

SAYI(NO):17

HAZİRAN(JUNE)2024



# sineFİLOZOFİ

HAKEMLİ E-DERGİ

PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL





*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, Işkın Özbulduk Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

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

**Editör Yardımcısı / Assistant Editors**

Doç. Dr., Dilar Diken Yücel, İnönü Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Dr. İren Dicle Aytaç, Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Dr. Semra Keleş, İzmir Ekonomi Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Esra Güngör 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

Arş. Gör. Merve Can Maraşlı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Mert Can Arık, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Legally Responsible Editor in Chief**

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

**Yayın Kurulu / 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 Comittee**

Yönetmen Pelin Esmer, Türkiye  
Yönetmen Ümit Ünal, Türkiye  
Yönetmen Tayfun Pirselimolu, Türkiye  
Yönetmen Belma Baş, Türkiye  
Yönetmen Kıvanç Sezer, Türkiye  
Yönetmen Emre Yeksan, Türkiye  
Yönetmen Belmin Söylemez, Türkiye  
Senior Lecturer of Philosophy, Gary Zabel, University of massachusetts, USA  
Prof. Dr. G. Deniz Bayrakdar, Kadir Has Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. Mukadder Çakır, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Meral Serarslan, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. Hülya Önal, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Prof. Dr. 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

Prof. Dr. Esra İlkey İşler, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi  
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. Ahmet Oktan, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Doç. Dr. Aydın Çam, Çukurova Üniversitesi, Türkiye  
Doç. Dr. Üyesi Emek Çaylı, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi, Tülay Çelik, Sakarya Üniveristesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Canan Uluyağcı, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Engin Ümer, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Üyesi Murat Tırpan, Okan Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türkiye  
Dr. Öğr. Sarper Bütev, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye

#### **Logo Tasarımı / Logo Design**

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

#### **Kapak Tasarımı / Cover Design**

Emre Gürsoy, Bilkent Üniversitesi, Türkiye

#### **Sayfa Tasarımı / Page Design**

Öğr. Gör. Melike Sinem Yılmaz, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye

#### **Web Editörü / Web Editor**

Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç, 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

Esmanur Çağlar, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Gülşen Altaş, Ege Üniversitesi, Türkiye

Zehranur Tüter, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Eda Nur Aygöz, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

İrem Nur Şengün, 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 orijinallliğini 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](mailto: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

*Işkın Özbulduk Kılıç, Fırat Osmanoğulları* iii

### - Makaleler - - Articles -

**Ethics and Aesthetics in Nuri Bilge Ceylan's Cinema** 1

Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Etik ve Estetik

*Fatma Serdaroğlu*

**Konuksev(er/mez)liğin Koşul(lu/suz)luğunu Aramak: Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum (I'm Thinking of Ending Things, Kaufman, 2020)** 17

Seeking the (Un)Conditional Hos(pita/ti)lity: I'm Thinking of Ending Things (2020)

*Eda Çekemci*

**Blow-Up: Modern Sinema Estetiğinde Gerçeklik İdesi** 30

Blow-Up: The Idea of Reality in Modern Cinema Aesthetics

*Erdil Levent Ertan*

**Metinlerarası Analizle Deccal (2009) Filminde Hristiyan Ahlakı ve Kafkaesk Ögeler** 53

Intertextual Analysis of Christian Ethics and Kafkaesque Elements in Antichrist (2009)

*Zühre Canay Güven*

**Modern Dünyanın Bir Metaforu Olarak "Ada" Filminde Metalaştırılan ve Nesneleştirilen Yaşamlar: Biyoiktidar, Kutsal İnsan, Kamp** 69

Lives Commodified in The Film "Island" As A Metaphor for The Modern World: Biopower, Sacred Man, Camp

*Serdar Gezer*

**Alttakilerin Yukarıya Çıkma/Sisteme Tutunma Mücadelesi: Georgio Agamben Penceresinden Parazit Filmine Bakmak** 86

The Struggle of Those Below to Come Up/Hold on to the System: Looking at the Movie Parasite Through Georgio Agamben's Window

*Orhan Yıldırım*



---

<b>Derin Ekoloji Kavramının Anlatılmasında Sinema Filmlerinin Kullanımı: Avatar Suyun Yolu Filmi Örneği</b>	101
The Use Of Motion Pictures To Explain The Concept Of Deep Ecology: The Example Of Avatar The Way Of Water Film	
<i>Sinem Kızılaslan</i>	
<b>Bir Toplumsal Tip Fragmanı: 11'e 10 Kala'da Koleksiyoncu</b>	115
A Fragment of Social Type: The Collector in 10 to 11	
<i>Gülay Acar Göktepe</i>	
<b>Tekinsiz Hatıralar: Kurak Günler (Emin Alper, 2022) Filminde Tekinsizlik Kavramının İzsrümü</b>	136
Uncanny Memories: Projection of the Concept of Uncanny in the Film Burning Days (Emin Alper, 2022)	
<i>Büşra Eraslan, Ömer Eraslan</i>	
<b>Revealing the Essence of Cinema: A Philosophical Inquiry into Paulo Sorrentino's The Hand of God</b>	152
Sinemanın Özünü Açığa Çıkarmak: Paulo Sorrentino'nun Tanrı'nın Eli Filmi Üzerine Felsefi Bir İnceleme	
<i>Erdoğan Yılmaz</i>	
<b>Kıvanç Sezer İle Söyleşi</b>	167
Interview with Kıvanç Sezer	
<i>Serdar Öztürk</i>	

## Editörlerden...

Herkese merhaba. Sinefilozofi Dergisi'nin 17. Sayısı ile karşınızdayız. Başlıktan da anlaşılacağı gibi bu sayıyı, diğer sayılarımızdan farklı olarak, iki editörlü bir şekilde yayına sunuyoruz. Her sayıda olduğu gibi bu sayıda da Sinefilozofi, okuyucusuna birbirinden yetkin yazılar sunuyor. *Ethics and Aesthetics in Nuri Bilge Ceylan's Cinema* adlı makalesinde Fatma Serdaroğlu, Nicolai Hartmann'ın yeni ontoloji ve antropolojik yaklaşımı üzerinden Nuri Bilge Ceylan film-lerindeki etik ve estetik ilişkiyi ele alıyor. Eda Çekemci ise, *Konuksever(er/mez)liğin Koşul(lu/suz)luğunu Aramak: Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum (I'm Thinking of Ending Things, Kaufman, 2020)* gibi ilgi çekici bir başlık taşıyan çalışmasında Jacques Derrida, Immanuel Kant ve Emmanuel Levinas'ın 'konukseverlik' kavrayışlarından faydalanmakla birlikte, aynı zamanda Derri-da'nın 'musallatbilim' ve 'hayalet' teorilerine başvurarak Charlie Kaufman'ın *Her Şeyi Bitirme-yi Düşünüyorum* filmi inceliyor. Üçüncü olarak; Erdil Levent Ertan *Blow-Up: Modern Sinema Estetiğinde Gerçeklik İdesi* başlıklı çalışmasında İtalyan yönetmen Michelangelo Antonioni'nin unutulmaz *Blow-Up* (Cinayeti Gördüm, 1966) filmi gerçeklik kavramı ve modern sinema es-tetiği ışığında çözümlüyor. Zühre Canay Güven ise *Metinlerarası Analizle Deccal (2009) Filminde Hristiyan Ahlakı ve Kafkaesk Ögeler* adlı makalesinde Lars Von Trier'in çekildiği dönem oldukça sansasyon yaratan *Deccal* (Antichrist, 2009) filmindeki 'Kafkaesk' öğeleri, filozof Nietzsche'nin aynı adlı eseri ile birlikte Freud'un 'tekinsiz' kavramına başvurarak analiz ediyor. Serdar Gezer, *Modern Dünyanın Bir Metaforu Olarak "Ada" Filminde Metalaştırılan Yaşamlar: Biyoiktidar, Kutsal İnsan, Kamp* makalesinde Michel Foucault ve Giorgio Agamben'in kavramlarından faydalanarak Michael Bay'ın 2005 yapımı *Ada* (The Island) filmi çözümlüyor. *Alttakilerin Yuka-rıya Çıkma/Sisteme Tutunma Mücadelesi: Giorgio Agamben Penceresinden Parazit Filmine Bakmak* başlığını taşıyan makalesinde Orhan Yıldırım, Giorgio Agamben'in homo sacer, bios, zoe ve muselmann kavramlarına başvurarak, Güney Koreli yönetmen Bong Joon-jo'nun yönettiği, 2019 yılında hem Cannes'da hem de Oscar ödüllerinde en iyi film ödülünü alan *Parazit* fil-mini ele alıyor. Bir diğer çalışma ise Sinem Kızılaslan'ın *Derin Ekoloji Kavramının Anlatılmasında Sinema Filmlerinin Kullanımı: Avatar Suyun Yolu Filmi Örneği* adlı makalesi... Bu çalışmasında yazar, James Cameron'ın 2022 yapımı *Avatar: Suyun Yolu* filmi derin ekoloji kavramı üzerin-den ele alıyor. Gülay Acar Göktepe, *Bir Toplumsal Tip Fragmanı: 11'e 10 Kala'da Koleksiyoncu* başlığını taşıyan makalesinde Pelin Esmer'in filminin başkarakteri Mithat Bey'i koleksiyoncu toplumsal tip olarak ele alıyor ve filmin kurduğu Türkiye modernleşmesi anlatısını analiz ediyor. Büşra Eraslan ve Ömer Eraslan'ın birlikte kaleme aldıkları *Tekinsiz Hatıralar: Kurak Gün-ler (Emin Alper, 2022) Filminde Tekinsizlik Kavramının İz sürümü* adlı çalışma, 'tekinsiz' kavramı doğrultusunda *Kurak Günler* filmi incelemeyi amaçlıyor. Son olarak, *Revealing the Essence of Cinema: A Philosophical Inquiry into Paulo Sorrentino's The Hand of God* başlıklı makalesinde Erdiç Yılmaz, İtalyan yönetmen Paulo Sorrentino'nun 2021 yapımı *Tanrının Eli* filmine dair, Andre Bazin ve Stanley Cavell'in hareketli görüntünün ontolojisi üzerine görüşlerinden yarar-lanarak, felsefi bir çözümleme gerçekleştiriyor. Bu sayıda ayrıca, Prof. Dr. Serdar Öztürk'ün yönetmen Kıvanç Sezer ile 2016 yapımı *Babamın Kanatları* filmi üzerine gerçekleştirmiş olduğu söyleşi de yer alıyor.

Geldik teşekkür kısmına... Başta Sinefilozofi dergisi sahibi ve yayıncısı Prof. Dr. Serdar Öztürk hocamıza sonsuz teşekkürlerimizi sunuyoruz. İkinci olarak; bu sayının ortaya çıkmasında büyük özveriyle çalışan editör yardımcılarımız Esra Güngör Kılıç, Merve Can Maraşlı, Aysu Uğur Balcı, Aslı Şahinkaya Ermiş, Gülşah Altuğ, Dilar Diken Yücel, Mert Can Arık, İren Dicle Aytaç, Semra Keleş ve dergimizin kapak tasarımını yapan Emre Gürsoy'a teşekkür ediyoruz. Üçüncü olarak; Sinefilozofi sosyal medya hesaplarında harikalar yaratan Ece Yirmibeş, Burcu Kanaç, Ceren Aysu Can, Ceren Nazan Tekin, Esmanur Çağlar, Gülşen Altaş, Zehranur Tüter, Eda Nur Aygöz, İrem Nur Şengün ve Efe Kılıç büyük bir alkışı hak ediyorlar; onlara da çok teşekkürler. Son olarak; titiz değerlendirmeleriyle makalelerin son şeklini almasını sağlayan hakemlerimize ve her yıl daha da büyüyen akademik ve akademi dışı Sinefilozofi okuyucularına teşekkür etmeden geçmek olmaz. İyi ki varsınız...

-Research Article-

## Ethics and Aesthetics in Nuri Bilge Ceylan's Cinema\*

Fatma Serdaroglu\*\*

### Abstract

*This paper examines the relationship between ethics and aesthetics in Nuri Bilge Ceylan's cinema, exploring how his films intertwine moral considerations with aesthetic expression. Focusing on themes such as identity, belonging, and displacement, Ceylan's work reflects societal issues without any direct political commentary, emphasizing ethical questions. His distinctive approach, characterized by a slow pace, sparse dialogue, and extended shots, invites audiences into moral explorations. Ceylan's films stand out as profound ethical inquiries, challenging viewers to engage with the moral nuances of everyday life and reflect on their own values. This study explores the relationship of ethics and aesthetics in Nuri Bilge Ceylan's films through Nicolai Hartmann's new ontology and the anthropological approach. It examines how ethical considerations shape and enhance the visual narrative in Ceylan's work, focusing on content and form relation.*

**Keywords:** *ethics, aesthetics, Nuri Bilge Ceylan, new ontology, anthropology*

---

\* This study is adapted by the writer Fatma Serdaroglu's PhD thesis "The Relationship Between Ethics and Aesthetics in Turkish Cinema of 2000s: Ethical Criticism of Three Monkeys, Once Upon a Time in Anatolia and Wild Pear Tree" conducted by Prof. Dr. Hakan Savaş.

\*\*Lec. Dr, Anadolu University, YDYO, Eskişehir, Türkiye

E-mail: fserdaroglu@anadolu.edu.tr

ORCID : 0000-0003-4112-2680

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1239209

Serdaroglu, F. (2024). Ethics and Aesthetics in Nuri Bilge Ceylan's Cinema. Sinefilozofi Dergisi, Sayı:17, 1-16,

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1239209

Received:19.01.2023

Accepted: 19.04.2024

-Araştırma Makalesi-

## Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Etik ve Estetik\*

Fatma Serdaroğlu\*\*

### Özet

Bu makale, Nuri Bilge Ceylan sinemasındaki etik ve estetik ilişkisini incelemekte ve filmlerindeki ahlaki kaygularla estetik ifadenin birbirini nasıl etkilediğini araştırmaktadır. Kimlik, aidiyet ve yurtsuzluk gibi temalara odaklanan Ceylan'ın çalışmaları, doğrudan siyasi bir yorum yapmaksızın toplumsal sorunları yansıtır ve etik soruları vurgular. Özgün yaklaşımı, yavaş temposu, sınırlı diyalogları ve uzun çekimleri ile izleyicileri ahlaki bir araştırmaya davet eder. Ceylan'ın filmleri, izleyicileri günlük yaşamın ahlaki nüanslarıyla ilgilenmeye ve kendi değerleri üzerinde düşünmeye zorlayan derin etik sorgulamalar olarak öne çıkar. Bu çalışma, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki etik ve estetik ilişkisini Nicolai Hartmann'ın yeni ontoloji ve antropolojik yaklaşım üzerinden incelemektedir. Çalışmada, içerik ve biçim ilişkisine odaklanarak, Ceylan'ın çalışmalarında etik kayguların görsel anlatıyı nasıl şekillendirdiği ve geliştirdiği incelenmektedir.

**Anahtar kelimeler:** etik, estetik, Nuri Bilge Ceylan, yeni ontoloji, antropoloji

\* Bu makale yazar Fatma Serdaroğlu'nun, Prof. Dr. Hakan Savaş danışmanlığında yazdığı "2000'ler Türk Sinemasında Etik ve Estetik Değerler İlişkisi: Üç Maymun, Bir Zamanlar Anadolu'da ve Ahlat Ağacı Filmlerinin Etik Eleştirisi" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

\*\*Öğr. Gör. Dr. Anadolu Üniversitesi, YDYO, Eskişehir, Türkiye

E-mail: fserdaroglu@anadolu.edu.tr

ORCID : 0000-0003-4112-2680

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1239209

Serdaroğlu, F. (2024). Ethics and Aesthetics in Nuri Bilge Ceylan's Cinema. Sinefilozofi Dergisi, Sayı:17,1-16,

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1239209

Geliş Tarihi: 19.01.2023

Kabul Tarihi: 19.04.2024

## Introduction

*“A good film is one that brings together a deep analysis with aesthetic and moral sensitivity.”*

Nuri Bilge Ceylan

In the cinema of Nuri Bilge Ceylan’s themes like identity, memory, belonging, and the tensions between Eastern and Western values, city and province life are frequently explored, reflecting a broad spectrum of societal issues (Akbulut, 2005; Suner, 2004, 2006, 2010; Arslan, 2012; Harvey-Davitt, 2016; Diken, Gilloch & Hammond, 2022; Dönmez-Colin, 2023). Ceylan’s films, known for addressing social themes like identity and displacement, are deeply intertwined with ethical discussions, underscoring a core focus on moral considerations.

Ethics explores morality of actions, emphasizing right and wrong (Nuttall, 1993, p. 1), while aesthetics examines art’s beauty and value, reflecting human values and thus contributing to moral evaluation (Graham, 2001, p. 2; Hanson, 2001, p. 215). The intersection of ethics and aesthetics involves examining moral values through art’s aesthetic qualities. Art influences morals subtly by fostering empathy and shaping values (Sheppard, 1987, p. 153). Ceylan’s cinema skillfully explores themes such as moral decline and ethical ambiguity. His images provoke thoughts and reflection (Akbulut, 2005, p. 45). Ceylan’s films explore ethical values and their influence on cinematic aesthetics. In his work, ethics and aesthetics challenge norms, fostering skepticism towards conventional meanings (Eryılmaz, 2016, p. 12). His films explore human essence and ethical values through cinematic aesthetics. His work addresses the challenges of human connections and the complexities of existence (Harvey-Davitt, 2016, pp. 250-252; Savaş, 2017, p. 67) with a unique style.

He portrays characters grappling with moral challenges and relationships strained by eroding values. While focusing on everyday life, the storytelling remains deliberately minimalist. As Ceylan (2023a, p. 429) himself says even the smallest details can inspire great stories when given enough attention. He encourages viewers to engage in thoughtful reflection. Ceylan’s open-ended narratives prompt us to question reality and ponder our own moral judgments, offering a contemporary lens on human relationships and inviting us to contemplate ethical issues within a modern cinematic framework. These films, with very little plot, reveal ethical contradictions through ordinary events. Their deliberate slowness helps create what Deleuze terms the ‘time-image’ (Suner, 2010; Çağlayan, 2018; Diken, Gilloch & Hammond, 2022).

Nuri Bilge Ceylan’s films depict societal value decline and ethical erosion through intimate character portrayals and their interactions, highlighting the impact of selfishness on human connections against the backdrop of Turkey’s societal issues. As Ceylan (2023b, p. 389) states art and cinema spotlight personal and cultural flaws, urging deeper societal value shifts. His films provoke reflection on personal guilts and regrets (Savaş, 2017, p. 65), serving as ethical inquiries. As Tarkovsky (1987, p. 113) says ‘art achieves realism through the pursuit of ethical ideals, where the quest for truth, inherently beautiful, merges aesthetics with ethics. Ceylan’s work invites introspection and ethical reconsideration, emphasizing moral values’ influence on relationships and enhancing ethical awareness.

## Methodology

This research aims to uncover the relationship between ethical and aesthetic values in Ceylan’s cinema, employing an anthropological approach grounded in the ontology of art. As Mengüşoğlu (1988, p. 49) asserts, an anthropology rooted in ontological principles addresses phenomena stemming from human beings’ concrete existence and actions. While

the ontological basis explains the existential attributes of the artwork, the anthropological perspective explores its connections to humanity. Kuçuradi (2013, pp. 95-97) emphasizes the importance of an anthropological approach to art evaluation, which involves understanding the depicted human relations, ethical values, analyzing the new perspectives, and showing the artwork's significance, focusing solely on the artwork itself.

Ontologically, artworks, evoke aesthetic experiences. Beyond their aesthetic appeal, these works hold significance and value for us. Art's significant role in enriching life sparks discussions on the link between aesthetic and ethical values (Freeman, 2014, p. 134). Rather than serving didactic purposes, art expands our perspectives and connects us to our humanity, offering a unique form of understanding beyond mere facts or moral judgments (Sontag, 2013, p. 23).

Nicolai Hartmann, a pioneer of "new ontology," posits that reality comprises four strata (levels of reality): inanimate, biological, psychological, and spiritual. Hartmann (2019) discusses the essence/existence in an ontic whole and tries to reveal the relation of the strata (levels of reality) to each other. Hartmann further elaborates on the ontic structure of artworks, detailing their strata and aesthetic value. His art ontology introduces a method for analyzing aesthetic objects by considering these strata. Hartmann (2014, pp. 90-101) maintains that an aesthetic object comprises a 'foreground', which represents the *real being* with its tangible material structure, and a 'background', signifying the *unreal being* through its spiritual content.

Hartmann's ideas challenge dualism, positing that an artwork is a unified entity comprising these two components. The background becomes discernible through objectivation, which Hartmann (2014, p. 90) defines as the manifestation of ideal content in tangible form. The background is perceptible to the observer only in the presence of the foreground. In the realms of ethics and aesthetics, Hartmann (2014, p. 377) argues that the emergence of aesthetic value is contingent upon the existence of moral value. Appreciating an artwork's aesthetics requires understanding its ethical values, as these underpin the artwork's layers and enhance aesthetic enjoyment.

Hartmann advocates for a systematic and detailed analysis of artworks, providing examples from music, painting, literature, and more in his book, *Aesthetics*. At the time, cinema was a relatively new invention, as Hartmann (2014, p. 118) noted. This study explores the connection between ethical and aesthetic values in Nuri Bilge Ceylan's films through content and form, using Hartmann's ontological framework using anthropological attitude.

### **Social and Cultural Ethical Inquiry through Aesthetics in Ceylan's Cinema**

When I make films, I don't aim to comment on current events or engage in journalism. Social issues don't interest me as much as understanding and exploring the human soul. I believe in injecting new perspectives into culture and confronting our weaknesses through art, rather than just raising awareness about events, or finding culprits, which I see as more of a journalist's role.

Nuri Bilge Ceylan's (2014) reply about the dialogue in "Winter Sleep" (2014) regarding *non-resistance to evil*, offered during its Cannes press conference, not only reveals his view on political cinema but also shed light on the ethical aspect of his art.

Nuri Bilge Ceylan's cinema focuses on human nature rather than overt social or political themes. Ceylan's films blend social and political themes with detailed character studies, exploring human behavior's nuances. Ceylan portrays his characters authentically, inviting viewers to reflect on societal, cultural, and existential themes. He focuses on the conflicted human and demonstrates how to make politics through humanism (Harvey-Davitt, 2016, p. 254). The political elements in such films are best understood as personal responses and coping strategies to life's existential challenges, expressed through acceptance, silence, and passive

aggression. In “Three Monkeys,” (2008) for example, political undercurrents blend with personal narratives, challenging conventional cinematic norms and emphasizing existential struggles over direct political discourse. Although not explicitly addressing working-class issues in this film, Ceylan disrupts traditional film expectations by critiquing bourgeois cinema (Daldal, 2017, p. 182). Similarly, “Once Upon a Time in Anatolia” (2011) and “Winter Sleep” subtly navigate power dynamics and societal tensions, avoiding explicit political commentary offering philosophical questions.

His apolitical stance can be related to ethics in art. Ceylan’s cinema isn’t about revolutionary consciousness. Instead, it encourages viewers to make ethical judgments and take an intellectual stance, as argued by Rancière (2009). Rancière (2009, pp. 1-23) criticizes the didactic artist role, advocating for works that promote intellectual emancipation by acknowledging the audience’s equal intelligence. As Ceylan (2008) himself mentioned, he’s not interested in taking on the role of an informed artist or delivering manifestos through his work. This philosophy prioritizes free thought and delves into complex moral scenarios, exploring characters’ responses without imposing moral judgments.

Turkish cinema, particularly in the transition from Yeşilçam’s escapism to the introspective narratives of the 2000s, marks a shift towards exploring complex emotions and societal themes over direct political narratives. The social and political dimension of Turkish cinema has also evolved from the 60s, with New Turkish Cinema adopting a less didactic, more passive approach. This era’s films, influenced by the political aftermath of the 80s coup, reflect a mood of silence and pessimism. This period adopts a contemplative style centered on personal and existential dilemmas (Katsanis, 2015, p. 173). Ceylan’s work captures this trend, exploring human experiences and relationships with philosophical depth.

Ceylan’s films intricately explore the fabric of Turkish society, touching upon the dilemmas of identity amidst the confluence of Eastern-Western, traditional-modern, rural-urban values. This narrative tension mirrors the national discourse on modernization, propelled by globalization and urban migration. “Modernization in Turkey is a project embracing and internalizing the cultural dimensions that made Europe modern” (Keyder, 2000, p. 37). The pursuit of modernization, characterized by the adoption of European cultural norms, has sparked a repudiation of traditional values, leading to a cultural and identity clash (Bora, 2017; Göle, 2015; Kandiyoti, 2002). The transition through the multiparty era in 1950s, neoliberal shifts in the 1980s, and the socio-political upheavals of the 1990s set the stage for significant societal transformations. Military coups in 1960 and 1980 deepening democratic crises, the neoliberal agenda of the 1980s, marked by consumerism amid a backdrop of moral decline and social disparity, alongside the destabilizing 1990s, eroded trust and societal norms (Gürbilek, 2001; Ahmad, 2003; Bora, 2017; Suner, 2010; Kandiyoti, 2002; Özkazanç, 2011). These decades were pivotal in reshaping social identities and exacerbating class divisions. Kandiyoti (2002, pp. 1-21) highlights how these shifts transformed social identities and stratification, resulting in intricate social dynamics and cultural tensions.

In Turkey, rural conservatism is often linked to traditional values (Bora, 2016, p. 52). The province stands as a stark symbol of deprivation, deepening the divide between urban and rural areas and class differences (Laçiner, 2016, p. 14). The 1980s marked the beginning of a shift, leading to a blend of urban and rural influences by the 2000s. However, globalization and technology have lessened the isolation of traditionally deprived rural areas, creating a unique blend of modern and traditional cultures (Bora, 2016, p. 41; Laçiner, 2016, p. 36). This has led to a complex identity for rural areas, caught between modernity and tradition. By the 2000s, a turn towards traditional and conservative values began to challenge the established notions of modernization. The complexities in Turkey’s modernization, influenced by the global shift towards postmodernism, challenge absolute truths and embrace pluralism, impacting identities and cultural practices (Göle, 2013, pp. 1-26). Postmodernism, combined

with neoliberal policies and neo-conservatism has highlighted diverse identities, and altered societal norms.

Ceylan's films skillfully blend universal themes and ethical questions in human relations with local Turkish cultural elements. His films explore the challenges of relationships, self-connection, the relationships, and the painful process of being human (Harvey-Davitt, 2016, pp. 250-252). His characters, often embodying defeat and passive nihilism, mirror contemporary moral issues through their skeptical, self-interested actions and lies. These films offer ethical insights into the significance of everyday interactions that undermine values. For example, "The Wild Pear Tree" (2018) explores themes like tradition, societal norms, and economic struggles in Turkey, focusing on the protagonist Sinan's personal journey. The film delves into the artist's role, education's value, and youth challenges (McConnel, 2018) encouraging viewers to reflect on moral values and personal aspirations without overt political commentary. In "Distant" (2002) the theme of distance manifests in various forms, from social and class disparities to moral and cultural divides. "Winter Sleep" portrays the tension between Eastern and Western values through characters navigating social contradictions and moral ambiguities. It shows Aydın's critique of local customs from a position of ignorance, highlighting class and cultural differences. These films explore the rift between intellectuals and the society in Turkey, delving into class, cultural conflicts, and the urban-rural divide. Similarly, "About Dry Grasses" (2023) portrays teacher Samet's struggle with his assignment in the East, highlighting deep societal and ethical conflicts. The film examines manipulation and ethics, prompting viewers to ponder the protagonist's real nature against a backdrop of personal and societal challenges (Marshall, 2023). Along with Ceylan's other works, it probes the intricacies of bias and the urban-rural divide.

The moral dilemmas, value discrepancies, and contradictions experienced by characters in these films stem from socio-economic and political issues underneath. "Class differences manifest in status distinctions that categorize individuals and groups based on social honor, not just economic interests..." (Swartz, 1998, p. 151) like Eyüp and his family silenced by their vulnerability to the subtle authority of power structures. In "Three Monkeys," Ceylan explores the invisible moral effects of class inequality and societal violence through the story of Eyüp's family, caught in the exploitative schemes of his boss Servet. Servet's character embodies the nouveau riche, highlighted by his willingness to do anything for wealth, even making his driver take his prison sentence (Erdal Aytakin, 2015, p. 257). The film prompts a reexamination of ethical values by confronting crime, guilt and difficult realities, an approach to honesty that can be linked to Felski's (2008, pp. 105-131) comments on the shock literature, highlighting the impact of facing disturbing truths. In the film, the audience is shocked by the presentation of harsh realities revealing what people are capable of. It portrays poverty as both an economic condition and a cultural limitation, fostering lies and ethical dilemmas.

The province is often viewed as the antithesis of the urban center, marked by limited perspectives, monotony, and a restricted public sphere (Bora, 2016, p. 40). In Ceylan's films like "Once Upon a Time in Anatolia" and "The Wild Pear Tree," the province contrasts the urban, serving as a canvas for moral quandaries and societal reflections. These films explore the dichotomies of urban vs. rural and tradition vs. modernity, delving into existential questions and cultural shifts within Turkish society. "The Wild Pear Tree" reflects on this transformation, showing how rural life adapts to the profit-driven logic of neoliberalism (Avcı and Kıran, 2019, p. 261). In this film, Sinan's dialogue with two young imams about faith and the clash between innovative and conservative religious views highlights the conflict between personal and social ethics. The film explores religious nuances and ethical contrasts within Turkey's socio-economic and cultural context. These films highlight the complex effects of economic, cultural, and political influences on human relationships and the evolving rural-urban dynamic within Turkish society and beyond.



### **Boredom, Silence, and Time as Ethical Inquiry in Ceylan's Slow Cinema**

Nuri Bilge Ceylan's films pose philosophical and ethical questions through simple daily events and human relations, characterized by aesthetic features. His cinema, often labeled as 'slow cinema,' (Rattee, 2017; Çağlayan, 2018; Katsanis, 2015) featuring long takes, minimal dialogues, and a minimalistic approach. Slow cinema is exemplified by directors like Angelopoulos and Tarkovsky. It prioritizes longer, uninterrupted shots (Rattee, 2017, p. 208). Ceylan's films often feature long takes and close-ups with static camera shots.

Ceylan's slow-paced films, as noted by Çağlayan (2018, p. 202), use long takes to break traditional narratives, allowing audiences to deeply explore the film's form and uncover hidden truths. This approach enhances the mood and atmosphere, enabling viewers to internalize characters' emotions, such as Bahar's unhappiness in "Climates," (2006) Aydın's loneliness in "Winter Sleep," and Samet's boredom in "About Dry Grasses". Slow films, with restrained emotion and minimal action, long pauses, sparse dialogue, limited plot, empty settings, a static camera, and extended shots evoke thought (Jaffe, 2014, pp.1-14). This formal approach captures characters' emotions, atmospheric tension, and underlying motives, demanding close viewer attention to fully appreciate the nuances of the film. Ceylan's slow-paced films emphasize character emotions and atmosphere, encouraging reflection on subtle gestures and unspoken truths. The slow rhythm and moments of silence offer a glimpse into the characters' inner worlds by pausing time (Çağlayan, 2018, p. 203).

Contributing to slowness, 'the close-up shots in Ceylan's films capture the subtle, often inexpressible aspects of reality that goes beyond words, offering a deeper look into characters' inner lives and revealing truths' (Suner, 2010, p. 98). For example, close-ups in "Three Monkeys" expose the characters' hidden emotions, such as Eyüp's fear and guilt during Hacer's attempted leap from the terrace. Ceylan's films draw viewers into a contemplative state, focusing more on moods than on the plot. These takes don't drive the narrative but offer a sensory experience, grounding viewers in the film's reality (Rattee, 2017, p. 218). These shots disrupt narrative flow but visualize themes and emotions effectively. The slow aesthetic breaks the conventional linear narrative structure through imagery unrelated to the film's narrative (Quaranta, 2020, p. 17).

Ceylan's films use close-ups to highlight intricate details, pausing the narrative for deeper reflection on character psychology and ethical questions. This approach not only enriches the story but also fosters a contemplative space, aligning with Deleuze's (1989) concept of "time-image cinema". "The time-image gives us time itself, no longer spatialized or derived from movement" (Colebrook, 2001, p. 47). The focus is on mental states and inner realities rather than action. Influenced by Bergson's (2000, pp. 226-227) idea of 'duration,' the time-image in cinema merges past, present, and future (Deleuze, 1989, pp. 22-55), offering a multi-layered experience of time and making the cinematic experience an interactive dialogue with the audience. This helps to make ethical judgements. In "Cocoon" (1995) and other Ceylan films like "Three Monkeys," "The Small Town," (1997) and "Climates," close-ups and time-images explore themes like lost time, guilt, and moral ambiguity. "Three Monkeys" uses time-image to highlight ethical voids, while "The Wild Pear Tree" focuses on inner turmoil over straightforward narratives. These films employ dream-like sequences and disjointed scenes to probe deep psychological and ethical issues, creating a reflective space for viewers to ponder complex human emotions and moral dilemmas.

The formal characteristic attributed to slowness is often accompanied by silence. The phenomena and situations elucidated regarding silences illustrate the ethical conditions they reveal and how they are employed within moral conflicts. The aesthetics of prolonged silences in Ceylan's films allow us to experience the characters' internal conflicts, perhaps enabling us to grasp the profound pain dominating their worlds (Katsanis, 2015, p. 173). Slowness prompts reflection on overlooked situations and emotions, offering a pause in life to digest complexities

we might otherwise overlook. In “Three Monkeys,” Nuri Bilge Ceylan uses silence as a key narrative and aesthetic element, where moments of silence, such as the one between Eyüp and his son, carry deep, unspoken meanings (Katsanis, 2015, p. 176). This lack of genuine dialogue not only signifies linguistic limitations but also conveys sadness and frustration. For example, in “Climates” the characters’ inability to communicate effectively leads to further estrangement.

These films, due to their subject matter, concepts, themes, and employed techniques, evoke a sense of boredom in the viewer. Slow films challenge viewers limiting action and dialogue, creating a feel of emptiness and stagnation (Jaffe, 2014, pp. 3-9). Boredom, in its common usage, is considered together with the concepts like lack of meaning, alienation and emptiness. Heidegger (1996, p. 80, pp. 170-173) states boredom is related to feeling of time and says ‘profound boredom’ direct us ask questions about our existence and triggers a philosophical thinking causing an uneasiness in Dasein. In cinema, boredom that evokes existential anxiety can detach the audience from characters and narrative, driving them to question what they watch. This form of boredom, thus, becomes an aesthetic tool, enriching the film’s language and sparking philosophical introspection.

Boredom in its relation to the feeling of time in cinema is closely connected to modernity. Ceylan’s films utilize boredom, reflecting the monotony and disconnectedness of modern life. Modernity encompasses urbanization, globalization, and technology, but also involves loss of meaning, isolation, and alienation (Giddens, 1991). Boredom, then, is a manifestation of the anxiety stemming from questioning modern life without the power to change it. This sentiment is sensed in Ceylan’s films, which can be interpreted as reflections on or even acts of resistance to Turkey’s modernization (Gezgin and Canbolat, 2019, p. 70). This is well-depicted in “Distant”. As mentioned above, modernization in Turkey presents value conflicts between the West and the East, the province and the city, and tradition and modern. Ceylan’s films present the boredom of both provincial existence and urban life. His idle characters, often trapped between conflicting values, are unable to adapt and stuck in limbo. Films like “Distant”, “The Wild Pear Tree,” and “About Dry Grasses” encapsulate this ennui, underscoring the existential void and the challenges of modernity in Turkey.

### **Characterization and Ethical Dilemmas**

Ceylan’s characters are often nihilistic, selfish, melancholic, unsympathetic, and difficult to identify with. “His films are peopled by estranged characters who ironically pursue loneliness as a cure for, or as inoculation against, their very inability to form meaningful and enduring relationships” (Diken, Gilloch & Hammond, 2022, p. 2). They are the ones who fail their ideals and succumb as they cannot get what they expect from life. Their narratives are punctuated by moments of stillness—childhood memories, missed opportunities, spectral encounters, or nostalgic reflections—emphasizing their emotional and psychological entrapments. This pervasive sense of displacement and longing for an “elsewhere” defines Ceylan’s cinema (Diken, Gilloch & Hammond, 2022, p. 4). The most vivid examples can be seen in “Once Upon a Time in Anatolia” with Doctor Cemal and Prosecutor Nusret, who long for being somewhere else.

His characters do not act, and if they do, their actions harm them and others more. They are passive observers of their lives, idly watching events unfold as if detached from their own experiences. “Ceylan’s characters are capable of seeing and showing rather than acting” (Suner, 2010, p. 92). In fact, they try to mask the disparity between their true selves and images. This dissonance leads to depression upon recognition by themselves and others, embodying the disillusionment of unmet aspirations. This realization brings despair, as seen with Aydın in “Winter Sleep,” whose self-assurance hinders genuine connections, and Sinan in “The Wild Pear Tree,” whose frustrations lead to disdain for those around him. Their attitudes reflect

Nietzsche's notion of "slave morality," rooted in resentment towards perceived superiors, fostering distrust and hostility (Berkowitz, 1996, p. 86). Their underlying resentment fosters an environment of distrust and ethical tension in their relationships.

In Ceylan's cinema, male protagonists are central, characterized by loneliness, dissatisfaction, and troubled relationships. This focus on emotionally distant and conflicted men is occasionally softened by the fleeting solace of female characters, as seen in "Once Upon a Time in Anatolia" and emphasized in "The Wild Pear Tree." Samet's struggles connecting with women in "About Dry Grasses" further underline this theme. Ceylan explores the depths of male despair and contradictions, rendering his characters complex but unsympathetic.

Ceylan's cynical characters communicate essence of moral existence and values. "Ethical values in a relationship reflect the sense of significance and respect within one's interactions with a specific individual" (Kuçuradi, 2011, p. 185). Ceylan's characters, embodying alienation and indifference, harm others while seeking self-justification, highlighting ethical dilemmas. Ceylan's cinema is basically a cinema of relations (Diken, Gilloch & Hammond, 2022, p. 2). Ceylan's focus on relational dynamics invites us to reflect on the nature of being human, our ethical perspectives, and the moral implications of our actions.

His films explore the subtleties of evil, presenting it through everyday actions and the influence of circumstances, thus moving beyond the traditional binary portrayals common in earlier Turkish cinema. His work examines the thin line between good and evil, emphasizing moral complexities and the intricacies of human motivations. This approach contrasts with traditional, more straightforward representations of villainy and virtue rooted in Turkish literature (Şen-Sönmez, 2017, p. 292). Ceylan's method encourages viewers to ponder the ethical implications of seemingly minor decisions and actions, offering a nuanced perspective on the nature of evil and its role in human interactions.

Ceylan's characters often prioritize self-interest through subtle actions that raise ethical concerns. In "Clouds of May," (1999) Muzaffer focuses on his film over the needs of people in his village, showing indifference to others' emotions and struggles, like Uncle Pire's sorrow and his father's battle to save his trees. Muzaffer also dismisses Saffet's aspirations for a job in Istanbul after utilizing his assistance. Similarly, in "Distant," Mahmut falsely accuses Yusuf of theft to drive him away, and in "Climates," İsa is indifferent to Bahar's feelings. In "The Wild Pear Tree," Sinan secretly sells his father's valuable possession to fund his book, demonstrating how minor, self-serving actions challenge our moral judgments. Even in films with more severe incidents, like the murder in "Three Monkeys" or "Once Upon a Time in Anatolia" or the slander and public humiliation in "About Dry Grasses," Ceylan concentrates on the characters' reactions rather than the acts themselves, underscoring the moral intricacies of seemingly insignificant decisions.

"Winter Sleep" explores moral ambiguity, showing how characters like Aydın's indifference can lead to questionable ethics, as his detachment fuels justifications for harsh choices. "To be sure, one cannot say that Aydın is an evil person. But for evil to occur you don't need evil people" (Diken, Gilloch & Hammond, 2022, p. 199-120). Evil can arise from a lack of empathy and moral responsibility. The film examines how material concerns, such as the cost of a broken window, can overshadow human dignity and moral duties, indicating a widespread moral insensitivity. It critiques capitalist values and superficial charity, especially highlighted by İsmail's rejection of Nihal's money, which questions the genuineness of such gestures (Diken, Gilloch & Hammond, 2022, p. 125-132). The film urges viewers to reflect on the essence of goodness and the moral outcomes of their choices, challenging traditional distinctions between right and wrong, and notions of resistance and forgiveness, as seen in Necla's struggle with her past.

Ceylan's films feature complex characters whose self-driven actions encourage reflection on human nature and moral complexities. Arslan (2012, p. 203) highlights that in "Once Upon a Time in Anatolia", the characters in the film are deeply aware of life's inherent limitations and imperfections, embodying the human condition through their flaws and errors. His narratives explore nuanced moral failings, reflecting Kant's (1998) notion of "radical evil", which suggests that prioritizing self-interest over moral laws is a fundamental human flaw. This concept is illustrated through characters who, 'despite recognizing duty, often opt for self-serving choices, underscoring the moral conflicts in daily decisions' (Wood, 1999, p.285). Ceylan's characters often choose self-interest, highlighting the moral dilemmas inherent in everyday choices.

### **The Significance of Space in Conveying Ethical Values**

In Ceylan's films, space is pivotal in reflecting value conflicts and moral dilemmas. The space plays an important role to create an atmosphere in his films. These films exploring themes of alienation and despair, often set in rural Turkey or Istanbul's outskirts, reveal tensions between contrasting values. Ceylan's films explore Turkey's clash between tradition and modernity, especially in the province. Through "confrontation aesthetics," they reveal existential dilemmas and moral uncertainties, emphasizing characters' struggles with identity and values amidst widespread displacement. These narratives, imbued with guilt and passivity, delve into the darker aspects of human relationships against a somber backdrop, presenting morally complex scenarios that challenge viewers.

The city (Istanbul) represents 'modern time's homogeneity and fragmentation' mentioned by Lefebvre (1991) showcasing contrasts such as rich-poor and traditional-modern. In Ceylan's films, urban spaces, serve as backdrops for the moral complexities arising from alienating interactions. "Three Monkeys" portrays urban settings that reflect a lower-class family's struggles, emphasizing the city's alienating effect and the social disparities within it, highlighting the isolation of individuals amidst a tangled socio-economic landscape. In "Distant", we witness how being a stranger coming from a small town feels like. Despite living together, invisible boundaries persist, leading to varied perceptions of the city among its inhabitants.

Ceylan's cinema uses isolated or distressing spaces to underscore themes of belonging and displacement. The portrayal of gloomy urban and rural landscapes emphasizes characters' struggles and alienation. This motif resonates with "accented cinema," focusing on migration and exile themes, often mirroring the directors' own experiences. Transitional spaces like borders and isolated places in these films symbolize identity struggles, underscoring the multifaceted nature of journeys and the search for belonging (Naficy, 2001, pp. 5-6). Ceylan's focus on homelessness and identity ties his work to accented cinema, allowing for analysis within this context.

His cinema portrays characters alienated from their surroundings, yearning for being in another place. "As disembedded 'exiles' and outsiders, Ceylan's characters experience and endure the tensions and contradictions of metropolitan modernity and the reconfigurations of tradition and landscape in a rapidly urbanizing and suburbanizing society" (Diken, Gilloch & Hammond, 2022, p. 5). They always feel homesick. This theme, present in films like "The Small Town" and "Distant", uses space to convey a mindset, transcending geographical or physical boundaries. The detailed visuals and focus on atmosphere over plot depict the characters' internal and external dislocations, making space a pivotal aspect of Ceylan's narrative technique.

In Ceylan's cinema, the dichotomy between the province and the city is a central motif, where the province often embodies traditional values overshadowed by the city's alienating

atmosphere. Films like “Three Monkeys” and “Distant” depict urban environments as daunting for individuals from rural areas, underscoring the clash between provincial ideals and urban transformations. The province, portrayed as nostalgic yet lacking in opportunities, often feels like a trap for the youth. This in-betweenness is defined not by the province itself but by its relationship with the urban center, emphasizing a sense of deprivation (Çiğdem, 2016, p. 104). Characters such as Saffet in “The Small Town” and “Clouds of May” or Sinan in “Wild Pear Tree” seek escape from their provincial background. Through Ceylan’s lens, the province emerges as a symbol of stagnation and limitation. His characters might get out of the province, but they can never get the province out of themselves (Suner, 2010, p. 84-85). In “The Small Town,” the province is not just a place but also a matter of mentality that represents tradition and family (Raw, 2017, p. 143). The essence of the province, therefore, transcends its physical boundaries, manifesting within individuals and even within urban settings, as vividly portrayed in “Distant.”

In Ceylan’s later films, characters often escape to the countryside to face personal crises. “Once Upon a Time in Anatolia” portrays a gloomy, desperate atmosphere in a provincial steppe, with characters trying to escape their realities. Doctor Cemal is in a remote town in the middle of nowhere to escape from his past. “The Wild Pear Tree” shows a young man’s fading hopes in the countryside. “Winter Sleep” portrays Aydın and Necla’s move to Cappadocia as an escape from their discontent in Istanbul, using the countryside to highlight their internal struggles and sense of defeat. The rural setting is depicted as a stark, isolating wilderness, underscoring the characters’ solitude and existential reflections.

Ceylan’s films are known for their striking imagery and rural scenes, where light and color craft a supporting atmosphere, often evoking a sense of the uncanny. While depicting beautiful countryside views, his work mainly explores spaces that elicit unease, aligning with Vidler’s notion that the uncanny reflects a mental state rather than a spatial quality, blurring the lines between reality and imagination (Vidler, 1994, p. 11). Ceylan uses dimly lit interiors, stark landscapes, and desolate urban scenes to underscore characters’ isolation and moral dilemmas, effectively conveying their sense of confinement and unease to the audience.

### **Realism and Surrealism in Exploring Ethical Depth**

Nuri Bilge Ceylan’s cinema explores human complexities and ethical questions with a unique take on realism that goes beyond social realism. As Ceylan (2016, p. 214) states, for him, the issue of realism has different meanings from social realism. His films, blending moral dilemmas with everyday conflicts, encourage deep self-reflection and a confrontation with personal and relational intricacies. Despite its metaphysical elements, Ceylan’s work remains firmly realistic, offering an authentic, unguided portrayal of the human condition and morality.

Ceylan’s films blend the real with the surreal, creating a unique realm for viewers to engage with their inner conflicts and ethical uncertainties. This integration encourages introspection on moral values and the intricacies of human nature. His stories, woven with elements of truth and illusion, artfully intertwine fact and fantasy, prompting a profound exploration of ethical dimensions. This approach aligns with contemporary cinema’s exploration of the blurred lines of reality, challenging perceptions of truth and fiction. Modern cinema constructs a mental image of the world, emphasizing the disparity between what is perceived and what is real (Kovacs, 2007, p. 42). Modern cinema shakes our belief in reality; we doubt the veracity of what we see and hear. It is realistic because it plays with reality, as the viewer is always aware of watching a film. The characters’ words, actions, gestures, and expressions, along with the film’s style, await interpretation. Open-to-interpretation images allow the audience to engage in a dialogue with the film. The medium’s power lies in its lifelike mimicry, where cinematic illusions can unveil deeper truths, prompting viewers to question the authenticity.

Ceylan's films blend surreal elements with realism, from dream sequences to ghostly figures. In "Three Monkeys," a child's ghost haunting the house suggests hidden guilt and secrets among the characters. Additionally, shifts in time and varied camera angles in the terrace scenes reveal the characters' inner worlds, with each variation hinting at underlying realities. In "Climates", dreams show unspoken realities in a relationship. These cinematic techniques blend thoughts with tangible scenes, uncovering concealed truths. "The Wild Pear Tree" uses dreams, like Sinan hiding in a Trojan Horse, to blur the lines between reality and imagination, probing deep into his psyche and challenging viewers to discern truth from illusion. In another scene, the interplay of sunlight and shifting perspectives before Hatice's kiss to Sinan distorts time but the visible mark from the kiss confirms its authenticity, offering a fleeting respite from these characters' constrained lives.

Another thing that forms the ground for ethical questions in Ceylan's films is the concept of 'play' both as content and form. Playing appears as a moral issue by which people test and deceive each other. Suner (2010, p. 98) likens this to Winnicott's theory of play, demonstrating how playing shows the elusive nature of reality. Winnicott (2005) posits that playing occupies a space between the inner and outer worlds, helping us navigate the paradoxes between personal perceptions and external reality. We can claim that this is also related to ethics. Ceylan's cinema explores the thin line between reality and ethics through adult interactions that mirror children's games, often with significant moral implications. His films, such as "Clouds of May," use seemingly innocent actions to reveal deeper adult manipulations, blending ethical complexity with humor derived from social dynamics and personal gain. "Clouds of May" turns a child's innocent bet into an insight into a lesson on fraud (Akbulut, 2005, p. 97; Suner, 2010, p. 103). "Climates" and "Distant" portray relationships and deceptions as tactical maneuvers, prompting reflections on morality. In "Once Upon a Time in Anatolia," the interplay of authority and facade among characters like the doctor and the prosecutor highlights the ethical puzzles in daily life, weaving humor into the depiction of their strategic exchanges.

Self-reflexivity, akin to the concept of play, is a recurring theme in Ceylan's cinema, where questioning the film medium itself and reality becomes an integral part of the narrative experience (Akbulut, 2005; Suner, 2010; Diken, Gilloch & Hammond, 2022; Dönmez-Colin, 2023). This approach leaves a lasting impression, prompting viewers to reflect on the authenticity of what they've witnessed long after the film concludes. For instance, the film Muzaffer shoots in "Clouds of May" makes us reflect on what we watch and question reality. We see that art itself is a game and illusion. In "About Dry Grasses," Samet's entrance to the stage through Nuray's bedroom door breaks the fourth wall, providing a crucial pause for both audience and actors to reflect on the unfolding drama. This scene suggests "all art is artifice," urging viewers to draw their own conclusions (Marshall, 2023). Ceylan's cinema combines realism with surrealism to probe ethical and human complexities, urging a reevaluation of reality and morality with a lasting impact.

## Conclusion

This study discusses the relationship between ethical and aesthetic values in Ceylan's cinema. Aesthetics and ethics present us with two interwoven domains of enquiry. The approach adopted in the study casts the questions of ethics and aesthetics and their relation and find its basis in the concrete existence and actions of human beings. The films are discussed in terms of content and form relationship considering ethical and aesthetic values. Hartmann's ontological analysis method and the anthropological approach were taken into consideration to discuss Ceylan's film in general. In this context, it is shown how ethical values affect the film aesthetics in Nuri Bilge Ceylan's films. It can be concluded that Ceylan's films show an aesthetic orientation that formally make ethical values evident.

Nuri Bilge Ceylan's films, richly layered with ethical questions, highlight a fundamental emphasis on moral exploration, addressing critical social themes like identity, belonging and displacement. Ceylan's films delve into ethical complexities, contrasting everyday actions with significant moral questions. Through characters facing ethical dilemmas amid societal background without direct social or political critique his cinema reveals the profound impact of personal choices on human relationships. His cinema intertwines ethical reflections with aesthetic elements, addressing universal themes of human existence alongside specific insights into Turkish culture. Through detailed character studies, his cinema examines the interplay between personal ethics and broader societal norms, prompting viewers to reassess their own moral standings with his own style.

His films explore the human condition through a slow cinema approach. Using minimal dialogue and long takes, he invites deep contemplation on life's complexities. His films blend themes of boredom and existential quests with visual motifs that highlight cultural divides, urging viewers to examine personal values and the essence of human connections. Merging realism with surrealism, Ceylan's work navigates ethical and human complexities, intertwining real-life issues with abstract themes for deep audience contemplation, leaving a lasting impact. Exploring human relationship ethics marked by guilt and moral shortcomings, Ceylan addresses how selfishness and deceit erode bonds through long takes, silence, and somber visuals, evoking alienation and unease. These elements prompt introspection on life's challenges and communication barriers, as he employs the mundane lives of his characters to raise significant philosophical queries. His cinema's subtle narrative and visual storytelling spotlight the nuances of selfishness and hypocrisy, encouraging viewers to seek deeper meanings behind what they see.

### Conflict of Interest Statement

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

### References

- Ahmad, F. (2003). *The making of modern Turkey*. Routledge.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan sinemasını okumak: Anlatı, zaman, mekân*. Bağlam.
- Arslan, U.T. (2012). Bozkırdaki Labirent Manzaradan Lekeye. In U. T. Arslan (Ed.), *Bir kapıdan gireceksin* (pp.193-217). Metis.
- Avcı, M. G., & Kıran, E. (2019). Ahlat Ağacı: Taşrada dönüşümü izlemek. *Sinecine*, 10 (2), 241-262. <https://doi.org/10.32001/sinecine.639702>
- Bergson, H. (2000). *Time and free will: An essay on the immediate data of consciousness* (F. L. Pogson, Trans.). Dover Publications.
- Bora, T. (2016). Taşralaşan ve taşrasımı kaybeden Türkiye. In T. Bora (Ed.), *Taşraya bakmak* (pp. 37-66). İletişim.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye' de siyasi ideolojiler*. İletişim.
- Ceylan, N.B. (2008). Nuri Bilge Ceylan: Bilen insan rolü oynayan sanatçılar ilgimi çekmiyor. [Interview by A. Atasoy]. *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/kultur/nuri-bilge-ceylan-bilen-insan-rolu-oynayan-sanatcilar-iligimi-cekmiyor-878791/>
- Ceylan, N.B. (2016). İnsan denilen muamma. [Interview by M. Alam]. In M. Eryılmaz (Ed.), *Söyleşiler* (pp.181-215). Norgunk.

- Ceylan, N. B. (Director). (2014). Cannes 2014 – “Winter Sleep” Press Conference. 13.29’-20.27’. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=Sah\\_29qMHH0](https://www.youtube.com/watch?v=Sah_29qMHH0)
- Ceylan, N. B. (2023a). Sanki herşey kendiliğinden oluyor gibi. [Interview]. Sonsuzkare, Mayıs 2003. In A. Gültekin (Ed.), *Taşra Üçlemesi: Kasaba- Mayıs Sıkıntısı- Uzak*. Norgunk.
- Ceylan, N. B. (2023b). Başarısızlık endişesi peşimi bırakmıyor- [Interview by E. Küçüktepepınar]. *Radikal*, 23 Mayıs 2014-Cannes. In A. Güneş (Ed.), *Bir Zamanlar Anadolu’da* (pp.387-390) Doğan Kitap.
- Dönmez-Colin, G. (2023). Introduction. In G. Dönmez-Colin (Ed.), *ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan* (pp.1-18). Edinburgh University Press
- Colebrook, C. (2001). *Gilles Deleuze*. Routledge.
- Çağlayan, E. (2018). *Poetics of slow cinema: Nostalgia, absurdism, boredom*. Palgrave MacMillan.
- Çiğdem, A. (2016). Taşra karalaması: Küçük bir sosyolojik deneme. In T. Bora (Der.), *Taşraya bakmak* (pp.101-114). İletişim.
- Daldal, A. (2017). Ceylan’s Winter Sleep: From ambiguity to nothingness. *Cinej Cinema Journal*, 6(2), 181-199. <https://doi.org/10.5195/cinej.2017.180>
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2 The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press.
- Diken, B., Gilloch, G., & Hammond, C. (2022). *The cinema of Nuri Bilge Ceylan: The global vision of a Turkish filmmaker*. I.B.Tauris
- Dönmez, R. Ö. (2011). Adalet ve Kalkınma Partisi: İslamcılıktan Post-Kemalist bir anlatıya doğru. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (58), 37- 57.
- Erdal Aytekin, P. (2015). Nuri Bilge Ceylan sinemasının anlatsal dönüşümü: Fotoğrafik anlatımdan, öyküsel anlatıma. *Selçuk İletişim*, 9(1), 247-265. doi: 10.18094/si.97144
- Eryılmaz, M. (2016). Sunuş. In M. Eryılmaz (Ed.), *Söyleşiler* (pp. 9-16). Norgunk.
- Felski, R. (2008). *Uses of literature*. Blackwell.
- Freeman, D. (2014). *Art’s emotions: Ethics, expression and aesthetic experience*. Routledge.
- Gezgin E. & Canbolat, A. A. (2019). On boredom in *Winter Sleep*. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 9(18), 68-85. <https://doi.org/10.33207/trkede.597885>
- Giddens, A. (1991). *The consequences of modernity*. Polity Press.
- Göle, N. (2013). *The forbidden modern civilization and veiling*. University of Michigan Press.
- Göle, N. (2015). *Islam and secularity: The future of Europe’s public sphere*. Duke University Press.
- Graham, G. (2001). *The philosophy of the arts: An introduction to aesthetics*. Taylor & Francis.
- Hanson, K. (2001). How bad can good art be? In J. Levinson (Ed.), *Aesthetics and ethics: Essays at the intersection* (pp. 204-226). Cambridge University Press.
- Hartmann, N. (2014). *Aesthetics* (E. Kelly, Trans.). De Gruyter.
- Hartmann, N. (2019). *Ontology: Laying the foundations* (K. R. Peterson, Trans.). De Gruyter.



Harvey-Davitt, J. (2016). Conflicted selves: The humanist cinema of Nuri Bilge Ceylan. *New Review of Film and Television Studies*, 14 (2), 249-267. <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2015.1136123>

Heidegger, M. (1996). *The fundamental concepts of metaphysics world, finitude, solitude* (W. McNeill & N. Walker, Trans.). Indiana University Press.

Jaffe, I. (2014). *Slow movies: Countering the cinema of action*. Wallflower Press.

Kandiyoti, D. (2002). Introduction: reading the fragments. In D. Kandiyoti, A. Saktanber (Eds.), *Fragments of culture: The everyday of modern Turkey* (pp. 1-21). I. B. Tauris & Co.

Kant, I. (1998). *Religion within the boundaries of mere reason* (A. Wood & G. Di Giovanni, Trans.). Cambridge University Press.

Katsanis, V. D. (2015). Non-affirmative time-images in Nuri Bilge Ceylan's Three

Monkeys (2008) and the political aesthetics of New Turkish Cinema. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 13(2), 169-185. [https://doi.org/10.1386/ncin.13.2.169\\_1](https://doi.org/10.1386/ncin.13.2.169_1)

Keyder, Ç. (2000). Whither the project of modernity, Turkey in the 1990s. In S. Bozdoğan & R. Kasaba (Eds.), *Rethinking modernity and national identity in Turkey* (pp. 37-51). University of Washington Press.

Kovacs, A. B. (2007). *Screening modernism: European art cinema, 1950–1980*. The University of Chicago Press.

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

Kuçuradi, İ. (2013). *Sanata felsefe ile bakmak. Türkiye Felsefe Kurumu*.

Laçiner, Ö. (2016). Merkez(ler) ve taşra(lar) dönüşürken. In T. Bora (Ed.), *Taşraya bakmak* (pp. 13-36). İletişim.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell.

Marshall, L. (2023). 'About Dry Grasses': Cannes review [Review of the film About Dry Grasses]. *Screen Daily*. <https://www.screendaily.com/reviews/about-dry-grasses-cannes-review/5182338.article>

Mengüşoğlu, T. (1988). *İnsan felsefesi*. Remzi Kitabevi.

Naficy, H. (2001). *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton University Press.

Nuttall, J. (1993). *Moral questions: An introduction to ethics*. Polity Press.

Özkazanç, A. (2011). *Neo-liberal tezahürler: Vatandaşlık-suç-eğitim*. Dipnot Yayınları.

Quaranta, C. (2020). A cinema of boredom: Heidegger, cinematic time and spectatorship. *Film-Philosophy*, 24(1), 1–21. doi: 10.3366/film.2020.0126

Rancière, J. (2009). *The emancipated spectator* (G. Elliott, Trans.). Verso.

Rattee, J. (2017). The search for meaning in *Once Upon a Time in Anatolia*. In J. Gibbs and D. Pye (Eds.), *The long take: Critical approaches* (pp. 207-219). Palgrave Macmillan.

Raw, L. (2017). *Six Turkish filmmakers*. The University of Wisconsin Press.

Savaş, H. (2017). *...Rağmen sinema*. Doruk Yayınları.

- Sheppard, A. (1987). *Aesthetics*. Oxford University Press.
- Sontag, S. (2013). *Against interpretation and other essays*. Farrar, Straus & Giroux.
- Suner, A. (2004). Horror of a different kind: Dissonant voices of the new Turkish cinema. *Screen*, 45(4), 305-323. <https://doi.org/10.1093/screen/45.4.305>
- Suner, A. (2006) Outside in: 'accented cinema' at large, *Inter-Asia Cultural Studies*, 7:3, 363-382. <https://doi.org/10.1080/14649370600849223>
- Suner, A. (2010). *New Turkish cinema: Belonging, identity and memory*. I. B. Tauris & Co.
- Şen-Sönmez, Ü. (2017). Türk edebiyatı ve kötülük. *Cogito*. (86), 262-294.
- Tarkovsky, A. (1987). *Sculpting in time*. (K. Hunter-Blair, Trans.). University of Texas Press.
- Vidler, A. (1994). *The Architectural uncanny: Essays in the modern unhomey*. MIT Press.
- Winnicott, D. W. (2015). *Playing and reality*. Routledge.
- Wood, A. W. (1999). *Kant's ethical thought*. Cambridge University Press.

### Filmography

- Ceylan, N.B. (Director). (1995). *Cocoon*. [Short Film]. Turkey: NBC Film & TRT.
- Ceylan, N.B. (Director). (1997). *The Small Town*. [Film]. Turkey: NBC Film & Imaj.
- Ceylan, N.B. (Director). (1999). *Clouds of May*. [Film]. Turkey: NBC Film & Imaj.
- Ceylan, N.B. (Director). (2002). *Distant*. [Film]. Turkey: Turkey: NBC Film
- Ceylan, N.B. (Director). (2006). *Climates*. [Film]. Turkey: Co Production, NBC Film & Imaj.
- Ceylan, N.B. (Director). (2008). *Three Monkeys*. [Film]. Turkey: Zeynofilm & NBC Film.
- Ceylan, N.B. (Director). (2011). *Once Upon a Time in Anatolia*. [Film]. Turkey: Zeynofilm & NBC
- Ceylan, N.B. (Director). (2014). *Winter Sleep*. [Film]. Turkey: NBC Film & Memento.
- Ceylan, N.B. (Director). (2018). Turkey: *Wild Pear Tree*. [Film]. NBC Film & Zeynofilm.
- Ceylan, N.B. (Director). (2023). Turkey: *About Dry Grasses*. [Film]. NBC Film & Memento.

-Araştırma Makalesi-

**Konuk(sev/er)mezliğin Koşul(lu/suz)luğunu Aramak:  
Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum (Kaufman, 2020)**

Eda Çekemci\*

**Öz**

*Konukluk, yabancı sınırlar içindeki bireylerin geçici durumunu kapsar. Ev sahibi, konuğun konaklamasının sınırlarını belirleme yetkisine sahiptir ve bu da konuğun hareket özgürlüğünü etkiler. Konukseverliğin koşullu veya koşulsuz olarak sunulma şekli, konuğun kimlik uyuşumlarını ve krizlerini gözler önüne serer. Konuk, konuk kimliği temelinde başlatılan bir davet veya ziyareti yerine getiremediği durumlarda kimlik krizi ortaya çıkar. Bu çalışma, Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum (I'm Thinking of Ending Things, Charlie Kaufman, 2020) adlı film üzerine odaklanır ve konuk kimliğiyle ilgili belirsizliklerin konuğun kendi kimliğine sirayet etmesiyle ortaya çıkan karmaşık durumu araştırır. Filmde erkek arkadaşının ailesinin evine konuk olan ve hem yolculuk hem konukluk boyunca kendi benliğine ve konuk kimliğine bir yakınlaşıp bir uzaklaşan ana karakterin gezindiği hayaletli sınırlar keşfedilecektir. Bu çalışmada, anlatı ve karakter analizi temelinde Jacques Derrida'nın konukseverliğe (l'hospitalité) dair yazılarından ve Immanuel Kant ve Emmanuel Levinas'ın koşullu ve koşulsuz konukseverlik konularına dair eserlerinden yararlanılacaktır. Derrida'nın musallatbilim (hantologie) ve hayalet teorisi, konukluğun sınırlarının yitiminde oluşan belirsiz atmosferi açıklamakta değerli bir yere sahiptir. Çalışmada, konukseverliğin ev sahibinin tutumuna bağlı olmasıyla değişkenlik taşıması ve konuğun her zaman bir kimlik krizi eşiğinde olması, ev sahibi ve konuk arasındaki ast-üst ilişkisi üzerinden tartışılacak; söz konusu görüşlerin film dilindeki karşılıkları bulunacaktır.*

**Anahtar Kavramlar:** Konukseverlik, Jacques Derrida, musallatbilim, hayalet, Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum

\*Arş. Gör., İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye

E-mail: ecekemci@gelisim.edu.tr

ORCID : 0000-0002-0225-2653

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1271933

Çekemci, E. (2023). Konuk(sev/er)mezliğin Koşul(lu/suz)luğunu Aramak: Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum (Kaufman, 2020). SineFilozofi Dergisi, Sayı 17 , 17-29. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1271933

Geliş Tarihi: 30.03.2023

Kabul Tarihi: 11.09.2023

-Research Article-

## Seeking the (Un)Conditional Hos(pita/ti)lity:

### *I'm Thinking of Ending Things* (2020)

Eda Çekemci\*

#### **Abstract**

Guesthood encompasses the temporary status of individuals within foreign borders. The host wields the authority to determine the limits of the guest's sojourn, thereby influencing their freedom of movement. The manner in which hospitality is offered, whether conditionally or unconditionally, sheds light on the guest's identity conventions and crises. An identity crisis arises when the guest is unable to fulfill an invitation or visit that was initiated based on their guest identity. This study focuses on the film *I'm Thinking of Ending Things* (Charlie Kaufman, 2020), which delves into the intricate interplay between the uncertainties surrounding the guest's identity and their own evolving sense of self. In the film, ghostly boundaries will be explored, where the character, who is a guest at his boyfriend's family's house, oscillates between drawing nearer and drifting away from his own self and guest identity throughout both the journey and the visit. Drawing upon narrative and character analysis, this study incorporates the approaches presented in Jacques Derrida's writings on hospitality, along with the works of Immanuel Kant and Emmanuel Levinas concerning conditional and unconditional hospitality. Derrida's hauntology and theory of ghosts prove valuable in elucidating the enigmatic atmosphere that arises from the dissolution of boundaries during the sojourn. In the study, the variability of hospitality depending on the host's attitude and the fact that the guest is always on the verge of an identity crisis will be discussed through the lens of the hierarchical relationship between the host and the guest; the corresponding manifestations of these findings in the language of the film will be explored.

**Keywords:** Hospitality, Jacques Derrida, hauntology, ghost, *I am Thinking of Ending Things*

---

\*Res. Asst., İstanbul Gelişim University, Faculty of Fine Arts, Department of Radio, Tv and Cinema, İstanbul, Türkiye.

E-mail: ecekemci@gelisim.edu.tr

ORCID : 0000-0002-0225-2653

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1271933

Çekemci, E. (2023). Konuk(sev/er)mezliğin Koşul(lu/suz)luğunu Aramak: Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum (Kaufman, 2020). SineFilozofi Dergisi, Sayı 17, 17-29. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1271933

Received:30.03.2023

Accepted: 11.09.2023

---

## Extended Abstract

### Research Problem

This study aims to explore the concept of hospitality within the framework established by Jacques Derrida. It delves into the delicate balance between the boundaries of relationships formed by individuals with those inside and outside, and examines how disturbing this balance can lead to a transition into the realm of haunting.

### Research Questions

1. Where do the boundaries of hospitality begin and end?
2. How does the transition between guest-stranger-host identities unfold under specific conditions? And where does the notion of ghosts, emerging from disrupted balances during this transition, fit within the context of hospitality?
3. What is the significance of hospitality in the relationships individuals establish with themselves and others?
4. Is there a connection between Derrida's hauntology and his concept of hospitality (*l'hospitalité*)?
5. In a narrative centered on the abstract concept of hospitality, how are the conditions and limits of hospitality conveyed through visual language?

### Literature Review

The relationship between the concepts of hospitality (*l'hospitalité*) and hostility (*l'hostilité*) have been extensively examined by Derrida in the context of global citizenship and migration studies, employing his own deconstructionist approach to analysis. Derrida draws upon Immanuel Kant's *Toward Perpetual Peace: A Philosophical Sketch (Zum ewigen Frieden: Ein philosophischer Entwurf, 1795)* and Emmanuel Levinas's *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority (Totalité et Infini: essai sur l'extériorité, 1961)* to shed light on the deeper meanings of these concepts. This study builds upon the works of these three philosophers, as well as secondary sources on hospitality.

### Methodology

The study focuses on analyzing the narrative of the selected film through the lens of Jacques Derrida's concepts of hospitality (*l'hospitalité*) and hostility (*l'hostilité*). It aims to investigate how the abstract concepts of hospitality and hostility are conveyed in visual language and whether specific elements such as setting (spatial elements), atmosphere (mise-en-scène, props, lighting, color scheme, tone, and editing), and framing (cinematography) chosen in the film contribute to the portrayal of hospitality and hostility. Drawing on a close reading approach that is based on the concepts of hospitality and hostility, the study will examine the film specifically in terms of its narrative elements and character design.

### Results and Conclusions

Films often serve as catalysts for sociological and philosophical debates. In this study, Charlie Kaufman's *I'm Thinking of Ending Things (2020)* was selected as a film that stimulates discussions on hospitality, and the boundaries of hospitality in relation to hostility were explored within the framework of the film's narrative. The absence of strict boundaries between conditional and unconditional hospitality, the prevalence of a transitional and uncertain structure, and the dominance of a single person (the host) all contribute to the potential risk

of an identity crisis for the guest. This identity crisis not only manifests externally but also internally, allowing ghosts to haunt one's sense of self. The study reveals that hospitality, when freed from its hierarchical/ upside-down relationship and subjectivity, can assume a protective role through ethical principles. The genre transition within the film's narrative aligns with the ambiguous nature of hospitality, utilizing visual language to serve the overarching narrative.

**Keywords:** *hospitality, Jacques Derrida, hauntology, ghost, I am Thinking of Ending Things*

## Giriş

Jacques Derrida, dilin ürettiği anlamları başka açılardan görmenin ve yorumlamanın yollarını arar. Kendisi herhangi bir tanımlamanın içine dahil olmaktan imtina etse de yapısökümcü bir düşünür olarak nitelenir.<sup>1</sup> Kavramların çelişki içerdiğini, asıl anlama erişebilmek için var olan çelişkilerin ötesine bakmak gerektiğini savunur. Anlam, oyun, fark, musallat olma, kararverilemezlik, konukseverlik, ses, fenomen gibi pek çok kavram üreten Derrida, kavramların inşa edilmiş mevcut yapılarını sökerek farklı anlamlar kazanmalarını sağlar. Derrida'nın dile olan bu yaklaşımı sinemada da karşılık bulur. Söz konusu yapısökümcü yaklaşımı sinemanın görsel diline uygulamak ve görsel anlatının farklı boyutlarını irdelemek, filmin yapısını parçalara ayırmayı ve bu parçalar arasında inşa edilmiş olan ilişkileri incelemeyi beraberinde getirir.

Jacques Derrida'nın geç dönem yazılarında fenomenolojik etik üzerine bir tartışma olarak ele aldığı, siyasi bağlamda göçmenleri ve mültecileri göz önünde bulundurarak irdelediği bir kavram olan konukseverlik (*l'hospitalité*), çalışmanın ana odağı olarak belirlenmiştir. Derrida'nın ve bu tartışmayı yürütürken yararlandığı Immanuel Kant'ın ve Emmanuel Levinas'ın incelemelerinde siyasi bir tutuma sahip olan konukseverlik kavramı, çalışmada bu tutumundan uzakta ele alınmış; kavramın kendiliğinden doğurduğu krizler bulgulanmaya çalışılmıştır.

Literatürde yapısökümcü analizlerin (Aker, 2021 & Kılıç ve Çakır, 2021 & Yıldırım Sağlan, 2021 & Öztek, 2019 & Kızıltunalı, 2022) ve Derrida'nın konukseverlik kavramı ışığında yürütülmüş incelemelerin (Rutli, 2017 & Erkek, 2023 & Özmen, 2020 & Çakmakkaya, 2023) varlığı büyük önem taşımaktadır. Anlamın biricik olmadığı üzerinde duran Derridacı perspektifle bakıldığında hem niceliksel hem de niteliksel olarak söz konusu çalışmaların artışı, arayışın çeşitlenmesi bakımından kıymetlidir.

Sinemada karakterin ön plana çıktığı çağdaş anlatı örneklerinde yer alan bireysellik, öznellik, öteki, varoluş, kimlik gibi tekrarlayan kavramlara Derrida'nın perspektifinden bakmak, anlatıda var olan çelişkilerin, farkların ve krizlerin ötesinde yatan asıl anlamların ortaya çıkarılmasını sağlar. Çalışmada bu amaçla Charlie Kauffman'ın 2020 yapımı filmi *Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum (I'm Thinking of Ending Things)* örneklem olarak belirlenmiştir. Film, erkek arkadaşının ailesinin evine konuk olan Lucy'nin yolculuk ve misafirlik boyunca yaşadığı zihinsel bunalımları aktarmaktadır. Iain Reid'in aynı adlı kitabından uyarlanan film, görsel dilin olanaklarını kullanarak Lucy'nin kendi benliğiyle ve ötekilerle girdiği mücadeleyi somutlaştırır. Söz konusu mücadele, konukluğun sınırlarının belirlenemediği kaygan zeminde, karakterin hem konuk kimliğini hem de kendi özünü yitirmesiyle başlayan kimlik krizini karşılamaktadır. Çalışmada, konukseverliğin sınırları, evrensel bir konukluğun mümkün olup olmadığı, ev sahibi ve konuk arasındaki ast-üst ilişkisinin geçerliliği tartışmaya açılacak; filmin ana karakteri Lucy'nin konukluk serüveni takip edilecektir.

Klasik anlatı yapısının alışlagelmiş kurallarını tersyüz ederek yapısöküme uğratan Kaufman, bu yöntemle Derridacı bir yaklaşım sergilemiştir. Anlatı boyunca konuk ve ev sahibi

<sup>1</sup> Derrida, 1967 yılında yayımladığı ve görüngübilime, dilbilime, psikanaliz ve yapısalcılığa getirdiği eleştirilerle öne çıkan Yazıbilime Dair, Konuşma ve Görüngü ve Yazı ve Ayrım kitaplarıyla bu tanımlama içerisine dahil edilmektedir (Sarup, 2010, p.51).

kimlikleri arasında bir yer edinemeyen ve kendi zihnine hapsolan Lucy, kendine musallat olan benliğiyle ve geçmişiyile mücadele içerisine girer. Somut olarak zaman-mekanda var görünen fakat ruhen başka boyutlarda gezinen Lucy, var-yok arası bir oluş sergiler. Lucy'nin içerisinde bulunduğu bu durum, Derrida'nın musallatbilim teorisi ve hayalet kavramı ışığında da okunabilir. Bu doğrultuda, konukseverliğin sınırlarının yitimiyle bir kimlik krizinin ve hayaletlerin doğuşunun başladığı söylenebilir. Filmde Lucy'nin hayalet bir konuk olarak varlığı üzerinden erkek arkadaşının ve erkek arkadaşının anne babasının tepkileri ele alınacaktır. Ötekilerin gözündeki kabulünü sağlamaya çalışırken ötekileri kabul edebilme mücadelesinin içine düşen Lucy'nin ve ebeveynlerin konumları, Derrida'nın konukseverlik (*l'hospitalité*) ve konuksevmezlik (*l'hostilité*) kavramları ışığında irdelenecektir. Konuğun saf bir şekilde sevillebilirliğinin ve kabulünün mümkün olmadığı üzerinde duran Derrida'nın bu tezi, filmdeki konukluk ilişkisi üzerinden yorumlanacaktır.

Çalışmayla; en temel anlamda konuk ve ev sahibi arasındaki ilişkinin dinamikleri tartışmaya açılmıştır. Sözsüz bir yasa üzerine temellenen konukseverliğin geçişli ve belirsiz yapısı irdelenmiş, koşullu veya koşulsuz konukseverlik şeklinde yapılan ayırımın ötesinde bir konukseverlikten söz edilip edilemeyeceği tartışmaya açılmıştır. Konukseverliğin geçişken yapısının filmin anlatısına sirayet etmesiyle paralel olarak yaşanan tür değişimleri (dram, müzikal, korku geçişleri gibi) ve kadraj tercihlerinin anlatıyı destekleyici, yapısökümcü bir tutum sergilediği bulgulanmaya çalışılmıştır.

### Konukseverliğin Sınırlarında Gezinmek

Derrida, felsefi izleğinde Batı düşüncesini eleştirerek kavramsal incelemeler yürütmektedir. Bu kavramsal incelemelerden biri konukseverlik üzerinedir. Konukseverlik<sup>2</sup>, belirli sınırlara sahip iç ve dış arasında ve beraberinde ben ve öteki arasında ilişkiler kuran ve bu ilişkilerin yapısına göre modellenen bir duygu durumudur. Konukseverlik en temelde bir gelme ve bulunma haliyle şekillenir. Bir girişi, bir kapısı veya penceresi bulunan alana gelen konuğa sorulan ilk soruyla konukla ev sahibi arasındaki ilişki başlamış olur. Giriş sınırını geçene dek bir yabancı kimliği taşıyan ve evin sınırlarına girdiğinde konuk kimliğine bürünen kişi, ilk etapta "Adın ne?" sorusuyla karşılaşır. Derrida, bu soruyu konukseverliğin sorusu olarak niteler. Bu soruya verilen yanıtla, yabancı ve konuk arasındaki kimlik ve sınır geçişi sağlanır. Yabancı ve konuk kimliği arasındaki sınır geçişi, mutlak ötekinin artık bir isme sahip olmasıyla sağlanır. Yabancı ile mutlak öteki arasındaki fark, mutlak ötekinin bir isme sahip olmamasıdır. Yabancı sorulan ilk soruyla bir isme sahip olur ve öteki olmaktan çıkar. (Derrida, 2000, pp.25-27).

Derrida konukluğu, yabancı olanın kendine ait olmayan bir mülkte düşmanca bir tavır görmeme hakkı şeklinde tanımlar (akt. Sümer, 2019, p.14). Bu tanımlamanın akabinde, Derrida'nın, tüm yaklaşımların altında yatan şiddet olgusunu ortaya koyduğu çalışmalar da göz önünde bulundurulduğunda<sup>3</sup>, konukseverlik kavramının koşullu ve koşulsuz olarak ayırılanması anlam kazanmaktadır. Derrida, saf duygularla bezenmiş bir konukseverlik halinin mümkün olmadığını, her konukseverliğin bir koşul barındırdığını, tam da barındırdığı bu koşul nedeniyle kendi zıddını içinde taşıyan bir kavram olduğunu öne sürmüştür (Rutli, 2017, p.129). Derrida, koşullu konukseverlik kavramını, Immanuel Kant'ın evrensel barışa yönelik yazılarından hareketle ele alır. Kant'ın, yazısında, dünya vatandaşlığı hakkının herkes için geçerli olacak misafirlik şartlarıyla sınırlanması gerektiğine yönelik yaptığı vurgu (1960, p.26) Derrida'nın konukseverliğin koşulları üzerine düşünmesine neden olmuştur (Rutli, 2017,

<sup>2</sup> Derrida'nın yazılarında Fransızca karşılığı *l'hospitalité* olan konukseverlik, Latince "hospes" kökünden gelmektedir. Hospes, yabancı anlamına gelen "hostis" kökünden türemiştir (Kakoliris, 2018, p.149).

<sup>3</sup> En temelde Derrida'nın bir yöntem olarak benimsediği yapısöküm, karşıtlıkların bir şiddet düzeni barındırdığı görüşüyle temellenir. Peşi sıra gelen her kavram, kendinden öncekini denetimi altına alma eğilimindedir (Sarup, 2010, p.79).

p.129). Konukseverlik en temelde her toplum için farklı şekilde eyleme dökülebilen ortak bir duygu durumudur. Bu duygunun belirli sınırlarla veya yasalarla koşula bağlanmasıyla koşullu bir konukseverlik anlayışından söz edilmeye başlanır.

Doğrudan iki uçlu bir konu olan konukseverlik, konuğu ve ev sahibini barındırır. Ortaya çıkması için iki ayrı tarafa ve bir ilişkiye ihtiyaç vardır. Bu ilişkide konuğa sağlanan rahatlık ve kendi evinde gibi hissetme hali, ev sahibi tarafından ona sunulan konfor alanıdır. Konukluk bu konfor alanının sınırlarını bilmeyi gerektirir. Ev sahibinin varlığı doğrudan bir koşulu ortaya koymaktadır. Yabancı konuk statüsüne geçmesi, ev sahibinin ona sunduğu ayrıcalıklarla yaşanmıştır. Ev sahibinin konuğu her zaman sınıra gönderme hakkı vardır. Bu durum ilişkinin eşit bir ilişki olmadığını göstermektedir (Derrida, 2012, p.10). Bu ilişkide en önemli unsur konuğun etik tavrıdır. Herhangi bir yasayla belirlenmemiş bu sınırlar, sözsüz bir etik tavırlar dizisiyle belirlenmiştir (Derrida, 1993, p.8).

Immanuel Kant, konukluğu evrensel bir konukluk olarak ele alır ve yasalara bağlı olması gerektiğini savunur. Konukluğu kontrol edilmesi gereken bir olgu olarak görür (1960, p.26). Koşullu ve şartlı konukseverlik, tam da bu denetleyici yapısı sebebiyle ev sahibinin varlığını ve sahip olduğu gücü onaylayan bir tutuma sahiptir. Ev sahibi ve konuk arasında eşit olmayan bir ilişki yaratır. Ev sahibinin yasalarına uyması gereken bir konuğun varlığı, ev sahibini üst bir konuma yerleştirir. Konuk, savunmasızdır ve kendi taleplerine göre değil, ev sahibinin yasalarına göre hareket eder. Konuğun savunmasızlığının belirgin bir kriter olduğu koşullu konukseverliğin karşısında, ev sahibinin tercihen savunmasız olmayı seçtiği bir koşulsuz konukseverlik durumu vardır.

Derrida'nın Emmanuel Levinas'ın çalışmalarından esinle ortaya koyduğu koşulsuz konukseverlik, ben ile öteki arasındaki ilişkide, benin ötekine yönelik kendinden vazgeçme halini karşılar. Ev sahibi konuk için kendi evinden vazgeçen bir tavır sergiler (akt. Rutli, 2017, p.138). Özellikle ikili ilişkilerde sıklıkla gözlenen kişinin bir diğeri için kendi benliğinden vazgeçme hali, ev sahibi ile konuk arasındaki ilişkiyi eşit kılar gibi gözükse de aslında yine sunulan ayrıcalığın boyutuyla minnet üzerine kurulu eşit olmayan bir ilişki ortaya çıkar. Bu durumda dahi ayrıcalığı sunan taraf daha yüce gönüllü olarak nitelenebilir. Bu durum yalnızca ev sahibi ile konuk arasındaki kontrol mekanizmalarını ortadan kaldırır. Koşulsuz konukseverlik, ilişkinin dengesini de bozan bir yapıdır. Bu anlamda kimin hakkının ne oranda olduğu, kimin neye sahip olduğu üzerinde ortaya konulabilecek farklı düşünceler ve ilişkinin bozuma uğraması, hayalet için uygun ortamı oluşturmaktadır.<sup>4</sup>

Derrida, konukseverlik meselesinde herhangi bir koşulun varlığını etik dışı bir durum olarak yorumlar. Ona göre koşullar varsa söz konusu şey konukluk değil, taraflar arasında yapılan bir anlaşmadır. Koşullu konukseverlik, ev sahibinin belirlediği birtakım sınırlarla kendini konuk karşısında hiyerarşik olarak üst bir konuma yerleştirmesi demektir. Eşiğe çizilen sınır, konuğun içeri girip girmeyeceğinin belirlendiği noktadır (Çakmakkaya, 2023, p.246).

Konukseverlik, konuk ve ev sahibi ilişkisindeki duygu durumudur. Koşullu olması durumunda ev sahibinin yasalarına uyulan, koşulsuz olması durumunda ev sahibi ile konuk arasındaki yasaların ortadan kalktığı bir durum oluşmaktadır. Bu çerçevede davet ve ziyaret arasında da bir ayırım yapılmaktadır. Davet, ev sahibince gerçekleştirilen ve konuk için yapılan birtakım hazırlıkları kapsarken; ziyaret, konuk tarafından gerçekleştirilen ve ev sahibini hazırlıksız da yakalayabilen bir toplanmayı karşılar. Davet, ev sahibinin yasalarını uygulamasına ve hazırlıklarıyla bir akış oluşturmaya olanak tanır ve koşullu bir konukseverliğe alan açar. Ziyaret ise ev sahibinin kabulüne ve konuğun da kendisi kadar söz sahibi olmasına olanak tanıyan koşulsuz bir konukseverlik ortamında gerçekleşir (Derrida, 2008, p.36).

<sup>4</sup> Derrida için hayalet, geri gelerek bulunduğu yere musallat olan, beklenmedik belirsizlerle kendini gösteren zamansız bir oluşturdur (2001, p.65).



Konukseverlik, ev sahibinin yaşadığı gerilimi de kapsar. Gelen kişi bir yabancıdır ve ona yönelik tutum düşman kazanma riskini beraberinde taşımaktadır. Konukluk gerçekleştiikten sonra da konuğu sevmeme ve bir daha kabul etmek istememe gibi sonuçlarla karşılaşmak mümkündür. Ev sahibi konuğu kabulüyle kendisine itaat edilen bir ortam oluşturmanın engin duygusunu yaşarken beraberinde kendini konuk tarafından gelebilecek sürprizlere ve risklere karşı da savunmasız hale getirmiş olur (Işıklı, 2015, p.65-69). Derrida bu noktada konukseverliğin konuksevmezliğe dönüşmesi arasında ince bir çizgi olduğunu işaret eder. Konukseverlik kavramının hem olumlu hem de olumsuz alt yapısının varlığını vurgular (Yıldırım, 2021, p.931). Konukluk kendi içerisinde zıddını barındırırken beraberinde birtakım çelişik durumları da taşımaktadır. Konuktan beklenen, evin ona ait olmadığını hatırlarken aynı anda kendi evinde gibi hissetmesi; kendi evinde gibi hissederken aynı anda konukluğun yasalarına uyması gerektiğini unutmamasıdır. Konukseverliğin yasaının evrensel olduğu üzerinde durulurken konukluğun kurallarının toplumlara göre değişiklikler göstermesi de bir başka çelişik durumdur.

Konukluğu daha geniş bir kapsamda dünya vatandaşlığı ve göç çalışmaları üzerinden inceleme alanı yapan Derrida'nın<sup>5</sup> bakışına alternatif bir bakış açısı getirerek, bireysel ilişkilere ve temel anlamıyla konukluk haline indirgemek, Derrida'nın çalışmalarının kapsamının ne oranda esnek olduğunu da ortaya koymaktadır.

En temelde konuk, bir ötekidir. Ev sahibi, konukseverliğini konuk üzerinden, konuk da sınırlarını aşmadığını ev sahibi üzerinden anlamlandıracaktır. Bu ikili ilişki içerisindeki sınırların kaybı, ev sahibinin koşulları ortadan kaldırarak sınırsız bir konukseverlik sunması veya konuğun itaat etmesi gereken sınırları aşması durumunda yaşanır. Koşulsuz konukseverlikle beraber dengeler bozulur ve dengenin bozulduğu bu ilişkide göz ardı edilen sınırlar kendini var etme çabası içerisine girer. Burada hayaletin konukluğundan söz edilmeye başlanır.

### **Musallatbilim ve Hayalet Teorileri Ekseninde Ben ve Öteki**

Her türlü oluşa, kabul görmüş perspektifin dışında farklı bir bakışla bakarak o oluş içerisindeki çelişkiler üzerinden yaklaşan Derrida, yalnızca çelişkileri irdeleyerek gerçek anlama erişilebileceğini savunur. Bu yöntemle, felsefi bir alan olarak kabul görmüş varlıkbilimi tersine çevirir, somut bir şekilde var olanın dışında kalan varlıklarla ilgilenir ve kendini izlerle gösteren, hissettiren namevcut belirleyişleri musallatbilimin inceleme alanına dahil eder (Derrida, 2001, p.51). Belirsiz bir tavırla karakterize ettiği bu var-yok oluşları hayalet teorisi kapsamında inceler.

Derrida hayalet teorisini, Karl Marx ve Friedrich Engels'in *Komünist Manifesto (1848)*'da sözünü ettiği komünizmin hayaletinden yola çıkarak geliştirir. Manifestoya göre, bittiği ve artık işlevsiz olduğu varsayılan komünizmin etkisi dönemin tüm politik kararlarında ve toplumsal yaşantıda izlerini göstermekte, komünizmin hayaleti şehrin üstünde gezinmektedir (akt. Saybaşı, 2011, p.17). Bu doğrultuda Derrida için hayalet, geri gelerek bulunduğu yere musallat olan, beklenmedik belirleyişlerle kendini gösteren zamansız bir oluştur. Kendini ortaya çıkarmak için bulunduğu yere adeta musallat olan hayalet, bastırılan, görülmeyen, göz ardı edilen şeylerin geri dönüşünü temsil eder. Bu musallat olma hali, yersiz ve zamansız bir hal olduğundan nerede, nereye, ne zaman, ne şekilde musallat olacağı belirsizdir (Derrida, 2001, p.65).

Hayaletin musallatlığı aynı zamanda bir konukluktur. Hayalet, bir davet karşılığında konukluk gerçekleştirmez. Onun zamansız belirleyişleri, ev sahibine haber verilmemiş ani

<sup>5</sup> Derrida, konukluğun suç olarak nitelendirilebilmesi üzerine düşüncelerini konukluğun potansiyel çıktılarını ve etik sınırlarını sorgulamaya yönlendirmiştir. Bu durumu göçmenler üzerinden ele almayı tercih eden Derrida, sınırları, koşullu ve koşulsuz kabulü irdelemiş ve söz konusu kabullerin olumlu ve olumsuz sonuçlarını bulgula- ma çabası göstermiştir (Kakoliris, 2018).

ziyaretlerle karşılık bulur. Hayalet, davetsiz bir konuktur. Özü gereği, görülmemiş, bastırılmış bir oluş olan hayalet, musallat olmasıyla beraber koşulsuz konukseverliğin sınırlarını zorlar. Musallat olunan kişi veya şey, hayaletin belirişiyile beraber zaruri bir ev sahibi kimliğine bürünür. Ev sahibinin halihazırda görmezden geldiği, reddettiği bir konuğun, kendini kabul ettirme talebiyle var olması ev sahibini koşulsuz konukseverliğe zorlar. Hayaletin musallat olma talebi, görülmeyen konuk kimliğinden sıyrılıp ev sahibi olmayı içeren söz hakkı talebidir.

Hayaleti ve musallatbilimi bireysel ilişkilerde gözlemlemek mümkündür. Hem bireyin ötekiyle kurduğu ilişki hem de kendiyile kurduğu ilişki hayaletleri oluşlar için uygun bir ortam sunmaktadır. İlişkiler içerisindeki sayısız çetrefilli durum, çelişkiler, görmezden gelmeler ve yok saymalar, ilişkinin doğasıyla hayaletin doğasını birbirine yaklaştırır. Hayaletin zamansız ziyareti, onun geri gelişini, musallat oluşunu karşılar. Zamansızlığı nedeniyle geçmişi de geleceği de şimdiki de kendi içinde taşıyan hayalet, ani konukluğuyla beraber bastırılmış bir hesaplaşmayı da gün yüzüne çıkarır. Hayaletin konukluğu, onun varlığı kabul edilene dek sürer (Derrida, 2001, pp.64-65).

Hayaletin yeri doğrudan sınırları işaret eder. Sınırın dışında bırakılan, göz ardı edilen hayaletin öne sürdüğü hesaplaşma sınırlarla ve sınırın arkasındakilerle yüzleşmeyi beraberinde getirir. Hayaletin gelişiyile beraber artık hiçbir şey eskisi gibi değildir. Kabul edilene dek kendini farklı şekillerde gösterir. Hayalet musallat olduğu andan itibaren ya bir arafta kalma hali yaşanır ya da hayaletin varlığının kabulüyle boyut değiştirilir. Hayalet aynı zamanda tanıdık bir oluştur. Göz ardı edebilmek için belirli bir oranda görülmüş olan, var olduğu bilinciyile yok sayılan hayalet tamamen yabancı değildir (Derrida, 2001, pp.154-155).

Hayalet, ister bir insanın benliğine, ister bir eve, ister bir topluma musallat olsun, özünde bir konuktur. Hayaleti doğuran koşullar, konukseverlikte olduğu gibi ev sahibi tarafından belirlenir. Hiçbir zaman tam anlamıyla bir yabancı kimliğine bürünmeyen hayalet, göz ardı edilen, belirene dek konuksevmez bir tavra maruz kalan, varlığı bilinen ama dışlanan bir oluştur. Konuksevmezliğin baskısı altında kalan hayalet, uygun koşullar oluştuğunda, ev sahibinin belirsiz ve dengesiz duygu durumları yaşadığı dönemlerde, hak ettiği konuksever tavrı görmek için adeta başkaldırır. Konukseverliğin koşullarını ortadan kaldırarak koşulsuz bir konukseverlik talebiyle musallat olur.

### **Hayaletin Konukluğu: *Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum* (2020)**

Derridacı bakış açısıyla bir filmi analiz etmek, film metnini parçalara ayırmayı ve akabinde tekrar yapılandırmayı gerektirir. Film analizi, kendi başına bir yapışökümdür. Film oluşturulan tercihleri (renk, kamera açıları, kostümler, mekanlar vs.) ayrı ayrı ele almayı, yorumlamayı, bir araya geldiklerinde oluşturdukları anlamı keşfetmeyi içerir. Her biri kendi içinde ve farklı kombinasyonlarla bambaşka anlamlar doğuran söz konusu tercihler, Derrida'nın asıl anlama asla ulaşamayacağı savını doğrular. Derrida için yapışöküm, bir kara tahtadır. Yazılır, silinir ve tekrar yazılır (Aker, 2022, pp. 340-32). Film analizi de benzer bir yorumlama olanağına tabiidir. İzleyiciden izleyiciye farklı anlamlara bürünür. Anlam, izlenen zamana, ortama, koşullara bağlı olarak dönüşür. Bu nedenle yapılacak olan analiz, yapışökümün getirisine bağlı olarak var olan anlamın içinin boşaltılmasını ve yeniden doldurulmasını mümkün kılmaktadır.

Çalışmanın örnekleminde yer alan ve Derridacı bir perspektfile yorumlama hedefiyle yola çıkan *Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum* (*I'm Thinking of Ending Things*, Charlie Kaufman, 2020), erkek arkadaşının kırsalda yaşayan ailesiyle tanışmak için erkek arkadaşıyla beraber uzun bir yolculuğa çıkan ve aile ziyaretini gerçekleştiren Lucy'nin hikayesini anlatmaktadır. Lucy, erkek arkadaşı Jack'le çıktığı yolculuğa daha çıkmadan sorgulamalara başlar. Aileyle tanışmanın ilişki için ciddi bir adım olduğunu düşünerek Jack'le böyle bir hayal kurup kurmadığını düşünür ve işin içinden çoğu zaman çıkamayan Lucy, tüm yol boyunca ayrılığın sınırlarında gezinir. Lucy'nin bu sorgulamaları, görüntüler üzerine Lucy'nin üst ses olarak düşüncelerini seslendirmesiyle izleyiciye aktarılır.

Lucy, filmin en başından itibaren gergin bir tavır sergilemektedir. Bu gerginlik, ilişkisine yönelik düşüncelerinden kaynaklı olmakla beraber, erkek arkadaşının ailesi için bir yabancı olmasıyla da ilişkilidir. Lucy'nin sorgulaması konukluk halinin sınırlarına yöneliktir. Yolculuk boyunca bir yabancı olan Lucy, eve girdiği andan itibaren konuk olacaktır. Tanışma neticesinde belki de verilecek karar Lucy'nin aileden biri olmasına yönelik bir eğilim kazanacak, koşullu konukseverlik koşulsuz bir konukseverliğe dönüşecektir. Bu sınır aşımı, Lucy'nin sorgulamasının ana noktasıdır. Lucy bu sınır aşımına layık olacak bir konumda olup olmadığını sorgulamakta, bu statüyü isteyip istemediğinin kararını vermeye çalışmaktadır. Düşünceler içerisinde kaybolan Lucy, erkek arkadaşıyla kurduğu ilişkideki belirsizliğin ötesinde kendi içindeki ötekilerle de belirsizlikler yaşadığını, düşünceleriyle girdiği mücadeleyle ortaya koyar: *"Ya bu fikir bana ait değilse? Dile getirilmeyen fikirler kişiye ait değil mi acaba?"*

Lucy'nin bilinç akışına tanıklığın ilk izleri olan bu konuşmalar, filmin bütününde giderek çoğalmakta ve zihnindeki imgelerin birbirine karıştığı, zaman ve mekanın iç içe geçtiği bir forma bürünmektedir. Bilinç akışı yöntemi ile izleyici ve karakter arasındaki sınırlar ortadan kaldırılmaktadır (Selli, 2021, p.10).

Filmin zamansal olarak büyük çoğunluğuna denk düşen araba yolculuğu, konukluğun dışında kalan ara zaman ve mekanı imler. Filmin geneline yayılan gergin atmosfer ve gerilimli yapı, yol boyunca, henüz bilinmeyen bir yerle ve kişilerle kurulacak ilişkinin gerginliğiyle artmaktadır. Yol boyunca yabancı kimliğine sahip olan Lucy'nin konukluğu, bir penceresi ve bir kapısı olan alana girişle beraber başlayacaktır.

Lucy ve Jake, eve girdiklerinde uzunca bir süre karşılanmazlar. Ailesiyle beraber yaşamayan Jake'in de tam anlamıyla bir ev sahibi sayılmadığı düşünülürken konukseverliğin etik yasalarına uyulmadığı yorumu yapılabilir. Bu kurallara uymama hali ev sahibi tarafından gerçekleştirildiğinde konunun yaptırımı olamamaktadır. Jake'in geçici bir ev sahibi rolü üstlenmesiyle beraber konuk içeri davet edilir, terlikler sunulur<sup>6</sup>, müzik açılır, şömine yakılır. Uzun bir süre bekleyişin ardından Lucy, *"Geleceğimizi biliyorlardı değil mi? Bizi onlar davet etti."* diyerek ev sahibi ve konuk arasındaki ilişkinin sözsüz anlaşmasına aykırı bir durumun yaşandığını ima eder. Jake, davetin ailesi için fazla resmi bir kelime olduğunu ifade ederek anne ve babasının tavırlarında yatan koşulsuz konukseverliği işaret eder. Konuğu kapıda karşılamamaları dahi, kendini yolculuk boyunca bir yabancı varsayan konunun çoktan konuk kabul edildiğinin ve hatta aileden biri sayılacak denli koşulsuz bir konukseverlik sunulacağını işaretidir. Öyle ki Lucy, konukluğu başlatan o soruya *"Adın ne?"* sorusuna maruz kalmamıştır. Benzer şekilde, Jake'in anne ve babası indikten sonra yemek masasına geçtiklerinde, Lucy'nin davet bekleyerek ayakta kalması, kimsenin onu davet etmemesi üzerine en son masaya geçen kişi olması konukla ev sahibi arasındaki sözsüz anlaşmadaki tikanıklıklara bir diğer örnektir. Konukseverliğin koşulları ve koşulsuzluğu arasındaki bu dengesizlik, halihazırda yolculuk boyunca içsel kargaşalar da yaşayan Lucy'nin dengesiz bir ruh haline bürünmesine yol açar. Lucy'nin kendi yabancı, konuk ve ev sahibi kimlikleri arasındaki geçişte savrulması, hayalet için uygun ortamı oluşturmaktadır. Hayalet, kendi ev sahibi olan Lucy'e, Lucy'nin zihnine musallat olarak kendisini kabul ettirme çabası içine girer.

Zaman geçtikçe Lucy'nin, aile üyeleri otururken masayı toparlaması, evin diğer odalarında gezinmesi koşulsuz konukluğun sınırlarından içeri girdiğini göstermektedir. Lucy'nin filmin başından beri aktif olan ve üst sesle izleyiciye de açık bir şekilde sunulan zihni, filmin görselliğine de yansımaya başlar. Tüm bu yansıma anlarındaki gerilim öğeleri, filmin ortasında başka bir filmin görüntülerinin ve jeneriğinin gösterilmesi, anlatıdaki zamansal

<sup>6</sup> Jake, Lucy'e evlerin soğuk olduğunu söyleyerek eve geldiğinde kullandığı terlikleri verir. Lucy, Jake için başka bir terlik daha olmadığını öğrenmesi üzerine terlikleri ona vermek ister. Evde konuk için ayrıca bir terlik bulunmaması ailenin pek fazla misafiri olmadığı şeklinde yorumlanabilir. Lucy'nin ev sahibine terliği geri vermek istemesi üzerine Jake'in bunun centilmenliğe yakışmayacağını söylemesi, zihninde konukseverlik ile centilmenliği eşlediğinin işaretidir.

kaymalar, türlerin içe içe geçmesi gibi durumlar, filmin yapısökümüne uğratılmış anlatısını gözler önüne serer. Lucy'nin zihnindeki yansımaların somut olarak görselliğe dökülmesi, izleyicinin dikkatli bir seyir deneyimi içerisinde bulunmasını gerektirir. Jake ile beraberliğini sürdürmesi durumunda, aile üyelerinin geleceklerini düşleyen Lucy'nin zihni, anne ve babanın anlatı içerisinde bir yaşlanıp bir gençleşmesiyle karşılık bulur. Zihnin karışıklığını yansıtacak şekilde anne ve babanın yaşlarının dengeli dönüşmeyişi, biri yaşlıyken diğersinin genç kalışı gibi durumlar, Derridacı anlamda bir "düzenini kaybetmiş zamana (*le temps disjoint*)" işaret eden hayaletin izleri olarak da yorumlanabilir. Lucy'nin kendi kimliğine ve ötekine yönelik ilişkisinde içine düştüğü belirsizlik hali, göz ardı ettiği şeylerin düşünceler halinde yolculuğun başından itibaren gün yüzüne çıkmasıyla sonuç kazanmaya çalışır. Bu çaba, musallat olan hayaletin var olma çabasına karşılık gelir.

Lucy, anlatı boyunca çeşitlenen mesleki tercihleri, ilişkisine yönelik düşünceleri, zaman değişimiyle tanışma hikayelerinin de değişmesi gibi durumlar göz önünde bulundurulduğunda kafası oldukça karışık bir profil çizer. Kendini tam anlamıyla bulamamıştır ve ilgi alanlarını Jake üzerinden oluşturmuş bir kimliğe sahiptir. Lucy'nin bu kayıp hali, çıkacağı yolculuk öncesi kendine yüklenen yabancı ve konuk kimliğiyle beraber iyice karışmış, kendi kimliği ve kendi kimliğini var ettiği ilişkisi üzerine sorgulamalara düşen Lucy'nin hayaletle mücadelesi başlamıştır. Kendini bir yere ait hissetmeyen, buna karşılık eve girdiğinde büyüdüğü evi hatırladığını söylemesiyle tam anlamıyla yabancı da hissetmeyen, merasimlerin beklenen akışta uygulanmamasıyla konuk kimliğini yitiren ve ardından kendini zamansız, mekansız bir sürüklenme hali içerisinde bulan Lucy, hayaletin işaret ettiği ve aslında kendisinin yok saydığı her şeyi kabul edene dek bu mücadelenin içinde savrulacaktır. Bu hayaletli konukluk, hikayenin zaman akışındaki kırılmalarla ve her şeyin kaygan bir zeminde dönüşüyor olmasıyla somutlaşır. Derrida'nın merkezsizliği karşılayan bir kavram olarak ortaya koyduğu oyun, gösteren ve gösterilenin bir döngü halinde birbirlerinin yerini alma durumunu imler (Fırcı Orman, 2015, p.78). Lucy'nin içinde bulunduğu durum her imgenin ve kavramın birbirinin yerine geçtiği bir oyun haline dönüşür.

Lucy'nin beklentilerinin çok dışında bir akışta gerçekleşen konukluk serüveni, Jake ve Jake'in ailesi ile kurduğu ilişkide nasıl bir rol alacağını bilemediği pek çok an barındırır. Konuk ve ev sahibi arasındaki ilişkinin ast-üst dinamikleri hikaye boyunca yer değiştirir. Derrida'nın konuşun saf bir şekilde sevilirliğinin mümkün olmadığı tezi, Lucy'nin konukluğu boyunca karşılaştığı tavırlarla doğrulanır. Başlangıçta koşulsuz bir konukseverlik içerisine düşen ve sınırların ortadan kalktığı bir ilişki içerisinde kendisini bulan Lucy, ev sahipleriyle kurduğu nispeten eşit ilişkide yer yer rahatsız edilmeye başlar. Vaat edilen eşit ilişki, Lucy'nin evin içerisinde rahatça gezinmesi dışında, Lucy'nin fikirlerini özgürce belirtmesi noktasına geldiğinde karşılaştığı yargılayıcı bakışlarla bozulur. Ev sahibi kendi kaldırdığı sınırları aniden yerine koyarak evin içerisindeki ve hatta kendi çocuğu üzerindeki haklarını sözsüz bir şekilde hatırlatır. Konukseverliğin koşullarının aniden gündeme geldiği bu gibi anlarda bocalayan Lucy, koşulsuz bir konukseverliğin içerisindeki gizli koşullarla ve ev sahibinin kurduğu sözde eşit ilişkideki minnet talebiyle karşı karşıya kalır.

Konukluğun bitimiyle, fırtınada Jake'le beraber eve dönüş yolculuğuna başlayan Lucy, kontrol edemediği gelişmelerin içinde savrulmaya devam eder. Bastırdığı ve göz ardı ettiği düşüncelerle yüzleşmeyen, filmin başında olduğu gibi bu düşüncelerin kendine ait olup olmadığını sorgulayacak denli kişiliğinde bölünmeler yaşayan Lucy, düşüncelerini Jake'le paylaşarak kendiyi ve ötekiyle bir hesaplaşma yaşamak yerine musallat olma halinin yarattığı arafta kalmayı tercih eder. Bilincin sınırlarının olmadığını yansıtır şekilde filmin sonuna doğru tür kaymasının yaşanması, filmin gerilim atmosferinin yerini müzikal bir havaya bırakması ve son sahnede karakterlerin yüzündeki makyajın hiç olmadığı kadar yapmacık olması Lucy'nin gerçeklikten ne kadar uzaklaştığının bir yansımasıdır. Bu anlamda Lucy'nin artık kendi benliğine, yaşantısına ve ilişkisine yönelik bir konukluk geliştirdiği yorumu yapılabilir.

## Sonuç

Kendisi öyle tanımlanmak istemese de yapısökümcü olarak tanımlanan Jacques Derrida, tüm oluşlara, var olan ve kabul görmüş yapının dışında bir bakışla bakarak yeni anlamlar üretme ya da var olan gizil anlamları ortaya çıkarma çabası taşıyan bir düşündürdür. Benlik, öteki, konukluk, dil, söz, oyun gibi pek çok kavramı irdeleyen Derrida, çelişkilere erişmeyi ve bu çelişkileri çözümleyerek var olan anlamın dışındaki anlamlara ulaşmayı hedefler. Konukluk kavramını da konuksev(er/mez)lik şeklinde ele alan Derrida'nın perspektifinde konukluk, ev sahibi ve konuk arasındaki ilişkiyi işaret eden, iki uç arasındaki dengeye bağlı olarak konukseverlik (*l'hospitalité*) veya konuksevmezlik (*l'hostilité*) olarak sonuçlanabilecek bir durumdur. Konukseverliği de kendi içinde ev sahibi ve konuk arasındaki ilişki üzerinden koşullu ve koşulsuz olarak ayıran Derrida için koşulsuz konukseverlik zarar verici bir tutumdur, çünkü ikili arasındaki sözsüz anlaşmayı ve etik sınırları aşan bir durumdur (Derrida, 2000, p.27). Koşullu konukseverliği Immanuel Kant'ın evrensel barışa yönelik yazıları çerçevesinde ele alan Derrida, konukluğu kontrol edilmesi gereken bir olgu olarak görür ve koşulları gerekli bulur. Derrida'nın bu düşüncesinin oluşmasında Emmanuel Levinas'ın koşulsuz konukseverlik üzerinde yazıları etkili olmuştur. Koşulsuz konukseverlikte ev sahibinin kendinden ve yasalarından vazgeçerek konuğa sınırı aşma izni vermesi, Derrida'ya göre tehlike arz eden bir durumdur. Koşulsuzluk, ev sahibinin kontrol kaybı yaşamamasının yanı sıra, konuğun yerini ve dengesini yitirmesine de neden olabilmektedir.

Çalışmada konukseverliğin koşulluluğu ve koşulsuzluğu üzerine bir inceleme yürütmek amacıyla, Derrida'nın siyasi perspektiften ele aldığı konukluk kavramı, temel anlamıyla ele alınmış ve Charlie Kaufman'ın yönetmenliğini üstlendiği 2020 yapımı *Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum* (*I'm Thinking of Ending Things*) filmindeki konukluk ilişkisi irdelenmiştir. Konukluk kavramına ek olarak, Derrida'nın çalışmalarında tekrarlanan ben ve öteki ilişkisine ve kimlik meselelerine de yer verilmiştir. Konukluğun da bir kimlik meselesi olduğu düşünüldüğünde, bireyin hem kendisiyle hem de ötekiyle kurduğu yabancı – konuk – ev sahibi kimliklerinin ve ilişkilerinin ne şekilde kurulduğu irdelenmiştir. Bu ilişkilerin kurulamadığı, karıştığı ve yürümediği anlarda farklı bir oluşun varlığından söz edilmektedir. Derrida, varlıkbilimin alanına girmeyen bu oluşları musallatbilim çerçevesinde incelemiştir. Musallatbilim, belirsiz ve zamansız bir oluşa sahip namevcut oluşları inceleyen bir alan olarak Derrida literatüründe yerini alır ve hayalet teorisini içerir. Hayalet, Derrida'nın *Komünist Manifesto*'da (Marx ve Engels, 1848) bahsi geçen komünizmin hayaletinden yola çıkarak oluşturduğu, göz ardı edilenin ve bastırılanın geri dönüşünü temsil eden oluştur (Derrida, 2001, p.51).

Filmin analizinde, Derrida'nın sürekli altını çizdiği anlamın istikrarsız oluşu, anlamın herhangi bir koşulda herhangi bir otorite sağlayamayacağı, anlamın serbest bir oyun alanının içinde barındığı, boşlukların her zaman var olduğu ve hiçbir anlamın ötekenden daha kabul edilebilir olmayacağı (Sim, 2000, pp.30-35) bakış açısı takip edilmiştir.

Filmde, erkek arkadaşının ailesinin evine konuk olan Lucy'nin kendi içindeki ve dışındaki hayaletlerle ve hem kendi konukluğuyla hem de benliğine musallat olan hayaletin sürpriz konukluğuyla mücadelesi aktarılır. Lucy, musallat olma halinin ve konukluğun sınırlarında gezinirken, sürekli bir sınırsızlıkla karşılaşır. Kendi sınırlarını çizemeyen ve kontrolsüz bir akışta sürüklenen Lucy, ne kendisiyle ne sorguladığı ilişkisindeki ötekiyle ne de ev sahipleriyle bir hesaplaşma içerisine girer. Lucy'nin söz konusu hesaplaşması, filmin klasik anlatı yapısının dışında, belirsiz sınırları olan bir anlatı yapısına sahip olmasıyla izleyiciye yansıtılmaktadır. Konukseverliğin sınırlarının aşılmasının, hayaletin tüm benliği ele geçirmesiyle imgelendiği filmde Lucy, hem içsel hem de dışsal ötekilerle girdiği mücadeleden sıyrılamaz. Kendini tam anlamıyla doğrudan filmin evreni içerisinde koşulsuz bir konukseverlikle karşı karşıya bulur.

Derrida'nın koşulsuz konukseverliğin altında yatan gizil şiddeti ve tehlikeyi işaret etmesi, filmde Jake'in anne ve babasının Lucy'nin tavırlarına sağladığı özgürlüğe karşın yer yer sergiledikleri sınırlayıcı tutumlarla kendini gösterir. Lucy'nin zihni, eğer ev sahibi kimliğini kabul

ederse - ki bu kimlik Lucy'nin Jake ile aynı hayatı paylaşması anlamına da gelmektedir - bu koşulda başına gelecekleri gördüğü bir dizi olası senaryoda gezinir. Bu senaryolar, film dilinde karakterlerin biri yaşlanırken diğerinin yaşlanmaması, bir odanın oldukça eski bir görünüme sahip olurken diğer odaların aynı görünümde kalması, Lucy ve Jake'in anlattıkları hikayelerin akış içerisinde başka türlü gerçekleşmesi, aşırı makyaj uygulamaları, filmin türünde yaşanan kaymalar ve hızlı geçişlerle somut bir hal kazanır.

Filmde konuk kimliğini Lucy ve Lucy'nin zihnine ani bir ziyaret gerçekleştiren hayalet taşımaktadır. Hikayenin sonunda konukluğun konuksever ve konuksevmez tutumları ile koşulları ve koşulsuzluğu artık birbirine girmiştir. Koşulsuz konukluğun sınırsızlığı, her şeyi alt üst etmiştir. Sınır, aynı zamanda kontroldür ve yabancı-konuk-ev sahibi kimliklerinin geçişkenliğini korur. Bu doğrultuda koşullu konukseverlik ve koşulsuz konukseverlik arasındaki ayrım ile ev sahibi ve konuk arasındaki ast-üst ilişkisi bir noktada gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır. Filmde, tüm bu gerekliliklerin yok sayıldığı noktada, dengesiz ilişkiler ve kayıp kimlikler doğmuş, koşulsuz konukseverliğin yol açtığı tekinsiz ve belirsiz atmosfer tüm hikayeyi sarmıştır.

### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

### Kaynakça

- Aker, H. (2021). "Contagion Filminin Yapısökümü: Meta-Virüs ya da Virüsün Ticarileştirilmesi". *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 7 (2). s.167-175.
- Aker, H. (2022). "Deconstruction in Film Analyses: Poststructuralism, Derrida and Cinema". *Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*. 21(1). s.333-353. Doi: 10.20981/kaygi.1051530
- Çakmakkaya, E. (2023). "Derrida'nın Sorumluluk ve Konukseverlik Yasasına Özakman Üzerinden Eleştirel Bir Bakış". *Turcology Research*. (77). s.244-257.
- Derrida, J. (1993). *Aporias*. T. Dutoit (Çev.). California: Stanford University Press.
- Derrida, J. (2000). *Of Hospitality*. R. Bowlby (Trans.) Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, J. (2001). *Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*. Alp Tümertekin (Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Derrida, J. (2012). "Konuksev(-er/-mez-)lik". *Jacques Derrida ile Birlikte Pera Peras Poros*, F. Keskin & Ö. Sözer (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. s.7-33.
- Erkek, F. (2023). "Sofokles'in Oidipus Kolonos'ta Adli Tragedyası Bağlamında Konukseverlik Ve Yabancı Kavramlarına Bir Bakış". *Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Özel Sayı. s.286-294.
- Fırıncı Orman, T. (2015). Jacques Derrida Düşüncesinde "Dil". *Kilikya Felsefe Dergisi*. s.61-81. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kilikya/issue/19247/204484>
- Işıklı, Ş. (2015). "İlticanın Yapısökümcü Felsefesi: Konuksevermezlik Sorunu". *Marmara İletişim Dergisi* (24). s.55-75.
- Kakoliris, G. (2018). "Jacques Derrida on the Ethics of Hospitality". *XXIII World Congress of Philosophy*. (12). s.183-188.
- Kant, I. (1960). *Edebi Barış Üzerine Felsefi Bir Deneme*. Yavuz Abadan & Seha L. Meray (Çev.). Ankara: Ajans Türk Matbaası.

Kılıç, E. O. & Çakır, E. (2021). "Deconstructive Analysis of Netflix Series: Hollywood". *Journal of Selçuk Communication*. 14 (2). s.492-513. doi: 10.18094/ JOSC.815648

Kızıltunalı, G. (2022). "Reading Derridean Deconstruction on the Repetitive Visuals of an Avant-garde Design". *Gaziantep University Journal Of Social Sciences*. 21 (3). s.1512-1524.

Marx, K. Engels, F. (1848-2021). *Komünist Manifesto*. Tanıl Bora (Çev.). Dördüncü Baskı. İstanbul: İletişim.

Özmen, F. (2020). "Dede Korkut Hikayelerinde Konukseverlik Üzerine Bir Değerlendirme". *AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*. 8 (20). s.45-63.

Öztek, C. E. (2019). "Yapısöküm Kuramı Bağlamında Ahlat Ağacı Ve Kelebekler Filmindeki "İmam" Temsilleri". *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 3 (2). s.319-324. <https://doi.org/10.30692/sisad.532529>

Rutli, E. E. (2017). "Yapısökümü Etik Açısından Okumak: Derrida Ve Konukseverlik Düşüncesi". *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*. s.124-154.

Sarup, M. (2010). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. A.Baki Güçlü (Çev.). İstanbul: Kırk Gece.

Saybaşı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri*. İstanbul: Metis.

Selli, S. (2021). "Film Anlatısında Bilinç Akışı ve Zamanın İşleyişi: I'm Thinking of Ending Things Filmi". *İletişim Çalışmaları Dergisi*. (19). s.9-30.

Sim, S. (2000). *Derrida ve Tarihin Sonu*. Kaan H. Ökten (Çev.). İstanbul: Everest.

Sümer, B. (2019). "Derrida'nın Konuksev(er/ mez)lik Düşüncesi Üzerine". *Düşünbil*. (75). s.13-16.

Yıldırım, B. (2021). "Konukseverlik Etiğinin İlişkisel Analizi ve Hakikatler Etiği". *OPUS -Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*. 17 (39). s.929-957.

Yıldırım Sağlam, B. (2021). "Tamamlanmayan Hikâye Sekiz Buçuk (Federico Fellini's 8½) : Yapıyı Sökmek". *SineFilozofi*. 6 (11). s.119-135. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.873529>

#### **Film:**

Bregman, A. (Yapımcı), & Kaufman, C. (Yönetmen). (2020). *I'm Thinking of Ending Things* [Sinema Filmi]. ABD: Likely Story.

-Araştırma Makalesi-

## **Blow-Up: Modern Sinema Estetiğinde Gerçeklik İdesi**

Erdil Levent Ertan\*

### **Özet**

*Bu çalışma, sinemada gerçeklik fenomenini fotoğrafik görüntü üzerinden yola çıkarak, modern sinema estetiğinin katmanlı yapısıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Blow-Up (Cinayeti Gördüm, 1966) sinemanın ne olduğu yönünde sorular sor(dur)an, aygıt üzerine düşün(dür)en ve imgenin yanılısamalı yapısını irdeleyen bir eser olarak önem kazanır. Bu bağlam çerçevesinde algının doğası ve gerçekliğin görsel boyutuna odaklanan film, çok katmanlı gerçeklik olgusunun hem fotoğraf hem de sinema açısından tartışılmasına müsait bir yapıttır. Filmin gerçeklik kavramını merkezine alması makalenin felsefi analiz yöntemi aracılığıyla incelenmesini gerekli kılmaktadır. Diğer eleştiri türlerinden farklı olarak felsefi çözümleme yönteminin ereği, eseri odağına alarak onun iletisini sorgula(t)maktır. Blow-Up filmini çözümlemek, gerçeklik olgusuna dair önemli izleklere erişebilme imkânı tanımıştır. Sonuç olarak yapılan çalışmanın bulgularına göre; modern özne ile gerçeklik arasındaki ilişkinin sorgulandığı filmde, yönetmenin “yeni-gerçekçi” tanımlamasına niteliksel olarak uyum gösterdiği çıkarımına ulaşılmıştır. Eserin, hem klasik stille özdeşleşmiş konvansiyonel anlatı normları hem de açık uçlu imaj kullanımları ve muğlak olay örgüleriyle tanımlanan modern sinemaya ait kodları barındırdığı saptanmıştır. Yönetmenin, kurmacaya gerçeklik izlenimi taşıyan bir rol atfetmek yerine gerçekliğin doğasının kurgusallıktan oluştuğunu vurguladığı; dolayısıyla bu durum seyirci nezdinde gerçeklik fenomenini kurmaca bir olgu olarak deneyimlemesine yol açtığı tespit edilmiştir. Filmin gerçeklik kavramı üzerinden incelenmesi yapıtın daha derinlikli bir şekilde kavranmasına ve esere ait estetik değerlerin felsefi eleştirisinin gerçekleştirilmesine uygun bir perspektif sağlamıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** gerçeklik, fotoğraf, sinema, modern sinema, Antonioni

\*Arş. Gör., İstanbul Ticaret Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye.

E-mail: elertan@ticaret.edu.tr

ORCID : 0000-0001-5808-8277

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1280275

Ertan, E. L. (2023). Blow-Up: Modern Sinema Estetiğinde Gerçeklik İdesi. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17, 30-52.

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1280275

Geliş Tarihi: 10.04.2023

Kabul Tarihi: 05.09.2023



-Research Article-

## Blow-Up: The Idea of Reality in Modern Cinema Aesthetics

Erdil Levent Ertan\*

### Abstract

*This study aims to examine the phenomenon of reality in cinema through the layered structure of modern cinema aesthetics based on the photographic image. Blow-Up (1966) makes ground as a work that asks questions about what cinema is, reflects on the apparatus, and examines the illusory nature of the image. Focusing on the nature of perception and the visual dimension of reality within this context, the film is a proper work for discussing the phenomenon of multi-layered reality in terms of both photography and cinema. The fact that the film is based on the concept of reality makes it necessary for the article to be examined through the method of philosophical analysis. Unlike the other types of criticism, the main purpose of the philosophical analysis method is to center the artwork and question its message. Examining Blow-Up has allowed us to access important patterns about the phenomenon of reality. In conclusion, according to the findings of the study; the film, in which the relationship between the modern subject and reality is questioned, qualitatively fits the director's definition of "neorealist". It has been established that film contains both the conventional narrative norms identified with the classical narrative style and the codes of modern narrative aesthetics, which are defined by the use of open-ended images and ambiguous plots. It has been determined that the director emphasizes that the nature of reality consists of fiction, rather than attributing a role that has the impression of reality to fiction in that causing the audience to experience the phenomenon of reality as a fictional phenomenon. Analyzing the film through the concept of reality provided an appropriate perspective for a more-in depth understanding of the work and a philosophical critique of the aesthetic values of the work.*

**Keywords:** *reality, photography, cinema, modern cinema, Antonioni*

---

\*Res. Asst., İstanbul Ticaret University, Faculty of Communication, Department of Visual Communication Design, İstanbul, Türkiye.

E-mail: elertan@ticaret.edu.tr

ORCID : 0000-0001-5808-8277

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1280275

Ertan, E. L. (2023). Blow-Up: Modern Sinema Estetiğinde Gerçeklik İdesi. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17, 30-52.

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1280275

Recieved:10.04.2023

Accepted: 05.09.2023

## Extended Abstract

*Blow-Up* (1966) is a film about the relativity of reality and the illusion of reality. The positivist paradigm, which is a projection of the Age of Enlightenment over the reality phenomenon, and photographic reality as an extension of this dominant method are problematized through the director's modern aesthetic reality. Through this film, M. Antonioni philosophizes on the nature of the image, which carries ethical, aesthetic and political (self)reflective notions, on the other hand, he examines the illusory nature of the image with his image philosophy.

This study aims to examine the phenomenon of reality in cinema through the layered structure of modern cinematic aesthetics, based on the photographic image. The film is a work that asks questions about what cinema is, reflects on the apparatus, and examines the illusory nature of the image. In this context, *Blow-Up*, which focuses on the nature of perception and the visual structure of reality, is an appropriate film for investigating the multidimensional reality phenomenon. The fact that the film contains some concepts with the intellectual depth such as "reality" and "meaning", which are the cornerstones of it, and that it has the potential to be analyzed in a philosophical context, necessitates the examination of the article through the method of philosophical analysis. Unlike the other types of criticism, the main purpose of the philosophical analysis method is to center the study and question its message.

Examining *Blow-Up* has allowed us to access important patterns about the phenomenon of reality. However, the parameters of director's other films that could contribute to the research topic are excluded from the scope of the study. It is aimed to subject the deep essence of the film to qualitative analysis by analyzing how various signs in the film atmosphere contribute to the construction of aesthetic reality that the director tries to create. It is assumed that this approach is going to both clarify the main dilemmas of the film and originate a distinct perspective in terms of philosophical criticism.

In the first part, the ontological differences, epistemological features and phenomenological dimensions of the relationship between photography and cinema, which constitutes multiple levels of reality, have been examined. In the second part, the classical narrative style and how modernist cinema reflected the reality phenomenon and its representations have been investigated. Also, defining and interpreting the aesthetics of modern cinema historically and philosophically made it necessary to make an explanation about classical narrative cinema. Therefore, it is determined the differences between the two specific modalities, what the specific features consist of and how they differ. The phenomenon of reality, which is changing and transforming in two different perspectives, and its representations are investigated in detail. In the last part, in the film, how the rational and the imaginary, the objective and the subjective, the intellectual and the imaginary are aestheticized and combined in modern narrative cinema has been examined. The philosophical criticism of the film has been carried out with the contribution of the evaluations made. In this framework, the creative role that the playing impulsion and design 'plays' in the film's perception of reality has been traced.

In conclusion, according to the findings of the study; the film, in which the relationship between the modern subject and reality is questioned, it is concluded that the director qualitatively conforms to the definition of "neorealist". It has been stated that film contains both the conventional narrative norms identified with the classical narrative style and the codes of modern narrative aesthetics, which are defined by the use of open-ended images and ambiguous plots. It has been determined that the director emphasizes that the nature of reality consists of fiction, rather than attributing a role that has the impression of reality to fiction in that causing the audience to experience the phenomenon of reality as a fictional phenomenon. It has been established that the truth is relativized as uncertain and reality is represented as multiple aspects. It is thought that this research will contribute to the literature in terms of the authentic connections it will create between the important concepts questioned by Antonioni's cinema, the idea of reality and the method of philosophical criticism.

## Giriş

Eleştiri kavramı inceleme, sorgulama, analiz etme ve muhakeme etme gibi anlamlara karşılık gelebilecek Yunanca bir terim olan *kritike* deyiminden türetilmiştir. Osmanlıca *tenkit*, Fransızca *critique*, Almanca *kritik*, İtalyanca da *critica* kelimelerine karşılık gelir. Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü* isimli çalışmasında eleştiri terimini, herhangi bir şeyin yalnızca kötü tarafını belirtmek yerine doğru kullanımı olan “bir şeyi iyi ve kötü” taraflarıyla bütüncül bir değerlendirmeye tabi tutmak şeklinde açıklamalar (1982, p. 33).

L. Kabadayı, *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlenmeler* kitabında film eleştirisini, yönetmenin yarattığı film ile seyirci arasında, eserin işaret ettiği anlamlar bakımından çeşitli bağlantıların kurulmasına katkı sağlayan başat araçlardan birisi olarak tanımlar. Yapılan çözümlemenin gücünü daha çok seyircinin bilfiil yapıtı alımlamak için sinemaya gidip gitmemesi yönünde bir yönelimsellik geliştirmesinden ziyade bizatihi filme ait çok katmanlı anlam yapılarında keşfe çıkılabilmemesinden ileri geleceğini ifade eder (2020, p. 9).

Film eleştirisinde erek, analizi yapılacak yapıtı ile alımlayıcısı arasında köprü kurulmasına katkı sağlamaktır. Oluşturulan bu yapı sayesinde seyircinin farklı perspektifler geliştirebilmesi, çeşitli anlamlar üretebilmesi ve duysal yerine daha bilişsel bir derinleşme imkânı sağlayan eleştirel okumalara yönelmesi, film çözümlemesinin temel işlevleri arasındadır (Savaş, 2013, p. 128). Dolayısıyla eser ve onun alımlayıcısı olarak birey dikkate alındığında eleştirinin kendisi “metnin, yeniden açılımı” şeklinde yorumlanır (Kabadayı, 2020, p. 18). Film eleştirisi, işaret edilmeyen ya da olmayan bir gerçeği belirtmek yerine filmin seyircinin zihnine ve reflekslerine yaptığı şok etkisini uzatmak veya sürdürmek olarak da serimlenebilir (Uzal, akt. Bazin, 2019). Çözümlemenin amacı, kesin hüküm vermek ya da net bir yargılamada bulunmak yerine daha çok bilişsel bir faaliyette bulunarak farklı perspektifler geliştirmek ve anlam evrenini genişletebilmektir.

Bir film analiz yöntemi olarak felsefi eleştiri, çözümlemesi yapılacak eseri merkezine konumlandırmaktadır. Diğer eleştiri türlerinden farklı olarak yapıtın tematik ve biçimsel analizini yapmakla birlikte ayrıca önemli odak noktalarını daha çok eserin iletisine eşdeyişle anlamına yönlendirmesiyle farklılık kazanmaktadır (Savaş, 2013, pp. 128-129). Film çözümlemesi yapılırken felsefenin de gündeminde olan başat temalar ve kavramlardan yararlanılmaktadır. Bunlar arasında; insan, varlık, gerçek, bilgi, iyi, kötü, estetik, güzel, çirkin, adalet, özgürlük, bilgi, etik, mutluluk, zaman ve gerçeklik gibi çeşitli kavramlar ile onlarla ilişkilendirilmiş farklı konu başlıkları yer almaktadır (Ersümer, 2023, p. 14). Bu bağlamda, *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) filminin tartıştığı bazı kavramlar ile felsefi eleştiri türünün sorguladığı temel konular arasında belirli bir koşutluktan bahsetmek mümkündür.

Yorumlamacı paradigma olarak nitel araştırma, birçok farklı disiplinden faydalanarak kuramsal temelini oluşturmaktadır. Felsefe, psikoloji, dilbilim, sosyoloji ve antropoloji gibi alanlar nitel araştırmanın yeni perspektifler kazanmasına ve metot olarak kuramsal yönünün zenginleşmesine katkı sağlamaktadır. Tüm bu disiplinlerin ortak paydada bulunduğu nokta, insan davranışını bütüncül bir bakış açısıyla incelemek, çok yönlü boyutlarıyla birlikte anlamaya çalışmaktır (Yıldırım & Şimşek, 2005, p. 25). Felsefe disiplininin amacını, gerçeğin farklı yönleri, çeşitli anlam yapıları ve değer katmanlarıyla birlikte tanımlanması şeklinde açıklamak mümkündür. İnsanın gerçeği nasıl algıladığı, anlamlandırdığı, kavradığı ve ona dair deneyimleri felsefenin odak noktalarını oluşturmaktadır. Dolayısıyla gerçeği anlamak ve ona dair bir farkındalık geliştirmek insanın bu gerçekleri ne şekilde algıladığının çözümle(n)mesini gerektirmektedir. Nitel araştırma yöntemi “algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” şeklinde açıklanabilir (Yıldırım & Şimşek, 2005, pp. 36-39).

Bu perspektif doğrultusunda, metodolojik olarak niteliksel analiz yöntemi benimsenerek kuramsal öneme sahip bilgilere yer verilmektedir. Sonrasında felsefi eleştiri yöntemiyle

gerçekleştirilecek olan *Blow-Up* filminin tematik ve biçimsel boyutlarına dair çeşitli nitel okumaların yapılabilmesi amaçlanmaktadır. Bu yaklaşımın hem filmin temel açmazlarına dair bir açıklık kazandıracağı hem de felsefi eleştirisi yönünde farklı bir perspektif oluşturacağı varsayılmıştır. Araştırmanın, Antonioni sineması, gerçeklik idesi ve felsefi eleştiri yönteminin sorguladığı önemli kavramlar arasında oluşturacağı bağlantılar bakımından alanyazına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Çalışma üç ana başlık altında toplanmıştır. İlk kısımda; çoklu gerçeklik düzeylerini oluşturan fotoğraf ile sinema arasındaki ilişkinin ontolojik farklılıkları, epistemolojik özellikleri ve fenomenolojik boyutları incelenmiştir. İkinci kısımda; modern sinema estetiğini felsefi olarak tanımlamak ve yorumlamak, klasik anlatı sinemasına dair bir çözümleme yapmayı gerekli kılmıştır. Dolayısıyla iki özgül modalite arasındaki farklılıkların, spesifik özelliklerin nelerden oluştuğu tespit edilmeye çalışılmış, gerçeklik kavramı üzerinden sinemada klasik ve modern estetik incelenmiştir. Son kısımda; fotoğrafın, filmin stilize edilen anlatısı içerisinde varlığı, farklı tezahür edilmiş biçimleri ve biçimlendirdiği gerçeklik algısı değerlendirilmeye çalışılarak, sinemasal gerçeklik tasarımında oynadığı rol üzerine yoğunlaşmıştır. *Blow-Up* filminde ussal ile imgesel, nesnel ile öznel, düşünsel ile düşsel olanın nasıl estetize edilerek modern anlatı sineması içerisinde kaynaştırıldığı irdelenmiştir. Bu çerçevede oyun dürtüsü ve tasarımının filmin gerçeklik algısı içerisinde 'oynadığı' yaratıcı rolün izi sürülmüştür.

## I. Fotoğrafik ve Sinematik Gerçeklik

*"Fotoğraf gerçektir. Sinema, saniyede 24 defa gerçektir."*

(J. L. Godard, akt. Mulvey, 2012, p. 26)

Gerçeğin ne olduğu ve gerçeklik düzeyleri arasındaki farklılıkların neyi ifade ettiği sorusu, insanı tarih boyunca meşgul etmiştir. İnsanın yaşamda kalabilme mücadelesi, kendini anla(t)ma ve tanımlama çabaları; çevresini ve bilincini kuşatan gerçeklik yapılarına dair farkındalık geliştirmesini gerekli kılmıştır. Hakikat ve gerçeklik, felsefe alanında olduğu kadar sanatın da gündemini meşgul eden kavramlar arasında yer almaktadır. Bu doğrultuda felsefe ve bilimle bulunan cevaplar, açıklanan soru(n)lar ağırlıklı olarak sanat aracılığıyla anlamlandırılmaya ve ifade edilmeye çalışılmaktadır.

U. Kutay, epistemolojik olarak gerçeklik ve hakikat kavramlarının arasındaki farkı şu şekilde açıklar; "Gerçeklik –realite-, nesnenin kendisiyle karşılaştığımız andaki varoluş durumuyla bağlantılı bir saptamaya, 'hakikat' –verite- ise aynı 'anlık varoluş' durumundan yola çıkarak söz konusu nesnenin sadece o anına değil tüm anlardaki tüm varoluş haliyle ilgili evrensel ve genel geçer olduğu söylenebilecek saptamalara gönderme yapar" (2009, p. 15). Bununla birlikte hakikat 'tümel gerçeklik' olarak kavramsallaştırılırken, gerçeğin bizatihi düşüncede yansımaları şeklinde de açıklanmaktadır (Rosenthal & Yudin, akt. Demoglu, 2014, p. 18).

Gerçeklik, zaman ve mekâna, etik ve estetik eğilimlere, toplumsal ve kültürel parametrelere göre bitimsizce farklılık arz etmektedir (Adanır, 2015, p. 6). Bu durum bağlamında gerçekliğin mutlak bir şekilde kavranılamayacağı yönündeki 'gerçek', hakikatin kendisine dair yapılan düşünce pratiklerini, sorgulama eylemini ya da arayış edimini gereksiz veya anlamsız kılmak yerine bilakis tecrübesinde bulunulan dünyanın dönüşen ve başkalaşan bir mekân haline gelebilmesine katkı sağlamaktadır (Demoglu, 2014, p. 17).

Görsel imajlar, insan imgelemine bir izdüşümü, farklı gerçeklik düzeylerinin bir göstergesi olarak anlamlandırılmakta ve yorumlanmaktadır (Sontag, 2008, p. 180). Bu sorumluluğu mağara duvarındaki figürler, sözden doğrusal yazılı kültüre geçişi sağlayan semboller, gravür üzerine çizilen geleneksel resimler, teknik imge üretimiyle birlikte fotoğrafik görüntüler ve ardında hareket ettirilerek 'canlanan' devingen fotoğraflar yerine getirmektedir

(Parsa, 2004, p. 2). Dolayısıyla insanı başka canlılardan ayıran; diğer varlıklardan farklılaştıran etken, sadece dil ya da akıl yürütebilme yetkinliği değil bizatihi görünüşlerle ilgilenmesi, imajlar yaratması ve onlarla özgül ilişkisellik geliştirebilmesidir (Şan, 2020, p. 8).

Modernite tecrübesi içerisinde görüntü teknolojilerinin perçinleştirici tesiri, yeni görme biçimleri aracılığıyla çeşitli gerçeklik düzeylerini ve spesifik algılama tarzları vasıtasıyla özgül kavrayış yapılarını şekillendirmektedir. Farklı gerçeklik katmanlarına ait temsiller ve tasavvurlar, modern dönemde görsel kültür ilişkisi aracılığıyla belirlenmektedir. Dönem ve çağa göre dönüşüm arz eden gerçeklik fenomenini anlamlandırma, yorumlama ve açıklama biçimleri de bir o kadar görme duyusu ve görsel algılama odaklıdır (Flusser, 2000, p. 10). Bu parametreler ışığında imaj, günümüzde sadece bakışın bir nesnesi değil aynı zamanda potansiyel bir öznesi olarak konumlanmaktadır.

J. Crary, görme yetisini; “insandaki en soyut ve aldatılması en kolay duyu olduğu için günümüz toplumundaki genelleştirilmiş soyutlamaya doğal olarak en kolay uyum sağlayan” (2015, p. 32) duyulama ve algılama yöntemi şeklinde belirtmektedir. Dolayısıyla görme faaliyetinin gerçekleştirilmesinde temel rol oynayan gözün “hem bir iman hem de hükmetme organı” (Sennett, 2019, p. 25) olarak benimsenmesi kaçınılmazdır. Gerçeklik, ancak görme yetisi aracılığıyla idrak edilebilecek, ulaşılabilecek ya da ‘sahip’ olunabilecek bir olgu haline indirgenmiştir. Fakat böyle bir baskın kavrayış biçimi; gerçekliğin sadece sınırlı veçhelerine ışık tutabilmekte ve ‘öteki’ duyuların yetkinliklerini körelterek (Derman, 1993, pp. 26-29) gerçeğin bütüncül bir nazar<sup>1</sup> ile alımlanmasına engel teşkil etmektedir. J. Pallasmaa, *Tenin Gözleri* isimli çalışmasında görme ve algılamaya dair şu çıkarsamalarda bulunur;

“Güç istenci görmede çok güçlüdür. Görmede çok güçlü bir kavrama ve sabitleme, şeyleştirme, totalize etme eğilimi vardır: Tahakküm etmeye, emniyete almaya ve kontrol etmeye yönelik bu eğilim, öylesine yaygın biçimde teşvik edildiği için, sonunda kültürümüz ve felsefi söylemimizde tartışmasız bir hegemonya sahibi olmuş, kültürümüzün araçsal akli ve toplumumuzun teknolojik niteliğiyle el ele verip gözmerkezli mevcudiyet metafiziğimizi tesis etmiştir.” (Levin, akt. Pallasmaa, 2016, p. 22)

İçerisinde bulunan çağa ait zamansal ve uzamsal deneyim daha çok ‘hız’ fenomeni ile özdeşleşmektedir. Dolayısıyla bu durum teknolojinin etkin olduğu çağın devinimine uyum sağlayabilecek tek duyunun ‘görme’, tek organın ise ‘göz’ olarak benimsenmesine yol açmaktadır. Görme edimi, mesafe ya da uzaklık durumuyla kurulan ontolojik aidiyet ilişkisiyle gelişir. Bu sebeplerden ötürü gözün, ‘narsist’ ve ‘nihilist’ bir eğilime sahip karaktere bürünmesi kaçınılmazdır (Pallasmaa, 2016, p. 28).

Modern öznenin algılama ve çeşitli gerçeklik düzeylerini yorumlama pratiklerinde pozitivist yaklaşım etkin rol oynamaktadır. Bu model, fiziksel gerçeklik temelli; materyal ve rasyonel bir dünya görüşü üzerine temellendirilmiştir. Dolayısıyla bilimsel, ekonomik, tarihsel olarak her daim ilerleme ve gelişim çerçevesinde form bulan bir düzeni imlemektedir (Kracauer, 2012, p. 76). Bu çıkarsama fotoğrafın, aydınlanma tecrübesinin bir izdüşümü olan pozitivist paradigma ve sosyoloji disipliniyle birlikte tezahür etmesinin rastlantısal bir gelişme olmadığını yansıtmaktadır (Dora, 2003, p. 112). Bu durumun nedeni ise daha çok matematiksel kesinlik çerçevesinde ölçümlenebilen, denetlenebilen, gözlemlenebilen ve dolayısıyla metafizik yerine nesnellik, teolojik yerine ampirik bilgi kullanımına sahip yapısal dinamiklerden kaynaklanmaktadır (Berger, 2016, p. 91).

İmajlar evreninin oluşmasına katkı sağlayan optik uzantılı araçlar (Şentürk, 2021, p. 41) daha çok fotoğraf görüntüsü temelinde gelişim arz etmekte ve yeni görme biçimleri ile spesifik algılama biçimlerinin oluşmasına katkı sağlamaktadır (Şan, 2020, p. 6). S. Bükür’in de altını çizdiği gibi fotoğraf “gerçeğin ve belirgin bir izlenimin mercekleme aracılığı ile kalıplaştırılmasıdır.

<sup>1</sup> Bkz. Kurgu, Kuram, Oy, Gözlem, Görme, Uslamlama, Düşünme, Düşünceye Dalma (Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, Dördüncü Cilt: 226)

İnsan gözünün yerini alan merceğin 'objektif' adını alması da rastlantı değildir. Fotoğraf insan eli değmeden üretildiği için nesnelidir" (1989, p. 20). Geleneksel imajların yaratıcılığında insan elinin kullanımı ve müdahalesi daha belirleyiciyken, fotoğraf temelli teknik görüntülerin yaratımında ise bağımsızlık ve mekaniklik söz konusudur. Fotoğraf teknolojileriyle birlikte geliştirilmiş çeşitli lens ve mercek kullanımları, yetkin pozlama teknikleri gibi olanaklar; çıplak göz aracılığıyla fark edilmesi mümkün olmayan somut gerçekliğe ait özlerin saptanabilmesi ve kayıt altına alınabilmesinde göze kıyasla daha kabiliyetlidir (Benjamin, 2017, p. 54).

R. Barthes için fotoğraf görüntüsü, optik ile kimyasal iki farklı yöntem ve düzenin birbirine eklenmesi sonucunda meydana gelmektedir (2016, p. 21). Fotoğraf aygıtına ait örtücünün açık olması ve objektiften geçen ışığın selüloit bir filmin foto-kimyasal emülsiyon yüzeyine temas etmesiyle birlikte dolay(ım)sız bir şekilde oluşan görüntüler kayıt altına alınarak ölümsüzleştirilmektedir. Bu süreçsellik, hem fotoğrafın gerçeklikle geliştirdiği ilişkiselliğin materyal gerçeklik temelini oluşturmakta (Mulvey, 2012, p. 29) hem de insan elinden bağımsız bir yaratıma tabi tutularak; nesnel gerçeklik iddiasında bulunan fotoğrafik bilginin; doğruluk, güvenilirlik, deneysellik ve inanılabilirlik nosyonlarını içerimlemesine katkı sağlamaktadır. A. Bazin'in de belirttiği gibi; "Fotoğrafın gücü resimden farkı, nesnelere olduğu gibi gösteren mercekten kaynaklanmaktadır. İlk kez ürün ile onu üreten nesne cansız varlıklardan oluşmaktadır. Artık olaya insanın yaratıcı müdahalesi söz konusu değildir" (2011, p. 18). Bu nitelikler fotoğrafın sarsılmaz nesnellikliğini ve gerçekliğin belgeleyicisi (Derman, 1993, p. 44) olabilme rolünü üstlenmesine sebebiyet vermektedir. Bu durumu ise Bill Nichols şu sözcüklerle ifade eder;

"Fotoğraf görüntüsünün kaynak malzemesinin kusursuz bir kopyasını oluşturma yetisi, bilimsel temsil yöntemlerinin temelidir. Bu yöntemler, fotoğraf görüntüsünün belirtisel niteliğine dayanır. Belirtisel gösterge, işaret ettiği şeyle fiziksel bir ilişki içindedir... Bu belirtisel niteliğin bilimsel görüntüleme işlevi, görüntünün (parmak izi de olabilir röntgen filmi de) taşıdığı herhangi bir bakış açısını ya da görüşü asgari düzeye indirmeyi gerektirir. Katı bir nesnellik ya da kurumsal bir bakış açısı uygulanır. Belirtisel görüntü, ampirik ya da olgusal kanıt yerine geçer." (2017, p. 143)

Fotoğraf görüntüsü, görülen bir nesnenin nesneliliğine, maddi gerçekliğine dair bir kanıt niteliği taşımaktadır. Barthes, fotoğrafın özellikle temsil ettiği şeylerin kesinliğini "onaylama" ve doğruluğunu "kanıtlama" gücünde gizlendiğini vurgulamaktadır (2016, p. 103). Fotoğraf, kayıt altına alınan şeyin, zamansal ve uzamsal olarak "orada-olmuş-oluşunun" (Barthes, 2017, p. 34) hakikati bağlamında bir bilinçlilik kazandırmakta, dolayısıyla gerçekliğin her geçen süre zarfında fotoğrafik teknolojiler tarafından üretilen karelere benzetildiği çıkarsamasına yol açmaktadır. Sontag ise bu durumu, fotoğrafik imajın bizatihi gerçekliğin yapısını yapı sökümü uğratarak kayıt altına alınanların modern birey tarafından nasıl algılanacağını da bir norm haline geldiğini belirtmiştir (2008, p. 106).

C.W. Ceram, *Sinemanın Arkeolojisi* çalışmasında fotoğrafın varlıksal uzantısı olarak hareketli görüntülere ait tekniğin daha iyi kavranabilmesi için aracın yapısına dair tanımlamalarda bulunmaktadır. Sinemayı arka arkaya gelen imajların fotoğrafik bir yansıması ve "fotoğrafik sıralamanın tersine, fotoğrafik araçlarla hareket yanılması sağlayan teknik bir araç" (2007, p. 1) şeklinde açıklamaktadır. Sinematografi, bizatihi kendinden önce keşfedilmiş ve üretilmiş ekipmanların bir bileşkesi, sinemanın kendisini ise çok daha farklı bir olgu; icat edilen aygıt yerine 'geliştirilen' bir araç olarak değerlendirmektedir (2007, p. 3).

Bazin için sinematografik medyum, imgesel ve soyut düşüncelerin daha yetkin bir formda, temsil gücü çok daha kuvvetli imajlar aracılığıyla ifade edebilme imkanına sahiptir. Fiziksel gerçekliğe en yakın, yaşamın dolaysız bir izdüşümü olabilmesini mümkün kılan etken; sinemanın doğasında nefes alan fotoğraf yardımıyla gerçekliğe ait fizyonomik ve morfolojik ayrıntıların kaydedilebilme yetkinliğine erişmesinden tetiklenmektedir (Bazin, 1995, p. 26).

Durağan fotoğrafi imgeye kıyasla hareketli görüntüler, hem dış dünyanın çok daha kusursuz ve daha yetkin bir biçimde kopyalanmasına olanak tanırken hem de güçlü bir gerçeklik temsil mekanizmasına sahip olmaktadır (Sivas, 2017, p. 526). Görsel-işitsel dinamikler, hareket ve zamansal belirlenimler filme ait gerçeklik algısının genişlemesine bununla birlikte devingenliğin kayıt altına alınabilmesiyle kesintisiz zamansal ve uzamsal boyutun oluşmasına katkı sağlamaktadır (Şentürk, 2008, p. 4). Bazin'e göre sinema zamanın tarafsızlığını temsil etmektedir. Onun için sinema "artık nesnelere korumaz. İlk kez olarak nesnelere görüntüleri onların sürekliliğinin görüntüleridir. Onu resimden ayıran en büyük özellik, ışın içine zaman boyutunun katılmış olmasıdır" (Bazin, 2011, p. 20).

Devingenlik, durağan imajların kendisine dair bir dirilik, canlılık kazandırmakta ve mekânsallık belirlenimiyle özdeşleşen fotoğraf görüntüsüne zamansal bir boyutu dahil etmektedir. Dolayısıyla, daha çok fotoğraf ile özdeşleşen "o anda orada olan" tarzındaki yorumlama biçiminden, hareketli görüntülerde "bu anda ve burada olan" tarzındaki bir dönüşüme ve başkalaşıma geçiş sağlanmaktadır (Hepdinçer, 2013, p. 147). Bunun sonucu olarak hem çeşitli gerçeklik algılayışlarının ve düzeylerinin oluşması hem de sinemasal gerçeklik izleniminin çok daha kuvvetlendirilmiş bir forma bürünmesi kaçınılmaz hale gelmektedir.

## II. Klasik Anlatı Stili ve Modern Sinema Estetiğinde Gerçeklik

*"Gerçek düşünülebilirlik için kurgulanmalıdır."*

*(Rancière, 2008, p. 181)*

Sinema özelinde tek bir gerçeklik düzeyi hakkında fikir yürütebilmek mümkün değildir. Çeşitli gerçeklik katmanlarının oluşmasına yol açan etmenler arasında; materyal gerçekliği kaydeden teknik aygıtın fiziksel gerçekliği, izleyicinin duyuşsal ve bilişsel gerçekliği, yönetmenin filmsel evren ve sinematografik dil aracılığıyla yaratmayı amaçladığı gerçeklik, dikdörtgen bir çerçeve içerisine yerleştirilen ve dışarısına bırakılan gerçeklik, fotoğrafi imajların çıplak ya da kurgusal gerçekliği gibi özgül parametreler rol oynamaktadır (Demoğlu, 2014, s. 10). Dolayısıyla bu durum sinemayı, gerçekliği yansıtan bir mecra olarak yorumlanması yerine bizatihi gerçekliği icat eden eşdeyişle üreten araç olarak konumlandırmaktadır (Bonitzer, 2017, p. 88).

Roy Armes, *Sinema ve Gerçeklik* isimli kitabında, gerçeklikle bağlantılı üçlü bir perspektifi vurgular. Birincisi; gerçeğin ortaya çıkartılmasıdır. Bu yaklaşımda; dünya, doğrudan ve müdahalesiz bir şekilde aktarılmaya çalışılmaktadır. Yönetmenin amacı yorumlamak, dolayına tabi tutmak ya da tasarımda bulunmak yerine gösterdiğini dolaysız, olduğu gibi yansıtarak seyirciyle buluşmasını sağlamaktır. Bu tutum 'gerçekçi' bir estetik yönelimin de gelişmesine kapı aralamaktadır. İkincisi; gerçeğin taklit edilmesidir. Bir önceki yaklaşımda olduğu gibi yaşamın çarpıtmadan, müdahale etmeksizin aktarılması yönünde farklılıklar arz etmektedir. Bu yönelimde erek daha çok gerçekliği tekrar üretip, hayatın bir replikasını ya da benzerini yaratmaya çalışılmaktadır. Benzerlik izlenimi, daha çok kurmaca bir evrenin tasarlanması için başvuru temel öğeler arasında yer almaktadır. İzleyicide gerçeklik izlenimi yaratmayı hedefleyen kanonik yöntem, klasik sinema ile Hollywood anlatı sinemasına ait temellerin oluşmasına yardımcı olmuş, gerçekçi bir tavrın benimsenmesi yerine daha çok gerçeğe benzemeyi amaçlayan, belirli bir yanlısıyı perçinleştiren bir yapı meydana getirmiştir. Üçüncüsü ise; gerçeğin sorgulanmasıdır. Bu yönelim gerçeğin nesnel görünümünü sunmak ve gerçeğin benzerini ya da replikasını yaratmak yerine fenomenlerin arkasında gizlenen derin özel gerçeklikle ilgilenmeyi amaçlamaktadır. Güncel gerçeklik ve gerçeklik izlenimine ait uzamsal ile zamansal boyutları kaynaştırmak, nesnel ve öznel çoklu perspektifleri birleştirmek gibi estetik tercihlerde bulunarak elde edilmektedir (Armes, 2011, pp. 10-11). "Görünümlerin üstünde ve ötesinde daha hakiki bir gerçeklik, içsel modelle dış dünyanın bir çeşit sentezini bulma arzusu vardır... İnsan figürleri ve nesnelere kendi doğal işlevlerinden koparılır ve bunlar

beklenmeyen-belki de şoke edici olan- ve bu nedenle her birine yeni bir nitelik kazandıran başka türlü bir ilişki içinde karşı karşıya getirilirler” (Waldberg, akt. Armes, 2011, p. 208). Bu eğilim hem güçlü, tutarlı alternatif gerçekliklerin ve farklı anlatı yapılarının oluşmasına yardımcı olmakta hem de sinemayı, modernist düşünceleri ve örüntüleri dışa vurma yetkinliği noktasında ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmektedir.

Modern sinemayı tarihsel ve felsefi olarak yorumlamak, klasik anlatı sinemasına dair bir açılımı yapmayı gerektirmekte, aralarında ne gibi farklılıkların olduğunu ve nasıl ayrıştıklarını da saptamayı mecburi kılmaktadır. Modernist sinema olgusuna dair özgün bir perspektif geliştiren ve bu bakış ışığında çeşitli okumaların oluşmasına kapı aralayan Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema 1950-1960* (2007) çalışmasında, modern anlatı sinemasının genetik kodlarına odaklanmaktadır. Bu stilize edilen anlatı tarzının önem kazanmasını sağlayan dinamiğin 1920 ve 1960'larda gelişim arz eden iki avangart dönemle tetiklendiğini belirtir (2007, p. 7). Kovács, klasik-modern düalizmine ait üç farklı parametrenin altını çizmektedir. Bunlar; klasik sinemanın eskiyen ve güncel ol(a)mayan, modern sinemanın ise yeni ve güncel olan; klasiğin geçersiz ve tercih edil(e)meyen, modernin ise geçerli, gelişkin ve daha fazla tercih edilen; son olarak ise klasik sinema biçiminin farklı estetize edilme başlıklarını içerimleyen bir modernist sinema tarzına işaret etmektedir (2007, p. 33).

Klasik anlatı sinemasına ait parametreler, sinema tarihi boyunca muayyen bir film yapma biçimine, seyir deneyimine, belirli bir gerçeklik tasavvuru ve algısına sürdürülebilirlik kazandıran özgül anlatı öğelerinin bileşenleri olarak düşünülmektedir. Klasik sinemanın üç perdeli anlatı dizilimi, daha çok belirlenmiş bir biçimin somutlaştırılarak en çok tercih edilen, en yaygın hikâye anlatım yöntemi olarak açılmaktadır (Edgar-Hunt, Marland & Rawle, 2015, p. 18). Klasik anlatı tarzı; filmin gerçeklik izlenimini daha suni ve sentetik bir zemin üzerinde temellendirip, kurmaca olabileceği gerçeğini yetkin bir şekilde saklamaya çalışarak eşdeyişle gerçekmiş gibi (*verisimilitude*) gösterebilme yetkisiyle tanımlanmaktadır (Demoğlu, 2014, p. 75). Dolayısıyla belirtilen özellikler içerisinde kendine özgü bir gerçeklik içerisinde tasarılan bu tarz; kavram olarak klasik, geleneksel ya da konvansiyonel şeklinde nitelendirilmelere tabi tutulmaktadır.

Klasik anlatı yapısına ait gerçekliğin oluşmasına katkı sağlayan birçok dinamik mevcuttur. Bunlar; toplumsal uyaşımına dayanması, filmin 'biçimsel' özelliklerinin algılanmasına imkân tanınmaması, nedensellik zincirleri çerçevesinde gelişen olay örgülerinin vazgeçilmezliği ve katarsis deneyimini öncülleyen, özdeşleşme temelli tasarıma sahip olan tek boyutlu karakterlerin yer alması gibi temel faktörlerdir (Ersümer, 2013, p. 89). Armes'in de işaret ettiği gibi; "Hollywood'da yaşam gözlenmez, fakat temel malzeme olarak talan edilir. Yönetmen gerçekliğin duygusunu, ritmini ve yapısını yakalamaya çalışmaz, ama bunun yerine onun tam bir kopyasını yaratır; izleyiciyi bağlamanın temel kurallarına uyararak hakikilik yanılması sunan bağımsız bir varlık haline gelir" (2011, p. 93). Film dilinin mutlak zafer-mutluluk/ mutlak yenilgi-üzüntü şeklindeki dikotomiler çerçevesinde şekillenmesi; protagoniste ait amaçların net ve anlaşılabilirliği, yaratılmak istenilen sinemasal gerçeklik bağlamında önem arz etmektedir. Bu özellikler filmin kurgu mantığı içerisinde daha akıcı ve pürüzsüz, izleyici nezdinde herhangi bir kopuşa mahal vermeyecek (Şentürk, 2008, pp. 7-8) şekilde deneyimlenmesine imkân tanımakta, kendine özgü anlatı konstrüksiyonunun biçimlenmesine katkı sağlayan elementler olarak değerlendirilmektedir (Bordwell, 1985, pp. 156-157). Dolayısıyla geleneksel anlatı yapısının, "klasik" hüviyetini kazanmasının arkasında, içerdiği yapaylığı "başarılı" bir şekilde gizleyebilme ve kendini kabul ettirebilme kabiliyeti yatmaktadır.

Klasik anlatı sinemasının dogmatik normlarına karşı bir alternatif olarak gelişim arz eden modern sinemanın oluşumunda ise özgül örüntüler rol oynamaktadır. Modern anlatının gerçeklik algısını biçimlendiren en önemli bileşenleri arasında, karakter tasarımı ve durum odaklı anlatılar yer almaktadır. Karakterle birlikte olayların kontrol edilemezliği bu estetik



yapının gelişmesine katkı sağlayan önemli etkenler arasındadır. Anlatı özelinde, filmin sonunun açık uçlu olması, olasılık ve tesadüfün ana bileşen görevi üstlenmesi gibi motifler filme ait bilindik gerçeklik algısının bulanıklaşmasına ve karaktere ait tutarlılık mecburiyetinin ortadan kalkmasına yol açmaktadır. Ayrıca anlık olay ve öngörülemez gelişmelerin majör bir etki yapabilme potansiyeli belirtilen yapının karakteristik özellikleri arasında yer almaktadır. Kendi ve öteki ile sürekli çelişmekte olan kompleks karakter personalalarının varlıkları, anlatının ve olay örgüsünün üzerinde tahakküm kurucu bir etken olarak belirlemektedir (Kovács, 2007, pp. 61-62).

Modern sinema içerisinde karakterler kendisine, çevresine, geçmişine ve geleceğine yabancılaşmıştır. Klasik tarza kıyasla durum ve süreç içerisinde daha etkin olmak yerine edilgin; aksiyon almak yerine daha pasif ya da eylemsiz; refleksleri ve reaksiyonları tahmin edilebilir olmak yerine öngörülemezdir. Bu olgunun oluşmasında rol oynayan en önemli faktör; kişinin ne kadar radikal bir yabancılaşma ve iletişimsizlik içerisinde bulunabilirse karakterin de o kadar radikalleşen modernist bir tutum benimsemesinin imkân ve ihtimallerinin artacak olmasıdır. Buna karşılık bireyin geleneksel insan ve çevre ilişkileri ne kadar kuvvetli ve köklü olursa o kadar da klasik anlatım normlarına yaklaştığı tespit edilmektedir (Kovács, 2007, p. 66).

Klasik anlatıdan farklılaşan modern sinema kodları; yer yer epizodik bir yapı içerisinde zamansal ve mekânsal devamlılık zorunluluğu olmadan, yer yer de karakterlerin birbirleriyle geliştirdikleri ilişkisellikler ve durumsallıklar üzerine inşa edilmektedir (Yücefer, 2020, p. 113). Özellikle filmin atmosferini ve gerçeklik algısını oluşturan parametreler arasında rüya, fantezi, anı, hayal, yabancılaşma, iletişimsizlik gibi farklı bilişsel ve muhayyel fenomenler yer almaktadır. Klasik anlatı formuna kıyasla olay örgüsünün nedenselliğinde kırılmalar, karakterler aracılığıyla zaman ve uzam algısında dönüşümler, fiziksel eylemler yerine daha metafiziksel deneyimler, anlatı yerine stilin önem kazandığı bir sinemasal gerçekliğin tasarlanması gözlemlenmektedir (Kovács, 2007, pp. 63-65). Özellikle ampirik bir gerçeklik yerine daha soyut ya da agnostik bir paradigma çerçevesinde gelişerek, duygulanımsal bir seyir deneyimi yerine daha ussal ya da kavramsal yönünün ağır bastığı öz-düşünsel bir yapı içerisinde evrimselleşmektedir (Kovács, 2007, p. 121). Modern sinemasal estetik daha çok zihinsel oluşumları nakşedebilme noktasında yetkinleşirken, klasik sinemaya biçimsel ve ideolojik açılardan farklı alternatifler sunmaktadır (Bordwell, 1985, p. 206).

Felsefenin kavramlar, sinemanın ise imajlarla üretildiğini belirten Deleuze'ün sinemayı ele alış tarzı, sinemanın kendisi üzerine düşünmek yerine düşünme faaliyetini sinema aracılığıyla gerçekleştirmek şeklinde yorumlanmaktadır. Yönetmeni ise imajlar aracılığıyla düşünebilen eşdeyişle sinemanın içinde felsefe yapabilme yeteneğine sahip bir felsefeci olarak tanımlar (Öztürk, 2017, pp. 182-183). Deleuze, felsefi düşünce biçimi aracılığıyla geliştirdiği derinlikli sinema kuramını klasik ve modern sinema ayrımında bulunarak incelemeye çalışır. Bunu analitik olarak sistematize ettiği hareket-imge ve zaman-imge sineması şeklinde ikiye ayırarak formüle eder. Metodunu derinleştirirken tarihsel olarak hareket-ingenin oluşumunu sinematografik ingenin başlangıcı ile II. Dünya Savaşı'na, zaman-imge sinemasını ise II. Dünya Savaşı'ndan sonra devam etmekte olan süreç olarak değerlendirmektedir. Modern sinema estetiği ile özdeşleşen zaman-imge, daha çok hareket-imge şeklinde yorumlanan klasik sinemanın organikleşen bir formu olarak serimlenmektedir. Deleuze için modernist sinema tarihsel değil güncel bir gerçeklik olarak kabul edilmektedir (Kabadayı, 2020, p. 53).

Modern sinema, bilişsel ve soyut düşüncümleri derinlikli olarak dışa vurabilme noktasında klasik sinemaya oranla daha yetkin ve olgunlaşmıştır. En ayırt edici özelliklerinden birisi zamanı ele alma, işleme ve ifade edebilme noktasında daha evrimselleşmiş bir yapıya sahip olmasıdır. Dolayısıyla bu durum modern sinema estetiğinin protagonistisi olarak "zaman" fenomeninin önemli bir rol oynamasını kaçınılmaz kılmaktadır.

Modernist estetiğin olanaklarıyla gerçekliğin çeşitli katmanları yaratılmaktadır. Çalışmanın bir sonraki bölümünde, Antonioni sinemasının modern estetik değeri ile gerçeklik fenomeni arasındaki ilişki ele alınmaktadır. İlk olarak, yönetmenin sinematografik dilinin olgunlaşmasına katkı sağlayan ana fikir ve dinamikler üzerine odaklanılmakta, ardından *Blow-Up* (1966) filminin tematik ve biçimsel analizi gerçeklik kavramı üzerinden daha derinlikli bir şekilde farklı başlıklar altında incelenmektedir.

### III. Yönetmeni Anlamak: Michelangelo Antonioni Sineması

“Sinema olmasaydı varlığımın bilincinde olmazdım”

(Antonioni, 2011, p. 5)

1912 yılında, orta sınıf bir ailede doğan Michelangelo Antonioni, 27 yaşına kadar İtalya'nın Ferrara şehrinde yaşamıştır. Eski Yunan ve Latin edebiyatı üzerine aldığı öğrenimin ardından Bologna Üniversitesi'nde ekonomi, daha sonra Roma'da bulunan Deneysel Sinema Merkezi'nde (Centro Sperimentale Di Cinematografia) sinema eğitimi almıştır (Chatman, 2008, pp. 13-14). Devamında *Il corriere Del Padano*, *Cinema* ve *Bianco e Nero* dergilerinde yer yer film eleştirileri yazmış ve yer yer de çevirmenlik faaliyetinde bulunmuştur (Armes, 2011, p. 224). Bununla birlikte Antonioni, Fransa'da Marcel Carné, İtalya'da Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Giuseppe de Santis gibi isimlerin filmlerinde yönetmen yardımcılığı görevi üstlenmiş, Federico Fellini'nin çeşitli filmleri için senaryolar yazmıştır (Cardullo, 2011, p. 13).

Antonioni'nin ilk dönemlerinde tercih ettiği *İtalyan Yeni-Gerçekçilik* akımının izlerini taşıyan deneysel ve belgesel formu, hem daha sonra yaratacağı çalışmaların temalarına hem de gittikçe olgunlaşan sinematografik dilin grameri ve üslubuna yansımaktadır (Sivas, 2010, p. 68). Yönetmenin sinemasal estetik eğilimi, dönem itibarıyla kanıksanan toplumsal gerçekçilik anlayışından farklı bir dönüşüm geçirek 'iç gözlemsel gerçekçilik' şeklinde tezahür etmektedir. Bu tercihin oluşmasına katkı sağlayan en önemli dinamik, yönetmenin sinemasal gerçekliğe ait zaman ve uzamı özgün formlarda estetize etmeye çalışmasıdır. Antonioni bu durumu şu şekilde ifade eder; “Ben Yeni Gerçekçilik'in ilk savunucularından birisi olarak başladım, fakat karakterlerin iç dünyasına ve psikolojiye yoğunlaşmakla bu hareketten ayrı düştüğümü sanmıyorum. Bunun yerine, sınırlarının genişletilmesinin yolunu gösterdim. İlk başlardaki Yeni Gerçekçi film yapımcılarından farklı olarak, gerçekliği göstermeye çalışmıyorum; gerçekliği yeniden yaratmaya çalışıyorum.” (Antonioni, akt. Cardullo, 2011, p. 186). Dolayısıyla yönetmen sinematografik dilini ve anlatı tarzını; konvansiyonel normlar ve normatif kodlar, çatışma ve zıtlıklar, özdeşleşme ve neden/sonuç kalıpları çerçevesinde geliştirmek yerine, karakterlerin fenomenlerle kurduğu ilişkisellikler ve bu kesişimsellik ile oluşan deneyimleri üzerine temellendirmektedir (Cardullo, 2011).

Antonioni'nin yabancılaşma ya da iletişimsizlik beşlemesi (pentology) olarak da yorumlanabilecek filmleri arasında; *Il Grido* (Çığlık, 1957), *L'Avventura* (Macera, 1960), *La Notte* (Gece, 1961), *L'Eclisse* (Batan Güneş, 1962) *Il Deserto Rosso* (Kızıl Çöl, 1964) yer almaktadır. Bu eserlerin birbirleri içerisinde tekrar eden benzer motifleri ve çeşitli ortak özellikleri mevcuttur. Bunlar; karakterlerin modern yaşamın akışına adapte olabilmekte yeterince becerikli ol(a) mamaları, sık sık soyutlanmaları (Antonioni, 2011, p. 183), modern araçların ritmine uyum sağlayamamanın yarattığı trajik tecrübeler gibi konuları içermektedir. Antonioni'nin de kendi sözleriyle belirttiği gibi; “gerçek dram, yaşama / değişime uymayanlarda ortaya çıkar.” Bu filmler içerisinde karakterler daha çok çevresiyle, ötekiyle iletişim kur(a)mayan ve özellikle de kendisine yabancılaşmış; boşluk hissinde yalnız ve kararsız, içe dönük ve kaygılı, tedirgin ve kırılğan ruh hallerine sahiptir. Dolayısıyla belirtilen filmler, anlamsızlık, aidiyetsizlik ya da iletişimsizlik (Nacar, 2016, p. 84) olarak kavramsallaştırılan temalar özelinde tasarlanmaktadır.

Antonioni'nin filmlerindeki karakterler daha çok “buldukları yer nedeniyle acı çekmezler, nerede olurlarsa olsunlar buldukları durumdan acı çekerler” (Kovács, 2015, p.

257). Katı olanın çözüldüğü, kalın çizgilerin eridiği ve belirsizliğin bir norm olduğu modern yaşam fraksiyonları, Antonioni'nin modern sinemasına da sirayet etmektedir. Anlatı kodları ve olay örgüleri daha çok açık uçlu ve bulanık, değişken ve askıda bırakılmış bir tarzda stilize edilirken, filmlerindeki temel bileşke daha çok 'olmak' yerine; devingenliği imleyen bir 'oluşu' imlemektedir. Belirtilen 'oluş' hali ise filmlerin karakterlerinde bir (öz)farkındalık şeklinde yansılanmaktadır (Nacar, 2016, p. 88). Antonioni bu durumun sebebinin ise şu şekilde ifade eder;

"Bana bisikleti çalınmış bir adamla, yani önemi (her şeyden önce ve yalnızca) bisikleti çalınmış bir adam olması gerçeğinde olan bir adamla ilgili bir film yapmak artık önemli görünmüyor... Bisiklet sorununu ortadan kaldırdığımız günümüzde (metaforik olarak konuşuyorum), bisikleti çalınmış adamın aklında ve yüreğinde ne olduğunu, kendisini hayata nasıl adapte ettiğini, geçmiş deneyimlerinden, savaştan, savaş sonrası dönemden, ülkemizde -diğer birçoğu gibi önemli ve ciddi bir deneyimden çıkmış bir ülkede-başına gelen her şeyden onda nelerin kaldığını görmek önemlidir." (Antonioni, akt. Kovács, 2015, p. 264)

Antonioni'nin özgün sinemasal gerçekliğinin oluşmasına katkı sağlayan en önemli bileşen, stilize edilen anlatı içerisinde karakterlerin içsel yaşam hisleri, içkinleşen hassasiyetleri diğer bir deyişle 'iç gerçekçilik' üzerine inşa edilmesidir. Yönetmenin modernist film estetiğinde cereyan eden, kendine ve ötekine karşı yabancılaşma hissi, eksilti anlatılar ve tamamlanamayan imajlar üzerinden belirginlik kazanmaktadır.

Modernist anlatı sinemasının izleklerinde ilerleyen, gerçekliği modern anlatı estetiği içerisinde yeniden yaratan Antonioni için *Blow-Up* (1966) filmi ise gerçeğin göreceliliği ile gerçekliğin yanılması üzerine bir yapıttır. Bu çerçevede daha çok gerçekliğin doğasının sorgulandığı, farklı boyutlarının yansıtıldığı ve hassas yapısının ifade edildiği bir eser olarak önem kazanmaktadır.

#### IV. Film İncelemesi: *Blow-Up*

*Blow-Up* (1966) gerçekliğin doğasını sorgulayan özellikle gerçekliğin görsel boyutunu ya da görsel yönünü vurgulamaya çalışan bir eserdir. İlk olarak filmin tematik açıdan analizi ve daha sonrasında modernist sinemada gerçeklik bağlamında felsefi eleştirisi gerçekleştirilecektir.

#### Filmin Tematik Analizi

1966 yılında gösterime giren *Blow-Up*, Londra'da dönem itibariyle göze çarpan parlak renklerin, cinsellik ve uyuşturucunun, rock & roll ve pop-art'ın, bohem ortamların ve tüketim kültürünün hâkim olduğu bir atmosferde geçer. Film, aynı kadraj içerisinde şehrin ücra köşesindeki bir barınaktan ayrılan evsizler ve köprü üzerinden geçmekte olan bir trenle başlar. Yönetmen, eserin hemen başlangıcında yaptığı bu tercihlerle hem sinemanın başlangıç yıllarına bir göndermede bulunmakta hem de Louis ve Auguste Lumière kardeşlerin *Lumière Fabrikasından Ayrılan İşçiler* (Sortie des Usines Lumière à Lyon, 1896) ve *Bir Trenin Ciotat Garına Girişi* (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1896) filmleriyle metinlerarası bağlamda bir ilişki kurar (Williams, 2008, p. 57).

Bir müddet sonra evsizlerin içerisinde birisi kalabalığın dağılmasını bekler daha sonrasında eskimiş kıyafeti ve içinde ne olduğu bilinmeyen çantasıyla birlikte lüks arabasına binerek uzaklaşır. Bu kişi 'yaşamı bile farkında olmadan' yakalamaya çalışan, filmin protagonist; fotoğrafçı Thomas'tır (David Hemmings). Filmin ilk dakikalarından itibaren Antonioni, gördüklerimizin, gerçeğin bizatihi kendisi olamayabileceği gerçeğini filmsel gerçeklik içerisinde göstermeye çalışmaktadır.

Bu sahnenin hemen arkasından kadraja askeri bir arazi aracı içerisinde yüksek sesle eğlenen pandomimci gençler girer. Çok az da olsa filmin kahramanı Thomas ile küçük bir

etkileşim kurar ve ayrılırlar. Günlük rutinlerini devam ettiren insanlarla şakalaşan, yaşamın olağan akışını ve düzenini sekteye uğratmaya çalışan pandomimciler, filmin serencamı ve olay örgüsünün tamamlayıcı ana unsuru olarak ilerleyen sahnelerde tekrar ortaya çıkacaklardır. Yol ortalarında koşuşturan pandomimci gençlerin hemen yanından ileri geri yürümekte olan üniformalı bir İngiliz asker, sokak aralarında ilerleyen beyaz elbiseli rahibeler geçer. Filmin evreni içerisinde önemsiz ve sıradanlık nosyonu taşıyan bu temsiller aynı zamanda zorunluluk ve aidiyet duygusunu yansıtır. Pandomimcilerin umarsız eylemleri ise mevcut düzene karşı başkaldırı ya da itaatsizliğin bir dışavurumu niteliğindedir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Verushka (Veruschka von Lehndorff), Thomas'ı stüdyo içerisinde yapacakları fotoğraf çekimleri için beklemektedir. Çekimler adeta bir sevişme sahnesine benzetilerek tasarımlanır. Thomas fotoğraflama davranışında bulunurken modeli Verushka'nın vücut dilini, jest ve mimiklerini, eylem ve hareketlerini etkileyen yönlendirmelerde bulunur. Bedeni üzerinde tahakküm kurarak cinsel bir doyuma ulaşmaya çalışır. Aygıt, Thomas için bedeninin bir uzantısı daha çok fallik bir güç olarak simgelenmekte, kadın bedeni ise salt bir arzu nesnesine dönüşmektedir. Filmin evreninde kadın bedeni, hem sadece çıplaklığın temsil edilebilir bir mekânı hem de haz üreten, cinselleştirilen ve teşhir edilen bir objesi düzeyine indirgenir. Thomas'ın stüdyosu içerisinde ve fotoğraf makinesi önünde olmak için birbirleriyle yarışan kadınlar, eril bakışın nesnesi konumundadır.

Ekonomik durumunu yansıtan lüks aracıyla şehrin caddelerinde flanörlük yapan Thomas, yol üzerinde bir antikacıya rast gelir ve bir müddet sonra durur. Arabasından inerek dükkâna doğru ilerler. Antikacının önünden köpekleriyle geçmekte olan eşcinsel çifti görür. Bu sahne ile yönetmen, dönemin cinsel özgürlük pratiklerine göndermede bulunur. Ardından dükkân sahibinin içeride olmadığını öğrenince elinde fotoğraf makinesiyle birlikte etraftaki parka doğru yönelir. Yeşil çimlerin üzerindeki kuşları ve çevresinde ilgisini çeken nesnelere fotoğrafladıktan sonra parkta gezinirken romantik bir çiftin samimi ilişkisine denk gelir. Kadın, ileri taraftaki bir yeri işaret ederek erkeği elinden tutup yönlendirir. Thomas gizlice onları takip eder ve çitin arkasına atlayarak çalılıkların arasından fotoğraflama eyleminde bulunur. Fotoğrafları çekerken, genel izleyici bir cinayetlinin ya da katilin olabileceğine dair en ufak bir ipucuna sahip olmaz. Ardından fotoğraflandığını fark eden kadın kaygılanır ve çekilen görüntüleri Thomas'tan ısrarla almak ister. Anlam vermekte güçlük çekilen davranışlarda bulunur. Daha sonrasında Thomas parktan ayrılarak antikacıya gelir ve işlevi olmayan bir uçak pervanesi satın alır.

Thomas, kendine ait fotoğraf stüdyosunda moda fotoğraflarını çekmeye devam ederken öte yandan avangart bir editör olan arkadaşı Ron ile dönemin Londra'sını yansıtan bir fotoğraf kitabı hazırlamak için buluşur. Bu çalışmada, aşırı yoksulluk çeken evsizlerin şiddet ve acı ile özdeşleşen bedenleri yer almaktadır. Thomas, tıpkı Antonioni'nin filmde yaptığı gibi kitap çalışmasını da farklı gerçeklik düzeylerini içeren zıtlıklar üzerine inşa eder. Yoksulluk çeken insanlara ait gerçekçi siyah-beyaz belgesel fotoğraflar ve parkta çektiği mutlu çifte ait görüntüler gibi Londra'nın başka yüzlerini gösteren imajları kaynaştırmayı amaçlar.

Daha sonrasında Jane (Venessa Redgrave), Thomas'ın stüdyosuna gelerek çekilmiş pozları ıslarla almak ister. Thomas tarafından bu talebinin reddedilmesi, kendisini ve bedenini teklif etme noktasına kadar ileri götürür. Diğer kadınlar gibi Thomas'ın evine gelen Jane de 'muhtaç' ve 'çaresizlik' içerisindeydir. Thomas, Jane ile birlikte bir müddet stüdyosunda zaman geçirdikten sonra sahte negatifleri vererek onun uzaklaşmasını sağlar. Kadın tarafından çekilen görüntülerin ele geçirilmesine karşı duyulan aşırı istek, Thomas'ın şüphelenmesine ve meraklanmasına neden olur. Büyüttüğü fotoğrafları mercek ile incelerken duyduğu arzu, filmin başka hiçbir sahnesinde gözlemlenmez. Parkta ne olduğu diğer bir deyişle gerçeğin ne olduğu Thomas'ı eşi benzeri görülmedik bir heyecana sevk eder. Bu aynı zamanda Antonioni'nin Thomas aracılığıyla yaptığı gerçekliğin sorgula(n)ması, arayışı ya da kayboluşu olarak da okunabilir. Çünkü onun içinde görünüşün arkasında gizlenmiş farklı gerçeklikler

ya da göreceli gerçekler mevcuttur. Bu kapsamda Antonioni, fotoğrafın gerçekliği kayıt altına alabilme gücünü, fotoğraf çekimi (vizör aracılığıyla bakma ve kaydetme) ile sinemanın röntgencilik hazzını bağdaştırıp, film yönetmeni ile fotoğrafçı arasında özdüşünümsel bir bağ kurarak gerçekliği sorgular. Dolayısıyla bu tercihin kendisi başlı başına modern sinema anlatı tarzı ve estetiğiyle örtüşür.

Karanlık odada yıkadığı negatiflere daha da yakından bakış atan Thomas; gözlemlediği fotoğraflarda ters giden bir şeylerin olduğunu fark eder. Detaylı bir şekilde görebilmek ve inceleyebilmek için fotoğrafların ilgili parçalarını büyütür ve sonunda çalılıkların ardında gizlenmiş, elinde silah tutan birisinin görünümüne benzeyen bir belirti görür. Bu 'bakış' Thomas'ın olası bir 'cinayet girişimini' fotoğraflayarak engellediğini, birkaç kare ilerisinde ise geliştirdiği negatif fotoğraflara daha da ayrıntılı nüfuz ettiğinde çimlerin üzerine yatmış cansız bir bedene benzeyen bir şekli 'keşfetmesiyle' cinayeti belgelediğinin subjektif yorumlamasını mümkün kılar.

Thomas, elindeki mercek aracılığıyla belirli detaylara daha da fazla odaklanmak ister. Gerçekliğin izlerini barındıran negatif pozları büyütüp genişlettiğinde ancak mutlak gerçeğin kendisine erişebileceğini ve belgeleyebileceğini düşünmektedir. Fotoğrafları büyüttükçe ulaşmaya çalıştığı detayların parçalanarak uzaklaştığını, ele geçirmek istedikçe siyah-beyaz görüntüye ait elementlerin (piksel) dağıldığını fark eder. Bu edim aynı zamanda gerçekliğin de bozuma uğraması ya da deforme edilmesinin göstergesi niteliğindedir. Eylemlerinin sonucunda fotoğrafik imgeye ait geride belirsiz, net olmayan, soyut ve kanıt niteliği taşımayan farklı gerçeklik katmanına ait bir imajla karşı karşıya kalır. Thomas'ın algısında gerçeklik, daha çok derinleştikçe parçalanan, büyütüldükçe kaybolan, somutlaştırıldıkça ele geçirilemeyen, soyutlaşan ya da yanılısamaya dön(üş)en bir olgu haline gelir. Ortaya çıkartmaya çalıştığı ayrıntı ise daha da netsizleşip, grenleşir.

Farklı bir örnek Thomas'ın yan komşusu, sanatçı Bill'in yarattığı soyut resimler üzerine getirdiği yorumlamada gizlenir; "İlk baktığımda bir şey ifade etmiyorlar. Yalnızca karmaşa. Sonra bir şeyler görüyorum. Şunun gibi: Şuradaki bacak gibi. O zaman bir anlam kazanıyorlar. Bir şeye dönüşüyor. Bir polisiye hikâyede ipucu bulmak gibi bir şey." Thomas da arkadaşı gibi ürettiği fotoğrafik imgeler aracılığıyla inanmak ve bağlanmak istediği bir noktanın arayışı içerisinde kendini konumlandırır. Dolayısıyla inanmak ve algılamak istediği şeyin kendisine, karşı konulmaz bir bağlanma göstererek karşılaştığı her şeyi böyle bir açıdan yorumlama ve anlamlandırma pratiğine tabi tutar.

Fotoğraf görüntüsünün büyütülmesi, soyut sanat ve dışavurumcu estetik anlayış mantığı ile benzerlikler taşımaktadır. İkisi de imgenin parçalanışı ya da dağılışını vurgulamayı amaçlamaktadır. Modern sanatlar özelinde formun deforme edilmesi eşdeyişle bozulması, temsil edilebilecek mutlak bir gerçeklik düşüncesine karşı olunmasından kaynaklanmaktadır (Goldman, 2008). Bu durum gerçeklik ve onun temsili bağlamında Bill'e ait soyut tabloları ile fotoğrafik görüntü arasında oluşturulmaya çalışılan ilişkiye açıklık getirir. İlerleyen sahnelerde Thomas, karanlık odasındaki fotoğraflar 'çalındıktan' sonra hırsızın köşede almayı 'unuttuğu' cinayeti gösteren büyütülmüş fotoğrafik göstergeye ait kumlanmış, grenli görüntüyü bulur. Thomas bu durumu sanatçı komşusunun sevgilisi Patricia'ya gösterdiğinde ise "Tıpkı Bill'in resimleri gibi" bir yorumlamayla karşılaşır.

Daha sonrasında Thomas, gördüğü cinayeti arkadaşlarına anlatmak için bir rock kulübüne gider. KONSERE gelenler ise dönemin etkileyici *The Yardbirds* İngiliz rock grubunu, hareketsiz adeta donuk bir şekilde dinlerler. Yönetmen, bu eylemsizlik durumu ile klasik anlatı tarzının temel bileşeni olan özdeşleşmeye ve bunun sonucunda pasifize edilmiş, edilgen seyircileri işaret ederek aralarındaki benzerliği vurgular. Sanatçılardan birisinin kendi gitarının sapını kırarak seyircilere doğru fırlatmasıyla ani bir hareketlenme ve kopan parçası için mücadele verilmesine neden olmaktadır. Fetişleştirilen gitar parçası ve onun için yapılan canhıraş kavgası,

bir müddet sonra mekânın dışına çıkıldığında ehemmiyetini yitirerek absürtleşmekte, bir kenara atılabilecek kadar önemsiz ve anlamsız eşdeyişle manasız ve uyumsuz bir nesne haline dönüşmektedir.

İlerleyen sahnede kendine inanan herhangi birisini ya da tanık bulmakta güçlük çeken Thomas'ın cesedin yanına gitmekten başka çaresi kalmaz. Bu sefer bedeninin bir uzvu olarak işlevselleşen fotoğraf makinesi yanında değildir. Ölümün doğruluğunu göz yetisi yerine dokunma duygusu aracılığıyla bulgulamak, fiziksel bir etkileşime girerek teyitleştirmek ister. "Göz uzaklık ve ayrılığın organıdır, dokunma ise yakınlık, içtenlik ve sevecenliğin. Göz gözetler, denetler ve soruşturur, dokunma ise sokulur ve okşar. Çok güçlü duygusal deneyimler sırasında, uzaklık yaratan görme duygusunu kapatma eğilimine gireriz" (Pallasmaa, 2016, p. 58). Bu düşünce doğrultusunda görme (elektro-manyetik) ve işitme (atmosferik-titreşim) duyuları, belirli bir "mesafe" eşdeyişle ayrılık ve uzaklık sonucunda gerçekleştirilen duyumsama kipi olarak belirtilmektedir (Derman, 1993, p. 25). Bu edim aynı zamanda yetiler içerisinde etkileşim gücü en kuvvetli ve güvenilir olan duyunun dokunma duyumsaması olduğuna, gücünü ise ontolojik olarak "yakınlık" eşdeyişle temas etme ve özdeşleşme özelliğinden devşirdiğine işaret eder.

Thomas daha sonra elinde aygıtı ile parka tekrar döndüğünde 'cesedin' ortadan kaybolduğunu fark eder. Yönetmen hem protagonistin isminin Thomas tercihi ile Michelangelo Caravaggio'ya ait *The Incredulity of Saint Thomas* (Aziz Thomas'ın Şüpheliği) tablosuna bir gönderme yapmakta hem de Thomas'ın kuşkuculuğunun hakikat arayışı bağlamındaki önemine dikkat çekmektedir. Caravaggio'nun tablosunda On İki Havariler'den birisi olan *Şüpheli Thomas*, çarımhta gerilen İsa'nın göğsünde mızrakla açılan yaraya dokunmadıkça tekrar dirilişine inan(a)mayacağını konu edinir (Gombrich, 1997, p. 393). Descartes'ın Kartezyen düşünce yöntemi içerisinde önemli bir rol oynayan kuşkuculuk diğer bir deyişle şüphe duymak, mutlak doğruya ve kesin bilgiye erişebilme noktasında temel ilkedir. Filmde bu metinlerarası ilişki, pozitivist paradigmanın bir uzantısı olan fotoğrafik görme biçimleri ve algılama, nesnellik ve inanma(ma) bağlamında incelenmeye çalışılır. İsa'nın Thomas'a ifadesini ise Gombrich, İncil'den şu şekilde aktarır; "Yaklaşır... elini koy böğrüm. Kuşkucu olma, inançlı ol!" (Yahya İncili, xx:27, akt. Gombrich, 1997, p. 393).

Thomas'ın parkta ölü bedeni bulamamasıyla birlikte algısının ve görüntülerinin güvenilirliğine dair zihninde önemli soru işaretleri oluşur. Sonunda Thomas, kendisini aynı parkın yeşil çimlerinin ortasında daha öncelerinden farklı olarak keyifsiz bir şekilde gezinirken bulur. Bir müddet sonra filmin başlangıcında yer almış, küçük bir etkileşimde bulunduğu pandomimci gençlerin parka giriş yaptığını fark eder. Mim sanatı olarak da nitelendirilen pandomim eşdeyişle sözsüz oyun, gerçekliği taklit edebilmek için düşünce ve duygulanımların vücut hareketleri aracılığıyla anlatılmaya çalışıldığı bir oyun türü olarak değerlendirilmektedir. Gerçekleştirilen bu oyun içerisinde etkin bir rol almak bizatihi imgeleme yeteneğinin aktif bir şekilde kullanımı ve muhayyilenin eksiltili görünüşleri tasarımı ile söz konusudur (Diers, 2011 p. 177).

İlerleyen sahnede Thomas, pandomimcilerin virtüel eşdeyişle sanal olarak kortta tenis oynadıklarını görür. Yönetmenin kamerası bile 'topu' izliyormuş gibi davranır. Bu doğrultuda, izleyici için gösterilemeyi imgeleme yetisi aracılığıyla muhayyilesinde yaratabilme, çerçevenin dışında kalan her şeyin filmin atmosferine kanalize edebilme imkânı sağlanır. Thomas, oynama taklidi yapan gençleri izler. İmgelem yetisini kullanarak 'topu' takip etmeye başlar. Bir müddet sonra 'top' kortun tel örgülerini aşarak sahanın dışında yer alan Thomas'ın önüne doğru düşer. Sessizlik filmin bütün atmosferine yayılarak, bir kurgu ögesine ve heyecanı yaratabilme aracına dönüşür. Filmin son sahnesi için artık ses, görüntüyü tamamlayan ya da destekleyen bir unsur olmaktan çıkarken (Bresson, 2016, p. 37) görsel imajlar ise sesin yardımına yetiş(e)mez bir duruma gelir. Hareketli görüntüler, yaratılmaya ya da aktarılmaya çalışılan etki ve anlam için geldiği son nokta itibarıyla bilinçli olarak yetersiz bırakılır. Dolayısıyla bir

ses olarak “sessizlik”, imajların hem imdadına koşmakta hem de onlar yerine daha yaratıcı bir rol üstlenmektedir.

Pantomimci gençler, Thomas’ın oyuna katılmasını isteyen gözlerle bakarak, düşen ‘topu’ yerden alıp tekrar korta atmalarını bekler. Thomas bir müddet duraksar ve biraz çekindikten sonra elinde fotoğraf aygıtıyla birlikte yerden topu alarak tenis sahasına doğru fırlatıp oyuna dahil olur. Thomas’ın bu davranışı; hem sanatın doğasında yer alan taklit, çarpıtma ve dolayım-lama faaliyetini kabullendiğinin bir işareti hem de çektiği fotoğraflardaki gibi ‘olmayan’ bir şeyin kendisini görme yanılı-samasında bulunduğu da bir öz kavrayışı niteliğindedir.

Thomas, sanatsal bir etkinlikte bulunmak istiyorsa oyunun kurallarına göre oynamak zorunda olduğunu da fark eder. Hemen akabinde Thomas ile senkronize bir şekilde imgesel olarak birbirleriyle çarpışan tenis topu ile raket sesleri de izleyicilerle birlikte duyumsanmaya ve algılanmaya başlanır. Yönetmen, neyin algı yanılı-saması olabileceği sorusu çerçevesinde, filmdeki bu tercihi, estetik bir değer taşıırken aynı zamanda sadece görme duyusunu değil duyma yetisinin güvenilirliğini de gerçekliğin doğası bağlamında sorunsallaştırır. Filmin sonunda bir kez daha gerçeklik ve algı sorgulanır, ardından Thomas yeşil çimlerin ortasında bir müddet yalnız başına bırakılarak aniden kaybolur. Bu sahneyle Antonioni, (öz)düşünümsel (self-reflexive) bir tercihte bulunarak gerçeğin göreceliliği yönünde bir serimlemede bulunmakta, estetize edilen sinemasal gerçekliğin kurgusal izleklerine işaret etmektedir. Dolayısıyla, Antonioni’nin kamerası, hem görsel gerçeklik yanılı-samasının yapı-bozuma uğratılmasını sağlayan anlam katmanları yaratmakta hem de ‘kusursuz gerçeklik’ düşüncesi yerine ‘estetik gerçeklik’ tasarımında bulunmaya çalışmaktadır.

### ***Blow Up* ve Modernist Sinemada Gerçeklik**

*Blow-Up* (1966), Michelangelo Antonioni’nin İtalya dışına çıkarak Londra’da İngilizce olarak çektiği ilk filmidir. Arjantinli yazar Julio Cortazar’ın 1959 yılında yazdığı *Las babas del diablo* (Çev. *Cinayeti Gördüm*, 2015) isimli kısa öyküsünden uyarlanmıştır (Chatman, 2008, p. 51). İki çalışma arasında spesifik benzerlikler olduğu kadar ana hatları itibariyle eserlerin yaratıcılarından kaynaklanan özgün ayırt edici farklılıklar da mevcuttur. İkisinin de ortak noktaları, görme (vision) üzerine odaklanmalarıdır. Sanatçılar çalışmalarında, görmenin epistemolojisi ve görsel algı-lamanın fenomenolojisi üzerine yoğunlaşmaktadır. Bunun yanı sıra, J. Cortazar’ın yapıtında düşsel yönler daha baskın, M. Antonioni’nin eserinde ise yönetmenin daha önceki filmlerinin de köşe taşlarını oluşturan varoluşçu nosyonlar daha egemendir. İki eserin benzerlikleri arasında; parktaki bir çiftin dikizlenerek fotoğraflarının çekilmesinden, kadının fotoğrafçıyı fark etmesine, fotoğrafik imajlar aracılığıyla bir suçun ortaya çıkartılmasından, çözülmesi güç, nedeni anlaşıl(a)mayan benzer sonuçlarla biten finaller yer almaktadır. Her ne kadar iki hikâye de alımlayıcılar özelinde tamamen farklı izlenimler yaratsa da yapıtların olay örgüleri neredeyse aynı olduğu gözlemlenmektedir (Ijun, 2019, p. 60).

İki çalışma arasındaki benzerlikler daha detaylıca incelendiğinde; iki eserin protagonistleri, parkta gezinen çiftleri hem gözleri ve aygıtlarının vizörleri aracılığıyla görmekte hem de evlerine döndüklerinde fotoğrafik görüntüler üzerinden tekrar gözlemlenmektedirler. Fakat kahramanların ayrıntıları görme yöntemlerinin değişmesi, hikayelerinin de farklı biçimlerde gelişimine yol açmaktadır. Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (2012) isimli çalışmasında görsel algı-lama çerçevesinde fotoğrafik ile çıplak gözle görme arasındaki ayrımı şu şekilde vurgular; “kameraya baktığında görünenin, göze görünenden daha farklı olduğu bir doğadan bahsedilebilir. Üstelik bu o kadar farklı bir doğadır ki, fotoğraf karesinde, ‘oradaki’ bir insanın bilinçli biçimde ördüğü bir mekân yerine, bilinçsizce şekillenmiş bir mekân görünecektir” (2012, pp. 10-11). Bu bağlamda Antonioni, Cortazar’ın çizdiği çerçeveyi biraz daha esneterek durağan imajlar üzerinden bir modernizm okuması geliştirebilir. Bunu daha çok çıplak gözle

görüş ile fotoğrafik görüş arasında yer alan farklılıklar kadar fotoğrafik görüş ve soyut sanat arasındaki benzerliklerinin altını çizerek vurgulamaya çalışır.

Film, bir fotoğrafçının cinayeti keşfetmesi ile bir tanık olma durumunu odağına alır. Antonioni, eserin ismiyle birlikte, filmin bizatihi gerçekliğin farklı düzeyleri ve parçalanmış yapısı ile ilgili olduğunu izlenimini vermektedir. *Blow-Up* terimi fotoğraf sözlüğünde etimolojik olarak hem bir fotoğrafı daha geniş boyutlarda, ebatlarda büyütürken basmak hem de fiil olarak zuhur etmek, patlamak ya da birden ortaya çıkmak anlamlarına karşılık gelmektedir (Chatman, 1980, p. 28). Thomas için fotoğrafik imge, işlenmiş bir suçun kanıt niteliğini taşıyan bir 'belge' haline dönüşür. Thomas'ın cinayeti gördüğüne dair inancı, çektiği fotoğrafların büyütülerek elindeki mercek aracılığıyla incelenip bağlamından kopartılmasıyla elde ettiği farklı bir gerçeklik düzeyini anlamlandırmasından kaynaklanır. Dolayısıyla bu durum gerçekliğin doğasının bitimsizce değişim ve dönüşüm geçiren, hassas ve yanılmalı bir karaktere sahip olduğuna işaret eder. Bütün bu gelişmeler ve keşifler Thomas'ın bakış açısından serimlenmeye çalışılmakta dolayısıyla film boyunca 'cinayetin' Thomas'ın imgelemine ait bir izdüşüm mü yoksa gerçek mi olabileceği bitimsizce sorgulanmaya çalışılmaktadır. S. Kracauer ise benzer bir duruma karşılık aynı çıkarımı *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (2015) isimli çalışmasında şu şekilde açıklar;

"İnsanların büyütülmüş bir fotoğrafı, orijinal baskıda, hatta gerçekliğin kendisinde hemen göze çarpmayan şeylerin teker teker ortaya çıkışını incelemekten ne kadar hoşlandığını düşünün mesela. Fotoğrafta gösterilen tipik tepkilerden biri de budur. Genelde fotoğraflara yeni ve beklenmedik bir şey bulma umuduyla bakarız-fotoğraf makinesinin ifşa etme yetisine şükranlarını sunan bir güvendir bu" (Kracauer, 2015, p. 99).

Filmin anlatı izleğindeki kopuş; Thomas'ın parkta çektiği siyah-beyaz fotoğraflara ait farklı gerçeklik parçacıklarını büyütmesi ve yan yana getirmesiyle birlikte bir cinayete 'tanık' olduğu çıkarılmasını yapması sonucunda meydana gelir. Bu yorumlama, elindeki 'mercek' aracılığıyla gerçeği arayan Thomas'ın gerçekliğin farklı boyutlarına yönelik derinleşmesini ve bununla birlikte tecessüm eden yanılmasını yansıtmaktadır. Dolayısıyla Thomas için gerçeklik ancak bağlamdan kopartılıp, parçalanarak farklı zaviyelerden yorumlanması sonucunda elde edilebilecek bir fenomene indirgenmiştir.

*Blow-Up* filmiyle birlikte yönetmen daha önceki eserlerinde tercih etmediği bir anlatım tarzı benimsemekte ve farklı açmazlar üzerine odaklanmaktadır. Önceki çalışmalarında başvurduğu geniş açılı uzun plan sekanslar, sabit kamera hareketleri ve fotoğrafik niteliği imleyen imaj kullanımları gibi tercihler yönetmenin estetik gerçekliğini biçimlerken, filmin kurgu mantığı ve evreninin de nasıl biçimleneceğini belirleyen dinamiklere dönüşür (Hepdinçer, 2013, p. 151). Antonioni sineması ile özdeşleşen bu tercihler, yönetmenin hem mevcut sanat formunu yapı sökümü uğratabilme hem de kendi sinemasal estetik anlayışına uygun bir sanat biçimini yeniden formüle edebilmenin göstergeleri olarak değerlendirilmektedir. Yönetmen bu ayrıntıyı şu şekilde dile getirir; "Beni bu özel yola yönlendiren ikinci etken, film yönetmenliğiyle ilgili standartlaşmış mevcut yöntemler ve hikâye anlatımındaki geleneksel tarzlar karşısında hissettiğim ve içimde giderek arttığını düşündüğüm rahatsızlık duygusuydu." (Antonioni, akt. Cardullo, 2010, p. 26).

Film, hem klasik anlatı tarzı ile geleneksel anlatı kodlarını hem de görüngüsel gerçek odaklı arayışlar, açık uçlu imaj kullanımları, muğlak olay örgüleriyle tanımlanan modern anlatı estetiğine ait örüntüleri bağdaştırmaktadır. Dolayısıyla, *Blow-Up* iki farklı sinemasal anlatı tarzına ait normların kaynaştırılmaya, melezleştirilmeye çalışıldığı modernist bir film örneği olarak da açıklanabilir. Filmin kurgu ritmi ve mantığı; Londra'da yaşayan ana karakterin devingenliği ile paralellikler göstererek film biçimine ve diline yansımaktadır. Antonioni bu durumu şu şekilde vurgular;

"Bugün sinemanın mantıktan ziyade gerçekle bağlantılı olması gerektiği düşüncesidir ve ben bundan çok eminim. Günlük hayatlarımızın gerçeği, hikayelerde genelde olduğu gibi, ne me-



kanik, geleneksel, ne de yapaydır ve filmler bu şekilde yapılırsa, öyle olduğu zaten görülecektir. Hayatın ritmi düzenli bir vuruştan meydana gelmiyor; tersine, bazen hızlı bazen yavaş seyreden bir ritimdir hayat; bir süre hareketsiz kalır, sonra tekrar vurmaya başlar. Neredeyse durağanlaştığı zamanlar vardır, muazzam bir hıza ulaştığı başka zamanlar vardır ve ben bütün bu durumun kendini bir film yapımında göstereceğine inanıyorum. Bunu söylerken gündelik hayat rutininin körü körüne takip edilmesi gerektiğini söylemek istemiyorum elbette, bu molalar sonucu, belli bir gerçeğe -ruhsal, içsel ve hatta ahlaki- yapışıp kalma sonucu bugün giderek daha çok modern sinema, yani bizi başka bir biçimde değil, belli bir biçimde davranmaya zorlayan o güçlerle birlikte olduğu gibi, harici şeylerle de fazla ilgilenmeyen bir sinemaya doğru sıçramalar gerçekleşmiş durumda." (Antonioni, akt. Cardullo, 2011, p. 29)

Modernist estetik içerisinde yer alan anlam, belirsizlik, boşluk ve çoğulluk gibi kavramlar, *Blow-Up* filmi özelinde önem arz etmekte ve sanatın kendisine dair getirilen modernizm tartışmalarını belirgin temalar çerçevesinde biçimlendirmektedir. Bağlamdan kopartılan filmsel parçacıklar ile farklı çarpıtılmış gerçeklik katmanlarına yer verilmektedir. Bu duruma örnek teşkil edebilecek ilk motif, pervane kanadı objesidir. Film evreni içerisinde antika dükkânı daha çok ekonomi- kapital denklemlerin içerisinde yer al(a)mayan, nesnelere yersiz yurtsuzlaştığı bir mekân olarak temsil edilmektedir. Nitekim antikacının özgül poetikası içerisinde belirli bir auraya içkin olan pervane, doğasından kopartılarak stüdyoya getirildiğinde hiçbir anlam ve önem taşımamakta, herhangi bir işlevselliğe tabi olamamaktadır. Thomas'ın stüdyosu içerisinde sadece klasik ile modern zıtlığını belirginleştiren bir aksesuar parçasına dönüşür. Diğer bir örnek ise, pankart olarak fonksiyonlaştırılan "Go away" afişi, sokaklarda gösteri yapan kişiler özelinde bir anlam ve işleve sahiptir. Fakat, Thomas'ın lüks arabasının arka koltuğuna sıkıştırıldıktan bir müddet sonra rüzgârın etkisiyle yere düştüğünde ise gayesiz ve manasız olarak bütünselliğini yitirmiş, başı boş bir nesneye bürünmektedir.

Farklı gerçeklik düzeyleri, Thomas'ın söylemlerine de yansımaktadır. "Telefonda arayan aslında karım değil. Sadece çocuklarımız var. Hayır. Çocuk yok. Çocuklarımız bile yok. Ama bazen varmış gibi geliyor. Güzel biri değil. Sadece birlikte kolay yaşanan biri. Hayır değil. Bu yüzden onunla birlikte yaşamıyorum". Benzer filmsel motifler arasında ise düşsel olarak Thomas'a, Paris'te olduğunu belirten Verushka'nın fiziksel olarak orada ol(a)maması örnek verilebilir. Ayrıca Jane ve Thomas'ın çalınan müziğin ritmine ayak uydurmama noktasında gösterdikleri direnç farklı düzeylerdeki gerçeklik katmanları adına benzer örnekler teşkil edebilir. Dolayısıyla Thomas'ın çektiği fotoğraflar adına da aynı çıkarımlarda bulunulabilir. Thomas için görmeyi arzuladığı, bizatihi algılamak istediği şeyin kendisinde saklanmaktadır. Bu yüzden fotoğraflar, bilfiil gerçeğin bir somut verisi olmak yerine daha çok hakikatin izdüşümlerini saklama tehlikesi barındıran imgeler şeklinde yorumlanmaktadır. Yönetmenin kırılğan gerçeklik hakkında dile getirdiği yorum ise bu bağlamda farklı bir pencere açar;

"Gerçekliğin nasıl bir şey olduğunu bilmiyorum. Gerçeklik bizden kaçır, o devamlılığı değiştirir. Ona ulaştığımızı düşündüğümüz anda, durum tamamıyla başka bir şeye dönüşebilir. Ben her zaman gördüğüm şeye, ya da bana gösterilen imgeye karşı şüphe duyarım, çünkü bunun ardında ne olabileceğini 'hayal edebilirim'; ve bir imgenin arkasındaki anlam bilinmez. Aslında bir filozof olmayan *Blow-Up*'daki fotoğrafçı, daha da fazlasını görmek ister. Ama aslında daha fazlasını görmek üzere büyüttükçe nesne bozulur ve yok olur. Bununla birlikte gerçekliğin yakalanabilir olduğu bir an vardır: onun bizden kaçtıktan hemen sonrasında bu an. İşte bir yere kadar *Blow-Up* filminin de anlamı budur. Bunu söylemek benim için biraz tuhaf ama, görüntülerdeki soyutlamalar nedeniyle içerdiği metafiziksel unsurlara karşın *Blow-up* birey ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi incelediğim yeni-gerçekçi bir filmidir." (Antonioni, akt. Önal&Eşli, 2011, pp. 140-141).

*Blow-Up*, filmin protagonistisi aracılığıyla aynı zamanda çeşitli iktidarsızlık formlarını içermektedir. Bu durum Thomas özelinde fiziksel yönden cinsel bir tatminsizlik, etiksel olarak öznelarası etkileşimde bir yeteneksizlik, estetik değerler bağlamında güzele, anlama ve doğruya erişebilmede bir yetersizlik, varoluşsal çerçevede ise hiçlik ya da boşluk içerisinde askıda kalma şeklinde yansımaktadır (Palmer, 1979, p. 315).

Yönetmenin modern sinema estetiğinin kodlarıyla özdeşleşen filmlerinde karakterler asla bulamayacakları gerçeği aramaktadırlar. Bu bağlamda kaybolmak ve aramak, Antonioni sineması için yaratıcı bir görev üslenmektedir. Arama edimi ise bizatihi bir dünya görüşü ya da yaşam tarzına dönüşmekle kalmayarak aynı zamanda olgunlaştırdığı sinematografik dilinin de ana dokusu haline gelmektedir. *Blow-Up* filmi gerçeklik idesi çerçevesinde yönetmen tarafından estetik bir değer atfedilerek stilize edilmiş bir üslup tarzıyla anlatılmaktadır. Dolayısıyla *Blow-Up*, sahip olduğu (öz)düşünümsel özellikleriyle birlikte -diğer modernist filmlerin de benzer taleplerde bulunduğu gibi- izleyicisinin belirli bir odaklanma biçimine ve algılama tarzına sahip olmasını istemektedir. Bu doğrultuda modern anlatı estetiğine sahip olan filmlerin temel yapı taşı değişkenlik özelliği etrafında biçimlenmektedir. Gerçek, göreceleşerek belirsiz, gerçeklik ise çoklu düzeyler şeklinde temsil edilmeye çalışılmaktadır. Modernist estetiğin olanaklarıyla gerçekliğin çeşitli katmanları yaratılmaktadır. Bu durumu elverişli kılan en başat etken bir belge olarak gerçeklik kaydını yapabilen fotoğrafik görüntülerin tercih edilmesidir. Bununla birlikte ana karakterin fotoğrafçı olması, kamera aygıtının görünümü ve çerçeve içerisinde çerçevenin öz-düşünümsel etki yaratması filmde çok boyutlu gerçeklik katmanlarının açılmasına katkı sağlamaktadır.

Film, dönemin hâkim bir yönelimi, paradigması haline gelen pozitivist bakışa ve onun uzantısı olarak gerçekçi estetik anlayışa karşı eleştirel bir okuma yapabilmeyi mümkün kılar. Bu sebepten ötürü filmde, gerçekliğin bitimsizce değişkenlik arz eden düzeyleri farklı veçhelerden yaklaşarak serimlenmeye çalışılır. Fotoğrafik aygıtın dünyayı değiştirmek yerine dünyanın bizatihi anlamını değiştirme potansiyeli (Flusser, 2000, p. 25) filmin ana karakteri Thomas'ın hakikat arayışında çeşitli gerçeklik düzeylerine dair anlamların dönüşümü ya da başkalaşımına tekabül etmektedir. Bireyle gerçeklik arasında kurulan ilişki yönetmene göre şu şekildedir;

“Bu filmde, erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkilere rastlamamıza rağmen, aşk hikayesi yok. Başrol oyuncusunun deneyimi bir duygusal ilişki ya da aşk ilişkisi değil, daha çok onun, kendi önünde buluverdiği, dünyayla geliştirdiği bir ilişki. O bir fotoğrafçı. Bir gün parkta yürürken, gerçek görünen bir gerçeklik unsuru olan, iki kişinin fotoğrafını çeker. Olay zaten bundan ibarettir. Fakat gerçeklik, açıklama getirilmesi zor bir özgürlük niteliğine sahiptir. Belki de bu film Zen gibidir; açıklama getirdiğiniz an ona ihanet etmiş olursunuz. Demek istediğim şu, sözcüklerle ifade edebileceğiniz bir film gerçek bir film değildir.” (Antonioni, 2011, p. 66)

Etimolojik çerçevede aygıt teriminin analizinde bulunmak, film özelinde önemli bir rol üstlenen fotoğrafik görüntünün ontolojik ve epistemolojik boyutlarının daha iyi kavranmasına yardımcı olmaktadır. Flusser, apparatus kelimesinin ilk olarak Latince’de kök bulduğunu, hazır duruma getirmek; hazırla(n)mak anlamına denk gelen “apparare” fiilinden türetildiğini belirtmektedir. Ayrıca aygıt (apparatus) yapısı itibarıyla kendisini bir şeye hazırlayan, beklenilmedik olanı beklemekte hazır ve nazır bir durumdaki nesne olarak açılmaktadır (2000, p. 21). Dolayısıyla fotoğraf makinesi; görüntüleri, maddi fenomenleri ve onların izdüşümlerini kaydetmek, ele geçirmek için kendisini hazırlayan bir nesne, spesifik olarak düşünceyi taklit eden bir oyun aleti, düşünme edimini gerçekleştirirken oyun edimini mümkün kılan “bilimsel bir kara kutu” olarak serimlenmektedir (Flusser, 2000, p. 32).

Antonioni'nin filmlerinde final sahneleri belirli bir özgünlük taşımaktadır. Filmin evreni, muhayyilesi, dili ve kurgu mantığı sarmal bir yapının oluşmasına hizmet edebilecek şekilde tasarlanmaktadır. Filmin son sahnesi ile başlangıç noktasına geri dönüş, beraberinde getirdiği açmazlar, çözümlenmemiş açık uçlu soru(n)larla birlikte gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bu durum ebedi bir devrim içerisinde dairesel bir ilişkinin geliştirilmesine kapı aralamakta, etrafında dönülen hikâyenin askıya alınmasına yol açmaktadır. Buna bağlı olarak döngüsel bir yapı üzerine inşa edilen filmlerin karakterleri, başlangıç yerlerine ve durumlarına ‘dönüşerek’ ya da başkalaşarak ‘geri’ dönmektedir (Moure, 2018, p. 113).

*Blow-Up* filminin son sahnesiyle birlikte sanatın gündelik yaşam pratiklerine ve örüntülerine yabancılaştığı yönünde bir çıkarsamada bulunulur. Özellikle de sanat ve gerçeklik arasında kurulan ilişkinin parçalanarak sekteye uğradığı ve aralarında dolaysız bir iletişimin sağlanabilmesinin olanaksızlığı vurgulanır. Yönetmen, sanatın etik ve estetik olarak yükümlülükleri ya da gereksinimlerinin neler olduğu yönünde belirli yargılamalarda bulunmak yerine daha çok modernist sinema paradigmasının nasıl ve ne şekilde işlediğine işaret etmeyi tercih eder. Dolayısıyla filmde kritik bir rol üstlenen virtüel tenis oyununu, sanatın bizatihi bir izdüşümü ya da bir simgesi olarak kullanır (Kovács, 2015, pp. 338-339).

“Sanat yapıtı ile gerçeklik arasındaki yarık sanatçının fantezisi, bilgisi ya da belleğiyle doldurulur. Antonioni eğer sanatı top ve raket olmasa bile oynar gibi görünme olarak kabul eden yeterince insan varsa, palyaçoların oynadığının hala tenis olacağını söyler. Nesnelere kendileri temsilde önemsenmeyebilir, soyutlamanın gerçekliğin bütün uzlaşım kurallarını ve ilişkilerini içermesi sağlanabilir. Nesnelere kendileri değil, kurallar ve ilişkiler önemlidir, çünkü bu kurallar gerçeklikle ilgili ortak bilgiyi oluşturur. Gerçeğe benzemese dahi bu ortak bilgiyi temsil etmek son tahlilde gerçekliği temsil eder.” (Kovács, 2015, p. 387)

Kovács, *Blow-Up*'ın ele aldığı temalar ve onları işleyiş tarzı itibarıyla modernist paradigmanın erişebileceği son noktaya ulaştığını belirtir. İlk seviye olarak klasik aşamayı Thomas'ın materyal gerçekliği kayıt altına alması olarak tanımlar. İkinci seviye olarak modernist aşamayı ise büyütülen fotoğrafların kuşkuyla incelendiği ve gerçeklik temsiline daha soyutsal bir düzleme çekildiği aşama olarak vurgular. Son seviyeyi ise postmodernist evre olarak sanatın bizatihi bir “hiçlik oyununa” dönüştüğü süreç olarak altını çizer (2015, p. 340).

### Sonuç ve Değerlendirme

*Blow-Up* filminin sinemada gerçeklik olgusunu fotoğrafik görüntü üzerinden yola çıkarak modern sinema estetiğinin çok katmanlı yapısıyla incelemeye çalışmak hem yapıtın daha derinlikli bir şekilde kavranmasına hem de eserin estetik değerlerinin felsefi eleştirisini gerçekleştirebilme açısından uygun bir perspektif sağlamıştır.

Antonioni'nin, insana dair soru(n)ları katmanlı bir şekilde işleminin yanı sıra, *Blow-Up* filmini özgün kılan en önemli etkenler, hem yönetmenin işaret ettiği estetik değerlere dair didaktik bir dil benimsemekten kaçınması hem de ele aldığı meseleleri belirli bir uyum içerisinde yansıtabilme yetkinliğine sahip olmasıdır. Antonioni'nin bilinci, anlatılar ya da öykülerle şekillenmek yerine daha çok kavramlar, düşünceler, imgeler veya fenomenlerle biçimlenmektedir.

*Blow-Up*, gerçeğin göreceliliği ile gerçekliğin yanılması üzerine bir filmidir. Gerçeklik olgusu üzerinden Aydınlanma döneminin bir izdüşümü olan Pozitivist paradigma ve bu baskın yöntemin bir uzantısı olarak fotoğrafik gerçeklik, yönetmenin modern estetik gerçekliği aracılığıyla sorunsallaştırılmaktadır. Antonioni, bu filmle birlikte etik, estetik ve politik (öz) düşünümsel nosyonlar taşıyan imgenin doğası üzerine felsefe yapmakta öte yandan yaptığı imaj felsefesiyle imgenin yanılmalı doğasını irdelemektedir.

Antonioni için imaj, mutlak şüphe duyulması gereken bir fenomendir. Onu muğlaklaştıran etken ise imgeleme edimiyle kurduğu grift ilişkide saklıdır. Bu doğrultuda filmde gerçeklik kavramının kendisi bitimsizce değişim geçirir. Daha fazla 'ele geçirmeye' çalıştıkça paradoksal olarak o kaybolur. Çünkü modern toplum içerisinde hayati bir rol oynayan öz bitimsizce dönüşüm içerisindedir. Yönetmen için gerçekliğin erişilebilir olduğu an tam da bizden kaçtıktan hemen sonrasındaki ân'da gizlidir. Dolayısıyla film, yönetmenin de vurguladığı gibi, birey ile gerçeklik arasındaki ilişkinin izinin sürüldüğü “yeni-gerçekçi” bir eser olarak tanımlanabilir.

Film, hem klasik anlatı stili ile özdeşleşmiş konvansiyonel anlatı normları hem de açık uçlu imaj kullanımları, muğlak olay örgüleri ve görüngüsel gerçek odaklı arayışlar ile tanımlanan modern anlatı estetiğine ait kodları içermektedir. Modernist estetiğin olanaklarıyla gerçekliğin çeşitli katmanları yaratılmaktadır. Bu durumu elverişli kılan en başat etken bir belge olarak gerçeklik kaydını yapabilen fotoğrafik görüntülerin tercih edilmesidir. Bununla birlikte ana karakterin fotoğrafçı olması, kamera aygıtının görünümü ve çerçeve içerisinde çerçevenin özdüşünümsele etki yaratması filmde çok boyutlu gerçeklik katmanlarının açılmasına katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla *Blow-Up*, iki başka sinemasal anlatı estetiğine sahip uçların bağdaştırmaya çalışıldığı modernist bir film örneklemleri olarak da açıklanabilir.

Modernist anlatı sinemasının izleklerinde ilerleyen Antonioni için *Blow-Up*, modern özne ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi inceleyerek bizatihi gerçekliğin doğasını sorguladığı ve özellikle onun görsel boyutunun önemini vurguladığı bir yapıttır. Bu özellikleriyle birlikte film aynı zamanda sinemanın ne olduğu yönünde sorular sor(dur)an, aygıt üzerine düşündüren bir yapıt olarak önem kazanır. Yönetmen, eser aracılığıyla gerçekliğin bitimsizce değişim ve dönüşüm arz etmekte olduğunu dolayısıyla başkalaşarak göreceli ve yanılısal bir fenomene büründüğünü vurgular. Bu durumu fotoğrafik görüntünün ve fotoğrafçının gerçekliği üzerine kurarak serimlemeye çalışır. Amacı gerçekliğin doğası çerçevesinde bizatihi onun görsel boyutunu sorgulamak, farklı katmanlarını yansıtmak ve hassas yapısını ifade etmektir.

*Blow-Up* filminde yönetmen, gerçekliği modern anlatı estetiği içerisinde yeniden yaratmakta, kurmacaya bir gerçeklik izlenimi taşıyan “muş gibi” rolü atfetmek yerine bizatihi gerçekliğin doğasının dolayimsal, kurgusal, tasarimsal ya da kurmaca yönünden meydana geldiğine işaret etmektedir. Dolayısıyla bu perspektif, alımlayıcı özelinde bizatihi gerçekliğin kendisinin kurgusal ya da kurmaca bir olgu olarak tecrübe edilmesine neden olmaktadır.

*Blow-Up* filmi hakkında mutlak bir bilgiye erişebilmek, net çıkarsamalar geliştirebilmek toplum ve yaşam hakkında kesin ve değişmez yargılarda bulunabilmek kadar imkansızdır. Yönetmen, kendi filmlerini dünyayı ve modern özneyi yansıtan bir ayna olarak tasvir eder. Onun için yaşamın bizatihi gerçeğine, tatminkâr bilgi ile şüphe, tutku ile umursamazlık, gerçeklik ile yanılısma arasında kalarak erişilebilir. Dolayısıyla Antonioni, var olan somut gerçeklik (realite) ile kendi soyut gerçekliğini (idealite) felsefe ve sanat aracılığıyla estetize ederek özgün bir bakış açısı geliştirmeye çalışmıştır.

### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

### Kaynakça

- Adanır, O. (2015). Sinematografik imge ve gerçeklik. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 1-8.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve gerçeklik*. (Zeynep Özen Barkot, Çev.). Doruk.
- Barthes, R. (2016). *Camera lucida: fotoğraf üzerine düşünceler*. (Reha Akçakaya, Çev.). Altı Kırk Beş.
- Barthes, R. (2017). *Görüntünün retoriği, sanat ve müzik*. (Ayşenaz Koş- Ömer Albayrak, Çev.). Yapı Kredi.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?*. (İbrahim Şener, Çev.). Doruk.
- Berger, J. (2017). *Görme biçimleri*. (Yurdanur Salman, Çev.). Metis.
- Benjamin, W. (2017). *Pasajlar*. (Ahmet Cemal, Çev.). Yapı Kredi.
- Berger, J. (2016). *Bir fotoğrafı anlamak*. (Beril Eyüboğlu, Çev.). Metis.

- Büker, S. (1989). *Film ve gerçek*. Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı.
- Bonitzer, P. (2017). *Kör alan ve dekadrajlar*. (İzzet Yaşar, Çev.). Metis.
- Bresson, R. (2016). *Sinematograf üzerine notlar*. (Nilüfer Güngörmüş, Çev.). Küre.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press.
- Büker, S., & Topçu, Y. G. (2010). *Sinema: tarih-kuram-eleştiri*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş sinemanın sorunları*. (Nijat Özön, Çev.). Bilgi Yayınevi.
- Carringer, R. L. (1975). Blow-Up. *Journal of Aesthetic Education*, 9(2), 109-122.
- Chatman, S. & Duncan, P. (ed.) (2008) Michelangelo Antonioni The Complete Film. Taschen.
- Chatman, S. (1980). The rhetoric of difficult fiction: Cortázar's "Blow-Up". *Poetics Today*, 23-66.
- Crary, J. (2015). *Gözlemcinin teknikleri: on dokuzuncu yüzyılda görme ve modernite üzerine*. (Elif Daldeniz, Çev.) Metis.
- Ceram, C.W. (2007). *Sinemanın arkeolojisi*. (Hasan Aydın, Çev.). Agora.
- Cardullo, B. (der.) (2011) Michelangelo Antonioni. Agora.
- Derman, İ. (1993). *Fotoğraf ve gerçeklik*. MedCampus Proje # A126.
- Demoğlu, E. (2014). *Düş ile gerçek arasında: sahte-belgesel*. Doğu Kitabevi.
- Diers, M. (2011). Against the beat. Music, dance and the image in Michelangelo Antonioni's blow-up. *Critical Dance Studies* edited by Gabriele Brandstetter and Gabriele Klein | Volume 21, 163.
- Dora, S. (2003). *Büyüyen fotoğraf küçülen sosyoloji*. Babil.
- Ersümer, A. O. (2013). *Klasik anlatı sineması*. Hayalperest.
- Ersümer, O. (2022). Kieslowski'nin dekalog II filminin varoluşsal kaygı çerçevesinde felsefi eleştirisi. *Yedi*, (29), 13-26.
- Flusser, V. (2000). *Towards a philosophy of photography*. Reaktion Books.
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın öyküsü*. (Erol Erduran ve Ömer Erduran, Çev.). Remzi.
- Goldman, P. (2008). Blowup, film theory, and the logic of realism. *Anthropoetics*, 14(1).
- Gülçur, Â. S. (2017). Dijital dönemde erken sinema tarihini okumak. 1. Uluslararası İletişimde Yeni Yönelimler Konferansı, 523-531.
- Hançerlioğlu, O. (1982). *Felsefe sözlüğü*. Remzi.
- Hepdinçler, T. (2013). Devinim ve durağanlık: sinemada fotoğrafik temsil. Gül Yaşartürk (Ed.) (135-165). Doruk.
- Hunt, R. E., Marland, J., & Rawle, S. (2012). *Film dili*. (Senem Aytaç, Çev.). Literatür.
- Ijuin, T. (2019). Michelangelo Antonioni's blow-up as abstract art theory. *AM Časopis za studije umetnosti i medija*, (19), 59-68.
- Kabadayı, L. (2020). *Film eleştirisi: kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümler*. Ayrıntı.

- Kovács, A. B. (2007). *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980*. University of Chicago Press.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması, 1950-1980*. (Ertan Yılmaz, Çev.). De Ki Yayınları.
- Kracauer, S. (2015). *Film teorisi: fiziksel gerçekliğin kurtuluşu*. (Özge Çelik, Çev.). Metis.
- Kutay, U. (2009). *Gerçeklik krizi ve belgesel sinema*. Es.
- Moure, J. (2018). 7. The Endless endings of Michelangelo Antonioni's films. In *stories* (pp. 111-118). Amsterdam University Press.
- Mulvey, L. (2012). *Saniyede 24 kare ölüm, durağanlık ve hareketli görüntü*. (Selin Dinginoğlu, Çev.). Doruk.
- Nacar, E. (2016). Bir deliliğe sığınma hikayesi: Kızıl çöl. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 83-101.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel sinemaya giriş*. (Duygu Eruçman, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi.
- Öztürk, S. (2017). Sinema ve felsefe ilişkisi üzerine. *SineFilozofi*, 2(3), 177-219.
- Özçınar Eşli, M. & Önal H. (2011). *İmgenin şairi*. Mungam.
- Parsa, A. F. (2004). İmgenin gücü: görsel kültürün yükselişi. *Medyada Yeni Yaklaşımlar*.
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin gözleri*. (Aziz Ufuk Kılıç, Çev.). Yem.
- Palmer, W. J. (1979). Blow-Up: The game with no balls. *Literature/Film Quarterly*, 7(4), 314.
- Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin yazgısı*. (Aziz Ufuk Kılıç, Çev.). Versus.
- Savaş, H. (2006). Felsefi eleştiri ve Ömer Kavur'un "karşılaşma" adlı filminin felsefi eleştirisi. *Selçuk İletişim*, 4(3), 128-137.
- Sennett, R. (2019). *Gözün vicdanı: kentin tasarımı ve toplumsal yaşam*. (S. Sertabiloğlu & C. Kurultay, Çev.). Ayrıntı.
- Sivas, Â. (2010). *İtalyan sinemasına bakış*. Kırmızı Kedi.
- Sontag, S. (2010). *Fotoğraf üzerine*. Agora.
- Şan, E. (2020). İmajı düşünmek. *Cogito*, 97, 5-17.
- Şentürk, R. (2020). *Sinemada dijital dönüşüm*. Pruva.
- Şentürk, R. (2008). Film, gerçeklik ve bilinç. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(13), 159-174.
- Uzal, M. (2019). André Bazin, lesagede l'image. ([https://www.liberation.fr/livres/2019/01/02/andre-bazin-le-sage-de-l-image\\_1700730/](https://www.liberation.fr/livres/2019/01/02/andre-bazin-le-sage-de-l-image_1700730/))
- Yıldırım, A., & Simsek, H. (2005). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin.
- Yücefer, H. (2020). İmgenin ardındaki imge: Deleuze'de eylem-imgenin üç krizi. *Cogito*, 97, 5-17.
- Williams, J. S. (2008). The Rhythms of life: an appreciation of Michelangelo Antonioni, extreme aesthete of the real. *Film Quarterly*, 62(1), 46-57.
- Wollen, P. (2007). *Fire and ice*. (David Company, Ed.). *The Cinematic, Documents of Contemporary Art* (pp. 108-113). MIT Press.

*-Araştırma Makalesi-*

## Metinlerarası Analizle Deccal (2009) Filminde

### Hristiyan Ahlakı ve Kafkaesk Ögeler

Zühre Canay Güven\*

#### Özet

Lars von Trier tarafından yazılıp yönetilen 2009 yapımı deneysel ve korku filmi olan Deccal filminde çocuklarını kaybettikten sonra, bir orman kulübesinde bu travmayı atlatmaya çabalayan bir çiftin yaşadıklarını anlatmaktadır. Filmin isminden de anlaşıldığı üzere Deccal (2009), Nietzsche'nin aynı isimli eserin gönderme yapmaktadır. Gerek anlatım tekniği gerekse filmin içerisinde kullanılan metaforlar ve sembollerle bu çiftin travması betimlenirken, aynı zamanda Hristiyan ahlakı da eleştirilmektedir. İki ya da daha çok metnin arasındaki ortak birliktelik ilişkisinin bir metnin diğer metinlerdeki varlığını analiz etmede başvurulan yöntem metinlerarası analiz ekseninde farklı metinlerarasındaki etkileşim incelemektedir. Julia Kristeva tarafından ortaya konulan metinlerarası yöntemdeki yatay eksen (konu-muhatap) ve dikey eksen (metin-bağlam) ögeleri göz önüne alınarak filmin eksenini oluşturan kadın ve erkek ilişkisi Nietzsche'nin Hristiyan ahlakına yönelttiği eleştiriler ve Franz Kafka'nın yazı biçimi olan kafkaesk biçim ekseninde analiz edilmektedir. Böylelikle filmin düşünce yapısını şekillendiren Nietzsche'nin Deccal başlıklı eseri ve anlatı biçimi Praglı yazar Franz Kafka'nın yazım tarzına referans verilerek üretilen kafkaesk kavramının kapsamında kafkaesk ögeler bağlamları Freud'un tekinsiz (unheimlich) kavramı ışığında araştırmaya dâhil edilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Metinlerarasılık, Deccal, Nietzsche, Kafkaesk, Tekinsiz

\*Arş. Gör. Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü, Konya, Türkiye

E-mail: canayguven@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-3715-2089

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1299279

Güven, Z. C., (2023). Metinlerarası Analizle Deccal (2009) Filminde Hristiyan Ahlakı ve Kafkaesk Ögeler. Sine-Filozofi Dergisi, Sayı 17, 53-68. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1299279

Geliş Tarihi: 18.05.2023

Kabul Tarihi: 07.09.2023

-Research Article-

## Intertextual Analysis of Christian Ethics and Kafkaesque Elements in *Antichrist* (2009)

Zühre Canay Güven\*

### **Abstract**

*Antichrist* (2009), an experimental horror film written and directed by Lars von Trier, tells the story of a couple trying to overcome the trauma after losing their child. As the title of the movie suggests, *Antichrist* (2009) refers to Nietzsche's work of the same title. Not only the trauma of this couple is depicted with both the narration, the metaphors and symbols applied in the film, but also Christian morality is also criticized. The method used to analyse the existence of a common association between two or more texts in a text in other texts prioritizes the interaction between different texts on the axis of intertextual analysis. Considering the horizontal axis (subject-addressee) and vertical axis (text-context) elements in the intertextual method introduced by Julia Kristeva, the relationship between man and woman forming the axis of the film, Nietzsche's criticisms of Christian morality and Franz Kafka's Kafkaesque style of writing were taken into consideration. Thus, within the scope of the Kafkaesque concept, which is produced by referring to the writing style of the Prague writer Franz Kafka, Nietzsche's work entitled *Antichrist* are included in the research.

**Key Words:** Intertextuality, *Antichrist*, Nietzsche, Kafkaesque, Uncanny

---

\*\*Res. Asst. Dr., Faculty of Social Sciences and Humanities, Department of Public Relations and Advertising,  
Konya, Türkiye

E-mail: canayguven@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-3715-2089

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1299279

Güven, Z. C., (2023). Metinlerarası Analizle Deccal (2009) Filminde Hristiyan Ahlakı ve Kafkaesk Ögeler. Sine-Filozofi Dergisi, Sayı 17, 53-68. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1299279

Recieved:18.05.2023

Accepted: 07.09.2023



## Extended Abstract

Lars von Trier's *Antichrist* (2009) as a first part of the trilogy entitled as "depression trilogy" tells the story of couple mourning after the tragic death of their child. The protagonists who don't have names are identified with gendered pronouns as "She" and "He" suggesting the signification of the relationship between the couple going through parental loss. The title *Antichrist* obviously refers to Nietzsche's polemical pamphlet against Christianity, "The Anti-Christ" (1888). In this sense the film's title itself is an open implication to the Nietzsche's Anti-Christ evoking the genre of the film as a psychological horror. This article applying intertextuality as a method examines the parallels between Friedrich Nietzsche's approach to Christian Morality and Kafkaesque style attributed to Franz Kafka. In this sense, *Antichrist* (2009) by Lars von Trier is analysed, within the philosophical frame, Friedrich Nietzsche's strong suspicions towards Christian Morality and stylistic frame Kafkaesque. Nietzsche's approach as a strong rejection of the morality in Christianity is based on the rejection of the promise of redemption, salvation and grace. Considering the intertextuality proposed by Kristeva the path from "text" to "intertext", first the themes of the film are categorized regarding the poetic expressiveness by Shcheglov and Zholkovsky (1987). The main theme is defined the struggle between two genders. First this article tries to shed light to the gender dilemma of this couple regarding the texts of Nietzsche, and then applies the elements style of Kafkaesque. Nature and gender questions are conceptualized in a very different perspective of Christian, in Nietzsche' texts. Therefore, he called Dionysus, the Greek god of wine as *Antichrist* as a being beyond Christianity. Dionysus; the untamed god of pleasure and wine and Apollo the god of light and knowledge draws the dilemma as a subtext of the film. In *The Birth of Tragedy* by Nietzsche, antagonistic human traits, associating the Apollonian with reason, order and form, and the Dionysian with chaos are characterized. In the film woman is characterized with the traits of Dionysus and the male character as a therapist is defined with the god of knowledge Apollo. Therefore, the dilemma between the nature of man and woman is depicted. Lars von Trier demonstrates both the Dionysian morality and the morality of Apollo. Rationality in the form of the male character attempts to fix thee logical error that she goes through. Not only the antagonistic human traits are obvious in the film with the reference to *The Birth of Tragedy* by Nietzsche, but also the slave morality is interwoven through *The Anti-Christ* by Nietzsche. Nietzsche argues that within the existing morality of the western society, salvation and grace are sinister tools to control the society. The male character tries to prohibit the female character to dominate her body and mentality. Nietzsche frames the Christian Morality in which the desire must be suppressed. Animalistic urges and idealist thinking turns into the conflict between two opposites characterized by female and male character. The egoistic man and the sinful woman, who represent Christian morality, are reminiscent of the Master-slave. The woman in the movie turns into a person who is punished and tried to be educated, especially with the pleasure she feels in sexual intercourse and her inability to prevent the death of her child. A kind of punishment mechanism works against all the behaviours of the woman. In particular, the way woman prevents the pleasure from sexual intercourse is the manifestation of this form of punishment. In the movie, this desire to be punished increases, and it reaches the climax in the last scenes of the film. Violence is an instrumental to overcome the dichotomy and thus the stylistic elements of Kafkaesque are included. Kafkaesque is a stylistic way related to Franz Kafka or his writings in which logical quality is absent. Nightmarishly complex and bizarre atmosphere haunts the characters in this Kafkaesque style. Surreal images and quirky ambivalence in *Antichrist* (2009) resemble a labyrinth in Kafka's fictional universe, containing a series of events that cannot eliminated. This style of the film reminds Freud's conceptualization the term *unheimlich* which means not from home, thus unfamiliar and threatening. Freud begins his article titled "The Uncanny" (1919) with the definition what uncanny is "belonging to all that is terrible – to all that arouses dread and creeping horror..." In the film like the female character, the house in the forest called Eden turns into a haunted place. The reason behind the paradise turning into a hell is because of the sins of female and male character who are characterized by the traits of Dionysus and Apollo.

## Giriş

*Antichrist (Deccal, Lars von Trier, 2009)* filmi Nietzsche'nin aynı isimli eseriyle benzerlikler taşımaktadır. Elbette bunun kaba bir tesadüften öte olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Bu çerçevede film, tıpkı Nietzsche gibi Hristiyan ahlakına bir eleştiri yönelmektedir. Nietzsche, Hristiyanlık eleştirisini iki ahlak anlayışını açıklayarak geliştirir; köle ahlakı ve Efendi ahlakı. Bu ilişkinin sorgulaması esasen Nietzsche'nin felsefi yaklaşımın genel bir tezahürüdür. Efendi-köle ahlakı iktidar ve güç ilişkisine dayanır; yani hükmeden ve hükmedilen arasındaki güçlülük/zayıflık bir referanstır (Nietzsche, 2015, s. 35). Burada politik bir egemenliğin yanı sıra, aynı zamanda içsel bir özellikten de bahsedilebilir. Nietzsche'nin kavramsallaştırmasıyla bu olgu bireyin ruhunda da bulunabilir (1997, s. 169). Görüldüğü üzere bu ilişki başka bir insanın varlığına tabi değildir; insan Efendi-köle ahlakını içsel bir yolculuk olarak da yaşayabilir.

Nietzsche'nin ölümünden sonra yayımlanan ve Hristiyanlığa karşı en derin eleştirilerinin yer aldığı ve *Deccal* (2009) filminin düşünsel altyapısını *Deccal* isimli eseri oluşturmaktadır. Bu kitapta Hristiyanlığın bir merhamet dini olduğunu ileri süren Nietzsche, merhameti insanın yaşam enerjisini öldüren ve onu çöküntüye sürükleyen bir şey olarak adlandırır (2017, s. 18). Aynı zamanda bu eserde Nietzsche Hristiyanlığın açıkça üstün insana ölümüne savaştığını iddia eder ve Hristiyanlığın güçsüz, iyi yetişmemiş ve değersiz olan her şeyin tarafını tuttuğunu, güçlü bir hayatı koruma içgüdüsüne karşı acımayı/merhamet etmeyi bir ideal haline getirdiğini iddia eder (2017, s. 16). Bu yönüyle Nietzsche üstün insanı överken, Hristiyan ahlakının bu insana ket vurduğunu ifade etmektedir.

Nietzsche'nin bahsettiği Efendi-köle ahlakı ve Hristiyanlığın eleştirisi ekseninde, yine düşünür tarafından dile getirilen güç istenci kavramına değinmek, Nietzsche'nin ahlak kavramsallaştırmasını anlamamız açısından yararlı olacaktır. Nietzsche'nin ifadesiyle "Biz ahlaka inandığımızda insan varlığını mahkûm ederiz" (2002, s. 24). Nietzsche'ye göre hayata dair sorgulamaların, var olma halinin altında/temelinde güç istenci yatmaktadır ve bu ahlak meselesinden bağımsızdır. Bir diğer ifadeyle insan ve diğer yaşayan her canlı varlıklar, tüm eylemlerinin arkasında kendini koruma dürtüsünü değil, daha fazla hüküm sürmek/yönetmek ve egemen olmak için gerçekleştirir. Bu durum elbette gücün bir döngü içerisinde kullanımını içermektedir. Hayatın döngüsünü ve temelini oturttuğu güç istenci kavramını Nietzsche (2002), içgüdü olarak açıklar. Öte yandan güç istencini diğer tüm içgüdüleri harekete geçiren şey/ilke olarak kavramsallaştırır. Bu yönüyle Nietzsche'nin yaşama/var olma biçimine dair sorgulamaları yönetme/egemen olma hali ile ilişkilidir. Hristiyan ahlakına baktığımızda ise insanın kurtuluşunun güçlü olmaya değil, zayıf olmaya bağlı olduğunu görmekteyiz. İşte bu noktada Nietzsche insanın güç isteminin hadım edildiğine vurgu yapmaktadır. Nietzsche (2017) bu noktadan hareketle Hristiyan ahlakının insanları yönetme, onları dizgiye sokmada başvurulan bir şey olduğunu iddia eder. Ona göre kilisenin bu tavrı insanları güdükleştirmektedir. Bir diğer taraftan Nietzsche'nin Hristiyanlığı eleştirdiği "Deccal" adlı eserinde, Hristiyanlığın "Tanrı, Ruh, Özgür irade" gibi tamamen hayali olgulardan bahsettiğini ve bunların günah, kurtuluş, ceza, günahların affı gibi tamamen soyut şeylerle ilişkili olduğunu iddia eder.

Nietzsche'nin Efendi-köle ve güç istenci kavramları Trier'in *Deccal* (2009) filminde de gözlemlenmektedir. Hristiyan ahlakını temsil eden egoist erkek ve günahkâr kadın, Efendi-köleyi anımsatmaktadır. Filmdeki kadın özellikle cinsel birliktelikte duyduğu haz ve çocuğunun ölümünü engelleyememesi ile adeta cezalandırılan ve yola getirilmeye çalışılan birisine dönüşür. Kadının sergilediği bütün davranışlara karşı bir çeşit ceza mekanizması işlemektedir. Özellikle kadının cinsel birliktelikten duyduğu hazı engelleme biçimi bu cezalandırma şeklinin tezahürüdür. Filmde bu cezalandırılma isteğinin giderek artmakta, filmin son sahnelerinde doruğa çıkmaktadır. Hristiyan ahlakının şart koştuğu şeylerden birisi olan insanın tüm hazlarından sıyrılması doktrinini ihlal eden bu kadını, tedavi eden yahut başka bir deyişle ahlakın normlarına çekmeye çalışan kocası bir Efendi ve eşi ise

köle olarak filmin metninde yer alır. Böylece Efendi-köle yaklaşımı *Deccal* (2009) filminde gözlemlenmektedir. Diğer yandan Hıristiyan ahlakının savunduğu tüm hazlardan arınma/uzak durma doktrini de filmde görülmektedir. Şöyle ki; filmdeki çocuğunu kaybeden yaşlı anne kendisini cinsel birliktelikten ötürü suçlu hissetmektedir. Bir anlamda suçluluk duygusunu öne çıkartıp kendisini cezalandırma yoluna giren kadın, Nietzsche'nin üstün insan kavramsallaştırmasından hayli uzaklaşmaktadır.

Filmin konusunun temellendiği Nietzsche'nin Hıristiyan ahlakı sorgulamalarından başka, yine filmin metinlerarası bir analizi gerçekleştirildiğinde, üslubunun kafkaesk bir tarzda olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Kafka'nın yazış biçimini imleyen ve daha sonra pek çok edebi ve diğer sanat türlerine de ilham kaynağı olan bu tarzda yabancılaşma, iletişimsizlik, korku, cezalandırma ve umutsuzluk gibi öğeler dikkat çeker. Bir otorite karşısında eli kolu bağlı olan ve kısmen anlamsız olaylar silsilesi ile inşa olan bu eserlerde toplumsal normlara ve değerlere karşı sorgulayan bir tavır söz konusudur. Labirente ve öykü ilerledikçe içerisinden çıkılması imkânsız bir hale dönüşen bu atmosferde, anlam ve anlamsızlık çatışması vardır. Filmin geçtiği ormandan bir türlü çıkamayış ve adeta bataklığa dönen orman mekân olarak kafkaesk bir tarzdadır. Diğer yandan umutsuzluk ve giderek içe gömülme hali de yine kafkaesk bir yorumdur.

### **Araştırmanın Yöntemi Olarak Metinlerarasılık**

Birçok farklı disiplinin iç içe geçmesi/birbirini etkilemesi ile çok sesli bir sanat ve bilim anlayışı giderek daha fazla benimsenen bir olgu haline gelmektedir. Böylece farklı disiplinlerin ve sanat dallarının disiplinler arası bir yönetime yöneldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Elbette sanat yapıtları arasındaki sınırsız gönderme ve teknolojinin imkânları bu yöntemin ortaya çıkmasında önem arz eder. Böylesi çoksesli yaklaşımların benimsendiği zaman dilimi ise 1960'lı yıllardır. 1960'lı yıllarda Julia Kristeva tarafından önerilen metinlerarasılık yaklaşımı bunun ilk temel örneğidir. Metinlerarasılık ilk olarak Julia Kristeva'nın "Word, Dialogue and Novel" (1980) ve ardından "The Bounded Text" (1980) adlı eserinde kullanılmış ve böylece literatüre kazandırılmıştır Julia Kristeva'nın metinlerarasılık kavramına katkısı büyüktür. Metinlerarasılık kelimesini yaratmakla kalmayıp metin içinde yer alan potansiyel dinamiklerin önemini büyük ölçüde vurgulamıştır. Bu bağlamda metnin tek boyutlu değil, heterojen birleşimlerden oluştuğunu önermiştir Kristeva'nın öne sürdüğü fikirlerin çoğu, Bakhtin'in metinlerarası görüş fikrinin yeniden işlenmesi veya revizyonudur. (Raj, 2015).

"Metinlerarasılık" (intertextualite), "iki ya da daha çok metnin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi yani temel olarak bir metnin diğer bir metindeki varlığı" olarak tanımlanmaktadır (Aktulum, 2000). Bir başka ifadeyle metinlerarasılık farklı metinlerarasındaki alışverişi tanımlamak için kullanılan bir yöntemdir. Bu çalışmada metinlerarası yönetime başvurulmuş, *Deccal* (2009) filminin analizi Nietzsche'nin Hıristiyanlık eleştirisini ve Kafka ile özdeşleşen kafkaesk biçimini metinlerarası yöntem ile irdelemektedir. Böylece farklı metinlerarasındaki etkileşimin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

### **Lars von Trier Sinemasına Bir Bakış**

Danimarka sinemasının ses getiren yönetmenlerinden Lars von Trier sinema tarihinde aykırı ve provokatif tarzı ile dikkat çekmektedir (Stevenson, 2002; Simons, 2007; Haro ve Koch, 2019). Kendine has ve tartışmalı film anlayışı ile tanınan yönetmen, geleneksel film üretme kalıplarının dışına hem biçimsel hem de temasal bağlamlarda çıkmakta ve yönetmenin bu aykırı duruşu düşünsel ve biçimsel katmanlarda zorlayıcı bir sinemasal deneyimine davet etmektedir. Yönetmenin filmlerinde insanların varoluşsal krizleri toplumsal norm ve değerlerle çatışmaların bir neticesidir. Özellikle karakterlerin buhranlarının stilistik unsurların zorlayıcı biçimleri ile işlenmesi, yönetmenin filmlerini zorlayıcı bir seyirlik deneyime dönüştürmektedir. Böylece filmlerinin genellikle izleyicilerde güçlü duygusal tepkiler uyandırdığı söylenebilir. Yönetmen

filmlerinin duygusal etkisini artırmak için çeşitli görsel teknikler tercih etmektedir. Samimi ve sürükleyici bir izleme deneyimi yaratmak için doğal ışık, yakın çekimler ve hareketli kamera kullanımı sıklıkla başvurduğu sinemasal unsurlardandır. Onun eserleri zorlayıcı konuları ve biçimsel unsurları nedeniyle sıklıkla tartışmalara yol açmış ve hatta röportajlarındaki söylemleri provokatif olarak değerlendirilmiştir.

Lars von Trier'in sineması, sanatsal risk alma, duygusal yoğunluk ve insan varoluşunun karanlık yönlerini keşfetme isteğiyle karakterize edilir. Filmleri ile izleyiciyi rahatsız edici gerçeklerle yüzleşmeye ve sorgulamalara davet eden yönetmen kariyerine Avrupa üçlemesi olarak bilinen serinin ilk filmi *Forbrydelsens Element* (Suç Unsuru, Lars von Trier, 1984) adlı suç filmiyle başlamıştır. Bu üçlemenin diğer iki halkasında ise veba hakkında bir üstkurmaca alegorisi olan *Epidemic* (Salgın, Lars von Trier, 1987) ve İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'daki yaşamı inceleyen *Zentropa / Europa* (Avrupa, Lars von Trier, 1991) takip etmektedir. 1994 yılında Lars von Trier, bir hastanede geçen ve doğüstü ve korkunç olaylara odaklanan *Riget* (Krallık, Lars von Trier, 1994) adlı bir Danimarka televizyon mini dizisi yazıp yönetmiştir.

Yönetmenin sinemasını ele alma çabasında sinema tarihinde Dogma-95 manifestonun kurucu isimlerinden olması önemli gözükmektedir. 1995 yılı yalnızca yönetmenin kariyeri açısından değil, aynı zamanda sinema tarihi bakımından da oldukça önemli dönemlerden biridir. Dogma-95 hareketinin ilkelerini ortaya koyan manifesto bu kurallara uyan filmler yaratma sözü veren bir grup film yapımcısı tarafından imzalanmıştır. Danimarkalı yönetmenler Lars von Trier ve Thomas Vinterberg tarafından kaleme alınan manifesto film üretim süreci yerine hikâye anlatımına ve karaktere odaklanılması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Danimarkalı iki yönetmen tarafından başlatılan sinemada bu akım zamanla minör sinemalar için ilham kaynağı olmuş ve böylece evrensel niteliğe kavuşmuştur (Chaudhuri, 2005, s. 154). Elde taşınan kameralar, doğal ışık kullanımı ve ek dekor veya müzik kullanılmaması gibi bir dizi katı kurala bağlı kalarak daha özgün ve sadeleştirilmiş filmler üretilmesi gerektiğini bir dizi maddeyle ortaya koyan bu manifesto aşırı yapılandırılmış film üretim sürecine karşı çıkmaktadır. Dogma-95 gerçeküstü temsillerle ve toplumsal normların dışında kalan temaları ile izleyiciye rahatsız edici bir sinema deneyimi sunar. Bu bağlam alışlageldik kalıpların ve gündelik yaşamın değerleri dışında kalmayı imleyen film üretme düsturundan temellenmektedir (Krisjansen ve Papadopoullou, s. 58). Dogma-95 özellikle sinemayı özel efekt ve stüdyonun sınırları içerisinde kurtarmayı amaçlayan bir hareket olarak çıkmıştır. Dogma-95 kolektifinin stilistik özellikleri arasında hareketli kamera kullanımı, film formatının 35 mm olması ve tür filmlerin reddi gibi özellikler dikkat çeker. Film yapımcılığının aşırılıklarını ortadan kaldırmayı, daha ham ve özgün bir hikâye anlatımı biçimine dönmeyi amaçlayan manifesto ana akım sinemanın yapay dokusuna tepkidir.

Lars von Trier'in *Breaking the Waves* (*Dalgaları Aşmak*, 1996) Dogma-95'in ruhunu büyük ölçüde bünyesinde barındıran bir filmidir. Yönetmenin Dogma-95 manifestosuna sadık kalarak takip ettiği filmi ise 1998 yapımı *Idioterne* filmidir (*Geri zekâlılar*, Lars von Trier). Yönetmenin her ne kadar Dogma-95 manifestosunun kurucu ismi olsa da yer yer manifestonun ilkelerinin dışında kalması onun sinemasının belli başlı kalıplar içerisinde değerlendirilmesinin zorluğunu göstermektedir. Bu bağlam onun yalnızca Danimarkalı bir yönetmen olarak tarif edilememesinde de tezahür eder. Bir başka ifadeyle yönetmenin deneysel unsurlar ve sınırları zorlayan sinemasal anlatı biçimleri onun hem ulusal sinema kapsamı dışında film üretmesinde hem de imzası olan Dogma-95 manifestosunun dışında kalmasında gözlemlenmektedir. Onun bu aykırı duruşu "öteki" olma biçimi ile ilişkili gözükmektedir. Bu bağlam hem Danimarka sinemasının hem de bu ulusal sınırları aşan bir yönetmen olarak yaşadığı coğrafyadaki "öteki" olma hissi ile de dikkat değer gözükmektedir. Bu yüzden Lars von Trier'i ulusal sinema kalıpları içerisinde "Danimarkalı bir yönetmen" olarak tarif etme çabası onun sinemasındaki biçimsel ve düşünsel unsurları ele almada bir parametre olsa da bu yaklaşım kendi başına yeterli gözükmez. Lars von Trier ulusal Danimarka sineması kalıpları dışında yer kalmayı tercih eden ve tarzını "Danimarkalı olmayan" bir yönetmen olarak ifade

edişi onun kısmen Danimarka’da Yahudi azınlığın bir üyesi olarak yetişmesinin bir neticesi olan “öteki” ve “yabancı” olma hissi ile ilişkilidir (Valsson, 2018, s. 113). Bu bağlam onun sinema tarihinde kalıpların dışına çıkan bir yönetmen olarak değerlendirilmesinde bir unsur olarak düşünülebilir. Onun sinemasındaki düşünsel ve biçimsel unsurlar sınırları aşar ve evrensel nitelik kazanır. Bir başka ifadeyle yönetmen ne Dogma-95 akımının kalıpları ne de yalnızca Danimarka sinemasının dışında kalan ayrıksı özellikleri ile ifade edilemeyecek kadar çok yönlü ve sesli bir kişilik sergiler. Onun sinemasında bir tutarlılıktan ziyade eklektik bir yapının olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bu konuda Caroline Bainbridge (2007, s. 1) Lars von Trier sinemasının çok yönlü ele almanın gerekliliğini şu şekilde ifade etmektedir:

Lars von Trier’in çalışmalarındaki sinemasal referansların ve alıntılarının bolluğu, sinemanın en büyük auteurlerinin çoğunun estetik başarılarında da gözlemlenir. Tabii ki, bu eklektik metinlerarasılığın amacı yalnızca saygı duruşu niteliğinde değildir; von Trier, sinemasal oluşumunun önemli anlarına bu şekilde işaret ederek yalnızca filme ilişkin engin bilgi ve takdirini sergilemekle kalmaz, aynı zamanda ustaca niteliklerle kendisini de aynı çizgide konumlandırır. Lars von Trier’in çalışmalarındaki etki ve referansların çeşitliliği çoğu zaman şaşırtıcıdır, ancak onun kökenlerini, kaynaklarını anlamak, onun çalışmalarını ele alan herhangi bir proje için son derece önemlidir.

Lars von Trier’in metinlerarası referansları onun sinemasının temel unsurlarından bir tanesidir. Yönetmenin metinlerarasılığı kullanması, izleyicinin beklentilerine meydan okumanın, onları altüst etmenin, düşüncüyü kıskırtmanın ve anlam katmanları yaratmanın bir yolu olarak görülebilir. Bununla birlikte, yaklaşımının hem derinliği hem de atıfta bulunulan eserlere aşına olmayan izleyicileri yabancılaştırma veya kafalarını karıştırma potansiyeli nedeniyle de sınırlı bir izleyici grubuna hitap ettiği ifade edilebilir. Lars von Trier sinemasında metinlerarası unsurları sıklıkla bir etkileşim kurma yolu olarak kullanır. Bu çerçevede anlatılar, türler veya kültürel bağlamlar hakkında çok katmanlı bir ilişki ortaya koyar. Yalnızca farklı metinler ile kurulan ilişki üzerinden değil, aynı zamanda yönetmen kariyeri boyunca çeşitli unsurları harmanlanması ve deneysel dokunuşları ile de çok sesli bir sinema anlayışı ortaya koymaktadır. *Dalgaları Aşmak* (1996) filminde belgesel benzeri bir his yaratmak için el kamerası kullanırken, *Dancer in the Dark* (Karanlıkta Dans, 2000) filminde müzikal türü ile dramayı birleştirmiştir. Oyun yazarı Bertolt Brecht’in tiyatro tekniklerinden yararlanan ve oyun yazarının eserlerine göndermeler yapan *Dogville* (2003) minimalist set tasarımı ve binaları temsil etmek için tebeşir ana hatlarının kullanılması, tiyatro sanatı ve sinema arasındaki metinlerarası göndermeler olarak görülebilir. *Melancholia* (Melankoli, Lars von Trier, 2011) Pieter Bruegel’in “Kardaki Avcılar” tablosuna gönderme yapışı ise filmin açılış sekansının görsel olarak tabloyu anımsatmasında ve filmin temaları ile sanat eseri arasındaki temaslarda gözlemlenebilir. Bu çalışmada ele alınan *Deccal* (2009) filmi düşünsel katmanlarda Nietzsche’nin “Deccal” (2017) ve “Tragedyanın Doğuşu” (2016) isimli yapıtları ve biçimsel katmanlarda ise Kafkaesk öğeler üzerinden metinlerarası analiz ile daha detaylı olarak ileriki bölümlerde ele alınacaktır.

### ***Deccal* (2009) Filminin Konusu- Temalar- Metaforlar ve Semboller**

*Deccal* (2009) filmi Lars von Trier’in “Depresyon Üçlemesi” olarak adlandırılan serisindeki ilk eserdir, *Melankoli* (2011) ve *İtiraf* (2013) filmlerinden önce gelmektedir. Benzer tema ve çekim tekniklerinin kullanıldığı bu film çocuklarının ölümünden sonra bir çiftin yaşadığı dram ve sadist ve mazoşist ilişkiyi ele almaktadır. Mekân olarak Eden isimli bir ormanın içerisinde geçmektedir. *Deccal* (2009), bir tür filmi değildir ve Trier’in Dogma 95 manifestosundaki çekim tekniklerinden yer yer beslenir. Psikolojik gerilim filmi olarak tanımlanabilecek bu filmin felsefi sorgulamalar yaptığı görülmektedir. Bu politik duruşu Trier’in kafkaesk anlatısı ile harmanlanmaktadır.

Filmin temelerini belirlemede Yuri Shcheglov ve Alexander Zholkovsky (1987) tarafından ortaya konan *poetik ifade ediş* kavramı önem kazanmaktadır. Bu kavramsallaştırmada ,

Shcheglov ve Zholkovsky (1987) temaların birer mesaj olmadığı aksine içerik ile ilişkili olduğu belirtilmiştir. Poetik ifade ediş çerçevesinde temelar gömülü yapılar olarak ele alınmakta ve bir katalizör görevi gören alt temalar ile poetik ifade ediş dinamik, etkileşimsel ve oluşumsal tema belirleme sürecini kapsamaktadır. Yuri Shcheglov (1993, s. 73-74) temanın bir mesaj olmadığını ve içerikten ayrı ele alınamayacağını ifade ederek, onun sanat eserinin inşasında bütünün bir parçası olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Eserin içerik ve biçim açısından ayrılmaz olması poetik ifade edişte önem kazanır ve bu bağlamda stilistik öğeler ile etkileşime girer. Bu bağlam çerçevesinde filmdeki temalar ve alt temalar, metaforlar ve semboller belirlenecektir.

Açılış sahnesiyle esasen Adem ve Havva'ya gönderme içermektedir. Camdan atlayıp ölen çocuk da *ilk günahı* çağrıştırmaktadır. Bunun yanı sıra ormanın isminin Eden olması da bir sembol olarak ifade edilebilir. İngilizce "cennet bahçesi" anlamına gelen Eden ormanı *cennetten kovulma* ve ilk günahı sembolize etmektedir. Yine kadının kendini çocuğunun ölümünden kendini sorumlu tutması *günahkâr kadın* anlatısını anımsatmaktadır. Kadının günahkârlığı anlatısı yüzyıllardır hem dinlerde hem de mitlerde yer almaktadır. Bunun arkasında kadının doğurgan olması, yani yaratıcı olma özelliğini taşıması yatmaktadır. Bu bakımıyla da aslında *doğası gereği*, korkutucu bir varlıktır. Doğa Ana da Eden ormanı bağlamında bir sembol olarak ifade edilebilir. Aynı zamanda film boyunca kadın ve erkeğin isimlerinden hiç bahsedilmemesi de bu karakterlerin genel kadın ve erkek olma halini sembolize ettiğini akıllara getirmektedir. Bu orman hem kendi benliklerini keşfetmelerinin bir yolu hem de birbirlerini anlamının bir aracı olarak ortaya konmaktadır. Yine metinlerarası anlatımına baktığımızda, bu ormanın bir taraftan semavi dinlerde sıkça yer alan bir şey olduğunu da görmekteyiz. Diğer yandan, orman Amerikan transdentalistlerde de (aşkınlık) hayatı anlama ve kendini keşfetmede sıkça kullanılan bir metafordur. Amerikan Transandantalizmi döneminin egemen yaklaşımlarına ve akılcılığa karşı çıkan bir akımdır. Aşkınlık halini ve spiritüelliği dinlerin doktrinleriyle değil yalnızca bireyin bağımsızca kendi içine dönmesi yoluyla idrak edilebileceğini iddia eder. Bu akım, mevcut toplumsal kurumların ve yapıların bireyin kendi içindeki iyiliği fark etmesine engel olduğunu ve bu yüzden bireyin kendini keşfinin önemini vurgulamışlardır. Bu içe dönüşte de orman çok sıklıkla kullanılan bir metafordur. Aynı zamanda filmin yönetmeni Trier'in de meditasyon ile ilgili olması yönetmenin self-refleksvite- özyansıtmacı duruşunu göstermektedir. Bu durum yönetmenin diğer filmlerinde de görülmektedir.

Bu film önsöz/giriş bölümünden sonra, dört ana bölüme ayrılmıştır. Bunlar sırasıyla; Keder, Acı, Umutsuzluk ve Üç Dilencidir. Önsöz bölümünde, film boyunca isimlerini bilmediğimiz çiftin çocuklarının ölümü yer almaktadır. Nick adındaki küçük çocukları odanın penceresine tırmanır ve düşerek ölür. Oldukça sinematografik olan bu bölümde yavaş çekim tekniği kullanılmıştır, ayrıca arkadaki klasik müzikle de şiirsel bir anlatıma yer verilmiştir.

**Birinci Bölüm Keder**'de, annenin hastanedeki ve evdeki acı ve keder dolu günleri yansıtılmaktadır. Çocuğunun ölümüyle bir türlü başa çıkamayan anne terapist kocasının eşinin aldığı tedaviyi yeterli bulmaması/kuşkullanması ile eşini tedavi etme rolünü üstlenir ve çiftin içsel yolculuğu böylece başlar. Eşinin doğal ortamdan korkmasını keşfetmesi ile maruz bırakma tedavisine karar vermesiyle Eden isimli ormanda inzivaya çekilirler. Burada kadın ve adam, Eden adında bir ormanda izole edilmiş kulübeye yerleşirler. Yürüyüş yolunda adam, vücudundan ölü doğmuş geyik yavrusunun sarktığı dişi bir geyikle karşılaşır.

**İkinci Bölüm Acı'da** (Alt başlık: Kaos Hükümdarlığı) kadın yaşadığı travma ve korkularla yüzleşmeye başlar. Fakat terapist kocasının umut bağladığı maruz bırakma tedavisi ters teper. Kadın korkularından kurtulmayı başarmaz. Bir anlamda modern tıbbın yöntemlerinin eleştirildiğini görmekteyiz. Bu bölümde adam kulübenin çatısına her gece düşen meşe palamutları ve şişmiş kenelerle kaplı bir elle uyanır. Kendi kendisini yiyen bir tilkinin adama "Kaos hüküm sürecek" der. Burada orman ve kulübe giderek tekinsiz bir hal almaktadır.

**Üçüncü Bölüm Umutsuzluk'ta** (Alt başlık: Kadın Katliamı), Karanlık çatı katında adam, kadının yazdığı okunmaz haldeki bir karalama defterini bulur. Kadının bu tez çalışmasının taslağında cadı avı ve kadının doğasındaki kötülük ile ilgili yazıları okuyan adam dehşete düşer. Bu bölümde ayrıca eşinin oğullarının ayakkabılarını bilerek yanlış giydirdiğini ve bu durumun da çocuklarında yürüyüş bozukluğuna sebep olduğunu anlar. Bu bölümde şiddet içeren sahneler doruğa çıkar. Kadın adama saldırır, onu terk etmeyi planlamakla suçlar, onu bağlar ve sonra testislerine büyük bir tahta bloğu ile vurur.

**Dördüncü Bölüm Üç Dilenci**, filmin düğümünün nihayet çözüldüğü son bölümdür. Pişman olan kadın adamın yanına döner, ona onu henüz öldürmek istemediğini söyler ve üç dilenci geldiğinde birisinin öleceğini söyler. "Üç dilenci geldiğinde biri ölecek" cümlesi Hıristiyanlığın ünlü inancı; Kıyamet gününde İsa'nın yeniden dünyaya kurtarıcı gibi geleceğini sembolize eder. Böylece karşımıza cehennem metaforunun çıktığı ifade edilebilir.

Bölümlerin hem semboller hem de metaforlar açısından anlatım biçimini incelediğimizde karşımıza: birinci bölüm – ıstırap, ikinci bölüm – acı, üçüncü bölüm – ümitsizlik çıkar. Bu üç duygu filmde üç hayvanla temsil edilmiş: ıstırap – ceylan, acı – tilki, ümitsizlik – karga. Bu metafor daha filmin başında, çocuğun yataktan inip pencereye gittiği yerde masaya çarpması ve masadaki üç bibloyu devirmesi ile göze çarpmaktadır. Biblolar avuçlarını açıp dilenen üç dilencidir, bibloların üstünde: ıstırap, acı, ümitsizlik yazmaktadır. Filmin ilk bölümü ıstırap'ın sonunda, doğum yapan bir ceylan, ikinci bölümün, acı'nın sonunda karnını deşen tilki ve üçüncü bölüm ümitsizliğin sonunda da adamın bir türlü susturmayı başaramadığı kargayı görüyoruz. Bu üç bölümdeki semboller ve metaforlar seyirciye teslisi –baba, oğul ve kutsal ruhu– çağrıştırmaktadır.

Bu çerçevede sembollere yakından baktığımızda; doğum yapan ceylan esasen hiç ıstırap çekmez. Oldukça rahatlıkla bir doğum gerçekleştirir. Tanrının yaratmasını sembolize etmektedir. Tilki ise oğul yani İsa'yı sembolize ederken, diğer yandan genel insanlık haline gönderme yapmaktadır. Anlatılarda sıkça kurnaz olarak gösterilen tilki insanların *tabiatına* bir gönderme iken diğer yandan da "kaos hüküm sürecek" cümlesi ve acı bölümünde temsil edilmesi İsa'nın acılarını anımsatmaktadır. Kutsal ruh ise uzun yıllar yaşayan karga ile sembolize edilmiştir.

Filmdeki temalar, semboller ve metaforlara baktığımızda film boyunca kadın karakterin *rasyonelleştirildiği* ve eleştirildiğini görmekteyiz. Aslında bu adeta bir çabadır ve annelik rolünü *ihmal* eden kadının travmatik ve buhranlı ruh halinden çıkarılmasıdır. Bu bir anlamda kadına sunulan bir kurtuluş değil, kadını cezalandırma misyonudur. Filmin sonunda izleyiciye kadının ölümü gösterilmektedir. Kadın eşi tarafından boğulur ve ardından yakılır. Filmin anlatısındaki öykü akışına yine baktığımızda bunun bir var olma biçiminden ziyade erime/ yok olma hali ile ilişkili olduğunu görmekteyiz. Alt üst olan kimlikler ve roller dikkat çeker.

### **Nietzsche'nin Hıristiyan Ahlakına Karşı Duruşu ve *Deccal* (2009) Filmi**

Lars von Trier'in *Deccal* (2009) filmi, Nietzsche'nin felsefi eseri *Deccal* (2017) ile düşünsel bağlantılara sahiptir. Lars von Trier'in filminin, Nietzsche'nin metninin doğrudan bir uyarlaması olmadığını ve bundan ziyade metinlerarası bağlantılarla Nietzsche'nin sorgulamalarına referans verdiğini ilk aşamada kaba bir tesadüften daha fazlası olan eser isimlerinin aynı olması ile tezahür etmektedir. Bunch (2010, s. 156) bu iki eserin metinlerarası ilişkisinin bağlantısını Lars von Trier'in Alman düşünür Nietzsche'yi gençlik yıllarından beri okumasında arar. Zira Badley (2011, s. 147) bu eserin Lars von Trier'in çocukluk yıllarından beri baş ucu kitabı olduğunu ifade ettiğini aktarmaktadır. Marmysz (2022, s. 275) bu otobiyografik bağlantıların iki eserin metinlerarası analizinde dikkat çekici olduğunu ifade eder ve nihilistik şiddet kavramı üzerinden iki esere bir bakış sunar. Mark Steven (2017, s. 110) ise Lars von Trier'in filmi ile aynı ismi taşıyan Nietzsche'nin eserinin kesişim noktasını metaforik düzlemde

arar ve filmin aklıda kalan “Kaos hüküm sürecek” repliği üzerinden şu ifadeyle tartışır: “Lars von Trier’in *n Deccal*’i (2009), Nietzsche’nin başlığını aldığı metni gibi, doğanın evcilleştirilmemiş gücüne hakkında bir ilahidir. Bu, filmin en iyi bilinen repliği, kendini yaralayan Ouroboros’un (kuyruğunu yiyen yılan) ebedi dönüşünün tüyler ürpertici vücut bulmuş hali olan ‘Kaos’un hüküm sürdüğü’ gerçeğinin ilanıdır”.

Her iki eser de geleneksel ahlak normlarına meydan okurken, Nietzsche (2017) sorgulamasında geleneksel ahlakın üstesinden gelme ve daha bireyci bir bakış açısını benimseme ihtiyacını tartışır, film özelinde baktığımızda karakterleri toplumsal normlara ve geleneksel ahlaki kurallara meydan okuyan davranışları sergilediği görülmektedir. Hem Nietzsche’nin hem de von Trier’in aynı isimli eserleri insan doğasının eleştirel bir incelemesini ele almaktayken, Nietzsche geleneksel Hıristiyan değerlerine ve ahlakına meydan okur, von Trier’in filmi ise dolaylı olarak Hıristiyan öğretilerine insan doğasının davranışının daha karanlık ve daha ilkel yönleri bakımından bir yapı kurgulamaktadır. Nietzsche’nin (2017) kişinin ilkel içgüdülerini benimsemesi ve toplumsal kısıtlamaları reddetmesi fikrini eserinde ele alışının filmde metinlerarası bağlamı vahşi doğa insan doğasının evcilleştirilmemiş ve kontrol edilemeyen yönlerinin bir metaforu olarak yer bulmaktadır. Benzer şekilde filmdeki karakterler de bir yıkım ve dönüşüm sürecinden geçmektedir. Nietzsche’nin aynı isimli eseri (2017) ve von Trier’in filmi arasındaki bu metinlerarası temas noktası acı, ıstırap ve insanın dayanma kapasitesi üzerinden şekillenmektedir. Bu çerçevede Nietzsche (2017) sonsuz acı kavramını sorgularken, von Trier’in filmi psikolojik ve fiziksel acıyı ele almaktadır. Bu çerçevede her iki eser de insan doğası, ahlak, din ve insan davranışının karanlık noktalarını derinlerine inmektedir. Nietzsche’nin eserinde (2017) yeni değerlerin ortaya çıkması için eski değerlerin yıkılmasının gerekliliği tartışılırken benzer şekilde filmdeki karakterler de bir yıkım ve dönüşüm sürecinden geçmektedir. Nietzsche, medeniyetin kısıtlamalarını reddederek doğayla uyum içinde olmanın daha ilkel bir durumuna geri dönme fikrini tartışmaktadır. Bu bağlam von Trier’in filminde de yankılanır; gözlerden uzak bir orman ortamı, karakterlerin kendi iç benlikleri ve doğanın ilkel yönleriyle yüzleşmeleri için metaforik bir alan haline dönüşmektedir. Hem felsefi çalışma hem de film, yenilenmenin veya dönüşümün gerekli bir öncüsü olarak yıkım filmin merkezindeki noktalardandır. Bu çerçevede von Trier’in filminin karakterler için bir yıkım ve beraberinde gelen katarsis yolculuğu sunduğu göze çarpmaktadır.

Nietzsche’nin Hıristiyan ahlakına yönelik eleştirisi genel çerçevesi ile iki kanaldan gerçekleşmektedir; bunlardan birisi Hıristiyanlığın insanlık açısından yozlaştırıcı niteliğini ortaya koymaktır. Diğer ise Hıristiyan ahlakının genel olarak çelişkilerle dolu olduğunu saptamaktır. Burada düşünür, Hıristiyan öğretisinin insan doğasıyla uyumsuz/yıt düşen yapısını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Hıristiyan ahlakının yaşamın tüm dünyevi hazlarından sıyrılmayı, onlara sırt dönmeyi koşut koyması Nietzsche tarafından oldukça sertçe eleştirilen bir öğretilerdir. Bu öğretilerde insanın Tanrıya yaklaşmasının koşulu hayatın sunduğu geçici hazlardan uzak durulmasıdır. Hıristiyan ahlakında insan ne derece maddeden uzak kalırsa, ilahi olana yaklaşması o derece mümkün olacağı öngörülmektedir. Fakat Nietzsche, hazzı engelleyen her şeyin insanı küçülteceğini iddia eder (Nietzsche, 2017). Bu yaklaşımıyla düşünür genel olarak ahlakın insanın varoluşuna ket vurduğunu iddia eder. Ona göre içgüdülerin bastırılması bir felakettir (Nietzsche, 2017) ve bu çerçevede Hıristiyan ahlaki bir güçsüzleştirme ve bir yozlaştırma doktrinidir. Esasen, Nietzsche yalnızca Hıristiyan ahlakına yönelik değil genel olarak ahlakın içgüdüleri engelleyen bir şey olduğundan bahseder (Nietzsche, 2010, s. 30). Bu durumu ise şöyle ifade etmektedir:

Bir ilkeyi kısaca anlatıyorum. Ahlaktaki her doğalcılık, yani her sağlıklı ahlak bir yaşam a içgüdüünün egemenliğindedir — yaşamın herhangi bir buyruğu belirli bir “yapmalı” ve “ yapmamalı” yasasıyla yerine getirilir, böylelikle yaşamın yolunun önündeki herhangi bir engel ve düşmanlık bertaraf edilir. Doğa karşıtı ahlak, yani şimdiye dek öğretilmiş, saygı duyulmuş ve vaaz edilmiş olan hemen her ahlak, tam tersine, tam da yaşamın içgüdülerine karşı yönelir —



bu içgüdülerin kâh gizliden gizliye, kâh yüksek sesle ve küstahça yargılanışdır.

Nietzsche'nin yaşama egemen kurallar dediği şey doğa yasalarıdır. Bu noktada ahlak bu yasaların çiğnenmesi anlamına gelmektedir. Doğadaki güçlü olan ayakta kalır yasası ahlak öğretisinde çiğnenir ve güçsüzün korunmasını savunur. Mazlumu/güçsüzü koruma ona merhamet etme düsturu hayatı ve insanı yozlaştırmaktadır (Nietzsche, 2017). Filmde Hristiyan ahlakının eleştirildiği görülmektedir. Şöyle ki film hazlardan uzak duran sürekli olarak kendisini suçlayan kadın "köle" ve onu eğitmeye çalışan bir anlamda rasyonelleştirme çabası güden "Efendi" erkek ekseninde şekillenmektedir. Hazları, yaşamı ve doğayı yani güç istencini temsil eden kadın karakter iken, bu istenci güdükleştiren ve ehlileştirilen erkek karakterdir. Bu iki zıtlık doğa-akıl karşıtlığını hatırlatır. Diğer yandan Hristiyan ahlakında insanın dünyevi olandan uzak kaldığı ölçüde ilahi olana yaklaşacağı doktrini de filme bir eleştiri unsuru olarak yansımıştır. Nietzsche'nin hazzı engelleyen her şeyin insanı küçülteceği öngörüsü (2017) ahlakın insanın varoluşuna ket vurduğuna bir göndermedir. Filmdeki kadının sürekli hazlarından sıyrılmaya çalışması ve suçlu gördüğü benliğini cezalandırma çabası onun varoluşuna bir engeldir. Filmde kadın bir yandan doğayı temsil ederek, bir yandan da kendi güç istencine karşı gelerek varoluşuna ters düşmektedir. Bu anlamda ona *akıl hocalığı* yapan terapist eş ise erkek egemen modern toplumun yanı sıra, genel anlamıyla Nietzsche'nin metinlerindeki Hristiyan ahlakını temsil etmektedir.

Nietzsche'nin felsefesini oluşturan bir diğer önemli nokta ise "Tragedyanın Doğuşu" (2016) isimli eserinde tartıştığı Apollon ve Dionysos üzerinden şekillenmektedir. Nietzsche'in iki Yunan tanrısı üzerinden yapmış olduğu bu kavramsallaştırmalar karşıtlık taşır. Yunan Mitolojisi'ne göre Zeus'un birbirinden zıt karaktere sahip olan iki oğlu: Apollon ve Dionysos'tur. Yunan mitolojisine göre, Zeus'un birbiri ile uyumsuz karakterli iki oğlu Apollon ve Dionysos, iki önemli Yunan tanrısıdır. Bunlardan Apollon, uyum ve düzen tanrısıdır. Dionysos ise kaotik ve yıkıcı gücün ifadesidir. Apollon, müziğin, sanatın, güneşin tanrısı olup uyum, düzen ve akılcılığı temsil etmektedir. Dionysos ise şarap tanrısı olarak bilinmektedir. Nietzsche de bu iki tanrı üzerinden sanat üzerine düşüncelerini aktarmaktadır. Nietzsche'ye göre Apollon'cu sanat anlayışına göre, sınırlar belirlidir ve form ön plandadır. Akılcılık, bilinç, görüntü ve kavramlar net bir şekilde belirgin; Dionysos'cu anlayışta zamansızlık, sınırların belirgin olmayışı, görüntünün eksikliği ve sarhoşluk hali öne çıkmaktadır (Thomsen, 2009, s.2). İki zıt karaktere sahip oğullar üzerinden Nietzsche'nin yapmış olduğu bu kavramsallaştırma bir noktada Nietzsche'nin sanat felsefesinin de temelini oluşturmaktadır.

Apollon'un akılcılığının karşısında Dionysos'un esriklik ve sınırlardan arınmış hali öne çıkmaktadır. İlaveten güneş ve ışık tanrısı olarak da kabul edilen Apollon, düzeni, orantılı olma durumunu ve ölçüyü temsil etmektedir. Aynı zamanda Apolloncu anlayış, dünyada acı çeken ve kısırlanmış hisseden bireylere güven ve huzuru sağlayan, güzellik yanılması sunan bir deneyim olarak kabul edilmektedir (Cevizci, 1999, s.65-66). Dionysoscu anlayış ise bu durumun tersi olarak kabul edilmektedir ki, Nietzsche, Hristiyan ahlakına karşı Dionysoscu anlayışı benimsemektedir. Nietzsche'ye göre esas yaratma edimi Dionysoscu anlayışta bulunmaktadır. Apolloncu anlayış, doğaya öykünmeden başka bir şey değildir dolayısıyla taklide dayanmaktadır. Dionysoscu yaklaşımda ise, formların ve sınırların aşılması, var olan durumun ötesine geçme durumu söz konusudur ki bu durum bir nevi aşkınlık durumu olarak yorumlanabilmektedir. Nietzsche bu noktada düşüncenin ve sanatın kökü olarak doğaya işaret etmektedir (2003, s.10). Doğa, bireyleri çevreleyerek onları hem besler hem de yol gösterir.

Özetle ifade edildiğinde Apollon, bilinci temsil etmektedir. Dionysos ise coşkunluk haline denk düşmektedir. Nietzsche de bu noktada coşkunluk hali olan Dionysos yaklaşımını olumlamaktadır. *Deccal* (2009) filmi genelinde bakıldığında ise iki karakterin karşıtlığı, Apollon ve Dionysos karşıtlığı olarak yorumlanabilmektedir (Buch-Hansen 2011, s.142-144). Bir yanda aklın, düzenin ve bilinci temsil eden Apolloncu yaklaşım üzerinden temellendirilmiş baba

karakteri, diğeryanda ise Dionysos esrikliğı ve coşkunluğuyla bütünleşen anne figürü karşımıza çıkmaktadır. Nietzsche'nin "Tragedyanın Doğuşu" (2016) eserinde Dionysos'u Hristiyan ahlakına karşı bir konuma yerleştirdiğini bu yüzden de ona deccal (antichrist) ismini verdiğini görmekteyiz. Hristiyan ve deccal karşıtlığının yanı sıra Nietzsche'nin bu yorumu kadın-erkek karşılığı olarak da okunmaktadır. Dionysosçu yaklaşım / motif düşünürün eserlerinde kadınlığı da temsil etmektedir (Thomsen, 2009, s. 2). Nietzsche Deccal'ı evcilleştirilmemiş / vahşi doğada olan ile bağdaştırır ve bu bağlamı Apolloncu ve karşısında onun karanlık yüzünü temsil eden Dionysos üzerinden kurgular. Thomsen (2009) Nietzsche'nin bahsettiği bu iki karşıt gücün bağlamını kadın-erkek ilişkisi üzerinden ele alır ve filmin afişinde "Antichrist"ın başlığının kadın figürü "♀" ile yazılmasında bu bağlamın izlerini şu şekilde tartışır:

Nietzsche deccalı Apolloncu düzenin karşısındaki Dionysoscu güç üzerinden ele alır. Bu iki konum Lars von Trier'in aynı başlığı taşıyan filmi üzerinden değerlendirildiğinde filmin başlığında "T" harfinin kadın sembolü ile yazılması son derece anlamlıdır (zira bu sembol Danimarka'da 1970'li yıllarda feminizm ile eş anlamlı kullanılmıştır).

Doğanın dönüştürme potansiyeli kadının figürü ve erkek figürü arasındaki çatışma filmin afişindeki temaslardan birisidir. Bu ikili karşı konum film genelinde birçok noktada gözlemlenmektedir. Doğayı tanıma, keşfetme ve bilme ile özdeşleştirilen Dionysoscu yaklaşım, içerisinde coşkunluğu ve esriklik halini de barındırmaktadır ve filmdeki anne figüründe tezahür etmektedir. *Deccal (2009) filmi genelinde baba figürünün, düzeni ve dengeli olma durumunu korumak istediği açıkça gözlemlenmektedir. Bunun karşısında yer alan anne ise daha coşkulu, sınırsız ve esrik bir yapıdadır. Bu karşıtlık Deccal (2009) filmi genelinde açık bir şekilde gözlemlenmektedir. Bu çerçevede Nietzsche "Biz ahlaka inandığımızda insan varlığını mahkûm ederiz" (2002, s. 24) derken ahlak ve insanın doğasına dair çok şeyi özetle ifade etmektedir. Düşünüre göre ahlak insanın varoluşsal sancılarının temelidir. Bu bir anlamda düzene sokma ile ilişkilidir. Filmdeki ahlak erkek tarafından temsil edilirken, kadın ise doğa, kaos ve güç istenci ile ilişkili olarak yansıtılmaktadır.*

### **Kafkaesk Bir Biçim olarak Deccal (2009)**

Filmin metinlerarası analizinde yalnızca kadın-erkek, doğa-akıl karşıtlıkları karşımıza çıkmaz. Bu metinlerarası hal kafkaesk bir biçimi de içerir. Pek çok edebi eserin yararlandığı ve Kafka'nın yazış şekli ile özdeşleşmiş kafkaesk biçimde korku, kaçma/kaçamama hali, absürd olaylar silsilesi ve umutsuz bir atmosferi hakimdir. Özellikle bir otorite tarafından hapis olma ve bu otoritenin acımasız yargılamasına bir türlü karşı çıkmama bu eserlerde sıkça işlenir. Diğeryandan bu eserlerde toplumsal normlara ve değerlere karşı sorgulamalar da oldukça önemli bir yerdedir.

Kundera'ya göre Kafka'nın eserlerindeki atmosfer Platoncu idea özellikleri ile ortalık paylaşır (2010, s. 101-102); şöyle ki nasıl ki Platon'un mağara alegorisinde gerçekliğin yansımaları var ise, Kafka'nın kurgusal evreninde de yaşanan durumlar birer alegori veya yansıma biçimindedir. Bu yönüyle Kafka ve kafkaesk eserler fantastik ya da gerçeküstü olarak nitelendirmeden ziyade, dünyayı görmediğimiz biçimde anlatır (Koncavar, 2010, s. 44). Fakat kafkaesk eserlerin bu özelliği, onu gerçekçi roman tarzındaki yapıtlara yaklaştırmaz. Gerçekçi romanın dikkatle kaçındığı anlatım unsurlarını öne çıkaran Kafka "bilme"nin hiç de gerçekçi roman türünün formüle ettiği gibi kolay ulaşılabilecek bir durum olmadığını yapıtlarında ortaya koyar (Antakyalıoğlu, 2013, s. 58). Oldukça hassas bir çizgidedir ve ne gerçek üstücü bir anlatıma ne de gerçekçi romana yakınlaşır, zaten kafkaeskin biricikliği de bu noktada yatar. Kafka'yı önemli yapan şeylerden birisi bu metinlerindeki hem gerçekliği olduğu gibi aktaramaması ve aynı zamanda konu olarak gerçek dünyadan olaylardan esinlenmesidir. Bu özelliği ile Kafkaesk üsluptaki eserler gerçek dünyadaki imgeler ve absürt olayların harmanlanmasıdır (Antakyalıoğlu, 2013, s. 58). Kafkaesk eserler ilk bakışta mevcut adaletsiz

toplumsal düzene bir başkaldırı, sanayi toplumu ve beraberindeki yabancılaşma meselesine karşı bir üslup olarak değerlendirilmeye açık metinlerdir, fakat daha yakından incelendiğinde bu eserlerde/üslupta kapitalist düzenin temel taşları para, güç, mülk ve sınıf mücadelesi gibi somut şeylerin olmadığı görülmektedir (Kundera, 2014, s. 105).

Filmin kafkaesk biçimini analiz ederken, iki kanaldan yararlanmak anlamlı gözükmemektedir; mekân olarak hapis olma hali ve otoriteye meydan okuma. Bu iki temel nokta aynı zamanda birbirini içine geçmiş bir sarmal olarak da dikkat çeker. Bu yüzden bu iki ayak birbirinden farklı değil; ilişki içerisindedir. Öncelikle mekân olarak filmin geçtiği ormandan bir türlü çıkamama durumu söz konusudur. Giderek içerisinden çıkmanın imkânsız olduğu bu orman tekinsiz bir yere dönüşür. Burada tekinsizlikten bahsederken, Freud'un (1919) *unheimlich* (uncanny) yani Türkçedeki tekinsiz olan kavramsallaştırmasına değinmek gerekmektedir. Zira film böylesi bir analize oldukça açıktır. Almanca *unheimlich* kelimesi tanıdık, bilinen ve eve ait anlamına gelir (Freud, 1919, s. 219). *Unheimlich* yani tekinsiz, bir zamanlar bilinen veya aşına olunanın anlamının yitirilmesidir. Bu bir yabancılaşma halidir. Buradaki ev vurgusu oldukça önem arz eder. Evin içindekinin dönüşmesi yani bir yabancıya evrilmesi ürkütücü bir ortamı oluşturur. Tekinsiz olan bu hal insanın karanlık yönünü imler. Bu insanın diğer yarısının/ ikizinin beklenmedik bir anda ortaya çıkışıdır. Bu ortaya çıkışa tedirginlik duygusu eşlik eder (Freud, 1919). Bu çerçevede Freud (1919) edebi eserlerden örnekler sunar ve insanın bu karanlık yönünü yaratıcılıkla ilişkilendirir. Buradaki yaratıcılık vurgusu da oldukça önemli, Nietzsche'nin "Tragedyanın Doğuşu" (2016) adlı eserinde Dionysos'un yaratıcı olan, kaos ve coşku ile ilişkilendirilerek sanata dair sorgulamaların yapıldığını görmekteyiz. Dionysos'un bu özellikleri filmdeki anne figüründe de gözlemlenmektedir. Hatırlanacağı üzere Dionysosçu yaklaşımın/motifin düşünürün eserlerinde kadınlığı da temsil ettiğinden bahsedilmişti (Thomsen, 2009, s. 2). Freud'a döndüğümüzde tekinsiz olan yabancılaşmaya, ürkütücü olana ve bir zamanlar tanıdığımız ama artık farklı bir yarımıza denk gelmektedir. Aynı zamanda Freud bu ilişkiyi edebiyat açısından yaratıcılık ile ilişkilendirmiştir. Filmdeki anne, bir bebek dünya getirmesi bakımından yaratıcı özelliğe sahiptir. Diğer yandan, bir deccala dönüşmesi, her şeyi yıkması ve kendisine bile yabancılaşması ile tekinsiz bir ruh haline bürünür ve kaosa benzer. Diğer yandan Freud (1919) *unheimlich*'i eve ait olmayan, bir zamanlar bildiğimiz ama artık bizi ürküten ikiz olarak tarif eder. Buradaki ev vurgusu da oldukça dikkate değerdir. Çünkü Eden isimli ormandaki ev artık tekinsiz bir yere dönüşür. Kadın karakter gibi ev de karanlık bir ruh halini/atmosferi işaret eder. Aynı zamanda ormanın isminin Eden olması da burada önem kazanır. Ormanın ismi İngilizce cennet anlamına gelir. Orman bir anlamda/sembolik olarak insanlığın evidir. Bu *cennet* bir cehenneme dönüşür ve bu cehennemi de yaratan kadın ve erkektir. Buradaki kadın ve erkeğin semavi dinlerdeki erkek ve kadının günahkârlığına işaret ettiği iddia edilebilir. Cinsel birliktelikleri ve çocuklarının ölümü seyirciye cennetten kovulan Âdem ve Havva'yı anımsatır. Filmdeki kadın ve erkek giderek hapis oldukları orman/cennet/yaşam döngüsünden kurtulamazlar. Adeta bataklığa dönen orman, mekân olarak kafkaesk bir tarza bürünür.

## Sonuç

*Deccal* (2009) filminin düşünsel alt yapısında Nietzsche'nin Hristiyanlığa karşı en derin eleştirilerinin yer aldığı *Deccal* isimli kitap oluştururken, biçimsel özellikler açısından filmin bir diğer referans kaynağı ise Praglı yazar Franz Kafka'nın yazı biçimine atfedilen kafkaesk öğelerdir. Filmin düşünsel alt yapısı ve biçimsel özelliklerinden hareketle metinlerarası yöntemin benimsediği bu çalışmada kadın-erkek ilişkisi ekseninde analiz gerçekleştirilmiştir. Nietzsche'nin güç istenci kavramından yola çıkarak, yaşama/var olma biçimine dair sorgulamalar filmdeki *Efendi-köle* denkleminde ele alınmıştır. İnsanın kurtuluşunun güçlü olmaktansa, zayıf olma hali üzerinden temellendiği varsayımı ve Nietzsche'nin insanın güç isteminin bu ahlaki doktrinde hadım edildiğine dair vurgusu filmin metinlerarası analizinin düşünsel alt yapısında ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda Nietzsche'nin *Efendi-köle* ve güç istenci kavramları Trier'in *Deccal* (2009) filminde Hristiyan ahlakındaki *egoist erkek* ve

*günahkâr kadın* karşıtlığı, Efendi-köle ikilemi açısından anlamlıdır. Bir başka ifadeyle Hıristiyan ahlakının doktrinlerinden olan insanın tüm hazlarından sıyrılmasını çiğneyen kadın ve onu rehabilte etmeye çalışan kocası Nietzsche'nin Efendi-köle ve güç istenci kavramları açısından son derece anlamlıdır. Böylece Nietzsche'nin Hıristiyan ahlakına karşı meydan okuyuşu, Trier'in *Deccal* (2009) filminde tezahür etmektedir.

*Deccal* (2009) filminin metinlerarası analizinde biçimsel özellikler açısından referans alınan bir diğer nokta kafkaesk öğelerdir. Kafkaesk yazı biçiminde baskın öğeler olarak karşımıza çıkan korku, cezalandırma, umutsuzluk ve iletişimsizlik bu filmin biçimsel öğeleri açısından dikkat çekicidir. Filmin temel mekânı ormandan bir türlü çıkamayış ile beraber kafkaesk öğeler filmin biçiminde hakimiyet kurar. Bu durum güvenli ve güvensiz alan arasındaki çatışmayı beslemekte ve filmin kâbus vari bir atmosfere dönüşmesine neden olmaktadır. Bu çerçevede kafkaesk öğeler ele alınırken, Freud'un *unheimlich* kavramına atıfta bulunarak metinlerarası analizin çerçevesi genişlemektedir. Bir zamanlar aşına olanın yitirilerek bir kâbusa dönme halini imleyen bu kavramın derinlerinde evle ilgili olandan kopuş ve yabancılaşma yatmaktadır. Evin içindekinin dönüşmesi yani bir yabancıya evrilmesi ile başlayan bu süreçte filmdeki karakterlerin birer yabancıya dönüşerek yaşadıkları huzurlu ortamı güvensiz bir mekân olarak deneyimlemeleri dikkat çekmektedir. Freud'un bu durumu yaratıcılık nosyonu ile ilişkilendirmesi Nietzsche'nin "Tragedyanın Doğuşu" adlı eserinde Dionysos'un yaratıcı olan, kaos ve coşku ile ele alması filmdeki metinlerarası geçişlerdeki bir diğer önemli nokta olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda kadın-erkek ilişkisi ekseninde filmdeki annenin bir bebek dünya getirmesi bakımından yaratıcı özelliğe sahip olması ve kafkaesk bir ortamda etrafındaki her şeyi yok eden bir karaktere dönüşmesi Freud'un *unheimlich* kavramsallaştırması çerçevesinde önemli bulunmuştur. Filmin isminin de işaret ettiği *deccal* kadın-erkek ilişkisinde kadının bir köleden bir *deccal* doğru tekinsiz yolculuğunu merkeze almaktadır.

### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

### Kaynakça

- Abrahamsen, S., Bober, P., Jensen, P.A.&Windeløv, V. (1994-1997). *Riget* [Tv Series]. DR Productions.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler* (1. Baskı). Öteki Yayınevi.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş* (1. Baskı) Metis.
- Badley, L. (2011). *Contemporary Film Directors: Lars von Trier*. University of Illinois Press
- Bainbridge, C. (2007). *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*. Wallflower Press.
- Buch-Hansen, G. (2011). Lars von Trier's *deccal*, the bible and docetic masculinity. *Relegere: Studies in Religion and Reception*. 1, 115-144.
- Bunch, M. (2010). Behind Idealism: The Discrepancy between Philosophy and Reality in The Cinema of Lars von Trier. *Scandinavian-Canadian Studies*, 19, 144-163.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü* (1. Baskı). Paradigma.
- Chaudhuri, S. (2005). "Dogma Brothers: Lars von Trier and Thomas Vinterberg. In N. Rombes (Ed.), *New Punk Cinema* (pp. 153-167). Edinburgh University Press.
- Freud, S. (1919). The 'Uncanny'. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works, 217-256.
- Haro, J. A.& Koch, W. H. (2019). *The Films of Lars von Trier and Philosophy: Provocations and Engagements*. Springer.

Koncavar, A. (2010). İletişim açısından modernist bir yazar Franz Kafka ve imgelem dünyası. *Jenerik*, 17, 44-60.

Krisjansen, I. & Papadopoulos, C. (2015). Nietzsche's Ausgang: Dissolution and Identity in the Cinema of Lars von Trier. *Studies in European Cinema*, 12(1), 46-59.

Kristeva, J. (1980). *Word, Dialogue and Novel. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (T., Gora, Trans.). Columbia University Press.

Kundera, M. (1989). *Roman Sanatı* (1. Baskı). (İ., Yerguz, Çev.). Afa Yayınları, (Orijinal eserin basım tarihi 1987, 1. Baskı).

Marmysz, J. (2022). "Supposing Truth is a Woman?": Nihilism and Violence in Nietzsche's The Antichrist and Von Trier's Antichrist. In L. Aguiar de Sousa & P. Stellino (Ed.), *Violence and Nihilism* (pp. 275-296). De Gruyter.

Nietzsche, F (2003). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* (1. Baskı). (İ.Z., Eyüboğlu). Say Yayınları (Orijinal eserin basım tarihi 1872, 1. Baskı).

Nietzsche, F. (1997). İyinin ve Kötünün Ötesinde (3. Baskı). (A. İmam, Çev.). Gündoğan Yayınları (Orijinal eserin basım tarihi 1886, 1. Baskı).

Nietzsche, F. (2002). Güç İstenci (1. Baskı). (Çev. S. Umran, Çev.). Birey Yayıncılık (Orijinal eserin basım tarihi 1901, 1. Baskı).

Nietzsche, F. (2010). *Putların Alacakaranlığı* (1. Baskı). (M., Tüzel, Çev.). İş bankası Kültür Yayınları (Orijinal eserin basım tarihi 1889, 1. Baskı).

Nietzsche, F. (2015). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne* (11. Baskı). (A. İmam, Çev.). Gündoğan Yayınları (Orijinal eserin basım tarihi 1887, 1. Baskı).

Nietzsche, F. (2016). *Tragedyanın Doğuşu* (1. Baskı). (M., Tüzel, Çev.). İşbankası Kültür Yayınları (Orijinal eserin basım tarihi 1872, 1. Baskı).

Nietzsche, F. (2017). Deccal (1. Baskı). (A. Yarbaş, Çev.). İlya İzmir Yayınevi (Orijinal eserin basım tarihi 1895, 1. Baskı).

Raj, P.P.E. (2015). Text/texts: interrogating Julia Kristeva's Concept of Intertextuality. *Journal of Humanities and Social Sciences*, 3, 77-80.

Shcheglov, Y., Zholkovsky, A. (1987). *Poetics of Expressiveness: A Theory and Application* (1. Baskı). John Benjamins Publishing Company.

Simons, J. (2007). *Playing the Waves Lars von Trier's Game Cinema*. Amsterdam University Press.

Thomsen, B.M.S. (2009). Antichrist- Chaos reigns: The event of violence and the haptic image in Lars von Trier's film, *Journal of Aesthetics Culture*, 1(1), 36-68.

Trier, von, L. (Producer, Writer) & Niels Vørsel (Writer), & Trier, von, L. (Director). (1991). *Zentropa / Europa*. [Film]. UGC Films.

Trier, von, L. (Producer, Writer), & Trier, von, L. (Director). (1996). *Breaking the Waves*. [Film]. October Films.

Trier, von, L. (Producer, Writer), & Trier, von, L. (Director). (1984). *Forbrydelsens Element*. [Film]. Per Holst Filmproduktion & Danish Film Institute.

Trier, von, L. (Producer, Writer), & Trier, von, L. (Director). (2009). *Antichrist*. [Film]. Zentropa Entertainments.

Trier, von, L. (Writer), & Trier, von, L. & Windeløv, V. (Producer), Trier, von, L. (Director). *Idioterne*. [Film]. Zentropa Entertainments.

Trier, von, L. (Writer), Windeløv, V. & P.A.&Windeløv (Producer), Trier, von, L. (Director). (200). *Dancer in the Dark* [Film]. Zentropa Entertainments, Slot Machine, Zentropa Entertainment France, France 3 Cinéma, Pain Unlimited GmbH Filmproduktion, arte France Cinéma, Trust Film Svenska.

Trier, von, L. (Writer), Windeløv, V. (Producer), Trier, von, L. (Director). (2003). *Dogville*. [Film]. Zentropa Entertainments, Canal Plus Image International, Alan Young Pictures.

Valsson, P. (2018). Judaism and Danish Directors: The Case of Lars von Trier vs. Susanne Bier. In M. Molloy, M. Nielsen, & M. Shriver-Rice (Eds.), *ReFocus: The Films of Susanne Bier* (pp. 113-133). Edinburgh University Press.

-Araştırma Makalesi-

**Modern Dünyanın Bir Metaforu Olarak “Ada” Filminde**

**Metalaştırılan ve Nesneleştirilen Yaşamlar: Biyoiktidar, Kutsal İnsan, Kamp**

Serdar Gezer\*

**Özet**

Foucault'ya göre 18. Yüzyıldan itibaren halka açık cezalandırma ve işkenceler yoluyla iktidarı tebaaya yayarak uygulanan yönetimin yerini 'yapma-etme' demeyen bir yönetim pratiği almıştır. Halkı yönetilebilir bir bütün olarak ve aynı zamanda toplumun her bir ferdi üretim sistemlerine potansiyelinin tamamını kullanarak eklemenebilen teker teker disipline edilebilir parçalar olarak gören bir yönetme mantığı onun 'biyoiktidar' dediği yönetim pratiğidir. Biyoiktidar her bir bireyi disipline ettiği gibi, bütün bir nüfusu da biyolojik bir bütün olarak görmektedir. Bu yönetim mantığında bedenlerin disiplini önemli hale gelmiştir. Öte taraftan insan bedeni dolaysız olarak biyoiktidarın nesnesi haline geldiğinde insan yaşamı da politik kararların nesnesi haline gelmektedir. Agamben bu durumu 'çıplak hayat' kavramıyla açıklamaktadır. Agamben bu fikirleri Roma hukukunda bir şahsiyetten alır: 'Kutsal insan'. Roma hukukunda kişi herhangi bir suçtan ötürü halk tarafından kamu oylamasına göre yargılanıyor ve suçlu bulunuyor ise 'kutsal insan' ilan edilmiştir. Buradaki kutsallığın mahiyeti dini metinlerdeki anlamından oldukça farklıdır. Roma'da herhangi birisi 'kutsal insan' olarak damgalanan bu kişiyi öldürdüğünde ceza almamıştır. Agamben'e göre bu alan siyasal egemenin alanıdır veya siyasal egemenin ortaya çıktığı alandır. Bununla birlikte ona göre iktidarı elinde bulunduran erk gerek hakiki gerek kendi ürettiği ve sadece söylemde zuhur eden suni tehdit karşısında 'istisnai durum' ilan etmektedir. Kamp olarak kabul edilen yerler istisnai durumların ilan edildiği yerlerdir aynı zamanda. İstisnai durumlarda ise bütün insan hakları askıya alınmaktadır. İnsan bedeni dolaysız olarak her türden şiddetin nesnesi durumundadır ve şiddet güvenlik söylemi yoluyla meşrulaştırılmaktadır.

'Ada' (The Island) filmi Michael Bay yönetmenliğinde 2005 yılında yapılmış ve gösterime girmiş bilim kurgu, macera, gerilim alt türlerinde bir filmidir. Film günümüz dünyasını metaforik olarak anlatmaktadır; tesisin yapısı ve orada olan biten her şey aslında dünyanın küçük bir modelidir. Filmde iyi kalite bir klon için şirket (Merrik Enstitüsü) sürekli disiplin ve düzenleme faaliyetinde bedenleri uysal beden olarak kurmaktadır. Klonlar 24 saat gözetlenmekte, tıbbi kayıtlar tutulmakta, istatistiki veriler depolanmakta, beslenme ve egzersiz pratikleri hassas bir gözetime tabi tutulmaktadır. Bu bağlamda makalenin amacı 'Ada' filminin bütün anlatsıyla modern biyoiktidarın bir metaforu olduğunu, ayrıca filmin günümüz toplumlarının yönetilme biçimini ve iktidarı elinde bulunduranların kullandığı disiplin ve gözetleme tekniklerini metaforik olarak anlattığını ortaya koymaktır. Makalede niteliksel içerik analizinin metin çözümleme tekniği kullanılarak film çözümlemesi yapılmıştır. Filmde iktidarın kurduğu hakikat oyununu anlayan ve Merrik tarafından 'biyolojik kirlenmeye maruz kaldı-suçlu' söylemleriyle damgalanan Lincoln Six-Echo ve Jordan Two-Delta karakterleri Agamben'in kavramsallaştırdığı 'kutsal insan' tanımına uyduğu; bu karakterlerin iktidar tarafından kutsal insan ilan edildiği, onların yaşamlarının da çıplak hayat olduğu; dolayısıyla iktidarın söylemler yoluyla kurduğu hakikat oyununu anlayanların damgalandığı çözümleme sonucunda ulaşılan bulgulardır.

**Anahtar Kelimeler:** Biyoiktidar, Uysal Beden, Kutsal İnsan, Çıplak Hayat, Ada Filmi

\*Öğr. Gör. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, Türkiye

E-mail: serdar.gezer@outlook.com

ORCID : 0000-0002-8639-3831

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1306569

Gezer, S., (2023). Modern Dünyanın Bir Metaforu Olarak “Ada” Filminde Metalaştırılan ve Nesneleştirilen Yaşamlar: Biyoiktidar, Kutsal İnsan, Kamp. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17, 69-85. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1306569

Geliş Tarihi: 29.05.2023

Kabul Tarihi: 27.10.2023

-Research Article-

## Lives Commodified in The Film "Island" As A Metaphor for The Modern World: Biopower, Sacred Man, Camp

Serdar Gezer\*

### Abstract

According to Foucault, the administration practiced by spreading the power to the subjects through public punishment and torture since the 18th century has been replaced by a management practice that does not say "do-not". A management logic that sees the people as a manageable whole and at the same time as individual disciplinable parts that can be articulated to the production systems by using their full potential is the practice of management, which he calls "biopower". As biopower disciplines each individual, it also sees the entire population as a biological whole. In this management logic, the discipline of bodies becomes essential. On the other hand, when the human body directly becomes the object of biopower, human life also becomes the object of political decisions. Agamben explains this situation with the concept of "bare life". Agamben takes these ideas from a figure in Roman law: the "sacred man". In Roman law, a person could be proclaimed a "sacred man" if she/he was tried by a public vote by the people for any crime and was found guilty. The nature of holiness here differed significantly from its meaning in religious texts. In Rome, there was no punishment for anyone killing this person who was branded as a "sacred man". According to Agamben, this area is the area of the political sovereign or where the political sovereign emerges. However, according to him, the power that holds power declares an "exceptional situation" in the face of an artificial threat that is both real and self-produced and only appears in the discourse. Places considered as camps are also places where exceptional circumstances are declared. In exceptional cases, all human rights are suspended, the human body is directly the object of all kinds of violence, and violence is justified through security discourse.

The movie "The Island" is a science fiction, adventure, and thriller sub-genre movie made and released in 2005 under the direction of Michael Bay. The film describes today's world metaphorically; the facility's structure and everything that happens there is a miniature model of the world. The company (Merrick Institute) establishes bodies as docile bodies in constant discipline and regulation on an excellent quality clone in the movie. Clones are monitored 24 hours a day, medical records are kept, statistical data are stored, and nutrition and exercise practices are subject to sensitive surveillance. In this context, the aim of the article is to reveal that the movie 'The Island', with its entire narrative, is a metaphor for modern biopower, and that the movie metaphorically describes the way today's societies are governed and the discipline and surveillance techniques used by those in power. In the article, the movie was analyzed using the text analysis technique of qualitative content analysis. In the film, the characters of Lincoln Six-Echo and Jordan Two-Delta, who understand the games of truth set up by the government and are branded by Merrick with the words 'exposed to biological contamination - guilty', fit the definition of 'sacred man' conceptualized by Agamben; these characters were declared 'sacred man' by the government and their lives were 'bare lives'; therefore, these are the findings obtained as a result of the analysis in which those who understand the truth game established by the government through discourses are stigmatized.

**Keywords:** Biopower, Docile Body, Sacred Man, Naked Life, "The Island" Movie

\*Lecturer Dr., Süleyman Demirel University, Isparta, Türkiye

E-mail: serdar.gezer@outlook.com

ORCID : 0000-0002-8639-3831

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1306569

Gezer, S., (2023). Modern Dünyanın Bir Metaforu Olarak "Ada" Filminde Metalaştırılan ve Nesneleştirilen Yaşamlar: Biyoiktidar, Kutsal İnsan, Kamp. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17, 69-85. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1306569

Received: 29.05.2023

Accepted: 27.10.2023



## Extended Abstract

*According to Foucault, a change has been observed in the administration practices in Western countries since the 18th century. This change is a management practice that does not say “do-not” instead of spreading power to the subjects through public punishment and torture. He argues that a management logic prevails, which sees the people as a manageable whole and, at the same time, each individual of the society as individually disciplinable parts that can be articulated to the production systems using their full potential. This logic is the practice of management, which he calls “biopower”. According to him, biopower has two axes. He calls the form of power, which focuses on the bodies-spirits of individuals at the micro level, and disciplines them with fine discipline techniques and turns them into docile bodies, “anatomopolitics of the human body”. At the macro level, he calls the form of power, which considers and focuses on the whole society as a biologically integrated species, “biopolitics of the population”. The government sees the entire population as a manageable whole and produces policies and practices in line with the data it will obtain from the entire population. In this sense, statistical science data collection, analysis of this data, and both physical and digital surveillance practices gain importance.*

*In “The Birth of the Prison” (2015), Foucault introduces the idea of the body that can be shaped by the sovereign through disciplinary institutions. This is what he calls the “docile body”. The “docile body” is the body that can be analyzed, studied, and manipulated. This body is an object of power that can be used, transformed, or developed on which the practices of subjectivation operate. Sexuality is at the intersection of body and population. In other words, in biopower, sexuality is located at the intersection of the anatomy of the body and the biopolitics of the population. So, sexuality is a matter of discipline and also a matter of regulation. Sexuality is both related to the life of the biological body and to the life of the species. The relationship between sexuality and power is one of regulation and discipline rather than a relationship of oppression.*

*On the other hand, when the human body directly becomes the object of biopower, human life also becomes the object of political decisions. Agamben explains this situation with the concept of “bare life”. According to him, bare life means that the biological life of man becomes the object of political and political decisions and that the ruling power can decide on the biological life of the human being. Agamben takes these ideas from a figure in Roman law: the “sacred man”. In Roman law, a person could be proclaimed a “sacred man” if he was tried by a public vote by the people for any crime and was found guilty. It was a stigma. The nature of sacred here was quite different from its meaning in religious texts. In Rome, when someone killed the person who was branded as a “sacred man”, he was not punished; on the other hand, it was not permissible to kill this person with any ceremonial activity. In this sense, “sacred life” or “naked life” were also lives that could not be sacrificed, whose death did not involve ceremony or ritual but could be killed. However, the physical spaces that emerge when biological life becomes the object of political power are camps. Agamben proposes the idea of “camp” as an inevitable consequence of biopower’s practices of managing bodies and populations. According to him, modern biopolitical practices necessarily gave birth to the camps. According to Agamben, the power that holds power declares an “exceptional situation” in the face of an artificial threat that is both real and produced by itself and only appears in the discourse. Places considered as camps are also places where exceptional circumstances are declared. In exceptional cases, all human rights are suspended, the human body is directly the object of all kinds of violence, and violence is justified through security discourse. Therefore, exceptions become the norm in the camps.*

*The movie “The Island” is a science fiction, adventure, and thriller sub-genre movie made and released in 2005 under the direction of Michael Bay. The film describes today’s world metaphorically; the facility’s structure and everything that happens there is actually a small model of the world. At the facility in the movie, the clones’ bodies are kept in the healthiest way possible and are kept on standby for the privileged group outside. The commodification of the body and experiments on it is legitimized by*

*the medical and scientific rhetoric “we save lives” and “for the health and well-being of people” and is also hidden by the rhetoric of “everyone has the right to decide on their own body”. An illusion has been created as if people have the right to decide over their bodies and lives.*

*For a good quality clone in the movie, the company (Merrik Institute) is establishing bodies as docile bodies in constant discipline and regulation. Clones are monitored 24 hours a day, medical records are kept, statistical data are stored, and nutrition and exercise practices are subject to sensitive surveillance. Moreover, brain wave data is recorded even during sleep. In this sense, there is a very advanced “surveillance” (panopticon).*

*“Sexuality”, which is an area that discipline techniques especially focus on, appears as an area that should be regulated and normed by all modern biopower. In the film, people of the opposite sex are not brought closer to each other, and the truth game about sexuality is established. According to this, it is established that if there is sexual intercourse, biological pollution may continue, and the disease may spread among the clones in the facility. In this way, normativity about sexuality is built. In addition, it is seen that strict controls and inspections regarding sexuality are made. Merrik realizes that if he cannot keep his sexuality under control, he may lose his power.*

*The characters of Lincoln Six-Echo and Jordan Two-Delta, who understand the truth game established by the power in the film and are branded with the discourses of “exposed to biological contamination-guilty” by Merrik, fit the definition of “sacred person” conceptualized by Agamben. These characters are declared holy people by the power, and their lives are bare life.*

*The film, in its entirety, works as a metaphor for modern biopower. In this sense, it metaphorically describes the way today’s societies are governed and the discipline and surveillance techniques used.*

## Giriş

Biyolojik olanla siyasal olan arasındaki ilişki, monarşi yönetim biçiminde yıkıcı ve yok edici bir formda tahakkuk ederken, modern biyoiktidarlar da bu ilişki toplumun en küçük ferdine kadar nüfuz eden disiplin teknikleri yoluyla biyolojik bedenin nesneleştirildiği ve potansiyelinin üretim süreçlerine dahil edildiği bir yönetme mantığına dönüşmüştür. Bu bakımdan biyoiktidar kavramının Foucaultcu literatürdeki kapsamı ve içeriğini anlamak belki de 18. Yüzyıldan itibaren yaratılan bireylerin veya inşa edilen öznelliklerin özgürlüklerinin sınırlarını anlamamıza da vesile olabilecektir. Foucault öznenin ölümünü ilan etmekle eleştirilmiştir. Fakat onun özellikle ‘Cinselliğin Tarihi’ kitabında ileri sürdüğü fikirler, her türden normativitenin sınırlarını esnetmeye yarayan ve öznenin özgürleşmesinin yollarını aralayan pratiklerdir. ‘Hapishanenin Doğuşu’ kitabında klasik dönemin yönetim mantığının daha sofistike yöntemlere evrilerek biyoiktidara dönüşmesinin jeneolojisini yaptıktan sonra, ‘Cinselliğin Tarihi’nde de özneleştirme süreçlerine direnişin imkanlarını ortaya koymuştur. Dolayısıyla öncelikli olarak biyoiktidar kavramını ve modern yönetim mantığını anlamak sonrasında da hakikate sahip çıkarak onu açıkça ilan etmek, özgür özneler olabilmek amacıyla direnmek için ön koşuldur.

Makalede 2005 yılında gösterime giren ve Michael Bay’in yönetmenliğini yaptığı ‘Ada’ filmi niteliksel içerik analizinin metin çözümleme tekniği kullanılarak çözümlenmiştir. Makalenin amacı filmin modern biyoiktidarın bir metaforu olduğunu; günümüzde toplumların yönetilme biçimlerini, iktidarı elinde bulunduranların insanları yönetmek için kullandıkları disiplin ve gözetleme tekniklerini anlamamıza vesile olacağını ortaya koymaktır.

## 2. Kavramsal Çerçeve

### 2.1. Modern Bir İktidar Formu: Biyoiktidar

Foucault'ya göre modern öncesi klasik dönemde monarşi iktidarı tebaasını halka açık cezalandırmalar yoluyla gücünü halka yaymakta ve korku yaratarak yönetmeye çalışmaktaydı. Fakat kralın gücü ülkenin bütün topraklarına ulaşmakta yetersiz kalmaktaydı. Ülkenin bir ucunda işlenen suçlara müdahale, vergi kaçaklarını layıkıyla kontrol edememe gibi aksaklıklar ülke yönetiminde sorunlara yol açmaktaydı. Kral her ne kadar iktidarını korku yoluyla yaymaya çalışsa da monarşi yönetim modeli hem çok masraflı hem de hantal bir yöntemdi. Foucault'ya göre Batılı ülkelerde 18. Yüzyıldan itibaren yönetme pratiklerinde bir değişim gözlenmiştir. Bu değişim halka açık cezalandırma ve işkenceler yoluyla iktidarı tebaaya yaymak yerine 'yapma-etme' demeyen bir yönetim pratiğidir. Halkı yönetilebilir bir bütün olarak ve aynı zamanda toplumun her bir ferdi için üretim sistemlerine potansiyelinin tamamını kullanarak eklemenebilen teker teker disipline edilebilir parçalar olarak gören bir yönetme mantığının hâkim olduğunu ileri sürmektedir. Bu mantık onun 'biyoiktidar' dediği yönetim pratiğidir (Keskin, 2014, s. 11-24). Foucault bütün bu fikirlere 'Cinselliğin Tarihi' (2016) kitabında ve 'Güvenlik, Toprak, Nüfus' (2019) dersinde detaylıca yer vermiştir. Modern biyoiktidar ona göre politik olanla biyolojik olanı ilişkilendirir ve yönetme pratiği hem mikro seviyede bireylerin bedenleri-ruhları üzerinde, hem de makro seviyede toplumun tamamı üzerinde işlevseldir. Mikro düzeyde bireylerin bedenleri-ruhları üzerine yoğunlaşan ve onları ince disiplin teknikleriyle disipline ederek uysal bedenler haline getiren iktidar formuna 'insan bedeninin anatomopolitiği' demektedir. Burada öznelerin söylemsel pratikler yoluyla sınırları belirlenmiş normativite alanı içerisinde öznel deneyimini kurması ve iktidar pratiklerinin de garanti altına aldığı bu sınırların dışına çıkmaması, çıkmayı dahi düşünmemesi ve bu yolla 'uysal beden'ler (docile body) olarak sisteme katkı sağlayarak yaşamını sürdürmesi gerekmektedir. Bu durumda 'disiplin'in icadı önem kazanmaktadır. Bedenlerin, ruhların düşüncenin disipline edilmesi ve bunun için de ince teknikler kullanılması gerekmektedir. Modern toplumlarda her bir birey normativite içerisinde öznel deneyimlerini kurarak özneleşme süreçlerini tamamlamakta ve bu yolla iktidarın arzu ettiği ve kolay yönetilebilir özneler ve bedenler haline gelmektedir. Makro düzeyde toplumun tamamını biyolojik anlamda bütünlüklü bir tür olarak ele alan ve odaklanan iktidar formuna ise Foucault 'nüfusun biyopolitiği' demektedir. İktidar bütün nüfusu yönetilebilir bir bütün olarak görmekte ve nüfusun tamamından elde edeceği veriler doğrultusunda politikalar ve uygulamalar üretmektedir. Bu anlamda istatistik bilimi, veri toplama, bu verileri analiz etme ve hem fiziki hem dijital olarak gözetleme pratikleri önem kazanmıştır. Doğum-ölüm oranları, sağlık durumları, iş gücüne yönelik veriler, üretim seviyesi gibi bilgilerin toplanması ve analiz edilmesi gerekmektedir. Diğer bir gereklilik ise cinsellik üzerindeki kontroldür. Cinsellik biyoiktidarın kontrol altında tutması gereken ve yönetmesi gereken öznel deneyim ve pratik alanıdır. Çünkü cinsellik doğum oranları ve nüfusun genç-yaşlı oluşu ve üretim oranlarıyla dolaysız ilişki içerisinde. Biyoiktidar bireylerin ve toplumun tamamının yaşamları üzerinde eksiksiz bir kontroldür (Foucault, 2014, s. 148-151; Foucault, 2016, s. 128-131; Foucault, 2017, s. 24-44; Keskin, 2014, s. 11-24). Fakat kralın iktidarında olduğu gibi yıkan ve yok eden bir form değil, öznelerin potansiyelini artırmaya ve sisteme entegre etmeye, onlardan faydalanmaya odaklanan bir iktidar formudur. Biyoiktidar bir anlamda modernize edilmiş bir pastoral iktidar biçimidir.

### 2.2. Yönetimsellik ve Pastoral İktidar

Foucault, "Güvenlik, Toprak, Nüfus" (2019) dersinde "yönetimsellik" (governmentality) fikrinin tarihi gelişimini ortaya koymuştur. Hıristiyanlıktaki 'pastoral iktidar' modelinden neoliberal yönetimsellik biçimine nasıl geçildiğini ayrıntılı olarak anlatmaktadır. Foucault yönetimselliği aşağıdaki gibi tarif etmektedir:

Bu 'yönetimsellik' kelimesiyle üç şey kastediyorum. 'Yönetimsellik' derken, temel hedefi nüfus, baskın bilgi biçimi ekonomi politik, temel teknik aracı da güvenlik düzenekleri olan bir bütünü, bu son derece belirli fakat karmaşık iktidar biçiminin uygulanmasını sağlayan kurumlardan, usullerden, çözümlere ve düşüncelerden, hesap ve taktiklerden oluşan bütünü kastediyorum. İkinci olarak, 'yönetimsellik' derken, Batı'nın tamamında, "yönetim" olarak adlandırabileceğimiz bu iktidar tipini diğerleri (hükümranlık ve disiplin) üzerinde egemen kılmayı çok uzun süredir sürdüren eğilimi, kuvvet çizgisini kastediyorum. Bu iktidar tipi beraberinde bir yandan yönetime özgü bir dizi aygıtın gelişimini, diğer yandan ise bir dizi bilmeyi getirmiştir. Nihayet, "yönetimsellik" derken, Orta çağ'daki adalet devletinin 15. ve 16. yüzyıllarda idari bir devlete dönüştüğü, yavaş yavaş "yönetimselleştirdiği" süreci, daha doğrusu bu sürecin sonucunu anlamak gerekir (Foucault, 2019, s. 98-99).

Buna göre yönetimsellik kabaca topluluk üzerinde uygulanan yönetme söylem ve pratiklerinin tamamıdır. Yönetimsellik, sadece yönetici kurumlar demek değildir. Hükümetlerin veya devlet aygıtının ise yönetimsellik fikrinin tarihi gelişiminde ortaya çıkan çözümler, aygıtlar oldukları söylenebilir. Yönetimsellikte hükümranlık modeli idare biçiminden ziyade disipline ederek idare etme ön plana çıkmaktadır.

Modern devlet aygıtının kökeni pastoral iktidar biçimidir. Kralın, Tanrıdan aldığı yetkiyle yönetimindeki insanların veya tebaasının veya sürüsünün çobanı olması Doğu Akdeniz ve Ortadoğu'da bilinen ve yazılı tarih boyunca sıklıkla karşılaşılan bir olgudur. Antik Mısır, Asur, Babil krallıklarında iktidara gelen kralın halka açık bir törenle taç giydiği ve o sırada çobanlık nişanı aldığı bilinmektedir. Pastorallik (pastorat) teması özellikle İbranilerde ortaya çıkmıştır. Fakat İbranilerdeki pastör-sürü ilişkisi dini bir ilişkiden öteye geçmemektedir. Pastörün sürüyle kurduğu ilişki, Tanrı'nın halkıyla kurduğu ilişkidir ve onların inancına göre bu kavram sadece Tanrı'ya mahsustur. Diğer yandan Antik Yunan şehir devletlerine bakıldığında orada yaşamış insanların Tanrıları bir pastör gibi, bir çoban gibi ve kendilerini de bir sürü gibi gördükleri temasına rastlanmamaktadır. Pastörün ve çobanın iktidarı bir yerden bir yere hareket edebilen sürüsü üzerinde uygulanan bir iktidar formudur. Fakat Antik Yunanlıların inandıkları Tanrılar mekanların Tanrılarıdır, yani toprağın, suyun, göklerin tanrılarıdır; insanların çobanı değillerdir ve bu anlamda Antik Yunanlılar da kendilerini bir çobana ait sürü olarak görmemişlerdir (Foucault, 2014, s. 27-40; Foucault, 2019, s. 110-112). Pastoral iktidar kavramının temelinde çobanın sürüsünü selamete kavuşturması, onun iyi olduğundan emin olması vardır. Bu fikir ise sürünün her bir ferdinin teker teker selameti ve iyi olmasını ima etmektedir, yani bir anlamda pastoral iktidar bireyleştirmesi bir iktidardır. Fakat kilise tarafından Batıya uyarlanan pastoral iktidar biraz değişime uğramıştır. Hıristiyanlıkta pastör toplumu ve ayrı ayrı her bir bireyi kontrol etme, izleme ve yol gösterme işlerine ağırlık vermiştir. Özellikle 'günah çıkarma' (confession) pratiği kilisenin her bir bireyin ruhlarını izlemesine yol açmıştır, moderniteyle birlikte bu görevi psikiyatri bilimsel alana çekmiştir. İbranilikteki pastorallik'in 'selamet, kanun ve hakikat' ten oluşan üç özelliği de değişime uğramıştır. Hıristiyanlığın ilk dönemlerindeki pastorallik olgusunun başlıca nitelikleri şunlardır:

1. Selamete ilgili olan niteliği, selamete ulaşmayı hak etme veya hak etmeme üzerinden çalışmaktadır.

2. Yasayla ilgili olan niteliği sürüyü oluşturan insanların Tanrı tarafından yetkilendirilen çoban Krala tam anlamıyla itaat etmesini ve boyun eğmesini zorunlu kılmaktadır.

3. Hakikatle ilgili olan niteliği daha çok günah çıkarmayı içinde barındıran, sürüyü oluşturan insanların içlerinde olan, zihinlerinde olan her şeyi itiraf etmelerini zorunlu kılarak gizli hakikatlerin üretilmesi gerektirir. Bunun sonucunda sürünün çobana olan bağlılığı mutlaklaşmaktadır (Foucault, 2019, s. 143).

Bu üç nitelik tam da yeni ve mutlak itaat etmeyi gerektiren bir iktidar formunun doğuşuna işaret etmektedir. Foucault'ya göre modern biyoiktidar pastoral iktidarın yeni

bir versiyonudur. Selamet modern versiyonda güvenlik, sağlık, yaşam standardı ve yaşam kalitesi olarak modifiye olmuştur. Bu görevleri yerine getirmek için devlet aygıtı, asker, polis, hastane, sivil veya resmi kurum ve kuruluşlar işe koşulmuştur. Böylece hem her bir birey üzerinde hem nüfusun tamamı üzerinde işleyen bir iktidar modeli devreye girmiştir. Selamet İbranilikte ölümden sonraki kurtuluşu ifade ederken, modern versiyonda daha çok güvenlik olarak anlaşılmıştır. Güvenlik ve nüfusun korunması şeklindeki iki politik retorik ise modern versiyonda iktidarlar tarafından her türlü iktidar pratiğinin meşrulaştırılması için kullanılmaya başlanmıştır (Foucault, 2014, s. 27-40).

Nüfusun biyolojik olarak korunması ise politik retorikte en önemli öncelik olarak ortaya çıkmıştır. Bunun sonucunda da terör suçluları, salgın hastalıklar ve bunlara yakalananlar, o toplumun dışında olanlar (göçmenler ve sığınmacılar gibi) iktidarı elinde bulunduranlar için topluma zarar verebilecek tehlikeler olarak tanımlanmaktadır. Irkçılık, yabancı düşmanlığı, göçmenlerin sorunları gibi toplumsal meselelerin kalbinde yatan aslında bu iktidar versiyonudur. Bu durumda hükümetler, polis, asker, hastane gibi kurumlar çağdaş çobanlar olarak işlemektedir. Nüfusun olduğu kadar her bir insan bedeninin izlenmesi, disipline edilmesi ve hatta çağımızda bilimsel gelişmeler yoluyla insanın biyolojik bedeninin metalaştırılması, biyopolitikalarla çalışan pastoral iktidarın modifiye edilmiş versiyonunun eylemleridir.

### 2.3. Beden ve Disiplin

Foucault'nun çalışmalarında 'beden' üç şekilde özetlenebilir: Beden söylemsel pratiklerde, bilginin nesnesidir; beden söylemsel olmayan pratiklerde iktidarın onun üzerinde birtakım eylemler ve politikalar uyguladığı nesnesidir; beden son olarak etik özneliklerin tasarlanmasında ve kendilik tekniklerinde üzerinde egzersizler yapılan kendiliğin nesnesidir (Bayır, 2020, s. 7-8; Zabunoğlu, 2021, s. 239). Foucault, 'Hapishanenin Doğuşu'nda (2015) egemen tarafından disipline edici kurumlar yoluyla şekil verilebilen beden fikrini ortaya atmaktadır. Bu onun 'uysal beden' (docile body) dediği bedendir (Foucault, 2015, s. 211). 'Uysal beden' analiz edilebilen, üzerinde çalışılabilen ve maniple edilebilen bedendir. Bu beden özneleştirme pratiklerinin üzerinde işlediği, kullanılabilen, dönüştürülebilir veya geliştirilebilen iktidarın bir nesnesidir. Biyoiktidarın üzerinde doğrudan çalıştığı bir nesnedir. Beden direkt olarak siyasal alanın içine dâhil edilmiştir. Beden siyasi teknolojiler yoluyla üretken hale, en verimli haline getirilmek üzere disipline edilmiştir. Bu biyoiktidardaki bedenin anatomopolitiğidir. Bütün bir nüfusun bedenleri üzerinde uygulanan disiplin teknikleri ise nüfusun biyopolitiğidir (Foucault, 2014, s. 150-152; Zabunoğlu, 2021, s. 238-239).

Disiplin ise 18. Yüzyılda ortaya çıkmış ve beden üzerinde çalışan spesifik bir iktidar teknolojisidir. Birtakım tekniklerle bedenleri maniple etmeye yarar. Hapishanedeki mahkûmların bedenleri, işçilerin, askerlerin, okullardaki öğrencilerin bedenleri disiplin teknolojisinin nesnesidir ve bu yolla bedenler hem üretim süreçlerinde daha verimli hale getirilmekte, hem de egemen tarafından daha kolay kontrol edilebilir hale getirilmektedir (Foucault, 2014, s. 149; Paras, 2016, s. 109). Bu bedenlerin fonksiyonları, hareketleri, kapasiteleri en küçük bölümlerine kadar incelenir, analiz edilmekte ve verimliliği maximuma çıkarılmaya çalışılmaktadır. Bir anlamda insan bedeni egemen için bir makinedir.

Foucault disipline edici iktidarın modern bir teknoloji olduğunu ileri sürmektedir. Monarşi iktidar halka açık cezalandırmalar yoluyla performansa dayalı bir disiplin tekniğini uygulamıştır. İşkenceler ve idamlar halka açık platformlarda gerçekleştirilmekte ve iktidarın gücü insanlar üzerinde performatif bir yolla yayılmaktaydı. Modern disipline edici iktidar ise doğrudan her bir beden üzerinde etki etmektedir. Bunu ise bedenleri eğiterek, alışkanlıklarını, kabiliyetlerini maniple ederek, verimliliğini ince tekniklerle artırarak yapmaktadır. Bulunduğu alanda bedenin her anını zamansal düzenlemelere tabi tutmaktadır. Bu fabrikalarda, okullarda, hastanelerde, hapishanelerde uygulanan ve sürekli gözetlemelerle, kontrollerle, sınavlarla çalışan disiplin tekniğidir. Bendenler performanslarına göre, boyutlarına göre, yaşlarına ve

cinsiyetlerine göre sınıflandırılmaktadırlar. Monarşi iktidarlarda bedenler kesilip, biçilip yok edilmekteyken, disipline edici iktidarda beden yeniden ve en verimli biçimde inşa edilmektedir (Foucault, 2015, s. 207-253).

#### 2.4. Cinsellik

Foucault 'Cinselliğin Tarihi' (2016) kitabında Batı tarihinde insanların nasıl olup da bir deneyimin öznelere olarak özellikle de cinsellik deneyimin öznelere olarak kurulduklarının soy kütüğünü/jeneolojisini çıkarmıştır. İnsanlar nasıl kendi kimliklerini bu pratik üzerinden inşa etmektedirler? İnsanlar neden başka herhangi bir deneyim veya aitlik üzerinden değil de bu deneyim üzerinden kimliklerini kurmaktadır? Bir deneyim nasıl ahlaki bilginin nesnesi haline gelmiştir ve insanlar bu ahlaki bilgiler üzerinden kendilerini inşa etmektedirler? sorularının cevaplarını vermiştir (Foucault, 2016). Bunu yaparak çağdaş cinsel deneyimin öznelere olarak insanların, bilgi-iktidar yapılarının isleyişinin sonucu olduğunu ortaya koymuştur.

Foucault'ya göre cinsellik beden ve nüfusun kesişim noktasında yer almaktadır. Bir diğer deyişle biyoiktidarda bedenin anatomopolitiği ve nüfusun biyopolitiği ikilisinin kesişim noktasında cinsellik konumlanmaktadır. Bu yüzden cinsellik bir disiplin meselesi ve aynı zamanda bir düzenleme meselesidir. Cinsellik hem biyolojik bedenin hayatıyla ilgili hem de türün hayatıyla ilgili bir yerde durmaktadır. Cinsellikle iktidar arasındaki ilişki bir baskı ilişkisinden ziyade bir düzenleme, disipline etme ilişkisidir (Foucault, 2014, s. 153; Foucault, 2016, s. 117-138).

Nüfusu yönetmek için ekonomik ve politik her türden olgunun merkezinde cinsellik konumlanmaktadır. Nüfusa ilişkin istatistik verilerin hemen hemen tamamı cinsellikle ilişkilidir. Doğum oranları, evlilik yaşı, meşru-gayri meşru doğumların neler olduğu bilgisi, cinsel ilişkilerin ne zaman başlayabileceği, hamilelik ve hamileliğin önlenmesiyle ilgili olgular, doğum kontrolü, en az kaç çocuk olacağıyla ilgili telkinler, kürtaja ilişkin yasal kararların tamamı iktidar tarafından düzenlenmesi gereken alanlardır. Her iktidar bu ve bunun gibi konularda politika belirler ve uygularlar. Bütün bunlar biyoiktidarın disiplin nesnesidir. Cinsellik iktidarın disipline etmesi, düzenlemesi gereken bir pratik bir nesnedir. Dolayısıyla cinsellik modern biyoiktidarın bir ürünüdür (Foucault, 2014, s. 153; Foucault, 2017, s. 70-87).

Foucault cinsellik algımızın ve deneyimimizin bir takım kültürel uyuşmalar ve iktidar pratiklerinin bir sonucu olduğunu ileri sürmüştür (Foucault, 2016). Cinselliği düzenleme ve yönetme işi modern biyoiktidarlarda sadece hukuki veya ahlaki bir mesele değil aynı zamanda farklı bilgi alanlarının işin içine karıştığı bir meseledir. Örneğin nüfus bilimi, mimari, pedagoji, ekonomi, iletişim gibi bilimler cinselliğin düzenlenmesinde rol oynayan stratejilerdir. Bu bilimlerden üretilen hakikatler bir takım cinsel pratikleri ve deneyimleri normalize etmektedirler. Yani birtakım deneyimler ve pratikler bu stratejiler yoluyla normal, sağlıklı, doğru, ahlaki kabul edilmektedir. Bu durumda bireyler bu normativite aralığı içerisinde belirlenen deneyimler yoluyla cinselliğin öznelere olarak inşa edilirler.

#### 2.5. Harcanabilen Yaşamlar: Kutsal İnsan, Çıplak Hayat

Giorgio Agamben 'kutsal insan' (sacred man) ve 'çıplak hayat' kavramlarını 'Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat' (2020) kitabından Roma hukukundan ödünç aldığı kavramlarla ve örnekler vererek günümüzle ilişkilendirmektedir. Ona göre 'çıplak hayat' insanın biyolojik yaşamının politik ve siyasi kararların nesnesi haline gelmesi ve yönetici erkin insanın biyolojik yaşamı üzerinde karar verebilir konumda olması anlamına gelmektedir. Dahası bu biyolojik yaşamın devamı ve sonlandırılması üzerinde siyasi erk ve politika yapımcılar söz sahibidir ve karar verebilir durumdadır. Agamben Roma yazıtlarında yer alan bir figür olan 'kutsal insan' şahsiyetinden hareketle günümüzü yorumlama yoluna gitmektedir. Yazıtlarda kutsal insanın tanımı şu şekildedir:

Kutsal insan, bir suçtan dolayı halk tarafından yargılanan kişidir. Bu kişinin kurban edilmesine izin verilmez. Fakat bu kişiyi öldüren birisi cinayet işlemiş sayılmaz. Gerçekten de tribuna hukukunun ilk yasasında şöyle denmektedir: “Birisinin, plebisite/kamu oylamasına göre kutsal olan bir insanı öldürmesi cinayet sayılmaz”. Bundan dolayı da kötü ya da murdar (impure) bir adama kutsal demek âdettendir (Agamben, 2020, s.90).

Kişi herhangi bir suçtan ötürü halk tarafından kamu oylamasına göre yargılanıyor ve suçlu bulunuyor ise ‘kutsal insan’ ilan edilebiliyordu. Bu bir damgalamaydı. Buradaki kutsallığın mahiyeti dini metinlerdeki anlamından oldukça farklıydı. Roma’da herhangi birisi ‘kutsal insan’ olarak damgalanan bu kişiyi öldürdüğünde ceza almıyordu, diğer yandan bu kişinin herhangi bir törensel etkinlikle öldürülmesi de caiz değildi. Bu anlamda ‘kutsal hayat’ ya da ‘çıplak hayat’ da kurban edilemeyen, ölümü tören veya ritüel içermeyen fakat öldürülebilen hayatlardı. Kutsal insan konumu ona kendinde olan bir özellikten ötürü verilmiş bir statü değildi. Aksine içinde bulunduğu ve ona ceza olarak verilmiş çifte dışlanma statüsü ve bu yolla maruz kaldığı şiddetti. Bu şiddet bu cezaya müstahak görülen kişinin her an öldürülme korkusu duyması, üstelik onu öldürmeye çalışacak kişinin ise herhangi bir ceza almaması, dahası gündelik yaşantısında karşılaştığı herkesin potansiyel saldırgan olması durumundan kaynaklanmaktadır. Kutsal insanın yaşamı herkesin önüne atılmış bir hayattır, herkes onu öldürebilir ama o kimseye dokunamaz. Diğer yandan kutsal insanı öldürmenin ilahi hukuk çerçevesinde de bir yaptırımı yoktur. Bu durumda onun yaşamı ne dünyevi ne de ilahi hukuk tarafından korunmaktadır. Bu anlamda ne kutsal ne de profan alanın içerisine dahil edilmeyen bu şiddet (yani kutsal insanın maruz kaldığı şiddet) yeni bir alandır ve bu alan iktidar ya da gücü elinde bulunduran erk için çok önemli bir alandır. Bu alan siyasal egemenin alanıdır veya siyasal egemenin ortaya çıktığı alandır. Egemen herhangi bir insan hayatını bu dışlama/ içleme alanına sokabildiği için egemendir. Dolayısıyla siyasal egemenin gücünü aldığı bu alan ne dinsel ne de dünyevi cezayı gerektirmeden insanları bu alanda konumlandırabilme, kurban etmeden ve katletmiş sayılmadan insanları öldürebilmenin mümkün olduğu alandır ve kutsal hayat da iktidar/ gücü elinde bulunduran erk tarafından bu alana sokulabilen hayattır (Agamben, 2020, s. 103). Egemen tarafından zapt edilebilen, öldürüldüğünde ne dünyevi ne uhrevi ceza verilmeyen, kurban edilmeyen ve töreni yapılmayan bu alana sokulabilen bu yaşam çıplak hayattır. Egemeni egemen yapan şey çıplak hayatlar üretme, kutsal insanların kim olacağına karar verme, nüfusun bir kısmını kutsal insan ilan edebilme gücü ve yetkisidir. Böylece egemen toplumun bütün bireylerini kutsal insan olarak damgalayabilme gücünü elinde bulundurarak yaptığı şey aslında diğerlerinin yaşamasına izin verdiği ya da yaşamları armağan ettiği, lütfettiği izlenimini de üretmektedir. İki farklı kutupta yer alan egemen ve kutsal insan simetrik iki figürdür (Agamben, 2020, s. 104-105), çünkü her ikisi de ötekinin yaşamını sonlandırabilme gücünü elinde bulundurmaktadır. Egemen kutsal insanın yaşamını sonlandırabilir, kutsal insan da kaybedeceği bir şey olmadığı için egemenin yaşamını alma konusunda korkusuz ama aynı zamanda herkesten korkan olarak konumlanmaktadır. Egemen, toplumun her bir bireyini kutsal insan ilan edebilen ve dolayısıyla her bireyin onun karşısında potansiyel kutsal insan olduğu kişi, kutsal insan ise karşısındaki herkesin egemen olduğu kişidir. Agamben’in biyopolitika kavramındaki farklılık da çıplak hayat, siyasi egemen ve biyoloji kavramlarının tamamını aynı şemsiye altında topluyor olmasındandır ve ona göre toplumun her bir bireyinin hayatı egemen karşısında çıplak hayattır. Örneğin Nazizm, egemenin çıplak hayatlar üzerindeki sınırsız kontrolü olarak totaliter bir yapı olmuştur.

## 2.6. Askıya Alınan İnsan Hakları: Kamp ve İstisnai Durum

Biyolojik hayat siyasal iktidarın nesnesi olduğunda ortaya çıkan fiziksel alanlar kamplardır. Agamben biyoiktidarın bedenleri ve nüfusu yönetme pratiklerinin kaçınılmaz bir neticesi olarak ‘kamp’ fikrini ileri sürmüştür. Ona göre modern biyopolitik pratikler zorunlu olarak kampları doğurmuştur. İktidar nüfusun yönetim pratiklerinde ona içeriden veya dışarıdan oluşabilecek her türden potansiyel tehlikeyi tehdit olarak algılayacak ve tehlikeyi

bertaraf etmeye çalışacaktır. Bu refleks Foucaultcu literatürde 'devlet ırkçılığı' (state racism) olarak ifade edilmiştir (Evlioğlu Gezer, 2023, s. 90). İktidar sadece tehdit algıladığında değil suni tehditler ürettiğinde de aynı refleksi göstermektedir. Böylesi bir durumda iktidar dolaysız olarak insanın biyolojik yaşamı ve insan bedeniyle karşı karşıyadır. Agamben'e göre kamplar bu karşılaşmaların olduğu her yerdir. Diğer bir ifadeyle insan yaşamının ve bedeninin aracısız, kurumsuz ve kualsız doğrudan iktidarın nesnesi haline geldiği her yer kamptır. İktidarı elinde bulunduran erk gerek hakiki gerek kendi ürettiği ve sadece söylemde zuhur eden suni tehdit karşısında 'istisnai durum' ilan eder. Kamp olarak kabul edilen yerler istisnai durumların ilan edildiği yerlerdir aynı zamanda. İstisnai durumlarda ise bütün insan hakları askıya alınır ve insan bedeni dolaysız olarak her türden şiddetin nesnesi durumundadır ve şiddet güvenlik söylemi yoluyla meşrulaştırılır. Dolayısıyla kamplarda istisnai durumlar norm halini almaktadır. Kamplar bu anlamda vatandaşlıktan doğan hakların veya insan haklarının askıya alındığı yerlerdir. Egemeni egemen yapan bir diğer şey de istisnai durum ilan edebilme yetkisidir, istisnai durumu belirleme kapasitesidir, vatanın herhangi bir bölgesini kamp ilan edebilme veya toplumun herhangi bir grubunu kamp içine dahil edebilme hakkını sorgusuz sualsiz elinde bulundurabilme gücüdür. Kamplar istisnai durumların hâkim olduğu yerlerdir (Agamben, 2020, s. 203; Yağbasan, 2017, s. 12-14). Dolayısıyla kampta olup bitenlerin yasal olup olmadığını sormak Agamben'e göre anlamsızdır. Bunun yerine, insanların bir kısmını kutsal insan ilan edebilen, nüfusun bir bölümünü kamplaştırıp, istisnai durum ilan edebilen ve bir grup insanın her türden insan hakkı ve insan olmaktan kaynaklı ayrıcalıklarını, en temel hakkı olan yaşam hakkı ve özgürlük hakkını elinden alabilen, bu insanlara yapılan her şeyin ne dünyevi ne uhrevi ceza gerektirmediği bir statüye onları konumlayan bir güç bir kişiye veya bir gruba nasıl verilmekte ve bu nasıl meşrulaştırılmaktadır sorusunu sormak gerekir (Agamben, 2020, s. 204).

Agamben'e göre kampları sadece Nazilerin pratikleri olan toplama kamplarıyla sınırlandırmamak gerekmektedir. Modern dünyada hakiki veya suni tehditler karşısında ilan edilen istisnai durumların norm olduğu ve insan haklarının askıya alındığı, insanın biyolojik yaşamının iktidarın doğrudan üzerinde müdahalede bulunabildiği ve bütün bunların meşrulaştırılabildiği her zaman ve uzamda kamp oluşturulmuş olmaktadır. Bu anlamda hapisaneler, geçici müşahade alanları, göçmen kampları, karantina alanları, insanların karın tokluğuna çok zor startlarda çalıştırıldıkları alanlar çağdaş dünyanın kamplarıdır. Bu kamplar yaşamla ölüm arasında, ölüme daha yakın ve ölümün meşrulaştırıldığı aralardır. Bu anlamda iktidar sahibi erk kendi iktidarının sürekliliği veya kendi politik çıkarları için istisnai durum ilan edebilir, insan hayatına dolaysız müdahalede bulunabilir, insanın biyolojik yaşamı üzerinde sınırsız yetkiyi kullanabilir. İktidarı elinde bulunduran erkin 'kutsal insan' ilan ettiği kamplardaki 'çıplak yaşamlar', kampın dışındaki hayatlardan daha değersizdir.

Agamben, insan hayatının bu değersizleştirilmesi pratiğine 'yaşanmaya değmeyen hayat' demektedir. İktidarın hayata değer biçmesi, bir kısım hayatların daha değerli, diğer bir kısım hayatların ise değersiz, çıplak hayat ilan edilmesi yoluyla yaşamların siyasallaşması, kaçınılmaz olarak bir kısım hayatların yok edilmesinin mübah olduğu eşğin tayin edilmesini gerektirmektedir. Bu eşik bütün toplumlarda egemen tarafından tayin edilmiş ve toplum nezdinde de meşruluk kazanmıştır. En modern toplumlarda dahi kutsal insanlar ve çıplak hayatlar vardır, kamplar ve istisnai durumlar vardır ve bütün bunlar meşrulaştırılmıştır. Dahası günümüz modern toplumlarında her bir vatandaşın kutsal insan ilan edilebilme, bir yerde istisnai durum ilan edilebilme, her bir vatandaşın çıplak hayat olabilme potansiyeli vardır (Agamben, 2020, s. 167; Yağbasan, 2017, s. 12-14). Günümüz toplumlarında artık çıplak hayat bir grup veya bir kişi ile veya çerçevesi net çizilmiş bir tanımlamayla sınırlı değildir; aksine her bir bireyin biyolojik bedenini kapsayabilir ve her bir birey beklemediği bir anda kutsal insan ilan edilebilir.



Hakiki veya suni herhangi bir tehdit durumunda veya iktidarı elinde bulunduran erk herhangi bir durumu güvenlik tehdidi olarak kabul ettiği/ilan ettiği her durumda istisnai durum ortaya çıkmaktadır. İstisnai durumlarda bütün toplumun yaşamı biyolojik forma indirgenir ve toplumu oluşturan bütün bireyler kutsal insan ilan edilme tehlikesi yaşayabilir. Bu yolla her bir birey ölümle yaşam arasındaki alana, arafa dahil edilebilir. Böylesi bir durumda bütün toplum ve bütün ülke kampa dönüşmüş olur ve gücü elinde bulunduran erk her bir bireyin biyolojik yaşamı üzerinde istediği her türden eylemi doğrudan icra etme hakkını elinde bulundurmaktadır. Çünkü yaşamaya değen ve değmeyen hayatları tayin eden ve kimin kutsal insan olacağına karar veren kendisidir.

## 2.7. Tıbbın Siyasal Otoriteyle İş birliği: Hayvan İnsan ve Biyolojik Hayatın Değersizleştirilmesi

İtalyan düşünür Roberto Esposito 'Bios: Biopolitics and Philosophy' (2008) kitabında 'tıbbın siyasallaştırılması' fikrinden ve 'hayvan insan' kavramından bahsetmiştir. Ona göre tıbbi protokoller ve pratiklerle iktidarın yakın ilişkisi, iktidarın politik kararlar alırken tıbbi söylem ve verileri öncelmesi ve bu verileri bir ölçüt olarak alması, kısaca iktidarın tıbbın eline geçmesi durumu insan yaşamının ve biyolojik hayatın nesneleşmesini yaratmaktadır. Bu anlamda biyoiktidarın insanın biyolojik yaşamını nesneleştirilmesi ve değersizleştirilmesinin en uç örneği Nazi iktidarı ve pratiklerinde görülmüştür. Siyasal olan ve biyolojik olan arasındaki ayrım ortadan kalkmış, biyolojik yaşam tıbbi süreçlere ram olmuştur (Esposito, 2008, s. 78-80). Nazi iktidarının doktorları kimin yaşayıp kimin öleceğine karar verir hale gelmişlerdir. Bu pratikler Batıda modern tıbbın siyasallaşmasının emeklemeleri olarak düşünülebilir. Esposito'ya göre tıbbın biyopolitikayla bu yakınlaşması hasta, doktor ve devlet arasındaki ilişkileri değiştirmiştir. Tedavi sadece hastayı ilgilendiren bir durum olmaktan çıkmıştır. Doktorun sorumluluğu sadece hastayı iyileştirmekle sınırlı iken böylesi bir durumda doktorun sorumluluğu devlete veya iktidara karşı bir sorumluluk halini almıştır.

Espositoya göre tıbbi bilgi ve söylemlerin biyopolitikayla yakınlaşması devlet ırkçılığı ve soykırım pratiklerinde belirgin olarak ortaya çıkmaktadır. İktidarı elinde bulunduran erk toplumun bir kesimini kutsal insan ilan edebilir ve onların yaşamı değersizleştirilebilir. Egemen otorite tarafından üretilen birtakım söylemler ve güvenlik söylemi üzerinden inşa edilen meşrulaştırmalar yoluyla kutsal insan ilan edilen insanların yaşamının toplumun geri kalanı tarafından da değersiz görülmesi sağlanabilir (Esposito, 2008, s. 110-114).

Esposito böylesi 'insanlıktan çıkarma' (dehumanizing) pratiklerinin nesnesi olan grubu 'hayvan insan' kavramıyla ifade etmektedir. Kutsal insan ilan edilen her insan iktidarın ve toplumun insanlıktan çıkardığı hayvan insandır. Bu anlamda Agamben'in 'kutsal insan' kavramıyla Esposito'nun 'hayvan insan' kavramının simetrik olduğu kolaylıkla ileri sürülebilir. Gerek günümüzde yaşanan gerekse geçmişte yaşanmış olan soykırımlar ve insanlık dışı suçların rahatlıkla işlenmesinde insanlıktan çıkarıcı retorik ve pratiklerin işe koşulduğu görülmektedir. Örneğin 1936'da Alman Yüksek Mahkemesi Yahudileri 'şahıs' (person) olarak kabul etmediğini ilan etmiştir. Dolayısıyla Naziler Yahudileri insan olarak görmemişler ve katletmişlerdir. Aynı minvalde Rusya'daki iktidarın, toplama kampları Gulaglar'a gönderdikleri insanlar için onların 'hiç var olmamış insan olmayan varlıklar' olarak tanımlama yaptığı bilinmektedir. Bosna, Rwanda, Congo, Afganistan, Irak, Suriye'de yapılan işkenceler ve soykırımlar insanlıktan çıkarıcı söylem ve pratikler kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

## 2.8. Hakikati Söyleme Cesareti: Parrhesia/Parresia

Foucault 'Parresia' kavramından 'Öznenin Yorumbilgisi' (2019) ve özellikle 'Kendinin ve Başkalarının Yönetimi'nde (2018) bahsetmiştir. Basitçe 'parresia', dürüstçe, açık yüreklilikle ve korkusuzca konuşmak demektir. Retorik gibi bir tekniğe ihtiyaç duymadan, hakikatin karşısındaki yüzüne fırlatıldığı ve bu nedenle konuşan kişinin risk aldığı bir konuşma eylemidir (Foucault, 2012, s. 10; Güler, 2022, s. 24).

Foucault'nun bu türden bir konuşmayla ilgili asıl odaklandığı nokta konuşma eyleminin vuku bulunduğu startlardır. Foucault bu noktada performatif konuşma eylemleriyle parresia'yı ayırmıştır. Örneğin bir düğünde damadın 'evet' diye bağırması performatif bir eylemdir. İktidar ilişkileri ve bununla ilgili kurumsal düzenlemeler yoluyla organize edilen bir düğünde, bütün kurumsal şahsiyetlerin önünde damat kendisinden beklenen konuşma eylemini gerçekleştirir. Parresia'da ise asıl kilit nokta bu konuşmacının riske girmesidir (hükümdarı öfkelenendirme, arkadaşını küstürme, hatta bazı durumlarda ölüm tehlikesi söz konusu olması). Konuşmacı (parresiasit) özgürce konuşma eylemi yoluyla kendi varoluşunu söz konusu eder. Yani bu konuşma eylemi onun kendiliğinin tasarımıyla olmazsa olmazdır. Ya bu konuşmayı yapacak ya da yok olup gidecektir. Dolayısıyla bir yandan bireysel bir özgürlüğün ifasıyken diğer yandan etik bir zorunluluktur (Foucault, 2012, s. 9-17).

Parresia söyleminde mesela güçlü tarafından zayıf üzerinde uygulanan adaletsizliktir ve konuşmacı zayıf adına güçlü olana bunun için meydan okur, bu adaletsizliği hayatı pahasına dile getirme cesaretini gösterir. Fakat bu dile getirme Foucault'ya göre sadece sözlerle de sınırlı değildir (Foucault, 2012, s. 9-17). Hindistan'daki açlık grevlerini, Japonya'daki bir takım intihar ritüellerini, Amerika'da gerçekleşen bir takım sivil itaatsizlik pratiklerini parresia eylemi için örnek olarak vermiştir. Bu yüzden ona göre parresia ve demokrasi birbirini destekler niteliktedir. Parresia olmadan demokrasiden bahsedilemez, ya da parresia demokrasinin karakteristik özelliklerinden biridir.

### 3. 'Ada' Filminde Bedenlerin ve Yaşamların Metalaştırılması

'Ada' (The Island)<sup>1</sup> filmi Michael Bay yönetmenliğinde 2005 yılında yapılmış ve gösterime girmiş bilim kurgu, macera, gerilim alt türlerinde bir filmidir. Film günümüz dünyasını metaforik olarak anlatmaktadır; tesisin yapısı ve orada olan biten her şey aslında dünyanın küçük bir modelidir. Filmdeki tesisin ortak kullanım alanını ilk kez gördüğümüzde<sup>2</sup> 'diegetik olmayan' unsur olarak arka planda çalan müzik Ortadoğu enstrümanlarının kullanıldığı Ortadoğu müziğidir. Bu yolla tesisin doğrudan Ortadoğu'yla ilişkisi kurulmuş olur. 11 Eylül terör saldırılarından sonra Amerika'nın Ortadoğu'ya girmesiyle meydana gelen savaş sonucu milyonlarca insan göç etmek zorunda kalmış, göç yolculuğunda organlarını satanlar, kaybolan çocuklar gibi türlü badireler yaşanmıştır. Filmdeki tesis (Merrick Biyoteknoloji Enstitüsü-Merrick Biotech Institute) nasıl dışarıdaki zenginlerin organ deposu ise savaş sonrası Ortadoğu da Batının organ deposu haline gelmiştir.

Diğer yandan biyopolitik pratikler insan bedenini bir meta (commodity), ürün, nesne olarak görür ve bu bakımdan beden tıbbi araştırmalar, klinik deneyler, organ nakli, tüp bebek araştırmalarının nesnesidir. Filmde klonların bedenleri biyolojik üründür, nesnedir ve dışarıdaki zenginlere ihtiyaçları olanı vermek üzere üretilmişlerdir. Medikal araştırmalar, klinik deneyler, vb. bunlar yeni biyoekonomi, biyolojik yaşamın politik ekonomisini oluşturmaktadır. Bu da bedeni uysal beden yapmaktadır. Medikal araştırma ve klinik deneyleri içerisinde barındıran sektörler insan bedeninden para kazanmakta, bunun için de birtakım kurumların bilgi alanları yoluyla bedenler üretken ve sağlıklı tutulmaya çalışılmaktadır. Filmdeki tesiste de aynı şekilde klonların bedenleri mümkün olan en sağlıklı şekilde tutulmakta ve dışarıdaki

<sup>1</sup> Hikayesi 21. Yüzyılda geçen filmin sinopsisi şöyledir: Ewan McGregor'un canlandırdığı Lincoln Six-Echo ve Scarlett Johansson'un canlandırdığı Jordan Two-Delta karakterleri ana karakterler olarak yer altında kurulmuş bir tesiste yüzlerce klonla (klon olduklarını bilmeden) birlikte yaşamaktadır. Tesiste çok sıkı bir gözetim mevcuttur. Bedenlerinin ve ruhlarının içine nüfuz eden bu gözetimin klonların kendi iyilikleri için yapıldığı söylenmektedir. Ayrıca dışarıda tüm dünyayı kaplayan ekolojik bir felaketten kaynaklı kirlilik olduğu söylenen tesiste belli aralıklarla çekiliş yapılır ve çekilişi kazananların dünya üzerinde tek temiz ve yaşanabilir yer olan "Ada"ya gönderildiği söylenir fakat gerçekler farklıdır. Tesis aslında dışarıda yaşayan zengin insanların organ deposudur ve klonlar ise zenginler için yapılmış biyolojik ürünlerdir. Lincoln Six-Echo gerçeği kısa sürede fark eder ve duygusal olarak yakınlık hissettiği Jordan Two-Delta ile tesisten kaçarlar.

<sup>2</sup> Filmin 7:35'inci dakikası.

ayrıcalıklı grup için hazırda bekletilmektedir. Bedenin metalaştırılıp üzerinde deneyler yapılıyor olması, medikal ve bilimsel retorik olan 'hayat kurtarıyoruz', 'insanların sağlığı ve iyiliği için' söylem ve retorisiyle meşrulaştırılmakta<sup>3</sup> ve 'herkesin kendi bedeni üzerinde karar hakkı vardır' retorisiyle de gizlenmektedir. İnsanların bedenleri ve yaşamları üzerine karar verme hakları varmışçasına bir illüzyon yaratılmıştır. Fakat bedenlerin sektör için birer meta olduğu söylenmemektedir. Filmde tesis sahibi Merrick tarafından 'ürün/meta/gerçek insan değil/sigorta poliçesi'<sup>4</sup> (product, agnates, not real people, insurance policy) olarak isimlendirilen klonların/deneklerin bedenlerine şirketin ismi damgalanmıştır. Bu bakımdan tesiste yaşayan klonların kendi bedenleri kendilerine ait değildir.

Ayrıca filmde tıbbın biyopolitikaya dahil edildiği görülmektedir. Tıp biyoiktidarla birlikte çalışmaya başladığında insan yaşamı ve bedenler değersizleştirilir, nesneleştirilir, üzerlerinde deneyler yapılır. Filmde de klonların yaşamları 'yaşamaya değmeyen hayatlar'dır, ve klonlar Esposito'nun kavramsallaştırdığı haliyle 'hayvan insan'lardır (Agamben, 2020, s. 167). Merrick için klonların bedenleri sadece ürün ve metadır. Filmde Lima One-Alpha karakterinin hamile olduğu görülür. Fakat Lima One-Alpha laboratuvarındaki doğumun hemen ardından iğneyle zehirlenerek öldürülür<sup>5</sup> ve çocuk dış dünyadaki ayrıcalıklı aileye teslim edilir. Zenginler çocuk sahibi olurken bedenleri bozulmasın diye tesisten klon satın almışlardır. Günümüz modern sonrası toplumlarında kadın bedeninin fit, estetik, çekici olması ve kadın yaş alsada beden bozulmaması bütün sektörler ve medya tarafından empoze edilmektedir. Kadın bedeninin fit ve zayıf kalmasına yönelik koca bir medikal ve kozmetik sektör yaratılmıştır. Bu sektörlerin ürettikleri bilimsel söylemler doğum yoluyla kadın bedeninin deforme olduğunu kabul etmekte, bu deformenin geri döndürülmesine yönelik deneyler yapmakta ve bu konuya yatırım yapmaktadır. Diğer yandan Suriye savaşı nedeniyle yüzbinlerce çocuğun kaybolduğu bilinmektedir. Çocuk tacirlerinin Ortadoğu'dan Batılı ülkelere çocuk kaçakçılığı yaptığı haberleri de sıkça duyulmaktadır. Filmde Lima One-Alpha'nın başına gelenler aslında gerçek dünyada kitlelerin duymaya alışık olduğu ve neredeyse kayıtsız kaldığı şeylerdir.

Diğer yandan gerçek yaşamda bedenler otoritenin isteği doğrultusunda üretken, sağlıklı, verimli olacak şekilde ince disiplin teknikleri yoluyla şekillendirilir. Filmde iyi kalite bir klon için şirket (Merrick Enstitüsü) sürekli disiplin ve düzenleme faaliyetinde bedenleri uysal beden olarak kurmaktadır. Klonlar 24 saat gözetlenmekte, tıbbi kayıtlar tutulmakta, istatistik veriler depolanmakta, beslenme ve egzersiz pratikleri hassas bir gözetime tabi tutulmaktadır. Dahası uyku esnasında dahi beyin dalgası verileri kaydedilmektedir. Bu anlamda çok gelişmiş bir 'gözetleme' (panoptikon) söz konusudur. Foucault'ya göre 'panoptikon' kavramı ilk kez Jeremy Bentham tarafından 1785 yılında mimari bir yapının, iktidarın halkını yönetmesinin ekonomisinin ve onu sarmalayan fikirlerin naif adlandırılışı olarak dünya sahnesine çıkmıştır. Her ne kadar genel anlamda gözetleme ve bilgi toplama eyleminin tanımı gibi görünse de uygulandığı toplumlar üzerinde disiplin edici, hegemonik olarak itaat ettirici ve muti bireyler üreten bir makinanın adıdır (Foucault, 2015, s. 296). Filmde ileri teknolojiyle uygulanan gözetleme pratiklerinin temel amacı tesis içindeki yaşamları kontrol etmek ve bedenleri disipline etmektir.

Disiplin tekniklerinin özellikle odaklandığı bir alan olan 'cinsellik' bütün modern biyoiktidarlar tarafından düzenlenmesi ve normlar koyulması gereken bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern toplumda biyoiktidar cinsellikle ilgili deneyim alanını belirlemektedir. Cinsellik toplumun ve nüfusun yönetimi ve bedenlerin disiplininin kesişim noktasında konumlanmaktadır. Dolayısıyla modern biyoiktidar için cinsellik denetlenmesi ve zorunlu kontrol altında tutulması gereken öznel bir deneyim alanıdır (Foucault, 2014, s. 153; Foucault, 2016, s. 117-138). Filmde karşı cinsten olanlar birbirlerine yaklaştırılmamakta ve cinsellikle ilgili hakikat oyunu<sup>6</sup> kurulmaktadır. Buna göre cinsel yaklaşma olursa biyolojik

<sup>3</sup> Filmin 2:00:00'inci dakikası.

<sup>4</sup> Filmin 50:39'uncü dakikası.

<sup>5</sup> Filmin 35:00'inci dakikası.

<sup>6</sup> Filmin 55:45'inci dakikasında Merrick hakikat oyununu anlatır.

kirliliğin devam edebileceği ve hastalığın tesiste klonlar arasında yayılabileceği anlamı kurulmaktadır. Bu yolla cinsellikle ilgili normativite inşa edilmiş olur. Ayrıca cinsellikle ilgili sıkı kontrollerin ve denetlemenin yapıldığı görülmektedir. Merrik cinselliği kontrol altında tutamazsa iktidarını kaybedebileceğinin farkındadır.

Bütün bu gözetleme ve denetim altında tutma yoluyla uygulanan filmdeki iktidar modeli modernize edilmiş ‘pastoral iktidar’ modelidir. Pastoral iktidarın (a) sürünün her ferdiyle teker teker ilgilenme, (b) sürüyü oluşturan koyunların çobanın koyduğu kurallara uyması, (c) çobanın doğrudan yasaklayıcı retorik kullanmak yerine sürünün iyiliği için kurallar koyması, (d) çobanın amacının sürüyü selamete ulaştırması, (e) çobanın doğrudan Tanrı tarafından görevlendirilmesi, (f) çoban için sürünün her bir ferдинin önemli olması (Foucault, 2014, s. 28-31) gibi temel dinamiklerin tamamının filmdeki yönetici erk olan Merrik tarafından uygulandığı görülmektedir. İleri teknolojik gözetleme pratikleri ve biyolojik veriler yoluyla bütün klonların sağlık durumuyla titizlikle ilgilenilir. Tesisteki kurallara uyulması konusunda çok sıkı denetim söz konusudur. Egzersiz ve beslenme pratiklerindeki denetim klonların kendi sağlıkları için uygulanmaktadır. Merrik kendisini dış dünyadaki insanların ölümcül hastalıklarına çözüm bulan Tanrı tarafından görevlendirilmiş seçilmiş kişi olarak görmektedir. Son olarak da vadedilen selamet ise belli aralıklarla çekiliş neticesinde sadece çekilişi kazananların gidilebildiği ‘ada’dır. Klonlar adaya gitmek için can atmaktadır. Ada aynı zamanda onlar için tesiste olan biteni katlanır kılan bir umuttur.

Filmde sürekli olarak ‘kibar, barışçıl olmalısınız’, ‘sağlıklı insan mutlu insandır’<sup>7</sup> gibi söylemler anons edilmektedir. Aynı şekilde günümüzde medyada ve özellikle reklamlarda ‘sağlıklı ve güzel görünümlü insanın mutlu insan olduğu’ anlamı sıklıkla kurulmaktadır. Toplum tarafından kabul görmek ve ötekileştirilmemek için insanlar güzel görünmeye çabalarlar. Filmde klonların sağlıklı insan olabilmeleri için kurallara uymaları beklenir. Kurallara uymayanlar deli, hasta veya suçlu olarak damgalanır<sup>8</sup>. Foucault’ya göre modern biyoiktidar öznel deneyimin normativite aralığını belirler ve normlara uymayan özneleri deli-akıllı, suça meyilli-normal olarak kategorilere ayırır. Bu yolla disiplin edici iktidar insanların kendi öznel deneyimlerini normal olan sınırlar içerisinde kurmalarını sağlar. Bunun sonucunda itaatkâr özneler inşa edilmiş olur. Normativitenin dışına çıkanlar hem iktidar hem toplum tarafından damgalanır. Filmde de kurallara uymayanların biyolojik kirlenmeye maruz kaldıkları (contaminated) söylenir ve o kişiler damgalanır.

Filmde iktidarın kurduğu hakikat oyununu anlayan ve Merrik tarafından ‘biyolojik kirlenmeye maruz kaldı-suçlu’ söylemleriyle damgalanan Lincoln Six-Echo ve Jordan Two-Delta karakterleri Agamben’in kavramsallaştırdığı ‘kutsal insan’ (Agamben, 2020, s.90) tanımına uymaktadır. Bu karakterler iktidar tarafından kutsal insan ilan edilirler, onların yaşamları da çıplak hayattır. Onları öldürmek caizdir ve onları öldürenler hiçbir şekilde cezalandırılmayacaktır. Ne var ki güvenlik görevlileri bunu başaramaz. Fakat Gandu Three Echo isimli karakter hakikat oyununu anlamıştır ve Merrik’e bunu anlattığı anda öldürülür<sup>9</sup>. Modern biyoiktidar da kendi çıkarları doğrultusunda hakikat oyunları inşa eder. Hakikat oyununu anlayan ve bu oyunla mücadele içerisine giren özneler damgalanır ve insanlıktan çıkartılır. Çünkü onlar normların dışında kalan öznel deneyim alanlarında eylemektedirler.

Diğer taraftan filmde tesisteki klonların yaşamları iktidarın doğrudan nesnesidir ve bu anlamda tesis Agamben’in tanımladığı ‘kamp’ (Agamben, 2020, s. 203) kavramına uymaktadır. Lincoln Six-Echo ve Jordan Two-Delta karakterlerinin tesiste inşa edilen hakikat oyununu kavradıkları anda<sup>10</sup> iktidar tarafından istisnai durum ilan edilir. İstisnai durumlarda insan hakları askıya alınır. Aslında tesisteki bütün yaşam istisnai durumdan ibarettir çünkü Merrik’in inşa ettiği hakikat oyununa göre dış dünyada biyolojik kirlenme söz konusudur, dolayısıyla

<sup>7</sup> Filmin 08:22’nci dakikası.

<sup>8</sup> Filmin 43:34’üncü dakikası.

<sup>9</sup> Filmin 1:28:39’üncü dakikası.

<sup>10</sup> Filmin 42:55’inci dakikası.

tesisin tamamı kamp ve içerideki şartlar da istisnai şartlardır. Bu anlamda herhangi bir yaşam hakkından veya insan haklarından bahsetmek anlamsızdır. Fakat Lincoln Six-Echo ve Jordan Two-Delta'nın kaçmasıyla bu şartlar daha da sertleşmiştir.

Filmde hakikat oyununu kuran diğer söylemler 'siz özelsiniz', 'çok özel bir amaç için yaşıyorsunuz', 'siz seçildiniz', 'ada sizi bekliyor' söylemleridir. Modernize edilmiş pastoral iktidarlar egemenliklerini sürdürmek amacıyla filmdeki bu söylemlere benzer söylemler kullanırlar. Dış dünyadan gelecek tehditlerin olduğu, ancak kendi iktidarı yoluyla bu tehditlerin bertaraf edileceği, toplumun seçilmiş bir toplum olduğu ve filmde selamet olarak kurulan adaya ulaşmak gibi hedeflerin modern versiyonu olarak ancak o iktidar sayesinde ileri düzey yaşam standartlarına ulaşılacağı gibi söylemler modern pastoral iktidarın hakikat inşa etme yöntemleridir.

Filmde Lincoln Six-Echo tesiste Merrik'in inşa ettiği hakikat oyununu anladıktan sonra yakın olduğu kişilerle gerçekte tesisin kurulma amacını ve kendilerinin aslında birer klon olduğu hakikatini paylaşır. Bu pratik Foucault'nun tabiriyle 'parrhesia'dır (Foucault, 2012, s. 10). Güçlünün zulmünün zayıf tarafından hayatı pahasına ve korkusuzca dile getirilmesi pratiği MÖ. V. yüzyıldan itibaren Antik Yunan edebiyatında rastlanmaktadır. Sözü esirgmeden cesurca konuşan bu kişilere ise 'parrhesiastes' denilmektedir (Güler, 2022, s. 24). Bu anlamda Lincoln Six-Echo hayatı pahasına sözünü esirgemeyen 'parrhesiastes'dir. Bütün bunların yanında film yapma pratiği de esasen belli hakikatler ve sorunsallar üzerine bir söz söyleme pratiğidir. Bu anlamda 'Ada' filmi modern biyoiktidarın hakikat oyunlarını kurduğu bir metafor üzerinden korkusuzca anlatan bir filmidir ve bir parrhesia pratiğidir. Filmin senaristinin ve yönetmenin de parrhesiastes olduğu kolaylıkla söylenebilir.

#### 4. Sonuç

Foucault'ya göre 18. Yüzyıldan itibaren Batılı ülkelerde farklı bir yönetme mantığı devreye girmiştir. Bu mantık klasik dönemdeki krallık iktidarından oldukça farklıdır. Tebaasına korku salarak, yıkarak, yok ederek uygulanan yönetim pratiği yerini halkın her bir bireyinin bedenlerine ve ruhlarına nüfuz eden ince disiplin teknikleriyle özneleştirme süreçlerinin işe koşulduğu yönetim pratiğine bırakmıştır. Devlet aygıtı bu yeni yönetme pratiğinin vücut bulmuş halidir. Bilimsel disiplinler yoluyla üretilen söylemler belli deneyimler hakkında normativiteyi tayin ederken kurumsal yapılanmalar da halkın her bir bireyinin norm içerisinde eylemesini, düşünmesini garanti altına almaktadır. Öznenin kendine dönerek kendi öznel deneyimlerini norm sınırları içerisinde inşa etmesiyle özneleştirme süreçleri tamamlanmış olur. İnce disiplin teknikleri özneleştirme süreçleri boyunca çalışır ve öznel uysal bedenler olarak inşa edilir. Örneğin delilik denen deneyim hakkında psikoloji, psikopatoloji, psikiyatri gibi bilimsel disiplinler bilimsel söylemler üreterek normal davranış veya anormal davranış biçimlerinin sınırlarını çizerler. Anormal davranma biçimlerinin her biri hakkında tanımlamalar yaparlar. Normal davranma biçimlerinin dışına çıkan deneyimler için kurulmuş akıl hastaneleri, hapishaneler ve rehabilitasyon merkezleri vardır ve bu kişiler buralara kapatılırlar. Böylesi bir sistemin içine doğan birey kendi öznel deneyimini kapatılmamak için norm sınırları içerisinde tasarlayacaktır. Yaşamını bilişsel veya istemsizce inşa edilmiş bir otokontrol içerisinde yaşayacaktır. Bütün bu işleyiş hakkındaki anlamlandırmalar kurumsal yapılanmalar yoluyla bireyde inşa edilir. Foucault her bir bireyin bedenine-ruhuna-zihnine nüfuz eden bu yönetme pratiği biyoiktidar demektir. Biyoiktidar her bir bireyin bedenini disipline edebildiği gibi nüfusu da biyolojik bir bütün olarak düşünür ve nüfus hakkında elde ettiği bütün verileri nüfusun potansiyelini artırmak ve kullanmak üzere analiz eder, bu yollar politikalar üretir. İnsan bedeni ve yaşamı biyoiktidarın nesnesidir.

Modernitenin özneleştirme yoluyla gerçekleştirdiği yönetim mantığının çalışma dinamikleri 'Ada' filminde metaforik olarak anlatılmıştır. Merrik'in inşa ettiği tesiste laboratuvarlarda yaratılan klonlar iktidar tarafın son derece sıkı bir gözetim altında

tutulmaktadır. Tesisteki yönetim formunun biyoiktidar olduğu ve aynı zamanda modernize edilmiş pastoral iktidar formu olduğu ileri sürülebilir. Tesiste iktidar tarafın bir hakikat oyunu söylemler yoluyla kurulmaktadır. Bu söylemlere göre dış dünyada biyolojik bir kirlenme vardır ve tesisin içerisindeki insanlar hayatta kalan son kişilerdir. Bu hakikat oyununu Lincoln Six-Echo çok geç olmadan anlar ve tesisten kaçmaya karar verir. Lincoln Six-Echo'nun iktidar nezdinde normativitenin dışına çıkmış bir özne olarak değerlendirildiği ve iktidar tarafından suçlu olarak damgalandığı görülür. O artık kutsal insan ilan edilmiştir.

Filmde tesisin içerisinde istisnai durum söz konusudur ve tesisin tamamının bir kamp olarak konumlandırıldığı görülmektedir. Kamplarda her türden insan hakkı askıya alınmaktadır. Kutsal insan ilan edilen Lincoln Six-Echo'nun öldürülmesinde hiçbir sakınca yoktur.

Film bütün anlatısıyla modern biyoiktidarın bir metaforu olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda film günümüz toplumlarının yönetilme biçimini ve kullanılan disiplin ve gözetleme tekniklerini metaforik olarak anlatmaktadır.

Filmde iktidarın kurduğu hakikat oyununu anlayan ve Merrik tarafından 'biyolojik kirlenmeye maruz kaldı-suçlu' söylemleriyle damgalanan Lincoln Six-Echo ve Jordan Two-Delta karakterleri Agamben'in kavramsallaştırdığı gibi 'kutsal insan'lar olarak kurulur. Bu karakterlerin iktidar tarafından kutsal insan ilan edildiği, onların yaşamları da çıplak hayatlardır. Filmdeki bu metaforik olaylar yoluyla gündelik yaşamda da iktidarın söylemleri kullanarak kurduğu hakikat oyununu anlayanların damgalandığı sonucuna ulaşılabilir.

Makalenin amacı giriş bölümünde ileri sürüldüğü şekliyle filmin modern biyoiktidarın bir metaforu olduğunun; günümüzde toplumların yönetilme biçimlerinin, iktidarı elinde bulunduranların insanları yönetmek için kullandıkları disiplin ve gözetleme tekniklerinin anlaşılmasına vesile olacağını araştırılmasıdır. Bu bağlamda yapılan çözümleme sonucunda filmin günümüz yönetim tekniklerinin, disiplin ve gözetleme tekniklerinin anlaşılmasına katkı sağladığı görülmektedir. Buradan hareketle makalenin ve çözümlemenin amacına ulaştığı ileri sürülebilir.

### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

### Kaynakça

- Agamben, G. (2020). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bay, M., MacDonald, L., Bryce, I., Parkes, W. F. (Yapımcılar) & Bay, M. (Yönetmen). (2005). *The Island* [Sinema Filmi]. ABD: DreamWorks.
- Bayır, M. (2020). "Michel Foucault'da Biyoiktidar ve Benlik Teknikleri". *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, 6, 1-13.
- Esposito, R. (2008). *Bios: Biopolitics and Philosophy*. ABD: University of Minnesota Press.
- Evlilioğlu Gezer, E. (2023). *Sinema ve Göç: Ulusötesi Sinemada Göç Politikaları ve Göçmen Kimlikleri*. Ankara: Nobel Yayınları. ISBN: 978-625-398-238-6.
- Foucault, M. (2012). *Doğruyu Söylemek*. (Çev. Kerem Eksen). İstanbul: Ayrıntı. ISBN 978-975-539-452-4.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar*. (Çev. Ergüden, I. & Akınhay, O.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2015). *Hapishanenin Doğuşu*. M. A. Kılıçbay (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2016). *Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Foucault, M. (2017). *Öznellik ve Hakikat: College France Dersleri 1980-1981*. (Çev. Sibel Yardımcı). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, M. (2018). *Hakikat Cesareti: Kendinin ve Başkalarının Yönetimi*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, M. (2019). *Güvenlik, Toprak, Nüfus*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Foucault, M. (2019). *Öznenin Yorumbilgisi*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Güler, Ş. (2022). "Hakikat Sonrası Siyaset ve Parrhesia'nın Prangaları" içinde *Gerçeğin Düşüşü: Post-Gerçek Zeminde İletişim*. Şakir Güler (ed). (s. 21-48). Ankara: Nobel Yayınları
- Keskin, F. (2014). "Özne ve İktidar". İçinde Keskin, F. (Der.), *Özne ve İktidar* (s. 7- 24). (Çev. Ergüden, I. & Akınhay, O.). İstanbul: Ayrıntı.
- Paras, E. (2016). *Foucault: Öznenin Yitiminden Yeniden Doğuşuna*. (Çev. Yunus Çetin). İstanbul: Kolektif Kitap. ISBN: 978-605-5029-54-8.
- Yağbasan, E. B. (2017). "İstisnalar Kaideyi Bozar mı? Agamben ve Çıplak Hayat". *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü e-Dergi*. 1(1), 9-16.
- Zabunoğlu, H. G. (2021). "Kapitalizm, Biyoiktidar ve Özne". *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(2), 231-256. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bilgisosyal/issue/65975/913889>

*-Araştırma Makalesi-*

## Alttakilerin Yukarıya Çıkma/Sisteme Tutunma Mücadelesi: Giorgio Agamben Penceresinden Parazit Filmine Bakmak

Orhan Yıldırım\*

### Özet

Parazit filmi 2019 yılında Güney Koreli Yönetmen Bong Joon-jo tarafından çekilen farklı ekonomik, sosyal ve kültürel sınıflara mensup olan ailelerin hikâyesini sinemaya aktarmaktadır. Kim ailesi; yoksul, işsiz, hiçbir ekonomik sermayesi olmayan, biyolojik ihtiyaçlarını karşılamakta bile zorlanan bir ailedir. Çok kötü şartlarda yaşamalarına rağmen pes etmemiş, yukarıya çıkma/sisteme tutunma mücadelesi veren, sınıfsal konumlarını değiştireceklerine inanan umutlu bir aile olmaları dikkat çekmektedir. Park ailesi ise ekonomik sermayesi güçlü, ekonomik, kültürel ve sosyal ihtiyaçlarını karşılamada herhangi bir zorlukla karşılaşmayan, birbirlerine değer veren, lüks bir malikâne de yaşayan bir ailedir.

Bu çalışmanın amacı; sosyal bilimlerde ortaya koymuş olduğu kendine has kavramlarla tanınan Giorgio Agamben'in penceresinden "Parazit" filmi betimsel analiz etmektir. Agamben; istisna hali, homo sacer (kutsal insan), bios, zoe ve muselmann kavramları üzerinden hem modern hukuk sistemini hem de biyopolitikayı tartışır. Çalışmada Kim ailesinin içinde bulunduğu hayat biçimi, zoe'lerin hayatları ile ilişkilendirilecek, Park ailesinin hayat biçimini ise bios'ların sahip olduğu hayatlar üzerinden ele alınacaktır. Agamben'e göre muselmann, kamplarda yaşayan, ölümle yaşam arasındaki eşikte bulunan bir figürdür. Park ailesinin yaşadığı malikânenin altında yaşadığı yaşamını sürdüren Geun-sebiyolojik bir cesede dönmüştür. Geun-se figürü Agamben'in muselmann ve homo sacer kavramları üzerinden ele alınacaktır.

**Anahtar Kavramlar:** Parazit, Homo Sacer, İstisna Hali, Bios, Zoe, Muselmann

\*Arş. Gör., Antalya Belek Üniversitesi, İnsani Bilimler Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Antalya, Türkiye

E-mail: oy6120723@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2401-1316

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1330348

Yıldırım, O. (2024). Alttakilerin Yukarıya Çıkma/Sisteme Tutunma Mücadelesi: Giorgio Agamben Penceresinden Parazit Filmine Bakmak. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17 , 86-101. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1330348

Geliş Tarihi: 20.07.2023

Kabul Tarihi: 04.11.2023



-Research Article-

**The Struggle of Those Below to Come Up/Hold on to the System:  
Looking at the Movie Parasite Through Giorgio Agamben's Window**

Orhan Yıldırım\*

**Abstract**

*The movie Parasite, shot by South Korean Director Bong Joon-jo in 2019, tells the story of families belonging to different economic, social and cultural classes. Kim family; It is a family that is poor, unemployed, has no economic capital, and has difficulty even meeting its biological needs. It is noteworthy that they are a hopeful family who did not give up despite living in very bad conditions, who struggled to move up/hold on to the system, and who believed that they would change their class position. The Park family, on the other hand, is a family that has strong economic capital, does not encounter any difficulties in meeting their economic, cultural and social needs, values each other, and lives in a luxurious mansion.*

*The purpose of this study; The aim is to analyze the movie "Parasite" descriptively from the perspective of Giorgio Agamben, who is known for his unique concepts in social sciences. Agamben; It discusses both the modern legal system and biopolitics through the concepts of state of exception, homo sacer (holy person), bios, zoe and muselmann. In the study, the lifestyle of the Kim family will be associated with the lives of the zoes, and the lifestyle of the Park family will be discussed through the lives of the bios. According to Agamben, the muselmann is a figure who lives in the camps and is on the threshold between life and death. Geun-se, who lives in a shelter under the mansion where the Park family lives, has turned into a biological corpse. The figure of Geunse will be discussed through Agamben's concepts of musellman and homo sacer.*

**Keywords:** Parasite, Homo sacer, State of Exception, Bios, Zoe, Muselmann

---

\*Res. Asst., Antalya Belek University, Faculty of Humanitarian Sciences, Department of Sociology, Antalya, Türkiye.

E-mail: oy6120723@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2401-1316

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1330348

Yıldırım, O. (2024). Alttakilerin Yukarıya Çıkma/Sisteme Tutunma Mücadelesi: Giorgio Agamben Penceresinden Parazit Filmine Bakmak. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17 , 86-101. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1330348

Received:20.07.2023

Accepted: 04.11.2023

## 1.Giriş

*Parazit*, yönetmenliğini ve senaristliğini Güney Koreli Yönetmen Boon Joon-ho'nun üstlendiği, 2019 yılında vizyona giren dram tarzı bir filmidir. Film ilk gösterime girdiği andan bu yana başarısı ve filmin hikâyesi üzerine tartışmalar sürmektedir. Bundan olsa gerek Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü'nün yanı sıra Oscar Ödül Törenleri'nde; en iyi film, en iyi yönetmen, yabancı dilde en iyi film ve en iyi özgün senaryo ödülleri kazanmıştır. *Parazit* kelimesi etimolojik olarak yanında ve besin kelimelerinden türemiş olup, bir başkasıyla var olabilen bir canlı türüdür. Başka bir şekilde tanımlayacak olursak parazit, üzerinde yaşadığı canlıya zarar verirken kendisi de bundan yarar sağlayan bir canlı türü olarak bilinir (Bakar, 22. 12.2019).

Sinema yönetmenlerinin bazıları toplumsal sorunlardan az da olsa halkı uzaklaştırmak için eğlence ve mizah tarzı filmleri beyaz perdeye yansıtırlarken, bazıları da halkın toplumsal sorunları birebir görebilmesi, idrak edebilmesi ve farkına varması için sinemaya aktarırlar. Bu açıdan bazı yönetmenler derinlerini, ideolojilerini topluma anlatabilmek için sinema bir fırsattır. Sinemanın ortaya çıkmasından bu yana toplumsal gerçeklikle olan ilişkisi tartışılmaktadır. Robert Flaherty, John Grierson, Paul Rotha gibi yönetmenler toplumsal gerçekliği sinemaya aktaran yönetmenler olarak bilinmektedir (Öztürk ve Sima Daşkesen, 2021: 4).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Benito Mussolini yönetiminin halkı toplumsal olaylardan uzak tutmak için çektiği beyaz telefon filmlerine karşı olarak "İtalyan Yeni Gerçekçilik" akımı ortaya çıkmıştır. Akım, İtalyan halkının sefaletini, açlığını ve yoksulluğunu sinemaya aktarmıştır (Güçhan, 1993: 52). Aynı şekilde Charlie Chaplin de "*Modern Zamanlar*" filmiyle işçilerin sıkıntılarını, kapitalizmin yaratmış olduğu eşitsizlikleri sinemaya aktarmıştır. Yine toplumdan etkilenerek sinemaya başarılı bir şekilde aktarılmış olan Eisenstein'in yönettiği "*Pokemkin Zirhlisi*" filmi, Çarlık Rusya dönemindeki işçilerin ayaklanmalarını ve o süreçte yaşamış oldukları problemleri sinemaya yansıtmıştır. Türkiye'de ise Yılmaz Güney; "*Yol*", "*Sürü*" ve "*Umut*" filmleriyle toplumsal gerçekliği sinemaya aktarılmıştır.

Sinema ve sosyoloji birbiriyle ilişkili ve birbirinden ayrılmaz iki alandır. Bu çalışmada üzerine tartışacağımız *Parazit* filmi sinema ve toplum ilişkisini ele almaktadır. *Parazit* filmi Güney Kore'nin başkentinde farklı mekânlarda yaşamını sürdüren üç ailenin hikâyesini anlatır. Marksist anlamda farklı toplumsal sınıflara mensup ailelerin ilişkileri, birbirlerinin hayatlarına temas etme süreçlerine değinmektedir. Aileler arasındaki yakınlaşma artıkça aralarındaki sınıfsal uçurum daha görünür olmaktadır. Bu çalışma Agamben penceresinden bu ailelerin sınıfsal konumlarını sorgulamaya açmakta ve bunun tartışmasını yapmaktadır.

## 2.Homo Sacer, İstisna Hali, Zoe ve Bios Kavramlarının Teorik Çerçevesi

Son zamanların üretken düşünürlerinden birisi olan Giorgio Agamben; Sosyoloji, Felsefe, Hukuk ve Tarih gibi sosyal bilimlerin çok farklı dallarında çalışmalar yapmıştır. Agamben yapmış olduğu bu çalışmalarını kendine has kavramlarla ele almış ve bu farklı alanları birleştirmiştir. Antik Yunan'dan günümüze kadar biyopolitika, hukuk gibi konuları tartışırken; *Homo sacer*, *istisna hali*, *zoe*, *bios*, *musellman* gibi kendine has kavramları da ele alır. Agamben düşünce yapısını oluştururken; Carl Schmitt, Michel Foucault, Aristoteles, Walter Benjamin gibi düşünürlerin görüşlerinden etkilenmiştir. Hatta çoğu zaman bu düşünürlerle tartışmaya girerek görüşlerini ortaya koymuştur (Baştürk, 2017: 3). Agamben'in külliyyatı bir zincirin halkaları gibi bir biriyle ilişkilidir. Örneğin, onu sosyal bilimlerde popüler hale getiren çalışması 1995 yılında yayınlanan "*Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*" adlı eseridir. Bu çalışmada Agamben modern hukuk sisteminin soy kütüğünü ortaya çıkarmaya çalışır. Roma hukuk sisteminde var olan *homo sacer* figürü ile modern hukuk sistemi arasında ilişki kurar. Ardından "*İstisna Hali*" adlı çalışmada Batı hukuk sisteminde istisna durumlarının izini sürerek modern hukuk sisteminin istisna halinin kendisi olduğunu iddia eder. Çalışma serinin devamı olarak görülen "*Tanık ve Arşiv*", "*Aushwitz'ten Artakalanlar*" ve "*Hükümranlık ve Şan*" adlı eserlerinde ise bu

tartışmayı farklı perspektiflerden ele alarak modern dönemde kamplarda kalan insanları derinlikli araştırarak modern hukuk sistemine eleştirilerini ortaya koyar. Yani Agamben'in kitapları birbiriyle ilişkili ve birbiriyle bağlantılı olduğu söylenebilir.

Agamben, istisna halini tartışırken Carl Schmitt'in olağanüstü hal kavramından etkilenmiştir. Bazı durumlarda iki kavramı birbirinden keskin sınırlarla ayırmak mümkün değildir. Schmitt, olağanüstü hal üzerine olan tezlerini "*Diktatörlük*" ve "*Siyasi İlahiyat*" adlı kitaplarında ele almıştır. Schmitt'e göre 'siyasal' kavramı bütün alanlara, hatta devlete öncü olması nedeniyle tanımlanması gerekir. Ona göre ahlaki anlamdaki ayırım nasıl iyi-kötü, ekonomide yaralı-zararlı, estetikte güzel-çirkin ise siyasette de belirleyici olan dost-düşman arasındaki ilişkidir. Schmitt'e göre dost-düşman dikotomisi diğer bütün alanlara öncüdür ve her zaman siyasal alanın merkezinde yer almaktadır. Bu karşıtlık, siyasal alanın en uç noktalarını göstermektedir (Schmitt, 2014: 56). Düşman, bize kötü davranan çirkin ahlaksız insanlar olmayabilir. Aynı şekilde dost olarak gördüklerimiz de güzel ve ahlaklı insanlar olmak zorunda değildir. Düşmanı tanımlayan tek şey siyasal alanda öteki oluşudur. Dostluk, ortak çıkarlar ve korkular için yan yana gelmiş birliktelikler için kullanılan bir ifadedir. Dost-düşman ikilisinin ortadan kalkması, siyasetin de ortadan kalması anlamına gelmektedir. Çünkü siyaset alanını belirleyen dost ve düşman dikotomisidir (Yağbasan, 2017: 10).

Agamben ise Schmitt'ten farklı olarak siyasalın merkezine dost-düşman ayrımını değil *zoe* ve *bios* ayrımını yerleştirir. Agamben, Aristoteles'ten ödünç aldığı bu kavramlar üzerinden Antik Yunan'dan günümüze Batı siyaset tarihinin reçetesini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Ona göre, "*Zoe*, bütün canlı varlıkların (hayvanların, insanların ya da tanrıların) ortak özelliği olan yalın yaşamı/canlılık olgusunu ifade ederken, *bios* bir birey ya da grubun bir özelliği olan yaşam(a) biçimine (hayat tarzına) işaret ediyordu" (Agamben, 2001: 9). *Zoe*, insanın sadece biyolojik özelliklerine işaret ederken, *bios* insanın siyasal, sosyal ve kültürel haklarına gönderme yapar. Agamben, Aristoteles'e referansla *bios'u* "iyi hayat" olarak görürken *zoe* ise zorla ayakta duran insanların hayatları olarak değerlendirir.

Antik Yunan'da polis adı verilen kamusal mekânlarda ülkenin yönetimi tartışılırken kadınların, kölelerin ve yoksuların tartışmalara katılma hakkı bulunmamaktaydı. Bu tartışmalara sadece yurttaş hakkı olan erkekler katılmaktaydı. Agamben, kamusal mekânlara katılan kesimleri *bios* olarak tanımlarken, kamusal tartışmaların dışında bırakılan kesimleri ise *zoe* hayatlar olarak görür. *Bios*, *zoelerin* hayatları üzerinde söz sahibidir. Bu açıdan Agamben'e göre siyaseti belirleyen *zoe* ve *bios* arasındaki ayrımdır. *Bios* yönetir, *zoe* yönetilir. *Bios* karar verir, *zoe* uygulamak zorunda kalır (Agamben, 2001: 16).

Schmitt'e göre olağanüstü hal kaotik durumlarda yasaların geçerliliğini yitirdiği bir anda ortaya çıkar. Bu dönemde hukuk askıya alınır, egemen ülkeyi kanun hükmünde kararnamelerle yönetir. Schmitt'e göre olağanüstü hal geçici bir süre olduğu için düzen sağlandığında tekrar hukuk devreye girer. Agamben ise Schmitt'in bu görüşlerinin bazı noktalarına katılır bazı noktalarını ise eleştirir. Ona göre *istisna hali* yasaların geçerliliğini yitirdiği yasanın askıya alındığı bir durumda ortaya çıkmaz. Agamben'e göre *istisna hali* siyasal iktidarın kısa süreli hukuksuz durumu değildir. Agamben biraz daha ileri giderek modern hukuk sisteminin kendisinin *istisna* olduğunu belirtir. Ona göre *istisna hali* geçici olağanüstü bir durum değil, sürekli yürürlükte olan olağan bir durumun kendisidir (Baştürk, 2017: 12-15).

Dönemin Amerika Birleşik Devletleri Başkanı George W. Bush, ikiz küllere yapılan saldırıdan sonra *istisna* kararlara imza atarak Irak Harekâtını başlatması kanımca sosyal bilimlerde Agamben'in değerini daha da artırmıştır. Agamben, *istisna hali* ile ilgili görüşlerini örnekler vererek ortaya koyar. Ona göre, I. Dünya Savaşı sırasında *istisna hali* olağan halin kendisi olmuştur. Agamben'e göre, Hitler ve Musollini sadece diktatör değillerdir. İkisi de seçimle gelmiştir. Hitler ve Musollini, iktidarda buldukları yıllar boyunca yaptıkları politikaları yasaya dayandırmıştır. Aynı şekilde 11 Eylül Saldırısından sonra ABD'de çıkartılan yasaya göre kuşku duyulan her yabancının gözaltına alınma yasası kabul edilmiştir (Agamben, 2020:

12). Agamben, bu örnekleri vererek modern hukuk sisteminin her zaman *istisna* durumlara içkin olduğunu belirtmeye çalışmıştır. Yani olağanüstü hal, hukuk sisteminden hiçbir zaman kaldırılmamıştır.

Schmitt'e göre olağanüstü hal; her türlü siyasi belirsizlik, ekonomik kriz, savaş ve karışıklık gibi durumlarda egemenin kararıyla devreye girer. Egemen tarafından hukuki bir gereklilik olarak görülür ve hukuk sınırları içerisindeki bir duruma karşılık gelir. Agamben'e göre ise *istisna* kuralı değil bizzat kuralın kendisidir. Ona göre, *istisna hali* hukuki alanın ne içinde ne de dışındadır. Modern hukuk sistemi *istisna* durumlarını dışlamaz ama içine de almaz. İstisna hali Agamben'e göre, yersiz ve yurtsuzdur, belirsiz eşikteki duruma karşılık gelir (Karadağ, 2016: 135-138).

Agamben'in *istisna hali* konusunda görüşlerinin daha iyi anlaşılması için *homo sacer* (*kutsal insan*) figürüne değinmek gerekir. Bu figür Agamben'in siyaset felsefesinde çok önemli bir yerde durmaktadır. Kutsal insan suç işlemiş ve halk nazarında suçlu bulunan bir kişidir. *Homo sacer* Roma hukukunda "öldürülebilir ama kurban edilemeyen insan" anlamına gelmektedir. *Homo sacer*, öldürülebilir bir şahsiyet olarak görüldüğü için beşeri hukuktan, kurban edilemez olarak görüldüğü için de dini hukuktan dışlanmıştır. *Homo sacer* her iki hukuk sisteminden de dışlanmış ve hukuksuz bir alana atılmıştır. Kurban edilemez olarak görüldüğü için toplumun dışına, fakat öldürülebilir olarak görüldüğü için de tekrar toplumun içine alınmıştır (Agamben, 2001: 112).

Agamben'in amacı *homo sacer* figürü üzerinden modern siyasetin amacını açığa çıkarmaktır. Agamben'in *istisna hali* kavramına çok önem vermesinin sebebi, siyasal iktidarın görünmeyen yüzünü görünür kılmaktır. Ona göre böyle yapıldığı takdirde siyasal iktidarın, güvenliğimizi ve özgürlüğümüzü garanti altına alan bir güç olmaktan ziyade keyfiyetçi ve yeri geldiğinde bizi ölüme bırakacak bir güç olduğu görülecektir. Agamben'e göre hem geleneksel iktidar hem de modern iktidar kendi sınırları içerisinde yaşayan insanların haklarını koruyan bir güç gibi görünse de iktidar; insanları çıplak bırakan, onlar üzerinde tahakküm kuran, kendi ideolojisini dayatan bir hegemonyadan başka bir şey değildir (Agamben, 2001: 113). *İstisna* halinde hukuk askıya alındığı için her şeye karar veren egemendir. Bu dönemde herkes *homo sacer* olma yolundadır. Ne hukukun içinde ne de dışında sayılırız. Herkes biyolojik cesede dönüşebilir. Ona göre, modern dönemde yaşayan herkes birer *zoe* adayıdır. İstisna hali durumunda bireyin sahip olduğu haklar elinden alınıp çıplak bir hayata dönüşebilir (Aksoy, 2016: 47-48).

### 3. Güney Kore Sinemasına Giriş

Sinema toplumsal gerçekliği bazen dolaylı yoldan bazen de doğrudan yansıtan bir aynadır. Toplumun tanınan ve anılanın en iyi yollarından birisi o dönemde çekilmiş filmlere bakmaktır. Sinemayı içinde bulunduğu toplumdan bağımsız düşünmek mümkün değildir. Bu açıdan *Parazit* filminde verilen mesajları analiz etmek, hikâyeyi anlamlandırmak ve Güney Kore'nin toplumsal yapısıyla ilişki kurabilmek açısından Güney Kore sinemasının tarihsel serüvenine kısaca bakmak gerekmektedir.

Kore, tarihinde Rusya, Japonya ve Çin'in baskılarına maruz kalmış, 1910 yılında ise Japonya sömürgeci haline gelmiştir. Japonya'nın Kore toplumu üzerinde kurmuş olduğu baskı ve yıldırma politikaları Kore halkında milli bilincin oluşmasına yol açmıştır. Japonya'nın asimilasyon ve sert politikalarına karşı Kore toplumu, 1 Mayıs 1919'da bağımsızlığı elde etmek için protesto eylemleri düzenlemişler fakat gösteriler sert bir şekilde bastırılmıştır. Japonya, II. Dünya savaşını kaybedince 35 yıl sömürge olarak kaldığı Kore'den çekilmek zorunda kalmıştır. Kore, 1945 yılında 38. paralel sınır kabul edilerek Güney ve Kuzey Kore diye ikiye bölünmüştür (İşlek, 2020: 144).

Kore bağımsızlığa kavuştuktan sonra gerilimler belli bir süre yerini iç gerilimlere ve çatışmalara bırakmıştır. 1950 yılında Güney Kore ve Kuzey Kore arasında çıkan savaşta Sosyalizm

ile yönetilen SSCB, Kuzey Kore'yi desteklerken, ABD ise o dönemde Güney Kore'ye lojistik destek ve asker göndermiştir. Dönemin süper güçleri olarak görülen devletler Kore Savaşı'nda karşı karşıya gelmişlerdir. Güney Kore sineması bu gerilimli tarihsel süreci beyaz perdeye aktararak başarılı eserler ortaya koymuştur. Kore sineması dünyadaki diğer devletlere oranla geç bir dönemde, 1919 yılında "Haklı İntikam" filmiyle ortaya çıkmıştır (Öksüz Karademir ve Kaya, 2020: 651). 1920'li yıllarda Japonya, Koreli yönetmenlerin realist filmler çekmesine izin vermemiş; sadece aşk, dram ve komedi gibi duygusal konularda filmlere izin vermiştir. Bunun yanı sıra 1930'lu yıllarda Kore'ye yabancı filmlerin girmesine izin verilmemiş, sadece Japonya'da çekilen filmlerin izlenmesine müsaade edilmiştir. 1942 yılından sonra Kore'de çekilen filmlerin dillerinin Korece değil Japonca olması yönünde baskı uygulamıştır. Bu politikalar, Kore sinemasında toplumsal sorunları ele alan özgün çalışmaların ortaya çıkmasını uzun bir süre engellemiştir (Oylum, 2011: 30).

Güney Kore ve Kuzey Kore Savaşı'nın bitmesinin ardından Güney Kore'de kısa bir süre özgün bazı yerel filmler çekilmiştir. Sonraki yıllarda televizyonun hızla büyümesi ve yayılması, dünyada olduğu gibi Güney Kore sinemasını da olumsuz etkilemiş ve belli bir dönem duraksamaya yol açmıştır. 1990'larda yabancı kotanın kaldırılmasıyla Hollywood yapımlı yabancı filmler Güney Kore sinemasının önüne geçmiştir. 1992 yılından sonra Güney Kore'de demokratikleştirme sürecinin hızlanması, sinema üzerinde baskının kalkması, özellikle sınıf ilişkileri gibi konuların sinemaya aktarılmasına izin verilmesi gibi adımlar Güney Kore sinemasını olumlu yönde etkilemiş, Güney Koreli yönetmenlerin dünya çapında ses getiren filmler çekmesinin önü açılmıştır (İşlek, 2020: 145).

Güney Koreli yönetmenler, ülke genelinde düzenlenen Busan Uluslararası Film Festivali, Jeonju Uluslararası Film Festivali, Seul'deki Kadın Film Festivali gibi ulusal festivallerin yanı sıra dünyanın farklı ülkelerinde düzenlenen festivallere katılarak ülkelerinin sinemasını dünyaya tanıtmışlardır. 2000 yılında ImKvon-tek'in yönetmenliğini yaptığı "Chunhyangjeon" filmi Fransa'da düzenlenen Cannes Film Festivali'nde yarışan ilk Güney Kore filmi olmuştur. Ardından 2004 yılında Kim Ki-duk, "Samaritan Girl" adlı filmiyle Almanya'da düzenlenen Berlin Uluslararası Film Festivali'nde 'En İyi Yönetmen Ödülü'nü almıştır (Öksüz Karademir ve Kaya, 2020: 651).

Güney Kore Hükümeti'nin 2000'li yıllardan sonra sinemaya ciddi destek vermesi, sinema üzerindeki sansürü kaldırması üzerine yönetmenler, intikam, itiraf ve aldatma gibi konuları başarılı bir şekilde beyaz perdeye aktarmıştır. Bunun yanında neoliberal politikaların yaratmış olduğu eşitsiz sınıf ilişkileri, yoksulluk, işsizlik, kent sorunları gibi konular da yönetmenler tarafından sinemaya taşınmıştır. Yıllarca baskı altında kalan Kore sineması, özgür ortama kavuşunca yönetmenler toplumunun sosyolojik gerçeklerini başarılı bir şekilde sinemaya aktarmış, *Parazit* gibi dünyada ses getiren filmlere imza atmışlardır (Oylum, 2011: 30).

#### 4. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmanın amacı; Agamben'in *Homo sacer, istisna hali, bios ve zoe* kavramları çerçevesinde *Parazit* filminin betimsel analizini yapmaktır. Betimsel analiz yöntemi; çerçeve oluşturma, verilerin işlenmesi, bulguların tanımlanması ve bulguların yorumlanması ilkelerine dayanır. Betimsel analiz yöntemine göre elde edilen veriler önceden temalara göre özetlenir ve yorumlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2028: 240). Bu çalışmada önce Agamben'in kavramları üzerinden bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. Ardından kavramlar üzerinden *Parazit* filminin bazı bölümleri ya da kareleri seçilerek yorumlanmıştır. Bölümler seçilirken Agamben'in kavramları ile ilişki kurabileceğimiz karelerin seçilmesine özellikle dikkat edilmiştir. Çalışmada kullanılan fotoğraflar bizzat araştırmacı tarafından çekilmiştir.

## 5.Filmin Konusu

Parazit filmi üç farklı ailenin birbiriyle kesişimsel ilişkisini konu almaktadır. İlk aile Türkiye kentlerinden aşına olduğumuz, "Benjiha" adı verilen bodrum katında yaşayan dört kişilik Kim ailesidir. Bu ailenin, oldukça kötü şartlarda hayatlarını sürdürmeye çalıştıkları görülmektedir. Ailenin bütün üyeleri işsizdir. Tek geçim kaynakları hepsinin birlikte yaptığı pizza kutularıdır. Dört kişilik bu yoksul ailenin baba figürü olarak karşımıza çıkan Ki-taek hiçbir işte kalıcı olmayı başaramamış, plansız yaşayan işsiz bir kişidir. Evdeki asılı madalyalardan eski bir sporcu olduğunu anladığımız anne Chunk-sook'tur. Ailesinin kültürel ve ekonomik sermayesi düşük olduğu için dört yıldır üniversiteye girmeyi başaramamış ama yine pes etmemiş oğlu Ki-woo ve teknolojiyle arası çok iyi olan fakat buna rağmen iş bulmada ciddi zorluk çeken ailenin kızı Ki-jeong'tur (Öksüz Karademir ve Kaya, 2020: 654).



Fotoğraf 1: Kim Ailesi (Parazit, Bong Joon-ho, 2019).

Fotoğraf 2: Park Ailesi (Parazit, Bong Joon-ho, 2019).

Yönetmenin zengin ve minimalist bir hayat yaşayarak karşımıza çıkardığı Park ailesi ise lüks bir malikânede yaşayan, ekonomik olarak hiçbir sıkıntı ve sorunu olmayan, iki çocuğuna ve birbirlerine değer veren bir aile olarak görülmektedir. Bong joon-ho, yoksulları kahramanca göstermekten uzak durmuş, Kim ailesini ahlaki değerlerle donatmamış ya da iç dünyalarını yüceltmemiştir. Ama yoksulları da kötü göstermemiştir. Park ailesi filmde şımarık, kibirli ve cimri değildir. Hatta Mr. Park'ın eşi saf, iyi niyetli birisi olarak da görülür (Bakar, 22.12.2019). Yönetmen bazı sinema yönetmenlerinin yaptığı gibi sınıfsal konumlar ile ilgili taraf tutmamış, tarafsız kalmayı tercih etmiştir.

Kim ailesinin sınıfsal konumuna göre daha iyi bir yerde görülen Ki-woo'nun arkadaşı Min, yurt dışına gidecektir ve daha önce ders verdiği Mr. Park'ın kızına ders vermeye devam etmesi için arkadaşı Ki-woo'ya bir teklifte bulunur. Böylece bir nevi filmin hikâyesini başlatır. Ki-woo biraz kurnazca davranarak, kardeşinin bilgisayarını iyi kullanma becerisi sayesinde işe girmeyi başarır. Kurnazca çünkü Ki-woo İngilizce diploması olmamasına rağmen kardeşinin hazırladığı sahte diploma sayesinde işe girer. Ardından Kim ailesinin diğer üyeleri de Ki-woo gibi bir şekilde Park ailesinin içine girmeyi başarır. Park ailesinde hizmetçilik yapan Moon-gwang ve eşi, filmin ilerleyen dakikalarında hikayeye dâhil olur. Kim ve Moon-gwang aileleri aynı sınıfta yer almasına rağmen film boyunca bu iki ailenin arasındaki mücadele görülmektedir. İki aile de Park ailesi üzerinden sisteme tutunmaya, hayatta kalmaya ve birer zoe olmamak için çalışmaktadır. Genel olarak *Parazit* filmi farklı hikâyeleri olan üç ailenin birbiriyle olan ilişkilerini ve mücadelelerini konu almaktadır.

## 6.Parazit Filminin Analizi

Film aşağıdaki fotoğrafla başlar. Fotoğrafta Kim ailesinin bodrum katında, salona astıkları çoraplar görülmektedir. Çoraplar filmin ilerleyen sahnelerinde odaklanacağı koku metaforunun

ipuçlarını vermektedir. Park ailesinin dünyayla kurmuş olduğu ilişki mesafelidir. Mr. Park'ın toplumla arasında mesafe vardır. Çevresiyle kurmuş olduğu ilişki sadece işiyle ilgilidir. Dünyayı arabasının camından izler, evlerinin içi dışarıdan kapalı kutu gibidir, görünmez ama içerden dışarıyı görmek mümkündür. Kim ailesi ise şehrin içinde bir yerde oturmaktadır. Ne yerin altında ne de yerin üstünde oturdukları görünmektedir. Yaşadıkları yer ne tam yer altı ne de tam yer üstüdür, Fakat içerden yer üstü pencereden görülür (Çağlar Atmaca, 20.12.2019).



**Fotoğraf 3:** Kim Ailesinin Ön Cephesi (Parazit, Bong Joon-ho, 2019).

Agamben göre istisna hali ne hukukun dışında ne de içindedir. Başka bir şekilde söylemek gerekirse istisna hali ikisinin ortası ara bir bölgeyi ifade etmektedir. Kim ailesi de mekân olarak *istisna* bir bölgede bulunmaktadır. Yüzeyle altın birleştiği üçüncü bir bölge; ne yüzey, ne de alt ikisinin sınırında durmaktadır. Evinin içinden yüzeyin görünmesi, yukarıya tırmanmanın mümkün olabileceğini göstermektedir. Kim ailesi henüz dibi görmemiştir ama dibi görmekten de korkan bir aile gibidir. Aile üyeleri sisteme tutunmaktan vazgeçmemiştir. Tüm güçleriyle yukarıya tırmanmaya çalışmaktalar.



**Fotoğraf 4:** Dünyaya Bağlanma (Parazit, Bong Joon-ho, 2019).

Modern mimari sisteminde tuvalet görünmez, saklı, تنها bir yerde karşımıza çıkar. Fakat *Parazit* filminde, fotoğrafta da görüldüğü gibi tuvalet, salon ve mutfaktan daha yukarıda bir yerde gösterilmektedir. Yüzeye en yakın yer tuvalettir. Onun için sadece tuvalette internet çekmektedir. Onlar için tuvalet, dünyayla bağlantı kurmanın tek mümkün olduğu yerdir. İnternet, Kim ailesi için bir sosyalleşme aracından çok iş imkânıdır. Teknolojiye eşit ulaşabilmek için komşularının veya çevrelerindeki dükkânların Wi-fi şifrelerini çözmeye çalışırlar (Öksüz Karademir ve Kaya, 2020: 655).

Ki-woo'nun bir üniversite diploması olmamasına rağmen çok iyi İngilizce konuşmaktadır. Ki-jeong'un da kardeşine hazırladığı sahte diploma sayesinde teknolojiye çok hâkim olduğu anlaşılmaktadır. Pierre Bourdieu'nun kavramları bağlamında baktığımızda Ki-woo ve Ki-jeong'un ekonomik sermayeleri düşük olsa da kültürel sermayelerinin yüksek olduğu söylenebilir. Kurnaz bir planla Mr. Park'ın şoförü olarak işe girmiş olsa da Ki-taek'in araba kullanmayı biliyor olması kültürel bir sermaye olarak görülebilir. Aynı şekilde Chunk-sook da çok iyi yemekler yapmaktadır. Fakat Kim ailesinin sosyal sermayeleri zayıf olduğu için iş bulmakta zorlanmaktadır. Kültürel sermayeye sahip olmak Kim ailesinde olduğu gibi işe yaramaz. Ekonomik sermayesi güçlü olan insanlarla ilişki kurabilmek için sosyal sermaye gereklidir. Bu da bütün sermaye ilişkilerinin birbiriyle ilişkili olduğunu göstermektedir.

### 7.Zoe ve Bios

Agamben, Antik Yunan'dan günümüze Batı siyaset paradigmasının merkezinde ikili bir ayrım olduğunu iddia eder. Bunlar *Zoe* ve *bios* arasındaki dikotomidir. Agamben'e göre siyaset her zaman bu iki dikotomi arasındaki ayrım üzerinde ilerler. Agamben, Aristoteles'ten aldığı *zoe* ve *bios* kavramlarını kendi penceresinden yeniden tanımlar ve siyaseti bunlar üzerinden tartışır. *Bios*, iyi hayatı tanımlarken, *zoe* ise dışarda bırakılmış mülksüz bir yaşamı belirtir. Kültürel ve siyasal hakları olan, kültürel ve ekonomik sermayesi güçlü olan, yaşam kaygısı olmayan insanların hayatlarını *Bios* olarak kavramsallaştırırken, biyolojik ihtiyaçlarını gerçekleştirmek dışında hiçbir hakkı bulunmayan ve mülksüzleştirilen insanların hayatlarını da *zoe* olarak tanımlar. *Zoe*, sistemin dışına itilmiş, hakları gasp edilmiş, biyolojik bir makineye dönüşmüş hayatlardır (Agamben, 2001: 16).

Yönetmen Bong Joon-ho, sınıf çatışması olgusunu *Snowpiecer* (Kar Küreyici) adlı filmde anlatır. Filmde mekan olarak tercih edilen yer ise bir trendir. *Parazit* filminde ise mekânları değiştirmiştir. Yönetmen, bir taraftan Park ailesini; lüks, konforlu, korunaklı ve cenneti andıran görüntüsüyle bir malikâne de yaşatırken, diğer tarafta Kim ailesi ise yüzeyde mi yoksa yerin altında mı olduğu belirsiz bir bodrum katında yaşatır ve bu farklılık üzerinden sınıf eşitsizliğini anlatır. *Parazit* filminde sınıf dikotomisi; yoksulluk-zenginlik, kirlilik-temizlik, düzen-düzensizlik, sakinlik-gürültü, amaçlılık-plansızlık dikotomiler üzerinden perdeye yansır (Çağlar Atmaca, 20.12.2019).



Fotoğraf 5: Zevk (Parazit, Bong Joon-ho, 2019).



Fotoğraf 6:Çaresizlik (Parazit, BongJoon-ho, 2019).



Sınıf eşitsizliğinin en çok hissedildiği sahneler, filmin ortalarında yağın şiddetli yağmurla görülmektedir. Yağmurun yağdığı gece yukarıdaki fotoğrafta da görüldüğü gibi De-song'un doğum günüdür. De-song geceyi bahçede Kızılderili çadırında geçirmek ister. Diğer fotoğraf karesi ise o gece Kim ailesinin bodrum katının görüntüsüdür. Kim ailesi bir yolunu bularak konaktan ayrıldıktan sonra mahallelerine vardıklarında aşırı yağmurdan kaynaklı lağım suyunun taşıdığı fark eder ve koşarak evlerindeki değerli eşyaları kurtarmaya çalışırlar. Küçük çocuğuyla yardım isteyen komşusunu reddeden Ki-taek, ilk defa evine bu kadar hızlı ve endişeyle koşar. Bodrum katı sular altında kalınca evinin duvarında asılı duran eşinin madalyasından başka alacak bir şey bulamaz. Ki-woo ise, arkadaşı tarafından kendisine hediye verilen, başarı getirdiğine inandığı taşı alır. Ki-jeong için ise durum daha da kötü görünmektedir. Çünkü evde alacağı hiçbir değerli eşyası yok gibidir. Lağım suyunun gelmesini engellemek için klozetin üzerine oturur ve sigarasını yakar. Babası ve abisinin çaresiz konuşmalarını, umutsuz hallerini izler. Ki-jeong'un durumu bir çelişkiyi barındırmaktadır. Bir taraftan üzerinde oturduğu klozet pisliği simgelerken, diğer taraftan çaresiz bir halde, hiçbir şey aldırış etmeden sigara keyfi yapmaktadır.



**Fotoğraf 7:** Umutsuzluk (Parazit, BongJoon-ho, 2019).

Filmde yağmur aynı kente yağıyor olmasına rağmen aileler, yağmurdan farklı şekillerde etkilenmektedir. Bu fark, sınıfsal olarak ayrıştıklarını gösteren bir başka detaydır. Park ailesi için yağmur zevki ifade eder ve bahçeye kurdukları Kızılderili çadırı su bile almaz. Fakat kentnin diğer mahalesinde yaşayan Kim ailesi için yağmur, sele dönüşür ve bir felaketi andırır. O mahallede yaşayan aileler klozetlerden taşınan lağım pisliğinden korunmak için adeta bir parazit gibi canlarını kurtarmaya çalışmaktadır (Öksüz Karademir ve Kaya, 2020: 654).

Karşımızda iki farklı hayat duruyor. Bunlar Agamben'in de belirttiği gibi *bios* ve *zoe*'lerin hayatlarını andırıyor. Park ailesinin hayatı *bios* olarak görülürken, Kim ailesinin hayatı *Zoe* bir hayattır. Kim ailesinin evden alacak değerli hiçbir eşyası yok gibidir. Kim ailesi çıplak ve biyolojik bir makineden farksız değildir. Agamben'e göre *zoe*'lerin hakları yoktur, onlar sadece biyolojik ihtiyaçlarını karşılamak için hayatta kalmaya çalışırlar. Kim ailesi bize bunu hatırlatmakta, biyolojik ihtiyaçlarını karşılamak dışında bir gayeleri yok gibi görünmektedir.

## 8.Muselmann Figürü

Agamben, “Auschwitz'den Artakalanlar: Tank ve Arşiv” adlı kitabında saha çalışmaları yaparak kamplarda kalan insanların hayatlarını araştırır. Kamplarda kalan insanların günlüklerinden yola çıkarak *muselmann* metaforunu kullanır. Agamben *muselmannı*; açlık nedeniyle bilincini büyük oranda yitirmiş, temel biyolojik ihtiyaçlarını karşılamak dışında başka bir işlevi olmayan, çoğunlukla düşünme yetisini kaybetmiş bir beden olarak tanımlar. Agamben'e göre *muselmann*, ölüm ile yaşam arasında üçüncü bir alanı simgeler. *Muselmann* ne ölmüştür, ne de yaşamaktır. İkisinin de eşiğinde yer alır (Agamben, 2001: 153). *Muselmann* bir sınırı temsil etmektedir. İnsan olan ile insan olmayan arasındaki sınırda yer alır. Agamben'e göre, o bir belirsizlik durumunda yaşamaktadır. *Muselmann* figürünün durumunun karmaşık olmasının sebebi insani özelliklerini yitirmesiyle ilişkilidir. *Muselmann* insanlığını yitirmiş olanı temsil eder. Herkes *muselmann*dan kaçır, kimse onunla görüşmek ve konuşmak istemez. Agamben, *muselmann* figürü üzerinden; ahlakı, onuru, şerefi ve haysiyeti tartışmaya açır. Çünkü ona göre *muselmann*, bütün değerlerden arınmış ve bu değerleri kaybetmiştir. *Muselmann*, Roma Hukuku'nda görülen homo sacer figürünün modern devlet kamplarındaki simgesidir. *Muselmann* da *homo sacer* gibi kurban edilemez ama öldürülmenin ceza almayacağı bir *istisna* durumunda yer alır (Mocan, 2021: 99-101).



**Fotoğraf 8:** Eğlence (Parazit, Bong Joon-ho, 2019).

Kim ailesinin üyeleri Park ailesinin kamp tatiline gitmesini fırsat bilerek evde eğlenmeye başlarlar. Kendi sınıfsal konumlarından farklı olarak pahalı içkiler, lüks yemekler ve meyveler tüketirler. Etraflarında üç tane farklı mama yiyen cins bakımlı köpek bulunmaktadır. Kim ailesinin sınıfsal ve kültürel sermayesinin farklı olduğu hemen kendini belli eder. Kendi evlerinde yaptıkları gibi masanın etrafında yere oturmuşlardır. Tüketmenin sadece ekonomik olmadığını, kültürel bir boyutunun da olduğunu bize göstermektedirler. Ailenin arasında geçen diyaloglara bakıldığında böyle bir hayatı düşledikleri görülmektedir. Fakat bir taraftan hayatları boyunca böyle bir konuma gelmeyeceklerinin de farkındadırlar. Ki-taek, masada oğluna eski şoförün iş bulup bulmadığını sorarak bir taraftan sahtece ve kurnazca elde etmiş oldukları statülerini de sorgulamaktadır. Bir yandan içinde buldukları anın tadını çıkarıyor gibi görünseler de diğer yandan bir vicdan sorgulaması da yapmaktadırlar. Bu esnada baba oğul diyaloguna Yeo-jepong da katılarak babasının vicdan sorgulamasına tepki gösterir ve “asıl bizim bu işlere ihtiyacımız vardı” diyerek elde ettikleri haksız statüyü sahiplenmektedir. Ye

jepong'un, babası ve abisine göre bu konuda daha radikal olması belki de genç olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü hayatın en önemli evresinde yoksul, işsiz ve mülksüz bir geleceği olmasını istemez. Bu esnada kapı çalınır ve filmin hikayesine yenileri eklenir. Hikaye hem daha anlamlı bir hal alır, hem daha karmaşıklaşır.



**Fotoğraf 9:** Açlık (Parazit, Bong Joon-ho, 2019).

Evin eski hizmetçiliğini yapan Moo-gwang, evde bir şey unuttuğunu, onu almaya geldiğini söyleyerek içeri girmek ister. İçeriye girdikten sonra kapısı mutfaktaki merdivenlerinin altında olan sığınağa girer. Park ailesinden önce bu evin hizmetçiliğini yaptığını, bu sığınaktan Park ailesinin de haberi olmadığını anlatır. Malikâneyi kendi eliyle inşa eden mimarın Kuzey Kore'nin olası atom bombalarına karşı korunmak için böyle bir sığınak inşa ettiğini Moon-gwang'a anlatır. Ancak mimar böyle bir sığınak inşa etmekten utandığı için Park ailesine burayı söylemez. Moon-gwang, eşi Geun-sae'nin Tayvan Pastanesi açtığını fakat battığını ve borçları olduğunu söyler. Tefecilerin onu aradığını, ölümden kaçmak için de dört yıl, üç aydır sığınakta yaşadığını aktarır. Geun-Sae'nin istisna durumlar hariç sığınaktan yukarıya çıkmadığı görülmektedir. Geun Sae'nin davranışları ve hareketleri anormallik içermektedir. Sığınakta kendisine bir yaşam alanı oluşturan Geun Sae, eşi dışında başka insanları uzun süredir görmeyen, onlarla iletişim kurmayan, sosyal ilişkileri çoktan bitmiş bir insan görünümündedir. Geun Sae, çıplak hayata indirgenmiş halde yaşıyor. Eşi dışında kimsenin haberdar olmadığı, internet ve şebekenin çekmediği *istisna* sığınak mekânda yaşamaktadır. Geun Sae, insani özellikleri zayıf, her türlü sosyal haktan mahrum insan ile insan olmayan sınırda yaşamaktadır. Eşinin biyolojik ihtiyaçlarını karşılaması dışında hiçbir hakkı olmayan bir makine gibidir. Agamben'e referansla Geun Sae, öldürebilir ama kurban edilemez olarak görülen *homo sacer* gibi *istisna* bir durumda yaşamaktadır. Hem hukukun içinde hem de dışındadır. *Muselmann* gibi ölüm ile yaşam arasındaki bir eşikte yer almaktadır. Ne ölmüş ne yaşamakta gibidir.



**Fotoğraf 10:** Pişmanlık (Parazit, Bong Joon-ho, 2019).

Yukardaki resimde de görüldüğü gibi Mr. Park'ı öldüren Ki-taek, saklanmak için aklına ilk olarak sığınak gelmiştir. Çünkü sığınanın *istisna* bir mekan olduğunun farkındadır. Ki-taek ve Geun Se'nin hikayeleri birbirine benziyor gibi görünse de Ki-taek Mr. Park'ı öldürmeden önce yukarıya tırmanacağına dair umutludur. Ailesiyle bunu başaracağını inanmaktadır. Geun Sae ise hayattan vazgeçmiş, kaderine razı gelerek çıplak bir hayatı kabullenmiştir. Geun Sae'nin bırakmış olduğu yerden Ki-taek devam etmektedir. Geun Sae'nin yıllarca yaptığı gibi mors alfabetiyle oğluna mesaj vermeye çalışmaktadır. Oğuz Işık ve Melik Pınarcıoğlu "Nöbetleşe Yoksulluk" adlı eserlerinde yoksulluğun nöbetleşmeye dönüştüğünü anlatırlar. Fakat burada devir edilen yoksulluk değil, sığınakta biyolojik bir makine olarak yaşama bayrağıdır. Ki taek, ölüm ile yaşam arasında üçüncü bir alanda yaşama bayrağını devir almıştır. Hiçbir sosyal hakkı olmayan artık Ki-taek'tir. *Homo sacer* olma sırası Ki-taek'e düşmüştür. Agamben'e göre modern-kapitalist devletlerde hiç kimsenin yaşamı garanti altında değildir. Herkes *homo sacer* yani çıplak bir ceset olma yolundadır.

### 9.Sınıf Bilinci ve Sınıf Bilinçsizliği

*Parazit* filminin en önemli mesajlarından birisi koku sahnelerinde yer almaktadır. Yönetmen Bong Joon-ho, koku ile ilgili mesajı ilk olarak filmin ilk sahnesinde kurumaya bırakılan çoraplar üzerinden vermiştir. Filmde kokuyla karşılaşılın ilk an Park ailesin küçük çocuğu Da-song, Ki-taek ve Chung-sook'un aynı koktuğunu söylemesiyle başlar. Ardından Da-song, Jessica'nın da böyle koktuğunu söyler. Hegel efendi/köle diyalektiğinde, efendinin varlığının köleye bağlı olduğunu, kölenin varlığının da efendiye bağlı olduğunu söyler. Yani efendi olmadan köleyi, köle olmadan da efendiyi tanımlamanın mümkün olmadığını belirtir. Kim ailesi daha önce koktuklarının farkında değillerdir. Kokuyu 'öteki' sayesinde fark ederler. Tıpkı Hegel'in efendi/köle diyalektiğinde söylediği gibi Kim ailesi de vücutlarının derinliklerine kadar Park ailesinden farklı olduklarını, oraya ait olmadıklarını Da-song sayesinde öğrenirler.



**Fotoğraf 11:** Koku (Parazit, Bong Joon-ho, 2019).

De-song'un doğum gününü kutlamak için kampa giden Park ailesi şiddetli yağmur yağınca kampı yarıda bırakmak zorunda kalırlar. Fakat De-song eve geldikten sonra doğum günü gecesini çadırda geçirmek ister. De-song'un annesi ve babası onu yalnız bırakmak istemezler. Bunun için çadırı karşıdan gören oturma odasında uyumaya karar verirler. Bu sırada oturma odasındaki sehpanın altında saklanan Kim ailesi ile aralarında çok az mesafe olduğu için Mr. Park aynı kokuyu tekrar alır. Mr. Park, karısına Ki-taek'in kokusunu tarif ederken çeşitli benzetmeler kullanır. Onun deyimleriyle *"turp kokusuna benziyor ama tam değil"*, *"temizlik bezi kaynatıldığında çıkan koku gibi"*, Mr. Park biraz daha ileriye giderek Ki-taek'nin kokusunu *"metroya binen insanların kendine has kokusuna"* benzetir (Çağlar Atmaca, 20.12.2019). İlginçtir Mr. Park metroya çoğu zamandır binmediğini itiraf eder, fakat kokuyu unutmamış görünmektedir. Kim ailesi üzerlerine sinen kokudan kurtulmak için herkesin farklı temizlik malzemesi kullanması gerektiği çözümünü bulurlar. Fakat kokuyu üzerlerinden atamayacaklarının farkında gibi görünürler. Kokunun; bodrum kokusu, metro kokusu olduğunun bilincindedirler. Koku; yoksulluktan, işsizlikten, çaresizlikten, tükenmişlikten, sıkışmışlıktan kaynaklanmaktadır. Bakışları bu kokuyu hayatları boyunca üzerlerinden atamayacaklarının çaresizliğini göstermektedir. Bu koku, kapitalizmin 21. yüzyılda dünyaya getirmiş olduğu eşit olmayan sınıflar ilişkilerinin kokusundan başka bir şey değildir. Ne yaparlarsa yapsınlar üzerlerinden atamayacakları bu koku bedenlerine damgalanmış, ölene kadar çıkmayacak gibidir. Mr. Park sosyal ortamlardan uzak olduğu için insanların büyük çoğunluğunun böyle koktuğunun farkında değildir.



**Fotoğraf 12:** İğrenç (Parazit, Bong Joon-ho, 2019).



**Fotoğraf 13:** Onur (Parazit, Bong Joon-ho, 2019).

Yukardaki fotoğraflar karelerinde de görüldüğü gibi yönetmen koku sahnelerini Mr. Park ve Ki-taek üzerinden sahneye yansıtmaktadır. Son koku sahnesi *Parazit* filminin finali gibidir. Mr. Park, doğum günü partisinde yaşanan olaylardan etkilenerek krize giren oğlunu hastaneye götürmek için Ki-taek'ten arabanın anahtarını ister. Ki-taek arabanın anahtarını fırlatınca Geun-sae'nin altına düşer. Mr. Park, Geun-sae'nin altına düşen anahtarı almaya çalışınca aynı kokuyu hisseder ve burnunu tutarak anahtarı almaya çalışır. O ana kadar kızını ve oğlunu yaralayan Ki-taek, Geun-sae ile boğuşmakta ve onu öldürmeye çalışmaktadır. Fakat Mr. Park'ın burnunu tuttuğunu görünce ani bir refleksiyle Geun-sae ile boğuşmayı bırakıp bıçağı Mr. Park'ın göğsüne saplar ve Mr. Park'ı orada öldürür.

Film boyunca Park ailesinden yararlanmak için çabalayan Kim ailesi ve Geun-sae ailesinin mücadelesi, yönetmen tarafından tarafsız bir şekilde gösterilmektedir. Filmin bir çok sahnesinde aynı sosyal sınıfa mensup olan Kim ve Geun-sae ailelerin çatışmalarını izliyoruz. İki aile için de Park ailesi kurtuluş reçetesi görevi üstlenmekte ve sınıf olarak Park ailesi, Kim ve Geun-sae ailesinin karşısında yer almasına rağmen her fırsatta aileye olan sevgilerini ve aileyi korumaya çalıştıklarını göstermektedir. Bu açıdan yönetmen Boon Joon-ho, Kim ve Geun ailesi üzerinden sınıf bilinci konusunu bize göstermeye çalışmaktadır. Fakat Ki-taek, Mr. Park'ı bilinçsiz, içgüdüsel ve tepkisel olarak öldürse de gerçekleştirdiği eylemle huncunu ilk defa karşı sınıfa gösterdiğini belirtmek gerekir. Ki-taek film boyunca kendisine yapılan birçok şeyi görmezden gelir fakat koku; onuruna, şerefine ve haysiyetine dokunduğu için bilincini kontrol edemez duruma gelerek bu eylemi gerçekleştirmektedir.

Filmin ilerleyen dakikalarında Ki-taek, Mr. Park'tan onu öldürdüğü için özürdiler ve pişmanlığını açık bir şekilde gösterir. Yönetmen eylemin, ısrarla sınıf bilinciyle yapılmadığını vurgulamaya çalışmaktadır. Kim ailesi konakta yaşamakta ve filmin sonuna kadar Park ailesine zarar vermemek için çabalarken görülmektedir. Fakat bahçede yaşanan vahşetle ilk kez Park ailesine zarar vermekte ve Kim ailesi, izleyicilerin zihninde *Parazit* gibi görünmeye başlamaktadır (Kaçar, 2021: 1138-1139).

## 10.Sonuç

Bu çalışmada George Agamben'in; *istisna hali*, *homosacer*, *bios*, *zoe* ve *muselmann* kavramları üzerinden parazit filmi, betimsel bir şekilde analiz edilmeye çalışılmıştır. Film analizleri yapılırken Agamben'in bakış açısının dışına çıkılmamaya dikkat edilmiş, kavramların izinden gidilmiştir. *Parazit* filminde iki farklı mekânın özellikle kullanıldığı görülmektedir. Birinci mekân, Park ailesinin yaşadığı malikânedir. Malikânenin içerisindeki eşyaların dizaynı, eşyaların lüks olması malikânenin dört kişilik bir aileye göre son derece geniş olması üst sınıf insanların yaşadığı bir mekan olarak düşünülebilir. Yönetmenin ikinci mekân olarak gösterdiği Kim ailesinin yaşadığı yerler ise, düzensiz dizayn edilmiş eşyaların çoğu kullanılmayacak şekilde eski görünmektedir. Yönetmen Bong Joon-jo bu iki mekân tahlili üzerinden iki farklı sınıfın yaşam biçimlerini sinemaya uyarlamıştır. Farklı mekânlarda yaşayan ve farklı sınıflara mensup aileler, Agamben'in *zoe ve bios'un* yaşam koşullarını hatırlatmaktadır. Kim ailesi Seul kentinin çevre mahallesinde biyolojik ihtiyaçlarını karşılamak için her yolun mubah olduğuna inanmakta gibidir. Hayatta kalmaktan/sisteme tutunmaya çalışmaktan başka bir gayeleri olmayan bu aile, Agamben penceresinden bakıldığında Zoe yaşam biçimine karşılık geldiği sonucuna ulaşılmıştır. Park ailesinin yaşam koşullarına bakıldığında üst sınıfın sahip olduğu bütün yaşam koşullarına sahip oldukları görülmektedir. Buradan Park ailesinin sahip olduğu hayat biçiminin ise, *biosların* hayat biçimleri olduğu söylenebilir.

*Parazit* filimine Altın Palmiye ve Oscar Ödülleri'ni kazandıran nedir, filmin başarısı nereden kaynaklanıyor? Sorularına şöyle cevap verilebilir: 1980'lerde ilk olarak ABD ve İngiltere'de ortaya çıkan, ardından dünyanın çoğu ülkesinde uygulanan neoliberal politikalar, her geçen gün sınıflararası uçurumu artırmaktadır. 1973'te krize giren Kapitalizm, krizden kendisini yenileyerek farklı bir biçimde karşımıza çıkmıştır. Eğitim, sağlık, su ve elektrik gibi

temel insani ihtiyaçları da özelleştirmiştir. Bu özelleştirmeler bir avuç insanın servetine servet katarken, alt gelir gruplarının daha da yoksullaşmasına yol açmıştır. Kim ailesinin içinde bulunmuş olduğu kötü şartların sebebi Kapitalizm'in yaratmış olduğu eşitsizliklerdir. Bong joon-ho, Park ailesini egoist, ukala, üsten bakan bir tavırla beyaz perdeye aktarmamıştır. Eşit olmayan koşulların sorumlusu olarak Park ailesini değil kapitalist sistemi görmemiz gerektiğine dikkat çekmiştir. Kim ailesinin sisteme tutunma çabası Seul'da yaşayan binlerce insanın çabasıdır. Sadece Güney Kore'de değil dünyanın hemen hemen bütün ülkelerinde aynı hikayeyle karşılaşmak mümkündür. Kim ailesinin sinemaya taşınması, milyonlarca yoksulun sinemaya taşınması anlamına gelmektedir. Kim ailesinin çılgınlıkları İzmir'in Kadifekale ve Basmane mahallerinde yaşayan yoksul insanların haykırılarına benzemektedir. İşte *Parazit* filmi bunun için başarılıdır ve başarısını buradan almaktadır. Çünkü toplumsal gerçekliği sinemaya çok iyi bir şekilde aktarmıştır. *Parazit* filminin hikayesi her gün defalarca sokakta karşılaştığımız hikayelere oldukça benzemektedir.

### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

### Kaynakça

- Agamben, G. (2001). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları .
- Agamben, G. (2020). *İstisna Hali*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aksoy, M. U. (2016). Giorgio Agamben: Mesihçi Bir Siyaset Felsefesinde Kutsal İnsan ve İstisna. *Kayı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*(27), 43-58.
- Atmaca, M. Ç. (2019, 12 20). *Parazit*. 06 12, 2023 tarihinde Birikim Dergisi: <https://birikimdergisi.com/guncel/9850/parazit> adresinden alındı.
- Bakar, S. (2019, 12 22). *Parazit:Zengin Bir Yoksulluk Anlatısı*. 06 11, 2023 tarihinde Birikim Dergisi: <https://birikimdergisi.com/guncel/9853/parazit-zengin-bir-yoksulluk-anlatisi> adresinden alındı.
- Baştürk, E. (2017). Biyopolitika ve Savaşım: Foucault ve Agamben Arasındaki Ayrımın Kavramsal İçeriği. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, 5(2), 1-23.
- Güçhan, G. (1993). Sinema Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi*, 12(2), 49-69.
- İşlek, S. T. (2020). Güney Kore Sinema Tarihine Kısa Bir Bakış. *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*(15), 143-152.
- Kaçar, E. (2021). İpin Uçunda Dans Eden Kuklalar: Parazit Film ve Sınıf Bilinci Yoksunluğu. *SineFilozofi Dergisi*, 6(12), 1132-1142.
- Karadağ, U. (2016). İstisna ve Ayrım: İstisna Halinin Topolojik Yapısı Üzerine. *Düşünen Siyaset Dergisi*(32), 129-149.
- Karademir, C. Ö., & Kaya, M. (2020). Sınıf Eşitsizliğinin Bourdieu'nun Sermaye ve Habitus Kavramları Üzerinden Değerlendirilmesi: Parazit Filminin Betimsel Analizi. *TRT Akademi Dergisi*, 5(10), 646-667.
- Mocan, F. G. (2021). Agamben: Tanığın İzini Sürerken. *Toplum ve Kültür Araştırmalar Dergisi*(7), 88-109.
- Oylum, R. (2011). *Uzak Doğu Sineması*. İstanbul: Başka Yerler Yayınları.
- Öztürk, S., & Sima Daşkesen, V. (2021). Sınıf Eşitsizliği Açısından Bir Öz Eleştiri Örneği: Platform Film İncelemesi. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 1-13.
- Schmitt, C. (2014). *Siyasal Kavramı*. (E. Göztepe, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Şimşek, H., & Yıldırım, A. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yağbasan, E. B. (2017). İstisnalar Kaideyi Bozar Mı?Agamben ve Çıplak Hayat. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler E-Dergisi*, 1(1), 9-16.

-Araştırma Makalesi-

## Derin Ekoloji Kavramının Anlatılmasında Sinema Filmlerinin Kullanımı: Avatar Suyun Yolu Filmi Örneği

Sinem Kızılaslan\*

### Özet

*İnsan yaşantısının temeli insan ihtiyaçlarına dayanmaktadır. İnsanların sonsuz ihtiyaç, istek ve arzuları çevre (diğer canlı ve cansız varlıklar) üzerinde yıkıcı ve yıpratıcı etkilere neden olabilmektedir. Bu ilişkide insan 'doğanın hâkimi', doğa ise 'kaynak' rolindedir. Çevreci yaklaşımlar ve sürdürülebilirlik kavramının temelini de bu görüş oluşturmaktadır. İnsan, merkezi oluşturur. Derin ekoloji, insan merkezli bu yaklaşımın yanlış olduğunu biyo-merkezci yaklaşımın doğru olduğunu savunmaktadır. Doğanın bir 'kaynak' olmadığı, ekosistemde yaşayan bütün canlıların kendi özlerinde sahip oldukları değer nedeniyle önemli olduklarını öne sürer. Bu bakış açısında tek tek türlerin değil, ekosistemin sürekliliği önemlidir. İster 'kaynak' olarak ele alınsın ister 'biyo-merkez' olarak, her iki bakış açısının çıkış noktası doğanın zarar gördüğü gerçeğidir. Doğanın zarar görmesi sadece insanların değil tüm yaşamın zarar görmesi anlamına gelmektedir. Bu zararın durdurulması ise insanların çevrelerine verdikleri zararın farkına varmalarıyla mümkündür. Farkındalık sürecinde görsel verilerin önemli bir yeri vardır. Bu nedenle sinema sanatı görsel algıyla çevresel farkındalığın oluşturulmasında önemli bir araç olarak kullanılabilir. Konu kapsamında Avatar: The Way of Water filmi derin ekoloji kapsamında incelenmiştir. Filmin klasik anlatı yapısı, Todorov'un anlatı dizilimi ile açıklanarak derin ekoloji kavramıyla ilişkilendirilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Derin Ekoloji, Ekoloji, İnsan-Çevre İlişkisi, Avatar

\*Dr, Peyzaj Mimarı, Samsun, Türkiye

E-mail: 1.sinem@gmail.com

ORCID : 0000-0002-0168-6994

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1343010

Kızılaslan, S. (2023). Derin Ekoloji Kavramının Anlatılmasında Sinema Filmlerinin Kullanımı: Avatar Suyun Yolu Filmi Örneği. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17, 102-115. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1343010

Geliş Tarihi: 14.08.2023

Kabul Tarihi: 11.10.2023



-Research Article-

## The Use Of Motion Pictures To Explain The Concept Of Deep Ecology: The Example Of Avatar The Way Of Water Film

Sinem Kızılaslan\*

### **Abstract**

*The basis of human life is based on human needs. The endless needs, desires and desires of people can cause destructive and corrosive effects on the environment (living and non-living entities). In this relationship, human is the 'ruler of nature' and nature is the 'source'. This view forms the basis of environmental approaches and the concept of sustainability. Man forms the centre. Deep ecology argues that this human-centered approach is wrong and that the biocentric approach is correct. He argues that nature is not a "resource" and that all living things in an ecosystem are important because of their intrinsic value. In this perspective, the continuity of the ecosystem, not the individual species, is important. The starting point of both perspectives is the fact that nature is damaged, whether it is considered as a "source" or as a bio-center. Damage to nature means damage not only to people but also to all life. Stopping this damage is possible when people become aware of the damage they cause to their environment. Visual data has an important place in the awareness process. For this reason, the art of cinema can be used as an important tool in creating environmental awareness through visual perception. Within the scope of the subject, the movie Avatar: The Way of Water has been examined within the scope of deep ecology. The classic narrative structure of the movie is explained by Todorov's narrative sequence and associated with the concept of deep ecology.*

**Keywords:** Cinema, Deep Ecology, Ecology, Human-Environment Interaction; Avatar

---

\*\*Dr, Landscape Architect, Samsun, Türkiye

E-mail: 1.sinem@gmail.com

ORCID : 0000-0002-0168-6994

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1343010

Kızılaslan, S. (2023). Derin Ekoloji Kavramının Anlatılmasında Sinema Filmlerinin Kullanımı: Avatar Suyun Yolu Filmi Örneği. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17, 102-115. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1343010

Recieved:14.08.2023

Accepted: 11.10.2023

## Extended Abstract

*Unlimited human needs and limited resources used to meet these needs form the basis of our lives. In meeting these needs, people generally see the environment as a resource. The consumption of the environment as a resource has brought with it the fear that the skies will run out and the right to life of future generations will be taken away. With these concerns, concepts based on the need to protect the environment have developed. The concept of ecology has also developed from this perspective. However, since many approaches under the name of "environmentalism" are human-centered, they were called "shallow ecology" by Naess, claiming that they are "shallow". In this approach, "human" is at the center, environmental perception-desire-needs and the activities that people do in line with them are important, "nature" is a resource and it is important when the damage to nature affects people as well. Deep ecology, on the other hand, criticizes the human-centered approach. The concept of deep ecology was first introduced by Arne Naess in 1973. According to this approach, all living and non-living things in nature and their needs are equally important in the ecosystem; Environmental degradation, pollution, depletion of natural resources are important problems for the whole ecosystem, and what matters is the sustainability of the ecosystem, not the sustainability of the species. In both conditions, whether shallow or deep perspective, there is damage to the environment by humans. It is a difficult process to ensure that this harm is perceived by people. Visual data has an important place in people's environmental perceptions. Filmmaking is also about telling stories visually. For this reason, movies can be used as an effective tool in creating environmental awareness.*

*Not feeling belonging yourself to the place where you are located is a result of the desire to use the environment only as a commodity, and this will undoubtedly have results. The results of this desire are a problem that people have to be faced. The art of cinema is an important tool that can enable people to face the consequences of their actions in the process of dominating nature. Within the scope of the subject the basic values of the concept of deep ecology were revealed within the scope of the 2022 film Avatar: The Way of Water, directed by James Cameron, according to Todorov's narrative sequence. The main actors of the movie; Sam Worthington (Jake Sullivan), Zoe Saldana (Neyriti) and Stephen Lang (Colonel Miles). In the movie, people come to the planet Pandora to create a new living space for themselves as they consume the resources in the "world". But creating a living space for themselves is based on the act of destroying. Every action that humans do on the planet Pandora is carried out without thinking about other living things and by harming other living things. In this process, Jake and his family take it upon himself to protect both the Na'vi people and the planet Pandora. Like all living things on the planet Pandora, Jake continues his vital activities knowing the value of the life system they are in.*

*The world is a "whole" with all living things living in it. The destruction of any living or non-living component will create irreversible problems. From this point of view, the entire ecosystem should be protected by knowing its value, and whoever sees himself as superior should realize how "small" he is in the natural system. Considering among millions of species and varieties, every living thing is actually tiny and powerless. If the whole ecosystem be "unity", it will be strong. The process of becoming "unity" requires a correct environmental perception. Correct environmental protection perceptions on people can be created with movies.*

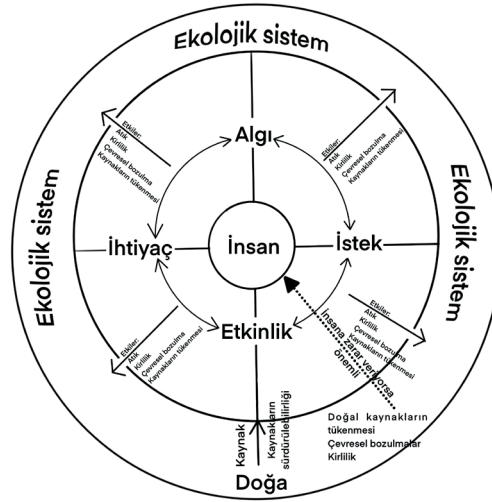
## Giriş

Sınırsız insan ihtiyaçları ve bu ihtiyaçların karşılanmasında kullanılan sınırlı doğal kaynaklar yaşantımızın temelini oluşturmaktadır. "Bir kültürün doğa görüşü, onun neyi kaynak olarak gördüğünü ve bu kaynağı nasıl kullandığını tanımlar. Bu ilişki göz önüne alındığında, doğaya yönelik baskın tutumlar (batı toplumunun doğa görüşü) mevcut ekolojik sorunların ana kaynağıdır (Jacob, 1994, p. 478)". Bu sorunların çözümü her geçen gün yeni kavramların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Derin Ekoloji (*deep ecology*) de bu kavramlardan biridir. Derin ekoloji kavramının anlaşılabilmesi için öncelikle 'ekoloji' kavramının anlaşılmasını gerekmektedir. Ekoloji biliminin temelinde çevrenin tehlike içinde olduğu endişesi vardır.

Bu endişenin kaynağını ise çoğunlukla 'batı toplumlarının' gelişmek için yaptığı etkinlikler oluşturmaktadır. Çevrenin insan ihtiyaçlarını karşılarken zarar görmesi ve artık bir noktada bu ihtiyaçları karşılayamayacağı korkusu, beraberinde konunun uzmanlarca ana başlık olarak ele alınması ve yönetilmesi gereğini getirmiştir. Bu amaçla Ernst Heackle 1866 yılında ekoloji kavramını geliştirmiştir. "Ekoloji, canlıların organik ve organik olmayan çevrelerindeki toplam ilişkileridir (Golley, 1987, p. 49)". Bu ilişkide temel nokta insanın gelişim arzusudur. İnsanın ihtiyaçları, istekleri, davranışları, algısı önemlidir. İnsan isteklerinin sonsuz olması ise beraberinde 'gelecek' korkusunu getirmiştir ve kaynakların geleceğe aktarılması gereği düşüncesinin çıkış noktası olmuştur. Bu çıkış noktasıyla 'sürdürülebilir gelişim' kavramı gündeme gelmiştir. Sürdürülebilir gelişim, temeli Brundtland Raporu (1987)'na dayanan bir kavramdır ve kaynakların gelecek nesillerin ihtiyaçlarını karşılama kapasitelerinin aşılardan güncel ihtiyaçların karşılanması gereğini savunur. Bu tanımdan anlaşılacağı gibi sürdürülebilir gelişimin odak noktası 'insan'dır. Sürdürülebilir toplum, sürdürülebilir kalkınma, sürdürülebilir gelişme, sürdürülebilir ekonomi... Hepsinde amaç insanın tatmin olması, yaşamını sürdürmesi, mutlu olmasıdır ve ana kaynak 'çevre (doğal kaynak)'dir. Yani 'insan' olayın öznesi, 'çevre' nesnesidir. Bu bağlamda birçok etkinlik özne (insan) tarafından gerçekleştirilirken bu faaliyetlerden etkilenen (zarar gören, yok olan, bozulan) nesne (yani çevre)dir. Derin ekoloji ise 'çevre' yi olayın öznesi haline getirmiştir. Bu bakış açısında çevre yani doğa sürdürülebilir gelişim kavramındaki araçsal olan rolünü terk ederek bütün hikâyenin asıl kahramanı olmuş, hatta tanrı rolüne geçmiştir. Çevre sorunlarının 'sığ' bir bakış açısıyla ele alındığı görüşü çevreci görüşlerin sığ ekoloji olarak anılmasına neden olmuştur. İster sığ ekoloji ister derin ekoloji olsun iki kavramın temelinde de çevre sorunları yer almaktadır. Aradaki fark; sığ ekoloji de çevre sorunlarının insanlara zarar verdiği için önemli olması, derin ekoloji de ise tüm ekosisteme zarar verdiği için önemli olmasıdır. İnsanlığın sürekli gelişim arzusu ve endişesi ile yaptığı etkinlikler büyük oranda çevreye zarar vermektedir. Fakat çevreye verilen bu zarar çoğu zaman insanlar tarafından göz ardı edilmekte ya da farkına bile varılamamaktadır. Görünen o ki, bu farkındalığın kendi kendine sağlanması ancak bütün doğal sistem bozulunca (insanlığın sonu gelince) mümkün olacaktır. Bu aşamaya gelmeden insanların çevre sorunları hakkında bilinçlenmeleri, konunun farklı anlatım şekilleriyle insanlara anlatılmasıyla mümkün olacaktır. Derin ekolojiye göre her canlı kendi özünde değerlidir. İnsan da bu sistemin içinde yer alır ve sistemin bütün elemanları gibi o da 'kendi özünde' değerlidir. Konu 'çevre' olduğunda insanlara kendi özlüklerinde sahip oldukları bu değerlerin 'doğayı yönetmek' değil 'ekosistemin devamlılığını sağlamak' olduğunun bazen hatırlatılması gerekmektedir. Bu anlatım şekillerinden birisi de sinema eserleridir. Sinema sanatıyla, toplumun her gün yüz yüze olduğu fakat farkındalığı olmayan çevre sorunlarına dair toplumda farkındalık oluşturulabilmektedir "Sinema, içinde bulunduğu toplumsal yapının bir yansıması olarak kültürün de temsili öğelerini içermektedir. Özellikle bu işlevi yerine getirmesi için tasarlanmaz; ancak her halükârda -kaçınılmaz olarak- kültürel temsilin sesli ve görüntülü halidir (Akmeşe & Arda, 2020, p. 2112)". İnsanların doğaya hükmetme arzuları da kendi kültürlerinin bir yansımasıdır. Bu yansıma; kendini bir yere ait hissetmeme, mekânı sadece ihtiyaçların karşılanması için kaynak olarak görme şeklinde açıklanabilir. Kendini bulunduğu mekâna ait hissetmemek çevreyi sadece meta olarak kullanmanın bir sonucudur ve hiç şüphesiz bunun bedelleri olacaktır. Ödenmesi gereken bu bedeller çoğunlukla çevre sorunlarıyla gündeme gelmektedir. Sinema sanatı insanların doğaya hükmetme sürecinde yaptıkları eylemlerin sonuçlarıyla yüzleşmelerini sağlayabilen önemli bir araçtır. "Filmler ekolojide yeni boyutlar katarak konuyla ilgili tanımlamalara görsel boyutu da ekleyebilirler (David & Raju, 2015, p.206)". *Avatar* film serisi, çevresel sorunları gündeme getirmesi yönüyle birçok çalışmaya konu olmuştur. David & Raju (2015)'in filmi derin ekoloji açısından incelediği, Chandran & Shivan (2019)'n filmi eko eleştirel açıdan ele aldığı ve Pop (2009)'un filmi felsefi ve ekolojik yönleriyle ele aldığı çalışmalar bunlardan bazılarıdır. Konu kapsamında derin ekoloji kavramının temel değerleri betimsel araştırma yöntemiyle Todorov'un anlatı dizilimine göre *Avatar: The Way of Water* (James Cameron, 2022) filmi üzerinden anlatılmıştır.

## Ekoloji Kavramı

'Ekoloji' ve 'derin ekoloji' kavramlarının çıkış noktası aynıdır: doğanın zarar görmesi. Fakat bu iki kavramın doğanın zarar görmesinde insanın ekolojik sistemdeki yerini ele alma biçimleri farklıdır. Bu nedenle 'derin ekoloji' kavramının anlaşılabilmesi için öncelikle 'ekoloji' kavramının anlaşılması gerekmektedir. "Ekoloji kelimesinin kökeni yunanca 'oikos' (eve ait /household) ve "logos" (çalışmak/study) tur (Odum & Barrett, 1971, p. 2)". Bu bakış açısında doğa, tüm canlıların evidir. Ekoloji biliminin kökleri, kelime olarak olmasa da köken olarak ilkel toplumlara kadar uzanmaktadır. İnsanlar çok eski çağlarda bile yaşamlarını sürdürebilmelerinin çevrelerini tanımalarını gerektirdiği bilincindeydiler. Fakat doğal kaynakların sonsuzmuş gibi kullanılması beraberinde çevreyi tanımanın gerekliliğini getirmiştir. Haeckel (1869) ekolojiyi "organizmaların birbirleriyle ve çevreleriyle ilişkilerini içeren doğal çevrenin incelenmesi (Haeckel, 1869) olarak tanımlamıştır. Ernst Haeckel 1866 yılında 'ekoloji' kelimesi ilk kez 'General Morphology' kitabında kullanılmıştır (Stauffer, 1957, s. 138). İlkel toplumların çevreyle kurdukları etkileşim farkında olmadan ama doğru bir şekilde 'çevreyi tanımak' üzerinedir. Çağdaş toplumların çevresel etkileşimlerinde ise 'çevreyi kullanmak' ön plandadır. Bu durum da insan-çevre ilişkilerinin doğru yönetilmesiyle ilgili çalışmalar yapılmasını gerektirmektedir. "Birçok ekologun kabul ettiği gibi şu anda sorun, doğayı ve içindeki insan topluluğunu yok etmeden insanlığın devamını sağlayacak yolların bulunmasıdır. Kavramsal ve pratikteki sorun iki topluluğun -insan ve doğanın- biyosferde bir arada var olabileceklerini, iş birliği yapabileceklerini ve geliştirecekleri temelleri bulmaktır (Rueckert, 1996, p. 107)". Doğal çevrelerin insan ihtiyaçlarını karşılamak için kaynak olarak bilinçsizce kullanılmaları, çevreci politikaların gelişmesine neden olmuştur. Fakat 'çevrecilik' adı altındaki bu yaklaşımlar insan merkezli oldukları için Naess tarafından 'sığ' oldukları ileri sürülerek "sığ ekoloji (Naess, 1973)" olarak adlandırılmışlardır. Batı dünya görüşünün özellikleri Catlon and Dunlop (1980)'in anlatımıyla; (1) insan dünyadaki bütün varlıklardan temelde farklıdır (ayrıcalıklıdır) ve hakimiyete sahiptir, (2) insanlar kendi kaderlerinin efendileridir, insanlar kendi hedeflerini seçebilir ve ona ulaşmak için yapılması gerekeni öğrenir, (3) dünya büyüktür bu nedenle insanlar için sınırsız fırsatlar sunar, (4) insanlık tarihi bir ilerleme sürecidir, her sorunun bir çözümü vardır ve bu nedenle ilerleme asla durmaz (Aktaran: Jacob, 1994, p. 478). Sığ ekolojiye göre insani gelişme adına doğaya yapılan müdahaleler çevreyi bozmuştur ve çevresel bozulmalar 'insan neslinin devamını' tehlikeye soktuğu için önemlidir. Doğa, bu nedenle korunmalıdır. "Sığ ekoloji reform çevreciliği olarak da bilinir. Reform çevreciliğinin yaban hayatı koruma nedeni yalnızca insan refahına bağlıdır. İnsan ve insan olmayan doğa arasındaki ilişki herhangi bir esas önermeye dayanmamaktadır (Abakare, 2021, p. 100)". Sığ ekoloji yaklaşımı Görsel 1'deki gibi gösterilebilir. Bu anlatımda 'insan' merkezde yer alır, insanların çevresel algı-istek-ihtiyaç ve bunlar doğrultusunda yaptıkları etkinlikler önemlidir, 'doğa' kaynak vasfındadır ve doğanın zarar görmesi bu zararın insanları da etkiler boyutlara geldiğinde önemlidir.



Görsel 1. Sığ ekolojide insan-doğa ilişkisi (yazar tarafından oluşturulmuştur)

Sığ ekoloji iki grupta açıklanmıştır: Kararlı durum ekonomisi (*Steady-state economy*) ve sürdürülebilir gelişim geleneği (*tradition of sustainable development*). Kararlı durum ekonomisi Herman Daly tarafından geliştirilmiştir. Daly (2008)'e göre dünya bir bütün olarak neredeyse kararlı durumdadır, dünyanın yüzeyi ve kütlesi büyümekte ya da küçülmektedir (Daly, 2008, p. 1). Yani doğal kaynakların miktarında dünyanın fiziksel sınırları belirleyicidir. "Doğal kaynaklardaki bozulma, ekilebilir arazi kaybı, su kalitesinin bozulması önemli sorunlardır ve gelecek insan neslini tehlikeye sokmaktadır. Kararlı durum ekonomisinde sürekli nüfus artışı söz konusudur ve doğal kaynakların mevcut nesiller için yeterli bir seviyede korunması ve uzunca bir gelecek için ekolojik olarak sürdürülebilir olması gerekmektedir (Jacob, 1994, p. 482)". Sınırlı doğal kaynaklar, sınırı olamayan bir nüfus artışı için yeterli olmayacaktır. "Kararlı durum davranışı niteliksel bir gelişmeye izin verirken toplam niceliksel bir büyümeye izin vermez (Daly, 2008, p. 1)". Doğal kaynakların 'kalitelerini' arttırmak mümkündür fakat miktar olarak sınırı belirleyen dünyanın fiziksel yapısıdır.

Sürdürülebilir gelişim geleneğine göre mevcut çevresel sorunlar küresel çaptadır ve genellikle ekonomik gelişim politika ve hedefleriyle ilişkilidir (Jacob, 1994, p. 483). Sürdürülebilir ekonomik gelişim; biyolojik, ekonomik ve sosyal sistem arasındaki etkileşimin optimal düzeyde olmasıdır (Redclift, 1991, p. 36). Ekonomistler daha çok ekonomideki sirkülasyonuna odaklanırken (üretim artışı) süreçle (ürün kalitesi) ilgilenmemişlerdir. Daly (2008)'e göre büyüme aynı alandan elde edilen besin miktarının artışı anlamına geliyorken gelişme daha iyi kalitede besin anlamına gelmektedir. "Çevresel kayıplar ve maliyetler daha fazla sürdürülebilirlik elde etme arayışındaki temel araçlardır (Redclift, 1991, p. 36)". Çevrenin araç olarak görüldüğü bu bakış açısında "Kalan doğal dünya kaynaklarının artık metabolik süreçler için kaynak sağlayamayacağı (Daly, 2008)" unutulmamalıdır.

Ekoloji biliminin ilgi alanına giren ve konuyu farklı yönleriyle ele alan birçok çalışma alanı vardır. Sosyal ekoloji, siyasi ekoloji, peyzaj ekolojisi ... bunlardan bazılarıdır. "Derin ekoloji, radikal ekolojiyle sıklıkla eş anlamlı olarak kullanılmıştır (Jacob, 1994, p. 480)". Derin ekoloji kavramının netleştirilmesi diğer ekoloji tanımlamalarından ayrılan yönlerinin ortaya koyulmasıyla mümkün olacaktır.

### Derin Ekoloji

Derin ekoloji kavramı ilk kez 1972 yılında Arne Naess tarafından ortaya Üçüncü Dünya Gelecek Araştırmaları Konferansı (*Third World Future Research Conferance*)'nda kullanılmıştır (Naess, 2009). Bu yaklaşıma göre "Kaç tane doğa (*nature*) var?" sorusunun cevabı, ikidir.



Kendini gerçekleştirme (*self-realization*); buradaki benlik (*self*), ego anlamında değildir, daha geniş kapsamlı bir kavramdır. “Kendini gerçekleştirme, çeşitlilik içindeki birliğin olgun deneyiminin en üst seviyesidir (Golley, 1987, p. 48)”. “Herhangi birinin kendini gerçekleştirme düzeyi ne kadar yüksek olursa başkalarıyla özdeşleşmesi de o kadar geniş ve derin olur. Birinin tam olarak kendini gerçekleştirmesi herkesin kendini gerçekleştirmesine bağlıdır (Naess, 2009)”. Naess, hayati ihtiyaçların belirlenmesinin gerçekleştirme süreci (*course of realization*) olduğunu söyler. Bu, insanın doğayı yönetmesine izin veren ayırt edici özelliğidir. İnsanoğlu üretim ve tüketim kalıplarından rahatsız olmazsa, ekolojik kriz durdurulamaz. Tüketim kalıbının mevcut hızına ancak yaşamsal ihtiyaçların belirlenmesi müdahale edebilir. Aynı zamanda bu mevcut insan neslinin de gereğidir (Aktaran: Abakare, 2021, p. 101). Kendini gerçekleştirme normuyla ilgili iki ekolojik konsept vardır. İlki, organizmanın hiyerarşik bir çevre formuyla ilişkili olmasıdır. Birey yakın çevresiyle sürekli etkileşim halinde olsa da yakın çevre de daha geniş bir çevrede yer alır. Uzak çevrelerde de organizmayı dolaylı olarak etkileyen doğa olayları meydana gelir. İkincisi, enerji akışıdır. Her birey sürekli enerji, madde ve bilgi dönüşümüyle dünyanın diğer parçalarına bağlıdır (Golley, 1987, p. 51). Naess’e göre derin ekolojide kirliliğin insanlar üzerindeki etkisine bakılmaz, kirliliğin yaşam üzerindeki etkisiyle ilgilenilir (Aktaran: Abakare, 2021, s. 100). Doğal bir nesne sadece “kaynak” olarak ele alınıp bir araç olarak değerlendirilmemelidir. “Naess’e göre aşırı nüfus bir sorundur. Sığ ekolojide nüfus artışının dar bir bakış açısıyla ekonomik, askeri veya diğer hedefleri gerçekleştirmek için faydalı olduğu düşünülmektedir. Nüfus artışı, insan dışı yaşam formları düşünülmeden, sadece insan yaşamı üzerindeki etkisi açısından tartışılmaktadır. Sığ yaklaşımda hayvanların sosyal ilişkileri göz ardı edildiğinden, doğal yaşam alanlarının azalması ekonomik olarak kabul edilebilir. Derin ekolojiye göre dünya sadece insana ait değildir. İnsanlar sadece dünyada yaşayan canlılardır. Leopold’la aynı bakış açısında olan Naess’e göre insanlar arazilere aittir, araziler insanlara ait değildir (Abakare, 2021, p. 101)”. Yöntem ve Bulgular

Çalışmada betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Öncelikle yapılan literatür taramasıyla ‘derin ekoloji’ kavramı açıklanmış, sonrasında bu kavramın bir sinema filmiyle nasıl anlatıldığı Todorov’un anlatı dizilimine göre çözümlenmiştir. Çalışma, yönetmenliğini James Cameron’ın yaptığı 2022 yapımı *Avatar: Suyun Yolu filmi* kapsamında yapılmıştır.

### *Filmin Klasik Anlatı Yapısı*

Film yapımı, hikayeleri görsel olarak anlatmakla ilgilidir. Görsel anlatı araçları arasında ışık ve renk, lens, odak, perspektif, hareket, doku, bilgi, bakış açısı, görsel metafor yer almaktadır. Filmler, bazıları artistik bazıları teknik olan birçok farklı elemanın birleşimi ve koordinasyonundan oluşur (Brown, 2016).

Anlatı sineması, insanlara bir hikâye anlatmaktadır (Gürkan & Ozan, 2014, p. 157). Sinemacının anlatmak istediği tüm olgular filmin içeriğini (öykü) meydana getirir. Konunun film içerisinde işlenmesi ve geliştirilmesiyle dramatik yapı (öyküleme) oluşturulur (Güngör, 2022, p. 56). Filmlerin anlatımsal açıdan incelenmeleri çokça kullanılan bir yöntemdir (Jahn, 2003). “Anlatılar, insana dair çalışmaların önemli bileşenleridir. Doğa bilimleri, beşerî ve sosyal bilimler açısından inceleme konusudurlar (Demir, 2019, p. 570)”. Klasik anlatı sineması yapısal olarak serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözüm aşamalarından oluşmaktadır (Demir, 2019). Yazınsal anlatıların öğeleri arasındaki ilişkilerin kurallarını sinema anlatısına uygulayabilmek açısından yapısalcılıktan yararlanmak gerekmektedir (Güngör, 2022, pp. 23-24). Yapısalcı yaklaşımlardan olan “Todorov’un anlatı dizilimi, Denge(başlangıç)-Dengenin bozulması(orta)-Dengenin yeniden sağlanması (son) şeklidir (Tuğan, 2018, p. 127)”.

Çalışma kapsamında *Avatar: The Way of Water* (Avatar: Suyun yolu, James Cameron, 2022) filmi Todorov’un anlatı dizilimine göre çözümlenmiştir.

### *Filmin hikayesi*

Jake Sully (Sam Worthington); Neteyam (Jeremy Irwin), Kiri (Sigourney Weaver), Lo'ak (Britain Dalton) ve Tuk (Trinity Bliss) adındaki çocukları ve eşi Neyriti (Zoe Saldana) ile Pandora'da güzel ve mutlu bir yaşam sürmektedir. Jake'in "Pandora'daki en büyük tehlike onu çok sevebilecek olmanız gerçeğidir" ifadesi mutluluğunun göstergesidir. Jake'e göre mutlu olmak çok kolayken mutluluğun bozulması da o kadar kolaydır. Jake ve ailesi için mutluluklarının bittiği an insanların Pandora'ya geldikleri andır. Avatar (2009)'da maden aramak için Pandora'ya gelen insanlar bu kez dünya kaynaklarını tükettikleri için insanlara yeni yaşam alanları yaratmak amacıyla Pandora'ya gelmektedirler. Yıkıcı bir yaşam tarzına sahip insanların Pandora Gezegeni'ne ayak basışları da yıkıcıdır. Genelinde orman bitki örtüsü hâkim olan Pandora'yı yakarak, yıkarak kendilerine yerleşim alanları inşa etmeye başlamışlardır. Bu etkinliklerinde ise karşısındaki en büyük engel Jake ve ailesidir. Jake'in önderliğinde insanların doğaya yaptıkları her türlü yıkıcı faaliyet durdurulmaktadır. Bu durum insanlar tarafından hoş karşılanmamıştır ve Jake'i öldürme görevi Jake'in ezeli düşmanı Albay Miles'a verilmiştir. Albay Miles, Avatar (2009)'da Neyriti tarafından öldürülmüştür. Albay Miles'ın anıları kendi avatarına aktararak yaşantısına avatar bedeninde devam etmesi sağlanmıştır. Her ne kadar Albay Miles'a Jake'i öldürme görevi verilmesinin nedeni Jake'in insan etkinliklerini engellemesi olsa da Albay Miles önceki yaşantısından (Neyriti'nin kendisini/insan bedenini öldürmesi yüzünden) kaynaklı "kin" ve "intikam" hisleriyle bu görevine devam etmektedir.

Albay Miles, Jake ve ailesinin peşine düşmüş, onları bulabilmek için Na'vi halkına ve doğaya zarar vermeye başlamıştır. Bu durum karşısında Jake, ailesini ve Na'vi halkını koruyabilmek için göç etme kararı almıştır. Jake çok uzaklardaki resif halkıyla birlikte yaşama kararı alır. Bu amaçla Tonowari liderliğindeki Metkainalardan uturu (sığınma) talep etmişlerdir. Jake, Avatar (2009)'da savaş lideri Toruk Makto'dur. Fakat Tonowari savaş istememektedir. Jake de savaş istememektedir, Jake'in amacı başta ailesi olmak üzere tüm Pandora'yı korumaktır.

Metkainalar su yeşili renkleri, geniş kolları ve güçlü kuyrukları ile Jake ve ailesinden oldukça farklıdır. Su yaşantısına (yüzmeye) tam olarak uyum sağlayan Metkainalar, su yaşantısına uyum sağlayamayacakları gerekçesiyle başta Jake ve ailesini aralarına almak istemeseler de sonrasında Jake'in "uturu" isteğini geri çevirmemişlerdir. Jake ve ailesi su hayatını öğrenmeyi başarır. Fakat bu süreçte Albay Miles, Jake ve ailesini bulmak için yıkıcı arayışlarına devam etmektedir. Jake başka kimsenin zarar görmesine neden olmak istemese de ilk zarar görenlerden biri Jake'in oğlu Nateyam olmuştur. Nateyam, Albay Miles tarafından öldürülmüştür. Tüm ailesi tehlike içinde olan Jake, istemese de artık Albay Miles ile sıcak çatışmaya girerek ailesini ve resif halkını korumuştur. Filmin sonunda Albay Miles da hayatta kalmayı başarmıştır. Albay Miles'ı kurtaran kişi Avatar (2009)'da dünyaya dönmek için araçlara binemeyecek kadar küçük olduğu vurgulanan, sonrasında da kendi dönmek istemeyen bu nedenle Pandora gezegeninde yaşamını sürdürmeye devam eden Albay Miles'ın oğlu Spider'dır.

Avatar serisinin temel özelliği doğada hiçbir şeyin yok olmadığını, doğum-gelişim-ölüm süreçlerinin doğa ile olan enerji alış-verişi olduğunu savunmasıdır. Bu amaçla Nateyam, Ey'wa dan aldığı ödünç yaşam enerjisini geri vermesi amacıyla anne ve babası tarafından suya bırakılır. Ey'wa, Na'vi halkının kutsal ruh ağacıdır. Na'vi halkına göre "Hiçbir ruh yok olmaz, Ey'wa çocuklarını yüreğinde taşır". Nateyam'ın suya bırakıldığı yer Metkainaların yaşam alanları (resif) içindedir. Önceleri Omatikaya halkından olan Jake ve ailesi artık Metkaina olmuştur.

Filmin temelini insanların yaşam alanı bulmak için Pandora'ya gelişleri oluşturuyor olsa da film de anlatılan bir hikâye daha vardır. Filmde sulara yaşayan "tulkun" adı verilen devasa canlılar vardır. Filmde bu canlıların insanlara kıyasla daha zeki oldukları söylenmektedir. Tulkunların beyinlerinde "armita" adı verilen bir madde vardır. İnsanlar yaşlanmayı durduran



bu maddeyi ele geçirmek için tulkunları vahşice öldürmektedir. İnsanlar tonlarca ağırlıktaki tulkunları, damaklarını delip beyinlerine ulaşıarak bir şişe büyüklüğündeki maddeyi almak için telef etmektedir.

Filmin klasik anlatı yapısı ise denge-dengeyi bozan olay-dengeyi sağlamaya çalışma çabaları-son hiyerarşisi içindedir. Bu hiyerarşi içinde filmin klasik anlatı yapısı ve derin ekoloji arasındaki ilişki Şekil 3'teki gibi ilişkilendirilmiştir.

Denge: Jake'in ailesiyle birlikte bulunduğu ekosistemde mutlu bir şekilde yaşamını sürdürmesiyle açıklanmıştır. Bunun derin ekolojideki karşılığı ise ekosistemin uyumudur.

Dengeyi bozacak olay: İnsanların dünyadaki kaynakları tüketmeleri bu nedenle yeni yaşam alanları inşa etmek için Pandora gezegenine gelmeleri bu dengeyi bozan olaydır. Bunun derin ekolojide karşılığı insan etkinliklerinin çevreye verdiği zararlardır.

Dengenin yeniden sağlamaya çalışma çabaları: Jake, ailesiyle birlikte insanların doğayı yıkıcı etkinliklerini durdurmaya çalışmaktadır. Derin ekolojide bunun karşılığı ekolojik sistemin bütünlüğünün korunması için yapılan etkinliklerdir.

Dengeyi sağlamadaki engeller: Albay Miles'in Jake ve ailesini öldürme çabaları, bu süreçte Na'vi halkına ve çevreye zarar vermesidir. Bu sürecin derin ekolojideki karşılığı insanların kendilerini doğanın hâkimi görerek istedikleri her şeyi yapabileceklerine inanmalarıdır.

Son: Jake'in oğlu Nateyam'ın ölümü, insanların kaybetmesi filmin sonunu oluşturmaktadır. Bunun derin ekolojide karşılığı ise doğadaki enerji dönüşümü ve insanların ekosisteme zararlı etkinliklerinin sekteye uğramasıdır.

	Denge	Dengeyi bozacak olay	Dengeyi sağlamaya çalışma çabaları	Dengeyi sağlamadaki engeller	Son	Her son yeni bir başlangıç
Avatar Suyun yolu filmi anlatı yapısı	Jake Sullivan'ın ailesiyle birlikte mutlu ve bulunduğu ekosistemle uyumlu bir şekilde yaşaması	İnsanların; çevresel algı, istek ve ihtiyaçları	Jake Sullivan'ın doğayı koruma çabaları ve Na'vi halkının zarar görmemesi için göç etmesi	Albay Miles önderliğinde Jake ve ailesinin ödürlüme çabaları	-Neteyam'ın ölümlü -İnsanların kaybetmesi -Doğal hayatın korunması	-Neteyam'ın Ey'wa dan aldığı ödünç enerjiyi geri vermesi için ailesi tarafından suya gönderilmesi, -Ekosistemdeki canlılar arasında tekrar "birliğin" sağlanması
Avatar Suyun yolu filmi anlatı yapısı	Jake Sullivan'ın ailesiyle birlikte mutlu ve bulunduğu ekosistemle uyumlu bir şekilde yaşaması	İnsanların; çevresel algı, istek ve ihtiyaçları	Jake Sullivan'ın doğayı koruma çabaları ve göç etmesi	Albay Miles önderliğinde Jake ve ailesinin ödürlüme çabaları	-Neteyam'ın ölümlü -İnsanların kaybetmesi -Doğal hayatın korunması	-Neteyam'ın Ey'wa dan aldığı ödünç enerjiyi geri vermesi için ailesi tarafından suya gönderilmesi, -Ekosistemdeki canlılar arasında tekrar "birliğin" sağlanması
Derin ekoloji kavramının film yapısıyla ilişkilendirilmesi	Ekosistem uyumu	İnsanların; çevresel algı, istek ve ihtiyaçları	Jack Sullivan'ın doğayı koruma çabaları ve göç etmesi	İnsanların doğayı "kaynak" olarak görmesi kendilerini doğanın "hâkimi" olarak görmeleri	İnsanların ekosistemdeki olumsuz etkilerinin sekteye uğratılması (İnsanların ekosistem üzerindeki olumsuz etkilerinin hangi noktaya kadar devam edeceği bilinmemektedir)	Tek tek türlerin değil, ekosistemin devamlılığının sağlanması; ekosistemdeki uyum

Görsel 3. Derin ekoloji- Avatar: Suyun yolu filmi anlatı ilişkisi

## Tartışma

İnsanların çevrelerini 'kaynak' olarak görmesi çevresel sorunların başlangıç noktasıdır. *Avatar: The Way of Water* filminde de 'çevre', insanların yaşamasını sağlayan bir aracı, bir kaynaktır. Asıl olan insanların istek ve ihtiyaçlarıdır. Filmde tulkunların beyinlerindeki küçük bir şişe armite için öldürülmeleri her ne kadar kulağa vahşice gelse de günümüzde insanların yasadışı yollarla yüzgeçleri için köpek balıklarını avladıkları ve geriye kalan kocaman bedenlerini tıpkı tulkunlara yapıldığı gibi suya geri atmaları gerçeğini değiştirmemektedir. Filmde bütün canlılar kendi doğal yaşam alanlarında yaşamaktadır. Kimse diğer canlıları kafese kapatmamaktadır. Günümüzde ise birçok hayvan kendi yaşam alanları özelliklerinde olmayan hayvanat bahçelerine hapsedilmektedir. Ticari amaçlarla üretilen ve satılan evcil hayvanlar ise konunun diğer bir boyutudur. Filmde resif halkından olmayan Jake ve ailesi su yaşamına ayak uyduramayacağı gerekçesiyle başta resif yaşantısına kabul edilmek istenmemiştir. Sonrasında ise onlara 'öğrenmeleri' için zaman tanınmış ve yardım edilmiştir. Her canlının doğaya uyum sağlaması zaman gerektirir ve zorlu bir süreçtir. Günümüzde ise soğuk iklim koşullarında yaşamaya alışkın hayvanlar (kutup ayıları, bazı köpekler cinsleri...) bir parça buz ve kalın kürkleriyle sıcak iklim koşullarında yaşamaya mahkûm edilmektedir. Film serisinin en etkili cümlesi belki de "seni görüyorum (I see you)" dur. Kızılaslan (2021)'e göre filmdeki anlatımıyla 'görmek', hissedebilmek, karşındakini anlayabilmektir (Kızılaslan, 2021, p. 556). Arne Naess' e göre (derin ekoloji kavramında açıkladığı gibi) diğer varlıkları (canlı ve cansız) 'anlamamız' gerekmektedir. Filmdeki "seni görüyorum" cümlesinin anlamı tam olarak bu şekilde açıklanabilir: anlamak...

Filmde Albay Miles ve ekibiyle yapılan savaşta, Jake'in oğlu öldürülmüştür. Jake "bir oğula bir oğul" diyerek Albay Miles'in oğlu Spider'ı bağrına basması, evlat üzerinden kan davası sürdürmektense yaşama değer vermenin önemini ortaya koymuştur.

"Her tür ve birey insan baskısına maruz kalmadan ekosistemde kendi üzerlerine düşen rolü oynama hakkına sahiptir, insanların hayati ihtiyaçlarını karşılaması gerekliliği sınırına kadar" sözü ile anlatılmak istenen nedir? Buradaki 'hayati ihtiyaç' kapsamı nedir? (Golley, 1987, p. 53)". Yani bütün tür ve bireyler buldukları ekosistemde üzerlerine atfedilen yaşamsal görevin devamlılığını sürdürmekte -ne yazık ki- insan ihtiyaçları kendini gösterene kadar özgürdür. İnsanların yaşamsal ihtiyaçlarını karşılaması gereği bu özgürlükteki belirleyici faktördür. Her ne kadar Naess "önemli olan insanların hayati ihtiyaçları değil ekosistemin hayati ihtiyaçlarıdır" hipotezini savunsa da bu, insanın hayati ihtiyaçları belirlemede ekosistemdeki ayırt edici rolü olduğunu düşündüğü gerçeğinin önüne geçemez. George Orwell'ın 'Animal Farm' romanında söylediği gibi: "Herkes eşittir fakat bazıları daha da eşittir". Bu bakış açısı tartışmaya açık olsa da tüm ekosistemi düşündüğümüzde insanlar diğer varlıklara göre kendilerini 'daha da eşit' görmektedir. Zaten insan merkezli olmadığını savunan bir görüşün (derin ekoloji) insan ürünü olarak ortaya çıkması da konunun tartışmaya değer ayrı bir boyutudur. İnsanların üstünlük olarak değil ama bir farklılık olarak adlandırabileceğimiz 'belirleyebilme' ve 'yönetebilme' özellikleri tüm ekosistemin refahı için kullanılmalıdır. Ayrıca insanların kendi göreceleriyle 'daha da eşit' oldukları durumların da sınırları vardır. 'Doğal afet' olarak tanımladığımız doğal döngüler, doğanın kanunlarına uyulmadığında yıkıcı etkiler yaparak kimin 'daha da eşit' olduğunu bizlere hatırlatmaktadır. Şu da unutulmamalıdır ki insanın kendini 'daha da eşit' görmesi, insandan daha güçlü ve akıllı bir varlıkla karışılabilme ihtimaline kadardır. İnsan-çevre ilişkisi tüm ekosistemin devamı için önemlidir. Sürdürülebilirlik, gelecek insan neslinin hayatını devam ettirmesi kadar kaynak olarak görülen bütün doğal varlıkların da kendi özlerinde sahip oldukları değer yüzünden devamlılıklarının sağlanması açısından önemlidir. Çevreye verilen zararın sadece insanların değil tüm canlı formlarının yaşantılarını tehlikeye sokabileceği gerçeği insanlar tarafından idrak edilmesi gereken bir süreçtir. Bu idrak süreci gelişmiş bir bilinç düzeyini gerektirir.

Genel olarak *Avatar: The Way of Water* filmi insanların birbirleriyle ve çevreleriyle olan ilişkilerini sorgulamalarını sağlayabilecek bir eserdir. Bireysel ilişkiler, toplumlar ilişkiler ve çevresel ilişkiler her bireyin kendisine ve birbirine saygılı davranmasıyla sağlıklı bir şekilde sürdürülebilir. Bu ilişkilerdeki aksamalar bazen insanlar tarafından algılanamamaktadır. Algılanamayan aksamalar ise bu sözü edilen ilişkilerde tamiri imkânsız zararlara neden olabilmektedir. Bu zararların çevresel yansımaları hem insan hem de diğer canlıların yaşamlarına mâl olabilmekte ya da sosyal ilişkilerin zayıflamasına neden olabilmektedir. Sağlıklı bir toplum hem çevresel hem de sosyal bağların kuvvetine bağlıdır. Sinema eserlerinin insanların birbirleriyle ve çevreleriyle olan ilişkilerindeki sorunları anlayabilmelerinde, çözüm üretebilmelerinde ve dolayısıyla sağlıklı toplumlar oluşturulmasında olumlu katkıları olabilmektedir.

## Sonuç

*Avatar: The Way of Water* filminin başından sonuna kadar Pandora gezegeni insanlar tarafından 'kaynak' olarak görülmektedir. Tamda bu görüş derin ekolojinin karşı çıktığı temel düşüncedir. Derin ekolojiye göre hiçbir canlı ve cansız varlık diğeri için bir kaynak değildir, her şey kendi özünde değerlidir. Asıl olan türlerin sürekliliğiyle birlikte ekosistemin sürekliliğidir. Dünya, içinde yaşayan bütün canlılarla bir bütündür. Herhangi bir canlı veya cansız bileşenin yok olması geri dönülmesi mümkün olmayan sorunlar yaratacaktır. Bu bakış açısıyla tüm ekosistem değeri bilinerek korunmalı, kendini üstün gören canlı her kim olursa olsun, doğal sistem içinde aslında ne kadar 'küçük' olduğunun farkına varmalıdır. Her canlı milyonlarca tür ve çeşit içinde düşünüldüğünde aslında küçüktür ve güçsüzdür. Tüm ekosistem 'birlik' olursa güçlü olabilecektir. Birlik olabilmek süreci doğru bir çevresel algıyı gerektirir. Böylece insan kendini bulunduğu çevrenin bir parçası olarak görerek bulunduğu ekolojik sistemin devamlılığını korumaya çalışacaktır. İnsanların içinde yaşadıkları ekolojik sistemin değerini sözel olarak anlatmaktansa göstererek anlatmak daha etkili olabilecektir. Çünkü insanların çevresel algılarında görsel veriler büyük bir önem taşır. O zaman görsel algı önemli bir araç olarak kullanılabilir. İnsanlara çevrenin değerini 'anlatmak' yerine 'göstermek' algısal çerçevelerini genişletmede etkili olacaktır. Bu bakış açısıyla sinema sanatı çevresel değerlerin (doğal yaşamın, doğal kaynakların, ekosistemin) önemini anlatmada önemli araçsal değere sahiptir.

## Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

## Kaynakça

- Abakare, C. (2021). A critique of deep ecology. *Indonesian journal of social and educational studies*, s. 98-116.
- Akmeşe, Z., & Arda, Ö. (2020). Ken Loach sinemasında 'özgürlük teması' ve 'özgürlük rüzgarı' filminin çerçeveleme çözümlemesi. *Opus uluslararası toplum araştırmaları dergisi*, s. 2108-2131.
- Brown, B. (2016). *Cinematography: theory and practice: image making for cinematographers and directors*. Taylor&Franchis.
- Chandran, C., Shivan, C., (2019). James Cameron's *Avatar*: A Pertinent Ecocritical Prophecy. *Language in India*. 75-79.
- Daly, H. E. (2008). A steadt-stete economy. *Sustainable development economy*, s. 1-13.
- David, T., Raju, R. (2015). James Cameron's *Avatar*: A deep ecological concern. *Scholar critic*. 205-2011.
- Demir, Ö. (2019). Christopher Nolan sinemasında klasik anlatı tekniklerinin kullanımı:

Inception filmi örneği. *Akdeniz iletişim dergisi*, s. 568-588.

Pop, D., (2009). The "Double Mirror" in James Cameron's Avatar- Philosophy, ecology, ideology and ontology on Pandora. *Ekphrasis. Images Cinema, Theory, Media*. 23-51.

Golley, F. (1987). Deep ecology from the perspective of ecological science. *Environmental ethics* (s. 45-55). içinde

Güngör, A. C. (2022). *Filmde anlatı yapısı*. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi yayınları.

Gürkan, H., & Ozan, R. (2014). Butterfly effect filmi örneğinde karşı sinemanın Hollywood'da dönüşümü. *Global media journal*, s. 154-184.

Haeckel, E. (1869). Entwicklungsgang und Aufgaben der Zoologie." *Jenaische Zeitschrift*.

Harley, M. A. (1995). Natur naturans, natura naturata and Barok nature music idiom. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, s. 329-349.

Jacob, M. (1994). Sustainable development and deep ecology: An analysis of competing tradition. *Environmental management*, s. 477-488.

Jahn, M. (2003). A guide to narratological film analysis. *Poems, plays and prose: A guide to the theory of literary genres 2*. içinde

Kızılaslan, S. (2021). Peyzaj mimarlığı kapsamında sinema sanatında mekan tasarımının değerlendirilmesi: Avatar filmi örneği. *Anadolu Üniversitesi Sanat&Tasarım dergisi*, s. 548-565.

Meurs, B. V. (2019). Deep ecology and nature: Naess, Spinoza, Schelling. *The Trumpeter*, s. 3-21.

Naess, A. (1973). The Shallow and the deep, Longe- Range Ecology Movement. *Inquiry*, 16, s. 95-100.

Naess, A. (1987). For its own sake. *The Trumpeter*, s. 28-29.

Naess, A. (1990). *Ecology, community and lifestyle*. Cambridge University Press.

Naess, A. (2009). *The ecology of wisdom: Writings by Arne Naess*.

Redclift, M. (1991). The multiple dimensions of sustainable development. *Geography*, s. 36-42.

Rueckert, W. (1996). *Literature and ecology: An experiment in ecocriticism*. The ecocriticism reader, landmarks in literary ecology (s. 105-123). içinde London.

Stauffer, R. (1957). Haeckel, Darwin, and Ecology. *The Quarterly Review of Biolog*, 32(2), s. 138-144.

Tuğan, N. H. (2018). Günümüz sinemasında geleneksel anlatı:Marşlı (2015-Ridley Scott) filmin dramatik yapısı. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler dergisi*, s. 125-147.

-Araştırma Makalesi-

**Bir Toplumsal Tip Fragmanı: 11'e 10 Kala'da Koleksiyoncu\***

Gülay Acar Göktepe\*\*

**Özet**

*Fragmanları yapısal, kurumsal değerlendirmelere girmeksizin modern toplumun analiz edilmesini mümkün kılan parçacıklar olarak ele aldığımızda, sinemayı da modern toplumsal yaşamın gerçekliğine ilişkin bir fragman olarak değerlendirebiliriz. Sinema toplumsal tiplerin görünür kılınmasında, böylece toplumsal tahayyülde eşsiz bir potansiyele sahiptir. 11'e 10 Kala (Pelin Esmer, 2009) filmi ana karakteri ve onun ilişkileri yoluyla bir toplumsal tip sunmaktadır. Çalışma filmin karakteri Mithat Bey (Mithat Esmer)'in koleksiyoncu toplumsal tipinin görünür hali olduğunu iddia eder.*

*Duygularıyla beliren ve hissedilen toplumsal tipler, toplumu anlamanın metodolojik araçlarıdır. İlk kez Walter Benjamin'in çeşitli metinlerinde yer bulan koleksiyoncu toplumsal tipi, Avrupa'nın modernleşme sürecinde kitle kültürü içinde hem burjuva kültürünün bir aktörü olup hem de kalabalıklardan kendisini yalıtın, kapitalizmin tüketim kültürü içinde olağanın aksine nesnelere tüketmeyip onlara kullanım ve değişim değerinin ötesinde anlam yükleyerek, vb. modern yaşamın kimi tipik davranış ve düşünce biçimlerine direnç geliştiren bir olgusalığa işaret etmektedir.*

*Bu çalışmada koleksiyoncu tipini ve koleksiyoncunun Türkiye bağlamını Mithat Bey'e bakarak görmek amaçlanmaktadır. 11'e 10 Kala filmi, özgün yönleriyle bir Türkiye modernleşme anlatısı kurmaktadır. Çalışma filmi, koleksiyoncu toplumsal tipinin bu modernleşme anlatısıyla birlikte inşa edildiği yönünden incelemektedir. Koleksiyoncu, hatıralarının ve nesnelere varlığıyla zamanı, hatıralarının ve nesnelere mekânı olan evini, bir başka ifadeyle kendine özgü zaman-mekânını, yani tarihselliğini kendi belleğiyle, kendi özgün nesnelere dizisiyle muhafaza eden bir tiptir. Filmde ilerlemeye karşı durmayla ve ev metaforuyla kurulan zaman-mekân bağlamı, toplumsal tiplerden koleksiyoncunun nostaljik bir 'duygu yapısı'nda olduğunu düşündürmektedir.*

**Anahtar Sözcükler:** 11'e 10 Kala, Pelin Esmer, modernite, toplumsal tip, koleksiyoncu

\*Bu çalışma Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı'nda hazırlanan "Modern Bir Toplumsal Tip: Koleksiyoncu Üzerine Bir Alan Araştırması" başlıklı doktora tezimin teorik tartışmasından faydalanılarak üretilmiştir.

\*\*Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye.

E-mail: gulaycr@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3193-6712

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1358614

Acar Göktepe, G. (2024). Bir Toplumsal Tip Fragmanı: 11'e 10 Kala'da Koleksiyoncu. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17, 116-136, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1358614

Geliş Tarihi: 11.09.2023

Kabul Tarihi: 14.02.2024

-Research Article-

## A Fragment of Social Type: The Collector in 10 to 11

Gülay Acar Göktepe\*

### **Abstract**

*When we take fragments as pieces that enable us to analyze modern society without engaging in structural and institutional evaluations, we can consider cinema as a fragment of the reality of modern social life. Cinema is a unique instrument in making social types visible and thus in the social imagination. The film 10 to 11 (11'e 10 Kala, Pelin Esmer, 2009) presents a social type through the protagonist and his relationships. The study argues that the protagonist Mithat Bey (Mithat Esmer) corresponds to a manifestation of the collector as a social type.*

*Social types that appear and are felt through their emotions are methodological instruments for understanding society. The collector, who first appeared in various texts of Walter Benjamin, indicates a phenomenon that not only became an actor of the bourgeois culture but also isolated itself from the crowds within the mass culture in the modernization process of Europe, and that has developed a resistance to certain types of behavior and thought of modern life by not consuming objects contrary to what is usual within the consumption culture of capitalism and attributing meanings to them beyond their use and exchange values, etc.*

*This study aims to see the collector type and the Turkish context of the collector by analyzing Mithat Bey. The film 10 to 11 constructs a narrative of Turkish modernization through its unique aspects. The study suggests that the film constructs the social type of the collector within the modernization narrative. The collector is a type who preserves time with the existence of his memories and objects, and his house, the place of his memories and objects, that is his unique time-space, i.e., his historicity, with his own memory, his own unique sequence. As a result, the time-space context established by resistance to progress and via the home metaphor makes it possible to identify the collector, a social type characterized by its emotions, as nostalgic.*

**Keywords:** 10 to 11 (11'e 10 Kala), Pelin Esmer, modernity, social type, collector

---

\*Res. Asst., Hacettepe University, Department of Communication Sciences, Ankara, Türkiye.

E-mail: gulaycr@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3193-6712

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1358614

Acar Göktepe, G. (2024). Bir Toplumsal Tip Fragmanı: 11'e 10 Kala'da Koleksiyoncu. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17, 116-136, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1358614

Received: 11.09.2023

Accepted: 14.02.2024

## Extended Abstract

*The film 10 to 11 (11'e 10 Kala, Pelin Esmer, 2009) presents a social type through the protagonist and his relationships. The study argues that the protagonist Mithat Bey (Mithat Esmer) corresponds to a manifestation of the collector as a social type.*

*Modernity as a historical process becomes unique through forms of social organization as is the case in all historical processes. These forms, which emerge from the relationships and interactions between individuals, structures and institutions, and even objects, can be considered and analyzed as types. Social types are methodological instruments for understanding society. Social types carry the characteristics of the historical process in which they emerged. Thus, they are instruments for understanding social phenomena and social imagination; they are forms of experience or perception that include feelings and thoughts about society. Considering that social types are also visible, cinema becomes an important medium. Cinema can produce social types and these types can be considered to be the projection of the social. When we take fragments as pieces that enable us to analyze modern society without engaging in structural and institutional evaluations, we can consider cinema as a fragment of the reality of modern social life. Cinema is a unique instrument in making social types visible and thus in the social imagination.*

*The collector, who first appeared in various texts of Walter Benjamin, indicates a phenomenon that not only became an actor of the bourgeois culture but also isolated itself from the crowds within the mass culture in the modernization process of Europe, and that has developed a resistance to certain types of behavior and thought of modern life by not consuming objects contrary to what is usual within the consumption culture of capitalism and attributing meanings to them beyond their use and exchange values, etc. This study aims to see the collector type and the Turkish context of the collector by analyzing Mithat Bey. The film 10 to 11 constructs a narrative of Turkish modernization through its unique aspects. The study suggests that the film constructs the social type of the collector within the modernization narrative.*

*In the film, the collector type is named and defined by the protagonist Mithat Bey. He was chosen to be a practical representative of the type (the collector Mithat Esmer), and his life history is played through audio recordings as an element of the story. Thus, the autobiography of the character is created. The behavior and thought patterns of the collector are conveyed through cultural codes throughout the film. In this study, in which all these codes are considered and interpreted as signs, the cultural, socio-historical context of the collector (and the social events that establish this context are also directly mentioned in the film) is also revealed.*

*Social types are historical. Historicity is characterized by the time-space coordinates in which the type is located. Time-space, a human creation, is a projection of forms of social organization. The specific aspects of time-space give a period-era, and historicity in general, its distinctive characteristic. Thus, time-space coordinates were determined in order to reveal the historicity of the collector constructed in 10 to 11.*

*In the film, the time-space of the collector is drawn on the axis of two basic signs: clocks and Istanbul. Time and space, clocks and Istanbul correspond to the phenomena of progress and urbanization respectively within a sociological context. These two phenomena are two typical reflections or sources of modernization. The collector is rooted in the historicity of modernity. However, the collector in the film 10 to 11 seems to correspond to a phenomenon that develops resistance to the typical values of modernization by looking at the past against progress and by retreating indoors and attributing meaning to objects beyond their functional values. The collector is a type who preserves time with the existence of his memories and objects, and his house, the place of his memories and objects, that is his unique time-space, i.e., his historicity, with his own memory, his own unique sequence. As a result, the time-space context established by resistance to progress and via the home metaphor makes it possible to identify the collector, a social type characterized by its emotions, as nostalgic.*



## Giriş

Bir tarihsel süreç olarak modernleşme, tüm tarihsel süreçlerde olduğu gibi toplumsal örgütlenme biçimleriyle özgünlüğünü kazanır. Bireyler, yapı ve kurumlar, dahası nesnel arasındaki ilişki ve etkileşimlerden doğan bu biçimler, tip olarak ele alınıp incelenebilir. Toplumsal tipler ortaya çıktığı tarihsel sürecin özelliklerini barındırır. Böylece toplumsal olguları anlamak ve toplumsal tahayyül için araçtır; toplumsala ilişkin duygu ve düşünceleri içeren deneyim veya algı biçimidirler. Toplumsal tiplerin görülebilir de olduğu düşünüldüğünde sinema, bu bağlamda da önemli bir mecradır. Sinema, toplumsal tipler üretebilir ve bu tipler toplumsalın izdüşümü olarak kabul edilebilir.

Bu çalışmada Pelin Esmer'in yönetmenliğini yaptığı kurmaca bir film olan *11'e 10 Kala*'daki (2009) Mithat Bey karakteri aracılığıyla yaşam içerisinde karşılığı olan gerçek bir toplumsal tip yaratıldığı iddia edilmektedir. Kurmaca filmler, gerçek olaylara ve karakterlere dayansın ya da dayanmasın, kendi gerçekliğini yaratır, gerçek bir hikâye sunarlar. Kurmacanın gerçekliği, hayali bir gerçekliktir. Bu hayaller, ardında toplumsallığın olduğu duygusal ve rasyonel ihtiyaçlarla kurmacanın içinde inşa edilir. Bu bağlamda filmler tarihsel ve sosyolojik bir düzleme geçmemize izin verirler (Morin, 2005, s. 163). Kurmaca, içine doğduğu toplumsal yaşamın ürünüdür ve aynı zamanda onu etkiler. Böylesi bir bakışla çalışmada filmlere, içinde toplumsal gerçekliği barındıran imajlar olarak, sosyolojik bir perspektifle yaklaşılmaktadır. Bir başka ifadeyle filmler sosyoloji için bir duyumsama ve düşünme kaynağıdır. Diken ve Lausten'in (2014) söylediği gibi bu, "filmlerle sosyoloji" yapmanın bir türüdür. Diken ve Lausten "filmlerle sosyoloji" yapmanın üç türüne değinir. Birincisi, filmleri analiz etmek yoluyla toplumsal teori yapmaktır. İkincisi, filmleri okumak yoluyla toplumsal teorideki kavramlarla yüzleşmektir. Üçüncüsü ise filmleri analiz aracı olarak kullanıp toplumsal teşhiste bulunmaktır (2014, s. 36). Her ne kadar filmlerle sosyoloji yapmanın bu üç türü kesişiyorsa da *11'e 10 Kala* filminin bir toplumsal tip inşa ettiği iddiasında bulunup tipin özelliklerini tartışmaya açan bu makalenin daha ziyade filmle birlikte toplumsal teşhise katkıda bulunduğu söylenebilir.

Filmler, genel olarak ise sinema icat edildiği dönemden itibaren kimi sosyal teorisyenlerin ilgisini çekmiştir<sup>1</sup>. Modern çağda kapitalizmin yükselişiyle birlikte dönüşen toplum ve tarihin değiştirdiği algı ve deneyimlere dikkat kesilen modernliğin sosyologları bu algı ve deneyimlerin analizi için mikro yapı ve etkileşimlerle, daha özelinde ise estetik dışavurumlarla ilgilenmişlerdir (Frisby, 2012, s. 14). Toplumla ilişkili küçük görüngülerden yola çıkarak kültürel anlamlara odaklanmışlardır. Bir başka ifadeyle toplumu anlamak için "toplumsal gerçekliğin belirgin fragmanlarından yola" çıkmışlardır (Frisby, 2012, s. 16). Siegfried Kracauer (2011) için bu modern fragmanlardan biri, sinemadır.

Kracauer sinemayı yaşadığı modern çağın algı ve deneyimlerini anlamlandırmakta bir araç olarak kullanmaktadır. Onun için sinema modernliğin kültürel tezahürlerine odaklanmak için bir yoldur. Kracauer'e göre (2011, s. 250-251) "filmler mevcut toplumun aynasıdır. ... İstesin istemesin, toplumu yansıtmak zorundadır". Filmler gerçekdışı şeyler sunsalar da toplumu yansıtmaya devam eder. Filmler gerçekliği temsil etmez, ancak toplumsalı yansıtarak, izleyicilere tepki verir ve böylece toplumsalın sanala açılmasına imkân verirler (Diken & Laustsen, 2014, s. 21). Bu yüzden de toplumsal gerçeklikle sinema arasındaki etkileşimli yüzey önemlidir. Diken ve Laustsen'e (2014, s. 22) göre "filmlerdeki kişiler ya da durumların var olduklarını söyleyemeyiz, bunlar daha ziyade cisimsiz kendilikler olarak ayakta kalır ve bulunurlar". Bu bakımdan da filmler gerçek fenomenler, "toplumsal olgular" olarak incelenebilir. Sinema toplumsal teşhise katkıda bulunurken toplumsal teori de dünyayı daha duygulanımsal yolla kaydeden sinema aracılığıyla sanala açılır. Filmler toplumsala ilişkin tahayyülü mümkün kılan araçlardır (Diken & Laustsen, 2014, s. 23). Bu çerçevede, *11'e 10 Kala* filminin Mithat Bey'i, toplumsal yaşamın

<sup>1</sup> Sinema ve film ayrımı Christian Metz'e dayandırılmaktadır. Metz'e göre (Akt. Stam, 2014, s. 122) sinematografik olan filmlere ilişkindir. Film bir tek film metnine gönderme yaparken sinema bir bütüne işaret eder. Romanın edebiyatla ilgili olması gibi film de sinemayla ilgilidir. Sinemayı sosyolojik analizin aracı olarak ele alan sosyal teorisyenlerin başında Walter Benjamin ve Siegfried Kracauer sayılabilir.

gerçekliğinde cisimsiz olan, yani modern yaşamın içinde bir tür davranış, deneyim, duygu, düşünce, ilişki, etkileşim veya algı biçimine; koleksiyoncu olgusallığına tekabül eder.

*11'e 10 Kala* filmi, yönetmeni Pelin Esmer'in ilk uzun metraj kurmaca filmidir. Esmer, *11'e 10 Kala* filminin karakteri koleksiyoncu Mithat Bey'i bu kurmaca filmde önce *Koleksiyoncu* (2002, kısa metraj) adlı belgesel türündeki filmde göstermiştir. Pelin Esmer yönetmenlik kariyerine, koleksiyoncu olan gerçek amcası Mithat Esmer'i belgesel türündeki filmine konu ederek başlamıştır. *11'e 10 Kala* filmde Mithat Bey'i kendisinden esinlenen ve profesyonel oyuncu olmayan, Mithat Esmer canlandırmıştır. Filmde kullanılan mekân da *Koleksiyoncu* belgeselinde görülen mekânın yeniden kurgulanmış halidir (Çiçekoğlu, 2012, s. 150). Toplumsal yaşamın gerçekliğinden alınan bu unsurlar sinemasal gerçekliği de pekiştirmektedir. Bu haliyle film belgesel türünün gerçekliğine yaklaşıyor. Belgesel filmlerde gerçeklik hissini yaratan üç öğe vardır (Nichols, 2017, s. 153-154). Belgesel filmlerde büyük oranda zaman ve mekân ampirik gerçekliğe dayanır. Profesyonel oyuncular kadar kendisini açıklıkla sergileyebilecek toplumsal oyuncular bulunur ki psikolojik bir gerçeklik de yaratılabilir. Son olarak da belgeseller sinema teknikleri ve seslerle duygusal gerçekliği yakalamayı hedeflerler. Filmde dış mekânda geçen sahnelerde kamera çoğu kez sabittir. Hareketli olduğu anlarda ise ancak esas karakterin hareketi kadar sanki onun bir uzvuymuşçasına hareket etmektedir. Yaşamın olağan akışı içindedir bu hareket hali, ki bu kameranın elde olduğu çekimle yaratılmış küçük hareketler Brown'un (2014, s. 216) işaret ettiği gibi "dolaysızlık duygusu ve enerjisi" vermektedir. Bu türden bir çekim belgesel bir yaklaşıma işaret eder ve gizlice "işte olayın içindedir" ve "bu gerçekten oluyor" der. Ortam sesleri de bu duyguya eşlik etmektedir. Pelin Esmer kurmaca filmi *11'e 10 Kala*'ya ampirik gerçeklikleri taşıyarak, gerçek yaşamda bir koleksiyoncu olan Mithat Esmer'i filmde oynatarak ve belgesele özgü çekim ve ses teknikleri kullanarak toplumsal gerçeklikte de var olan bir tip inşa etmiştir. Bu çalışmada da filmde inşa edilen koleksiyoncu tipi, toplumsal gerçekliği teşhis ve tahayyül için kullanılmaktadır.

### Sinema ve Toplumsal Tip

Sinemanın sosyolojik tahayyülün bir aracı olduğunu düşünen sosyologlardan Ulus Baker (2015, s. 23-29) sosyolojik bağlamda sinemanın başarısının toplumsal tipler yaratması potansiyelinde aranması gerektiğini ileri sürer. Günümüz toplumlarının daha ziyade görsellerle düşündüğü gözlemine dayanarak imajların bitmeksizin duygu yarattığını ve duyguların temsili olduğunu ifade etmektedir. Bu bakımdan günümüz toplumlarının kanaatlerle değil, duygulara odaklanılarak analiz edilmesini önerdiği tezinde –zira sosyolojide kanaatlerin kanaatleriyle süregiden bir epistemolojik sorun oluşmuştur– bu analizin "analitik varlığı" olarak toplumsal tiplerin yaratılması gerekliliğini öne sürmektedir. Sosyal teorideki soyut kategorilerin özelliklerinin, niteliklerinin görselleştirilerek, bir başka ifadeyle toplumsal tipler yaratılarak ortaya koyulabileceğini söyler. Böylece yaratıcı bir etkinlik olan sinema, toplumsal tipler için önemli bir membadır.

Toplumsal tiplerin ilk kuramcısı Georg Simmel, yabancı, yoksul, cimri, savurgan, maceracı, soylu vb. tipleri toplumsal yaşam içindeki düşünce, algı, deneyim, ilişki ve etkileşimlerin vb. bir biçimi olarak ele almış ve toplumsal tiplerin niteliklerini serimlemek yoluyla toplumsal olguları görünür kılmaya çalışmıştır. Simmel'in biçimsel sosyolojisinin temel iki kategorisi olan birey ve toplum, tarihsel ve normatif olanı ele almakta metodolojik araçlarken (2009a, s. 59), toplumsal tipler de birey ve toplum arasındaki ilişkinin ve etkileşimin bir biçimi olarak karşımıza çıkar. Simmel herhangi bir kişiyi dahi salt bireyselliğiyle değil bir tipe taşınmış olarak görürüz derken de bireydeki toplumsallığa dikkat çeker; tekildeki tipik olanı değer ve duygularıyla kategorileştiririz (2009b, s. 36). Tipleştirme insan varlığının düşünme biçimidir. Simmel gündeliğin olağan akışı içinde yapılan tipleştirmeyi, sosyolojik yaklaşımı içine yerleştirmiştir.

Yaşamın olağan akışı içerisinde insan varlığının deneyim dünyasını, bilincinin işleme biçimini ve bunun toplumsalla olan ilişkisini mercek altına alan Alfred Schutz, fenomenolojik sosyolojisinde bilincin tipleştirme özelliğine dikkat çeker. Her deneyim biricik olsa da nesnelere benzerlikleri ile genellemelere varılır ve nesnelere tanımayı mümkün kılan da bu genel bilgiyi haiz olmak, yani tipik olanı bilmek sayesinde (Shütz, 2018, s. 135). Toplumsal bir olguya tip tasarımıyla yaklaşırken toplumsal tipler “bir kavramın karakterine sahiptir” (Shütz, 2018, s. 134). Bir olgunun anlaşılmasını mümkün kılan araçlardır.

Toplumsal tipler, epistemolojik birer yaratıdır. Weber’de toplumsal eylemlerin ortalaması kabul edilen, *ideal tip* olarak karşımıza çıkan toplumsal tipler metodolojik birer araçtır (2011, s. 16). Gerçek dünyaya ilişkin algılanan bir olgunun / işleyişin araştırmacının zihninde tasarlanmış biçimidir. Tipleştirme yoluyla araştırmacı, zihninde tasarladığı biçimle projeksiyonunu tekrar gerçek dünyaya tutarak onun hakkında öğrenmeye çalışır. Weber’de “İdeal tip türünden yapılar, tarihsel bir olgunun tipolojik yerini belirlemeye yarar. Olguların, belli bir ayrıntıda ya da tüm özellikleriyle, tiplerimizden birine yaklaşıp yaklaşmadığını görmemize, tarihsel olayın kuramsal tipe yaklaşma derecesini belirlememize yardım ederler. Bu açıdan, kuramsal tip yalnızca daha anlaşılabilir bir düzenleme sağlayan ve terminolojiyi kolaylaştıran bir teknik gereçtir” (2008, s. 432). Bu teknik gereçle, toplumsal tipe, gerçek dünyaya bakarken olgu tarihsel bağlamına yerleştirilmelidir.

Toplumsal tipler gönderme yaptığı bağlamla var olurlar. Bir başka ifadeyle tipin zaman ve mekân bağlamı belirli bir tarihsellikte konumlanır (Ünsaldı, 2014, s. 5). Böylece bir toplumsal tip zaman-mekân bağlamına yerleşikliğiyle, yani tarihselliğiyle işaret ettiği toplumsal olguyu açıklamaya elverişli hale gelir. Sosyal devrimler, isyanlar, kargaşalar, politik gösteriler ve savaşlar, kısacası toplumsal olaylar yeni sosyal tiplerin ortaya çıkabileceği yeni bir kültürel arka plân yaratır (Oz, 2018, s. 389). Nitekim koleksiyonculardan ilk kez bir tip olarak bahseden Walter Benjamin (1975, s. 27) de koleksiyoncu tipinin tarihselliğini vurgular. Bir kişinin koleksiyoncu olmasında onu harekete geçiren farklı sebepler olabilmekle birlikte, koleksiyoncu koleksiyoncu yapan özellik, “kendisini bir parçası gördüğü tarihsel durum” a yönelik safi “duyguları”dır. Koleksiyoncunun ortaya çıktığı tarihsel dönem modernitedir ve koleksiyoncu modern yaşam içindeki duygularıyla fark edilebilir.

Tarihsel ve toplumsal arka plânının varlığı sayesinde toplumsal tiplerin herkes tarafından anlaşılabilirliğini öne süren Baker (2015, s. 91)’e göre, özellikle sinema toplumsal ilişki, çatışma, mesele ve olayları görselleştirerek toplumsal tipi bünyesinde kolayca taşıyabilir. Toplumsal fenomenleri çözümlenmekte etkin bir araç olan sinema gerçekliğin içinden geçen hayalleri, hikâye ve karakterleri sunarken imgeler yoluyla duygular alanına girmeye de imkân tanır. Zira gerçek bir kişinin özelliklerini taşıyan tipler ‘hissi ilişkiler’ kümesi olarak tanımlanabilecek duyguları ile belirirler (Baker, 2015, s. 93), ki bu duygular bazen söz konusu tarihsel döneme öylesine yerleşiktir ki duyguyu sosyal çevreden ayırt etmek mümkün olmaz (Baker, 2015, s. 94). Bir nevi duygu toplumsallaşmış, duygu toplumsalın kendisinde yapılaşmıştır.

### **Sinema ve Toplumsal Tip İlişkisini 11’e 10 Kala’da İzlemek**

Toplumsal tip, duygu yapısıyla ortaya çıkar. Raymond Williams (1990, s. 102-107)’a göre toplum ve kültür genellikle bitmiş sonlanmış durağan biçimler olarak kavranır ve onlara bakışta dünya görüşü ya da ideoloji dediğimiz yine sabit, durağan, bitmiş biçimler doğar. Toplum ve kültürde bazı keskin süreklilikler vardır, ancak hiçbir kuşak ya da dönem bir diğeriyle aynı dili paylaşmaz. Değişen şey, “üsluptur”. Üslup, anlam ve değerleri barındırır. Bir dönemden diğerine üslup değişimini Williams, “duygu yapılarındaki değişim” olarak adlandırmaktadır. Williams duyguyu “hissedilen biçimiyle düşünce” olarak tanımlarken, durağan bir toplumdaki durağan “ideoloji” yerine yaşayan bir toplumda “duygu yapısı” kavramını önermektedir. Modern dönemde doğan koleksiyoncu toplumsal tipi de modern döneme yerleşik olan duygu

yapılarından nostaljiyle belirmektedir<sup>2</sup>. Nostaljinin koleksiyoncunun bünyesinde, bir insanın bünyesinde yaratacağı duygulanım gibi değil, bir üslup, algı veya düşünce biçimi olarak yerleşik olduğu düşünülebilir.

Üslup ve üslubun değişimi dilde olduğu gibi yapılarda, giysilerde, yaşam biçimlerinde vb. gözlemlenebilir (Williams, 1990, s. 104). Üslubuyla bir toplumsal tip, her ne kadar duygusuyla belirseler de onun da ötesinde imajdır, görülür (Baker, 2015, s. 97). *11'e 10 Kala* filminin ilk sahnesinde; sabit çerçevede seyirciye doğru ilerleyen, filmin ana karakteri olduğu anlaşılan, ancak uzun süre yüzünü göremediğimiz, arkasında İstanbul görüntüsü, başında fötr şapkası, elinde bond çantası ve bedensel özelliklerinden anlaşıldığı üzere yaşı geçkince bir erkek görülmektedir. Bu imgeye kültürel olarak aşınayızdır; şimdilerde az rastlandığı söylenegelen ve belki de özlemi duyulan bir 'İstanbul Beyefendisi' silüetidir karşımızdaki. Bu nostaljik bir imgedir. Bu ilk sahnede yüzün gösterilmemesi, ayrıntılarının verilmemiş olması da karakterin tekilliğinin ötesine taşınacak olan bir tip hikâyesi seyredileceği düşüncesini beslemektedir.



Görsel 1: *11'e 10 Kala* filminin açılış sekansından bir görüntü.

Sinemanın modern çağın toplumsal tiplerini açığa çıkarmaktaki rolüne işaret edip, toplumsal tiplerin analizi için genel kabul görmüş bir yöntem olmasa da belirli bir patikanın izlenebileceğini ileri süren Almong Oz (2018, s. 383-386)'a göre ilk iş toplumsal tipi tanımlamak, adlandırmaktır. Ardından tanımlanan toplumsal tipe ilişkin kültürel ipuçları toplanarak dağılmış parçalar bir araya getirilmelidir. Bu iki şekilde yapılabilir. Birincisi, toplumsal tipi yansıtabilecek kişilerle yüz yüze derinlemesine görüşmeyle; örneğin koleksiyoncu toplumsal tipi için pratikte koleksiyon yapan kişilerle görüşmek. İkincisi; tipi yansıtabilecek tecrübeli bir kişinin yaşam tarihini dinleyerek otobiyografisini oluşturmaktır. Daha sonra ise toplanan tüm bilgilerin, tipin temsilcisinin tüm davranış, düşünce biçimlerinden estetik zevkine, kullandığı dilden nesnelere kadar her şeyi kapsayacak kültürel kodların göstergeler olarak ele alınıp analiz edilmesidir. Sonraki adım ise tipin özelliklerini tespit ederek kültürel, sosyo-tarihsel köklerini sosyalleşme süreci içinde takip edip açıklığa kavuşturmadır. *11'e 10 Kala* filminin koleksiyoncu toplumsal tipinin inşasında bu dört duraklı patika izlenebilir.

<sup>2</sup> Nostaljinin bir duygu yapısı olarak işaretlendiği ilk metin için bkz. Tannock, S. (1995). *Nostalgia Critique*. *Cultural Studies*, 9(3), 453-464.



Görsel 2: Filminin ana karakteri Mithat Bey, evinde.

Evi, adım atacak yer kalmamacasına nesnelere dolu olan *11'e 10 Kala* filminin karakteri Mithat Bey, evini çöp eve benzetenlere "koleksiyon bu, koleksiyon diye bir şey var" diyerek, bir bakıma *istifçi*<sup>3</sup> olmadığını söyler, dolayısıyla da kendisinin koleksiyoncu olduğunu vurgulamış olur. Böylece tip adlandırılmış, tanımlanmıştır. Koleksiyonculuğa ilişkin literatürde görece üzerinde uzlaşılan, Russel W. Belk'in tanımına göre koleksiyonculuk "... özdeş olmayan nesne ve deneyimlerin bir dizinin parçası olarak algılanıp onları sıradan kullanımdan çıkarma, seçici, aktif, tutkulu bir edinme ve sahip olma" (Belk R. W., 1995, s. 67) edimidir. Nitekim Mithat Bey de her gün kentin sokaklarını arşınlayarak aldığı koleksiyon nesnelere tutkuyla bağlıdır. Her tutku der Benjamin "kaosa yakınsar, ama koleksiyoncunun tutkusu bilhassa hatıraların kaosuna yakındır" (2016b, s. 3). Mithat Bey'in topladığı nesnelere de hatıralarının dizisi gibidir. Onları toplarken seçicidir. Belirli bir günlük gazete, saat, piyango bileti vb. nesnelere kendi içinde bir dizi oluşturur. Mithat Bey, gündelik yaşam içindeki konuşmaları kaydeder. Topladığı ses kayıtları da onun deneyimlerinin koleksiyonudur. Birbirinin aynı nesnelere yalnızca zarar görmeleri olasılıklarına karşı iki tane alınmaktadır. Bu yedek objeler dışında hiçbir nesnesi birbiriyle özdeş değildir, ufak da olsa farklılıkları vardır. Bu nesnelere hiçbir işlevsel ya da faydacı değeriyle koleksiyonda yer almaz, yani sıradan kullanımdan çıkarılmışlardır. Mithat Bey için koleksiyon nesnesi satılan ya da kullanılan bir meta değildir. Nihayetinde Mithat Bey'in evindeki nesnelere istif gibi görünüyorsa da o, tüm nesne ve deneyimlerini sınıflandırmaktadır. Koleksiyonuna ait bir parça işlevsel değeriyle kullanıldığında onun için koleksiyon bozulmuştur. Örneğin; yeğenin koleksiyon parçası olduğunu bilmeden içmek üzere açtığı Stolichnaya şişesi gibi. İçilmeden şişenin kapağı kapatılmış olsa da Mithat Bey için koleksiyon bozulmuştur. Çünkü onun koleksiyon dizisi açılmadan saklanan içkilerdir. Dizi, açılmış ancak içilmemiş içkilerden oluşmaz. Modern yaşamda her yanı kaplamış tüketim nesnelere Mithat Bey için anlamı başkadır. O bir koleksiyoncudur. Benjamin koleksiyoncunun bu özelliğini şöyle ifade eder: "... Nesnelere yüceltmeyi görev edinmiştir. Nesnelere üzerindeki mülkiyeti aracılığıyla, onları mal olma niteliklerinden arındırma gibi umutsuz bir işlevi de

<sup>3</sup> İstifçi, Erich Fromm'un tanımladığı kişilik tiplerinden biridir. İstifçi, sevgi verme durumunda bir şeyi yitirdiği korkusuna kapılır. Çünkü onun için vermek, bir şeyden vazgeçtiğini, yoksun kaldığını, kurban olduğunu hissettirir. Esasında vermek zenginleşmektir ve psikolojide istifçi vermektir çekindiği için yoksul ve yoksun bir kişidir (Fromm, 1985, s. 31-32). Elbette bu psikolojik kişilik tipi mikro ölçüden alınıp makro ölçüye taşınarak, örneğin tüketim çağı bağlamıyla tarihselleştirilerek, sosyolojik boyutlarıyla bir toplumsal tip olarak da değerlendirilebilir.

üstlenmiştir. Sonuçta yaptığı, yalnızca mala kullanım değeri yerine koleksiyoncu değeri kazandırmak olur” (2016e, s. 97-98). Koleksiyoncunun nesnelere yüklediği bu türden bir değer, tipin tarihselliğiyle yakından ilgilidir.

Filmde hem pratikte koleksiyoncu olan bir temsilci seçmiş (Mithat Esmer) hem de onun yaşam tarihi hikâyesinin bir unsuru olarak ses kayıtlarından dinlettirilerek, karakterin otobiyografisi oluşturulmuştur. Koleksiyoncunun davranış ve düşünce biçimleri, kültürel kodlar yoluyla film boyunca aktarılmaktadır. Tüm bu kodların göstergeler olarak ele alınıp yorumlandığı bu çalışmada koleksiyoncunun kültürel, sosyo-tarihsel bağlamı da açığa çıkmaktadır.

## Koleksiyoncunun 11’e 10 Kala Hali

### Koleksiyoncunun Zaman-Mekânı: Saatler ve İstanbul

Toplumsal tipler tarihseldir. Tarihsellik, tipin yerleşik olduğu zaman-mekân koordinatlarıyla özelliğini kazanır. İnsan yarattığı zaman-mekân, toplumsal örgütlenme biçimlerinin bir izdüşümüdür. Bir toplumdaki bireyler, nesnelere, yapılar, kurumlar arasındaki ilişki ve etkileşim, zaman ve mekânı belirleyen unsurlardır. Zaman-mekânın özgül yönleri bir döneme-çağa, genel olarak tarihselliğe ayırt edici özelliğini kazandırır. *11’e 10 Kala* filminde inşa edilen koleksiyoncunun tarihselliğini ortaya koyabilmek için zaman-mekân koordinatları belirlenmelidir.

Filmin başkarakteri Mithat Bey ileri yaşlarında, yalnız yaşayan, sıradan nesnelere (gazeteler, piyango bileti, saat, içki, kitap, vb.) ve sesleri biriktiren bir koleksiyoncudur. Gününü kentin sokaklarında koleksiyonuna parçalar katmak üzere dolaşarak geçirmektedir. Evi, koleksiyon nesnelere doludur. Bir gün Mithat Bey, yaşadığı Emniyet Apartmanı’nın, depreme dayanıksız olduğu gerekçesiyle yıkılması kararıyla karşı karşıya kalır. Bu karara karşı çıkmaktadır. Mithat Bey’i iknâ edemeyen komşuları onu evinin çöple dolu olduğu gerekçesiyle belediyeye şikâyet etmiştir. Mithat Bey koleksiyonunun zarar göreceği ve evinin boşaltılacağı gerçeğiyle yüz yüze kalmıştır. Koleksiyonunu belediyecilerden korumak için apartmanın bodrum katına taşıma kararı alır. Bu noktada apartman kapıcısı, kentle ilişkisi apartmanın önü ve civarıyla sınırlı kalmış olan, bir yolunu bulup memleketteki karısı ve kızını yanına almaya çalışan Ali (Nejat İşler) ile bir anlaşma yapar. Mithat Bey evinde koleksiyonunu toplarken, Ali de onun ısmarladığı koleksiyon parçalarını yevmiyesi karşılığında alacak ve eşyaların apartmanın bodrum katına taşınması için yardım edecektir.

Filmde koleksiyoncunun zaman-mekânı, onun “eyleminin geçtiği çevreler” (Giddens, 2020, s. 147) olarak kurulmuştur. Sinematografik dilyetisi de ancak göstergelerle zaman-mekânı inşa edebilir, yani eylemin geçtiği çevreler olarak göstergeler kullanılır. Burada ise, toplumsal tipin inşa edildiğini iddia ederken, toplumsal tipin “zaman-mekânda inşa edilme tarzları etrafında çerçevelenmesi”ne (Giddens, 2020, s. 147) çalışılmaktadır. Filmin açılış sekansı boyunca, koleksiyoncunun eyleminin geçtiği çevreler temel iki göstergeyle oluşturulur. Koleksiyoncunun zaman-mekânı, saatler-İstanbul ekseninde çizilmiştir. Saatler ve İstanbul filmin genelinde rol alan aktörlerdir<sup>4</sup>. Koleksiyoncunun onlarla kurduğu ilişki ve etkileşim, koleksiyoncunun tarihselliğini oluşturup ona hususiyetlerini kazandırır. Zaman ve mekân, saatler ve İstanbul sırasıyla, sosyolojik bağlamıyla, ilerleme ve kentleşme olgularına tekabül eder. Bu iki olgu modernleşmenin tipik iki yansıması ya da kaynağıdır. Toplumsal yaşamın

<sup>4</sup> Bu çalışmada, toplumsallığın oluşmasında nesnelere aracılığı ya da arabuluculuğu olduğunu ileri süren aktör-ağ teorisi yaklaşımından yararlanılmıştır. Nesnelere / İnsan olmayanlar da insanlar / aktörler kadar eyleyendir / actant’ tır. Aktör-ağ teorisine göre varlıklar başka varlıklarla ilişkiye girerek biçim ve nitelik kazanır (Low, 1999, s. 3). İnsan ve insan olmayan varlıklar, aktörler ve actant’ lar ilişkiye girerek bir ağın oluşumunu mümkün kılar. Ağ kavramı, modern paradigmayı aşma çabasıyla, daha “esnek” ve “tarihsel” olması sebebiyle modernitenin sırasıyla “sistem” ve “yapı” kavramları yerine kullanılır (Latour, 2020, s. 10).

kentlerde örgütlendiği modern çağda gündelik yaşamın akışı ile oluşan zaman ölçülebilirdir ve ilerleyen “saat zamanıyla özdeşleştirilir” (Giddens, 2020, s. 147). Koleksiyoncu modernleşme tarihselliğine yerleşiktir.

Filmin başlangıç jeneriği akarken birtakım sesler duyulur. İlk duyulan ses martıların sesidir. Ardından dalga sesi ve hemen sonra vapur düdüğünün sesi, motor sesi gelmektedir. Tüm sesler birbirine karışır ve insan sesleri duyulur. Kalabalıkların sesi, arabaların gürültülerine eşlik eder. Biri “... ekmek arası balık” diye bağıryordur. Görüntü olmaksızın sesler, mekânı yaratır. Kültürel belleğe işlemiş seslerle bu yerin İstanbul olduğu anlaşılacaktır. İstanbul’un sesleriyle bir kent hikâyesine giriş yapılır. Film kentin sesleri eşliğinde denizi, vapurları ve “karşısı”yla İstanbul’a açılır. Bu ilk plânda koleksiyoncunun silüetiyle karşılaşılr (Görsel 1).

Karakter kameraya doğru ilerler ve çerçeveden çıkar. Seyirci bir süre İstanbul’la baş başa bırakılır. Yaratılan bu uzamsal algıyla, izleyici İstanbul’u seyrederken karakterin kentin sokaklarında yürümeye devam ettiği anlaşılmaktadır. Kent ve yürüme ilişkisi, bir karakterden öte tip izleneceği düşünülüğünde, Walter Benjamin’in, kentin pasajlarında ve sokaklarında yürürken düşünceler üreten modern bir toplumsal tip olarak betimlediği flânörü hatırlatır. İkinci plânda yine sabit kamerayla sahaf olduğu düşünülen bir iç mekân gösterilirken ilk plânda çerçeveden çıkan karakter bu plânda, arkası izleyiciye dönük biçimde çerçeveye girmiştir. Kurguyla birleştirilmiş bu iki plân anlamlı bir bütün oluşturmaktadır (Metz, 2012, s. 120). Tip, kentin sokaklarında yürümüş, çarşılarında dolaşmış ve sahafa ulaşmıştır. Hem ilk plândaki silüetin nostaljik bir figür olması hem de eski kitapların alınıp satıldığı bir tür dükkân olan sahafın oluşturduğu anlamlı bütün, tiple ilişkili olarak şimdiden bakılan bir “geçmiş zaman imgesi” dir.

Mithat Bey sahafa “aylardan beri peşinde olduğu” 11. Cildi sorar. Filmin bu sahnesinde tipin flânörden ziyade koleksiyoncu toplumsal tipi olduğuna ilişkin ilk nüve belirlemektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde anlaşılacak olan 11. Cilt tarihçi, yazar Reşat Ekrem Koçu’nun tamamlamaya ömrünün vefa etmediği İstanbul Ansiklopedisi’nin yayınlanmış son cildir. Öykünün içine yerleştirilen, dahası filmin adı *11’e 10 Kala* ile de ilişkisi kurulan İstanbul Ansiklopedisi’nin 11. Cildi, film anlatısı yönünden güçlü bir semboldür. 11’e 10 kala, saat zamansal bir ifadedir. Ayrıca bir serinin son, yani 11. cildini arayan koleksiyoncu için aynı anda İstanbul kentiyle ilişkili olarak ansiklopedi nesnesiyle mekânsal bir özellik kazanır. Dolayısıyla 11’e 10 kala, koleksiyoncunun zaman-mekân örgütlenmesinin biçimini taşıması bakımından önemlidir. *11’e 10 Kala*’nın koleksiyoncu tipi bu bağlam içinde ortaya çıkmaktadır.

Koleksiyoncu toplumsal tipinin özelliklerini barındırması bakımından İstanbul Ansiklopedisi’nin niteliği de önemlidir. Reşat Ekrem Koçu İstanbul Ansiklopedisi’yle kenti her yönüyle ele alıp anlatma iddiasıyla yola çıkmıştır. Ansiklopedi kente ilişkin var olan değerlerin yok olmasına karşı bir tür biriktirme tutkusunun ürünüdür (Ayvaz, 2007). Ansiklopedilerin oluşturulmasının ardındaki seçici ve sınıflandırıcı bakış, tıpkı bir koleksiyoncunun koleksiyonunu oluştururkenki bakışına ve tavrına benzer.

Koleksiyonculukta belirleyici olan, nesnenin aynı türden şeylerle mümkün olan en yakın ilişkiye girmesi için tüm orijinal işlevlerinden koparılmasıdır. Bu ilişki, herhangi bir yararlılığın tam tersidir ve kendine özgü bir bütünlük kategorisi oluşturur. “Bütünlük” nedir? Nesneyi, yeni ve açıkça tasarlanmış bir başka tarihsel dizgeyle, yani koleksiyonla, bütünleştirerek nesnenin yalnızca el altında bulunmasının irrasyonel karakterini aşmaya yönelik büyük bir girişimdir. Ve gerçek koleksiyoncu için bu sistemdeki her bir şey, geldiği çağa, çevreye, endüstriye ve eski sahibine dair tüm bilgilerin bir ansiklopedisi haline gelir. (Benjamin, 2002, s. 204)

Koleksiyoncu bu seçici ve sınıflandırıcı, ansiklopedik bakışıyla nesnelerini bir araya getirirken oluşturduğu dizgeyle kendine has bir tarihsellik yaratır. Koleksiyoncunun seçiciliği, yarattığı tarihselliğin bireysel belleğinin ürünü olduğunu gösterir. Koçu’nun koleksiyoncu tutkusuyla muhafaza etmeye çalıştığı da yalnızca kentin belleği değil kendisidir de. Ayvaz’a

göre (2007), Koçu bu ansiklopediyle, kişisel hikâyesiyle kolektif hikâye arasında ilişki kurmayı arzulamıştır. Bu yolla modern bir kendiliğin ifadesini yaratmıştır. Nitekim film boyunca çeşitli sahnelerde parça parça ve kronolojik olmayan biçimde hikâyesini dinlediğimiz Mithat Bey de Türkiye bağlamında sosyo-kültürel temellerinin modern çağda olduğu bir toplumsal tip koleksiyoncu olarak kendi hikâyesini bu tarihsellik içine yerleştirerek aktarır. Böylece 11. Cilt filmin temasını aktaran ve ana karakteri tanıtan bir öge olarak kullanılırken tipin özelliklerine yönelik genel bir çerçeve de çizmektedir. Koleksiyoncu kentli bir tiptir, geçmiş zamanla ilişkilendirilebilir. Değerlerin kaybına karşı nesnelere biraraya getirme tarzıyla, bir tür muhafazakârlık eğilimindedir. Ne ki sonraki sahnede Mithat Bey kentin sokaklarında yürümeye, çarşılarında gezinmeye devam ederken, birtakım objeler (saat, manyetolu el feneri, yakın gözlüğü vb.) arıyordur. Aradığı gözlüğü bulamamasının sebebi olarak satıcının Mithat Bey'e "Modası geçti onların" demesi üzerine "Zaten modası geçen hiçbir şeyi bulamazsın bu memlekette" diyerek zamanın geçiciliği ve akıp gidişine karşı bir serzenişte, muhafaza edilmeyen değerlerle ilişkili bir eleştiride bulunmaktadır. Mithat Bey modern zaman içinde modernleşmeye direnen bir tip olarak belirir.

Filmin ilk dakikalarında hikâyenin temeli eksiksiz bir biçimde kurulmuştur. Çiçekoğlu'na göre (2012, s. 148-149) film ilk iki dakikada kahramanın özelliklerini hem görsel hem de şiirsel biçimde aktarırken, beş dakika içinde de bir filmin "Kahraman ne istiyor?" temel sorusunu didaktik olmadan hünerli bir biçimde aktarmıştır. Bu dakikalarda koleksiyoncu tipinin özelliklerinin inşa olunacağı temel de kurulmuştur. Koleksiyoncunun modernleşmeye direnen bir tip oluşu, film anlatısı içindeki zaman-mekân örgütlenmesine karşı geliştirdiği özelliklerle inşa olunmaktadır. Saatler ve İstanbul imajlarıyla ilerleme ve kentleşme olgularına işaret edilen filmde, modernleşmenin tipik olgularına karşı, yine saatler aracılığıyla zamanın geçişine, ilerleyişine müdahale ettiği eylemlere yer verilir. Ayrıca koleksiyoncu yaptığı, geçmişinden parçalar taşıyan ses kayıtları yani anıları da ilerleme mefhumuna karşı bir tavır geliştirdiği şeklinde yorumlanabilir. Modernleşmenin kentleşme olgusuna karşılık da Mithat Bey koleksiyoncuyla ilgilenmek üzere iç mekâna çekilir. Nitekim 19.yy.'ın Parisinde de "... Koleksiyoncu ... içmekânın gerçek sakinidir. ... nesnelere açısından da yararlılık niteliğini taşımak diye bir yükümlülük, söz konusu değildir. İçmekân bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır. Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir. Bu izler içmekânda vurgulanır (Benjamin, 2016e, s. 97-98). 11'e 10 Kala'nın koleksiyoncusu için iç mekân, filmin motiflerinden biri olan ev metaforu, yine filmin ilk beş dakikasında devreye girmiştir. Mithat Bey, her günkü gibi büfeye gider, her zaman aldığı gazeteyi ister ve her zamanki gibi piyango bileti alır. "Bir ev niyet ettim, benim evimin bitişiğinde olsun" der.

Bu sahnenin hemen ardından kentin ortam seslerinde bir kesinti olmaksızın, bir iç mekânda gezinilir. Kamera kent seslerinin eşliğinde bu mekânın iç kısımlarına doğru hareket etmektedir. İçerisinde saatlerin, gazetelerin, bavulların, bibloların envaiçeşit eşyanın istifi andırdığı evi kat ederiz. Sahneye doğru hareket eden kamera, "bu yolda gördüğünüz her şey, bakmanız gereken önemli şeylerdir" (Brown, 2014, s. 212). Bir aktör olan İstanbul'dan sonra, nesnelere aktör oluşuyla bu sahnede karşılaşılır. Bir önceki çekimin kent sesleri bu iç mekânda devam ederken Mithat Bey'e rastlarız. Zil çalar. Mithat Bey bir cihaza uzanır, kapatır ve sesler durur. Anlaşılır ki Mithat Bey hem satın aldığı nesnelere hem de seslerin koleksiyoncusudur. Kentin seslerini de toplamıştır. Koleksiyoncu bakışıyla ise kenti evde muhafaza etmektedir. Daha geniş bir alana sahip olunabilecek kent sokaklarında hareketsiz kalan kameranın, neredeyse eşyadan hareket edilemeyecek bir alanda hareket etmesi yaşamın artık Mithat Bey için iç mekânda akacağına sinyalidir. Koleksiyoncunun evindeki nesnelere, Ülker Gökberk (2021, s. 9)'in bir Benjamin okumasında söylediği gibi, koleksiyoncu için "zamana ilişkin şifreler"dir. Ne ki nesnelere "Birini eline aldığı anda vahiy gelmiş gibi onun uzak geçmişini görüyor gibidir" (Benjamin, 2016b, s. 8). Bir aktör olarak nesnelere filmde, koleksiyoncunun tarihsel bağlamına ilişkin de bir ipucu, dahası kanıt oluşturur. Aşağıdaki film karesinde (Görsel 3) koleksiyoncu nesnelere arasında göze ilişen *Modern Method* kitabında olduğu gibi, nesnelere sinematografik bir öge olarak da koleksiyoncunun tarihsel bağlamının göstergesidir.



Koleksiyoncu tıpkı bir kuşun yuva yapmasında olduğu gibi (Benjamin, 2002, s. 209) topladığı nesnelere evini, sığınacağını inşa eder. Nesnelere dolu bir ev “mekâna dönüşmüş bir geçmiş”tir (Benjamin, 2016a, s. 253). Kayıt cihazının kapanmasıyla evin içindeki, bize zamanın sürekli ilerlediğini düşündüren ve tedirginlik yaratan, saat tik takları duyulur.



Görsel 3: Sinematografik bir öge olarak *Modern Method* kitabı koleksiyoncunun tarihsel bağlamının göstergesidir.

### Koleksiyoncunun Hususiyetleri

Filmde anlatı aracı ya da sinema göstereninin biçimi olarak sesler önemli bir yer kaplamaktadır. Saat tik taklarının huzursuzluk yaratan seslerinden önce çalan zil de, filmde çalan tüm ziller gibi bir tehdit, bir tehlikenin yaklaştığının işareti olarak duyumsanabilir. Gelen kapıcı Ali’dir.

Bir toplumsal tip, karşılaştırma yoluyla farklılıkların sınıflandırılmasıyla inşa edilir (Ünsaldı, 2014, s. 7). *11'e 10 Kala* filminde apartman sakini koleksiyoncu Mithat Bey’in hususiyetlerini belirginleştirecek olan farklılıkları da kapıcı Ali karakteri ile ön plâna çıkartılır. Tüm film boyunca Mithat Bey ve Ali’nin sahneleriyle oluşturulan paralel kurgular bu karşılaştırmayı sarîh hale getirmektedir. Karşılaştırma, ayrıca tipin sosyolojik profilini de ortaya çıkarmaktadır.

Mithat Bey ve Ali, başlangıçta, handiyse sosyolojinin varlık sebebi olan modern-geleneksel ayrımı içindeki minik dikotomilere / tipolojilere (Ünsaldı, 2014, s. 10) sığdırılabilir. Mithat Bey kentli, sınai, Batı, rasyonel, gelişmiş, medeni tipolojilerine yerleşirken; Ali köylü, tarımsal, Doğu, irrasyonel, ilkel, azgelişmiş tipolojileriyle ilişkilendirilebilir. Ancak bu ikiliklerin filmin hikâyesi içinde de geçerli olmadığı, geçişken olduğu görülmektedir. Kurucu ikilik geleneksel-modern ayrımıdır (Ünsaldı, 2014, s. 10). Toplumların tarihsel olarak gelenekselden moderne doğru değiştiğine yönelik anlayış, bizzat modernitenin evrimci, ilerlemeci bakışının ürünüdür. Koleksiyoncu tarihsel bağlamında modern bir tiptir. Ali de Mithat Bey’le aynı gündelik yaşamı aynı tarihsel süreci paylaşmaktadır. Dolayısıyla Ali karakteri de esasında modern bir tipolojiyle ilişkilendirilmelidir. Nitekim film de bunu yapar.



Görsel 4: *11'e 10 Kala* filminde Ali karakteri.

Peş peşe gelen sahnelerde; bir yanda Mithat Bey karısıyla geçmişte yaptığı bir telefon görüşmesinin ses kayıtlarını dinlerken, diğer yanda Ali telefonda memleketteki karısıyla konuşmaktadır. Mithat Bey Tülay German'ın sesinden Aşık Veysel'in "Mecnunum Leylamı gördüm" şarkısını dinlerken, diğer yanda Ali, Kibariye'nin sesinden "İstanbul benden büyük, onla başa çıkamam" şarkısını dinlemektedir. Kayıtlardan Mithat Bey'in koleksiyonuyla meşgul olduğu anlaşılırken Ali, telefonda apartmandan çıkamadığından ve yeni bir iş bulamadığından yakınmaktadır. Günlük yaşamının problemleriyle meşguldür. Mithat Bey, İstanbul-Ankara arasında yapılan telefon görüşmesinde, koleksiyonu sebebiyle evi terk eden karısını eve dönmeye iknâ etmeye çalışmaktadır. Ali ise karısına, onu ve çocuğunu köyden İstanbul'a getiremeyişinin nedenlerini izah etmeye çalışmaktadır. Paralel kurguyla verilen bu sahneler tipik ikilikleri kuruyormuş gibi görünse de her bir unsur geçişkendir. Modern ve geleneksel arasında süreklilikler vardır (Giddens, 2020, s. 13). Mithat Bey'in dinlediği şarkı Batılı bir forma sokulmuş ve Batılı bir üslupla söylenmiş bir türküdür. Ali'nin dinlediği şarkı ise Türkiye modernleşmesinde özgül yönleriyle kendini kentte var eden bir tarz olarak arabesktir, ki bu tarz da halk türkülerinden izler taşır. Böylece modernitenin ikilikleri reel yaşamda geçerliliğini yitirir. Filmden de ikilikler arasındaki süreklilikler, seçilen imajların ardındaki benzerliklerle örülür, keskin ayrımlar ortadan kaldırılır. Nihayetinde her iki karakter de modern yaşamın karmaşasıyla başa çıkmaya çalışmaktadır.

Modern yaşamda insanlar kendilerini tehlike altında hissetmektedir. Sürekli olan tehdit ve risk modern yaşamın karakteristik özelliğidir (Giddens, 2020, s. 15). Berman'ın ifadesiyle modern çağda insanlar kendilerini "bir girdabın tam ortasında buluvermişlerdir" (2016, s. 27). İnsanlar modern yaşamda kapıldıkları girdaptan kurtulmanın yolunu arar. Berman bizatihi modernleşmeyi, insanların yaşamdaki mücadelesi çerçevesinde tanımlamaktadır. Modernleşme, "...modern insanların modernleşmenin nesnelere oldukları kadar öznelere de olmak, modern dünyada sıkıca tutunabilecekleri bir yer bulmak ve kendilerini bu dünyada evlerinde hissetmek için giriştikleri çabalar"dır (2016, s. 11). Ev, modern yaşamın tehlikelerine karşı bir güvenli alandır. Hem Mithat Bey hem de Ali bu ev için yaşamda mücadele etmektedir. Bu sebeple yaşadıkları apartmanın adının, Emniyet Apartmanı olması da boşuna değildir.

Mithat Bey'in yaşamını kesintiye uğratan tehlike, deprem sebebiyle apartmanın kentsel dönüşüme verilme kararıdır. Mithat Bey apartmanda çalışmalar yaptırmış ve depremde yıkılma riski olamadığına ilişkin onay almıştır. Bunun üstüne evini korumaya çalışan Mithat Bey, komşuların şikâyeti üzerine belediyecilerle mücadele etmek zorunda kalır. Belediyecilerden korumak için eşyaları taşıma kararı almasıyla Ali'nin kendi mücadelesi de başlamış olur. Hasta çocuğunu rutubetli olmayan bir ev bulabildiğinde getirebilecek olan Ali, Mithat Bey'in koleksiyon nesnelere yavaş yavaş satmasıyla kendi ev arayışında, güvenlik arayışındadır.

Mithat Bey'in koleksiyonuyla ilişkili olarak tehlike barındıran bir diğer figür de yeğenidir. Ali dışarıdaki işleri ve koleksiyonun bodrum katına taşınmasına yardım ederken, yeğen evin içindeki tehlikedir. Bir süredir işsizdir. Arkadaşıyla bir kafe açmaya karar vermişlerdir. Kafenin bir kısmını da sahafa dönüştüreceklerdir. Mithat Bey'e koleksiyonundan bazı parçaları orada satmayı teklif eder. Mithat Bey için "Koleksiyon satılmaz". Film bu tehlikeyi yine yan anlamlara açılan kitap sembolüyle vermektedir. Elinde koleksiyonundan bir içki şişesini açmaması gerektiği halde, koleksiyon parçası olduğunu anlamayıp açan bir yeğen ve perdede *İhtilâl'in İçyüzü* kitabını görürüz (Görsel 5). Bu kare handiyse Mithat Bey'in otoritesini, kurduğu düzeni ve sistemini sarsan bir hareketin temsilidir. Zira bugünkü anlamıyla ihtilâl, daha ziyade bir halk hareketidir. Gazeteciler Abdi İpekçi'nin ve Ömer Sami Coşar'ın kaleme aldığı *İhtilâl'in İçyüzü* kitabı, yazarların deyişiyle "... 27 Mayıs'tan yıllarca önce beliren gelişmelerden başlayarak 27 Mayıs İhtilâli'nin hazırlanışını, gerçekleştirilmesini ve ihtilâlden sonra kurulan Milli Birlik Komitesini inceleyen bir araştırma dizisidir" (1965).



Görsel 5: *11'e 10 Kala* filminde yeğen karakteri.

### Koleksiyoncunun Kültürel Arka Plânındaki Toplumsal Olaylar

27 Mayıs 1960 askeri darbesi ihtilal adıyla filmde koleksiyoncunun otoritesini sarsan bir metafor olmaktan öte, gerçek anlamıyla da koleksiyoncu tipinin temel harcında bir malzeme olarak görülebilir. Filmde modernitenin sürekliliklerini kesintiye uğrattığı koleksiyoncu tipinin doğmasını sağlayan tarihsel olaylardan biri, Mithat Bey'in, bir türlü geriye sarılmadığı için -nitekim burada da ilerlemeye karşı geçmişe ilişkin bir gönderme vardır- tamirciye götürdüğü ses kayıt cihazındaki kayıttan öğrenildiği üzere 1960 askeri darbesidir. 27 Mayıs 1960 tarihinde radyodan yaptığı kayıt duyulur: "Sevgili vatandaşlar, bugün demokrasimizin içine düştüğü buhran ve son müessif hadiseler dolayısıyla ve kardeş kavgasına meydan vermemek

maksadıyla Türk Silahlı Kuvvetlerimiz memleketin idaresini eline almıştır". Mithat Bey tamirciden kaydı geri almasını ister "Geri alamayız ki..." der tamirci. Bu noktada Çiçekoğlu filmin Türkiye modernleşmesine ilişkin örtük bir soru sorduğunu ileri sürer: "Darbelerle kurulup sürdürülen, yukarıdan dayatılan otoriter bir modernizm mi, yoksa evrimle gelişen ve aşağıdan yukarıya nüfuz eden demokratik bir süreç mi?". Çiçekoğlu darbelerle kurulan, yukarıdan dayatılan otoriter modernleşmeyi Mithat Bey'in temsil ettiğini söyler. Evrimle gelişen, yukarıya doğru nüfuz eden demokratik süreci ise Ali temsil etmektedir (Çiçekoğlu, 2012, s. 155). Zira yaşamı apartman ve civarıyla sınırlı kalmış Ali'nin, Mithat Bey'in işlerini yaparken kenti tanması ve yaşadığı paradoksları aşmak için Mithat Bey'in koleksiyonunu peyder pey satmasıyla geliştirdiği "taktikler"le hayatta kalmaya çalışır. Ali de yeğen de yalnızca kendi gündelik hayatlarının girdabından çıkmaya çalışmaktadır. Bunun için gösterdikleri davranışlar, sahip oldukları değerler Mithat Bey için tehlikedir. Çünkü koleksiyoncu topladığı nesnelere kendi değerlerinin muhafazasına gayret ediyordur. Ancak koleksiyoncunun diğerleriyle paylaştığı tarihsel ortaklıklardan arta kalan farklılıklar, tipi belirginleştirir.

Türkiye, özgül yönleri bir yana sanayileşme, işgücünün yer değiştirmesi, kentleşme, ulus-devletlerin doğuşu, iletişim sistemlerinin gelişmesiyle kitlesel toplumsal hareketlerin başlaması, kapitalist dünya pazarı gibi modernitenin kaynaklarını tecrübe etmiştir. Tüm bu evrensel olgularla birlikte Türkiye modernleşmesinin özgül yönleri de Mithat Bey'in tekilliğinde açığa çıkar. Karakter Türkiye'nin kurucu ideolojisi etkisinde bir modern tip olarak inşa edilmiştir. Bireyde tezahür eden, sosyal bağlamda kökleşmiştir (Aydemir, 2016, s. 15). 1927 doğumlu Mithat Bey, doğumundan kısa süre önce kurulmuş bir ulus-devletin, cumhuriyetin çocuğudur. Babası memurdur. 1945 yılında, tekstil alanında faaliyet gösteren, Cumhuriyet'in ilk büyük sanayi hamlesi olarak görülebilecek Sümerbank'ın bursuyla, elektronik mühendisliği ve matematik okumak üzere Amerika'ya gitmiştir. Ancak babasının rahatsızlığı sebebiyle mezuniyetinden sonra Türkiye'ye dönmek zorunda kalmıştır. Ülkeyi bıraktığı gibi bulamaz. Bursunun karşılığında zorunlu hizmeti vardır. Daha çok işe yarayabileceği bir yerde çalıştırılmaktansa bez fabrikasında çalıştırılmaya taşraya gönderilir. Ancak bir süre sonra aldığı eğitimin karşılığı olabilecek bir işe girer ve Polis Radyosu'nu kurar.

### Modernitenin Süreksizliklerine Karşı Nesnelere Hatırlamak

Bu cumhuriyet çocuğunun koleksiyoncu olarak ortaya çıkması modernleşmenin sürekliliklerini kesintiye uğratan çok partili döneme geçilen 1950'li yıllara tekabül eder. Nitekim 1960 darbesi de 1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti hükümetinin ülkeyi baskı rejimine sürüklemesiyle meşruiyetini yaratır. Toplumsal yaşamın sürekliliklerini kesintiye uğratan olaylar karşısında insanlar için nesnelere toplanması, toplumsal yaşamdaki süreklilik ihtiyacına karşılık gelişmektedir. Türkiye'de gündelik yaşam içinde ve 2000'li yıllarla birlikte kültür ürünlerinde beliren sıradan objeleri toplayan koleksiyoncuların, gündelik yaşam içinde doğuşu Kahraman (1999)'ın işaret ettiği üzere 1960'larda başlayıp 1980'lerde etkinlik kazanan popüler kültür içinde yeni burjuvazinin eski eşya toplama merakıyla başlatılabilir. Nesnelere somutluğu ve insandan görece bağımsız olmasını sağlayan uzun ömürlülüğü, insan hayatını kararlı hale getirir. Diğer taraftan insanlar nesnelere aynılıklarını yeni baştan yaratır (Arendt, 1998, s. 137), ki bu insanlara deneyimlerinin sürekliliği hissini verir. Varlığının sürekliliğini hissetme ihtiyacıyla koleksiyoncu nesnelere hatırlar. Koleksiyoncunun belleği "somuta, uzama, harekete, imgeye ve nesneye kök salmıştır" (Nora, 2006, s. 19). Benjamin'e göre de; "... Tarihsel ve kolektif saptama sürecinde toplama eylemi, belli bir rol oynar. Toplama (koleksiyonculuk), pratik anımsamanın bir biçimidir ve 'olmuş olanın' derinliklerine somut inişin ('yakın'a somut inişin) en özlü yansımalarındandır" (2016a, s. 266). Mithat Bey'in koleksiyon tutkusu da hem kişisel yaşamının hem de ondan bağımsız olamayacak toplumsal yaşamın, belleğinin bir hazinesidir.



Görsel 6: Rüyâ sahnesi.

Mithat Bey'in somut olarak yok olmuş, geçip gitmiş olanı muhafaza ettiği evi ise bir bellek müzesidir. Tarihin ve geleneğin sürekli olarak tehdit altında olduğunu hisseden her modern insan (Berman, 2016, s. 29) gibi koleksiyoncu da bu hissiyattadır. Koleksiyoncuda tarih ve geleneğin korunduğu ev tehlike altındadır. Mithat Bey'in en büyük korkusu da filmde rüyâ sahnesinde gösterilir (Görsel 6). Boş ve duvarları kirli, perdesi yırtık bir ev, bir kepçe, merdivenlerden çıkan bir silüet, yıkılan bir bina, molozlar, yine saat tik takları. Yıkıntılar içinde bir koltuk ve Mithat Bey bir şeyler arıyordur. Manyetolu el fenerini görürüz. Sesini duyarız. Duvarda koca bir delik açılmıştır ve Mithat Bey burada bulduğu bir flüt, elinde gözlüğü ve manyetolu el feneriyle açılan delikten -sanki niyet ettiği bitişikteki evdir burası- daireye geçer. Sanki bu yıkıntıdan, arta kalanlardan kurtarabildiği ne varsa kurtarmaya çalışmaktadır. Yeğeniyle konuşurken söylediği gibi hayalindeki ev olsa, koleksiyon nesnelere "bir müze yapacaktır".

Rüyâsından çıkan Mithat Bey'i hemen sonraki çekimde yığınla saatin önünden geçerken buluruz (Görsel 7). Buradaki saatlerin hepsi saat 12 ile 1 arasını göstermektedir. Saatler 11'i geçmiştir. Bu imge zamanın geçmesine direnen Mithat Bey için felâketin sembolüdür. Zamanın ilerlemesi ve geçip gidiyor olması koleksiyoncu için felâkettir. Tipin ilerlemeye karşı bir direnci olduğu birbirini tamamlayan iki farklı sahneye oluşturulur. Bir sahnede saat 11 iken onun saati 11'e 10 kalayı gösterir. Saatin "193 günde 10 dakika geri" kaldığını not alır ama saati ileri almaz. Saati geri kaldığında müdahale etmeyen Mithat Bey, bir başka sahnede aldıracağı saati, ileri gittiği için bozuk olduğu gerekçesiyle, Ali'den değiştirmesini ister.



Görsel 7: Rüya sahnesinin hemen ardından açılan sahne. Tüm saatler 11'i geçmiştir. Bir felaket sembolü olarak okunabilir.

Bu mekân-zaman bağlamıyla ev-ilerleyen saatler felâketinin hemen sonrasında gelen mezarlık sahnesiyle ölüm metaforu da devreye girmektedir. Mithat Bey mezarlıkta, eski yazıyı tam olarak okuyamayan genç bir doktora araştırmacısına (Tülin Özen) mezar taşları üzerindeki yazıları okuyarak yardım etmektedir. Modern öncesi dönemlerde çeşitli toplumsal düzenlerin unutmaya biçimleri olsa da modernitenin kendine has bir unutmaya biçimi vardır (Connerton, 2014, s. 12). Modernleşme sürekli değişimlerin dönüşümlerin yaşandığı bir dünya yaratırken, bu süreçte kuşakları birbirine bağlayan toplumsal mekanizmalar yok edilmiştir (Hobsbawm, 1996, s. 15). İki farklı kuşağın bu mezarlık sahnesinde yok edilen toplumsal mekanizmalardan biri olarak eski yazıyı okumak unutmaya/unutturma, ölüm metaforuyla anlatılır. Benjamin'in söylediği gibi "Toplumlarda olduğu gibi bireylerde de biriktirme ihtiyacı ölüme yaklaşmanın işaretlerinden biridir" (Benjamin, 2002, s. 207). İnsan varlığının, tarihin ölümüne karşı nesnelere neredeyse ölümsüzdür. Nesnelere zamansal sürekliliği tekil insan deneyiminden daha fazladır (Hodder, 2018, s. 19). Koleksiyoncu böylece nesnesiyle direnir ölüme, unutmaya.

Bir gün tüm bina taşınmıştır artık. Geriye yalnızca Mithat Bey ve Ali kalır. Elektrikler kesildiğinde Mithat Bey yalnız kalmak istemez ve Ali'nin kapıcı dairesine iner. Ali'nin bu kez dinlediği şarkı Yıldız Tilbe'den "Kop gel günahlarından..." şarkısıdır. Ali "kendisinden büyük olan, başa çıkamayacağı"ni düşündüğü İstanbul'un ritmine uymuş, günahları da önemsizleştirmiştir. Nihayetinde kısa bir süre sonra koleksiyonun tamamını alıp götürmüştür. Evinde aradığını bulamayan Mithat Bey bodrum katına indiğinde bu gerçekle baş başa kalmıştır. Ali'ye gider, kapı kendiliğinden açılır, Ali'yi bulamaz. Ev bomboştur. Adeta rüyâsını yaşamaktadır. Masada Ali'nin "Zaman Tüneli" dükkânından Mithat Bey için çaldığı 11. Cilt vardır. Mithat Bey 11. Cildi alır, kapıdan çıkar, en son el fenerinin sesini duyarız. Ekran kararır. Özerk bir parça olarak yalnızca ses imgesinin kullanıldığı bir karartma ile bitmektedir film. Karartma "hiçbir şey göstermeyen ancak somut bir şekilde algılanan hiledir. ... Filmin anlattığı olayların gelişiminde etkilidir" (Metz, 2012, s. 122). Film bitmiştir, karartma vardır ancak ışık saçan bir nesnenin sesi ile yaşamda devamlılık sağlanır. Muhtemel ki Mithat Bey koleksiyonuna elinde kalan 11. Ciltten devam edecektir. 11'e 10 kalmıştır.

## Sonuç Yerine: Nostaljik Koleksiyoncu

*11'e 10 Kala* filminin koleksiyoncusu ilerlemeye karşı geçmişe bakışıyla ve iç mekâna çekilerek nesnelere işlevsel değerinden arındırarak kendine kurduğu dünyasıyla modernleşmenin tipik değerlerine direnç geliştiren bir olgusalığa tekabül etmektedir. Hatıralarının ve nesnelere varlığıyla zamanı, hatıralarının ve nesnelere mekânı olan evini, bir başka ifadeyle kendine özgü zaman-mekânını, yani tarihselliğini kendi belleğiyle, kendi özgün dizisiyle korumaya alır.

Filmde ilerlemeye karşı duruşu ve ev metaforuyla zaman-mekân bağlamı, duygularıyla beliren toplumsal tiplerden koleksiyoncunun nostaljik bir yapıda olduğu sonucuna ulaştırmaktadır. Svetlana Boym (2007, s. 7) nostaljiyi etimolojisinden [nostos (eve dönüş) ve algia (özlem)] yola çıkarak, "artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlem" olarak tanımlar. Moderniteye ait tarihsel bir duygu olan nostalji (Boym, 2009, s. 17) esasında bir yere duyulan özlem gibi görünse de "farklı bir zaman özlemi, çocukluğumuzun zamanı, hayallerimizin yavaş ritimlerine duyulan özlemdir. ... nostalji modern zaman fikrine, tarihin ve ilerlemenin zamanına karşı bir isyandır" (Boym, 2007, s. 8). Filmdeki metaforlardan yola çıkarak yapılabilen bu yorum, Mithat Bey'in gündelik halde "geçmişe özlem duyduğu" ve böylece nostaljik bir duygulanımda gösterildiği anlamına gelmez. Mithat Bey, bir kere nesnelere birikmiş tozdan yani geçmişin tozundan hastalanmıştır. Geçmiş koleksiyoncuya hasta eder, geçmişte yaşamıyordu. Fred Davis'in tespit ettiği üzere, nostaljik maddi deneyimin "geçmiş" olması genel bir kabul olsa da nostalji hissetmemiz için gerekli olan şey yaşayan şimdide ikamet etmektedir. Geleceğe ilişkin endişeler, şimdide yaşananlara uyum gösterememek nostalji duygusunu yaratır. Nostalji yaklaşan bir değişime karşı normal bir tepki olarak görülebilir (Davis, 1977, s. 416-418). Koleksiyoncunun nostaljisini bir tür deneyim ve algı biçimi olarak kabul etmek gerekiyor. Nitekim nostalji de modernitenin ilerleme anlayışıyla yan yana giden başka tür bir zaman-mekân anlayışının sonucu olarak doğmuştur (Boym, 2007, s. 8). Nostalji modernitenin kayıp deneyimine bir cevaptır (Pickering & Keightley, 2006, s. 919). Bu durumda koleksiyoncunun geçmişle olan ilişkisi gelenekle ilişkilendirilmelidir. Gelenekteki kopuşla koleksiyoncu arasında sıkı bir ilişki vardır (Arendt, 2022, s. 244). Mithat Bey felâketin, ölümün, unutuluşun geldiği bir başka ifadeyle kopuşun yaşandığı anda dahi elinde kalan nesnelere bir geleneği sürdürme gayretindedir. Koleksiyoncu geçmiş bugüne olduğu gibi taşıma amacıyla bir tip değil, "gelenekteki kopuş ile parçalarını ve döküntülerini geçmişin enkazından toplayan" (Arendt, 2022, s. 244) bir Tarih Meleği'dir.

Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağız ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölümleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır (Benjamin, 2016c, s. 42).

Benjamin'in tarih kavrayışı başka türlü bir zaman – mekân anlayışıdır. Her şeyden önce modernitenin tarihsel ilerleme fikrine karşı epistemolojik bir kopmaya işaret etmektedir. Benjamin, "Yeni Melek" anlamına gelen Angelus Novus adlı tabloya "Tarih Meleği" demiştir. Yeni yerine tarihi koymuştur. Yani tarih geçmişte kalmış bir şey değil bugünde olandır, yenidir. Benjamin'in kendi ifadesiyle tarih "... şimdiki zamanın oluşturduğu bir kurgulamanın nesnesidir" (2016c, s. 45). Koleksiyoncu da nesnelere kendi kurgusunu yaratır. Tarih tezlerinin XIII. sünde ifade edilen bu düşüncenin özü olarak bölümün başlangıcındaki epigrafta Karl Kraus'a atıfla "Hedef, kaynaktır" der. Bu bakımdan söz konusu şimdiki zamanda kurgulanan tarih; hedef olarak gelecek, kaynak olarak ise geçmiş arasında devinendir. Benjamin, "Geçmiş,

kendisini kurtuluşa yönelten gizli bir dizini de beraberinde taşır. Zaten bizden öncekilerin içinde yaşadıkları havadan hafif bir esintiyi biz de duyumsamaz mıyız? (...) Böyleyse eğer geçmiş kuşaklarla bizimkisi arasında gizli bir anlaşma var” (2016c, s. 38) diyerek geçmişin gelenekle, şimdi ve gelecekle bağını kurmaktadır.

Nostaljik koleksiyoncunun zamansal algısı *11'e 10 Kala* filminin tam ortasında yer alan sahneyle aktarılır. Mithat Bey Ali'nin, tamirciye götürdüğü ses kayıt cihazına yanlışlıkla kaydettiği, sesini dinliyordur. Bu esnada dışarıyı izler. Bir atık toplayıcısı çöp kutusundan seçerek bir şeyler alır. Hemen ardından ise Ali görünür ve çöp atar. Ali'nin gün içerisinde kaydettiği sesler bittiğinde Mithat Bey'in anılarını anlattığı ses kaydı devam eder. O anda dinlenen ses kaydıyla tüm zamanlar iç içe geçer. Koleksiyoncunun zamanı algılaması ve zaman yaşantısı böyledir, “her şey sanki aynı anda gözlerinin önünde gibidir” (Benjamin'den akt. Gökberk, 2021, s. 3). Bu zamanı algılama biçimi<sup>5</sup> yalnızca pratikte koleksiyon yapanlar için geçerli değildir. Ackber Abbas (1988, s. 221)'in da ifade ettiği gibi bu çağda herkes az ya da çok koleksiyoncudur.

### Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

### Kaynakça

- Abbas, A. (1988). Walter Benjamin's Collector: The Fate of Modern Experience. *New Literary History*, 20(1), 217-237.
- Arendt, H. (1998). *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Arendt, H. (2022). *Karanlık Zamanlarda İnsanlar*. (İ. Ilgar, D. Öktem, F. Sarıcı, G. Sorguç, Ö. Soysal, & S. Yılmaz, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Aydemir, M. A. (2016). Sosyal Alanın Tipleştirilmesi: Toplumsal Tipler. M. A. Aydemir içinde, *Toplumsal Tipler* (s. 11-32). İstanbul: Açılım Kitap.
- Ayvaz, M. E. (2007). *Reşat Ekrem Koçu's İstanbul Ansiklopedisi; or an Obsessive Collector's Attempt to Make His Private Narrative Public*. İstanbul : Boğaziçi Üniversitesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Baker, U. (2015). *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru*. İstanbul: Birikim Kitapları.
- Belk, R. W. (1995). *Collecting in a Consumer Society*. London: Rotledge.
- Benjamin, W. (1975). Eduard Fuchs: Collector and Historian. *New German Critique*(5), 27-58.
- Benjamin, W. (2002). *Arcades Project*. (H. Eiland, & K. McLaughlin, Çev.) Cambridge, Massachusetts, and London, England : The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2016a). İlk Taslaklar. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (A. Cemal, Çev., s. 253-267). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2016b). *Kitaplığımı Yerleştirirken: Kitap Koleksiyonculuğuna Dair Bir Konuşma*. (D. Kurt, Çev.) İstanbul: Sub Yayınları.
- Benjamin, W. (2016c). Tarih Kavramı Üzerine. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (A. Cemal, Çev., s. 37-49). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2016e). XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (A. Cemal, Çev., s. 85-107). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

<sup>5</sup> Zamanın bu algılanma biçimi için, doktora tezimde, arkeoiletişim (archaeommunication) kavramını ortaya koyuyorum.



- Berman, M. (2016). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ, & B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Boym, S. (2007). Nostalgia and Its Contentents. *Hedgehog Review*, 7-18.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Metis.
- Brown, B. (2014). *Sinematografi: Kuram ve Uygulama*. (S. Taylaner, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.
- Connerton, P. (2014). *Modernite Nasıl Unutturur*. (K. Kelebekoğlu, Çev.) İstanbul: Sel.
- Çiçekoğlu, F. (2012). Ses ve Zaman: 11'e 10 Kala. U. T. Arslan içinde, *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (s. 145-157). İstanbul: Metis.
- Davis, F. (1977). Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave. *The Journal of Popular Culture*, 11(2), 414-424.
- Diken, B., & Laustsen, C. (2014). *Filmlerle Sosyoloji*. (S. Ertekin, Çev.) İstanbul: Metis.
- Frisby, D. (2012). *Modernlik Fragmanları: Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri*. (A. Terzi, Çev.) İstanbul: Metis.
- Fromm, E. (1985). *Sevme Sanatı*. (I. Gündüz, Çev.) İstanbul: Say.
- Giddens, A. (2020). *Modernliğin Sonuçları*. (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2020). *Toplumun İnşası: Yapılaşma Teorisinin Ana Hatları*. (Ü. Tatlıcan, Çev.) Bursa: Sentez.
- Gökberk, Ü. (2021, Şubat 6). Prof. Dr. Ülker Gökberk ile Walter Benjamin'den Orhan Pamuk'a Koleksiyoncu Figürü. Oturum 1. *Online Atölye Notları*. İstanbul: Nokta Beylerbeyi.
- Gökberk, Ü. (2021, Şubat 20). Prof. Dr. Ülker Gökberk ile Walter Benjamin'den Orhan Pamuk'a Koleksiyoncu Figürü. Oturum 3. *Online Atölye Notları*. İstanbul: Nokta Beylerbeyi.
- Hobsbawm, E. J. (1996). *Kısa 20. Yüzyıl: 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*. (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Hodder, I. (2018). *Dolanıklık: İnsanlar ile Şeyler Arasındaki İlişkinin Arkeolojisi*. (B. C. Yılmazyığıt, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Kahraman, H. B. (1999). Cumhuriyet, Değişim ve Değiştirmek. O. Baydar içinde, *Cumhuriyet Modaları: 75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan* (s. 33-34). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü*. (O. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis.
- Latour, B. (2020). *Biz Hiç Modern Olmadık*. (İ. Uysal, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Low, J. (1999). After ANT: complexity, naming and topology. J. Low, & J. Hassard içinde, *Actor Network Theory and After* (s. 1-14). UK: Blackwell Publishing.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Morin, E. (2005). *The Cinema, or The Imaginary Man*. (L. Mortimer, Çev.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (D. Eruçman, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (M. E. Özcan, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Oz, A. (2018). Sosyal Tıp Problemi: Bir Gözden Geçirme. (Ç. A. Günaydın, Dü.) *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 357-394.

- 
- Pickering, M., & Keightley, E. (2006). The Modalities of Nostalgia. *Current Sociology*(54), 919-941.
- Shütz, A. (2018). *Fenomenoloji ve Toplumsal İlişkiler*. (A. Akan, & S. Kesikoğlu, Çev.) Ankara: Heretik.
- Simmel, G. (2009a). İnsan Deneyimi Kategorileri. G. Simmel içinde, *Bireysellik ve Kültür* (T. Birkan, Çev., s. 58-64). İstanbul: Metis.
- Simmel, G. (2009b). Toplum Nasıl Mümkün Olur? G. Simmel içinde, *Bireysellik ve Kültür* (T. Birkan, Çev., s. 33-46). İstanbul: Metis.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. Salman, & Ç. Asatekin, çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Ünsaldı, L. (2014). Sürekli Bir Tematikleştirme Çabası Olarak Sosyoloji: Birkaç Epistemolojik İzahat ve Kavramsal Yaratıcılığa Çağrı: Çakalın Sosyolojisine Davet. *Sosyoloji Divanı*(3), 13-37.
- Weber, M. (2008). *Sosyoloji Yazıları*. (T. Parla, Çev.) İstanbul: Deniz Yayınları.
- Weber, M. (2011). *Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı*. (Ö. Ozankaya, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat*. (E. Tarım, Çev.) İstanbul: Adam Yayınları.

-Araştırma Makalesi-

**Tekinsiz Hatıralar: Kurak Günler (Emin Alper, 2022) Filminde  
Tekinsizlik Kavramının İzsürümü**

Büşra Eraslan\*

Ömer Eraslan\*\*

**Özet**

Çalışmada, 2022 yapımı Kurak Günler (Emin Alper) adlı film, Ernest Jentsch'in "Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine" ve psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'un 1919 yılında yayınladığı "Tekinsizlik Üzerine" adlı makalesinde ele aldığı teorik bilgiler üzerinden incelenmektedir. Emin Alper tarafından senaryosu yazılarak yönetilen filmde kasabaya yeni atanmış genç bir savcı olan Emre'nin yaşadığı olayları ele alınmaktadır. Bu olaylar arasında su kaynaklarına dair sorunlar, obrukların ortaya çıkması ve yaklaşan seçimlerle birlikte artan siyasi gerilim önemli bir yer tutmaktadır. Makalede filmin odak noktası olarak tekinsizlik kavramı derinlemesine ele alınacaktır. Filmde, Savcı Emre'nin etrafındaki karakterler, tekinsizlik duygusunun artmasına katkıda bulunacak şekilde konumlandırılmıştır. Özellikle Avukat Şahin ve Gazeteci Murat, iki zıt karakter olarak, tekinsizliği vurgulamaktadır. Bu karakterler, hikâyenin içinde tekinsizliği derinleştiren ve izleyiciye bu duyguyu yaşatan önemli unsurlardır. Ayrıca, filmde taşra hayatının nasıl kullanıldığı ve bu yaşam tarzının tekinsizlik üzerindeki etkisi de incelenmektedir. Aynı zamanda, ev dışındaki mekanların yarattığı tekinsizlik, doğanın ve bireylerin tekinsizliği nasıl etkilediği, olayların kendileri üzerinden nasıl bir tekinsizlik yarattığı ve kurgusal belirsizlik aracılığıyla tekinsizlik hissini nasıl oluşturulduğu da filmde ele alınan temalar arasındadır. Çalışmada, Kurak Günler (2022) adlı filmin tekinsizlik kavramı açısından nasıl bir derinlik taşıdığını ve bu kavramın nasıl işlendiğini incelemektedir. Film, tekinsizlik kavramı üzerinden izleyiciye kasabada yaşanan olayların alt metinlerini okuma şansı sunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Tekinsizlik, Yeni Türk Sineması, Psikanaliz, Emin Alper

\*Psikolog, Bursa Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Psikoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi, Bursa, Türkiye

E-mail: busraa\_sari@hotmail.com

ORCID : 0000-0003-4837-8128

\*\*Psikolog, Bursa Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Psikoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi, Bursa, Türkiye

E-mail: eraslanomer35@gmail.com

ORCID : 0000-0002-9863-7776

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1382186

Eraslan, B., Eraslan, Ö., (2024). Tekinsiz Hatıralar: Kurak Günler (Emin Alper, 2022) Filminde Tekinsizlik Kavramının İzsürümü. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17 , 137-152. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1382186

Geliş Tarihi: 27.10.2023

Kabul Tarihi: 12.02.2024

-Research Article-

## Uncanny Memories: Projection of the Concept of Uncanny in the Film Burning Days (Emin Alper, 2022)

Büşra Eraslan\*

Ömer Eraslan\*\*

### Abstract

*This research conducts an analysis of the 2022 film Burning Days, directed by Emin Alper, utilizing a theoretical framework derived from the seminal works of Ernest Jentsch in his article "On the Psychology of Uncanny" and Sigmund Freud, the pioneering figure in psychoanalysis, particularly drawing upon his 1919 article titled "On Uncanny." The cinematic narrative revolves around the experiential journey of Emre, a youthful prosecutor recently relocated to a provincial town. The film portrays significant events related to water reservoirs, sudden sinkhole occurrences, and escalating political discord preceding imminent elections. Its primary objective is a thorough exploration of the uncanny concept. Characters, particularly Lawyer Şahin and Journalist Murat, strategically contribute to intensifying the uncanny sensation surrounding Prosecutor Emre, embodying divergent personas to underscore the uncanny dimensions in the storyline. These characters play pivotal roles in heightening the pervasiveness of the uncanny within the narrative, offering the audience an enriched experiential encounter with this affective state. The inquiry further explores the cinematic portrayal of rural life and its consequential impact on uncanny elements, examining thematic dimensions such as uncanniness arising from external settings, the collaborative influence of nature and characters in evoking uncanny sensations, the autonomous generation of uncanniness by events, and the cultivation of uncanny sentiments through narrative ambivalence. The analysis extends to how Burning Days (2022) deeply explores the uncanny concept and its nuanced processing. The film, through the conceptual framework of the uncanny, invites the audience to decipher the latent subtext within the town's unfolding events.*

**Keywords:** *Uncanny, New Turkish Cinema, Psychoanalysis, Emin Alper*

---

\*Res. Asst., Hacettepe University, Department of Communication Sciences, Ankara, Türkiye.

E-mail: gulaycr@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3193-6712

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1358614

Göktepe, A. G. (2024). Bir Toplumsal Tip Fragmanı: 11'e 10 Kala'da Koleksiyoncu. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17, 137-152. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1358614

Received:11.09.2023

Accepted: 14.02.2024

## Extended Abstract

*This research undertakes an analysis of the 2022 film *Burning Days*, directed by Emin Alper, employing a theoretical framework derived from the seminal works of Ernest Jentsch in his article "On the Psychology of the Uncanny" and Sigmund Freud, the pioneering figure in psychoanalysis, particularly drawing upon his 1919 article titled "On the Uncanny." The investigation aims to elucidate the cinematic elements within *Burning Days* through the theoretical lens provided by Jentsch and Freud, thereby offering an in-depth examination of the film's narrative and visual components within the broader context of the uncanny as articulated by these influential theorists. Conceived and directed by Emin Alper, the film intricately explores the lived experiences of Emre, a fledgling prosecutor recently appointed to a provincial town. Central thematic constituents of the narrative encompass concerns regarding water reservoirs, the abrupt manifestation of sinkholes, and the heightening political tensions coinciding with the impending electoral processes. Within this framework, the film's principal objective is to scrutinize and conduct a profound analysis of the concept of the uncanny.*

*Drawing from Freud's exposition of the uncanny concept in his essay 'On the Uncanny' the film explores how this emotion is expressed and depicted. By immersing the audience in the mystery and uncanniness underlying the events in the small town, the film offers a psychoanalytic perspective. This study aims to investigate how the concept of the uncanny is utilized in the film and how it contributes to the narrative.*

*In the film *Burning Days* (2022), distinct characters in proximity to Prosecutor Emre are deliberately situated to accentuate the pervading sense of uncanny. Notably, characters such as Lawyer Şahin and Journalist Murat assume pivotal roles within the narrative, thereby amplifying the thematic presence of uncanny.*

*The character analysis of Prosecutor Emre suggests the presence of repression and fragmented recollections regarding events at the rural house. The film explores a thematic dimension where thoughts related to homosexuality are repressed, indicating inner conflicts and emotions suppression. Prosecutor Emre's incongruent behaviors in the film deviate from his professional identity and signify manifestations of internal conflict.*

*During a conversation at the rural house, the notion of engaging in sexual encounters with women from Ankara is introduced, raising concerns about potential harm to Prosecutor Emre's professional reputation. This instance reflects palpable internal conflicts within Prosecutor Emre. Additionally, when Lawyer Şahin Bey wakes Prosecutor Emre on the night of the incident and suggests, 'Let's nullify the allegations against you,' it manifests uncertainties within Prosecutor Emre's psyche.*

*The film conveys uncanny undertones related to homosexuality through the journalist character, who alleges Prosecutor Emre's involvement in both male and female relationships. This portrayal renders Prosecutor Emre as an uncanny figure. Judge's warning to the journalist, highlighting potential career jeopardy for Prosecutor Emre, underscores the inherent tension between societal attitudes towards homosexuality and his professional standing.*

*Furthermore, the film explores the depiction of rural life and its impact on evoking the uncanny. It delves into thematic dimensions such as enhancing the uncanny through external spatial configurations, the collaborative role of nature and characters in eliciting uncanny sentiments, the autonomous generation of an uncanny atmosphere by events, and the construction of the uncanny sensation through narrative ambiguity.*

*Prosecutor Emre's relocation from an urban to a rural setting precipitates his immersion into the distinctive dynamics of rural life and the attendant uncertainties therein. The transition underscores the inherent conflict and uncertainties arising from the juxtaposition of traditional rural values and*

legal norms. These conflicts and uncertainties emerge as central thematic elements within the film, prominently accentuated through the attitudes espoused by characters such as Lawyer Şahin and the Judge.

The film centers on the Pekmez scandal involving Prosecutor Emre, a pivotal event that instigates and intensifies uncertainties within the narrative. Questions about Prosecutor Emre's involvement in the Pekmez incident persistently challenge the audience throughout the film. In the context of *Burning Days* (2022), the film encapsulates the uncertainties ensuing from Prosecutor Emre's transition to the rural milieu, intricately interweaving them with the distinctive dynamics inherent in rural life. The conflicts among characters and the pervasive ambiguity enveloping the central event within the narrative emerge as paramount thematic elements when scrutinized through a theoretical lens, thereby accentuating the tension inherent in the dialectic between societal and legal norms.

This study endeavors to scrutinize the enriching contributions of the film *Burning Days* (2022) to the realms of psychoanalysis and the uncanny. The film strategically incorporates these conceptual frameworks to immerse the audience in the enigmatic and uncanny dimensions underlying the events transpiring within the small town. Within this framework, the analysis seeks to elucidate the intricate interplay between the concept of the uncanny and the visual as well as narrative elements within the film, discerning how these elements collectively convey the uncanny sensation to the audience.

## Giriş

Kişiliğin oluşumu ve gelişiminde bilinçdışı süreçlerin ve erken çocukluk döneminde gerçekleşen yaşam olaylarının ve durumların reddedilemez öneme sahip olduğunu belirten ve Sigmund Freud'un ortaya attığı fikirler ve kuramlar çerçevesinde oluşarak günümüze kadar çok sayıda psikanalitik kuramcı tarafından geliştirilen kurama psikanalitik kuram denilir (Yıldız, 2020, p. 227). 1919 yılında Freud, *İmago* adlı dergide "Tekinsizlik Üzerine (*Das Unheimlich*)" isimli makalesini yayımlar. Bu makalede 1906 yılında Ernest Jentsch'in "Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine" adlı metnine atıflar mevcuttur. Freud'a göre, tekinsizlik kavramı kişinin daha önce aşına olduğu bir durum, olay ya da bireyin aniden tanınmaz bir şekilde yabancılaşması ve kişiye tuhaf görünmesi halinde yaşanan tedirginlik hissi şeklinde tanımlanmaktadır (Freud, 2019, p.35). Freud tekinsizlik kavramının başta edebiyat olmak üzere sanata ve yaşamın içerisine karıştığını ve bireyin sanatta ve yaşamda fark ettiği korkutucu olguların nedenlerinden biri olduğunu ifade eder (Thurschwell, 2000, p. 117). Jentsch ise tekinsizlik hissini ele alırken belirsizliği ön plana çıkarır, yani bireyin aşına olmadığı bir durum karşısında belirsizlik yaşaması nedeniyle tekinsizlik ortaya çıkacaktır (2019, p.14). Tekinsizlik kavramının anlaşılmasına yönelik iki temel etken bulunmaktadır. İlk etken, Freud tarafından ortaya konan ve "zihinsel belirsizlik", "yabancılaşma hissi" ve "aitlik eksikliği" olarak tanımlanan bir faktördür. Bu durum, Jentsch tarafından özetlenen bir bakış açısıyla açıklanabilir. Jentsch'e göre, "tekinsizlik hissini temel kaynağı zihinsel belirsizliktir. Bu bağlamda, tekinsizlik her zaman bilinmeyen bir şey olarak ortaya çıkar. Birey, çevresiyle kurduğu ilişki bağlamında nesnelere veya olayları tanıdık bulursa, tekinsizlik hissini daha az deneyimleyecektir" (2019, pp. 12-13). Bu iki temel tanımdan yola çıkıldığında günümüzde sinema sanatı üzerinden tekinsizlik kavramı ortaya konulabilir. Emin Alper, yeni Türk sinemasında sanatsal kolun son yıllardaki önemli temsilcilerinden biridir. Yönetmenin *Tepenin Ardı* (2012), *Abluka* (2015), *Kız Kardeşler* (2019) ve *Kurak Günler* (2022) isimli filmleri bulunmaktadır. Yönetmenin dört filminden üçü taşrada geçmekte ve tekinsizlik kavramının film üzerinden okunmasına olanak sağlamaktadır.

Çalışmada Emin Alper tarafından senaryosu yazılan ve yönetilen *Kurak Günler* (2022) isimli film Ernest Jentsch ve Sigmund Freud tarafından kuramsal temelleri oluşturulan tekinsizlik kavramı üzerinden incelenecektir. Tekinsizlik kavramı sanat eserleri üzerinden okunmaya ve anlaşılmaya açık bir kavram olduğundan ve Emin Alper sinemasının çok katmanlı yapısı nedeniyle bu tür bir okumaya yatkın olmasından dolayı çalışmanın örneklemini *Kurak Günler* filmi oluşturmaktadır. Film bahsi geçen iki makalede ele alınan kuramsal bilgi ve bulgular

üzerinden incelenecektir. Filmde taşranın kullanılışı ve tekinsizliğe etkisi, ev dışının yarattığı tekinsizlik, doğa ve bireylere dayanan tekinsizlik, olaylar üzerinden yaratılan tekinsizlik ve kurguda belirsizlik üzerinden tekinsizliğin yaratılması ele alınacaktır.

### Tekinsizlik Kavramı

Alman psikiyatri hekimi Ernst Jentsch, 1906 yılında yayınladığı *“Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine”* adlı makalesiyle tekinsizlik kavramını psikoloji literatürüne kazandırmıştır. Söz konusu makale, Sigmund Freud tarafından ele alınmış ve bu sayede tekinsizlik kavramı daha geniş bir okuyucu kitlesi tarafından bilinir hale gelmiştir. Freud, Jentsch’in makalesini oldukça verimli bulmuş, ancak aynı zamanda kapsamlı olmadığını belirtmiştir (Freud, 1999, p. 326). Jentsch, makalesinde tekinsizliği belirsizlik ve muğlaklık düzleminde incelemiş ve edebi eserlerde temelini attığı *“tanıdık-yabancı”* kavramını ele almıştır (2019, p.12). Ona göre, tekinsizlik hissini oluşturmanın en etkili yollarından biri, canlı olduğu varsayılan bir nesnenin aslında cansız olduğu düşüncesine sahip olmak ve bu nesnenin canlı olup olmadığına dair şüphe duymaktır (2019, p. 25). Freud, Jentsch’in tekinsizlik kavramını açıkladığı makalesine eleştiriler getirmiştir. Bu eleştirilerden biri, Jentsch’in tekinsizliği tanıdık ve tanıdık olmayan ikilemi içinde ele alarak bu bağlamdan ileri götürememesidir (Freud, 1999, p. 327). Ayrıca, Freud, Jentsch’in temel bir bakış açısıyla tekinsizliği, kelime anlamı olarak yabancı ile eşdeğer olarak ele almasına karşı çıkmıştır (1999, p. 327).

Sigmund Freud, 1913 yılında *“Totem ve Tabu”* adlı eserini yayınladığında, antropolojik bir bakış açısıyla Oedipus karmaşasının temellerini incelemiş, ilk insan topluluklarında totem inançları ve baba figürüne yönelik algılama biçimlerini ele almıştır. Bu eserin dipnotları, Freud’un tekinsizlik kavramına önem verdiğini ve onu dikkate aldığını göstermektedir (Freud, 2020, pp. 21-23). 1914-1918 yılları, I. Dünya Savaşı’nın yaşandığı yıllardır ve Freud ile diğer psikanalitik teorisyenler, savaşın olumsuz etkilerini deneyimlemişlerdir. Savaşın hemen ardından, 1919 yılında, Freud *“Tekinsizlik Üzerine”* adlı makalesini yayımlamıştır. Bu makalede Freud, diğer eserlerinde sık sık başvurduğu bir yöntemden yeniden yararlanır. Sanat eserleri veya edebi metinler üzerinden psikolojik teorileri açıklama, ayrıntılandırma ve temellendirme eğilimindedir. Örneğin, Oedipus kompleksi bağlamında Sofokles’in trajedilerini veya narsizm kavramını açıklarken Hamlet’i ele almıştır. Aynı şekilde, *“Tekinsizlik Üzerine”* makalesinde, tekinsizlik kavramını E. T. Hoffmann’ın *“Kum Adam”* adlı hikayesi üzerinden ele alarak örneklendirmiştir. Freud, tekinsizlik kavramını insanları korkutan şeylerin tümü ve insanlar tarafından korkuyla ilişkilendirilen ve tanınan ya da tanıdık olan bir duygu olarak tanımlar (2019, pp. 33-34).

Sigmund Freud, ele aldığı kavrama kısa bir tanımla başlamış ve ardından kavramın kökenlerini etimolojik olarak incelemiş ve çeşitli dil kökenlerini detaylı bir şekilde ele almıştır. *“Tekinsizlik”* (unheimlich) terimi, Almanca’da şeytani, şüpheli, kan donduran, ürkütücü, huzursuzluk verici ve yabancı gibi çeşitli anlamlara gelirken, *“tekin”* (heimlich) terimi ise tekinsizliğin anlam olarak zıttı olmamakla birlikte uyumlu ve tanıdık anlamlarını ifade etmektedir. Aynı zamanda, «heimlich» teriminin başka bir anlamı da gözden uzak ve gizlenmiş olanı ifade etmektedir (Freud, 2019, pp. 37-41). Bunun ötesinde, Freud’un bu terimleri değerlendirdiği bağlamda, yeni bir şeyin tekinsiz olabileceği ve kişide korku hissi yaratabileceği, ancak bu durumun her zaman geçerli olmayabileceği anlamı da ortaya çıkmaktadır (Freud, 1999, p. 327). Başka bir deyişle, yeni ve yabancı olan her şeyin tekinsizlik hissi yaratmadığını, bu hissini oluşumunun daha karmaşık bir sürecin sonucu olduğunu belirtmiştir.

Türkçe’de tekin-tekinsiz kavramlarının anlamları incelendiğinde ise *“tekin”* kavramının üç farklı karşılığı olduğu görülür. Birinci boş, içinde kimse bulunmayan; ikincisi güvenilir(kişi, yer), üçüncüsü içinde cin, peri gibi doğaüstü varlıkların olmadığına inanılan, uğurlu yer ve dördüncü tanımı ise eski Türklerde bir babanın taşınmaz mallarının mirasçısı olan en küçük

oğul şeklindedir (Püsküllüoğlu, 1995, p.1476). Bu noktada “tekin” kelimesine baktığımızda bir şeylerin bulunmadığı yer yani bir şeylerden kaçılmış, güvenilir olana kaçış gibi bir çıkarım yapılabilir. Bunlara bir de ek olarak doğüstü olandan, muammalı, belirsiz olandan kaçılmış, saklanılmış bir yer gibi bir çıkarım daha yapılabilir. Aynı sözlükte tekinsizin açıklaması tekin olmayan, uğursuz olarak yapılmaktadır (Püsküllüoğlu, 1995, p.1476).

Tekinsizlik, Freud’un ifadesiyle, uzun bir süredir bilinçaltında bulunan, geçmişte tanıdık olan ve zihinde bastırılmış olanın yeniden açığa çıkmasıyla ortaya çıkan bir tür dehşet olarak tanımlanmıştır (Freud, 1999, p.325). Bu kavram, geçmişte yaşanmış ancak farkında olunmayan veya unutulmaya terk edilmiş deneyimlere işaret eder. Tekinsizlik, bir algı durumunun belirsizliği ile karakterizedir ve tarihsel olarak köklü bir korku türüdür. Bu kavram, hem toplumsal hem de bireysel düzeyde ortaya çıkabilir (Şenol, 2016). Her izlenim veya deneyim, farklı bireyler üzerinde gizemli bir etki bırakma kapasitesine sahip olmayabilir. Bir olay veya algı, bir kişi tarafından tekinsiz olarak değerlendirilse dahi, bu değerlendirme her zaman benzer şekillerde gerçekleşmeyebilir veya tekinsizlik hissini her defasında aynı şekilde uyandırmayabilir (Jentsch, 2019, p.12). Tekinsizlik olgusunu sadece belirsizlikle sınırlamak, bu kavramı tam olarak açıklamak için yetersizdir. Tekinsizlik, genellikle bilinçaltında bastırılmış duyguların tekrar yüzeye çıkması ile ilişkilendirilir. Bu bağlamda, belirli ve tekrarlanan temalar ve semboller öne çıkar. Bu semboller arasında ölüm, ölünün varlığının sorgulanması, yinelemeler, oyuncak bebekler, kuklalar, dönüşler, baş dönmesi, denge kaybı, ikiz imgeler, gerçeklikten şüphe etme ve belirsiz mekanlar öne çıkarılabilir (Şenol, 2016).

Tekinsizlik kavramının anlaşılmasına katkı sağlayan iki temel faktör mevcuttur. İlk faktör, Freud tarafından “zihinsel belirsizlik”, “yabancılaşma hissi” ve “ait hissetmeme” olarak tanımlanan faktördür. Bu durum, Jentsch tarafından özetlenen bir perspektifle açıklanabilir; Jentsch’e göre, “tekinsizlik hissini temel nedeni zihinsel belirsizliktir. Bu bağlamda, tekinsizlik her zaman olması gerektiği gibi bilinmeyen bir şeydir. Bir birey, çevresiyle kurduğu ilişki bağlamında nesnelere veya olayları tanıdık bulursa, tekinsizlik hissini daha az deneyimleyecektir” (2019, pp. 12-13).

Tekinsizlik hissini doğasını anlamaya yönelik Freud’un eleştirileri, Jentsch’in yaklaşımına odaklanır ve tekinsizliğin oluşumunu sadece zihinsel belirsizlikle açıklamanın yetersiz olduğunu öne sürer. Freud’a göre, tekinsizlik sadece nesnenin doğasında değil, aynı zamanda bu nesnenin nasıl algılandığından da kaynaklanır (2019, p.35). Bu nedenle, tekinsizliğin ortaya çıkmasının ardında yatan ikinci faktör, salt zihinsel belirsizlikle sınırlı değildir. Freud’un iddiasına göre, tekinsizlik yalnızca önceden bilindiği varsayılan bir şeyin yeniden algılanması sırasında ortaya çıkan bir yabancılaşma hissi değildir. Aynı zamanda, bilinçaltında bastırılan duyguların geri dönmesiyle yüzeye çıkan korku ve kaygıları içerir. Başka bir deyişle, tekinsizlik hissine neden olan her şey, bastırılan duyguların geri dönüşünü mümkün kılan şeydir. Bu bağlamda, tekinsizlik hissi, tüm bu unsurların ortak özellikleri ve kökenleriyle birlikte ele alınmalıdır.

Tekinsizliğin temel işleyişi, bastırılmış duyguların yeniden açığa çıkması, tanıdık olanın yabancılaşması ve tanıdık olanın farklı biçimlerde tezahür etmesiyle karakterize edilir (Ümer, 2017, p. 99). Bu travmatik tezahür, potansiyel olarak hem yönetenin hem de yönetilenin bilinçaltında bulunan korku ve kaygıların ifadesidir. Bu, öznenin kendi anlam dünyasına yabancılaşmasının ve karşısındaki duruma karşı çaresizlik yaşadığının bir ifadesidir. Öznenin daha önce kendine ait olduğunu düşündüğü şeyin, şu anki durumda aidiyet hissi ve anlam temelini kaybettiği durumdur. Aidiyet ve anlam temelini kaybı, bireyin kendi kaderi üzerindeki kontrol hissini de kayıyla sonuçlanır.

Freud’un perspektifine göre, “tekinsiz bir deneyim,” özellikle bastırılmış bir çocukluk kompleksinin belirli bir dürtüyle yeniden canlanması veya ilkel inançların yeniden doğrulandığı izlenimi yaratması durumunda ortaya çıkar (Freud, 2019, p. 70). Bu deneyimdeki



sınırlayıcı faktör, özellikle bu yeniden doğrulama sürecindeki bilinmezlik karşısında duyulan rahatsızlıktır. Freud'a göre, "tekinsizlik" aslında yeni veya bilinmeyen bir şey değildir; aksine, bilinçaltında veya zihinsel olarak uzun bir süre bastırılan ve tanınmaz hale gelen tanıdık olanın sonucudur (Freud, 2019, p.70). Bu bastırılmış çocukluk arzuları ve toplumsal uyuma adapte olabilmek için bastırılan istekler, tekinsiz duyguların kaynağı olarak işlev görür.

Freud, eserlerinde "tekinsizlik" kavramını kaygının özel bir türü olarak tanımlamıştır. Tekinsizlik, temelde korkutucu olanla ilişkilidir. Bu korku, kaygıyı tetikler ve kaygı da bastırmayı getirir. Bastırma işlemi, bilinçaltındaki içgüdüleri uygun bir şekilde yönlendirmeyi amaçlayan bir süreç olarak kabul edilir ve bu, kaygının hafifletilmesi amacını taşır (Freud, 1999, p.330). Özellikle tabu bağlamında düşünüldüğünde, süblimleştirme kavramı kültürel inançlar ve normlarla yakından ilişkilidir. Üstbenlik ile altbenlik arasındaki çatışmanın sonucu benlik tarafından gerçekleştirilir ve kişisel gerçeklikler ile toplumsal gerçekliklerin kesiştiği noktada bilinçdışı daha belirgin hale gelir. Bu çatışma, karakterin bastırıldığı duygu ve düşüncelerinin toplumsal normlar ve tabular tarafından yaratılan çelişki ile başlar. Tekinsizlik hissi, bu çatışmanın başladığı veya hissedildiği yer olarak ortaya çıkar. Bastırma sonucunda, bilinçdışı düşünce ve duyguların bilinç düzeyine yükselme çabası sırasında yaşanan kaygı, kişinin neyi unuttuğunu veya bastırıldığını bilememesi nedeniyle tekinsizlik duygusunu tetikler. Bu bağlamda, tekinsizlik, kaygıyı bastıran bir savunma mekanizması olarak görülebilir. Bu anlayışa göre, tekinsizlik, kaygıya karşı bir tür koruma işlevi görebilir (Freud, 1999, p. 332).

### Yeni Türk Sinemasında Yönetmen Olarak Emin Alper

Yeni Türk sineması terimi, 1990'ların ikinci yarısında ortaya çıkan genç yönetmenlerin bağımsız ve bireysel sinema anlayışını tanımlar. Bu dönem, teknik açıdan ileri düzeyde becerileri, dinamik kamera kullanımını, ses efektlerini ve özel görüntü efektlerini içeren yenilikçi sinema anlayışının bir ifadesi olarak kabul edilir (Sevinç, 2014, p. 99).

Bu dönemde, film yapım süreci, senaryo aşamasından başlayarak kurgu aşamasına kadar yaratıcı yönetmenin denetimindedir. Ayrıca, ulusal ve uluslararası destek fonlarının sinemaya kaynak sağlaması, yönetmenlere ticari kaygılardan bağımsız bir şekilde film yapma fırsatı sunmuştur (Uğur, 2017, p. 72). Bu nedenle, bu dönemin yaratıcı yönetmenleri için özgürlük, geleneksel sinema temaları ve kalıplarından bağımsızlık anlamına gelir.

Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan dönem içinde çekilen ve başarı kazanan birçok filmin yaratıcıları, sinema içinden gelmeyen ve kendisini düşünsel olarak olgunlaştırdıktan sonra fikirlerini görüntülü imajlar yoluyla ifade etmeyi tercih etmiş kişilerdir (Sancar, 2015, p.10). Emin Alper, sinema sektörünün içinden gelmeyen ve üniversitede sinema eğitimi almamış yönetmenlerin bir temsilcisidir.

Emin Alper'in sinematik eserlerinin anlatımsal bağımsızlığı açısından değerlendirildiğimizde, Yeşilçam sinemasının geleneksel anlatı kalıplarının ötesinde, özgün bir sinema dilini benimsediği gözlemlenir. Bu durum, bağımsız yönetmenlerin temel özelliklerinden biri olarak kabul edilir. Alper, filmlerinde, kötülük, suç, günah, paranoya, mülkiyet, ötekileştirme, otorite, militarizm, düşman yaratma ve ataerkillik gibi temaları işler. Örneğin, *Tepenin Ardı* (2012) filminde günah ve suç kavramları, adeta tepenin ardındaki yörüklerle yüklenmiştir. Film boyunca, Faik karakteri ile yörükler arasındaki çatışma yavaşça büyür, bu da yörükleri ötekileştirilmiş ve neredeyse bir düşman olarak sunar. *Abluka* (2015) filmindeki kötülük teması ötekileştirme ve düşman yaratma olguları ile iç içedir. Bu temalar, karakterlerin iç dünyalarını açığa çıkarır. Emin Alper, karakterlerini anti-kahramanlar olarak tasvir ederek, izleyicinin bu karakterlerle özdeşleşmesini engeller. Bu, yönetmenin eleştirel bir sinema dili kullanmasının bir sonucudur ve anti-kahramanlar, karakterlerin eksikliklerini ve zayıflıklarını daha çarpıcı bir şekilde yansıtmaya fırsatı sunar. Böylelikle, Emin Alper, ticari sinemanın kahraman yaratma eğilimine karşı daha gerçekçi karakterler oluşturmayı başarır. Ayrıca, her iki filmde de travmatik deneyimler yaşayan karakterlerin kabuslarını gözlemleme fırsatı buluruz. *Tepenin*

*Ardı* filminde Zafer ve *Abluka* filmindeki Ahmet karakterleri bu durumun birer örneğidir. Emin Alper, klasik anlatı kalıplarından saparak, alegorik bir anlatıma başvurur (Uçar, 2019, pp. 78-79).

*Abluka* filmi, karamsar bir dünya tasvirine sahip olup, bu tasvirin Türkiye'nin 1990'lı yıllarına özgü siyasi atmosferini yansıttığı argümanı ile analiz edilmiştir. Ancak, bu filmde sunulan karamsar dünya tasviri, esas olarak filmin ana hikayesi veya temasının ötesinde, yalnızca bir arka plan unsuru olarak işlev görmektedir (Sancar, 2015, p.23).

*Tepenin Ardı* (2012) filmi, western sinemasının karakteristik kodlarından bazılarını benimserken, *Abluka* (2015) filmi ise kara film türüne ait kodları kullanmaktadır. Bu iki film, sinema tarihinin farklı türlerine ait estetik ve tematik öğeleri bir araya getirerek izleyiciye zengin bir görsel ve anlamsal deneyim sunar. (Uçar, 2019, pp. 79-80).

Emin Alper'in üçüncü filmi *Kız Kardeşler* (2019) ise annelerini küçük yaşta kaybeden üç kız kardeşin -Reyhan, Nurhan ve Havva- hayatından bir kesiti sunar. Havva, bir süre besleme olarak yaşadığı evden ayrılarak ailesinin yanına döner. Ancak eve dönüşü, yeğenin beklenmedik ölümü nedeniyle hüznü bir atmosferde gerçekleşir. Havva, bu değişikliklerle başa çıkmakta zorlanır. Film, insan hayatının potansiyel büyük acıları arasında yer alan, annenin yokluğu veya kaybı, intihar, bebek/çocuk ölümü, istismar, hastalık gibi temaları çarpıcı bir şekilde izleyiciye sunar. Kız kardeşler arasındaki samimi sohbetler ve baba tarafından kızlara anlatılan masallar dışındaki sahneler, yoğun bir hüznün atmosferi içerir (Aygün, 2022, pp. 16-17). Ayrıca, filmde yönetmenin, diğer görüntü ölçeklerine kıyasla, yakın plan ve uzak plan çekim tekniklerini yoğun bir şekilde kullanmış olması önemli bir gözlem olarak öne çıkar (Ceran, 2022, p. 64).

1990 sonrası yeni Türk sinemasında taşra meselesine eğilen yönetmenlerden biri Emin Alper'dir. Emin Alper, *Tepenin Ardı Kız Kardeşler ve Kurak Günler* filmlerinde taşrayı filmlerin merkezine alarak bir anlatılarını oluşturmaktadır. Bu anlatılarda taşra güvensizliğin, tekinsizliğin, belirsizliğin ve kötülüğün uzamsal bir karşılığıdır (Satır, 2023, p. 7).

Yönetmen, geniş izleyici kitlesinin beğenilerine uygun film üretmenin aksine, kendi inandığı sinema anlayışına göre filmler üretmektedir. Bu doğrultuda hareket eden Emin Alper'in kişiselliğini ve sanatsal kaygılarını filmlerine taşıması hem yaratıcı yönetmen sinemasıyla hem bağımsız sinema kavramı ile bağdaşmaktadır. Seyircisini etkin ve katılımcı olmaya yönelten Emin Alper, ticari sinemanın aksine seyircinin filmin konusunu içselleştirmesine ve karakter ile özdeşim kurmasını engeller. Bu nedenle ticari sinemanın yarattığı kahramanlar yerine, kendi filmlerinde anti-kahramanlar yaratmayı tercih eder. Emin Alper'in, sektörün iç pazar dinamiklerinden bağımsız olarak ürettiği bu filmleri, ticari olmayan sanat sineması ya da bağımsız sinema olarak adlandırılan sinema anlayışı ile örtüşmektedir. Bu nedenle yönetmenin filmleri, ticari olmadığı için seyirci sayıları oldukça düşüktür ve sinema salonu bulmakta zorluk çekmektedir (Uçar, 2019, p. 82).

Çalışmada Emin Alper tarafından senaryosu yazılan ve yönetilen *Kurak Günler* (2022) isimli film Ernest Jentsch ve Sigmund Freud tarafından kuramsal temelleri oluşturulan tekinsizlik kavramı üzerinden incelenecektir. Filmde taşranın kullanılışı ve tekinsizliğe etkisi, ev dışının yarattığı tekinsizlik, doğa ve bireylere dayanan tekinsizlik, olaylar üzerinden yaratılan tekinsizlik ve kurguda belirsizlik üzerinden tekinsizliğin yaratılması ele alınacaktır.

## **Kurak Günler (2022) Konusu ve Değerlendirmesi**

### **Konusu**

Yanıklar kasabasına yeni atanan bir savcı olan Emre, görevine başlamıştır ve hemen işlere büyük bir ciddiyetle sarılmıştır. Bu tutumu, kasaba eşrafı ve özellikle belediye başkanı

Selim Bey tarafından büyük bir saygıyla karşılanmıştır. Ancak, hoşgörülü bir karşılamanın ötesinde, Emre'nin ilk günlerinden itibaren bazı tuhafliklar ve gerginlikler yaşanmaya başlar.

Kasabadaki belediye başkanlığı seçimleri yaklaştıkça, siyasi gerilimler daha da artar. Emre, aslında siyasi çekişmelere taraf olmak istemese de, kasaba sakinleri arasında ona karşı yükselen homurtular, onu zamanla kasabanın muhalif gazetecisi Murat'a yaklaştırır. Genç savcı, kasaba siyasetinin içine çekilmeye başlar ve bu durum, Emre'yi kendi iradesi dışında bir kısır döngünün içine sıkıştırır. Bu süreç, hem kişisel hem de profesyonel hayatında Emre için zorlu bir deneyim haline gelir.

### Filmin Tekinsizlik Bağlamında Değerlendirmesi

Film, dört ana bölümden oluşmaktadır: "Ziyafet", "Soruşturma", "Yeni Gözaltılar" ve "Seçim". İlk bölüm, Yanıklar kasabasına yeni atanmış olan Savcı Emre'nin taşra yaşamına uyum sağlama çabalarını ve yoğun iş yükü altında adil bir şekilde çalışma gayretini ele almaktadır. Bu kısımda, kasabada obrukların oluşması, sık sık su kesintilerinin yaşanması, kasaba dışından gelen bir domuzun avcılar tarafından öldürülerek ölüsünün bir traktörün arkasına bağlanıp kasaba sokaklarında gezdirilmesi gibi olaylar yer almaktadır. Savcı, Şahin ve Kemal ile makamında tanışmış, Gazeteci Murat ile gölde karşılaşmış, belediye başkanı tarafından yemeğe davet edilmiş ve bu yemekte Şahin'in de bulunduğu / olduğu bir ortamda bulunmuştur.

Filmin tekensizlik ve taşra üzerine önemli sahnelerinden ilkinde Savcı Emre göle yıkanmaya gider. Freud'un tekensizlik kavramını ele aldığı çalışmalarda, bireyin en yoğun tekensizlik hissini, diri diri toprağa gömülme gibi durumlarla deneyimlediği belirtilir (Akt., Bilik, 2022, p. 136). Bu sahnede, Gazeteci Murat'ın Savcı Emre'ye yaklaşarak onu uyarıcı bir şekilde konuşması tekensizlik hissini vurgulandığı anlar arasında yer almaktadır.

Gazeteci: Tehlikelidir burası. Balçuktur dibi. Çekiverir adamı aşağıya. Az ilerde bir yer daha var. Millet orada girer suya.

Bu konuşma sırasında, gölün insanı içine çekebileceği potansiyelinden bahsedilmektedir. Savcı Emre'nin suya girmesi ve canlı canlı balçığa batma olasılığı, tekensizlik duygusunu açığa çıkarır. Ayrıca, bu sahnede Savcı Emre'nin Gazeteci Murat tarafından rahatsız edici şekilde izlenmesi, Savcı Emre gölden çıktıktan sonra üstünü değiştirirken Gazeteci Murat'ın ısrarla Savcı Emre'yi takip etmesi Gazeteci Murat'ın tekensiz olarak konumlandırılmasına neden olur. Ayrıca, aynı sahne, merkez ve taşra arasındaki ayrımı da ele almaktadır. Savcı Emre'nin tek başına girdiği bu göl, taşrayı temsil eder; kalabalıktan uzak, izole bir yerdir. Öte yandan, gazeteci tarafından bahsedilen diğer göl, birçok kişinin güvenli bir şekilde suya girdiği bir alanı temsil eder. Bu göl kalabalık ve güvenlidir. Bireyin canlı canlı balçığa gömülme riskini taşımaz. Bu bağlamda, taşra kavramı yalnızlık, tekensizlik ve kişiyi içine çekme potansiyeli ile ilişkilendirilirken, merkez ise kalabalık ve güvenli olarak vurgulanır. Yönetmen Emin Alper'in taşrada geçen filmlerinde taşra tekensizlik duygusunu ortaya çıkarmakta ve arttırmaktadır.

Filmin gölde geçen bu sahnesinden sonra, belediye başkanının evinde düzenlenen ziyafete geçilir. Ziyafette belediye başkanı, kasabanın su sorununu, obrukların oluşumunu ve obrukların yer altı sularının aşırı kullanılmasının bir sonucu olarak ortaya çıkma olasılığını ele alır. Bu bağlamda, savcının davet edilerek bu davanın hızlandırılması konusu üstü kapalı bir şekilde ima edilir. Belediye başkanı konuşmasını tamamlayıp masadan ayrılırken, oğlu olan Avukat Şahin ile Savcı Emre masada yalnız kalır. Kısa bir süre sonra çalgıcılar ve Kemal gelir. Kemal, Savcı Emre'nin bağ evinde olduğunu bilmektedir. Müzik başlar ve bir süre sonra zihinsel engelli Pekmez lakaplı genç bir kadın, bağ evine tek başına gelir. Kemal ve Şahin, Pekmez ile dans etmeye başlar. İlk bölüm olan "Ziyafet" kısmı, savcının alkol nedeniyle sarhoş olup uykuya dalması ve Şahin'in Pekmez ile fiziksel temas içeren dansıyla son bulur.

Filmin, ikinci bölümü “Soruşturma” olarak adlandırılır. Bu bölüm, kasabada yeni bir obruk oluşumuyla başlar ve Pekmez adlı genç kadına yönelik cinsel saldırı haberinin savcıya ulaşmasıyla gelişir.

Savcı, Pekmez’in babası Yavuz ile karşılaştığında, önceki geceye dair ilk anısını hatırlar. Bu anıda, savcının yalnızca yattığı yerden doğrulduğu görülür. Zamanın ne kadar geçtiği belirsizdir ancak müzik hala devam etmektedir. İlk bölümün sona erdiği ve ikinci bölümün başladığı an itibarıyla izleyici, Savcı Emre’nin Şahin’in evinde bayıldıktan sonra kendi evine getirildiğini düşünmektedir. Fakat kim tarafından ve nasıl getirildiğini ve gecenin devamında neler yaşandığını bilmemektedir.

Savcı Emre, ilgili anının devamını, Avukat Şahin’e çıkarılan gözaltı emrinden sonra hatırlar. Akşamın ilerleyen saatlerinde, çay bahçesi benzeri bir mekânda Savcı Emre yalnız oturmaktadır ve olay gecesini anımsar. Hatırasında, Şahin Bey’in üstünü çıkardığı, Kemal ve Pekmez ile dans ettiği bir an belirir. Şahin’in elinde bir hortum bulunmaktadır ve Pekmez ve Kemal’i hortumla ıslatmaktadır. Bu durum, Kemal’in de üstünü çıkarmasına yol açar ve danslarına üstleri çıplak şekilde devam ederler. Bu dans sahnesi savcının anılarında tekrar tekrar canlanarak olayın oluşumu ve gelişimi üzerinden hem izleyende birtakım belirsizlikler yaratır hem de tecavüz olayıyla ilgili okları dans edenlere çevirir. Bu sahne üzerinden oluşan belirsizlik film evreninde uzunca bir süre cevaplanmadığı için tekinsizlik duygusunu ortaya çıkarır. Filmde gerçekleşen tecavüz vakasından sonra Savcı Emre’nin olay gecesine dair kopuk kopuk anıları, zihninde beliren fakat cevaplayamadığı sorular, tanıkların ifadesindeki tutarsızlıklar belirsizliği arttırmakta ve artan belirsizlik ise tekinsizliği ortaya çıkarmaktadır.

Soruşturma adlı ikinci kısmın başında Savcı Emre uyandığında boynundaki bir kızarıklık dikkati çekmektedir. Kızarıklığın ne şekilde oluştuğu belirsizdir. Birisi Savcı Emre’ye saldırdığı için mi oluştu, tecavüz eylemi sırasında mı oluştu ya da gazeteci tarafından mı yapıldı belirsizdir. Bu kızarıklığa daha sonraki sahnelerde Hâkim Hanım’ın dikkat çekmesi de kızarıklığı vurgulamak ve izleyenin odak noktasını konuya çekmek açısından önemlidir. Bu kızarıklığın nedeninin belirsizliği de tekinsizliği arttıran bir öge olarak kullanılmaktadır. Bu belirsizlik merak unsurunu da arttırmakta ve olay örgüsüne bir gerilim ögesi olarak katkıda bulunmaktadır.

İkinci bölümün devamında Avukat Şahin Bey ifade için savcının odasına getirilir. Şahin savcıya ifade verirken olay gecesini ilgili şöyle bir bilgi verir: “Ama bir ara uyandınız. Yanımıza geldiniz. Sonra ne yaptıysak hep birlikte yaptık.” der.

Savcı: Ne yapmışız?

Şahin: Hatırlamıyor musunuz yoksa?

Savcı ile Şahin arasındaki bu diyalog, izleyicide ve savcıda belirsizlik duygusu uyandırır. Bu belirsizlik, savcının boynundaki kızarıklık gibi (daha sonraki sahnelerde Hâkim Hanım tarafından vurgulanan bir detay) olay gecesini hakkındaki şüpheleri ve soru işaretlerini daha da artırır.

Olay gecesini araştırmaya ve düşünmeye devam eden savcı evinde gazeteci ile konuşurken olay gecesini gazeteciden dinler. “Sizin sesinize uyandım... Gece dışarıda bağıra bağıra ağlıyordunuz... Geçen gece bir uyandım pencerenin dibinde biri bağıra bağıra ağlıyor. Gittim bir baktım siz. Savcım dedim “İyi misiniz?”, “Yok değilim.” dediniz. Sonra eve çıkardım sizi. Eve çıkarıp banyoya soktum. Gömleğinizi çıkardım. Pantolonunuzu çıkardım. Üzerinize biraz su boca ettim. Öyle kendinize geldiniz.” Bu sahnede savcı zihninde oluşan belirsizliği engelleme ve önemli korkularından biri olan suç işleme (bu korkunun bir yansıması olarak kanun adamlığının da getirisiyle şahit olduğu suça müdahale edememe) ile ilgili soru işaretlerini ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Ancak Gazeteci Murat bu sahneye kadar savcı ile iki sahnede karşı karşıya gelmiştir. Bu iki sahneden ilki gölde kendini tanıttığı ve savcıyı

uyardığı sahne ve ikincisi ise bağ evine geldiği sahnedir. Bu iki sahneye ve Şahin ile Kemal'in verdiği bilgiye göre gazeteci çok güven veren bir karakter değildir. Ayrıca konuşmada yer alan bilgiler ve ifade ediş tarzı da savcıda tekinsizlik yaratmaktadır. Savcı Emre'nin gazeteciden aldığı bilgiler belirsizliği ortadan kaldırmadığı gibi yeni belirsizliklerin de oluşmasına ve cinsel yönelim ile ilgili birtakım soru işaretlerin doğmasına neden olur ve tüm bunlar film evreninde tekinsizliği arttıran durumlar olarak kullanılmaktadır.

Gazeteci evi terk ettikten sonra, savcıya Gazeteci Murat'ın yer aldığı bir dans videosu mesaj olarak gönderilir. Bu video, savcının olay gecesini yeniden hatırlamasına neden olur. Savcı, bu sarsıcı hatırlamada bir merdivene yönelir ve oturur. Gazeteci Murat yanına gelir. Savcı, Murat'ın anlattığından farklı olarak bu anıda gözyaşı dökmüyordur ancak anıları bütünlük taşımaz, parça parça hatırlanır. Kanepede üstü çıplak bir şekilde uzanmıştır. Murat, savcıya destek olmak amacıyla kendi evine götürür. Savcının, tuvalette midesi bulanır ve kusar. Bu sahnede üstü çıplaktır. Gazeteci Murat, tuvalete girmek ister ancak savcı izin vermez. Murat, ısrar ederek tuvalet kapısını itmeye çalışır ancak savcı kapıyı kapatır ve Murat'ın içeri girmesine izin vermez. Olay gecesini anıları bu noktada sona erer.

Filmin, üçüncü bölümü "Yeni Gözaltılar" olarak adlandırılır. Savcı, bağ evinde yapılan inceleme sırasında evin bahçesinde kendi kalemını bulur. Kalem polişlere vermek yerine cebine koyar. Bu stres yaratan olayın hemen ardından, savcı olay gecesini yeniden hatırlar. Savcı, yarı baygın bir şekilde kanepede uzanmaktadır ve Şahin bu sırada gelir. Yüzüne vurarak savcıyı uyandırır ve şunları söyler: "Savcım, uyandın mı? Bak, tam zamanında uyandın! Hadi gel söylenenleri boşa çıkaralım. Hadi, hadi gel." Savcı kalkar ve Şahin'i takip eder. Bahçede Şahin, Kemal ve Pekmez yarı çıplak bir şekilde dans etmektedir. Anı, bu noktada sona erer. Bu ifadeler, savcının cinsel tercihi üzerinde olumsuz bir etki yarattığı ve tecavüz tehlikesini artırdığı şeklinde algılanmaktadır.

Savcı Emre, Pekmez'in ifadesini aldıktan sonra Kemal'e de gözaltı emri verir. Hemen ardından, tanımadığı bir numaradan gelen iki fotoğraf içeren mesaj alır. Bu fotoğraflarda, Gazeteci Murat ve kasabanın esnafı bir sofraya etrafında toplanmıştır. Murat ile ilgili daha önce Şahin ve Kemal tarafından verilen bilgi ile bu fotoğraflar uyumlu görünmektedir. Ancak, numara belirsizdir ve mesajlarda sadece fotoğraflar veya videolar bulunurken herhangi bir açıklama yer almaz. Savcının temel endişesi, suç işlenirken tanık olup müdahale edememe korkusudur. Buradaki belirsizlikler, tekinsizlik olgusunu artırarak dikkat çekmektedir.

Bir sonraki sahnede, Hâkim Hanımın evinde eşi ve Savcı Emre birlikte yemek yemekte dirler. Hâkim Hanımın eşi masadan ayrılır. Hâkim Hanım, evlilik konusu üzerine konuşmaya başlar ve şöyle der: "Bakarsınız buradan size bir kısmet çıkar!" Ardından uzanıp elini Savcı Emre'nin elinin üzerine koyar. Bu anlık yakınlık, beklenmedik bir durum olması nedeniyle tekinsizlik hissini artırır. Çünkü Hâkim Hanım, bu ana kadar iş ilişkisi dışında Savcı Emre ile böyle bir yakınlık kurmamıştır, aynı zamanda evli bir kadındır ve kısmet konusu gündeme geldiğinde bu davranışı sergilemiştir. Bu bağlamda, filmde sadece iki kadın karakterin yer aldığını da vurgulamak önemlidir. Bu iki karakter Hâkim Hanım ve Pekmez'dir. Bu iki karakter arasındaki en dikkat çekici özellik, güçlü ve güçsüz karakterlerin temsilcisi olmaları ve bu iki karakterin sahip oldukları özelliklerin birbirine tamamen zıt olmasıdır. Madalyonun iki yüzü gibi birbirine zıt iki kadın karakter ikizlik kavramı üzerinden de okunabilir. Bu iki farklı kadın karakter birlikte düşünüldüğünde hangisinin daha tekinsiz olduğu belirsizdir. Pekmez, zihinsel engelli ve en az üç sefer tecavüze uğramış bir genç kadındır. Hâkim Hanım ise tecavüz olayını takiben Savcı Emre ile yaptığı konuşmalar, onu yavaş yavaş köşeye sıkıştırması ve en sonunda gözaltı emri vermesi süreç üzerinden tekinsizlik bağlamında ele alınabilir. Hâkim Hanım, savcının boynundaki kızarıklığın geçtiğini ifade eder. Bu açıklama sonrasında, savcı hemen olay gecesine dair bir anı hatırlar. Filmde yer alan birçok sahnede Savcı Emre'nin stresli bir olayın ya da durumun ardından olay gecesini hatırlaması dikkat çekmektedir.

Hâkim Hanım'ın evinde geçen bir sahnenin ardından, savcının olay gecesini Şahin ile birlikte çektiği fotoğraf, yine tanımadığı bir numaradan Savcı Emre'ye gönderilir.

Gazetecinin evinde geçen sahnelerde, savcı olay gecesine dair anıları, Gazeteci Murat'ın anlatımları üzerinden hatırlar. Savcının zihinsel durumu tam olarak net değildir; uyuşturucu etkisi olabilir ancak alkolün de etkisi açıktır. Bu nedenle, olay gecesini tam olarak hatırlayamaz ve anıları parça parçadır. Savcının suç işleme veya suça göz yumma gibi temel korkuları vardır.

Bu bölümün sonunda, savcı evinde ekmekliğin içerisinde fare zehri bulur ancak bu ekmeklikten bir parça ekmeği yemiştir. Eve gelen bir çocuk, farelerin önce zehri yemeyi tercih ettiğini ve sonra ekmeği tükettiklerini açıklar. Bu durum, bir önceki savcının "Beni zehirleyecekler" sözüyle bağlantılı gibi görünür. Ancak çocuk, zehri koymadan önce savcıya söylemez, savcının bunu sorması gerekir. Aslında, bu durum, tekinsizliğin bir parçası olarak ele alınabilecek olayların benzerliği üzerinden okunabilir. Bir önceki savcının yaşadıkları ile şu anki Savcı Emre'nin yaşadıkları arasında bağlantı kurularak, izleyiciye tekinsizlik örüntüsü sunulur.

Film, gölde gazeteciyle yaşanan bir mücadele sırasında, olay gecesinden yeni görüntüler savcının zihninde canlanır. Bu görüntülerde, Pekmez adlı karakter üç erkek tarafından saldırıya uğrar. Pekmez, savcıyı düşürür ve üzerine çıkar. Aynı gece, gazetecinin evinde yeni görüntülerde belirir. Gazeteci, tuvaletin kapısından kolunu uzatarak savcının boynunu sıkıştırır. Boynundaki kızarıklık bu eylemin sonucu gibi gözükse de bu kızarıklık, tekinsizliği artıran ve izleyicinin (özellikle olay gecesini tam olarak hatırlamayan savcı için) belirsizlik unsuru oluşturan bir durum olarak kullanılmaktadır.

Film, son bölümünü "Seçim" olarak adlandırır. Belediye başkanı Selim, seçimi kazanmıştır. Seçim sonrası sevinçli kasabalılar, gazetecinin evini kurşunlar. Çingene çadırlarını ve gazeteleri yakarlar. Gazeteci Murat, savcının evine sığınır ancak halk evi kuşatır. Pekmez, savcının kendisine tecavüz ettiğini iddia eder ve gözaltına alınma kararı çıkar. Savcı ile Murat evden kaçarlar ve Şahin ile diğer avcılardan oluşan bir grup, ikilinin peşine düşer. Filmin sonunda avcılar ve savcı ile Murat arasında bir obruk oluşur ve iki grubu birbirinden ayırır.

Tekinsiz olan durumun o anki şartlara bağlı olması (Freud, 2019, p. 68) savcının yaşanan gecedeki anıları parçalar şeklinde hatırlaması ve hatırladıklarının doğru olmasından duyduğu şüphe izleyiciye belirgin ve tekrar tekrar sunulur. Bu şüphe iki önemli parçadan oluşmaktadır. Birincisi avukatın kır evinde geceyi geçirmiş veya Pekmez'e tecavüz etmiş ya da tecavüze şahit olup bunu engellememiş ya da ki bu ikinci durumu gazeteciden dinlemekteyiz geceyi gazeteci ile birlikte onun evinde geçirmiştir. Birincisinde kasabada bulunma nedeni olan mesleğinin gereklerine uyun hareket etmemiş olacak diğerinde ise eşcinsellik durumu ortaya çıkacaktır.

Freud'un teorisine göre, bastırılmış duygusal komplekslerin tekinsizlik hissine yol açtığına dair bir vurgu bulunmaktadır (2019, p. 75). Savcının karakterinde, bağ evinde yaşananların bastırıldığı ve bu olayların parça parça anılar şeklinde hatırlandığı görülmektedir. Ayrıca, eşcinsellikle ilgili düşüncelerin de bastırma savunma mekanizmasıyla bilinçdışına itildiği gözlemlenmektedir. Film boyunca savcı tarafından sergilenen bir dizi tutarsız davranış bulunmaktadır, bu davranışlar savcının mesleki kimliği ile uyumsuzdur. Örneğin, bağ evinde yapılan bir konuşmada, Ankara'dan gelen kadınlarla olabilecek bir cinsel ilişkinin savcının itibarına zarar verebileceği konusu ele alınmıştır. Ayrıca, olay gecesini Şahin'in savcıyı uyandırarak sarf ettiği "Hadi gel hakkında söylenenleri boşa çıkaralım" ifadesi de bu bağlamda değerlendirilebilir. Hatta bu anı, savcının kendi zihninde yarattığı bir olasılık bile olabilir.

Filmde eşcinsellikle ilgili tekinsizlik duygusu Gazeteci Murat aracılığıyla aktarılmıştır. Gazeteci, savcının hem erkeklerle hem de kadınlarla ilişkiler yaşadığı iddiasını ortaya atmıştır. Bu, savcının tekinsiz bir figür olarak tasvir edilmesine yol açmıştır. Hâkim Hanım, gazeteci nedeniyle savcının kariyerinin tehlikeye girebileceği uyarısını yaparak, gazeteciden uzak durmasını istemiştir.

Bastırılmış duygusal içeriklerin geri dönüşü, genellikle savcının belirgin stres anlarında yaşadığı filmde açıkça görülmektedir. Olay gecesine ait anılar genellikle savcının yoğun stres

anlarından sonra hatırlanır. Bu durumun en açık örneği, gazeteci ile gölde yaşadığı boğuşma sahnesidir. Bu sahnede savcı, boğulma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı için olay gecesine ait anıları zihninde canlandırır.

Savcı Emre'yi rahatsız eden önemli bir unsur, kanuna aykırı davranma ihtimalidir. Bu bağlamda, Pekmez'e tecavüz olayında kanuna aykırı davranma olasılığı, tekinsizlik unsuru olarak vurgulanmıştır. Filmin ilerleyen sürecinde, Savcı Emre, taşradaki kanun temsilcisi olarak, kanunun belirttiği sınırların dışına çıkmamak konusundaki kararlılığını sıkça gösterir. Bu kararlılık, avukat ile tanıştığı sahnede ("mesul mahalde havaya ateş etmek suçtur" açıklaması) ve kasabadaki bir esnafın kendisine gönderdiği fotoğraf ve videolarda suç unsuru bulunması nedeniyle kasabanın önde gelenlerini gözaltına aldığı sahnelerde açıkça görülmektedir. Savcı, herhangi bir suç unsurunu görmezden gelmez ancak bağ evinin bahçesindeki araştırma sırasında kendi kalemini bulduğunda kalemi cebine koyar ve polisler vermez.

Tekinsizlik durumu ortaya çıktığında, insanlar heyecanlanabilir ve hatta mantıksal ilkelerden sapabilirler (Freud, 2019, p. 42). Tecavüz olayının ardından Savcı Emre'yi işaret eden oklar arttıkça savcının genel davranışları ve tutumu belirgin bir şekilde değişir. Bu durum, ortaya çıkan tekinsizliğin bir başka göstergesi olarak yorumlanabilir.

Savcı Emre'nin şehirden taşraya taşınması, taşra dinamiklerinde deneyimlemediği belirsizliklere yol açar. Kentten taşraya geçiş, taşra gelenekleri ile kanun arasındaki gerilimleri ve belirsizlikleri beraberinde getirir. Avukat Şahin, Hâkim Hanım ve gazeteci gibi karakterlerin tutumları ile filmin ana olayı olan Pekmez'e kimin tecavüz ettiği ya da daha doğru bir ifadeyle Savcı Emre'nin Pekmez'e tecavüz edip etmediği konusu, filmde belirsizliği besleyen ve geliştiren ana tema olarak işlenmiştir.

### Sonuç ve Tartışma

Çalışmada Emin Alper tarafından senaryosu yazılan ve yönetilen *Kurak Günler* (2022) isimli film Ernest Jentsch ve Sigmund Freud tarafından kuramsal temelleri oluşturulan tekinsizlik kavramı üzerinden incelenmiştir. Filmde taşranın kullanılışı ve tekinsizliğe etkisi, ev dışının yarattığı tekinsizlik, doğa ve bireylere dayanan tekinsizlik, olaylar üzerinden yaratılan tekinsizlik ve kurguda belirsizlik üzerinden tekinsizliğin yaratılması ele alınmıştır. Filmin önemli sahne ve sekansları tekinsizlik kuramı üzerinden incelenmiş olup yaratıcı yönetmen olarak Emin Alper'in olay örgüsünde, sahnelerde, sekanslarda ve karakterlerde tekinsizliği nasıl işlediği ele alınmıştır.

Tekinsizlik kavramı 1906 yılında Ernest Jentsch'nin yazmış olduğu makale üzerinden psikolojinin konularından biri haline gelerek Freud'un 1919'da ilgili makale üzerine yazdıklarıyla yaygın şekilde ilgi görmüş ve tartışılmıştır. İlerleyen yıllarda Freud'a dönüş hareketini de başlatacak olan Lacan, kaygı kuramını tekinsizlik fikri üzerine inşa etmiştir. Tekinsizlik kavramı sanatın hemen her dalında kendisine yer verilmiş ve tartışılmıştır. Ernest Jentsch ve Sigmund Freud, E. T Hoffmann'ın "*Kum Adam*" adlı hikayesi üzerinden tekinsizlik kavramını tartışırken takip eden yıllarda resim sanatında, mimaride, fotoğraf sanatında ve sahne sanatlarında tekinsizlik kavramı sanat ürünlerinin bir parçası haline gelmiştir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde sinema, psikoloji kavramlarını kullanmak ve kitlelere sunmak için önemli bir kitle iletişim aracıdır. Bu nedenle sinemada tekinsizlik kavramı da verimli bir okuma alanı oluşturmaktadır. Tüm süreç ve düşünceler birlikte değerlendirilerek yeni Türk sinemasında son yıllarda senaryosunu yazarak yönettiği dört filmle dikkat çeken Emin Alper'in son filmi *Kurak Günler* (2022) tekinsizlik kavramı üzerinden incelenmiştir.

Savcı Emre'nin şehirden taşraya taşınması, taşra yaşamının özgün dinamiklerini deneyimlemediği ve anlamlandıramadığı bir belirsizlik duygusu yaratır. Bu kentten taşraya geçiş, geleneksel taşra değerleri ile kanunun çatıştığı ve belirsizliklerin yoğunlaştığı bir alanın kapısını aralar. Avukat Şahin, Hâkim Hanım, gazeteci gibi karakterlerin davranışları, filmin temel

olayı olan Pekmez meselesinde kimin sorumlu olduğu sorusunu ve daha spesifik olarak, Savcı Emre'nin Pekmez'e karşı nasıl bir davranış sergilediği belirsizliğini daha da körükler. Bu bağlamda, filmde işlenen ana tema, belirsizliği merkeze alarak gelişen bir öykü etrafında döner. Pekmez meselesi, bu belirsizliği besler ve derinleştirir, aynı zamanda filmdeki karakterlerin tavırları ve toplumsal çatışmaların temel bir unsuru olarak işlenir. Savcı Emre'nin eylemleri ve eylemlerinin nedenleri, filmin ilerleyen sürecinde izleyici için açıklığa kavuşmayan bir soru işareti olarak kalır, bu da filmdeki belirsizlik unsurunu önemli bir tema haline getirir. Film bir bütün olarak ele alındığında taşrada üst düzey bir memur olarak Savcı Emre'nin yabancı olduğu taşra hayatına, taşrada yaşamın ve yaşayanların sertliğine, geri planda kalan ama seçimlerin yaklaşmasıyla alevlenen taşranın politik ortamına ve bir kanun adamının suç işleme ihtimaline odaklanmaktadır. Filmi meydana getiren tek tek bu parçalar aynı zamanda tekinsizliği de ortaya çıkarmaktadır. Kuramsal bölümde bahsedildiği gibi tekinsizlik kavramı kişinin daha önce aşına olduğu bir durum, olay ya da bireyin aniden tanınmaz bir şekilde yabancılaşması ve kişiye tuhaf görünmesi halinde yaşanan tedirginlik hissi şeklinde tanımlanmaktadır (Freud, 2019, p.35). Savcı Emre çevresinde yaşanan olaylara bir ölçüde yabancıdır ama belirli bir süredir taşrada yaşıyor, savcı olarak çalışıyor ve ister istemez halk ile içiçe oluyordu. Bu süreçte tekinsizlik taşrada seçim olması, olayların içinden çıkılamayacak kadar karışması ve Pekmez'e tecavüz olayında okların Savcı Emre'yi göstermesi nedeniyle artar. Bu süreçte ne zaman nerede oluşacağı bilinmeyen obruklarda belirsizlik ve korku yaratarak tekinsizliği arttırmaktadır.

Bastırılmış duygusal içeriklerin geri dönüşü, filmde genellikle savcının belirgin stres anlarında açıkça görülebilen bir durumdur. Olay gecesine ait anıların genellikle savcının yoğun stres anlarından sonra hatırlanması, duygusal bastırmaların bu zorlayıcı durumlar tarafından tetiklendiğine işaret etmektedir. Bu durumun örneklerinden biri, gazeteci ile yaşadığı göldeki boğuşma sahnesidir. Bu sahnede savcı, boğulma tehlikesi ile karşı karşıya kaldığı için, olay gecesine ait bastırılmış duygusal içerikleri zihninde canlanmaktadır. Film, savcının duygusal bastırmalarının etkilerini anlamak için bu tür stres anlarını vurgulayarak, karakterin içsel çatışmalarını ve geçmiş olaylarla başa çıkma mekanizmalarını detaylı bir şekilde ele almaktadır. Bu bağlamda, savcının travmatik yaşam olaylarıyla yüzleşmesi ve bastırıldığı olay ve durumların bilinç düzeyine dönüşü, filmdeki anlatının önemli bir unsurunu oluşturmaktadır.

Savcı Emre'nin şehirden taşraya taşınması, yerel dinamiklerin karmaşıklığına maruz kalarak, taşra çevresinde deneyimlemediği belirsizlikleri beraberinde getirmektedir. Şehirden taşraya geçiş, geleneksel taşra normları ile yaşam düzeni arasında ortaya çıkan gerilimleri ve belirsizlikleri içinde barındırmaktadır. Bu geçiş, filmdeki karakterler arasında, özellikle Avukat Şahin, Hâkim Hanım ve gazeteci gibi figürlerin tutumları aracılığıyla izleyiciye yansıtılarak, hikayenin merkezi olayı olan Pekmez'e yönelik potansiyel bir cinsel saldırının kim tarafından gerçekleştirildiği, daha açık bir ifadeyle Savcı Emre'nin Pekmez'e tecavüz edip etmediği konusu üzerinden belirsizliği besleyen ve geliştiren ana tema olarak işlenmektedir. Film, bu temel mesele etrafında şekillenen belirsizlik atmosferini seyirciye aktararak, taşra ve şehir arasındaki kültürel ve geleneksel farklılıkları ele alırken aynı zamanda karakterlerin kişisel kararlarının ve toplumsal normların çatışmalarını detaylı bir şekilde incelemektedir.

Son yıllarda yeni Türk sineması, taşra temalarını giderek artan bir şekilde el alıp işlemektedir. Emin Alper, gerçekleştirdiği dört filminden üçünde taşrayı mekân olarak tercih etmiştir. Yeni Türk sinemasındaki taşra temsili, genellikle korku, belirsizlik ve tekinsizlikle iç içe geçmiş bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu eğilim, detaylı bir şekilde incelenmeli ve tekinsizlik kavramı üzerinden daha geniş bir örnekleme yeni analizlere tabi tutulmalıdır.

Özellikle Emin Alper gibi yeni Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Özcan Alper'in 2023 yılında çekilen "*Karanlık Gece*" filmi, karakter sunumu, taşra temsili, korku ve belirsizlik kullanımı, kadın-erkek karakterlerin konumlandırılması ve erkek



odaklı hikaye açısından bir bütün olarak değerlendirilerek tekinsizlik kavramı bağlamında ele alındığında Türkçe sinema alan yazına önemli bir katkı sunacaktır. Bu film, Türk sinemasının evrilen ve çeşitlenen temalarını anlamak ve açıklamak adına zengin bir malzeme sunarak, yeni Türk sinemasının taşra temsili konusundaki gelişen eğilimlerini daha geniş bir bağlamda değerlendirmeye açacaktır.

### 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

Alper, E. (Yapımcı), Teoman, S. (Yapımcı), Köstepen, E. (Yapımcı) & Alper, E. (Yönetmen). (2012). *Tepenin Ardı* [Sinema Filmi]. Türkiye: Bulut Film.

Alper, S. (Yapımcı), Akpınar, N. (Yapımcı), Makar, B. (Yapımcı) & Alper, Ö. (Yönetmen). (2012). *Karanlık Gece* [Sinema Filmi]. Türkiye: Nar Film.

Aygün, P. (2022). Rene Girard'ın "Kurban" Kavramının Yol Göstericiliğinde Emin Alper'in "Kız Kardeşler" Filmi İçin Bir Okuma. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*; 4 (1), 11-21.

Bilik, M. Z. (2022). Kum Adam: Tekinsiz ve Kaygı. Tülin Gençöz (Ed.), *Freud'dan Lacan'a Vaka İncelemeleri ve Psikanalitik Değerlendirmeler Cilt 2* içinde (ss. 111-158). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Ceran M. (2022). Şairane Gerçekçi İzlere Deleuzeyen Bir Sorgulama: Kız Kardeşler. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*; 2(2), 60-71.

Çataylı, K. (Yapımcı), Öperli, N. (Yapımcı) & Alper, E. (Yönetmen). (2022). *Kurak Günler* [Sinema Filmi]. Türkiye: Ay Yapım.

Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (Çev: E. Kapkın & A. Tekşen Kapkın). İstanbul: Payel Yayınevi.

Freud, S. (2019). *Tekinsizlik Üzerine*. (Çev: Hakan Şahin). İstanbul: Laputa Kitap.

Freud, S. (2020). *Totem ve Tabu*. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Jentsch, E. (2019). *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine*. (Çev: Hakan Şahin). İstanbul: Laputa Kitap.

Köstepen, E. (Yapımcı), Öperli, N. (Yapımcı) & Alper, E. (Yönetmen). (2015). *Abluka* [Sinema Filmi]. Türkiye: Liman Film.

Öperli, N. (Yapımcı) & Alper, E. (Yönetmen). (2019). *Kız Kardeşler* [Sinema Filmi]. Türkiye: Lion Film.

Püsküllüoğlu, A. (1995). *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sancar, M. K. (2023). Abluka (2015): Postmodern Türkiye Distopyası. *ARTS*, 10, 9-31.

Satır, M. E. (2023). Yeni Türk Sinemasında Taşra Nostaljisi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*; 61, 1-19.

Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*; 40, 97-118.

---

Şenol, A. (2016, 5 Mayıs). Sanat Uzun, İlham Sonsuz, Tekinsiz: 1. Bölüm, [Radio broadcast]. <http://acikradyo.com.tr/sanat-uzun-ilham-sonsuz/tekinsiz-1-bolum>.

Thurschwell, P. (2000). *Sigmund Freud Routledge Critical Thinkers*. Routledge.

Uçar, T. O. (2019). Türkiye’de Bağımsız Sinema Üzerine Bir İnceleme: Emin Alper, Pelin Esmer ve Tolga Karaçelik. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Ümer, E. (2017). Tekinsizin Estetiği ve Sanat Yapıtı. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10(19), 96-126.

Uğur, U. (2017). Yeni Türk Sinemasında Üçleme Filmlerde Varoluşsal İzlekler. *Akdenez Sanat Dergisi*; 10(20), 65-81.

Yıldız, M. (2020). *Ruh Sağlığı ve Hastalıkları Türkçe Terimler Sözlüğü*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

-Research Article-

## Revealing the Essence of Cinema: A Philosophical Inquiry into Paulo Sorrentino's The Hand of God\*

Erdoğan Yılmaz\*\*

### Abstract

Several philosophers, academics, and filmmakers have contributed to the long-debated subject of what cinema is, with the fields of ontology and hermeneutics playing significant roles in this discourse. The majority of the answers include the relationship between cinema and reality. Some correlate reality with the physical circumstances of an object and others emphasize the importance of human experience. Whatever the answer is, cinema is rooted in human existence. Therefore, while replying to the question of what cinema is, it is crucial to acknowledge the humanistic essence. Paolo Sorrentino's highly personal film, *The Hand of God* (2021) questions the essence of cinema by positioning the film-maker as a creator at its core. Through its plot, dialogues and cinematography, the film debates about what cinema is and who a director is. Hence, *The Hand of God* links the ontology of cinema to the presence of a creator blinking an eye to auteurism. This paper aims to analyze *The Hand of God* utilizing Bazin's and Cavell's insights on the ontology of moving image by using the hermeneutic analysis method. As a result of the analysis, it has been observed that the film gives central importance to the film director as a creator of emotions, thought and life experiences.

**Keywords:** André Bazin, Stanley Cavell, The Ontology of Cinema, Hermeneutics, The Hand of God

---

\*This study is based on an oral presentation with the title "Revealing the Essence of Cinema: A Philosophical Inquiry into the Ontology of Cinema in Paulo Sorrentino's *The Hand of God*" delivered at the Journal of Sine-Filozofi, International Symposium on Cinema and Philosophy VI

\*\*Asst. Prof. Dr., Gaziantep University, Faculty of Fine Arts, Department of Radio, Tv and Cinema, Gaziantep, Türkiye

E-mail: ylmzrdnc@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1693-3481

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1438933

Yılmaz, E. (2024). Sinemanın Özünü Açığa Çıkarmak: Paulo Sorrentino'nun Tanrı'nın Eli Filmi Üzerine Felsefi Bir İnceleme. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17, 153-167. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1438933

Received: 17.02.2024

Accepted: 19.03.2024

-Araştırma Makalesi-

## Sinemanın Özünü Açığa Çıkarmak:

### Paulo Sorrentino'nun Tanrı'nın Eli Filmi Üzerine Felsefi Bir İnceleme\*

Erdoğan Yılmaz\*\*

#### Öz

Çok sayıda filozof, akademisyen ve film yapımcısı sinemanın ne olduğu konusunda yürütülen uzun süreli tartışmaya katkıda bulunmuştur. Bu tartışmada ontoloji ve hermenötik disiplinleri dâhilinde sorulan soruların büyük bir rolü vardır. Cevapların büyük çoğunluğu sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi içermektedir. Bazıları gerçekliği bir nesnenin fiziksel koşullarıyla ilişkilendirirken, diğerleri insan deneyiminin önemini vurgulamaktadır. Cevap ne olursa olsun, sinema, insan varoluşuna dayanmaktadır. Bu nedenle, sinemanın ne olduğu sorusuna yanıt verirken insani özünü kabul etmek önemlidir. Paulo Sorrentino'nun son derece kişisel filmi Tanrı'nın Eli (2021), yönetmeni sinema eserinin yaratıcısı olarak konumlandırarak sinemanın ontolojisini sorgulamaktadır. Film, konusu, diyalogları ve sinematografisi aracılığıyla sinemanın ne olduğu ve film yapımcısının kim olduğu hakkında bir tartışma açmaktadır. Dolayısıyla Tanrı'nın Eli, sinemanın ontolojisini bir yaratıcının varlığına bağlamakta ve auteurizme yakınlaşan bir anlamlandırmaya yol açmaktadır. Bu makale, Bazin ve Cavell'in hareketli görüntünün ontolojisine dair görüşlerinden yararlanarak Tanrı'nın Eli'ni hermenötik analiz yöntemiyle çözümlemeyi amaçlamaktadır. Analiz sonucunda filmin, duygu, düşünce ve yaşam deneyimlerinin yaratıcısı olarak film yönetmenine merkezi bir önem verdiği gözlemlenmiştir.

**Anahtar Kavramlar:** André Bazin, Stanley Cavell, Sinema Ontolojisi, Hermenötik, Tanrı'nın Eli

\*Bu çalışma SineFilozofi Dergisi, Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu VI'da yapılan "Revealing the Essence of Cinema: A Philosophical Inquiry into the Ontology of Cinema in Paulo Sorrentino's The Hand of God" başlıklı sözlü sunuma dayanmaktadır.

\*\*Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Gaziantep, Türkiye

E-mail: ylmzrdnc@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1693-3481

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1438933

Yılmaz, E. (2024). Sinemanın Özünü Açığa Çıkarmak: Paulo Sorrentino'nun Tanrı'nın Eli Filmi Üzerine Felsefi Bir İnceleme. SineFilozofi Dergisi, Sayı 17, 1153-167. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1438933

Geliş Tarihi: 17.02.2024

Kabul Tarihi: 19.03.2024

## Introduction

The nature and essence of cinema have long been explored in the complex tapestry of cinematic discourse attracting the interest of numerous cinephiles, academics, philosophers, and filmmakers. This debate merely revolves around the relationship between cinema and reality. When considering one of the earliest films, *Arrival of the Train* (Lumière & Lumière, 1896), scholars emphasize cinema's capacity to capture and replay fleeting moments in time. It is widely believed that the spectators tried to evacuate the room when they saw the image of a train coming towards them. The reactions of the spectators who tried to leave the room out of fear showed that the film created a sense of reality (Andersen, 2019, p. 80). While this represents merely an audience response, it is evident that cinema is closely aligned with reality. In accordance with the audience response, the film scholars were very much interested in the relationship between cinema and reality. Indeed, spanning the decades from the 1930s to the 1970s, whether via the formative wave or the realist wave of theories, classical film theory sparked extensive and vibrant discourse regarding the intricate interplay between cinema and reality. Representing the formative wave of classical film theories, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein and others were very much interested in silent films from the beginning of cinema at the end of the 19th century to the 1930s. However, the realist wave associated with the works of André Bazin and Siegfried Kracauer among many others corresponds to films with synchronized sound and dialogue between the 1930s and 1960s. Despite the divergent approaches within these two waves, classical film theory posits the idea that cinema replicates the world as we perceive it (Easthope, 1999, pp. 1-2).

By participating in this continuous conversation, notable figures like Stanley Cavell and André Bazin have made a lasting impression on the discourse by putting forth concepts that go beyond simple visual depiction. Both writers wrote pieces in pursuit of the essence of cinema or, in other words, the ontology of cinema and concluded that cinema has its roots in the form. The formative qualities of cinema stem from the physical being of photographic image. Therefore, cinema is ontologically linked with reality (Hilsabeck, 2016, p. 26). Bazin associates cinematic image with the world and similarly Cavell considers that the photographic image is "of the world" (as cited in Jarvie, 1987, p. 102).

The way that images and reality interact and how a new reality is constituted through cinematic images have been seen as essential components of the philosophical inquiry into film. Badiou and Deleuze emphasize that film is an entity that releases thoughts and opens new doors to thinking. Badiou (2013, p. 18) declares that film has the "ability to think, to produce a truth". Deleuze (1997, p. viiii) thinks that cinema builds up its existence through images and signs; thus, it cannot be reduced to a narrative. Similarly, cinema cannot be equated with language, because it is composed of images that are "pre-verbal intelligible content". These images work as mediators to link reality with virtual concepts. Since Deleuze makes a definition of cinema about images, his statement also functions as a remarkable questioning of what cinema is.

Traditionally, it is considered that all the attempts to answer the question of "what cinema is" are associated with the research field of the ontology of cinema. However, contemporary theories of hermeneutics offers a valuable understanding of the ontology of things with a touch of interpretation. Hermeneutics can be defined as "the theory and practice of interpretation" (Rée & Urmsen, 2005, p. 159) and as a research method, its objective is to delve into the underlying essence that transcends surface-level appearances (Bal, 2016, p. 10). Heidegger is a pioneering thinker who highlights a hermeneutical view to understand the human existence. He blurs the boundaries between intuition and empiricism stating that our perception of the world is ingrained in our existence. Therefore, Heidegger offers a hermeneutic-ontological framework to understand existential structures (Farin, 2021, p. 375-377). This line of hermeneutics suggests that interpretation is the key element to understanding the circumstances of an object's being,

because there is no possible way one can intuitively reach the *“thing itself”* (as cited in Davis, 2014, p. 83). Badiou offers a similar mediatory approach between ontology and hermeneutics and orients his interest into cinema. He highlights the difficulty of speaking about film. While it is quite common to express one’s feelings about a film, it is challenging to make a true statement that would enable an opportunity for thinking without being subjectively judgmental. Irrespective of the philosopher’s opinion regarding film, art is inherently subjective and cannot be reduced to philosophy (Badiou, 2013, p. 95-96). In this case, this challenging task of grasping the essence of a work of art without disappointing the nature of the product ties the hands of the philosopher. To avoid this conundrum, Badiou (as cited in Davis, 2021, p. 42) suggests the concept of *“inaesthetics”* which *“attempts to say that philosophy doesn’t have to produce the thinking of the work of art because the work of art thinks all by itself and produces truth”* (Badiou, 2013, p. 18). With this in mind, it can be inferred that an objective thought about the ontology of cinema is unreachable knowledge. What Badiou (2013, p.18) offers instead is interpretation and *“the experience of viewing of the film”*. Therefore, Badiou’s interpretive understanding of what cinema is can be related to Heidegger’s hermeneutic-ontological point of view. Though Badiou never labels his approach as hermeneutics, Davis (2021, p. 50) proposes that Badiou’s approach which attributes cinema autonomy in terms of being an art that thinks all by itself is hermeneutic. Therefore, hermeneutics stands out as a way to interpret the essence of cinema.

As philosophy stems from questions related to existence and being, it may not be incorrect to say that philosophizing about cinema is fundamentally a hermeneutic endeavor. Viewed from this perspective, cinema has the potential to stimulate a questioning regarding its essence. To put it differently, if cinema is a medium that philosophizes, it has the ability to philosophize about its essence. Through an examination of Paolo Sorrentino’s *The Hand of God* (2021), this study explores the capability of cinema to create meanings about its circumstances of being. The main objective of this study is to analyze the fundamental dialogue on the essence of cinema presented in the sample film. In pursuit of this objective, the present study centers on the film *The Hand of God* (2021) and endeavors to uncover the film’s perspective on the essence of cinema. The following investigation seeks to clarify the film’s complex story, dialogues, and cinematography via the lens of hermeneutic analysis and question the film’s quest to answer the questions of what cinema is and who a film director is.

### The Ontology of Cinema

Upon examining the philosophical perspectives of André Bazin and Stanley Cavell on the concept of cinema, it becomes evident that their views offer valuable insights into the ontology of film. Therefore, it is imperative to scrutinize their theories on the ontology of cinema in detail. However, prior to examining their insights about the subject matter, it is best to elucidate what is meant by the term *“ontology”* and its correlation with cinema.

The word ontology derives from *ontologia* in Modern Latin language. It is a combination of the words *“ontos”* which means being and *“logia”* which means theory (Online Etymology Dictionary). It is clearly observed that the early utilisation of the term *“ontology”* displayed a strong connection with existence and it was coined as a theory which made it a scientific entity. Taking its roots in Aristotle’s *Metaphysics*, ontology refers to *“the theory of being”*. Aristotle approached ontology as the metaphysical science to understand the nature and structure of being. His interest included simply everything that is in the world, so ontology extends to the interrogation of the substance in general (Kosman, 2013, pp. 1-2).

It is observed that the first utterances of Aristotle on ontology remained the dominant line of thought in the field until the end of Scholasticism. This period marks a bygone understanding of being and it may be called “the old ontology”. The old ontology asserts that there is a duality in the world and we as human beings can comprehend the world of things and phenomena. However, there is also another world that comprises “*timeless and immaterial*” essences. This world refers to a higher dimension, a body of perfection. As this line of thought cherishes the world that is incomprehensible with human senses over the material world and builds a theory on concepts rather than things, it is called “conceptual realism” by the Enlightenment philosophers (Hartmann, 1953, pp. 6-7).

In the 18th century, Enlightenment philosopher Immanuel Kant presented a criticism against the metaphysical approach for being “*dogmatic*” and offered a new kind of metaphysics which can be called “*critical metaphysics*” (Friebe, 2022, p. 500). Within his approach, he correlates transcendental philosophy with ontology. These two fields concentrate on comprehending the rational conditions and limitations of cognition. Kant’s revolutionary philosophical approach redirected the focus of metaphysics from the inquiry into the nature of things beyond our experience to an emphasis on the conditions of appearance. According to Kant, knowing the intrinsic nature of things is impossible, so the emphasis should be solely on understanding the reality that manifests itself to us, rather than attempting to grasp an unknowable reality behind it. In essence, the shift is from speculating about what things might be in themselves to an examination of how they present themselves to us (Andersen, 2019, p. 113). In this sense, ontology, like critical metaphysics, is a preliminary field for the a priori<sup>1</sup> knowledge of objects in psychology, cosmology, rational physics, and theology (Olson, 2018, p. 120). According to Kant, a metaphysical proposition makes a claim about existence. That is, producing a claim or a proposition about something which exists is a part of the metaphysical way of knowing (Gram, 1968, p. 171). Further, Kant builds a connection between phenomena and time/space dualism which is an idealist assertion.

After the significant contributions of Enlightenment philosophers to the field of ontology, there appears to have been a scarcity of subsequent scholarly discourse on the subject in the following years. However, Latvian-born German philosopher Nicolai Hartmann revived the long-neglected subject of ontology in the first half of the 20th century. He constructed a systematic and realistic approach to critical ontology and followed a post-Kantian pattern (Peterson, 2012, p. 291). Hartmann (2019, p. 51) defines ontology as “*this side*” of metaphysical inquiries. The expression “*this side*” refers to an existential reasoning related to an “*empirical subject*” (Hartmann, 2019, p. 51). In the light of this commentary, it is abruptly seen that Hartmann builds a distinction between idealism and realism, differentiates ontology from metaphysics and positions it in a specific domain within the broader field of metaphysics. Hartmann clearly states that philosophy cannot arrive on a realistic conclusion based on metaphysics. Since reaching metaphysics requires undertaking a long journey and metaphysics cannot be approached until one departs from the point of departure, it becomes problematic to reach the knowledge of being. The actual discipline of a philosophical nature always sought to be established by diverging further and further away from metaphysics (Hartmann, 2021, p. 203). Therefore, relieved from the vagueness of metaphysics, ontology becomes a more

<sup>1</sup> The term “a priori” in Kantian philosophy exhibits a dichotomy with “a posteriori”. This distinction refers to two ways of epistemic justification. The former specifies a reasoning which does not depend at all on experience whereas a posteriori stands for a kind of empirical reasoning that depends on experience (Audi, 1999, p. 35)

absolute investigation of being and existence within the scope of phenomena. This leads to the presupposition that ontology is the term that a researcher must turn to when he/she needs to make an interrogation about the existence and essence of a material reality.

Hartmann's reintroduction of ontology to philosophy contributed to the way researchers approach the field. In modern philosophy, ontology, as an academic concept, is defined as "*theory as to what exists, or inquiry into the nature of being*" (Rée & Urmson, 2005, p. 272). As mentioned earlier, ontology means the essence of something. Hence, it is apparent that the core meaning of the term has remained almost unchanged since its early use. Ontology is concerned with the nature and structure of things in and of themselves, without reference to other factors. This is in contrast to the experimental sciences, which seek to understand and model reality from a particular viewpoint (Guarino, Oberle, & Staab, 2009, p. 1).

The inquiry regarding the ontology of cinema focuses on the circumstances that enable the existence or "*being*" of cinema (Lacey, 1996, p. 206). At first glance, when the circumstances or conditions that enable the being of cinema are in place, cinema becomes constrained within its physical and material existence (McGregor, 2013, p. 265). Cinema exists thanks to a chemical process that records an object and produces an image to be reflected on a screen. Hence, especially the earlier debates on the question of "*what cinema is*" were in line with the material existence of the moving image. In the 1930s, one of the first film theorists, Rudolph Arnheim (1957, p. 8-9) intended to categorize cinema as a distinct art form by juxtaposing it with other forms of art and some aspects of reality. In his pioneering theory, he compares painting to photography in terms of the interference of the human touch and he admits that photography is mechanical and it is an outcome of a chemical process whereas painting is a product of human creation and doesn't require an automated medium. However, he adds that this mechanical process of creation doesn't mean that photography and film are insufficient to be regarded as art forms. He distinguishes film from reality by stating the differences between real image and filmic image through six artistic resources that films embody. According to Arnheim (1957, p. 9-30), "*the projection of solids upon a plane surface*", "*reduction of depth*", "*lighting and the absence of color*", "*delimitation of the image and distance from the object*", "*absence of the space-time continuum*", "*absence of the nonvisual world of the senses*" are the artistic capabilities that filmic material encompass in contrast with reality. This distinction between cinema and reality has something to do with the discussion around the ontology of cinema. It both highlights the differences and represents a kind of bond between image and reality. As posited by Arnheim (1974, p. 150), photographic image has a close relationship with reality. In fact, the goal of visual arts is the "*representation of the lasting character of things and actions*" which draws attention to the aforementioned relationship. Therefore, from Arnheim's point of view, one might deduce that cinema arises from reality, but it differs from it in its journey of being. What distinguishes cinema from reality and enables it to rise as an art is its form as a medium.

A prominent theorist from the early days of cinema, Hungarian aesthetician and film critic Béla Balázs, made important contributions to the understanding of the essence of this art form. Balázs formulates his film theory by delineating the unique characteristics of cinema in contrast to other art forms, thereby justifying cinema as an art form. In his writings published in the 1930s, he declares that cinema differs from theatre in terms of reality and audience response. Theatre has a *double-layered* structure which gives the audience the sense that the play was actually constituted beforehand. Therefore, the relationship between theatre and reality is a loose one. Whereas cinema creates a world that lures the audience into its existence. The audience doesn't think about the production phase while observing the art. Thus, cinema represents a *single-layered* reality (Balázs, 2010, pp. 17-18). Balázs' notion about the intense association between cinema and reality gives an idea about the ontology of cinema because it invokes that the material existence of cinema shares a type of identity with realness.

André Bazin is one of the first and most well-known cinema researchers who questioned cinema within the context of its material essence. Before moving on to moving images, Bazin



emphasizes the material potentiality of photographic image. In his essay “The Ontology of Photographic Image” (1945), Bazin (2022, p. 21) declares that plastic arts serve as a tool for the mummification of the dead. Such arts like sculpture and painting aim to sustain the existence of things. All visual arts preserve objects from the decaying effect of time. In a way, they freeze the time and enable the object to live on. Photography practically does the same. However, there is a certain difference between plastic arts and photography. Arts like painting and sculpture embody an object to work on and an artist to generate an image. The artist filters the reality of the object and creates a work of art through their vision. On the other hand, photography needs an independent medium, an automated machine, camera. A camera detects the reality of an object the way it is. Even if the photographer has a creative effect on the photograph by selecting a chunk of reality and limiting it in a frame, the camera determines the image. The utilization of another medium between the object and its representation separates photography from other visual arts. Photograph and its object share a kind of essence, because there is a big resemblance between them (Bazin, 2022, p. 24). This resemblance is so big that no other art can precede this relationship. Surely, Bazin doesn’t equate a photograph and the object whose image it captures. However, we may say that this relationship is like a thumb and its fingerprint. A fingerprint is never the same with a thumb, but they surely share an essence.

Taking the aforementioned essay as a starting point, Bazin moves on to his examinations of the moving image in his essay “The Myth of Total Cinema” (1946). However, these two essays seem contradictory. While the first examines the medium-specific properties of photographic images that connect them to the material world, the latter examines the human desire to create an illusory depiction of the material world (Film & Media Studies, 2022). In this essay, Bazin (2022, p. 27-31) addresses a future ideal that cinema will develop itself with technology and mimic the material world more realistically. Building on this point, Bazin’s viewpoint highlights the importance of realism in film, viewing it as the essential quality that sets apart film as an art form. According to him, the fundamental quality of film is its capacity to depict reality in a way that is consistent with how people see it (Lowenstein, 2007, p. 54). To clarify, one of the functions of cinema is to show the world as it is, so cinema becomes a window that enables the audience to observe reality. As a consequence, realism provides Bazin with three fundamental components: a conceptual framework for film ontology, a justification for recognizing film as an art form, and a standard for critically evaluating films (Boardman, 2019, pp. 10-11).

Stanley Cavell is another important philosopher who explored the ontology of cinema extensively. Although Cavell admits his debt to Bazin in his book *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, he is also quick to refute what he believes to be Bazin’s hurried generalizations about the “essence” of film. According to Bazin and Cavell, the purpose of the cinematic object is to elicit contemplation regarding the interaction between viewers and their surroundings (Hilsabeck, 2016, p. 26). In other words, their main idea is that viewers tend to relate to their surroundings through films which means that films make people think about their subjective reality. Thus, films serve as a frame that builds a reality for viewers and this choice of reality evokes thought which is actually a familiar notion from Bazin’s conceptual framework. However, Cavell differs from Bazin in his concept of “skepticism”. Cavell argues that skepticism in modern philosophy extends beyond epistemological boundaries. According to Cavell, there are two distinct realities created around a film. First, there is the reality of the moving image and next, there is the reality of the audience. These two realities never collide, because neither the audience gets to change the reality of the film nor the film has something to do with the audience. Therefore, there is a certain skeptic situation in this dichotomy. He thinks that it becomes an expression of the desire to overcome this skepticism (Morkoç, 2021). He even thinks that “*film is a moving image of skepticism*” (Cavell, 1979, p. 188). In expressing this idea, he emphasizes that the transformative impact of photography on the history of visual representation lies not in the pursuit of exact resemblances between objects and their depictions, but rather in the heightened human fascination with reality. According to Cavell, the advent of

photography and moving images marked a pivotal moment, enabling individuals to engage with reality unprecedentedly, free from the constraints of subjective apparatus. In other words, Cavell thinks that photography and moving image are the ways that people utilize to access knowledge about the world without the limits of their subjectivity.

### **Critiquing Cinematic Ontology: From “What is Cinema?” to “Who is a Film-Maker?”**

As stated before, “ontology” refers to the discipline that questions what there is in the world. When it comes to the case of cinema, this definition brings about a problematic way to understand the very circumstances that make cinema possible as a material. The classical film theory tends to treat film as a celluloid substance that is created through a chemical process. This builds a ground that lets theorists discuss film as a material. However, this technology seems far gone. The development of digital technologies for image production and manipulation has raised plenty of questions about traditional viewpoints regarding film and photography (Morgan, 2006, p. 443). Most of the critique against Bazin’s and Cavell’s theories on the ontology of cinema revolves around the focus on photographic nature of cinema and the digitalization process that changed cinema to a great extent.

One of the main negative appraisals towards Bazin centers on his insight that a photograph is automated and it shares an essence with the object. As previously mentioned, Bazin disregarded the role of the photographer as a creator and emphasized the power of the medium to record a reality. Nevertheless, one might advocate the view that a photograph can only be a photograph and nothing else. It is inadequate to capture the identity or essence of the subject. Jarvie (1987, p. 100) affirms that a photograph reflects an appearance and it shouldn’t be confused with reality. The realness of the object in the photograph may be misleading, because it may not reflect a shared identity. Seeing a photograph does not necessarily inform the viewer about the essence of the object, the person, or the image in the photograph. Moreover, Bazin’s omission of the photographer as a creator is widely criticized. There is always a person who chooses an image over the others and makes aesthetic choices as well as meaningful ones (Jarvie, 1987, p. 108).

The role of human intelligence makes photography an aesthetic material. The human factor also corresponds with the language of film. The cinematic apparatus, particularly the art of montage, establishes a mechanism akin to language, often overseen by an individual identified as a director, producer, or filmmaker. This individual typically creates and guides this cinematic language. In addition, there is a decoder who interprets the meanings created by the director. As Münsterberg, one of the first theorists on cinema, insists, the spectator perceives the language of the cinematic product and reshapes it in their mind (Langdale, 2002, p. 15). This is a notion that challenges Cavell’s passive audience whose presence is invalid for the existence of film (Jarvie, 1987, p. 110). Further, cinema is a medium that facilitates the spectator to connect the world by viewing it. Viewing the world is the outcome of individuals’ interactions with it, not just observation alone. This is how the spectator connects with the world (Jarvie, 1987, p. 113). Therefore, Cavell’s one-sided relationship between the audience and the film is condemned by contemporary film theories.

Another point worth mentioning regarding the topic of cinematic ontology is the digital transformation cinema has undergone in the last three decades. Digitalization of cinema refers to a technological change in which films are now produced, edited, and released using electronic and digital media. This includes modifications to the technological elements of filmmaking, like recording, editing, and distribution techniques, as well as adjustments to the character of cinema that have resulted from these changes. It highlights that the influence transcends technology and represents a change in perception. Not only are the new techniques for recording and editing sound and images technically different, but they also have a deeper meaning that alters the dynamic between a movie and its audience (Ganz & Khatib, 2006, p.

21). Digitalization of cinema is a new method that uses computer files and digital data instead of film, with very little physical resources needed which means that traditional celluloid technology is now out of date. This shift ignites an argument over the physical reality of a photographic image because what constitutes the core of Bazin's notion of cinematic ontology is the chemical process that captures the essence of an object. On the other hand, the digital revolution turns the debate on the topic of the manipulation of reality through the medium. Digitally converted live-action footage loses its connection to reality since the digital images are now just manipulation-ready raw materials. The lines between creation and modification, production and postproduction have become increasingly blurred due to digital technology, since all images, regardless of their source, undergo multiple computer program processing before being finalized (McGregor, 2013, p. 271).

This uncertainty of what is real and what is not makes an inquiry on the ontology of cinema problematic, because the whole field is based on the theory that the physical existence of the photographic image shares an identity with the object in the frame. According to Rodowick (2007, p. 175), digital media establishes a distinct ontology instead of negating traditional ontological theories. In other words, the new ontology of cinema builds a new understanding of information which is based on the acceptance of countless possibilities and realities. There is a general belief in the existence of other minds and alternative realities in the world of computers and the internet. The widespread adoption of digital media in culture indicates a change in perspective from confronting skepticism to embracing it. In the extremely dynamic communities that computer-mediated communications have enabled, the quest for understanding the world has become less ambiguous. Rather, there is an ongoing search for new ways to recognize the presence of other minds. Therefore, it could be argued that digitalization in cinema may function in revealing a plurality of realities and one of the outcomes of this process is that the validity of these realities is insignificant. What really counts in the digital world is the product itself and "*acknowledging other minds*".

Taking into account the key aspects highlighted above, it can be deduced that the debate over the ontology of cinema is in a process of transformation just like cinema itself. The skepticism over reality is now embraced by cinephiles. Therefore, there are some other questions arising apart from "what is cinema?" in the field of ontology. Cinema enthusiasts are also interested in what cinema has to say because it is a way to view the world. Further, viewing the world is regarded as "*an outcome of our processes of connecting with the world*" (Jarvie, 1987, p. 113). If cinema is a medium that mediates spectators' connection to the world and their experiences, then films tell some things about ourselves or the reality surrounding us. Examining what films have to say requires us to employ the creators of the meaning, namely directors, filmmakers, or the creative team. This notion adds other questions to understand the being of cinema: "Who is a director?" and "How does a director build an essence by controlling the meaning?".

The director is the main person involved in the production stage. They participate in the planning and choose the cast. The director works directly with the actors and collaborates with a cinematographer and a wide range of other technicians to carry out the plan developed during pre-production and shoot the film. On top of all that, a director represents the link between the film and reality as he is the head of the decision-making mechanism in the process of furnishing the film with a set of meanings. A stress on the director can be found in the study of auteurism. Auteur theory emphasizes the director as a creator of cinematic products and puts a great deal of responsibility on his or her shoulders. The distinctive qualities of a particular movie become more evident when compared to other movies made by the same "auteur" or "author" (Andersen, 2019, p. 45-46). Auteurism works against Bazin's highlight of the absent photographer and the automatic nature of recording because in auteur theory a director is a strong figure who controls all the processes in a film just like an author writes his or her novel. In this sense, a new question emerges in the case of the ontology of cinema;

“who is a film-maker / director?”. This question is quite related to the question of what cinema is since a director is a big part of the creation process. This makes films personal experiences for both spectators and creators. A dialogue in Godard’s 1965 film *Pierrot le Fou* illustrates the personal nature of perceiving the ontology of cinema. In a party scene, a character asks “what is film?” and the answer he gets is “*The film is like a battleground. Love, hate, action, violence, death. In one word, emotion.*” This quote shows that the ontology of cinema doesn’t depend on objective reality; on the contrary, it is quite subjective, personal and plural.

### **Analysis of Paolo Sorrentino’s *The Hand of God* (2021)**

*The Hand of God* is an Italian autobiographical film directed by Paolo Sorrentino in 2021. The film can be defined as a coming-of-age drama that draws inspiration from Sorrentino’s own experiences growing up in Naples during the 1980s. The story revolves around a young boy named Fabietto Schisa, who is navigating the complexities of adolescence and family dynamics in Naples. Against the backdrop of a vibrant and sometimes chaotic city, the film explores themes of family, friendship, love, pain and the pursuit of one’s dreams. It captures the essence of a particular time and place in Italy while delving into the universal struggles of growing up.

The plot can be divided into two main parts: one before Fabietto’s parents’ death, and the other after. This tragic incident forces Fabietto to face reality and causes him to question life. This questioning about life and personal experiences also brings about an understanding of cinema. The hermeneutic analysis of *The Hand of God* aims to interpret the meanings created in the film about the essence of cinema in terms of reality, the role of the director as a creator and fantasy.

### **Subjective Reality and Director-driven Narrative**

*The Hand of God* is an autobiographical piece telling the story of the director Paolo Sorrentino in his teenage years when he tragically lost his parents and forcefully went through a transition to adulthood. Sorrentino declares that the film is merely about his experiences when he was in the process of maturing and finding his target in life. He says in an interview that the film is “*based on the perception of pain and joy of a boy, and it’s narrated through the eyes of the grownup man he’s become*” and he makes it clear that the man is actually himself (Kohn, 2021). However, since the film is a personal narrative of a reminiscence of youth, it would be unrealistic to claim that everything that advances the plot is based on Sorrentino’s real-life experiences. Sorrentino consistently avoids compromising the authenticity of the film for the audience. For example, the main character’s name, Fabietto Schisa, doesn’t even bear a resemblance with the director’s name which gives the impression that this is slightly a different story. To elaborate further, the narrative is a reflection of Fabietto’s memory of himself in a certain place and time. Therefore, all the imagery, dialogue and tone of the movie are articulated in the way Fabietto recalls.

Drawing on the director-driven subjectivity, it is apparent that the film offers a personal view of the place and time. The film takes place in Naples, Italy in the 1980s. Thus, apart from the experiences of the director, the reality of a city and a time is also portrayed. The opening scene consists of a helicopter shot of the city of Naples. The camera moves slowly above the sea and gets closer to the city which projects a kind of promise that the film is initially about the city. However, the portrayal of the city is never objective. The spectators witness the remains of Fabietto’s memory and encounter a personal perception rather than an objective description. The city plays a crucial role in the development of the character. The audience has access to the city only through following Fabietto. The place is linked with Fabietto’s memory and a strong sense of nostalgia is created as he lingers in the streets and passages of the city. The same personal feeling reveals itself when the narrative time is examined. The time in which the

plot takes place is nostalgically illustrated. The audience is allowed to see only the moments that have importance for Fabietto's existence. The 1980s points out a time when global changes in the economy, culture and ideology took place. However, apart from some mise en scene elements like costume design and decor, the film depicts the time via an important event in the history of football which is of utmost importance for the character. Fabietto is delighted to have the football legend Maradona in the city football team which refers to a real-life event in the 1980s. Hence, the character's personal interest becomes the indicator of time.

This subjective tone of the film serves as a subtle example of Bazin's debate regarding the ontology of cinema. It is worth remembering that Bazin claims that the image and the object share an essence. Accordingly, in *The Hand of God*, the personal reality consisting of the director's life experiences and the image share a kind of identity. To illustrate, one cannot label the film as a total fictional endeavor nor can he/she claim that it is entirely real and this ambiguity builds a common ground for a dichotomy of reality and the image. The reality and the image mingle together and share an essence. The essence of the image here can be categorized into two distinctive features. One is the filmic creation and the other is the essence of a person which is the memory. All the images the film produces are the work of Fabietto's mind which is basically generated by Sorrentino. This three-way existence of the image, filmic diegesis and reality create a new existence that is ambiguous in nature.

In addition to Bazin's insight about the relationship between reality and image, Cavell highlights a similarity between a film-maker and a philosopher in terms of their quest for truth. According to Cavell, filmmakers and philosophers delve into the realities of human existence through the use of images and thought-provoking dialogue. Philosophy is all about what human beings "cannot help thinking about...such things, for example, as whether we can know the world as it is in itself". Likewise, "film... shows philosophy to be the often invisible accompaniment of the ordinary lives that film is so apt to capture" (as cited in Shaw, 2019, pp. 13-14). Thus, philosophizing is a way of searching for the essence of the world and the association between cinema and philosophy leads to an inquiry into ordinary human life. In light of this insight, *The Hand of God* can be considered as the director's attempt to make sense of life experiences. In the film, the protagonist tries to find the meaning of life and build a new reality for himself to seek shelter against the harsh process of growing up. This quest corresponds to a subjective construction of reality on the director's behalf. This notion can be exemplified in the visual content of the film. Especially in the first half of the film, when Fabietto cheerfully enjoys life, some images give the impression that they are conveyed the way they are recalled by Fabietto. In other words, the audience lingers in the protagonist's memory rather than witnessing the action objectively. To illustrate, all the characters are portrayed with intensified features to the extent of a caricature. Especially in the scene where Fabietto and his extended family share a day on a picnic, all the characters display exaggerated behaviours. The grandmother figure always utters bitter words and distances herself from the rest of her family. One of the little cousins laughs in a ridiculed way. Another relative who is thought to have passed the usual age for marriage arrives to the scene with a much older man with a speaking disability. This characterization is important because Fabietto tends to or prefers to remember them that way. Further, some images are expressed as the way Fabietto romanticizes them. For instance, when the father, Saverio, blows a whistle to his wife from a distance to express his love towards her, Fabietto stares at him like he is engraving the moment to his memory. Also, there is a scene where Fabietto shares a moment with his aunt, Patrizia. She looks at him for some time and it is a memorable image for Fabietto.

### **Reality vs. Fantasy: What is Cinema?**

Fabietto embodies some personal traits characterized by a profound capacity for imaginative thinking. As the audience, we witness his insights about his experiences of his transition period to adulthood and they are almost always dreamlike, full of joy and

happiness. He communicates with the people around him through imagination. Therefore, one could argue that he is far from being a rigid rationalist. Fabietto's quest for confronting his imagination serves as a process that constructs the film's approach to cinema. In other words, as Fabietto finds his way into his imaginative being, he also constitutes a personal relationship with cinema. This creative process gives some hints about what cinema is and what cinema has to say.

The problematization of reality in the film starts at the very beginning with the character Patrizia, Fabietto's aunt. Patrizia is the first character the audience meets, so she is clearly an important figure in the narrative. The crucial point about this character is that she functions as a facilitator of the fantastic motives in the film. She can even be considered as the agent who mediates Fabietto's relationship with fantasy. Patrizia is believed to have a mental illness by all the characters except Fabietto. She desperately wants to be a mother, but she is unable to have kids which drives her into an illusion. In this illusion, she seeks some supernatural ways to get pregnant. For example, she dreams of a man approaching in a car towards her while she is waiting in a line at the bus stop. Both the cinematography and the content of the scene give the impression that it is all an illusion not reality. First of all, all the people in the line are in complete silence and they never move. When the man in the car gets close, nobody looks at him except Patrizia as if he never existed. The man introduces him as San Gennaro, the patron Saint of Naples, who is a mythical figure of great importance for the people of Naples. He offers a remedy for Patrizia's condition. They go to an abandoned place that resembles a church and another religious figure appears, the little monk. Little Monk is a legendary figure in the cultural identity of Naples. He usually appears at night and helps people in need although he is notoriously known for his misbehavior. After this scene, Patrizia returns to her reality and everyone thinks she is mentally ill. This incident is of great importance for Fabietto's character development, because he accepts fantasy over reality as he is the only one to believe Patrizia's unrealistic experiences.

Fabietto's tendency towards escaping from reality is also visible via the death of his parents. The plot starts to unfold when he meets the crashing reality upon his parents' death. After this downfall, he seeks a gateway from reality and he finds the remedy in film-making because he thinks that cinema is a way to build one's own alternative reality. The shift from reality to fantasy can be correlated with the ontology of cinema. As stated before, most critics in the field of the ontology of cinema are actually realists and they claim that cinema exists with its relation to reality. However, Fabietto's embracing fantasy and attaching it to his identity shapes his approach to cinema. He aims to make films in order to negate reality. At this point, the subjective contribution of the director in the process of building a new reality is opened up for discussion. As Fabietto questions what cinema is and extends his inquiry with the question of who a film-maker is, he starts to define cinema's relationship with reality.

Fabietto's quest for cinema develops when he meets the famous film director Antonio Capuano. The dialogue between the two gives plenty of clues about the meanings reproduced about the ontology of cinema in *The Hand of God*. Capuano utters some rules about the traits of a person who aims to make films. He thinks that only people who are free from any constraints are able to make films. In order to be free, one must be brave, too. In addition, Capuano emphasizes that imagination and creativity are not enough to make a film, a director should also have pain inside. When one has pain, he/she has a story to tell. Capuano advises Fabietto to not lose his control ever in life. When Fabietto hears this, he gets confused. He doesn't know what "control" means. Capuano says that he needs to find the meaning of control by his own means. In addition to all that, Capuano advises Fabietto to stay in Naples and not to move to Rome so that he can be true to his environment. He thinks that Fabietto should get inspired by Naples and develop stories from his own surroundings.

When we examine this dialogue, we encounter some keywords such as “freedom, courage and control”. These are the traits that a film director should have. These remind us the concept of auteurism in cinema. According to auteurism, a film director has absolute power over his story and the overall product of the film. Moreover, Capuano addresses an auteurism, a kind of subjective reality that is fed by the surroundings of the director. Hence, a director should get inspired from the ordinary life circumstances that he/she encounters.

This conflicting conversation enlightens Fabietto towards creating his ideas about what cinema is and who a film maker is. Fabietto turns to his inner vision and decides that cinema should be about irrationality and distortion instead of reality. He takes control of his life and moves to Rome. The audience witnesses the change in his character on the train journey he undertakes. The dialogue ends at this point and the meaning creation proceeds with images only. Fabietto is situated behind the glass window of the train and he sees the little monk at the train station. As the little monk is portrayed as a myth, the audience can never be sure if this scene is a part of reality or Fabietto’s imagination. These ambiguous images are the signs that indicate Fabietto’s vision of cinema. Behind the glass window, his face mingles with the reflection on the glass, and he seems absorbed by the reflection, blurring the boundaries between his physical presence and the cinematic realm. This reflection on the window can be associated with cinema, as it is often perceived as a mirror reflecting the complexities of the real world. In this image, his existence, in a way, is overtaken by the reflection, illustrating the symbiotic relationship between the director and the cinematic medium. Consequently, he becomes immersed in a new reality, one shaped by his own image, wherein his identity intertwines with the essence of cinema itself.

### Conclusion

There is no doubt, cinema is a vibrant field where profound insights are developed and philosophy thrives. Philosophical investigation is not only welcomed but also greatly enhanced by the medium of film. Movies are thought-provoking mediums that are useful for delving into the complexity of human existence. People are given a chance to reflect on existential issues, examine their life experiences and navigate the complexities of the human condition through interacting with cinematic narratives and imagery. That is to say, movies serve as a catalyst for philosophical thought and encourage viewers to go on a voyage of self-discovery and intellectual inquiry.

In this study, different perspectives regarding the debate on the ontology of cinema has been examined and it is observed that the existential circumstances of cinema has traditionally been based on its material being. According to this view, cinema has an integral unity with the chemical process that forms its material existence. This material being constitutes the image which accomodates an object or reality. Therefore, cinema shares an identity with the object it records. This notion declares that cinema is existentially linked with material reality which makes the debate on what cinema is a technical issue. However, later discourse on the ontology of cinema declares that the classical view is now invalid thanks to the digitalization process. With the advent of digitalization, traditional celluloid film has become obsolete and the physical evidence of cinema is now transformed into digital codes. This transition has led to a transformation in the conceptualization of the ontology of cinema. To illustrate, new questions has emerged along with what cinema is. Film scholars are more interested in what cinema has to say and its potential to philosophize. This shift can also be defined as a transition from ontology to hermeneutics. Hermeneutics enables researchers to interpret the philosophical qualities inherent in a film. Thus, it possesses the capability to unveil multiple interpretations instead of reaching definitive conclusions.

Drawing upon the assumption that films philosophize and they can produce thought about their own circumstances of being, this study is an attempt to query what cinema has to

say about its fundamental nature. As a result of the hermeneutic analysis conducted through Paolo Sorrentino's film *The Hand of God* (2021), it is observed that the film displays a personal and subjective account of cinema. The film pictures the protagonist's experiences as a young man and his developing interest in cinema. Building this interest, Fabietto tries to understand the relationship between cinema and reality. This interrogation also reveals some authentic ideas about the essence of cinema. He finally decides that cinema is a means to build one's own reality. From this point onward, Fabietto's existence blends with cinema. He becomes a part of the cinematic process. As a conclusion, we might say that *The Hand of God* adds the human factor to Bazin's and Cavell's idea of the photographic image. The film director constitutes a new reality using images and makes these images a part of his own experiences.

### Conflict of Interest Statement

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

### References

- Andersen, N. (2019). *Film, philosophy and reality*. Routledge.
- Arnheim, R. (1957). *Film as art*. University of California Press.
- Arnheim, R. (1974). On the nature of photography. *Critical Inquiry*, 1(1), 149-161.
- Audi, R. (1999). *The Cambridge dictionary of philosophy*. Cambridge University Press.
- Badiou, A. (2013). *Cinema*. (S. Spitzer, Trans.) Polity Press.
- Bal, H. (2016). *Nitel araştırma yöntem ve teknikleri*. Sentez Yayınları.
- Balázs, B. (2010). *Béla Balázs: Early film theory*. (R. Livingstone, Trans.). Berghahn Books.
- Bazin, A. (2022). *Sinema nedir?*. Doruk Yayınları.
- Boardman, F. (2019). Film ontology: Extension, criteria and candidates. In N. Carroll, L. T. Di Summa, & S. Loht (Eds.), *The Palgrave handbook of the philosophy of film and motion pictures* (pp. 3-28). Palgrave Macmillan.
- Cavell, S. (1979). *The world viewed: Reflections on the ontology of film*. Harvard University Press.
- Davis, C. (2014). Too far or not far enough?: Alain Badiou and the hermeneutics of small moments. *The Comparatist*, 38(October), 83-96. DOI: 10.1353/com.2014.0024.
- Davis, C. (2021). *Silent Renoir: Philosophy and the interpretation of early film*. Palgrave Macmillan.
- Deleuze, G. (1997). *Cinema 1 the movement image* (Ed. 5). (H. Tomlinson, & B. Habberjam, Trans.) University of Minnesota Press.
- Easthope, A. (1999). *Contemporary film theory*. Routledge.
- Farin, I. (2021). Hermeneutics (Hermeneutic). In Wrathall, M. A. (Ed.), *The Cambridge Heidegger Lexicon* (pp. 375-379). Cambridge University Press
- Film & Media Studies. (2022). *André Bazin's "The myth of total cinema"*. <https://www.youtube.com/watch?v=RXiL6twN2EE>
- Friebe, C. (2022). Kant's ontology of appearances and the synthetic apriori. *Kant-Studien*, 113(3), 498-512. DOI: 10.1515/kant-2022-2027.
- Ganz, A., & Khatib, L. (2006). Digital cinema: The transformation of film practice and aesthetics. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 21-36. doi: 10.1386/ncin.4.1.21/1.



- Godard, J. L. (Dir.). (1965). *Pierrot le Fou* [Motion Picture].
- Gram, M. S. (1968). *Kant, ontology, and the a priori*. Northwestern University Press.
- Guarino, N., Oberle, D., & Staab, S. (2009). What is an ontology?. In S. Staab, & R. Studer (Eds.), *Handbook of Ontologies* (pp. 1-21). Springer.
- Hartmann, N. (1953). *New ways of ontology*. (R. C. Kuhn, Trans.) Henry Regnery Company.
- Hartmann, N. (2019). *Ontology: Laying the foundations*. (K. R. Peterson, Trans.). De Gruyter.
- Hartmann, N. (2021). Almanya'da yeni ontoloji cereyanı. *Felsefe Arkivi*, 2(3), 202-254.
- Hilsabeck, B. (2016). The "is" in what is cinema?: On André Bazin and Stanley Cavell. *Cinema Journal*, 55(2), 25-42. DOI.10.1353/cj.2016.0000.
- Jarvie, I. (1987). *Philosophy of the film : Epistemology, ontology, aesthetics*. Routledge & Kegan Paul.
- Kohn, E. (2021). *Hand of God': How Paolo Sorrentino confronted the greatest tragedy of his life with his most personal movie*. IndieWire: <https://www.indiewire.com/features/general/the-hand-of-god-paolo-sorrentino-interview-1234659825/>
- Kosman, A. (2013). *The activity of being: An essay on Aristotle's ontology*. Harvard University Press.
- Lacey, A. R. (1996). *A dictionary of philosophy* (3rd Edition). Routledge.
- Langdale, A. (2002). S(t)imulation of mind: The film theory of Hugo Münsterberg. In A. Langdale (Ed.), *Hugo Münsterberg on Film*: (s. 1-44). Routledge.
- Lowenstein, A. (2007). The surrealism of the photographic image: Bazin, Barthes, and the digital sweet hereafter. *Cinema Journal*, 46(3), 54-82.
- Lumière, L., & Lumière, A. (Dir.). (1896). *Arrival of the train* [Motion Picture].
- McGregor, R. (2013). A new / old ontology of film. *Film-Philosophy*, 17(1), 265-280.
- Morgan, D. (2006). Rethinking Bazin: Ontology and realist aesthetics. *Critical Inquiry*, 32(3), 443-481.
- Morkoç, U. (2021). Film üzerine felsefi bir soruşturma: Stanley Cavell'in film ontolojisi. *SineFilozofi Dergisi*, Özel Sayı, 220-231. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.862405>.
- Olson, M. J. (2018). On the significance of the copernican revolution: Transcendental philosophy and the object of metaphysics. *Con-Textos Kantianos International Journal of Philosophy*, 89-127. Doi: 10.5281/zenodo.1298708.
- Online Etymology Dictionary. *Ontology*. Etymonline: <https://www.etymonline.com/word/ontology>
- Peterson, K. R. (2012). An introduction to Nicolai Hartmann's critical ontology. *Axiomathes*, 22, 291-314.
- Rée, J., & Urmson, J. O. (2005). *The concise encyclopedia of western philosophy* (3rd. Edition). Routledge.
- Rodowick, D. N. (2007). *The virtual life of film*. Harvard University Press.
- Shaw, D. (2019). *Stanley Cavell and the magic of Hollywood films*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sorrentino, P. (Dir.). (2021). *The Hand of God* [Motion Picture].

-Söyleşi. Interview-

## Kıvanç Sezer İle Söyleşi

Serdar Öztürk

**Serdar Öztürk:** Değerli konuklar, hoş geldiniz. Aşağı yukarı 100 dakikalık filmi izlediniz. Yanımızda filmin değerli yönetmeni, sevgili Kıvanç Sezer bulunmakta. Kendisi İstanbul'dan sizinle hasbihal etmek, söyleşmek, film üzerine tartışmak için geldi. Kıvanç Sezer genç yönetmenlerimizden birisi. Türkiye'de son yıllarda gerçekten özellikle kadın yönetmenlerle başlayan son derece kaliteli bir kuşak, yönetmen kuşağı var. Kendisi gerçekten ilginç filmler üretmekte, filmleri toplumsal meselelere değinmekte. Türkiye'deki işçi sorunları, kadın sorunları ve diğer sosyal sorunlar üzerine kafa yormakta. Tabii ki bu filmler bilimsel bir kitap gibi kavramsal düzeyde tartışma yapmıyor. Filmler sorularını görsel ve işitsel imajlarla soruyor. Biz de bunlar üzerine düşünmekteyiz. Kıvanç Sezer de ilk filmi olan *Babamın Kanatları*'nda toplumsal meseleler, taşeronluk sistemi, sigorta sistemi ve aynı zamanda filmin sonlarına doğru biraz daha belirginleşen bazı etik sorunlar; ölüm, intihar, seçim, seçmek, seçim yapmak ne anlama gelir gibi meseleler üzerine kafa yormuş durumda. İkinci filmi *Küçük Şeyler*; bu defa orta sınıf problemleri üzerine, beyaz yakalılar üzerine bir film. Mutlaka, ısrarla izlemenizi öneririm. Ve üçüncü filmi *8x8*. Kendisiyle İstanbul Film Festivali'nde birlikte izledik. Daha sonra da bunun üzerine biraz konuştuk. *Babamın Kanatları*'ndan geriye ne kaldı diye kendi kendime sorduğumda bazı imgeler zihnimde canlanıyor. Kaliteli bir film demek uzun etki yaratan film demek ve açılış sahnesi dahil filmde kalan imgeler bizleri bazı sorular sormaya yönlendiriyor. Mesela açılış sekansı... Şimdi öyle bir açılış var ki, İbrahim'in yüzündeki derin çizgilerle karşı karşıyayız. Ve ben o derin çizgilerle karşı karşıya kaldığımda direkt *Jeanne d'Arc'ın Çilesi* aklıma geldi ve aynı zamanda Akira Kurosawa'nın *Ikiru* filmi hatırladım. Çünkü onda da derin derin çizgiler vardı. Ve bir şok, şok dalgası ardından gelen hikâyenin evrimleşmesi... Merak ettiğim husus filmi yaparken oyunculuk yönetimini nasıl gerçekleştirdiğin... Menderes Samancılar'ın bana göre en iyi oyunculuğu bu filmde bariz... Oyunculuk yönetimini nasıl yaptın?

**Kıvanç Sezer:** Öncelikle hepimize ben de teşekkür ediyorum. Afet Filmleri Festivali ekibine, çalışanlara, beni buraya davet ettiği için Serdar Hoca'ya, festival ekibine, filmi izlediğiniz ve bu söyleşiye kaldığımız için size de teşekkür ediyorum. Şimdi, o sahneyi çekerken zannediyorum setin ortalarında bir yerdi. Cerrahpaşa hastanesinin bir alt katındaydık. Menderes Samancılar ilginç bir oyuncu. Yani tanımanız gereken birisi; sadece ilginç bir oyuncu değil, ilginç bir insan. Duygularıyla yaşayan bir insan... Yani hepimiz duygularıyla yaşıyoruz ama o farklı bir düzeyde yapıyor bunu. Mesleği gereği de. Ona dedim ki, filmin açılış sahnesini çekiyoruz ve iki tane close-up olacak. Çok yakın, yüz planına başlıyoruz. Bu aslında birazcık da riskli bir şey. Seyircinin hemen filmin içine girmesi için o anda gerçekten çok iyi oynanması gerekiyor. Ve dedim ki bu sahne benim için çok önemli. Ben biliyorum bu sahne çok zor bir sahne. Ama dedi bunu tek seferde çekelim. Çünkü ben bu duyguyu yeniden ve yeniden yapamayabilirim dedi. Tamam dedim ben. Ve başladık çekmeye ve olmadı. Bir daha çektik, bir daha olmadı, bir daha çektik, bir daha olmadı. Ve Menderes Abi bana dedi ki, ben çok zorlanıyorum bu sahnenin ağırlığından dolayı. Dedim ki devam ediyoruz. Ve bir anda böyle bir şey oldu. Tam o anda ne olduğunu ben bilmiyorum. Ona bir şey oldu çünkü senaryo aynı senaryo. Bir şey

\* Bu söyleşi, 21-26 Mayıs 2024 tarihleri arasında Ankara'da yapılan 1. Uluslararası Afet Filmleri Festivali kapsamında, 25 Mayıs 2024 tarihinde Kült Kavaklıdere'de gerçekleştirilmiştir.

oldu sanıyorum 5 ya da 6. çekimde daha, hatırlamıyorum. Bütün o işte monitörün başında iken yüzünün, o söyleyemediği şeylerin ve yaşadığı şeylerin o küçük mimiklerde tekrar canlanıyor olması hadisesi bir anda canlanıverdi. İşte benim ilk filmim olduğu için ve tabii ki o set anlamıyla benden çok daha deneyimli olduğu için elbette ki bazı yerlerde tam olarak istediğim gibi yönetememiş olabilirim. Ama günün sonunda bir şeyi anladım Menderes abi özelinde. Onu da şöyle bir olayla anlatayım. Bir gün, inşaatın üst katında bir yerde çalışırken, bana dedi ki, ben dedi, eğer gerçekten istersen tüylerimi diken diken edebilirim, dedi. Ben de dedim ki, et o zaman, bir görelim. Ve gerçekten sıvadı gömleğini ve böyle bir şeyler yaptı ve birden tüyleri dikeldi. Ve ben o anda anladım. Çünkü birazcık obsesif bir yapım olduğu için, prova yapma konusunda ben çok ısrarcıydım ve Menderes abi prova yapma konusunda çok çekimserdi. Yani tamamen duyguyu sete saklamak istiyordu. Ben de duyguyu sete sakla ama öncesinden ben de bir göreyim istiyordum. İşte buradaki bir nüansı anlamam sağladı bu film ve Menderes abinin oyunculuğu. Ama elbette diğer oyuncular özelinde de hepsiyle çok detay çalıştık. Ve onlar çok daha açıklardı bu işe, belki de tiyatro kökeninden geldikleri için. Ve onlarla provalar yaptık. Provada mesela, sahneye çalışıyoruz. Provada oyuncu bir şey yapıyor ve o yaptığı şey birden bende bir çağrışım yapıyor. Acaba böyle mi yapsak diyorum ve o evet öyle yapıyor ve sonra o da onu bir çağrışım yapıyor falan gibi. Aslında birazcık al ver, al ver, al ver şeklinde, onu daha sonra monitörün başına izlediğimizde gerçekten ikna edici bir yere getirene kadar böyle bir çalışma yürütüyoruz. Ve sette de aslında o provada yaptığımız şeyin tekrarını yapmak kalıyor. Menderes abide durum dediğim gibi daha farklı oldu ama bu da benim için çok öğretici bir şey oldu. Yani şunu anladım; gerçekten oyunculuk dediğimiz şeyde, oyuncu dediğimiz kişi aslında onu çok iyi tanımak ve onunla bir yol, yani kimi seçtiyseniz onun da seninle, senin de onunla bir ortak yer bulup beraber yürünmesi gereken bir yol. Yoksa yani benim setlerim şöyle geçmiyor; işte bağır çağır, ne yaptın sen güneş gidiyor falan gibi, böyle şeyler olmuyor benim setlerimde. Daha sakın çalışıyoruz. Çünkü bütün işi önceden yapmaya çalışıyorum. Ve dediğim gibi oyuncuya alan açmaya çalışıyorum aslında. Yani neticede yaptığım şey bir nevi oyun oynamak ya, yani en nihayetinde. Onu en iyi şekilde yapacağımız alanı yaratmak ve oyuncuya da kendime de orada bir alan açmaya çalışıyorum. Oyuncu yönetiminde yaklaşımım budur. Bir de belki şunu söyleyebilirim. Kısa filmler çektiğim bir dönemde, bir tiyatro topluluğuna girmiştim ve tiyatro yapmıştım birkaç sene. Amacım şuydu, oyunculuk nasıl bir şey acaba sorusuna yanıt aradım. Biraz kendimi de onların yerine koymak için ama sonra biraz kaptırılmışım, ya eğlenceliymiş falan gibi. Ama sonra anladım benden oyuncu olmayacağını, cevabı çok hızlı bir şekilde kavradım. Ama en azından o duygudaşlığı, işte biraz o tarafta, yani oradaki o performans meselesini, performans anksiyetesini, bir kendinden beklenen şeyi yapabilmemesini, bunun ne kadar zor bir şey olduğunu, nasıl bir diyalog, nasıl bir ilişki bulması gerektiğini vesaire öğrendim. Dolayısıyla da o mesele başından beri üstüne çok düşündüğüm ve sette de en çok düşündüğüm şey oluyor. Çünkü bana göre bir filmin iki tane can damarı var. Birincisi senaryo, ikincisi de oyuncular. Yani bu ikisi çalışırsa o film mutlaka ortalama üstü bir film oluyor bence. Diğer unsurlar filme başka başka boyutlar katıyor ama bence sinemanın özü bu. Yani iyi bir senaryo ve o senaryonun gerektirdiğini yapan oyuncular ve onları kaydeden bir kamera.

**S.Ö.:** Evet, Türkiye’de son yıllarda yapılan filmlere baktığımızda temelde şöyle bir ayrım gözleniyor sanki. Kır filmleri var, ben bunlara kır filmleri diyorum. Taşra filmleri var ve kent filmleri. Ve baktığımızda aslında en az yapılan filmler kent filmleri. Yani kentteki sosyal problemlere değinen filmler. Kır filmleri hepinizin bildiği filmler. Yani genellikle yurt dışında ödül alan filmler, biliyorsunuz. Çünkü kır egzotik, romantik, nostaljik boyutuyla gösteriliyor. Şimdi acaba Uşak’ta ya da Kütahya’da yapılan film kent filmi olabilir mi? Burası acaba gerçekten kent mi? Baktığımızda yine İstanbul kalıyor. Belki Ankara kalıyor. Şimdi siz aslında bu noktada siz ve sizin gibi birkaç kişi belki yönetmen, bir noktada bir kırma yapıyorsunuz. Yani gerçekten

kent filmi yapıyorsunuz. Ne anlamda? Kentte işçi sınıfının sorunlarına dair, inşaat işçilerinin sorunlarına dair bize bir film yapıyorsunuz. Ama enteresan bir şey var. Filmdeki imajlara baktığımızda Van'da deprem oluyor. Yani taşrada bir deprem oluyor ve bu deprem yankısını İstanbul'da gösteriyor. Çünkü depremin yarattığı bir sonuç var. Evet deprem oldu, daha sonra siz borçla ev aldınız ve daha sonra emeğinizi satmak için İstanbul'a geldiniz. Acaba Kıvanç Sezer senaryosunu yazarken bunu bilinçli olarak mı, yani ben bu sorunları filmime aktarmak için özel olarak böyle bir senaryo mu yazayım diyor, yoksa kendi gözlemlerinizi, okumalarınızı, etkilendiğiniz filmler; yani senaryoyu yazarken bu mesele nerede duruyor? Bu toplumsal sorunlar, psikolojik sorunlar ya da öznel sorunlar?

**K.S.:** Benim için ikincisi. Ben hiçbir filmime şu meseleyi anlatayım, şu meseleyi anlatan bir senaryo yazayım diye başlamadım senaryosunu yazmaya. Hepsinin aslında başlangıcında bir duygu var. *Babamın Kanatları*'nın başlangıcındaki duyguyu bana veren şey bir gazete haberi idi. 2011 yılında filandı. Ağrılı bir üniversite öğrencisi, İstanbul'da Edebiyat bölümünde okuyan bir öğrenci, yazın çalıştığı bir okul inşaatında düşüp hayatını kaybetmişti ve gidip o çocuğun ailesiyle röportaj yapmışlardı. Bu hikâyeye bana çok dokunmuştu. Yani nasıl bir düzenin içinde yaşıyoruz dedim kendi kendime. Kendi masraflarını çıkarmak için bir genç, okuyup öğretmen olabileceği okulun inşaatı, şantiyesinde çalışırken düşüp ölüyor. Bu bence bizim içinde yaşadığımız sistemin bütün ahlaki açmazlarını, bütün sorunlarını içinde barındıran bir şey ve bende bir duygu yaratmıştır. Bununla ilgili bir şey yapmak istedim. Bende bununla ilgili bir şey yapma isteği uyandırdı. Ama tabii yapacağım şey bir kısa film mi olsun, bu başka bir şey mi olsun, nasıl bir hikaye olsun bu bir sürece yayılıyor. Sonra senaryo üzerinde çalışırken ki bu yaklaşık toplamda üç seneyi falan buldu, çeşitli aşamalardan geçti. Bir senaryoda da en azından bende öyle olmuyor, yani oturdum, işte 100 sayfa senaryo yazdım, ben de bununla sete çıktım gibi olmuyor. Mutlaka tekrar tekrar üzerinde çalışıyorum, bir şeyleri değiştiriyorum vesaire. Ömer Çetin idi çocuğun adı... İşte Ömer'in hikâyesiyle başladım. Yani aslında *Babamın Kanatları*'nın ilk kahramanı Fırat'tı. Daha sonra da senaryoya çalışırken şunu fark ettim. Hatta bunu da işte o zaman Özcan Alper'in bir atölyesine katılıyordum. Orada bu fikrimi açtığımda...

**S.Ö.:** Özcan Alper mi?

**K.S.:** Özcan Alper. Onun da çok desteği oldu. Zaten onun yapım şirketiyle sonrasında filmi gerçekleştirdik. O bana şöyle dedi, bu gerçek hikâyenin seni çok etkilediğini anlıyorum ama şimdi de bunun kurmaca bir şey olduğunu düşünerek sen buna yeni bir form vermelisin dedi bana. Ve sonra işte bunun üstüne düşünürken, birden aklıma bir gün, galiba başka bir gazete haberi okuyordum, şu geldi; ya bir işçi hastalanırsa ve iş cinayetinde ölen birisinin ailesine verilen kan parası için intihar etmeyi düşünürse, o parayı ailesine bırakabilmek için, gibi bir kurucu fikir ortaya çıktı. Artık o noktadan sonra filmin bel kemiğini oluşturdu ve Van depremi gibi, işte Yusuf'un hikâyesi gibi, oradaki diğer işçilerin hikâyeleri, Nihal'in hikâyesi gibi çeşitli yan hikâyelerle birlikte bu senaryoyu bir forma büründürmeye çalıştım. Ama hani Van depreminin meseleye dâhil olması, orada aslında çok yadırgadığım bir şey. Yani depremde insanlar ölmüyorlar, evleri yıkılıyor ama borçlandırılıyorlar ve o borcu yirmi yıl boyunca ödemeleri gerekiyor. Bu nasıl bir şey? Hani ölsem daha iyiydi denen durumlar oluyor. Afet -ki zaten aslında buradaki festivalle de biraz bağlantısı o- bir etki yaratıyor, ancak afet sadece doğal afet mi? İnsanların bu koşullarda çalışıyor olması da bir tür afet değil mi? Yoksa depremin kendisi mi afet gibi sorular da ortaya çıkıyor. O yüzden dediğim gibi, filmin ana duygusu ve sonra ana fikri yani filmin belirleyici fikri ortaya çıktıktan sonra yavaş yavaş karakterler konuşmaya başlıyorlar. Bir süre sonra onları konuşturmayı bırakıyorum. Çünkü kendileri konuşmaya başlıyorlar artık. Ki o da benim senaryoda zaten en sevdiğim kısım. Karakterleri artık konuşturmama gerek olmayan bir kısım. Sanki böyle hani bir çocuk büyümüş de artık kendi konuşmuş gibi şeyler oluyor. O bence biraz şizofrenik bir şey ama

senaryo yazmanın en keyifli tarafı. Ve ondan sonra da işte o senaryoyu en iyi şekilde filme çekme süreci başlıyor.

**Dinleyici 1:** Herkese merhaba. Şimdi ben 15 yıldır hemşireyim. Bunun 7 yılını yoğun bakımda geçirdim. Fırat beni çok etkiledi çünkü bu benim sık sık gördüğüm bir şey. Hani o gazete haberindeki ilk kişi Fırat değil aslında. Gerçekten de Fıratlar çok fazla. Onlar inşaattan düşüyorlar, ölen oluyor. Ölmeyip yıllarca bitkisel hayatta bakıma muhtaç şekilde yaşayanlar oluyor. Aslında çok bilmeden geldim ve seyrettiğimde de şok oldum. Gerçekten hani bu böyle unutulmuş bir şey gibi gelmişti bana. Hani çok görmezden gelinen. Duygulandım da açıkçası. Çünkü çoğu genç, hani onlara bakım verdiğimiz için biliyorum zor koşullarda yaşıyor. Ben de doğuluyum. Doğudaki insanların da bu tarz şeylere muhtaç olduğunu görmek de insanı bir tık incitiyor aslında. Hüzünlendim. Bir de dışarıdan, halktan bir insan olarak şunu sormak istiyorum. Siz senaryo yazarken bizim içimize girip bizi gözlemliyor musunuz? Yoksa hayal mi kuruyorsunuz? Onu merak ettim.

**K.S.:** İkisini de yapmaya çalışıyorum. Orhan Pamuk'un bu konuyla ilgili çok güzel bir sözü var; iyi yazar kendi hikâyesini başkasının gibi, başkasının hikâyesini de kendisinin gibi yazabilir, diyor. Yine aynı şekilde akıl kurdu diye bir tabir var yazarlar için. Yani bir karakterinin zihnine girip bir kurt gibi böyle, onun zihninde olanları takip eder. Dolayısıyla ben bu filmi yazarken çok fazla gözlem yaptım tabii ki. Çünkü bildiğim bir alan değildi, inşaatlar, oranın çalışma şekilleri, insanlar vs. Ama Türkiye'de günde üç işçinin çalışırken hayatını kaybettiğini biliyordum. Ve bu konuda Avrupa'da birinci, dünyada üçüncü sırada olduğumuzu biliyordum. Bunların tesadüfen olan şeyler olmadığını da, herkesin olacağını bildiği cinayetler olduğunu da biliyordum. O yüzden de birazcık hayal gücümden, birazcık da içinde yaşadığımız topluma dair bir şeyler söyleme, bir söz söyleme sorumluluğundan ileri geliyor. Bu şekilde.

**Dinleyici 1:** Bir de şeyi merak ettim, ceza sistemi işliyor mu? Hiç takip ettiniz mi? Gerçekten işçi ölümlerinde sorumluluğu olanlar cezalandırılıyorlar mı? Yoksa bu böyle bu şekilde devam mı ediyor?

**K.S.:** Aslında iş mahkemelerinde, takip ettiğim kadarıyla, genel olarak eğilim daha çok işçiden yana. Fakat işte mekanizma böyle işlediği için bir şekilde insanlar feragat ettirilmiyor davalardan. "İşte çok uzun sürer bu dava, davanızı geri çekin zaten sonuç alamazsınız, işte bir kan parası da ödenip davayı kapatalım" yaygın söylem biçimleri. Meseleler bu şekilde kapatılabilir... Tabii ceza alan davalar da oluyor çok. Ama büyük davalarda biliyoruz ki yani işte Soma'da, şurada, burada cezasızlıklar da çok oluyor. Ya da orantısız diyelim cezalar. Dolayısıyla insanların ihtiyaçlarını bu şekilde kullanıyorlar. Hatta araştırırken şunu bile görmüştüm, diyelim ki bir büyük inşaat şirketi, diyelim ki, bir yol yapacak. Bu yolun bütçesini yapıyor, o bütçeye, hani öngörülemeyen şeyler için de bütçeler vardır ya. Mesela öngörülemeyen kalemlerden bir tanesinde diyor ki, burada muhtemelen şu kadar zaman sürecektir ve ortalama şu kadar kişi ölecek. Bu işte kişi başı 300 bin, 400 bin mesela, uyduruyorum şimdi. Bir kan parası ödenir. Dolayısıyla atıyorum 2-3 milyon böyle bütçelerin yapıldığını duymuştum. Bütçeyi kendim görmedim tabii ki ama. Bu para buraya gider diye ayrılıyor. Düşünün ki artık ne kadar kronik hale gelmiş bir durum.

**Dinleyici 1:** Teşekkür ederim.

**K.S.:** Ben teşekkür ederim.

**S.Ö.:** Filmin ilginç sahnelerinden birisi de İbrahim'in ölümü. Yani daha doğrusu intiharı... İbrahim'in intiharı şu açıdan enteresan. Ben 1981 yapımı olan Ali Özgentürk'ün *At* filmi izlemiştim. *At* filmi belki içinizde izleyenler olabilir. Orada da bir feragat etme, yani özgeci

bir intiharla karşı karşıyayız. Biliyorsunuz, belki hatırlayan vardır, çocuğunun devlet okuluna yatılı olarak girmesi için çocuğun öksüz olması gerekiyor. Onun için de babası kendini öldürüyor, intihar ediyor. Ama burada enteresan bir şey var. Babası aslında intihar etmek istemiyor. İntiharı sadece oğlu adına yapıyor. Şimdi buraya geldiğimizde de İbrahim'in durumu da oldukça benzer. İbrahim aslında ölmek istemiyor. Ve sizin sinematografik anlatımınız bunu oldukça etkili bir şekilde veriyor. Onu öncelikle belirteyim. İbrahim korkuyor, karar vermekte zorlanıyor. Zaman zaman üst kata gidiyor, atlamak veya atlamamak konusunda tereddütlü. Acı çekiyor, düşünüyor. Ve en sonunda acı içerisinde kendisini bırakıyor. Ve mesela bunu klasik bir film gösterseydi nasıl gösterirdi? Bütün ayrıntılarını gösterirdi. Siz hem modern sinema hem de klasik sinemayı aslında bir araya getiriyorsunuz. Yani Lütfi Ömer Akad'ın dediği gibi, yalın ve derin bir anlatım bana göre. Yalın ve derin bir anlatımı tercih ediyorsunuz. Haksız mıyım, bilmiyorum. Bu konuda neler söylersiniz?

**K.S.:** Haksızsınız diyemem. Teşekkür ederim. Lütfi Ömer Akad çok örnek aldığım ve hayran olduğum bir sinemacı. Ve yani İbrahim'in intiharı için de kafamda net olan şeylerden en başından itibaren bir tanesi de, o anı göstermemekti. Çünkü Aslında İbrahim'in bu koşullarda çalışırken oradan düşmesiyle, oradan kendini atması arasında çok büyük bir fark yok. Çünkü zaten kanser bir insanın, kanser hastası olan bir insanın orada çalışıyor olmasından bahsediyoruz. O yüzden de o anı saklamak, o anı göstermemek başından itibaren tercihimdi. Fakat aslında daha farklı bir şekilde çekmek istemiştik. O da şöyleydi, senaryoda, sete çıkmadan önce büyük bir değişiklik yapmıştım. O zaman bunlar mantolama işçisiydi. Dolayısıyla binanın çevresindeki o iskelede çalışıyorlardı. Ve İbrahim'in intiharı da şöyle gözüküyordu. Yani biraz daha soyut bir anlatımda gözüküyordu. İşte içeriden dışarıyı görüyorduk. O iskeledeydi ve bir bu tarafa ve bir bu tarafa yürüyordu. Ve biz kamerayla yaklaşıyorduk, yaklaşıyorduk, yaklaşıyorduk. Ve tamamen binadan çıkıyorduk ve o alanı görüyorduk. Ve İbrahim artık görüş alanımızda yoktu. Fakat iskele kuramadık bütçesel sebeplerden. Ve sonra onları duvar işçisi yaptık. Duvar örmeye başladılar ve işte iç tarafta olmaya başladılar. Ama dış tarafın duvarlarını da örüyorlar tabii. Ve aslında benim çektiğim intihar sahnesi, buradaki intihar sahnesi değildi. Daha önce bir rüya sahnesi var. İşte orada bir bu tarafa bir bu tarafa yürüyor ve sonra dönüp bir bakıyoruz ki yok. Fakat bir şekilde kurguda çalışmadı ve kurgu sırasında fikir değiştirdim. Aslında onun intihar düşündüğü bir sahneyi ve o sahne daha güçlü geldi bana. Onu oraya kaydırıp, onu da bir rüya sahnesi olarak değiştirdik. Zaten film çekmek birazcık da böyle bir şey bu arada. Her aşamasında bir takım kayıplar yaşıyorsunuz, bir takım verimsizlikler var. Entropi mi deniyordu buna? İşte o tamamen düşündüğünüz şeyi yazamıyorsunuz, tamamen yazdığınız şeyi çekemiyorsunuz. O çektiğiniz şey de bazen kurguda çalışmıyor. Yani bunların hepsini bir şekilde bir doğru bir yere getirmek için burada böyle bir tercih yaptık. Ama yine de sonuçta günün sonunda başta yaptığımız tercihe sadık kaldık. O anı göstermedik. Ve onu birazcık seyirciye bıraktık. Yani seyirci zaten onu kendi zihninde tamamlıyor. Baştan itibaren o şekilde, ona sadık kaldık diyebilirim.

**S.Ö.:** Soru sormak isteyen parmak kaldırabilir, mikrofonu alabilir bu arada. Ahmet Hoca'dan galiba bir soru.

**Dinleyici 2:** İki şeyi merak ettim. Birisi, çok sevdiğim bir İran filmi var; *Baran*, Majid Majidi'nin filmi. Oradan esinlenmeler oldu mu, merak ettim. İkincisi; şöyle bir şey dikkatimi çekti. Özellikle İbrahim ustanın inşaat dışındaki işlerindeki yolculuklarında kameranun biraz, dogma estetiğine yakın bir kullanımı söz konusu. Titreşimler, biraz gerçeklik algısının bozulması gibi anladım onu. Bunun bir sebebi var mı? Biraz kendimce şöyle bir yorum olur mu diye düşündüm. İnşaatçı çalışan işçilerin inşaatı daha bir kendilerine ait hissettikleri bir mekân gibi, kendilerini rahat gördükleri bir mekan gibi. Çünkü kamera çok daha sabit, kararlı. Daha gerçekçi, daha gerçeğe yakın görüyoruz. Ama dış mekanda biraz rüyaya doğru kayar

gibi ya da kendini güvende hissetmez gibi, korkar gibi. Böyle bir estetik tercihlerine yordum. Bilmiyorum sizin bir düşünceniz var mıydı? Bu ikisini merak ettim.

**K.S.:** Aslında bütün filmde, bir çekim hariç, Fırat'ın düştüğü sahnedeki çekim hariç, bütün çekimler omuzda yapıldı. Dışarıdaki işte ne bileyim, Nihal'le Yusuf'un sahnelerinde de öyleydi. İnşaattın içinde de öyleydi. Hep görüntü yönetmeni omuzundaydı kamera.

**S.Ö.:** Ama iyi tutmuş yani, bayağı sabit tutmuş (Gülüşmeler).

**K.S.:** Güçlü bir görüntü yönetmeniz vardı. İri yarı ve geniş omuzlu (Gülüşmeler). Ama oradaki benim düşüncem şuydu, aslında o ikisi arasında bir farklılık yapmak istemedim. Bu filmde gerçekten kamera olayları izleyen bir insanın zaviyesinden olaylara bakıyor, daha aktüel bir yorumla, daha belgeselvari bir yorumla bakıyor. Örneğin hiç drone kullanılmadı. Hep o zaviyede kalmak istedim ve öyle bir aktüellikte kalmak istedim. Dolayısıyla da genel olarak bir tanıklık estetiği olsun istedim. *Baran* benim çok sevdiğim bir film. Bu filme hazırlanırken izleyip çok sevdiğim bir film. Tabi oradaki aşk hikâyesi ile belki Yusuf ile Nihal'in hikâyesini benzeştirebiliriz. Ama sonuçta orada bir inşaatta geçiyor falan vesaire. Orası birazcık daha artık kent değil de daha böyle başka bir şeyi vardı orada.

**Dinleyici 2:** Spritüel bir aşktı.

**K.S.:** Evet, öyle bir şeyler vardı. Ama sonuçta hani İbrahim'in hikâyesi de, Yusuf'un hikayesi de, aslında yer yer benim için örtüşen hikayeler oldu ve benzer bir şeyde götürmek istedim. Yani, belki birkaç rüya sahnemiz var; hani böyle gerçek üstü gibi diyebileceğimiz. İşte İbrahim'in o örnek dairenin içerisinde orada gezdiği sahneler vs. Onları, o tür şeyleri seviyorum aslında. Hatta ikinci filmde daha çok var. Onları ben seviyorum, sinemanın bir olanağı olarak görüyorum. Ama bu filmde tabii ki ondan çok emin olamadım. Kendime çok güvenemedim. Daha güvenli bir alanda kalmak istedim.

**Dinleyici 3:** Emeğinize sağlık, öncelikle. Filmi ilk izlediğimde Marx'ın 'Anlatılan senin hikâyendir' diye bir sözü var onu hatırladım. Çünkü bütün işçilerin hikâyelerini birbirine aslında bağlayan ve Alman işçisinin bir İngiliz işçisinden, köylüsünden farklı düşünmemesi gerektiğini, çünkü hep aralarındaki o emek-sömürü ilişkisinin hep birbiriyle paralel bir şekilde işlediğini anlatır. *Bereketli Topraklar Üstünde'*yi anmıştım ben. Çünkü hem fabrikada hem işte patosta ya da inşaatta çalışıyorlar biliyorsunuz şeyler. Sizin de sevdiğinizi düşündüğüm bir film. Orada da hep hikâyeler farklı anlardaki farklı yerlerde, farklı iş kollarında geçse de bu emek sömürsünü tekrar ve tekrar gösterir, gündem getirir. Biraz ben *Babamın Kanatları'nı* izlerken de o hissi hissetmiştim aslında. Bütün o hikâye aslında minör bir yere değil, bütün o işçilerin geniş kapsamlı bir şekilde değerlendirilmesini alınacağı bir okuma sunuyor diye düşünüyorum.

**K.S.:** Evet, katılıyorum. Şöyle bir ek yapayım. Çok uzun süre senaryonun başlarındaiken, çok uzun süre şundan emin olamadım. Ya Kıvanç dedim, bu hikâyeyi anlatacak kişi sen misin yani? Hani benim hiçbir inşaatta geçmişim yok. Öyle bir yerden gelmiyorum. Yani adama sorarlar, sen misin falan gibi. Böyle çok uzun süre emin olmaya çalıştım ve sonra şunu fark ettim. Yani ben de sonuçta bir sinema emekçisiyim diyeyim. Ve aslında bir sinema emekçisiyle bir inşaat işçisinin koşullarının çok da farklı olmadığını fark ettim. Dolayısıyla anlatılanın benim de hikâyem olduğunu fark ettiğim zaman o zaman kendime bir güven geldi. Evet dedim, o zaman ben bunu anlatabilirim. Yani mesele sadece kültürel, etnik vs. bir şey değil. Çok daha büyük ve bizleri ortaklaştıran bir yerden bakabilirim. Sendikasızlığı, örgütsüzlüğü, bölünmüşlüğü, birbiriyle ortak çıkarları olan insanların birbirlerine düşman oluşunu, yalnızlaşmalarını düşündüğüm zaman dedim ki, aslında çok benzer şeyler, farklı dinamiklerle işliyor. O zaman evet, bu filmi sanırım yapabilirim gibi bir şey gelmişti.

**S.Ö.:** Filmi izlerken kendimce bir kavramsallaştırma yapacağım. Yani siz bunu baştan düşünmemiş olabilirsiniz. Ama sezgisel olarak düşünmüş olabilirsiniz. Çünkü üç tane bilinçle karşı karşıyayız. Üç bilinç. Bunlardan birisi kendi için sınıf. Yani gerçekten bilinçli olan bir bilinç. Bunu nerede görüyorsunuz? Yılmaz Güney'in o arkada posterinin asıldığı ve işçi önderinin işte 'artık yeter, maaşlarımız için örgütlenelim' demesi. Biliyorsunuz orada bir toplantı yapıyordu ve orada bazı insanlar vardı. Ve bunlar gerçekten ne yaptığının farkındaydılar. Yani herhangi bir çelişki yok. Fakat ikinci kısma geldiğimizde bunlar kimlerdir? Aynı sınıftan kişiler. Resul, Yusuf ve diğerleri diyelim. Hatta İbrahim dâhil. Bunlar, dikkat edersek çelişkili bir bilince sahipler. Ne anlamda? Resul'u hatırlıyorsunuz. Resul bir taraftan patronun arkasından ona kızarak konuşuyor. Diğer taraftan kendi çıkarlarını düşünüyor. Yusuf'a baktığımızda, bir taraftan amcasına ve yengesine olağanüstü sadakat ile bağlı, bu uğurda kendisini feda edecek kadar ilginç bir insan. Ama diğer taraftan oradaki kendi sınıfına ihanet ediyor. Örgütlenmek için yapılan konuşmaları patrona, Resul'e iletecek kadar ihanet içerisinde. Yani tam bir çelişki, tam bir popüler kültür. Ama diğer taraftan üçüncü bir bilinç var. O bilinç de patron ve avukat. Bunlar filmde net olarak, antipatik olarak gösteriliyor. Yani filmde tek antipatik gösterilen bana göre bu iki tipoloji. Ama diğerleri iyi ve kötünün ötesinde. Benim gördüğüm bu. Ne dersin bilmiyorum.

**K.S.:** Evet. Yani, aslında ben kimseyi kötü göstermeye çalışmadım. Onları da dâhil. Ama özellikle final sahnesinde, yani o Levent ve avukatın pazarlık yapmaya çalıştığı sahnede, tabii ki birazcık sıvalar döküldüğü için oradaki gerçekleri ortaya çıkıyor ve ister istemez o hakikat görünüyor ama ben zaten, sanırım şimdiye kadar, belki *Küçük Şeyler*'deki patron olabilir şu an düşünüyorum, kötü dediğimiz bir karakteri yazmıyorum. Çünkü öyle bir şeyin var olduğuna inanmıyorum.

**S.Ö.:** Belki kamera bize şey yapıyor. Yani şöyle, siz bunu yapmak istemeyebilirsiniz ama o kamerada öyle mimikler var ki, öyle duygulanım imajlar var ki, konuşmaları kamera ele veriyor, ifşa ediyor. Öyle diyelim.

**K.S.:** O anları yakalamak zaten mesele dediğiniz gibi. O yüzden de bence üç bilinç, evet, yani gerçekten haklarını savunmak isteyen işçiler var ama faydanın nerede olduğunu görüp, oraya doğru giderken kendiyi çelişen karakterler var ve bir de tamamen diğer tarafa geçmiş, artık kendiyi çelişkileri de kalmamış karakterler var. Ama mesela işte bu üçlemenin üçüncü filmde, yani müteahhidin hikâyesini anlatacağım filmde bu sefer o tarafa geçiyoruz ve biraz da o tarafı görmeye çalışacağız. En üstteki, burada işte Şefik diye bahsedilen kişiyi, onun hayatını görmeye çalışacağız. Umarım yani, çekebilirim bu filmi. Dolayısıyla benim için bu evrendeki üçleme özelinde ve genel olarak bu evrende sınıfsal bir takım konumlanmalar var ve birazcık bunlara uygun hareket edenler ve uygun hareket etmeyenler var. Bunlarla bir takım çelişkiler doğuruyor ve insanın gerçeği birazcık bunlarla sınıyanıyor diye düşünüyorum.

**Dinleyici 4:** Merhabalar, emeğinize sağlık öncelikle. Şimdi biliyoruz ki sinemada duyduğumuz ve gördüğümüz hiçbir şey rastlantısal değildir aslında. Yani perdede gördüğümüz. Bana göre, yani ben izlediğimde filmin özeti gibi beyaz bir güvercin, fal ve güvercin biliriz ki umuttur aslında ve horoz dövüşü ki horoz iki kere geçti aslında, bir halayda, bir de işte babanın kurtulma mücadelesinde diyeyim, parayı kazanma yolu olarak. Siz de güvercin ve horoz dövüşünü bu anlamda mı konumlandırdınız sinemada? Doğru bir okuma olur mu diye merak ettim.

**K.S.:** Ya tabii ki doğru bir okuma olur ama bu başka okumaları da geçersiz kılmaz diye düşünüyorum. Yani o mekan, güzel bir mekandı. O Kuşpazarı, Edirnekapı'daki. O güzel bir mekandı ve İbrahim'in orada birazcık çıkış araması için bir tür eski alışkanlıklara dair. Bir de şeyi çok gördüm ben inşaatları gezerken, kuş çok besliyorlar. Sanırım Baran'da da vardı onun kuşu vardı, o kadar böyle yaşamsızlık ve o şeylerin içinde böyle onlar için yani o



yaşayan insanda için bir tür böyle bir umut, bir böyle bir hayata bağlayan bir kuş. Gerçekten o insanlarda çok gördüm. Horozu da gördüm yani. Horozu da yine Van'a gitmiştik, işte yine o senaryo hazırlıkları için. Orada tanıştığımız birisi, İbrahim yaşlarında. Bayağı böyle bir horozu varmış. Ondan uzun uzun bahsetti. Belli ki dövüştürüyor, anladık yani. Birazcık böyle hani oradaki izlenimler vesaire. Ama yani ben netice itibariyle şeye inanıyorum; imgelerin çok zengin şeyleri olduğuna, dolayısıyla farklı okumalara da çok açık olduğuna inanıyorum. Yani her okuma, bir diğer okumayı dışlamaz. Sinema'nın da güzelliği burada.

**Dinleyici 5:** Biraz sanatın dışında bir soru soracağım. Şimdi biz Afet Film Festivali yapıyoruz ve bir sürü afet filmin başvurusu aldık. Bir Türk yönetmeni ve Serdar Hocamı burada yakalamışken bir şey merak ediyorum ben. Türkiye'den gelen filmlerde ve Türkiye'de çekilen afet ve afetin etkilerini konu alan filmlerde daha çok duygular özelinde filmler yapmışız. Hep duyguları beslemişiz. Deprem ele aldysak, depremezdeyi özdeşleştirmişiz ve orada onlarla ilgili daha fazla şeye yer vermişiz. Ama daha popüler yapımlara baktığımızda ya da yurtdışından gelen kısa filmlerimiz de bu konuda çok fazlaydı. Daha ürküten, daha korkutan, hani çok uç bir örnek olacak belki ama 2012 filmi hatırlarsınız, *San Andreas Fayı*'nı hatırlarsınız. Daha görsele yönelik, insanı daha ürküten yapımlar görüyoruz. Bunun coğrafyayla ilgisi mi var, yoksa teknikle, teknolojiyle ilgisi mi var? Bunu çok merak ediyorum ben.

**K.S.:** Bu zor bir soru oldu (Gülüşmeler).

**S.Ö.:** Yani, Ceren öncelikle seni tebrik ederim. Olağanüstü güzel bir soru sordun.

**Dinleyici 5:** Aşk olsun hocam (Gülüşmeler).

**S.Ö.:** Öncelikle, evet çok iyi bir soru. Bence onun nedenlerinden birisi şu, reyting yapmak için hareketi ve duyguları yoğun bir şekilde körüklemeniz gerekiyor. Ve batıda da bu teknoloji ve hareket imaj -yani şimdi bu hareket imaja girsek zaten bitiremeyiz- aksiyon imaj egemen. Çünkü aksiyonla izleyici harekete geçiriliyor ve teknolojiyi de bunun için seferber ediyorlar. Yani biraz daha Türkçeleştirirsek, hani şu *Hızlı ve Öfkeli* filmi biliyorsunuz değil mi? *Hızlı ve Öfkeli*'de dikkat ediniz. Hem hızlısınız hem öfkelisiniz. Bütün teknoloji ona göre, kamera da ona göre seferber edilir. Yani sizde adrenalinin körüklenmesi talep edilir. Fakat bize geldiğimizde, biz dramı severiz, daha doğrusu biz melodramı severiz. Biz ağlamayı severiz. Yeşilçam'a bakın ne demek istediğimi anlıyorsunuz. Günümüzde de öyle değil midir? Mesela Çağan Irmak, hatırlayın, *İsiz Adam*'ı yaptı. Bu arada kötü bir film değil, yanlış anlamayın. Bir buçuk milyon, iki milyon insan izledi... Şimdi *Babam ve Oğlum*'u yaptı, bakın. Şimdi diyorsunuz ki, "a ben bilim insanıyım, eleştirel olmak zorundayım.". Kendimden örnek vereceğim. Bilim insanıyım ve *Babam ve Oğlum*'u izliyorum. İzliyorsunuz ve bir yere geliyorsunuz, gözlerinizden yaş akıyor. Yaşlar akıyor. Bu kötü bir şey mi? Harika bir şey. Yani biz ağlamayı, duygulanmayı, bağırmaı, çağırmaı, nefret etmeyi de aynı yoğunlukta seven bir toplumumuz. Aslında bu sosyolojiyle son derece ilintili bir şey. Tabii teknolojiniz de, biraz aksiyon imaja uygun değilse, buna uygun da sinema yaparsınız. Bilmiyorum, benim cevabım bu. Ama Kıvanç ne der, bilmiyorum.

**K.S.:** Yani sorunuza cevap değil ama bu konuda ben mesela şöyle bir şey düşündüm. Bu film bana şöyle bir deneyim kattı. Filmimi izleyen bazı insanların ağladıklarını gördüm. Sonra oturdum kendi kendime düşündüm. Dedim ki ben psikopat mıyım yani? (Gülüşmeler) Yani, bu beni gerçekten çok tuhaf hissettirdi. Birilerini ağlatıyor olmanın üzerine hiç düşünmemiştim daha önce. Teorikte iyi geliyor, tamam mı? Yani bir film yaptım, insanlar ağladı falan gibi. Sonra da dedim ki, niye yani? Bunun çok iyi bir sebebi olması gerekiyor. Kaldı ki yani, bu filmi Mahsun Kırmızıgül çekse gerçekten çok ağlayabilirdiniz. Çağan Irmak çekseydi de ağlayabilirdiniz. Dolayısıyla bu filmi yazarken ve çekerken bazı yerlerde ağlatmamak için ekstra çaba sarf

ettik. Ama hikâyenin kendisinde ve bazı yerlerde bazı vurucu şeyler var. Dolayısıyla insanlar ağlıyor, ağlayabiliyor. Ama bunun gerçekten beraberinde bir sorumluluk getirdiğini de fark ettim. Yani gerçekten bir film yapıp insanları ağlatacaksam, bunu kendime çok iyi anlatmam ve bunun altyapısını çok iyi kurmam gerekiyor. Çünkü bu bir sorumluluk. Çünkü bu normal hayatta yaptığımız bir şey değil. Normal hayatta bir şaka yaparsın ve insanlar güler ve hani şaka yaptık güldü, olur. Ama mesela, şöyle bir şey oldu, biliyor musunuz falan deyip kimseyi ağlatmak istemeyiz. Dolayısıyla oradaki o katarsisi, oradaki o ağlama duygusunu, belki *Küçük Şeyler*'in, absürt komediye çalan bir film olmasının altında bu duygu da yatıyor olabilir. Yani, neden ki sorusuna iyi bir cevap verme düşüncesi. Sorunuza cevap değil ama ağlatmak, çünkü bunu bir şeyde de okumuştum, sanırım Ertem Eğilmez de, *Canım Kardeşim*'i yaptıktan sonra gerçekten o çok hüngür hüngür ağladığımız bir filmdir, benzer bir duyguya kapılmış yani. Ben ne güzel komik filmler yapıyordum. İnsanlar gülüyordu. Ben niye festival filmi yapacağım diye gaza geldim bu filmi yaptım, insanları ağlattım demiş Ertem Bey. Sonradan bir iç muhasebesi yapmış. Gerçekten ilginç de bir şey.

**Dinleyici 2:** Ben bir şey ekleyebilir miyim burada? Söylediğiniz yorumlara katılıyorum. Daha önce *Baran* ile ilgili bir çalışma yaptım ben. Orada bayağı bir Doğu kültürü üzerine biraz okumalar yaptım. Orada karşılaştığım şöyle bir cümle vardı, çok beğendim. Diyor ki, 'Doğu'da aşk dünyanın yıkımıdır.' Ben onu anlam olarak değiştiriyorum aslında. Bu biraz şununla bağlantılı... Batıda insanların dünyayı algılaması, kavraması birazcık göz merkezci veya akıl merkezci bir bakış açısıyla olan bir şey. Bizde, İran gibi doğu toplumlarında bu birazcık haptik bir görmeye bağlantılı.

**S.Ö.:** Dokunsal.

**Dinleyici 2:** Dokunsal, duygularla, duyumsayarak daha çok kavriyoruz. Bu yüzden de ben de benzer bir şeyi gözlemledim aslında, izlediğim filmlerde. Batı'dan gelen filmlerle, teknoloji ile de bağlantılı tabii ki de hocam, daha görünen bir hikaye anlatıma, empati tabi söz konusu ama, buradaki biraz daha şey, nasıl diyelim, bizdeki biraz daha derinden, sızıyla hissedilen bir şey. Dünyayı kavramayla aslında yakından bağlantılı. Biraz da tabi melodram da seviyoruz belki, duyguyu daha çok seviyoruz belki. Böyle bir katkıda bulunmak istedim.

**K.S.:** Çok teşekkür ederim. Güzel bir katkı oldu.

**S.Ö.:** Bu arada herkes iyi değil mi arkadaşlar? Yoruldunuz mu? Yorulmadınız değil mi? Keyifli. Ben de zaten destek almak için yorulmadık diyordum.

**Dinleyici 6:** Mesela Ceren Hanım'ın sorusu, sizlerin yorumları harikuladeydi. Belki tabii afet olarak neyi yaşadığımızı ya da gündelik hayatımızın ne kadar afetlerle iç içe olduğuyla da biraz belki ilişkili. Coğrafi olarak da baktığımızda, örneğin İran'dan gelen filmlerde vesaire çok fazla savaşın öne çıktığını görüyoruz. Mesela bu Hollywood filmlerinde ya da biraz daha o global, gişe filmlerinde falan afet dediğimiz şey, böyle muhteşem tsunamiler geliyor ya da uzaylı istilası falan oluyor. Hani Türkiye'de uzaylı istilası çok korkunç gelmiyor bize.

**K.S.:** Taşla kovalayabileceğimiz bir şey.

**Dinleyici 6:** Taşla kovalayabileceğimiz bir şey evet yani (Gülüşmeler). Ama hayatımızın çok gerçek bir afeti, yani her an sınırdan, hani İşid terörü yaşamış toprağız biz. Uzaylı gelse ne yapacak? Çok daha belki makul konuşup anlaşabileceğimiz bir tür de çıkabilir falan. Ama konuşmadan önce taş atacağımız için yüksek ihtimalle, başka bir şey olacak. Mesela gerçekten bizim iş cinayetleri hayatımızın çok bütünleşik bir parçası. Ne yazık ki çok acıklı bir şekilde. Oysa kimi coğrafyalar için baktığımızda, bir iş kazası işçi için değil, işveren için felaket

olacaktır yüksek ihtimalle. Çünkü inanılmaz bir iş güvenliği telaşları var. Çünkü sendika, yasa vesaire işçinin orada canını kaybetmesi ya da uzvunu kaybetmesi durumunda çok büyük hesap soruyor ve o yüzden de işte, tazminat kalemi koymak gibi bir şey yapamıyorlar, çünkü o tazminat kalemini koymak onlar için çok çok büyük masraf. Dolayısıyla galiba bizim afet olarak yaşadığımız şeylerin ne olduğuyla yüzleşme biçimimiz belki biraz melodramatik oluyor. Bu anlamda ben sizin sınıf perspektifiyle ve yüzleştirici, o karşılaştırmacı dediniz ya, ben mi anlatacağım sorusunu bile soruyor olmanızın ve duruma yönelmenizdeki o açık yürekli ve anlamaya ve anlatmaya çalışan halinizin çok kıymetli olduğunu düşünüyorum. Ve o sınıf perspektifinizin, bir absürt komediden son derece ağır bir hikayeye kadar, çok kapsayıcı bakışının aslında hepimizi kendi sınıfsal konumumuzun, gündelik hayatımızın ne kadar aslında oynak düzeninde bir afet anı, her an kovulabiliriz, her an işsiz kalabiliriz, kendimizi öldürerek hayatta kalmayı umabiliriz. Bunlarla bizi yüzleştirmenizin çok kıymetli olduğunu düşünüyorum. Çok teşekkürler.

**K.S.:** Ben teşekkür ederim. Güvencesizlik de bizatihi bir afet zaten.

**Dinleyici 7:** Merhaba. Sizi dinlemek gerçekten büyük bir zevkti. Benim sorum daha basit olacak. Film izlerken iki sahne benim dikkatimi çok çekti. Biri İbrahim'in hastane sahnesiydi. Doktorla konuşuyordu. Daha doktorla konuşmasını yeni bitirmişken, ayağı bile kalkmadan içeri başka bir hasta girdi. Ve İbrahim doktora baktı, hastaya baktı. Sonra peşine çıktı. İkinci sahnede emeklilik için gittiği yerd. Başka biri girdi sahneye yani. Orada farklı da çekilebilirdi. İbrahim odadan çıktıktan sonra hasta içeri girebilirdi. Ya da ikinci sahnede orada başka hiç kimse de olmayabilirdi. Bunu böyle çekerken bir düşüncenizi merak ettim. Neden?

**K.S.:** Çünkü çok yoğun yerler ya devlet hastaneleri, devlet daireleri. Birisi giriyor, biri çıkıyor falan. Daha yani dışarıda, yukarıda ismi yanıyor. Hemen kapıda beliriyor falan. Hatta senaryoda bir şeyi değiştirdim. Konuşmanın esnasında dalıyordu bir hasta. Sonra onu değiştirdim. O diğer ikinci hasta sabırsız. Üçüncü de sabırsız. O benim için bizim sistemi de anlatan bir şey. Yani, vakit yok. Duracak bir vakti yok.

**Dinleyici 8:** Başta şey demiştiniz ya hani korktum aslında ben bu konuyu anlatabilir miyim? Filmden sonra acaba doğru anlattım mı diye işçilere falan soruyor musunuz?

**K.S.:** Halk gösterimi yaptık.

**Dinleyici 8:** Simülasyon gibi yani.

**K.S.:** Evet, yani her seyirci grubuna, işçiler de dahil. DİSK'e bağlı işçilere de gösterim yaptık. İşçilerin tepkisi genelde şöyle oldu. İşte biraz daha uzun hava koyabilir miyiz falan gibi şeyler oldu. Evet, yani böyle oluyor. Hani bunun nesi film olmuş falan gibi. Bir memnuniyetsizlik ile birlikte.

**Dinleyici 8:** Yani doğru anlatıp anlatmadığınızı onlara danışıyorsunuz.

**K.S.:** Doğru anlatımı gördüm yani. Bunlar zaten oluyor yani nesi film diye anlatıyorlar gibi deyince devamlı, doğruymuş diyorum.

**S.Ö.:** Doğru anlatım ne demek bilmiyoruz tabi.

**Dinleyici 9:** Ben nispeten çok ağır olmayan bir soru soracağım. Kendisiyle çelişen işçilerden bahsettiniz. Bu kendisiyle çelişmesi de artık kalkmış. En sonunda çelişmemeye başlamış. Bu durum, duruma göre rahatlatıcı bir durum mu? Yoksa durum o kadar kötü ki artık kendisiyle çelişmesi bile mi kalmamış?

**K.S.:** Hangisi için?

**Dinleyici 9:** Kendisiyle çelişmesi kalkan işçilerden bahsettiniz. Ama bir 20 dakika falan oldu.

**K.S.:** Oradaki, toplantı yapan işçiler için mi soruyorsunuz?

**Dinleyici 9:** Evet yani şöyle diyelim, işçi hangi işçi olursa olsun, toplantıdaki işçi olsun, fabrikadaki olsun, marketteki işçi olsun, yani bu işçinin kendisiyle çelişkinin kalmaması, duruma göre rahatlatıcı bir durum mu yoksa durum o kadar vahim ki artık çelişkisi bile mi kalmıyor?

**K.S.:** Ya şöyle aslında çelişkinin, buradaki çelişki dediğimiz şey yani bu filmin üzerinde sınıf atlama. Bir bireysel çıkar vardır, bir de sınıf çıkarı ya da kolektif çıkar vardır. Bu hep böyle şeylerde gündeme gelir. Diyelim ki bir iş yerinde birileri işten çıkarılır. Diyelim ki üç işçi işten çıkarılır. Kalan işçiler, oh ne güzel ya onları işten çıkarıldı, biz şimdi daha fazla maaş alacağız da diyebilirler ya da hayır biz o arkadaşımızın işe alınmasını istiyoruz, onlar işi alana kadar biz greve çıkıyoruz da diyebilirler. Bir tanesi o insanların bireysel çıkarıdır. Öbürü de der ki, hayır biz burada birlikteyiz, örgütlü ya da bilinçli olan işçiler. Dolayısıyla da aslında buradaki çelişki olmayan şey, daha doğrudan bir kavrayışla, belki onların işinden de olmasına sebep olabilir. Ama toplamında baktığımız zaman bu, dünyayı daha iyi bir yer yapma çabasıdır da.

**Dinleyici 10:** Oyuncu seçiminizdeki kriter neydi? Ben ilk başta bunu soracağım. Musab Ekici çok beğendiğim bir oyuncu. Yusuf karakteriyle nasıl eşleştirdiniz? Bunu soracaktım.

**K.S.:** Menderes abiye ve Tansel'e ben direkt rol teklif ettim. Ama Yusuf ve Nihal'i bulmak için baya bir audition yaptık. Ve normalde audition yani oyuncu seçmesi tek oyuncuyla yapılır. Yani işte Yusuf için işte birisini çağırırsınız. Senaryodan bir parçayı çalışır, gelir oynar. Çekersiniz ve o gelen oyuncularından bir tanesi rolü alır. Burada ilginç bir şey yaptık. İkili audition yaptık. Yani Yusuf ve Nihal'in sahnesini, farklı Yusuf'lar ve farklı Nihal'ler için audition yaptık ve çeşitli çiftler gördük.

**Dinleyici 9:** Bir de Musab Ekici'nin ilk filmlerinden biri sanıyorum.

**K.S.:** Evet. Yani daha önce de birkaç filmde oynamıştı ama çok henüz bilinmiyordu. İlk tanındığı film oldu diyebiliriz bizimki. Musab ile Kübra denk geldiler; yani cast direktörü o ikisini eşlemişti. Ve böyle inanılmaz bir kimya vardı aralarında ve Musab'ın enerjisi de çok uyuyordu role. Birçok yerde ilham da verdiler bana. O yüzden onlarla çalıştık ve baya da uzun sürdü yani. Mesela Kübra bir süre başörtüsüyle gezdi. Birkaç iç çamaşır dükkânına gitti. Orada biraz böyle ufak tefek çalışmalara başladı, rol için hazırlanırken. Çok da tanınmıyordu o zaman. Şöyle tepkileri almıştık; Ya işte ne güzel bak başörtülü birini de oynatmışsınız filmde falan gibi. Hâlbuki başörtülü değil Kübra. Bu film içindi.

**Dinleyici 9:** Bu sefer yeri gelmişken onu da sorayım. İkinci soru da Nihal'in karakteriyle ilgili. Nihal'in hikâyesini tam oturtamadım. Hani inşaat işçilerini konu alan bir film olduğu için. Acaba kadın karakterini birinin üstlenmesi mi gerekiyordu? O anlamda.

**K.S.:** Aslında öyle düşünmedim. Tabi siz oturtamamışsanız bir sebep vardır illa ki. Benim Nihal'deki sevdiğim şey şuydu. Yani çok az görüşebiliyorlar ve böyle çok arada derede görüşebiliyorlar. Çünkü ikisi de çok yoğun çalışıyorlar aslında ama işte bir aşk da var hani aralarında, bir çekim de var vesaire. Ama bunda böyle işte bir kafenin orada bir, işte öpüşme mi değil mi belli değil gibilerinden bir takım durumlar var. Çok naif bir şey bu ve böyle çiftleri de çok da görüyorum etrafımda. Bir taraftan da hayattan keyif almak istiyorlar ve Nihal'in bilgece söylediği bir takım şeyler de var. Aslında onları çarpıştırmak da istedim biraz. Ve Nihal karakteri de biraz öyle şekillendi. Yani sınıf atlama gibi bir derdi yok. Ben şu an bunu yapıyorum ve tamam yani benim işim bu diyor. Ama Yusuf diyor ki hayır benim işte ben böyle, uzayıp kısalma, amcama bak işte şöyle oldu, böyle oldu falan gibi, başka bir gelecek

projesi var. O tartışmaları yapması için Nihal gibi bir karakter gerekiyordu. Bir de bana güzel bir tezat gibi geldi, görsel açıdan. İşte başörtülü bir karakterin iç çamaşırları satıyor olması meselesi de. O yüzden Nihal karakteri öyle çıktı yani.

**Dinleyici 9:** Tamam. Son soru hocam. Çekim sırasında hiç iş kazası yaşadınız mı? Yani ne bileyim bir inşaatta bir çivi battı mı ayağınıza en azından? Yani sizin veya ekibin?

**K.S.:** Bir trafik kazası oldu. Prodüksiyondan bir arkadaş arabayı çarptı küçük. Bir de görüntü yönetmeni vebaşka bir prodüksiyoncu. O birazcık daha büyük bir kazaydı. Ona ambulansla eşlik ettik. Sonra bir şey olmadı, kimseye bir zarar gelmedi ama.

**Dinleyici 9:** Hani iş sahası, inşaat sahası ya belki en azından.

**K.S.:** Orada yaşamadık. Ama düşme sahnesi çekimi zor oldu. Bir gün gitti, bir tam günde çekebildik o sahneyi, Fırat'ın düşüşünü. Çünkü birazcık komplike bir çekimdi. Ve orada işte 14. katta falan, sanırım bir 25-30 metrelik bir yükseklikte. Dublör için de kolay değildi. Ama o da böyle ilk başladığımızda, oradan atlıyor ve iplerle bağlı şekilde atlıyor ama havuza atlar gibi atlıyordu. Beceremedi uzun süre. Bayağı bir uğraştık. İşte ipler falan filan. O sahne zordu. Korktuğum sahnelerden birisi oydu. Hatta inşaatın karşısında bir börekçi vardı, arada gittiğimiz. Biz tam o sahneyi çekerken birden kafasını kaldırmış. Allah demiş birisi düşüyor falan. Ödüm koptu abi diyor. Bana anlatıyor böyle heyecanlı heyecanlı.

**S.Ö.:** O zaman son soruyu alalım.

**Dinleyici 3:** Soru gibi değil de belki hem Serdar Hocam'ın açtığı, İren'in devam ettirdiği yerden. Bu afet filmlerinde biraz da özellikle büyük prodüksiyon filmlerde 'sonuçlar sinemasına', yani bir olay olur, ardından o sonuçları biz izleriz. Yıkım ve işte aksiyona bağlı bir eylem ve engel biçimi izleriz. Bizde biraz daha biriken bir duygulanımlar ve hani o sonuç beklenen bir şeye doğru gidiyor ya hepsi. *Babamın Kanatları'*nda öyle, *Diye't*te öyle, *Maden'*de öyle. Hep birbiriyle aslında bir rabitayla bağlanan bu filmler, birer birikmenin ve duygulanımlarının böyle artarak yoğunlaşmasını ve en sonunda da nihayet bir sürecin tamamlanmasıyla sona eriyor sanırım. Bu şekilde değerlendirebiliriz diye düşünüyorum.

**K.S.:** Evet, değerlendirebiliriz. Hocam siz bir değerlendirin (gülüşmeler).

**S.Ö.:** Ben afet filmiyle bağlantılı olarak, bağlamdan kopuk değil aslında, küçük bir değerlendirme yapacağım. Tabii bu değerlendirmeyi yapmadan önce, öncelikle ANDA ekibine bu organizasyonu yaptığı için teşekkür ederiz. Bunun dışında organizasyonu yapan, organizasyon koordinatörü sevgili Ceren, Sevgili Engin ve sevgili Muhammed'e katkılarından dolayı teşekkür ederiz.

Şimdi 9 ile 13. yüzyılda, biliyorsunuz İslam dünyasında son derece enteresan bir felsefe var. Eğer İslam dünyası buradan beslenseydi ilginç bir yere fırlayabilirdi. Bunlardan birisi de İbn-i Sina'dır. Ben İbn-i Sina'yı okurken bu depremler ve afetler meselesiyle ilgili son derece enteresan bir noktayı yakaladım. Ve bu nokta aslında 18. yüzyılda filozof Leibniz tarafından ancak yakalandı. İbn-i Sina şöyle diyor bize, üç tür kötülük vardır. Birincisi doğal kötülüktür. İkincisi metafizik kötülüktür ve üçüncüsü de ahlaki kötülüktür. Şimdi metafizik kötülük karmaşık bir mesele. Onu bizim bir saat, iki saat tartışmamız lazım. Onu şimdi bir kenara bırakalım. Doğal kötülük; İbn-i Sina şunu söylüyor, diyor ki, deprem kendi başına kötülük değildir diyor. Cümleyi anlamamız lazım. Deprem kötü değildir. Depremde kötülük, kendinde kötülük diye bir şey yoktur. Deprem yarattığı sonuçlar, yani insanları kederlendirmesi ya da İbrahim'i Van'dan İstanbul'a getirip, bu zor çalışma koşulları altında çalıştırmaya başlaması, yani depremin yarattığı sonuçlar kötülüktür. Doğal kötülük böyle bir kötülük. Peki ahlaki kötülük nedir? Ahlaki kötülük yanlış ve doğruyu seçimle ilgili bir meseledir. Yanlış nedir,

doğru nedir? Dolayısıyla bizim hayatlarımız, aslında ahlaki kötülükle doğal kötülüğün yarattığı ya da doğal kötülük arasına gidip gelmekte. Böyle bir katkı yapmak istedim sadece. Yani filmle de aslında bağlantılı. Belki de Kıvanç buna bir şey ekler.

**K.S.:** Aynen. Yani sonuçta binalarımız güvenli bir şekilde yapılıyor olsa, bina yapmak bir kar elde etme, zenginleşme aracı değil de bir sosyal sorumluluk olsa, bir rant alanı olmasa, o zaman biz deprem ülkesi olarak depremlerde bu kadar ölmeyeceğiz yani. Biz İstanbul'da deprem ne zaman gelecek de bu binanın altında acaba kalacak mıyız diye beklemiyor olacağız. Yani tam da söylediğiniz gibi, buradaki ahlaki kötülük, yani belli bir zümrenin zenginleşmesi adına toplumun büyük bir kısmının güvensiz ve güvencesiz koşullarda yaşıyor olduğu durum, zaten bizim depremi bir kötülük olarak algılamamıza yol açıyor. Veyahut da işçi ölümlerini veya selleri falan, yani her şeyin içine katabiliyoruz aslında.

**S.Ö.:** Arkadaşlar görüyor musunuz? Çünkü IQ'su yüksek, çünkü babası ve annesi doktor (gölüşmeler). Yani böyle bir analiz yapabiliyor. Çünkü bağlantı kurabiliyor. Analiz dediğimiz şey böyle bir şey. Tebrik ederiz. Gerçekten olağanüstü bir analiz. Aslında seni sosyal bilimlere aktarmamız lazım aynı zamanda. Bir taraftan yönetmenlik yap, bir taraftan da akademik hayat.

**K.S.:** Ya bilemiyorum. Şöyle bir mahcup oldum. Ne diyeceğimi bilemedim (gölüşmeler). Çok teşekkür ederiz.

SAYI(NO):17

HAZİRAN(JUNE)2024



# sineFİLOZOFİ