sözleşmeye yönelik bir tehdit olarak Martin ile simgelenir. Anlatı, basitçe aile ve Martin arasındaki bu karşıtlık üzerine kurulu olsa da metin ikili karşıtlıklar içinde okunabilirdi. Ancak aile üyelerinin, özellikle Kim'in Martin ile kurduğu ilişki, eve ve babaya yönelen bu saldırıya karşı, evin dışına çıkma ve Martin'le birlikte yaşama arzusu okumayı psikanalitik bir zemine doğru genişletir.

Steven aralarında tekinsiz bir ilişki bulunan Martin'i kendi evine yemeğe davet ettiğinde çatışma kurulur. Bu saldırı dışarıdan değil, açıkça simgesel alan, baba tarafından yaratılmıştır. Annesi (mOther) ile özdeş bir ilişki kurarak onun gibi göz doktoru olmak isteyen ve saçlarını babanın itirazlarına karşı annesinin sevdiği şekilde uzatan Bob için Martin, babaya karşı sorgulanan bir pusuladır. Bob, Martin'e vücudundaki kılları sorar ve babasının kıllarının daha fazla olduğunu belirtir. Martin, Bob için bir *jouissance* olarak belirmez. *Jouissance*, çocuğun kendini feda etmesi ve özneleşmesi ile mümkündür. Nesne a, Öteki'nin (annenin) ve öznenin üzerinin çizilmesi ile mümkündür. Nesne a, *jouissance*'ın artığı, simgesel bir rehberdir (Fink, 2020, s. 102). Bob için annenin üzeri çizilmediği ve Öteki ile özdeşlik, babanın yasası tarafından sonlandırılmadığı için Martin sadece bir sorudur ve rehber olarak babayla mücadele edemeyecek durumdadır. Kim, ise ergenlik çağında arzularını yeni keşfetmektedir; babanın yasasına uymayan, sigara içen Martin, Kim için duygusal bir arzu nesnesine dönüşür.

Sözleşme ve simgesel düzen Martin'in Steven'ı kendi evlerine davet etmesi ile son bulur. Martin, annesi ve Steven'ın yemek yediği bu sahnede, Steven annenin ilişki teklifini reddeder. Martin bunun üzerine hastaneye giderek Steven'a ne kadar üzgün olduğunu, annesinin kalbinin kırılganlığını belirtir, babasının Steven'dan kaynaklanan ölümünü hatırlatır ve ondan annesi ile birlikte olmasını talep eder. Böylece Martin'in konumu tam olarak belirlenmiş olur. Martin, babanın kapsamayı reddettiği bölgenin, *jouissance*'ın yarattığı bir *semptom*'dur. Anna'nın evlilik içinde stilize edilmiş cinselliği ile Martin'in annesinin şehvetli karşıtlığı Steven ve Martin'in simgesel karşıtlığını ele verir. Martin babası Steven tarafından öldürülmüş, simgesel alanın dışına doğru itilmiş olan her şey; kutsal, bilinçdışı ve *jouissance* ve onun geri dönüşüdür. Martin, aldığı olumsuz cevap karşısında vücudundaki kılları Steven ile karşılaştırır. Böylece simgesel alanın bir saldırı ile karşılaşacağı anlaşılır, Martin kendisini simgesel alana kabul etmeyen babaya, yasaya karşı savaşacaktır.

Sözleşmenin Yıkılması Ya Da Kurulması; İntikam ve Kurban

Martin'in simgesel alan tarafından kapsanmaması sonucu yıkılan sözleşme Girard'ın kurban teorisine göre işler. Şiddete maruz kalmanın doğurduğu öfke bir intikam sarmalını doğurur, bu durum şiddet yoluyla kendi iktidarını kuran taraf için de istikrarsız bir süreç üretir. Şiddet, dışarıya aktarılmadığı sürece yaşam ve sözleşmenin içinde bir huzursuzluk olacaktır. İnsanlar şiddet dışı düzeni ancak bir şiddet aracılığı (din, devlet, yasa) ile şiddetin dışlanması ile elde edebilir. Bu kurucu şiddetin özelliği şiddet hakikatini dışarı akıtmaktır (Girard, 2003, s. 398). Bu nedenle günah keçisi olarak seçilen kurban, topluluğa yakın intikam alınması gerekmeyen bir hayvan olarak belirir. Toplumsal anlamda günah keçileri "güvenli hedefdir (Macionis, 2015, s. 363)". Anlatı, Girard'ın kurban teorisinin intikam boyutuyla işler, bir günah keçisi¹³ ile dışarıya aktarılmayan şiddet ve intikam döngüsü şiddeti taraflar arasında daimî kılar. Ancak bütün bu süreç Bob'un özneleşme ve kastrasyon süreci ile ilgili psikanalitik bir yoruma eklenir.

Sözleşmenin bozulması, Steven'in Martin ve yasaklanmış anneyi kapsamayı reddetmesi ile başlar. Bu noktaya kadar kefarete istemeyen ve saat gibi hediyelerle yetinen Martin için *hediye* teskin edici bir unsur olmaktan çıkar, sözleşmenin yeniden kurulması ve antlaşmanın tekrar kurulması *kefarete* bağlıdır. Martin, Steven'dan alkollü bir biçimde girdiği ameliyatta öldürdüğü babasına karşılık bir kefarete ister ve bir kurban verilene kadar lanetin aileyi saracağını bildirir. Baba'nın öldürülmesi daha doğrusu annenin arzusunun bir kısmının baba tarafından yasaklanması, anlatı içinde Martin'in babasız kalması kastrasyon sürecinin zorunlu uğrağıdır. Çocuk için Öteki olarak annenin bir kısmının yasaklanarak simgesel alanın dışına itilmesi baba işlevinin sonucudur. Dil tarafından bölünen özne bütünlüğünü kaybeder ve yabancılaşma içinde eksik kalır, bu noktada çocuğun eksikliği ile annenin eksikliği çakışır, "Annenin isteği çocuk için emirdir, arzusu ise talep (Fink, 2020, s. 94)". Babanın adı annenin arzusunda bir gedik açarak onu simgeselleştirir ve yönlendirir. Böylece çocuğun rahat nefes alabileceği, kendisine ait bir alana olanak tanır. Babanın yasakladığı bölge *jouissance* ile dolarken (Fink, 2016, s. 142), babanın yasası bir ikame olarak arzuyu, nesne a'yı üretir (Fink, 2020, s. 98). Dolayısıyla *jouissance*'ın temsilcisi olarak Martin, ilke olarak varlığını zaten Steven'in varlığına ve yasasına borçludur. Martin ilke olarak annenin arzusunun yasaklanmış bölgesindedir; Martin'in annesinin arzulu bedeni ile Anna'nın solgun ve durgun bedeni arasındaki karşıtlık, Öteki olarak annenin (mOther) bölünmüşlüğü sergiler. Martin ve annesi, Öteki olarak annenin babanın yasası tarafından dışlanmış, engellenmiş ve aynı zamanda yaratılıp hazla doldurulmuş kısmıdır. Bu nedenle anlatı içinde Martin ile en yakın ilişkiyi kuran Anna olur. Steven, Martin'i eve hapsedip öldürmek istediğinde onu engelleyen Anna olur. Steven'in lanetten kurtulmak için modern tıbbın bütün olanaklarından yararlanmaya çalıştığı süreçte, Steven'ı Martin'e inanmaya ve çocuklardan birini kurban etmeye ikna etmeye çalışan da yine Anna'dır. Nihai aşamada Martin ve annesi; Öteki olarak Anna'nın bir parçasıdır. Steven, Martin ve annesini evliliğe yönelik katı yasaları nedeni ile reddederken, Anna gerçekleri öğrenmek için rahatça Dr. Larry Banks ile müstehcen bir ilişkiye girer. Baba'nın hayır'ı *jouissance* olarak anneyi kurar. Her iki cinsiyet içinde yasaklanan anne arzusuyla dolar ama yasaklar nedeni ile bastırılmalı ve akıldan uzaklaştırılmalıdır (Fink, 2016, s. 142). Bu nedenle müstehcen bölge ile Anna rahatça ilişki kurar, onun yaşamasını ister ve hatta anlatının ilerleyen bölümlerinde Martin'i tedavi edip, kutsal bir güç olarak ayaklarını öpen de Anna olur. Nihai aşamada babanın yasasını var eden annenin arzusudur.

Steven'dan babasının ölümüne karşılık kefarete isteyen Martin, aileye modern tıbbın açıklayamadığı bir lanet ile saldırır. Çocukların ayakları tutmaz ve kefarete ödenmediği sürece lanet aile üyelerini öldürecektir. Anna ve Steven'in bütün çabalarına rağmen modern tıbbın açıklayamadığı bu durum, kefarete fikrinin kabul edilmesi, anlaşılması ve sorgulanması ile sürdürülür. İşlenen bir suç ya da günaha karşı kefarete ne olmalıdır? İlke olarak kefaretin

¹³ Günah keçisi motifi ile topluluk ve sözleşmenin yeniden kuruluşunun *Tepenin Ardı* (Alper, 2012) filmine yönelik bir inceleme için bkz. (Çağlıyan, 2014)

kişinin kendisi olması gereklidir ancak bu toplumsal yaşamı sonlandırır, bu nedenle kefarete olarak kurban çok önemli bir ikame nesne olmalıdır. Steven'ın Martin'i bodruma hapsediği sahne, kefaretin mantığını açıklamak için işlevseldir. Steven'ın konuşmalarını anlamsız bulan Martin, Steven'ın kolunu ısırarak bir parça kopartır, ardından ne yapması gerektiğini sorar ve açıklama olarak kendi kolunu ısırarak, kendi kolundan da bir parça kopartır; kefarete olarak kurban ilke olarak mütekebbiliyet içermelidir. Bu durumda Steven, Martin'in babasına karşılık kendisini öldürmelidir ancak bu öznenin ve yaşamın sonunu içerdiği için değerli bir ikame nesneye doğru kaydırılmalıdır. Steven kimi öldürmesi gerektiğini sorduğunda Martin, kimi öldüreceğini kendisinin seçmesi gerektiğini belirtir. Ancak burada da adalet ve kefarete, suç ve ceza arasındaki çelişki doğar "acı ne ölçüde "borç"un telafisi olabilir? (Nietzsche, 2011, s. 50)" Kefarete, suçlunun suçunu karşılması adil midir ya da bunu yapabilir mi? Anna, Martin ile konuşmasında bir soru yönlendirir; "Kocam bir hata yaptıysa bunun bedelini neden ben ya da çocuklarım ödesin", bu soru kefarete olarak kurban uygulamasının cevaplamak zorunda kaldığı temel sorudur. Martin'in cevabı belirsizlik içerir; "Bu yaşananlar adil mi bilmiyorum ama adaletle en yakın şey olarak aklıma bu geliyor". Adaleti ve sözleşmeyi tekrar üretmeye yönelik bir uygulama olarak kefarete kurbanı, suç ve günahın bir parçası olmayan bir kişi ya da hayvan üzerinden ilerlediği sürece sorgulanmaya açıktır. Dini alanda bu açık sorgulanmış ve Hıristiyan inancı ile Tanrı son kez kendi oğlunu kurban vererek kefarete kurbanı uygulamasını sonlandırmıştır. Daha önce belirtildiği gibi İslami inançta kurban uygulamasının kefarete ile ilgisi yoktur. İslam inancında sözleşme Kelime-i Şehadet ile sözleşme ile bozulan ilişki tövbe aracılığıyla kurulur.

Martin'in istediği kefarete karşısında kimin kurban edileceği temel bir soru olarak belirir. Ancak anlatı içinde bunun küçük çocuk Bob olacağı bellidir. Anna, Steven'a önerdiği cinsel ilişki teklifinden sonra çocuklardan birini kurban etmeyi teklif eder. Kim, ise kurban uygulamasına karar verilmeden önce Bob'a kurban edileceğini belirtir, o kurban edildikten sonra yapacaklarını anlatır. Bu süreç psikanalitik bir mantık çerçevesinde ilerler; ilke olarak anne ve Öteki yok edilemez, Kim ise özneliği kurulmuş ve babanın yarası tarafından üzeri çizilmiş bir öznedir. Kim'i kurban etmek ilke olarak toplumsallaşmış özneyi yok etmektir. Her ne kadar kurban verme eylemi gerçekleşmeden önce evden kaçan Kim, kendisini kurban ederek ailesini kurtarmak istediğini belirtse de bu bir hiledir. Kim'in asıl amacı babanın yarasından ve evden kaçarak, *jouissance* ile dolu haz bölgesi olarak Martin ile bütünleşmektir; bu bir kendini kurban etme eylemi değil, arzuya kapılma halidir. "Lacan'ın yabancılaşma kavramında söz konusu olan iki taraf, çocuk ve Öteki, epey dengesiz bir şekilde eşleşir; çocuğun Öteki'yle arasındaki mücadeleyi kaybedeceği adeta başından bellidir (Fink, 2020, s. 86)." Nihai aşamada Bob'un kurban verileceği bellidir ancak "kişinin özne haline gelebilmesi için itaatın seçilmesi şarttır ama bu yine de bir seçim olma statüsünü korur çünkü özneliği reddetmek de mümkündür (Fink, 2020, s. 87)". Bob, kurban ritüelinin gerçekleşeceği sahneden önce babanın yarasına itaat etmeyi seçer, o ana kadar annesi çok beğendiği için kesmeyi reddettiği saçlarını keser ve annesi gibi göz doktoru olmak yerine babası gibi kalp doktoru olmayı seçtiğini babasına beyan eder. Fantezinin yolu katedilmiş ve Bob kendi eksikliğine rehberlik etmek üzere babanın yarasına boyun eğmeyi ve itaat etmeyi kabul etmiştir. Öznelik, bu kendini kurban etme ve kastrasyon sürecinden sonra mümkün hale gelir ve çatışma sona erer. Bob'un babanın yarasına itaat ederek öznelleşmeyi seçtiği sahneden ardından film içindeki kurban ritüeli gerçekleşir. Steven, herkesin kafasına bir çuval geçirerek, rastlantısal olarak ateş etse de kurban edilenin Bob olduğu, çatışmanın babanın yarasının kurulması ile son bulacağı bir önceki sahnede belirtilmiştir. Steven'ın açtığı rastgele ateşler sonucu Bob kurban edilir ve sözleşme hem psikanalitik olarak, hem de toplumsal anlamda tekrar üretilmiş olur. Aile ve Martin, iki yakayı birbirinden ayıran köprüünün yanında bulunan kafeteryada son kez birbirleriyle yüzleşerek kefarete ödendiğini ve sözleşmenin tekrar kurulduğunu ilan ederler. Babanın yarası ve sözleşme tekrar kurulmuştur; ancak sözleşme toplumsal anlamda da psikanalitik anlamda da büyük bedeller ödenerek ve kurban verilerek mümkün olmuştur. Bu yönüyle anlatı yasanın feragati, keyfe dönüştüren mutlu sonu ile değil; yasanın kuruluşunun keyifsiz yönüyle sonlanır.

Sonuç

Yorgos Lanthimos, *Kutsal Geyiğin Ölümü* filminde toplumsal anlamda sözleşmenin kurulmasının simgesel taşıyıcısı olan kurban motifi ile, psikanalitik bir kurban etme ritüeli olarak kastrasyonu bir araya getirir. Bu nedenle anlatı babanın yasası aracılığıyla bireysel bir öznelleşme sürecinden, toplumsal yasanın ve modernitenin dışladıkları ile yüzleşmesine dek yayılan bir alanı kapsayacak şekilde genişler ve zenginleşir.

Yorgos Lanthimos modern yaşamı üç farklı perspektiften eleştirir; anlam(sızlık), otoriter yapılar ve bu yapılar altında birey ve aruzunun yok oluşu. Modernitenin bürokratik bir distopyaya dönüşmesini eleştiren Lanthimos, kolayca muhafazakâr bir çerçeveye sokulamaz çünkü aileyi iktidarın kendini ürettiği temel coğrafya olarak eleştirisinin merkezine alır. Bu nedenle Lanthimos'un moderniteye yönelik eleştirisi ne gelenekçi bir muhafazakarlık ne de bireyci bir liberal bakış açısı ile tanımlanabilir; Lanthimos bireyi ve arzuyu baskılayan iktidar yapılarına karşı daha çok anarşist bir bakış açısı sergiler. Ancak *Istakoz* filminde bireysellik dışındaki her türlü yapılanmış ilişkinin yasaklandığı orman yaşantısı üzerinden bir iktidar yapılanmasına dönüşmüş anarşist bakış açısı da sorunsallaştırılır. Bir dayatma biçimini aldığı anda anarşi de bireyi ezen bir iktidar biçimidir. Bu yönüyle Lanthimos'un anarşist eleştirisinin romantik bir yön içerdiği söylenebilir.

Kurban motifi ise birey ve iktidar ilişkisi içinde *Köpek Dişi*, *Istakoz* ve *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmlerinde de doğrudan ya da dolaylı olarak kullanılan bir motiftir. Toplumsal sözleşmenin kurulması (*Köpek Dişi*), bireysel olanın bir kısmını feda etmeden diğeriyle ilişkinin imkansızlığı (*Istakoz*) ya da sözleşmenin ancak belirli bir kurban edimiyle gerçekleşebilmesi (*Kutsal Geyiğin Ölümü*); birey, toplum ve iktidar ilişkisi hakkında düşünen Lanthimos'un kurban motifi üzerinden toplumsal yaşamın talepleri doğrultusunda yitip gidene odaklandığını gösterir.

Birey ve toplum arasında bir antagonizma mevcuttur. Birey bir taraftan topluma muhtaçken diğer taraftan toplumsal olanın sınırlarını aşındırır, aşmak ister ya da yasa bireye bir yaşam alanı bırakmaz. Kurban ritüeli, topluluk üyelerinin bu yasaya boyun eğişinin, bu yasadaki aksamaları ritüel yoluyla onarışının ya da toplumsal alanda biriken çelişkileri bir günah geçisine aktararak görmezlikten gelişinin tarihsel bir arketipidir. Freud ve Lacan çizgisindeki psikanalitik teori sözleşmenin kuruluşunda öznenin bir kısmının imkânsız kalışına, hadım edilmesine odaklanırken; Girard'ın kurban teorisi, toplumsal alanda biriken şiddetin ancak bir günah geçisine aktarılması yoluyla toplumsal ilişkinin sürdürülebileceğine odaklanır. *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmi Psikanalitik Teori ile Günah Geçisi Kuramı'nı anlatıya yerleştirerek, psikanaliz, din ve topluluk oluşumu arasında güçlü bir ilişki kurar. Anlatı böylece sözleşme kavramının bireysel, toplumsal ve dini boyutlarını birbiri içinde dolaymlayarak zenginleşir.

Modernite toplumsal sözleşmenin kutsal ile olan ilişkisini, rasyonel hesaplanabilir bir yasa ile yeryüzüne çektiği için büyüsü bozulmuş bir iktidar biçimi üretir. Bu yasa ile pazarlık yapılamaz, hediye verilemez ya da kefaret ödenemez; bütün bu kavramlar yazılı sözleşmeler ya da kapatma kurumları tarafından dünyevileşir. Bu nedenle Modernite içinde kurban uygulamasına yer yoktur. Ancak Modernite içinde gezinen bir hayalet her zaman mevcut olmuştur. Şeyler arasındaki ilişkiyi açıklayan, kapitalizm tarafından güdümlenmiş bilimin anlama yönelik sorular karşısındaki aldırışsızlığı; rasyonel kapitalist koşullarda baskılanmış emeğin yarattığı rekabet karşısında gittikçe ezilen birey, toplumsal ilişkilerin çaresizce baskılanışı ve çözülüşü bu hayaleti sürekli canlı tutmaktadır. Hesaplanabilir bir rasyonaliteye dayalı modern sözleşme kurulurken kefaret olarak insan ihtiyaçlarının hesaba gelmeyen (anlam, hesapsız ilişkiler, arzu ve tinsellik) yönleri peşinen kurban edilmiş gibidir. Ancak unutulmamalıdır ki Modernite tam da dışsal olarak kontrol edilen insanın, içsel bir disiplin süreci ile kontrol edilmesi ile yani bu kurban motifi ile mümkündür. Yorgos Lanthimos filmlerinin modern yaşamda eksik olmayan bu kurbanın hayaleti etrafında örüldüğü görülmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Akgün, E. (2008). Şamanist Türk Halklarında Kurban Sungusu ve Kendisine Kurban Sunulan Varlıklar. *Türk Dünyası Araştırmaları*(172), 21-32.
- Alper, E., Teoman, S., Kostepen, E. (Yapımcı) Alper, E. (Yönetmen). (2012). *Tepenin Ardı* [Sinema Filmi].
- Armutak, A. (2004). Eskiçağ Uygarlıklarında Kurban Edilen Hayvanlar Üzerine Bir İnceleme. *İstanbul Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi*, 30(2), 169-180.
- Bataille, G. (2016). *Lanetli Pay*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bekki, S. (1996). Türk Mitolojisinde Kurban. *Akademik Araştırmalar*(3), 16-28.
- Bilis, A. E. (2018). Yorgos Lanthimos Filmlerinde Distopyan Temsiller. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(29), 54-72.
- Çetin, Ö. (2009). Kurban Teorileri. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9(1), 189-221.
- Douglas, M. (2017). *Saflık ve Tehlike*. (E. Ayhan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Dönmez, S. (2018). Eski Yakındoğu'da Ritüel Şiddet, Kurban Bunalımı ve Toplumsal Düzenin Konsolidasyonu: İnsan Kurbanı ve Toplumsal Etkileri. *Tarih Okulu Dergisi*(35), 366-395.
- Durkheim, E. (2019). *Ensest Yasağı ve Kökenleri*. (Z. Bengü, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Erdem, N. (2013). Puro Ne Zaman Purodur? (G. Lanthimos'un filmi Köpekdişi Üzerine) . Ö. Terbaş içinde, *Sinema ve Psikanaliz* (s. 55-66). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erkiner, G. (1997). *Kurban*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fink, B. (2016). *Lacancı Psikanalize Bir Giriş*. (Ö. Öğütçen, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.
- Fink, B. (2020). *Lacancı Özne*. (K. Güleç, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın Gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, S. (2019). *Totem ve Tabu*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve Kutsal*. (N. Alpay, Çev.) İstanbul: Kanat Kitap.
- Girard, R. (2007). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*. (A. E. İldem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Guiney, E. (Yapımcı), Lanthimos, Y. (Yönetmen). (2015). *Istakoz* [Sinema Filmi].
- Guiney, E. (Yapımcı), Lanthimos, Y. (Yöneten). (2017). *Kutsal Geyiğin Ölümü* [Sinema Filmi].
- Han, B.-C. (2015). *Şiddetin Topolojisi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Lasebikan, G. L. (1998). Eski Ahid'de Kurban. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 7(7), 575-586.
- Leeson, P. T. (2014). Human Sacrifice. *Review of Behavioral Economics*, 1(1-2), 137-165.

- Maccanel, J. F. (2014). İki Korku Arasında. T. McGowan, & S. Kunkle içinde, *Lacan ve Çağdaş Sinema* (s. 79-118). İstanbul: Say Yayınları.
- Macionis, J. (2015). *Sosyoloji*. Ankara: Nobel Akademi Yayıncılık.
- Nietzsche, F. (2011). *Ahlakın Soykütüğü*. (Z. Alangoya, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Olgun, H. (2016). İbadet, Ritüel ve Kurban. *Milel ve Nihal*, 13(2), 82-99.
- Orians, G. H. (2017). *Yılanlar, Gündoğumları ve Shakespeare*. (A. Babacan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Öztürk, N. (2002). İlahi Dinlerde Yemin, Keffaret ve Kurban. *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13(13), 167-192.
- Pizzato, M. (2014). Güzelin Gözü; Gözleri Tamamen Kapalı'da Ölüm İtkisinin Erotik Maskları. T. McGowan, & S. Kunkle içinde, *Lacan ve Çağdaş Sinema* (s. 119-150). İstanbul: Say Yayınları.
- Ritzer, G. (2000). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*. (Ş. S. Kaya, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wibom, A. (Yapımcı), Tarkovsky, A. (Yönetmen). (1986). *Offret* [Sinema Filmi].
- Tsourgiannis, Y. (Yapımcı), Lanthimos, Y. (Yönetmen). (2009). *Köpek Dişi* [Sinema Filmi].
- Urhan, V. (2007). M. Foucault ve Bilgi / İktidar İlişkisinin Soykütüğü. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi*(9), 99-118.
- Veblen, T. (2005). *Aylak sınıfın teorisi*. (E. Günsel, Çev.) Ankara: Tutku Yayınevi.
- Weber, M. (2011). *Sosyoloji Yazıları*. (T. Parla, Çev.) İstanbul: Deniz Yayınları.
- Williamson, J. (2000). *Reklamların Dili*. (A. Fethi, Çev.) Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, E. (2020). Lanthimos'un Kutsal Geyiğin Ölümü (The Killing of a Sacred Deer, 2017) Filminde Moderniteden Postmoderniteye Düşüncenin Dönüşümünün İzini Sürmek. *SineFilozofi*, 391-410.
- Zizek, S. (1996). Müstehcen Efendi. *Toplum ve Bilim*(70), 63-77.
- Zizek, S. (1999). *Yamuk Bakmak*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

-Araştırma Makalesi-

Erdem Tepegöz'ün Gölgele İçinde'ki Distopik Dünyasında Kavramsal Bir Gezinti

Nargis Özgen*

Dilara Aycıl**

Özet

İnsan hayatının her alanını konu edinen sinema, yaşam pratiklerini değiştirip dönüştürmekte yeni bakış açıları oluşturmaktadır. Teknoloji alanında yaşanan gelişmeler sinemaya katkı sunarak sinemanın konusu olmaya ve insanın hayal gücünü zorlamaya devam etmektedir. Mekanikleşen dünyada insan kullanımına sunulan araçların taşımakta olduğu üstün özellikler bireyleri gelecek konusunda düşündürmekte ve distopik, bilim kurgu filmlerini beslemektedir. Geleceğe dair karamsar tablolar çizen distopik çalışmalar toplum içerisinde var olan eşitsizlikleri ele alarak kurtuluşa dair olan umutları görmezden gelmekte ve mevcut döngününün devamının habercisi niteliği taşımaktadır. Erdem Tepegöz'ün senaristlik ve yönetmenliğini üstlendiği *Gölgele İçinde* filmi yaşadığımız dünyadaki distopik unsurları sinematik açıdan ifşa etmektedir. Türk sinemasının kapsamlı ilk distopik filmi olma özelliğine sahip olan film, Türk sineması açısından öncü olmakta ve konu hakkında çalışmak isteyenlerin yolunu açmaktadır. Kapitalist sistemin vazgeçilmez bir parçası haline gelen gözetleme araçları bireyleri tahakküm ve kontrol altında tutmakta döngüsel hareketlerin devamlılığına hizmet etmektedir. Gözetimin işçi sınıfı üzerindeki etkisini ortaya koyan filmdeki imajlar distopik unsurlara gönderme yapan sosyolojik ve felsefi imalara sahiptir. Filmde özellikle görsel imajların kavramsal uzanımları yoğunlaşmaktadır. Renklerdeki kısıtlılık ister istemez mekanları daha fazla ifşa etmektedir. Ana karakterin Mesih'le özdeşleştirilmesi izleyiciyi arafta bırakmakta ve hikâyenin sonucu hakkında şüpheye düşürmektedir. Ancak sonuçta karanlığın içinden gelen mekanik ses bu şüpheyi ortadan kaldırarak döngününün yeniden ve yeniden kendini üretmesinin bir sonucu olarak izleyiciye distopik dünyanın devamlılığı konusunda fikir vermektedir.

Anahtar Kelimeler: *Gölgele İçinde*, *Distopya*, *Bilim Kurgu*, *Gözetim*, *Panoptikon*.

*Dr., Nargis Özgen, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Ankara, Türkiye.
E-mail: nargis.ozgen@hbv.edu.tr
ORCID : 0000-0003-4502-659X

**Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Ankara, Türkiye.
E-mail: aycil.dilara@hbv.edu.tr
ORCID : 0000-0002-5576-7669

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1168686

Özgen, N. Aycıl, D. (2022). Erdem tepegöz'ün gölgele içinde'ki distopik dünyasında kavramsal bir gezinti. SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1168686

Geliş Tarihi: 30.08.2022

Kabul Tarihi: 06.11.2022

A Conceptual Journey Through Erdem Tepegöz's Dystopian World in "Gölgeler İçinde (In the Shadows)"

Nargis Özgen*

Dilara Aycıl**

Abstract

Cinema, which confers almost every aspect of human life, generates new perspectives on altering life practices. Besides, advancements in technology continue to contribute to the cinema and to stretch one's imagination. In the mechanized world, the superior features of the tools make one ideate the future and feed dystopian science-fiction films. Research on dystopia, depicting pessimistic pictures about the future, ignores the hopes for salvation by addressing the inequalities in society and becomes the harbinger of the continuation of the current cycle. Written and directed by Erdem Tepegöz, "Gölgeler İçinde" successfully unveils the dystopian elements of the contemporary world to screen. Being the first comprehensive dystopian movie in Turkish cinema, it can be considered a pioneer in Turkish cinema and becomes a fruitful subject for prospective researchers. Surveillance tools that are an indispensable part of the capitalist system dominate and control individuals and serve the continuity of cyclical movements. The images in the film suggesting the impact of surveillance on the working class also encapsulate sociological and philosophical implications referring to dystopian elements. The conceptual extensions of visual images are particularly intense in the film. The limited use of colors also inevitably denounces spaces more. Likewise, the identification of the protagonist with Christ leaves the audience in limbo and casts doubt on the finale. However, in the end, a rapid, mechanical sound from the darkness removes the doubt and gives the audience an idea about the continuity of the dystopian world due to a reproducing cycle.

Keywords: *Gölgeler İçinde, dystopia, science-fiction, surveillance, panopticon.*

*Dr., Nargis Özgen, Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Communication, Ankara, Türkiye.
E-mail: nargis.ozgen@hbv.edu.tr
ORCID : 0000-0003-4502-659X

**Master Student, Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Communication, Ankara, Türkiye.
E-mail: aycil.dilara@hbv.edu.tr
ORCID : 0000-0002-5576-7669

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1168686

Özgen, N. Aycıl, D. (2022). Erdem tepegöz'ün gölgeler içinde'ki distopik dünyasında kavramsal bir gezinti. SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1168686

Received:30.08.2022

Accepted: 06.11.2022

Extended Abstract

Rather than performance art, cinema is a penetrating means embodying life, cultural codes, and meaning practices of a society. Examining the films discussing individuals' social, economic, and cultural backgrounds may be an important initiative in the scholarly community to understand and delineate the society/individual. At the same time, deciphering the codes within a film is considered identical to understanding the worlds of meaning among individuals.

Films are often inspired by the life practices of individuals and pursue to reshape social life. It embeds cultural symbols into the scenes, codes these symbols, and offers deeper meanings instead of presenting a superficial narrative. Exploring new fields of meaning initiated by cinema also leads to the birth of new branches of science. In this respect, the relationships between visual and sound images of the film and concepts in social sciences and philosophy offer new interpretations in film studies

Science-fiction cinema forms a ground for utopian and dystopian narratives and emerges as a medium that depicts predictions about the future. Although utopian and dystopian narratives are principally encountered in literary texts, specific themes in these narratives also become indispensable elements of science-fiction in cinema. While utopia reflects utmost utilitarianism as the ideal form of society, dystopia refers to anti-utopia, which concludes that the two concepts create each other in a dialectical manner. Thus, it is not prudent to claim that the two narratives are shaped on shared themes, which makes the border between them blurred. A society with advanced science and technology and an understanding of a centrally administered state and/or the existence of an oppressive power are among the prominent themes and feed both narratives.

Turkish cinema hosts limited examples of dystopian science fiction. The film "Gölgeler İçinde (In the Shadows)" (2019), written and directed by Erdem Tepegöz, is one of the few examples of this genre. The principal aim of this study is to analyze, understand, and interpret the symbols used in the film.

The film addresses the daily work routines of workers employed and undertaking stone washing in a still-operating factory built in the Soviet Union era. However, the notion of time and space is not revealed by the director but remains ambiguous. Workers doing the job needing physical strength are surveilled and supervised through cameras. As a part of the surveillance society, control mechanisms are then utilized to ensure the continuity of the acts requested/expected by the government within the daily life of the working class. Breaking the routine for any reason causes the expected behavior to be interrupted by the constantly surveilled workers.

The film is among the pioneering examples of dystopian science fiction in Turkish cinema. The dystopian fiction in the film stands out in the title, theme, and elements used. Shadow is a harbinger of the presence of an object reflected by light in environments deprived of light. As in Plato's allegory of the cave, shadows are the reflection of objects outside the cave, yet the sole source of truth for those inside the cave. Yet, it is not the truth; the truth itself is outside the cave. Similarly, the workers surviving in the system believe that the truth is the flawless functioning of the order. Therefore, unaware of the existence of an outside world, they continue their lives by only satisfying their basic needs. The workers, becoming a part of the system in the endless loop of the film, receive the warnings in the factory with a siren sound and maintain their obedient behaviors. They are reminded of their habits and learned helplessness through sirens and announcements in the hours determined by the authority.

Technological advancements, an inseparable part of the capitalist system, devalue the material value of labor and increase the confidence of capital in machinery. However, production always needs a workforce, which is obviously pointed out by the director's plot of a suffering factory with supposed veins and communication skills. While a building that bleeds and sheds tears in the sequences emphasizes that machines still need human power, it also refers to the dialectic of the mechanized human being with the production tools. At this point, the personification of the man-made factory may be considered essential

in summarizing today's society and the capitalist system. Thinking of an object as if it had veins is key in the director's revealing production relations in today's working conditions.

Considering rarely-used colors and indicators in the film, the protagonist's awareness and efforts pave the way for him to become distinguished among others and reach beyond his current condition. Although getting rid of the cameras - the main elements of the surveillance society - may be seen as a success, the feeling of ambiguity in workers meeting others after the announcement is like the manifestation of a society of fear. Although the director does not show the finale for the sake of the imagination of the audience, it is clear that one confronting the unknown will not leave their safe zone and work harder to ensure its safety. It is also obvious that one desiring to guarantee their life cannot get out of the cycle no matter what the conditions are and will reproduce the cycle again and again. The finale, left to the imagination of the audience, is presented as a projection of the reproduction of the existing order with the elements of dystopia.

Giriş

Filmler birey/toplum yaşantısında var olan/olmayan kavramları insanların hayatında yeniden üreterek yeni bir anlam sahası inşa etmektedir. Tüketim toplumu içinde bireyler sinemayı tüketmek üzere kullanmakta ve bu kullanım sonucunda değerler, inançlar, fikirler edinmektedir. Sinema aracılığıyla üretilen yeni anlam pratikleri bireylerin yaşamlarını etkilemeyi, değiştirip dönüştürmeyi amaç edinmektedir. Sinema gerçek hayat içerisinde var olan pratikleri sunmakla beraber var olmayana veya olasılıkları içinde barındırarak normalleştirip görselleştirmekte, bu süreci birden fazla film türüyle seyirciye sunmaktadır. Yaşamsal pratiklerle bağı zayıf olmakla birlikte bilim ve teknoloji unsurlarıyla oluşturulmuş bir film türü olan bilim kurgu 1902 yılından itibaren sinemanın bir türü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bilim kurgu sineması ütopyik ve distopik anlatılar için zemin oluşturmakta ve geleceğe dair öngörülerin tasvirlendiği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Ütopyik ve distopik anlatılara ilk olarak yazınsal metinlerde rastlanmakla birlikte bu anlatı türlerinin sinemaya da dahil olmasıyla belirli temalar bilim kurgu için vazgeçilmez unsurlar haline gelmiştir. Ütopya bireyin faydacılığının en üst yansıması olarak ideal bir toplum biçimini yansıtırken, distopya bir anti-ütopya olarak görülmekte ve bu durum iki kavramın diyalektik bir biçimde birbirlerini var ettiği sonucunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle iki anlatının ortak temalar üzerinden şekillendiğini, aralarındaki sınırın bulanıklaştığını söylemek mümkündür. Temalar arasında bilimin ve teknolojinin ilerlediği toplum, merkezden yönetilen bir devlet anlayışı ve/fakat baskıcı, denetleyici bir iktidarın varlığı ilk göze çarpan senaryolar arasındadır, söz konusu kurgular her iki anlatıyı da beslemektedir.

İletişim araçlarının etkin bir teknikle ortaya konduğu sinema, görsel malzeme ve anlatıyı kullanarak alt metinde izleyiciye mesajlar vermektedir. Bu mesajların izleyici tarafından alınması beklenmekte ve izleyicinin aktif katılımı amaçlanmaktadır. Söz konusu mesajlar siyasi, politik, ideolojik metinler içerebilmekte, görsel içerikler akademik çevrelerin ilgisini çekmekte ve içeriklerin alt metinleri inceleme konusu haline gelmektedir. Filmlerdeki imajlara yönelik sosyolojik ve felsefi sorular filmlerde ifşa edilmeyi bekleyen unsurları görmemize yardımcı olur.

Türk sinema tarihine bakıldığında distopik bilim kurgu türündeki örneklerin sınırlı olduğu görülmektedir. Erdem Tepegöz'ün senaryo yazarlığı ve yönetmenliğini üstlendiği *Gölgeler İçinde* (2019) filmi az sayıda örneklerden birini teşkil etmekte bu nedenle dikkat çekmektedir. Söz konusu filmin içine yönetmenin yerleştirdiği göstergelerin anlaşılması ve analiz edilerek yorumlanması çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Hâkim anlayışın dışına çıkarak, gösteren ve gösterilen şemalarının modern bir bakış açısıyla işlenmesi filmin anlatımını kolaylaştırmakta, hedef kitleye ulaşmasının yolunu açmaktadır.

Tepegöz'ün ifadelerine göre *Gölgeler İçinde* filmi Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği döneminden kalma, hala faaliyet halinde olan bir fabrikada çalışan ve taş yıkama işini üstlenen işçilerin günlük çalışma rutinlerine odaklanmaktadır. Filmde makinesi bozulan ana karakterin fabrika dışında bir bireye (tamirci) ulaşması olay örgüsünde bir kırılmaya sebep olmakta işçiyi sorgulamaya itmektedir. Bu sorgulama sonucunda ceza/ödül yöntemi kullanan sistemin işçinin temel ihtiyaçlarını kesmesi işçiyi farklı çözüm yolu arayışına yönlendirmektedir. Gözetim sistemi içerisinde yer alan bireyleri bulmak için yola çıkan işçi ceza sisteminin yeniden ve yeniden üretilmesine sebep olurken mevcut sistemi ayakta tutan diğerleri tarafından dışlanmaktadır. Platon'un mağara alegorisi bu noktada devreye girmekte ve işleyişi bozan, huzuru baltalayan, sistemi sekteye uğratan birey toplum dışına itilmektedir.

Görsel 1: *Gölgeler İçinde* Filmi Afişi



Filmin afişine bakıldığında distopik bir filmle karşı karşıya olduğunu anlayan izleyici Fordist dünyanın gerçekleriyle yüz yüze gelmekte ve kapitalist sisteme başkaldıran bireyi görmektedir. Toprağa olan bağımlılığın sanayi faaliyetleriyle baltalandığı bir dönemi simgeleyen köksüz bir yapı olan fabrika, afişte işçilerin makinelerin parçası olarak faaliyet gösterdiklerinin altını çizmektedir. Bununla birlikte var olan düzeni değiştirmek, dönüştürmek ve şekillendirmek amacı güden bireyin bu kısır döngüden çıkış yolu arayacağını izleyiciye vaat eden görsel, filmin sonunda büyük bir hayal kırıklığı yaşanacağını semboller aracılığıyla aktarmaktadır.

Sinemada Bilim Kurgu ve Distopyanın Birleşmesi: Distopik Bilim Kurgu

Bilim ve teknoloji alanında yaşanan gelişmelerle birlikte insan yaşamı değişerek bu gelişmeler gündelik yaşama uyarlanmıştır. Hayatın bir tasviri olan edebiyat da bu değişimden etkilenmiş ve bilimi içine alarak farklı bir türünü yaratmıştır. Bu tür edebi metinler içerisinde teknolojinin insan hayatındaki yerini sorgularken olumlu/olumsuz etkilerini irdelemiştir. Teknolojinin insan hayatını olumsuz etkileyeceği veya teknoloji olmadan insan hayatının mümkün olamayacağı düşünceleri ütopya/distopya kavramlarını içinde barındıran bilim kurgu türünün lokomotifi olmuştur.

Türk Dil Kurumu Sözlüğüne göre bilim kurgu: "Çağdaş bilim verileriyle düş gücünden oluşan (film, roman vb.)" anlamına gelmektedir (TDK, t.y.). Oxford Sözlüğü bilim kurguyu:

“Geleceğin hayali bilimsel keşiflerine dayanan ve genellikle uzay yolculuğu ve diğer gezegenlerdeki yaşamla ilgilenen bir tür kitap, film vb. “olarak tanımlamaktadır (Oxford Learners Dictionaries, t.y.). Bu tanımlardan anlaşılacağı üzere bilim kurgu, kurgu bilimsel bir anlatıya dayanmaktadır.

Bilim kurgu türünde en sık rastlanan bugünün dünyasından geleceğe doğru karamsar bir yaklaşımın tasavvuru, distopik bir umutsuzluktur. Tarkovski: “Şimdiki zamanın içinde yakın gelecekte meydana gelecek önüne geçilmez bir felaketin bütün önkoşulları mevcut...” (Tarkovski, 2007, s. 194) sözleriyle durum tespitinde bulunurken şimdiki zamanın geleceği içinde barındırdığını ifade etmektedir. Şimdiki zaman geleceği şekillendirirken geleceğe dair kötümser öngörüler distopyaları üretmektedir.

Distopyaya karşılık ütopya ideal bir toplum düşüncesinden hareketle bireylerin sosyal, politik ve ekonomik sorunlarının çözüldüğü, insanın bireysel/toplumsal yaşantısında maksimum faydasına yönelik bir düzeni betimlemektedir. Anti-ütopyanın kurguladığı gri dünyaya karşılık ütopyalar kusursuz bir gelecek vadetmektedir. Özgür birey söylemi üzerinden şekillenen ütopyik kurgular distopik bakış açısında esaret koşullarına karşılık gelmektedir. Günümüz iktidar seçkinlerinin gözetleme araçlarının bireyin varlığı üzerindeki baskısı distopik anlatının temellerini oluştururken geleceğe dair kurgunun şekillenmesini de kolaylaştırmaktadır. Distopya veya ütopya bireylerin var olduğu zamana ve o zamanın içindeki konumlanışına göre var olmakta ve kendini üretmektedir. Dolayısıyla distopyanın veya ütopyanın nerede başlayıp bittiği çoğu zaman belli olmamakla birlikte bireylerin sosyal, politik, ekonomik, ideolojik konumlarına göre de farklılık gösterebilmektedir. Herhangi bir insanın ütopyası diğer bir insan için distopya olabilmektedir. Bu durum distopya ve ütopya arasında girift ve dönüşebilir bir ilişki olduğunu göstermekte, kavramlar arası köprü kurmaktadır.

Mahida, distopik kurguların içinde barındırdığı temaları; üst, orta ve alt sınıflardan oluşan, kesin ve bozulamaz hiyerarşik toplumun varlığı, kast sistemini koruma amacı güden eğitim sistemi ve propaganda, bireyselliğin yok oluşu, dini bir inancın emirleri gibi sunulan devlete ait simgelerin varlığı, devlet aygıtları tarafından uygulanan sürekli gözetim, geçmişte yaşanmış ve dramatik sosyal değişiklikleri haklı çıkartan bir felaket, toplumdan şüphe eden bir ana karakter, gelişmiş teknoloji olarak tespit etmektedir (Mahida, 2011). Filmde sınıfsal fark açıkça göze çarpmakta, sınıflar arası geçiş söz konusu olmamaktadır. Alt sınıfta bulunanların sorgusuz sualsiz itaati beklenmekte ve kast sisteminin korunması için cezai yaptırım uygulanmaktadır. Bireysel istek ve duygulardan arınmış birey gözetleyen emirlerini uygularken gözetlenmenin getirdiği korkuyu yaşamaktadır. Buna rağmen ana karakter içinde bulunduğu kaotik duruma şüpheyle yaklaşmakta ve iktidarın teknolojiyi kullanarak kendisini sürüklediği kaskacın içerisinden çıkmak için başkaldırmaktadır.

Görsel 2: Distopik Unsurları İçinde Barındıran Fabrikanın Dış Görünümü



Distopyalarda kurgu hayalidir. Temalarda baskı, zorbalık, isyan, paranoya ve korku genellikle işlenen kavramlar olmuştur. Mekânsal anlamda ise insanları küçülten peyzaj ve mimari ya da savaş, kirlilik, iklimsel değişiklikler gibi nedenler sonucu bozulmuş ortamlar kullanılmaktadır. Karanlık oda, yağmurlu asfalt, sembolik gölge, sis, vb. görsel unsurlar da sıklıkla işlenmektedir. Çevrenin distopya üzerindeki etkisi oldukça fazladır (aktaran Erin ve Tezcan, 2014, s. 2). Bu bilgiler ışığında *Gölgeler İçinde* filminin distopik bir anlatı taşıdığı açıktır. Görsel açıdan mekâna bakıldığında koyu renklerin hâkim olduğu ortamın kasvet, umutsuzluk ve esaret taşıdığını söylemek mümkündür.

Fabrikayı genel planda gördüğümüz kadrajlarda dikkati çeken en önemli unsur kırık camlardır. Kırık Cam Teorisi 1969 yılında Zimbardo tarafından ortaya konmuş, Wilson ve Kelling tarafından geliştirilmiştir. Welsh ve diğerlerinin aktarımıyla, Zimbardo'nun yapmış olduğu deneyde plakaları sökülerek terk edilmiş aynı marka ve model iki adet otomobil kullanılmıştır. Deneyde, araçlardan biri sosyoekonomik açıdan alt sınıf sayılabilecek bir konuma bırakılırken diğer araç sosyoekonomik açıdan yüksek sınıfta yer alan bireylerin yaşadığı bir çevreye bırakılmıştır. İzleyen süreçte ilk konumda bırakılan araç dakikalar içerisinde yağmalanırken diğer araç zarar görmemiştir. Bir hafta sonra araştırmacılar bütünlüğünü koruyan aracın camlarından birini kırmış ve kısa süre içerisinde bu aracın da yağmalandığı görülmüştür. (Welsh vd., 2015).

Zimbardo'nun bu deneyini 1982 yılında Wilson ve Kelling geliştirilerek kriminolojiye uyarlanmış ve suç teşkil eden davranışların uyarıcılarına odaklanmıştır. Çevresel faktörlerin suç üzerindeki etkisini ortaya koyan çalışmalar Kırık Cam Teorisini bir adım ileriye taşıyarak insan davranışıyla ilişkilendirmektedir. Bu teori, sokaklara çöp atmak, duvar yazıları yazmak gibi nispeten zararsız eylemlerin, insan ve mülkiyete zarar vermek suçlarına kadar gidebilecek bir potansiyele sahip olduğunu vurgulamaktadır. (Wilson ve Kelling, 1982). Teoriye göre düzensizlikler birey üzerinde sahipsizlik ve denetimsizlik hissi uyandırarak daha ciddi suçlara yol açmaktadır. Kırık camlar olarak sembolize edilen istenmeyen davranışlar ciddi suçların habercisi olarak görülmekte bölgelerin güvenliğine ilişkin bir kriter olarak tanımlanmaktadır. Bir bölgede güvenliğin sağlanması için ilk yapılması gereken kırık camların temizlenmesidir. Temiz ve düzenli çevrelerin gözetlendiği iç güdüsü suç işleme potansiyelini azaltmaktadır (Austrup, 2011, s. 3-4). Kırık Camlar Teorisine göre kontrol dışı kalan alanlar istilalara karşı savunmasızdır (Wortley ve Townsley, 2017, s. 340). Var olan ve çözülmeyen sorunlar sürekli tekrar etme eğilimi göstermekte ve kuralları ihlal etme eyleminin cezasız kalması ihlal edilen kuralın içini boşaltmaktadır. Kurumsal açıdan bu durum aidiyet duygusunu zedelemekte ve açılan çatlağın onarılamaması durumunda önüne geçilemeyen sorunlara sebebiyet vermesini tetiklemektedir. Bununla birlikte ana yapıya zarar vererek bireyin saygısını kaybetmesine neden olmaktadır. Bireyler toplum içinde belli bir düzene saygı duyma eğilimi göstermekte ve bu durum sadece sosyoekonomik düzeyden kaynaklanmamaktadır. Düzenin bozulması, bozulan dengelerin tamir edilmemesi ve güvenliğin sağlanmaması; kanıksanmış saygı gösterme davranışının dışına çıkılmasına, düzensizliğin baş göstermesine sebep olmaktadır. Kırık Camlar Teorisi kendi içinde iki temel prensibe ayrılmaktadır. Birincisi var olan sorunlar artarak toplum içindeki düzeni bozmaktadır. İkincisi, işlenmiş olan her suç temelinde daha büyük suçlara teşvik etmektedir (Clarke ve Eck, 2007, s. 25).

Filme genel olarak bakıldığında düzen içerisinde işleyen, görev dağılımı konusunda işçilerin sorun yaşamadığı itaatkâr bir çalışma ortamı görülmektedir. Ancak Kırık Camlar Teorisine göre her düzensizlik kendi içerisinde bir cesaret barındırmakta ve önlem alınmaması durumunda bireyi suça teşvik etmektedir. Düzenli bir işleyişin beklendiği fabrikanın âtil bırakılması, fabrikadaki onarımların yapılmaması başkaldırı için ortam hazırlamakta, işçinin bulunduğu konumlanma noktasını sorgulamasına neden olmaktadır. Bu aşamada gözetleyen kameralar aracılığıyla gözetlenenin beklendiği davranışın dışına çıkmasını açıklıkla cezalandırılarak itaat kalıpları içerisine döndürülmesini amaçlamaktadır.

Filmde tek yönlü bir ulaşım ağının olması distopik anlatının bir parçasıdır. Teleferik telleriyle sarmalanmış olan ve bir kafes gibi görünen fabrikaya giriş vardır ancak çıkış ilk sahnede de görülen ve izleyiciye kırmızı renkle hissettirilen ölümdür. Fabrikada meydana gelen maden kazası sonrasında makine tarafından sağlık kontrolleri yapılan işçiler tek tek muayene edilmekte ve fiziksel olarak hasar görmüş olanlar ortamdaki uzaklaştırılmaktadır. İzleyicinin işçinin akıbeti konusundan yanlış bir fikre kapılmaması açısından, sağlık durumu çalışmaya elverişli olmayan işçinin gönderilmesi, keskin bir kırmızı ışıkla yansıtılmakta ve sisteme katkısı olmayanların sistem içerisinde var olamayacaklarının altı çizilmektedir.

Sembolizme göre renkler her toplumda ve kültürde farklılık göstermekle birlikte bazı ortak anlamsal göndermelerde bulunmaktadır. Wilkinson, renklerin anlamları konusunda geniş bir bakış açısı sunmaktadır. Ona göre, sıcak renklerden olan kırmızı; aşk, tutku ve iyi talih gibi duygulara gönderme yaptığı kadar savaş, cehennem ateşi, dur (stop) uyarısının da işareti olarak tarif etmektedir (Wilkinson, 2021, s. 280). Filmde yeşil, sarı, kahverenginin tonları işçilerin kıyafetlerinde ve fabrikanın kapılarında görünmektedir. Kimliği/kişiliği olmayan işçilerin farklı renklerde iç kıyafet giymeleri fabrikayla özdeş olduklarına bir göndermedir. Wilkinson yeşil rengi; ilkbahar, gençlik, umut, sevinç gibi duygulara gönderme olarak görmekte bununla birlikte mevcut bir bozulmaya atıfta bulunmaktadır (Wilkinson, 2021, s. 281). Tamircinin bulunduğu sahnelerin yeşil renkte olması bu durumun bir yansıması olarak görülebilir. Bu nedenle bozulan her şeyi tamir eden tamircinin rengi filmde yeşille özdeşleştirilmiştir. İşçilerin kıyafetlerinin renklerinden biri de sarı renktir. Wilkinson'a göre, sarı aydınlanmanın, güneşin, altının ve parlaklığın işareti olduğu kadar hastalığın, karantinanın, korkaklığın da rengidir (Wilkinson, 2021, s. 281). Mekân içerisinde çalışma faaliyetlerini sürdüren işçilerin kameralar aracılığıyla gözetlenmesi işçileri korkuya sürüklemekte ve yapmış oldukları işi kaybetmemek, sistem dışına itilmemek kaygısını tetiklemektedir. Dünyadan tamamen izole edilmiş bir mekânda bulunan ve yaşamak için var olan durumlarını korumak arzusu içinde olan işçiler sisteme tam anlamıyla boyun eğmektedir. Wilkinson'a göre mavi renk tanrısalığa ve sonsuzluğa işaret etmektedir (Wilkinson, 2021, s. 281). Birçok tonu bulunan mavi rengin göstergeleriyle ilgili fikir ayrılıkları bulunmaktadır. Batur, mavi renkle ilgili ifadelerini:

“Mavi koyulaştıkça ya da siyaha yakınlıklaştıkça insanı daha çok içine çekip insanda keder, hüznün ve sıkıntı duygularını uyandırmaktadır. Mavi renk siyahtan uzaklaştıkça karamsarlık ve çekicilik etkisi azalmaya başlar. Açık tondaki bir mavi insanda sonsuzluk etkisi yaratırken insanın bakışları mavide engel tanımadan sonsuzluğa ulaşmaktadır” (Batur, 2016, s. 281)

olarak aktarmaktadır. Ancak Soygüder'e göre, mavi renk açıldıkça insan ruhunda yalnızlık ve kimsesizlik duygusunun yanı sıra hüznün etkisi de yaratması insanda yoğun bir duygu boşluğunu beraberinde getiren bir renktir (Soygüder, 2009). Günümüz toplumunda mavi yakalı, beyaz yakalı işçi olarak tanımlanan gruplar çalışma hayatı içerisinde filmde yönetmenin yansıttığı yaşam biçimine özdeş bir hayat yaşarken bireysel yaşam biçimlerini göz ardı ederek toplumun refahı için çalışmaktadır. Bu bilgiler ışığında *Gölgeler İçinde* filminde açık ve/veya koyu olarak kullanılan mavi renk melankoliyi, kabullenmişliği ve itaati temsil etmektedir.

İçerisinde çok az renk barındıran filmin dikkat çeken renklerinden biri de sarı ve kırmızının karışımı olan turuncudur. Wilkinson'a göre turuncu ana renklerinin özelliklerini içinde barındırmakta, lüks ve görkemden vazgeçişin simgesi olarak görülmektedir (Wilkinson, 2021, s. 280). Budist rahiplerin cüppelerinin rengi olan turuncu maddiyattan vazgeçişin, maneviyata inancın simgesidir. Filmde yaşam pratiklerine tanık olunan işçilerin hayatta kalma amacı ve temel ihtiyaçlarını karşılama kaygısıyla mevcut sisteme sorgusuz itaat etmeleri maddi olduğu kadar manevi bir bağlılığı gerektirmektedir. Dini temanın çok az görüldüğü filmde sonsuz itaat ve adanmışlık hayatta kalmak gibi yüce bir amaç uğruna çalışan işçileri ayakta tutmakta, var olan düzeni sorgulamalarına engel olmaktadır.

Mekânsal açıdan dikkat çeken diğer bir unsur da her yeri saran borulardır. Bu borulara *Brazil* (Brezilya, Terry Gilliam, 1985) filminde rastlanmaktadır. Tam karşılığı olmamakla birlikte Orwell'in 1984 kitabında tasvir ettiği monitörler de boruları çağrıştırmaktadır. Filmde borular canlı bir organizma gibi yansıtılan fabrikanın damarlarıdır. Canlı organizmalarda yaşamsal önem taşıyan damarlar fabrika için de elzemdir. Boruları işçilerin odası da dahil olmak üzere her yerde görmek mümkündür. Fabrika bir sistemin yansıması olarak canlıdır ve kendisine zarar verilmesi durumunda acı çekmektedir, bu acıyı akıttığı siyah sıvıdan anlamak mümkündür. Canlı bir organizma gibi davranan fabrikanın acı çekmesi kendi damarlarına zarar verenlerin canını acıtmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu durumu filmde sık sık rastlanan sarsıntılarda görmek mümkündür.

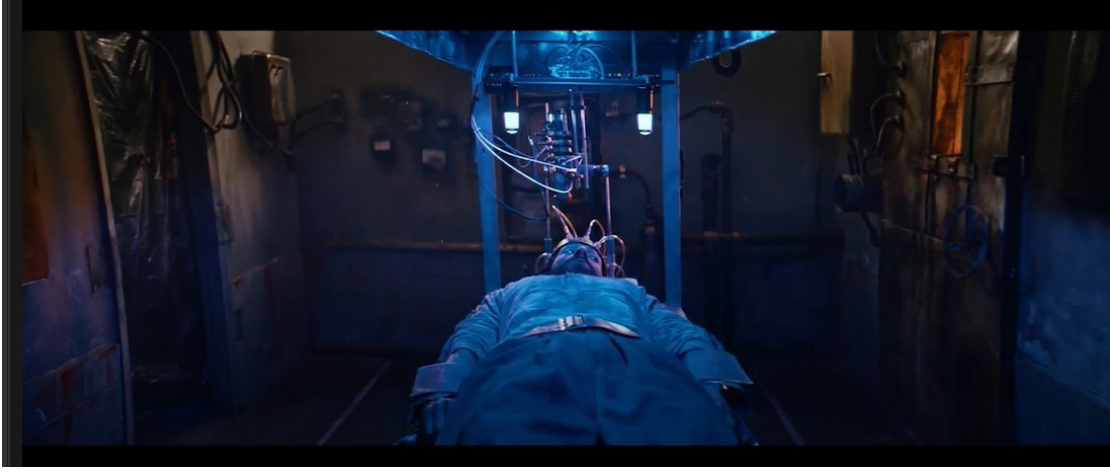
Distopyanın İçinde Panaptikon Kavramı

Toplumsal hayatın başlangıcından bu yana kendini varetmek, hakimiyetini sürdürebilmek ve meşruiyetlerini koruyabilmek için iktidar gözetim olgusunu kullanmaktadır. Lyon'a göre, modernizm öncesi gözetim iktidarın kendi egemenliğini sürdürmeye yönelik olarak toplumsal güvenliği ve denetimi amaç edinen bir izleme eylemi olarak kendini göstermekteydi ancak enformasyon devrimiyle gelişen teknolojiler bireylerin izlenmelerinin formunu değiştirmiştir. (Lyon, 1994, s. 24). Gelişen teknolojilerle değişen gözetim olgusu zora, baskıya ve tahakküme dayalı iktidar yapısını da dönüştürmüş ve rızaya dayalı hegemonyaların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

İlk çağdan bu yana iktidarlar varlıklarını sürdürebilmek için denetim ve kontrol mekanizması olan gözetimi toplumsal yaşamın her alanına yaymıştır. Gözetim olgusu birçok farklı yorumlamalar ve tanımlamalar ile analiz edilmeye çalışılan bir kavram olmakla birlikte toplumsal pratiklerden de etkilenmekte ve dönüşüme uğramaktadır. Dolgun'a göre Marx gözetimi, emek ve sermaye arasında gerçekleşen ve modern kapitalist anlayışın bir yansıması olan gözetimi bir çatışma unsuru olarak görürken, Weber rasyonel bürokrasinin akılcılığının göstergesi olan kayıt tutma, denetleme ile verimini arttıran bir unsur olarak tanımlamaktadır (Dolgun, 2005, s. 523-524).

Gözetim olgusu Bentham'ın Panoptikon kavramıyla sistematik bir hale gelmiş ve Foucault'un kullanımıyla anlamı daha da derinleşmiştir. Bentham Panoptikon'u: "Zihin üzerinde zihin gücü elde etmenin yeni bir yolu" (Bentham, 1995, s. 31) olarak tanımlamaktadır. Bentham bu kavramı yeni inşa edilecek hapisaneler, akıl hastaneleri gibi mekânlar için önermiş ve bireylerin ıslah edilmesine hizmet edecek gizli bir gözetleme olarak kurgulamıştır. Gözetlendiğini bilmeden takip edilerek, kontrol altında tutulmak istenilen mahkûmlar üzerindeki gözetlemenin temelinde disiplin etme amacı yatmaktadır. Modernleşme ile birlikte gözetim sadece disiplin edici etkisinden sıyrılarak bireyleri denetime ve kontrole tabii özneler haline getirilmek için kullanılan bir yapı haline dönüşmüştür. Bentham'ın bir hapisane modeli olarak kurguladığı Panoptikon, Foucault'ta iktidarın bir denetim ve gözetim mekanizması haline bürünmüştür.

Görsel 3: Gözetleme Toplumunda İnsanın Kendini Makineye Teslim Etmesi.



Gözetim kavramının Bentham'ın kurgusunda olduğu gibi maddi içerimli ve görünen bir mekanizmadan kurtulup daha soyut bir anlamda derinlik kazanması Foucault ile birlikte olmuştur. Foucault, panoptikonu: "Bir toplum ve bir iktidar türünün ütopyasıdır." (Foucault, 2011, s. 224) şeklinde tanımlamaktadır. Bir hapishane modeli olan panoptikonun en önemli etkisi mahkumların onu içselleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Gözleyenler, gözlenenler tarafından tam olarak ne zaman gözlemlenildiklerini bilmedikleri için her an gözleniyormuş gibi davranmaya ve hareketlerini ona göre sınırlandırmaya devam etmektedirler. Hapishane dışında toplumun geneline uygulanabilir olan bu gözetim iktidarın kendini verimli ve etkili bir şekilde ürettiği sonucunu doğurmaktadır (Foucault, 2011, s. 19). Foucault gözetimle kendini yeniden üreten ve denetim esasına dayanan panoptik toplumlardaki iktidarların özne ve nesneden çok daha fazlası olduğunu söyleyerek iktidarın her yerde olduğu sonucuna ulaşır. Bu anlayışa paralel olarak Bauman da iktidarın her yerde olduğuna vurgu yaparak modernleşmeyle gelen yeni güçte gösterinin yerini gözetim almış olduğunu ve güç sahiplerinin gölgede kalarak uyruklarını izlediğini ifade etmektedir (Bauman, 2010, s. 56). Bauman'ın bu ifadesini destekleyen Giddens gözetimin modern devletin gerekliliklerinden biri olduğunu, enformasyonun kontrolüyle bürokrasinin ve devlet gücünün kurumsallaşmasında önemine değinmektedir (Giddens, 2008, s. 71). Filmde işçilerin gözetlenmesi için her alanda bulunan kameralarla fabrika kurumsallaşmakta ve iktidara hizmet etmektedir. Bu gözetleme biçiminin kural ve kaidelerine göre işçilerin sürekli olarak kamera görüşü açısından kalmaları gerekmekte, birbirleriyle yakın temasta bulunmamaları beklenmektedir. Gözetlenmenin ağır koşullarından kaçmak isteyen işçiler kameraların üzerini örttüğünde uyarı almakta ve iktidarın her yerde olduğunun bilincini tekrar tekrar yaşamaktadırlar. Gözetleme mekanizmasının olduğu her yerde sistem pratiklerini ortaya koyan, izleyen ve önlem olarak gözetlenenleri kontrol altında tutan bir merkezden söz etmek mümkündür. İşçilerin her alanda izlendiği filmde izlenme komuta merkezi olarak düşünülebilecek odaya giden yolların gözetim altında olması beklenmektedir. Bu aşamada kendini sistemin bir parçası olarak gözetlemeye dahil etmiş işçilerin herhangi bir sorgulamaya gitmeyeceği ve sürecin işleyişini kırarak eylemlerde bulunmayacağı gözetleyen tarafından genel kabul görmektedir. Gözetleyenin bu öngörüsü işçi sınıfına çok güvenen ve bilinçli örgütlenmesini bekleyen Marx ve Engels'in düşüncelerine ters düşmektedir. Onlar, üretim araçlarına sahip olmayan işçi sınıfını örgütlenebilir ve haklarını talep eden bir sınıf olarak tasavvur ederek, ücret politikalarının işçinin lehlerine kurulması amacıyla bir araya gelebilen ve burjuvaziye karşı güçlü birlikler kurabilen bir işçi sınıfına atıfta bulunmaktadır. (Marx ve Engels, 2014, s. 52). Marx aynı zamanda işçi sınıfının burjuvaziye karşı giriştiği savaşı kısa zamanda zaferle bitireceğine inanmaktadır. Bu inancı, modern ve büyük fabrika üretiminin, sınıf bilincinin oluşmasına, sosyalist düşüncelerin yayılmasına ve siyasal bir hareketin örgütlenmesine son derece elverişli olacağı görüşünden ileri gelmektedir (Ozankaya,

1968, s. 500). Marx'ın işçi sınıfını kapitalizme karşı donatmaya yatkın bu düşüncesine karşı olarak, filmdeki işçi sınıfına bakıldığında örgütlenemeyen, bir arada kalamayan ve hak arayışına girerek düzeni eleştiren işçileri dışlayan, toplum dışına iten bir işçi sınıfıyla karşı karşıya kalınmaktadır. İnsan doğasında var olan mevcut düzeni koruma duygusuyla hareket eden işçiler, yeniliğe kapalı ve şartlarını iyileştirmeye karşı bir profil çizmektedir. Bu durum izleyiciye aktarılan ve yönetmen tarafından açık uçlu tasarlanmış filmin sonucunu belirleyerek izleyiciye fikir sunma imkanını ortadan kaldırmaktadır. Bir arada kalamayan, kendi çıkar ve yargılarını ortaya koyamayan, örgütlenemeyen, mevcut düzene karşı fikirlerini savunamayan bir işçi sınıfının kaybetmeye mahkûm olduğunun altının çizildiği film, Marx'ın öngördüğü sınıf bilincinin önündeki engellerin bireyselliğini izleyiciye aktarmaktadır. Koşullardan bağımsız monoton bir hayatın içerisinde kendini güvende hisseden bireyin değişim ve dönüşüm korkusu filmin ana temasını oluşturmaktadır. Alışkanlıkların belirleyiciliği ve yeni olana duyulan korku sistemin kendini üretmesine, devamlılığına olanak sağlamaktadır.

Yengeç zihniyetine göre bir kovada tek yengeç bulunması durumunda yengeç kovadan kolaylıkla kurtulma eğilimine sahiptir. Ancak iki veya daha fazla yengecin kovada bulunması durumunda hapsedildiği yerden çıkmak isteyen yengeç diğerleri tarafından aşağı çekilerek engellenmekte ve esaret döngüsü kırılmamaktadır. Brosky, özgürlüğünü elde etmek için çabalayan yengeci, kovanın üstünün açık olmasına rağmen diğer yengeçlerin engelleyeceğine vurgu yapmaktadır (Brosky, 2009, s. 26). Perry'e göre, yengeçlerin kovadan kurtulma çabası devam etmekte ancak zamanla yengeçlerin temel hareket becerilerini yitirmesi bu çabayı sonuçsuz kılmaktadır (Perry, 2009). Belli koşullarda çalışma ve yaşam pratiklerini içselleştiren işçiler mevcut durumun değişmemesi açısından bencil bir tavır sergilemektedir. Bu durum sisteme hizmet etmekte, işçilerin var olan standartları kabullenmesine ve işleyişine uyum sağlamasına yol açmaktadır. Filmde de görüldüğü üzere farkındalık sahibi bir birey olan ana karakter sömürünün dışavurumunu ortaya koyduğunda dışlanmakta ve toplum içerisinden çıkarılmaktadır. Marx'ın öngördüğünün aksine günümüz toplumun işçi sınıfı bir araya gelemeyen, ortak paydada buluşamayan, kapitalist sistemin boyunduruğu altında olan ve elindekini kaybetme korkusu taşıyan bir sınıf olarak var olmaktadır.

Gölge ve Gölgelelerin İçinde Yaşamak

Gölge ışığın olduğu tüm ortamlarda varlığın simgesidir ancak tek bir kaynaktan gelen ışık büyük gölgeler oluştururken ışık kaynağının yetersizliğini göstermektedir. Arslan'a göre, üç boyutlu bir kaynağın yansıması olan gölge kaynağının aksine iki boyutludur. Gölgenin varlığı ışığın ve kaynağın konumuna bağlı olarak düştüğü yüzeyde beliren ve kaybolabilen bir imgedir. Başka yüzeylerde de görünebilir olması onun değişkenliğiyle ilgilidir (Arslan, 2019, s. 10). Bir ortamda gölgenin varlığı gölgenin sahibinin varlığının bir göstergesi ve o varlığın bir ispatıdır. Platon'un Mağara metaforunda gölgelerin yansıması o gölgenin ait olduğu bir kaynağın varlığına işaret etmektedir. Mağara içinde boyunlarından ve bacaklarından zincirlenmiş halde olan tutsaklar hareket kabiliyetleri kısıtlı bir şekilde yaşamak zorunda bırakılmışlardır. Tutsakların arkasından yükselmekte olan bir ateşin ışığı mağara duvarına yansımaktadır. Ateş ve tutsaklar arasında tahta-perdeye benzer alçak bir duvar bulunmaktadır. Duvarın diğer tarafında bulunan insanlar ellerinde taştan ve tahtadan yapılmış heykel gibi sanat için üretilmiş nesnelere taşımaktadır. Tahta-perdeye benzeyen duvarın boyunun alçak olmasından dolayı tutsaklar, taşınan sanat eserlerinin yansımalarını mağara duvarında görmekte ve bu gölgeleri gerçek sanmaktadır. Tutsaklardan biri zincirlerinden kurtulup mağara dışına çıktığında ışığın gözlerini kamaştırmasından dolayı görmekte zorlanacak, gözleri ışığa alıştığında başta gölgeleri sonra insanların ve nesnelere sudaki yansımalarıyla birlikte gerçek hallerini görebilecektir. Bununla birlikte yıldızları, ayı, güneşi; geceyi ve gündüzü idrak edebilecektir. Gördüklerinden sonra mağara dönmek istemeyecek olan tutsak mağaraya dönmek zorunda kaldığında ise karanlığa gözlerinin alışması gerekecektir. Dışarıda gördüklerini mağarada tutsak bulunanlara anlatarak onları kurtarmak istediğinde tutsaklar ona inanmayacaktır (Platon, 2012, s. 514a-517e).

Platon'un mağara metaforu mağarada tutsak bulunanlar; ışığa çıkanlar ve ışığı reddederek çıkmak istemeyenler olarak sınıflandırılabilir. Bir sistemin içine doğmak zorunda olan ve sistemin dışına çıkamayan insanlar bu metaforla açıklanabilir. Platon'un mağara metaforunun bir yansımasını *Gölgeler İçinde* filminde görmek mümkündür. Bir sistemin içinde var olmaya alıştırmış birey gördüğünün ve deneyimlediğinin dışında bir dünya olduğundan habersizdir. Fabrika içinde yaşamsal faaliyetlerini sürdürebilecek ve çalışma koşullarına uyum sağlayabilecek kadar besin, barınma gibi temel ihtiyaçları karşılanarak yaşamakta bırakılan birey bir süre sonra ürettiğine, emeğine, çalışma arkadaşlarına hatta kendi varoluşuna bile yabancılaşmaktadır. Yabancılaşma bireysel ve toplumsal alanda ortaya çıkan bir kavramdır. Fromm, Marx'ın yabancılaşma kavramıyla üzerinde durduğu psikopatolojinin temel anlatımı olan ruhsal bir sakatlanma hali olduğunu söyler (Fromm, 1992, s. 55). Marx yabancılaşmanın dört biçiminden söz eder. İnsan emeğin tözü olan doğaya yabancılaşmakta ve insan-doğa arasında bir kopuş gerçekleşmektedir. Doğadan kopuş ile birlikte toplumsal alanda kendine yeni bir yer edinmeye çalışan insan böylelikle birey olmanın ilk adımını tamamlamaktadır. Toplumsallaşma sürecinde kapitalist üretim süreciyle karşılaşan insan bu sefer kendi üretken etkinliğine ve ürettiğine yabancılaşmaya başlamaktadır. Emek etkinliğine yabancılaşan insan kendi türüne de yabancılaşmaya başlar ve bu durum bir toplumun koşullarını oluşturmaktadır. En sonunda kendi kendine yabancılaşmakta ve birey insan yaşamını yadsımaya kadar gitmektedir (Marx, 2011, s. 65; Marx, 2013, s. 27-29). Film de kapitalist üretim sürecinin koşulları altında birey sistemin dayatmalarına uyum sağlamakta, emeğine ve kendine yabancılaşmakta, fabrika dışında bir dünyanın varlığını sorgulamamaktadır.

Sistematik bir çalışma temposunun olduğu fabrikada bireyin sorumlu olduğu bölümde aksaklıkların yaşanması durumunda kendini makinenin bir parçası olarak gören birey çözüm yolunu üretmek için arayışa girmektedir. Filmdeki ana karakterin bozulan makineyi tamir etmek için tamirciyi bulması kendini mevcut sistemlerle içselleştirmesinin göstergesini oluşturmaktadır. Makinenin üretimi durdurması işçinin üretim çarkının dışında kalacağı anlamını taşımaktadır ki sistemin bireye ihtiyacını ortadan kaldırır. Bu durumu ana karakter makinenin bozulmasıyla yaşadığı panik halinde görmek mümkündür. Sistem dışına itilme kaygısıyla makineyi tamir edecek tamirciyi ulaşan ana karakter tamircinin mekânında kamera olmadığını fark eder ve fabrika içerisinde her noktada bulunan kameraların varlığını sorgulamaya başlar. Sorgulama sonucu sorularına cevap bulmak amacıyla eyleme geçmekte olan işçi kameraların çalışabilmesi için temel ihtiyacı olan bağlantıların olmadığını fark etmekte ve bugüne kadar erişemediği bilince ulaşmaktadır. Bu bilinç mağara alegorisinde idealar dünyasını gören insanın mağaraya dönüp diğerlerine, gördüklerinin bir gölge olduğunu anlatmasına benzetilmektedir. Diğer işçilerin gördüklerinin dışında bir dünya olmadığını düşünmeleri ve mevcut sistemin dışına çıkmak kaygısı taşımaları film ve Platon'un metaforu arasındaki ilişkiyi görünür kılmaktadır. Sorgulayan işçi diğerleri tarafından dışlanarak yalnızlığa mahkûm edilmektedir.

"Belirsiz" Olanın İçinde "Yok" Olmak

Bilim, kümülatif bir ilerleme içinde olan ve her yeni bilgi tarafından eski olanın yıkıldığı bir anlayışın ürünüdür. Zaman ve mekân bilimin her döneminde tartışılan ve sürekli değişen bir tanımlama içindedir. Günümüzde zaman ve mekân birbirlerinin içinde var olan ve birbirlerini destekleyen formlar olarak düşünülmektedir. Teknolojik olanakların ulaşım üzerindeki etkisi zaman ve mekân arasındaki mesafeyi kapatarak kavramlar arasındaki çizgiyi belirsizleştirmektedir. Zaman ve mekânın konumlanışı bilimle beraber sinema, edebiyat, güzel sanatlar gibi alanlarda da tartışılmakta ve incelenmektedir.

Sinema, zaman ve mekânın bir aradalığının seyirciyeye yansıtılmasıdır. Zaman ve mekân olgusunun filmlerde planlı bir akış ve kurgu içinde olması seyirciyi filmin içine almakta, karakterlerle seyircinin bütünleşmesine, empati kurmasına olanak sağlamaktadır. Zamanın

ve mekânın doğru konumlandırılması seyircinin filmi anlamlandırmasına ve kendini akışa bırakmasına neden olmaktadır. Belirsiz olan mekân ve zaman olgusu seyirciyi filmden dışlamakta ve olayların takip edilmesini güçleştirmektedir. Zaman ve mekândan bağımsız kurgulanan filmlerde seyirci hayali bir kurgu üretmeye çalışmakta ve filmin gerçeklikle bağlantısını koparmaktadır.

Gölgeler İçinde filmi fiziksel bir mekânda geçmekte ancak belirsiz bir uzamı betimlemektedir. Fabrikanın konumlanışının coğrafi ve iklimsel özellikleri bilinmemekle birlikte içindeki mekânların birbirleriyle bağlantısı tahmin edilememektedir. Bununla birlikte karanlık genel plan zamanın tahminini güçleştirmekte ve filmi zamansız bir noktaya sürüklemektedir. Filmin içindeki bağımsız zaman ve mekânlar izleyicinin aidiyet duygusunu örselemekte ve izleyiciyi gözetleyen konumundaki iktidar odaklarına yakınlaştırmaktadır. Gerçek hayattan bağımsız izleyici beklendik hareketi onaylamakta, itaatkarsızlık karşısında huzursuzluk hissetmektedir. Film kapitalist üretim sisteminin işçileri insan, birey, özne olarak konumlandırmadığına, temel ihtiyaçları karşılandığında üretimin her aşamasında kullanılabilecek birer piyon olarak gördüğüne vurgu yapmaktadır. Maslow'un temel ihtiyaçlar hiyerarşisinin ilk basamağı fizyolojik ihtiyaçlardır. Bu ihtiyaçların en önemlisi açlık ve susuzluktur. Bu ihtiyaçlar karşılandığı takdirde diğer basamaklara geçilebilmektedir (Maslow, 1954, s. 35). Filmde işçilere su, besin ve barınma gibi temel ihtiyaçları karşılanmaktadır. Dikkat çekici olan görev dağılımında cinsiyetler arasında pozitif ayrımcılık güdülmemesi ve cinsellik gibi temel ihtiyaçların karşılanabileceği ortamın sağlanmamış olmasıdır. Sistemin bir çarkı olan işçiler cinsiyet ve kişiliklerinden arındırılmakta, işçilerin karakteristik özellikleri yok sayılmaktadır.

Çelik, isimlerin kişileri tanımlamanın dışında ortak dil dünyası içinde geçmişle bağlantılarının kurulmasını sağlarken, bireylerin toplumsal ve kültürel sisteme de dahil edilmesine olan katkısından söz etmektedir (Çelik, 2006, s. 42). İsimlerle toplumsalın içinde kendine yer bulan bireyler düzenin bir parçası olur. İsim belirsizliğin karmaşanın önüne geçer. Örnek, isimsiz birinin, olayın veya durumun tedirgin edici etkisinin olduğunu belirtmektedir. Belli olan, belirli kılınan ve bilinen şeyler insanlar için rahatlatıcı olmakta ve yanılmayı, yanlışlığı, karışıklığı önleyerek ilişkileri düzenlemektedir. (Örnek, 2000, s. 148). Kişi isimleri kişisel kullanıma atıfta bulunmanın dışında bireylerin toplumsal yaşam içinde var olmasını kolaylaştırarak kişiliğinin oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Filmde karakterlerin isimlerinin olmayışı karakterlerin bir birey olarak toplumsal ve kültürel sistemin içinde var olmadıklarının bir göstergesidir. Bununla birlikte bireyin aile bağlarını simgeleyen soy isimlerin yokluğu izleyicinin işçileri ait olduğu yapılardan bağımsız olarak düşünmesine sebep olmaktadır. İzleyici filmdeki karakterlerle arasında bir bağ kuramamakta, empati duygusunu kaybetmekte ve gözetleyen konumdaki yerini pekiştirmektedir.

Sonsuz Döngünün Kısıtılmışlığı

Daire sembolik olarak hayatın maddi manevi her alanında kullanılan ve içinde farklı anlamları barındıran geometrik bir şekildir. Jung, dairenin yaşamın temelindeki bütünlüğe veya yaşamın en hayati yönüne işaret ettiğini söylemektedir (Jung, 1964, s. 240). Wilkinson, dairenin başlangıç ve bitiş noktasının olmamasından dolayı bir tamamlanmışlığı gösterdiğini ifade etmektedir. Daire ebediyet ve kusursuzluğun sembolize edilmiş halidir. Eril ve dişil ilkelerinden yaşam döngülerine kadar döngüsel olan her şeyi anlatmaktadır (Wilkinson, 2021, s. 284). Gibson ise çemberin evreni ya da doğrudan bireyin kendisini sembolize ettiğini, merkezinin ise evrenin merkezini anlattığını söylemektedir (Gibson, 2012, s. 141). Daire şekli yaşamın her alanında kullanılmakla birlikte şehir planlamalarında da sıklıkla tercih edilen bir şekildir. Roma, Kudüs gibi dinen kutsallık atfedilen şehirlerin dairesel planlarının merkezlerinde dini yapıların olması Tanrı'nın dolaysız mevcudiyetinin bir ifadesi olarak görülmektedir (Jung, 1964, s. 243). Aynı şekilde Müslümanlar için kutsal sayılan Mekke'de şehrin Kâbe'nin

etrafında konumlanışı da bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Daire şekli kutsal mekânlara yansıdığı gibi inancın tasvirinde de kendini göstermektedir. Salt'a göre, Mevlevi dervişlerinin sema yaparken dairesel dönüşler yapması, sonsuzluğa yapılan vurgudan kaynaklanmaktadır (Salt, 2006, s. 95) Semazenin dönüşü insanın topraktan gelip toprağa dönme anlayışıyla bir görülmekte, Sema Allah'a olan aidiyetin yeryüzündeki yansımını ifade etmektedir.



Görsel 4: *Sonsuz Döngüden Çıkmak*

Gölgeler İçinde filminde dairesel semboller hem görsel olarak kullanılmakta hem de filmin genel söyleminde yer alan bir düşünceyi sembolize etmektedir. Fabrikanın merkezde yer alması dairesel semboller aracılığıyla yansıtılmakta fabrika yaşamsal döngünün merkezi haline gelmektedir. Bu durumun bir yansımını tamircinin söylemlerinde görmek mümkündür. Ona göre, zaman kısaltmakta ve siklus çağına girilmektedir. Kıvılcımlı siklusu, çembercil devirdaim ve kısır döngü olarak tanımlamaktadır. Komün yaşantısı kendine özgü kanunlarla diyalektik bir siklus içerisinde komün yeniden ve yeniden üretilmektedir (Kıvılcımlı, 2018, s. 104). Borularla çevrili olan fabrika döngünün damarsal bir ifadesini sunmaktadır. Tamirci ve ana karakterin fabrikanın bir noktasından başlayan yürüyüşünün yine aynı noktada sonlanması kısır döngü halinin yansımasıdır. Tamircinin spatyum tanımlaması da döngünün varlığını doğrular niteliktedir. Konyalıoğlu ve Aksoylu'ya göre spatyum, fiziki alemin hem içinde hem dışında olan sınırları belli olmayan iç içe geçmiş iki farklı alemdir. Tam manasıyla ruh alemi veya ölümlerin alemi olarak tanımlanamamakla birlikte bir şuur halidir ve dönüşümü temsil etmektedir (aktaran Kurt, 2005, s. 156). Spatyum söylemi, ahiret inancına atıfta bulunurken aynı zamanda tamircinin döngüye olan bakış açısını ortaya koymaktadır.

Görsel 5: *Azizliğin tasviri.*



Filmin genelinde dairenin sembolik ifadesi kullanılırken odak noktalarda kare şekli dikkati çekmektedir. Wilkinson'a göre kare dünyayı ve dört ana yönü temsil etmektedir. Bununla birlikte dört etkiye açık insan yüreğinin ilahi, meleksi, insani ve şeytani yönlerine gönderme yapmaktadır (Wilkinson, 2021, s. 287). Gibson'a göre kare sağlık ve durağanlık hissi vermektedir. Bununla birlikte kare hale hayatta ve dünyada olduğunu simgelemek ve sıklıkla Papa portrelerinde kullanılarak azizliği sembolize etmektedir (Gibson, 2012, s. 199). Bu aşamada ana karakterin kare penceredeki görüntüsü yönetmenin ona yüklediği bir azizlik rütbesi olarak izleyicinin karşısına çıkar. İsa'ya ve yaşamına gönderme yapan bu sahneler izleyicinin ana karakterin aziz kişiliğini görmesini sağlamaktadır. Tarihsel arka plana baktığımızda İsa düşüncelerinden dolayı çarmıha gerilmekte ancak İsa'nın ölümü Hristiyan inancına sahip birey/toplumları fikir ve düşüncelerinin yaşatılması, günümüze kadar gelmesinin önünü açmaktadır. Aziz rolünü üstlenen ana karakter bu tarihsel arka planın bir izahını ve yansımalarını sunmaktadır. Bununla birlikte günümüz modern dünyasında liderliğin tanımı değişmekte ve amaç odaklı örgütlenmeler zorlaşmaktadır. Filmde öncü olarak görmekte olduğumuz ana karakterin değişikliğe olan inancının vurgusu koşullar içerisinde baltalanmakta, düzeni korumak inancıyla hareket eden işçiler tarafından gölgelenmektedir. Bu durum daha önce açıklanan *Yengeç Sepeti Sendromuna* iyi bir örnek oluşturmaktadır.

Filmin en karakteristik göstergelerinden biri olan atın ortaya çıktığı sahneler ve atın bağlı olmamasına rağmen bulunduğu noktadan ayrılmaması sistemin içselleştirilmiş ve kabullenilişinin bir gölgesidir. Haas alışkanlığı, benzer şartlar altında geliştirilen ve basmakalıp hale getirilen, bilinçli olarak bastırılmayan, kaçınılmayan tepki şekli olarak tanımlanmaktadır (aktaran Orhan, 2017, s. 304). Kırılmayan alışkanlıklar ve doğal işleyişe olan bağlılıklar bireylerde yeni olandan korkma eğilimi yaratmakta ruhsal bir kaygıyla monotonluğa sürüklemektedir. At mitolojide sıkça kullanılan bir figür olmakla birlikte Cirliot'a göre Eski Rodoslular bir atın aniden ortaya çıkmasının bir savaş alameti olduğu düşünmektedir (Cirliot, 1971, s. 152). Savaşın başlangıcı olarak değerlendirilebilecek at filmde kusursuz işleyen ve işçileri tahakküm altında tutan mevcut sistemin kandırılabilmesi ve yönlendirileceğine dair fikri işçiler arasında yayarak başkaldırının sembolü haline gelmektedir. Gözetlenmenin mekanik doğası içerisindeki eksik ve açıkları fark eden işçiler atın ölümüyle birlikte kısa süreliğine elde ettikleri umudu yitirerek işleyişten kaçış olmadığının farkına varmaktadır. Stienon atı fenomenler dünyasının döngüsel hareketinin eski bir sembolü olarak görmektedir (aktaran Cirliot, 1971, s. 152). Atın ölümü döngüsel hareket içerisinde var olan umudun ölümüne gönderme yaparak düzenin korunmasına ve sömürünün devamına vurgu yapmaktadır. Savaşçı bir figür olarak yönetmen tarafından yerleştirilen simgenin ortadan kalkmasıyla kapitalist sistemin kendini ürettiği kısır döngünün devamlılığı izleyiciye aktarılmaktadır. Filmde kırılma noktası olan "ölüm" teması sonun başlangıcı olarak ortaya konmakta ve bilinçaltına işlenmektedir. Fabrikada vardiyalı olarak çalışmakta olan diğer işçilerle karşılaşmak, fabrikanın gücünün ortaya konuş biçimini oluşturmaktadır. Fabrika görünenden fazlasıdır ve kendi içinde bir bütünlük sağlayarak sistematik sömürüne devam etmektedir. Siklusun döngüsü son aşamasında en uç noktaya ulaşarak yenilenmekte, söz konusu döngü tamamlanarak sükûnet sağlanmaktadır. Bundan sonraki süreçte döngü kendi içinde yeniden ve yeniden tekrar ederek varlığını sürdürmeye devam edecektir. Ana karakterin kendi etrafında dönüşü çaresizlik ve umutsuzluğu ortaya koyarken gözlerine yansıyan fabrika görüntüsü bireyin mekanikleşmesi ve fabrikayla kurduğu simbiyotik ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Kararan görüntü ve karanlığın içinden gelen ses fabrikanın zarar görmesine rağmen yaşamsal faaliyetlerini koruyarak çalışmaya ve sistemin döngüsel hareketlerini devam ettireceğine dair fikri pekiştirmektedir.

Sonuç

Sinema gösteri sanatı olmaktan ziyade bir toplumun yaşayışını, kültürel kodlarını ve anlam pratiklerini içinde barındıran etkili bir dışavurum aracıdır. Toplum içinde bireyin sosyal, ekonomik, kültürel yaşayışlarını konu eden filmlerin incelenmesi toplum/bireyi

anlamak, anlatmak adına akademik camiada önemli yer edinen bir girişimi oluşturmaya ve geliştirmeye devam etmektedir. Bu çaba sinematografik kodların incelenmesini gerektirirken bireylerin yaşayışlarını ve anlam dünyalarını anlamakla özdeş bakış açılarını ortaya koymak açısından önem taşımaktadır.

Sinemanın dram, komedi, bilim kurgu, fantastik, tarihi vb. film türleri, sahip oldukları bağlamlar açısından barındırdıkları mesajları toplumsal dinamikler içine yerleştirmektedir. Bu türler arasında bilim kurgu, gerçek hayatta karşılığı olan durumların ve nesnelere kurgusuyla beraber gerçek-ötesi kavramları da içine alarak bakış açılarını beslemektedir. Diyalektik bir ilişki içinde olan ütopya ve distopyanın bilim kurgu alanına dahil olması ideal olan/olmayan gerçek-ötesi nosyonları içine çekmekte, mevcut düzene olan kaygıları ve işleyişin sorgulanması konusundaki endişeleri su yüzüne çıkarmaktadır.

Distopik kurgularda sıklıkla karanlık, yağmur, çamurlu arazi, borularla iletişim, baskıcı yönetim, kontrol mekanizmaları gibi unsurlar yer alır. Distopik bilim kurgu türünde sıklıkla kullanılan temalardan biri de gözetim kavramıdır. Gözetim kavramı modern toplumların disiplini ve kontrol etme mekanizmalarının bir yansıması olarak sinema alanı içine de dahil olmuş ve bilim kurgu filmlerin vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir. İnsanlık tarihinde var olan kölelik distopik filmlerde sıklıkla karşımıza çıkmakta ve kapitalist sistemin insan sömürüsüne vurgu yapmaktadır. Geleceğe dair karamsar bir tablo çizen distopik düşünce ve kurgular insan köleliğine gönderme yaparken gelişen teknolojiyle birlikte makinelerin egemenliğinin altını çizmektedir. Bu aşamada mevcut sisteme hizmet eden köle-insan makinenin bir parçası olarak hayatını sürdürmekte ve aklık sınırında yaşamaktadır.

Bu çalışmanın konusu olan *Gölgeler İçinde* filmi de Türk sineması içinde distopik bilim kurgu türünün ilk örneklerinden biri olma özelliği göstermektedir. Distopik kurgu olması filmin ismi başta olmak üzere, temasında ve içinde yer alan unsurlarda göze çarpmaktadır. Gölge, ışığın var olmadığı ortamlarda ışığın yansıttığı bir nesnenin varlığının habercisidir. Platon'un mağara metaforunda da olduğu gibi gölgeler, mağara dışındaki nesnelere yansımasıyla birlikte mağara içindeki insanlar için hakikatin kaynağıdır. Fakat bu hakikat gerçek olmamakla birlikte hakikatin kendisi mağara dışındadır. Bir sistem içinde varlıklarını sürdüren işçilere göre hakikat içerisinde buldukları düzenin kusursuz işlermesidir. Bundan dolayı dışarıda bir dünyanın varlığından habersiz temel ihtiyaçlar çerçevesinde hayatlarını devam ettirmektedirler. Filmin sonsuz döngüsünün içinde sistemin bir parçası haline gelen işçiler fabrikadaki uyarıları bir siren eşliğinde almakta ve itaatkâr hareketlerine devam etmektedir. Otorite tarafından belirlenmiş saatlerde işçilere düzen içerisinde duyulan siren ve anonslar, alışkanlıkları ve öğrenilmiş çaresizlik dahilinde hareket eden işçilere uyarıcı olmaktadır. Bu itaat Pavlovian (Klasik) Koşullanmayla bire bir örtüşmektedir.

Filmlerde yer alan ve sinematografik kodlarla işlenen zaman, mekân ve kişi unsurlarının belirgin olması seyircinin filmin içine daha fazla dahil olmasına katkı sağlamaktadır. *Gölgeler İçinde* filminde belirsiz zaman ve mekân mefhumu göz ardı edilmekle birlikte karakterlerin isim, soy isim gibi aile bağlarını ortaya koyacak kişilik ve karakter özellikleri de yer almamaktadır. Bu durum izleyicinin filmle bağ oluşturmasını engellemekte ve olay örgüsünü dışlamasına sebep olmaktadır. Kendi geleceğine dair pozitif umutlar besleyen, bu doğrultuda emek veren birey/bireyler için her ne kadar distopik kurgular karamsarlık barındırır da etkili görsel ve anlatım tarzını korumaya devam etmektedir.

Kapitalist sistemin ayrılmaz bir bütünü olan teknolojik gelişmeler iş gücünün maddi karşılığını değersizleştirirken diğer taraftan sermayenin makineye olan güvenini artırmaktadır. Bununla birlikte üretimde insana olan ihtiyaç devam etmektedir. Yönetmenin filmde damarları olan, iletişim becerisine sahip, acı çeken bir fabrika kurgusu tam da bu yöne işaret etmektedir. Sekanslarda kanayan, gözyaşı döken bir yapı makinelerin hala insan gücüne ihtiyaç duyduğu vurgusunu taşıırken, makineleşen insanın üretim aletleriyle olan diyalektiğine de gönderme

yapmaktadır. İnsan eliyle ortaya konulmuş bir yapı olan fabrikanın kişiselleştirilmesi, insanda var olan özelliklere bürünmesi günümüz toplumunu ve içerisinde yaşanan kapitalist sistemi özetlemek açısından önem taşımaktadır. İnsan bedenini ve kalbini besleyen damarların nesnel bir yapıya yüklenmesi, yönetmenin günümüz çalışma koşullarındaki ilişkiyi ortaya koyması açısından filmin temel taşı oluşturmaktadır.

Kapitalist sistem işçiyi kalıplaştırmakla birlikte mekanik iş gücünü ön plana çıkarmakta ve daha az insan gücüyle daha çok üretimi ortaya koymaya çalışmaktadır. Sistemin doğasında olan bu prensip işçilerin makine kullanımını beraberinde getirmekte, işçinin makinenin bir parçası olarak görev almasına neden olmaktadır. Mekanik hareketlerle çalışan işçi emeğinin yeniden ve yeniden üretimine yabancılaşmakta, aidiyet duygusunu kaybetmektedir. Bu aşamada insan iş gücü fazlası yaşayan mevcut sistem kişileri birey olmaktan çıkarmakta ve her an ikamesi bulunan bir makine parçası olarak görmektedir. Bunun farkında olan işçiler iş olanaklarını kaybetmemek, temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek ve yaşamsal faaliyetlerini sürdürebilmek için kendilerinden beklenen becerilerinin ötesine geçmeye çalışmaktadır. Düzenin işleyişini ve sömürüyü kabul etmeyen, standartları yükselmek isteyen bireyler iş arkadaşları tarafından dışlanmakta ve sistem kendini üretmeye devam etmektedir.

Film içinde geometrik şekillerin varlığı filmin sonsuz bir döngü içerisinde kurgulandığının göstergesidir. Yuvarlak ve köşesi olmayan semboller sonsuzluğa, başlangıcın ve bitişin yokluğuna vurgu yaparken köşeli olan şekillerin azizlik vurgusu dikkat çekicidir. Ana karakter sonsuz döngünün kurtarıcı kahramanı olarak gösterilmekte ve filmin başlangıcından bitişine kadar yaşadığı farkındalıkla ilahi bir rol kazanmakta, İsa Mesih ile benzerliği vurgulanmaktadır.

Dini temalardan bağımsız bir çizgiyi koruma eğiliminde olan filmde *tamirci* karakteri bir yol gösterici ve Mesih'in öğretmeni olarak yansıtılmaktadır. Sınırlı bir coğrafyaya yayılmış olan fabrika ve çevresi konusunda bilgiye sahip olan *tamirci*, olay örgüsünde kurtarıcı olarak görülebilecek bireyin sisteme olan başkaldırısına müdahale amacıyla bilgi ve birikimini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte *tamirci* bir başarısızlığın hikayesini ana karaktere aşılıyarak var olan düzenin değişmeyeceğine, siklusun mevcut şartlarda devam edeceğine ve çabaların sonuçsuz kalacağına vurgu yapmaktadır. Üst bilinç olarak tarif edebileceğimiz *tamirci* itaatsizlik ve başkaldırı gibi duygular taşıyan ana karakteri sistemin bir parçası olmaya yönlendirmekte, düzenin devamlılığını sağlamak için çaba göstermektedir.

Din ve mezheplerden bağımsız olarak kurtarıcı görülen İsa'ya benzerliğiyle dikkat çeken ana karakterin peşinde sürüklenen işçiler diğer işçilerle karşılaşmanın ve yalnız olmadıklarının bilincine varırken iş, gıda ve barınma gibi temel ihtiyaçlarını karşılayan sistemin sekteye uğraması durumunda var olanın dışında bir belirsizliğe itileceklerinin farkında olarak emirlere sonsuz itaatte bulunacakları varsayılmaktadır.

Yüzyıl içerisinde varlığını yitirmiş olan komünist sistemin güçlü bileşeni olan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler coğrafyasında günümüzde de üretimine devam eden bir fabrikada çekilen film, siyasal sistemlerin kendilerini konumlandıkları noktadan ve coğrafyadan bağımsız işçi sömürsünü her çağda devam ettirebildiklerinin ve işleyişlerini koruyabildiklerinin ironik bir tasviridir.

Film içerisinde çok az kullanılmış olan renkler ve diğer imajlar vasıtasıyla ulaşılan sonuç göz önünde bulundurulduğunda ana karakterin farkındalığı, emeği, çabası işçiler arasından sıyrılarak farklı bir konuma taşınmasının önünü açmaktadır. Bu aşamada gömülen ve gözetim toplumunun ana öğesi olan kameralardan kurtulmak bir başarı olarak görülse de ötekiyle tanışan işçilerin anons sonrasındaki belirsizliği korku toplumunun tezahürü gibidir. Her ne kadar yönetmen filmin finalini izleyicinin hayal gücüne bıraksa da açıktır ki bilinmeyenle karşı karşıya kalan insanın güvenli bölgesinden ayrılmayacağı ve bu bölgenin güvenliğini sağlamak açısından emek vereceği açıktır. Hayatını garanti altına almak isteyen insanın şartlar ne olursa olsun siklustan çıkamayacağı ve bu döngüyü yeniden ve yeniden üreteceği aşikardır.

Yönetmenin filmin kurgusuna izleyiciyi dahil etme yatkınlığı gösterme illüzyonuna rağmen yönetmenin otoritesi ve izleyicinin bilinçaltına gönderdiği mesajlar izleyiciyi her sekansta olay örgüsünün dışında bırakmakta ve öngörülemez bir kurgu çizmektedir. Öğrenilmiş çaresizlikle mevcut sistemin yapısını koruması, görev içgüdüsüyle hareket eden sınıfsal bilincin ortaya konması, düzenin bozulmaması açısından beklendiği hareketlerin tekrarı mevcut yapıyı güçlendiren en önemli bileşenlerden birini oluşturmaktadır.

Unutmamak gerekir ki yaşayan görür, zaman yiter, yaşam sürer.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça:

Arslan, S. (2019). *Varlık ve biçim bağlamında gölge pratikleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Austrup, S. (2011). *The person behind the "broken window": The influence of the environment and personality on undesired behavior* (Yayımlanmamış Lisans Tezi). University of Twente, Enschede.

Batur, M. (2016). Huzurun rengi mavi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (13), 279-292.

Bauman, Z. (2010). *Küreselleşme toplumsal sonuçları*. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bentham, J. (1995). *The panopticon writings*. (M. Bozovic, Ed.). Londra: Verso.

Brosky, D.J. (2009). *Icropolitics in the school: teacher leaders' use of political skill and influence tactics* (Doctoral dissertation). Michigan: Department of Educational Leadership Oakland University.

Cirlot, J. E. (1971). *A dictionary of symbols* (Second Edition). London: Routledge.

Clarke, R. V. ve Eck, J. E. (2007). *Problem çözücüler için 60 küçük adımda suç analizi*. (A. Çelik, H. C. Metin vd. Çev.). Ankara: Emniyet Genel Müdürlüğü Yayınları.

Çelik, C. (2006). Kültürel sembol sistemi olarak isimler: İsim sosyolojisine giriş. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6 (2), 39-61.

Demir, Y. (1994). *Filmde zaman ve mekân*. Eskişehir: Turkuaz Bilimsel Araştırma Yayınları.

Dolgun, U. (2010). Çalışma yaşamında gözetim. In *Journal of Social Policy Conferences* (No. 49).

Doyle, A. (2011) Revisiting the synopticon: Reconsidering Mathiesen's 'The Viewer Society' in the age of Web 2.0. *Theoretical Criminology*, 15 (3), 283-299. DOI: 10.1177/1362480610396645.

Erin, İ & Tezcan, S. (2014, 6-8 Kasım). Distopik filmlerin mekân ve toplumsal yapı bağlamında incelenmesi. *Dünya Şehircilik Günleri 38. Kolokyumu*, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Foucault, M. (2014). *Özne ve iktidar* (I. Ergüden, O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2011). *Büyük kapatılma* (3. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fromm, E. (1992). *Yeni bir insan yeni bir toplum* (N. Arat, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Gibson, C. (2012). *Semboller nasıl okunur? Kesimli sembol okumu rehberi* (C. Alpan, Çev.). İstanbul: YEM Yayın.

Giddens, A. (2005). *Ulus devlet ve şiddet* (C. Atay, Çev.). İstanbul: Devrim yayıncılık.

- Jung, C.G. (1964). *Man and his symbols*. NY: Doubleday.
- Kelling, G. L. and Wilson, J. Q. (1982). Broken windows. *Atlantic Monthly*, 249 (3), 29-38.
- Kıvılcımlı, H. (2018). *Komün gücü (Siklus temeli)*. İstanbul: Derleniş Yayınları.
- Kurt, H. (2005). Reenkarnasyoncu anlayışın iman esaslarına bakışı. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 7(27), 143-166.
- Lyon, D. (1994). *The electronic eye: The rise of surveillance society* (NED-New edition). University of Minnesota Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttsqw8>.
- Mahida, C.A. (2011). Dystopian future in contemporary science fiction. *Golden Research Thoughts*, 1 (1), 1-4.
- Marx, K. (2011). *1844 El yazmaları ekonomi politik ve felsefe* (K. Somer, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K & Engels, F. (2014). *Komünist manifesto* (N. Satlıgan ve T. Ağaoğlu, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Marx, K. (2013). *Yabancılaşma* (B. Erdost, Der.). Ankara: Sol Yayınları.
- Maslow, A.H. (1954). *Motivation and personality*. NY: Harper & Row Publishers.
- Oranlı, İ. (2012). Biyo-Politikanın doğuşu ve Foucaultçu eleştiri. *Cogito* (Foucault Özel Sayısı), 70-71.
- Orhan, R. (2017). Alışkanlık. *Kırkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 (2), 301-316.
- Oxford Learners Dictionaries. (t.y.). *Science Fiction*, 05.05.2022 tarihinde <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> adresinden alındı.
- Ozankaya, Ö. (1968). Modern toplumda sınıflar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 23 (1), 499-508.
- Örnek, S. V. (2000). *Türk halk bilimi* (2. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, S. (2017). *Sinema Felsefesine Giriş: Film- Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Perry, K. (2009). Kicking the bucket: it's all about living. *Educational Perspectives*, 45 (1-2), 7-16.
- Platon (2012). *Devlet* (C. Şentuna, S. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Salt, A. (2006). Semboller ansiklopedisi. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.
- Soygüder Ş. (2009). Renklerden kırmızı, kırmızının diliyle duygusal okuryazarlık. *Fotografya*, 21.
- Tarkovski, A. (2007). *Mühürlenmiş zaman* (F. Ant, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Türk Dil Kurumu (TDK). (t.y.). *Güncel Türkçe sözlük*, 04.05.2022 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.
- Welsh B. C., Braga A. A. and Bruinsma G. J. N. (2015) Reimagining broken windows: From theory to policy. *Journal of Research in Crime and Delinquency*, 52 (4), 447- 463.
- Wilkinson, K. (2021). *Semboller ve anlamları* (S. Toksoy, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Wilson, J. Q. & G. E. Kelling, (1982). Broken windows: The police and neighborhood safety. *Atlantic Monthly*, 249 (3), 29-38.
- Wortley, R. and Townsley, M., (2017). *Environmental criminology and crime analysis*, New York: Routledge.

Béla Balázs'ın Kavramlarıyla Sinemayı Anlamak: 'Yakın Çekim', 'Yüz', 'Şeylerin Yüzü' ve 'Fizyonomi'

Hüseyin Gençalp*

Alper Erçetingöz**

Özet

Durağan imgelerin mekanik bir aygıtın devinimiyle hareketli görsellere dönüştürülmesi neticesinde vücut bulan sinema, anlamın yaratımı ve iletimi bağlamında mümkün kıldığı yeni olanaklar sayesinde kendinden önceki tüm medyumların ötesine geçerek bireyin düşünce düzlemi ile imgeler arasında kurulan karmaşık ilişkiler ağının saklı yönlerinin keşfine kaynaklık etmiştir. Bu yeni aparatın muhtemel potansiyelinden etkilenen pek çok fikir insanı, aygıtın icadını takip eden birkaç yıl içinde sinematik düşünce yaratımı üzerine kendi kuramsal yaklaşımlarını geliştirmeye başlamıştır. Bu doğrultuda klasik dönem film teorisyenleri arasında sinemaya ilişkin yenilikçi söylemleriyle dikkati çeken Macar düşünür Béla Balázs'ın ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu görülür. Balázs'ın sinema sanatına ilişkin düşünsel literatürü, yalnızca yaşadığı dönemde ortaya konulan diğer kuramsal çalışmalardan ayrışmakla kalmamış, aynı zamanda kendisinden sonra film tekniği, izleyici çalışmaları ve film felsefesi gibi farklı alanlarında kaleme alınan eserlere de kılavuzluk etmiştir. Béla Balázs'ın bugün film literatüründeki bilinirliği, sinemanın ve genel olarak bir kültürün mekânı olarak insan yüzüne ilişkin söylemlerine dayanır. Balázs, ileri sürdüğü 'yakın çekim', 'yüz', 'şeylerin yüzü' ve 'fizyonomi' kavramları aracılığıyla, sinemanın teknolojik imkânlarının görünenin ötesinde yer alan gizil duygu ve düşünceleri ortaya çıkarma potansiyeline atıfta bulunur. Balázs'ın yakın çekimde çerçevelenen imgeler ve bir bütün olarak kadrajda izleyiciye yansıtılan tüm unsurların fizyonomisi üzerinden gerçekleştirdiği bu vurgu, onu çağdaşı teorisyenlerden farklı bir konuma getirmiştir. Çalışmada Béla Balázs'ın teorik söylemlerini içeren kitap ve makale formatındaki eserleri ile Balázs'ın fikri mirasını bugünün perspektifi üzerinden değerlendiren düşün insanlarının akademik çalışmalarına odaklanılmaktadır. Bu amaçla, öncelikle Balázs'ın hayatı ve sinema sanatına yönelik genel bakış açısı ortaya konulmaktadır. Ardından söz konusu kavramlar incelenmekte ve Balázs'ın ifade ettiği şekliyle sinemanın biçim dilinin unsurları ile bu kavramlar arasındaki ilişki değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Béla Balázs, Yakın Çekim, Yüz, Şeylerin Yüzü, Fizyonomi.

*Dr. Öğr. Üyesi, Trabzon Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Trabzon, Türkiye.
E-mail: hgençalp@trabzon.edu.tr
ORCID : 0000-0003-2797-0587

**Dr. Öğr. Üyesi Alper Erçetingöz, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Aydın, Türkiye.
E-mail: aycil.dilara@hbv.edu.tr
ORCID : 0000-0002-9168-5740
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1145259

Gençalp H., Erçetingöz, A. (2022). Béla Balázs'ın kavramlarıyla sinemayı anlamak: 'yakın çekim', 'yüz', 'şeylerin yüzü' ve 'fizyonomi'. SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1145259

Geliş Tarihi: 18.07.2022

Kabul Tarihi: 31.10.2022

-Research Article-

Understanding Cinema through Béla Balázs: 'The Close-Up', 'Face', 'Face of Things' and 'Physiognomy'

Hüseyin Gençalp*

Alper Erçetingöz**

Abstract

Cinema, which came into being as a result of transforming static images into moving images with the movement of a mechanical device, went beyond all previous mediums thanks to the new possibilities it made possible in the context of the creation and transmission of meaning, and became a source for the discovery of the hidden aspects of the complex network of relations established between the individual's thought plane and images. Fascinated by the possible potential of this new apparatus, many intellectuals began to develop their own theoretical approaches to cinematic thought creation within a few years of its invention. In this respect, Hungarian thinker Béla Balázs, who draws attention with his innovative discourses on cinema among classical period film theorists, has a privileged position. Balázs's intellectual literature on the art of cinema has not only differentiated itself from other theoretical studies in his lifetime but has also guided works written in different fields such as the film technique, spectatorship and philosophy of film after him. The recognition of Béla Balázs in the film literature today is based on his discourses on the human face as a place of cinema and a culture in general. Through the concepts of 'close-up', 'face', 'face of things' and 'physiognomy', Balázs refers to the potential of cinema's technological possibilities to reveal hidden emotions and thoughts beyond the visible. Balázs's emphasis on the physiognomy of the images framed in close-ups and the physiognomy of all the elements reflected to the viewer in the frame as a whole has brought him to a different position from his contemporary theorists. The study focuses on the works of Béla Balázs in book and article format containing his theoretical discourses, and the academic studies of thinkers who evaluate Balázs' intellectual legacy from today's perspective. For this purpose, first of all, Balázs's life and general perspective on the art of cinema is presented. Then, the concepts in question are examined and the relationship between these concepts and the elements of the formal language of cinema as expressed by Balázs is evaluated.

Keywords: Béla Balázs, The Close-Up, Face, Face of Things, Physiognomy.

*Dr., Trabzon University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema, Trabzon, Türkiye.

E-mail: hgencalp@trabzon.edu.tr

ORCID : 0000-0003-2797-0587

**Dr., Aydın Adnan Menderes University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema, Aydın, Türkiye.

E-mail: aycil.dilara@hbv.edu.tr

ORCID : 0000-0002-9168-5740

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1145259

Gençalp H., Erçetingöz, A. (2022). Béla Balázs'ın kavramlarıyla sinemayı anlamak: 'yakın çekim', 'yüz', 'şeylerin yüzü' ve 'fizyonomi'. SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1145259

Received: 18.07.2022

Accepted: 31.10.2022

Extended Abstract

Cinema, which came into being as a result of transforming static images into moving images with the movement of a mechanical device, went beyond all previous mediums thanks to the new possibilities it made possible in the context of the creation and transmission of meaning, and became a source for the discovery of the hidden aspects of the complex network of relations established between the individual's thought plane and images. Fascinated by the possible potential of this new apparatus, many intellectuals began to develop their own theoretical approaches to cinematic thought creation within a few years of its invention. In this respect, Hungarian thinker Béla Balázs, who draws attention with his innovative discourses on cinema among classical period film theorists, has a privileged position. Balázs's intellectual literature on the art of cinema has not only differentiated itself from other theoretical studies in his lifetime, but has also guided works written in different fields such as the mechanical existence, phenomenology and philosophy of film after him. The concepts of 'close-up', 'face', 'face of things' and 'physiognomy' put forward by Balázs refer to the potential of revealing hidden emotions and thoughts beyond the visible through the technological possibilities of cinema. Balázs's emphasis on the physiognomy of the images framed in close-ups and the physiognomy of all the elements reflected to the viewer in the frame as a whole has brought him to a different position from his contemporary theorists.

The recognition of Balázs in the film literature today is based on his discourses on the human face as a place of cinema and a culture in general. In order to be able to read the cinematic images from Balázs' point of view and to evaluate the images in the filmic universes in this context, it is necessary to examine the theoretical discourses expressed by Balázs regarding these concepts. For this reason, the study aims to make a holistic description of Béla Balázs' film theory, in particular the concepts that he placed at the center of his own theoretical approach. Based on this need, the study focuses on the academic studies of thinkers who evaluate the intellectual legacy of Balázs from today's perspective, with the works in book and article format containing the theoretical discourses of Béla Balázs. For this purpose, first of all, Balázs's life and general perspective on the art of cinema is presented. Then, the concepts of 'close-up', 'face', 'face of things' and 'physiognomy' are examined and the relationship between these concepts and the elements of the formal language of cinema as expressed by Balázs is evaluated.

Balázs' theoretical discourses not only illuminate the technological evolution of cinema in its historical development, but also evaluate the capabilities of the film in the context of propaganda and perception management from an ideological perspective. Balázs thinks that the fact that the cinema industry is under the control of capitalist power centers prevents the contribution of the cinematic apparatus to the cultural revolution of societies. In this framework, it marks the cinema as a medium that reproduces the dominant discourse and determines the liberation of cinema from the social engineering tool of the dominant ideology as the predominant condition for revealing its latent power. However, Balázs, who places cinema in an oppositional position against modernism, thinks that, contrary to the modernist structure that alienates the individual from his own self and body, cinema becomes a means of returning to the essence by making the spirit visible.

For Balázs, beyond all his other talents, the real power of cinema is its capacity to portray the hidden meanings of the image as well as its obvious meanings. The ordinary images that the individual encounters at every moment in the flow of daily life become the transmitters of hidden feelings and thoughts in the specific space of the close-up and in the physiognomies of the elements in the frame. The mechanical existence of the cinema, as no medium could do before, by recording the optically focused object in its own motion, reveals all the hidden thoughts that the individual tries to hide consciously or unconsciously in the details of the moving image. When desired, the camera focuses on any character or object in the cinematic universe and breaks the time-space association through close-up. The whole narrative is reduced to a single moving image, and in this way, the subtexts of the story are conveyed to the audience through a series of images.

The technical possibilities provided by the cinema device opened new horizons for the creators of the film in the context of the production of meaning, and theoretically, it became a source for studies on the network of relations between cinematic images and the cognitive plane of the audience. In this context, Balázs' film theory focused on the formal language of the film and the creation processes of cinematic thought within the framework of the concepts of 'close-up', 'face', 'face of things' and 'physiognomy'; It has been understood that the film, which is visible through the mechanical abilities of the cinematic device and becomes readable through the connotations that occur in the mind of the audience, analyzes the universe of explicit and implicit meaning comprehensively and with an innovative perspective.

Giriş

Sinema, düşüncenin yaratımı ve iletimi bağlamında sahip olduğu yetiler sebebiyle geçmişten bugüne pek çok düşün insanı tarafından önemli bir çalışma sahası olarak görülmüş ve çok sayıda esere konu olmuştur. Sessiz dönem sinematik üretimlerinden başlayarak, sinemanın mekanik varoluşunun imgeler aracılığıyla düşünce yaratımını nasıl mümkün kıldığı sorusuna verilen cevaplar, felsefi ve teknik bağlamda sinemasal düşünce üretimiyle ilgili olarak ortaya konan birçok kuramsal yaklaşıma temel teşkil etmiştir. Sinematik imgelerle izleyicinin kognitif süreçleri arasındaki karşılıklı ilişkisi neticesinde vücut bulan duygulanım ve düşünceler; her görüntünün bireyin zihninde nasıl ve ne şekilde anlamlandırıldığına dair öngörüler; sinemanın teknik unsurlarının anlam ve düşüncenin üretimi kapsamında kullanıma sunduğu yeni olanaklar; ideolojik bir algı yönetimi aracı olarak nitelendirilen sinemanın, toplumsal yapı üzerinde hâkim olan egemen iktidarın hegemonik yapılanmasına nasıl hizmet ettiği/edebileceği gibi başlıklar sinema sanatı özelinde ortaya konulan fikri külliyatın başat sujeleri arasında yer almıştır.

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren, kendine özgü bir sanat biçimi ve kitle iletişim aracı olarak kabul gören sinema, Vachel Lindsay, Hugo Münsterberg, Sergei Eisenstein, André Bazin, Jean Epstein, Elie Faure, Rudolf Arnheim ve daha pek çok düşün insanının fikri üretim pratiklerinin merkezinde yer almıştır. Bu doğrultuda, Macar asıllı teorisyen Béla Balázs'ın sinema sanatıyla ilgili kuramsal söylemleri de ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Adrian Martin'e göre, Balázs'ın miras bıraktığı fikri repertuar, Gilles Deleuze'ün *Cinema* kitaplarındaki felsefi kategorilerinden (duygu-imge gibi); Therese Davis'in Avustralya yerli toprak hakları kampanyaları, Prenses Diana'nın ölümü ve 11 Eylül 2001 olaylarının yası gibi çeşitli kültürel bağlamlara yerleştirilerek insanların ortak 'yüz kompleksini' oluşturan *The Face on the Screen: Death, Recognition and Spectatorship* adlı eserine kadar film teorisi ve izleyici araştırmalarındaki birçok yeni çalışmaya zemin hazırlamıştır (2017, s. 52). Dolayısıyla hem klasik dönem üretimlerinin hem de modern yapımların, sinemanın mekanik unsurları ve film felsefesi bağlamında değerlendirilmesinde Balázs'ın teorik bakış açısının kendisinden sonraki düşünsel bilgi birikimi üzerinde derin bir etkiye sahip olduğunu ifade etmek mümkündür. Bu durum, Balázs'ın söylemleri çerçevesinde sinemanın 'ne'liğine yönelik olarak gerçekleştirilen analizlerin ve filmsel imgenin, gerçek ile kurgu arasında insan zihni vasıtasıyla kurduğu bağa ilişkin incelemelerin önemini de vurgulamaktadır.

Balázs'ın, sinema sanatının doğasına ilişkin kuramsal analizleri ve kendi sinema teorisini üzerine inşa ettiği temel fikirleri, 1920'li yıllarda yayınlamaya başladığı makale formatındaki çalışmalardan hareketle ortaya çıkmıştır. Erica Carter'a göre bu makaleler, Alman dilinde film teorisi üzerine yazılmış ilk geniş kapsamlı çalışma olan *Visible Man or the Culture of Film* (1924)'in özünü oluşturmaktadır. Kitap, Balázs'ın bu dönemdeki devrimci vizyonunu destekleyen romantik ve özgürlükçü modernist düşüncenin bir örneği olarak görülür (Carter in Balázs, 2010, s. XXIII). Balázs eserinde, filmin rasyonelin ötesinde var olan şiirsel bir gerçekliği ifade etme yetisine sahip olduğunu ve fiziksel hareketin görsel temsilinin, dilin ifade edemediği genel gerçekleri anlatabileceğini savunmuştur. Bu bağlamda jestsel ifade, ideal olarak görselleştirilmiş bir 'ruhsal deneyim' anlamına gelirken kelimeler tam tersine

'kavramların salt yansımaları' olarak değerlendirilmiştir (Aitken, 2001, s. 17). *Visible Man or the Culture of Film*, Balázs'ın sonraki çalışmalarının 'iskeleti' niteliğindedir. 1930'da devam niteliğindeki kitabı (kendisi tarafından 'teorik bir sonsöz' biçiminde adlandırılan) *The Spirit of Film*'de ve sonrasında, 1952 yılında yayınlanan *Theory of the Film, Character and Growth of a New Art*'da (eser ilk olarak 1948 yılında Macarca *Filmkultúra* adıyla yayınlanmıştır) Balázs'ın düşüncelerini kristalize ettiği görülmektedir (Martin, 2017, s. 46). Balázs'ın, yaşamı boyunca sürdürdüğü kuramsal çalışmaları özetleyen ve yorumlayan temel eser olarak nitelendirilen *Theory of the Film*, kendi türündeki en değerli yapıtlardan biri olarak kabul edilir (Monaco, 2001, s. 384). Balázs'ın sinema sanatı hususunda tartıştığı konuları kapsayıcı bir biçimde ele aldığı *Theory of the Film*, onun, sinemanın kökeni ve amacı hakkındaki düşünceleri ile film tekniğiyle ilgili ayrıntılı fikir ve görüşlerini bünyesinde barındırır (Andrew, 2010, s. 165). Balázs, sinema sanatını geniş bir çerçevede ve yenilikçi bir bakış açısıyla analiz ettiği kitabında 'Tip ve Fizyonomi', 'Yüz İfadelerinin Oyunu', 'Yakın Plan', 'Şeylerin Yüzü', 'Doğa ve Doğallık' başlıkları altında listelediği film dramaturjisinin kurucu unsurlarını 'ifade öğelerinin tipolojisi' olarak okuyucuya sunar ve bir bütün olarak bunların 'yegâne ortak evrensel dil' biçiminde ifade ettiği 'filmin görüntü dili'ni oluşturduğunu dile getirir (Carter, 2007, s. 93). Balázs'ın 'yakın çekim', 'yüz', 'şeylerin/nesnelere yüzü' ve 'fizyonomi' kavramlarında karşılığını bulan ve sinemanın teknolojik imkânlarıyla görünenin ötesindeki gizil duygu ve düşünceleri yakın çekimde çerçevelenen imgeler (nesne/şey ve yüzler) ve bir bütün olarak kadrajda izleyiciye yansıtılan tüm unsurların (canlı cansız tüm nesnelere, karakterler ve manzaralar) fizyonomisi üzerinden ortaya çıkarabilme yetisine yaptığı vurgu, çağdaş teorisyenlerin çalışmaları ile Balázs'ın kuramsal söylemleri arasındaki temel ayrımı meydana getirir. Balázs'ın bugün film literatüründeki bilinirliği, sinemanın ve genel olarak (kendi tabiriyle görsel ya da görünür) bir kültürün mekânı olarak insan yüzüne ilişkin söylemlerine dayanır (Martin, 2017, s. 52). Sinematik imgelerin Balázs'ın bakış açısı üzerinden okunabilmesi ve filmsel evrenlerdeki görüntülerin bu bağlamda değerlendirilebilmesi için, bahsi geçen kavramlara ilişkin olarak Balázs tarafından dile getirilen teorik söylemlerin incelenmesine ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu ihtiyaçtan hareketle, çalışmada Béla Balázs'ın teorik söylemlerini ihtiva eden kitap ve makale formatındaki eserleri ile Balázs'ın fikri mirasını bugünün perspektifi üzerinden değerlendiren düşün insanlarının akademik çalışmalarına odaklanılmakta ve bu düşünsel birikimi, Balázs'ın film teorisinin temel muhteviyatını yansıtan bir metin oluşturacak şekilde bir araya getirmek hedeflenmektedir. Bu amaçla, öncelikle Balázs'ın hayatı ve sinema sanatına yönelik genel bakışı ortaya konulmuş, ardından 'yakın çekim', 'yüz', 'şeylerin/nesnelere yüzü' ve 'fizyonomi' kavramları incelenerek, bu kavramlar ile Balázs'ın ifade ettiği şekliyle sinemanın biçim-dilinin unsurları arasındaki ilişki değerlendirilmiştir.

Balázs'ın Hayatı ve Film Teorisinin Genel Hatları

Herbert Bauer ya da bilinen adıyla Béla Balázs, 4 Ağustos 1884'te Macaristan'ın Yahudi kökenli bir taşra kasabası olan Szeged'de dünyaya gelmiştir (Congdon, 1973, s. 58). Anne ve babası öğretmen olan Balázs, Almanca konuşan bir ailede büyümesine karşın, etnik ve kültürel köklerine yönelik özlemi sebebiyle ana dilini öğrenmeye başlamış ve gençlik yıllarından itibaren ilgi duyduğu edebiyat alanındaki çalışmalarını yayınlatabilmek amacıyla Bauer adını değiştirmiştir. Üniversite eğitimi için Budapeşte, Berlin, Paris gibi şehirlerde bulunan Balázs, Simmel, Bergson, Kant ve Hegel gibi düşünürlerden etkilenmiştir (Tegel, 2004, s. 497). Toplumsal ve politik gerçeklere yönelik farkındalığı, Macar Komünist Partisi'ne katılarak kapitalizme karşı muhalif bir tutum sergilemesiyle sonuçlanmıştır. Georg Lukács'la birlikte Macar devrimci hareketinin öncülerinden biri kabul edilmesine karşın, Balázs'ın, politik düzlemdeki etkinliklerden ziyade sanatsal yönden sergilediği devrimci kişilikle öne çıktığı görülmektedir. 'Var olan her şeyle mücadele etmek' biçiminde bir yaşam düsturu benimseyen Balázs, Macar düşünce dünyasındaki kültürel geri kalmışlıkla savaşmayı kendine amaç edinmiştir. Macaristan'ın kültürel ve sosyal sorunlarının çözümü için zihinsel ve ruhsal bir

devrimi işaret eden Balázs, edebi bir tür olarak dramayı bu 'entelektüel' devrime en iyi hizmet edebilecek biçimlerden biri olarak tanımlamıştır. Gerçekçi materyalizme karşı, metafizik dünya anlayışını savunan Balázs'ın, Lukacs ile anlaşmazlığa düşerek politik ideallerinden vazgeçmesi, onun sinema ile olan ilişkisinin başlangıcı olmuştur (Congdon, 1973, s. 57-74). Sosyalist bir film estetiği oluşturabilme potansiyeli nedeniyle sinema, Balázs'ın çalışmalarının odak noktasını ifade etmektedir. Kalabalık kitleler tarafından hızlı bir şekilde kabul görmesi, Balázs'ın hedeflediği kültürel değişim için sinemayı elverişli bir aygıt olarak öne getirmiştir (Bauer, 2016, s. 137). 'Ruhun devrimi' olarak isimlendirdiği kültürel değişim için geleneksel sanata yönelerek masalları inceleyen Balázs, edebiyat ve sanat bölümü başkanı olarak görev yaptığı sırada ulusallaştırılmış film yapımını peri masalları üzerinden realize etmeye çalışmıştır. Komünist parti iktidarının dağılmasının ardından gizlice kaçtığı Viyana'ya yerleşmiş (Tegel, 2004, s. 498); 1922'de günlük olarak yayınlanan *Der Tag* gazetesi için yazdığı film eleştirileri ile Viyana'nın ilk film eleştirmeni olmuştur. Balázs, 1922 ve 1925 yılları arasında film üzerine iki yüzü aşkın eleştirel makalenin yanı sıra güzel sanatlar, tiyatro, radyo draması ve diğer popüler kültürel biçimler hakkında denemeler yayınlamıştır (Carter in Balázs, 2010, s. XXIII). Bertolt Brecht'in bir senaryosunu uyarlamak ve Leni Riefenstahl ile bir filmin ortak yönetmenliğini yapmak üzere Berlin'e gitmiş; 1930'ların büyük bölümünü ve savaş yıllarını Moskova ve Kazakistan'da yazarak ve ders vererek geçirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Doğu Almanya ve Macaristan sinemalarında yer almaya çalışan Balázs, *Valahol Európában* (Somewhere in Europe, 1947) filminin senaryo ekibine dâhil olmuştur. 1945'te Macaristan'a dönen Balázs, Komünist Parti ile yaşadığı sorunların ardından, kendi ülkesinde istenmeyen kişi ilan edilmiş ve 1949'da hayatını kaybetmiştir. Pek çok yaratıcı ve ticari alana ilgi duyan bir Rönesans adamı ve değişen kültürel/entelektüel bağluluklara sahip bir Avrupalı olarak nitelendirilen (Frey, 2010, s. 325-326) Balázs'ın, muhalif ve mücadeleci kişiliğinin bir yansıması olarak zorlu bir hayat yaşadığı görülmektedir. Bu bağlamda, onun sinema sanatına ilişkin idealist ve devrimci bakışının, savaşçı karakteri tarafından şekillendirildiğini ifade etmek mümkündür.

Sergei Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin gibi, sinemada biçimci düşünce çizgisine erişmeye çalıştığı ifade edilen Balázs; eleştirmen, yazar ve yönetmen olarak, sinema için normlar oluşturmaktan çok, kendi sanatını tanımlamayı arzu eden bir sinema anlayışını hedeflemiştir. Bu sebeple, Balázs ve çağdaşı teorisyenlerin makaleler şeklinde kaleme alınan çalışmaları, kapalı ve tamamlanmış üretimlerden ziyade, organik ve gelişme halinde bulunan bir yapıya karşılık gelir (Monaco, 2001, s. 379). Filmi gerçekliğin resimleri biçiminde değil, doğanın insanileştirilmesi olarak düşünen Balázs, dramaların arka planı için seçilen görsel imgelerin, bireyin zihnindeki kültürel örnekler tarafından üretildiğini söyler (Andrew, 2010, s. 171). Bu doğrultuda Balázs'ın, sinema sanatını, diğer kültürel öğeleri biçimlendiren basınç ve güçlere maruz kalan kültürel bir olgu olarak anlamlandırdığı görülür (Monaco, 2001, s. 384). Kendi kuramsal yaklaşımı çerçevesinde Balázs, sanat ve modern yaşam arasındaki ilişkiyi sorgular ve buna bağlı olarak sinemanın görevini, modern hayatın soyutlamacı niteliğine karşılık, bedensel ifadeyi ve onu ayırt etme biçimlerini restore etmek olarak tanımlar (Carroll, 2014, s. 55). Sinemanın bu tanımı, kavramsal olanın, sinematografi aracılığıyla görünür olması anlamına gelmektedir (Balázs, 2013). Fizyolojik değil de tarihsel olması sebebiyle modernitenin getirdiği sınırlamanın aşılabilir olduğunu düşünen Balázs (Turvey, 2006, s. 82), rasyonel düşünceye ve araçsal akla yönelik bu eleştiri ile insanı kendi doğasından uzaklaştıran bir düzenin yeniden insana uygun hale getirilmesi amacını ortaya koyar.

Balázs'ın kuramında sinema, insan ve dünya arasındaki bağı ifade eder. Dünyanın gerçekliği insanı görünmez hale getirip sindirirken sinema insanı yeniden duyarlı hale getirecek algı mekanizması görevini üstlenir. Modern dünyada yalnızlık ve kaybolmuşluk duyguları içinde yitip giden insan, yüzlerin ve bedensel hareketlerin ifadelerinden meydana gelen uluslararası bir dil olarak sinemada yeniden görünür kılınır (Carroll, 2014, s. 56). Bu özelliğiyle sinema, küresel dünya tarihi açısından önemli bir rol oynamaktadır. İnsanların kültürel olarak

bastırılmışlıklarının film sayesinde aşılabileceğini savunan Balázs, sinemanın özgürleştirici bir küresel sanat olduğunu işaret eder. Ancak filmin bu potansiyele ulaşabilmesi için, ideolojik çıkarlara hizmet eden kapitalist anlayışı aşması gerekmektedir (Carroll, 2014, s. 61). Balázs'ın, filmsel bedeninin kapitalist yabancılaşmanın üstesinden gelme noktasındaki gizil yetisine dair anlayışı, onun bakış açısının ayırıcı niteliklerinden biridir. Kapitalist ekonomilerdeki sosyal etkileşimi yalnızca parasal değere dayandıran bir soyutlama yapan Marx ve Simmel'in düşüncelerinden hareketle Balázs, matbaayı 'şeyleştirme' sürecini hızlandıran bir teknoloji olarak tanımlar. Bireyin zihninde, nesnelere içsel değerlerinin yerini piyasa fiyatlarının alması gibi zihin de kademeli olarak nesnelere dolaysız varoluşundan uzaklaşır (Carter in Balázs, 2010, s. XXIV). İnsanın iç dünyasının ifade edilmesi açısından sözcükleri yetersiz bulan Balázs, sözlü kültürün yerleşik olduğu modernitede, yüz ve beden baskılanmasını bir kayıp/eksiklik/yoksullaşma olarak yorumlar. Balázs, içsel olanın dışavurumu açısından dil ve beden farklı alanları ifade ettiğini savunur. Sözcüklerle aktarılamayan duygular sessiz bir imgenin, biçimin, jestin ve hareketin varlığı boyunca görünür olur ve kelimelerin tükendiği bu anlarda, tinin en derinlerinde yer alan ve kavramlarla ifade edilemeyen içsel tecrübeler ruhani bir biçimde deneyimlenebilir hale gelir (Turvey, 2006, s. 80-81). Basılı metnin karşılık geldiği bahsi geçen kısıtlayıcı kültürel yapının aksine, özünde modern bir kültürel teknoloji (hareketli fotoğrafik görüntü) olan filmde, ilk bakışta modern öncesi bir somutlaşmış deneyim ve ifade tarzı olarak görünen şeyi, 'görünür insanın' dilini canlandırmak için paradoksal olarak yabancılaşma aşılır (Carter in Balázs, 2010, s. XXIV). Bu bağlamda Balázs, yazılı kültür ile filmi karşılaştırarak, sinematik aygıtı modernite ve kapitalist ideolojiye muhalif bir noktaya yerleştirir. Böylece, sinemayı ekonominin etki alanı içine konumlandıran Balázs, sinemanın iktisadi temellerinin sinema estetiğinin başat belirleyeni olduğunu ve izler kitlenin filme yönelik yaklaşımının, toplumsal yapı içinde paylaşılan değerler tarafından şekillendirildiğini belirler ve teorik çalışmalarında bu olguyu açıklayan ilk kuramcılardan biri olarak kabul edilir (Monaco, 2001 s. 384). Balázs, bir yandan sinema sanatını ve onun mekanik varlığının niteliklerini teknik, kültürel ve felsefi açıdan analiz ederken, diğer yandan sinemanın ekonomik ve ideolojik yapılanmasını Marksist kabuller çerçevesinde irdeleyerek, sinematik aygıtın olası potansiyelini tam anlamıyla gerçekleştirilmesine mâni olan iktisadi ilişkiler bütününe atıfta bulunur.

Yeni bir medyum olarak sinemanın yetilerini, aygıtın kendi gelişim süreci içinde hem sessiz film döneminde hem de sesin ve rengin sinemaya girişinin ardından deneyimleme olanağına sahip olan Balázs, kendi kuramsal yaklaşımını temellendirirken sinemanın teknolojik evrimini birinci elden tecrübe etme fırsatını yakalayan bir teorisyen ve sanatçı olmanın ayrıcalığına sahiptir. Ancak bu durumun bazı sorunları da beraberinde getirdiği görülür. Steven Woodward'a göre, sesin eklenmesi, renklerin doğruluğunun artması gibi filmin henüz şekillenmekte olan 'biçim-dili'ni yeniden yapılandıran teknik ilerlemeler, Balázs'ı sinemanın değişken doğasının ortaya çıkardığı problemlerle yüzleşmek zorunda bırakır (2016, s. 31). Sinematik aygıtın teknolojik gelişim periyodu içinde yaşanan dönüşümler teorik açıdan bir meydan okumayı bünyesinde barındırır da tüm bu süreçlere ilişkin bilgi ve birikiminin Balázs'ın kendi kuramsal yaklaşımını derinleştirmesine kaynaklık ettiği söylenebilir.

Balázs'ın teorisinde içsel/dışsal, yüzeysel/derinlemesine kavramlarına ilişkin mantığın daima aşkın olduğunu ve çoğu zaman tek bir terimin aynı anda karşıt ve paradoksal durumları içerdiğini ifade eden Izabella Füzi, sinema söz konusu olduğunda da benzer bir durumun görüldüğünü söyler: Film, yüzeyselle ilgili bir olguyu yansıtmakla birlikte daha derin bir anlama sahiptir ve görünür ve görünür olmayan içerikleri kendi bünyesinde barındırır (2012, s. 77). Bu bağlamda film, ampirik olanın ötesinde olmasına karşın yalnızca ampirik aracılığıyla kavranabilir bir şiirsel gerçekliği ifade eder. Böylece görünür olanın yalnızca 'doğal' bir görüntüye değil aynı zamanda onun ötesindeki soyut bir gerçekliğe de karşılık geldiği düşünülür (Aitken, 2001, s. 167). Sinema, kökeni itibarıyla durağan imgeden (fotoğraf) hareketle hayat bulmuş olmasına karşın sinematografin, eylemi kendi devinimi içerisinde

kayıt altına alabiliyor oluşu, yüz ve beden ifadelerinin anlık değişimlerini yakalayabilmesine imkân verir. Bu doğrultuda film, eşzamanlı olarak görünen imgenin ham, katıksız anlamını aktarmanın yanında, gözlemlenebilen eylemin ayrıntılarını açığa vurarak, imgenin ötesine geçer ve gizil duyguları/düşünceleri ortaya çıkarır. Balázs'ın sinemaya yönelik fikriyatı, aygıtın, görüntünün düz anlamlarının yanı sıra gizli anlamlarını da imleyebilme yetisi üzerine odaklanır.

Balázs'ın yeni bir sanat dalı olarak filmin dile benzeyen yapısına sık sık vurgu yaptığını söyleyen Robert Stam'a göre, Balázs, sinematik dil vasıtasıyla film ile izleyiciler arasında bir bağ kurulduğunu düşünür (2014, s. 41). Balázs açısından film, evrensel bir dile benzer ancak bir dil değildir. Sinema, kendi özel diline sahiptir. Bu sebeple de Eisenstein'ın 'hiyeroglif' metaforuna karşı çıkar ve görüntülerin fikirleri ifade etmemesi gerektiğini savunur. Düşüncenin imgeye önceden eklenmesi fikrini reddeden Balázs, görüntülerin sonradan, birer çıkarım olarak düşünceyi oluşturması gerektiğini dile getirir (Frey, 2010, s. 329). Bu doğrultuda Balázs'ın fikirlerinin daha kapsamlı bir şekilde anlaşılabilmesi için, onun tüm teorik şemasını destekleyen kültürel ve dilsel evrim nosyonunun kaynağının incelenmesine ihtiyaç duyulmaktadır (Woodward, 2016, s. 33). Balázs'a göre, dilin kökeni 'ifade hareketleri'nde yatar. Konuşmaya başlayan insan, dilini ve dudaklarını, ellerini veya yüz kaslarını hareket ettirdiği şekilde kullanır. Bu bağlamda, dilin ve dudakların hareketi, başlangıçta bedenin ifade yelpazesindeki diğer hareketler gibi doğal bir jesttir. Bu sırada sesin ortaya çıkması ise uygulamada sonradan karşılığını bulup değerlendirilen ikincil bir fenomen olarak kabul edilir. İfade hareketleriyle dolaysız olarak görülebilen ruh, sonrasında dolaylı olarak işitilebilir ruha dönüşür ve bu kapsamda insanın ana dilini jest ve mimikler oluşturur (Balázs, 2013, s. 25). Dolayısıyla Balázs için, filmsel imgeler ve mantıksal yapılar arasındaki fark, yani görüntülerin çok sayıda algıyı tetiklemek amacıyla belirsiz, muğlak ifadeleri iletmeye yönelik kapasitesi, iletişimsel ve bilgilendirme amaçlı işlevler kapsamında yazı diliyle filmsel imgeler arasında var olduğu düşünülen benzerlikten çok daha önemlidir (Koch & Miriam, 1987, s. 176). Sözlü ve yazılı kültüre bağlı edebi sanatlardan farklı olarak sinema, insanın ana dili olan jest ve mimikleri perdede görünür kılar ve izleyicinin bu dili deneyimleyebilmesi için yeni olanaklar sunar. Böylece yüz ve beden ifadelerinin gizil manaları anlatının anlam evrenine eklenerek onu genişletir.

Rodowick'e göre, Balázs, sinemayı sadece modernitenin en karakteristik sanatı olarak değil, aynı zamanda insanlığın kendisini post-alfabetik bir kültürde kavradığı yeni bir yazı biçimi olarak değerlendirir (2014, s. 414). Balázs'ın 'biçim-dili' şeklinde isimlendirdiği filmin dilsel yapısı, izleyicinin bu dilin anlatısal unsurları hakkında önceden bilgi sahibi olmasına gereksinim duyar (1952, s. 34). Dile dayalı sinemasal iletişim biçimleri, filmsel kelime dağarcığında yorumsal ustalık kazanmak için bir öğrenme dönemini (örneğin, öznel bir çekimin, sahne içinde görünmeyen karakterin bakış açısını temsil etmesi veya bir olayın süreklilik kurgusu tarafından atlanan bölümlerinin yine de anlatı içinde gerçekleşmesi gibi) gerekli kılar (Prince, 2009, s. 96). Balázs'a göre, belirli bir zaman aralığında, birbirinin peşi sıra ilerleyen resimlerin eşzamanlılığı ve bütünlüğü kendiliğinden oluşmaz. İzleyici, filme giden herkes için ön eğitim gerektiren bir fikir birliği, bir bilinç ve hayal gücü sentezine iştirak etmelidir. İzleyicinin katılımının gerekli görüldüğü bu yapı ise 'görsel kültür' olarak tanımlanır (Balázs, 1952, s. 53). Brighter, Balázs'ın bu söylemleriyle, bir kişinin birlikte kurgulanmış farklı çekimleri anlamlandırma yeteneğinin doğuştan gelmediğini ve bir filmi yorumlamak için izleyicinin filmlerin nasıl inşa edildiğine dair bilgi veren geçmiş deneyimlerden yararlanması gerektiğini kabul ettiğini dile getirir. İzleyicinin deneyiminde belirli kurgu kalıpları yeterince sık tekrarlandığında, izleyici bir filmin kurgu yoluyla bilgiyi nasıl sunduğuna dair şemalar geliştirir. Bu şemalar sonuç olarak izleyicinin sonraki filmlere ilişkin algılarına yönelik enformasyon sağlar. Bireyin kültürel çevresi bir şema geliştiren deneyimleri üretirken, kurgu uygulamalarını çevreleyen kültürel normlar, izleyicinin maruz kaldığı kurgu kalıplarını ve dolayısıyla bireyin film şemasının kurgu bileşeninin yapısını şekillendirir (Brighter, 2018, s.

10). Bu açıdan film ile izleyici arasındaki ilişki öncelikle bir öğrenme sürecini ifade eder. Birey, ancak sinemanın biçim-dilinin unsurlarını (kamera açıları ve ölçekleri, kurulum, kamera hareketleri, kurgusal noktalama işaretleri vb.) ve bunların imgelere yüklenen anlamlar üzerindeki etkilerini öğrendikten sonra yorumlama süreçlerine geçebilir. Sinematografin doğası izleyicinin algısını herhangi bir müdahaleye gerek duymaksızın harekete geçirmesine karşın, imgeler tarafından tetiklenen zihinsel süreçlerin ve bunlara bağlı olarak ortaya çıkan anlam kümesinin yorumlanması, izleyicinin sinemaya özgü görsel kültüre hâkim olmasını zorunlu kılar.

Balázs, sinemanın biçim-dilinin temellerini, sürekli değişen bakış açılarıyla hareketli sinematografik kamerada görür. Sinemada nesnelere olan uzaklık, çerçeve içindeki nesnelere sayısı ve boyutu, çekim açısı ve perspektif anlık olarak değişir. Bu hareket, devinim halinde olsun ya da olmasın kamera önündeki tüm nesnelere sekansal imgelere/ imge kesitlerine veya çekimlere böler. Bunlar, bütün bir filmin detayları değildir. Ancak sinema, var olan değişmez bir mozağin parçaları olmamalarına ve asla tek bir resme dönüştürülememelerine karşın, insan bilincinde bütünlüklü bir sahne olarak algılanan bu unsurların sentezlenmesi aracılığıyla hareket eden, canlı bir mizansen veya manzara oluşturur. Filmin akışkan/ hareketli kompozisyonu, aslen mekânın değil de zamanın mimari tasarımı/ inşası olarak tanımlanır ve sekansal imgeler/ imge kesitleri veya çekimler montaj/ kurgu aracılığıyla bir arada tutulur. Bu doğrultuda Balázs, en başından itibaren nasıl olup da parçalara ayrılmış bir sahnenin tamamen dağılmak yerine, izleyicinin zihninde zaman ve mekânın tutarlı bir birlikteliği olarak varlığını sürdürdüğü sorusuyla ilgilenir (1952, s. 52-53). Diğer bir ifadeyle, Balázs'ın film teorisinin özünü, sinematik imge ile insan zihni arasındaki karşılıklı ilişki oluşturur. Pelikül üzerinde yer alan zamansız ve durağan görüntülerin, sinematografin devinimi ve izleyicinin bilişsel işleme süreçleri sayesinde zaman ve mekânın eksiksiz bir tasvirini ortaya koyabilmesi, görsel bir sanat olarak sinemayı diğer tüm medyumlardan ayıran ve onu eşsiz yapan temel niteliği teşkil eder.

Balázs'ın film teorisinin ana hatları kendi içinde devrimci bir nitelik taşımasına karşın, onun kuramsal düşüncelerini sinema literatürü içindeki diğer söylemlerden ayırtıran özgün bakış açısı 'yakın çekim', 'yüz', 'şeylerin/ nesnelere yüzü' ve 'fizyonomi' kavramlarına yaptığı vurguda karşılığını bulur. Çalışma kapsamında, bu dört kavram iki ayrı başlık altında incelenmekle birlikte, her bir kavramın birbirine içkin olduğunun ve aralarında karmaşık ilişkiler ağı bulunduğunun unutulmaması gerekir.

Yakın Çekim

Bir mercek aracılığıyla büyütme için kullanılan teknik bir terimi ifade eden ve aynı zamanda yakın analiz, inceleme, bir 'optik/görüş/görme biçimi' anlamına da gelen yakın çekim, pek çok düşün insanı açısından tamamen yeni bir görsel retorikte kritik rol oynamıştır. Fransız film yapımcısı ve teorisyen Jean Epstein'a göre yakın çekim, fotojenikliğin temel bir bileşeni olarak, dikkati sınırlar ve yönlendirir, duyguyu gösterir ve estetik önemini artırır. Alman kültür eleştirmeni Walter Benjamin'e göre yakın çekim, 'öznenin tamamen yeni yapısal oluşumlarını' ortaya koyan yeni bir görsel düzen vücuda getirir. Sovyet film yapımcısı ve kuramcısı Sergei Eisenstein içinse yakın çekim, 'kesin bir analiz prizması' üzerinden film hakkında belirli bir tür yazı için model ortaya koyan bir film tekniğidir. Bu bağlamda yakın çekimin, özellikle modern bir görme biçimini; yeni, açıklayıcı bir epistemolojiyi mümkün kıldığı ifade edilmektedir (Friedberg, 1998, s. 1, 2, 3). Sinematik anlatının inşasında kullanılan etkili bir araç olarak yakın çekim, içinde barındırdığı gizil güç sebebiyle, sinemasal düşünceye ilişkin öncül çalışmalardan itibaren, imgenin keşfedilmeyi bekleyen yeni boyutlarına atıfta bulunan özgün bir yapı biçiminde değerlendirilmiştir. Ancak anlam ve anlatı bağlamında vaat ettiği olanakların yanında, uygulama noktasında net bir biçimde sınırlarının çizilemiyor oluşu yakın çekimle ilgili kavramsal çerçevenin inşasını güçleştirir. "Nesneden veya kadrajın sıklığından ne kadar uzakta başlar? Orta plan hangi noktada orta yakın plan olur ve orta

yakın plan saf yakın planın yerini alır?" gibi sorular doğrultusunda yakın çekim, teknik açıdan nitelendirilmesi olağanüstü zor birimlerden biri olarak kabul edilir. Çünkü yakın çekim, "hem daha büyük bir sahnenin ayrıntısı hem de başlı başına kendi bütünlüğüne sahip bir ölçek gösterisi"dir (Doane, 2003, s. 90, 93). Sinema mekaniği bağlamında kapsamının belirlenmesi çeşitli güçlükleri içinde barındırmasına karşın; ölçek, mesafe, parça/bütün, bakış açısı, perspektif, özdeşleşme ya da bir arzu sorunu olarak tanımlanabilen yakın çekim sinemayı farklı açılımlar çerçevesinde ele almayı mümkün kılar.

Diğer klasik dönem kuramcıları gibi kameranın optik yetilerinden etkilenen ve sinematografin genel görünüşün ötesine geçerek insan ruhuna nüfuz edebilme potansiyeline vurgu yapan Balázs da yakın çekimi kendi film teorisinin yapı taşlarından biri olarak kavramsallaştırır. Andrew, 'yakın çekimin ozanı' olarak adlandırdığı Balázs'ın, yakın çekimin harekete geçirici ve ortaya çıkarıcı niteliğine vurgu yaptığını dile getirir. Yakın çekim, bu yetisini, ayrıntılar temelinde ilerleyen, insanların ve nesnelere yüzlerinde ve görünümündeki içsel jestler aracılığıyla izleyiciyi etkileyen psikolojik drama anlarında gösterir. Bu doğrultuda, yakın çekim, ruhun ve doğanın gizil dünyasını ortaya çıkaran bir mikroskopa benzetilir (Andrew, 2010, s. 183-184). Monaco'ya göre, yakın çekimin ayrıntıları ve duyguları göstermedeki üstün yetisinden etkilenen Balázs, filmin gerçek alanının, anlam ve duyguların karşılıklı etkileşiminin ustalikle değiştiği ve yakın çekim tarafından en iyi biçimde aktarılan 'mikro-dramatik' uzay olduğunu savunmaktadır (2001, s. 384). Sessiz sinema, insan yüzünün yakın çekim aracılığıyla keşfedilmesini sağlayarak metafizik bir duyarlılık oluşturur. Duygu ve düşüncede meydana gelen, kelimeler ile ifade edilemeyen değişimler yakın çekimde dile gelir ve yüz, tıpkı iç ses gibi, ruhun karmaşasının yansıdığı zihinsel bir boyuta dönüşür (Szaloky, 2006, s. 201). Yakın çekim, sahip olduğu yetiler yardımıyla diyalog ve metin aracılığıyla iletilemeyen yoğun duygu ve düşünce yükünün izleyiciler tarafından tecrübe edilmesini sağlar. Sinemasal evrendeki karakterlerin ifadelerine yansıyan duygular ve bunların akış halinde bir duygu formundan diğerine doğru evrilmesi, filmin anlatısı içinde yalnızca yakın çekimin öznel dramatik uzamında/boyutunda görünür hale gelir ve bir deney ortamındaki gibi detaylı biçimde analiz edilebilir.

Balázs için yakın çekim, sinemanın kendine özgü sahalarından birini ifade eder. Bir elin bir nesneyi okşarken ya da ona vururken aldığı form, insan ruhunun derinliklerini açığa çıkaran jest ve mimikler gibi, bir araya geldiklerinde hayatın bütünü oluşturur, ancak insanlar tarafından dikkat edilmediği için gizli kalan şeyler, yakın çekim aracılığıyla görünür (Balázs, 2013, s. 64-65). Balázs'a göre sinemanın en önemli niteliği de bu, yani gerçekliğin çıplak gözle görülemeyen özelliklerini ortaya koyma kapasitesidir (Turvey, 2006, s. 78). Film kamerası yalnızca çok kısa mesafeden görülebilen küçük şeylerin kendilerine özgü dünyalarını ve gizil yaşamlarını keşfetmekle/göstermekle kalmaz, yakın çekim vasıtasıyla, insanların hali hazırda çok iyi bildiğini düşündükleri hayatın ana kaynaklarına ilişkin gizli yönleri de gözler önüne serer. Yakın çekim, elin herhangi bir jestinin daha önceden fark edilmemiş bir niteliğini, bir insanın tüm hayatını birlikte geçirdiği ve varlığını neredeyse hiç hissetmediği duvardaki gölgesini veya bir insanın odasında, yaşamını o insana bağlı olarak geçiren nesnelere yüzlerini ve kaderlerini gösterebilir. Bireyin yaşamının en gizli yanlarını ortaya çıkaran, hayatın karmaşık görsel ayrıntılarını görünür kılan yakın çekim, böylece insanların yaşamla ilgili bakış açısını genişletir ve derinleştirir (Balázs, 1952, s. 54-55). Nesnelere yakın çekim görüntüleri, aşına olunan şeylerin ayrıntılarına odaklanır. Sinema, kamera aracılığıyla sıradan ortamları yeniden keşfeder. Psikanalizin bilinçdışı dürtüleri ortaya çıkarması gibi, kamera da bilinçdışı imgeleri görünür kılar (Benjamin, 2007, s. 237). Yakın çekim, insanı veya nesneyi tasvir ederken, hayatın bütünü oluşturur küçük hayatların ayrıntılarını ve bireysel anlarını perdeye yansıtır ve eşzamanlı olarak olay ve olguları yorumlar (Zsuffa, 1987, s. 116). Bir başka deyişle, yakın çekim, izleyiciye, gündelik hayat içerisindeki olağan nesnelere sinematik dünyaların imge evreninde ayrıntılı bir biçimde inceleme imkânı vererek, çıplak gözle fark edilemeyen detayları ortaya çıkarır, sıradan şeylere/nesnelere ilişkin alışılmışın

dışında ve merak uyandırıcı yeni perspektifler sunar. Yakın çekimin yorumlayıcı niteliğinde karşılık bulan bu açılımlar filmin anlatısını da şekillendirir.

Filmin kurgu ve belge arasındaki (askıya alınmış) konumunu somutlaştıran en bariz diyalektik mecaz olduğu ifade edilen yakın çekim, eşzamanlı olarak iç ve dış anlatının bir parçası (filmsel yapıda fotoğrafa en yakın unsur) olarak görülür (Coates, 2012, s. 25) ve görünüşlerin/ görünür olanın arkasında gerçekte neler olduğunu ifşa eder. Örneğin geniş planda, bir masada rahat bir şekilde oturarak, devam etmekte olan diyaloga büyük bir soğukkanlılıkla eşlik eden karakterin, yakın çekimde titreyen parmakları perdeye yansıtıldığında, izleyiciye, karakterin çalkantılı iç dünyasına ilişkin bir ipucu verilir (Balázs, 1952, s. 56). Yüzeyde sakin ve durağan görünen imgelerin arka planındaki dramatik gerilim, yakın çekim tekniği ile görünür kılınır. Bu sayede sinema, yalnızca sanatsal ifadeyi zenginleştirmekle kalmayıp aynı zamanda algısal ve bilişsel anlamda izleyicinin dönüşümüne de kaynaklık eder (Turvey, 2006, s. 78). Yakın çekim, bir yandan görünen imgeler üzerine odaklanarak anlatı içindeki ayrıntıları ortaya çıkarırken diğer yandan bu imgelerin görsel olarak deneyimlenen gerçekliğinin ötesinde duygusal/zihinsel düzlemde algılanabilen anlamlarını izleyiciye aktarır. Böylece filmsel imgenin yüzeysel görüntüsüyle ilgili kavrayışlar, yakın çekimin kılavuzluğunda yeniden değerlendirilir, karakterlere ve nesnelere yönelik ön kabullerin/ön yargıların farklı bağlamlarda yeniden biçimlendirilmesi sağlanır. Bu durum da sinematik anlatıya derinlik kazandırır.

Yakın çekimi özel yapan, tek bir görüntüyü bütünden çekerek onu öne çıkarabilme yetisidir (Balázs, 2013, s. 65). Nesneyi çevresinden soyutlayarak, büyütebildiği için doğası kaçınılmaz bir biçimde abartılı olan yakın çekim, devamlılık kurgusu ve mizansenden ayrılarak kendi izole edilmiş varlığını görünür hale getirir. Tüm farklı çekim türleri arasında, yüzey olarak ekranla, derinlik duygusunun yok edilmesiyle ve buna karşılık gelen perspektif gerçekçiliği kurallarıyla en yakın ilişki kurulabilen film mekaniği yakın çekimdir. Bu noktada imge, dünyaya açılan bir eşik olmaktan çok, bir kez daha bir görüntü haline gelir, dünya yakın çekimdeki yüze/nesneye indirgenir (Doane, 2003, s. 90, 91). Yakın çekimin bütün içinde fark edilemeyen nüansları izleyicinin gözleri önüne getirmesi sinematik anlatı bağlamında yakın çekimin üstlendiği rolü işaret eder. İzleyici, tiyatro sahnesinde küçük anların ve ayrıntıların kaybolduğu bütün bir resmi görürken; sinemada yönetmen, geniş ölçekli bir çekimin hemen ardından yakın çekimle izleyicinin dikkatini ayrıntılara yönlendirebilir. 'Vurgunun sanatı' olarak ifade edilen yakın çekim, anlatıyı yorumlayarak, izleyiciye önem ve anlam taşıyan unsurları iletir (Balázs, 2013, s. 65). Başka bir deyişle yakın çekim, filmin genel manzarası içindeki ayrıntıları izleyicinin dikkatini dağıtacak diğer unsurlardan arındırıp kendine özgü alanı içine konumlandırarak anlatıyı berraklaştırır ve hikâyenin görünür hale gelen detaylarının izleyicinin zihninde açıklanıp aydınlığa kavuşturulmasını sağlar. Bu durum zaman içinde izleyici açısından filmin görsel kültürüne ilişkin bir refleks halini alır ve bakmak (bakışı bir şey üzerine çevirmek) ile görmek (anlamak, kavramak, sezmek) arasındaki ayrımı ortaya koyar. Dolayısıyla yakın çekim, izleyicinin zihninin sinematik imgeyi yorumlayabilme yetisini geliştirir. Yakın çekim ile sesli film arasında bu bağlamda bir analogi kuran Balázs, yakın çekimin görmeyi öğretmesi gibi sesli filmin de izleyicilere daha dikkatli dinlemeyi öğrettiğini savunur. Kamera gözü, mikrofon da kulakları eğitir (Carroll, 2014, s. 60). Balázs'a göre sanat, daima dezavantajlı bireylerin bakış açısına sahiptir. Resim sadece göze, müzik ise sadece kulağa hitap eder. Gerçekte sanat eseri, bireyin belli duyularını kapatmasını gerektirir. Dünya bir şekilde insanlara fazla gelir ve algılarını yüzeysellik noktasına taşır. Bir insanın bir binaya aynı anda beş farklı kapıdan girmesinin olanaksızlığı gibi, dünya da eşzamanlı olarak beş duyu aracılığıyla algılanamaz. Beş duyu, zihnin aralarından seçim yapması için orada bulunur (Balázs, 2006b, s. 48). Sinema söz konusu olduğunda bu yaklaşımın belli açılardan esnemek zorunda kaldığı görülür. Çünkü film eşzamanlı olarak göz ve kulağın dahlini gerekli kılar. Sinematik evrenlerin bilişsel açıdan algılanabilmesi için ihtiyaç duyulan görsel ve işitsel veriler iki farklı duyu organı tarafından toplanır. Hatta fiziksel dünyaya

ait gerçekliğin kurgusal bir yeniden üretimi olan filmde, ses ve görüntünün senkronize bir biçimde deneyimlenmesi, özellikle anaakım sinemada, bir gereklilik halini almıştır. Bu sebeple yakın çekim genel plandaki ayrıntılara odaklanarak, görme ve işitme duyularının aktif bir rol üstlendiği yoğun sinematik veri akışında, dikkatlerden kaçabilecek detayları izleyiciler için imleme işlevini üstlenir.

Balázs'a göre yakın çekim, bir bütünün detayı olarak görülmemelidir çünkü çok sayıda çekimin birleşmesinden meydana gelen sinemada yakın çekimin parçası olabileceği bir bütünlükten bahsedilemez (Doane, 2003, s. 107, 108). Bununla birlikte yakın çekim, bir nesneyi veya o nesnenin bir bölümünü / parçasını, nesneyi çevreleyen ortamdaki ayrıştırdığında, izleyici bu nesneyi uzam içinde algılar ancak parça ile bütün arasındaki ilişkiyi asla unutmaz. Örneğin, izleyici, yakın çekimde gösterilen bir elin, bir insana ait olduğu gerçeğini bir an bile aklından çıkarmaz. Elin yaptığı her harekete anlam kazandıran da insan zihninde nesnelere ya da nesnelere ile nesnelere parçaları arasında kurulan bu bağıdır. İzleyici, uzamda, tüm çevresel unsurlardan izole edilmiş bir el imgesi ile bir insan arasında kurulan bağdan haberdar olmadığına veya bu bağı hayal edemediğinde, el imgesi tüm anlamını yitirir (Balázs, 1952, s. 60-61). Bu durum sinemanın mekanik doğasıyla filmsel imgenin anlamsal yönünün kuruluşlarındaki karşıtlığı betimlemesi açısından önem arz eder. Sinematografin teknik olanakları bağlamında her bir çekim, yakın çekim de dâhil olmak üzere, Balázs'ın tabiri ile sekansal imgeleri / imge kesitlerini ifade eder. Teknik açıdan sinemanın bir bütüne karşılık gelmediği kabul edildiği için, yakın çekim sinematik bütünün ayrıntısı olarak nitelendirilmez. Buna rağmen genel çekimde izleyiciye aksettirilen, silahını karşısındaki düşmanına yönelten bir gangster imgesi ile yakın çekimde görülen elde tutulan silah imgesi, bu görüntüleri deneyimleyen izleyici tarafından parça-bütün ilişkisi içerisinde anlamlandırılır. Sinemasal anlatı, sekansal imgeler / imge kesitleri arasında kurulan ilişkiler üzerine inşa edilir. Dolayısıyla sinemanın mekanik varoluşu çerçevesinde bütünün detaylarını ifade etmese de filmin anlam evreni açısından yakın çekim, genel çekimlerle izleyiciye aktarılan filmsel görüntünün ayrıntılarını ifşa eder ve bireyin bilişsel yorumlama süreçleri açısından eşzamanlı olarak kendi başına bir bütün ya da bütünün bir parçası olarak değerlendirilebilir.

Balázs'ın yakın çekimi hareket, aksiyon, hikâye ve olay örgüsü gibi filmin temel yapı taşlarından biri olarak tanımladığını söyleyen Bauer, bu doğrultuda kamera ve kameramanın filmin yaratıcı bir unsuru olarak konumlandırıldığını ifade eder (2016, s. 144-145). Walter Benjamin¹'in, kamera kullanımının oyuncu ve izleyici arasındaki ilişkiyi dönüştürdüğü düşüncesine atıfta bulunan Dini, kameranın, oyuncuyu ve onun hareketlerini, açılar ve yakın çekim aracılığıyla manipüle ettiğini dile getirir (2017, s. 40). İzleyici oyuncu ile özdeşleştiğinde aslında kamera ile özdeşleşir (Benjamin, 2007, s. 228). Bu noktada Balázs'ın kamera ve kameramanın konumu hakkındaki görüşlerinin Benjamin'in bakış açısına aşkın olduğunu söylemek mümkündür. "Compulsive Cameramen" adlı makalesinde, ölüm ve insan arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan Balázs, kameramanın, kendi ölümünü kaydettiği olayın içinde, kamerayla giderek yaklaşarak (bilinçli bir şekilde) kameranın kendi zihniyle yer değiştirmesine izin verdiğini söyler. İnsanın bu tür planlı/amaçlı olmayan ancak bilinçli bir şekilde müdahil olduğu 'çılgınlıklarda' kendini en açık ve en saf haliyle ortaya koyduğunu düşünen Balázs'a göre, ölüm ortak paydasında kamera ve kameraman arasındaki bu yaklaşma insan ruhunun karmaşık yapısını ortaya çıkarır (2006b, s. 51-52). Kamera ve kameraman, oyuncular tarafından icra edilen kurgusal eylemi kayıt altına alan optik bir aparat ve bu aparatı kullanan teknik uzman olmanın ötesine geçerek, yer yer bir hikâye anlatıcısı ya da hikâyenin bir ögesi haline gelir. Dolayısıyla çekim, yani görüntülerin kaydedilmesi, mizansen ve performansın önüne geçerek filmde anlam ve duyguyu inşa eden temel aygıt dönüşür, kurulum ve montaj da yakın çekimle birlikte sinemayı kendine özgü bir dil yapan araçlar arasında yer alır (Bauer, 2016, s. 144-145). Sinema, sahnelemenin unsurlarının ötesinde, imgenin

¹ Benjamin, Walter (2007). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (H.Arendt Ed.). In *Illuminations* (pp. 217-253). New York: Schocken Books.

nasıl ve ne şekilde (çekim açıları ve ölçekleri, kamera kurulumu ve kompozisyon) kayıt altına alındığına da odaklanır. Dolayısıyla yakın çekim ve *özel kamera açısı* gibi sinemanın biçim dilinin öğelerinin, anlatıcı ile anlatı, aktaran ile aktarılan arasındaki sınırları muğlaklaştırarak hikâye ile hikâye anlatıcısını tek bir organik bütün haline getirdiği ifade edilebilir.

Söylem olarak yakın çekim, sinematik hareketi durdurma, imgenin altına saklanan bir anlamı/duyguyu ele geçirme ve anlatı zamanını yönetme gibi arzuları simgeler (Doane, 2003, s. 97). Bu doğrultuda film araştırmalarında yakın çekimden sıklıkla anlatı filminde zamansal gelişmeyi durduran bir 'seyir anı' olarak bahsedilir (Carter in Balázs, 2010, s. XXIX). Örneğin Yvette Bíró, kameranın yüze ya da nesneye yakınlaşmasını bir durma diyalektiği olarak tanımlamıştır. Belli bir amaç doğrultusunda gerçekleşen bu durma eylemi; olay örgüsündeki mola ya da soluklanma anı (durak, genişleme, tekil an) (Bíró, 2011, s. 124-129), eşzamanlı olarak da bir aydınlanmanın yaşandığı yere karşılık gelir. Dolayısıyla bir eylemsizlik anı gibi görünse de zihinsel bir hareket olarak düşünceyi işaret eder. Kameranın yaklaştığı ayrıntı, düşünceyi hareketi geçirir. Yakın çekimler etkileyicidir çünkü açığa çıkardığı duygunun izidir. İfade, mimik ve kişiselleşmiş işaretler o ana özgü bir niteliği kendine has, taklit edilemez bir şekilde açığa çıkarır.

Bu noktada Balázs, bir durma/duraklama edimi olarak ifade edilen yakın çekimin, filmi farklı bir zamansallığa, daha da önemlisi, aynı zamanda mecranın ütopyik potansiyelinin bir kaynağına kaydırıldığını düşünür. Murnau'nun *Phantom* (1922), Griffith'in *Way Down East* (1920) ve *Intolerance*'ı (1916) gibi birçok sinematik üretimi inceleyen Balázs, yakın çekim ve lirik form arasında bir karşılaştırma yapar ve yakın çekimi 'tüm dramanın lirik özü' olarak tanımlar (Balázs, 2013, s. 63). Dolayısıyla film, imgeleri anlatının veya destanın lineer zamanı içinde değil, duygulanım ve rüyanın zamansallığı içinde konumlandırılan teknik bir cihaz olarak kabul edilir (Carter in Balázs, 2010, s. XXIX). Bir başka deyişle, yakın çekim filmsel görüntünün şiirsel yönünü ortaya çıkarır. Balázs, sinematik zamanda bir duraklama, bir seyir anı olarak nitelendirilen yakın çekimi, kendine özgü farklı bir boyuta, filmin şiirsel anlatisının önel uzamına taşır. Bu sebeple yakın çekim fiziksel zamanın çizgisel ilerleyişi içinde değil, rüyaların zamanı/zamansızlığı kapsamında değerlendirilir. Balázs'a göre yakın çekim, geçmiş ve geleceğin, çekimin şimdiki anına çöktüğü eşzamanlı bir uzay-zamanda var olmak zorundadır. Balázs, sadece rüya görüntülerinde değil, aynı zamanda yüzün yakın çekiminde de ampirik deneyimin, uzay-zamanın tamamen dışında kalan duygusal deneyimin yeni bir boyutu olduğunu iddia eder. Nesnelere veya vücut parçalarının (bir el, bir masa) yakın çekimleri hala uzayda var olarak görülür, çünkü bir el, tek başına tasvir edilse bile, bir insanı ifade eder; aynı şekilde bir masa, bir mekândaki işlevini belirtir. Ancak yüzün yakın çekimi, hayal edilen bir mekânsal bağlamın eklenmesi olmadan da ifade ve anlam kazanır (Carter in Balázs, 2010, s. XXXII, XXXIII). Yakın çekim, genel sinematik bütün içindeki herhangi bir imgeyi/ayrıntıyı (el, masa ve yüz) çevresel unsurlardan izole edip izleyiciye yakınlaştırdığında, imgenin anlatı içindeki bağlamıyla ilişkili olarak zaman ve mekânın sınırlarını muğlaklaştırır ya da tamamıyla ortadan kaldırır. Bu özelliğiyle yakın çekim, merkezine aldığı her sinematik görüntüyü, kurgusal noktalama işaretlerine, ses ve görüntü efektlerine gerek duymaksızın zaman ve mekândaki bağlamından kopararak düşsel imgelere dönüştürür.

Bíró'ya göre bir sanat eseri, fiziksel dünyanın imgelerini yeniden üretmenin ötesine geçerek, şeyleri görünür kılmalıdır. Sanat eserinin yaratıcısı kadar izleyicinin de sorumlu tutulduğu bu yapı, bir farkındalık durumuna bağlı olarak hayal gücü, yoğunlaşma ve yoruma dayanır (2011, s. 119). Bu doğrultuda yakın çekimin, Balázs, Deleuze ve özellikle Epstein tarafından özerk bir varlık olarak benimsenmesi, seyirci alanını kurtarma, filmin kapalı, kesintisiz alanı karşısında onun varlığını ve uygunluğunu yeniden doğrulama girişimi olarak nitelendirilebilir. Genel bir kavram olarak ölçek, ancak insan vücuduna atıfta bulunarak anlaşılabilirliğinden, yakın çekime ilişkin bu bakış açısı aynı zamanda klasik olarak bedensiz izleyicinin bedenselliğini yeniden ortaya koyma çabasını işaret eder (Doane, 2003, s. 108). Bíró

ve Doane'un, yakın çekim özelinde, sanatın işlevi ve izleyicinin konumu üzerine aktardıkları düşünceler, görüngü bilimsel perspektifte film ile seyirci arasındaki ilişkiye atıfta bulunur. Film deneyimi, izleyici ve metni içinde barındıran bir süreci ifade eder. Bu tanım çerçevesinde izleyici, sürecin faal bir unsuru olarak, deneyimlediği filmin sinematik elementlerinin yanı sıra, eşzamanlı bir biçimde film izleme ve filmle bağ kurma anlamındaki farklı bakış açılarına da yoğunlaşmak zorundadır. Film, öznel bilincin ve objelerinin yönlendirilmiş ilişkilerini perdeye yansıtarak (örneğin; çerçevenin seyircinin odağını belli bir noktaya çekecek biçimde oluşturulması ve kameranın bu amaç doğrultusunda yerleştirilmesi gibi) şuurulluğun felsefi modelini ortaya çıkarır (Sobchack, 2009, s. 436). Sinemasal deneyim, organik bir ilişkisel bütün içerisinde film ve izleyicinin düşünsel yargılarını içerir (Sobchack, 2011, s. 192). Sinematik düşünce, izleyici ile sinemasal imgeler arasında kurulan bilişsel bağlar neticesinde oluşur. Filmin görsel kültürünü içselleştiren ve bu kapsamda sinematik elementlerin yeti ve işlevleriyle ilgili fikri refleksler geliştiren izleyici, filmsel görüntülerin düz ve yan anlamlarını, açık ve örtük mesajlarını kavrayabilme, görünür ve gizil duygulanım ve düşünceleri algılayabilme yeteneğini edinir. Filmsel beden ile izleyicinin zihni arasındaki bağlar, sinemasal evrenin içinde ve dışında izleyicinin bilişsel mevcudiyetine göndermede bulunur. Dolayısıyla, Balázs'ın teorik söylemlerinde işaret ettiği yakın çekimin kendine özgü boyutunun, Doane'un düşünceleri çerçevesinde, filmsel beden karşısına konumlandırılan ve kognitif düzlemde kavranan izleyicinin bedensel varlığına kaynaklık ettiği ifade edilebilir.

Balázs'a göre, yakın çekim mimik sanatının ve beraberinde daha ileri bir sinema sanatının teknik koşullarından birini teşkil eder. Yakın çekim, bir yüzün barındırdıklarının okunabilmesi için, söz konusu yüzü, izleyiciye yaklaştırır, onu dikkati dağıtabilecek çevresel unsurlardan izole eder ve yüze uzun bir süre boyunca bakabilme olanağı sağlar. Böylece yüzdeki her bir kırışıklık önemli bir karakter ifadesine, yüz kaslarındaki hafif seğirmeler karakterin iç dünyasındaki duygusal olaylara ilişkin işaretlere dönüşür. Bir oyuncunun yüzü yakın çekim ile perdeye yansıtıldığında, kısa bir süre içinde o yüz dramının içinde yattığı bir bütün yani dramının kendisi haline gelir (Balázs, 2013, s. 63-64). Yüz imgesi, dikkati kendi üzerine çekerken, izleyicinin gözleri önünde yalnızca kendi saf maddi varlığı kalana dek tüm içeriği/bağlamı adım adım ortadan kaldırır (Grønstad, 2012, s. 24). Yakın çekim hem teknik hem de felsefi açıdan sinema sanatına özgü bir alanı işaret eder. Devinim halindeki imgeler üzerine inşa edilen sinema, bu niteliğiyle diğer tüm görsel sanatlardan ayrışmasına karşın, yakın çekimin odağına aldığı şeyleri çizgisel zamanın normlarından özgür kılabilmesi, onu resim, heykel ve fotoğrafla ortak bir paydada buluşturur. Böylece yakın çekimde izleyicilere yansıtılan görseller anlatının bizzat kendisine dönüşebilir.

Yüz, Şeylerin Yüzü ve Fizyonomi

Balázs'ın teorisinin özgün niteliğini açığı çıkaran diğer unsurların başında onun yakın çekimle birlikte film estetiğinin başat unsurlarından biri olarak ifade ettiği, 'yüz' gelir. Görsel organların yeri ve duygulanımsal ifadenin birincil bölgesi olarak yüz iki anlamda bakışın taşıyıcısıdır (Cameron, 2020, s. 128). Evrensel bir dil mi yoksa benzersizliğin/bireyselliğin yeri mi olduğu sorusundan hareketle Doane, yüzü bir 'paradoks' olarak tanımlar (2014, s. 113-114). Saf bir kendiliğindenliğin ifadesi olan yüz, aynı anda herkesçe bilinen yasaları takip eder. Bu nedenle, 'evrensel dil' metaforu olarak Amerikan film endüstrisinin dünya çapındaki hegemonyası olarak görülür (Hansen, 1991, 78-79). Balázs'ın kuramının temelinde ise herkes tarafından okunabilir bir yüz ile evrensel olarak anlaşılabilir yüz ifadeleri ve jestler yer alır.

Füzi'ye göre, yüz kavramının Balázs'ta iki temel anlamı bulunur. Bunlardan ilki '*şeylerin yüzü*'nden bahseder. Burada yüz, yüzü olmayan şeylere/nesnelere atfedilir. Diğer anlamıyla ise yüz, genellikle 'mücadele', 'savaş alanı' veya 'yüz ifadelerinin düellosu' terimleriyle tanımlanan yakın çekimle çerçevelenmiş, eşzamanlı olarak görünmez ve '*çok sesli*' olabilen, insan yüzünü ifade eder (Füzi, 2012, s. 78). Bu doğrultuda Balázs'ın fizyonomik estetiğinin esasen 'insanın yüzü' ve 'şeylerin yüzü'nün sinemasal temsilleriyle ilgili olduğu görülür

(Marcus, 1998, s. 241). Frey'e göre, yüzün bu iki anlamından biri insan yüzünün dışavurumcu fizyonomisini işaret eder ve 'aktörün teorisi' olarak adlandırılır: "Burada yalnızca oyuncuların yüzlerinin yakından incelenmesi değil, aynı zamanda jest ve mimikle harekete geçirilen insan vücudunun, kamera ve film mekaniği aracılığıyla açıklayıcı bir yeniden keşfi" söz konusudur (2010, s. 331). 'Görünür' bir sanat olarak film, hareketi yani ekrandaki bedensel eylemi öne çıkarır. Yürüme edimi, ekranda yeni bir anlam yaratacak şekilde kurgulanarak, oyuncunun sıradan/otomatik hareketi bir kahramanlık gösterisine ya da itirafa dönüşür, böylece bedensel eylem de bir ifade şeklini alır (Fowler, 2013, s. 229). Balázs'a göre, bir oyuncu hiç konuşmadığında, tüm bedeniyle homojen bir ifade yüzeyine dönüşür ve kıyafetindeki her bir buruşukluk, yüzündeki her bir kırışıklığın anlamına karşılık gelir (2013, s. 52-53). Bu noktada yüzün ifadesinden ve jestlerden kaynaklanan dilin kişisel olduğu, bu dilin evrensel anlamda deşifre edilebilmesi için karşılaştırmalı dilbilim modeli üzerinden bir jestoloji anlayışı geliştirilmesi gerektiği savunulur (Frey, 2010, s. 331) ve Balázs'ın, sessiz sinemadaki sayısız jestin toplanması ve endekslenmesinin önemine yaptığı vurgu dile getirilir (Fowler, 2013, s. 230). Yüzün ikinci anlamı 'nesnelerin fizyonomisi'ne ilişkindir. Tüm nesnelerin sembolik olduğu ve insan üzerinde fizyonomik bir izlenim bıraktığı inancına dayanan bu düşünce, bir manzaranın ya da bir nesnenin yüzünün aktarılabilir olduğunun kabul eder (Frey, 2010, s. 331). Balázs'ın teorik bakış açısı çerçevesinde yüz sözcüğü, karakterin jest ve mimikleri bağlamında insan bedenine ve yüzüne; şeylerin/nesnelerin imgelerinin izleyici zihninde bir yüz olarak algılanmasına ve her iki yüzün fizyonomisinin filmin anlatısı içinde üstlendiği işleve işaret eder. Dilsel bir yapı olarak sinematik imgeden kaynaklanan bu kuramsal söylem, 'kinesik' ve 'fizyonomik' açıdan oyuncuların ve film evrenindeki nesnelerin kapsamlı bir analizinin yapılmasına yönelik gerekliliğin altını çizer.

Teorik çerçevede sıklıkla sinema ve tiyatro arasında kıyaslamalarda bulunan Balázs, yüz ifadeleri ve jestler konusunda da aynı yönetime başvurur. Balázs'a göre, tiyatro sahnesindeki oyuncu bedeni ile oynar. Oyuncu konuştuğu sırada kullandığı jest ve mimikler dilsel bir ifadeye dönüşerek sözden arda kalan boşluğu doldurur. Anlatılması gereken, ancak sözcüklerle dile getirilemeyen şeyler yüz kasları ve ellerle izleyiciye aktarılır. Ancak sinemada sözler ile aynı kaynaktan doğan ve ruhun farklı bir katmanını izleyiciye sunan jest ve mimikler bir destek unsuru ya da arda kalan olarak değerlendirilemezler (Balázs, 2013, s. 43-44). Yüzsüz ifade araçlarının diğer tüm edebi eserlerden daha zengin ve farklı bir şiirsellik içerdiğini dile getiren Balázs, mimikleri duyguların ifadesi olarak nitelendirir. Bir duygunun bütün ayrıntıları tek bir bakış aracılığıyla, olası tüm edebi tasvirlerden çok daha net biçimde anlatılabilir. Oyuncunun yüzündeki dehşet ifadesinin, ürkek bir kuşku, endişeli bir umut ve dikkatli bir sevinç aşamalarından geçerek mutluluğa ulaşması örneğini veren Balázs, yakın çekim ile perdeye yansıtılan bu tarz bir sahnede, izleyicinin duyguların organik dönüşüm hikâyesini seyrettiğini ifade eder. Balázs'a göre, bu türden bir duygu gelişiminin sözcükler aracılığıyla aktarılabilmesi olanaksızdır. Çünkü ayrıksı psikolojik anlık çekimlerden oluşan sözcükler, sınırlı bir alana sahiptir ve bir yenisi başlamadan önce, söz konusu sözcüğün sonuna kadar söylenmesi gerekir. Ancak bir mimik, bir diğerinin içine girip kademeli olarak onun yerini alırken, önceki mimiğin son bulmuş olmasına ihtiyaç duymaz. Böylece geçmiş ve gelecek olan mimik, henüz ve şimdide olana karıştığında eş zamanlı olarak tek tek ruhsal hallerle birlikte, duygular arası geçiş sürecinin gizil yapısını da gözler önüne serer (Balázs, 2013, s. 56, 58-59). Bu bağlamda sinemanın, hareketi durdurmadan gösterebilme kapasitesinin Balázs'ın fizyonomi kavramının özünü oluşturduğu *görüliür* (Saxton, 2020, s. 102). *Yüz ifadeleri ve jestler*, filmsel evrenlerdeki karakterlerin ruhsal durumlarını birbiri içinde eriyik halde bulunabilen akışkan duygu formları biçiminde görselleştirebilir. Farklı duygu geçişlerinin izleyicilere aksettirilebilmesi, sinematografin eylemleri kendi hareketliliği içinde kayıt altına alabilme yetisinden kaynaklanır. Anlık duygu değişikliklerinin oluş halinde birbirlerine içkin şekilde varlıklarını devam ettirebilmeleri, yakın çekimin, Balázs'ın ifade ettiği şekliyle, geçmiş ve geleceğin sekansal imgenin şimdisi üzerine düşmesiyle ortaya çıkan eşzamanlılığıyla mümkün olur.

Yüzle ilgili neredeyse tüm teoriler, bir şekilde yüzey ve derinlik, dışsallık ve içsellik arasındaki karşıtlıkla uzlaşmaya varır. Daima görünenin ötesinde bir şeyin var olduğuna ilişkin bilinç/inanç, yakın çekimle karşı karşıya kalındığında film teorisinin histerikleşmesine sebep olan 'öte' duygusuna kaynaklık eder (Doane, 2003, s. 96). Richard Rushton'a göre bireyler, insan yüzünde her zaman bir şeylerin saklı olduğunu ve yüzde açığa çıkanların, bir kişinin gerçekte ne hissettiğinin veya ne düşündüğünün görülmesini sağlayan bir tür gizli anlama erişim sağlayabileceğini varsayar (2002, s. 221-222). Bu bakış açısı çerçevesinde, yüz *düşen bir maske*, gizlilik, içsellik ve dışsallık imaları tarafından ele geçirilmiş bir yüzey olarak tanımlanır (Coates, 2012, s. 2). Sinemadaki yakın çekim, bu ikili karşıtlığa yönelik kültürel ve epistemolojik duyarlılığı kullanır. Doane, "Ne düşünüyor, hissediyor, acı mı çekiyor? Görebildiğimin ötesinde neler oluyor?" gibi sorulara cevap aranmadan bir yüzü yakından görmenin mümkün olmadığını ileri sürer (2003, s. 96). *Yüzün çeşitli gizil anlamları ortaya çıkarabilecek bir referans kaynağı/kılavuz olduğuna* ilişkin ön kabuller Balázs açısından, sinematik yüz imgesinde var olması beklenen bir niteliği imler. Balázs'a göre, sinemasal bir evrende herhangi bir psikolojik açıklamaya yer verilemediği için, karakterlere ilişkin her türlü ruhsal dönüşüm olasılığı, oyuncunun yüzünde önceden görülebilir olmalıdır. Sinemada insanların/karakterlerin yalnızca iyi ya da kötünden meydana gelmediğini belirten Balázs, izleyicinin, kötü bir karakterin yüzünde iyiyi de görebildiği eşzamanlılığın, sinemasal fizyonominin duygulandıran ve heyecandıran yönü olduğunu dile getirir (2013, s. 61). *İzleyici*, oyuncuların yüz özelliklerini karşılaştırırken, açıklayıcı ve çelişkili karakter niteliklerini keşfeder ve bu durum, dramatik bir çatışmayı ve onun çözümünü öngörerek izleyicinin merakını canlı tutar (Zuffa, 1987, s. 116). Yüz ve yüz ifadelerinin duygu ve düşüncelerin aktarımında bir araç işlevi görmesi, Balázs için, insan yüzünün fiziksel niteliklerinin bir tezahürü ve aynı zamanda sinematik yüz imgesinin bir gerekliliğidir. *Yüzün bu yetisi* farklı perspektifler kapsamında, geleneksel olarak *yüzün bir metne benzetilmesi* düşüncesine kaynaklık eder.

Sabine Hake, Balázs'ın yüz ifadeleri, jest ve mimikleri uluslararası bir dil olarak tanımlayan söylemlerine gönderme yaparak, bu dilin yaratılmasına katkı sağlayan diğer unsurlarla (filmin diyalojik bir süreç ve sembolik bir edim olarak gelişmesi, fizyonominin bilişsel ve estetik bir araç olarak tanınması) birlikte ifade hareketlerinin anlam oluşturmadaki merkezi rolünü vurgular. Hake'ye göre ifade hareketleri, canlı ve cansız dünya için eşit oranda geçerli olan genişletilmiş bir fizyonomi tanımı önerir. Bu tanım, filmsel imgeyi, okunup anlamlandırılabilir bir unsur olarak kabul eder ve fizyonominin, fenomenolojik ve yorumbilimsel niteliklerinin, ruhsal bir kurtuluş ve politik bir manipülasyon olanağı sunabileceği düşüncesine gönderme yapar (Hake, 2013, s. 284). Doane, yakın çekimin, filme aldığı her nesneyi yarı somut bir şeye dönüştürdüğünü, yoğun bir fenomenolojik mevcudiyet deneyimi ürettiğini ve bununla birlikte, aynı anda, bu derinden deneyimlenen varlığın bir işaret, bir metin, okunmayı talep eden bir yüzey haline geldiğini söyler. Sinemanın içinde veya dışında, yüz de kaçınılmaz olarak bu bağlamda işler (Doane, 2003, s. 94). Susan Stewart ise yüzü, bir tür derin metne, anlamı değişim ve bir okuyucu ile bir yazar arasındaki sürekli bir dizi değişikliklerle karmaşıklaşan bir metne benzetir ve metnin bizzat okuma eylemi tarafından yaratıldığını ifade eder (2007, s. 127). *İnsan yüzünün metinsel bir niteliğe sahip olduğu ve okunmayı talep ettiği fikri, yüz ifadeleri üzerinden ruhsal durum, duygular ve düşüncelerle ilgili analizler yapılabileceğine* ilişkin antik dönemlerden bugüne ulaşan bir inanış üzerine inşa edilir ve 'fizyonomi' kavramı özelinde karşılığını bulur.

Etimolojik olarak 'doğa' (physis) ve 'yargıç/tercüman' (gnomon) sözcüklerinin birleşmesinden oluşan fizyonomi (physiognomy), bireyin dış görünüşünün, öncelikle yüzün, yüz özelliklerinin, cilt dokusunun ve kalitesinin değerlendirilmesinin, insanın karakteri veya kişiliği hakkında fikir verebileceği düşüncesine dayanan bir teori olarak tanımlanır. Fizyonomi öğretisi, ulusal, kültürel ve coğrafi sınırların ötesine erişmiş, Platon ve Aristoteles de dâhil olmak üzere pek çok Yunan ve Romalı düşünür, yüzlerin insanların temel kişilikleri ve eğilimleri hakkında ipuçları içerdiğini savunmuştur. Bu doğrultuda iki bin beş yüz yılı

aşkın bir süre boyunca bir kişinin mizacının yüzüne yansıdığı düşüncesinin *açıkça desteklendiği görülür* (Kamenskaya & Kukharev, 2008, s. 61, 62, 65). Ancak fizyonomiye yönelik geniş çaplı ilginin yeniden canlanması ve farklı kanallar/alanlar boyunca işleminin sağlanması on sekizinci yüzyılda Johann Caspar Lavater'ın çalışmaları sayesinde gerçekleşmiştir (Shortland, 1986, s. 380). Bireyin yüzü ile yetenek, potansiyel ve karakteri arasındaki ilişkiyi araştıran Lavater'ın, davranışa yönelik gözlemlerde olduğu gibi örneğin alnın şekli ve boyutlarına bakılarak karakter tahlili yapılabileceği inancına sahip olduğu ifade edilir (Kamenskaya & Kukharev, 2008, s. 62). Balázs, kökleri antik döneme dayanan fizyonomi öğretisini kendi kuramsal bakış açısı içine konumlandırarak, filmsel evrenlerdeki karakter ve nesnelere yüzlerini fizyonomi kavramı özelinde sinematik düşünce ve filmsel anlatıyla ilişkilendirir. *İnsan yüzünün fizyonomik nitelikleri* film aracılığıyla izleyicinin bakışının merkezine yerleştirilir ve karakterlerin iç dünyalarına ışık tutulur.

Gertrud Koch ve Hansen Miriam'a göre, Balázs'ın teorisindeki en önemli nokta, filmin, insanlardaki fizyonomik niteliklere (canlı ve cansız doğaya/ nesnelere) *görsel bir şekil verebilme yetisine sahip olduğu ve sinematografin tarihte bu niteliği ifade edebilen ilk araç olduğu düşüncesidir* (1987, s. 168). Filmin yüzü harekete geçirebilmesi, Balázs açısından sinemayı, mükemmel bir fizyonomik medyum haline getirir (Rochester, 2016, s. 252). Çünkü sinema yalnızca bir kereye mahsus, donuk bir fizyonomiyi değil, ifadelerin, jest ve mimiklerin gizemli bir oyununu izleyiciye sunar (Balázs, 2013, s. 77). Hareketi kendi devinimi içerisinde kayıt altına alabilen sinematograf, plastik sanatların tek bir durağan ana hapsederek imleyebildiği yüz ve onun fizyonomik niteliklerini, canlandırarak perdeye yansıtır. *İnsan yüzünün yakın çekimini işlevsel/anlamsal açıdan ifade edebilmek için Balázs'ın, fizyonomi metaforunu kullandığını dile getiren Carroll, fizyonominin, insan çehresindeki değişikliklerin izlenmesini mümkün kılarak dışavurumcu profilleri ortaya çıkaran yakın çekim ve uzun çekim gibi sinemaya özgü unsurları/yapıları işaret ettiğini söyler* (2014, s. 56). Balázs, filmi fizyonomi sanatı olarak tanımlarken, sinemanın, fiziksel görünüşün metafiziğini, ruhun hissedilebilen tek anlamlı ifadesi olarak ortaya koyma potansiyeline atıfta bulunur (Geil, 2018, s. 514). Balázs'ın amacı fizyonomi aracılığıyla sinemanın algısal, duyuşsal ve deneyimsel niteliklerini açıklamaktır (Hake, 2013, s. 284). Bir diğer anlatımla, fizyonomi, sinemanın teknik imkânları vasıtasıyla, imgenin görünen yüzeysel ve sınırlı formunun ötesine geçerek film dünyalarındaki karakterlerin ruh halleri, duyguları ve düşüncelerine ilişkin örtük verileri izleyiciye aktarmaktadır. Balázs'ın tanımladığı şekliyle fizyonomi, "insan yüzünün şemasını içeren bir algılama biçimi" dir ve bu sembolik resimler içeren şema sinemadaki her algılama eyleminde geçerlidir. Evrensel algılama biçimleri ve kategoriler değişmese bile, sinema ve izleyici arasında kurulan iletişimin, hayal gücünde yer alan şemaları değiştirerek, filmsel deneyimi farklı bir zihinsel inşaya dönüştürebilme kapasitesi, bu interaktif sürecin önemini ortaya koyar (Bauer, 2016, s. 141-142). Film sıradan, soyut ya da yüzeysel ampirik biçim değil, kendi fizyonomisinde açığa çıkan karmaşık içsel yaşamdır (Frey, 2010, s. 328). Carter'a göre, Balázs'ın fizyonomi kavramlaştırması, filmin diegetik evreninin canlı-cansız tamamını kapsayan ve izleyicinin bu film evrenini alımlamasına ilişkin bir kategoriye atıfta bulunur (2010, s. XXVI). Yakın çekim, imgeyi, diegesis içindeki işlevinden kurtararak, dikkati görüntünün kendi içindeki ayrıntıların ifade edici etkinliğine çeker (Brannigan, 2011, s. 46). Burada ekran ile göz, imge ile izleyici iç içe geçmiştir (Loewy, 2006, s. 75). Fizyonomi, bir taraftan film ile izleyicisi arasındaki iletişimsel süreçlere gönderme yaparken, diğer yandan anlatının örtük/gizil yönlerini açığa çıkaran referans kaynağı olarak işlev görür. İmgenin yalnızca gözleme dayalı detaylandırılmamış bilgileri sinemasal dünyaların anlam evreninin bütünlüklü bir biçimde keşfi için yetersizdir. Dolayısıyla, kadraj içindeki tüm unsurların görüntüleriyle organik olarak bağ kuran sinematik fizyonomi, filmdeki her ayrıntıyı görünür kılar. Carroll'a göre, bu bakış açısı biçimci bir tutumu işaret eder ve insan bedeninin ya da dünyanın fizyonomisinin sahip olduğu "duygu yüklü karakteri ifade etme kapasitesinden ötürü" sinemanın bir sanat olarak kabul edilmesini gerektirir (2014, s. 58). Bu çerçevede Balázs'ın, yazar ya da izleyici perspektifine değil, doğrudan sinemasal aygıtın potansiyeline vurgu yaptığı anlaşılır. Sinematografin mekanik yetileri,

filmsel görüntüyü fizyonomik alan içinde çerçeveleyerek karakter ve nesnelere dramatik anlatıdaki yerini yeniden tanımlar ve öykülemenin psikolojik yönünü pekiştirir. Bu anlamda Balázs, fizyonominin sinemadaki 'psikolojik' ve 'dramatik' etkisini vurgular. Tiyatrodan farklı olarak² izleyicinin zaman ve mekân ile sınırlanan bakışını özgür bırakan sinema, konusuna dilediği kadar yaklaşır ve böylece sahnede yüz ifadelerinin dramatik değişiminde okunabilir olan oyuncunun içsel mücadelesi izleyiciye yansır (Bauer, 2016, s. 137-138). Bir başka deyişle, filmde, sinematik imge ile bireyin zihinsel düzlemi arasında kurulan bağlar, zaman ve mekân özelinde, deforme edilerek, izleyicinin olayları dışarıdan izleyen güvenli ve mesafeli konumu yıkılır ve izleyici film dünyasının içine dâhil olarak hikâyeyi birinci elde deneyimler.

Balázs'a göre, bir yüz ifadesi, kendi içinde eksiksiz/tam ve anlaşılır olduğu için, onun uzam ve zaman içinde var olduğunun düşünülmesine ihtiyaç yoktur (1952, s. 62). İfade, açıklama olmadan da var olabilir. Bu sebeple hayal edilen bir durumun eklenmesiyle ifadeye dönüştürülemez (Balázs, 2010, s. 100). İzleyici, kalabalık bir insan grubu içindeki herhangi bir yüzü gördüğünde ve sonrasında yakın çekim, bu yüzü diğerlerinden ayırttığı anda, izleyici, dünyanın geri kalanından izole edilerek, bu yüz ile yalnız başına kaldığı duygusuna kapılır. Yüzün sahibi olan karakter daha öncesinde geniş planda görünmüş olsa da yakın çekimde karakterle göz göze gelindiğinde onun açık/geniş bir uzamda olduğunu düşünülmez. Dolayısıyla, yüzün ifadesinin ve öneminin uzamla herhangi bir ilişkisi ve bağının olmadığı kabul edilir. Çevresel faktörlerden/ortamdan izole edilmiş bir yüz imgesi ile karşı karşıya gelmek, izleyiciyi uzamın dışına çıkararak, bireyin uzama ilişkin bilincini ortadan kaldırır ve onu başka bir boyut içine konumlandırır. Her ne kadar, yüz imgesinin tüm özellikleri (gözler, kaşlar, kulaklar, ağız vb.) tek tek görülebilir olsa da imge, uzama ilişkin bağlarının tamamını kaybeder. Çünkü izleyici, yüz imgesiyle karşı karşıya geldiğinde etten ve kemikten bir figür yerine, duygular, hisler, ruh halleri, niyetler ve düşünceler gibi gözün görebildiği ancak uzama ait olmayan unsurları algılar. Duygular, düşünceler, niyetler ve ruh halleri uzam vasıtasıyla görünür kılınsalar da uzama ait değildirler (Balázs, 1952, s. 61). Balázs'ın fizyonomi olarak kavramsallaştırdığı şey de tam olarak bu, izleyicinin, zaman ve mekân ile karşılıklı ilişkisinden bağımsız hale getirilen yüz imgesiyle karşı karşıya kaldığı yeni bilişsel düzlemdir. Balázs fizyonominin kendine özgü boyutunu anlatabilmek için, Bergson'un gerçek zaman/süre (durée) üzerine analizlerinden ve melodi metaforundan faydalanır.

Bergson, saf süreyi (durée), şu an ve geçmişin birbirinden ayrılmadığı, bilincin hallerinin ardışıklığının aldığı biçim olarak tanımlar. Bunun gerçekleşebilmesi için bilincin hallerinin, gelip geçen duygu ve düşünceler tarafından tamamen emilmesine/absorbe edilmesine veya bilincin eski hallerinin unutulmasına ihtiyaç yoktur. Bilincin halleri hatırlanırken, her bir hal/durum (geçmiş ve şu an) bir nokta olarak bir diğerinin yanına konumlandırılmak yerine, bir melodinin notaları hatırlandığında ve her bir nota birbiri içinde eriyip gittiğinde olduğu gibi, organik bir bütün şeklinde tasavvur edilir. Birbiri ardına gelen her nota, bireyin zihninde de birbiri ardına algılanıyor olmasına karşın, melodideki notaların bütünlüğü canlı bir varlığı anımsatır. Melodinin bir notasında gerektiğinden daha uzun süre durarak ritim kesintiye uğratıldığında, bireyi zihinsel olarak hata yaptığı konusunda uyaran temel unsur, notanın normalden daha uzun bir biçimde icra edilmesi değil, müzikal ifadenin bütününde neden olduğu niteliksel değişimdir. Dolayısıyla, ardıllık, her biri bütünü temsil eden ve soyut düşünce dışında ondan ayırt edilemeyen veya yalıtılamayan/izole edilemeyen öğelerin karşılıklı nüfuzu, ara bağlantısı ve organizasyonu olarak düşünülür (Bergson, 2001, s. 100-101). Balázs, Bergson'un melodi mecazından hareketle fizyonomi ile uzam arasında bir analogi kurar. Bir melodi duyulmaya başladığında, melodiyi oluşturan son notanın varlığı, henüz işitilmesine belli bir zaman (fiziksel zaman) olmasına karşın melodiyi vücuda getiren

² Tiyatroda izleyici, fizyonomiye yoğunlaşmadığı için yalnızca en kaba ve şematik mimikleri fark edebilir. Oyuncunun kulağa hitap etme zorunluluğu ağız ve yüzün anlık/kendiliğinden ifadelerini etkiler. Teknik sebepler dolayısıyla tiyatro sahnesinde bir oyuncunun yüzünü yakın çekimlerdekiler kadar yoğun, ayrıntılı ve uzun süreli görebilme imkânı yoktur (Balázs, 2013, s. 63).

bir element olarak, melodideki ilk notayla birlikte hissedilir. Melodi içindeki her bir nota belli bir zaman (fiziksel zaman) sekansı içinde seslendirilmekte ve bununla birlikte gerçek bir süreye karşılık gelmektedir. Buna karşın melodinin tutarlı çizgisel yapısının zamansal bir boyutu yoktur ve her bir notanın bir diğeri ile olan ilişkisi zaman içinde ortaya çıkan bir olgu olarak düşünülmez. Başka bir anlatımla, melodi, zaman içinde kademeli bir biçimde değil, ilk nota çalındığı andan itibaren tamamlanmış bir varlık olarak hayat bulur. Her bir notanın zaman içinde karşılık geldiği bir süre bulunmasına rağmen, bireysel olarak her bir sese anlam kazandıran notaların birbiri arasındaki ilişki zamanın dışında konumlandırılır. Benzer bir durum fizyonomi ile uzam arasında da bulunur (Balázs, 1952, s. 62). İfadeyi mümkün kılan yüz kasları uzayda birbirine yakın bir biçimde bulunabilir. Ancak ifadeyi yaratan yüz kaslarının uzaydaki varlığı değil, kasların birbiri arasındaki ilişkidir. Bu ilişkilerin uzayda bir uzantısı ve yönü olmadığını dile getiren Balázs, yüz kaslarının karşılıklı ilişkileri sonucunda meydana gelen ifadelerin duygulara, düşüncelere, fikirlere ve çağrışımlara karşılık geldiğini belirtir. Bütün bunlar doğadaki görüntüye benzemelerine karşın uzamsal değildir (Balázs, 2010, s. 101). Yüz ifadeleri, kaş, göz, burun, ağız, dudak gibi yüzün nitelikleri ve yüz kaslarının karşılıklı ilişkisi sonucunda ortaya çıkarak, bireyin ruh halini, duygulanım ve düşüncelerini dışa vurur. Her bir yüz ifadesinin fiziksel açıdan varlığı yüzün niteliklerinin ve yüz kaslarının mekânsal birlikteliğini zorunlu kılarsa da yüz ifadelerinin karşılık geldiği acı, öfke, korku, merak, sevinç vb. duygu formları, bu yüz ifadeleriyle rastlaşan insanların bilişsel düzleminde karşılığını bulur. Dolayısıyla yüzün fiziksel mevcudiyeti uzamsal olmakla birlikte yüz ifadelerinin duygusal çağrışımları, uzamdan bağımsız bir biçimde, yüz ifadelerinin imgesel yansımaları ile insan zihnindeki anlam evreni arasındaki interaktif bağlar çerçevesinde ortaya çıkar. Film, izleyiciyi, saniyelerin ve saatlerin olmadığı farklı bir zamana, belirli bir konumu olmayan, yalnızca anlam dolu ortamlara sahip bir mekâna götürür. Bu yeni boyuta ancak insan yüzünün fizyonomisi üzerinden ulaşabilmek mümkündür (Loewy, 2006, s. 74). Yüzün ya da bir nesnenin yalıtılmış imgesiyle karşılaşılan sinemasal dünyada (yakın çekimde), uzam algısının yerini fizyonomi alır.

Balázs, sinematik bir imge içindeki her objenin fizyonomisinin, iki farklı fizyonominin birleşiminden meydana geldiğini ifade eder. Bunlardan ilki, izleyiciden tamamen bağımsız olan, objenin kendine özgü fizyonomisidir. Diğeri ise, izleyicinin bakış açısı ve imgenin perspektifi tarafından belirlenen fizyonomidir. Çekim sırasında, bu iki fizyonomi birbiri ile çok yakın bir bütünlük oluşturacak şekilde birleşir. Öyle ki, ancak iyi eğitilmiş bir göz, sinemasal imge içindeki bu iki farklı fizyonomiyi ayırt edebilecek yetkinliğe sahiptir (Balázs, 1952, s. 91). İnsanın gördüğü her şeyin tanıdık bir yüze sahipmiş gibi görünmesini bireyin idrak yetisinin kaçınılmaz bir formu olarak niteleyen Balázs, insanların, nesnelere, zaman ve mekânın dışında algılayamadığını ve onları fizyonomiden bağımsız olarak göremediğini ifade eder. Her şekil, çoğunlukla bilinçsiz olarak, birey üzerinde duygusal bir izlenim (güzel veya çirkin, endişe veya güven verici vb.) bırakır. Çünkü şekiller, insanlara yine insanlar tarafından kendilerine yansıtılan yüzleri hatırlatır. İnsanların, antropomorfist/insan biçimci dünya görüşü, bireyin her fenomende bir insan fizyonomisi görmesine sebebiyet verir. Antropomorfist dünyanın tüm sanatların muhtemel objesi olduğunu savunan Balázs, her sanat dalının insanlaştırılmış gerçekliği ortaya çıkardığını dile getirir (1952, s. 92). Sinema sanatında, antropomorfist fizyonomi, sahne kurulumu ve kamera açıları aracılığıyla her nesnede görünür kılınır. Bu durum sinemanın temel esaslarından birini teşkil eder. Buna göre, her karenin, taraflı ve dışavurumcu olması, jest ve fizyonomi içermesi gerekir. Yönetmen, kamera kurulumu ve çekim açıları vasıtasıyla, karakter ve nesnelere fizyonomilerini filmin anlatisına ve sahnenin atmosferine uygun biçimde şekillendirir. Bu sayede izleyicinin sadece filmdeki karakterlerle ve onların uzamdaki konumlarıyla değil, aynı zamanda ruh halleriyle de duygusal olarak özdeşleşmesi sağlanır. Kamera kurulumu ve çekim açıları, olayları nefret dolu, sevimli, korkutucu veya gülünç hale getirebilir (Balázs, 1952, s. 92). Bu doğrultuda sinematik aygıt, nesnelere özgü fizyonomileri yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda bu fizyonomileri hikâye içerisinde belirli bir işlev görecektir şekilde düzenleyebilir.

Balázs'ın film kuramında merkezi bir konumu olan sinematik yüz imgesinin fizyonomik boyutu, kameranın optik yetileri sayesinde izleyici için görünür / algılanabilir hale gelen çeşitli anlam ve duygulanımların varlığını işaret eder. Balázs, yüzsel niteliklerin çok sesli icrası olarak adlandırdığı ve aynı karakterin yüzünde birbirinden farklı, çelişkili ifadelerin görünür kılınması olarak tanımladığı yeni bir olgunun, film sayesinde olanaklı hale geldiğini iddia eder. Fizyonomik boyutta gerçekleşen bu durum, karakterin yüz ifadesinde sentezlenen duygu ve düşünceler aracılığıyla, insan ruhunun çeşitliliğini perdeye yansıtır. Çevresel faktörlerden izole edilerek izleyiciye sunulan yüz ifadelerinin, insan ruhunun garip ve yeni bir boyutuna nüfuz ettiğini dile getiren Balázs, çıplak gözle fark edilemeyen bu yeni dünyayı 'mikrofizyonomi' (microphysiognomy) olarak adlandırır (1952, s. 64-65). Mikrofizyonomi, yüzün içinde, genel ifadeden anlaşılabilir olanlardan farklı niteliklere ihanet eden kısmi fizyonomileri anlatır (Balázs, 2010, s. 102). Mikropsikolojinin doğrudan görünür hale geldiği, mikrofizyonominin yakın çekimlerinde, kamera bilinçaltını resmedebilir, böylece izleyici, basit bir yüzün gündelik ifadelerinin arkasındaki gizil unsurları görebilir (Zsuffa, 1987, s. 195). Bu kapsamda kamera, mizansenin ortaya çıkarmak için kullanılan mekanik bir aygıttan ziyade, aktif bir gözlemci haline gelir (Koch & Miriam, 1987, s. 173) ve insan yüzünün yakın çekimlerinde mikrofizyonomi, izleyiciye sessiz bir monolog sunar (Woodward, 2016, s. 33). Yüzün bütünü referans alan yüz ifadelerinin az ya da çok kontrol altında tutulabildiğini ve insanın, eğer isterse hislerinin ve düşüncelerinin yüzünden anlaşılmasını engelleyebileceğini, hatta diğer duyguları taklit ederek, yüz ifadeleriyle yalan söyleyebileceğini dile getiren Balázs, ancak film kamerasının yakın çekim aracılığıyla kişinin/karakterin yüzüne yaklaşarak mikrofizyonomik ayrıntıların gözlemlenmesine imkân tanıdığını belirtir. Mikrofizyonomik alanda görülebilen vücudun ve yüzün gönüllü olarak kontrol edilemeyen belli alanlarına ilişkin ayrıntılar, karakterin yüz ve tavırlarında beliren genel ifadeye, istemsiz ve bilinçdışı bir şekilde karşı çıkarak, gizil duygu ve niyetlerine ilişkin ipuçları verir. Mikrofizyonominin açığa çıkardığı bu durumun büyük bir artistik değeri ve önemi olduğunu düşünen Balázs, yetişkin ve akli başında bir bireyin diyaloglarında istemsiz ve bilinçdışı herhangi bir elementin yer almadığını ve eğer bir insan yalan söylemek istiyorsa ve iyi bir yalancı ise, kelimelerin kendisine mükemmel bir şekilde hizmet edeceğini söyler. Fakat kameranın gözler önüne serdiği mikrofizyonomik alanda, kelimeler aracılığıyla gizlenen tüm ayrıntılar açığa çıkar (Balázs, 1952, s. 74- 75). Kaşları çatık bir karakterin yüzüne yaklaşan kamera, sadece çenesini göstererek, onun zayıf ve korkak olduğunu ortaya koyabilir. Bütün yüzüne hâkim olan hassas bir gülümsemeyle resmedilen bir karakterin, her birinin kendi yüzü olan burun delikleri, kulak memeleri ve boyun gibi ayrıntıları, izole bir şekilde sergilendiklerinde, gizli bir kabalığı, güçlkle maskelenen aptallığı ortaya çıkarır (Balázs, 2010, s. 102). Mikrofizyonomi, film dünyalardaki karakterlerin, saklı duygu ve düşünceleri ile şuuraltında yer alan motivasyonlarını, bilinçli veya bilinçdışı gizleme çabalarına muhalefet ederek izleyici için görünür hale getirir.

Martin, Balázs'ın fizyonomilerinin, insandan çok daha geniş bir alanı kapsadığını dile getirir ve manzaralar, nesnelere, mimari olarak tasarlanmış mekânlar gibi unsurların hepsinin bir karakteri ve aurası olduğunu söyler (2017, s. 55). Balázs açısından bir medyum olarak filmin en belirgin niteliklerinden biri, nesnelere yüzünü ortaya çıkarmaktır. Kamera ve izleyici deneyimi, görme bilinci ile perdenin tepkisel yüzeyi arasındaki karşılaşmaya dâhil olur. Film, yalnızca insan karakterlerin değil, manzaraların ve nesnelere de yüzünü ortaya çıkararak, izleyicinin, beyaz perdenin arkasındaki aktif enerjiye nüfuz etmesini sağlar (Csicsery-Ronay, 2014, s. 301). Balázs'a göre, yakın çekim, nesnelere yüzlerini gösterdiğinde dahi insanı işaret eder. Çünkü nesnelere etkileyici yapan şey, nesnelere üzerine yansıtılan insani ifadelerdir. (Balázs, 1952, s. 60). Bir manzaraya ve cansız nesnelere aktarılan fizyonomik özellikler, anlatımcı bir işlev edindikleri anda, bir ölçüde insanlaşır (Pezzella, 2006, s. 99). Füzi'ye göre, Balázs, aslen şeylerin/nesnelere kendi başlarına bir yüze sahip olmadıklarını, yalnızca şeylere bakma biçiminin onlara bir yüz kazandırabileceğini ima eder. Bu bağlamda gündelik yaşamda karşılaşılan nesnelere yüzünü görmek, insanın geleneksel, soyut görme biçimi ile yüze atılan peçeyi kaldırmaya benzetilir. Manzaranın yüzünü görmek ise farklı bir yorum

çerçevesinde anlam kazanan öznel bir ilişkiyi gerekli kılar. İnsan zihni doğayı kendine mal etmeyi düşünür (Füzi, 2012, s. 79). İnsanlar açısından, doğanın ruhu, insanın kendi ruhunun doğadaki tezahürü/yansımasıdır (Balázs, 2009, s. 53). Tüm nesnelere/şeylerin yüzleri ve canlı bir fizyonomileri olduğunu ifade eden Balázs, nesnelere, amaca götüren araçlar olarak görülmediğinde bu fizyonomilerin iyi bir şekilde tanınabildiğini ve her bir nesnenin kendi ruhu ve kendine ait bir yüzü olan özerk bir canlı olarak görülebileceğini savunur. Sinemadaki tüm nesnelere zorunlu olarak semboliktir ve tüm nesnelere bilinçli ya da bilinç dışı olarak izleyici üzerinde fizyonomik bir etki bırakır. Nesnelere bireyin zaman-mekân algısı dolayısıyla deneyimler dünyasından söküp atılmadığı gibi, her türlü görsel imgenin fizyonomisi de izleyicinin algısının zorunlu kategorilerinden biri haline gelir (Balázs, 2013, s. 77). Sinemanın mekanik varoluşu bağlamında, insan ve nesnelere görsel imgelerden ibaret olmaları ve gerçeklik açısından aralarında bir fark bulunmaması sebebiyle, film, dekor ve karakterleri her yönden saran diğer çevresel unsurlara, tıpkı karakterlerin yüzlerindeki benzer fizyonomiler verebilir. Genellikle, karakterlerin yüzündeki ifade ile çevrelerindeki nesnelere fizyonomileri birbiri ile çelişki içerisinde değildir. Karakterin yüzünün ana hatlarında görünür kılan ifadeler, ağaçların, bulutların veya mobilyaların fizyonomilerinde tekrar edilir (Balázs, 1952, s. 96). Doane'a göre yalnızca insan yüzünün değil, nesnelere de okunabilir bir yüze sahip olduğu düşüncesi, sinemanın yüzün temsili olarak değil doğrudan kendisi olarak okunabilmesine kaynaklık eder. İzleyiciye dönen bir yüz olarak sinema, duygunun erişilebilir ve okunabilir olmasını gerektirir (Doane, 2014, s. 155-157, 120). Yüzün varlığı potansiyel olarak daima özgönderimseldir (Coates, 2012, s. 2). Sinema izleyiciye bakan bir yüz olarak kabul edildiğinde, yakın çekim sahnelerde bu yüz içsellik bir dışavurumuna dönüşerek izleyiciyle kendi özelini paylaşır.

Sonuç

Durağan imgelerin mekanik bir aygıtın devinimiyle hareketli görsellere dönüştürülmesi neticesinde vücut bulan sinema, anlamın yaratımı ve iletimi bağlamında mümkün kıldığı yeni olanaklar sayesinde kendinden önceki tüm medyumların ötesine geçerek bireyin düşünce düzlemi ile imgeler arasında kurulan karmaşık ilişkiler ağının saklı yönlerinin keşfine kaynaklık etmiştir. Bu yeni aparatın muhtemel potansiyelinden etkilenen pek çok fikir insanı, aygıtın icadını takip eden birkaç yıl içinde sinematik düşünce yaratımı üzerine kendi kuramsal yaklaşımlarını geliştirmeye başlamıştır. Bu doğrultuda klasik dönem film teorisyenleri arasında sinemaya ilişkin yenilikçi söylemleriyle dikkati çeken Macar düşünür Béla Balázs'ın ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu görülür. Balázs'ın sinema sanatına ilişkin düşünsel literatürü, yalnızca yaşadığı dönemde ortaya konulan diğer kuramsal çalışmalardan ayrılmakla kalmamış, aynı zamanda kendisinden sonra filmin mekanik varlığı, fenomenolojisi ve felsefesi gibi farklı alanlarında kaleme alınan eserlere de kılavuzluk etmiştir.

Balázs'ın teorik söylemleri, sinemanın tarihsel gelişim süreci içinde geçirdiği teknolojik evrimi aydınlatmanın yanı sıra, propaganda ve algı yönetimi bağlamında filmin sahip olduğu yetileri ideolojik perspektiften değerlendirerek, sinema sektörünün kapitalist güç odaklarının güdümü altında olmasının, sinematik aygıtın toplumların kültürel devrimine yapabileceği katkıyı engellediğini işaret eder. Bu çerçevede sinemayı egemen *söylemi* yeniden üreten bir medyum olarak imleyen Balázs, sinemanın hâkim ideolojinin toplum mühendisliği aracı işlevinden kurtarılmasını onun gizil gücünü ortaya çıkarmanın başat koşulu olarak belirler. Balázs, ayrıca sinemayı modernizm karşısında muhalif bir konuma yerleştirerek, bireyi kendi benliğine ve bedenine yabancılaştıran modernist yapının aksine sinemanın tini görünür hale getirip öze dönüşün vasıtası haline geldiğini düşünür.

Sahip olduğu diğer tüm yeteneklerin ötesinde Balázs için sinemanın gerçek gücü, imgenin apaçık görünen anlamlarının yanı sıra gizil anlamlarını da resmedebilme kapasitesidir. Gündelik hayatın akışı içinde bireyin her an karşılaştığı olağan imgeler, yakın planın kendine özgü uzamında ve kadraj içindeki unsurların (karakter, nesne, manzara vb.) fizyonomilerinde,

gizli duygu ve düşüncelerin aktarıcıları haline gelir. Sinemanın mekanik varoluşu daha önce hiçbir medyumun yapamadığı şekilde, optik olarak odaklandığı nesneyi kendi devinimi içinde kayıt altına alarak, bireyin bilinçli ya da bilinç dışı bir biçimde saklamaya çalıştığı bütün gizli düşünceleri hareketli görüntünün ayrıntılarında deneyimlenebilir kılar. Kamera, istenildiğinde, sinemasal evrendeki herhangi bir karaktere ya da nesneye odaklanıp yakın çekim aracılığıyla zaman-mekân birlikteliğini kırdığında, bütün anlatı tek bir hareketli görsele indirgenir ve fizyonomik uzamda bu imgeler dizisi hikâyenin alt metinlerini izleyiciye aktarır. Geçmiş, şimdi ve geleceğin akış halinde bir araya geldiği; düş ve gerçek arasında sınırların muğlaklaştığı yakın planın öznel boyutunda anlatının gizli yönleri aydınlanır. Bu bağlamda sinemasal evrenin fizyonomik boyutuna açılan bir geçit olarak yakın plan, bir duraklama anı olmanın ötesinde zamansızlığın ve mekânsızlığın mecrası haline gelerek Balázs'ın teorisinin temel unsurlarından birine dönüşür. Sinema, şeylerin/nesnelerin fizyonomilerini ortaya çıkarmanın yanı sıra, yakın plan, kamera kurulumu, kompozisyon gibi filmin biçim dilinin unsurları aracılığıyla bu fizyonomileri anlatının gerekliliklerine göre yeniden şekillendirir ya da yönlendirir. Böylece nesnelerin fizyonomileri yalnızca gizli anlamları ifşa etmekle kalmayıp filmin anlatısı içindeki yeni anlamların inşasının da yapı taşı olur.

Yeni bir medyum olarak sinemanın doğuşu ve aygıtın teknik imkânları, anlamın üretimi bağlamında filmin yaratıcılarının önünde yeni ufuklar açmış, teorik açıdan ise sinemasal imgeler ile izleyicinin bilişsel düzlemi arasındaki ilişkiler ağıyla ilgili çalışmalara kaynaklık etmiştir. Bu bağlamda Balázs'ın film teorisi de 'yakın çekim', 'yüz', 'şeylerin/nesnelerin yüzü' ve 'fizyonomi' kavramları çerçevesinde filmin biçim diline ve sinemasal düşüncenin yaratım süreçlerine odaklanmış; sinematik aygıtın mekanik yetenekleri aracılığıyla görünür olan ve izleyicinin zihninde meydana gelen çağrışımlar vasıtasıyla okunur hale gelen filmin açık ve örtük anlam evrenini kapsamlı olarak ve yenilikçi bir bakış açısıyla analiz etmiştir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

- Aitken, I. (2001). *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Balázs, B. (1952). *Theory of the Film (Character and Growth of a New Art)*. London: Dennis Dobson LTD.
- Balázs, B. (2006a). Compulsive Cameramen, *October*, 115, 51–52.
- Balázs, B. (2006b). Radio Drama. *October* 116, 47-48.
- Balázs, B. (2010). *Béla Balázs: Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film* (Trans. R. Livingstone) (Ed. E. Carter). New York and Oxford: Berghahn Books.
- Balázs, B. (2013). *Görünen İnsan Ya da Sinema Kültürü* (Çev. O. Kasap). İstanbul: Say.
- Bauer, M. (2016). Béla Balázs: A Gestalt Theory of Film. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 36/2, 133-155, <http://dx.doi.org/10.1080/01439685.2016.1167462>.
- Benjamin, W. (2007). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. H.Arendt (Ed.), *Illuminations* (pp. 217-253). Newyork: Schocken Books.

- Bergson, H. (2001). *Time and Free Will, An Essay on the Immediate Data of Consciousness* (Trans. F. L. Pogson). New York: Dover Publications, Inc.
- Bíró, Y. (2011). *Sinemada Zaman / Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış* (Çev. A. C. Altunkanat). İstanbul: Doruk.
- Brannigan, E. (2011). *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. New York: Oxford University.
- Brighter, G. (2018). Warped Space Time: Exploiting Schematic Assumptions in Ritual in Transfigured Time. *Film Matters*, 9(1), 7-17.
- Cameron, A. (2020). Face, Frame, Fragment: Refiguring Space in Found-Footage Cinema (Sæther, S. O and S. T. Bull Eds.). In *Screen Space Reconfigured*, (pp. 127-152) Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Carroll, N. (2014). Béla Balázs: The Face of Cinema, *October*, 148, 53-62, <https://www.jstor.org/stable/24586619>
- Carter, E. (2007). Béla Balázs, Visible Man, or the Culture of Film (1924), Introduction. *Screen*, 48(1), 91-108.
- Coates, P (2012). *Screening the Face*. New York: Palgrave MacMillan
- Congdon, L. (1973). The Making of a Hungarian Revolutionary: The Unpublished Diary of Béla Balázs. *Journal of Contemporary History*, 8/3, 57-74, <https://www.jstor.org/stable/260280>
- Csicsery-Ronay, I. (2014). The Eye of Gort. *Science Fiction Studies*, 41(2), 301-313.
- Dini, R. (2017). *An Analysis of Walter Benjamin's The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London: Macat.
- Doane, M. A. (2003). The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 14/5, 89-111.
- Doane, M. A. (2014). Facing a Universal Language. *New German Critique*, 122, 111-124, <https://www.jstor.org/stable/43909565>
- Fowler, C. (2013). The Clock: Gesture and Cinematic Replaying. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 54/2, 226-242, <https://www.jstor.org/stable/10.13110/framework.54.2.0226>
- Frey, M. (2010). Cultural Problems of Classical Film Theory: Béla Balázs, 'Universal Language' and The Birth of National Cinema. *Screen*, 51/4, 324-339, doi:10.1093/screen/hjq028.
- Friedberg, A. (1998). Reading Close Up, 1927-1933. J. Donald, A. Friedberg, L. Marcus (Eds.), *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism*, (p. 1-26). New Jersey: Princeton University Press.
- Füzi, I. (2012). The Face of the Landscape in Bela Balazs's Film Theory. *Film and Media Studies*, 5, 73-86.
- Geil, A. (2018). Between Gesture and Physiognomy: 'Universal Language' and the Metaphysics of Film Form in Béla Balázs's Visible Man. *Screen*, 59(4), 512-522.
- Grønstad, A. (2012). Abbas Kiarostami's Shirin and the Aesthetics of Ethical Intimacy. *Film Criticism* 37(2), 22-37.
- Hake, S. (2013). Weimar Film Theory. P. E. Gordon & J. P. McCormick (Eds.), *Weimar Thought, A Contested Legacy* (pp. 273-291). New Jersey: Princeton
- Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press.

- Kamenskaya, E. & Kukharev, G. (2008). Recognition of Psychological Characteristics from Face. *Metody Iformatyki Stoowanej*, 13, 59-73.
- Koch, G. & Miriam, H. (1987). The Physiognomy of Things. *New German Critique*, 40, 167-177.
- Loewy, H. (2006). Space, Time and "Rites de Passage": Béla Balázs Paths to Film. *October*, 115, 61-76.
- Marcus, L. (1998). Introduction: Cinema and Psychoanalysis. J. Donald, A. Friedberg, L. Marcus (Eds.), *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism*, (pp. 240-246). New Jersey: Princeton University Press.
- Martin, A. (2017). Different, Even Wholly Irrational Arguments: The Film Philosophy of Béla Balázs. B. Herzogenrath (Ed.), *Film as Philosophy*, (pp. 45-65). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik* (Çev. F. Demir). Ankara: Dost.
- Rochester, K. (2016). Close-Ups and Fast Cuts: Physiognomy, Choreography, and the Silhouette Films of Lotte Reiniger. H-G. von Arburg (Ed.), *Physiognomisches Schreiben. Stilistik, Rhetorik und Poetik einer gestaltdeutenden Kulturtechnik* (pp. 243-264). Freiburg: Rombach Verlag.
- Rodowick, D. N. (2014). The Aesthetic Discourse in Classical Film Theory. *Screen*, 55(3), 413-420.
- Rushton, R. (2002). What Can a Face Do?: Deleuze and Faces. *Cultural Critique*, 51, 19-237
- Saxton, L. (2020). *No Power Without an Image, Icons Between Photography and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Shortland, M. (1986). The Power of a Thousand Eyes: Johann Caspar Lavater's Science of Physionomical Perception. *Criticism*, 28/4, 379-408.
- Sobchack, V. (2009). Phenomenology. P. Livingston & C. Plantinga (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (pp. 435-445). New York, Routledge.
- Sobchack, V. (2011). Fleshing Out the Image: Phenomenology, Pedagogy and Derek Jarman's Blue. H. Carel & G. Tuck (Eds.), *New Takes in Film-Philosophy* (pp. 191-206). New York, Palgrave Macmillan.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (Çev. S. Selman & Ç. Asatekin). İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Stewart, S. (2007). *On Longing, Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press.
- Szaloky, M. (2006). 'As You Desire Me': Reading 'The Divine Garbo' through Movement, Silence and the Sublime. *Film History*, 18/2, 196-208.
- Tegel, S. (2004). Béla Balázs: Fairytales, Film, and The Blue Light. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 24/3, 497-502.
- Turvey, M. (2006). Balázs: Realist or Modernist? *October Magazine*, 115, 77-87.
- Woodward, S. (2016). Béla Balázs, Film Aesthetics and the Rituals of Romance. M. Pomerance & R. B. Palmer (Eds), *Thinking in the Dark, Cinema, Theory, Practice* (pp. 31-41). London: Rutgers University Press.
- Zsuffa, J. (1987). *Béla Balázs, The Man and the Artist*. Los Angeles: University of California Press.

-Research Article-

The Brutal Face of the Violent Game of the Capitalist Competition: Squid Game

Yavuz Akyıldız*

Elif Şeşen**

Abstract

Globalization, which has gained momentum since the 1970s, is effective in almost every field, but its prominent dimension is economically based and it leads to increasing inequalities throughout the world. This inequality feeds an environment in which uncertainty, competition, risk and anxiety are intense in social life. The sense of weakness and defeat that people feel more and more, makes it easier for them to accept harsher and ruthless competition conditions and deepens the moral contradictions of modern man, who can risk everything for self-interest. Capitalist relations of production, where success is measured by money and where cooperation is replaced by competition, turns a large mass of people who fail in this game into a useless and unnecessary waste. In this study, the Squid Game series is analyzed through the concepts of capitalism, competition and game. The series, which describe people involved in a life-or-death game to solve their financial problems, shows the brutality of the competitive capitalist system in general. The study, in which the series is analyzed with descriptive analysis within the frame of the defined concepts, reveals the destruction of the exploitative system of today's modern society on people.

Keywords: Capitalism, inequality, Squid Game series, competition, game

* Asist. Prof. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Niğde, Türkiye

E-mail: yvzakyldz@gmail.com
ORCID : 0000-0001-6976-2300

**Assoc. Prof. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Niğde, Türkiye.

E-mail: elifsesen@gmail.com
ORCID : 0000-0002-8513-9647
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1127686
Şeşen, E., Akyıldız, Y., (2022). Game of the Capitalist Competition: Squid Game. SineFilozofi Dergisi. 7 (14).
10.31122/sinefilozofi.1127686

Received:08.06.2022

Accepted: 31.10.2022

-Araştırma Makalesi-

Kapitalist Rekabet Oyununun Şiddete Bulanmış Acımasız Yüzü: Squid Game

Yavuz Akyıldız*

Elif Şeşen**

Özet

1970'li yıllardan itibaren hız kazanan küreselleşme, hemen her alanda etkili olmaktadır ancak öne çıkan boyutu ekonomik temelli olup dünya genelinde artan eşitsizliklere yol açmaktadır. Bu eşitsizlik, toplumsal hayatta ise belirsizlik, rekabet, risk ve kaygının yoğun olduğu bir ortamı beslemektedir. İnsanların giderek daha fazla oranda hissettiği zayıflık ve yenilmişlik duygusu, daha sert ve acımasız rekabet koşullarını kabullenmelerini sağlamakta ve kişisel çıkar için her şeyi göze alabilecek modern insanın ahlaki çelişkilerini de derinleştirmektedir. Başarının para ile ölçüldüğü ve dayanışmanın yerini rekabetin aldığı kapitalist üretim ilişkileri, bu oyunda başarısız olan büyük bir insan kitlesini faydasız ve gereksiz bir atığa dönüştürmektedir. Bu çalışmada Squid Game dizisi, kapitalizm, rekabet ve oyun kavramları üzerinden çözümlenmiştir. Yaşadıkları maddi problemleri çözmek için bir ölüm-kalım oyununa dahil olan insanları anlatan dizi, genel olarak rekabetçi kapitalist sistemin acımasızlığını göstermektedir. Belirlenen kavramlar çerçevesinde dizinin betimsel analiz ile çözümlenmeye tabi tutulduğu çalışma, günümüz modern toplumunun sömürüye dayalı sisteminin insanlar üzerindeki tahribatını gözler önüne sermektedir.

Anahtar Kelimeler: Kapitalizm, eşitsizlik, Squid Game dizisi, rekabet, oyun

* Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir University, Faculty of Communication, Niğde, Türkiye
E-mail: yvzakylldz@gmail.com
ORCID : 0000-0001-6976-2300

** Doç. Dr., Niğde Ömer Halisdemir University, Faculty of Communication, Niğde, Türkiye.
E-mail: elifsesen@gmail.com
ORCID : 0000-0002-8513-9647

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1127686

Şeşen, E., Akyıldız, Y., (2022). Game of the Capitalist Competition: Squid Game. SineFilozofi Dergisi. 7 (14).
10.31122/sinefilozofi.1127686

Geliş Tarihi: 08.06.2022

Kabul Tarihi: 31.10.2022

Introduction

Fueling an endless and relentless race, capitalism also imposes a social structure that dominates every moment of human existence and requires constant competition, and these ruthless competitive conditions also reveal a human type who oppresses their rivals without recognizing any moral rules for their personal interests. Byung-Chul Han (2018) calls today's modern capitalist society the "Performance/Burnout Society" and says that in order to adapt to the rules of this society, it creates an image of a depressed and defeated individual who constantly exploits himself and others. The individual who cannot continue his life within the frame of the determined rules; becomes an objector, a loser, a reminder that the system doesn't work for everyone, and an unwelcome person (Gökçem Akyıldız, 2021, p. 5648). The advanced version of this individual type is someone who can not only exploit but also harm the other person physically or psychologically, and we find the reflection of this individual in the *Squid Game* (Hwang Dong-Hyuk, 2021) series, which tells how the brutal competitive game of modern capitalism makes people do anything for money. *Squid Game* which has managed to become the most watched TV series in the history of a digital platform where content is produced in many different languages, is frequently mentioned with its blunt critique of the capitalist system, although it is a drama that can be easily consumed by the general audience.

Jonas Huizinga (1995, p. 17) defines human beings as 'homo ludens' or people who play games and accepts game as a factor that forms the basis of culture. Play which is the central activity in flourishing societies, is basically a struggle for something or a representation of something. In the *Squid Game* series, the game is a representation of the cruelty of the real world, and the struggle between life and death in the games by the heroes in the series is a struggle not only for physical life, but also between being rich and being broke, which has become the rule of living in this world. Because in the globalizing capitalist order, being poor has become almost equivalent to non-existence. This study aims to analyze the *Squid Game* series through the concepts of capitalism, competition, inequality and game.

Income Inequality in Globalizing Capitalism

Although its origin goes back to ancient times; gaining great speed since the 1970s, the process of change which affects many areas such as economic, technological and social areas, is generally called globalization. Globalization, in its simplest definition, is the increase in money and commodity mobility in the world, and it is the process of incorporating non-Western countries into capitalist production relations and the world economy (Ünalın & Doğan, 2019, p. 5). Although globalization is a broad concept with political, technological, communicative and cultural dimensions, its most important aspect is its economic dimension. In economic terms, globalization refers to the integration of national economies in a single market (Tunalı & Çetinkaya, 2019, p. 226).

The most fundamental problem of the economic globalization is economic inequality. Social inequality has existed in different forms in every period of human history, but inequalities have increased rapidly in the era of brutal capitalism that started with the Industrial Revolution. The Keynesian Welfare State model, which was adopted for the recovery of the collapsed economies after the Second World War, decreased inequalities, but this model was gradually abandoned, first in the financial field and then in the social policy, since the 1970s. Thereby, as a result of the implementation of neoliberal policies since the 1980s, inequalities have started to increase rapidly. In this process, which Atkinson (2018) calls the "inequality turn", the changes in the production system and international division of labor with globalization have made inequality more profound and evident.

It is frequently stated that inequality has increased both within and between nations with globalization. The gap between the rich and the poor in advanced capitalist economies reached its highest level in the neoliberal era (Patnaik, 2016). It is striking that the wealth of the 200 richest people in the world is more than the income of 2 billion people (Mazur, 2000). This unjust growth has impoverished the majority of the world's population and condemned them to economic crises in an inextricable swamp of debt; and also it has increased unemployment by negatively affecting employment on a world scale, especially in underdeveloped countries. Those who claim that the gains will be higher in the globalization process argue that the transformation will have costs, but the losses of the people will be reimburse by the winners over time, and eventually the global society will tend to develop as a whole (Eddy, 1996). However, increasing inequality, unemployment and exclusion today indicate that this expected change is not very close and will never happen. The inequality and poverty, which became more evident in the 1990s, brought along discussions that the risks of globalization are more than the opportunities it offers. The most used concepts to explain the social consequences of the globalization process are uncertainty, insecurity, inequality, risk, anxiety and brutal competition.

The new form of the economy in the process of globalization is also described as the new capitalism. Capitalism is basically a system based on private ownership of the means of production, a free market economy and production for profit. The two main features of the capitalist mode of production are that the productive forces are highly developed and the means of production are in the hands of a few people. In the capitalist model, production is in private hands, regulated in accordance with the laws of contradiction and competition (Jalee, 1995, p. 78). The pursuit of maximum profit leads to unequal development, which is the stable feature of the system. The critique of capitalism reveals the dysfunctions created by the deep contradictions it contains, and accordingly its structure that prevents socialization, as well as its injustice (Fraser & Jaeggi, 2018, p. 138).

Pointing out that the importance of individualization has increased in the new capitalism, Ulrich Beck (2014) states that in all kinds of relations from the labor market to friendship relations, the benefit of the individual gradually overtakes the benefit of the society. Sennett (2002) draws attention to the destruction of human values caused by the risks, uncertainty, anxiety and hopelessness brought by modern life by saying that the changes in working life affect the characters of people in his work called *The Corrosion of Character*. The flexibility, uncertainty, instability, speed and destructive competition that come with the new capitalism make social life chaotic as well as economic life. Individuals and societies are increasingly confronted with feelings of division, defeat, contradiction and uncertainty. According to Bauman (2010, p. 26) who states that "the resetting of temporal and spatial distances by means of technology tends to polarize the human condition rather than homogenize it", with globalization, space and time lost their importance and became fluid. Comparing the contemporary world to a container filled to the brim with fears and disappointments that desperately look for a way out, Bauman (2007) emphasizes that everything is now uncertain with liquid modernity. According to Michael Sandel (2012, p. 10) to the extent that the capitalist market economy turns into a market society, the market penetrates more into people's personal and social living spaces and also capitalism, driven by the logic of constantly more profit, together with the pursuit of unlimited self-interest for over-consumption, has produced a consumer market society that does not respect human values. Capitalism is characterized by a tendency towards increasing social inequality and polarization. In fact, inequality in human history did not emerge with capitalism, but the free competition brought about by capitalism has led to a widening of the distance between those who are competitive and those who are not.

With the globalization after 1980's, the circulation of capital accelerated and the income distribution has changed both within the countries themselves and among each other (Sunar & Güvendi, 2020, p. 8). Income distribution is the division of the incomes of the societies from the production by the individuals living in the society. When income distribution does not occur fairly, it leads to income inequality. Income inequality means the disproportionate distribution of income over society, individuals and families (İlgün & Develi, 2020, p. 111). Income inequality in the world is handled in two dimensions: The first is the inequality between countries, which indicates the difference between the income levels of the countries, and the other one is the income inequality between different regions within the country, which is the expression of the disorder of income distribution in a country (Danışoğlu, 2007, p. 229).

At the beginning of the Industrial Revolution, the income inequality between the world's poorest economy and the richest was estimated to be approximately 1/2, but today this ratio has increased to 1/80 (Rodrik, 2013, p. 14). In other words, while a part of humanity has the opportunity to benefit from eighty percent of the world's wealth, the other part of the population tries to live according to only one percent of this wealth. Global inequality has reached a point where it is becoming increasingly difficult to return. Although it may decrease from time to time, it can be said that inequalities are one of the basic features of modern economy and society. According to Milanovic (2011), the distribution of total income in the world is unequal. Milanovic (2011, p. 7) states that approximately 9% of the world's population receive half of the global income, while the share of the lower income group is 7%, although the share of the population is 50%. Subaşat (2007) and Wade (2004) also state that there has been a significant deterioration in the income distribution in the world since the 1980s. The study of Cornia and Kiiski (2001) shows that in 48 of the 73 countries examined, intra-country inequality has increased since the 1980s. Taken as a whole, the combined wealth of the world's 1,000 richest people is nearly double that of the poorest 2.5 billion people. While the richest 20% of the population consumes 90% of the goods produced, this rate is only about 1% in the poorest 20% (Bauman, 2014, p. 14). The data reveal a growing picture of inequality. According to the 2020 Oxfam Report, the wealth of the world's richest 1% in 2019 was more than double the combined wealth of 6.9 billion people. According to the 2021 Oxfam Report, the total wealth of billionaires in the world increased in 2020, despite the coronavirus pandemic. According to the report, in this unequal world where almost half of the world's population earns less than \$5 a day, the richest 1% earned more than twice as much as half of the planet's population.

It is clear that unequal income distribution in a country will negatively affect the welfare of the country, leading to an increase in problems in areas such as health, nutrition and education, as well as poverty, and intensification of social and political unrest (Gönel, 2013, p. 28). According to Bauman (2013), inequality in income distribution has been reduced to a security problem rather than a social problem. Due to the gap in income distribution, the 'lowclass', which is at the bottom of this wealth distribution, has turned into a mass that does not belong to any class, that is, is actually outside the society. The closure of the poor, who are seen as a threat to the society, or the fact that they are made to work for full stomach, that is, the oppressive and exclusionary treatment of the poor, is actually an indirect warning to other members of the society. In modern capitalist society the poor have been turned into 'flawed consumers' because capitalism no longer needs mass labor for mass production. Unemployment and poverty are increasing in the consumer society. The unemployed and the poor are "fully and truly redundant, useless and disposable things in the consumer society, and there is no 'rational reason' for their continuing presence" (Bauman, 1999, p. 59).

Competition and Game

One of the main criticisms of capitalism is that it necessitates the conditions of competition that constantly recreate itself with the motive of profit improvement. Competition, which is not limited to working life, takes hold of almost every moment and area of the peoples' lives within the capitalist economic order. At the same time, it fosters a profile of human who oppresses the ones considered rivals in both business and private life, who always strives to be superior to competitors, and who believe that all is fair on the road to success. The capitalist system, paving the way for human values to be pushed aside in order not to lose gains based on self-interest, drags people into ruthless competition.

According to Coetzee (2008), who reminded that competition is the glorified form of war, but war is never inevitable, competitive economic segmentation, which is said to be 'by nature' of the world, is also not convincing and competitive economies, namely capitalism, actually emerges through people's decisions and choices. Focusing on the changes in the concept of 'individual' under global capitalism, Bauman (2007, p. 68) states that "individuals find themselves left in a race for scarce and inadequate sources when competition replaces solidarity". Workers are constantly competing to find jobs, employers to find workers, and investors to find loans or reach the market (Çelik & Dağ, 2017, p. 52). In a competitive capitalist system that seeks the cause of poverty and unemployment in the individual, stigmatizing those who lack the skills, intelligence, desire, or ambition required for success, the moral role is undertaken by the market usually emerges as the elimination of people who cannot handle the competition necessitated by business life or who are not competitive enough. Defining the capitalist society as "an anarchic galaxy of selfish worlds", Ollman (2012, p. 324) argues that human relations in the capitalist order are based only on individual interests. Dorling (2011, p. 24), highlighting that the belief that greed is beneficial for a better life, combines with the idea that despair arising from inequality is inevitable, states that the cupidity is served on a plate to all of us. The world order based on inequality and injustice, while turning people into pawns that can easily replace each other, provokes feelings of ruthless competition in all spheres. Because, in this game, "The need to win becomes dominant in conflicts so inevitably that the evil side of humanity always finds free space and considers itself entitled to use every means possible." (Huizinga, 1995, p. 128).

When the areas in which human actions are universally collective are analyzed in depth, it can be clearly seen how vital the concept of the game is to our species. All the actions performed by Homo Sapiens can be associated with the concept of the game. It can even be argued that human civilization emerged and evolved within the 'game', both on a global basis and on a community (nation, race, tribe, organization, group, etc.) basis. In this sense, the cultural function of the game concept has a much stronger constructive structure than is often supposed. In other words, a game refers to an action older and archaic than culture (Huizinga, 2000, p. 14). Byung-Chul Han states in *Psychopolitics* (2019) that the features of the gaming phenomenon such as excitement, success, reward, and not to be slow are taken over by excitement capitalism, emphasizing the gamification of business and communication. This, in turn, has subjected the player to domination. Suits (1978, p. 34) explains the concept of game playing as guided participation in an activity or a story in a guided way, only by following the allowed rules.

In the context of its function in the *Squid Game* series, it will be useful for the study to briefly touch on what the game means in the child's life. The difficulty of defining the game can also be understood from the diversity of ideas developed about the concept. Play, fun and children are concepts that are often thought of together. Discovering and making sense of the world that a child finds himself in is realized thanks to the constructive function of the game

(Sağlam & Aral, 2016). Huizinga (2018, p. 10) emphasizes that the game contains functions that can be considered positive, such as discharging excess energy, relaxation, preparation for the next stages of life, education, as well as functions that can be considered negative such as innate competition, eliminating narcissistic feelings, and dominating.

In fact it shows that, in the Roman period's gladiator fights which the games resulted in death were transformed into a public entertainment, the arena functions as a playground for people to watch a person brutally murdered, and a direct relationship was established between death, game and viewing pleasure (Huizinga, 2018, p. 14), how the concept of game is related to the dark aspects of the human spirit. It is known that in almost all periods of human history, a certain audience or a person forced people to play deadly games for entertainment purposes. In the art of cinema, the relationship between death and game has been the subject of many films. Movies such as *Hunger Games* (Ross, 2012), *Battle Royale* (Fukasaku, 2000), *Saw* (Wan, 2004), *Death Bell* (Yoon, 2008), *Funny Games* (Haneke, 1997), *Cube* (Natali, 1997) are the main films that have almost turned into a sub-genre within the cinema and contain this concept.

Method

Descriptive analysis was used in this study, which aims to show how the game and competition are connected with the capitalist economic order in the *Squid Game* series. In descriptive analysis, which is a descriptive approach based on data (Wolcott, 1994), various events and phenomena are analyzed in relation to concepts and themes related to the predetermined frame. Descriptive analysis is carried out in four stages as frame formation, data processing according to the thematic frame, identification and interpretation of findings (Altunışık et al., 2010, p. 322). The key concepts within the basic frame of this study are capitalism, competition, income inequality and game. In the light of these basic concepts, the narrative structure, ideological and metaphorical structure that emerged in the social, cultural, economic and historical contexts of the series were analyzed.

Capitalism, Competition, and Game in *Squid Game*

Theme of the Series

The story of *Squid Game* (Donk-hyuk, 2021) is about 456 people who are in great financial difficulties for various reasons trying to earn 45 billion Won (approximately thirty-eight million dollars) by playing deadly games. In this competition illegally funded by the wealthiest people in the world, people in financial difficulties are identified and invited to the games in various ways. Although the games to be played are fatal, the people invited to the competition are not aware of this fact at first. The street games played in South Korea in the 1970s and 1980s were designed in such a way that those who lost the game would be killed. At the end of all games, only one of the contestants would be rich as the winner of the game. Even though the motivation to participate in these games varies to some degree from person to person, it is seen that the competitors basically have common characteristics such as economic desperation, indebtedness, unemployment, the hope of rescuing the sick relatives, the shame of being at the bottom of the pile, the effort to quench the greed of oppression, the tendency to violence created by being economically lower class, and social exclusion. Especially the first two episodes of the series build on the impacts of neoliberalism on human psychology and psyche and the emergence of despair perception in different forms.

Analysis of the Series

Squid Game, which builds its narrative on the character of Seong Gi-Hun, is a series that creates its own universe. At the beginning of the series, the focus is on the life of Seong Gi-Hun,

a lazy, childlike, humane, and well-intentioned character who tries to live on the quite low earnings of his elderly mother. Gi-Hun is a debt-ridden gambler who constantly disappoints her daughter and her ex-wife. The fact that his wife divorced him and married a presentable, neat but cold person is also associated with these characteristics of Gi-Hun. This main character gambles with the money he stole from his mother in the first episode. He is on a roll and he wins a horse race, but he is robbed by a pickpocket. In the next scene, we see Gi-Hun, head over heels in debt, is forced to sign a contract by his creditors. The critique of neoliberalism that will span the entire series begins with these scenes. Although the main character is a good person, he is a non-starter and outcasted individual. Because achieving success in modern life requires economic success under all circumstances. The fact that making money from betting is so common can be read as a symbolic expression of how economic success is the measure of all things. In today's world, it is not important what individuals do or how much effort they put into something, but only what they have. Betting games, where mathematically there is a slight probability of winning, are considered the first way out, especially by the poor masses. Because, among their options, betting is the one that will bring earning the fastest. In this context, it is seen that the concepts emphasized in the literature review part of the study came to the fore at the very beginning of the series. The first is Bauman's (2010, p. 26) emphasis that the world today is perceived by people as a cramped container filled with fear and frustration. The second is the uncertainty derived from the first structure. The modern person, in this world where everything is uncertain, feels like a lab rat trying to escape from an interminable chaotic structure. The main character, at the very beginning of the series, signs a contract that he will give his internal organs if he cannot pay his debt. In this way, the series reveals that even one's own body cannot belong to oneself in this system.

Following these initiatory plans, the storyline of the *Squid Game* is rapidly evolving. A person who is dressed extremely stylish and looks like a human resources manager of a company approaches Gi-Hun, who is sitting helplessly at the subway station, and offers the main character to play a fairly simple children's game. In this scene, the audience also witnesses how the main character, Seong Gi-Hun, is invited to the game. The person who comes to him has two game squares, one red and one blue. In the game to be played, Gi-Hun will receive 100,000 Won per round he wins, but in return for the rounds he loses, the person offering the game will slap him.

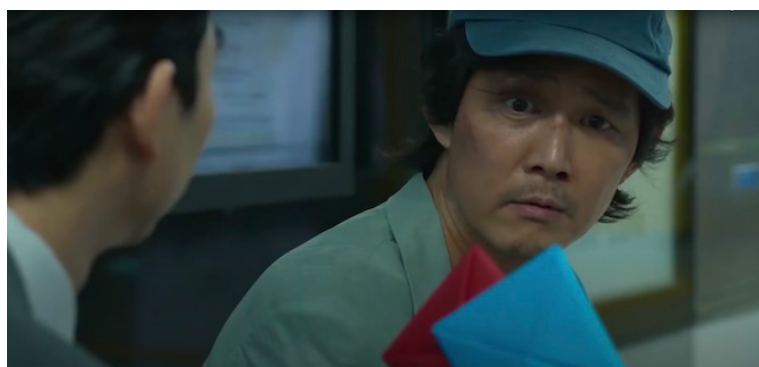


Image 1: The main character of the film, Seong Gi-Hun, is invited to the game through red and blue envelopes.

Being in a desperate situation, the main character accepts the game as he has nothing to lose in an economic manner. In this scene, the use of blue and red colors, which became popular in the cinematic and iconic sense with the movie *Matrix* (Lana Wachowski & Lilly Wachowski, 1999), comes to the fore. In the *Matrix*, while the red pill symbolized reality, the blue pill represented the virtual, in other words, the unreal. The truth can be reached when the right choice is made in the Matrix universe.



Image 2: The scene of Neo choosing the red pill in Matrix



Image 3: Players and guards in Squid Game

In the *Squid Game*, these two colors create a double-layered representation. First of all, since the ones invited to the game are desperate people, they will enter the Squid Game universe whether they choose the color blue or the color red. They will enter the game as players if they choose the blue color while choosing red means entering the game as the guard who will kill the players. However, they will be left out of the Squid Game universe if they refuse the game. In such a case, as will be seen in the first episode, a place as challenging as the Squid Game universe awaits these people. This place is the real world referred to as *Hell* in the series.

Regarding the red and blue squares, the director of the series, Hwang Dong-Hyuk, says that these colors are inspired by an ancient Japanese legend, *Aka Manto*. According to Japanese legend, when people were sitting on the toilet, Aka Manto in a red cape appeared and asked them if they wanted red or blue toilet paper. Those who choose red are stabbed and those who choose blue are strangled to death by Aka Manto. The only way to be freed from the game is to not choose any color persistently (Challaye, 1997, p. 108). In other words, not involving in the game is seen as the best solution, in both theories. However, the game is built on characters that are impossible not to enter, in *Squid Game*. In this context, mentioning Foucault's concept of *biopolitics* will be beneficial to gain an insight into the deadlock described by the *Squid Game* series. Michel Foucault (2007, p. 103) states that the absolute and dramatic structure created by the abolition of sovereign power with the development of capitalism has evolved into a panoptic regulative power that controls life. However, in today's world, now a surplus value emerges far beyond what even governments or those who hold capital can consume.

In this sense, Baumann (2018, p. 17) defines today's society as "waste people or wasted people (surplus or redundant people, those who are excluded from the unregistered for compulsory reasons or knowingly/willingly), in his book *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*. Redundant people are also the ones who are excluded from society, whose dignity and honor are trampled down by society, who are undesirable, and who constitute a surplus. This exclusion dehumanizes the people anyway; the human is a psychosocial being. In the economic structure that emerged as a result of the transition from industrial capitalism to financial capitalism, the number and economic power of oligarchs, which are extremely individual financial structures, has increased to an unprecedented degree in history. The increase in the number of oligarchs inevitably damaged the understanding of the social state, because the gap in income inequalities has made it meaningless to serve people without financial power and left it to the discretion of those who have financial power. Baumann (2018) drew attention to unemployment, depression, and future anxiety surrounded by uncertainty in this new unrest that oppressed young people towards the end of the 20th century, stating that the unemployment is used in a way that blames the large masses who are somehow discarded and sacrificed and it emphasizes their incompetence, but this is clearly not the case. According to him, today, humanity seems to have turned its own lineage into waste in an unprecedented

way. This phenomenon which Bauman calls the ‘**human waste** disposal industry’ (emphasis in original), is at the center of the *Squid Game* and is highlighted beginning from the opening scenes of the series. The main reason for this phenomenon to occur is the ‘inequality’ in the social structure. The director of the series, Hwang Dong-Hyuk, also explains in an interview that the story basically upon the concept of inequality in a very simple way:

Dong-Hyuk: ... The series is inspired by something very simple, the fact that we struggle in very unequal conditions throughout our lives. I started thinking about the Squid Game in 2009 during the global crisis. I was in financial trouble since my mother had retired. I was reading survival games-themed comics like Battle Royal and I asked myself would I join these games if they are in real life. But this story reflects the global situation, not just South Korea. We live in a Squid Game world. (Guardian)

As the director has pointed out, we are in an era in which Foucault’s concept of biopolitics has evolved. Governments no longer even need to control the masses and people have turned into waste, as Baumann defines them. When the opening sequences of the series are analyzed, a clear representation of these phenomena related to the modern world is encountered. Gi-Hun, the main character of the *Squid Game*, gets the money promised to him by winning a game after losing the game offered to him many times and being slapped, such that the series shows the first clues that the power can exercise any control over people’s bodies for a fee. The person who suggested the game gives Gi-Hun a card with a phone number on it and offer to participate in a game that can solve all of his problems. The main character calls the number after thinking a while and agrees to participate in the game.

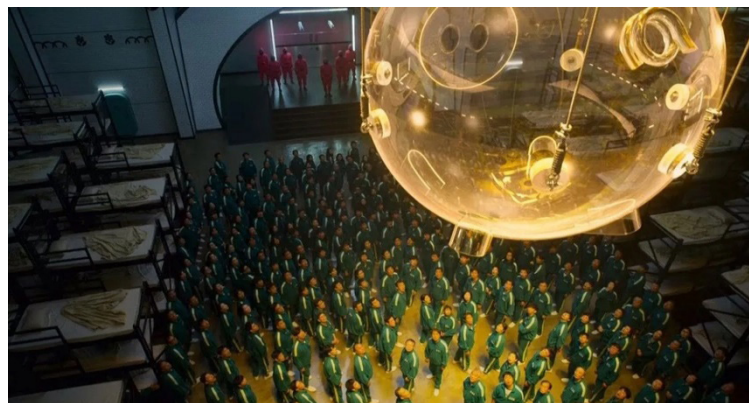


Image 4: *Players and guards in Squid Game*

As the plot unfolds, the audience sees those who agree to play the game, wearing uniform blue sweatpants, gathered in an unknown place reminiscent of the Nazi camps. All players wake up in a single large ward. On their clothes, sequential numbers are written. A group of men in red masks says they must play six games to win the big prize money, and whoever wins them all will get the promised prize. When one of the competitors asks why they have to play these games, the guards state that they are all in heavy debt, hence they must play these games to survive. In this episode also, a clear representation of the panoptic view, which is a Foucault concept, can be found. Power is absolutely invisible and behind masks, competitors are incapable in the face of power, in the most abstract form of even their identities, consisting of numbers. On the other hand, as the series forward, the layered structure of the point that the panoptic view has reached in the neo-liberal stage is revealed. Panoptic is defined as the surveillance mechanism of power at the first level in the Foucauldian sense. In *Squid Game*, the people who wear red dresses and different masks according to their ranks, called guards, constantly observe the contestants and point to this first-level panoptic view. However, the guards are also subjected to a panoptic control process by an advanced power. With this panoptic universe’s expansion, the highest class in the series, which can be

defined as the bosses, is elevated from a position where no one can recognize them with their sophisticated masks and they are omnipotent, to a hyper-panoptic structure where they can see and control everything with a divine gaze. In the series, this multi-layered panoptic structure is represented in four tiers. However, the symbols used highlight the formation of a neoliberal-panoptic spiral in which the 'real' power cannot be known in any way. The main reason for this panoptic structure is the inequality situation that arises with the extreme deterioration in income distribution, which can be said to constitute the core of the series.

As stated in the study, the *Squid Game* has a plot structured through the actions, past, and future of the main character Gi-Hun. In the ward they are in, Gi-Hun encounters his childhood friend Cho Sang-Woo, with whom he will establish a long-term alliance, in the games to be played. Cho Sang-Woo grew up in the same neighborhood as Gi-Hun and is known as the most intelligent person in that neighborhood. Everyone thinks that Cho Sang-Woo, who entered Korea's top university with ranking first, is a very successful businessman. However, Cho Sang-Woo is in heavy debt due to various crimes such as embezzlement and fraud, and therefore he had to agree to enter the game they were in. It is thought that the positioning of this character as the second main character in the series aims to demonstrate the structures of today's neoliberal economic order. Because capitalism was propagating that it was an egalitarian economic model through education, especially in the initial and mid-phases. In these phases, any working people could receive a university education and move up from the lower economic class into the well-off economic class called the middle class. Indeed, such a situation was valid for both capital owners who needed a qualified labor force and people who were candidates for this class. Even, for some people from the lowest economic class, it was possible to have the opportunity to move to the middle class firstly and then to the upper class, both theoretically and practically, and it did realize from time to time. However, in the advanced capitalist phase, this need decreased and even began to decline rapidly.

"Saturation Point", which is again a capitalist economic term, requiring critical analysis for companies, has now become an expression that defines the point of skilled and unskilled labor in the market. In this new phase, the market, which no longer needs skilled workforce, started to recruit skilled workforce first with a high median salary, at a phase that can be considered a historical turning point (saturation) and debited these people with loans such as a mortgage with a maturity of thirty years. Then, these people are terminated and left in various whirlpools (stock jobbing, constant reloaning, etc.) that allowed them to borrow constantly. For the global capitalist stage, this process constitutes the basic mechanism that causes the middle class to disappear and perhaps became even worse than the lower class. The Oxfam Report, which is also mentioned in the theoretical part of the study, points out that a very small part of the world's population owns a very large part of the total wealth. The vortex created by this hyper-unequal economic distribution is exhibited through the character of Cho Sang-Woo, who represents the middle class in the drama. Cho Sang-Woo is exactly what capitalism wanted for the 1990s when he started college; he entered the best school, got into the department of business administration, which was the most popular department of the period, constituting the basic workforce in terms of management and organization of the capital owners. However, the changes that took place in the capitalist economy within a very short time transformed even a person who was trained for the system into a 'waste human' in Baumann's term.

The first game that the contestants have to play in the *Squid Game* is the "Red Light, Green Light". With the playing of this game, a significant and terrible paradigm shift takes place for both the players and the audience.



Image 5: "Red Light, Green Light" game in the Squid Game

In this first game, all the contestants are in an open space and a giant doll model is standing right in front of them. The rules of the game seem quite simple; the contestants can walk when the model girl turns her back on the contestants by singing but they have to stop when the model girl suddenly stops singing and turns to face the actors. This standstill action is carried out with very sensitive measurements especially for the *Squid Game*, at the slightest movement of the players, the sensors in the eyes of the model girl come into play and eliminate the contestant. In this way, the contestants must reach the white line right in front of the model girl from their point without being caught by the sensors. *Squid Game* takes a very radical stage at this point. Because if the model girl detects one or more contestants moving through sensors, she kills them with a machine gun. At the end of this first game, the number of people reaching the finish line is almost equal to the number of dead. In other words, half of those who participated in the game died in this game. At this point, the series focuses on the shock of the participants in the competition. Then, the voting process, which is one of the rules of the *Squid Game*, starts. If more than half of the contestants decide to leave the game as a result of voting, the game will be ended.

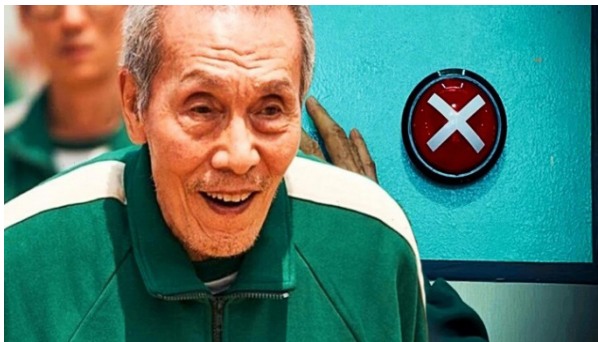


Image 6: Voting in the Squid Game



Image 7: Oh Il-nam – Designer of the games in the Squid Game

When the voting is tied, the vote of Oh Il-Nam, number 001, the oldest of the contestants, will decide the fate of the contestants. After thinking for a long time, Oh Il-Nam votes to temporarily end the game. Following this stage, the contestants will return to their homes, and after, the second game will continue with those who want to return to the game. In the last episodes of the series, it will reveal that Oh Il-Nam is a very rich oligarch and among the head of the people who designed the game, so has a very sheltered position within this competition. However, at this stage, neither the other contestants nor the viewers have this information yet. The reason why Oh Il-Nam joined this game is that he is too rich to enjoy no longer anything and therefore he wanted to play the *Squid Game*, a simulation of the games he played when he was little. At the end of this first episode, it is understood that the area where the *Squid Game* takes place is an island just like where the *Survivor* TV show takes place. Completely isolated from the outer world, this island is a law-free zone designed to

be invisible even to satellites, aiming to quell the wild emotions of the hyper-rich. The series can be read as an irony of Campanella's *The City of the Sun* (1981), one of the most important symbols of enlightenment thought. *Squid Game* discloses the bloody dystopia created at the point where the idea of enlightenment has reached. Frankfurt School intellectuals Adorno and Horkheimer in their *Dialectic of Enlightenment* (2010), state that technological progress does not bring about development either in a humanistic manner, modernization not only fail to realize the happiness promised to humanity but also built a bloodier world, and the capitalism also destroys rational thought such as compassion and humanity feelings as it progresses.



Image 8: After the first game is over, the island of *Squid Game* turns into a closed space, indistinguishable from the outside.

The name of the second episode of the *Squid Game* series is **Hell**. After the infernal end of the first episode, the fact that the second episode is called Hell can be read as a sign of a bloodier episode. However, the second part illustrates the everyday world rather than being bloody. Because the majority of the overwhelming contestants decide to return to the competition, thinking that their living conditions are worse than even the world of *Squid Game*. Meanwhile, the main character of the series, Seong Gi-Hun, goes to the police and tells what happened on Squid Game Island, but he cannot convince anyone. Even the attempt to spread such gossip is soon neutralized. In this sense, it is understood that those who dominate the *Squid Game* universe also dominate the current world. It is almost as if an invisible hand arranges everything the way this wealthy ruling class wishes. Of course, this invisible hand may be interpreted as a reference to the famous economist Adam Smith's (2008, p. 485) idea that "*an invisible hand* will regulate the market if the elements that make up the market act only in their own interests". The invisible hand of the market now causes only a selected minority to become completely invisible. This invisible hand forces over 200 people to enter a death game for money, in which there is only one winner and the others die.

The end of the second episode of *Squid Game* represents the entire neoliberal conceptual construction and criticism of the series, which is also mentioned in the theoretical part of the study. A total of five games are played in seven episodes, after the second episode of the series and in the end, Gi-Hun, the only survivor among 456 people, becomes the winner of the prize money. While the last two deadly games are being played, a group of VIP (who invest capital for the game's design) viewers comes to the island to watch the competition in person. These VIPs who come to the island bet on players with astronomical money. In this way, the audience comprehend also how these games are financed and designed.



Image 9: *VIP customers coming to Squid Game island*

As mentioned in the theoretical part, it is possible to find Baumann's entire analysis of neoliberal society in *Squid Game*. At the present stage, inequality in income distribution has gone beyond being a social problem. Income distribution inequality, which can be called Post-Human inequality, today extends far beyond dividing people into classes such as lower/middle/upper class and it has transformed the masses, who make up more than half of the social pyramid in terms of population, into redundant, useless, and disposable, waste people. This structure is depicted with a trenchant style in the *Squid Game*. For VIP people, the poorest, or lowest class is in a state of waste, but also the disposal of this waste has turned into a means of entertainment for the VIP class. In other words, large masses have turned into pawns in the game for the class called VIP. The game, which has a multi-layered structure, has different meanings for those who perform it and those who watch it. While the game turns into a pendulum swinging between life and death for the contestants in the series, for the VIP class, it is the object of pleasure and entertainment that can only be resolved through the death of people. This radical distinction between the spectator and the performer also points to a strong connection between the *Squid Game* universe and the Roman gladiator fights.

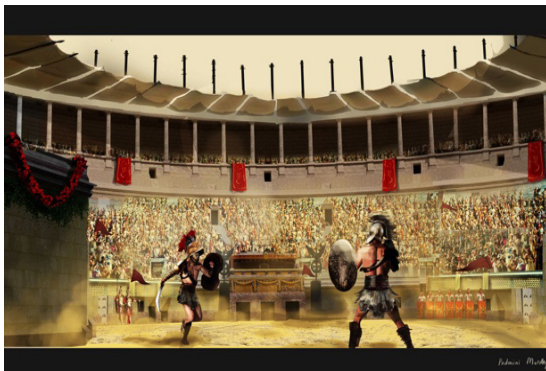


Image 10: *Gladiator fights*

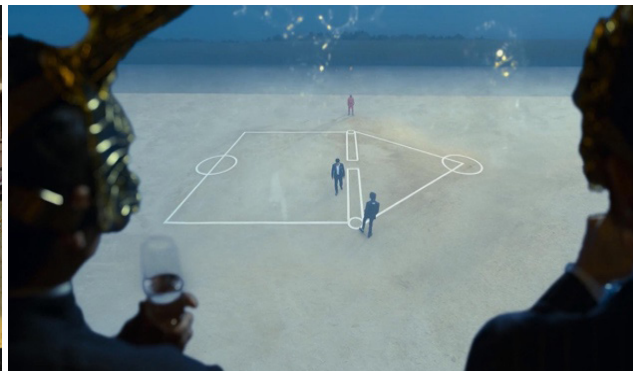


Image 11: *The last game in the Squid Game series. One of the players in the arena will die and the VIPs are watching them.*

It can be said that Byung-Chul Han's conceptualization of *psychopolitics* within the scope of the analyze today's world is used together with a historical background such as the gladiator fights in Rome, creating a distinctive dramaturgical background for the series. As Han (2019) stated, a new process gamified by *excitement capitalism* has begun to dominate all of life. The person playing the game is subject to domination and therefore the titles that Huizinga defines as 'the positive functions of the game' are invalidated particularly for *Squid Game*. The fact that the positive features of the game such as teaching and exploring the world have disappeared, that the entertainment has turned into a tool only revealing the sadistic

feelings of the audience, and that the ties established between play, death, and the pleasure demonstrate the savage structuring created by the dark aspects of humanity. In this context, *Squid Game* depicts an archaic feature of humanity and how this archaic feature is structured within the neoliberal system. The subject here, on the one hand, is that there are viewers watching people when they are getting killed for pleasure, and on the other hand, there are people who risk death for money or allow or even cause the death of their opponents.

The last tie to be established between *Squid Game* and the neoliberal economic structure in connection with the theoretical part is the phenomenon of *competition*. Many capitalist thinkers argue that there is a direct relationship between human evolution and competition. According to these thinkers, the capitalist economy is compatible with human nature and evolution in this sense. In other words, there must be a constant struggle to live, and this is a sublime concept for human life. Criticizing this assumption, Coetzee (2008) emphasizes that competitive economies are the result of people's choices. Also, Baumann (2018) states that individuals who prefer competition instead of solidarity can use every means possible to reach scarce resources, and in this case, people will inevitably feel lonely and abandoned. Similarly, according to Olmann (2012), the individuation of humans strengthens the chaotic and anarchic structure of the world, while Dorling (2011) underlines that the constant release of this malignant side of humans, loaded with the desire to win, causes them to see themselves as justified to go all lengths win in the game of life. In the series, all the aforementioned theoretical approaches to competition are represented, both in the real world and within *the Squid Game*. Competitors who pay for failure with their lives do not see any harm in doing anything imaginable, such as breaking the rules, deceiving others, killing the competitor in front of them, and also making attacks during non-game times to win the game. In each game played on the Squid Game Island, the rules of the game are more or less violated, and the organizers of the games tolerate the violation of the rules to a certain extent. That this situation is also valid in the real world is made clear in the second part of the series. Therefore, it is possible to read the entire *Squid Game* universe as an analogy to the contemporary capitalist system. Competitors on the Squid Game Island have to use all means within their abilities to reach the scarce resource, which means the morality of neoliberal economics is manifested. However, the fact that Gi-Hun, who won the competition, did not withdraw the grand prize from the bank, at the final of the series and leads a miserable, depressive, and chaotic life actually symbolizes that there cannot be a winner in this game. As Baumann (2018) states, "*even the winners of this game have lost*", because this economic structure makes people feel lonely and abandoned. The most important proof of this situation is the dialogue between Oh Il-Nam, the old man who designed the game, and Gi-Hun:

Seong Gi-Hun: *Why did you do such a thing??*

Oh Il-Nam: *Do you know what a rich person and a person with no money have in common? Life is not pleasant for either of them. When you have a lot of money, everything starts to get boring eventually wherever you go, whatever you eat or drink. At a point, all my wealthy clients told me the same thing, that they no longer have any joy in life. So, we all got together and made the Squid Game to have some fun.*



Image 12: In the final episode of *Squid Game*, Oh Il-nam and Seong Gi-hun got even with.

This scene demonstrates that everything has lost its meaning in the eyes of people brutalized by wild capitalism, and even revealed human life has no value.

Conclusion

Since its release, *The Squid Game* has maintained by far the title of being the most-watched series and content of the Netflix platform, the world's largest content producer. While the total watch time of the fourth season of its closest rival, *Stranger Things* (Duffer & Duffer, 2016), is 1.325 million hours, the total watch time of *Squid Game* has reached 1.65 billion hours¹. This radical difference that *Squid Game* has created in the number of views results from a combination of many elements. The climate of fear created by the neoliberal economy is undoubtedly a leading one among these elements. While the fundamental dynamics that form the core of the capitalist economy and free market increase the number of super-rich people around the world, on the other hand, even beyond the level that can be called poor, a class described as 'human waste' has begun to appear. As mentioned in the study, this sociological phenomenon has affected many philosophers. After the Enlightenment, the phenomenon of humanism was accepted as the core of the social, at least by rooted and decisive institutions such as states and daily life was largely shaped through this intellectual structure. However, the neoliberal economy started to create a super-rich minority, especially in the 2000s, and the questions that are the main problem of philosophy such as "What is human?", "What does life mean?" have begun to be asked frequently by more people both more. The idea that humans can be seen as a surplus or waste stands at a quite critical point in terms of their existence because the emergence of a field between the two opposing groups, **the super-rich** and **the super-poor** (debtors), in which the meaning of existence must be tested will be inevitable due to this situation. The rich desire to test what money can do, while the poor feel that being rich will ensure a meaningful existence. Based on this phenomenon, the *Squid Game* series can be interpreted as the structuring of a fictional space where the super-rich and super-poor test their existence through cinematic images. At this point, it is worth emphasizing that the series is not a reality that took place anywhere in the world, but a fictional structure. Because one of the main factors that make the series so impressive is that it creates not the reality of everyday life, but the reality of the fictional and cinematic. Using the fundamental instruments of the dramatic structure effectively, the series reveals a reality that has penetrated into daily life but cannot be seen with the naked eye. For this reason, it can be stated that it has a narrative structure using the dramatic form in a classical way but strongly. As examined in the analysis chapter, the narrative of the series largely overlaps with the dramatic narrative structure, especially the storytelling strategies of Paul Joseph Gulino and Connie Shears (2019, p. 199).

¹ <https://www.cnet.com/tech/services-and-software/netflix-biggest-hit-shows-and-movies-ranked-according-to-netflix/>

Gulino and Shears's dramatic narrative form which can be summarized as the introduction, description of dramatic elements, provocative event, dramatic problem, hero's attempt to solve the problem, moments of failure, moments of crisis, the dramatic structure's getting complicated, solving the visible part of the dramatic problem, and revealing hidden truths is almost entirely implemented in the *Squid Game*. Therefore, the series does not describe reality itself as a documentary. However, by metaphorizing the deep philosophical and psychological structure of reality, it makes it visible in cinematic form.

Another factor that makes *Squid Game*² so popular is the legacy of the cinema from distant and recent history. Since its emergence, cinema has functioned as the entertainment of the working class, not the elite class (Abisel, 2003, p. 52). This phenomenon, which had existed at the beginning of the cinema, has largely preserved its impact. Hence, cinema is generally considered a mass art. Here, what is implied by the word 'mass' is the people who make up the vast majority of the population including the poor and middle class. As a natural consequence of this, cinema has been a branch of art that deals with the problems of the broad masses of the public when the problems are still current. For this reason, the sub-genre called *political cinema* has an important and prestigious position in the art of cinema. The *Squid Game* mini-series has greatly benefited from this historical vein of cinema while also contributing to it. Because, the destruction caused by the great gap in income inequality, which is the main theme of the series, on the world and people was handled at the time when it was just beginning to emerge and it was transformed into cinematic images in accordance with the viewing habits of large masses. It can be stated that the recent history of cinema has moved with the sociological and philosophical infrastructure of our age, just like in the long-term history of cinema. In the post-2000 period, the fact that daily life began to turn into a competitive environment to a large extent and people were crushed under this intense psychological pressure was reflected simultaneously in the cinema. Numerous films such as *Battle Royale* (Fukasaku, 2000), *Cube* (Natali, 1997), *Saw* (Wan, 2004), *The Method* (Pineyro, 2005), *The Hunger Games* (Ross, 2012), *Circle* (Hann & Miscione, 2015), *The Purge* (DeMonaco, 2013) have dealt with the themes of competition, death, play, rich, poor, and despair with similar patterns. Moreover, in recent years, political films have started to win the most important awards both in festivals dominated by artistic cinema such as Cannes Film Festival and in ceremonies dominated by popular films such as the Oscar awards. In this sense, *Parasite* (Joon Ho, 2019) which won the four most important Oscar awards, including the best film, at the 2020 Academy Awards after receiving the grand prize at the Cannes Film Festival, has become a turning point in the history of cinema. The fact that a non-English speaking South Korean film, focusing on income injustice, won the best film award for the first time in the history of the Academy Awards has brought the popularity of the subject to the extreme in the cinema. It can be stated that all these developments and accumulation in the cinema industry have prepared the sociological, philosophical, and aesthetic basis of *Squid Game*, which is also a South Korean production. The fact that the series became iconic in a very short time in almost all countries of the world and broke viewing records is also also the result of the well-structured of this intellectual and aesthetic process by the producer and director. Because *Squid Game* is among the rare productions that can combine children's games, which have a nostalgic tone in the life of anyone who has reached a certain age, with art and costume design, and also their own universe in a way that can leave a mark on the audience.

Rising income inequality around the world is the product of a corrupt and exploitative economic system and is rooted in neoliberal economics. In *Squid Game*, the extreme point of income inequality that the capitalist system can potentially create, even in economically advanced and wealthy countries with low violence rates is represented in a South Korea

² In the study, the *Squid Game* mini-series is considered a nine-hour cinematic narrative.

example. Within this context, the series *Squid Game* reveals the damage that the current indicators in the practical field have created on the psychology of the masses. The problems experienced by the heroes of the series also expose the inequality and cruelty of the system. In the series, the game of life-or-death, in which people whose main motivation is money, embarked on at the cost of their lives to get rid of their financial desperation is, in a way, a reflection of the brutal living conditions in the real world where lack of money also means death. In this sense, *Squid Game* depicts the possible structure of a dystopian society in the not-too-distant future if radical measures are not taken as soon as possible.

In the series, the moral dilemmas of today's modern capitalist society are exhibited and it is tried to be shown that the brutal and ruthless competition that has become the cornerstone of relations between people is not limited to working life. Capitalist societies are markets of self-regulating encounters where competition is more intense and more general, governed by subjective factors such as personal taste, entertainment, personality. So-called individualism, liberal hedonism means only an order in which each man for himself (Virilio, 2003, p. 36). Throughout the games in the *Squid Game* series, the players become both victims and offenders of this deadly competitive game. The moral dilemma that we often see in the games is repeated in the protagonist's inability to spend the money he obtained by cheating. The struggle is not only between death and life, but also between being human and being human.

Conflict of Interest Statement

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

The Researchers' Statement of Contribution Ratio Summary

The first author contributed 50% to the article, while the second author contributed 50% to the article

References

- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Adorno, T. & Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (N. Ülner, Trans.). İstanbul: Kabalcı.
- Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S. & Yıldırım, E. (2010). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Sakarya: Sakarya Yayıncılık.
- Atkinson, A. B. (2018). *Eşitsizlik, ne yapılabilir?* (Ö. Limanlı & E. Kaya, Trans.). İstanbul: Efil Yayınevi.
- Bauman, Z. (1999). *Çalışma, Tüketim ve Yeni Yoksullar* (Ü. Öktem, Trans.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bauman, Z. (2007). *Holocaust ve Modernite* (S. Sertabiboğlu, Trans.). İstanbul: Versus Yayınları.
- Bauman, Z. (2010). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları* (A. Yılmaz, Trans.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2013). *Modernite, Kapitalizm, Sosyalizm* (F. D. Ergun, Trans.). İstanbul: Say Yayınları.
- Bauman, Z. (2014). *Azınlığın Zenginliği Hepimizin Çıkarına mıdır?* (H. Keser, Trans.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baumann, Z. (2018). *İskarta Hayatlar / Modernite ve Safraları* (O. Yener, Trans.). İstanbul: Can Yayınları.

Beck, U. (2014). *Risk Toplumu: Başka Bir Modernliğe Doğru* (K. Özdoğan, Trans.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Challaye, F. (1997). *Japon Efsaneleri / Japon Söylenceleri* (E. Canberk, Trans.). Okyanus Yayınları: İstanbul.

Coetzee, J. M. (2008). *Diary of a Bad Year*. London, UK: Vintage.

Cornia, G. & Kiiski, S. (2001). *Trends In Income Distribution In The Post-World War II Period*. World Institute For Development Economic Research (WIDER).

Çelik, M. & Dağ, M. (2017). Kapitalist İktisadi Düşüncenin Geçirdiği Dönüşümler Üzerine Bir Değerlendirme. *BEU Akademik İzdüşüm*, 2 (3), 50-70.

Danışoğlu, A. Ç. (2007). Küreselleşmenin Gelir Eşitsizliği ve Yoksulluk Üzerindeki Etkileri. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi*, 3 (6), 215-239.

Dong-Hyuk, H. (Producer & Director). (2021). *Squid Game* [Series]. ABD: Netflix.

Dorling, D. (2011). *Injustice: Why Social Inequality Persists*. Bristol, UK: Policy Press.

Eddy, L. (1996). Globalization and Employment: Is Anxiety Justified?. *International Labor Review*, 135 (5), 485-497.

Foucault, M. (2007). *İktidarın Gözü* (I. Ergüden, Trans.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fraser, N. & Jaeggi, R. (2018). *Capitalism: A Conversation in Critical Theory*. Cambridge: Polity Press.

Gökçem Akyıldız, S. (2021). Modern İlişkilerin Karanlık Veçheleri: The Lobster Filminde Romantik İdeoloji. *OPUS-Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 17 (38), 5631-5656.

Gönel, F. (2013). *Kalkınma Ekonomisi*. İstanbul: Efil Yayınevi.

Gulino, P. J. & Shears, C. (2019). *The Science of Screenwriting: The Neuroscience Behind Storytelling Strategies*. New York: Bloomsbury Academic.

Han, B. C. (2018). *Yorgunluk Toplumu* (S. Yalçın, Trans.). İstanbul: Açılım Kitap.

Han, B. C. (2019). *Psikopolitika: Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri* (H. Barışcan, Trans.). İstanbul: Metis Yayınları.

<https://kbizoom.com/the-director-of-squid-game-revealed-the-meaning-of-the-paper-flipping-game/>

<https://www.cnet.com/tech/services-and-software/netflix-biggest-hit-shows-and-movies-ranked-according-to-netflix/>

Huizinga, J. (1995). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* (M. A. Kılıçbay, Trans.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İlgün, B. & Develi, A. (2020). Türkiye’de ve Dünyada Gelir Dağılımı Üzerine Mikro Bir Analiz. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (1), 110-123.

Jalee, P. (1995). *Kapitalizm Nasıl İşler?* (S. Ersoy, Trans.). İstanbul: Belge Yayınları.

Mazur, J. (2000). Labour’s New Internationalism. *Foreign Affairs*, 79 (1), 79-93.

Milanovic, B. (2011). *Global Income Inequality: The Past Two Centuries and Implications for 21st Century*. Retrieved from <http://www.cnpds.it/documenti/milanovic.pdf>.

Ollman, B. (2012). *Yabancılaşma: Marx’ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı* (A. Kars, Trans.). İstanbul: Yordam Kitap.

Oxfam Raporu (2020). *Time to Care, Unpaid and Underpaid Care Work and the Global Inequality Crisis*. Oxfam International. Retrieved from <https://www.kedv.org.tr/public/uploads/files/raporlar/Oxfam%202020%20Es%CC%A7itsizlik%20Raporu-Bak%C4%B1m%20Zaman%C4%B1.pdf>.

Oxfam Raporu (2021). *Inequality Virus*. Oxfam International. Retrieved from <https://www.kedv.org.tr/public/uploads/files/raporlar/2021/Oxfam%202021%20Es%CC%A7i.tsizlik%20Virus%CC%88su%CC%88%20Raporu.pdf>.

Patnaik, P. (2016). Globalization and the Impasse of Capitalism. *Social Scientist*, 44 (11/12), 3-14.

Rodrik, D. (2013). *The Past, Present, and Future of Economic Growth, Towards a Better Global Economy Project*. Global Citizen Foundation.

Sağlam, M. & Aral, N. (2016). Tarihsel Süreç İçerisinde Çocuk ve Çocukluk Kavramları. **Çocuk ve Medeniyet**, 1 (2), 43-56.

Sandel, M. (2012). *What Money Cannot Buy: The Moral Limits of Market*. London: Penguin Books.

Sennett, R. (2002). *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri* (B. Yıldırım, Trans.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Smith, A. (2008). *Milletlerin Zenginliği* (H. Derin, Trans.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Subaşat, T. (2007). Küreselleşme ve Eşitsizlik. In O. Kaymakçı (Ed.), *Küreselleşme Üzerine Notlar*. İstanbul: Nobel Yayınevi.

Suits, B. (1978). *The Grasshopper: Games, Life and Utopia*. Toronto: University of Toronto Press.

Sunar, L. & Güvendi, M. A. (2020). “Ortadaki Fili” Görmek Dünyada ve Türkiye’de Sosyoekonomik Eşitsizliklerin Tezahürleri. *İnsan ve Toplum*, 10 (4), 1-40.

Tunalı, H. & Çetinkaya, H. (2019). Küreselleşmenin Gelir Eşitsizliği Üzerindeki Etkisi: G7 Ülkeleri Panel Veri Analizi. *İktisadi İdari ve Siyasal Araştırmalar Dergisi*, 4 (10), 224-237.

Ünalın, D. & Doğan, Ş. (2019). Globalization and Media: Dissemination of Culture Through Media. In G. Topçu & A. D. Topçu (Eds.), *Communication Studies* (pp.1-24). Ankara: Akademisyen Kitabevi.

Virilio, P. (2003). *Enformasyon Bombası* (K. Şahin, Trans.). İstanbul: Metis Yayınları.

Wachowski, L. & Wachowski, L. (Producer & Director). (1999). *Matrix* [Motion Picture]. ABD: Warner Bros

Wade, H. (2004). Is Globalization Reducing Poverty and Inequality? *World Development*, 32 (4), 567-589. Retrieved from <http://joh.sagepub.com/content/34/3/381.full.pdf>.

Wolcott, H. (1994). *Transforming Qualitative Data: Description, Analysis, and Interpretation*. London: Sage.

-Araştırma Makalesi-

Queer Bir Bireyin Toplumsal Cinsiyet Performatifliği ve Normların Şiddeti: Danimarkalı Kız Filmi Örneği

Asya Selimoğlu

Özet

Queer bir bireyin olmak istediği kişiye -bir kadına/bir erkeğe- dönüşüm süreci söz konusu cinsiyete atfedilen toplumsal cinsiyet rollerini tekrar ve tekrar sergilemesiyle sağlanmaktadır. Böylelikle birey, farkında olmadan dayatılan toplumsal cinsiyet normlarını da yeniden üretmiş olmaktadır. Heteroseksüel hegemonyanın dayattığı ve normal kabul ettiği normların dışına çıkan queer bir birey, anormal olarak kategorize edilmekte; hasta olarak nitelendirilmekte ve tedavi edilerek söz konusu anormallik "düzeltilmeye" çalışılmaktadır. Söz konusu çalışmanın amacı, Danimarkalı Kız filminde canlandırılan transseksüel karakter olan Einer Wegener'in bir dizi edim sonucunda üretilen toplumsal cinsiyet üzerinden Lili Elbe'ye dönüşümündeki "toplumsal cinsiyet performatifliği"ni Judith Butler tarafından geliştirilen toplumsal cinsiyet performatifliği kuramı bağlamında göstermek ve karakterin karşılaştığı zorlukları ele alarak "gerçekliğin" sabit olmadığıyla yüzleşildiği noktada normlar aracılığıyla gerçekleştirilen şiddeti ortaya koymaktır. Bu çalışmada; Danimarkalı Kız filmi, queer kuram bağlamında eleştirel film analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu kuramdan yola çıkarak; analizde daha çok, queer kuram bağlamında Judith Butler tarafından geliştirilen performatiflik kuramı üzerinde durulmuş; bunun yanı sıra filmin bazı sahnelerinde psikanalitik inceleme yapılmıştır. Filmin analizi sonucunda toplumsal cinsiyetin performatif yapısı gözler önüne serilmiş; aynı zamanda karakteri dışlayan heteroseksüel matris ve kendisinin film boyunca dışlandığı heteroseksüel matrisi farkında olmadan nasıl yeniden inşa ettiği ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Danimarkalı Kız, Toplumsal Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet Performatifliği, Queer Teori

*Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Arel Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Medya ve Kültürel Çalışmalar
E-mail: aasyaselimoğlu@gmail.com

ORCID : 0000-0002-8342-7071

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1019867

Selimoğlu, A. (2022). Queer bir bireyin toplumsal cinsiyet performatifliği ve normların şiddeti: danimarkalı kız filmi örneği. SineFilozofi Dergisi, 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1019867

Geliş Tarihi: 07.11.2021

Kabul Tarihi: 08.06.2022

-Research Article-

The Gender Performativity of a Queer Person and The Violence of Norms: The Case of The Movie "The Danish Girl"

Asya Selimoğlu

Abstract

The transformation process of a queer individual into the person s/he wants to be – a woman/a man – is achieved by repeatedly displaying the gender roles attributed to the gender in question. In this way, the individual also reproduces the gender norms that are unwittingly imposed. A queer individual who goes beyond the norms imposed by heterosexual hegemony and accepted as normal is categorized as abnormal. S/he is described as a patient and treated to "correct" the abnormality. The aim of this study is to show the "gender performativity" in the transformation of Einer Wegener, the transgender character portrayed in The Danish Girl, into Lili Elbe through gender produced as a result of a series of acts, in the context of the gender performativity theory developed by Judith Butler, and to discuss the difficulties faced by the character. It is to reveal the violence that is realized through norms at the point where "reality" is confronted with the instability. In this study; The Danish Girl movie has been examined in the context of queer theory with the method of critical film analysis. Based on this theory, the performativity theory developed by Judith Butler in the context of queer theory was emphasized. In addition to this, psychoanalytic analysis was made in some scenes of the movie. As a result of the analysis of the film, the performative structure of gender was revealed. At the same time, it is revealed how the heterosexual matrix that excludes the character and how s/he unconsciously reconstructs the heterosexual matrix from which s/he is excluded throughout the film.

Keywords: *The Danish Girl, Gender, Gender Performativity, Queer Theory*

*Master Student, İstanbul Arel University, Institute of Graduate Studies, Media and Cultural Studies.

E-mail: aasyaselimoglu@gmail.com

ORCID : 0000-0002-8342-7071

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1019867

Selimoğlu, A. (2022). Queer bir bireyin toplumsal cinsiyet performatifliği ve normların şiddeti: danimarkalı kız filmi örneği. SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1019867

Received: 07.11.2021

Accepted: 08.06.2022

Extended Abstract

The film "The Danish Girl", which was based on the novel of the same name by David Ebershoff, inspired by the lives of painters Lili Elbe and Gerda Wegener, constitutes the sample of this study. The film describes the process that begins when the character, who has undergone sex reassignment surgery for the first time in history, wears clothes identified with another gender to help his wife complete a portrait, and discovers the female spirit in him for the first time in this way. In the film, it is also revealed that Einar Wegener/Lili Elbe, an individual whose assigned sex at birth and gender identity do not match, is asked to act according to social norms and values. For this reason, the film analysis made in this context is limited to the character of Einar/Lili.

The subject of this study is the character's wearing the clothes in question and the subsequent transformation into Lili Elbe in the context of a queer individual's gender performativity. In addition, the difficulties experienced by the character when it does not conform to the reality, which is accepted as unquestionable by the society, will also be examined in this process. Therefore, The Danish Girl has been analyzed in the context of queer theory with the method of critical film analysis. Based on it, the performativity theory developed by Judith Butler in the context of queer theory was emphasized in this study. In addition to this, psychoanalytic analysis was made in some scenes of the movie.

The process of transforming a queer man into the person he wants to be -a woman - is achieved by repeatedly displaying the gender roles attributed to the gender in question. In this way, the individual also reproduces the gender norms that are unwittingly imposed. A queer individual who goes beyond the norms imposed by heterosexual hegemony and accepted as normal is categorized as abnormal. And also, s/he is described as a patient and treated to "correct" the abnormality.

Therefore, this study aims to show the "gender performativity" in the transformation of Einar Wegener, the transgender character portrayed in The Danish Girl, into Lili Elbe through gender produced as a result of a series of acts. Another aim of the study is to deal with the difficulties faced by the character. It is to reveal the violence that is realized through norms at the point where "reality" is faced with being unstable. In this context, how Einar/Lili portrays "femininity", how s/he defines herself as a "woman" as a result of her performative actions, and the violence s/he is exposed to during this time are analysed.

In the first part of this study, queer representation in cinema was emphasized. In the second part, gender performativity theory is explained in the context of queer theory. The third part of the study consists of the findings of the study. According to the findings of the study; Einar Wegener/Lili Elbe, an individual whose assigned sex at birth and gender identity do not match in the film, started to exhibit gender roles attributed to the female gender in order to become the subject s/he wanted while s/he discovered the situation s/he was in; because, only in this way it seems that he thinks that he can really be a woman. Thus, the Einar/Lili character is a clear example of the gender performativity of a queer individual. By displaying movements that are described as "feminine" - for example, seeing the curling of the hands as a prerequisite for femininity - s/he reveals the performative structure of gender; it also unwittingly reconstructs the heterosexual matrix that excludes him throughout the film. In addition to all these, it is clear how ideology constructs a queer individual as a "sick", "perverted", "abnormal" subject through discourse on this difficult path in which s/he discovered herself and then struggled with it. The physical and psychological violence suffered by a queer individual if s/he is outside the norms imposed by the society is the striking and painful reality in the film. In addition, sex reassignment surgery is offered to the individual and it is said that s/he must have a vagina in order to be a "complete woman". Thus, gender binarism is adopted; therefore, the heterosexual matrix appears to be supported. Moreover, the discourse that presents the solution as surgery may exclude transgender individuals who do not prefer to have surgery.

Giriş

Toplumsal cinsiyet performatifliği queer kuramın bir parçası olup, queer kuramın öncü isimlerinden olan Judith Butler tarafından geliştirilmiştir. Butler'ın toplumsal cinsiyete uyguladığı performatiflik; toplum tarafından dayatılan normlar doğrultusunda uygulanan yinelenbilir eylemlerdir. Dolayısıyla, toplum tarafından dayatılan normların yinelenmesi ile eril cinsiyetin erkek rolüne göre davrandığı ve kadını arzuladığı; dişi cinsiyetin ise kadın rolü sergilediği ve erkeği arzuladığı heteroseksüel matris inşa edilmektedir.

Cinsiyet, yeniden ve yeniden üretilen bir olgudur. Dolayısıyla, cinsiyetin performatif olduğu düşüncesi, belirli bir cinsiyet ile doğduğumuz inanışını bir kenara iterek; cinsiyetin toplum tarafından nasıl kadın ya da nasıl erkek olmamız gerektiği üzerine dayatılan normların sürekli olarak tekrar edilmesi ile meydana geldiği anlamına gelmektedir.

Araştırmanın evrenini oluşturan sinema filmleri içerisinde, araştırmanın örneklemini olarak seçilen 2015 İngiliz-Amerikan yapımlı sözde-biyografi türündeki *The Danish Girl* (Danimarkalı Kız, Tom Hooper, 2015) filminde ise toplumsal cinsiyet performatifliği hususu açıkça görülmektedir. Tarihte ilk kez cinsiyet uyumlama ameliyatı olan transseksüel birey Lili Elbe'nin kendini keşfetme sürecini, sonrasında olmak istediği kişiye dönüşmek için geçtiği zorlu yolu ve bu durumdan etkilenen çevresini dikkat çekici bir şekilde işleyen film; David Ebershoff'un ressam Lili Elbe ve Gerda Wegener'in hayatından esinlenerek yazdığı aynı adlı kitaptan sinemaya uyarlanmıştır. Film; söz konusu karakterin, eşinin bir portreyi tamamlamasına yardım etmek için bir başka cinsiyetle özdeşleştirilen kıyafetler giymesiyle ve içindeki kadın ruhunu ilk olarak bu şekilde keşfetmesiyle başlayan süreci anlatmaktadır.

Karakterin söz konusu kıyafetleri giymesiyle başlayan ve sonrasında yinelenen edimler ile devam eden Lili Elbe'ye dönüşüm süreci queer bir bireyin toplumsal cinsiyet performatifliği bağlamında ele alınmıştır. Bunun yanı sıra, bu süreçte karaktere toplum tarafından sorgulanamaz kabul edilen gerçekliğe uymaması gerekçesiyle yaşatılan zorluklar da çalışmada incelenen hususlardan biri olmuştur. Böylelikle, transseksüel karakter olan Einer Wegener'in bir dizi edim sonucunda üretilen toplumsal cinsiyet üzerinden Lili Elbe'ye dönüşümündeki "toplumsal cinsiyet performatifliği" gösterilmiş olup; bu bağlamda Einer/ Lili'nin nasıl "kadınlığı" canlandırdığı, performatif eylemler sonucunda kendisini nasıl "kadın" olarak tanımladığı ve bu esnada maruz kaldığı şiddet incelenmiştir.

1. Sinemada Queer Temsili

Queer kelimesi Türkçe'de garip, tuhaf, yamuk anlamlarına geldiği gibi argoda 'ibne' sözcüğüne tekabül etmekte olup negatif anlamlar içeren bir kelimedir. Kelime İngilizceye ise Almanca çapraz kesen ve transversal anlamına gelen "quer" kelimesinden geçmiştir (Yardımcı & Güçlü, 2013, p. 17). Terim, bu bağlamda, heteronormatif olanın kendini normalleştirme ve ötekisini yeniden üretme amacıyla kullanılmakta ve heteroseksüel ilişkiyi yüceltirken queer olmayı hem aşağılamakta hem de utandırıcı bir tabuya dönüştürmektedir (Aşçı, 2020, p. 171).

Özkazanç'ın da ifade ettiği gibi, kökensel olarak bariz bir şekilde homofobik bir ifade olan queer kelimesi, zamanla LGBT bireylerin sahiplenmesi ile anlamı ters yüz edilerek yeni bir yapıya bürünmüş ve üretken bir siyaset alanına dönüştürülmüştür. Böylelikle, queer kelimesinin aşağılama anlamının sabitliği geçersiz kılınmıştır (Özkazanç, 2018, p. 82).

Sinema, kadınlık ve erkeklik rollerini tanımlayarak toplumu üreten bir role sahip olduğundan her toplumsal grup için büyük önem taşımaktadır. İnsanların nasıl görünmeleri

ve davranmaları gerektiğini anlatarak bu tanımlamalarla ilgili imgeler oluşturan sinemada cinsellik ve kadın/erkek imgelerinin inşası önemli bir konu olmuştur (Ulusay, 2011, p. 2).

Queer teori için diğer sanat disiplinlerine göre daha etkili bir ifade alanı olmuş olan sinema ise queer film anlayışının şekillenmesinde rol oynamıştır. Söz konusu anlayış, sinemanın 'heteroseksüel olmayan norm dışı karakter' yapısını gey ve lezbiyen sinema akımlarıyla beraber tek çatı altında birleştiren bir araştırma alanını ifade etmektedir. Bunu ise queer teoriden aldığı kültürel verilerden yararlanarak yapmaktadır. Queer kuramın temelini dayandırdığı yapıdan beslenen ve heteronormatif algıyı sorgulayan bir platforma dayanan queer film, gey ve lezbiyen filmi gibi kavramları kendine has ifadesiyle yeniden sorgulamaktadır. Bunun yanı sıra, sinemadaki cinsel kimlik ve temsillerinin sabit bir yapının aksine sürekli bir değişim halinde olduğunu kabul etmekte ve filmlerdeki heteroseksüel yapının dışında kalan karakterleri, arzu ve üretim etkenlerini incelemektedir (Alsamua, 2019, pp. 26-27).

Amerikan sinemasında queer bireylerin temsili tarihsel olarak değişmiştir. Erken dönem queer sinemaya ve temsillerine bakıldığında; eşcinsel karakterlerin üstü kapalı bir şekilde temsil edildiği görülmektedir. 1895 tarihli William Dickson yönetmenliğindeki *The Gay Brothers* filmi dönemin en önemli örneklerinden biri olup; filmde dans eden iki erkek figürü ve onlara keman çalarak eşlik eden başka bir erkek karakter karşımıza çıkmaktadır (Alsamua, 2019, p. 29). Davies'in (2010) ifade ettiği üzere; bu ilkel deneme, sinema filmlerindeki imgeler arasında hayatta kalmayı başaran ilk kıpırdanma niteliği taşımaktadır (p. 23).

1900'lerin başlarında ilk queer temsiller olarak erkek rollerini canlandıran kadın oyuncular ya da "kadınsı" olarak nitelendirilen erkek oyuncular sunulmuştur. *The Spy* (William V. Ranous, 1907), *When Women Win* (Siegmund Lubin, 1909) ve *Getting Even* (David Wark Griffith, 1909) filmleri ilk queer imgeleri sunan filmlere örnek olarak gösterilebilmektedir. O dönemde erkek eşcinsel karakterler daha çok güldürü unsuru olarak sunulmakla birlikte; Charlie Chaplin'in yönettiği *Behind the Screen* (1916) filmi bu hususta verilebilecek örneklerden biridir.

1920'ların sonunda ise ilk lezbiyen imgeleri görülmüştür. İlk lezbiyen film *Die Büchse der Pandora* (*Pandora'nın Kutusu*, Georg Wilhelm Pabst, 1929) olarak görülmektedir. Bunun yanı sıra, *Mädchen in Uniform* (*Üniformalı Kız*, Leontine Sagan & Carl Froelich, 1931) filmi ise Amerika'da ve İngiltere'de gösterilen ilk lezbiyen film olmuştur. Eşcinsel yönelimin katı bir biçimde eleştirildiği bu film, Almanya'da yılın en iyi filmine aday gösterilmiştir. (Alsamua, 2019, p. 30).

Avrupa sinemasındaki temsil ile kıyaslandığında, Hollywood sinemasındaki queer temsiller daha farklı ele alınmıştır. Erken queer sinema döneminde Hollywood sinemasında queer karakterler daha çok gülünecek, acınacak ve korkulacak bireyler olarak sunulmuştur. (Alsamua, 2019, p. 31). Bunun yanı sıra, Hollywood sinemasının muhafazakâr ve ötekileştirici bu tavrıyla, queer bireyler 1980'li yılların sonuna dek sapkın, katil ya da çeşitli psikolojik rahatsızlıklara sahip ve intihara meyilli bireyler olarak temsil edilmiştir. Bu durum, 1930'ların ortalarında Hollywood'un kendi filmlerini sansürleme kararı almasıyla meydana gelmiştir. Adını Posta Bakanı Will Hays'ten alan Hays Yönetmeliği sonucunda eşcinsel karakterler tamamen ortadan kaldırılamamış; fakat daha da gizlenen eşcinsel karakterler bu sefer farklı bir biçimde temsil edilmeye başlanmıştır (Davies, 2010, p. 26). *Tea and Symphony* (İçli Macera, Vincente Minnelli, 1956) filmi gey karakterlerin vurularak, yanarak ya da intihar ederek kötü sona ulaştığı filmlere bir örnek teşkil ederken; 1936 yapımlı *Dracula's Daughter* (*Drakula'nın Kızı*, Lambert Hillyer, 1936) filmi ise sapkın ve katil eşcinsel temsili içeren filmler içerisinde ses getirmiş bir örnektir. Bunun yanı sıra, Hays yasası ile cinsellik yasaklanmış, cinsel istekten azade ilişkiler sunulmuş, cinsel ilişkinin lafı dahi edilememiş ve öpüşme saniyelerle sınırlandırılmış; dolayısıyla bu durumdan queerlik de nasibini almış ve dönemin yasak

konulardan biri olmuştur (Dorsay, 2000; akt. İmançer, 2018, p. 53).

1990'lı yıllardan sonra ise queer teorisinin ortaya koyduğu politik mücadelenin verdiği güç ile queer sinema büyük bir değişime uğramıştır. Ana akım sinemada yeri olmayan, sorunlarını ve seslerini duyuramayan topluluklara bu fırsatı veren bağımsız sinema; 1990'lı yıllarda eşcinsel bir grup yönetmen ile 'Yeni Queer Sinema' olarak adlandırılan akımın doğmasına sebep olmuştur. "Yeni Queer Sinema,' Kuzey Amerika'da bir grup sinemacının 1990'ların başında gerçekleştirdikleri filmlere referansla ilk kez B. Ruby Rich tarafından gündeme getirilmiş bir kavramdır" (Ulusay, 2011). Söz konusu hareketin öncülüğünü yapan filmler ve yönetmenleri ise şu şekildedir: *Tongues United* (Çözülen Diller, Marlon Riggs, 1989), *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990), *Poison* (Todd Haynes, 1991), *My Own Private Idaho* (Benim Güzel Idaho'm, Gus Van Sant, 1991), *Young Soul Rebels* (Isaac Julien, 1991), *Edward II* (Derek Jarman, 1991), *The Living End* (Gregg Araki, 1992) ve *Swoon* (Tom Kalin, 1992).

Yeni Queer Sinema'ya zemin hazırlayan başlıca olaylar ise pastiş, sanat, AIDS, aktivizm ve yeni kurulan MTV'nin patlattığı video klip endüstrisi olarak sıralanabilmektedir. Söz konusu kavramlar, yeni queer sinemanın ihtiyaç duyduğu platformu inşa etmiştir (Alsamua, 2019, p. 56).

Bu yeni akım ile ana akım sinema tarafından normalize edilmeye çalışılan ötekileştirici queer temsili sorgulanır. Cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve arzu arasında süreksizlik yaratan, cinsiyet ve cinsel kimlik kategorileriyle oynayan ve onları muğlaklaştıran Yeni Queer Sinema, ana akım sinemanın queer temsilini yapıbozuma uğratma amacı taşımaktadır (Demirel, 2019, p. 37).

Bu akım içerisinde çekilen queer filmlerin ortak noktası; queer aktivizmi yapmadan, queer bireyleri var oldukları gibi, kalıba sokmadan temsil eden yapımlar olmalarıdır. Eleştirilen hususu ise dönemin sivri filmi olan *The Lesbian Avengers Eat Fire, Too* (Janet Baus & Su Friedrich, 1993) dışında genellikle erkek eşcinselliğin ağır basması ve filmde yaratılan arzunun "eril bir arzu" olarak kaydedilmesidir. Kadınlar ise heteroseksüel filmlerde olduğu gibi marjinalleştirilmekte ve arzu nesnesi olarak sunulmaktadır (Büyükozer, 2018, p. 51).

2. Queer Bağlamında Toplumsal Cinsiyet Performatifliği Kuramı

Cinsiyet kavramı, biyolojik bağlamda bireyin bedensel açıdan kadın veya erkek oluşuna vurgu yapmaktayken; 1968 yılında Robert Stoller tarafından (Segal, 1992; akt. Arslan, 2017, p. 142), "biyolojik cinsiyet" ile aralarındaki farkı ifade edebilmek adına ortaya atılan "toplumsal cinsiyet" kavramı ise kadın veya erkeğe toplum tarafından yüklenen anlamları ve bu anlamlar doğrultusunda onlardan beklenen rolleri ifade etmektedir (Bayhan, 2013, p. 153). Birçok feminist tarafından bu iki kavram iki ayrı kategori olarak ele alınmış; fakat Butler (2019) toplumsal cinsiyetin kültürle ilişkilendirildiği gibi biyolojik cinsiyetin de aynı ölçüde doğayla ilişkilendirilmesine karşı çıkmıştır. Toplumsal cinsiyetin verili bir cinsiyetin üzerine kültürün anlam işleme olarak anlaşılması gerektiğinin altını çizmiştir (p. 52). Böylelikle, cinsiyetin de başından beri toplumsal cinsiyet olduğunu söyleyerek cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımı reddetmiş; toplumsal cinsiyetin zaman içerisinde sürekli tekrarlanan edimlerden oluştuğunu ve cinsiyetle aynı şey olduğunu savunmuştur. Söz konusu argümanını Simone de Beauvoir'ın "kadın olunmaz kadın doğulur" ve "beden bir durumdur" iddiaları üzerinden toplumsal cinsiyetin aslında cinsiyet olduğu hususunu tartışarak beslemiştir: "Beauvoir'ın 'beden bir durumdur' iddiası geçerliyse eğer, kültürel anlamlarca zaten çoktan yorumlanmış bir bedene atıfta bulunamayız; dolayısıyla cinsiyet, söylemsellik öncesi bir anatomik oluşsalık olarak kavranamaz. Cinsiyetin tanımı itibarıyla aslında hep toplumsal cinsiyet olageldiği ortaya konacaktır" (Butler, 2019, p. 54).

Performatiflik kavramı ilk kez John L. Austin tarafından *How to Do Things with Words* (1962) adlı kitabında bir dil kavramı olarak ortaya atılmış; 1960'lı yıllardan itibaren ise femi-nizmin de içinde bulunduğu birçok alanda kullanılarak disiplinler arası bir terime dönüş-müştür (Burke, 2008; akt. Demir Oralgül, 2016, p. 52). Queer teorisinin önde gelen isimlerinden Judith Butler ise *Cinsiyet Belası* (2019) adlı kitabında ilk kez toplumsal cinsiyet performatifli-ği (gender performativity) terimini kullanmıştır. Butler'a göre toplumsal cinsiyet tekrar eden performanslar sonucu oluşmaktadır; dolayısıyla tarihsel ya da kültürel bir oluşum değildir. Butler için, toplumsal cinsiyetin ele alışında anahtar görevi gören ve kurama da adını verdiği performatiflik "[...] tekil ve kasti bir "edim" olarak değil, aksine, yineleyici ve atıfsal bir pratik olarak anlaşılmalıdır" (2014, p. 8).

Performatiflik, toplumsal gerçekliğin farklı alanlardaki edimlerimiz sonucunda temsil edilmediğini; inşa edildiği görüşünü savunmaktadır. Performatif kavramıyla birlikte kültürün değişmezliği görüşü önemini yitirken; Butler'ın (2019) Austin'in teorisi üzerinden şekillen-dirdiği performatiflik anlayışı ise performatif eylemin öznenin iradesinin bir sonucu oldu-ğu görüşünden ayrılmaktadır (p. 52). Özkazanç'ın belirttiği üzere, "Butler'daki performatif kavramı, yani yaratıcı-yenilikçi tekrar meselesi ve performatif siyaset kavramı çok boyutlu ve karmaşık bir kavramdır" (2018, p. 83). Performatiflikte özne eylemi gerçekleştiren değil; özneyi önceleyen düzeni tekrarlar sonucunda üretendir. Dolayısıyla, öznenin kendi iradesiyle gerçekleştirdiği bir edim söz konusu değildir. Performatiflik, Butler'a göre (2014), "düzenledi-ği ve sınırladığı fenomeni üreten söylemin yineleyici iktidarı"dır (p. 9). Bunun sebebi ise, per-formatifliğin "her zaman bir norm veya normlar dizinin tekrarlanması" durumu olmasıdır (p. 24). Kişi aslında içinden geldiğini sansa da çoğu edimi normların ondan beklentisi sebebiyle gerçekleştirmektedir. Bu sebeple, norm veya normlar dizisinin tekrarı ile kastedilen; söz ko-nusu olan toplumsal cinsiyet pratiklerinin heteroseksüel matrisin beklentileri doğrultusunda gerçekleşmesi ve dolayısıyla cinsiyet normlarına göre eylemde bulunulduğudur. Böylelikle, söz konusu normların tekrarı ile aslında bu düzen yeniden inşa edilmektedir.

Bu eylemlerin kişinin özgür iradesi ile gerçekleşmemesi, yani aslında öznenin eylemi gerçekleştiren kişinin olmaması ise, kişinin doğumundan itibaren -hatta doğumundan önce-kimliklendirilmesiyle ilgili bir durumdur. Buradan yola çıkarak, toplumsal cinsiyetlenme eyle-minin kasıtlı bir edim olmadığı durumu için ise Butler tarafından anne karnındaki cinsiyetsiz bir nesne olan bebeğin tıbbi çağırma (interpellation) ile kız ya da erkek özneye dönüştürülmesi örneği verilir: "Bu isimlendirme eylemi süresince, toplumsal cinsiyetin çağırması aracılığıyla dil ve akrabalık içine itilen kız çocuk 'kızlaştırılır.'" Bu sürecin burada bitmeyeceğinin, çeşitli otoriteler tarafından bu kurucu çağırmanın yineleneyeceğinin altını çizen Butler, böylelikle bu doğallaştırılmış etkinin kabul edileceğini belirtir (Butler, 2014, p. 16). Böylelikle Butler tarafın-dan, Althusser için bireyin devlet ideolojisi ile tanışması durumunu vurgulayan "çağırma/ ad-landırma", çocuklara toplumun beklediği rollere uygun isimlendirmeler yapılması üzerinden kimlik inşası ve toplumsal cinsiyet performatifliği kavramı bağlamında ele alınmıştır.

Tüm bunlardan hareketle, Butler, cinsiyet normunun bir norm olarak atıfta bulunulduğu derecede varlık gösterdiğini ve gücünü mecburi kıldığı atıflar aracılığıyla ürettiğini söyleyerek; "cinsiyet normlarının 'atıfta bulunma eylemini bu tip normlarla yakınlık kurma ya da özdeşleşme süreci olarak" nasıl okuyabildiğimiz sorusunu yöneltmiştir. Bu söyleme bağlı olarak, cinsiyetlenmiş beden ve özdeşimsel uygulamalar arasındaki ilişkiyi Lacan'a ve ayna teorisine atıfta bulunarak psikanaliz bağlamında da tartışmıştır (2014, pp. 23-25). Butler'ın yasa ile ilişkisinden bağımsız bir cinsiyetli beden olamayacağı görüşünün arkasında Lacan'ın "simgesel sistem" mefhumu yatmaktadır (Direk, 2018, p. 213). Lacan'ın imgesel, simgesel ve gerçek ayırımına dayanan kuramı dolayısıyla söylemin cinsiyetli bir varlık oluşturması

durumu açıklanabilmektedir. Gerçekle ilişki imgesel ve simgesel yoluyla kurulmakta; gerçekte cinsiyetin ya da toplumsal cinsiyetin varlığından söz edilememektedir. Butler'a göre, toplumsal cinsiyet gibi cinsiyet de söylem tarafından inşa edilmiştir (p. 234).

Butler, toplumsal cinsiyetli olmayı taklide dayandığı için bir drag performansına benzetmektedir; çünkü drag performansı da belirli bir toplumsal cinsiyetin taklidi olarak sergilenmektedir ve bu taklit sayesinde toplumsal cinsiyetin taklide dayalı olduğu da ortaya çıkmaktadır. Butler'a göre (2014), toplumsal cinsiyet bir yanılısamadır ve dayatılmış performatiflerdir; drag performansı ise bu yanılısamayı "görünüm yanılısamadır" diyerek açığa çıkarmaktadır: "Dış görünümüm dişil ama iç [bedenimin içindeki] özüm eril" ya da tam karşıt bir tersyüz etme olarak "Dış görünümüm [bedenim, toplumsal cinsiyetim] eril ama iç özüm [kendim] dişil" demektir (p. 225).

3. Yöntem/Metodoloji

Bu çalışma; Danimarkalı Kız filminde canlandırılan transseksüel karakter olan Einer Wegener'in bir dizi edim sonucunda üretilen toplumsal cinsiyet üzerinden Lili Elbe'ye dönüşümündeki "toplumsal cinsiyet performatifliği"ni göstermeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın bir diğer amacı ise karakterin karşılaştığı zorlukları ele alarak; "gerçekliğin" sabit olmadığıyla yüzleşildiği noktada normlar aracılığıyla gerçekleştirilen şiddeti ortaya koymaktır. Bu bağlamda; Einer/Lili'nin nasıl "kadınlığı" canlandırdığı, performatif eylemler sonucunda kendisini nasıl "kadın" olarak tanımladığı ve bu esnada maruz kaldığı şiddet incelenmiştir. Analiz için seçilen film; tarihte ilk kez cinsiyet uyumlama ameliyatı olan transseksüel bireyin kendini keşfetme sürecini, sonrasında olmak istediği kişiye dönüşmek için geçtiği zorlu yolu ve bu durumdan etkilenen çevresini dikkat çekici bir şekilde işlemiştir. Filmde atanmış cinsiyeti ile cinsiyet kimliği uyuşmayan bir birey olan Einar Wegener/Lili Elbe'den toplum normlarına ve değerlerine göre hareket etmesinin istendiği de gözler önüne serilmektedir. Bu sebeple, bu bağlamda yapılacak olan film analizi Einar/Lili karakteri ile sınırlandırılmıştır. Bu çalışmada; Danimarkalı Kız filmi, queer kuram bağlamında eleştirel film analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu kuramdan yola çıkarak; analizde daha çok, queer kuram bağlamında Judith Butler tarafından geliştirilen performatiflik kuramı üzerinde durulmuş; bunun yanı sıra filmin bazı sahnelerinde psikanalitik çözümleme yapılmıştır.

4. Queer Bir Bireyin Toplumsal Cinsiyet Performatifliği ve Normların Şiddeti Bağlamında Danimarkalı Kız Filminin Analizi

Filmde her şeyi başlatan sahne "cross-dressing" sahnesi, yani Einar'ın eşinin üzerine çalıştığı portreyi çizmesine yardım etmek için "karşı cinse atfedilen kıyafetler giydiği", bir nevi normların yerle bir olduğu sahne diyebiliriz. Söz konusu sahnede Lili ile tanışmadığımız için performatif eylem söz konusu değildir; fakat bu sahne tabiri caiz ise Lili'nin Einar'a göz kırptığı sahnedir. Karşı cinse atfedilen, dolayısıyla dişil kıyafetler olarak tanımlanan kıyafetlerin tenine değmesiyle yaşadığı hissiyat ve bu hissiyata anlam yükleyemeyişi gözlerinden okunabilmektedir.



Görsel 1: *Cross-dressing sahnesi*



Görsel 2: *Einar'ın şaşkınlığının yansıdığı sahne*

Portresi çizilecek olan karakterin (Oola) o esnada gelip “Sana Lili diyelim” demesiyle Lili öznesi isim verilerek üretilmiş olur. Dolayısıyla, Althusser’in “adlandırma” ya da “çağırma” olarak nitelendirdiği mekanizma ile ideoloji ve özne arasındaki ilişki söz konusu sahnede gözler önüne serilmektedir. Althusser’e göre, öznelerin kim oldukları ideoloji tarafından kurulmakta; çağırma ile süreklilik kazanan ideoloji, nesnelere özellik kazandırmaktadır. Böylelikle, özne ideolojik ortamda bir yere oturtulmakta ve somutlaştırılmaktadır (Kazancı, 2002, p. 61). Dolayısıyla, bebek öznesi dünyaya gelmeden önce ona isim koymak ideolojinin özneyi üretmek için öznenin önce orada var olduğunu göstermekte; bunun sebebi ise bir nevi kurallara ve beklentilere tabi özneler üretmiş olmaktadır. Dolayısıyla, isim konduğu esnada artık adlandırılmış olan özne ideoloji ile karşı karşıya kalmaktadır. Butler (2014) ise isim vermeyle ilgili “isim verme ani bir sınır çizmedir. Bu tip atıf ve çağırımlar ‘insan’ olarak nitelediğini uyarlayan, sınırlayan ve koruyan bu söylem ve tahakküm alanına katkıda bulunur” ifadelerini kullanmaktadır (p. 16).

Dil ile tanıştıktan sonra ise isminin kadın ya da erkek ismi olduğunu öğrenen özne, kendisini doğmadan önce atanmış cinsiyetine göre verilen ismine göre -dolayısıyla atanmış cinsiyetine göre- kurmaya başlar. Dolayısıyla, ilgili sahnede Lili adının konması da tam olarak bu bağlamda analiz edilebilmektedir; çünkü dil ile tanışmış olan ve Lili’nin bir kadın ismi olduğunu bilen Einar, bu sahneden sonra artık Lili olarak çağrıldığı zaman dönüp bakmanın da ötesinde, yavaş yavaş kadınlık bilgisini alarak (tabiri caiz ise nasıl kadın olunacağını öğrenerek), performatif eylemler sonucunda kendisini kadın özne olarak inşa edecektir. Böylelikle, “insanların özne olmanın oluşturduğu sınırlar içinde kendilerinden beklenen toplumsal rolü oynadıkları” (Kazancı, 2002, p. 61) gerçeği de izleyiciyle buluşmuş olacaktır.

Filmde baş karakter olan Einar’ın, doğumundan hemen sonra cinsel organına bakılarak “erkek” olarak tanımlandığı ve cinsiyeti “erkek” olarak atandığı için, daha sonrasında da eril bir vücuda sahip olması ve eril hareketler sergilemesi beklenmektedir. Bunun aksine, Einar ise toplum nezdinde kalıplaşmış olan erkek görünümüne uymamaktadır. Toplum tarafından dışıl olarak nitelendirilen özellikler barındıran Einar, bu noktada toplumsal cinsiyet normlarını yıkmaktadır. Heteronormativiteye uygun olarak, yani kendisinden beklendiği gibi davranması ve giyinmesi istenen birey; normlara uymadığı ve söz konusu beklentiyi karşılamadığı takdirde kabul edilmemektedir. Bunu arkadaşlarıyla aralarında geçen bir sohbetten anlayabilmekteyiz. Einar ile eşi Gerda’nın nasıl tanıştığının anlatıldığı sahnede, “Ona merhaba dediğimde yanakları kızardı!” ve “Çok utangaçtı, o yüzden ben dışarı çıkmayı teklif ettim” ifadeleriyle bu ilişkide teklif edenin kadın olduğu ve Einar’ın toplum tarafından olması beklenenin aksine utangaç olduğu gösterilmektedir. Halbuki toplum tarafından kanıksanmış olan tam tersidir: “Kadın utangaç, erkek cesurdur. İlk adımı daima erkekler atar.” Söz konusu klişelere uymayan bir bireyin ise toplum tarafından nasıl yadırgandığı bu sahnede açıkça görülmektedir. Halbuki Butler der ki:

“İstikrarlı iki cinsiyet olduğunu varsaysak bile bu, ‘erkekler’in inşasının erkek bedenlere mahsus olacağı, ‘kadınlar’ın da yalnızca dişi bedenlere yorum getireceği anlamına gelmez. Erkek ve eril, erkek bedeni imlediği gibi pekâlâ dişi bedeni de imleyebilir, kadın ve dişil de, dişi bedeni imlediği gibi kolaylıkla erkek bedeni imleyebilir” (2019, pp. 50-51).

Kendisini kadın özne olarak üretmeye başlayan Einar/Lili için el hareketleri “kadın” olabilmek için adeta bir önkoşul niteliğindedir. Eşi Gerda ile aslında minik bir oyun oynamak amacıyla davetli oldukları bir baloya Einar olarak değil Lili olarak katılmaya karar verdikleri için balo öncesinde bir kadının oturduğunda elini nereye ve nasıl koyduyuyla ilgili pratikler yaptığı sahnede bunu görebilmekteyiz. Ellerin kıvrılmasını bir “kadın” olduğunun kanıtı, “kadın gibi” hissetmenin bir yolu olarak gören Einar; balo öncesinde yaptığı bu pratiklerle performatif hareketler sergileyerek -yani Lili olarak kadınlığı performe ederek- kadın öznesini inşa etmeye başlamaktadır. Lili olarak insan içine ilk çıktığı an olan söz konusu parti sahnesi toplumsal cinsiyeti bir performans olarak gösteren ilk sahnedir.



Görsel 3: Ellerin “kadınlık” için önemi gösteren sahne



Görsel 4: Ellerin kıvrılmasının önkoşul olarak gösterildiği sahne

Tiyatro binası ise bir benlik değişimine ev sahipliği yapmaktadır. Erkeğe atfedilmiş kıyafetler -dolayısıyla atanmış cinsiyetine göre toplumun onu görmek istediği gibi- giyinen Einar, takım elbisesiyle tiyatro binasına giriş yaptıktan sonra ellerini kumaşların üzerinde gezdirerek ilerler. Einar’ın değil, toplum nezdinde ancak Lili’nin giyebileceği kumaşlara yaptığı bu dokunuşlar olmak istediği “kadın”ı dışarı çıkarmasında motive edici bir rol oynar. Hemen ardından takım elbiseli Einar’ın aynadaki yansıması ile karşı karşıya kaldığımızda ise dokunuşların Lili’yi ortaya çıkarabilmek adına Einar nezdinde ne kadar önemli olduğunu kameranın yaklaştığı ellerden ve elleri göğsüne gittiğinde Lili olması için bir engel teşkil ettiğini düşündüğü bir eksiklikle karşılaştığındaki huzursuz yüz ifadesinden bir kez daha anlayabilmekteyiz.



Görsel 5: Kumaşlara yaptığı dokunuşu gösteren sahne



Görsel 6: Einar’ın erkeğe atfedilmiş kıyafetler giydiğini gösteren sahne



Görsel 7: Einar'ın vücudunu keşfettiği sahne



Görsel 8: Einar'ın Göğsünde eksiklik hissettiği sahne

Kendi vücudunu keşfettiği bu esnada Einar, Lacan'ın ayna evresi teorisine göre 6-18 aylıkken ayna karşısında kendi imagosunu -aynadaki yansımaları- gören ve onu keşfeden çocuğu anımsatmaktadır. Bir bebeğinkine benzer bir şaşkınlıkla aynadaki yansımalarına bakan Einar, vücuduyla ilk defa karşı karşıya kalıyormuş gibidir. Böylelikle, Einar'ın bebeklik evresindeki ayna evresine (imgesel evreye) bir geri dönüş söz konusudur. Aslında Einar bebeklik evresinde yaşadığı bu sahneyi yeniden yazmaktadır. Bunun sebebi ise; penise sahip olduğu için, o günden bu zamana dek toplumun ona karşı hep bu doğrultuda bir beklenti içerisinde olması ve Einar'ın toplumsal cinsiyetini bu doğrultuda performe etmek durumunda kalmasıdır. Lakin söz konusu geri dönüşle "kadın" olabilmek için büyük bir engel olarak gördüğü cinsel organını bacaklarının arasına sıkıştırarak bir vajina yanılması oluşturup aynadaki yansımaları dönüştürmektedir. Böylelikle, geri dönülen ayna evresinde vücudunu Lili'nin vücudu olarak şekillendiren Einar, yeni bir benlik imajı yaratır ve istediği özne olur. Bu dönüşüm ve sonucunda yaşadığı mutluluk ise vajina yanılması oluşturmak için biçimlendirdiği bedeninin yansımalarına baktığında sevinç gözyaşlarıyla dolan gözlerinden okunabilmektedir.



Görsel 9: Yeni benlik imajından duyduğu mutluluğu gösteren sahne

Bu sahnede oluşturduğu özneyi performe ettiği sahne ise genelev sahnesidir. Tiyatroda perdenin açılmasıyla gösteri nasıl başlıyor ise aynı durum genelev sahnesinde de söz konusudur. Camın önündeki perde Einar çekmesiyle açılır ve performans başlar. Genelevde de biçilmiş roller söz konusudur: kadın “kadını” yanını ortaya koyarken; erkek ise cinsel içgüdüleri dolayısıyla “erkekliliğini” sergiler. Bir ritüele dönüşmüş olan bu zincirin halkası Einar ile kırılmaktadır; çünkü Einar, kendisine biçilen genelevdeki izleyici statüsünde olan erkek rolüne uymamaktadır. Performansı izleyen konumda olması gereken Einar için genelev bir performans alanına dönüşmekte; camın arkasındaki kadını taklit ederek ayna evresine döndüğü sahnede oluşturduğu yeni benliğini idealize etmektedir. Dolayısıyla, Einar’ın kadına “arzu” odaklı bakışı ondan beklenen bakıştan çok farklıdır: Kadına cinsel bir arzu nesnesi olarak değil; olmayı arzuladığı özne olarak bakmaktadır. Dolayısıyla camın arkasındaki kadının performansı Einar için bir yansımaya dönüşür ve sanki bir aynaya bakıyormuş gibi hareketleri taklit etmeye başlar. Söz konusu taklitler ile Lacan’ın ayna evresine bir gönderme söz konusudur. Ayna evresine göre, çocuk kimliğini oluşturmadan önce bir yetişkinin hareketlerini taklit etmektedir. Tiyatro binasındaki ayna sahnesinde çıplak kalarak “kadın” tarafıyla ilk kez karşı karşıya kalan Einar, genelev sahnesinde camın arkasındaki kadın ile eş zamanlı hareket ederek tanıştığı bu “kadın” kimliğini tamamlamaktadır.



Görsel 10: Einar’ın kadının hareketlerini izlediği sahne Görsel 11: Einar’ın kadını taklit ettiği sahne

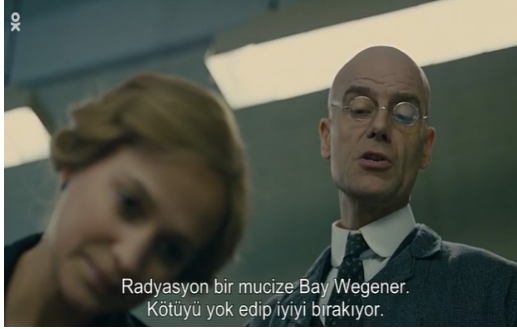
Tüm bunlar olurken Einar toplum tarafından baskıya da uğramaktadır. İşte bu noktada normların şiddeti ile karşı karşıya kalınmaktadır. Toplum da tıp dünyası da Einar’ın karşısındadır. “Erkek misin yoksa kadın mı?”, “Var mı sende?”, “Nesin sen?” gibi söylemlere maruz kaldığı ve atanmış cinsiyetinin kadın olduğu düşünülerek “lezbiyen” dendiikten sonra “kadın değil” diyerek sokakta tanımadığı insanlar tarafından fiziksel şiddete maruz kalmakta ve söz konusu sahne ile toplumun gözündeki konumu ve ötekiliği gözler önüne serilmektedir.



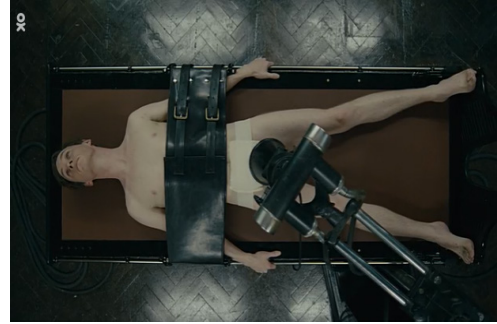
Görsel 12: Einar’ın sözlü tacize uğradığı sahne Görsel 13: Einar’ın fiziksel şiddete uğradığı sahne

Yaşadıklarının adını koyabilmek adına gittiği doktorlar ise kendisini çeşitli şekillerde tanımlayıp tedavi etmeye çalışmaktadır. İlk gittiği doktor, “Bana Lili’den bahsedin. Nereden

geldi?" diye sorduğunda "İçimden" yanıtını veren Einar'ın içinde bulunduğu durum "kimyasal bozukluk" olarak tanımlanmakta ve "kötüyü yok edip iyiyi bırakabilecekleri" tedavi yönteminin radyasyon tedavisi olduğu söylenmektedir. Bahsi geçen söylemlerden Einar'ın karşı karşıya kaldığı şiddet oldukça net bir şekilde hissedilmektedir. Tedaviden sonra nasıl hissettiğinin sorulması üzerine doktora "Lili'yi incittin" yanıtını veren Einar, bu sefer ise "sapkın" ve "deli" olarak nitelendirilmektedir. Kimi doktor "homoseksüel" olduğunu söylerken; kimi doktor ise "şizofren" teşhisi koymaktadır. Özellikle transseksüelliğin "kimyasal bozukluk", "sapkınlık" ve "delilik" olarak nitelendirildiği bu sahnelerde bilgiyle özne üretme durumunu net bir şekilde görebilmekteyiz.



Görsel14: Doktorun radyasyon tedavisini önerdiği sahne



Görsel 15: Radyasyon tedavisi sahnesi

Michel Foucault'ya göre, bilimin iktidar ağlarından azade ve nesnel olması mümkün değildir. Her dönemde söylem, bir devamlılık barındırmadan, radikal bir biçimde farklılık gösteren bilgi, nesne, özne ve bilgi pratikleri üretmektedir (akt. Hall, 2017, p. 62). Söz konusu duruma örnek olarak "deliliği" verebiliriz. Eski zamanlarda Tanrı'nın bir hediyesi olarak görülen delilik, günümüzde kliniğe yatırılıp tedavi edilen bir hastalık olarak görülmektedir. "Deli" öznesinin tanımlaması ve muamele edilme şekli tarihsel olarak değişmiştir. Dolayısıyla, Foucault'ya göre, "zihinsel hastalık bütün tarih dönemlerinde aynı kalan ve bütün kültürlerde aynı anlama gelen objektif bir gerçeklik değildir" (p. 62). 19. Yüzyıl Avrupasında histeri hastalığının tanımlanmasında da böyle bir değişkenlik söz konusudur. 1930'larda aynı durumun LGBT bireyler için de söz konusu olduğunu görebilmekteyiz. Trans bir birey hasta olarak tanımlanarak anormal olduğu belirtilmekte ve tedavi edilmesinin zorunlu olduğu dile getirilmektedir. Böylelikle, trans bir bireye "hasta" olduğu söylenerek özne bu doğrultuda üretilmiş olmaktadır. Hasta olduğunu işiten birey, kendisini bu anlam çerçevesinde bir özne olarak kurmaktadır. Söz konusu durum Einar'ın "çocuğunuz var mı?" diye soran bir kadına "Ben içten hastayım ama profesör iyi olmama yardım edecek" yanıtını vermesiyle doğrulanmaktadır. "Hasta" olduğu söylenen Einar, kendisini bu anlam doğrultusunda hasta bir özne olarak çoktan kurmuştur.

Bir başka sahnede ise içinde bulunduğu durumu "doğanın hatası" olarak nitelendirmektedir. Böylelikle değiştirilmesi zor bir durumdan söz edilerek kişi bu durumdan sorumlu tutulmamayı ve yargılanmamayı talep etmektedir. Çünkü Direk'in de ifade ettiği gibi:

"Doğamız bize verilidir, biz ondan sorumlu tutulamayız, onun için yargılanamaz, suçlanamayız" anlayışı söz konusudur; lakin bu argüman heteroseksüel kültür içinde yaşayan heteroseksüel insanlar tarafından da kullanılmaktadır. Onları anlaşılır kılan bu argüman gayet tabii başkaları için de aynı etkiyi yaratabilmelidir. Buradaki esas sorun, bu argümanın değişmemenin garantisi olarak kullanılarak bir savunma amacı taşımasıdır. Halbuki kültür değişim vaadi taşımaktadır ve queer kuramcı bedenini kültüre bağlar; çünkü cinsiyetli beden cinsiyet normları doğrultusunda biçimlendirilmiştir ve dolayısıyla yaşam boyu bu normların aynısıyla ya da bir yenisiyle sürekli olan karşılaşılacak olduğundan cinsiyet statik bir özdeşlik değildir (2018, pp. 222-223).

Son gittikleri doktor ise diğer doktorlardan farklı bir tutum sergileyerek Einar'ın "deli olduğunu" değil, "haklı olduğunu" düşünerek cinsiyet uyumlama ameliyatı teklifinde bulunmaktadır. Cinsiyet uyumlama için iki operasyon gerekmektedir: İlkinde erkeklikle alakalı kısımlar tamamen alınmakta; ikincisinde ise vajina oluşturulmaktadır. Bu operasyonlar tamamlandığında "tam bir kadın" olabileceğinin söylenmesiyle ise vajinaya sahip olmak tam anlamıyla kadın olmanın bir, belki de tek koşulu olarak gösterilmekte; dolayısıyla vajinaya sahip olmayıp -atanmış cinsiyeti kadın olmayıp- kendisini kadın olarak tanımlayan bireylerin kadın olamayacağı ya da yarım kadın olacağı anlamı çıkarılmaktadır. Dolayısıyla, kendisini kadın olarak tanımlayan bir trans bireye yardım etmenin "tek" yolunun cinsiyet uyumlama ameliyatı olduğunun söylenmesi heteroseksüel matrisi beslemektedir. İkili cinsiyet anlayışının benimsendiğini açıkça görebilmekteyiz. Kişi ya kadın olmalıdır ya da erkek. Erkek vücuduna sahip olup kendisini kadın olarak tanımlayan bir birey ise ameliyat ile vajinaya sahip olmalıdır. Fakat bu söylem, atanmış cinsiyeti erkek olan ama kendisini kadın olarak tanımlayan ve kendisini doğduğu bedende rahatsız da hissetmeyen, dolayısıyla ameliyat olmayı tercih etmeyen trans bireyleri dışlayıcı olabilmektedir. Çünkü Drucker'ın ifade ettiği üzere (2021), trans bireylerin çok küçük bir kısmı cinsiyet uyumlama ameliyatını tercih etmekle beraber; bu cesaret edememelerinden değil, kimi zaman oldukları gibi olmaktan memnun oldukları içindir (p. 416).

Sonuç

Judith Butler tarafından geliştirilen "beden", "davranış" ve "tekrar" kavramlarını kapsayan toplumsal cinsiyet performatifliği kuramı; bedenin normlarla karşılaşarak, o normlar doğrultusunda davranarak ve farkında olmadan o normları benimseyerek toplumsal cinsiyetlenmesi hususunu ele almaktadır. Bireyin "iç"inden geldiğini düşündüğü şeyler aslında toplumun onu bir "kadın" ya da "erkek" özne olarak görmek istediği şekilde, dolayısıyla kabul görebilmek adına, istemsizce sergilediği edimlerdir. Söz konusu edimlerin heteroseksüel hegemonya tarafından beklendiği göz önünde bulundurulduğunda, bu beklentiye karşılık vermek söz konusu düzeni yeniden inşa etmektedir. Özne, dil ile tanıştığı noktada "kadın" ya da "erkek" özne olduğunun bilincine vardığında kendisini "kadın" ya da "erkek" özne olarak inşa eder ve bu inşayı çeşitli performatif eylemler sonucunda gerçekleştirir.

Filmde atanmış cinsiyeti ile cinsiyet kimliği uyuşmayan bir birey olan Einar Wegener / Lili Elbe'nin içinde bulunduğu durumu keşfettiği esnada istediği özneye dönüşebilmek için dışı cinsiyete atfedilen toplumsal cinsiyet rollerini sergilemeye başladığı; çünkü, ancak bu şekilde gerçekten bir kadın olabileceğini düşündüğü görülmektedir. Böylelikle Einar/Lili karakteri queer bir bireyin toplumsal cinsiyet performatifliğinin apaçık bir örneğidir. "Dişil" olarak nitelendirilen hareketler sergileyerek -örneğin ellerin kıvrılmasını dişiliğin bir ön koşulu olarak görerek- toplumsal cinsiyetin performatif yapısını gözler önüne sermekte; aynı zamanda onu film boyunca dışlayan heteroseksüel matrisi farkında olmadan yeniden inşa etmektedir.

Tüm bunların yanı sıra, kendisini keşfettiği ve sonrasında peşini bırakmayıp mücadele ettiği bu zorlu yolda, ideolojinin söylem yoluyla queer bir bireyi nasıl "hasta", "sapkın", "anormal" bir özne olarak inşa ettiği hususu açıkça görülmekle beraber; toplum tarafından dayatılan normların dışında kaldığı takdirde queer bir bireyin uğradığı gerek fiziksel gerek psikolojik şiddet ise filmdeki çarpıcı ve acı gerçektir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Alsamua, M. (2019). *Queer Sinemada Atmosfer Yaratımı* (Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.
- Arslan, M. (2017). *İktidar ve Medyatik Şiddet: Özgecan Aslan ve Şefika Etik Cinayetleri Analizi*. Marmara İletişim Dergisi, (27), 135-160.
- Aşçı, D. (2020). Queer Reklamlarda (Hegemonik) Erkeklik Eleştirisi: Gmag (LGBT Sosyal İçerik Platformu) Babalar Günü Reklamları. G. Özdoğru (Ed.). *Medya ve Kültürel Çalışmalar: Teori ve Güncel Tartışmalar içinde*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Bayhan, V. (2013). Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet. *Doğu Batı Dergisi*, 63, 147- 164.
- Bevan, T., Fellner, E., Harrison, A., Hooper, T., Mutrux G. (Yapımcı) & Hooper, T. (Yönetmen). (2015). *The Danish Girl* [Sinema Filmi]. ABD: Working Title, Pretty Pictures, Revision Pictures, Senator Global Productions.
- Butler, J. (2014). *Bela Bedenler*. (Çev. C. Çakırlar ve Z. Talay). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Butler, J. (2019). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev. B. Ertür), 7. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Büyüközer, A. (2018). *Zenne, Laurance Anyways ve Something Must Be Break Filmlerinin Kuir Teori'ye Göre Yorumlanması* (Yüksek Lisans Tezi), Yaşar Üniversitesi.
- Charlie Chaplin (Yönetmen). (1916). *Behind The Screen* [Sinema Filmi]. United States: Lone Star Corporation.
- David Wark Griffith (Yönetmen). (1909). *Getting Even* [Sinema Filmi]. United States: Biograph Company.
- Davies, S. P. (2010). *Eşcinsel Sinema Tarihi: Sinemada Görünür Olmak*. (Çev. A. Toprak.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Demir Oralgöl, E. (2016). Judith Butler'ın Kimlik ve Siyaset Anlayışı. *Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 9(1), 47-62.
- Demirel, Ö. (2019). *Kutluğ Ataman Filmlerinde Queer Oluşlar: Lola ve Bilidikid ve İki Genç Kız Üzerine Bir Okuma* (Yüksek Lisans Tezi), Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.
- Derek Jarman (Yönetmen). (1991). *Edward II* [Sinema Filmi]. United Kingdom: British Screen Productions.
- Direk, Z. (2018). *Cinsel Farkın İnşası: Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet*, 2. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Drucker, P. (2021). *Sapkın: Gey Normalleşmesi ve Queer Antikapitalizm*. (Çev. Ege Acar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Georg Wilhelm Pabst (Yönetmen). (1929). *Die Büchse der Pandora* [Sinema Filmi]. Germany: Nero-Film Studio.

Gregg Araki (Yönetmen). (1992). *The Living End* [Sinema Filmi]. United States: Desperate Pictures.

Gus Van Sant (Yönetmen). (1991). *My Own Private Idaho* [Sinema Filmi]. United States: New Line Cinema.

Hall, S. (2017). Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları. (Çev. İ. Dündar). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Isaac Julien (Yönetmen). (1991). *Young Soul Rebels* [Sinema Filmi]. United Kingdom: British Film Institute.

İmançer, Ç. E. (2018). *Queer Teorinin İzinde Avrupalı Bir Türk: Ferzan Özpetek ve Sineması* (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi.

Janet Banes. & Su Friedrich (Yönetmen). (1993). *The Lesbian Avengers Eat Fire, Too* [Sinema Filmi]. United States: Stag Films.

Jennie Livingston (Yönetmen). (1990). *Paris Is Burning* [Sinema Filmi]. United States: Art Matters Inc.

Kazancı, M. (2002). Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 57 (01).

Lambert Hillyer (Yönetmen). (1936). *Dracula's Daughter* [Sinema Filmi]. United States: Universal Pictures.

Leontine Sagan ve Carl Froelich (Yönetmen). (1931). *Mädchen in Uniform*. [Sinema Filmi]. Germany: Deutsche Film-Gemeinschaft.

Marlon Riggs (Yönetmen). (1989). *Tongues United* [Sinema Filmi]. United States: Signifyin' Works.

Özkazanç, A. (2018). *Feminizm ve Queer Kuram*, 2. Baskı. Ankara: Dipnot Yayınları.

Siegmund Lubin (Yönetmen). (1909). *When Women Win* [Sinema Filmi]. United States: Lubin Manufacturing Company.

Todd Haynes (Yönetmen). (1991). *Poison* [Sinema Filmi]. United States: Bronze Eye Productions.

Tom Kalin (Yönetmen). (1992). *Swoon* [Sinema Filmi]. United States: American Playhouse.

Ulusay, N. (2011). Yeni queer sinema: Öncesi ve sonrası. Fe Dergi, (3), 0-15.

Vincente Minnelli (Yönetmen). (1956). *Tea and Symphony* [Sinema Filmi]. United States: Metro-Goldwyn-Mayer Studios.

Yardımcı, S. ve Güçlü, Ö. (2013). "Giriş". *Queer Tahayyül*. Der: S. Yardımcı ve Ö. Güçlü. İstanbul: Sel Yayıncılık.

William K. Dickson (Yönetmen). (1985). *The Gay Brothers* [Sinema Filmi]. United States: Thomas A. Edison Studio.

William V. Ranous (Yönetmen). (1907). *The Spy: A Romantic Story of the Civil War* [Sinema Filmi]. United States: Vitagraph Company of America.

-Research Article-

In Search of Nomadic Thought: Rethinking The Festival of Troubadours (Âşıklar Bayramı)

Dilar Diken Yücel*

Nida Sümeyya Çetin**

Abstract

Gilles Deleuze and Félix Guattari are among the names who contributed to the development of film philosophy with nomadic thought. In this process, thinkers who explain nomadic thought through concepts have benefited from various concepts such as rhizome, deterritorialization, becoming, movement image, time image, and the body without organs. Within the scope of the study, the aforementioned concepts were discussed in the context of Özcan Alper's film *The Festival of Troubadours (Âşıklar Bayramı, 2022)*. This discussion, which was built on the concepts borrowed from philosophy, was carried out with the stops created over the basic elements of the film about being a nomad. These stops shaped as a result of Deleuzian understanding were determined as the rejection of fatherhood, the road and journey, and the contributions of cinematographic elements to nomadic thought. Since the story of the film is based on being a road and a passenger, it carries traces of nomadic thought from the very first scenes. However, it is not appropriate to define nomadism as a simple "state of being in movement". The journey is only the primary reason that drives the characters of the film to become nomads. As a matter of fact, real nomadism is in the soul of the characters and in their minds. Throughout the journey, both characters strive and seek to achieve their goals. The state of being in search has also made them deterritorialized and included them in rhizome relations. Both characters have a common desire: to be liberated. As a matter of fact, at the end of the film, one character is liberated by giving and receiving blessings from all the people who touched his life, and the other character is liberated by discovering that the questions he carried in his mind for years were irrelevant. *The Festival of Troubadours*, along with its thought-provoking, is a film based on the creative collaboration of cinema and philosophy with its narrative structure and cinematographic preferences.

Keywords: Film Philosophy, Gilles Deleuze, Nomadic Thought, Deterritorialization, Rhizome

*Asist. Prof. Dr., İnönü University, Faculty of Communication, Malatya, Türkiye.
E-mail: dilar.dikenyucel@inonu.edu.tr
ORCID : 0000-0003-2993-9903

**Asist. Prof. Dr., İnönü University, Faculty of Communication, Malatya, Türkiye.
E-mail: nida.cetin@inonu.edu.tr
ORCID : 0000-0001-9752-7797
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1201215
Diken Yücel D., Çetin N. S. (2022). In search of nomadic thought rethinking the Festival Of Troubadours. SineFilozofi Dergisi. 7 (14).

Recieved:08.11.2022
Accepted: 27.12.2022

-Araştırma Makalesi-

Göçebe Düşüncenin İzinde: Âşıklar Bayramı Filmini

Yeniden Düşünmek

Dilar Diken Yücel*

Nida Sümeyya Çetin**

Özet

Gilles Deleuze ve Félix Guattari, göçebe düşünce anlayışları ile sinema felsefesinin gelişimine katkı sunmuş olan isimler arasındadır. Göçebe düşünceyi kavramlar üzerinden açıklayan düşünürler bu süreçte köksap, yersizyurtsuz, oluş, hareket imaj, zaman imaj, organsız beden gibi çeşitli kavramlardan faydalanmışlardır. Çalışma kapsamında söz konusu kavramlar, Özcan Alper'in yönetmenliğini yapmış olduğu *Âşıklar Bayramı* (2022) filmi özelinde tartışılmıştır. Felsefeden ödünç alınan kavramlar eşliğinde yürütülen söz konusu tartışma, göçebe oluşa dair filmin sahip olduğu temel unsurlar üzerinden oluşturulan duraklar eşliğinde gerçekleştirilmiştir. Deleuzyen anlayışın sonucu olarak şekillenen bu duraklar; baba oluşun reddi, yol ve yolculuk ile sinematografik unsurların göçebe düşünceye katkıları olarak belirlenmiştir. Film öyküsünü yol ve yolcu olma üzerine kurmuş olduğundan daha ilk sahnelerden göçebe düşünceye dair izler taşımaktadır. Fakat göçebe oluşun basit bir "hareket içinde olma hali" olarak tanımlanması uygun değildir. Yolculuk sadece filmin karakterlerini göçebe oluşa iten ilksel nedendir. Nitekim asıl göçebelik karakterlerin ruhunda, zihinlerindedir. Yolculuk boyunca her iki karakter de amaçlarına ulaşmak için çabalar ve arayış içindedirler. Arayış içinde olma hali de onları yersizyurtsuzlaştırmış ve köksapsı ilişkilere dâhil etmiştir. Her iki karakterin de ortak bir arzusu vardır; özgürleşmek. Nitekim filmin finalinde bir karakter yaşamına değen tüm insanlarla helalleşerek, diğer karakter ise yıllarca zihninde taşıdığı soruların yersiz olduğunu keşfederek özgürleşmiştir. Düşündürdükleri ile *Âşıklar Bayramı* hem anlatı yapısı hem de sinematografik tercihleri ile sinema ve felsefenin yaratıcı işbirliğine dayanan bir film olma özelliği göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema Felsefesi, Gilles Deleuze, Göçebe Düşünce, Yersizyurtsuz, Köksap

*Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Malatya, Türkiye.
E-mail: dilar.dikenyucel@inonu.edu.tr
ORCID : 0000-0003-2993-9903

** Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Malatya, Türkiye.
E-mail: nida.cetin@inonu.edu.tr
ORCID : 0000-0001-9752-7797
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1201215
Diken Yücel D., Çetin N. S. (2022). In search of nomadic thought rethinking the Festival Of Troubadours. SineFilozofi Dergisi. 7 (14).

Introduction

It is possible to take the history of the development of film philosophy to the first cinema theorists who think about whether film art is a reflection of reality. Because thinking about how real the image reflected on the camera is, in a sense, means doing philosophy. The acceptance of films as a reflection of the world of thought and their connection with reality (Frampton, 2017) brings about the interpretation of the film and the rethinking and rebuilding of the world of meaning. In this process, which includes the interpretation and sense-making forms of cinema, the companionship of philosophy, which guides the search for reality and truth, was needed. Gilles Deleuze and Félix Guattari, who emphasize that philosophy is not the art of creating, inventing, or producing a simple concept, stated that concepts cannot be limited to absolute forms, discoveries, or products. Based on this idea, they accepted that philosophy is actually a concept-generating discipline (Deleuze & Guattari, 1994, p. 5). In particular, Deleuze, who blends film, art, science, and thought with each other from a philosophical point of view, made an introduction to film philosophy with the world of thought where the concepts become unnatural and adopted approaches contrary to the usual and hierarchical.

Deleuze, who started film philosophy in the middle (Sünter, 2014, p. 27), tried to enter the chaotic structure of the film world by making philosophical inferences through concepts. Starting from many common points of film and philosophy, Deleuze aims to reach more than one understanding and thought while developing concepts. It would not be wrong to read Deleuze's philosophical approach within the framework of multiple interpretation, explanation, and conceptualization, because reading Deleuze's philosophical approach within certain patterns would be ignoring the goal he wants to achieve.

In this study, the concepts of nomadic thought that Deleuze and Guattari borrowed from thinkers in different disciplines and transformed are examined. In the study, in which the approaches regarding the reflections of the conceptual plane of thinking on cinema were discussed, a discussion was conducted on the cinematic projections of the nomadic thought through concepts such as as rhizome, deterritorialization, becoming, movement image, time image, and the body without organs. The discussion in question was carried out over the movie *The Festival of Troubadours*¹, directed by Özcan Alper, which is a film adaptation of writer Kemal Varol's novel. The movie was released in 2022 via the digital platform called Netflix. Since the film contains important data on the cooperation of cinema and philosophy, it was chosen as a sample according to the purpose and included in the study. The discussion on the film was carried out with a rhizomatic approach in the footsteps of the nomadic thought of Deleuze and Guattari, guided by concepts borrowed from philosophy. Film criticism was made through three main stops that refer to being nomadic. The stops in question were shaped by the rejection of fatherhood, the road and journey, and the contributions of cinematography to nomadic thought.

Pillars of Nomadic Thought - Concepts and Meanings

Deleuze, guided by philosophy, reproduced some of the concepts existing in these fields in a way to meet different meanings while studying art, psychology, and cinema. Deleuze examines the concepts with meanings that look in the opposite direction to the usual rhythm of thought that many philosophical thinkers describe in their Works. He has developed nomadism and nomadic thought based on features such as mobility in the concept of nomad, going to opposite directions, anti-subject-monotism plurality. Using the concept of Nomad based on ancient Greek, Deleuze conveys the nomadic thought as follows:

¹ In this study, the word Troubadour is used for the English equivalent of the concept of Âşık.

'Nomad thought' does not immure itself in the edifice of an ordered interiority; it moves freely in an element of exteriority. It does not repose on identity; it rides difference. It does not respect the artificial division between the three domains of representation, subject, concept, and being; it replaces restrictive analogy with a conductivity that knows no bounds. The concepts it creates do not merely reflect the eternal form of a legislating subject, but are defined by a communicable force in relation to which their subject, to the extent that they can be said to have one, is only secondary (Deleuze & Guattari, 1987, p. xii).

Deleuze's world of thought actually contains a different questioning of the concepts of reality, truth, thought, and mind that many philosophers and scientists have questioned over the centuries. As Arthur Schopenhauer points out, what is ready is reading what is written by someone else; it is the same thing as having the thought of someone else and substituting the mind in that thought by familiarizing it with the thoughts presented (2007, p. 137). With the testimony of the turbulent period in which Deleuze lived, he prioritized to look at the existing with the opposite and to develop perspectives based on the opposite. Looking at the concept of nomadism, it can be said that Deleuze makes the concept interpretable in many fields by making additions from his own world of thought, an actual concept that can often be constructed in connection with politics.

It is seen that the concept of nomadism, which Deleuze put in the focus of his philosophy, means the formation of a slippery space in a field with certain boundaries. When the concept of nomadism is combined with the phenomenon of thought, the meaning of the thought that goes to the boundary of the unthinkable is realized by taking action (Montenegro, 2016, p. 150). Thus, nomadism can be rebuilt as a structure that has an arbitrary boundary and can enter into new combinations without the uses and meanings called "natural" or "hierarchical" (Nail, 2017, p. 32).

Nomadism and nomadic thought stand against the state and image duo in Deleuze's concept world. Since the image captured by the state is perceived dogmatically, it stands against thought. However, in Deleuze's concept world, thought is fictionalized as being free from dogma; decoding, not producing new codes (law, institution), and not being coded. For Deleuze, the nomad thinks about the idea together with the war machine and is left out of the coding system due to their mission to disrupt these codes (Karadağ, 2016, p. 129). In this sense, Deleuze and Guattari pointed out that the good and the bad, the disruptor and the organizer, the remaining and the going, the standing and the wandering are actually two sides of the complementary intrinsic plane of the State apparatus that cover each other (Deleuze & Guattari, 1987, p. 351). It can be said that the nomadic thought is a war machine that disrupts the inner structure of the State apparatus.

In Deleuze, the nomad is not fixed as moving and displacing as it appears in our minds. Unlike migrants, nomads stay in the same place without moving, without displacing, they migrate to get rid of the codes of the place where they stay, and by nomadizing the thought, they can turn it into a war machine (Deleuze, 2009, p. 402). The destructive and threatening aspect of nomadism is related to the fact that it stands against the structure like a war machine in order to destroy structures such as the state structure with certain borders. It is an important feature attributed to nomadism that it threatens the hierarchical structure with its existence and that this existence itself is a destructive power. Whenever nomadism displaces the settled then it faces the possibility of substitution. The nomad then takes action and leaves the settlement. The nomadic thought also has the same logic in Deleuze. Explaining the decoding aspect of nomadic thought through the state, Deleuze and Guattari stated that decoding laid the groundwork for new meanings and formations. Expressing the concept of deterritorialization as a related concept in this sense, Deleuze and Guattari emphasized that decoding expands deterritorialization and paves the way for a new existence, autonomy, and liberation (Deleuze & Guattari, 1993, p. 54).

The concept of deterritorialization is one of the concepts that Deleuze put forward within the framework of nomadic thought. In deterritorialization, it is aimed to oppose absolute or singular formations and understandings and to exhibit a multiple approach to them. In deterritorialization, regardless of minor or major 'becoming', the reproduction of the traditional through representations is interrupted and changed, and the groundwork is laid for its transformation into something different from what it is (Bozkurt Avcı, 2017, p. 9). In this context, the main component of deterritorialized relations can be defined as different styles acting on each other and transforming each other (Goodchild, 1996, p. 38).

Deleuze and Guattari, who explained the concept of becoming within the framework of deterritorialization, also defined becoming itself as a double deterritorialization process. In this process, one power acts by lending to another a piece of its 'code', presenting some of its customs and habits. It imposes senses and values on the other power, allowing it to act like itself. The second force responds by imposing its senses and values on the first. Through the exchange of these pieces of code, the general memory or region of each force is possibly being expanded to override the old codes and conventions (Goodchild, 1996, p. 34). This process also corresponds to the rhizome state, which is a proposition of deterritorialization.

Deleuze and Guattari clarified the concept of nomadism and deterritorialization through the state and politics. In this regard, Philip Goodchild associates the image of thought in question with the cultural environment of "Integrated Global Capitalism" in today's conditions. Stating that capital irrevocably creates temporary relationships between workers and production areas, Goodchild states that everything is in fact mobile (1996, p. 3):

Images, consumer products, and people are cut off from their conditions of production and circulate around the globe, resting in juxtaposition with others of entirely different origins, before attaining an ultimate egalitarian status in the garbage dump, old age or oblivion. Deleuze and Guattari call this kind of movement deterritorialization. Their thought differs from the operations of capital insofar as it makes deterritorialization.

The questioning of the systemic through deterritorialization and the thinking mind's development of different alternatives bring about the breaking and re-transformation of the conditions of the modern world and those that come from traditions and roots. Another concept that emerged in connection with nomadic thought along with deterritorialization is the concept of "Body Without Organs". Deleuze, inspired by Artaud, understands the body without organs as a concept that reveals a sense of intensity by experiencing degrees and thresholds in the name of an active immanence plane in the field of intensity independent of the defined organism, and brings it to the schizophrenic frenzy of 'becomings' (Uzunlar, 2017, p. 204). Being the body without organs means opening it up to new, unconventional connections and mixtures, transforming the body from a given being with a certain functionality and orientation to an experimental aesthetic construction site (Stiglegger & Kleiner, 2015, p. 255). Although this area seems chaotic, the plane of immanence prevents chaos.

The drama between decoding and recoding takes place on the body without organs. The body without organs is in line with a departure from the sense and desire for certainty, as in nomadic thought or deterritorialization. To the extent that the body without organs constitutes an organism, it opposes the organization of organs rather than organs. An organization contains bottlenecks as it places organs in fixed relationships. The body without organs, by contrast, is in a position where mechanisms are productive, and hence where there is unlimited, unhindered productivity of desire; where organs challenge the organism by entering into new and undefined relationships (Jordan, 1995, p. 128).

The body without organs does not mean the body that does not have organs. Ayşe Uslu discussed the clustering of organs away from the accepted arrangement of the body without organs and said (2020, p. 125):

The enemy is not the organs, but the idea of the organism, that is, to assume that the organs are arranged in a special way. The body without organs appears beyond the structural self-regulation of the body, which will inevitably bring about the hierarchy, as the horizon of its capabilities and potentials, which will transcend their limits. Exploring the possibilities for the body to act without being a slave to the action plans that it will fulfill as an organism will be a movement that will expand this horizon.

As in many studies of Deleuze and Guattari, multiplicity comes to the fore in the concept of the body without organs. As a matter of fact, it is necessary to see the body without organs not as a dead body, but as a more alive and full body after disintegrating the organism and its organization. According to the thinkers, the body without organs is a body full of multiplicity (Deleuze & Guattari, 1987, p. 3). In the body without organs, words are the actions of the body instead of being parts, that is, the wishes of a layered organism. The body without organs, the unformed, not organized in a hierarchical manner, and the unstratified body are accepted as a plane of coherence (Uslu, 2020, p. 122). The body without organs is also the decoding point where desire, through a synthesis of the overarching separation, transcends or upsets socially imposed representations: "in fact, I would like that or this or that...". Earlier social forms used the concept of the body without organs to impose codes and metacodes on desire. Afterwards, capitalism preferred to release free-form desire in the body without organs through decoding instead (Stivale, 2005, pp. 59-60).

Considering that all concepts are interconnected, it is possible to see the proposition of the concepts of nomadic thought, deterritorialization and body without organs as the concept of 'rhizome'. As a matter of fact, the rediscovering of thought from representation and the meaning of occurrence without relation to an origin of the word birth is directly proportional to the discovery of thought in the rhizome as an experimental approach (Zourabichvili, 2011, p. 108). The rhizome or rhizomatic thinking is connected with thinking, spreading, interacting, and being anew. In rhizomatic thinking, criticism and decoding are done without excluding the essential. For example, the Western system of thought is seen as a tree fed from a certain root and has a hierarchical structure. However, it has been accepted that there are other thought systems that are alternative to this systematic, and it is stated that this different thought systematic can be defined as a rhizome fed from numerous roots without deviating from certain classifications (Özçınar, 2017, p. 81).

Any point of a rhizome should be able to be connected to anything else. This is very different from the tree or root that draws a point, fixes a row. Deleuze and Guattari put forward a number of principles related to the characteristics of the rhizome. Among these principles, the principle of multiplicity and the principle of showing rupture were also considered important for the study. Deleuze and Guattari discussed these two principles in relation to the concepts of multiplicity and rupture. In the principle of multiplicity, subject or object ceases to have any relation to the 'One' as natural or spiritual reality, image and world (Deleuze & Guattari, 1993, p. 8). The rhizome as a multiplicity can never be overcoded. The principle of demonstrating rupture in the framework of becoming is about reconstructing against overly meaningful ruptures that separate structures or cut a single structure. A rhizome may break off or split at a certain point, but begin again on one of its old lines or on a new line. Each rhizome includes the lines of deterritorialization from which it is constantly fleeing, as well as the lines of fragmentation to which it is stratified, regionalized, organized, shown, and attributed (Deleuze & Guattari, 1993, p. 9).

Looking at Nomadic Thought from the Perspective of Cinema

Deleuze, who opens the doors of looking at the ordinary world of thought from the opposite side, makes a heterogeneous distinction between the meanings, situations, objects and positions in the universe, which is articulated to each other in a customary way with a schizophrenic point of view, and presents different angles and concepts.

Deleuze's approach to the world of thought and concepts has added a different perspective to the world of philosophy and cinema. Especially Deleuze, who is inspired by important names in the world of philosophy such as Henri Bergson, Baruch Spinoza, Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud, rejects the usual, rooted, hierarchical, and attempts to explain man and life with a scattered, independent, and intrinsic approach including an opposite perspective, has the same meaning as declaring the freedom of thought.

The aspect of the relationship of cinema with art and philosophy has been discussed for years. Deleuze argued that philosophy is effective in interpreting perceptions and sensations about cinema, revealing and shaping complementary concepts (Sutton & Jones, 2014, p. 87). Deleuze and Guattari underlined that art, combined with cinematography, carries perception, emotion, sensation beyond what is experienced and felt, and stated that art exists within itself. Deleuze and Guattari argued that one feature of art is that it disrupts the tripartite organization of these perceptions, emotions, and opinions in order to replace a monument consisting of perceptions, emotions and sensation blocks that replace language (1994, pp. 164,176).

Deleuze, who prefers to deal with cinema in its own nature beyond technical explanations, emphasizes a cinema that opens new ways to thought as a creative action rather than cinema that is subject to thought trapped in given codes (Yetişkin, 2011, p. 124). Reminding that the path to this goal can be realized with philosophical approaches, Deleuze is aware of the structure of philosophy that can be pushed out of the patterns in developing a different perspective on the concepts of art, thought, and science and in unconventional reasoning. As a matter of fact, cinema pushes philosophy out of developing hierarchical and rational approaches in parallel with Deleuze's world of thought, removing the limits of thinking by displacing philosophy while doing so, and attributing missions to the images in cinema from the intimacy plane (Öztürk, 2018, pp. 36, 37) is like a test of Deleuze's approach.

It seems difficult to adapt 'Nomadism' conceptualized by Deleuze to cinema in order to guarantee an autonomous intellectual space and create an internal space of thought (Karadağ, 2016, p. 127) due to the endless connotations of thought. When we look at nomadism through cinema in order to borrow a few thoughts from this world of thought full of possibilities, it is seen that an understanding that causes war against the usual settlement - which is described as nomadism - paves the way for cinema to produce numerous war machines through art, indicators and images. Considering that cinema reconstructs the society and what depicts society, it is possible to say that nomadism and nomadic order can meet on common grounds with cinema. In this sense, the nomadic order not only provides for an unlimited qualitative transformation and expansion of its community, but also affirms the chaos of heterogeneity or qualitative difference (Nail, 2017, p. 33). In terms of the effect of cinema on transformation and the development of independent approaches, Deleuze has put a different mission on cinema similar to the nomadic order. Deleuze described philosophy, science, and art as different ways of confronting chaos (or the truth or the world we live in) and emphasized that cinema approaches this chaos by philosophizing with different tools (Shamir, 2016, p. 29). Thus, cinema, which includes many differences such as heterogeneous and qualitatively nomadic order, succeeds in making established orders feel and experience the destructiveness of a war machine when necessary.

Nomadic thought exhibits a scattered order independent of space and time. The production of such a work of art may generally require the creation of new spaces and times. This is not necessary to tell a story in a well-defined space and time, but rather for rhythms, lighting and the transportation of space-time to themselves. Creative works include the proliferation and the liberation of emotions, and even the invention of new emotions (Guirgis, 2000, p. 370). This situation, which corresponds to the characteristics of cinematographic reality because it contains art, does not exclude realism, extraordinary, fantastic, and dreams (Marrati, 2008, p. 100). In this context, it can be understood that there is a rhizomatic understanding of reality, that is, multiple forms of transfer, in the direction of the reflection of nomadism on cinema, looking at space and time. The constantly changing and non-resident structure of nomadism has features that are in free circulation in Deleuze, but move within the boundaries of the mind, remain in the space, and threaten against the pivotal thought rather than constant displacement. In films that are the projection of nomadic thought that threatens the settled, the issue of mind becomes remarkable. Movies contain fluid lives in the moving and temporal integrity of images appearing in the mind. However, films in which the warrior character of nomadic thought is reflected look at the usual fluidity in reverse, disrupt the story fiction and reestablish it. This rhizome situation can actually contribute to the production of alternative approaches to the solution of the problem (Öztürk, 2016, p. 17), which mostly focuses on the nature of existence and how reality and perception of reality should be defined (Öztürk, 2016, p. 17). Nevertheless, it is possible to evaluate the relationship of uncertainty and cinema with thought and idea from an ontological point of view. Cinema shows the same effort on the ground of 'Becoming' as much as it exists on the artistic plane. Nomadism emerges as an alternative identity on this ground. Even the claim of reflecting the reality and truth dimension of life from different perspectives proves that cinema carries symbols of existence such as mind, body, and identity.

Deleuze conveyed many forms of image about the incarnation of thought in cinema, which is one of the important signs of the continuity of existence, and described cinema as the composition and assembly of indicators and images (2007, p. 269). With the influence of thinkers and directors such as Sergei Eisenstein and Jean Luc Godard, Deleuze, who looks at concepts from different perspectives and brings new concepts to many fields, including cinema, especially emphasized the concept of thought image in the cinema field and used the following expressions " Cinema renewed the idea it renewed in other arts in a unique way, in a quantity that would make the masses its subject, in a way that would establish a relationship with a universal language, and by forcing cinema out of the simple possibility and gave it an image" (2006, p. 99).

Philosophy has not only accomplished tasks such as classifying images related to cinema or thinking only about the concept of cinema, but also produced and produces concepts that are suitable for and specific to cinema (Öztürk, 2018, p. 131). Deleuze also benefited from philosophy while developing concepts and ways of thinking about cinema and art. Deleuze, who aims to develop thinking and thought styles, has fundamentally fed on philosophy while giving a different perspective to the concept of nomad, but has also collided philosophy with politics and history. This collision, so to speak, caused a break and brought a rhizomatic scattering to the mobility and cinematographic structure in the cinema. In this context, Deleuze's idea of cinema is based on the fact that cinema produces an image that corresponds to thought concretely and a visual and acoustic presentation of thought related to time and movement (Rodowick, 1997, p. 6).

The relationship between nomadic thought and cinema is an area of interest that is subject to further studies. In order to draw a synthesis from many thoughts and many developed perspectives on the subject, it can be said that nomadic thought is the name of thinking the

opposite of what is regular, what is representative, what is implied instead of what is directly expressed and what is customary. At this point, the contribution of movement image and time image to nomadic thought, which are two important concepts in explaining the relationship between philosophy and cinema, which have been discussed since 1926, plays an important role. Moving from the basic images of cinema, it is seen that time image envisages the same relationship with identity, and reversed flow begins when it comprehends the relationship between image and thought ideally in the forms of identity and integrity (that is, a constantly expanding ontology): Thought as a deterritorialized and nomadic becoming, a creative act. (Rodowick, 1997, p. 17).

Positioning 'Movement-Image' and 'Time-Image' in the Limitlessness of Nomadic Thought

It is the suspension of the world, rather than movement, which gives the visible to thought, not as its object, but as an act which is constantly arising and being revealed in thought (Deleuze quoted from Schefer, 2021, p. 208).

Italian neo-realism, a new turning point in the history of cinema, has offered different shades of transition from one situation to another, not only by directors or screenwriters. What is often discussed in the history of cinema is about how exactly the projection of the images that appear in the human mind and take their place in the movies and the way they are transferred in the movies and how they should be. This situation, which reveals the forms of image interpretation in terms of the audience and the director, has taken many concepts under its roof. Deleuze brought a new perspective to the relationship between cinema and art, as well as different approaches to meaning and image issues in cinema, and developed the concepts of movement image and time image based on the meanings that Bergson brought to the concepts of movement and time within the framework of memory approach in cinema. Deleuze connects the movement and time, which contain the basic indicators of cinema, to thought, based on Bergson's narratives, while doing this, he organizes leaps and constructs independently from each other.

Deleuze has brought different perspectives to cinema, philosophy and sociology of society by adding different meanings to the concepts in the vastness of the world of thought. It is seen that Deleuze, who constructed these perspectives in a way that reveals chain meanings to each other according to his field, reinterprets some basic concepts from many perspectives. Deleuze has shown that it is possible to reveal the relationship between image and thought from its philosophical dimension and to comprehend the change related to meaning, meaning-making and belief through cinema (Rodowick, 1997, p. 5). Deleuze also linked three independently produced theses by Bergson about time image and, albeit indirectly, movement image, with a logic in which movement and time are given as inseparable. In the first of Bergson's theses, it was the subject of the indivisible and heterogeneous movement being irreducible to the contained space and, on the contrary, being divisible and homogeneous. Although the irreducible dimension is a controversial one, Bergson showed that the movement in the space is inseparable from a change in time as the main reason for the inability to reconstruct the movement with "motionless parts + abstract time" as a result of the inability to reduce the movement to the space. In his second thesis, Bergson broadly explains that he uses different methods to reconstruct the movement of the traditional and the modern with meaning or positions. In his last thesis, Bergson claimed that the whole was not given (Marrati, 2008, p. 17). Bergson also evaluated speed, time and motion through cinematography, especially stating that it is not time itself but the reality of life that transcends the course of matter again. At this point, Bergson stated that the movement image is mutually dependent on each other

despite everything (Bergson, 1998, p. 340).

Deleuze (2021, p. 200) defines the movement image as three relationships within the framework of the connection between image and thought: the relationship of the image with the whole, the relationship of the image with mental relations beyond the action image, that is, with thought, and the relationship of returning to the image through natural relations based on thought. During the film, the leaps and intervals that appear while changing from one state to one can be depicted as a movement. Movement images, which are associated with a planned changing whole (Deleuze, 2014, p. 38) and edited throughout the film, given as a whole, lead the viewer to think, perception is depicted within the framework of image, affection image and action image. These three images, which are widely explained in the book *Cinema I- The Movement Image*, explain the instantaneous interventions from outside to the flowing movements.

Bergson underlined that the reconstruction of movement images is instantaneous and stated that an action carried out does not theoretically require any time, that the action contains the result, and that the picture has already been created. But for the artist who performs his art with his soul, time is part of the work, and narrowing or expanding it means changing the purpose of the invention (Bergson, 1998, p. 340). At this point, Bergson emphasized that there is no longer a human commitment to the inner formation of things by referring to cinema and especially cinematography through movement image and time image and that it has settled outside the inner one in order to artificially recreate the formations. This situation can be accepted as a criticism of cinematography, as well as the view that cinema creates understandings, imitations and fictions through movement and time images, and this reduces perception, mind, and language to cinematographic elements (Bergson, 1998, p. 306).

Deleuze sees cinema as a combination of images and signs. In the light of this framework, Deleuze developed the types of perception images, affection images and action images in the context of movement image in order to make sense of the signs and the transfer conditions of images, and stated that the distribution of these types corresponds to a certain and indirect representation of time. (Deleuze, 2007, p. 269). In this represented time period, the view of the space through the camera can be summarized as perception image; moving transition between spaces as action image; and the emotional effects of the facial expressions and actions of the people in the space can be summarized as affection image (Deleuze, 2014, p. 100).

Deleuze, who reinterpreted the movement image in cinema, explained the subject of time image in detail in the book of *Cinema-2*. In this sense, he emphasized the basic idea of thought action and stated that it is a necessity for cinema to start thinking before attempting to present a direct time representation. As a matter of fact, the time image reexamines the natural features and position of the movement image and reports the automatic temporalization of the image. (Frampton, 2017, p. 114). Movement image, which contains the reflection of classical cinema, has been reinterpreted with the existence of time image in modern cinema. The understanding of modern cinema is shaped as an alternative to the situations that exist in the movement image. An important reason why time image is compatible with modern cinema is the slowness of modern cinema. It can be said that the time image emerged as a reaction to the lack of meaningful connection of the movement between the scenes, the loss of action and movement images, and the loss of causality and continuity. Especially the optical and sound-based states of the time image are opposed to the strong sensory-motor states of the traditional realism that exists in the movement image. Action image and sensory-motor indicators are only related to an indirect (assembled) image of time. But time is established in the image, the pure optical state or the sonic state, in what we call "any space"; sometimes it becomes a disconnected, sometimes an empty space. In Neorealism, sensory-motor connections now only correspond to malfunctions that affect, loosen, destabilize or defocus them (Deleuze, 2021,

pp. 14,34). These distortions also transform the multiple forms of relationship between the subject and the image. In order to be able to think cinematographically through time image, it is necessary for the image to be able to connect with daily life, which includes politics, and to move away from individual feelings and opinions, and from representing the individual's emotion-thought. As a result, thoughts move away from hierarchical transference in the state of time, that is, they become deterritorialized (Yetişkin, 2011, p. 136). As Frampton points out, Deleuze's time image is part of the transition to the unthinkable. For example, while overlapping in the film gives the audience the chance to think, sharp transitions and interrupted sounds shake the audience with thought shocks (2017, p. 116). Movement image and time image, each characterized by its own concepts as well as its own images and signs, leads to an abstract machine. The automation of movement in the image produces a psychological automaton, and the automatic-temporalization of the image produces spiritual automatons. It would be equally misleading to oppose movement-image and time image as self-identical forms, each negating the other, or to describe them as different "grammars" of cinema. On the contrary, cinematic movement image and time image, as identifiable image and sign regimes, reveal two separate planes of immanence (Rodowick, 1997, p. 175).

In Deleuze, the plane of immanence is the surface where the image is shaped and becomes a force or an action. Immanence, on the other hand, cannot be reduced to something as a supreme unity or to the subject as an act that creates a synthesis of things. But when the immanence is immanent to nothing but itself, a plane of immanence can be mentioned (Deleuze, 2007, p. 385). Since the level of immanence also includes the possibilities of the images that can be created, the image cannot be considered separately from the substance in which it is shaped in the immanence in which it is separated and shaped. While it is possible to look at the matter thought of as light through images through moving image, the light feature can be sensed with the help of time image (Taburoğlu, 2014, p. 294). In this framework, movement image and time image are built within a certain objectivity, the whole, but at the same time, the whole does not remain independent from this process, as in the 'rhizome', it undergoes changes and remains open (Taburoğlu, 2014, p. 292).

In this framework, movement image and time image are built within a certain objectivity, the whole, but at the same time, the whole does not remain independent from this process, as in the 'rhizome', it undergoes changes and remains open. Deleuze states that the images that are perceived and remembered in cinema, real and imaginary, physical and mental follow each other and are indistinguishable, and that this point of indistinguishability consists of the combination of the real image and the virtual image, both real and virtual, and reveals the images of remembering. In this case, where dream and real images are intertwined, the real optical image reveals the crystallization, that is, the crystal image, with its virtual image on the small internal circuit. In this sense, it can be described as a phenomenon error since the confusion of the real and the imaginary in the crystal image is a situation produced only in the mind. However, since indiscernibility emerges as an objective illusion, it is not produced in the mind (Deleuze, 1989, p. 69). Thus, the intertwining and indistinguishability of the real and the virtual in coming to the past and the present can be read on the same axis with the experience of multiple identities brought about by deterritorialization in 'becomings'.

As can be seen with the crystal image, there is an intrinsic limitlessness in the reflection of cinema-specific thought, in the mobility of this thought, within the temporal and spatial boundaries, and a total irregularity against the fictionalized and established understanding of cinema in the minds (Deleuze & Guattari, 2014, p. 129). Thus, the image of time and movement played an active role in the production of war machines for the political structure and the world of thought of the subject, which is built on the classical and modern cinema understanding of

nomadic thought, and will continue to play a role in connection with daily life.

Nomadic War Machines of the Steppe: The Festival of Troubadours

*I thought this was an endless sea. A vast sea.
There is not much water left. Just like time... (Yusuf)*

An old, sick, embarrassed father knocking on the door one night with a *saz* in his hand and a cap on his head, and his lonely son who is angry with his past... *The Festival of Troubadours*, adapted to cinema from the novel of the same name by author Kemal Varol, is basically a story of giving and receiving blessings, although it tells the reckoning of Heves Ali (Settar Tanrıöğen), who is a troubadour and thus lives in a nomadic state only with his instrument *saz*, and his son Yusuf (Kıvanç Tatlıtuğ), whom he has not seen for 25 years. Because Heves Ali is about to die and wants to say goodbye to all the people who come into contact with his life. The film, directed by Özcan Alper, was released in 2022 via the digital platform Netflix. There are many factors that make *The Festival of Troubadours* important for the study. As a matter of fact, the film contains very intensive references to nomadic thought, which constitutes the theoretical framework of the study.

Deleuze and Guattari's (1987, p. xii) idea of being nomadic, which is not based on identity, follows difference, knows no boundaries and rejects the legislative subject, finds its answer in the eyes of Heves Ali, who are the characters of the *The Festival of Troubadours*, and his son Yusuf, who is his rhizomatic extension. Heves Ali can be defined as "the man whose heart beats in his instrument *saz*". His fondness for tune and words is the main reason for his nomadism. However, the film uses rhizome to show the whole picture and make it possible to look at the events from a horizontal plane, and shares with the audience that his father had a share in the way Heves Ali became troubadour. As a matter of fact, Heves Ali's father's legacy to his son is nothing but *saz*. For this reason, Heves Ali, who followed his father's footsteps, first became deterritorialized and then desired to be a body without organs. For this reason, Heves Ali had to make a choice and his *saz* won instead of his family. The nomads see the hierarchical structure, which has become an order, as a threat and prefer to be deterritorialized in the face of these structures. Deterritorialization opposes the reproduction of the traditional and almost deforms the traditional. Heves Ali also rejected the institution of marriage and fatherhood, which expresses a hierarchical order, and thus became deterritorialized and declared his independence in his own way.

The stops that Heves Ali, who took his *saz* and traveled around the land, had a special importance in his life journey. Because at every stop, this deterritorialized troubaodur has different stories. At the first stop of Heves Ali's life journey, his path crossed with the mother of his son Yusuf, who was a lawyer in Kırşehir. Although Yusuf was born through the marriage of Heves Ali, he grew longing for his father's shadow and was abandoned by his father. The absence of the birth father was intended to be completed with the stepfather figure, but it is clear that it failed. Because Yusuf mentions his stepfather as "that man". Yusuf's longing for his father turned into anger over time. These two men, who are almost alienated from each other, will be united by the paths that intervene between them again after 25 years. Heves Ali is aware that he is about to reach the last stop and he is on his way to give and receive blessings before he dies. The first stop of this journey was Yusuf's mother's grave. Then Heves Ali comes to his son's door in an embarrassed manner. His intention is to see his son for the last time and then go to Arkanya² and then to Kars, where *The Festival of Troubadours* will be held.

² When the other works of Kemal Varol are examined, it can be said that Arkanya is the Ergani district of Diyarbakır (Yiğitoğlu, 2019, p. 136).

He thinks that he will complete his story in this way. Learning that his father is about to die, Yusuf suppresses all his anger and decides to accompany his father on this journey. Heves Ali's nomadism will now be accompanied by his son Yusuf. As it will be remembered, for Deleuze, nomadism does not only mean changing places physically. Nomads also become nomads in order to get rid of the existing codes in the places where they are fixed (Deleuze, 2009, p. 402). In other words, nomadism means liberation, liberation from the given. Then, Yusuf's nomadism, which started with his father's company, can be considered as an opportunity for him to ask what he wanted to ask his father for 25 years, that is, to get rid of the fixed codes in his mind and liberate his soul. Eventually, on this journey, Yusuf will get to know his father better and will have the chance to get a sense of his father's experiences by fitting the 25-year separation into a few days.

First Stop in Nomadic Becoming: Rejection of Fatherhood

Deleuze and Guattari talk about the mutual blocs deterritorializing each other in the process of becoming. The blocks in question haunt each other's lives and almost miss life (Zourabichvili, 2011, p. 120). The primary reason that haunts Heves Ali's life and pushes him to be a troubadour is his father. Heves Ali, who lost his troubadour father at a young age, inherited his instrument from his father. This handover process has deterritorialized Heves Ali. In Turkish culture, troubadour is defined as a person who grows up with a master / apprentice relationship, has improvisational skills, and can do call-and-response duets (Ari, 2009, p. 27). It can be said that troubadours, who are mostly travelers, tend to redesign the people, places and traditions around them in the context of their own perspectives, as they may be settled (Sevindik, 2019, p. 132). Troubadour tradition, which is based on the oral narrative tradition, is like a kind of rebellion against the systematic writing. It is quite possible to evaluate the tradition of troubadour, which is the transfer of nomadic ideas to words that travel without a country, within the framework of nomadic thought with a modern definition.

Heves Ali is a molecular character who fits this definition and transformed both the people around him and the places he lived. He is molecular because he resists structures that are molar. While molar structures are fixed structures such as classes, races, genders, identities, institutions that function permanently and thus seal their energy and form systems, molecular structures disrupt stability and thus create energy leakage. Molecular structures point to a fluid process that includes the processes of formation, change, movement, and restructuring (Grosz, 1994, pp. 203- 204). They create cracks in the coded regions and form escape lines that resist the molar structure. It was the institution of marriage itself that sealed the energy of Heves Ali and compressed him in molar formations. Moreover, this institution expects him to be a father. In this way, the first escape line of Heves Ali on the path of being a troubadour becomes apparent; the rejection of being a father. However, the movie opens with a scene that contains the opposite of this proposition. A loving father with a cap on his head and a saz are posing for a photographer with his son. The father is seen in all his glory next to his son. But, as Roland Barthes stated, when we look at a photograph, we see what was before, not what is (Büker, 1996, p. 63). Because later in the film, it is understood that this photo is the last photo of the father before he parted ways with his son. With this photo, which disrupted the sensory-motor mechanism of the audience, Heves Ali desired to preserve his time with his son by freezing and headed towards his own fluid, molecular world. For this reason, the reality presented by the film to the audience is quite different from the photo. The father and son have long since parted ways.



Image 1: Separation photo of father and son

The loss of the father or the presence of characters who have conflicts with the father is one of the crisis centers of the recent Turkish cinema narrative. As a matter of fact, in the patriarchal order, the father is referred to as the head of the house and the pole of the house. The father is a vast mountain where family members can safely lean on their backs, sometimes even his shadow is enough. However, in the words of Metin Demir (2017), the fathers of the modern age are now heroes who collapse to the ground. In the films of the 2000s, the father has moved away from the authoritarian father figure of Yeşilçam films and is experiencing conflicts with both himself and his family members due to the loss of authority in question. Indeed, there is a desire to eliminate authority and everything that establishes it in period cinema. In this context, the father is the one who should be disposed of due to his authority (Demir, 2017, p. 69,72) brotes de flores, hojas, frutos y ramitas. Las primeras lesiones visibles ocurren en las hojas jóvenes como pequeñas manchas redondas y bronceadas que con el tiempo se caen, dejando agujeros redondos. Las lesiones circulares se desarrollan en la fruta que primero aparecen como manchas rojizas (mostradas a la derecha, arriba). The paternity crisis on *The Festival of Troubadours* is due to the loss of the father. For this reason, the film worries about the ontological existence of the father, not his authority. The question that Yusuf searched for answers throughout the film also makes sense at this point; "Where has my father been for 25 years?" Although Yusuf asks this question to his father at every opportunity, neither he nor the audience can get a satisfactory answer. Although Yusuf longed for the ideal father figure in his mind for years due to the rational approach of the modern understanding, Heves Ali preferred to live his own reality as required by being a troubadour.

It can be said that affection images were used extensively during the query. Because the main place of the film is the car in motion and it does not seem possible to escape from the past reckoning in this car. Although Heves Ali could not give Yusuf the response he expected due to both his illness and embarrassment, Yusuf fits the pain of 25 years into a journey and the anger experienced by the character is reflected in the audience with all its intensity.



Image 2: Transfer of Yusuf's anger with affection image

Second Stop in Nomadic Becoming: The Road and Journey

All great literature is one of two stories; a man goes on a journey or a stranger comes to town. (Tolstoy)

Thinking of the concept of the road as consisting of the distances traveled by various means to reach the goal is similar to focusing only on the tree on the surface and ignoring the roots underneath, just as Deleuze and Guattari emphasized while explaining the concept of rhizome. The road, however, is more than cold asphalt and neat lines. The importance of the concept of road and journey in the cooperation of cinema with philosophy is also related to the fact that the road/journey allows for rhizomatic thinking and deterritorialization. As a matter of fact, as Karl Jaspers (1981, p. 31) points out, to do philosophy is to be on the road. Being on the road hides one's destiny in time, the possibility of self-satisfaction, and a perfection in high moments. The state of being on the road in philosophy corresponds to the state of being in new quests. The films that tell their stories through the road also philosophize during the journey in question and produce new discourses about the destinies and personalities of the characters.

Road movies as a genre are defined as films where the main character leaves his home for a journey and his point of view is transformed during the journey (Danesi, 2008, p. 256). In other words, although the person who went on the journey and the person who completed the journey remained the same physically, they changed a lot spiritually. Andre Gardies evaluated the characters who went on the journey in the light of two concepts. These are *Trajet*, which means journey, and *Parcous*, which means route. In *Trajet*, the hero is not interested in what happens during the journey, as he focuses on the destination. In *Parcous*, on the other hand, the character is open to every stimulus around him during the journey and therefore his journey progresses with deviations and pauses (as cited in Zengin & Zengin, 2013, p. 128). Although it is not correct to limit *The Festival of Troubadours* as a road movie, it is also possible to say that it carries codes specific to the type of road movies. As a matter of fact, the story of the film is told through travel. Physical progress is accompanied by the soul changes of the characters. Especially Yusuf will no longer be the old Yusuf after the journey. There are characters in the film that correspond to Gardies' aforementioned concepts. It is seen that Heves Ali wished to stick to the road map he created in his mind before starting the journey and acted consistently for this purpose without paying attention to his health problem. For this reason, Heves Ali corresponds to the *Trajet* of this story. Yusuf encounters various obstacles in this unprepared journey and sometimes stumbles due to these obstacles. This state of being open to all stimuli during the journey confirms that it corresponds to the *Parcous* of the story. But both *Trajet* and *Parcous* have completed this journey in their own way. Because Heves Ali has succeeded in becoming a body without organs, and Yusuf has succeeded in becoming deterritorialized.

As it will be remembered, the body without organs means opposing the organization of organs rather than organs. As a matter of fact, organizations contain blockages because they direct organs to fixed relations, whereas in the body without organs, desires are unlimited and they almost challenge the organism thanks to this limitlessness (Jordan, 1995, p. 128). The body without organs means overthrowing and invalidating the representations and roles imposed by the social. Heves Ali is also a man who has circulated his desires with his instrument and words throughout his life journey. The state of being a body without organs is the basic quality that establishes this freedom. Because he refused to fulfill the family, which is a social institution, and the role of fatherhood determined by this institution, and continued his life as a nomad, that is, he fulfilled the necessity of being a troubadour and his own reason for existence. But not only his body but also his mind has always been nomadic. There are many values that his journey has added to him. Love and friendship are at the forefront of these values. Being a body without organs also means not being tied to a fixed root. Heves Ali is also suitable to be defined as “a rhizome that feeds on countless roots” (Özçınar, 2017, p. 81). As a matter of fact, his journey with his son Yusuf is full of messages that will confirm this definition. Heves Ali visits Yusuf’s mother’s grave in Kırşehir. Then, at a stop where they take a break, he finds himself playing the saz at the grave of a woman named Sümbül. This visit suggests that Sümbül is also an important actor at some time in the life of Heves Ali. In Elazığ, which is the next stop of the journey, Heves Ali visits both his saz-playing friends and a woman he loved at some point in his life. The woman looks miserable and the information that she is homeless is shared with the audience. Heves Ali asks for a blessing from this woman and continues on his way. This time, the path of the two fell to an Alawite village near Erzurum. Heves Ali also had an effective contact with this village. Because in the village, they are very well hosted by their friends, tables are set in their honor, and the saz is played. But the story of the village is not limited to this. In this village, Heves Ali had a heart-to-heart relationship with a woman who was a troubadour and played the saz, just like him. Therefore, it is understood that this village is an important stop in the blessing journey of Heves Ali. The next stop for Heves Ali, who left the village, was Erzurum. In Erzurum, he had many saz-playing friends who welcomed him from the heart. However, his discomfort recurs here, and this discomfort experienced while he was one stop away from reaching Kars does not pause Heves Ali. Because, as will be remembered, he has the characteristic of being a *Trajet*. This man, who carries his shroud in his suitcase, goes to the area where the Festival of Troubadours is held, even if he is on a stretcher, and greets the troubadours with his instrument and asks for blessing. The nomadic state of Heves Ali deterritorialized not only the systematic structure of the family, but also the lives of women with an established life, and they experienced a new life adventure.



Image 3: Heves Ali as an example of *Trajet*

Being a road and passenger has a transformative effect not only for Heves Ali but also for his son Yusuf. Because of this journey, Yusuf almost destroyed the images that were stuck in his mind about his father. This idea is changed by the fact that Yusuf had the chance to observe his father's life along the way while his main ambition was to hear from him why his father abandoned him and to settle accounts with him. As a matter of fact, Yusuf has now passed from the optical vision stage to the haptic vision stage. Optical vision depends on the separation between the looking subject and the object. As the gaze moves on the surface of the object, it lacks details and it is accepted that all the meanings needed by the audience are present in the image. However, in haptic vision, the audience needs to use their imagination and memory to complete the images presented to them. For this reason, it is not possible to talk about sensory-motor reactions and identification in haptic vision (Marks, 2000, pp. 163-164). During his journey with his father, Yusuf also transformed his judgments about his father by appealing to his imagination and memory. In the process, he began to make sense of his father's being deterritorialized and nomadic. Because his father is a troubadour, not only his body but also his soul is nomadic. Over time, the audience faces the fact that Yusuf's soul is nomadic, just like his father. Yusuf lives alone and the fact that he does not share his life with anyone brings to mind his fondness for independence. Yusuf, who is a lawyer, delays his work to take photos because he is bored with his father's arrival and goes on unplanned trips. He does not answer the calls of the woman named Yıldız, who calls him constantly. Although he postponed his desire to stay on his own when he learned of his father's illness, it is seen that this desire reappears during the journey. Yusuf is interested in the nurse named Dilek, who examines his father in Elazığ, and goes to the nurse's house after work. However, Yusuf walks out of this house, where he had a drink with the owner, while the owner is sleeping, walking on tiptoe with the first light of day. This departure of Yusuf is similar to the departure of his father, Heves Ali, from the lives he left behind. Quiet, calm and uncaring... So, Yusuf is also a character who is in search and resists the molar structure, and this state of him deterritorializes him day by day.

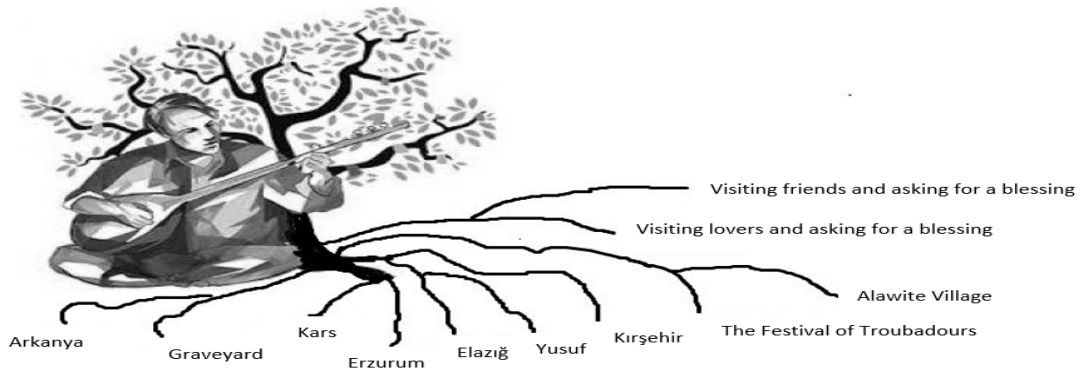


Image 4: Depiction of Heves Ali's Rhizome Life³

This rhizomatic journey of Heves Ali and Yusuf includes direct philosophical discussions. While cruising, Yusuf asked his father, "Do you think there is justice?" he asks. After this question, a dialogue takes place between the two that invites the audience to think about the concept of justice:

Heves Ali: In this world or in the next one?

Yusuf: Both.

³ The troubadour playing the saz and tree figure in the image were accessed from the website [https://umutkosarr.wordpress.com/ana Sayfa-2/](https://umutkosarr.wordpress.com/ana-Sayfa-2/). Drawings and arrangements other than these belong to the authors.

Heves Ali: I've lived long enough to know there's none in this one. And I have my doubts about the other. If there was justice, would you and I live through the same story alone? Apart from one another. And this is where it ends.

This dialogue between Heves Ali and Yusuf invites the audience to think about more than one phenomenon at the same time. In the meantime, the audience questions both the concept of justice and the belief in the hereafter. As can be seen, the film contains traces of nomadic thought and crystal image through more than one line at the same time.

Third Stop in Nomadic Becoming: Contributions of Cinematographic Elements to Nomadic Thought

Cinema, which arises from the combination of visual and auditory images, has developed various expression opportunities through cinematographic tools. For this reason, films can philosophize not only through their stories but also through their cinematographic elements. Sometimes a camera angle, sometimes a music playing in the background, sometimes a color, sometimes only light is among the cinematographic elements that contribute to the audience's world of meaning and invite contemplation. The cinematography of *The Festival of Truobadours* also contains some references to the nomadic thought that dominates the film.

Siegfried Kracauer (2015, p. 124) mentions that the hunting ground of the film camera is unlimited in principle. As a matter of fact, the film camera is an outer world that expands in all directions. On *The Festival of Truobadours*, the camera's hunting ground is the road. Tracking Shot was preferred to reflect the movement of the characters in the vehicle to the audience on intercity roads and thus, both the road views and the status of the characters were shared with the audience. The focus of the camera, which focused on the journey of the father and son, changed from time to time and opened up to the outside world. The image of the adult horse and then the running colt, the flocks of birds flying in the air and possibly migrating, the dams with reduced water are among the aberrations in question and each contributes to the filmic meaning. The adult horse, followed by his running colt, refers to the parenting guidance that Yusuf was deprived of. Because Yusuf is not as lucky as the colt in the focus of the camera, and this situation is once again reflected to the audience through the use of metaphors. When the camera focuses on the nomadic birds in the sky, he tells the audience that Heves Ali will soon pass away, just like the birds. It has been stated by Yusuf himself that dams with reduced water indicate decreasing time. It can be said that it is the life of the sick father that is decreasing. Seçil Bükler also states that the water image in the movie is a reference to the upcoming death of the father. Bükler supports Heraclitus's view with the phrase "death for souls is water, death for water is earth, but water comes from earth and soul is from water", and stated that the purpose of using the image of water in the film is to emphasize the fact that death can come at any time (Bükler, 2022).

It is seen that affection images are shared with the audience intensively with close-up shots throughout the film. In particular, Yusuf's anger and Heves Ali's embarrassment towards his son were shared with the audience in close-up shots. Jean Epstein, a philosopher and director at the same time, defines this cinematographic preference with the concept of "photogenic". Cinema uses techniques such as slowing down, lighting and close-up in order to increase the effect of the reality that is meant to be told with photogenic (Gönen, 2008, pp. 32-33). Just like Epstein, Elie Faure derived a concept that encompasses this feature of cinema. As a matter of fact, making philosophy is to produce concepts as Deleuze constantly emphasizes. The concept of "synplastic" derived by Faure also refers to the fact that cinema creates thinking plastic forms. Decelerated shots such as Epstein's, Pasolini's poetic plans, Karwai's narrow space shots, and Chris Marker's resort to blackout are all examples of cineplastic practices that appear as discrete images in the audience's memory (Gönen, 2006, pp. 19-20). The fact that *The Festival of Truobadours* includes slowed images in addition to

the close-up shots mentioned above that create an affection image can also be shown as an example of the discrete images in the audience's memory. When Yusuf arrives in Arkanya, he goes to the bazaar to buy clean clothes for his father, who is bathed in the bathhouse, and in the meantime, details about his childhood memories shown in the opening scene of the film begin to be given. In these scenes, little Yusuf is seen with his father in a barber shop. His father, who kisses the shaving Yusuf on the shoulder, enters the photographer with his son at the exit of the barbershop, and the father and son have a photograph taken in memory of Arkanya. This time break, which gives the audience details about the past, is in accordance with Deleuze's definition of movement image. Because the refraction and return to the past in the present does not disrupt the sensory-motor mechanism of the audience as in the image, does not stun it, on the contrary, it serves to fill the gap in the past of Yusuf and his father for the audience. However, the main factor that makes these scenes meaningful and invites the audience to think is slow motion. In these scenes where syneplastic and photogenic are active, the adult Yusuf of the present time follows his childhood and his father slowly behind them. Slow-motion footage of the past and present has been one of the effective ways of expressing Yusuf's longing for his childhood and his father.



Image 5: Yusuf in the same frame as his past and present

The Festival of Troubadours is not only visual but also philosophizing through sound images. As a matter of fact, it is possible to say that sound can produce emotion in cinema without depending on the image (Arısoy, 2022, p. 254). Heves Ali is also a troubadour, and at this point, he contributes to the filmic meaning both with his instrument and his words. The nomadic nature of Heves Ali's heart is reflected to the audience through sound images. The songs he sings for the women he is in love with are important in this context. The woman named Zere, who played the saz and sang folk songs together, waited for years for Heves Ali, who left suddenly one day. When Heves Ali, who returned to the village years later, sang the song that he apparently composed to a blonde-haired woman, Zere completely parted ways with the man she fell in love with. The fact that a love affair can only be told through a song shows the importance of sound images in the film.

Although Heves Ali sometimes expresses his love and sometimes his longing and sorrow with his *saz* throughout the movie, the *saz* and the accompanying folk song at the end of the movie should be considered together with the concepts of mourning and testament. As a matter of fact, when Yusuf received the news of his father's death, his grief was accompanied by the strings of the *saz* and the folk song "Sultan Suyu Gibi Çağlayıp Akma", the lyrics of which were written by Pir Sultan Abdal. After the funeral, Heves Ali once again participated in Yusuf's journey with this folk song he sang. The lyrics of the folk song are almost like Heves Ali's will and advice to his son:

Sultan suyu gibi çağlayıp akma

Durulur gam yeme divane gönül

Er başında duman dağ başında kış

Erilir gam yeme divane gönül

In these lines, father admonishes his son to be calm and patient, and that every difficult process and dark period will eventually lead to light. In the folk song, being calm is described by the fact that the raging waters also calm down one day, and being patient is described by the fact that every winter comes to an end one day. In short, since the main character of the movie is a troubadour, it is possible to say that sound images have been utilized extensively in conveying feelings and creating affective images.

Conclusion

Thinking about the cooperation of cinema and philosophy expresses a necessity beyond being an interdisciplinary activity. Because movies have always kept the minds they are guests of by virtue of their existence busy and made them think. Here, it is important how the thought-provoking action takes place. Within the scope of the study, the answer to this question was sought with the concepts of Deleuze and Guattari.

In the face of the vastness of the world of concepts, philosophers concentrated on the meanings of concepts and each brought perspectives to concepts from different perspectives. Deleuze, one of the versatile thinkers of the modern era, among these philosophers, has evoked a wide repercussion in the world of cinema, especially with his understanding that blends cinema art and philosophy. The concepts of 'deterritorialization' and 'body without organs', which are complementary to his nomadic thought, and the concept of 'rhizome', which is a proposition of these, have brought different perspectives to the film narratives. For Deleuze, cinema is valuable not only for its cinematographic features, but also for the artistic and philosophical features it adds to images and 'becoming'. Deleuze thought about the fact that the blocks of motion and time in cinema can be interpreted both cinematographically and philosophically, and in this context, he affirmed the cooperation of cinema and philosophy.

It was determined that *The Festival of Troubadours*, which is the sample of the study, invited its audience to nomadic thought at many points. These points were described as stops within the study. Since the starting point of the film is the relationship between father and son, it is seen that one of the first thought stops of the film is about being a family and a father. As a matter of fact, Heves Ali, the main character of the movie, is a molecular character who refuses to be a father. This rejection deterritorialized him and included him in the process of becoming a nomad. Throughout the film, it is seen that the process of becoming a nomad has developed in a rhizomatic way because Heves Ali was deterritorialized because of his father and Yusuf because of Heves Ali. With the analogy of Deleuze and Guattari, both characters have turned into war machines that resist the given.

The second stop of the study on nomadic thought was the road and the journey. He tells the story of *The Festival of Troubadours* on the road, but the road is also a reference to the

deterritorialization of the characters. The fact that the characters are in search throughout the journey is one of the points where the film meets philosophy. As Jaspers (1981, p. 31) points out, philosophy already requires being on the road. During the journey, the audience can reach the conclusion that not only Heves Ali but also his son Yusuf is a nomad. Because just like his father, Yusuf refuses to be attached to a root and seeks escape lines from the place he is in. This nonlinear journey of both characters, full of tides and obstacles, has gained rich narrative opportunities through cinematography.

The third stop of the study on nomadic thought becomes evident in this context. Preferred camera shooting techniques, slowing down, use of photogenic and cineplastic elements, the place of the objects focused by the camera in the filmic narrative, and sound images have been among the cinematographic elements that add meaning to the film and invite the audience to think. The fact that one of the main characters of the film is a troubadour explains that the emotional images created in the film are mostly realized through the element of sound. In this context, the movie contains messages about troubadourism, especially in Alevi culture. As a matter of fact, Heves Ali's visit to an Alevi village, the "semah" performed during the visit accompanied by music, and the vocalization of the folk songs of Pir Sultan Abdal, one of the important figures of Alevi culture, confirm this inference.

The Festival of Troubadours contains messages corresponding to the nomadic thought of Deleuze and Guattari with both narrative structure and cinematography, and in this context, it suggests the relationship between cinema and philosophy. In doing so, both traditional codes such as being a troubadour and codes related to the modern world such as fatherhood/masculinity crisis were used. The deep understanding in the background of the movements that emerge in the life of the individual in the film and the way the modern individuals interpret the movements from their own perspectives in the time flow are meaningful in terms of revealing the destructive and reconstructive aspect of nomadism.

Conflict of Interest Statement

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

The Researchers' Statement of Contribution Ratio Summary

The first author contributed 50% to the article, while the second author contributed 50% to the article.

References

- Arı, B. (2009). *Adana'da geçmişten bugüne âşıklık geleneği*. Altın Koza Press.
- Arısoy, E. (2022). Yakın Dönem Türk Sinemasında Fark Yaratan Sinematografik Deneyimler. In A. Özsoy & D. Diken Yücel (Eds.), *Popüler Temalarıyla Yakın Dönem Türk Sineması* (pp. 235–262). Nobel Press.
- Âşık ve ağaç görseli*. (2022). <https://umutkosarr.wordpress.com/anasayfa-2/>

- Bergson, H. (1998). *Creative Evolution* (A. Mitchell (Trans.)). Dover.
- Bozkurt Avcı, İ. (2017). Yeni Türk Sineması'nın Minör Temaları: "Gözetleme Kulesi." *SineFilozofi*, 2(4), 7-24. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinefilozofi/issue/33468/344805>
- Büker, S. (1996). *Film Dili - Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. Kavram Press.
- Büker, S. (2022). *Âşıklar Bayramı'nın yaşlıları - Sine Yaşlılık*. <https://www.sineyaslilik.com/asiklar-bayraminin-yaslilari/>
- Danesi, M. (2008). *Dictionary of media and communications*. Routledge.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Athlone Press.
- Deleuze, G. (2006). Sinema ve Düşünce. In Eli Faure (Ed.), & M. Gönen (Trans.), *Sinema Sanatı*. Es Press.
- Deleuze, G. (2007). *Two regimes of madness-Text and Interviews 1975-1995* (David Lapoujade (Ed.); Ames Hodges and Mike Taormina (Trans.)). Semiotext (e).
- Deleuze, G. (2009). *İssız ada ve diğer metinler: Metinler ve söyleşiler 1953-1974* (F. Taylan & H. Yücefer (Trans.)). Bağlam Press.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I - Hareket-İmge* (Soner Özdemir (Trans.)). Norgunk Press.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema 2: Zaman-İmge* (E. K. P. Burcu Yalım (Trans.)). Norgunk Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). *Anti-ödipus : kapitalizm ve şizofreni*. Bilim ve Sosyalizm Press.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (Brian Massumi (Trans.)). University of Minnesota, Minneapolis.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* (Hugh Tomlinson and Graham Burchell (Trans.)). Columbia University Press.
- Deleuze, & Guattari, F. (1993). *Kapitalizm ve Şizofreni II - Bin Yayla-Kapma Aygıtı* (Ali Akay (Trans.)). Bağlam Press.
- Demir, V. M. (2017). Baba: Yere Yığılan Kahraman: Türk Sinemasında Baba Karakterine Dair Psikanalitik Siyasal Bir Okuma. In Tuğba Deniz (Ed.), *Biraz Mağdur Biraz Mağrur: Türk Sinemasında Kahramanlar* (Vol. 7, Issue 1, pp. 55-81). Küre Press <https://doi.org/10.2/JQUERY.MIN.JS>
- Frampton, D. (2017). *Filmozofi : Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak için Manifesto* (Cem Soydemir (Trans.)). Metis Press.
- Gönen, M. (2006). *"Elie Faure" Sinema Sanatı*. Es Press.
- Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat Sinema*. Versus Press.
- Güvenatam, O. (Producer), & Alper, Ö. (Director). (2022). *The Festival of Troubadours / Âşıklar Bayramı [Cinema Film]*. Türkiye: OGM Pictures.
- Goodchild, P. (1996). *Deleuze and Guattari : an introduction to the politics of desire*. Sage Publication.
- Grosz, E. (1994). A Thousand Tiny Sexes: Feminism and Rhizomatics. In Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy (pp. 187-210). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315112503-10>

- Guirgis, M. T. (2000). The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze. In Gregory Flaxman (Ed.), *Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema* (pp. 365–374). University of Minnesota Press.
- Jaspers, K. (1981). *Felsefeye Giriş* (M. Akalın (Trans.)). Dergah Press.
- Jordan, T. (1995). Collective bodies: raving and the politics of Gilles Deleuze and Felix Guattari. *Body & Society*, 1(1), 125–144. <https://doi.org/10.1177/1357034X95001001008>
- Karadağ, İ. (2016). Deleuze'ün Göçebe Savaş Makinesi. In Ömer Faruk (Ed.), *Dışarıdan Düşünmek* (Chivi Yazı, pp. 125–151).
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi : Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (O. Celik (Trans.)). Metis Press.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film : intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Marrati, P. (2008). *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy* (A. Hartz (Trans.)). The Johns Hopkins University Press.
- Nail, T. (2017). What is an assemblage? *Sub-Stance*, 46(1), 21–37. <https://doi.org/10.3368/pp.46.1.21>
- Özçınar, M. (2017). Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı. *SineFilozofi*, 2(4), 73–93.
- Öztürk, S. (2016). *Sinefilozofi*. Heretik Press.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş-Film-Yapımı Felsefe*. Ütopya Press.
- Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's time machine*. Duke University Press Books.
- Schopenhauer, A. (2007). *Okumak, Yazmak ve Yaşamak Üzerine*. Say Press.
- Sevindik, A. (2019). Âşıklık Geleneğinin Güncel Durumu ve Âşıklar Üzerine Bazı Tespitler. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 47, 127–144. <https://doi.org/10.21563/SUTAD.855783>
- Shamir, T. S. (2016). *Cinematic Philosophy*. Palgrave Macmillan.
- Stiglegger, M., & Kleiner, M. S. (2015). Vom organlosen Körper zum Cinematic Body und zurück - Über Deleuze und die Körpertheorie des Films in Gaspar Noés Enter The Void. In R. W. Olaf Sanders (Ed.), *Bewegungsbilder nach Deleuze* (pp. 250–277). Halem Verlag.
- Stivale, C. J. (2005). *Gilles Deleuze : key concepts*. McGill-Queen's University Press.
- Sünter, E. (2014). Felsefe ve Diğerleri. In M. D. A. Murat Aytaç (Ed.), *Göçebe Düşünmek*. Metis Press.
- Sutton, D., & Jones, D. M. (2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (Murat Özbank & Yetkin Başkavak (Trans.)). Kolektif.
- Taburoğlu, Ö. (2014). Öznesiz ve Nesnesiz Bakış: Deleuze'un Sinema Kuramı. In A. M. Aytaç & M. Demirtaş (Eds.), *Göçebe Düşünmek* (pp. 291–319). Metis Press.
- Uslu, A. (2020). Anlamın Organsız Bedeni. *ViraVerita E-Dergi*, 11(11), 115–139.
- Uzunlar, B. (2017). Deleuze'ün Artaud Okumasında İçkin Yaşam Arayışı. *Kaygı. Bursa Uludağ*

Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 29, 195–214. <https://doi.org/10.20981/KAYGI.342438>

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

Yiğitoğlu, M. (2019). Âşıklar Bayramı. *Mecmua*, 8, 135–137. <https://doi.org/10.32579/MECMUA.596118>

Zengin, M. O., & Zengin, A. G. İ. (2013). Yol Filmlerinde Bir Anlatım Ögesi Olarak Yol Ve Yolculuk Kavramları: Easy Rider Örneği. *Global Media Journal: Turkish Edition*, 3(6), 120–141.

Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü* (A. Ufuk Kılıç (Trans.)). Say Press.

-Araştırma Makalesi-

Kaygıya ya da Varlığa Batmak: Melancholia Filminin

Psiko-Felsefi Bir Çözümlemesi

Murat Küçükhemek*

Feyza Şule Güngör**

Özet

Bazı nesnelere düşünceler gibi kütlesiz davranış özelliğine sahiptirler. Bu özellik onların fiziksel özelliklerinden çok daha fazla önemsenir. Bu tür anlam yüklü nesnelere, kozmik güçlere ve doğüstü varlıklara karşı oldukça duyarlı, melankolik ve geçirgen benliklere sahip insanların en derin duygularını tetikler. Dünyaya yönelen bir meteor, kuyruklu yıldız ya da uçan daire (UFO) gibi gök cisimleri ya da tuhaf doğum ve doğa olayları, günümüzde de bilinçli ve bilinçdışı birçok fantezi ve kaygının nedeni olabilmektedir. Bu tür olgular, nesnel bir gerçekliğe psişik bir bileşenin de eşlik edebileceğini gösterir. Dolayısıyla düş, görü ya da vizyonlar bilinçdışı bir arketipin fiziksel bir olayla ilgili üretimleri olabilir. Bilinçdışının malzeme olarak kullanıldığı sanat yapıtlarında, görünüşte maddi niteliklere sahip bir nesne aynı zamanda psişik bir içeriğin yansıtıldığı arketipsel bir imge olabilir.

Zihinsel olanı görüntülerle ifade etmeyi önemseyen filozof-yönetmenlerden Lars von Trier'in Melankoli (Melancholia, 2011) filmi, bilinçdışının bireysel psikeden bağımsız olarak dış dünyada bir nesneye yansıtılmış bir imge olarak görselleştirildiği önemli bir sinema yapıtıdır. Melankoli filmi, Dünya'yı ve yaşamı tehdit eden Melankoli gezegeninin neden olduğu varoluşsal kaygıların dışı durumlarını ve sonuçlarını ele alır. Bilinçdışının metaforik bir anlatısı olan filmde, ana karakter Justine'le ilişkili psişik bir işlev üstlenen Melankoli gezegeni, bilinçdışının özerk bir etkinliğini yerine getirir. Justine'in bu gezegenle yaşadığı psikolojik deneyim, daire imgesi vizyonuna ve daire (mandala) şekillerinde dile gelen özbenlik (bütünlük) arketipine dayanır.

Bu çalışma, Melankoli filminde kolektif bir fenomene dönüşen Melankoli gezegeninin gün yüzüne çıkardığı ontik ve ontolojik varoluşsal kaygıları Heidegger'in 'kayı' kavramı ve Jung'un 'özbenlik' arketipi üzerinden ortaya koyma amacındadır. Çalışma sonucunda, Melankoli gezegeninin maddleşmiş bir psike düşüncesi olduğu için nedensellik yasasına tabi olmadığı tespit edilmiştir. Karakterlerin kendisi hakkındaki kaygılarını yansıtan Melankoli gezegeninin bütünlük arketipinin dış dünyadaki bir projeksiyonu olduğu ve ontolojik varoluş kaygısı taşıyan Justine'in bilincini telafi edecek şekilde hareket ettiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Melankoli, Lars von Trier, Kayı, Mandala, Özbenlik.

*Dr., Türkiye.

E-mail: mkucukhemek@yahoo.com

ORCID : 0000-0002-5488-4206

**Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Konya, Türkiye.

E-mail: feyza_sule@hotmail.com

ORCID : 0000-0001-6191-8462

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1082380

Küçükhemek, M., Güngör, F. Ş., (2022). Kaygıya ya da varlığa batmak: Melancholia filminin psiko-felsefi bir çözümlemesi. SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1082380

Geliş Tarihi: 22.03.2022

Kabul Tarihi: 11.10.2022

-Research Article-

Sinking into Anxiety or Being: A Psycho-Philosophical Analysis of The Movie Melancholia

Murat Küçükhemek*

Feyza Şule Güngör**

Abstract

Some objects, like thoughts, have massless behavior. This feature is considered much more important than their physical characteristics. Such meaning-laden objects trigger the deepest feelings of people with melancholic and permeable selves, who are highly sensitive to cosmic forces and supernatural beings. Celestial bodies such as a meteor, a comet or a flying saucer (UFO) heading towards the world, or strange birth events can still be the cause of many conscious and unconscious fantasies and concerns today. Such facts indicate that an objective reality may be accompanied by a psychic component. Therefore dreams, insights or visions may be productions of an unconscious archetype related to a physical event. In works of art, in which the unconscious is used as a material, an apparently material object can also be an archetypal image in which a psychic content is reflected.

Lars Von Trier is a philosopher-director who cares about expressing the mental with images. Von Trier's film Melancholia (2011) is an important cinematic work in which the unconscious is visualized as an image projected onto an object in the outside world, independent of the individual psyche. The film Melancholia deals with the manifestations and consequences of existential anxieties caused by the planet Melancholy, which threatens the Earth and life. In the film, which is a metaphorical narrative of the unconscious, the planet Melancholia, which assumes a psychic function associated with the main character Justine, performs an autonomous activity of the unconscious. Justine's psychological experience with this planet is based on her vision of the circle image, the archetype of the Self (wholeness) expressed in mandala shapes.

This study aims to reveal the ontic and ontological existential concerns revealed by the planet Melancholia, which has turned into a collective phenomenon in the movie Melancholia, through Heidegger's concept of 'anxiety' (angst) and Jung's archetype of 'the Self'. As a result of the study, it was determined that the planet Melancholia is not subject to the law of causality as it is a materialized psychic thought. It has been seen that the planet Melancholia, which reflects the understanding of the characters about himself, is a projection of the Self archetype in the outer world and acts in a way to compensate Justine, who has ontological existence anxiety.

Keywords: Melancholia, Lars von Trier, Anxiety, Mandala, The Self.

*Dr., Türkiye.

E-mail: mkucukhemek@yahoo.com

ORCID : 0000-0002-5488-4206

**Assoc. Prof. Dr., Necmettin Erbakan University, Department of Philosophy, Konya, Türkiye.

E-mail: feyza_sule@hotmail.com

ORCID : 0000-0001-6191-8462

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1082380

Küçükhemek, M., Güngör, F. Ş., (2022). Kaygıya ya da varlığa batmak: Melancholia filminin psiko-felsefi bir çözümlemesi. SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1082380

Received: 22.03.2022

Accepted: 11.10.2022

Extended Abstract

Some objects, like thoughts, have massless behavior. This feature is considered much more important than their physical characteristics. Such meaning-laden objects trigger the deepest feelings of people with melancholic and permeable selves, who are highly sensitive to cosmic forces and supernatural beings. Celestial bodies such as a meteor, a comet or a flying saucer (UFO) heading towards the world, or strange birth events can still be the cause of many conscious and unconscious fantasies and concerns today. Such facts indicate that an objective reality may be accompanied by a psychic component. Therefore dreams, insights or visions may be productions of an unconscious archetype related to a physical event. In works of art, in which the unconscious is used as a material, an apparently material object can also be an archetypal image in which a psychic content is reflected.

*Lars Von Trier is a philosopher-director who cares about expressing the mental with images. Von Trier's film *Melancholia* (2011) is an important cinematic work in which the unconscious is visualized as an image projected onto an object in the outside world, independent of the individual psyche. The most distinctive characteristic of his films is a shocking creativity, Trier handles the film *Melancholia* as tempted by the dark depths of the unconscious. This creativity, based on a different understanding of being, is associated with seeing, interpreting and questioning differently. This is a different way of thinking, also called 'other thinking'. Constructing a familiar theme or emotion in an unusual way is the most obvious expression of Trier's creative art.*

*This study aims to reveal the ontic and ontological existential concerns revealed by the planet *Melancholia*, which has turned into a collective phenomenon in the movie *Melancholia*, through Heidegger's concept of 'anxiety' (angst) and Jung's archetype of 'the Self'. In the study, Jung's the Self archetype will be used to evaluate the psychological split of the anxiety age person. Heidegger will be helped in evaluating anxiety as a mood accompanying ontological existence. Heidegger's theme of angst will be discussed in the context of concepts such as escaping from the ordinary and being towards death. This two-layered analysis, complementary to each other, will be a dialogical evaluation of psycho-philosophical approaches.*

*The film *Melancholia* deals with the manifestations and consequences of existential anxieties caused by the planet *Melancholy*, which threatens the Earth and life. In the film, which is a metaphorical narrative of the unconscious, the planet *Melancholia*, which assumes a psychic function associated with the main character Justine, performs an autonomous activity of the unconscious. Justine's psychological experience with this planet is based on her vision of the circle image, the archetype of the Self (wholeness) expressed in mandala shapes.*

*For Trier, humans are like ants wandering around. Perhaps the most important form of this state of existence, which can also be seen as universal nomadism, may be the difficulty of accepting not to be at home with the thought of death while thinking of himself at home in the world. Heidegger's definition of man as *Sein-zum-Tode* determined the foundations of his philosophy of existence as awareness of tragedy. What kind of alternative does foreseeing and knowing death and danger offer to people? If we ask this question on the basis of the movie *Melancholy*, is a genuine anxiety possible? What is the way to both carry this information and maintain life in an authentic way? Should the price of knowing be a letdown like Justine's? These and similar questions about death can actually be described as an effort to search for a manual about the relationship of man with the world. Known as the iconoclast of the cinema tradition, Trier enables such existential questions to be asked through his film *Melancholia*.*

In the movie, Justine and Claire are depicted in contrast with their different attitudes and behaviors towards the same events. Justine's neurotic quirks, intuitive nature and some special abilities are intertwined with her melancholic temperament. When we evaluate the ontological fault lines behind this structure, we follow Trier's way of accepting anxiety, which is a more realistic but difficult way of

encountering ourselves. Having a therapeutic encounter with her inner depths, Justine is freed from the limitations that hinder her development as she is freed from her bonds. With the contact he establishes with his self, he reaches a peace that is at peace with himself, his environment and death. Claire, on the other hand, sees anxiety as a symptom that needs to be eliminated with a superficial existence. He exhibits ontic/ordinary existence attitudes in the experience of loss/absence in the face of the approaching deadly threat.

As a result of the study, it was determined that the planet Melancholia is not subject to the law of causality as it is a materialized psychic thought. It has been seen that the planet Melancholia, which reflects the understanding of the characters about himself, is a projection of the Self archetype in the outer world and acts in a way to compensate Justine, who has ontological existence anxiety.

Giriş

Melankoli, tarih boyunca farklı anlamlar kazanmış kavramlardan biridir. Melankoli tartışmaları daha çok bir duygunun bilişsel, davranışsal, duygusal ve varoluşsal sınırlarını belirlemenin çoğu zaman mümkün olmayışından kaynaklanır. Bu sınırlar iç içe geçmiş yönelimsellikler olarak varolurlar; bu kaygı türleri birbirlerini tetikleyebilir, şiddetlendirebilir ve dönüştürebilir. Bu yüzden kaygı, korku, endişe, can sıkıntısı, kuruntu ve melankoli gibi duygulanım tonları birbirine yakın duyguların arkeolojileri, psikolojik ve varoluşsal deneyimleri baz alınarak bütüncül bir yaklaşımla yapılmalıdır. Bu duygulanımlar arasındaki sınır çizgisinin geçişkenliği, psikolojinin olduğu kadar felsefi düşünüşün de odaklandığı bir alandır.

Kilgour'un kanonsal melankoli özetinde, yıldızların yaşama etkisiyle ilgili düşüncelerle birlikte dışsal güçlerin bedene tesir etmesi olarak tanımlanan melankoli, genelde yaratıcı ve yüksek duyarlılığa sahip sanatçı kişiliklerle özdeşleştirilen bir kavramdır. Antik Yunan döneminde Aristoteles ve Antik Roma döneminde Galen'in birbirlerine zıt kuramlarının birleşmesiyle hem bir kutsanma hem de bir lanet olarak görülen melankoli, aynı zamanda mizaç ve hastalıkla da ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla, hem bir dehanın hem de acımasız bir demon etkisinin işareti olan melankoli; eski anlamda iyi ve kötü ruhların, modern anlamda da doğuştan gelen özelliklerin işareti olmuştur (Akt: Bloom, 2014: 144-145).

Melankolide duygusal yaşam sadece içsel ve zihinsel alanla sınırlı kalmadığı için geçirgendir. Dolayısıyla, geçirgen özne ruhlara ve kozmik güçlere karşı savunmasız olduğu için belirli durumlarda belirli korkulara kapılabilir. Günümüz post-modern dünyasında geçirgen benliklerin dünyasına nostaljiyle bakılmaktadır. Ötedeki şeylerin erişmediği sınırlanmış benliklerle kozmos arasında kalın bir duygusal sınırın yaratılmış oluşu bir tür yas olarak yaşanmaktadır. Sinema, gizemli ve tekensiz olayların sergilendiği izleyiciyi rahatsız eden filmlerle bu kayıp hissini bir ölçüde giderir (Taylor, 2019: 46, 47). Lars von Trier, bu tür filmlerinde geçirgen benliklerin dünyasını varoluş krizleri ile birlikte ele alır.

Von Trier'e göre, üst düzey işlevselliğe sahip yaratıcı bir sanatçı, herkeste olmayan bir bilgeliğe sahip olduğu için melankolik mizacıyla barışıktır. Ancak bu tür sanatçıların geçirgen benlikleri, onların normalde bilmemeleri gereken bir şeyi bilmelerine engel olmadığı için delirmeye kadar varan ağır bedelleri onlara ödetebilir (Badt, 2011: 276). Geleneğe yeni bir yaklaşımla gelenekten ayrı durarak etkide bulunan von Trier, korkuların düşüncelerden ibaret olduğunu, düşüncelerin ise asla gerçek olmayacağına göre korkunun da sonunda bir yere varmayacağı düşüncesinin aklını kurcaladığını söyler. Von Trier'e göre, her korkunun temelinde kaos, kontrolsüzlük ve ölüm vardır (Selavy; 2009: 267). Von Trier'in 2009 yapımı *Antichrist* (2009) filminde olduğu gibi *Melankoli* (2011) filminde de temel tezi, korku düşüncelerinin fiilen gerçeğe dönüşmesidir. Çağımızın temel bir kaygısı olarak yıkıcı güçlerin felaket getirecek şekilde ortaya çıkmasını kurgusal bir hikaye ile ele alan Melankoli filmi, psikolojik anlamda bu korkuya kapılmış yönetmenin ölüm düşüncesindeki dehşet ve büyülenme hislerini iç içe yansıtır.

Bu çalışmada, *Melankoli* filminde kaygıya dair psiko-felsefi bir çözümlemeye temel olarak, kaygı çağının bölünmüş insanının psişik doğasını değerlendirmek üzere Jung'un bütünlük arketipine başvurulacaktır. Kaygıyı klinik bir olgudan çok ontolojik varoluşa eşlik eden bir ruh hali olarak değerlendirmede ise Heidegger'den yardım alınacaktır. Heidegger'in kaygı izleği hergünlükten kaçış, ölüme-doğru varlık gibi kavramlar eşliğinde ele alınacaktır. Bu iki katmanlı analiz, psiko-felsefi yaklaşımların bir karşılaştırması olmaktan çok diyalojik bir değerlendirme olacaktır.

1. *Melankoli* Filminde Kaygı Kavramı ve Daire İmgesi Vizyonu

Geleneksel tıba ve astrolojiye ait bir terim olan melankoli, tarih boyunca felsefe, sanat ve edebiyatın ilgi alanında olmuştur. Tarihsel deneyimin düşünme konusu yaptığı ve ıstırap kaynağı olarak gördüğü melankolinin (Ricoeur, 2012: 90, 91) geleneksel temsilinden modern temsiline geçişi, Albrecht Dürer'in *Melankoli* (*Melencolia I*, 1514) adlı ünlü yapıtında etkileyici bir şekilde betimlenmiştir. Melankolik mizaç ve beraberinde getirdiği kozmik uyum, Romantiklerin estetik imgelem kültürü üzerinde etkisini gösterir (Kearney, 2012: 213, 214). Shakespeare'in Hamlet karakterinin melankolisi yüzyıllardır insanları büyülemeye devam etmektedir (Bloom, 2014: 459). Van Gogh, Gauguin, Munch, Picasso ve Dali gibi sanatçıların *Melankoli* adlı tabloları, Keats'in *Melankoliye Ağıt'ı* (*Ode on Melancholy*, 1819) ve Sabahattin Ali'nin *Melankoli* (1932) şiiri, melankolinin öne çıkan modern yorumlarından. Sinema sanatında ise Lars von Trier'in 2011 yapımı *Melankoli* filmi, melankoli kavramının geleneğe bağlı kalınarak sinema diliyle yapılmış modern bir yeniden yorumudur.

Von Trier, gençlik yıllarından bu yana sinema dünyasında her şeyin tamamen farklı olmasını isteyen ve konuyu imgelerin yaratımı için bir araç olarak gören bir yönetmen olarak tanınır (Lumholdt; 2015: x-xi). Depresyon üçlemesinin ikinci filmi *Melankoli'* de, dış dünyadan gelen ölümcül bir güçle karşı karşıya kalan karakterler varoluşsal korku ve kaygıları ile birlikte ele alınır. *Melankoli* filmi, aynı mekanda farklı haritalarla yol alan kardeşler, Justine (Kirsten Dunst) ve ablası Claire'in (Charlotte Gainsbourg) farklı kaygılarını farklı motivasyonlarla perdeye yansıtır. Filmde kozmik bir tehdit imgesi yaratan von Trier, ana müzik olarak kullandığı Wagner'in *Tristan ve Isolde* operasının prelüdü ve gotik motiflerle filmin gerilimini ve rahatsız ediciliğini artırır; Alman romantizmindeki kasvet ve karamsarlığı, Kuzey Avrupa'ya özgü yaşam sevinci eksikliğini hissettirir. Kaygı ve korku duyularının ontik ve ontolojik boyutlarının gerek tema gerekse imgeler üzerinden çarpıcı bir şekilde ele alındığı film, psikolojik bir sorgulamaya felsefeyi de dahil eder.

1.1. Yaratıcı Sanatçı Kişilik ve Melankolik Mizaç: Justine

Beni en güzel günümde
sebepsiz bir keder alır.

Sabahattin Ali

Ey, iki adımlık yerküre

senin bütün arka bahçelerini gördüm ben!

Nilgün Marmara

Melankoli filminin proloğu, önemli tema ve olayların sıralandığı yaklaşık 8 dakikalık 16 adet estetize yüksek kare çekimden oluşur. Justine ve Claire adlı iki bölümden oluşan filmin açılış sahnesinde, sabit kameranın tanrısal bakış açısı ile bir doğa ortamında patika bir yola giren bir limuzin görülür. Filmdeki dramatik gelişme, gelin (Justine) ve damadı (Michael) düğün partisinin verildiği malikaneye götüren bu limuzinin yolda ilerleyememesi ile başlar. Limuzinin içine hareketli kamera ile yapılan kesmeyle çiftin tedirginlikleri ve kayıtsızlık içindeki neşeli halleri betimlenir. Başını camdan çıkararak Justine, aracın başına geçen Michael'ı uyarır:

Justine: Aman, sakın! Şimdi şuna çarpacak.

Michael: Şimdi oldu sanki, ha? Bakmıyorsun bile.

Justine: Durumun pek iyi olmadığını görebiliyorum.

Filmin açılış sahnesinde, Justine'in bakmadığı halde durumun pek iyi olmadığını görebildiğini söylemesi, Shakespeare'in ünlü oyunu *Hamlet*'in başında dile getirilen, 'Bir şeylerin yolunda gitmediği' düşüncesiyle benzerlik gösterir. Temel anlamda aracın ilerleyememesiyle ilgili bu ifade, altmetin olarak Justine'in içgörü sahibi, görebilen bir karakter olduğunu vurgulayan ve yaşanacak çatışmaların arka planına gönderme yapan bilinçdışı bir yansıtmadır.

'Şeyleri görebilme' biçimindeki bu tür karakteristik özellikler, dünyayı algılama ve varlığı düşünme tarzlarındaki ayrılıklara da işaret eder. Bu, Heideggerci anlama arka planını serimleyen bir tür ufuk sorunudur; şeylerin açığa çıkma ufkunu ancak düşünme ve anlama yolları belirleyebilir (Young, 2017: 20). Heidegger bu ufku çerçeveleme (*Gestell*) olarak kavramsallaştırır; çerçeveleme şeyleri ne şekilde göreceğimizi, düşüneceğimizi, onları nasıl tasavvur edeceğimizi belirleyen bir sınır çizgisidir. Her çağın kendine ait bir çerçevelemesi olduğu gibi her insanın da bir anlama/görme ufku vardır. Bu ufuk neyin resmin bir parçası olacağını belirleyen hâkim bir atmosfer yaratır. İçinde yaşadığımız dünyayı nasıl gördüğümüzün, anlamlandırdığımızın parametrelerini belirler ve ancak onun olanaklı kıldığı bir kavrayışa sahip oluruz (Johnson, 2013: 122-125). Filmde, Justine'in dikkatinin aniden gökyüzüne yöneldiği sahnede onun 'gör(ebil)me' yetisi ikinci kez vurgulanır:

Justine: Ne yıldızı bu?

Michael: Bilmiyorum. John, sen yıldızlar konusunda uzmansın, değil mi?

John: Yok canım. Bırak şimdi. Hangisine bakıyorsun?

Justine: Kırmızı olana.

John: Onu görebildiğine çok şaşırırım. Antares o. Akrep Takımyıldızı'nın baş yıldızı.

Claire'in astronomi alanında uzman eşi John, Justine'in Antares yıldızını görebilmesine şaşırır. Justine'in herkes tarafından görülemeyeni görebilme yetisi, yine herkes tarafından bilinemeyeni bilmesinin de habercisidir. Dolayısıyla Justine'in, yönetmenin herkeste olmayan bilgiğe sahip sanatçı kişilik tarifine uyan bir karakter olduğu filmin başında vurgulanmaktadır. Antares yıldızından gözlerini ayıramayan Justine, adeta bu yıldız tarafından yakalanmış gibidir (Görsel 1).

Justine'in bu yakalanma durumu, aniden görülen belirli bir olgunun psişik olarak anlamlı olabilmesiyle açıklanabilir (Jaffe, 2016: 287). Bu tür spontan psişik fenomenlerin ortaya çıkmasının en önemli koşullarından biri de bir *abaissement de viveu*'ün (bilinçli dikkat seviyesinin düşmesi) algılanması durumudur (Jung, 2014: 156). Bu zamanlarda ego, iç dünyada ele alınmayan bir konuyu enerji olarak dış dünyaya nesne, amaç, ideoloji ya da ilişki olarak yansıtmaya eğilimine girer ve yansıtılan imgeye egonun tutkusu artar. Bu tür kişilerin ya da imgelerin birey üzerindeki gücü için 'büyü' kelimesi kullanılabilir. Nerede karşılaşılırsa karşılaşılırsın, ruhsal enerjinin doğaüstü karakteri insanı adeta büyüler. İşte bu yüzden örneğin parlak nesnelere, kişiyi kolayca etkiler; çünkü bunlar içeride derinlerde yatan bir şeyle iletişime girerler (Hollis, 2020: 198). Arketiplerin özgün enerjilerinden kaynaklanan özel büyüünün algılanabilmesi, onların özel bir çekiciliğe sahip olduklarını gösterir. Bilinçli düşüncenin uygulayacağı akıl yürütme süreci yerine bilinçdışı arketipsel zihin devreye girer ve sezme işini üstüne alır. Kendi inisiyatifleri ve kendine özgü enerjilere sahip arketipler istedikleri zaman gelip gider ve çoğu kez bilinçli planlarımızı hoş olmayan bir biçimde engeller ya da değiştirirler (Jung, 2015: 74). Justine'in yıldızla ketlenmesi, kısa süreli de olsa bilincinin büküldüğü anlamına

gelir. Bu durumda, Justine'in doğal bir çevreye yansıtılan bilinçdışı¹ psişik bir içeriğe maruz kaldığı söylenebilir. Dolayısıyla, bu sıra dışı görebilme ve ketlenme deneyimi, bir arketipe işaret eden bir vizyon ya da *epifani*² olarak okunabilir. Bu durum, Justine için bir simge taşıyıcısı işlevi gören yıldızın kendisiyle ilişkili olduğuna işaret eder. Bu vizyon, yuvarlak kırmızımsı parlak bir ışığa sahip Antares yıldızının astrolojideki akrebin kalbi ve ölüm meleği simgelerini kullanmaktadır. Bu noktada, kişinin iradesinde olmayan kadersel süreçlerde devreye giren şey yıkıcılık ve ölümdür. Dolayısıyla bu sembolizm, filmdeki kıyamet ve ölüm motiflerine gönderme yapan bir *foreshadowing* kullanımudur.

Diğer taraftan, Justine'in görebilme yetisi onu etrafındaki insanlardan ayırıştırır. Von Trier bu durumu sinematografik olarak betimler (Görsel 1).



Görsel 1: Justine, Michael, Claire ve John

Görsel 1'de verilen planda, yıldızla dikkat kesilen karakterin sadece Justine olması, onu bir arada olduğu John, Michael ve Claire'den görebilmenin başka bir biçimiyle ayırır. Doğaya verilen tepkiler insanların özbenlik duygusuyla ilişkilerini de yansıtırlar (May, 2013: 67). Justine'in bir yıldızla dikkat kesilmesi ve zaman zaman o yıldız yoklaması, "dünyaya yeterince hayret etmiyoruz" anlamındaki Heideggerci varlığa dikkat kesilme çağrısı çerçevesinden de okunabilir. Özgünlük ve imgelem farkındalığına da işaret eden bu durum, Justine'in evrenin hala uyarıcı, büyüleyici ve hayret verici olduğunu fark ediyor oluşu ile de ilişkilendirilebilir.

Justine'in yaratıcı imgelem yönü, dilek fenerlerinin gökyüzüne uçurulduğu sahnede çarpıcı bir şekilde vurgulanır. Justine, bir dilek fenerine baktığı teleskoptan başını gözleri kapalı bir şekilde kaldırıp bir süre durduğunda, ekrandan aniden bir sıçrama ve bir kıvılcım çakması gibi büyüleyici kozmos görüntüleri akmaya başlar. Justine'in kendisini diğer kişilerden yalıtarak kendi metafizik dünyasında kaybolması, onun 'an'da sonsuzlukla temas kurması olarak anlamlandırılabilir bir epifani deneyimi olarak da görülebilir. Şiirsel bir etki yaratan bu yaratıcı imgelemin esasen Justine'in ve temsil ettiği von Trier'in yaratıcı sanatçı kişiliğini imlediği söylenebilir.

Justine'in gör(ebil)me ve yaratıcı imgelem yetisi, filmin ikinci yarısında 'bilme' yetisi ile desteklenir. Tahmin yarışmasında fasulyelerin sayısının 678 adet olduğunu sadece Justine'in tam olarak bilmesi Claire için olduğu kadar izleyici için de şaşırtıcıdır. Justine'in bu bilme yetisi de onu yine diğer insanlardan ayıran farklılığa bir vurgudur. Jung, bir kişinin bilmesi imkansız olduğu bir şeyi aniden bilmesini kendi içinde ikinci kişiliğe sahip insanlara özgü bir olgu olarak görür. Bu kişiliğin ortaya çıkmasıyla söylenen şey, karşdakileri sarsacak derecede doğru ve isabetli olabilir (2016: 76, 77). Von Trier'e göre, bir insanın diğerlerinin sonradan öğrenebileceği şeylere vakıf olması, o insanın melankolik mizacının bir özelliğidir (Badt, 2011: 276). Dolayısıyla, *Melankoli* filminde Justine'in görebilme, yaratıcı imgelem ve

¹ Özerk, psişik bir varlık olan bilinçdışı, arketipsel yapıların zamansızlık gibi tanrısal özelliklerine rağmen ahlak, estetik değer ve entelektüel yargı açısından tamamen nötr, insanla iyiliğini isteyerek ya da yargılayarak değil, yalnızca psişik dengenin gereksinimlerine göre hareket eden bir doğa olayı (Jung, 2014: 111; 2015: 121, 139).

² Paul Tillich'e göre felsefi açıdan, "sonsuzluğun zamana dokunduğu an" olarak tanımlanan tanrısal bir aydınlanma anının din ve edebiyattaki karşılığı epifanidir (May; 2013: 188).

bilme yeteneğine yapılan vurgular ondaki bir kehanet yetisinden çok, güçlü sezgilere sahip melankolik bir mizaca ve potansiyel bir ikinci kişiliğe sahip olabileceğine işaret eder. Otto'ya göre, bu tür evrensel potansiyel genelde sadece sezgili doğaya sahip, özel ve üstün yetenekli kişilerde açığa çıkar (2014: 189).

Bu noktada Aristoteles'in, "Niçin felsefe, siyaset, şiir veya sanatın tanınmış simalarının hepsi tartışmasız melankoliktir?" (Aristoteles, 1957: 155) sorusu, von Trier'in yorumuyla *Melankoli* filminde anlamını bulur. Aristoteles'in sorusu büyük yaratıcılık gösteren kişilerin ve özgün sanatçıların güçlü melankolik yönlerine işaret eder. Sanatçılar, yazarlar, teorik bilim insanları, filozoflar, dinsel mistikler ve başka yüksek düzeyde yetenekli kişilerin en heyecan verici yetenekleri büyük yaratıcılıklarıdır. Bu kişiler temel niteliklerini sanat eserlerine, bilimsel araştırmalara, teorik çalışmalara veya tinsel keşiflere dönüştürürler (McWilliams, 2013: 124-125). Çoğunluktan farklı imgelem, fantezi, zeka, akıl ve tinsellikleri onlara gerçeğin içindeki bağları yeniden icat etme yetisi sağlar. Dolayısıyla filme ismini veren 'melankoli' kelimesi, Justine'in, dahi kişiliklerin ortak özelliği olan; bir yandan yaratıcı sanatçı kişiliği ile öne çıkan oldukça özgün üst düzey işlevselliğini, diğer yandan da kişiliğindeki ayrık yönü vurgular.

Justine, yıldıza yakalanma durumundan ancak Claire'in uyarısıyla ayrılır. Çünkü konuklar iki saattir kendilerini beklemektedir. Ancak Justine ani bir hareketle, "Ahıra gidip Abraham'a selam verelim", diyerek heyecanla ahıra doğru koşar. Claire'in itirazına aldırmayan Justine atı severken ona evlendiğini ve Michael'ın kocası olduğunu söyler. Justine'in bu tuhaf hareketi, bir yandan onun toplumsal beklentilere olan kayıtsızlığı olarak, diğer yandan endişe ve zihinsel gerginliğinin fiziksel bir ifadesi olarak okunabilir.

Konukların bulunduğu salona sevinçle giren Justine, ilk olarak annesi (Gaby) ve babasının (Dexter) yanına gider. Justine'in annesiyle soğuk ve mesafeli, babasıyla ise sıcak ve samimi iletişimi dikkat çekicidir. Yemekte ilk konuşmayı Justine'in patronu Jack yapar. Jack, bir yandan reklamcılıkta olağanüstü işler çıkaran metin yazarı Justine'e övgülerde bulunurken, diğer yandan beklediği bir reklam sloganını hatırlatarak onu esprili bir şekilde iğneler. Konuşmasının sonunda Jack'in bir de sürprizi vardır; Justine şirkette metin yazarlığından sanat yönetmenliğine yükselmiştir. Bu neşeli atmosfer Justine'in boşanmış anne ve babasının birbirlerine sataştıkları konuşmalarla tersine döner. Anlaşılır ki Justine kaotik bir aileye sahiptir. Dine, evliliğe ve ritüellere inanmadığını söyleyen bir anne ile yüzeysel bir babaya sahip Justine'in ebeveynlerinin birbirlerine sataşmalarından duyduğu rahatsızlık yüzüne yansır. Bunu fark eden Claire, Justine'den kendisiyle beraber gelmesini ister ve ona bu gece herhangi bir olay çıkarmayacağına dair anlaşmalarını hatırlatır. Bu anlaşma, Claire'in gözetim altında tutulma gereksinimini ve buyruklarına uymak zorunluluğunu Justine'in kabullendiğini gösterir.

Bu noktada filmde henüz gündelik kaygılarla varoluşsal kaygı arasındaki fark belirgin değildir; patronun sevimsiz şakaları, anne baba gerginliği, damadın beklentileri, John'un iğnelemeleri ve düğünün gürültüsü gibi sıradan sorunlar Justine'i germektedir. Ancak Claire'e yürümekte zorlandığından bahsettiği cümlelerinde, Justine'i asıl yoran şeyin içsel sesi olduğunu anlarız. Bu susturulamaz bir sestir. Bu sesin kişide baş göstermesinin nedeni onu zorlayan yaşam olayları ve koşulları değildir. Heidegger'e göre bu tehdit insan tamamıyla güvende ve en zararsız durumlarda iken bile kendini hissettirebilir; onun varlığını duyumsamak için kendimizi daha kolay tekinsiz hissettiğimiz karanlığa bile gerek yoktur (2018: 285-289). İnsan gündelik meşgale veya sıkıntılar içindeyken kaygının sesini duymayabilir; çünkü dış dünyanın 'lakırdısı' o sesi bastırabilir. Bu sesi susturabilme ihtimalini hala koruyan Justine konukların arasına döner ve Michael'la dans eder. Melankolik ve sezgisel mizaca sahip birisi için bir zorunluluk gibi görünen duygularını saklama ve ketumluk (Sontag, 2013: 130), Justine'de zoraki gülümsemelerle kendini belli eder. Justine, yeğeni Leo'yu yatırdıktan sonra kendisi de uzanır. Justine'in bu geri çekilme durumunun, sosyal ve kişilerarası durumlardan kendini çekme ve içine geri-çekilme şeklindeki ilkel savunma mekanizmasını kullanma ihtiyacından

kaynaklandığı söylenebilir (McWilliams, 2013: 123, 124). Justine'in yokluğunu fark eden Claire gelir:

Claire: Ne oluyor Justine?

Justine: Ben... gri yün ipliklere dolanmış... yürümek için debeleniyorum. Bacaklarıma yapıyor. Peşimden sürüklediğim ağır bir yük.

Claire: Yok öyle bir şey.

Justine: Bunu duymak işine gelmiyor, biliyorum.

Justine'in kendi düşününde uyumak istemesi, normal sosyal davranış kurallarına uymak istememekten öte ontolojik bir halin yansıması olarak görülebilir. *Melankoli* filminde Justine, tam bir Heideggerci *fırlatılmışlık* temasını canlandırır. Justine salona da, bahçeye de, dünyaya da fırlatılmış gibidir. Ancak bu içsel sesin bu kadar net duyulması, gündelik yaşamını işleyemez hale getirmesi Justine'de dramatik bir boyuta doğru ilerler. Justine'in sarmalanması ve ondan kaçamaması kaygının kendi varlığını içerden kaplayan bir ruh hali olmasındandır; Justine *yakalanmıştır*. Dış dünya gündelikliğiyle bize bir güvenlik hissi sunar; gereklilikler, zorunluluklar, ritüeller ve sosyal olaylar kaçış alanı vazifesi görür. Kaygı ise ontik *sözde* sağlamlığa sızan bir zehir gibidir. O bu zehri aldığı anda kendine çekilmekte ve uykuya kaçmaktadır.

Psişik bir yapıya sahip olan düşler, bilinçli bir durumda gizlenmiş bilinçdışı malzemeyi bilince sembolik ya da fantastik bir formda sunarlar (Jung, 2015: 35, 53). Justine'in ablasına anlattığı düş, onun gerçekte zavallı bir durumda olduğunu ve olması gereken bir yaşam sürmediğini betimler. Justine'in bilinçdışı, önceden bu yana devam eden, bastırılmış özgür ve özerk olamama sorununu bilince baskı yapacak şekilde ortaya koyarak itirazını yapmaktadır. Bu durum aynı zamanda, içinde bulunduğu durumu telafi etmesi için Justine'e bilinçdışının yaptığı bir çağrı olarak görülebilir.

Bireye çağrı geldiğinde ötekilerin hiç bilmediği bir sorunla yüz yüze olduğunu duyumsar. Çoğu durumda olan biteni bir başkasına açıklamak da imkansızdır; çünkü ötekilerin anlayışları aşılamaz önyargı duvarları ile örülüdür. Ötekiler ortak bir tavırla "yok öyle bir şey" diye tuttururlar. Bu durum, ruhsal olan şeylerin küçümsenmesinden kaynaklanır (Jung, 2006: 174). Claire, Justine'in gizemli imgesel diline günlük hayatın dili ile karşılık verir. Claire'in kullandığı bu dil, geleneğin ve sıradanlığın baskın geldiği ve böylece asıl anlatılmak istenenlerin kayba uğratıldığı bir dildir. Claire'in "yok öyle bir şey" diyerek yadsıdığı ve bir kuruntu olarak gördüğü kaygı esasen Justine'i ele geçirmiş, bedensel, zihinsel ve ruhsal olarak onu sarmalamıştır. Bu anlaşılmama ve yok sayılma, Justine'in yabancılaşma duygusunun ve kaygılarının artmasından başka bir şeye yaramayacaktır. Diğer taraftan, Justine'in iç dünyasını tarif eden bu düşün gerçekliğinin normalde kendi bilinçli zihni yerine Claire tarafından reddedilmesi, simgesel olarak bir bölünmüşlüğü gösterir. Bu bölünmüşlükte Justine'in bilinçdışı ideal benliği, Claire'in ise egoyu ya da bilinçli zihni temsil ettiği, bu bölünmüşlüğü yaşayan kişinin ise yönetmen von Trier olduğu söylenebilir.

Düşününün yönetim işlerini üzerine almış bir gözetici konumundaki Claire'in Justine için gösterdiği çaba, özverili bir abla eylemleridir. Justine'de daha iyi bir sosyal ve duygusal işleyişi görmek ister; o aslında kardeşinin 'normalleşmesini' istemektedir. Justine'in bu hedefi takip etmediğini gösteren tutum ve davranışlarını bir sorun olarak gören Claire, Justine üzerinde baskı kurmaktadır. Ancak temelde, Claire onun olduğu kişi olmasını istememekte; onu kabullenmekte zorlanmakta, onu korumanın yolunu istediği gibi olmasını istemekte görmektedir. Onu sevmekte ama ruhundaki *delişmenliği*³ kaldırmaya çalışmakta ve bunu da

³ Delişmenliğinden haberi olan bireyler, bir türlü tatmin edilemeyen mantıklarıyla adeta rahatsız ve hastadırlar. Ötekiler ise bundan haberi olmayan ve rahat kalanlardır. Çünkü kendini bilmeyen hafif bir delişmenlik bir nevi kurtuluştur (Hisar, 2005: 9)

özen göstermek olarak kodlamaktadır. Buradaki naif çizgi edilgin ve etken özen gösterme arasındaki ayrımı belirler. Fakat Claire'in etken özeni Justine için bir saldırıdır. Heidegger bu iki özen gösterme türünü 'yerine atlayıcı/hakim olucu ve sıçrayıcı/özgürleştirici itina-göstermeklik' olarak ikiye ayırır (2018: 193). Claire tarzındaki bir ihtimam, başkasının yükünü devralmaktır. Heidegger buradaki gayri sahilhiği bu itinaya maruz kalanın muhtaç ve mahkum hale getirilmesi olarak yorumlar. Bu tarz ihtimam göstermek oldukça yaygındır; karşılığında beklenen herkes alanına dahil olunması, bu alanın dayattığı sosyal davranış kodlarının, normatif kuralların benimsenmesidir. Kişi bu alana teslim olduğunda varlığı başkaları tarafından belirlenecek, ehlileştirilecek, zevkleri arzuları, seçim ve ilgileri bile başkaları tarafından tasdik ve sterilize edilecektir. Kişi bu ihtimamın karşılığında bir vasatlık çizgisine çağrılmaktadır. İkinci tür ihtimam ise başkasının yerine atlanmayan, onun varlık imkanını tıkamayan şeffaf ve serbest ihtimamdır. Claire'in bir abla olarak koruma içgüdüğü ve onu kendi doğasında özgür bırakmayı kayıtsızlık olarak görmesi hergünlük alanında alışıldık bir labirenttir; bu, sınırı tayin etmekte zorlanma sadizm ve mazoşizm gibi kendi ve öteki odaklı uç yaşamın labirenti sayılabilir.

Söylediklerinin Claire'in işine gelmediğinin de farkında olan Justine, üzerindeki baskıyı müteceviz, denetim altına alıcı ve alan ihtiyacına empatik olamayan yaklaşımlar olarak algılar. Justine'in Claire'e sempati beslememesinin ve onun dünyasından kaçışının nedeni, onun yok saydığı ve görmezden geldiği şeyleri doğal olarak fark edebilmesiyle ilgilidir. Justine'le Claire arasındaki bu açmazın doğurduğu gerilim, *Melankoli* filminin temel çatışmasını oluşturur.

Justine'in düşünde betimlenen engellenmişlik ve yürüyememe sorunu annesiyle konuşmasında da vurgulanır. Annesinin odasına giden Justine, yalvaran gözlerle ürktüğünü, dehşet içinde olduğunu ve yürüme zorluğu çektiğini söyler. Bu durum, bilinçdışının tehdit ediciliğini, derin ve kalıcı bir iz bıraktığını gösterir. Ancak Justine'in kendi düşüne katkıda bulunabileceği malzeme çok yetersizdir. Jung'a göre bunun nedeni, bu tip arketipsel ürünlerin asıl önemini kişisel deneyim ve onun bağlantılarından çok iç anlamlarında yatan genel fikirlerle ilgili olmasıdır. Bundan dolayıdır ki Jung, düşlerinin üzerinde çalışma zahmetine giren bir bireyin zenginleşeceğini ve zihinsel ufkunun gelişeceğini ifade eder (2015: 94, 96). Ancak Justine öylesine şanssızdır ki, annesi tarafından odadan kovulur. Justine'in özel gününde yaşadığı bu deneyim, aslında küçüklüğünden beri çok özel anlarında bile annesi tarafından ihmal edilmişliğinin ve gereksinimleriyle başa çıkmanın üstesinden kendi başına gelmeye terk edilmişliğinin kendini tekrarlayan bir imajdır.

Justine'in düşü, filmin proloğunda görselleştirilmiştir. Bu düş sahnesi, arkasındaki asıl ve gizli düşünceye ulaşmamızı sağlayacak tipik motifler sunar (Görsel 2). Hayatın önemli aşamalarında ve ölümle yüzleşildiğinde ortaya çıkan büyük ya da anlamlı düşler genelde kolektif bilinçdışından beslenirler. Bu düşler, önemlerini bıraktıkları öznel izlenimler haricinde genellikle şiirsel bir gücü ve güzelliği olan estetik şekilleriyle belli ederler (Jung, 2015: 96).



Görsel 2: Kelepçelenmiş, prangalanmış ve etrafı kuşatılmış Justine

Görsel 2’de verilen geniş açılı planda, Justine bilinçdışını temsil eden ormanda el ve ayak bileklerine dolanmış bağlardan dolayı engellenmiş bir durumda yürümekte güçlük çekmektedir. Yalnız olması Justine’in içe dönüklüğünü ve bununla bağlantılı olarak iç sıkıntısını çağırıştırır. Justine’in üzerindeki önemli bir rol değişimi olarak evliliği sembolize eden gelinlik, bu düşteki kişisel bilinçdışı etkisini gösterir. Plandaki alan derinliği, çerçevenin merkezindeki karakteri çevresiyle bir bütün olarak algılamamızı sağlar ve dikkatimizi Justine’i kuşatan ürkütücü ve tehlikeli doğa unsurlarına kaydırır.

Düşlerde bedensel bir sorun, sıklıkla psişik bir problemi doğrudan taklit eden sembolik bir anlatım olarak karşımıza çıkar (Jung, 2015: 62). Bu düş sahnesiyle von Trier, engellenmişlik sorunu yaşayan Justine’in derin içsel ıstırap duygusunu betimler. İçine düştüğü kedere yenik düşmemek için adım atmaya çalışan Justine’in el ve ayaklarındaki kement ve pranga imgeleri, bu düşün kişisel bilinçdışından daha derinlerdeki kolektif bilinçdışından da beslendiğini gösterir. Bu noktada, Justine’in el ve ayaklarına dolanmış bağ metaforu, tüm insanlığın yaşamı bağlamında soyutlanabilir; insanı dünyaya, zaman ve uzama bağlayan yakınlıklar aynı zamanda bir tutsaklık nedenidirler. Dünyada ikamet, insanın varoluş endişesini uzamsal ve zamansal kesinliklerle bastırma gibi bir işlev üstlenir; Justine’in düşü, filmin bütünlüğü göz önüne alındığında artık ona endişesini bastırmada dünyanın ve öteki insanların yardımcı olamadığına işaret eder. Justine’i sınımsız saran ve kuşatan tüm o bağlar ona güvenlik ve teselli duygusu değil zaptırap hissi yaşatmaktadır. Ontolojik olarak doğum ve ölümle aynı kaderle bağlı olduğumuz, kendileriyle birlikte var olduğumuz tüm diğer varolanlar artık adım atmamızı engelleyen, ilgileriyle dallanıp budaklanan birer zincire dönüşmüşlerdir. Justine’in düşte gösterdiği direnç, günlük yaşamında gösterdiği dolaylı direncin bir yansımasıdır. Justine o bağlardan kolayca kopamaz çünkü kendisi de hala o alana aittir. Zehirli sarmaşık olsalar bile başkalarını bırakabilmek zorlu bir mücadeleyi gerektirir.

Justine’in kendini bırakmayan, adım atmasına izin vermeyen bağlarla hesaplaşması insanın ölüme doğru varlık olarak kabulüyle ortaya çıkacaktır. Ancak Justine’in o bağlardan kopunca gideceği başka bir yer de yoktur; daha sahici, daha dolaylımsız varolacağı bir yer ve ‘en derinindeki Varlık potansiyeline’ ulaştıracak bir yol henüz olmadığı için onları koparamaz. Justine şimdiye kadar iyi bir işin ve evliliğin kendini mutlu edebileceğini var saymıştır. Yaşamında belli bir içerik olsa da anlamsız bir yaşamın içinde olduğunu yeni fark etmeye başlamıştır. Ancak Justine, daha uzak bir kökene aitliği henüz bedenlen ve ruhen reddetmektedir. Von Trier’in bir röportajında ifade ettiği gibi Justine henüz bu noktada normalliğin kendisini kurtaracağına inanmaktadır (Badt, 2011: 276); Claire’in onu normal kılma çabalarına da özellikle bu nedenle karşı çıkmamakta, boyun eğmektedir. Ancak Justine’in melankolisi dışsal fenomenlerden kaynaklanmamakta, içsel dünya dışsal dünyasına şekil vermektedir. Film boyunca Justine’in bu kendini tanıma, kabul etme sürecini ve normal olmanın bile bir kurtuluş yolu olmayacağını anlamasına tanık oluruz. Justine, ablasının ve kendisinin anlamakta zorlandığı kabus gibi düşündeki bağlardan filmin sonunda özgürleşse de, bu, verili dünyada gerçekleşebilen bir kopuş olamayacaktır.

Bu düşün sembolizminde kendini ifade eden bilinçdışı süreç kişiliğin gelişimiyle ilişkilendirilebilir. Nitekim bu düşte yer alan bazı sembolik imgeler, Kant’ın *Aydınlanma Nedir?* başlıklı makalesinde de yer alır; Kant, ‘bacakları özgürce hareket ettiremem’, ‘adım atamama’ ve ‘yürüyememe’ gibi ifadeleri, olgunlaşmaya yönelen bireyin yaşayacağı güçlükleri anlatmak için kullanır. İnsanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna ihtiyaç duymadan kullanamayışını ifade eden ergin olamama durumundan kurtulması çok zordur. Hatta verdiği konfor nedeniyle insanın benimseyerek katlandığı ve sevdiği bu durumun alışkanlık haline gelmesi, bireyin kendi aklını kullanmada ciddi bir yetersizlik içine girmesine neden olur. Diğer taraftan, kendi başına yürümeye kalkan bir birey, ancak birkaç düşüştten sonra bunu tekrar göze alırsa sonunda yürümeyi öğrenecektir. Ancak ruhlarını ve zihinsel yanlarını tek başlarına işleyip kullanarak ergin olmayıştan kurtulan ve güvenle yürüyebilen çok az özgür birey vardır (Kant, 2006: 18-19).

Kant'ın özgürce 'yürüebilme' metaforu ile Jung'un 'yürüyüşe çıkma' metaforu benzer bir anlamı ifade eder. Jung için özellikle hiçbir yere ulaşılmayan yollarda gezinmek bir dönüşüm arayışıdır (2015: 177). Bu dönüşüm, Jungcu psikolojide *bireyleşme* (*individuation*) olarak adlandırılır; bu, herkesin içinde potansiyel olarak var olan ortak insanlığı yakalayabilen 'bütünlük'tür. Yetiştirilme şartları ne olursa olsun, çok az kişinin benliği yeterli bir düzeye ulaşabilir. Yine de birey, ne olduğunu açığa çıkarabilmek adına Apollon Tapınağı'nda yazılı 'kendini bil' öğretisini yerine getirebilir. Bunun anlamı, ailevi ve kültürel çevrenin yarattığı bölünmenin üstesinden gelebilmektir (Stevens, 2014: 189).

Diğer taraftan bilinçdışı, genelde ciddi sorunlar yaratan yanlışlıklarla ya da uyandırdığı nevroitik⁴ semptomlarla hoş karşılanmayan kargaşalar doğurma yeteneğine de sahiptir. Bu kargaşalar bireyin bilinç ve bilinçdışında belli bir uyumun olmamasından kaynaklanır (Jung, 2015: 92, 93). Bu bağlamda, ontolojik farkındalığı sayesinde kendini gösteren engeller Justine'in dünyayla bağlarını gevşetmeye başlar. Dünyaya olan gündelik yakınlıkları çökmekte olan Justine, dünyanın kendisiyle yani kaygıyla yüz yüze kalır. Bu durumda dünya ona bir şey sunamaz.

Justine'in düğünün kendisini gerdiğini söyleyerek uyumsuz davranışları için Claire'den özür dilemesi bir işe yaramaz. Claire, Justine'i herkese yalan söylemekle suçlar. Claire'in Justine'i söylediklerinin ötesine doğru zorlaması, Justine'in huzursuzluğunu ve uyumsuz davranışlarını artıracaktır. Bu gözetme ve yönlendirme ilişkisi, Claire'de zayıflık ve çaresizlik duygusunu, Justine'de ise özne kırılabilirliği belirgin hale getirir. Bu noktada Justine'in çok da gerçekçi olmayan suçluluk hissi, kendisine maddi destek sağlayan insanlara borçlu olduğunu hissetmesinden kaynaklanır. Yalan söylemekle suçlandığı için sınırları bozulan Justine, kütüphane raflarında gözüne çarpan açık bir şekilde dizilmiş soyut modern resimlerine yönelir; bu resimlerin yer aldığı kitapları öfkeyle yere atar ve onları klasik resim sanatı eserlerinin yer aldığı sanat kitapları ile değiştirir. Bu tepkisel davranışıyla Justine, rahatsız olduğu duyguyu bilinçdışı olumlu bir savunma olan düşünselleştirme, diğer bir deyişle entelektüelleştirme mekanizması ile telafi etmeye çalışır.

Diğer taraftan Justine'in ayrışıklığı tepkisel davranışlarıyla vurgulanır. Tepkileri nefret, kin, intikam ve yıkım gibi karanlık motifler tarafından kışkırtılan Justine, kampanya sloganı için kendisini takip eden Tim'le kaba bir cinsellik yaşar. Bir dağılma, çözülme ve hiçleşme olarak okunabilecek bu dürtü deneyimi; yaşanan anlam kaybının nihilist aşınmaya dönüşümü ile kaygı ve umutsuzluğun derinliğine işaret eder. Justine, kampanya sloganını kendisinden alamadığı için Tim'in işine son veren Jack'e, kariyerine son vermeyi göze alarak, ağır bir tepki gösterir. Maddi yaşamın ödülleri ve doyumunu, Justine'in aradığı özgün bağlantıyı telafi etmeye yetmez. Justine her şeye sahip olsa da bir şeylerin yine de eksik olduğunu farkındadır. Nesnel yaşam ve gerçeklik tam anlamıyla bir doyum sağlayamadığından, Justine'in ilgi alanı daha çok görünür olmayan gerçeklik hissine yönelecektir. Bu çatışmalar Justine'i uyku durumundan çıkaran varoluşsal deneyimlerdir.

Justine, Michael dahil hiç kimseyle iletişim kuramamaktadır. Zaman zaman sohbetlere, eğlencelere dahil olmak ister ama içinde bulunduğu 'bırakış' hali daha baskın gelir. Filmde Justine'in herkes ve hergünlük alanından radikal bir çıkışı ve kopuşunu izleriz. Kaygının fenomenleri yaşanan mekandan ve andan kopma, gündelik işlerin mecburiyete dönüşmesi, mekanların boğulma duygusuna yol açması, nesnelere anlamsızlaşması ve yakınlıkların değerini kaybetmesi gibi durumlardır. Justine'in düğününde ailesinden bile önce görmeyi tercih ettiği atı Abraham'ı, kendi ifadesiyle 'bacaklarına yapışan' kaygıya batınca, dövmesi bunun bir yansıması sayılabilir. Film ilerledikçe Justine'in tüm dünyayı bir yana bırakır; dünya artık onun içine sızamamaktadır. Michael ona hayallerinin fotoğrafını uzatır; bir bahçe fotoğrafıdır

⁴ Bireyin kendisine karşı ruhsal olarak bölünmüş olması onu nevroitik yapar. Bu bölünmenin kurbanları zorunlu nevroitikler değildir. Egolarıyla bilinçdışı arasındaki uçurumun kapanması durumunda bölünmüşlükleri geçecektir (Jung, 2016: 175).

bu. Altında beraber yaşlanacakları ağaçları anlatan Michael, Justine'e mutluluğun resmini verdiğini düşünür ve onu hep yanında taşımasını ister. Ancak Justine daha bu konuşmanın sonunda bu fotoğrafı ardında bırakır. O, hayali de diğer tüm hayaller gibi terk etmiştir. Bunlar olup biterken, düğün için yaptığı masrafları Justine'e hatırlatan John ondan mutlu olmasını ister. Filmin ikinci bölümünde Claire de Justine'den mutlu olmasını isteyecektir. Ancak, belirli bir duyarlılığa sahip Justine'e çekici gelen yüzeysel bir mutluluk değil, duygusal derinliktir.

Justine'in Michael'la ilişkisindeki açmaz, onun aslında bu ilişkinin ne içinde ne de dışında olduğundan kaynaklanır. Beklentilerine bağlı olarak üst üste hayal kırıklıkları yaşayan Michael'ın Justine'in kendisine duyarlı ve açık olacağı konusunda bir fikri yok gibidir. Justine'in uyumsuzluğu, gecenin sonunda Michael'ın kendisinden ayrılmasıyla sonuçlanır. Michael Justine'in bu bırakışına, "Çok daha farklı olabilirdi." şeklinde karşılık verir. Bu varoluşsal kaygı, konuşanı tek kişi kalmış bir dili anımsatır. Dışarıdan çocukça, şımarıkça veya patolojik görünen bu dışa vurumlar tek kişiliktir. Empatik olmayan bir abla ve sesini duyuramadığı bir anneden sonra Justine'in benzer bir hayal kırıklığını babasıyla da yaşaması, evrendeki yalnızlık hissini ve delilik sınırına yaklaşmanın dokunaklı bir tasviri gibidir. Bu noktada Justine'in melankolisi, depresyon ve kaygının belirgin semptomlar haline gelmesiyle birlikte delilikle eşanlamlı hale gelir (Ricoeur, 2012: 94). Bu durum, filmin proloğunda Justine'in *Hamlet* oyununda deliren ve elinde çiçeklerle suda boğulan Ophelia'yı canlandırmasıyla sinematografik olarak vurgulanır.

Justine'in gündelik dünyayla arasındaki bağın gevşemesi, başkalarıyla ilişkisinde de varoluşsal-ontolojik bir sınır problemini doğurur. Bu sınır Heidegger felsefesinde oldukça kritik bir öneme sahiptir. Temel varlık minvali *bir-dünyada-olmak* olarak belirlenen *Dasein*, başkalarından kendini ne kadar soyutlarsa soyutlasın yine de birlikte-olma sureti içinde var olmaktadır. Ancak Heidegger başkalarıyla olan bu özsel ilişkide hergünlük tuzağına karşı temkinli olma ikazı yapar (2018: 200-205). Hergünlüğü içindeki *herkes* tehdidi Heidegger için *Dasein*'in her zaman yoluna çıkacak bir tehlike ya da güvenli bir alanı basacak bir seldir; su varoluş için zorunludur ama sel yok edici olabilir. Justine için başkaları onu boğacak sele dönüşmüşlerdir; onların kaygıya veya varlığa batmış Justine'i oradan çekip çıkarmak için yapabilecekleri bir şey yoktur. Heidegger'in fundamental çağrısı olan kamusalık içinde dağılan/kaybolan kendiliğimize dair arayış, filmde Justine ve başkaları arasındaki ilişkideki gerilimde kendini gösterir.

Filmin başında, önce bir uçtaki hiperaktif durumdan diğer uçtaki depresyona savrulan Justine, duygusal hayatının sınırlarında yaşayan bir kişilik sergiler. Justine'in konukların yanından kaçışlarıyla başlayan psikolojik gerilemişlik hali, düğün partisinin sonunda çiçek atmaya başaramadığı sahne ile kaotik bir hal alır. Filmin ikinci bölümü, Justine'in bu gerilemelerine bağlı olarak nesne-bedende kapalı kalınan, taşlaşmış bir hareketsizliğe sabitlenmiş, her türlü yaşam ifadesinden yoksun bırakan tutuk melankoli (Borgna; 2014: 89) ile başlar. Justine'in bedensel donukluk ve boş bakışlarıyla yaşadığı yabancılaşma hissi ve ağır depresyon, filmin proloğunda etkileyici bir şekilde betimlenir (Görsel 3).



Görsel 3: Von Trier'in melankoli betimlemesi

Görsel 3'te verilen yakın çekim baş planında, belirli bir zaman ve mekandan yalıtılmış Justine gözlerini yavaşça açar. Bakışları izleyiciye yönelirken arka planda ölü kuşlar düşmeye başlar. Justine bir felaket ve yok oluş hissi kadar büyük bir ıstırap içinde evrende tek başınadır. Çerçeveye hakim sepya rengi, acılı bir deneyimi çağırır. Von Trier'in bu melankoli betimlemesinde, kaygının geleceği hiçleşmesine bağlı olarak güven ve umut hisleri yitirilmiştir. Justine'in 'dehşet verici bir felaket imgesi' taşıyan ve 'duygulanımsal bir ateşlilik' gösteren kaygısı, ölüme-doğru varlık olan *Dasein*'in hiçleşme özlemini serimler. Duruşunda yaşamın tüm sıradanlıklarına kayıtsızlık vardır. Depresif kaygıya has bir sessizlik, dehşete düşmüş öylece kalakalmış bir çehre... Bunlar varoluşsal bakımdan mutlak bir anlam taşırlar ve her klinik kategorinin ötesinde kalırlar (Borgna, 2014: 67). Von Trier, bunun bilinçaltında kendini yok etme/ölüm özlemi olabileceğini ifade eder; Justine de ölümden korkmaktadır. Bu noktada ölümlü özlemek ve ölümden korkmak aynı şeylerdir. Kişi kaygının ağırlığından kaç(a)mayıp kendini bıraktığında şeyler onlara yüklenen tüm anlamlardan soyunur ve kendi kendini ifşa eder. Heidegger'in temel savı kaygının bizi varoluşun temel minvalleriyle yüzleştireceğidir; onun için kaygıyla yüz yüze gelme *Dasein*'in en zati varlık imkanıyla yüzyüze gelmesi ihtimalidir. Bu imkan *kendini-seçmenin* ve *kendini-yakalamanın* özgürlüğü içinde özgür olmayı açımlayan bir imkandır. Kaygı *Dasein*'in varlığının sahilliği için onu özgür olmaya taşıyan haldir (Heidegger, 2018: 287). Yaşamın hiç görmediğimiz yüzleri olanca ağırlığıyla gün yüzüne çıkar. Kaygı tüm ontik anlamları silmiş ve şey ne ise o kalmıştır.

Bu noktada temel soru Justine'i bu kadar radikal bir fırlatılmışlıkla tanıştıranın ne olduğudur. Dünya ve insan arasındaki ilişkinin anlamsızlığı; dünyanın insana sağır olması, hiçbir fısıltıyı da hiçbir çığlığı da duymaması gibi varoluşçu absürdün farkına varış tespitleri önemli olsa da Justine'in nevroitik durum içindeki kaygısını açıklayamamaktadır. Bu nedenle, Justine'in bu denli boşlukta sallanması ancak varoluşun derinliklerini ifşa eden ontolojik kaygının psikolojik analiziyle açıklanabilir görünmektedir.

1.2. Özbenlik Metaforu Olarak Daire İmgesi

Aynı karanlık örtse de üstümüzü,

herkes kendi gecesinde izler bir başka gökyüzü.

Novalis

Filmin ikinci bölümünde, ağır bir depresyon yaşayan Justine için zaman durmuştur; acılı bir şekilde beklemekten başka elinden bir şey gelmez. Bu noktada von Trier, Claire'in hasta dediği Justine için herhangi bir tedaviye ya da profesyonel bir desteğe yer vermez. Justine, Klinik durumun ötesindeki Justine'in iyileşmesi, ancak kendi içinde doğal bir gelişmeyle mümkün olacaktır. Von Trier, acı dolu bir yaşamı sanatsal yaşamın önemli bir bileşeni olarak görüyor olmalıdır. Rilke ve Nilgün Marmara gibi sanatçı kişiliklerin acı ile devinen yaratıcılık ikileminde olduğu gibi, depresyondan muzdarip olduğu bilinen von Trier de yaşadığı ıstırapı ve içsel gerilimi yaratıcı sanat olarak filmleriyle dışarı vurur.

Justine, Antares yıldızının gökyüzünden kaybolduğunu fark ettiği sıralarda yörüngesinden çıkmış, Dünya'yı tehdit eden gezegen haberleri Claire'i korkutmaktadır:

John: Yine internette bir şeyler mi okudun? Claire, söz vermiştin.

Claire: O aptal gezegenden korkuyorum.

John: Aptal gezegen mi? Harika gezegen demek istedin galiba. Önce siyahtı, şimdi mavi oldu. Antares'in önünü kapatıp güneşin arkasında saklanıyor. Tatlım, hayatımızda yaşadığımız en harika deneyim olacak bu. Daha gelmesine beş gün var, bize de çarpmayacak. Merkür'e çarpmadı. Çarpmayacağını biliyorduk. Venüs'e de çarpmadı. Çarpmayacağını biliyorduk. Dünya'ya da çarpmayacak çünkü çarpmayacağını biliyoruz. Claire, bana bak. Tatlım, bilim insanının sözüne güven!

Claire: Çarpacak diyorlar.

Filmde, Melankoli gezegeni hakkındaki söylenti nedensel bir olguya dayanmaz. Gezegenin Dünya'ya çarpma ihtimalini bilimsel gerekçelerle kabul etmeyen John, bilim insanını temsil eder. John açısından, dünya üzerinde bilim ve teknik ile denetim ve hakimiyet kurulabilir; modern doğa-insan ilişkisi doğanın bir araştırma konusu/nesnesi olmasıyla sınırlanabilir. Ancak bu ilişki temelde saldırgan bir ilişkidir; doğaya hayret değil merakla yaklaşan, onu her türlü kutsallıktan soyutlayıp inceleyen bir bakış tarzıdır. Heidegger'in deyimiyle doğa, varolmasının tek gerekçesi insanın ihtiyacını karşılamak olarak belirlenen bir *el-altında-duran* (*Bestand*) haline dönüştürülmüştür. Bu saldırı bir ihlalden ve bir hasardan daha fazlasıdır; özsel bir şiddettir. Bir şeyin özsel doğasına saldırmak, onun neyse o olmasını engellemeye çalışmaktır. Bu tarzın nihai amacı, dünyanın modern teknik için bir enerji kaynağı olarak en yüksek kapasitede verimi sağlamasıdır (Johnson, 2013: 123-125). Tekniğin zorunlu ufkunda düşünen John için dünya da, insan da *el-altında* duran rezervlerdir; doğanın da insanın da tinsel doğası unutulmuştur. John'un Justine'in ağır kaygılarını dikkate almayıp sürekli düşün için yaptığı masraflardan bahsetmesi de bu araçsal düşüncenin bir yansımasıdır. Ona göre, Justine de maksimum düzeyde verim göstermeli, istemese de mutlu görünmeye çalışmalıdır. Dünya da insan da yapılan yatırımların karşılığını vermeli, bu araçsallığın hakimiyetine teslim olmalıdır. Bu hakimiyet istenci 'yok etme istenci'yle özdeştir; bir şeyi bir kurguya uygun olarak değil kendi özünde gelişmesi için özgür bırakmak bu istencin doğasına ters düşmektedir.

Dünya'yı ve yaşamı tehdit eden Melankoli gezegeni Justine haricinde herkesi adım adım ele geçirmeye başlar. Leo, Justine'e gezegenle ilgili bilgiler verirken Claire'in "Çelikkıran teyzeni bunlarla korkutma şimdi" demesi üzerine Justine tepki gösterir: "Gezegenden korkuyorum sanıyorsan çok aptalsın demektir." Justine'in korkmadığını bir nedene bağlamadan belirtmesi, onun açısından bu olgunun bilinçdışı zihin boyutunda ilerlediğini gösterir. Çünkü yaşamdaki ruhsal yapılar, mekanik olmadıkları gibi nedensellik ilkesine de tabi değildirler. Bütünle bağlantılı ve onun tutumuna uyan her şeyin bir amacı ve anlamı vardır. Oysa ego ya da bilinçli zihin bütünü göremediği için bu anlamı çıkaramaz (Jung, 2016: 289). Bu bağlamda, Giriş bölümünde bahsettiğimiz von Trier'in kapıldığı korkunun, onun bilinç dünyası ile varlığının bilinmeyen bir bölgesinden gelen tuhaf bir fenomenin çarpışmasından kaynaklandığı söylenebilir. Dolayısıyla, Melankoli gezegeninin Dünya ile çarpışması, bilinçle bilinçdışı arasındaki bir çarpışmanın metaforu olarak okunabilir. Bu çarpışma, bilincin gerçeklikle bağının kopacağına dair duyulan bir korku ile ilgili de olabilir. Diğer taraftan bu çarpışma sonucunda, bilincin tavrında olumlu bir değişiklik ortaya çıkabilir. Nitekim filmde, Melankoli gezegeni Justine için bilinçdışı aşkın bir enerjiye, Claire için ise ego yönelimli kötücül bir niyete dayanır. Claire'in gezegen korkusu, egonun bilinçdışı konulara yaklaşımındaki direnci ve korkuyu yansıtır.

Filmde Melankoli gezegeni ilk olarak Antares yıldızı ile birlikte görülür (Görsel 4).

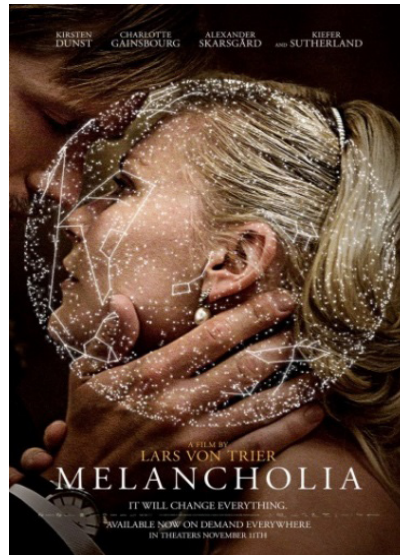


Görsel 4: Melankoli gezegeni ve Antares yıldızı

Görsel 4'te verilen dış uzay planında, çerçevenin sol tarafını kaplayan gezegenin isminin melankoli olması, onun insanla ilgili psişik doğasına işaret eder. Mavi rengi, melankolik mizaç bağlamında hüznün ve yalnızlığı simgeler. Jung'a göre, psikolojik bir yansıtmanın varlığı, psişik bir nedeni gerektirir (2014: 23). Melankoli gezegeninin yörüngesinden çıkması, fiziksel olarak yorumlanabilecek bir olay izlenimi verse de, bilimsel tahminlere uymayan keyfi hareketleri onun psikolojiyle ve psikeyle benzerliğini ve ilişkisini vurgular. Bu durum, gezegenin nedensellik yasalarına tabi olmayabileceğini de gösterir. Dolayısıyla Melankoli gezegeni, gizli psişik içeriklerin dışa vurumu için bir aracı olarak görülebilir.

Melankoli filminin bir posterinde, dairesel kozmik bir imgenin Justine'in başıyla örtüşmesi, bu gezegenin bilinçdışı psişik doğasını pekiştirir ve ona metaforik bir anlam yükler (Görsel 5). Platon, evrenin ya da Tanrı'nın küre biçimine benzeyen başı, bedeninin en tanrısal kısmı olarak görür (2001: 47). Platon'un Timaeus'undan beri en mükemmel şekil olarak kabul edilen daire, 'en mükemmel öz'ün sembolü olmuştur. Çember biçimli simgeler ve simya dilinde *rotundum* (yuvarlak), her yerde ve tüm zamanlarda ruh simgesinin yanı sıra Tanrı imgesi olarak görülmüşlerdir. Ancak çağdaş mandalalar⁵, ortalarında genelde Tanrı bulunan eski sihirli dairelerle şaşırtıcı paralellikler taşısalar da bunlarda Tanrı'nın yerini insanın bütünlüğü alır. Daire şeklindeki yıldız, güneş, saat ve çiçek gibi semboller düş ya da vizyonlarda bir merkez noktanın vurgulandığı 'kendine dönüş'e işaret ederler. Anlam bağlantıları bir yanda yansıtmadan, diğer yanda da yansıtılan anlama uygun karşıtlıkların birleşmesini simgeleyen dairesel biçimlerden kaynaklanır (Jung, 1998: 58, 60, 93; Jung, 2014: 28, 151).

Modernlik öncesi dünyada, kişisel edimlerle dışsal kuvvetler arasındaki sınır bulanıktır. Anlam bireyin sadece zihninde değil, dış dünyada bir nesne ya da öznedede zaten vardır. Dolayısıyla bu nesne ya da özne, bireyi adeta kendi kuvvet alanına çekerek anlamı iletebilir ya da dayatabilir. Günümüz dünyasının zihin-merkezli bakış açısında ise anlamlar, düşünceler, duygular ve ruhsal durumlar sadece zihindedir. Şeyler bireyde belirli bir tepki uyandırdıkları ölçüde anlamlıdır. Bu içsel uzam, içebakışa dayalı farkındalığın olanaklı hale gelmesiyle kurulur (Taylor, 2019: 37, 40, 41). Bu bağlamda Justine'in başıyla örtüşen dairesel kozmik imge, onun bilinçli zihniyle benzer olmayan ve bu bilinçli zihnin etki alanına girdiği farklı bir merkezi vurgular. Justine bu merkezin yaptığı güçlü baskıya yakalanmıştır (Görsel 5).



Görsel 5: Daire imgesi ve Justine

⁵ İlk kez 1927'de mandala simgesini yayınlayan Jung'a göre mandalalar, amacı ruhsal gelişim olan özbenliğin bölünmezliğini ve ruhun mikrokozmosun doğasını simgelerler (Jung, 2014: 109; Jung, 2016: 234, 235).

Görsel 5’de verilen filmin bir posterinde, dairesel imgenin Justine’in kafasıyla ilişkilendirilmesi, çağrıştırdığı Melankoli gezegenini kişileştirir; kendini bir gezegene yansıtarak gövdeden ayrılmış ve bağımsızlığını ilan etmiş daire imgesi bir kafa haline gelmiştir. Bu kişileştirme, kolektif bilinçdışının özerk bir etkinliği olduğunu gösterir (Jung, 2015: 149). Bu durum, Melankoli gezegeninin metaforik olarak bilinçdışı bir işlev üstlendiğini ve Justine’le ilişkili olarak harekete geçtiğini gösterir. Bu noktada, Justine’in bu gök cismiyle ilişkisini ne şekilde kavrayacağı ve dikkatinin ne yöne zorlanacağı önemli olacaktır. Çünkü psişik çekirdeğin yaratıcı aktif yönü ancak egonun/bilinçli zihnin kendini bütün maksatlı ve arzulu amaçlardan kurtardığı ve daha derin, daha temel bir varoluş formuna ulaşmaya çalıştığı zaman oyuna katılabilecektir (von Franz, 2016: 245). Justine’le Melankoli gezegeni arasındaki bu psikolojik bir ilişki, Jungien psikolojide daire imgesi vizyonuna, mandala şekillerinde dile gelen bütünlük arketipine ve simgesine dayanır.

İmgelerin aşına olunmayan kültürel formlarının altında ebedi, geniş konular ve soruların yankılanması önem kazanır. Bu sorular asla yok olmayacağı için bilinçdışında yer alırlar (Hollis, 2020: 221, 222). Gökyüzünde beliren dairesel ışık yayan cisimler vizyonlar olarak incelendiklerinde arketipsel imgeler olarak yorumlanabilirler. Bu da, istem dışı güdüye dayanan otomatik yansımalar oldukları, tıpkı diğer psişik dışı vurumlar ya da semptomlar gibi onların da anlamsız ve rastlantısal olmayacakları anlamına gelir. Bir arketip, zamanın koşullarıyla ve psişik durum yüzünden ilave bir enerji yüküyle yüklendiğinde bilince doğrudan entegre edilemez; dolaylı yoldan spontane bir yansıtma biçiminde dile gelmek zorunda kalır. Yansıtılan imge, bireysel psikeden ve onun yapısından bağımsız, görünüşte fiziksel bir olgu olarak ortaya çıkar. Ancak maddi niteliklere sahip psişik bir şeyin gökyüzünde algılanabilir bir şekilde görünmesi fiziksel kavrayışımızı aşar. Biçimlendirme değiştirme ve ölümsüz zihnin sonsuza dek sürecek yeniden yaratılışı anlamına gelen mandala, bilinçle etkileşim içinde ama bağımsız bir oluşum olan bilinçdışının da dahil olduğu bir merkez simgesidir. Bireyin dengesi ve iç huzurunu sağlayan ruhsal gelişimin amacı bütünlüktür ve çizgisel bir evrimi yoktur; bir merkezin çevresinde dönüp dolaşılır. Bu merkez, bireyleşmeye giden yol; Jungien psikolojide *Kendilik*’tir, diğer bir deyişle, insanın her şey yolunda gittiği sürece uyum içinde olan ama kendini hiç aldatmaya dayanamayan özbenliği yani bütünlüğüdür. Özbenlik arketipi, görünüşte bağdaşmaz olan zıtlıkların birliğinde (*complexio oppositorum*), kaotik durumların düzene girmesinde ve mümkün olan en büyük birliğe ve bütünlüğe kişilik kazandırmada önemli oynar. Bu hayat iksiri, diğer taraftan, bilgisizler için ölümcül bir tehlikedir (Jung, 2014: 28, 29, 40, 151, 160; Jung, 2015: 335; Jung, 2016: 234, 235). Bu bağlamda Görsel 5’teki dairesel imge, metaforik düzeyde, tüm zamanlarda daireyle sembolize edilmiş psişik bir içerik olarak bütünlük simgesidir. Bu simgenin kişileştirilmesi, Justine’in onu öznel bir fenomen olarak kendisine entegre edebildiğini ve bu yüzden ona tahammül edebilen hazırlıklı bir bilince sahip olduğunu gösterir. Dolayısıyla Justine’i niteleyen bu daire imgesi, Aristotelesçi ifade ile onun *entelekheia*⁶ potansiyeline yani psişik (ruhsal) bütünlüğe, tekamüle ve yetkinliğe olan eğilimine işaret eder.

Melankoli filminin proloğunda yer alan bir planda, Justine, Leo ve Claire’in izdüşümlerine karşılık gelen üç gök cismi yer alır (Görsel 6).

⁶ *Entelekheia*, tekamül halinde olmak, mükemmelliğe meyilli olmaktır. Aristoteles, her varlık türünün meylettiği bir kusursuzluk hali olduğunu düşünüyordu. *Entelekheia*’yı faaliyetle birlikte ele alan Aristoteles, faaliyetin hareket olduğunu, buna karşılık *entelekheia*’nın bir ‘hal’, bir ‘durum’ olduğunu altını çizdi (Altınörs, 2011: 101).



Görsel 6: Justine, Leo, Claire ve üç gök cismi

Görsel 6’da verilen planda, kompozisyona gerçeküstü bir anlam katan üç gök cisminin, Görsel 5’e benzer şekilde, karakterlerin psişik doğalarını vurgulaması, bunların arketipsel imgeler olarak yorumlanmasına olanak sağlar. Gök cisimlerinin sayısının çerçevedeki karakter sayısıyla eşit oluşu, onların karşılık geldikleri karakterler tarafından idrak edilemedikleri için psişik bütünlük imgeleri olarak gökyüzüne yansıyan enerji yüklü arketipler olduklarına işaret eder. Bu idrak edememe durumu, her bir bireysel bilincin, psişik bütünlüğün özünü onların yardımıyla kavrayabileceği kavram kategorilerine sahip olmayışından kaynaklanır. Dolayısıyla bu mandala imgeleri, kişiliğin bilinçli zihni tarafından tanımlanamayacak psişik merkezini ifade eder. Jung’a göre, hayal gücü ve kurtuluşun sembolü olan gökyüzündeki cisim ve alametler herkese görünmek için belirir; bireye ruhunu ve kişiliğinin bütünlüğünü hatırlatır (2015: 198; 2014: 40, 101). Diğer taraftan bu dairesel imgeler, karşılık düştükleri bireyi yalnızca kendini deneyimden tanıdığı hali olan empirik insanı değil, onun bilinçdışı içerikleriyle bütünlenmeleri gereken bütün psikesinin yansıtılışını temsil ederler. Bu bağlamda, Justine’e karşılık gelen psişik bütünlük imgesi, mavi ışık yayan Melankoli gezegenidir.

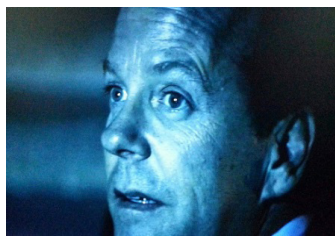
Filmde, Dünya’ya iyice yaklaşan Melankoli gezegeninin görüntüsü nefes kesicidir (Görsel 7, 8, 9, 10).



Görsel 7: Melankoli gezegeni



Görsel 8: Claire



Görsel 9: John



Görsel 10: Justine

Gerçek ve yoğun duygulara neden olan ölüm ve kozmik felaketlere yakınlık duyan von Trier, Melankoli filminde sıradan varoluşun dışına taşan farklı hisleri derinlemesine betimler. Bu sahnelerde, enerji yüklü bir arketipin insanlar üzerindeki korkutucu, büyüleyici ve huşu uyandırıcı *numinous*⁷ etkileri açık bir şekilde görülür. Zihne korkutucu ve irkiltici gelen, insanı hayrete ve şaşkınlığa düşüren her şeyde demonik bir korku ve *numinous* bir algı vardır. Sanatta *numinous*'u temsil etmenin en etkili aracı 'ihtişam'dır. Batı sanatında en *numinous* olan Gotik sanatta da bunun ilk sebebi ihtişamlı oluşudur. Ulvilik, heybet ve ihtişam karşısında en derin duygular tetiklenir (Otto, 2014: 98-102). Modern dünyada bir *numinous* deneyimi aynı zamanda bir psike deneyimidir (Jung, 1998: 67). Karakterlerin bu etkilenme karşısındaki sessizlikleri bir *numen*⁸ nesnesinin çeken, büyüleyen ve ele geçiren mevcudiyetine karşı gösterilen kendiliğinden bir reaksiyon gibidir.

Görsel 8, 9 ve 10'da verilen tekli baş planlarda, karakterlerin psikolojik durumlarının altı çizilir. Claire ve John'un üst açıdan, Justine'in ise alt açıdan bir karşıtlık içinde verilmesi sinematografik olarak farklı anlam etkileri yaratır. Claire ve John için üst açılı plan kullanımı, bu karakterlerin kendilerini rahatsız edici bir baskı altında hissettikleri duygusunu verir. Karşılarında kendi yaşamını sürdüren bir numen nesnesinin varlığı onları korkutmaktadır. *Numinous*'un korkutan ve iten yönü Claire'in yüzüne korku ve kaygı ve korku olarak, John'un yüzüne ise hayranlıkla karışık bir korku ve kaygı olarak yansır. Justine'in alt açılı planında ise, *numinous*'un çeken ve cezbeden tarafı büyülenme ve bir beklentinin gerçekleşmesine bağlı kabul duyguları olarak yansır. Claire ve John'u korkutan gezegen, Justine için huşu uyandıran güçlülük ve yücelik karakterine bürünmüştür. İçsel dünyasında adeta bir titreşim ve rezonans yaşayan Justine, bu imgenin kendisi için bir anlam taşıdığını hisseder gibidir. Karakterlerin bu farklı tepkileri, bölüm 1.3.'te kaygının farklı varoluşlara eşlik eden bir ruh hali olarak ayrıca ele alınacaktır.

Filmin önemli sahnelerinden biri de, felaket getiren Melankoli gezegeninin kurtuluş getiren yönünün deneyimlenmesidir. Mevcut varoluşsal koşulların kendisi için bir seçenek teşkil etmediği Justine için kurtuluş, Hölderlin'in ifadesiyle, tehlike olan yerededir. Romantiklere göre melankolik insan, kahramanca bir vazgeçiş ya da bırakış aracılığıyla yüksek düzeyde bir öz farkındalık edinebilir. Yaratıcı bir zihin kaygıyla boğuşmak yerine onun çağrısını kabul ettiğinde, melankolik insanın deliliği yaratıcı bir nitelik kazanır (Kearney, 2012: 213). Filmde, Justine gece vakti bir çağrı almış gibi dışarı çıkar. Bunu fark eden Claire, gizlice onu takip etmeye başlar (Görsel 11).



Görsel 11: Justine, Claire ve iki gök cismi

Görsel 11'de arka planda, sarı ve mavi ışınlarıyla ışıltılı parlayan iki gök cismi kompozisyona yine gerçeküstü bir anlam katar. Orta planda Justine Melankoli gezegeninin mavi ışığının aydınlattığı yerde yürümektedir. Ön planda ise, Justine'i gizlice takip eden Claire

⁷ Otto'ya ait bir kavram olan ve doğası ancak his yoluyla anlaşılabilen *numinous*; dolaysız olarak yaşanan, tanrısallığa özgü, ifade edilemeyen, gizemli ve ürkünç olan (Jung, 2016: 420).

⁸ Görünenin ardındaki gerçek öz (Jaffe, 2016: 230).

yer almaktadır. Görsel 6'da olduğu gibi, geceyi aydınlatan gök cisimlerinin sayısı çerçevedeki karakter sayısı ile yine eşittir. Bu durum, Justine'in çağrılmışlığının aslında sadece kendisine yönelik bir ayrıcalık olmadığını, ikinci gök cisminin Claire'in görmediği, farkında olmadığı ya da reddettiği bir çağrı olabileceğini gösterir. Kişilik küçüldükçe çağrının sesi gitgide daha belirsiz ve daha bilinçdışı olacaktır; birey, kendisini kuşatan insanlardan fark edilemeyecek biçimde topluma karışıp gidecek ve bu durumda kendi bütünlüğünü bırakıp kalabalığın bütünlüğünde çözülecektir (Jung, 2006: 173). Bir arketip, *Melankoli* filminde olduğu gibi, ya spontan bir şekilde belirir ya da görüldüğü bireyin bilincini telafi edecek şekilde ortaya çıkar. Burada önemli olan, karakterlerin bu mandala imgelerinin kişiliklerindeki eksikliği telafi edici rollerini anlayıp anlamayacakları ve bunun sonuçlarına katlanıp katlanamayacaklarıdır.

Jungcu analitik psikolojide, bilincin bir sembol oluşturma ya da bir arketipi deneyimleme gücü yoktur. Çünkü arketip bilinçdışı bir içerik olduğu için bilinç tarafından yönlendirilemez; tersine, arketip enerjisiyle semboller aracılığıyla bilinci egemenliği altına alabilir. Egonun bilinçli tutumu arketipsel imgelerin ve sembollerin ortaya çıkışında kısmen belirleyicidir. Justine'de büyülenme duygularını harekete geçiren Melankoli gezegeni onu kendisine doğru çeker. Justine, Melankoli gezegeninin ışıl ışıl parlayan mavi ışınları altında çıplak bir şekilde uzanmıştır (Görsel 12, 13).



Görsel 12: Melankoli gezegeni

Görsel 12'de, Melankoli gezegeninin heyecan verici güzelliği Justine'in bakış açısıyla verilir. Melankoli gezegeninin hissedişe açık olması onu aşkınılaştırır. Jungcu psikolojide bu deneyim, psişik karşıtlıklar arasında öncelikle bilinçdışı bir 'birleştirici simge'nin ortaya çıkmasıyla başlar. Bu süreç, modern insanın bilinçdışında gerçekleşir. Karşıtlıklar arasında kendiliğinden oluşan bir birlik ve bütünlük simgesinin bilince çıkıp çıkmaması önemli değildir çünkü bu süreç bilinçdışında gerçekleşmektedir. Dış dünyada ister insan, ister nesne, ister fikir olsun, olağandışı ya da etkileyici bir şey gerçekleşiyorsa, bilinçdışındaki içerik kendini buna yansıtabilir. Böylelikle yansıtmayı taşıyan tanrısallaşır ve mitsel güçlerle donatılır. Tanrısallığı sayesinde son derece ikna edici bir etkisi vardır. Bilincin ya da egonun isteklerinden çok daha yüce şeyler kendilerine boyun eğilmesini gerektirir (Jung, 2014: 148; Jung, 2016: 216). Bu bağlamda Melankoli gezegeni, Justine'in teslim olduğu, boyun eğdiği yüce tasavvuruna uygun düşse de Justine'in bu psikolojik deneyimi daha çok seküler bir deneyimdir; bir Tanrı, bu Tanrı'ya boyun eğme ve onunla barış içinde olma yoktur.



Görsel 13: Justine

Görsel 13'te verilen üst açılı planda, simgesel olarak bilinçdışının süreçlerinden geçen Justine, bir ışımaya bırakmıştır kendini. Justine, kozmosun kör bir gücüyle değil ışımsal bir tözle karşı karşıya gibidir. Bu tözün bedeni harekete geçiren ve o yaratıcı noktada zaman ve mekana zorla giren *Kendilik* ya da ruh olduğu söylenebilir (Jung, 2015: 335). Mavi ışık altındaki Justine'in Melankoli gezegeniyle etkileşimi özdeşleşme, bütünleşme, temas ve esrik bir haz duygusu üzerinden ilerler. Justine'in aydınlanması, temel olarak, kişisel bilinçdışını birleştirme sürecini ve kolektif bilinçdışına açılmayı temsil eder. Dolayısıyla bu mavi ışığın Justine'e verdiği esrik haz, özbenlikle temasla sağlanan bütünleşme coşkusunun simgesel eşdeğeri olarak görülebilir. Özbenliği ile bağlantının tam bir ait olma anı olduğu hissini deneyimleyen Justine, varlığını doyurucu bir sevgi ve hazza teslim eder. Psikolojik açıdan potansiyel bir dönüşüm ve gelişim anını simgeleyen bu olay, bilinçle bilinçdışının bütünleşmesini ve özbenliğe yaklaştıkça bir bütünün parçası olduğunu algılamayı yansıtır. Justine'de bu bütünleşmenin coşkulu duygusunu izleriz. Bu aynı zamanda eski benliğin ölümüdür. Özbenliğin ana öge olduğunu anlatan Justine'in vizyonunun iyileştirici işlevi burada yatar.

Bilinmeyen bir şeyi hissetmek yani bir gize sahip olmak, yaşamı öznel olmayan bir şeyle yani '*numinous*'la⁹ doldurur. Böyle bir deneyim yaşamamış bir insan, önemli bir şeyi yaşamamış olur. Bir insanın, bazı açılardan gizemli bir dünyada yaşadığını, açıklanamayan bazı şeylerin olduğunu ve bunların yaşanabildiğini ve olan her şeyin anlaşılamayacağını hissetmesi gerekir. Yaşam ancak beklenmedik ve inanılmaz şeylerle bir bütün olur (Jung, 2016: 76, 77, 411). Justine'in Melankoli gezegenini hissetmesi ya da onun *numinous* etkisini algılayacak *a priori* kapasitesinin uyanmış oluşu, bu yansımanın kendi özbenliğinin dışı vurumu olduğunu anlaması olarak okunabilir. Ancak bu açığa vuruşun Justine tarafından anlaşılabilir görünmesi, onun kavranabilir olması anlamına gelmeyebilir. Çünkü özbenlik, kavramlarla değil, eylem ve olgularla yaşam bulur (Jung, 2016: 176). Justine, Melankoli gezegeninin ortaya çıkmasından bu yana rasyonel kavramlarla açıklanabilecek her şeyden oldukça farklı bir his ve sezgi içinde olduğu içindir ki bu gezegen onun için, diğer karakterlerin aksine, korku ve kaygı nesnesi olmamıştır.

Melankoli filminde Justine, von Trier'in bilinçdışında arketipsel bir rol oynayan içsel dişil imge, '*anima*'yı temsil eder. Bir erkeği bilinçdışına yöneltmek, böylece onun bilinçliliğini yükseltmeye ve daha derin bir hatırlamaya zorlamak *animanın* rolüdür (Jaffe, 2016: 295). *Anima*, kolektif bilinçdışını kişileştiren bir yapıya sahiptir. Kolektif bilinçdışı, bilinçli yaşamı etkileme ve bunu başaramadığında gerekirse zorla bilince girerek bilinci kendi içerikleriyle yüzleştirme yönünde mükemmel bir eğilime sahiptir. Bilinçdışı ile bilinç arasında uzlaştırıcı rolünü oynayan *anima*, dairesel olarak ima edilen bütünün bir parçasını teşkil eder. Olumlu

⁹ Bilinci değişikliğe uğratma gücüne sahip *numinous* deneyimi insanı uçlara yönelmeye yüreklendirdiği için aynı zamanda tehlikelidir de (Jung, 1998: 7).

bir animanın bilinçdışı imgeleri bilinçli zihne taşınması onu değerli kılar. Burada önemli olan bilinçdışı malzeme, fantezi ve güçlere kişilikler yükleyerek kendini ondan ayırmaya çalışmak ve aynı zamanda, onların bilinçle bağlantı kurmasını sağlamaktır. Bu onların en iyi biçimde yönetilmelerini sağlayacaktır. Bir süre direnen anima bir imge üretir ve imge oluştuğunda, huzursuzluk ya da baskı duygusu sona erecektir. Duyguların tüm enerjisi imgeye duyulan ilgiye ve meraka akacaktır. Düşleri anlamaya çalışmak gibi bu imgeleri anlamaya çalışmak da zorunludur. Duygusal davranışlarda doğru gitmeyen bir şeylerin birikmesi anima ile iletişim ihtiyacını ortaya çıkarabilir. Bilinçdışının içeriklerini kabullenmeyi ve anlamayı öğrenmeye çalışmak anima'nın düşüncelerinin bilincinde olmaktır. Bu tür içsel imgelere nasıl davranılması gerektiğini bilmek ve anlamlarını doğrudan düşlerden çıkarabilmek böyle bir aracıya gereksinimi ortadan kaldırır (Jung, 2014: 95, 97; Jung, 2016: 222-224). Bu bağlamda von Trier, *Melankoli* filminde kendi bilinç dünyasından farklı bir bakış açısına sahip olan bilinçdışının sözcüsü olarak Justine'i kişileştirir. Justine'e yansıtılan bu içsel dışıl imge, sıra dışı deneyimleri sayesinde yaşamın sorunlarına bulduğu cevaplarla von Trier için sağaltıcı bir işlev üstlenir. Sanatçı için sanatın tedavi ediciliği işte burada devreye girer.

Bu noktada, Justine ve Claire'in aynı ölümcül tehdit karşısında duydukları farklı türden kaygıların düşünsel analizi, insan varoluşundaki kodların benzerlik ve farklılıklarına dair bir tasvir sunabilir.

1.3. Ontik ve Ontolojik Kaygı Arasında: Claire ve Justine

Rembrand'ın *Sihirli Aynanın Önünde Faust* (1652) adlı gravüründe olduğu gibi, bilinçdışını bilinçli zihnin simetrik bir kopyası gibi yansıtmaya, bilinçdışını kabul etme ve onu yaşama dahil etme görevinde bir tür doruk noktasıdır. Burada bilinçdışı kozmik bir özellik sergiler (Jung, 2015: 284). *Melankoli* filminde, bilinçli tutumunu gezegenin üstlendiği bilinçdışı bir süreçle domine eden Justine bir dinginlik içindedir. Justine'in bu dinginliği, yaşamını bir uyanış ve dönüşüm sürecinden geçerek deneyimlenmesi ile ilişkilidir. Düşlerde de görülebilecek bu durum, *Melankoli* filminde apokaliptik bir çağdaki bölünmüşlüğü bilinçdışı kolektif psişe tarafından daire sembolü aracılığıyla iyileştirilme çabası olarak ele alınmıştır.

Bu noktada, *Melankoli* filminde bilinçdışının modern ve eğitimli bir karakter olarak Justine'e mandala gibi karmaşık semboller sunmasının anlamının ne olduğu sorgulanabilir. Bu tür arketipsel imgeler genellikle kafa karışıklığı ve çaresizlikle nitelenen durumlarda ortaya çıkarlar. Arketipin oluşturduğu şema, psikolojik bir 'görüş bulucu'yu temsil eden bir daire olarak psişik kaosun üzerine yerleştirilir; böylece her içerik belirsizliğe dağılan bütünü koruyan bu daire sayesinde bir arada tutulur. Buna uygun olarak bazı Doğu mandalaları kozmik, zamansal ve psikolojik düzeni temsil ederler. Diğer taraftan kaygı çağı, bölünme, kafa karışıklığı ve çaresizlikle karakterize ediliyorsa, bu olgu bireylerin psikolojisinde, kendiliğinden oluşan fantezi görüntülerinde, düşlerde ve aktif imgelerde dile gelmektedir. Özbenlik arketipi önem kaybettiği ölçüde önem kazanır. Jung'un psikolojik bakışında mandala kavramı altında gruplanabilecek her şey bir tür tutumu ifade eder; bilincin bilinen tanımlanabilir hedef ve amaçları vardır fakat bir insanın *Kendilik*'e karşı tutumu, tanımlanabilir bir hedef ve gözle görülür bir amacı olmayan tek tutumdur (Jung, 2014: 160; Jung, 2015: 294). Bu bağlamda, psikolojik açıdan bir mandala imgesi olarak *Melankoli* gezegeni kusursuz bir düzen arketipi olan Özbenlik'in bir metaforudur; bütünlüğün bölünmezliğini ve ruhun mikrokozmos doğasını simgeler. Justine, mandala vizyonu ile uzun ve çaresiz acıların sona erdiği, iç barışın hüküm sürmeye başladığı bir anı ya da şaşırtıcı bir düşü deneyimleyerek bir bütünlük hissine ulaşmış bir kişilik sergilemeye başlar. Filmde, Justine'le bir karşıtlık içinde betimlenen Claire, kaygılı bir huzursuzluk içindedir.

Aynı anne-babanın çocukları olan bu iki kardeşin sevmeme ve değersizlik algıları başlangıçta ortaktır. Sonradan farklı savunmalarla Claire obsesif-kompulsif ve panik spektrumunda bir klinik sergilerken, Justine depresif ve melankolik belirtiler gösterir. Justine,

yok oluş gerçeğinin duygusu olan mutsuz bir insan olarak bu gerçekliği kabul etmiştir ama Claire, kaygılı bir kişilik olarak gerçeği hala inkar boyutundadır. Dolayısıyla, ya olursa düşüncesinin kaynağı olan kaygı duygusu Claire için daha yorucudur. Claire de Justine gibi temel güven duygusu gelişmemiş, değersizlik olumsuz temel inancına sahip bir karakterdir. Ancak bunu mükemmeliyetçilik yapısı geliştirerek ve zengin bir eş, bir çocuk ve büyük bahçesi olan büyük bir malikanede bir Avrupa burjuvazisi yaşam tarzı ile kompanse etmeye çalışmıştır. Ancak dış dünyada bu gerçekliğin tam tersi bir mesaj ve uyarı vardır; Claire'in özündeki değersizlik duygusunu ön plana çıkaran ve çaresizlik duygusu uyandıran bir gezegen gerçekliği söz konusudur artık.

Kaygı, melankoli, iç sıkıntısı, korku, endişe, kuruntu, gibi kavramlar zaman zaman birbiri yerine kullanılmakta ancak yönelimsellikleri ve kökenleri açısından birbirinden ayrılmaktadır. Bunun yanında kendine has bir işleyişe sahip olan kaygının sınırının kendi içinde de net çizilemeyeceği de açıktır. Diğer taraftan, depresif kaygı (psikotik kaygı), nevrotik kaygı ve normal insani durumlara içkin olan kaygı birbirinden kopuk olmasalar da ayrıdır (Borgna, 2014: 65). Kaygı türleri arasındaki ayrım, sadece psikolojinin değil felsefi düşünüşün de odaklandığı bir alandır. Bu aşamada atılan ilk adım genelde kaygıyı korkudan ayıran sınır çizgisini kalınlaştırmaktır. Heidegger kaygıyı ontolojik varoluşa eşlik eden bir hal, bir varoluş tarzı olarak değerlendirmektedir. O korku ve kaygı arasında ontolojik bir akrabalık olduğunu yadsımaz. Ancak korkuyu kaygıdan ayıran en önemli nokta korkunun nedeninin hep dünyasal ya da nesnel bir şey olmasıdır; o "Belirli bir yerden gelmektedir, yakında olup yaklaşandır, gerçekleşmeyebilen fena bir varolandır." Kaygının nedeni ise *Dasein*'in bizzat dünya içinde varolmasıdır; *Dasein*'in yani 'bir dünyada varolan', 'dünya içinde varlık' (*in-der-weltsein*) olarak tanımlananın bizatihi varlığıdır (Heidegger, 2018: 285-290). Korkunun nedeni ile kaygının nedeni ontik ve ontolojik ayrımında bulunabilir; insan hastalık ya da trafik kazası geçirme ihtimali gibi nedenlerle ölümden korku duyabilir ama bizzat ölümlü olmanın verdiği duygu kaygıdır. Korku ve kaygı fenomenal olarak birbirinden ayrılırlar. Heideggerci kaygı dünya içinde bir varolanın yarattığı bir şey değildir; bir şeyden korkarız ama *bir şeyden-dolayı* kaygılanmayız; ancak hiçlikle karşılaştığımızda ortaya çıkan iç daralmasının belirli bir yönelimselliği yoktur. Zaten kaygının başedilemezliği tehdidin belirsizliğinde, fırlatılmışlığın müphemliğinin belirli bir cephede giderilemeyeşindedir. Hiçbir kaygıdan kaçınılamaz oluşu trajik bir ironidir (Laing, 2015: 140). Kaygının en önemli karakteristik özelliği hiçbir şey olmadığı gibi hiçbir yerde de olmamasıdır. Kaygı içindeyken insan tekinsiz olur; 'hiçbir şey ve hiçbir yer' ile sarmalanmıştır. İnsanı yakalayan, saran ve 'içini daraltan' şey şu veya bu değildir:

Kaygı tehditkar olanın yaklaşacağı buradan ve şuradan gibi belirli yönleri görmez. Kaygının nedenini karakterize eden, tehditkar olanın hiçbir yerde olmayışıdır. Kaygı neden kaygı duyduğunu 'bilmez.' Ancak buradaki 'hiçbir yerde olmama, bir hiç demek değildir... O kadar yakınımızdadır ki içimiz daralır ve nutkumuz tutulur. (Heidegger, 2018: 285-286).

Kaygı, içinden çıktığı hiçliği ve yöneldiği belirsiz geleceği derinden derine duyumsayan insanın geçmişle gelecek, varlıkla hiçlik arasında havada kalan varoluşunun belirsizliğini, durumunun anlaşılmağını ve hayatın absürtlüğünü görerek yaşadığı derin umutsuzluk ve iç sıkıntısı halini tanımlar. Kaygının nedeni bizatihi *dünya-içinde-varolmanın* kendisidir. Kaygı yatıştığında söylenen 'Aslında hiçbir şey değildi' ifadesi onun ontik karakteristiğine tam olarak isabet eder (Heidegger, 2018: 286). *Melankoli* filminde karakterlerin kaygılarındaki farklılıklar, gezegeninin nefes kesici görüntüsüne gösterilen Görsel 8, 9 ve 10'daki farklı tepkilerle somutlaştırılır. Bu nedenle, von Trier'in Justine'de tasvir ettiği kaygının sadece psikolojik bir anormalliğin semptomu ya da klinik bir olgu olarak ele alınması, asıl meselenin yani kaygının ontik ve ontolojik varoluşa eşlik eden bir ruh hali olarak değerlendirilmesini gözden kaçırabilir.

Filmde, Melankoli gezegeninden korkan Claire, tehdit yaklaştıkça nevrotik bir dışa vurma davranışı olarak ilaçla intihar düşüncesi geliştirir. Claire için intiharın bir seçenek olarak belirmesinde, acısız ve huzurlu gibi görünen bir ölüm arzusu yatar. Ölümü bir kayıp, bir skandal olarak gören insanın kendi ölümüne karşı acizliği güvensizlik ve umutsuzluğu getirecektir; bu arazi bir duygu değil, asli ontolojik bir haldir. Nitekim von Trier, filmin ikinci bölümünde Claire'in ruhen çözülüşünü ve çöküşünü betimleyecektir.

Filmde, gezegenin Dünya'dan uzaklaşması Claire'e kısa süreli manik bir mutluluk yaşatır. Justine'i olabilecek en kötü şeyleri hayal etmekle suçlayan Claire, John gibi, ondan mutlu olmasını ister. Ancak bu geçici durum, gezegenin tekrar yaklaşmasıyla tersine döner. Nefes almakta zorlanan Claire için geleceği düşünmek artık dehşete düşmekle eş anlamlıdır. Claire'in korkusu ve içine düştüğü umutsuzluk, yarının bugünden daha iyi olabileceği düşüncesine inanmaya izin vermeyecek boyuta gelir. Bu yüzden yaşadığı panik ataklar, Claire'de, "Yok olacağım!, öleceğim!" düşünceleri ile gelişen bir kaygıyı yansıtır.

Claire'in intihar düşüncesini uygulamaya koyan John olur. Melankoli gezegeninin bildiğinin ve inandığının dışında sergilediği gerçekliğe tahammül edemeyen John, kaygı içinde olumsuz sonu yaşamak yerine ilaç olarak yaşamına son verir. Bu intihar, bilinçdışının mesajını alamayacak bir zayıflık ve olgunlaşmamışlık sergileyen John'un, Borgna'nın ifadesiyle, umutsuzluk tarafından tamamen yutulduğunu (2014; 77) gösterir. John'un teknik çerçevelenmeye sahip anlığı, hesaplanabilir dünyanın ötesine geçişi anlamaya, onunla hesaplaşmaya muktedir olamamıştır. Samanlarla cesedin üzerini örten Claire'de ölümün bir duygusu görülmez; gerçek bir ölüm varmış gibi değil de ölümü inkar eder gibi davranır. Melankoli gezegeninin Dünya'ya tekrar yaklaşmaya başladığını fark eden Claire, korku ve panik içinde çaresiz ve sonuçsuz bir hareket döngüsüne girer.

Claire'in kaygı tecrübesinin kökeni, yok olma düşüncesine karşı güçlü bir sakınmadır. Leo'nun varlığı nedeniyle bir anne olarak sorumluluk hissetmesi, güç durumda ve çökmüş olması Claire'deki kendilik duyularının yansımalarıdır. Ölüm korkusunun yeşerttiği kaygı başka kimseyi içine alamayacak kadar güçlüdür; ölüm mutlak bir tek kişiliktir. İnsanın ölüme doğru varlık olmasının bilincinde olması kaygıyı *Dasein*'in hücrelerine yerleştirecek bir şey haline getirir. Ölümün yaklaştığını bilmek, ölümün kendisinden daha derin bir kaygı nedenidir. Yaklaşan bilinmezliktir; ilk bilinmezliği, fırlatılmışlığı hatırlatır. Dolayısıyla, Claire'in kaygısı ölümle ilişkisi benzer olan izleyici için çok bilindik, çok tanıdık içerikler ve dışa vurmalar taşır.

Claire ölüme karşı koymaya çalışır; bir çıkış kapısı, dünyada onları saklayacak bir yer arar. Justine ise bekler; yaklaşan ölüm henüz diğerlerine uzakken bile ona yakındır zaten. Justine'in yalnızlığı ötekilerin eylemlerini reddediş taşır. Heideggerci deyişle herkes alanını terk etmiştir. Claire, Justine'e köye kaçmayı teklif ettiğinde cevabı nettir: "Mesele köye gitmek değil!". Bu cümle Justine'in yüzeysel görünüşünün altındaki temel bir varoluşa dönük kişilik yapısını gösterir. Mesele ölümün ne kadar yaklaştığı, nedeni ve vereceği acı değildir. Justine'in bu cümlesi aynı zamanda, onun içsel olarak ontik deneyimleri aşarak ontolojik bir kavrayışa ulaşma çabasının bir sonucudur. Diğer taraftan Justine'in bu çabası, Görsel 5'teki filmin posterindeki kendisiyle örtüşen kozmik dairesel imgenin varlığına anlamını verir; kendini bütün maksatlı ve arzulu amaçlardan kurtaran bilinçli zihnin daha derin bir varoluş formuna ulaşma çabası, bütünlük arketipini harekete geçirmiştir. Dolayısıyla, asıl mesele ölümlü olmak, hiçliği bilmek ve bunlarla yüzleşmektir.

Claire'in anlamsız inadı ve acı çekişi çaresizlik duygusundan başka bir şey getirmez. Direnmede inat etme, dikkat edilmesi gereken bir uyarıdır. Çünkü iyileştirici yol herkesin yutamayacağı bir zehir olabilir ki bu ölüme bile yol açar (Jung, 2016: 173). İçsel deneyimlere ve ruhsal maceralara hazırlıksız bir bilinç sergileyen Claire'in panik içindeki inkar savunması, onun çözülüşünü ve kaçınılmaz çöküşünü getirir. Claire, çarpma olayını Justine gibi öznel bir olay olarak değil, somut dışsal bir tehdit olarak algılamıştır. Böylece dışsal dünya umutsuz bir

kaosa düşmüş, dış dünya ve gerçeklikle ilişkisini büyük ölçüde yitirdiği gerçek bir çöküş yaşar. Psikoza çağrıştıran bu durum, Claire'in kucağında Leo ile oradan oraya çaresizce koştuğu panik hali üzerinden betimlenir. Claire'in başını ellerinin arasına aldığı çöküş anı, Rodin'in *The Burghers of Calais* heykelindeki Andrieu d'Andres'u anımsatır.

Justine, kaçınılmaz son an olan Melankoli gezegenin Dünya'ya çarpma anında Claire'in terasta toplanıp şarap içme önerisine içindeki öfkenin bir yansıması olarak alaycı bir kara mizahla tepki gösterir. Kıyametvari bir yok oluş karşısında kardeşinin gündelik hayatta çok sevdiği bu tür burjuva hoşluklarının aciz kalacağını bilir Justine. Dünya içinde olmayı sahil bir varolmaya dönüştürme ihtimali o kaygıyı alımlama şekline bağlıdır. Sahil kaygı varoluşa dair bir olgudur ve *Dasein*'i varlığının sahilliği için özgür olmaya taşır. Lakırdıya dönüşen konuşmalar ise hakkında konuşulanan zeminine inmeyi her zaman ihmal edeceği için kaygının sahil anlamı ancak sessizlikte kendini aşikar edebilir (Heidegger, 2018: 261, 287). Burada ontik ve ontolojik kaygının dışa vurumlarındaki fark daha net görülebilir. Ontolojik kaygı, şeyleri yalın, lakırdıdan ve tüm sosyolojik etmenlerden uzak, olduğu haliyle göstermeye en yakın duygulanımdır. Ölüme sosyal bir takım ritüeller yüklemek ve onu estetize etmeye çalışmak onu olduğu haliyle görmekten bizi uzaklaştıran ontik dışa vurumlardır. Claire, ölümün yaklaştığı son anlarda bile sahil bir ölüm tasavvurundan uzaktır. "Beraber olalım istiyorum" der; oysa beraber olunsa bile ölüme birey bir başınadır. Beraber olmak, balkonda toplanıp ölümü beklerken şarap içmek, onu bir ritüelle dönüştürmek hala bu dünyaya dair isteklerdir; hala yaşamın dilidir. Bütün bu hiçlikle ölmeden yüzleşememe duygusuna dayanan ölüm fenomenolojileri sahil bir ölüm algısından uzak görünmektedir. Ölümün de güzel olmasını isteyen Claire'in bu tavrı, çağdaş ölüm fenomenlerinin bir yansıması olarak görülebilir. Ölümü estetize etme çabasına dayanan tüm bu ritüeller Claire'de ölümlle araya bir mesafe koyma çabısından öteye bir anlam taşımayacaktır.

Filmde, Leo'nun Justine aracılığıyla gizemle kurduğu bağ, 'sihirli mağara'dır. Film boyunca Leo, kendisini korku ve kaygılara karşı koruyan enerjiyi, odaklandığı bu imgeden alır. Leo'nun kendisini koruyabileceğine inandığı kişi, annesi ya da babası değil, 'Çelikkıran teyze' şeklinde hitap ettiği Justine'dir. Claire'e hiçbir umut ya da teselli olmadığını söyleyen Justine'in Leo'ya sihirli mağaranın onları koruyacağını söyleyerek umut verdiğini görmek, ona olan şefkatini izlemek şaşırtıcı gelebilir. Onun yaklaşmakta olan yıkıma karşı çocuğa sunduğu panzehir, koruyucu güç inançtır. Leo'nun, "Sihirli mağara herkesin yapabileceği bir şey mi?" sorusuna Justine, "Çelikkıran teyzen yapabilir." cevabını verir.

Von Trier'in diğer filmlerinden *Dalgaları Aşmak*'taki Bess de, *Karanlıkta Dans*'taki Selma da, Justine gibi, dış dünyadaki korkunç bir tehdit karşısında duruşunu bozmayan, duyu ötesi algı ve yetilere sahil yetenekli ama tuhaf bireyler olarak var olurlar. Von Trier bu ana karakterlerin hep kadın olmasını, "Ne zaman başrolde bir erkek olsa, belli bir noktada bu adam idealin devam etmediğini görüyor. Fakat o kişi kadın olduğunda, ideal devam ettiriliyor." şeklinde açıklar (Smith, 2015: 187). Burada Tarkovski'nin *Stalker*'ı da hatırlanabilir; sizi Bölge'ye sadece Stalker götürebilirdi; burada da sihirli mağarayı ancak Çelikkıran teyze yapabilir. Çok güçlü olduğu için mi? Bilakis, çok zayıf olduğu için, çok teslim olduğu için... Gelmekte olana kendini bıraktığı için... Claire'in, en azından dünyanın sonuna doğru bir şekilde katılmak istediğinin Justine için anlamsız olması da bundandır; hiçlik güzel veya çirkin değildir, güzel veya çirkin hala varlık deneyimine ait nitelemelerdir çünkü. Buradaki ölüm sadece ölümün varlığı veya yokluğu yani ontik boyutu değildir; ölümlü olmaktır. Von Trier'in Justine'le somutlaştırdığı idrak, yaşam ve ölüme dair karanlık bir idraktır. Ancak Heidegger'in de dediği gibi "[D]ünyanın kararması, tanrıların kaçıışı, yer kürenin tahribatı, insanların bir kitleye dönüştürülmesi, özgür ve yaratıcı her şeye karşı duyulan şüphe ve nefret yeryüzünde öyle boyutlara ulaşmıştır ki kötümserlik ve iyimserlik gibi çocukça kategoriler çoktandır saçma bir hal almışlardır" (2011: 48). Kalkış noktalarımızın mutlak ve sonsuzca geri çekilmesi karşısında yaşam agnostiğine dönüşen Justine, Claire ve John benzer bir kaybı ayrı ayrı yollardan arayan benliklerdir.

Bu noktada Justine'in, "Dünya kötü. Dünya için üzülmemeliyiz" cümleleri, kötümser bir bakışa sahip von Trier'in yaşama ilgili olumsuz temel inancını yansıtır. Ancak bu oluş ve bozulmuş dünyasında kötülüğü açıklamak iyiliği açıklamaktan daha kolaydır. Örneğin, entropi yasasına göre cisimlerin çürümesi gayet açıklanabilir bir şeydir. Çocukların genellikle yalan söylemelerine, hırsızlık ve hile yapmalarına çok şaşırırız. Ama büyüdükleri zaman gerçekten dürüst yetişkinlere dönüşmeleri çok daha olağanüstü ve şaşırtıcı bir şeydir. Bu nedenle, bu dünyanın tabiatı gereği kötü ama gizemli bir şekilde içine iyilik sızmış bir yer olduğunu varsaymak belki de daha mantıklı olacaktır. Çünkü iyiliğin gizemi kötülüğün gizeminden büyüktür (Peck, 1983: 176). Bu bağlamda, von Trier'in dünyasının yok olmayı hak etmesinin, onda kaosun ve kötülüğün ortaya çıkmasını engelleyecek özsel bir şeyin eksikliğinden kaynaklandığı söylenebilir.

Filmin finaline, Justine ve Leo arasında filmin başından bu yana konu olan sihirli mağara damgasını vurur. Bir röportajında, sihirli mağarayı kast eden von Trier, "Evet, öyle bir yerim vardı, hatta birden çok. Fakat bizim zamanımızda yetişkinler oyunlara katılmazlardı" (Lumholdt; 2015: 277) cevabını verir. Dolayısıyla, von Trier'in sihirli mağara ile çocuk benliği arasında bir köprü kurduğu söylenebilir. Ağaç kazıklarının üçgen şeklindeki çatılmasıyla yapılan sihirli mağara bir Kızılderili çadırını çağırıştır (Görsel 14). Dairesel zemine sahip bu primitif yapı, mandala imgesini dış dünyaya yansıtır. Böylece sihirli mağara, psişik bütünlüğün bir sembolü haline gelir; oraya girenlerin üzerinde özel bir etki bırakır. Nitekim, Leo ve Claire'in sihirli mağaraya Justine'in rehberliğindeki girişleri bir ritüel izlenimi verir. Bu ritüelle sihirli mağara, kutsal bir mekan niteliği kazanır.

Bu sahneler kendini daha yüksek bir düzeyde yapılandırmayı başaran ve yüksek bir kendilik değerine ulaşan Justine'in başkalarını kriz anlarında destekleme yeteneğini serimler. Justine, Leo'ya terapötik bir edayla, "Elimi tut!", "Gözlerini kapa!" der. Sonra elini Claire'e uzatır. Borgna'nın ifadesiyle, daha kuvvetli olan daha zayıf olana elini uzatmıştır (2014: 215). Justine, organize ettiği ve yönettiği bu ritüelde meditasyonu da kullanarak aslında *numinous* bir etki yaratmayı amaçlar. Nitekim gözleri kapalı Leo güven içinde oldukça sakin bir durum sergiler. Hüznü bir kabul içinde olan Justine artık kederle daha kolay başa çıkabilmektedir. Nefes alıp vermekte zorlanan Claire ise, kısa süre sonra Leo'nun ve Justine'in elini bırakır. Hep başkasını merkeze koyan atlayıcı ihtimamı tehdit kendine de yöneldiğinde yok olan Claire, büyük bir dehşet ve çıldırış içindedir. Sihirli mağara bireysel bir ölüm biçimi icadına dönüşür.



Görsel 14: Sihirli mağara ve Melankoli gezegeni

Görsel 14'te verilen genel planda Leo, Claire ve Justine, evrendeki kozmik bir merkez konumundaki sihirli mağarada kaçınılmaz sonla karşı karşıyadır. Melankoli gezegeni dünyaya çarpmak üzeredir. Bilimsel beklenti değil, istisna gerçekleşmektedir. İnsan ruhu asıl anlamına bilimsel yöntemde olasılık dışı olanda da ulaşır. Pratik gerçeklik açısından bazen istisnalar ortalamadan daha büyük önem taşırlar (Jung, 2014: 119).

Melankoli gezegeninin psişik yapısı, bu kozmik çarpışmaya psikolojik bir anlam yükler. Bu psişik çarpışma, bilinçdışıyla zorunlu bir karşılaşma ya da bilinç ve bilinçdışı arasında diyalektik bir sürecin yaşanmaması nedeniyle bilinçdışının bilince yani egoya saldırması

ve onu karartması olarak okunabilir. Karakterler açısından bu, bilinçdışının bilince egemen olması, bilincin kendi gerçekliğini kaybetmesi olarak okunabilir. Bu durumda Leo, bilinçten yoksun olsa da, sihirli mağaraya olan inancıyla hiç sarsılmadan bu saldırının üstesinden gelir. Çelikkıran (Steelbreaker) ünvanına koşut bir güçle bu deneyimin anlamını bulmada kararlı bir çaba gösteren Justine, esnek egosunun psişenin merkezi düzenleme sistemine riayet etmesiyle ölümle uzlaşarak bu saldırının üstesinden gelmiştir. Bir türlü sakinleşemeyen Claire ise, sert ve otonom hale gelmiş bilinciyle içeriklerine tahammül edemediği bilinçdışının saldırısı karşısında hem çöküş hem de yıkım yaşar. Bu tablo, von Trier'in bireysel kıyametiyle yüzleşmesi olarak da okunabilir. Nitekim, Melankoli gezegeninin dünyaya çarpmasında büyük kargaşa, deprem, tsunami, yüksek sıcaklık gibi klasik kıyamet motiflerine yer verilmemesi de buna olanak tanır. Bu durumda Leo, von Trier'in çocuk benliğini, Claire ego benliğini, Justine ise ideal benliğini temsil eder. Böylece sihirli mağarada simgesel olarak üç değil, sadece bir kişi vardır o da yönetmen Lars von Trier'in kendisidir. Bu bakış açısıyla, *Melankoli* filminin von Trier'in kendi simgesel ölümünü deneyimlediği oldukça kişisel bir filmi olduğu söylenebilir.

Melankoli filmi, hareketli kamera ile sihirli mağaradaki karakterlere yapılan yakın çekimler sonrasında sabit kamera ile çekilen çarpışma planının sonundaki görüntünün siyaha dönüşmesiyle sona erer. Bu geçiş, duygusal ve zihinsel bir kuşatılmışlık içindeki izleyiciyi kendisiyle başbaşa bırakır. Psikolojik bakışla, bireysel bilincin geceyi temsil eden kolektif bilinçdışıyla karşılaştığında ortaya çıkan psikoz gibi psikolojik bir sorunun karakteristik yönünü betimler. Açılış sahnesinde sabit kamera kullanımıyla, her şeyi bilen tanrısal üçüncü şahıs anlatımıyla başlayan film, yine aynı anlatımla güçlü bir duygusal etki taşıyan ölümün kaçınılmazlığı vurgusu ile son bulur.

Sonuç

Yaşamda aniden ve şaşırtıcı bir şekilde ortaya çıkan ciddi bir kriz, travma ya da düşünce, kişilik yapısında büyük ve hızlı dönüşümlere neden olabilir. Bu tür anlarda olduğu gibi önemli rol değişimlerinde ve ölümle yüzleşme dönemlerinde ortaya çıkan önemli bir düş, görü ya da vizyon kişisel bilinçdışı haricinde kolektif bilinçdışından beslenebilir. Jungcu analitik psikoloji, bu tür durumlara genelde bilinçdışında bir süredir aktif durumdaki bir arketipin neden olabileceğini söyler. Bireyin geleceğiyle sadece bilinçli zihin değil düş ve vizyon gibi ürünleriyle bilinçdışı da ilgilenir. Bilinçdışının bireyin amaçlarına, beklentilerine ve kişisel bilinçli düşüncelerine zorla girdiği anlar, genel olarak bireyleşme sürecindeki uzun ve zahmetli yolun üzerindeki istasyonlar olarak görülür.

Filmlerinin en belirgin karakteristiği sarsıcı bir yaratıcılık olan Lars von Trier, *Melankoli* filmini bilinçdışının karanlık derinliklerinin cazibesine kapılmış bir şekilde ele alır; derinlerde yatan bir ölüm korkusunu, bilincinde olunan bilinçdışı bir yıkma istencini ve kaosa doğru bir parçalanmayı konu olarak seçer. Filmin rahatsız ediciliği, kozmik bir felaket karşısında karakterlerin derin kaygı duyguları ile birlikte betimlenmesinden kaynaklanır. Farklı bir varolan anlayışına dayalı bu yaratıcılık, farklı görme, yorumlama ve sorgulama yollarını zorunlu olarak açmaya meyillidir. Bu, zaman zaman 'öteki düşünme' olarak da adlandırılan farklı bir düşünme tarzıdır. Tanıdık, alışıldık bir tema ya da duyguyu alışılmadık bir tarzda kurgulamak von Trier'in yaratıcı sanatının en bariz dışa vurumudur.

Psiko-felsefi bir çözümlemenin yapıldığı bu çalışmada, *Melankoli* filmi bilinçdışının metaforik bir anlatısı olarak ele alınmıştır. Filmde, Melankoli gezegeni tüm zamanlarda daire imgesiyle sembolize edilmiş bütünlük arketipinin gökyüzündeki projeksiyonu olarak açıklanmıştır. Bir düş ya da vizyon şeklinde de gerçekleşebilecek bu tür bir karşılaşma, bilinci telafi etme ya da bütünleşme çabasına işaret eder. Bu karşılaşmaların kişiliğin zenginleşmesinin hizmetinde olup olmadığı bireyin anlayışına bağlıdır. Nitekim filmde, hem fiziksel hem de psişik özelliklere sahip Melankoli gezegeninin nedensellik yasasına tabi olmayan hareketleri, karakterlerin onun hakkındaki kavrayışlarını yansıtır.

Melankoli filminin yaratıcılığı, korku ve kaygı gibi psikolojik dışavurumları güçlü duyguların varoluşsal kökenleri hakkında bir inceleme çerçevesinde tartışma yapılmasına olanak vermesi açısından oldukça dikkate değerdir. Ancak bu dışavurumların duyguların ontolojik arka planlarının kavramsal olarak ele alınmadan değerlendirilmesi eksik bir yaklaşım olacaktır. İnsan doğası gereği kaygılı ve tekinsizdir. Bu varoluşsal ontolojik durum sadece modern insana has bir durum da değildir; varolmanın kendisi, dünyanın kendisi bu sıklıktır. Kendini dünyada 'fırlatılmış' olarak bulan insanın bu dünyanın verili düzeneğini kolaylıkla aşması, doğası gereği zorlayıcıdır.

Von Trier açısından insanlar, oradan oraya dolanıp duran karıncalara benzerler. Evrensel göçebelik olarak da görülebilecek bu varoluş durumunun belki de en önemli minvali, kendini dünyada evinde sanırken ölüm düşüncesiyle evinde olmamayı kabul etme zorluğu olabilir. Heidegger'in insanı ölüme-doğru-varlık olarak tanımlaması, varoluş felsefesinin temellerini trajedinin farkında oluş olarak belirlemiştir. Ölümü, tehlikeyi önceden görmek, önceden bilmek insana ne gibi bir alternatif sunar? Bu soruyu *Melankoli* filminin temelinde sorarsak sahih bir kaygı mümkün müdür? Hem bu bilgiyi taşıyıp hem yaşamı sahih bir şekilde sürdürmenin yolu yordamı nedir? Dinlerin vaadi olan kurtuluş bu noktada bir anahtar olabilir mi ya da felsefenin 'ölmeyi öğrenmek' olarak Sokratesçi tanımı bu bilgiyle başa çıkmanın bir yolunu sunar mı? Bilmenin bedeli Justine'inki gibi bırakış/çökkünlük mü olmalıdır? Ölümle ilgili bu ve bunun gibi sorular esasen insanın dünyayla ilişkisine dair bir el kılavuzu arama çabası olarak da nitelendirilebilir. Sinema geleneğinin put kırıcısı olarak tanınan von Trier *Melankoli* filmi aracılığıyla bu soruların sorulmasına imkan sağlar.

Filmde Justine ve Claire, aynı olaylar karşısındaki farklı tutum ve davranışlarıyla bir karşıtlık ve gerilim içinde betimlenirler. Melankolik bir mizaca sahip Justine'in nevroitik tuhafıkları, sezgisel doğası ve bazı özel yetileri iç içe verilir. Bu yapının ardındaki ontolojik fay hatlarını değerlendirdiğimizde, von Trier'in kendimizle daha gerçekçi fakat zor bir karşılaşma yolu olan kaygıyı kabullenme yolunu izleriz. Kendi içsel derinlikleriyle terapötik bir karşılaşma yaşayan Justine, bağlarından kurtulduğu oranda kendi gelişmesini engelleyen sınırlılıklardan özgürleşir. Gerçek benliği ile kurduğu temasla kendisiyle, çevresiyle ve ölümle barışık bir dinginliğe ulaşır. Claire ise, yüzeysel bir varoluşla kaygıyı ortadan kaldırılması gereken bir semptom olarak görür. Yaklaşan ölümcül tehdit vasıtasıyla bir yitirme/yokluk deneyimine girer, ölüm karşısında ontik/sıradan varoluş tavırları sergiler. Claire'in annelik rolü de kaos, kontrolsüzlük ve ölümden kaynaklanan korku ve kaygı durumlarını tetikleyen ve güçlendiren içgüdüsel bir faktör olarak görülür.

Filmlerine birer rüya gibi yaklaşılmaması isteyen von Trier, karakterlerine kendi varlığının bazı özelliklerini yansıtmaktan kaçınmayacağı için öne çıkan karakterlerinin başına gelenlere kendisi de simgesel olarak yakalanacaktır. Bu bağlamda, bilinçdışı içeriklere tahammül edemeyen Claire, von Trier'in hazırlıksız ego benliğini ve bölünmüşlüğünü temsil eder. Aile, kültürel çevre, kaygı ve çaresizlik gibi etmenlerin neden olduğu bu bölünmede bilinçli zihin telafi edilmeyi gerektirir. Daha derin ve daha temel bir varoluş formuna ulaşma çabası ortaya koyan Justine ise, kolektif bilinçdışının yapıcı yönünü bilincine entegre edebilmesiyle von Trier'in bölünmüşlüğün üstesinden gelen ideal benliğini temsil eder.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

- Altınörs, A. (2011). Dipnot. Leibniz, *Monadoloji - Metafizik Üzerine Konuşma*. (Çev. Atakan Altınörs). Ankara: Doğu Batı.
- Aristotle (1957) *Problems II Books XXII—XXXVIII*, English Translation by W. S. Hett, London Cambridge.
- Badt, K. (2015) "Nazi Lars von Trier'le Melancholia Üzerine Bir Konuşma", *Sinema Tutkusu Lars von Trier* içinde. Der.: Jan Lumholdt, İstanbul: Agora.
- Bloom, H. (2014). Batı Kanonu/Çağların Ekolleri ve Kitapları. (Çev. Çiğdem Pala Mull). İstanbul: İthaki.
- Borgna, E. (2014). Melankoli. (Çeviren: M. Çayiroğlu). İstanbul: Yapı Kredi.
- Bowie, A. (2003). *Aesthetics And Subjectivity: From Kant To Nietzsche*, Manchester University Press, Manchester and New York.
- Heidegger, M. (2011). *Metafiziğe Giriş* (Çev. Mesut Keskin) İstanbul: Avesta.
- Heidegger, M. (2018) *Varlık ve Zaman* (Çev. Kaan Ökten) İstanbul: Alfa.
- Hisar, A. Ş. (2005). Çamlıca'daki Eniştemiz. İstanbul: Yapı Kredi.
- Hollis, J. (2020). Yaşamın İkinci Yarısında Anlam Arayışı. (Çev. Kerime Dalyan). İstanbul: İletişim.
- Jaffe, A. (2016). Görsel Sanatlarda Sembolizm. (Çeviren: Hatice Mukaddes İlgün), Carl G. Jung (Ed.), *İnsan ve Sembolleri* içinde (s. 226-267), İstanbul: Kabalıcı.
- Johnson, P. A. (2013) *Heidegger Üzerine*. (Çev. A. Esenyel) Ankara: Sentez.
- Jung, C. G. (2006). Kişiliğin Gelişimi. (Çeviren: Levent Özşar), Anthony Storr (Derl.), *Jung'dan Seçme Yazılar* içinde (s. 165-182), Ankara: Dost.
- Jung, C. G. (1998). Psikoloji ve Din. (Çev. Raziye Karabey). İstanbul: Okyanus.
- Jung, C. G. (2014). Gökte Görülen Cisimler Üzerine Bir Mit. (Çeviren: M. Tüzel). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Jung, C. G. (2015). Rüyalar. (Çeviren: Aylin Kayapalı). İstanbul: Pinhan.
- Jung, C. G. (2016). Anılar, Düşler, Düşün-celer. (Çeviren: İris Kandemir). İstanbul: Can Sanat.
- Kant, I. (1987). *The Critique of Judgment*, Cambridge Hackett Publishing.
- Kant, I. (2006) "What Is Enlightenment?" *Toward Perpetual Peace and Other Writings on Politics, Peace, and History*, Yale University Press, New Haven and London.
- Kearney, R. (2012). Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar (Çev. Barış Özkul). İstanbul: Metis.
- Laing, R.D. (2015). Bölünmüş Benlik. (Çev. Ergün Akça). İstanbul: Pinhan.
- Lumholdt, J. (2015). Sunuş. (Çeviren: S. Özgül). Jan Lumholdt (Derl.), *Sinema Tutkusu - Lars von Trier* içinde (s. vii-xxi), İstanbul: Agora.
- May, R. (2013). Kendini Arayan İnsan. (Çev. Kerem Işık). İstanbul: Okyanus.
- McWilliams, N. (2013). Psikanalitik Tanı: Klinik süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Otto, R. (2014). Kutsala Dair. (Çev. Sevil Ghaffari). İstanbul: Altıkkırkbeş.
- Peck, M. S. (1983). *Healing Human Evil*. Connie Zweig and Jeremiah Abrams (Eds). *Meeting*

The Shadow: The Hidden Power of the Dark Side of Human Nature içinde. (s. 176-179). 1991. Los Angeles: Tarcher.

Platon (2001). *Timaios*. (Çev. Erol Güney, Lütfi Ay). İstanbul, Sosyal.

Ricoeur P. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş*. (Çev. M. Emin Özcan). İstanbul: Metis.

Selavy, V. (2009). Lars von Trier'le Antichrist Hakkında Konuşma. (Çev. S. Özgül), Jan Lumholdt (Derl.), *Sinema Tutkusu-Lars von Trier* içinde (s. 265-271), İstanbul: Agora.

Smith, G. (2000). *Karanlıkta Dans*. (Çev. S. Özgül), Jan Lumholdt (Derl.), *Sinema Tutkusu-Lars von Trier* içinde (s. 181-191), İstanbul: Agora.

Sontag, S. (2013). *Satürn Yıldızı Altında*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora.

Stevens, A. (2014). *Jung*. (Çev. Nursu Öрге). Ankara: Dost.

Taylor, C. (2019). *Seküler Çağ*. (Çev. Dost Körpe). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Von Franz, M-L, (2016). *Bireyleşme Süreci*. (Çeviren: Hatice Mukaddes İlgün). Carl G. Jung (Ed.), *İnsan ve Sembolleri* içinde (s. 154-225), İstanbul: Kabalcı.

Young, J. (2017). *Heidegger'in Geç Dönem Felsefesi* (Çev. Elif Korkut) İstanbul: Dergah.

-Araştırma Makalesi-

Yalnızlığın Diyalektiğinin Sinema Üzerinden İncelenmesi:

Yalnız Aziz-ler

Selin Kiraz Demir *

Özet

Yalnızlık, insanlığın var oluşundan bu yana, her zaman ve her yerde ortaya çıkabilen bir duygu durumudur. Bu duygu herkes tarafından bilinse de elbette her bireyin kendi yaşam formunun özelliğine göre farklı şekillerde deneyimlenebilmektedir. Yalnız bireyler, başkalarıyla tatminkâr bir bağlantı kuramadıklarında veya buldukları kendi konumlarından memnun olmadıklarında bu duyguyu geliştirebilir ve bu durumun çoğunlukla doğrudan etraflarındaki fiili insan sayısı ile bir ilişkisi yoktur. Tüm bunlara rağmen yalnız olmanın özünde salt pozitif ya da negatif bir durum olduğunu söylemek doğru değildir. Burada önemli olan, kişinin nasıl yalnız olduğu, yalnızlığı nasıl deneyimlediği ve bu duyguyu nasıl yönettiğidir. Çalışma, öznel bir fenomen olan yalnızlığın modern dünyadaki temsillerinin sinemada nasıl inşa edildiğini sorgulamayı amaçlamaktadır. Sinema evreninin, karakterler aracılığıyla yalnızlığın farklı biçimlerinin aktarılmasında ve yalnızlığın özünü anlamada önemli bir etkisi olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle, yalnızlık temasıyla ön plana çıkan Azizler (2021) filmi bir örneklem olarak seçilip eleştirel film analiz yöntemiyle incelenmiştir. Böylece, filmde bulunan üç ana karakterin yalnızlık duygusunu deneyimleme biçimleri incelenmiş, farklı yalnızlık hallerinin karakterler aracılığıyla izleyiciye aktarılması tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: yalnızlığın felsefesi, sinemada yalnızlık, iletişim sosyolojisi

Selimoğlu, A. (2022). Queer bir bireyin toplumsal cinsiyet performatifliği ve normların şiddeti: danimarkalı kız filmi örneği. SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1019867

*Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Tv ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye

E-mail: selinkirazdemir@aydin.edu.tr

ORCID : 0000-0001-5901-857X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1110618

Kiraz Demir, S. (2022). Yalnızlığın Diyalektiğinin Sinema Üzerinden İncelenmesi: Yalnız Aziz-ler . SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1110618.

Geliş Tarihi: 28.04.2022

Kabul Tarihi: 05.10.2022

-Research Article-

Examination Of The Dialectic Of Loneliness Through Cinema:

Lonely Aziz-ler

Selin Kiraz Demir*

Abstract

Loneliness is an emotional state that can occur anytime and anywhere since the existence of humanity. Although this feeling is known by everyone, of course, it can be experienced in different ways according to the characteristics of each individual's own life form. Lonely individuals may develop this feeling when they are unable to establish a satisfactory connection with others or are dissatisfied with their own position, and this is often not directly related to the actual number of people around them. Despite all this, it is not correct to say that being alone is essentially a positive or negative situation. What is important here is how the person is alone, how he/she experiences loneliness and how he/she manages this feeling. The study aims to question how the feeling of loneliness, which has representations in the modern world and is a subjective phenomenon, is constructed in cinema. It is thought that the universe of cinema has an important effect on conveying different forms of loneliness through characters and understanding the essence of loneliness. For this reason, the movie Azizler (2021), which stands out with the theme of loneliness, was chosen as a sample and analyzed with the critical film analysis method. Thus, the ways in which the three main characters in the movie experience the feeling of loneliness were examined, and the transfer of different states of loneliness to the audience through the characters was discussed.

Keywords: *philosophy of loneliness, loneliness in the cinema, communication sociology*

*Assist. Prof., Istanbul Aydın University, Faculty of Communication, Radio Television Cinema, Istanbul, Türkiye.

E-mail: selinkirazdemir@aydin.edu.tr

ORCID : 0000-0001-5901-857X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1110618

Kiraz Demir, S. (2022). Yalnızlığın Diyalektiğinin Sinema Üzerinden İncelenmesi: Yalnız Aziz-ler . SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1110618.

Recieved:28.04.2022

Accepted: 05.10.2022

Extended Abstract

Loneliness is basically a phenomenon that has both emotional and cognitive qualities. From this point of view, it can be said that what we feel depends on how we process our experiences, and how we process our experiences depends on how we feel. Therefore, the most important feature of the feeling of loneliness is its affective or emotional dimension. Most of the time, sharp distinctions cannot be made about what is emotion and what is not in daily life, but besides the generally accepted emotions such as fear, anger, jealousy, loneliness can be seen as a type of sadness arising from the absence of the desired social relationship. According to this, loneliness contains a certain degree of connection with social as well as subjective.

It can be said that the essence of loneliness is the noticeable absence of closeness to others. This causes pain or sadness. However, it can be argued whether the cause of this feeling is internal or external, that is, whether it is a result of the individual's own structure or the conditions in which he/she lives. Thus, we encounter different forms of loneliness, and all of them are again familiar. Undoubtedly, cinema is one of the fields that can show us that we can see different aspects of loneliness and that we are not alone in feeling the feeling of loneliness.

Movies enable the audience to feel and make sense of many emotions through the created universe and the characters in the story. At the same time, different identities and lifestyles can become more visible through constructed social roles. The empathetic audience can internalize the feelings of these characters and movies can be a guide for them to make sense of life. Undoubtedly, there are connections between cinema and emotions that can be examined from many different angles.

*The states of emotions reflected on the screen have been followed for centuries. The feeling of loneliness is perhaps one of the most common alternative forms of these. In particular, the increasing loneliness of modern people is presented to the audience as the main theme of many films. In this context, the film *Azizler* (2021), directed by Taylan Brothers and written by Taylan Brothers and Berkun Oya, was chosen within the scope of the study. The study focuses on the stories and experiences of three characters who experience loneliness in completely different dimensions, but whose lives intersect at certain points. In this respect, the study aims to provide a perspective on how the feeling of loneliness as a human phenomenon is processed in a cinematic sense.*

The movie, which was released on Netflix, a digital platform, conveys the modern loneliness experiences of the characters Aziz, Alp and Erbil to the audience. The main character of the movie, Aziz (Engin Günaydın), is a character who is surrounded by chronic lonely people and tries to get rid of loneliness and desires to create a space for himself among people. While Aziz struggles to be alone, Alp (Öner Erkan) and Erbil (Haluk Bilginer) are chronic loners in the movie. Alp is someone with high financial means, surrounded by temporary friendships, far from real relationships and struggling with his loneliness in crowds. Erbil, on the other hand, is a character who became lonely after losing his wife, complains of loneliness because he can't find someone to share his life with, and tries to solve this situation by talking with the photo of his lost wife. These three main figures have an important place in the film as they present different situations of loneliness together with intertwined human relations.

*It has been seen that *Azizler* presents different states of loneliness in individuals living in the modern order through the audio-visual power of cinema. Although the feelings of loneliness operating through the three main characters have been examined, almost all of the characters encountered in the movie go through similar processes. It doesn't appear that any of the characters really listen to and try to understand each other. The one who had a real relationship lost like Erbil and was condemned to a very difficult loneliness to endure.*

*The plural suffix in *Azizler* which is the title of the movie, actually indicates that there is not a single Aziz. All these characters, whose common sense is loneliness, but whose ways of experiencing*

these feelings are different, allow them to show people who experience different states of loneliness and to question their own lives. These lives, which we watch as an outside eye, also affect us as a part of the world we live in. Therefore, the plural suffix also refers to the whole society.

Giriş

“Yalnızlık zor be Aziz, hayat uzun bir yürüyüş. Yarı yolda kesilmemek için yeni bir çocukluk bulmak gerek.”

Yalnızlık, temelde hem duygusal hem de bilişsel nitelikleri barındıran bir fenomendir. Buradan yola çıkarak hissettiklerimizin deneyimlerimizi nasıl işlediğimize, deneyimlerimizi nasıl işlediğimizin de ne hissettiğimize bağlı olduğu söylenebilir. Dolayısıyla yalnızlığı yalnızlık yapan, onun duygulanımsal veya hissi boyutudur. Çoğu zaman gündelik yaşamda neyin duygu olup olmadığına dair keskin ayrımlar gözetilemez fakat korku, öfke, kıskançlık gibi genel kabul gören duyguların yanında yalnızlık, arzulanan toplumsal ilişkinin yokluğundan kaynaklanan üzüntü hissinin bir türü olarak görülebilir. Buna göre yalnızlık, öznel olduğu kadar toplumsallıkla da belli oranda bağlantılar içermektedir.

Tüm duygular, yalnızlık da dahil olmak üzere, olumlu ya da olumsuz bir değer yüklüdürler. Bir duygu, bir şey ya da biri hakkındadır. Belli bir süre devam ederler ve zamanla bu değerde bir değişim meydana gelebilir. Bunun tam aksine duygular hayatımızda müzmin bir hale de gelebilir ki yalnızlık duygusu kronik bir hale gelebilen yaygın durumlardan biridir.

Her insanın hayatı boyunca mutlaka hissetmiş olabileceği bir duygu olan yalnızlık duygusu kalıcı hale geldiğinde ona maruz kalanlar için ciddi bir sorun oluşturabilir. Genellikle yalnızlığı tercih ettiğini söyleyen kişilerin ise aslında tek başınalığı tanımlamakta oldukları söylenebilir. Çünkü tek başınalık daha çok pozitif bir hali belirtirken yalnızlık bunun tam tersidir. Elbette ki yalnızlık duygusuna istisnai yaklaşımlar da görülebilir. Bu durumda yalnızlığın nasıl ve hangi koşullarda tecrübe edildiği önem kazanmaktadır.

Yalnızlık insanların yaşadığı her yerde vardır ve uzun süren yalnızlıkların birey için tehlikeli bir hale gelmesinin temel nedeni yalnızlık duygusunun kişiyi anlamca başkalarından koparması, dolayısıyla kişinin başka insanlarla olan bağları aracılığıyla var olabilen, gelişebilen önemli yanlarının eksik kalabilmesidir. Ayrıca bireyin, içinde yaşadığı toplum ve kültürün önemli bir parçası olduğu düşünüldüğünde, yalnız olma hali deneyimlerle ve ilişkilerle kazanılan pek çok karakteristik özelliğin doğru bir şekilde biçimlenememesi gibi durumlar ortaya çıkarabilir. Stendhal’a göre karakter dışında her şey tek başınalıkta kazanılabilir. Bununla birlikte yalnızken elde edilmeyecek olan, karakterden fazlasıdır. Buna göre yalıtılmış bir haldeyken, insani bir varlık olabilmemiz mümkün değildir (2012, pp. 267).

Yalnızlığın özünü, başkalarına yakınlığın fark edilebilir yokluğu oluşturduğu söylenebilir. Bu durum, acı ya da üzüntü doğurur. Fakat bu duygunun sebebinin içsel ya da dışsal olup olmadığı, yani bireyin kendi yapısının mı yoksa içinde yaşadığı koşulların mı bir sonucu olduğu tartışılabilir. Böylece, farklı yalnızlık biçimleri karşımıza çıkar ve bunların tümü yine tanındıktır. Yalnızlığın farklı hallerini görebilmemizi ve yalnızlık duygusunu hissetme konusunda yalnız olmadığımızı gösterebilen alanlardan biri de kuşkusuz ki sinemadır.

Sinema filmleri, yaratılan evren ve hikâyede yer alan karakterler aracılığıyla izleyicinin pek çok duyguyu hissedebilmesini ve anlamlandırabilmesini sağlar. Aynı zamanda inşa edilen toplumsal roller aracılığıyla farklı kimlikler ve yaşam tarzları daha görünür hale gelebilmektedir. Empati kuran izleyici ise bu karakterlerin duygularını içselleştirebilmekte ve filmler hayatı anlamlandırmada kendisine bir yol gösterici olabilmektedir. Kuşkusuz ki sinema ve duygular arasında pek çok farklı açıdan irdelenebilecek bağlantılar bulunmaktadır.

Amerikalı sosyolog Herbert Brumer, sinemanın izleyici üzerinde tutum değişikliği yaratabilme ve duyguların harekete geçirilmesini sağlama gibi bir potansiyele sahip olduğunun altını çizer. Yaptığı araştırmalarda seyircinin film izleme deneyimi sırasında filmle birlikte birçok badire atlattığını ifade eden Blumer'e göre film izleme deneyimi sona erdiğinde artık ne seyirci aynı seyircidir ne de film izlenmeden önceki filmidir. Yani seyirci filmle dönüşür, filmdeki anlamı da alımlayarak tamamlar (aktaran Gripsrud & Lavik, p. 2008).

Duyguların beyazperdeye yansıyan durumları kuşkusuz ki yüzyıllardır izlenmektedir. Yalnızlık duygusu ise bunların belki de alternatif formlarına en çok rastlandıklarımızdan biridir. Özellikle modern insanın gitgide artan yalnızlığı pek çok filmin ana teması olarak izleyiciye sunulmaktadır. Bu bağlamda çalışma kapsamında Taylan Biraderler tarafından yönetilen, hikâyesinin ise yine Taylan Biraderler ve Berkun Oya tarafından kaleme alındığı *Azizler* (2021) adlı film seçilmiştir. Filmin incelendiği bu çalışmanın, yalnızlığı tamamen farklı boyutlarıyla yaşayan fakat belli noktalarda hayatları kesişen üç karakterin hikâyesine ve yalnızlık deneyimlerine odaklanması bakımından insani bir fenomen olarak yalnızlık duygusunun sinemasal anlamda nasıl işlendiğine dair bir perspektif sunması amaçlanmaktadır.

Bir Duygu Olarak Yalnızlığın Özü

Yalnızlık duygusu herkes tarafından bilinse de aynı şekilde tecrübe edilemez. Çünkü her bireyin içinde ihtiyacı olduğu için onu başkalarına iten ve mesafeye ihtiyaç duyduğunda uzaklaştıran birikilik bulunmaktadır. Kant, bu ikiliği "toplumsal olmayan toplumsallaşabilirlik" (unsocial sociability) şeklinde ifade etmiştir. Kavram, sürekli olarak toplumu parçalamakla tehdit eden karşılıklı bir muhalefetle birbirine bağlı, topluma girme eğilimini içermektedir. Burada "antagonizm" kavramı ile bireylerin toplumdışı toplumsallığına vurgu yapılırken, bu eğilimin de toplumu parçalamaya iten sürekli bir dirençle bağlantısı olduğu varsayımı üzerinde durulmaktadır (Kant, 1991, pp. 44).

Yalnızlık, insanların yaşadığı her yerde vardır. Hiç yalnızlık hissetmediğini iddia eden bir kişi yüksek olasılıkla duygusal bir eksiklik ile karşı karşıyadır. Çünkü insanlar henüz doğduklarından itibaren başkalarıyla ilişki kurmaya gereksinim duyarlar fakat hayatlarının tamamında bunun kesintisiz bir şekilde gerçekleştirilmesi imkansızdır.

C.S. Lewis, tamamen bilinçli olduğumuz an yalnızlığın keşfedilebileceğini öne sürer. Ona göre fiziksel, duygusal ve entelektüel olarak her kişi başkalarına ihtiyaç duyar ve birey her ne kadar bir şeyleri biliyor olsa da çoğunlukla başkalarının onayını almakla güdülenir. Hatta bunun da ötesinde Lewis, başka insanlara bize ihtiyaçları olsun diye ihtiyaç duyduğumuzu söyler (1960, pp. 12). Dolayısıyla yalnızlık çoğu insan için yaşam kalitesini önemli ölçüde etkileyen bir duygu durumu haline gelmektedir. Ayrıca bunun fiziksel ve zihinsel birtakım sonuçları da ortaya çıkabilir.

En iyi zamanların yaşandığı bir yalnızlık hissi, yani yalnızlığın kişide meydana getirdiği rahatlama, daha doğru bir ifadeyle "tek başlılık" kavramıyla açıklanabilir. Dolayısıyla bugün, pek çok insan bir yalnızlık çağında yaşadıklarını hissederken, bu durumun yalnızca buldukları fiziksel ortam ile alakası olmadığı açıktır. Simmel, *Metropolis ve Zihinsel Yaşam* adlı çalışmasında insanın kendini büyükşehirde olduğu kadar yalnız hissettiği çok az yer bulunduğundan bahseder. Buna göre yalnızlığın, toplumun yokluğundan ziyade, uygulanamamış bir toplum ya da bir araya gelememiş bir ortaklık idealinden kaynaklandığına vurgu yapar. Simmel'e göre bireyin toplumsal bir varlık olmaması durumunda zaten yalnızlığın var olması mümkün değildir (Simmel, 2018, pp. 298). Dolayısıyla insan, toplumsal bir varlık olduğu için yalnızlık önemli bir meseledir. Fakat bu mesele, bireyler arasındaki dikkate değer farklılıklar göz önünde bulundurulduğunda özünde salt negatif ya da pozitif olarak nitelendirilmemelidir. Her şey kişinin nasıl yalnız olduğuyla bağlantılıdır. Bir kişinin

etrafında başka insanlar (veya canlılar) olmasından ziyade asıl konu kişinin başkalarıyla ilişkisini nasıl deneyimlediği ve ifade ettiği. Çoğu zaman etrafı ailesi ve arkadaşlarıyla çevrili olduğu halde birey kendini yalnız hissedebilmektedir. Kahneman, gündelik yaşam deneyimlerini araştırdığı çalışmasında insanların neredeyse yüzde 80'inin uyanık oldukları vakti başkalarıyla geçirdiğini ifade etmiştir (Kahneman, 2004). Bu durumun yalnız bir kişi için de geçerli olduğu söylenebilir. Çünkü bir insanın etrafında bulunan fiili insan sayısının yalnızlık duygusuyla bağlantılı olmadığı açıktır. Öyle ki, yapılan pek çok çalışma şaşırtıcı bir biçimde kişinin ideal olarak gördüğünden *fazla* arkadaşına sahip olduğunda yalnızlığın fiilen arttığını göstermiştir (Russell, 2012, pp. 1-2). Çoğunlukla kişinin tek başına olduğu için yalnız olduğu izlenimi oluşsa da her tek başlılık yalnızlığı, her yalnızlık da tek başlılığı beraberinde getirmez.

Yalnızlık, kişinin başkalarıyla bağlantı kurma gereksiniminin tatmin edilmemesine verilen duygusal bir karşılık olarak sosyal geri çekilme şeklinde de tarif edilebilir. Kimi insanlar sosyallikten zevk alamama, sosyal ilişki kurmayı arzu etmeme gibi durumlarla buna ya çok az ihtiyaç duyarlar ya da hiç duymazlar. Dolayısıyla yalnızlığı tecrübe eğilimleri de düşüktür. Tüm bunlardan yola çıkılarak yalnızlık; kronik ya da duruma bağlı, geçici yalnızlık olarak deneyimlenebilir. Kronik yalnızlık insanın köklerinden gelirken, duruma bağlı yalnızlığın dışsal sebeplerden kaynaklanması daha olasıdır. Kuşkusuz ki yalnızlık duygusunun ne derece iç ya da dış kaynaklı olduğunu saptamak olanaksızdır fakat hangi biçimde olursa olsun bunun ilişkisel bir fenomen olduğu açıktır.

Tüm bunların ışığında bir duygu olarak yalnızlığın nedeninin içsel mi dışsal mı olduğu, bireyin kendi yapısının mı yoksa içinde yaşadığı koşulların mı bir sonucu olduğu konusu tartışmaya açıktır. Fakat ne olursa olsun yalnızlığın insani varoluşun merkezi ve kaçınılmaz bir gerçeği olduğu söylenebilir. Mijuskovic, *Loneliness in Philosophy, Psychology and Literature* adlı yapıtında yalnızlığın insan yaşamının temel gerçeği ve öz-bilincin aslı yapısı olduğunu iddia etmiştir. Buna göre insanlar tamamen kendi içlerini görmeye kalkıştıklarında boşluk, kimsesizlik, umutsuzluk ve yalnızlık ile karşılaşır (Mijuskovic, 2012, pp. 82). Bu durum, metafizik yalnızlık şeklinde açıklanabilir. Başka bir deyişle kişi kendisinden başkasıyla iletişim kurmanın, herhangi birini anlamının ya da anlaşılmasının mümkün olmadığına inanır.

İngiliz Aydınlanma Felsefesi yalnızlığın karanlık ve yıkıcı yanına vurgu yaparken insanların yalnızlığa diğer yaratıklardan daha az tahammülleri olduğundan bahseder. Edmund Burke, büsbütün yalnızlığı hayal edilebilecek en büyük acı olarak açıklar çünkü tüm yaşamı bu şekilde geçirmek bizzat hayatın amacına ters düşmektedir. Yanı sıra John Locke, yalnızlığı doğal olmayan insani bir hal olarak tanımlamıştır. Buna göre Tanrı insanı kendi türünden başkalarıyla dostluk kurmaya mecbur olacak şekilde yaratmıştır. Ayrıca yalnızlık duygusu insanın zihnini kolayca ele geçirebilecek tehlikeli bir hal olarak açıklanır. Benzer şekilde Hume bu duyguyu, "tam bir yalnızlık belki de çekebileceğimiz en büyük cezadır" şeklinde ifade etmiştir (aktaran Svendsen, 2018, pp. 36).

Heidegger yalnızlığın kendine dair bilginin patikası olduğunu yazar. Buna göre yalnızlık kişiye başka türlü sahip olamayacağı bazı içgörüler sağlayabilir ama aksine bazı başka içgörüler de karanlığa gömer. Yalnızlık, varoluş hakkında başka bir perspektif verir ama bunun *daha doğru* bir perspektif olduğu söylenemez (Heidegger, 1995, pp. 6). Bu felsefi metinden yola çıkarak yalnızlığın özneye yüklediği olumsuz deneyimlerin altı çizilir. Yalnızlıkta olduğu gibi kötü bir ruh halindeyken birey dünya perspektifinden yoksun kalır ve herhangi bir şeyden keyif alamaz hale gelir. Böylece yalnız olan ve olmayan sosyal olarak bir arada bulunsalar da duygusal anlamda aynı dünyada bulunmazlar ve aralarındaki uçurum da gitgide derinleşir.

Yalnız olan ve olmayan arasındaki ruhsal mesafe onların toplumsal durumları nasıl yorumladıklarından da anlaşılabilir. Örneğin yalnızlık ve düşük güven seviyeleri arasında mutlak bir ilişki olduğu gözlemlenmektedir. Buna göre yalnız bireyler kendi sosyal çevrelerini yalnız olmayanlara göre daha tehditkâr bir şekilde algılamaktadırlar. Dolayısıyla onlar için sosyal durumlar yalnız olmayanlara göre daha riskli görülür ve bu ortamlara daha farklı biçimlerde dahil olurlar. Bu çekimser yaklaşım, bağlılıklarına ket vurmalarına ve insani temaslarda bulunmalarına engel olmaya yol açar ve toplumsal ilişkileri baltalar. Böylece birey, kuracağı bağlılık türlerine sınırlar çizmekten kendini alıkoyamaz (Hawkley, Berntson, Burleson & Cacioppo, 2003, pp. 117).

Ne hissedeceğimizi seçemediğimiz gibi, bir duygu olarak yalnızlık da seçilebilen bir durum olamaz. Böylece yalnızlık gibi, yalnız olmamak da tercihe bağlı bir durum olmaktan çıkmaktadır. Duygular başımıza gelir ve birey olarak ancak bunlarla mücadele etmeyi ya da kabullenmeyi seçebiliriz. Yalnızlıktan kaynaklanan temel insani ihtiyaçlarımızın tatmin edilememesi, bizim kendi beklentilerimizin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla yalnızlık her ne kadar sosyal çevrenin bir sonucu olarak dışardan dayatılıyormuş gibi görülse de, aslında düşünme şeklimizi değiştirerek yalnızca bizim değiştirebileceğimiz içsel bir duygudur.

Filozofların yalnızlığı farklı formlarıyla kavramsallaştırmasının ve yalnızlık duygusuna yönelik alternatif sorgulamaların temeli, onun özünün bireysel bir fenomen olmasından kaynaklanır. Bu nedenle yalnızlık kavramı genel felsefi yaklaşımların yanı sıra, fenomenin özüne uygun olarak farklı perspektifinden açıklanmaya çalışılmıştır. Bu yaklaşımlar, çalışma kapsamında incelenen filmdeki karakterlerin farklı yalnızlık hallerinin ortaya konması bakımından önemlidir.

Duyguların Temsil ve Tetikleyicisi Olarak Sinema

Görsel Sanatların bir dalı olan sinema, duyguların tasviri ve betimlenebilmesi bakımından önemli bir temsil ve aktarım aracıdır. Bu bakımdan sinema filmleri bireylerin kendi duygu durumlarıyla yüzleşmelerine olanak tanırken, çevrelerinde olup bitenler hakkında da bir bilinç uyandırabilir. Sinemada duygular kimi zaman karakterler üzerinden, onların söz ve davranışlarıyla ifade edilirken, kimi zaman da görsel bir dil kullanılarak renkler, şekiller ve dekorlar aracılığıyla izleyiciye aktarılabilmektedir.

Tüm bunların yanı sıra sinema, diğer sanatlarda bulunmayan bir anlatım yöntemi ve tekniğini, kurguyu kullanarak hem duyguları aktarmada hem de izleyicide bir duygu oluşturmada oldukça başarılıdır. Kurgunun duygu durumlarının yansıtılmasındaki işlevini en basit ve etkili biçimde açıklayan örnek, Rus yönetmen Lev Kuleshov'un adam-çorba-adam deneyiyle anlaşılabilir. Kuleshov'a göre bir görüntü, kendisinden önce ve sonra gelen görüntülerle anlam kazanır ve izleyici üzerinde bir etki bırakır. İzlenen görüntüde planlar yer değiştirdikçe anlam da değişir ve karakterin duygu durumu üzerine farklı çıkarımlar yapılabilir (Mobbs, Weiskopf, Lau, Featherstone, Dolan & Frith 2006, p. 95). Benzer şekilde deneyi tekrarlayan Alfred Hitchcock, bikinili bir kadını görerek gülümseyen erkek ile annesiyle oynayan bir çocuğu görerek gülümseyen erkek görselinin farklı duygu durumlarıyla açıklandığını ifade eder (Provine, 2012, pp. 92)

İnsanın iç dünyasının yansıtıldığı bir yöntem olarak işleyen dramatik anlatım, sinema sanatının temel biçimlerinden birisi olarak duygusal isteklerin eylemlere dönüşmesiyle doğan çatışma ve çelişkilerden beslenir. İzlediğimiz her filmde mutlaka bir dramatik yapı bulunmalıdır. Bu durum, hikâyede mutlaka özdeşleşme ve çatışma öğelerinin yer alması gerektiğini gösterir. Modern sinema, her ne kadar klasik sinema anlatı yapısının kalıplarının dışına çıkıyor olsa da, yine de özünde dramatik yapıdan harekete geçtiği söylenebilir. Bu

nedenle dramatik hikâye anlatımının araçlarından biri olan sinema filmleri, duygularla çift yönlü ve çok yakın bir ilişki kurmaktadır.

Sinemadaki dramatik anlatı ve izleyici arasındaki bahsedilen bu etkileşim bizi Aristoteles'in sanat felsefesine ait bir terim olan "katharsis" kavramına götürür. Katharsis, zihinsel ve ruhsal bir arınmaya işaret eder ve sanatsal yaratımların koşuludur. Aristo *Poetika'*da katharsisin sanat eserindeki anlamını "tragedyanın görevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir" şeklinde açıklar (2010, pp. 32). Dolayısıyla katharsis, duyguları uyararak sanat aracılığıyla ulaşılabilecek zihinsel ve ruhsal bir arınmaya işaret etmektedir. Sinema filmleri özelinde katharsis etkisi ise izleyicinin izlediği öykü ile kendi arasında kurduğu yaşantı ve duygu ortaklığı sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu etki, izleyicinin öyküdeki dramatik süreçlerde ortak olduğu coşkusal gerilimden sonra olumsuz duygularını boşaltıp onu kendinden uzaklaştırması ve rahatlama anlamına gelir. Duyguların harekete geçirilmesi ve insanın olumsuzluklardan arındırılması şeklinde ortaya çıkan bu etki, sanat vasıtasıyla duygusal ve zihinsel bir ilerleme sağlanabileceği ilkesine dayanmaktadır (Güngör, 2018, pp. 10).

Bir sanat ve duyguların aktarım aracı olarak sinema, hem estetik hem de düşünsel bir alandır. Bireyin kendi içinde bulunduğu süreçlerden ziyade başka yer, zaman ve kişilerin keşfedilebildiği bir ortam oluşturur. Bu durum, izleyiciler arasında bir ortaklık oluştururken aynı zamanda her kişi için öznel bir deneyime de işaret eder. Çünkü bireysel içgörülerimiz, sinema filmlerindeki anlatıları algılayış biçimlerimizi de belirler. Bu yönüyle sinema, duyguların hem temsili hem de alımlanması aşamasında önemli bir yer tutar.

Duygular ve film teorilerini pragmatist bir yaklaşımla ele alan Norbert Wiley gündelik hayattaki duygu durumları ile filmlerdeki duygu durumlarını karşılaştırdığı çalışmasında filmlerde duyguların temsili her türlü insani sıkıntıyı sembolize edebilen modelleme olarak açıklar ve filmlerin temel işlevinin de katharsis olduğunun altını çizer. Ona göre gündelik hayattaki duygular belirlenmiş bir çerçeve dahilinde değil, daha çok dahil olduğu içeriğe göre şekil alır ve düzenlenirken, filmdeki duygular bunun tam tersidir. Bu ikilik, film duygusunun tatmin edici ve zevkli bir hal almasını sağlar (Wiley, 2003, pp. 169).

Eisenstein duyguları sinemanın vazgeçilmez bir fenomeni olarak adlandırır. Ona göre montaj aracılığıyla filmdeki eylemler arasındaki boşluklar zihinsel olarak tamamlanır ve bu boşlukları doldurmanın içsel hareketi de duygudur. Aslen duygular, ruhun bir hareketidir. Eisenstein'a göre sinema, kitleler üzerinde duygusal etki yaratmak için bir etkili bir faktördür. Eisenstein bir filmin hizmet ettiği birincil amacın duygular olduğunu ifade ederken sevgi ve nefretin önkoşulları olmadan hiçbir sanat eserinin ortaya çıkamayacağını da altını çizmiştir (aktaran Smith, 2004, pp. 304).

Sinema, çoğu insanın bir şeyler hissedebilmek için bulunduğu bir yerdir. Her izleyici, kendi bilinç ve bilinçdışı süreçlerinin ekseninde farklı duygusal deneyimler yaşar. Bu nedenle sinema ve duygular arasındaki ilişkinin çok yönlü olduğu söylenebilir. Karakterler bir duyguyu sinemasal anlatının çeşitli özelliklerine göre yansıtır ve aktarırken, her kişi aktarılan o duyguyu kendisine göre algılar ve tepki verir. Böylece duyguların sinemada temsili kolektif olduğu kadar biricik bir durumu da beraberinde getirir.

Filmler, tüm duyguların olduğu gibi yalnızlık duygusunun da dahil olduğu birçok farklı hikâye üzerinden biçimlenebilir. Öyle ki, varoluşçu sanat filmlerinden, komedi, dram ya da korku filmi türlerinde farklı yalnızlık anlatılarına rastlanabilmektedir. Her tür, kendi içindeki dinamiklere göre yalnızlık duygusunu işler ve izleyiciye aktarır. Yine de aşk, öfke, sevinç ve hüzn gibi duyguların yanında yalnızlık duygusunu tasvir etmenin çok da kolay olduğu söylenemez. İngiliz yönetmen Dean Lean yönetmenliğini üstlendiği *Summer Madness* (*Venedik Tatili*, 1955) filmi üzerine konuşurken yalnızlık ile ilgili yaptığı açıklaması bu görüşü

destekler: “Bence yalnızlık hepimizin içinde var. Aşktan daha yaygın görülen bir his olmasına rağmen ondan daha az konuşuyoruz. Bundan utanıyoruz. Belki de yalnızlığımızı göstermenin bir eksiklik olduğunu düşünüyoruz.” (aktaran Morrison, pp. 2017).

Dünya sinema literatüründe hemen her ülke sinemasının yalnızlığı ele alış biçimi benzerlikler göstermektedir. Film içinde yalnızlık duygusunu betimlemek için kullanılan kompozisyonlar genellikle tek başına olan insanların izole edilmiş çerçevelene yöntemleri kullanılarak oluşturulur. Bu karakterler çevrelerindeki insanlarla iletişim kurmakta zorlanırken farklı çekim açıları, kamera hareketleri, müzik, renk ve ses gibi unsurlar karakterin iç dünyasını izleyiciye yansıtmak için önemli birer araç olmaktadır. İzleyici de tüm bu unsurların bir araya gelmesiyle birlikte kendi deneyimlerinden de yola çıkarak karakteri tanımakta ve onunla bir ilişki kurmaktadır.

Türk sinemasında ise benzer şekilde yalnızlık duygusunun ön planda olduğu hikâyelerde genellikle “tek başına” olan karakterler tercih edilmiştir. Bu kişiler, hayatlarındaki eksiklikleri aramakta ya da yaşadıkları kayıplardan dolayı acı çekmekte ve yalnızlık hissetmektedirler. Özellikle bağımsız filmlerde modern dönemin birey üzerindeki en büyük etkilerinden biri olduğu vurgulanan yalnızlık temalı filmler yapılmıştır. Örneğin; Seren Yüce’nin *Çoğunluk* (2010) filmi öteki olanın tek başına bırakıldığı fakat çoğunluğa uyum sağlayanın da iç dünyasında yalnızlığa mahkumiyetini anlatırken, Zeki Demirkubuz’un *Yeraltı* (2012) filmi Muharrem karakterinin yalnızlığını hem filmin içeriği hem de biçiminde kendisini hissettirir. Benzer şekilde Deniz Akçay’ın *Köksüz* (2013) filmi aile içinde yaşanan bir kayıpla birlikte gelen yalnızlığı anlatırken, Emine Emel Balcı’nın *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) filmindeki anti-kahraman Serap yalnızlığıyla mücadele eden bir kadının yaşamını beyazperdeye aktarmıştır. Bu filmler, modern bireyin içinde bulunduğu dünyaya yabancılaşmasını ve hissettiği yalnızlık duygusunu başarılı bir şekilde izleyiciye aktaran ve yalnızlık üzerine düşünmeye sevk eden filmlerdendir.

Dijital platformlar ve gelişen teknolojiler bu tür filmlerin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağladığı gibi alternatif karakterler ve insan hikâyelerinin de kendilerine bir yer bulabilmesini beraberinde getirmiştir. Böylece farklı yalnızlık halleri izleyiciyle buluşabilmekte ve filmler aracılığıyla deneyimlenebilmektedir. Özellikle bağımsız sinemanın gösterim alanı bulabildiği bu mecralar modern dünyanın eleştirisini artık çok daha açık bir şekilde ekrana yansıtılabilmektedirler. Dolayısıyla izleyicinin tanıdığı bir duygu olan yalnızlık, artık yeni karakterler ve alternatif anlatı biçimleriyle karşısına çıkmaktadır. Bu yeni ortam, bireylerin sinema aracılığıyla bugünün yalnızlık fenomenlerini daha yakından tanımalarını sağlar.

Azizler Filminde Yalnızlığın Fenomenolojisi

Azizler, Yağmur ve Durul Taylan’ın 2021 yılında Berkun Oya ile yazdıkları ve yönettikleri kara komedi ve dram türüne dahil edilen bir Türk filmidir. Dijital bir platform olan Netflix’te vizyona giren film, Aziz, Alp ve Erbil karakterlerinin modern yalnızlık deneyimlerini izleyiciye aktarmaktadır. Filmin ana karakteri Aziz (Engin Günaydın) etrafı kronik yalnızlarla çevrelenmiş ve yalnızlıktan kurtulmaya çalışan, insanların arasında kendine alan yaratmayı arzulayan bir karakterdir. Aziz, tek başına kalmak için çabalarken onun sürekli iletişim halinde olduğu Alp (Öner Erkan) ve Erbil (Haluk Bilginer) karakterleri filmdeki kronik yalnızlardır. Alp, maddi imkânları yüksek, etrafı geçici arkadaşlıklarla sarılmış, gerçek ilişkilerden uzak ve kalabalıklar içinde yalnızlığıyla mücadele eden biridir. Erbil ise eşini kaybettikten sonra yalnızlaşmış, hayatı paylaşabileceği birini bulamadığı için yalnızlıktan yakınan, içinde bulunduğu bu durumu kaybettiği karısının fotoğrafıyla konuşarak gidermeye çalışan bir karakterdir. Bu üç ana figür, farklı yalnızlık durumlarını iç içe geçmiş insan ilişkileriyle bir arada sunması dolayısıyla film içinde önemli bir yere sahiptir.

Yalnızlık duygusunun ön planda olduğu filmlerde oluşturulan alışlagelmiş kompozisyonların *Azizler* filminde tam bir zıtlık oluşturularak izleyiciye sunulması, soğukluk ve kasvet yerine hiciv biçiminde kurgulanan sahneleriyle ön plandadır. Yanı sıra, insana acı veren bir duygu olan yalnızlığın komedi türünde çekilen bir filmde ana unsur olarak kullanılması da filmin genelinde hissedilen ironiyi desteklemektedir.

Film, Aziz karakterinin uzun yıllar birlikte olduğu kız arkadaşı Burcu ile yapmak istediği ayrılık konuşmasının provası ile başlar. Burada Aziz'in "Benim biraz yalnız kalmaya ihtiyacım var. Kendime ait bir alanım olsa, ablamlar da çöktü biliyorsun gitmiyorlar. İşte de daralıyorum." diyerek kendini anlatmaya çalıştığı görülür. Karakterin etrafı ilişkisinde, işinde ve evinde sağlıklı iletişim kurmakta zorlandığı insanlarla çevrilidir ve asıl istediği "tek başına" olabilmektedir. Ayrılık konuşmasının provasını yaptıktan hemen sonra buluşacakları yere gelen Burcu, henüz Aziz'in konuşmasına fırsat kalmadan çıkarmamaya söz verdiği kolyeyi Aziz'in boynunda görememesiyle filmin tamamında izleyiciye sıklıkla hatırlatılan replik söylenir: "Hiç çıkarmayacağım dedin, e kolye nerde?". Artık Aziz için bu ayrılık konuşmasını yapmak imkânsız hale gelmiştir ve aralarındaki ilişkinin takıntılı ve tekdüze giden bu durumu sahne aracılığıyla yansıtılır.

Bu "iletişim kuramama" halinden sonra işyerine giden Aziz, karşılaştığı bir iş arkadaşına Burcu ile olan durumunu anlatırken karşısındaki kişinin aslında başkasıyla kulaklık aracılığıyla telefonda konuştuğunu fark eder. Aziz'in etrafı onu aslında dinliyor gibi görünen fakat asla onun istekleri ve hissettiklerini önemsemeyen insanlarla çevrilidir. Bir kişi dışında: Erbil. Aziz'in işyerinde iletişim kurduğu nadir insanlardan biri Erbil'dir. Fakat bu karakter donuk konuşma ve davranışları, ayrıca paspal görünüşü ile dikkat çekmektedir. Aralarındaki konuşmada ara sıra Aziz'in Erbil'e kalmaya gittiği anlaşılır. Sahnenin devamında Aziz gittiği halde Erbil'in hala onunla konuşuyormuş gibi kendi kendine söylemlerde bulunması da dikkat çeker. Erbil, tıpkı evinde karısıyla konuştuğu gibi, Aziz'le de monolog halinde konuşmaya devam eder. Aziz'in az önce iş arkadaşıyla başına gelen benzer bir olay, şimdi Aziz tarafından Erbil'e yaşatılmıştır.

Bir reklam ajansında CGI ve kurgu uzmanı olarak görev yapan Aziz, patronu Alp tarafından bir iş için odasına çağrılır. Burada izleyici Alp karakterini ilk kez görür ve bu sahne karaktere dair izlenim açısından oldukça önemlidir. Sahnede, çocuklarının aile ortamındaki kavga ve aksiyonları sosyal medyada paylaştığı bir aile bulunmaktadır. Daha yüksek izlenme oranlarına ulaşmak isteyen aile, reklam şirketinden gerçekçi videolar üretebilmeleri için yardım istemektedirler. Aralarında tartışmaya başlayan çift, ortalarında oturan kız çocuklarının bu durumdan rahatsızlık duymasını da görmezden gelir. Kız ağlayarak odadan çıkar fakat kimse peşinden gitmez. Onun yerine Alp, aralarında tartışan bu çifti kayda almaya başlar. Sahne, iletişim teknolojileriyle çevrili hayatların bir gösteri unsuruna dönüşerek aile içi iletişimsizliğe ve yalnızlaşmaya yol açmasını etkili bir biçimde göstermiştir.

Patron Alp, oldukça lüks bir evde yaşamaktadır. Elit arkadaş çevresi ve sürekli evinde parti vermesiyle dikkat çeker. Bu partilerin çoğuna istemeden de olsa Aziz de dahil edilmektedir. Aziz, her ne kadar orada bulunmak istemese de hem Alp onun patronu olduğundan kıramaz hem de Alp'in evde olmadığı zamanlarda kendi ailesinden uzaklaşıp "tek başına" kalabileceği bir mekân olarak bu evi kullanır. Parti ortamlarındaki yüzeysel ilişkiler bazı belirgin diyaloglarla verilir. Örneğin, Aziz ortamda tanıştığı bir kadınla konuştuğunda kadının "Alp çok eğlenceli biri" dediği duyulur. Bunun üzerine Aziz, nerede tanıştıklarını sorar ve kadın aynı cümleyi tekrar eder. Belki de Alp'i aslında hiç tanımamaktadır, hatta tanımak için çaba sarf etmemektedir. Aynı zamanda bu sahnelerde Aziz'in etrafı kalabalık olmasına rağmen kimseyle gerçek anlamda konuşmadığı görülür.

Alp bu partilere çağırıldığı kişileri parayla tutmaktadır. Tek amacı Aziz'e etrafının kalabalık olduğunu göstermek ve onunla arkadaş olarak ortam paylaşabileceği uygun bir zaman yaratmaktır. Burada yalnızlığın utanç ile ilişkisine vurgu yapılmaktadır. Yalnızlık, çoğu kez toplum içinde kabul edilmesi güç olan bir duygudur. Sonuçta yalnızlık toplumsal bir dert, kişinin sosyal hayatının tatmin edici olmadığını gösteren bir ağrıdır ve bu ağrı toplumsal olarak görünür olduğunda özellikle rahatsız edicidir. Yalnızlık yalnızca acı vermekle kalmaz, aynı zamanda mahcup da eder. Bu utançtan kaçınmak için bireyin, tıpkı Alp gibi, başarılı bir sosyal yaşama sahip olduğu izlenimini sürdürmesi esastır (Svendsen, 2021, 176). Fakat Alp, her ne kadar yalnızlığını gizlemeyi başarsa da Aziz ile olan ilişkisinde birçok kez başarısız olur. Çünkü Aziz ve Alp arasındaki bağ, filmin başından itibaren bir çıkar ilişkisi çerçevesinde şekillenmektedir. Bir taraf bu ilişkiyi tek başına kalabilmenin alternatifi olarak görürken, diğer taraf yalnızlığını gidermek için bir çözüm bulmaya çalışmaktadır.

Yalnızlığın zorluğundan yakınan Erbil'in de tek dayanağı Aziz'dir. Ara sıra ona gelip kalması Erbil'i mutlu eder. Erbil, yalnızlıktan o kadar acı çekmektedir ki ya bir kedi sahiplenmeyi düşünür ya da internet üzerinden birileriyle tanışmanın ve belli bir ücret karşılığında yalnızlığına çare bulmanın yollarını aramak ister. Kronik yalnızlığın acısını derinden hisseden Erbil için Aziz'in varlığı o denli önemlidir ki bir akşam ona "bol bol su içmesini" önerir ve şöyle devam eder: "...bak bunu sana herkes söylemez. Hayat akıp gidiyor, bugün varız yarın yokuz. İnsanlar böyle önemli bilgileri birbirlerine söylemiyor, kendilerine saklıyorlar." Bir zamanlar hayatını biriyle paylaşmanın ve yalnız olmamanın mutluluğunu yaşamış biri olan Erbil, filmdeki en donuk ve sıra dışı karakter gibi görülse de, gerçek anlamda Aziz'i dinleyen belki de tek kişidir. Fakat kendisinin yalnızlığının sona ermemesinin sebebi ise, onu dinleyen kimsenin olmayışındır. Erbil ölümcül bir hastalığa yakalanmıştır. Ancak bunu Aziz'in bile yüzüne söyleyemez. Onu evinden yolcu ettikten sonra ardından kapıya doğru durumunu anlattığı bir monolog görülür. Hatta durum o kadar içler acısıdır ki, faturasını ödemediği için hattının kapatıldığına dair gelen otomatik bir sesli mesaja karşı konuşmaya devam eder.

İşyerindeki Vildan'a aşık olan Erbil, bu duygularını buzdolabında fotoğrafı bulunan ve kaybettiği karısı Kamuran'a açar. Fotoğrafın da onunla konuştuğu ve Vildan hakkında sorular sorduğu görülür. Kamuran'ın hiddetle "ne buldun onda?" demesi üzerine Erbil "e yaşıyor." şeklinde karşılık verir. Erbil karısına ölüme yaklaştığı ve bir daha aşık olmaya fırsatı olamayacağı için bu ilişki deneyimini yaşamak istediğinden bahseder. Ayrıca Erbil, öldüğünde ve karısının yanına gittiğinde bu konuların aralarında bir sorun olup olmayacağına da emin olmak istemektedir. Otuz yılın ardından tek başına ve yalnız kalan adam için yalnızlığından kurtulmanın belki de tek çaresi Vildan'dır. Öleceği öğrenilirse kimsenin onun yanında olmak istemeyeceğine inanan Erbil, bu gerçeği herkesten saklar.

Karısına olan bu itirafı ise, onu bir süre küstürecektir.

Filmde yalnızlık duygusunun vermiş olduğu acıyı tüm gerçekliğiyle gösteren tek karakter Erbil'dir. Karısı Kamuran'a hastalığı süresince bebek gibi bakmıştır. Hatta karısının daha fazla mücadele etmemesini söylemesine bile aldırış etmemiştir. Fakat bir gece Kamuran'ın nefes almakta zorlanırken bile ısrarla onu manava göndermek istemesi üzerine karısının ölmeyi beklediğini geç olsa da anlar. Gidişinden dolayı pişmanlık duyup geri dönse de sonuç değişmemiştir. Kamuran o evden gittikten ve ona ait olan her şey ortadan kalktıktan sonra yalnızlığıyla yüzleşen Erbil adeta depresyona girmiştir. Acı içinde ağlarken görülür. Bir zamanlar karısıyla yaşadıkları o evde artık tek başınadır ve yalnızdır, her şeyi kendisi yapmak zorundadır. Tam bu anda Kamuran'ın sesi imdadına yetişir ve yalnızlık duygusunun onu kemirerek yok etmesinin önüne geçilir. Fotoğraftaki Kamuran, Erbil ile konuşmaktadır. Erbil, kronik yalnızlığıyla başa çıkmanın yolunu ancak bu şekilde bulabilmiştir. Fakat Kamuran'ın fotoğrafıyla konuşamadığı ve ona ulaşamadığı ilk an, intiharını kafasına koyar. Tam bu eylemi gerçekleştireceği sırada Aziz'in ona uğradığı görülür. Erbil, son kez Aziz'e sıkı sıkı sarılır. Bu,

filmde görülen nadir gerçek duyguların yansıtıldığı sahnelerdendir. Erbil, ölür.

Diğer taraftan Alp'in evinde rahat bir şekilde kafasını dinleme ve kendi evindeki ablası, eniştesi ve yaramaz yeğeninden uzak kalabilme fırsatı bulan Aziz, aslında Alp tarafından gözetlendiğinin farkında değildir. Bu hikâyede herkes ya birbirine yalan söylemekte ya da gerçeği saklamaktadır. Aziz'e bir ev lazımdır. O ev, bıraktığı mektupla ortaya çıktığı gibi artık Erbil'in evidir. Mektupta "...al sana yalnız kalabileceğin bir ev. Ben on sene yalnız kaldım o evde, biraz da sen kal. Gör bakalım..." cümleleriyle yalnızlığın en yalın halini açıklar. Çünkü tıpkı Erbil gibi yalnız kişi, başka insanlarla ilişkiye girmeyi arzu eden ama bundan mahrum kalan biridir (Svendsen, 2021, pp. 177).

Artık tek başına kalabileceği bir evi olan Aziz, Alp'in ona bir anahtar yaptırması ve yine evinde vakit geçirmesi için uygun bir ortam sağlamış olmasına rağmen "ilk kez onu reddeder. Çünkü daha önce vurgulandığı gibi bu tamamen bir çıkar ilişkisidir. "Ben bir daha gelmem sana" diyerek teklifini geri çevirdiğinde Alp buna çok sinirlenir. Daha önce Aziz onun evindeyken ve tek başınayken yaptığı her şeyi kaydetmiştir ve bunları sosyal medyada paylaşır.

Artık en mahrem halleri sosyal medyada dolaşımında olan Aziz, sokağa çıktığında herkes tarafından tanınmakta, videoları çekilmektedir. Tüm isteği tek başına kalmak olan karakter, bu kez iletişim araçları yoluyla tek başına kalma önceden olduğundan daha seyrek erişme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Modern dönemin en büyük sorunlarından biri olarak görülen bu durum, aşırı yalnızlıktan ziyade çok az tek başınalığın insanlara acı verdiğini öne sürer. Bu durum *dis-traction* terimiyle açıklanır. Bunun anlamı "ayrılmak"tır. Kendimizden ayrılırız. Benzer şekilde Odo Marquard, tek başınalığı bir "yeti" olarak tanımlar ve bunu büyük ölçüde kaybettiğimiz iddiasında bulunur (aktaran Svendsen, 2021, pp. 170). Bugün, tıpkı *Azizler'*de olduğu gibi kişi sonunda kendine ait bir alana sahip olsa bile, tek başına olamamaktadır. Erbil'in Aziz'e yazdığı vasiyet mektubunda dile getirdiği "bana sorarsan çok da yalnız kalma. En fazla on, bilemedin on beş gün" tavsiyesini dinleyen ve kız arkadaşı Burcu'nun sorduğu kolyeyi Erbil'in evinde bulan Aziz, buluşmaya gittiğinde ayrılmaktan vazgeçmiştir ve yalnız kalmamayı seçmiştir. Ama artık cama oturdukları kafede cama yapışıp onun videolarını çeken kitleyi de gördükten sonra, tek başına olamayacağı da açıktır.

Sonuç

Kuşkusuz ki, kimse tümüyle kendi kendine yetemez, başkalarına ihtiyaç duyar. Fakat yine de belli bir miktarda kendine yeterlilik ideal olandır ve başkalarına sürekli olarak yaslanmadan kendinde mevcut olma kapasitesi olmayan insan, acıdan yoksun bir yaşam süremeyecektir. Dolayısıyla tek başınalığın olumlu olabilmesinin en önemli koşullarından biri, başka insanlara dönüşün bir yolu olduğuna dair inançtır.

Yalnızlık duygusunun insani bir fenomen olarak hayatın hemen her anında karşılaştığımız bir durum olduğu söylenebilir. Ancak yalnızlığın yaşanıp yaşanmamasından ziyade onun nasıl yaşandığı, insanı neye dönüştürdüğü, kendisiyle olan yüzleşmesinde kişiye neler öğrettiği önemlidir. Nietzsche şöyle der: "Kimse öğrenmiyor, kimse öğrenmek için çaba sarf etmiyor, kimse öğretmiyor: Yalnızlığa katlanılacak." (1997, pp. 188). Bu duygu durumu, her ne kadar özellikle günümüz dünyasında önemli bir sorunu temsil ediyor olsa da bize dünyadaki yerimiz hakkında bir şeyler anlatır. Bir insanın hayatının en az bir bölümünde kendisini yalnız hissetmesi onun başka insanlarla ilişki kurma ihtiyacını karşılayamamasına, dolayısıyla başarısız olmasına sebep olur fakat bu duygu, başarısız olduğumuzu öğrenmemize de yol açar. Birey de ancak bir sorunun bilincinde olduğunda onunla mücadele edebilecek ilk adımı atabilir. İnsan, bir süreliğine de olsa olumlu tek başınalık duygusunun cazibesine kapılsa da bu duygunun yerini yalnızlık aldığında kişi kendine yetemediği bir durumla yüzleşmek zorunda kalır.

Azizler filminin, modern düzenin içinde yaşayan bireylerdeki yalnızlığın farklı hallerini sinemanın görsel-işitsel gücü aracılığıyla sunduğu görülmüştür. Her ne kadar üç ana karakter üzerinden işleyen yalnızlık duygu durumları incelenmiş olsa da film içinde karşılaşılan karakterlerin hemen hepsi benzer süreçlerden geçmektedir. Herhangi bir karakterin birbirini gerçekten dinlediği ve anlamaya çalıştığı görülmez. Gerçek bir ilişkiye sahip olan da Erbil gibi kaybetmiş ve katlanması oldukça zor bir yalnızlığa mahkûm edilmiştir.

Filmin sonunda hayatını kaybeden Erbil'in karısının yanına gittiği ve yalnızlıktan ancak bu şekilde kurtulabildiği, Aziz'in ise o evde kalarak yeni bir Erbil'e dönüşeceği söylenebilir. Film, iletişim teknolojileri ve dijitalleşmenin gündelik yaşama yoğun bir şekilde dahil edilmesiyle birlikte insanlar arasındaki ilişkilerin ne denli yüzeysel hale gelebildiğinin altını çizmektedir. Komedi ve kara mizah türünde çekilen film, insanın yüzleşmekten korktuğu düşünülen başat duygulardan olan yalnızlığın pekişmesini büyük oranda iletişim araçlarına bağlamaktadır. Ayrılık sahnesiyle açılan film, düğümün çözülmesi, kolyenin bulunması ve ayrılığın gerçekleşmemesi ile son bulurken, tezat bir şekilde Aziz tek başına kalabilme mücadelesinde kazanan değil kaybedendir.

Filmde ele alınan üç ana karakterden Aziz ve Erbil'in tek başınalık ve yalnızlıkla verdiği mücadele her ne kadar onları tam anlamıyla tatmin etmese de karakterlerin bir dönüşüm geçirdiği söylenebilir. Fakat kalabalıklar içindeki yalnız Alp, yalnızlığıyla yüzleşemediği, hatta içinde bulunduğu durumu kabullenmediği ve kendini kandırdığı için herhangi bir gelişme kaydedemez. Alp, daha önce bahsedildiği gibi duygular kişinin başına geldiğinde mücadele etmek ya da kabullenmek gibi seçeneklerden hiçbirini tam anlamıyla gerçekleştiremez. Alp'in yalnızlık hikâyesi her ne kadar bir mücadele gibi görünse ve yalnızlığını parasıyla satın aldığı kişiler aracılığıyla gideriyor gibi görülse de aslında olan yalnızca örtmek, gizlemektir. Hissettiği duygular değişmez, değişmesi için bir umut da barındırmaz.

Filmin adı olan "*Azizler*" de çoğul ek, aslında tek bir Aziz'in olmadığını ifade etmektedir. Ortak duygusu yalnızlık olan fakat bu duyguları deneyimleme biçimleri farklı olan tüm bu karakterler, yalnızlığın farklı hallerini yaşayan insanları gösterme ve kendi yaşamlarını sorgulayabilmelerine olanak tanımaktadır. Dışardan bir göz olarak izlediğimiz bu hayatlar, içinde yaşadığımız dünyanın bir parçası olarak bizleri de etkilemektedir. Bu nedenler çoğul eki, aynı zamanda tüm topluma atıfta bulunmaktadır.

Sinemanın karakter temsilcileri aracılığıyla ortaya koyduğu birçok duygu, durum ve davranış izleyicisinin içinde yaşadığı toplumun dinamiklerini daha iyi anlamalarına olanak tanımaktadır. Aynı zamanda bireysel ve kolektif belleğin oluşması için önemli bir araç olan filmler, geçmişle gelecek arasında bağ kurmak ve farklı duygu durumlarını anlamlandırabilmek için de önemlidir. Çalışma kapsamında örneklem olarak seçilen film aracılığıyla yalnızlık duygusunun işlendiği *Azizler*, güncel toplumsal sorunları ve iletişimsizliğin insanlar arasında yarattığı duygusal halleri yalnızlık teması çerçevesinde ele almakta ve bireylerin kendilerini tanımalarına da olanak tanımaktadır. Kimi zaman kaçınılmaz olarak insanın yüzüne çarpan yalnızlık duygusunun, sorumluluğunu almamız gereken bir fenomen olduğu açıktır. Çünkü her şeye rağmen bu duygu *bizdir* ve bize aittir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazar çalışmada çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Kaynakça

Aristoteles (2010). *Poetika Şiir Sanati Üstüne*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Can.

Çakar, Ö. (Yapımcı), Demirci, S. (Yapımcı), Yüce, S. (Yapımcı) & Yüce, S. (Yönetmen). (2010). *Çoğunluk [Sinema Filmi]*. İstanbul.

- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2012). *Yeraltı* [Sinema Filmi]. Türkiye: Mavi Film.
- Gripsrud, J. & Lavik E. (2008). *Film Audiences*. J. Donald & M. Renov içinde The SAGE Handbook of Film Studies, (s. 454-470). London: SAGE.
- Hawkey L.C., Berntson, G., Burleson, M. & Cacioppo, J. T. (2003). Loneliness in Everyday Life: Cardiovascular Activity. *Psychosocial Context, and Health Behaviors, Journal of Personality and Social Psychology*, 85: 1, 105-120.
- Güce, E. (Yapımcı), Kalvo, M. (Yapımcı), Aktürk, R. (Yapımcı), Katkısız, A. (Yapımcı), Akçay, D. (Yapımcı) & Akçay, D. (Yönetmen). (2013). *Köksüz* [Sinema Filmi]. Türkiye: Mars Prodüksiyon.
- Güngör, F. Ş. (2018). *Sinemada Felsefe*. Ankara: Maarif Mektepleri.
- Heidegger, M. (1995). *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*. (W. McNeill & N. Walker, Ed.) Bloomington: Indiana University Press.
- Kahneman, D. (2004). A Survey Method for Characterizing Daily Life Experience: the Day Reconstruction Method, *Science*, 306(5702), 1776 – 1780.
- Kant, I. (1991). *Idea of a Universal History with a Cosmopolitan Purpose, in Political Writings*. (H.B. Nisbet, Çev.) (H.S. Reiss, Ed.) New York: Cambridge University Press.
- Lewis, C. S. (1960). *The Four Loves*. New York: Harcourt.
- Lopert, I. (Yapımcı) & Lean, D. (Yönetmen). (1955). *Summer Madness* [Sinema Filmi]. İngiltere: London Film Productions.
- Mijuskovic, B. L. (2012). *Loneliness in Philosophy, Psychology and Literature*, ABD: iUniverse.
- Mobbs, D., Weiskopf, N., Lau, C.H., Featherstone, E., Dolan R. J. & Frith C.D. (2006). The Kuleshov Effect: The Influence of Contextual Framing on Emotional Attributions, *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 1(2), 95–106.
- Morrison, D. (2017, 02 09). 10 Great Films About Loneliness. bfi.org.uk. 12 04, 2022 tarihinde <https://www.bfi.org.uk/lists/10-great-films-about-loneliness> adresinden alındı.
- Nietzsche, F. (1997). *Daybreak: Oughts on the Prejudices of Morality*. (R.J. Hollingdale, Çev.) (M. Clark & B. Leiter, Ed.) New York: Cambridge.
- Öperli, N. (Yapımcı), Kreyenberg, T. (Yapımcı) & Balcı, E. E. (Yönetmen). (2015). *Nefesim Kesilene Kadar* [Sinema Filmi]. Türkiye: Prolog.
- Provine, R. R. (2012). *Curious Behavior: Yawning, Laughing, Hiccuping and Beyond*. İngiltere: Cambridge, Massachussets.
- Russell, D.W. (2012). Is Loneliness the Same as Being Alone?, *Journal of Psychology Interdisciplinary and Applied*, 146(1-2), 7-22.
- Smith, G. M. (2004). Moving Explosions: Metaphors of Emotion in Sergei Eisenstein's Writings, *Quarterly Review of Film and Video*, 21, 303-315.
- Simmel, G. (2018). *Paranın Felsefesi*. (Y. Alogan & Ö. D. Aydın, Çev.) İstanbul: İthaki.
- Stendhal, M.H.B. (2012). *Aşka Dair*. (A. Erkay, Çev.) İstanbul: Kırmızı.
- Taylan, D. (Yapımcı), Taylan, Y. (Yapımcı), Kolat, M. (Yapımcı). (2021). *Azizler* [Sinema Filmi]. Türkiye: İmaj Film.
- Wiley, R. (2003). Emotion And Film Theory, *Studies in Symbolic Interaction, Studies in Symbolic Interaction*, 26, 169–187.

-Söyleşi.Interview-

Interview with Christian Petzold

Serdar Öztürk and Eda Arısoy

Hello Mr. Christian Petzold. First of all, it is an honor for us to be able to have an interview with you. Thank you for taking your precious time to meet the Journal of Sinefilozofi. You have many followers and fans in Turkey. We hope it will be a bilateral conversation for them as well. Looking at your filmography, we see that you have many productions that will be talked about at length and this is really impressive.

Eda ARISOY: Of course, they are all important works, but I think *Phoenix* (2014), *Undine* (2020), *Transit* (2018), *Barbara* (2012), *Ghosts* (2005) are at the forefront as controversial films. I want to start with the movie *Undine*, which raises similar question marks in me while watching it. We are watching a fairy-tale narrative of mythology in contemporary life and such dilemmas make us ask questions throughout the movie. On the one hand, the vital symbol of water, and on the other hand, death due to infidelity, which is questioning the bond between life and death. The movie has a really strong narrative. The film's perspective on the concept of love is also unusual. For a moment, the film seems disconnected from the real world, but for a moment we see that it takes place in Berlin in the present day. These transitions are really impressive. Did you find it risky in the pre-production process to create such a unique narrative style?

Christian PETZOLD: For me, it was no risk but it is always very hard for me to describe my plans to the people who will give me the money. For example, at *Transit* it was a problem to describe the story from 1941, in contemporary Marseille. They didn't understand it, they thought it was a science-fiction film about people who are from other times, with a machine coming back to Marseille or something like that. I have to be an intellectual to describe it. And in *Undine* it was like this for me, I have read a book, 10 years before I have written down the script. It was a book written by an Austrian female writer, Ingeborg Bahmann and she had taken the myth of Undine in a new narration, in a new story. You know, this myth of Undine is a very old one and it is based on the romantic times of European history. In romantic times, it was a reaction to the industrialization of the world, work in factories, destruction of nature and so on. There is a romantic reaction that they want to find and reenchant the world which is totally destroyed by industrialization. Especially many German myth stories have a reaction and they make the nature seem like paradise, like something where there is truth and so on. Always naked women are at the center of these movements. Undine is one of these naked women. There are always male subjects and they have problems, especially in the myth of Undine, the problem is, there is a man who falls in love with a woman and the woman doesn't love him, so the man is getting depressed and because of being totally depressed, he wants to go into a small lake in the forest to commit and there is Undine in this lake, naked and beautiful. He shouts out her name and she comes out of the water naked and she says to him "I am yours and for all times you can do everything with me, what you want, but if you ever betray me, I will have to kill you and I will go back to the water". This is the myth and it is always like that; This guy is a little bit ugly, not intellectual and now he has a fantastic, beautiful young woman on his side like Undine. When he goes back to his society everybody says "my god, he could be an intellectual and intelligent character. So the original woman he was in love with is interested in him, she wants to sleep with him and wants to marry him.

But, Undine will be betrayed and will have to kill him. In this German myth which is not very intelligent by Friedrich de la Motte Fouqué, there is a very fantastic poetic sentence. In this night when this guy has a wedding with a woman, she will be surrounded by a bottle of water. Going naked into this room in her wedding night, she takes him into the bubble and he gets drowned there and dies inside this bubble. Then, the bubble bursts, everything is wet on the floor and the death body of the guy and some people, servants come to the room. She cries while saying "my tears killed him". This is a very fantastic sentence. I like this myth because it is complicated. Then, I have read this book by Ingeborg Bahmann with the title "Undine Geh", which means Undine is leaving. This is the first story written from the perspective of Undine, out of the perspective of the male subject. For me, this was interesting because in my whole work, Harun Farocki and I always thought about how to change the perspective a little bit. If we could change the perspective of vertigo by Hitchcock and use this perspective for example, what happens to the story when we change the position of the narrator. And so Ingeborg Bahmann made this and I followed her.

Serdar ÖZTÜRK: Real and fantastic elements can be intertwined in your movies. This is more evident in some of your films, especially *Undine* and *Transit*. But realistic elements are more dominant in some of your films such as *Barbara* and *Jerichow*. On the other hand, we feel that realistic elements are more dominant in terms of places and characters in all of your films. Unreal elements seem to become a part of reality. I think you do this very well with cinematography. I wonder the secret of this success. Petzold seems to be making a special effort to turn fairytales and unreal elements into realistic dimensions. What is your standpoint about reality in the movies?

C.P: You know in 1895 cinema was invented. The same year, psycho-analysis was found by Sigmund Freud. For me, both things had something to do with each other. Yesterday, I had a walk with a friend and we talked about *Pulp Fiction* by Tarantino (1994). There is one sequence when Bruce Willes misses his watch and he has to go back in the apartment to grasp his watch and he knows that it is dangerous, because perhaps, the killers are waiting there for him. And this passage from his move to the apartment is so realistic like New Realism in Italy in the 40s, 50s. It is not beautiful. All the other things in *Pulp Fiction* are very beautiful such as the fantastic Los Angeles light. It is a fantastic place where they can dance. There are fantastic bars. But this sequence is so important because it is so realistic and I love to have the dream pictures and realistic pictures side by side because it is not a contradiction. They have to be in the same room. For example, when you see the New Realistic movies by Roberto Rossellini, you seem strumbly with Ingrid Bergman. For me, strumbly is also like Hollywood. The sand, the poor houses, the atmosphere, because everybody is staring at Ingrid Bergman behind the windows. She is very lonely, she is like a Théodore Géricault painting. So in the New Realistic movies, you have fantasy. They are dreamlike. In these Hollywood dream movies, you have new realistic structures. For me, it is very important to have both in one place, but not separated. I don't see so many Netflix or Amazon Prime productions, because they make a decision to stay realistic or to be in the dreamland. You have to be a Marvel movie or you choose an independent avant garde movie. Both have to be in the same room, I think. From the beginning of cinema, we have workers leaving the factory by Lumiere Brothers as the first movie made. But this scene is not showing the work, it is showing the end of the work. The workers are leaving the factory and cinema starts. You have to have them both, the factory and the cinema in the same picture.

E.A: Concepts such as the past, identity and memory come to the fore in your films. Especially *Phoenix* is a very distinctive film in this sense. However, it is the director's genius in making these concepts more striking through the characters. As far as I can see from outside, you establish a bond, a special connection I guess with the actors. It is reflected in the overall narrative of this movie as your signature. This reflection is also very evident in the acting of

Paula Beer and Franz Rogowski, the lead actors and actresses of *Transit* and *Undine*. How is the relationship between Christian Petzold and his actors/ actresses developing? Because this relationship is an element that affects the entire narrative of the movie?

C.P: I was never an assistant to a director in my whole life. I studied at the German Film Academy in Berlin but I made short films and I was never a rookie or something in a big production, never. I miss this a little bit, I had to invent everything by myself. I don't know how to speak with actors or Director of Photographers. I don't know these, I have to learn it. I must say I have to learn by books, as always in most of my life. When I am writing a script, a project or a treatment, I am surrounded by books, photos, graphic novels, music, other movies. It is not coming out of my head, it is a montage of many things. When I meet the actors for the first time, it is around three months before shooting. I make a seminar for three days in a special room. In this seminar, I am not talking about the project and the characters, I just show them what I have made in the last year. I show them all the graphic novels, I play them music, we watch movies together and I am talking (a little bit too much sometimes). Then, the actors/actresses can leave the seminar after three days, and this is all I can do for them. They can work with this and they can work by themselves. Then, two weeks before shooting, I rent a bus and the actors and I are driving to all the shooting places before all these people, all the stuff destroy the shooting places with their trailers, the busses, the lights etc. For example, when we made *Transit*, actors and I were in Marseille. We were walking through Marseille and we were looking at all the ruins that Germans left there in the time of Nazi occupation. We were thinking about the corruption of the Social Democratic Party of France and what they have done there. We are thinking about the new harbour, old harbour, the story of the refugees and we are in the real city of Marseille. Then, they go back to their home and they have the script. When they are reading the script, they have the impressions of Marseille and the tools I have given them a few months before, so they can work by themselves and I never say to them, "I need more tears" or "Please cry". But everything they create by themselves based on our voyage to the shooting places based on the tools I have given them in our desk during the seminar. This is the work I have done, and so you know I am always shooting with the same actors/actresses, same cast, stuff, DOPs because we are all in this seminar room together, like a small factory. I think Nuri Bilge Ceylan is doing the same. My sound man Andreas Mücke is also the sound man of Nuri Bilge Ceylan and I think it is a little bit like what he is doing but I think I am more democratic. It is my education to be a social democrat, it is deep in my heart.

S.Ö: Your films offer both aesthetic and intellectual pleasure. On the one hand they show the mundane, ordinary life but on the other hand they revolve around deep ethical questions. How can you make the balance between aesthetic pleasure and intellectual pleasure? An ordinary person is able to watch your movies, because the story flows very fluently. On the other hand, intellectual people are able to watch them, because composition of images are highly intellectual. I think your movies can combine different genres. We can not describe them easily as classical movie or modern cinema. What do you think about it?

C.P: When I was 16 I read a book, the interview of François Truffaut and Alfred Hitchcock. I was 16 and I was not an intellectual. I was in high school but I wasn't an intellectual, I wanted to be a football player, a pop star or something. And I read this book, for me it was very interesting because I knew all these movies; they were talking about *Psycho* (Hitchcock, 1960), *Birds* (Hitchcock, 1963), because I have seen them in television. I remember the name Hitchcock; he was very famous, but it was not a style. From this moment when I read this long interview between Truffaut and Hitchcock, I saw two intellectual people and they were talking about skills about philosophy, to be anxious, to be innocent in the world of power, and to be alone in the world and to be outside of the society. All these things are very very intellectual on the other hand everybody knows this. For me, it was never a contradiction and I am so sad about the separation of cinema, like cinema of students and the cinema of main stream.

I don't like this. When my mother was very young, she went to the cinema three or four times a week. She knows Ingmar Bergman, François Truffaut, Jean Luc Godard but she was a working class woman. It was not a problem for her. She loves Jean Paul Belmondo because of *À bout de Souffle*, 1960, by Jean-Luc Godard it is an avant garde movie. I think separation is destroying culture. For me, it's not that I want to do it, I want to go back to work without separation. When I am thinking about a story, I think all stories are crime stories a little bit. Because you see people who do something which send them outside of the society. That makes them lonely. A man betrays his wife; he has to leave the family and he is alone, so this is a crime of morality. Someone steals money in the factory he works or someone is gay and not part of it. At this moment the story in cinema starts. All stories are about animals, people or women, men and children who are a little bit outcast. And at this moment, everybody on the outside is portraying the inside. They say something about our society. It's political, without saying anything about politics.

E.A: I would like to continue with a general question, because I think this question is one of the most curious aspects of directors whose productions we find valuable and who avoid repetition in their films. Every creative director has different methods and work plans to put his story on the cinematographic plane and reach his audience. What are the stages of the emergence of a Christian Petzold film before undertaking such creative works? How would you describe yourself in this context?

C.P: The most things start with one or two sentences. It is never a novel, sometimes its a kind of short story but sometimes it's just a picture. I remember when I started to write *Wolfsburg* (2003), our daughter was infected and she had to go into the hospital. We had to stay in the hospital three or four days in this period. I had to walk through the hospital, because it was twenty four hours and there was nothing to do but wait with a little bit of fear. There I saw a woman in front of the coffee automat, she put 2 coins into the coffee machine and then the coffee and water came down into the cup. At this moment, she turned to the window and looked outside, and you could see on the window that she was crying, because it was getting wet there. Then she ran away. I know that something bad happened to someone she knew or she was the patient, I don't know. Then, another man came and saw the cup of coffee on the automat and took it, because it was free now and he wanted to drink it by himself. And this woman came back and she cried, "this is my coffee" in a very aggressive way and she forgot her sadness at that moment because she was fighting for her coffee. This was the thing I have seen. Then, I thought about what she had done, what her profession was, what her faith was. I thought about the man too. Then, I wrote down the first treatment of *Wolfsburg*. The second thing I thought was the characters, the protagonists. Harun Faroki and I wrote down some sentences which were very important for us. One is; "you always have to tell two stories". We have in *Wolfsburg* the story of guiltiness and we have another story. The other story was that he was originally from the working class. And now he is a salesman. He was blue color, but now he is white color. He wants to live in a house, he has married a rich woman, he wants to be a part of rich people, but he is from the working class. His identity is not confirmed but he thinks so. At this moment he kills the young boy, he sees the mother. The mother is from the working class It's his class. When he wants to fall in love with her and give her a better life, he always has to fight against his class where he is coming from. It is not only a question of morality, because he has killed the sun and he wants to pay something back for his immortal life. He has also something to do with his fundement of his story, but he is a betrayer of his working class story. It is not a part of the dialogue. It's a part of the atmosphere.

S.Ö: I think we are faced with a kind of generic humanity through your movies. This humanity is universal and crosses the cultural boundries. The composition of images are stripped of their empirical and everyday dimensions. They become abstract, they become no longer a reality of Germany or even of Europe. Characters, relations, problems are universal to a certain level. I

am curious about the views of Christian Petzold on this concept. It seems to me that you are in search of a generic humanity. Is this search related to your life experiences or to your readings? And what kind of path do you follow while transferring this generic humanity to your films?

C.P: You know for me cinema is the best art in the world. I will give you an example, but it is not because we are talking about Germany and Turkey; Nuri Bilge Ceylan's movies are very important for me. There is a scene in his last movie *Ahlat Ağacı* (Ceylan, 2018), the scene of the young writer who had to go back to the town. He walks and he saw a woman on a field working. The woman comes to him and they are under the tree and she wants to have a cigarette. Then, the camera is going up to the tree and you feel they are both in love, but it is not possible for them to be together because he has gone away and she had to marry someone else. But this moment of three minutes, the cigarettes, the looks, the wind and the movement of trees is fantastic. There is a famous, romantic, German poet Friedrich Hölderlin. Hölderlin had written down a poem of the winds of South Germany. For me, it was a little bit like this. In the winds of South, there is the desire of Hölderlin and Germany, desire of love and warm, fantastic colors and another antique protestant life. This wind in this scene, Nuri Bilge Ceylan is also coming to Germany through the cinema at that moment, so everybody understands the scene. Even if this is international, at that moment it's just regional; it takes place in Turkey. It is like a fantastic pop song. This is for me cinema. It's part of Turkey and part of the whole world at the same time. This is how cinema had to be. On the other hand, I also think about Tom Cruise as a doctor in *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999). It's a dream like New York there. I always had the feeling that they made it in a studio in London, but it's Tom Cruise, he is an American. However, the strange feeling is also understandable by everyone in the world. It is also a little bit like the character in *Wolfsburg*, (Christian Petzold, 2003). He is someone of the society of rich people but he is not really a part of it. They don't like him, so this is interesting that we can talk about Stanley Kubrick sometimes that all his characters are parvenues. They don't like him really, they used him, like Tom Cruise. This is interesting but as the answer of your question, I think the scene has to be universal.

S.Ö: We see open-images in your films. Because of open-images we constantly ask questions. These images leave us hesitant during and after the film. The images seem a kind of crystal image. They leave us unable to decide about the reality. We have to use our judgment extensively to fill in the gaps in the movie. At the end of the *Transit*, we can not make a decision about whether the woman is alive or not? In *Undine*, was she a mermaid from the start? Why did Georg return to his family instead of living with the mermaid Maria? By his own will? At Maria's request? I'm curious as to your thoughts on these open images and perhaps crystal-images in your films that leave the audience hesitant. Is it related to it related to your aesthetic and intellectual approach to the art of cinema in general?

C.P: Always when I talk with the DOPs, we always think if this is the picture we want to shoot; if there is a subject inside the picture or if it is a picture only to memorize the scene, like a documentary. Documentaries have to be objective. So is it subjective or objective? I am always a little bit bored about this alternative. At the end, I always have the feeling that things we see in the cinema don't need us any more. They are on their own. For example, when Charlie Chaplin leaves at the last shoot, going down the street with the girl, they don't need us anymore. They are there for themselves. We have to leave now so that they can be independent. This is a fantastic feeling that they don't need us anymore and we are not responsible anymore, but we can think about them. For example, at the end of the *The Searchers* by John Ford (1956) or the end of Antonioni's 1962, the world works for itself and it doesn't need the human beings anymore. I like to have this feeling at the end of the movie. In *Transit*, he turns himself to the door when the doorbell rings, then he sees something, but the counter shot was not there, so it is in his world. At the end, someone opens the door, all look at the door but the counter shot is not there. So it is his world. At the end of my favorite scene in *Sopranos* (David Chase, 1999)

which I like so much. The family of Sopranos are sitting in the dinners. Someone opens the door, all look to the door but counter shot is black. From this moment on, they are living in their world and they are watching something what we can't see anymore. Then, the narration is over. We are then on ourselves like the characters. This is some kind of a moral question, but I think it is a synastic morality what I feel there.

E.A: I want to add something at this point. I found the ending of *Transit* very very impressive. The sound is very surprising at the moment the narration was over. When the film was over with such a look of the character to door we expect to hear a softer music but the director prefers some kind of music unexpected and surprising which may lead to the opposite feeling. This is very impressive I believe and this really supports the idea you just said.

C.P: The producers didn't like this idea. They said that they have written down a score and it is good to have melancholic music. When I was young, I used to go to the church with my parents to protestant churches, which are based on music, especially Johann Sebastian Bach is the most important composer for the churches. I hated to go the churches but there was one moment which I like very much, it was the end of the session. And at the end, there was music and the doors of the churches are opened, so you can go outside to the reality with music. This is a fantastic moment which is very important for the protestant church. I think cinema has some similarities not with religion but you know when the credits are coming, usually movies and credits are together. What happens at the moment when the doors open in the cinema? What kind of music is on, while walking in the corridor on the way back to real life. For me this song is by Talking Heads in *Transit*. It feels like as if David Burns the singer of the group Talking Heads knew something about Marseille in 1994. It is a very sad song (the road to nowhere) but it is like a gospel that has powerful strings. It's a very sad but also dancable song. This is something I like very much. In *Barbara* (Christian Petzold, 2012) also, this song by Chick, was also not found so suitable by the producer. The same year in the USA, they destroyed the records of the band, Chick, because Chick is black, homosexual and their music is not loved by white people. Freedom hurts you and this is what I like very much in this song.

S.Ö: I think the characters in your movies can transform themselves through their experiences. These transformations can provide us a kind of *hope*. Even under the strict and harsh circumstances, there emerges a hope. Therefore I can not see any passive nihilism in your movies. In *Barbara*, there emerges a moment when the Barbara starts to smile. Her face changes. She takes some pleasure from small moments like making meals. For me Barbara's smiling is an exception and hope. This is the seed of the emergent culture. As a person, how can you describe yourself, an optimist, a pessimist? Some directors can also make movies to cope with some of their emotions. For example, as you know Ingmar Bergman made the *Seventh Seal* both to face with and go away from the fear of death.

C.P: I am always interested in people who are living behind walls, who don't want to fall in love because falling in love is something you can lose the control. If you lose the control, they have the experience. If you lose the control, you reach nirvana or you go to jail or something like that. What I like in *Barbara* is that she is living in a country that she wants to leave. She is like a fundamentalist. She said, "this communistic thing is shit, I have to leave here. I am not opening myself, I am behind the wall of my own". The movie is about these walls, there are holds inside the walls. She doesn't want to fall in love, she doesn't want to have empathetic feelings but it starts. This fight is interesting. Cinema is always about producing. Nobody is interested in someone when the movie starts and at the beginning you see two people who are really happy. What people wants to see is the production, not a re-production, they want to see the production of love, production of crime, production of opening yourself. You can't see 100 minutes Barbara fighting against feelings and love because love meant weakness. She thinks that she has to be strong. In her experience love is weakness and you see her fighting.

Seeing the fight is interesting. Seeing the production (not an advertisement), you see happy faces and it is not interesting. They want to sell you something but Barbara doesn't want to sell something. We have to watch her but there is no capitalistic structure between audience and protagonists. They don't want to sell something and we are not consumers. We have to watch, we have to make spirits and we have to see.

S.Ö: In your movies we see some kinds of different perceptions: solid perception and liquid perception. Solid perception is about land movies. But in *Undine* you made a liquid perception, a water movie. And I think in 2023, you will finish your gases perception project, meaning fire movie. These concepts are related to philosophy as well. I wonder the motivation sources of this project?

C.P: To make trilogies is something to do when you are in a city. You see the architecture of some museums. They are fantastic architecture and they are unique. For me, cinema is not this, not to make a museum, to make a street, a quarter or parks. When I think about trilogies, I think many houses with neighbourhoods. I have a better feeling, for me cinema is a city, not a solo place there. I can't stand this. I love architecture; there is a ruined street and they re-create something in that street. I like this architecture more than Dubai, Qatar built houses in the desert. Perhaps, these buildings are impressing but you can't live there. When you see the old cinema in the 40s, 50s, 60s in the USA, France or Turkey, they are in the middle of a city and part of social life. For me, cities are living when there is cinema, theatre, libraries are in the center. When they are not at the center anymore, that means dying. For me, this idea of trilogy is something to be part of a city and cinemas in the city. It is a feeling like this for me.

E.A: Dear Christian Petzold, thank you once again for this precious interview.



CİLT(VOL):7 SAYI(NO):14 ARALIK(DECEMBER) 2022

sineFİLOZOFİ

HAYATI SİNEMAYLA KAVRAMAK İSTEYENLERİN HAKEMLİ E-DERGİSİ

ARALIK SAYISINDA NELER VAR?

Editörden

Eda Arısoy

Makaleler / Articles

Azınlık Raporu: Determinizm- Özgür İrade Paradoksu ve Gözetim

Minority Report: Determinism- Free will Paradox and Surveillance

Nermin KÜÇÜKSÖNMEZ

Kadın Yaşamak İster: Antonia'nın Yazgısı Filminde Kadının "Aşkın" Varoluşu

Woman Wants To Live: Woman's "Transcendent" Existence In Antonia

Fazilet LEKESİZ, Meral SERARSLAN

Kurban Teorileri ve Psikanalitik Bakış Açısı Bağlamında Sözleşmenin Kuruluşu: Yorgos Lanthimos ve Kutsal Geyiğin Ölümü

Establishment of Contract in the Context of Sacrifice Theories and the Psychoanalytic Perspective: Yorgos Lanthimos and The Killing Of A Sacred Deer

Doğan AYDOĞAN

Erdem Tepegöz'ün Gölgele İçinde'ki Distopik Dünyasında Kavramsal Bir Gezinti

An Overview of Erdem Tepegöz's Cinema: A Semiotic Analysis of "Gölgele İçinde" (In the Shadows)

Nargis ÖZGEN, Dilara AYCIL

Béla Balázs'ın Kavramlarıyla Sinemayı Anlamak: 'Yakın Çekim', 'Yüz', 'Şeylerin Yüzü' ve 'Fizyonomi'

Understanding Cinema through Béla Balázs: 'The Close-Up', 'Face', 'Face of Things' and 'Physiognomy'

Hüseyin GENÇALP, Alper ERÇETİNGÖZ

The Brutal Face of the Violent Game of the Capitalist Competition: Squid Game

Kapitalist Rekabet Oyununun Şiddete Bulanmış Acımasız Yüzü: Squid Game

Elif ŞEŞEN, Yavuz AKYILDIZ

Queer Bir Bireyin Toplumsal Cinsiyet Performatifliği Ve Normların Şiddeti: Danimarkalı Kız Filmi Örneği

The Gender Performativity Of A Queer Person And The Violence Of Norms: The Case Of The Movie "The Danish Girl"

Asya SELİMOĞLU

In Search of Nomadic Thought Rethinking The Festival of Troubadours

Göçebe Düşüncenin İzinde: Âşıklar Bayramı Filmini Yeniden Düşünmek

DİLAR DİKEN YÜCEL, Nida Sümeyya ÇETİN

Kaygıya ya da Varlığa Batmak: Melancholia Filminin Psiko-Felsefi Bir Çözümlemesi

Sinking into Anxiety or Being: A Psycho-Philosophical Analysis of The Movie Melancholia

Murat KÜÇÜKHEMEK, Feyza Şule GÜNGÖR

Yalnızlığın Diyalektiğinin Sinema Üzerinden İncelenmesi: Yalnız Aziz-ler

Examination Of The Dialectic Of Loneliness Through Cinema: Lonely Aziz-ler

Selin Kiraz DEMİR

Söyleşiler / Interviews

Interview with Thomas Arslan
Serdar ÖZTÜRK, Eda ARISOY