

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

ALİ AKAY | ÖZNELLİK İÇİNE GİRMEYEN SES-İMAJLAR
UMUT TÜMAY ARSLAN & ÖZLEM GÜÇLÜ | GİRİŞ: GÖRÜNÜR
DÜNYANIN EŞİĞİNDEN

ÖZLEM GÜÇLÜ | BİR YENİDEN-GÖRÜŞ İMKÂNI: TÜRKİYE
SİNEMASINDA İSTANBUL'LA VE İSTANBUL'DA YENİ KARŞILAŞMALAR

ELİF DEMİRKAYA | KIRILGANLARIN İMAJLARI

ELİF AKÇALI | KÂZİM ÖZ SİNEMASINDA DENEME-FİLM ESTETİĞİ

TEORİK

BAKIŞ

4 AYLIK TOPLUMBİLİM DERGİSİ SAYI 11 • EYLÜL 2018 • FİYATI 30 TL

GÖRÜNÜR DÜNYANIN EŞİĞİNDEN

İBRAHİM ARSLAN | *GÜNEŞE YOLCULUK* FİLMİNİN YENİDEN

OKUMASI: YANSIYAN BİR YÜZEY OLARAK MEHMET

SEBAHATTİN ŞEN | TÜRK SİNEMASINDA KOLONYALİST PERFORMANSLAR

BAHTİYAR MERMERTAŞ | SADE'DAN PASOLİNİ'YE: MASUMİYETİN
AYARTICILIĞINA KARŞI

FEYZİ ERÇİN | LAYTMOTİF: SİNEMADA BİR KLASİK MÜZİK FENOMENİ

AYŞE USLU | SİNEMAYA KARŞI VIDEO: GÖSTERMEYEN SEMİYOTİKLER
VE TOPLUMSALLIĞIN İNŞASI

FİLİZ ERDOĞAN TUĞRAN | *AKREBİN YOLCULUĞU* VE TEKERRÜR

SÜMEYYE KAVUNCU | DEĞİNİ: *KAPTAN FANTASTİK*: ÇOCUKLUK

SÖYLEMİ VE SİNEMA ÜZERİNE BİR DENEME

MURAT KÜÇÜK | DEĞİNİ: SİNEMADA MEKÂNIN ÜRETİMİ ÜZERİNE
FRAGMANLAR

ISSN 2147-6640



11

11

9 772147 664001

Uzentsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>



TEORİK

BAKİŞ



Teorik BAKIŞ – 4 Aylık Toplumbilim Dergisi

MİNÖR YAYINEVİ

Sayı: 11 -Eylül 2018- Fiyatı: 30 TL

ISSN 2147-6640-11

İmtiyaz Sahibi: Akyüz Kitap Yayıncılık Nakliyat Ticaret ve Sanayi Ltd. Şti.

Genel Yayın Yönetmeni ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Hikmet Akyüz

Genel Yayın Koordinatörü: Ali Akay

Sayı Editörleri: Umut Tümay Arslan & Özlem Güçlü

Yayına Hazırlayan: Hikmet Akyüz

Yayın Kurulu: Harun Abuşoğlu, Tansu Açık, Şükrü Aslan, Barış Başaran, Ege Berensel, Aylın Dikmen, Derya Fırat, Özlem Güçlü, Emre Işık, Levent Kavas, Ender Keskin, Çağlayan Kovanlıkaya, Sanem Güvenç Salgırlı, Engin Sustam, Sibel Yardımcı, Doğan Yaşat, Ebru Yetişkin, H. Bülent Gözkân, Mehmet Şiray, Güçlü Ateşoğlu

Sayı Hakemleri: Ali Akay, Ahmet Altınel, Şükrü Arslan, Umut Tümay Arslan, Cüneyt Çakırlar, Aylın Dikmen, Özge Ejder, Osman Erden, Begüm Özden Fırat, Özgür Sevgi Göral, Özlem Güçlü, Barış Kılıçbay, Suncem Koçer, Aylin Kuryel, İpek Çelik Rappas, Besime Şen, Mehmet Şiray, Sibel Yardımcı, C. Doğan Yaşat, Mesut Yeğen

Katkıda Bulunanlar: Deniz Diler, Canan Poyraz, Pınar Vural.

Kapak ve Sayfa Tasarımı: Savaş Çekiç

Kapak ve Mizanpaj Uygulama: Doğan Hezer

Satış ve Genel Dağıtım:

Pusula Prodüksiyon Ltd. Şti. - Robinson Crusoe 389 Kitabevi

Yeni Çarşı Cad. 34A Galatasaray,

Beyoğlu-İstanbul Tel: 0 212 245 98 20 bilgi@rob389.com

E-posta: teorikbakisdergi@gmail.com

Yayın Türü: Yerel, Süreli Yayın (4 ayda bir yayımlanır)

Teorik Bakış, hakemli bir dergidir.

İç/Kapak Baskı-Cilt | Berdan Matbaacılık

Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi C Blok, No: 239

Topkapı - Zeytinburnu / İstanbul 0 (212) 613 12 11

Sertifika No: 12491

İÇİNDEKİLER

5-10	ALİ AKAY	I ÖNSÖZ
11-12	UMUT TÜMAY ARSLAN ÖZLEM GÜÇLÜ	I GİRİŞ: GÖRÜNÜR DÜNYANIN EŞİĞİNDEN
13-39	ÖZLEM GÜÇLÜ	I BİR YENİDEN-GÖRÜŞ İMKÂNI: TÜRKİYE SİNEMASINDA İSTANBUL'LA VE İSTANBUL'DA YENİ KARŞILAŞMALAR
41-78	ELİF DEMİRKAYA	I KIRILGANLARIN İMAJLARI
79-102	ELİF AKÇALI	I KÂZİM ÖZ SİNEMASINDA DENEME-FİLM ESTETİĞİ
103-126	İBRAHİM ARSLAN	I GÜNEŞE YOLCULUK FİLMİNİN YENİDEN OKUMASI: YANSIYAN BİR YÜZEY OLARAK MEHMET
127-174	SEBAHATTİN ŞEN	I TÜRK SİNEMASINDA KOLONYALİST PERFORMANSLAR: HUDUTLARIN KANUNU VE TOPRAĞIN KANI FİLMLERİNDE TÜRKLÜK VE KÜRTLÜK TEMSİLLERİ

- 175-204 **BAHTİYAR MERMERTAŞ** | SADE'DAN PASOLINI'YE:
MASUMİYETİN
AYARTICILIĞINA KARŞI
- 205-240 **FEYZİ ERÇİN** | LAYTMOTİF: SİNEMADA BİR
KLASİK MÜZİK FENOMENİ
- 241-278 **AYŞE USLU** | SİNEMAYA KARŞI VIDEO:
GÖSTERMEYEN
SEMİYOTİKLER VE
TOPLUMSALLIĞIN İNŞASI
- 279-312 **FİLİZ ERDOĞAN TUĞRAN** | *AKREBİN YOLCULUĞU* VE
TEKERRÜR
- 313-324 **SÜMEYYE KAVUNCU** | DEĞİNİ: KAPTAN FANTASTİK:
ÇOCUKLUK SÖYLEMİ VE
SİNEMA ÜZERİNE BİR
DENEME
- 325-336 **MURAT KÜÇÜK** | DEĞİNİ: SİNEMADA
MEKÂNIN ÜRETİMİ
ÜZERİNE FRAGMANLAR

Öznellik İçine Girmeyen Ses-İmajlar

Ali Akay

Sinema tarihinin ilk gösterilen filmi Lumière kardeşlerin “Lumière fabrikası kapısından çıkış” adlı filmidir. 22 Mart 1895’te Rue de Rennes’de Paris’te iki yüz kadar izleyicinin karşısında sahnedeki ekrana yansıtılmıştır. Auguste ve Louis Lumière kardeşler ilk defa bir ekran üzerinde hareketli imajları göstermişlerdir. Ancak ilk hareketli imajın bir fabrika kapısından çıkan işçileri göstermiş olması da ilginçtir. Montplaisir’deki kendi fabrikalarından çıkan işçileri göstermişlerdir. Öğlen saatinde çekilmiştir. Işığın en tepede olduğu zamanı seçmişlerdir. Sinematografik dönem bu şekilde başlamıştır. Bu başlangıç, bir sürpriz başlangıç olarak sunulabilir. Georges Didi-Huberman’a göre, Lumière kardeşlerin en başta işçilerini göstermek gibi bir niyeti yoktu ve bu imajlar filmde görüldüğü gibi değildi. Gösterdiği anlamı taşımamaktaydı. Sadece otokrom olarak adlandırılan fotoğrafta renk tekniğini göstermek niyeti taşıyordu: Bu kinetoskop bir projeksiyon tekniği idi sadece. Seyirciler de kendileri de şaşkındı bu nedenle.¹ Birkaç saniye içinde yüzlerce kişi sinema tarihi diye bir tarihin içine girmektedir ve Lumière kardeşler Paris’ten gelen mühendislerin, sanayi girişimcilerinin karşısında “imaj halkını” (Lyon şehrinin işçileri) ortaya koymuştu. Fotoğraf fabrikasının işçileri yemeğe çıkıyor ve patronları da onları öğlen ışığında filme çekiyordu. Sadece bir an gösterilmektedir. Sürpriz bir an: İmajlarda gözüken ve bisikletiyle oradan geçen işçinin adı Francis Doublier idi ve o da bir süre sonra kameranın arkasına geçerek bir sinemacı-kameraman olacaktı. Yeni bir statü ve yeni bir meslek: Sinema

1 Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants, L’œil de l’histoire 4, Paris: Minuit, s. 141*

operatörü. Lumière kardeşlerin gösterdiği sinema bandı on yedi metreydi ve aşağın yukarı sekiz yüz fotogramdan oluşmaktaydı.² Bundan sonra birçok film yapımcısı bu tip imajları kullanmaya başlayacaktı: Griffith, King Vidor, Eisenstein, Abel Gance, Fritz Lang vb. Bunlara, daha sonra *pic people* yani piktografik halk, yani “imajlar halkı” adı verilmiştir (*Variety* dergisinin kullandığı, yapımcılardan prodüktörlere ve setlerde çalışan işçilere ve hatta sinema salonlarındaki film makinistlerine kadar herkesi kapsayan bir isim).

Sosyolog Edgar Morin’in³ sinema hakkındaki kitabında ileri sürmüş olduğu gibi “sinema insanın dünyaya nüfuzu sürecidir” iddiasına karşın, Deleuze, sinemanın amacının dünyayı, ne toplumları ne de insanları temsil etmek olduğunu öne sürer.⁴ Bu nedenle sinema bir toplumun aynası olarak görülemez, olsa olsa imgelerin algılanmasıyla ilgili bir işlevi vardır. Amacı, organik olmayan, kişiselliğe bağlı olmayan ve öznelliklere yaslanmayan imajlar yaratmaktır. İmajlar ise kozmik ve insan-öncesi veya insan-sonrası olarak adlandırılabilir niteliktedir. Modern veya klasik sinemayı tarif etmeye kalkarsak, imajlar, dünyanın tanımına ait, deneysel olmayan bir sinema yapma biçiminde kalanlar dışında, insanın olmadığı bir kozmosta, endişe veren bir malzeme olarak boşaltılmış mekânların üzerinden geçen, birbirine eklemlenmesine rağmen birbirinden kopan, yaşanması zor olan çöl-şehirleri kateden film yapımcılarının eseridir. Antonioni’nin, Straub’un, Fassbinder’in veya Tarkovski’nin manzaralarında kendisini gösteren, doğaya yaslanmış, “insani koşullardan” ve şartlardan veya “insanlık durumundan” uzaklaşmış her yerde bulunması mümkün uzamlardır. Sinemanın amacı ne evrenin taklidini yapmak ne de insani olanın temsilini vermektir öyleyse; kozmik olan, moleküler, bitkisel, hücresel algılama biçimlerini meydana

2 Georges Sadoul, *Histoire Générale du cinéma, 1832-1897 L'invention du cinéma*, Paris: Danoel, 1973.

3 Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris: Minuit, 1956.

4 Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement* (1983) ve *L'Image-son* (1985), Paris: Minuit.

getiren imajlar yaratmaktır. Deleuze'e göre, sinema klasik anlamda, bizi "insani olmaktan çok uzak" yerlere taşıyan veya "insan üstü", "üst-insana" ait, Vertov'un gerçekleştirmiş olduğu gibi "dinamik bir yüceye" taşımaktadır. Yüce dinamizmin olduğu yerin kendisinde sinema kendini bulmaktadır. Murnau'un dinamik yüceyi ortaya koyan imajlarında, Eisenstein'ın diyalektik yüceliği taşıyan imajlarında, Abel Gance'ın "matematik" olarak adlandırılacak imajlarında kendisini göstermektedir.⁵ Sinema; düşünce üzerinde şok etkisi yaratan imajlar üretmek, düşünceyi düşünceye sokmayı başaracak, bizden düşünmeyi becerebilen bir otomat ortaya çıkaracak imajları yaratmak demektir. Bir şok yaratmak sinemanın düşünceyle olan ilişkisinin belirleyici unsurudur. Düşünceyi zorlamak, düşünmeye insanı itmek demektir."⁶ Yüce kavramının kendisi o halde bu işlemin başarılmasıyla alakalı olarak işlemektedir. Bergson'un, felsefe için "insani şartları aşmak için yapılacak bir çaba" diye yazdığı gibi, sinema da aynı işlevi imajlarla gerçekleştirmek isteyen bir daldır. Sinema, bir bakıma, felsefenin kavramlarla gerçekleştirdiğini başka yollarla, imajların kullanılması ve bunların algılanmasıyla yapan bir işleve sahiptir. İzleyenlere, eğlence gücünü vermekten başka, düşünme imkânlarını sunan, imajların birbirlerine eklenmekte olduğu ve her imajın bir diğerinden, kimi zaman kopmalarla ayrıldığı zincirlenme işlevidir. Bu zincirlenme işlemi sırasında, bedenleri birbirlerine ve bir bütüne bağlayan evreni yaratmak sinemanın amacıdır; o kadar ki, boşaltılmış uzamlarda insani olanın dışında kalan ve buna rağmen bu alanlarda insanın bedeninin başka bedenlerle ilişkisini bir düşünme işlevine yaslayan imajların yaratılması ve yansıtılmasıdır. İmajların algılanması bu işlevin kendisinin amacını ortaya çıkarmaktadır. Bu açıdan, imajların algılanması kimi zaman "nesnel algılar" kimi zaman ise "öznel algılar" yaratmaktadır. Bu imajlar duysal, güdüsel, deneysel ve davranışsal

5 Bkz. Pierre Montebello, Gilles Deleuze, *Philosophie et cinéma*, Paris: Vrin Yay. 2008. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

6 A.g.e., s.54.

olanlarla anlaşılır kılınmaktadır. O halde sinema şu tip sorular sormaktadır: İnsani olmayan güçleri insanlar üzerinden nasıl aktarabilirim? Bedenler nasıl duyumsanır? Bir duyum ne demektir? Bir yüz nedir? Yakın plan nasıl duyumsanır? Bir yüz ifadesi nedir? Sinema bu sorulara cevap aramaktadır, o halde insanların görüntüleriyle uğraşır. Ama her insan görüntüsünün yeri vardır, olduğu bir ortamı vardır ve insan bedeni ortamından ve ortamının ona verdiği düzenlemeden ayrı tutulamaz. Yakın plan bu bakımdan duyumsama üzerine işlemektedir. Filmin duyumsayan, “afektif imajını” ortaya koyar. Klasik sinemanın yakın planları (Eisenstein’in *Potemkin Zırhlısı* mesela) felsefenin bulduğu kavramsallaştırma deneylerini imajlar üzerinden ortaya koymaya ve sorunsallaştırmaya çalışmaktadır: Tutkuların gösterilmesi. Felsefe bunu kavramlarla, resim çizgiler ve renklerle yaparken sinema ise “hareketli imajlarla” gerçekleştirmektedir. Duyum bazen arzu bazen ise hayranlık olarak kendisini gösterir. Bu şekilde, duyum yüzü bir düşünce alanına, bir refleksiyona doğru taşır. Sanatçının veya film yapımcısının bir refleksiyonu vardır: Bu süreçte, yüz bazen küçük olaylarla şekil değiştirir ve bazen de dekompoze olur. Yüzün karşı karşıya geldiği olaylar, olaya maruz kaldığı durumlarda stoacı bir şekilde olaya karşı “dik durmak” için yüz nesnelerle karşılaşır ve bu nesneler yüzün vaziyetlerini ortaya koyar. Korkar, sevinir, şaşırır vb. Şaşırtma sadece felsefi entelektüel bir çaba değil, ama aynı zamanda filmografik bir çabadır da. Deleuze bize sinemadan söz ederken, “refleksif yüz” ve “intensif yüzden” bahsetmektedir. Bazen aşka dair (kadın yüzünün büyük planları), bazen ise heyecana dair (erkek yüzünün veya kadın yüzünün şaşırması) ve thymos’a doğru yükselen heyecanları gösteren yüzün ifadeleri vardır.⁷

Godard, bir sinema devi olarak, yukarıda ileri sürülen insanın bir iletişim aktörü olduğu tezine karşı çıkmıştır. Sesin hâkimiyetinde, dilin geri planda kaldığı bir sinemaya doğru uzun zamandan beri yönelmiş ve “*Dile Elveda*” filmiyle de sesi aktör

olarak bırakarak insani olanın ötesine giden bir imajlar dünyası kurmuştur. Sürekli alıntılarla dolu bir sinema tarihini bize hediye etmiştir. Kelimeleri “savurganlık eyleminde kullandığı” *Son Kelime*’de (Le dernier mot) olsun veya *Serseri Aşıklar*’da (Au bout de souffle) olsun, kelimeler nerdeyse manyakça bir şekilde parlayarak, dilin ötesine geçmektedir.⁸ Alıntı, bir dil eylemi olarak sinema diline uygulanmaya başlamış ve insanın telaffuz ettiğinden çok, sesin ve hatta nefesin, kendi kendisini ortaya çıkardığı bir imaj ses birleşmesini ortaya koymaktadır. Hep başkalarının sözlerini, kelimelerini alıntılarla öznelik-sonrası bir dile yaslanmaktadır. Birçok sanatçının yapmış olduğu gibi, “okumasını bilmediğini” ileri sürdüğü önermeden “benden ebedi kimse yoktur” önermesine kadar lojik olanın dışında, Guattari’nin anlam dışı veya işaret dışı olarak adlandırdığı dili kullanmaktadır. Konvansiyonel olanın dışına çıkan sanatçılar zaten her zaman anlam-dışı olarak eserlerini yaratmaktadır. Anlamlar çoğalarak bu eserlere dışarıdan atfedilir. Alıntı yapmak, o halde, hayranlık ölçüsüdür. Ve sinema bir hayranlık sanatıdır. Bugün sanatlarda veya insanlık durumları diye adlandırılan alanlarda unutulmuş bir şey: Bir sanatçının başka sanatçıya, bir film yapımcısının başka bir film yapımcısına, bir şairin başka bir şaire, bir düşünürün başka bir düşünüre olan hayranlığı. Hayran kalınanının arkasından gitmek, onu alıntılanmak... Bu Quattrocento sanatçıların ve yazarlarının yaptıkları şeydi. Bir yazarın, mesela Cicero’nun yazdığı gibi yazmak, onun kelimelerini kullanmak özne-dışı bir hareketten başka ne olabilir ki? Sinema Godard’a göre kitaplar gibidir. Alıntılanır. Her zaman oradadır ve arzu verir, arzulanır. Her zaman zamana ve geleceğe açıktır. Godard, Marguerite Duras ile konuşmalarından birinde, Duras’ın “söz olmadan film yapmak imkansızdır” tezine karşı, sessiz filmleriyle bilinen Philippe Garrel’in yapmış olduğu *L’enfant secret* (1982) filmine gönderme yaparak cevap vermektedir: “Garrel cesaret etti”.⁹ Ses, sessizlik

8 Georges Didi-Huberman, *Parasitiques*, par J.-C. Paris, Minuit, 2015.

9 Duras/Godard Dialogues, Centre Pompidou, Post-Editions, 2014.

Giriş: Görünür Dünyanın Eşiğinden

Umut Tümay Arslan & Özlem Güçlü

Teorik Bakış dergisinin bu sayısı sinemaya odaklanıyor. Lakin sinemayı, çokça yapıldığı üzere içinden çıktığı “toplumun aynası” olarak kavramıyor. Sinemayı sadece toplumsal olanı yansıtan bir araç olarak düşünmek, yanılsama ve hakikat arasında bir ayrım ve hiyerarşi üzerine oturduğundan, sinemanın kendisini bir bilme biçimi olarak tanımanın önünde muazzam bir engeldir. Yerleşik, köklü ve yinelenen yapısı nedeniyle onunla baş edilmesi zordur. Öyle ki, bu sadece sosyal bilimlerin takıldığı ve tekrar takıldığı değil, film çalışmaları alanının da çoğu zaman aşamadığı bir engel olarak düşünülebilir. Belki de bu yüzden, sosyal bilimlerin epistemolojisi ve metodolojisi içindeki kimi zemin kaydıran paradigma değişimlerinin yanılsama ve hakikat arasındaki uzlaşım sal ayrım ve hiyerarşiyi sorgulayarak işe başladığını söylemek mümkündür. Bize göre, sosyal bilimlerle sinema arasındaki diyalog tam da burada başlar.

Bu sayı da böyle bir sorgulamanın izinden gidiyor. Kaja Silverman'ın kitabından ilhamla dosyaya adını veren görünür dünyanın eşiği, yanılsamaların ardındaki sahici dünya fikrinin ayartıcılığına karşı, yanılsamaların içindeki dünyayı fark etmeye doğru açılır. *Görünür Dünyanın Eşiği* kitabında Silverman, sinema perdesini görünür ve görünür-olmayanı belirleyen, neyin ne şekilde görüleceğinin psişik ve toplumsal sınırlarını çizen, bozan, tekrar çizen bir kültürel perde olarak ele alır. Bu sayıdaki yazılar da, sinemayı toplumsal gerçekliğin ardılı olan bir kopya olarak değil, toplumsal gerçekliğin sürekli müzakere edildiği bir perde, neyin iç neyin dış olacağını belirleyen bir eşik olarak düşünüyorlar. Böylelikle, sinemayı, seyirci ile toplum arasına gerilmiş

etkileşimsel bir yüzey olarak tanımanın imkânını açıyorlar. Bu imkân iki hatta düşünülebilir. Biri, yukarıda sözünü ettiğimiz, sosyal bilimlerin mükerrer bir biçimde takıldığı engeli bir kez daha görünür kılmak ve bu görünürlüğün sağladığı kavramsal yenilik ise, diğeri Türkiye'nin uzak-yakın fay hatlarına sinema perdesinin düşürdüğü ışıkla bakma, sabitmiş gibi düşündüğümüz görünür dünyanın eşiğinin kaydırılabilme, esnetilebilme, bu eşiğin yeniden ve adaletli bir biçimde kurulabilme imkânıdır. Bu imkân aynı zamanda mütefekkir bir dayanışmanın da üretilmesidir.

Aksini düşünmek için oldukça çok sebep olsa da, dünyanın görünür eşiklerinin daha adaletli, olabildiğince iyi ve üretken bakışlarla yeniden kurulabileceği inancını taşıyoruz. Hâlâ.

Bu sayının mevcut haliyle yayımlanmasına katkıda bulunan ve destek olan herkese teşekkür ederiz.

İstanbul, Moda, 2018

Bir Yeniden-Görüş İmkânı: Türkiye Sinemasında İstanbul'la ve İstanbul'da Yeni Karşılaşmalar¹

Özlem Güçlü

Giriş

İstanbul, Yeşilçam için sadece film yapımının merkezi değil, anlatıların da merkezi konumundadır. Dahası, tek dil ve tek ulus fikriyle örülmüş bir “biz” ideali üzerinde yükselen Yeşilçam'ın “Türk” sinemasında, çeşitli kimlik kategorilerine dair “hâkim kurmaca”nın kendini en çok İstanbul anlatılarında -İstanbul'la ve İstanbul'da karşılaşmalar üzerinden- yeniden ürettiği söylenebiler. Bu anlamda, İstanbul, Türk sineması için sadece farklı kimliklerden karakterlerin birbirleriyle karşılaştığı vazgeçilmez bir filmsel mekân değil, aynı zamanda Türklük, kadınlık/erkeklik, romantik aşk, kır/kent ikiliği açısından mâkul ve makbulün sınırlarının çizildiği hâkim kurmacanın (yeniden) üretildiği bir kültürel perdeyle karşılaşma mekânıdır da. Bu açıdan düşünüldüğünde, bu sınırların belirlediği temsil repertuarının ötesinde İstanbul'la ve İstanbul'da yeni karşılaşma biçimlerini tahayyül eden örneklerle odaklanmak anlamlı hale gelmektedir. Bu makale, *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Güneşe Yolculuk*

1 Kaja Silverman'ın üretken bakış kavramıyla beni tanıştıran Umut Tümay Arslan'a çok teşekkür ederim. Makalenin pek çok nedenle kesintiye uğrayan yazım aşamasında heyecanım ve şevkim her kırıldığında yeniden tamir olduysa bunda çok büyük payın var. Bu makalenin ilk çerçevesi MSGSÜ Şehir ve Bölge Planlama Bölümü'nün düzenlediği Çarşamba Seminerleri'nde verdiğim “İstanbul'da Karşılaşmalar: Yeni Türkiye Sinemasında Kimlik Temsilleri ve İstanbul” başlıklı seminer için oluşturulmuştu. Çarşamba Seminerleri ekibine, davetleri ile bu mesele üzerine düşünme yolumu açtıkları için teşekkür ederim. Ayrıca, erişmekte hayli zorlandığım metnin Türkçe baskısını bana ulaştıran Bahtiyar Mermertas'a çok teşekkür ederim.

(Yeşim Ustaoğlu, 1999), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Anlat İstanbul* (Ümit Ünal, 2005), *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008) ve *Uzak İhtimal* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2009) filmleri üzerinden, İstanbul'un yeni Türkiye sinemasındaki² kimi örneklerde ne gibi "yeni" karşılaşmalara ve imkânlarla açıldığına bakmayı amaçlıyor. Bu amaç doğrultusunda, yeni Türkiye sinemasının İstanbul'la ve İstanbul'da karşılaşmalarının sunduğu özgünlüğün ne olduğunu ve bu özgünlüğün ötekine dair nasıl farklı bir bakış imkânı taşıdığını ortaya koymayı kendine mesele ediniyor. Zira bu örnekler sadece basitçe İstanbul'un temsiline dair bir değişime işaret etmez, Türk sinemasının İstanbul etrafından kurduğu temsil rejiminin mantığının ve uygulamalarının sorgulanmasına bizi götürür. Daha da önemlisi, yeni bir bakış ve yeni bir görme imkânına, dün ya da bugün gördüğümüzden başka bir şey görme imkânına, "dünyayı görülmek-için-olanın önceden belirleyip kabul ettirmiş olduğu şartlar altında değil de başka koşullar altında ayrımsama olanağına"³ açılır. Böylesi bir imkâna sahip olmalarıyla bu filmler, "özne ve öteki arasında etik ya da şiddet içermeyen bir ilişkiye giden yol"⁴ sinemasal olarak katederler ve "normatif temsilin geçerli kıldıklarından da çok uzaklarda olan acılara, hazlara ve mücadelelere psişik olarak katıl[mamızı]"⁵ sağlarlar.

Temsiller dünyayı bir kategorileştirme sistemi içinde tanımlamamıza yararlar. Dolayısıyla, o kategoriye dair toplumsal

2 Makale boyunca tek dil, tek ulus ve tek kimlik modeline dayanan; film yapım, üretim ve dağıtım koşulları açısından homojen ve Türk bir sinema olarak nitelenebilecek Yeşilçam sineması ile Türk sineması kavramları değişmeli olarak kullanılmaktadır. Bunun karşısında, (yeni) Türkiye sineması kullanımı, bir sonraki bölümde nedenleriyle tartışılacağı üzere, doksanlı yılların ortalarından itibaren çoksesli, çokdilli, ulusal karaktere vurguyu üzerinden atmış, hibrid bir sinemayı işaret etmek ve onu bu özellikleriyle Türk sineması/Yeşilçam'ın film yapım geleneklerinden ayırmak için kullanılmaktadır.

3 Kaja Silverman, *Görünür Dünyanın Eşiği*, Çev. Aylin Onacak, İstanbul, Ayrintı Yayınları, 2006, s. 277.

4 A.g.e., s.15. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

5 A.g.e., s. 15.

bir gerçeği yansıtmaktan ziyade o kategori hakkında belirli bir düşünme biçimi ortaya koyar ve bizi de onun içinde konumlandırır. Filmler de bir temsil rejiminin parçası olarak, dünyayı ya da gerçeği yansıtmaktan çok, onun tasarlanmış belirli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş öğeler yoluyla belirli bir konumu ya da bakışı telkin ederler. Kültürel temsillere her ne kadar ayna muamelesi yapmaya meyilli olsak da aslında Silverman'ın öne sürdüğü gibi onlar bizi yansıtmaktan çok, kendi yansımalarını üzerimize düşürürler.⁶ Rancière'in kendinde gerçek diye bir şey olmadığından, gerçeğimiz olarak bize sunulmuş olanın yapılandırılmaları olduğundan söz etmesi de bundandır.⁷

Gerçek (*le reel*) her zaman için bir kurmaca inşasıdır –yani görülür, söylenir ve yapılır olanın birbirine bağlandığı bir mekânın inşası. Kurmaca karakterini inkâr edip bu gerçeğin alanıyla temsiller ve görünüşler, kanılar ve ütopyalar alanı arasına basitçe bir ayırım çizgisi çekerek kendini gerçekmiş gibi gösteren şey egemen, uzlaşımalsal (*consensual*) kurmacadır.⁸

Rancière'in uzlaşımalsal kurmaca olarak sözünü ettiği, belirli kimlik kategorilerine dair bir “gerçeklik etkisi”, bu kategorilere dair bir bakış, bilgi, tanımlama ve ilişkilendirme şekli telkin eder; bir imgeler ve bilgiler repertuarı üretir. Dolayısıyla temsilin gerçeğe benzerliğinin/benzemezliğinin peşine düşmekten ziyade, temsilin kategorileştirme ve tanımlama işinin kendisine ve bunun içindeki asimimetrik konumları düşünmeye ihtimam veren bir uğraş önemli hale gelmektedir. Zira birini ya da bir şeyi belli bir şekilde temsil etme gücünü ve bunun “gerçekliğimiz” üzerindeki kurucu etkisini düşünmeye davet eder ve uzlaşımalsal, hâkim kurmacanın ifşasına ya da sekteye uğratılmasına olanak sağlar. Bu makale de böyle bir uğraştan hareket almakta ve dahası, hâkim kurmacaya rağmen ve onun ötesinde başka türlü bir bakış, bir yeniden-görüş imkânının peşine düşmektedir.

6 A.g.e., s. 93.

7 Jacques Rancière, “Politik Sanatın Paradoksları”, *Özgürleşen Seyirci*, Çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınları, [2010] 2015, s. 70.

8 A.g.e., s. 71.

Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*'de "perde"yi, kültür tarafından üretilen ve öznelere oluşturulmasında ve sınıf, ırk, cinsiyet, milliyet bakımından farklılaştırılmasında vasıta olan bir imgeler repertuarı olarak tarif eder.⁹ Silverman'a göre bir toplumda makbul gerçeklik olarak kabul gören hâkim kurmaca [*dominant fiction*]¹⁰ cinsel, ırksal, sınıfsal kategorilerin ikili karşıtlığına dayanan normatif temsiller "bankasını" oluşturur.¹¹ *Görünür Dünyanın Eşiği*'nde ise perdenin, belirli bir toplumun otorite sahibi görüşü dile getirmesine aracı olan imgelerle eşanlamlı olduğunu ileri sürmenin yetersiz olduğunu iddia eder.¹² Silverman'a göre, görme ve görülme şekillerimizi, hangi koşullar altında özne olarak inşa edileceğimizi belirleyen perdedir, kamera/nazarın kendisi değil. Perde ya da -izinden gittiği Lacan'dan farklılaşarak tarihselliğini ortaya koymak için kullandığı şekliyle- kültürel perde, bir toplumun *kamera/nazar* ile ne yaptığı ve ona ne değerler yüklediğidir. Ancak perde, sadece hâkim kurmacadan ibaret değildir; nazarın belirli bir toplum için tanımının yapıldığı yeri temsil eder ve sadece normatif temsilleri değil muhalif ve altkültüre ait temsilleri de içerir.¹³ Silverman, normatif olanın gücünü kabul etmekle birlikte, görmenin önceden tayin edilmiş olandan başka bir seyir konumunu işgal etme imkânına sahip olduğunu düşünür.¹⁴ Buradan hareketle, hâkim kurmacanın ötesinde, kültürel imaj repertuarının normatif görüşlerini ötesinde, dönüştürücü bir "üretken

9 Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York, Londra, Routledge, 1992, s. 150.

10 Silverman "hâkim kurmaca" kavramını Rancière'den hareketle kullanır. Rancière bir toplumun ideolojik "gerçekliği" olarak hâkim kurmacayı tanımlar. Ona göre hâkim kurmaca, toplumsal konsensüs imajının bir toplumsal formasyonun üyelerine sunulduğu ve özdeşim kurmalarının istendiği ayrıcalıklı hale getirilmiş temsil modudur, bkz. Jacques Rancière, "Interview: The Image of Brotherhood", çev. Kari Hanet, *Edinburg Magazine* no.2, 1977. Daha ayrıntılı bir tartışma için Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*.

11 Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, s. 31-5.

12 Silverman, *Görünür Dünyanın Eşiği*, s. 203.

13 A.g.e., s. 26 Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

14 A.g.e., s. 322.

bakış” imkânını araştırır.¹⁵ Cinsel, ırksal, sınıfsal farka dair görme alanımızı genişletmenin yollarını ve bu farkın sökülebileceği [*dismantle*] koşulları arar. Ancak Silverman’a göre, üretken bakış son kertede ancak seyircinin yapabileceği bir etkinliktir, görsel metinler bu etkinliği ancak teşvik edebilir.¹⁶ Bu nedenle, “bakışı yeniden eğitime gücüne sahip”¹⁷ görsel metinlerin üretilmesine, çoğalmasına çağrıda bulunur.

Silverman’ın çalışmasından hareketle, böylesi bir bakış imkânına açıldığını, ötekini kendimize benzetmeden ya da benzetmek istemediğimizi ötekine yüklemekten –farkı sökebilecek– bir karşılaşmanın mümkünatını kalbinde taşıdığını düşündüğüm filmleri inceleyeceğim. Elbette bu filmler böyle bir imkânı açılan yegane örnekler değil. Ancak hem İstanbul’la ve İstanbul’da karşılaşmanın anlatının kurucu özelliği olduğu, hem de farklı kimlik kategorilerinin temsil koordinatlarını bu düzlemde tartışmak açısından geniş bir malzeme sunan örnekler. Bu filmler alışkın olunduğu gibi ne “İstanbul seni yeneceğim” öfkesini; ne “İstanbul’u kebabçıya çevirdiniz” hor görmesini ne de “İstanbul’a kapılmayalım” telkinini karşılaşmalarının merkezinde işletir. Görsel ve anlatısal düzlemde Türk sinemasının daha önceki örneklerinde İstanbul’da karşılaşmanın taraflarını hâkim kurmacaya göre uyumlulaştırdığı bakış rejimiyle farklı farklı şekillerde uyuşmazlıklar içerir. Suner’in *Tabutta Rövaşata* için kullandığı gibi, bu örnekler “tam bir İstanbul” filmi şeklinde tanımlanabilirler.¹⁸ Ancak burada sözü edilen, bildiğimiz, aşına olduğumuz “tam bir”likle uyuşmazlık içinde olan bir “tam bir”liğe işaret eder. Rancière kurmacanın işinin uyuşmazlıkları meydana getirmek

15 Silverman *nazar* [*gaze*] ve *bakış* [*look*] arasında bir ayrım yapar. Nazar herhangi bir bireysel bakıştan bağımsız ve kurucu etkileri nedeniyle de öznenin dışındadır. İnsani olan bakış ise nazarın aksine, her zaman sınırlı, her zaman insanda cisimleştirilmiş ve her zaman gösterinin içinde gibi görünür.

16 A.g.e., s. 161.

17 A.g.e., s. 16.

18 Asuman Suner, *İstanbul’da Yeni Türk Sinemasında Anlatı ve Bellek*, İstanbul, Metis, 2006, s. 224.

olduğunu ileri sürer: “Uyuşmazlıklar meydana getirme; duyumsanabilir sunum tarzlarını değiştirme; çerçeveleri, ölçüleri veya ritimleri değiştirerek böylece ifade biçimlerini değiştirme; görünüşle gerçeklik, biricikle genel, görünür olanla görünürün anlamı arasında yeni bağlar kurma çalışması.”¹⁹ Bu örnekler de İstanbul anlatılarının o zamana kadar kurageldiği normatif çerçevelerin apaçıklığını bozarak yeni ilişkilenebilir şekilleri, yeni karşılaşmalar kurar ve “temsil edilebilir olanın koordinatlarını değiştirir; duyumsanabilir olayları algılayışımızı, öznelerle ilişkilenebilir tarzımızı, dünyamızın olaylarla ve figürlerle dolu olma şeklini değiştir[me]”²⁰ imkânına açılırlar.

Bu yeni karşılaşmaların nasıl böyle bir imkâna açıldığına tek tek filmler üzerinden bakmadan önce, çalışmanın sinemasal bağlamına oturtulması için yeni Türkiye sinemasının İstanbul ve kimlik kategorilerinin temsiline dair ne tür yenilikler ortaya koyduğuna değinmek istiyorum.

Yeni Türkiye Sinemasının Yenilikleri

Doksanlı yılların ortalarından itibaren Türkiye sineması, anlatı yapısı, stil, estetik, film yapma şekilleri ve temsil kalıpları açısından bir dizi yeniliğe ve çeşitlenmeye sahne oldu. Türk sineması yerine yeni Türkiye sineması kavramının kullanılması aslında tam da bu çeşitliliğin ve Yeşilçam sineması ile farklılığının adlandırma çabası olarak düşünülebilir. Bu anlamda “yeni”, Yeşilçam’ın dil, biçim, anlatı ve yapımlar koşulları düşünüldüğünde tek tip ve yekpare bir özellik gösteren film yapımına benzemeyen, tema, türler, temsil formları, biçimsel özellikler ve film yapım koşulları gibi açılardan çok yüzeyli ve çoksesli bir sinema olmasına vurgu yapar.²¹ Türk sinemasının yerine Türkiye sineması kullanımı ise bu filmleri uyum, birlik, teklik iması taşıyan bir

19 Rancière, A.g.e., s. 62.

20 A.g.e., s. 62.

21 Savaş Arslan, “The New Cinema of Turkey”, *New Cinemas: The Journal of Contemporary Film* 7:3, 2009; Suner, A.g.e.

ulusal sinema tanımlamasıyla sınırlamanın mümkün olmamasının tezahürüdür. Zira bu dönemin filmleri, tek dil ve tek ulusun perdesi Yeşilçam'ın Türkler tarafından ve Türkler için yapılan ve Türklerin anlatıldığı sineması değildir artık.²² Savaş Arslan'ın önerdiği kullanımla yeni Türkiye sineması kavramsallaştırması, vurguyu Türklükten –ulusal karakteristiktan- alıp Türkiye'ye vererek o mekânda yapılan pek çok farklı film yapma şekline işaret etmeye olanak tanır.²³ Bu yeni tanımlama, ulusal kimliğin sabit ve değişmezliğiyle bir sinemayı tanımlamak yerine farklılıklara işaret etmesi, o zaman-mekânın tarihsel bağlamının sinemaya etkisini de göz önüne almaya yatkın olması ve “ulusal”ın muhtevasını ve dışarıda bıraktıklarını sorgulamaya açık hale getirmesi bakımından oldukça önemlidir. Yeni Türkiye sineması örneklerinin ortaya koyduğu önemli yeniliklerden birinin ev, aidiyet ve kimlik meselelerine dair bir kriz etrafında anlatıların kurulması olduğu²⁴ göz önüne alındığında bu kavramsal değişim daha da önemli hale gelmektedir. Akbal Süalp'in “arabesk-noir” olarak adlandırdığı yeni Türkiye sinemasının kimi örnekleri, alegorik bir anlatımla film noir'a benzer özellikler sergileyerek, bir erkeklik kriziyle kendini gösteren bir aidiyet krizinin sahnesi oldular.²⁵ Bunun yanında, yeni politik filmler, o zamana kadar marjinalize edilmiş kimlikleri ve onların deneyimlerini perdeye taşıdı. Bu filmler ulusal kimlik ve aidiyet meselesini sorgulayarak, yerinden edilme, yersiz yurtsuzlaştırılma gibi deneyimlere odaklanarak anlatılarını kurdu.²⁶ Ancak ister politik iklimle ilişkilenecekten uzak, kişisel hikâyeler anlatıyor, ister özellikle Türkiye'nin konuşulmayan geçmişine odaklanıyor olsun, Suner'in öne sürdüğü gibi, yeni Türkiye sineması örnekleri, Yeşilçam'ın aksine, ısrarla,

22 Arslan, A.g.e.

23 A.g.e.

24 Suner, A.g.e.

25 Z. Tül Akbal Süalp, “The Glorified Lumpen Nothingness versus Night Navigations”, *Cinema and Politics: Turkish Cinema and the New Europe*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

26 Suner, A.g.e. s. 255

travma, korku ve şiddetle dolu evlerin hikâyeleriyle seyirciyi karşı karşıya bıraktılar²⁷ ve ulusal muhayyilenin o zamanda kadar çizdiği “biz”in sınırlarına dair bir sorgulama içeren hikâyeleri perdeye taşıdılar.

Peki yeni Türkiye sinemasının İstanbul’la kesişiminde ne gibi yeniliklerden söz edilebilir? Yeşilçam sinemasında İstanbul, görsel ve tematik anlamda filmlerin kurucu ögesini, hikâyeye anlam kazandıran mekânsal bağlamı oluşturur.²⁸ Anlatı genelde büyük kentte, yani İstanbul’da kurulur. 1950’li ve 1960’lı yılların anlatılarında, Suner’in öne sürdüğü gibi, İstanbul, evcilleşmiş, aşınalaşmış bir tür “içerisi”ne dönüşür; öyküler de karakterler de İstanbulludur.²⁹ 1960’ların sonlarına doğru filmlerin eksenini içeriden kentin çeperlerine kayar. Aşına bakış yerini dışarıklı, kente yeni gelenin yabancı bakışına; daha önceki dönemin kentle yakın ilişkisi kendini hasmane bir ilişkiye bırakır.³⁰ Ancak Suner’in dikkat çektiği gibi, bu değişim İstanbul’un sinemadaki merkezi konumunu yitirmesi anlamına gelmez, daha çok İstanbul karşısındaki konumlanışta bir değişiklikten söz edilebilir.³¹ Yeşilçam sinemasında İstanbul sadece Türk sinema endüstrisinin merkezi ve filmlerin çoklukla geçtiği mekân değil, aynı zamanda homojen bir ulus fikrine dayanan ulusal muhayyilenin -“biz”in- de sinemasal temsilinin mekânsal merkezidir.³² Anderson’ın “hayali cemaat” kavramsallaştırması düşünüldüğünde, sinema da -tıpkı yazılı edebiyat gibi- imajlar üzerinden ortaklaşan bir “seyirciler cemaati”³³, bir “biz” kurar. Nihayetinde, Yeşilçam anlatılarında İstanbul karşısındaki konumlanışlar değişse dahi,

27 A.g.e., s. 16

28 A.g.e., s. 218.

29 A.g.e., s. 219-220.

30 A.g.e., s. 219-220.

31 A.g.e., s. 220.

32 Umut Tümay Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2010.

33 Deniz Göktürk, “Çokseslilik Peşinde: Hareketli İmgeler, Seyyar Ezgiler”, *İstanbul Nereye? Küresel Kırım, Kültür, Anı ve Sinema*, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.

İstanbul, üzerinden “biz”in -nasıl ve ne koşullarda bu biz’e dahil olunabileceğinin, mâkul ve makbulün sınırlarının- tanımlandığı koca bir “iç” olarak işlev görür.

Suner, İstanbul’un Yeşilçam anlatıları için bu merkezi konunun, yeni Türkiye sineması ile birlikte kesintiye uğradığını ileri sürer.³⁴ Ona göre, yeni Türkiye sineması taşraya yönelmiştir ve İstanbul’a karşı tavrı bir tür “ilgisizliktir”:

Filmlerin büyük bölümü, öykünün geçtiği mekân olarak taşra kentlerini, kasabalarını seçmiş olsa da zaman zaman İstanbul’da geçen öykülerle de karşılaşırız. Ancak bu filmlerde İstanbul, iri bir taşra kentinden başka bir şey değildir artık. Öykü İstanbul’da geçse de, filmde kent görüntüsüne pek az yer verilir. ... İstanbul’un görkemli profili, doğal güzellikleri, tarihi mekânları öne çıkmaz. Yeni Türkiye sinemasında İstanbul sıradanlaşır, yeknesak ve sıkıcı hale gelir. Kent artık, ne bir yakınlık ilişkisinin ne de hasmane bir mücadelenin muhatabı olarak görülür.³⁵

Yeni Türkiye sinemasının bir yeniliği olarak taşra anlatılarının artması ve Suner’in bahsettiği gibi bir “eskinin benzemeyen İstanbul” temsilinden söz edilebilir. Ancak İstanbul’a karşı bir ilgisizlikten ziyade daha “farklı bir ilgiden” bahsedilebileceği kanısındayım. Bu makaleye konu olan örneklerle ek olarak, *C Blok* (Zeki Demirkubuz, 1995), *İstanbul Kanatları Altında* (Mustafa Altıoklar, 1996), *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996), *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1997), *Laleli’de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1999) ve daha pek çok örneğini sayabileceğimiz filmleri düşündüğümüzde, anlatılarını İstanbul merkezinde kuran filmlerin azalmadığını, daha çok değişen ve çeşitlenen İstanbul görüntüleri ve İstanbul’la ilişkilermeler olduğunu öne sürebiliriz. Bunun yanında, bu makalenin ele alacağı filmlere baktığımızda, daha da göze çarpan bir şekilde, İstanbul’la ilişkilermeye açısından en belirgin yeni özelliğın İstanbul’un artık sıklıkla bir “biz” ve “iç” olarak işlememesi olduğunu söyleyebiliriz. İstanbul artık ne bir yakınlık ilişkisinin,

34 Suner, A.g.e., s. 223.

35 A.g.e., s. 224.

ne kendisiyle girilen bir mücadelenin ne de karşısında mâkul ve makbulün tanımlandığı bir değillemenin bire-bir muhatabıdır. Çokça bir karşılaşmanın ve (sadece) kendisinden kaynaklı olmayan bir aidiyet krizinin yaşam alanı olarak karşımıza çıkar. Ne “ah güzel İstanbul” nostaljisiyle, ne “birbirimizi yitirmeyelim” endişesiyle ne de kötü yola düşme ahlakçılığıyla. Bu anlamda bu filmlerde, İstanbul, kendisiyle ilişkide alınacak bir dersin olmadığı, bir nedensellik ilişkisinin aktörü ya da “biz”in muhtevasını hatırlatmanın kurucu bir aracı değil, karşılaşmaların yaşam alanıdır. Farklılıkları kıyaslayan, birbirine uyduran ve uyumlulaştıran olarak değil, karşılaşmanın kendisine işaret eden, farka açılan bir açar, bazen de bir açmazın kendisi olarak perdede kurulur.

Yeni Karşılaşmalar

Şimdi yeni Türkiye sinemasının sanat sineması kanadının başlangıcı olarak kabul edilen *Tabutta Rövaşata*’dan başlayarak bu sözünü ettiğim farklı karşılaşmalara daha yakından bakmak istiyorum.

Tabutta Rövaşata ve Uzak

Rumelihisarı’nda gündüzleri bir kahvede, geceleri de inşaatlarda, kayıkhanede ya da çaldığı arabalarda hayatını geçiren evsiz Mahsun’un hikâyesini anlatan *Tabutta Rövaşata*, Mahsun’un perspektifinden, farklı bir İstanbul imajı ve İstanbullu temsiliyle yeni bir karşılaşma imkânı sağlar. Film, Boğaz’ın kıyısında geçmesine ve Yeşilçam örneklerine benzer bir şekilde, fonda İstanbul görüntüsünü sürekli taşımasına rağmen, Yeşilçam’ın alışlagelmiş güzel ve ihtişamlı Boğaz görüntülerinin verdiği “ah güzel İstanbul” hissiyatından çok uzakta durur. Bu anlamda, “tanıdık göstergeler üzerine yeni anlamlar bindirir, zaman içerisinde perçinlenmiş varsayımların içini boşaltır ve aşına olunan İstanbul görüntülerini tuhaflaştırır.”³⁶ Suner’in öne sürdüğü gibi, filmde Boğaz, seyredilesi bir

“manzara” olarak değil, “yaşam alanı” olarak kurulur;³⁷ bu yaşam alanı da daha çok soğuk, aşına olmayan bir şekilde, evsizliğin, dışarıda bırakılmışlığın temsili olarak karşımıza çıkar. Mahsun ve çevresindekilerin soğuktan, açlıktan, çıkışsızlıktan yaşadıkları dehşet, maruz kaldıkları şiddet ve ölüm görüntülerine fon oluşturur. Böylece, bir yandan Yeşilçam eğilimiyle tutarlı bir şekilde İstanbul’u bir fon olarak kullanır, bir diğer yandan “eskisi gibi seyrederemediğimiz” bir imaj ile bizi karşılaştırır.

Sadece karşılaştığımız İstanbul imajıyla değil, İstanbullu temsiliyle de *Tabutta Rövaşata* farklıdır. Suner’e göre, “dışarıda kalmaya”, “içeri girememeye” dair anlattığı öyküsü ile *Tabutta Rövaşata* en iyi “agorafobi” kavramıyla yan yana düşünülebilir.³⁸ Suner, agorafobinin öznenin mekân içinde kendini konumlandıramaması ve mekânın sınırlarını algılayamamasından mütevellit olduğunu; filmin de seyirciyi kentle ilişkisinde benzer bir izleme deneyimine soktuğunu iddia eder: “Film, izleyicinin metni anlamlandırmasına yardımcı olan iç/dış, hareket/durağanlık, yakınlık/uzaklık gibi temel koordinatları istikrarsızlaştırdığı, muğlaklaştırdığı, yerinden oynattığı oranda, alışlageldik sinemasal temsil yapısını zorlayarak izleyiciyi kaygan bir zemine çeker.”³⁹ Film alışlagelen İstanbul anlatılarının iç/dış, ev/sokak ayrımını yapmaz ve bu ayrımlar üzerine kurulan temsil koordinatlarını da sekteye uğratar. Dışarıda geçen ve kenti dışarısı olarak kuran *Tabutta Rövaşata*’da dışarının tehlikelerinden korunacak ve sürekli korunması gereken bir “iç” yoktur. Açık alana kapatılmışlığın karşısında kaçılacak, sığınılacak bir ev yoktur.⁴⁰ Geceleri sıcakta geçirebilmek için araba kaçıran Mahsun için araba hem bir “iç” hem de bir hareket aracı işlevi görse de “Mahsun’un araba yolculukları eve değil, evsizliğe geri dönüşle sonuçlan[ır]”, fiilen içeri kapatılarak, “kısıtlanmayı, kısıtılmayı, kapatılmayı imleyen bir

37 A.g.e., s. 236.

38 A.g.e., s. 226.

39 A.g.e., s. 227-229. Öcretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

40 A.g.e., s. 229.

[iç] mekânda, karakolda son bulur.”⁴¹ Bu anlamda, “iç” güvenlik, sıcaklık ve mutluluk çağrışımlarından çok şiddeti, işkenceyi işaret eder.

Yeşilçam’ın İstanbul anlatılarının temel ikiliğini bu şekilde alaşağı eden *Tabutta Rövaşata*, Mahsun’un hikâyesiyle seyirciye daha önce hiç karşılaşmadığı bir İstanbullu temsili sunar. Yeşilçam’ın İstanbul anlatılarında evsizler, sokakta kalanlar, sokağa düşenler hiç anlatılmamış değildir. Ancak bu anlatılara konu olanlar her zaman savunulması, korunması ve ihtimam gösterilmesi gereken bir “iç”e kıyasla tanımlandılar ve dahası, ya kendimizde görmediğimizi ötekine yükleyip reddetmemize ya da ötekinin konumunu işgal edip kendimize mal etmemize yarayarak, ötekinin karşısında “biz”in kurulmasına ve yeniden kurulmasına aracılık ettiler. Dolayısıyla burada sözü edilen “hiç karşılaşılmayan”, basitçe bir öteki hikâyesinin perdeye taşınması değildir. Mahsun daha önce görmeye alışkın olmadığımız bir şekilde, Boğaz kıyısında evsiz, “iç”siz, açık alana kapatılmışlığıyla bir İstanbullu figürü olarak karşımıza çıkarken, Türk sinema perdesinin o zamana kadar geniş temsil bulmuş ve böylelikle normatif idealler statüsünü elde etmiş ideal İstanbulluluk aynasını da çatlatır. Bu aynada “sadece belli öznelerin olduğundan güzel gösteren benlik imgelerine erişebildiğini ve ötekilere de ideallikten uzaklaştıran (öyle ki kimsenin kendi isteğiyle özdeşleşemeyeceği) bir imgenin dayatıldığını”⁴² açık eder. Silverman, görsel metnin hor görülenle özdeşleşmemizi mümkün kılmasının yeterli olmadığını, “bu özdeşleşmenin içselleştiren değil de dışsallaştıran bir mantığa uyması[nın] –içe alarak değil, dışa atarak özdeşleşmemiz ve böylelikle, yeni aydınlanmış bedenlerin ötekiliğine saygı duymamız[ın]- çok büyük önem taşı[dığını]” öne sürer.⁴³ Mahsun’un anlatı içinde yapıp ettikleri, yoksulun naifliği ya da çaresizliği, yani biz’e mal edebileceğimiz bir şekilde kurulmaz. Şehrin kötülüğü, düşülen bir hata, kapılınan

41 A.g.e., s. 235.

42 Silverman, *Görünür Dünyanın Esik*, s. 53.

43 A.g.e., s. 13.

bir günah olarak biz'in yapmayacağı/yapmaması gerekenler olarak da karşımıza çıkarılmaz. Bunlar yerine, alışkın olmadığımız bir şekilde, ötekinin yaşam alanı olarak önümüze serilir. Bu anlamda, *Tabutta Rövaşata*'nın kurduğu hikâye Silverman'ın sözünü ettiği türden dışa atarak bir özdeşleşmeye, Türk sinema perdesinde "öyküsü anlatılmaya değer olmayanın" deneyimine seyircinin açılmasına –onu yutmasına değil- imkân sağlar.

Tabutta Rövaşata ile benzer şekilde, *Uzak* da "tam bir İstanbul" filmi olmakla birlikte, aşına olduğumuzdan farklı bir İstanbul imajı ve İstanbul'da karşılaşma etrafında anlatısını kurar. Yusuf'un iş bulmak umuduyla kasabadan İstanbul'a, akrabası Mahmut'un yanına gelmesiyle iki karakterin yaşadığı çatışmanın anlatıldığı filme karla kaplı bir İstanbul fon oluşturur. Filmde uzun planlarla verilen İstanbul görüntülerinin estetize görüntüler olduğu öne sürebilir olsa da⁴⁴ bilindik anlamda bir "İstanbul güzelliğinden" bahsetmek zordur. Ayrıca, İstanbul'un karlar altındaki görüntüsünün onu anonimleştirdiğinden ve aşinalığını kısmen de olsa bozduğundan söz edilebilir.⁴⁵ Yusuf'un katettiği ve Mahmut'un uzun uzun seyrettiği İstanbul manzarasının "seyirlik" bir güzellikten ziyade içine bir türlü girilemeyen bir mesafenin imgesi olduğu öne sürülebilir. Yusuf iş bulmak için her gün kenti katetse de, kasabadan gelen biri olarak kentin içine dahil olamaz. Kalabalıkları izler, hatta kalabalıktakilerin peşine düşer ama onlara katılamaz: "Yusuf, kentle ve kentsel yaşamla iletişim kurmak ister, ama hep uzak kalır. Öncelikle kenti hep 'uzaktan' gezebilir, kentin tam içine giremez. ... Kentsel yaşama ancak kızıdan bakabilir."⁴⁶ Mahmut her ne kadar kentli olanı temsil etse de o da kentin içinde bir dışarıklık gibidir. Yusuf'un aksine Mahmut, İstanbul'u katedemez, kalabalıkların içine dahil olmaya çalışmaz, ancak koruyucu ve ayırıcı zırhı, arabasıyla İstanbul'un

44 İpek Türel, "Göçmenlerin Gözüyle İstanbul", *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa*, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2011, s. 204.

45 A.g.e., s. 207.

46 Hasan Akbulut, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*, İstanbul, Bağlam, 2005, s. 138.

içinde hareket edebilir. Çoğunlukla da arabasıyla geldiği sahilde, tek başına, uzun uzun İstanbul'u kenardan seyrederek. İstanbul'la kurdukları ilişki açısından, *Uzak*'ta, Yeşilçam anlatılarının tanıdık karşılaşma ikiliği kır/kent, bir karşıtlık ilişkisi üzerinden işlemez. İki karakter de eşit derecede İstanbul'un içine dahil olamaz.

Uzak, karakterlerini, Yeşilçam'ın İstanbul anlatılarının bilindik kır/kent ikiliğinin sıklıkla ortaya koyduğu kıyas ilişkisine maruz bırakmaz, onları mâkul ve makbul olanla uyumlulaştırmaya çalışmaz. Herhangi bir karakterin bakış açısının diğerinin önüne geçmesine izin vermez ve davranışlarını doğru ya da yanlış diye etiketlemez.⁴⁷ Ne taşralıyı romantikleştirir ya da kınar⁴⁸ ne de kentliyi yüceltir ya da kötücülleştirir. Biri diğerinden makbul, biri diğerine yeğ değildir. Mahmut, Yusuf'u hakir gören, sürekli açığını arayan, haksız yere hırsızlıkla suçlayan olarak gösteriliyorsa, bunun karşısında Yusuf da Mahmut'un evine giderek yerleşen, evi pisleten, Yusuf'un kendisine koyduğu kuralları uygulamayan pişkin misafir olarak gösterilir. Yusuf, kapıcı kadını, metroda ya da sokaktaki kadınları gözleyip peşlerine takılıyorsa, Mahmut da eskisi sevgilisini aynı şekilde gözetleyip takip eder. Bu anlamda, anlatı, seyirciye kendinde görmek istemediğini ötekine yükleyip reddedecek bir alan bırakmaz. "Biz"in kurulumu için ötekinin hikâyesinin yutulmasına izin vermez. Zira ikiliğin taraflarının ikisini de seyircinin özdeşleşmesine geçici olarak açmasıyla Silverman'ın öne sürdüğü şekliyle, idealliği belirli öznelere kısıtlayıp bu idealliği doğallaştıran hakim kurmacanın aksine "idealliği bir pelerin gibi sırtına takarak bile cisimleştiremeyecek olanlara"⁴⁹ bırakır.

Güneşe Yolculuk

Tabutta Rövaşata'nın ve *Uzak*'ın daha önce görmeye alışkın olmadığı İstanbul'la ve İstanbul'da karşılaşmaları gibi, *Güneşe Yolculuk* filmi de seyircinin daha önce perdede görmediği türden

47 A.g.e., s. 162.

48 Türel, A.g.e. 214. PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

49 Silverman, *Görünür Dünyanın Eşiği*, s. 65-66.

bir karşılaşmayla İstanbul'da anlatısını kurar. Film, İstanbul'da bir milli maç sonrası kalabalığın milli sevincine katılmadıkları için linç girişimine maruz kalmaktan beraber kurtulmalarıyla tanışan iki karakterin, Tireli Mehmet ile Zorluçlu Berzan'ın arkadaşlığını ve Mehmet'in, bir eylem sırasında ölen Berzan'ın cenazesini, doğduğu topraklara götürmek üzere İstanbul'dan Zorluç'a uzanan yolculuğunu konu alır.

Film, açılış sekansının ardından, sabahın erken saatlerinde Eminönü'nden bir İstanbul görüntüsüyle açılır. Berzan'ın kaset tezgâhını açıp Kürtçe bir şarkıyı çalmasıyla başlar ve Kürtçe müziğin ses perdesine gelmesi ve insanların, vapurların, balıkçıların, ekmekçilerin, işportacıların görüntüleri üzerinde akmasıyla devam eder. Sabah saatlerinde "tipik" bir İstanbul görüntüsünün üzerine binen Kürtçe müzik, Türk sinemasının İstanbul'a dair imgeler repertuarına hiç de tipik olmayan akustik bir ekleme yapar. Yeşilçam'ın tek dilli ve tek kimlikli Türklük perdesinin⁵⁰ tanınmış İstanbul imgesinin üzerine, yok saydığı ötekinin sesini yazar. Böylelikle, aşına olunan İstanbul manzarasında bir çatlak meydana getirir. Boğaz'a karşı bir bankta, geçen gemilerin görüntülerine karşı, Berzan'ın Mehmet'e neden İstanbul'a geldiğini anlattığı sahne de benzer şekilde Türk sinemasının İstanbul üzerine düşen imgeler ve bilgiler repertuarında bir çatlak meydana getirir. Bu sahnede, Berzan, tanınmış Boğaz köprüsü manzarasına karşı, tanınmayan, yok sayılan bir deneyimi, babasının ve onun gibi pek çok insanın nasıl kaybedildiğini anlatır. Bu iki sahnede, aşına olunan İstanbul imajı üzerine Yeşilçam'ın "biz"inin temsil koordinatlarının ve imaj repertuarının dışından tanınmış olmayan bir sesin ya da sözün düşürülmesi, tanınmış olana dair bakışımızda bir "yeniden-görüş [re-viewing]"⁵¹ imkânı yaratır. Bir İstanbul imajına farklı bir eklentiyle bakmak, belki de Silverman'ın dediği gibi belleğimizin bir köşesinde depolanmış olan tüm İstanbul imajlarına -kabul gören standartları reddederek ve sırası geldiğinde

50 Umut Tümay Arslan, *Ağır*, Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

51 Silverman, *Görünür Dünyanın Eşiği*.



Görsel 1: Güneşe Yolculuk

ilerideki bakışımızı etkileyecek bir yeniden değerlendirmeyele-
bir kez daha bakmamıza neden olur.⁵² Böylesi tanıdık olanın
hiç tanıdık olmayan öğelerle gösterildiği anları, Silverman'ın da
üretken bakış tartışmasına dahil ettiği, Barthes'ın *studium* ve
punctum kavramsallaştırmasından hareketle ortaya attığı “di-
ken batması” hissi ile tanımlayabiliriz. Barthes'a göre *studium*,
tereddütsüz, ahenkli, rahatsızlığı içermeyen, kültürün sesiyle ve
bilgisiyle konuşan bir bakıştır,⁵³ yani görülmek-için-olanı göste-
rir.⁵⁴ Bazen de önceden belirlenmiş bir konumdan bir görüntüye
bakarken, gözümüz bir ayrıntıya takılır ve bu ayrıntının varlığı
görüntüyü bütün okumamızı değiştirir, işte bu ayrıntı Barthes'a
göre *punctum*dur.⁵⁵ İşte *Güneşe Yolculuk*'taki bu iki sahnede, ön-
ceden var olan yerlere atanmamış dolayısıyla imaj repertuarına

52 A.g.e., s. 264.

53 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York, Hill and Wang, 1981, s. 40-43.

54 Silverman, *Görünür Dünyanın Eşiği*, s. 265.

55 Barthes, A.g.e., s. 42.

direnen bu kullanımlar, tanıdık olandaki bu tanımadık olan, küçük ayrıntılar gibi görünseler dahi, seyircide bir diken batması hissi yaratabilir ve İstanbul'a, İstanbul'la ve İstanbul'da karşılaşmalara dair bütün okumayı değiştirebilir.

Bunun yanında, Barthes'ın sadece kendi anılarını etkinleştirmeye yarayan ayrıntılarını Silverman, ötekinin imgelerini "silip süpürdüğü" gerekçesiyle eleştirir. Zira onun savunduğu görsel metin, "sadece görülmek-için-olanın dışında ikâmet eden şeyi değil, *moi*'mın dışladığı şeyi de -benliğimin benim benliğim olarak var olması için yadsıması gereken şeyi- bir etmen olarak mnemik işlemlere dahil edecektir. Kısacası bellek rezervime 'ben değil'i tanıştıracaktır."⁵⁶ *Güneşe Yolculuk*, sadece görülmek-için-olanın dışında bir görmeye davet etmez, bunun yanında "ben değil"i de bellek rezervimize tanıştırır. Mehmet ile Berzan'ın dostluğunda, Türk sinemasında karşılaşmadığımız bir karşılaşma ile, ötekine açılan bir karakterle -Mehmet'in Berzan'a doğru açılmasıyla- seyirciye, Türk-biz ve Kürt-öteki arasındaki ilişkiye dair bir yeniden-görüş imkânı tanır. Dolayısıyla, *Güneşe Yolculuk*'un anlatısının, Suner'in öne sürdüğü gibi sadece bir kimlik kaydırma meselesi üzerinden, Mehmet'in kendini Kürt olarak konumlamaya doğru dönüşümü, Türklüğünden kurtulması ekseninde⁵⁷ tartışamayacağını düşünüyorum. Zira anlatı Türklüğün Türklüğe nüfuz etmesine izin verir, ancak bu durum Mehmet'in Türklüğünden kurtulmasına değil, ötekine açılmasına olanak verir. Silverman'ın Chris Marker'ın *Sans Soleil* filmi için bu eksenle öne sürdüğü gibi, film, "en iyi 'başka insanların anıları' olarak nitelendirilebilecek bir şeyi 'anımsar' ve seyirciyi de 'anımsamaya' teşvik eder."⁵⁸

[Ö]teki insanların anılarını anımsamak, onların yaralarıyla yaralanmaktır. ... Kişinin, başka insanların mücadelelerinin, tutkularının, geçmişlerinin, kendi geçmişi ve şimdiki zamanı içinde yankılanmasına izin vermesi ve kendi geçmişi ve geleceğini istikrarsızlaştırmasıdır.⁵⁹

56 Silverman, *Görünür Dünyanın Eşiği*, s. 270.

57 Suner, *A.g.e.*, s. 271.

58 Silverman, *Görünür Dünyanın Eşiği*, s. 272.

59 *A.g.e.*, s. 276.

Mehmet'in yolculuğu Berzan'a doğrudur. Mehmet, İstanbul'u -Türklük perdesinin "biz"inin mekânsal merkezini- geride bırakarak Berzan'ın doğduğu büyüdüğü topraklara doğru giderken, yol boyunca uzun plan bakış açısı çekimleri ile boşaltılmış köyleri, evlerin kapılarındaki kırmızı çarpı işaretlerini, olağanüstü hal iklimini, sokaklardaki tankları, gözetleme kulelerini -Türklük perdesinin kamera/nazarının görmediğini- görür. Bu şekilde, Mehmet, Berzan'ın mücadelelerinin, tutkularının, geçmişinin kendi geçmişi ve şimdiki zamanı içinde yankılanmasına izin verir ve böylelikle kendi geçmişini ve geleceğini istikrarsızlaştırır. Zira filmin sonlarına doğru Mehmet'in trende karşılaştığı Tireli birine Zorlu olduğunu, Mehmet diye Tireli bir arkadaşı olduğunu söylemesi de bu yankılanmaya ve sonucu olan istikrarsızlaştırmaya delalettir. Ancak iddia edildiği gibi Mehmet kendi kimliğini, Türklüğünü aşmaz.⁶⁰ Mehmet, Berzan'ın "yaralarıyla yaralanır". Bu yolculuk ile birlikte seyircinin anlatı içine konumlandırıldığı anımsama, sadece görülmek-için-olanın dışında ikâmet eden şeyi değil, aynı zamanda "ben değil"i de bellek rezervine tanıtır. Türklük perdesinde Kürtlüğe -"ben değil"- dair yeni bir bakış imkânına; ona dönüşmesine ya da onu yutmasına veya onun yaralarına bakmaya değil, "başkalarının yaralarıyla yaralanma" imkânına açılır.⁶¹

60 Kevin Robins ve Asu Aksoy, "Deep Nation: The National Question and Turkish Cinema Culture", *Cinema and Nation*, Londra ve New York, Routledge, 2000; Suner, A.g.e., s. 273.

61 Burada bahsi geçtiği şekliyle ben ve ben-değil arasındaki ayrım kati bir ikilik ortaya koyuyor gibi görülebilir. Ancak vurgulamak istediğim, Yeşilçam perdesinin bu şekilde çalıştığı, ben ve ben-değil arasında böylesine kati bir ayrım üzerinden "değerli biz"i ve "değersiz öteki"yi kurmuş olduğudur. Silverman'ın *Görünür Dünyanın Eşiği*'nde zaten ana meselesi böylesi bir ayrımı sökmenin yollarını ortaya koymaktır. Bunun yanında, "başkalarının yarasıyla yaralanmak"tan kasıtın, ötekinin yarasını kendi yarası yapmak – onu kendine mâl etmek- mânâsına gelmediğinin tekrar altını çizmek isterim. Perdede ötekiyle o zamana kadar kurula gelen ikili karşıtlık ilişkisinin çatlamasına neden olan tam da ötekinin hikâyesini/yarasını yutmayan ama onun kendisine temas etmesine izin veren bir karşılaşmadır.

Hayat Var

Boğaz'a açılan bir derenin kenarında babası ve yatalak dedesiyle yaşayan on dört yaşındaki Hayat'ın ergenliğe geçiş hikâyesinin anlatıldığı *Hayat Var*, İstanbul tasviri ve kadın karakteri açısından daha önce seyircinin hiç karşılaşmadığı bir anlatı kurar. Öncelikle, *Hayat Var* hem Yeşilçam'ın hem de yeni Türkiye sinemasının örneklerinden Boğaz'a bakışıyla ayrılır. Her ne kadar Boğaz, İstanbul anlatılarının imaj repertuarında merkezi bir rol oynasa da alışık olduğumuz, kıyıda Boğaz'a bakan görüntülerdir. *Hayat Var* da benzer bir şekilde, Hayat'ı, kameraya arkası dönük, Boğaz kıyısında oturmuş, babasını beklerken gösteren bir görüntüyle açılır. Ancak hemen arkasından babasının kayıkla gelip onu aldığını görürüz ve kamera, Boğaz'ın kıyısından suyun içine girer. Bu açılış sahnesinden sonra da sık sık Boğaz'ın içinden İstanbul'a bakan imajlar üretir. Bu içeriye yerleştirilmiş İstanbul'a tersten bakış, İstanbul'a dair imaj repertuarında bir çatlak yaratır. Zira kayığın dalgadaki hareketlerini takip eden kamera hareketleriyle, bata çıka Boğaz'ın içinden geçen bu bakış hiç de aşına değildir. Boğaz'ı bu anlamda bir seyirlik olmaksın, seyredilecek bir manzara olmaktan çıkarır, o zamana kadar manzara olarak kurulmuşun içinden İstanbul'a açılır. İstanbul'a bakan kameraya atanmış sınır çizgisini de bulanıklaştırır.

Hayat Var, sadece Boğaz'ın içine giren ve oradan İstanbul'a açılan bir bakışa sahip olmasıyla değil, İstanbul'un temsil koordinatlarının hâkim -iç/dış, ev/sokak, güven/tehlike- ikili karşıtlıklarını ters yüz etmesiyle de Yeşilçam'ın İstanbul aynasını çatlatır. Hayat'ın yürüdüğü İstanbul sokakları genellikle sisler içinde, adeta terk edilmiş, oldukça soğuk ve karanlık bir atmosferde verilir. Ses perdesinden sürekli bir alan dışı ses bandı olarak sirenler, çığlıklar, silah sesleri, cam kırılmaları duyulur. Ancak görüntü ve ses perdesinin yarattığı bu "tehlikeli sokaklar" atmosferi Hayat'ın kendi mahallesinin sokaklarında yürüdüğü sahneler için geçerlidir. Zira mahallenin dışına çıktığı ve gece Karaköy sokaklarında dolaştığı sahnede dışarının tehlikelerinin içeriye düşen sesi

karşılığını bulmaz. Hayat'ın ilk defa kalabalıklar içinde kentin sokaklarını katettiği bu sahnede Yeşilçam'ın İstanbul perdesinin “tek başına bir kadın için geceleyin İstanbul sokaklarının tehlikeli olduğu”na dair bellek rezervinin “şimdi başına bir şey gelecek” beklentisi boşa çıkarılır.⁶² Hayat o sokağı sağ salım döner. Ancak bu durum, ilk akla geleceği gibi bir rahatlama dan ziyade bir diken batması hissi yaratır. Türk sinema perdesinin hâkim kurmacasının İstanbul sokaklarının bir kadın için tekinsizliği⁶³ bilgisiy-le tezatlığı içinde bu his, İstanbul üzerinden kurulan cinsiyetli ikiliklere dair okumalarımızı değiştirme, Silverman'ın kullandığı anlamda bir yeniden-görüş imkânı doğurur.

Bu imkân, anlatıda kentin sokaklarındansa evin ve mahallenin tehlikeli olarak sunulmasıyla daha da genişler. Hayat için, derdin de tehlikenin de şiddetin de kaynağı ev, aile, tanıdık olandır.⁶⁴ Taciz de tecavüz de sevgisizlik de içeriden, evden, mahalleden gelir. Silverman'a göre, temsil pratiği hangi nesnelerin idealleştirmeye değer olduğunu saptamak için çalışır ve özne, kültür tarafından değeri en çok yükseltilmiş olanı idealleştirdiğinde bu idealleştirilen nesne fetişleştirilmiş olur: “Hem temsili hem de psişik olarak olumlanan nesne diğer nesnelerden içsel olarak daha değerli, tözsel olarak daha üstün görünmeye başlar.”⁶⁵ Bu anlamda, *Hayat Var*, Türk sinema perdesinin normatif idealler statüsündeki ev, aile, mahalle üçlüsünün yüksek değerini, üstün görünümünü sarsar ve “perde alanında değerin yeniden dağıtımını”⁶⁶ imkânına açılır. Hayat'ın filmin sonunda, dışarıdan gelenle, yabancıyla, ailesinin aksine İstanbullu olmayanla ev ve mahallenin korkunçluğundan kaçarak Boğaz'ın sularına açılması benzer şekilde bir yeniden değer dağıtımını imkânı taşır. Aşına olunduğu

62 Özlem Güçlü, “My Only Sunshine/Hayat Var”, *World Film Locations*, Bristol, Intellect, 2011, s. 86.

63 Feride Çiçekoğlu, *Vesikalı Şehir*. İstanbul, Metis Yayıncılık, 2007, s. 83.

64 Cüneyt Çakırlar ve Özlem Güçlü, “Gender, Family and Home(land) in Contemporary Turkish Cinema”, *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures: Literature, Cinema and Music*, Londra, Routledge, 2013, s. 171.

65 Silverman, *Özlem Güçlü'nün Aşına*, s. 69. <http://rantey.org>

66 A.g.e., s. 70.

gibi evin, ailenin ve mahallenin güvenli kucağı karşısında, dışarıdan gelen, tehlikenin temsili olarak karşımıza çıkmaz. Aksine, bu yabancı filmin bütünü içinde Hayat'ın yüzünü güldüren ve ihtiyacı olan sevgi ve ilgiyi gördüğü yegane kişidir. Ve Hayat yabancı olanla bir sona açılır. Bu anlamda, içeriden, evden, aileden, mahalleden olan değil, yabancı öteki sevilebilir kılınarak perdedeki değeri yükseltilir.

Silverman, gözün, ihmal edilmeye ve küçük görülmeye uzun süredir alışmış olan bedenlere etkin sevgi hediyesini verebileceğini, “yabancı ya da önemsiz olanı, en kişisel ve psişik açıdan önemli olanla irtibata geçirebil[eceğini]”⁶⁷ öne sürer. Oldukça uzun bir planda Boğaz'ın sularına açıldıkları son sahnede, Hayat'la birlikte seyirci de ötekine açılma, ona “etkin sevgi hediyesi” verme imkânına kavuşur. Silverman, “etkin sevgi hediyesi” ile “kültür perdesinin ideal olarak dayattığına körü körüne ve istenç dışı bir şekilde uymayı değil, yozlaştırılmış imgelerle zoraki aynı hizaya getirilmeye uzun süredir alışmış bedenleri pırıltılı bir ışıkla aydınlatan o idealleştirme sürecini”⁶⁸ kasteder. *Hayat Var*, Silverman'ın sözünü ettiği anlamda, yozlaşmış imgelerle uzun süredir aynı hizaya getirilerek perdedeki değeri düşürülmüş yabancı ötekini pırıltılı bir ışıkla, yüzünde boyalar, kahkahalar ve coşkun bir neşe içinde idealleştirerek dünyayı görülmek-için-olanın önceden belirlediği koşullar altında değil de başka türlü ayımsama imkânına açılır.

Anlat İstanbul⁶⁹ ve Uzak İhtimal:

Anlat İstanbul ve *Uzak İhtimal*, Türk sinemasının İstanbul'da karşılaşmalarının en büyük bağlayıcı motifi romantik aşk idealini,

67 A.g.e., s. 328.

68 A.g.e., s. 125.

69 *Anlat İstanbul*, beş ayrı yönetmenin -Ümit Ünal, Selim Demirdelen, Ömür Atay, Kudret Sabancı ve Yücel Yolcu- çektiği, birbiriyle iç içe geçen beş kısa film den oluşur. Her biri Türk sinema perdesinin İstanbul'a bakışına dair oldukça geniş bir malzeme sunmasına rağmen bu makale için Ümit Ünal'ın çektiği Külkedisi hikâyesi seçilmiştir.

perdede uzun süredir değersizleştirilmiş karakterler üzerinden kurmasıyla göze çarpar. *Anlat İstanbul*'un Külkedisi masalını İstanbul'a uyarladığı hikâyesinde fahişelik yapan trans Banu ile İstiklal Caddesindeki bir ayakkabıcıda tezgâhtarlık yapan Fiko'nun aşkı anlatılır. Ayakkabıcıda, Banu'nun ayağına ayakkabıyı giydirirken Fiko, dükkâna ilk geldiği günden beri ona âşık olduğunu, caddeden her geçişinde onu izlediğini, adeta yandığını söyleyerek Banu'ya açılır. Banu da ona âşık olduğunu söyler ve sevişmeye başlarlar. Bu sahne, Türk sinema perdesinin normatif idealler statüsü atfedilmiş karakterlerinin dışında bir aşk ihtimali kurar. Perdenin o zamana kadar "Beyoğlu'nun arka sokakları" ahlakçılığı ve paranoyası içinde "anormal" ya da "bela" olarak değersizleştirdiği trans ötekini, yine o değersizliğin perdedeki mekânı İstiklal Caddesinde sevgiye değer olarak kurar. Bu anlamda, *Hayat Var*'ın yabancı ötekini sevillebilir olarak kurmasının yarattığı etkiyle benzer şekilde, "perde alanında değerın yeniden dağıtımına" imkân sağlar. Eğer Türk sinema perdesinin kadın karakter için en ideal statülerinden biri âşık olunabilirlik, erkek karakterin aşkına liyakatsa, *Anlat İstanbul*, değersizleştirilmiş olanı en değerli olanla irtibata geçirerek perdede hor görülmeğe uzun süredir alışmış olan trans bedene etkin sevgi hediyesini verir. Romantik aşk anlatısında, o zamana kadar perdede değeri düşürülmüş trans ötekini aşk hikâyesinin taraflarından biri olarak atanması, sevgiye layık olarak kurulması, "normalde 'öteki' olarak atacağımız bir şeyi kendimizinmiş gibi kabul etmemize"⁷⁰ de olanak sağlar. Sevişme sahnesinin üzerine radyo yayınından yükselen ses, bu olanağı ses perdesinden seyirciye yineler gibidir: "Bazı insanlar bazı aşkları yadırgar, garip bulur. Siz onlardan mısınız? O zaman tuhaflık sizde. Çünkü aşkın ilkesinde garip diye, imkânsız diye bir şey yoktur." Üstelik bu ihtimali Türk sinemasının sıklıkla kullandığı tanıdık Külkedisi masal formu üzerinden kurarak, tanıdık olana bir tanımadık atayarak, kendisinden önceki anlatılara dair de bir yeniden-görüş imkânına açılır. Zira ideal aşk anlatısının trans

prensesi, Türk sinema perdesinde alışkın olduğumuz prenseslerle -ideal kadın, ideal sevgili figürleriyle- uyumsuzdur, ama yine de Silverman'ın kavramsallaştırmasını takip edersek, "yeterince-iyi [good-enough]"dir.⁷¹ Silverman, ideallığın sadece kısmen yaklaşılabilecek bir şey olduğunu vurgulayan yeterince-iyi kavramının, idealleri eşzamanlı olarak hem yaşayıp hem de yapısökümüne uğratılabilme imkânını taşıdığını, böylelikle ideallikle değersizlik arası ikili karşıtlığı sökebileceğini düşünür.⁷² Külkedisi masalının trans prensesi, Silverman'ın öne sürdüğü gibi, hem başka türlü bir prenseslik idealinin yaşanması hem de bu idealin yapısökümüne uğratılması imkânını eşzamanlı olarak taşır. Yeterince-iyinin barındırdığı gizli bilgiyi -"kimse asla ideal olamayacağına göre ideallik konusunda 'doğal hak' ya da 'organik yetersizlik' diye bir şey yoktur"- seyirciye hatırlatarak, o zamana kadar normatif ideallik statüsüne yükseltilmiş olanın doğallığını da bozar. Bu anlamda, görülmek-için olanın sınırlarını apaçık ederek, dünyayı görülmek-için-olanın önceden belirlenmiş koşullarından başka türlü ayırısama olanağına açılır.

Anlat İstanbul trans ötekinin perdedeki değer dağıtımını değiştirme imkânını taşıyor ve ona etkin sevgi hediyesini veriyorsa, *Uzak İhtimal* de gayri-müslim kadın ötekinin perdedeki değerini değiştirme ve "biz" perdesinin ötekine açılma imkânını taşır. *Uzak İhtimal*, Tophane Karabaş Camii'ne müezzin olarak atanmasıyla İstanbul'a gelen Musa'nın, Katolik rahibe adayı komşusu Clara'ya olan aşkını anlatır. Türk sinema perdesinin İstanbul anlatılarında gayri-müslim kadın karakterler sıklıkla iffetsizlik, güvenilmezlik ve fahişelikle ilintili olarak⁷³ ve romantik aşk idealinin ya da ailenin güvenli kucağının "dış"ını, kapılıp gidilen, yoldan çıkaran İstanbul'un tehlikelerini temsil ederler. Bu normatif temsilin yerine, Musa'nın aşktan gözleri dolu dolu mutfak camından izlediği, tek yakınlaşma ihtimali

71 A.g.e., s. 318-328.

72 A.g.e., s. 16. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

73 Dilara Balci, *Yeşilçam'da Öteki Olmak*, İstanbul, Kolektif Yayınları, 2013.

olarak İstanbul sokaklarında peşine düştüğü Clara, grafik bir farkla, fahişe değil, rahibe adaydır ve değersizleştirmeye maruz bırakılmak yerine, bir müezzinin aşkıyla seilmeye değer olarak konumlandırılır. Bu anlamda, Türk sinema perdesinin gayri-müslim öteki kadınının kötülüğü, şehveti, iffetsizliği karşısında kurduğu ideal “biz”i alaşağı eder. Ötekine kendimizde görmek istemediğimizi yükleyip onu reddetmez; perdenin normatif idealler statüsünü sadece belli öznelere erişimine açtığı ve ötekini, bunun karşısında ve bunun kurulumu için değersizleştirdiği bir tezat ilişkisi değil, bir yan yanalık ilişkisi önerir.

Bu öneri ile kurulan *Uzak İhtimal*’in İstanbul’u sadece “biz”i yansıtan bir perde değildir, Musa’nın izinden ötekine de açılır. Türk sineması perdesinde gayri-müslimlerin evleri, ibadethaneleri, yaşam alanları genellikle gösterilmez.⁷⁴ Ev/iç ötekinin değil biz’in temsil koordinatlarında işaretlenir. Oysaki *Uzak İhtimal*, bir kilisenin içinden açılarak başlar ve film boyunca Musa’nın evi ve çalıştığı caminin içi kadar Clara’nın evini, çalıştığı kilisenin içini de gösterir. Musa’nın Clara’ya kaybettiği tespihi iade etmek için ayin sırasında onun çalıştığı kiliseye girdiği sahne, Clara’nın Musa’nın evine misafir geldiği sahne, Clara’nın Musa’ya rahibe olmak için İtalya’ya gideceğini söylemek için camiye geldiği sahne Türklük perdesinin bellek rezervine “ben değil”i mekânsal olarak tanıtır. Karakterlerin birbirlerinin dünyalarına açıldıkları bu sahneler, seyirciye de ötekini sadece mutfak camından bir manzara gibi izleme değil, onun dünyasına açılma; “ben değil”in “ben/biz”e nüfuz etmesi imkânını verir. Musa’nın Clara’nın düşürdüğü tespihi kendininkiyle karıştırıp dua sırasında çekmeye başladığı sahne tam da bu imkânı işaret ediyor gibidir: “İzleyicinin hem kültür tarafından değersizleştirilmiş hem de kendininkinden belirgin derecede ayrılan bedensel koordinatlarla uzakta özdeşleşmesini sağlayabilme”⁷⁵ imkânını.

74 A.g.e. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

75 Silverman, *Görünür Dünyanın Eşiği*, s. 270.

Sonuç Yerine

Silverman, görölmek-için-olan kendini göze ısrarla dayatsa da gözün üretken şekilde görme imkânına, önceden tayin edilmiş olandan başka bir seyir konumunu işgal etme ve böylelikle nesnesini çok farklı şartlar altında ayırısama olanağına sahip olduğuna inanır.⁷⁶ Perdenin normatif yönleri öyle derinlere kök salmıştır ki bir nesneye ilk baktığımızda ne gördüğümüzü genellikle belirler. Ancak,

Neyse ki hiçbir bakış ilk ve sonuncusu değildir. Aksine, her bakma ilk başta görülenin değerini tamamen değiştirebilecek, önceden kolaylıkla tahmin edilemeyen karmaşık bir dizi bilinçli ve bilinçdışı “değişimlere” maruz kalır. ... Tek başına bakış, sadece öznelerarası ilişkilerin etik alanında bir fark yaratabilir. Bu fark önemsiz değildir: Pek de övücü olmayan bir görsel koordinatlar kümesinin üzerine yansıtılmasına alışmış olan öznelerin psikik olarak hayatta kalabilmeleri, ... o yansımanın korkunç etkisini en azından geçici olarak silebilen sevecen bakışlara bağlıdır.⁷⁷



Görsel 2: Hayat Var

76 A.g.e., s. 322 Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

77 A.g.e., s. 322-323.

Musa'nın giden trenin ardından Clara'ya baktığı gibi ötekine bakabileceğimiz bir bakış, ötekinin perde değerinin yeniden tak-simi ile etkin sevgi hediyesini ona vererek dünyayı nasıl ayırımsa-dığımızı önemli ölçüde değiştirebilir.

Feride Çiçekkoğlu, *Hayat Var*'ın sonunda iki ergenin İstanbul sularına açılışı için "Oh!" der, "Oh! Kaçın kurtulun bu şehirden".⁷⁸ Bu anlatıların hepsi *Hayat Var* gibi bir açıklık hissiyle bitmese de, aracılığıyla dünyayı ayırımsadığımız İstanbul imgesine dair açtıkları yeniden-görüş imkânıyla benzer bir "Oh!" dedirtirler.

Böylesi bir imkânı teşvik ederek, nefes almamıza, başkaları-nın yaralarıyla yaralanmamıza, etkin sevgi hediyesini uzun sü-redir değersizleştirilmiş ötekilere vermemize olanak tanıyacak görsel metinlerin çoğalmasa temennisiyle: "Biraz imkân, yoksa boğulacağı[z]!"⁷⁹

Kaynakça

- Akbal Süalp, Z. Tül, "The Glorified Lumpen Nothingness versus Night Navigations", *Cinema and Politics: Turkish Cinema and the New Europe*, D. Bayrakdar (der.), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Akbulut, Hasan, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*, İstanbul, Bağlam, 2005.
- Arslan, Savaş, "The New Cinema of Turkey", *New Cinemas: The Journal of Contemporary Film* 7:3, 2009.
- Arslan, Umut Tümay, *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2010.
- Balcı, Dilara, *Yeşilçam'da Öteki Olmak*, İstanbul, Kolektif Yayınları, 2013.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York, Hill and Wang, 1981.

78 Feride Çiçekkoğlu, *Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyan Eşiği*, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2015, s. 120.

79 "The possible, or I shall suffocate". Søren Kierkegaard'dan Deleuze ve Guattari'nin yaptığı alıntıdır. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *What is Philosophy?*, Çev. Hugh Tomlinson ve Graham Burchell, New York, Columbia University Press, 1994, s. 177.

Çakırlar, Cüneyt & Güçlü, Özlem, "Gender, Family and Home(land) in Contemporary Turkish Cinema", *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures: Literature, Cinema and Music*, K. Laachir, S. Talajooy (der.), Londra, Routledge, 2013.

Çiçekoğlu, Feride, *Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyan Eşiği*, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2015.

—. *Vesikalı Şehir*. İstanbul, Metis Yayıncılık, 2007.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *What is Philosophy?*, Çev. Hugh Tomlinson ve Graham Burchell, New York, Columbia University Press, 1994.

Göktürk, Deniz, "Çokseslilik Peşinde:Hareketli İmgeler, Seyyar Ezgiler", *İstanbul Nereye: Küresel Kent, Kültür, Avrupa*, D. Göktürk, L. Soysal, İ. Türeli (der.), İstanbul, Metis Yayınları, 2010.

Güçlü, Özlem, "My Only Sunshine/Hayat Var", *World Film Locations*, Ö. Köksal (der.), Bristol, Intellect, 2011.

Ranciere, Jacques, "Politik Sanatın Paradoksları", *Özgürleşen Seyirci*, Çev. E. Burak Şaman, İstanbul, Metis Yayınları, [2010] 2015.

—. "Interview: The Image of Brotherhood", çev. Kari Hanet, *Edinburg Magazine* no.2, 1977.

Robins, Kevin & Aksoy, Asu, "Deep Nation: The National Question and Turkish Cinema Culture", *Cinema and Nation*, Londra ve New York, Routledge, 2000.

Silverman, Kaja, *Görünür Dünyanın Eşiği*, Çev. Aylin Onacak, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.

—. *Male Subjectivity at the Margins*, New York, Londra, Routledge, 1992.

Suner, Asuman, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet ve Bellek*, İstanbul, Metis, 2006.

Türeki, İpek, "Göçmenlerin Gözüyle İstanbul", *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa*, D. Göktürk, L. Soysal, İ. Türeli (der.), İstanbul, Metis Yayıncılık, 2011.

Kırılğanların İmajları¹

Elif Demirkaya

Bu doğru bir imaj değil, sadece bir imaj.²

Napalm kullanımını ve yol açtığı yanıkları size nasıl gösterebiliriz? Napalm bombası sonucu meydana gelen yaralanmaların görüntülerini gösterecek olsak gözlerinizi kapatırsınız. Önce görüntülere gözlerinizi kapatır, ardından da o görüntülerin hafızasına, sonra da görüntünün temsil ettiği gerçekliklere gözlerinizi kapatırsınız.³

- 1 *Precarious* kelimesinin Türkçede, güvencesizlik, eğretilik, kırılğanlık ve istikrarsızlık gibi birden fazla karşılığı bulunmaktadır. Kelime ayrıca, prekar ya da Fransızca telaffuzuna (*précaire*) uygun olarak preker şeklinde de Türkçeleştirilmektedir. “Prekar, Latince *precari* ve İngilizce *to pray*, yani dua etmek kelimeleriyle aynı kökten gelir. Prekar olan şey, dua yoluyla elde edilmiştir, dolayısıyla geri alınabilir bir izin veya sonlandırılabilir bir hoşgörü aracılığıyla/sayesinde var olur. Dua ile gelenin kalıcı olacağına dair bir garanti verilmemiştir ve kaldığı süre boyunca varlığını ancak ve sadece her an tersine dönebilecek bir kararla devam ettirir. Gidişatının ne olacağı konusunda bir kesinlik yoktur ve sabit bir statüden yoksundur. Prekar olan, bize ondan mahrum kalma tedirginliğini sürekli yaşatır.” Ayrıntılı bilgi için bkz. Elif Demirkaya, “Nedir Bu Prekarite?”, Bianet, İstanbul, 2013, <http://bianet.org/biamag/toplum/155726-nedir-bu-prekarite> Türkçe başlıkta “the precarious”a karşılık olarak “kırılğanlar” sözcüğünü seçmemin sebebi, referans vermekte olduğum Türkçe literatürde söz konusu kavramın bu şekilde karşılık bulmuş olmasıdır. Örneğin Judith Butler’ın *Precarious Life* kitabı *Kırılğan Hayat*, Isabell Lorey’in *State of Insecurity: Government of the Precarious* kitabı ise *Kırılğanların Yönetimi* olarak çevrilmiştir.
- 2 Jean-Luc Godard’ın bu sözü Fransızca orijinalinde şöyledir: “Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image.” İngilizceye ise “This is not a just image, this is just an image” olarak çevirilmiştir. Cümlede ilk geçen “just” sıfattır ve imajın doğruluğunu ve hakikiliğini niteler. İkinci “just” ise zarftır ve imajın niteliklerinden bağımsız olarak, tek başına, doğrudan doğruya ya da yalnızca bir imaj olduğunu ifade eder. Bir imajın diğer imajlarla ilişkisi içinde nitelik kazandığına işaret eder.
- 3 Harun Farocki, *Nicht löschesbares Feuer (Söndürülemeyen Ateş)*, Çev. Ahmet Gürata, “Sönmeyen İmajlar: Harun Farocki ve Ulus Baker”, *Altıyazı*, Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

Bu kadar acıya yol açan nedir biliyor musun genç adam? Ne kaybettiğimiz insanlar ne de toprak... Bu kadar nefret edilebilir olduğumuzu bilmek en çok acı veren. Bizden bu kadar çok nefret eden bu insanlar kim? Nasıl bu kadar çok nefreti inkâr edip sonra daha da fazla nefret ederler?*

Giriş

Judith Butler, *Kırılğan Hayat* adlı kitabında kırılğanlığın iki boyutundan bahseder. İlki, yaralanabilirlik ve ölümlülük kavramlarına vurgu yapmak suretiyle, bütün canlılar için geçerli ontolojik bir durumu belirtir. Bu durum, bizi sadece tanıdıklarımızla değil tanımadıklarımızla da birbirimize bağlar ve hayatımızın başkalarının elinde olduğunu bize hatırlatır. Kırılğanlığın diğer boyutu ise, varoluşsal ve müşterek kırılğanlık hâlinin farklılaştırılmış dağılımına işaret eder. Bunun anlamı şudur: Tüm canlılar kırılğan ve ölümlüdür ancak bazı canlılar tarihsel, politik, coğrafi ve ekonomik içeriklere bağlı olarak daha fazla risk altındadır. Butler'ın tabiriyle “kırılğanlığın jeopolitik dağılımı”, kimlerin özne sayılacağına, kimlerin yaşamlarının yaşanmaya değer, ölümlerinin ise yası tutulmaya değer görüleceğine karar veren politikalar uyarınca belirlenmektedir.⁵

Bu makale kapsamında ilk olarak, kırılğanlığın hiyerarşik dağılımına karar veren, bedenleri ve yaşam kuvvetlerini hedef alan ve onların değerini yöneten düzenekleri biyopolitika bağlamında ele alacağım. Kırılğanlığı ve kırılğanlığın jeopolitik dağılımını gösterdiğini düşündüğüm imajları, bu teorik çerçeve doğrultu-

İstanbul, 2014, <http://www.altiyazi.net/yazilar/sonmeyen-imajlar-harun-farocki-ve-ulus-baker> .

4 Atom Egoyan'ın *Ararat* filminde Charles Aznavour'un oynadığı Edward Saroyan'ın sözleridir.

5 Judith Butler, *Kırılğan Hayat*, Çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları, 2005, s. 12, 44. Varoluşsal ve müşterek kırılğanlık hâli (*precariousness*) ile kırılğanlığın farklılaştırılmış dağılımı (*precarity*) arasındaki ayrım hakkında ayrıntılı bilgi için Judith Butler'ın *Savaş Tertipleri* adlı kitabına, “Queer-Yoldaşlığı ve Savaş Karşısı Siyaset” ve “Kötü Bir Hayatta İyi Bir Hayat Sürmek Mümkün müdür?” başlıklı konuşmalarına, Isabell Lorey'in ise *Kırılğanların Yönetimi* adlı kitabıyla “Governmental Precarization” (<http://eipcp.net/transversal/0811/lorey/en>) adlı makalesine başvurulabilir.

sunda, bilhassa Michel Foucault'dan hareketle nüfusun tasnifi, devlet aklı, yönetsellik, ırkçılık ve kamu hijyeni gibi kavramlara karşılık geldiğini düşündüğüm görsel malzemelerden seçeceğim. Kırılğanlaşmaya sebep olan nefretin ve şiddetin nasıl örgütlendiğini açıklamak için *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995) ve *Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989) adlı filmlerden yardım alacağım. Daha sonra, özne sayılmadığı için temsiliyetsiz kılınan toplulukları sinemada temsil etmenin imkânsızlığını ifade etmek için imkân arayan ve bu imkân dâhilinde hafızanın önemini vurgulayan örneklere bakacağım. Bunun için *Black Mirror* (Charlie Brooker, 2011 -) dizisinin *Men Against Fire* bölümü (Jakob Verbruggen, 21 Ekim 2016) ile *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955), *Hiroshima Mon Amour* (Alain Resnais, 1959), *Ici et Ailleurs* (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin ve Anne-Marie Miéville, 1976) ve *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012) filmleri arasında bağlantılar kurmaya çalışacağım. Son olarak ise insan-merkezci yaklaşımın insan kategorisinin dışında kalanları nasıl kırılğanlaştırdığını ve bu kırılğanlaşmanın temsil edilebilirlik sınırlarını tartışmaya açacağım. Bu tartışmayı *Au Hasard Balthazar* (Robert Bresson, 1966), *Kōkaku Kidōtai* (Mamoru Oshii, 1995) ve *Fata Morgana* (Werner Herzog, 1971) filmlerindeki yeryüzü, hayvan ve makine oluşların yaşam kuvvetlerini ve kırılğanlıklarının eşitsiz dağılımını yansıtan imajlarla ilişkilendireceğim.

Konuyla ilgili çok fazla görsel malzeme olduğunu, yazının kısıtlılığından ötürü az sayıda örneği kısmi bir anlatımla değerlendirebileceğimi ve ayrıntılı bir film analizi yapmayacağımı belirtmeliyim. Ayrıca seçtiğim görsel malzemenin, belgesel nitelikte olsa bile, hakikiliğinin peşine düşmeyeceğimi yani doğru imajlara değil sadece imajlara yönelen Godard'ın yaklaşımını benimseyerek, bir imajın hakikiliğini değil imajların birbirleriyle kurduğu ilişkileri dikkate alacağımı söylemeliyim. Başka bir deyişle, bir gösterenin tek başına doğru ya da yanlış olarak nitelendirilemeyeceği, diğer gösterenlerle beraber düşünüldüğünde anlamlı hale geldiğini varsayıyorum. Bu durumda doğrudan doğruya

bir görüntü' şöyle anlaşılacaktır: Bu görüntü gerçekliğin (doğru) bir yansıması değildir; onu sadece (doğrudan doğruya) diğer görüntülerle ilişkisi içinde ele almak gerekir.”⁶ Ulus Baker “Godard’la birlikte, sürekli ağır bombardımanı altında olduğumuz bu ‘doğru imajlar’ın ötesinde, ‘herhangi bir imajı’ nasıl güçlendireceğimizi, konvansiyonlarından ve klişe-yapılarından nasıl söküp alabileceğimizi sormak zorundayız” der.⁷ Seçtiğim örneklerde kırılğanlığın imajlarının nasıl güçlendirildiğine bakmaya çalışacağım. Başkalarının acısını, ölümünü ve yarasını klişelerin dışında, anlatımı pathos’a ya da bathos’a⁸ doğru kaydırmadan göstermek mümkün müdür? Başkalarına duyduğumuz ve onları kırılğanlaştıran nefret duygusu nasıl örgütlenir? Bütün bir yaşamsallığın kırılğanlığından kendimizi sorumlu tutmak suretiyle suç ortaklığımızı görmezden gelmeden ve kendimizi aklamadan imajları birbirine bağlama imkânı nasıl belirir? Aklımda cevabını bilmediğim bu sorularla başlıyorum.

Yaşamın ve Ölümün Yönetimi

Michel Foucault, “bir beden, hareketlerin, söylemlerin, arzuların bireyler olarak tanımlanması ve kurulması”nı iktidarın başlıca etkilerinden biri olarak görür.⁹ Birey, iktidarın hem etkisi hem de aracıdır, “iktidar kurduğu, oluşturduğu birey üzerinden

6 Pascal Bonitzer, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, Çev. İzzet Yasar, İstanbul, Metis Yayınları, 2006, s. 17.

7 *Ulus Baker, Beyin Ekran*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 73.

8 Nurdan Gürbilek, pathos ve bathos terimlerini şöyle açıklamıştır: “Yunanca pathos sözcüğü, sanat yapıtının acıyla ilgili anlatımının seyirci ya da okurda üzüntü ve acıma gibi yoğun duygular uyandırmasını belirtir. ‘Patetik’ sıfatı da ‘acıklı’, ‘dokunaklı’, ‘hazin’, ‘yürek’ paralayıcı gibi anlamlara geliyor.” (...) “Bathos: Yazarın yüceye uzanayım derken dibe, gülünç ve basmakalıp olana yuvarlanması. İçerik ve üslup açısından yüce bir yazıda birden beliren bayağı anlatım. İçten ya da inandırıcı olmayan, aşırı ve abartılı pathos.” Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, İstanbul, Metis Yayınları, 2008, s. 59, 60.

9 Michel Foucault, “İktidar”, *Entelektüelin Siyasal İşlevi*, Çev. Ferda Keskin, Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul, Ayrintı Yayınları, 2000, s. 107.

işler”¹⁰, onu kategorize eder ve belirli bir kimlikte sabitler, bireyselliğinin sınırlarını çizer ve “ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tammak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşamına müdahale eder. Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir.”¹¹ Özne, hem başkalarına tâbidir hem de kendi kimliğine. Öznelik inşası, iktidarın çoklukları hesaplanabilir ve öngörülebilir kılmasının bir yoludur. Bilgisini ürettiği ve kimlikler üzerinden tanınabilir kıldığı özneyi nasıl ve ne kadar yöneteceğini bu şekilde belirler. Yani iktidar, canlı varlıkları onlar hakkında ürettiği bilgilere göre tasnif etmiş, gözden çıkarılabilir olanları işaretlemiş ve kırılğanlığı jeopolitik olarak dağıtmış olur.

Foucault’ya göre 17. yüzyılın sonundan itibaren yeni bir iktidar teknolojisi devreye girmiştir.¹² Tebaasını öldürme ve yaşatma, ona yasak koyma ve onu hizmetlerden ve metallerden mahrum bırakma hakkının egemene ait olduğu bir hükümlanlık modeli yerine, yaşamı teşvik eden, onu düzene sokan, ıslah eden ve denetleyen bir biyoiktidar anlayışıdır bu. Peki, bedenın sağlığını, insan türünün devamını ve yaşamın verimliliğini amaçlayan biyoiktidar neden öldürmektedir? Yaşatmayı hedefleyen politikaların

10 A.g.e., s. 107.

11 Michel Foucault, “Özne ve İktidar”, *Özne ve İktidar*, Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000, s. 64.

12 Bkz. Michel Foucault, *Toplumu Savunmak Gerekir*, s. 247 ve Ferda Keskin, “Özne ve İktidar”, *Özne ve İktidar*, Çev. Şehsuvar Aktaş, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 16. “Foucault’nun kuramsallaştırdığı biyo-iktidar kavramı, temelde nüfusun ekonomik bir kaynak olarak düşünölmeye başlanması, bu anlamda da verimliliğinin yeni bir dikkatin ve çalışma alanının konusu haline gelmesi ile ilişkilidir. Foucault’nun *Cinselliğın Tarihi*’nde (Ayrıntı Yayınları, 2003: 102–104) belirttiği gibi, kapitalizmin gelişmesiyle birlikte, insan da siyasal iktidar için göz ardı edilemeyecek kadar değerli bir kaynak haline gelir. ‘Bedenlerin denetimli bir biçimde üretim aygıtına sokulması ve nüfus olaylarının ekonomik süreçlere göre ayarlanması’ kapitalizm için vazgeçilmez öğelerdir. Bu da 17. yüzyıldan itibaren, ‘yaşamı yönetmeyi’ seçen yeni bir iktidar biçiminin, ‘biyo-iktidar’ın şekillenmesine neden olur.” Sibel Yardımcı ve Sanem Güvenc Salgırlı, *Toplum ve Bilim*, Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://namey.org>, <http://www.toplumvebilim.com/public/sayfa.aspx?id=764>.

öldürme gücünü ve işlevini nasıl kullandığına cevaben Foucault, ırkçılık yanıtını verir. 18. yüzyılın ikinci yarısında nüfusa odaklanan bir işleyiş etkin hâle gelmiştir. Irkçılık, biyo-iktidarın alanına “yaşamayı gerekenle ölmesi gereken arasındaki bir kesinti” olarak girmek suretiyle nüfusu böler ve yaşamdan sorumlu olan iktidar mekanizmasında bir kopukluk yaratır.¹³ Biyopolitikanın ölümle olan bu yakın ilişkisi onun nekropolitik boyutunu teşkil eder. Nekroiktidar, biyoiktidar düzenekleriyle birlikte, kimlerin gözden çıkarılabilir olduğuna karar verir ve bu toplulukların yaşamlarını ölümün iktidarına tâbi kılarak “ölü-dünyalar” yaratır.¹⁴ Ölümün, yaşamın devamı için bir gereklilik olduğunu varsayan ırkçılığın ilk işlevi parçalara ayırmaktır.¹⁵ İktidarın ilgilendiği biyolojik alan içinde, ırklar altbölümlere ayrılır ve türün sağlıklı bir şekilde devam edebilmesi için hiyerarşik bir düzen kurulur. İkinci işlevi ise “yaşamak istiyorsan öldürmelisin” düşüncesini tesis etmesidir.¹⁶

Bir halk kendisini yok etmek için hazırda beklediğine inandığı bir hal-
kın yıkıma uğradığını gördüğünde, bunu kendilerini imha edecek tüm
imha araçlarının ya da kayda değer sayıda imha aracının öldürüldüğü
şeklinde algılar ve heyecanlanır, çünkü bu yıkım sayesinde kendi gü-
venlikleri, refahları ve mutlulukları sağlanmıştır.¹⁷

Öyleyse bir İsraili, düşmanı saydığı bir Filistinlinin bedenini bir şiddet ve savaş aracı olarak görebilir ve bu görüş “Filistin nüfusunun tamamına uyacak şekilde genişletilirse, geriye yaşayan insan nüfusu kalmadığı gibi, öldürülenler için yas tutmak da imkânsız”laşır.¹⁸ Bunun nedeni bütün Filistinlilerin “İsrail’e karşı bir savaş ilanı, İsrail’in varlığına bir tehdit ya da yalnızca

13 Michel Foucault, *Toplumu Savunmak Gerekir*, s. 260.

14 Achille Mbembe, “Nekro-Siyaset”, *Ayrıntı Dergi*, Çev. Abdurrahman Aydın, İstanbul, 2014, <http://ayrintidergi.com.tr/nekro-siyaset>.

15 Michel Foucault, *Toplumu Savunmak Gerekir*, s. 261.

16 A.g.e., s. 261.

17 Judith Butler, “Bir Yahudi olarak, bana baskıya karşı ses çıkarmanın zorunlu olduğu öğretildi”, *Kaos GL*, Ankara, 2014, <http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=17436>.

18 A.g.e.

askeri bir silah” olarak kabul edilmesidir.¹⁹ Artık İsraililer yaşamak için Filistinlileri öldürmek zorundadır. Filistin nüfusunun İsrail nüfusu karşısında yaşamsal bir tehlikeye dönüştüğü noktada ise Filistinlilerin yaşamı artık yaşamdan sayılmaz; dolayısıyla ölümlerinin de yası tutulmaz. “Ayrımcı yas tahsis”i kimin şehit olacağına kimin “zaiyat miktarı”na dönüşeceğine karar veren bir mekanizmadır. Ermeni nüfusunun devlet nazarında Türk nüfusunun varlığına yönelik bir tehdit sayılması ve yaşamının yaşam olarak tanınmaması, Atom Egoyan’ın *Ararat* filmindeki Edward Saroyan karakterine “Bizden bu kadar çok nefret eden bu insanlar kim? Nasıl bu kadar çok nefreti inkâr edip sonra daha da fazla nefret ederler?” sorusunu sordurtur. Böylesi bir nefret nasıl örgütlenmektedir?

Nefret Örgütlenmesi ve Sıradan İnsanın Şiddeti

Sara Ahmed’e göre hayali ötekilerin varlığı, özne olarak tanınma ayrıcalığına sahip olanlar için iki yönden tehdit teşkil eder. İlk olarak, normatif özne, sahip olduklarının elinden alınacağı korkusuna kapılır. Burada, sevgi nesnesine yönelik bir tehdit söz konusudur.²⁰ Yakınlık hissetmediği biri, durduk yere ortaya çıkıp onun işine ve evine ortak olacak, ona hastalık bulaştıracak ve onu güvencesiz bırakacaktır; buna hakkı yoktur çünkü normatif özne bunların kendi ayrıcalığı olduğunu varsaymaktadır. Bu varsayım, onun kendini ait gördüğü ülkenin ya da ulusun tek kurucusu olduğuna ilişkin fantezisine dayanır. Göçmenlerin, kölelerin ya da inancını paylaşmayanların, yani öznenin kendini dâhil ettiği bir ‘biz cemaati’nin dışında kalanların o toprakların inşasında emeği yokmuş gibi düşünülür, tarih bu şekilde yeniden yazılır. Aksi takdirde, hayali ötekiler, normatif özneyi yalnızca sahip olduklarını elinden almakla değil, aynı zamanda “onun yerine geçmekle de tehdit

19 A.g.e.

20 Sara Ahmed, “Nefret Örgütlenmesi”, *Duyguların Kültürel Politikası*, Çev. Sultan Komut, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014, s. 60.

eder”; ikinci tehdit budur.²¹ Normatif özne, ötekilere duyduğu nefreti, kendi inşa ettiği topraklara olan sevgisine dayanarak gerekçelendirir. Nefret duygusu, vatanını ve milletini seven sıradan insanlar tarafından bu şekilde örgütlenir.

Sıradan insan, bir kişiye ya da bir yere yaklaşmaları bile suç olan tahyül edilmiş ötekiler tarafından tehdit edilen biri olur. [...] sıradan ya da normatif özne hasarlı taraf, ötekilerin “istilası” yüzünden “incinmiş” hatta yaralanmış biri olarak yeniden üretilir. Böylelikle ötekilerin bedenleri bir acı söylemi vasıtasıyla “nefret edilen”e dönüşür. Onların sıradan beyaz öznenin incinmesine “neden oldukları” varsayılır, hatta yakınlıkları kötü hislerin kökeni kabul edilir. Hatta beyaz öznenin iyi duygularının (sevgi), ötekilerin bu duyguları istismarıyla ellerinden alındığı ima edilir.²²

Mathieu Kassovitz’in 1995 yapımı *La Haine* (Nefret) adlı filmi, sözünü ettiğim nefret örgütlenmesini, ırkçılığı, yönetsimselliği ve kırılğanlığı anlamak için iyi bir örnektir. Film, 1980’lerin sonunda Paris’te yaşayan üç genç adamın, ikamet ettikleri banliyönün mutenalaştırılması sürecinde polisle karşı karşıya gelmesini ve polisten sakınmak için bir gün boyunca şehirde yaptığı manevraları konu eder. Polisten sakınmalarının sebebi kentsel dönüşüme karşı yapılan protestolarda bir arkadaşlarının polis tarafından öldürülmüş ve onu öldüren tabancanın ortadan kaybolmuş olmasıdır. Polis, suç aletini aramaktadır ve bu üç arkadaş polisin gözünde olağan şüphelilerdir. Hubert (Afrika kökenli), Vinz (Yahudi) ve Said’in (Arap Mağribî) hem ırkçılık mekanizmaları açısından hem de kapitalist üretime başarılı bir şekilde entegre olamamış aylak olması sebebiyle, normatif özneler olmadıkları aşikârdır. Aylak, tehlikeyi çağrıştıran bir figürdür.²³ Aylakların

21 A.g.e., s. 60.

22 A.g.e., s. 61.

23 “Bunlar, tıpkı ölümün varsayılan nedenleri olan yabancılar, ‘yabancı bedenler’ ya da -tam da simgeledikleri ölümün kaçamak nedenleri gibi daimi bir yuvaları olmayan, sürekli yolda olan aylaklar olarak- gezginler ve genellikle de aynı anda hem yabancı hem de serseri olanlardır. Kir, pislik ve kokuşma konusundaki popüler korkular en çok da Çingene’ler üzerinde yoğunlaşıyor. Çingene’ler bütün ulusal sınırları aştıkları için popüler öfkeler birbir-

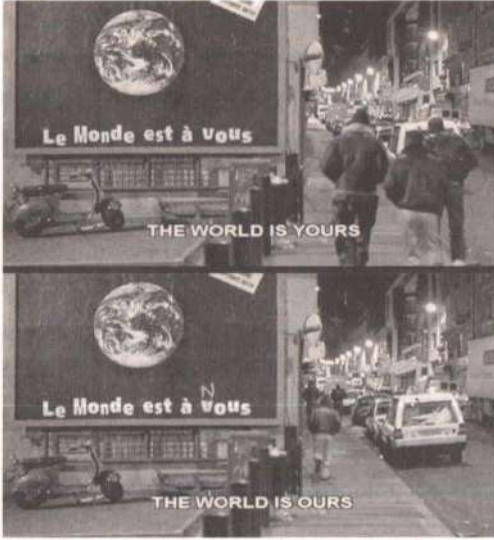
yasa yoluyla kapatılamadığı hallerde ise biyoiktidarın gündelik şiddeti devreye girecektir. Bu şiddetin dışlama, tecrit etme (get-to), potansiyel suçlu muamelesi yapma gibi veçhelerini *La Haine*'de izleriz. "Tuhaf bir ülkedeki gezgin(ler) gibi *La Haine*'deki bu üç genç adam da asla durup dinlenemez. Film boyunca ve sürekli olarak polis, bu üçlüyü gittiği her yerden kovar ve böylece, sonsuza kadar, varsayılan bir sonraki sığınağa doğru yürümeye zorlanırlar."²⁴

Üç arkadaşın banliyöden şehir merkezine sonra yeniden banliyöye doğru yaptıkları 24 saatlik bu döngüsel hareket esnasında kırılğanlıklarına ilişkin imajlar arka arkaya sıralanır. Şehir merkezindeyken bir sergi açılışına katılırlar ve diğer davetlilerin onlara duyduğu nefret sonucunda mekândan atılırlar. Birbirini takip eden bu imajlarda normatif özneye açıktan karşılaşmalarının ve tehlikeli ötekiler olarak görülmelerinin gerilimi vardır. Galerî mekânına ait olmadıkları onlara şiddetle gösterilir. Daha sonra Eiffel kulesine bakarak otururlarken Hubert, Vinz'e 50 katlı bir binanın tepesinden düşmekte olan bir adamın hikâyesini anlatır. Adam düşerken her katta "buraya kadar her şey yolunda" demektedir. "Tıpkı bizim gibi" der Hubert. "Şimdiye kadar her şey yolunda ama önemli olan düşüş değil yere iniş." Hubert'in hikâyesi, banliyönün mutenalaşması sürecinde evsiz ve işsiz bırakılacaklarının (son ayaklanmada Hubert işinden olmuştur bile) ve daha da güvensizleştireceklerinin metaforudur. Vinz ise kendini "galaksiler arasında kaybolmuş bir karınca" gibi hissettiğini söyler. Paris'in sembolü Eiffel'e bakarken karıncalaşmak bir kırılğanlık ifadesidir. Yalnızca davetsiz gittikleri galeride değil Paris'te hatta dünyada kendilerine yer bulamamışlardır. Bir sonraki sahnede karşımıza çıkan "Dünya sizindir" yazılı afiş bu yüzden ironiktir. Bir harf

lerini ve kendi kendilerini besliyor. Çingenelerin her yerde hazır ve nazır oluşları ölüm-dehşetinin evrenselliğinde yankı buluyor..." Zygmunt Bauman, *Parçalanmış Hayat*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 233.

24 Christina Rudovsky, "Çeteciler, Yörünge, Banliyö Filmi *La Haine*'de Mekânsal Pratikler", *Siyahi*, Sayı 2, İstanbul, 2005.

değişikliğiyle yazıyı “Dünya bizimdir”e dönüştürmeleri kendilerini dışlayan ve kırılğanlaştıran biz cemaatlerine karşı bir meydan okumadır.



Görsel 1: La Haine

Kırılğanlığın eşitsiz dağılımını gösteren bir diğer imaj ise filmin başındaki ayaklanma sahnesinde belirir. Protestoculardan biri polise “Sizi katiller! Bizi vurup öldürmek kolay, bizde sadece taş var!” diyerek güçler arasındaki asimetriyi haykırır.

Bir yanda kaskları,

koruyucu kıyafetleri ve silahlarıyla polisler diğer yanda gündelik kıyafetleriyle, taşlı sopalı banliyö sakinleri vardır. “Birbirinin karşıtı bu iki kalabalık, sanki diğer tarafın tüm bölgesine sahip olmak için ileri geri hareket eder, birbirini sıkıştırır ve dövüşürler. İki grubun karşıtlığıyla yaratılan sınır, her birinin diğerini püskürtmeye çalıştığı bir hudut bölgesi gibidir.”²⁵ Bu sınır aynı zamanda tehlikeli ötekileri normatif öznelere ayırmaya ve sıradan insanların güvenli bölgelerini korumak için gözden çıkarılabilir toplulukları Banlieue’89’a kapatmaya yarayan sınırdır. Said’in banliyöyü yüksek bir kule hapishanesine benzetmesi boşuna değildir. Banliyöler/varoşlar/gettolar tecrit bölgeleridir ve şehir nüfusundaki “değersiz hayat”lar için kamp işlevi görürler.

Unwertes Leben (değersiz hayat); kendini geliştirme ve mükemmelleşme mücadelesi veren bir topluma görünür hiçbir faydası olmayan hayatlar. Bunları yok etmek bir kurtulma deneyimidir ve bu, yıkıcı değil

yapıcı bir edim, ulusun sağlığı ve fitness'i kutsal davasına yapılan bir hizmettir. [...] Kişi “pis yerler”den ve “zararlı maddeler”den uzak durmalıdır. Hijyen bilincinin ana kaygısı, tehlike ile bedensel temastan kaçınma konusundaki bulaşıcı büyüdür. Hijyen çeşitli ayırma araçlarıyla sağlanıyor: süpürgeler, fırçalar, spatulalar, sabunlar, temizleme spreyleri, deterjanlar ve diğer yandan ise kamp duvarları ya da dikenli teller, temiz olmayanlar ve kirletenler için ayrılan karantina bölgeleri, gettolar (ve Cylon gazı).²⁶

Kamu hijyeni ve şehircilik arasındaki bu ilişki 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Tıp biliminin insan türünün yaşadığı ortamla ilgilenmeye başlaması ile birlikte bu ortamlar politik ve bilimsel denetimin alanı haline gelir.²⁷ 19. yüzyılda, “biyolojik olanın devletleştirilmesi” ile beraber ise şehirden ülke geneline yayılır ve yönetimselliğin işleyişine katkıda bulunur.²⁸

Filmin sonunda üç arkadaş banliyöye geri döner. Polislin kaybolan tabancası Vinz'dedir ve Hubert gün boyunca onu polisten intikam almaması için ikna etmiştir. Vinz tabancayı Hubert'e verir. Ayrılmalarından kısa bir süre sonra Hubert arkasına bakar ve iki polislin arkadaşlarına şiddet uyguladığını görür. Polis, tabancasını Vinz'in kafasına dayamıştır; onunla dalga geçmektedir. O esnada tabanca kazara ateş alır ve Vinz ölür. Yaşamı yaşam sayılmayan ve öldürülebilir kılınan Vinz gerçekten de öldürülmüştür. Polisler şaşkınlık içindeyken Hubert gelir ve az önce Vinz'ten aldığı tabancayı polise doğrultur. Son sahnede ekran kararır ve sadece ses duyulur. Ne olduğunu bilmeyiz. Bu son sahnesiyle birlikte Kassovitz, şiddete ilişkin sorunsallaştırmasını belirginleştirir: Polis şiddeti ile banliyöde yaşayan sivillerin şiddeti aynı kefededir midir? Bu tartışma Spike Lee'nin *Do The Right Thing* (Doğru Şeyi Yap) (1989) filminde de karşımıza çıkar. Irkçılığı ve polis şiddetini gösteren her iki filmde de olaylar bir gün dönümü içinde cereyan eder. Bu defa şehir New York'tur. Spike Lee, yılın en sıcak gününde Brooklyn'de bir mahallede yaşanan

26 Zygmunt Bauman, *Parçalanmış Hayat*, s. 226.

27 Michel Foucault, *Toplumu Savunmak Gerekir*, s. 250.

28 A.g.e., s. 245.

gündelik ilişkileri anlatır; Porto Rikolular, İtalyanlar, Afro-Amerikanlar, Koreliler ve beyazlar arasındaki toplumsal etkileşimleri ve ırkçı dispozitifleri gözler önüne serer. İki filmde de faillerin sorumluluğu ortaya konur ancak failliğin toplumsal olarak nasıl şekillendiği de görmezden gelinmez. Öte yandan, Lee'nin kullandığı üslup Kassovitz'inkinden farklıdır. Lee, anlatımını aşırılık üzerinde temellendirir. Anlatımdaki aşırılık, varlıklarını saklı bir formda sürdüren ve haklarında konuşulmayan ama gündelik hayatımızı doğrudan etkileyen ırkçı fantezileri ve üstü örtük zevkleri gün yüzüne çıkarmaya yarar. Zevkin aşırılıklarını gösterme çabası, onunla doğrudan karşılaşma olanağı sunar ve saklı form görünür olur. Böylece istisnai durumlar olarak görmeye ve gerçeğe her daim eşlik ettiğini inkâr etmeye meylettiğimiz aşırılıkların toplumsallığa içkin olduğu ve rutinde gizlendiği ortaya çıkar. Lee, fantezinin aşırılığını normalmiş gibi sergilemek suretiyle, izleyiciyi onu görmeye mecbur bırakarak, inkâra ortak olmamayı ve tarafsızlık maskesini düşürmeyi seçer.²⁹ Diğer bir deyişle, izleyiciyi zevk fazlasıyla yüzleşmeye, tarafsızlık yalanından vazgeçmeye ve ırkçı fantezilerinin içinden geçmeye davet eder. Gerçeklik sandığımız şey rüyaymış da, fantezinin açığa çıkmasıyla uyanmışız gibi bir iz bırakır bizde. Toplumsal ilişkileri harekete geçiren aşırı zevkin bu şekilde ifade edilmesi, "ırkçılığın çağrısını ve ırkçı özneyi çeken bu çağrının yapısal rolünü aydınlatır."³⁰ Özellikle, farklı kökenden beş karakterin yakın çekimde kameraya bakarak, banal ırkçılık söylemleri vasıtasıyla, bir diğerine olan nefretini boşalttığı sahnelerde bunu açıkça görürüz.

Gün boyunca yaşanan gerilimler ve çatışmalar gün sonunda şiddet patlamasına yol açar. Sal'ın pizzacısında yemek yerken Buggin' Out'un kafası dükkândaki İtalyan asıllı Amerikalılar köşesine takılır. Bu köşede neden hep beyazların fotoğrafı vardır? Dükkândakilerle tartışan Buggin' Out bu meseleyi mahalleye

29 Todd McGowan, "Fantezi Sineması: Ortaya Serilen Aşırılık", *Gerçek Bakış*, İstanbul, Say Yayınları, 2012, s. 95

30 A.g.e., s. 97.

taşır ve eylem yapmak ister. Ancak işler çığırından çıkar; herkes birbirine girer. Çıkan arbedeye polisin müdahale etmesiyle birlikte olaylar başka bir şiddet düzeyine taşınır. Müdahale esnasında polis, Afro-Amerikan Radio Raheem'i öldürür. Bu bir kırılma noktasıdır. Filmde kırılğanlığı en belirgin gösteren imajın Radio Raheem'in ölümü olduğu söylenebilir. Radio Raheem'in ölümünden sonra yakın arkadaşı Mookie dayanamaz ve (kendisinin de çalıştığı) Sal'ın pizza dükkânının camını indirir. Sal'ın dükkânı yakılır ve şiddet yönünü Korelilerin dükkânına çevirir. Olan bitenin ardından, ertesi gün DJ Mister Señor Love Daddy radyodan seslenir: "Birlikte yaşayacak mıyız? Yaşayacak mıyız birlikte?" Bunca şiddet içinde birlikte nasıl yaşanacaktır?

Film biterken Spike Lee, biri Malcolm X'e diğeri ise Martin Luther King Jr.'a ait, şiddeti sorunsallaştıran iki önemli alıntı yapar. Luther'e göre şiddet ne olursa olsun kabul edilemez çünkü nefret nefreti yaratır ve oradan sevgi doğmaz. Malcolm X'e göre ise kendini savunmaya yönelik şiddet akıllılıktır. Lee'nin iki alıntıya da yer vermesi şiddete ilişkin bu tartışmanın kolayca karara bağlanamayacağını altını çizer. Angela Davis'in 1972'de cezaevindeyken verdiği röportaj da şiddet tartışması açısından kayda değerdir.

Hayatınız boyunca siyahların toplumunda yaşamış olan bir siyahsanız ve her gün sokakta yürürken beyaz polislerin sizin etrafınızı sardığını görüyorsanız... Bu durumdan çok önce Los Angeles'ta yaşarken sürekli durduruluyordum. Polis kim olduğumu bilmiyordu ama sanırım onların söylediği kadarıyla militan gözüküyordum. Sürekli böyle şartlarda yaşayınca ve şiddeti onaylayıp onaylamadığım sorulduğunda bu hiç de anlamlı gelmiyor. Silahları onaylıyor muyum? Birmingham, Alabama'da büyüdüm. Bazı çok iyi arkadaşlarım ırkçıların yerleştirdiği bombalar yüzünden öldü. Sokağın karşısında bombaların patlama seslerini hatırlıyorum, evimiz sallanırdı. Babam her zaman elinin altında silah bulundurmak zorundaydı, çünkü her an birinin bize saldırmasını bekliyorduk. O sıralarda şehrin yönetimini tamamen elinde tutan Bill Connor sıklıkla radyoda şöyle açıklamalar yapardı: "Zenciler beyazların mahallesine taşındı, bu gece kan dökülmesini bekleseniz iyi

olur.” Ve kesinlikle kan dökülürdü.³¹

2015 yılında, Ferguson'dan Baltimore'a, eylemlerde yaşanan şiddet için *Black Lives Matter* (Siyah Hayatlar Önemlidir) hareketinin dile getirdiği bir şey vardı: “Ayaklanmalar şiddete yönelmedi, biz zaten şiddetin içindeydik.” Bu ifade, Frantz Fanon'un sömürgeler için söylediklerinin bir uzantısıdır. Fanon, sömürgelerin zaten şiddet içinde olduğunu ve sömürülenin sömürgeci şiddetine cevaben şiddeti yansıttığını savunur.³² Sömürgeci şiddeti karşısında sömürülenin ‘ben varım’ demesi bile şiddete dönüşmektedir. Şiddet, kontrolden çıkmış bir duygusal patlama, cinnet anı ya da yapısal bir canilik değildir. Şiddet eylemlerinin arkasında politik bir örgütlenme bulunur ve bu örgütlenme hiç yoktan ortaya çıkmaz. Fanon bize, salt şiddetten ve şiddetin taraflarından ziyade, şiddetin arka planını sunar; tarafların nasıl oluştuğunu, şiddeti meşrulaştırmadan ya da failleri patolojikleştirmeden, politik ve psikolojik açılardan gösterir. Faillerin kişisel hikâyelerinin, sömürgeci politikaların hazırladığı şiddet zeminini gölgelemesine izin vermez. Her fail aynı zamanda ötekilerin eylemlerine tâbi olduğu için sorumluluk bu ikisinin kesişim noktasına yerleşir. Şiddet karşısında vereceği yanıt ise faili dönüştürür. Bu durumda failin kendi sorumluluğu ile kolektif suç arasındaki bağlantıyı gözden geçirmesi gerekir. Bu bağlantının ne kadar hayati olduğunu Holokost, tüm dehşeti ve sıradanlığıyla insanlığa göstermiştir. Denebilir ki dehşet, bizzat Holokost'un sıradanlığında yatmaktadır. Böylesi bir kıyımın sıradan insanlar tarafından organizasyon mantığıyla tasarlanmış olması dehşetin ta kendisidir. Üstelik de bu dehşet, münferit bir vaka olarak Holokost'a özgü değildir; süreklilik arz etmektedir. “Kampları ultra, aşırı bir durum gibi görmeye, göstermeye çalışmak, onların

31 Bkz. “Angela Davis’in 1972’deki Cezaevi Röportajı Baltimore’daki “Şiddeti” Kusursuzca Açıklıyor”, <http://www.fraksiyon.org/angela-davisin-1972deki-cezaevi-roportaji-baltimoredaki-siddeti-kusursuzca-acikliyor>

32 Ayrıntılı bilgi için Frantz Fanon’un *Yeryüzünün Lanetlileri ve Siyah Deri Beyaz Maske* adlı kitaplarına başvurulabilir.

o sefil organizasyon mantığını kavramayı, dolayısıyla insanlığı hala ziyaret edecek bir tehdidi tanımayı reddetmek demek olacaktır.”³³ Bu sefil organizasyon mantığı, “düşmanın kolaylıkla tanınması için, onu tanımlamak, ayrıntılarıyla tarif etmek ya da damgalamak; ondan sonra da tecrit etmek, onunla teması yasaklamak ve en iyisi düşmanı asla ulaşılamayacak bir yere atmak”³⁴ için kamu hijyeni ve ırkçılık tertibatlarını kullanmıştır.

Kamu hijyeninin sağlanması için gereken ne varsa işleme koyan failler sıradan insanlardır. Holokost’u hazırlayan duygulanımların canilere ya da sapıklara özgü olduğunu düşünmek ise elbette rahatlatıcıdır çünkü bu sayede kendimizi sorumluluktan azade görür ve dehşette payımız olmadığını düşünürüz. Oysa organizasyonunda kalabalık bir insan topluluğunun yer aldığı bu kadar geniş çaplı bir felaketi mümkün kılan unsurlardan biri de sorumluluğun dışsallaştırılmasıdır. Öncelikle, bu toplulukların imha edilmesinin kamu yararına olduğu varsayılır ve ölüm, devlet eliyle meşrulaştırılır; böylece yapılacak bu büyük ‘temizlik’ ülkesini seven her askerin görevi haline gelir. Daha sonra ise sorumluluk bu görev dağılımında, emir-komuta zincirinde yani bürokrasinin içinde kaybolur gider.³⁵ Nazi subayı Otto Adolf Eichmann, hem sıradanlığın hem de bireysel sorumluluğun silinişinin iyi bir örneğidir.³⁶ Hannah Arendt, Eichmann için “ne Iago’ydu ne de Macbeth ve III. Richard gibi bir ‘cani’ olmasıysa neredeyse imkânsızdı. Terfi etmek için gösterdiği olağanüstü gayreti bir yana bırakırsak, onu harekete geçiren hemen hemen hiçbir şey yoktu,”

33 Ulus Baker, *Beyin Ekran*, s. 179.

34 Zygmunt Bauman, *Parçalanmış Hayat*, s. 225.

35 Hannah Arendt, *Kötülüğün Sıradanlığı*, Çev. Özge Çelik, İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 293.

36 *Salinui Chueok* (Cinayet Günlüğü) (2003) adlı filmde kadınlara tecavüz edip onları öldüren bir seri katil vardır. Polisler film boyunca bu “cani” ararlar ve bir türlü bulamazlar. Filmin sonunda polis, katili gören bir kız çocuğuna onun neye benzediğini sorar ve “Sıradan bir adamdı.” yanıtını alır. Yönetmen Bong Joon-ho, arka planda cunta yönetiminin nasıl işlediğini ve soğuk savaş dönemindeki şiddeti göstermesi katilin toplum tarafından şekillendiğine işaret eder. O da Eichmann gibi sıradan bir adamdır.

diye yazar. Eichmann ne yaptığının farkında değildir ve bunun sebebi aptallığı değil, Arendt'in tabiriyle, fikirsizliğidir.

Hali "sıradan" ve hatta komikse, Eichmann'da şeytani ve uğursuz bir derinlik bulma konusunda en kararlı insan bile sonunda pes ediyorsa, bu durum aleladelikten hâlâ çok uzaktır. [...] Gerçeklikten bu kadar uzak ve bu kadar fikirsiz olmak, belki de insanın bünyesinde bulunan bütün şeytani içgüdülerin vereceği zarardan daha büyük bir yıkıma yol açabilir - aslında insanın Kudüs'teki duruşmadan çıkarabileceği ders buydu.³⁷

Tarifi imkânsız felaketlere yol açma potansiyelini bizzat insan oluşun içine yerleştiren bu fikirsizlik hâli, şuursuzluk anlamına gelmez. Bilakis, Eichmann'ın aklı başındadır ve işinde yükselmek için görevini layıkıyla yerine getirmesini sağlayan da bu akıldır. Görevi insanlara acı çektirmek ve onları yok etmek olsa bile... Butler'a göre, Arendt'in fikirsizlik dediği de zaten akıl kaybı değil, kendi aklı ve edimleri üzerine düşünmeme hâlidir ve Arendt, bu hâlin sıradanlaşmış olmasından korkmaktadır, ki bu ihtimalin kendisi hiç de sıradan değildir, aksine şok edicidir.³⁸ Yani, Eichmann'ın edimleri, belirli bir rasyonalite çerçevesinden baktığında ona tutarlı görünmüş ve onun kolektif suça iştirak etmesini kolaylaştırmış olabilir ancak bu rasyonalite üzerine düşünmemiş olması onun bireysel sorumluluğudur. Holokost faillerinin cani olduğunu öne sürmek, onları bu sorumluluktan muaf tutmaya yarayacaktır.

37 Hannah Arendt, *Kötülüğün Sıradanlığı*, s. 292. Jean Amery, Arendt'in Eichmann ile ilgili görüşlerini eleştirir ve onun, bir "insanlık düşmanı" olan Eichmann'ı gerçekten tanımadığını öne sürer. Amery'e göre kötülüğün sıradanlığından bahsedilemez çünkü sıradan yüzlerin Gestapo yüzlerine dönüşmesiyle birlikte kötülük, sıradanlığın üstünü örtmüştür. "Bir olay bizi en uç noktaya vardırıncaya dek sınıyorsa, orada sıradanlıktan söz edilemez, çünkü o noktada artık bir soyutlama kalmaz ve o gerçekliğe az da olsa yaklaşılabilen bir hayal gücü asla olamaz." Jean Amery, *Suç ve Kefaretin Ötesinde*, Çev. Cemal Ener, İstanbul, Metis Yayınları, 2015, s. 45.

38 Judith Butler, "Hannah Arendt's challenge to Adolf Eichmann", *Guardian*, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/aug/29/hannah-arendt-adolf-eichmann-banality-of-evil>

Hafıza ve Temsil

Sıradan insanlar olarak yol açtığımız yıkımların tekrarlanmaması için onları hatırd tutmak, sorumluluğumuzun bir parçasıdır. Sinema ise buna yardımcı olacak hafıza araçlarından biridir.³⁹ Holokost'u konu eden sayısız film çekilmiştir ancak birçoğu anlatımı pathos'a ya da bathos'a kaydırmış veya izleyicide filmin gösterilecek her şeyi gösterdiği yanılsamasını yaratmıştır. Oysa Holokost'un neden olduğu derin kırılğanlığa ilişkin imajlar üretmek, mümkün olan ile imkânsız olan arasındaki eşikte konumlanır. Baker'in de söylediği üzere "imajlar her zaman 'seyretilik' varlıklardır; gerçeğin yalnızca bölük pörçük kısımlarını, parçalı bir tarzda ifade ederler."⁴⁰ Arşiv görüntülerini izlese bile hakikat çok uzağımızdadır. Dehşeti yaşayanlar ya ölmüş ya da böylesi bir dehşete tanık oldukları için dillerini kaybetmişlerdir. Marc Nichanian tanıklığın dilin sınırlarını aştığını, dili parçaladığını ve felaketi olduğu gibi aktarmayı imkânsız kıldığını ifade eder. "Hayatta kalanın kaybettiği şey kaybın sözünü etme kapasitesinin ta kendisidir."⁴¹ Dilsel düzende ifade edilemeyecek bir felakettir bu. Ancak bu durum felaketi ifade etmeye çalışmaktan vazgeçmek demek değildir. Her şeyin gösterilemeyeceğini, imajların bölük pörçük, eksik ve kurgulanmış olduklarını dolayısıyla da hakikati veremeyeceklerini anlatmak gerekir. Yani, felaketin nasıl anlatılamayacağını ve nihai bir hikâyeye ulaşamayacağını bilerek anlatılamayanı anlatmaya çalışmak...

Nasıl kültürün dehşet hiç yaşanmamış gibi yoluna devam etmesinde kurbanlara yapılmış bir haksızlık varsa, anlamsız bir dehşete anlam kazandırmakta da kurbanlara yapılmış bir haksızlık vardır. Geçmişin karanlık gölgesinden bir an önce kurtulmak istemek barbarlıktır; ama dehşeti hatırlamanın, kültürün suç ortaklığını göz ardı etmenin vesilesine dönüşmesi de barbarlıktır. Felaket hakkında sanki özerk bir kültür

39 Jean-Luc Godard, "Bir imaj önce görülür, sonra düşünülür. Demek ki her şey bir hafıza meselesidir." der. Akt. Ulus Baker, *Beyin Ekran*, s. 61.

40 Ulus Baker, *Beyin Ekran*, s. 171.

41 Marc Nichanian, *Edebiyat ve Felaket*, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 88.

varmış ya da biz kültürün dışındaymışız gibi yazamayız. Auschwitz'i anlatma zorunluluğuyla Auschwitz'in onu üreten kültürün parçası olmadan anlatılamıyor olması arasında aşılabilir bir çelişki vardır. Auschwitz'i anlatmak barbarlıktır; Auschwitz'i anlatmamak da barbarlıktır.⁴²

Auschwitz'in hakikati düşünülemez hatta hayal bile edilemezse düşünilemeyen nasıl düşünülecek; anlatılamayan nasıl anlatılacaktır? Alain Resnais, *Nuit et Brouillard* (Gece ve Sis) (1956) adlı filminde toplama kamplarının savaş devam ederken çekilen görüntüleri ile yıllar sonraki insansız görüntülerini bir arada kullanır. "Ortasında ulaşılamaz bir delikle namevcudiyet boyutu taşıyan şimdinin evreninden, geçmişten arda kalan izlerin, harabelerin, sessizliğin şimdiye ait renkli evreninden siyah beyaz arşiv görüntüleriyle oluşturulan geçmişin evrenine geçilir."⁴³ Bu bir-aradalık geçmişin geçmişte kalmadığını, şimdi içinde var olmaya devam ettiğini ve yaşanan felaketin bir kereye mahsus olmadığını gösterir. "Böylelikle tarihî nesneyle, 'her şeyi gördüm' ayartısına kapılacak bir biçimde değil, imkânsız nesne olarak karşılaşırız. Bakış açımızın bu yetersizliğine maruz kalmak, kendi kırılğanlığımızı, gerçekliğimizin kırılğanlığını deneyimlediğimiz etik bir konumdur."⁴⁴ Bu etik konum müşterek kırılğanlığa karşı bizi sorumlu kılar. Resnais de, bu sorumluluğu hatırlatarak, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yargılanan Nazi subaylarının "sorumlu ben değilim", "sadece görevimi yaptım" gibi savunmalarına atfen "Öyleyse sorumlu kimdi?" diye sorar. "Kimler cellâtlara emir verdi? Yüzleri, bizim yüzümüzden sahiden de farklı mıydı?" Nitekim filmin çekildiği sıralarda Cezayir Savaşı devam etmektedir ve Fransa'nın sorumluluğu Almanya'ninkinden farklı değildir.

Resnais, zamansallıkları iç içe geçirerek sorumluluğu yekpare bir zamana yayar. Felaket sürekli ve temsili imkânsızdır. 1959 tarihli *Hiroshima Mon Amour* (Hiroşima Sevgilim) da bunun bir

42 Nurdan Gürbilek, *Sessizin Payı*, İstanbul, Metis Yayınları, 2015, s.125.

43 Umut Tümay Arslan, "Kesik'in Açtığı Yerden Kat Kat Notlar", *Altyazı*, İstanbul, 2015, <http://www.altyazi.net/yazilar/kesikin-actigi-yerden-kat-kat-notlar>.

44 A.g.e.

örneğidir. Hiroşima felaketine dair arşiv görüntüleri ile bir adam ve bir kadının yataktaki görüntüleri iç içe gösterilir. Bir yanda kolektiviteye, diğer yanda ise tekilliğe gönderme yapan iki boyut çıkar karşımıza. Felakete toplumsal açıdan bakmak onun tek bir insanda yarattığı acıyı gölgeleyebilir, bireysel anlatı da felaketin boyutlarını siler. Her ikisinde de hakikate ulaşmak imkânsızdır. Kadın (Elle) Hiroşima'da yaşanan felaket hakkında bildiklerini sıraladıkça adam (Lui), "Hiçbir şey görmedin sen," diye tekrarlamaktadır. Dehşetin, tahayyülü ve temsili aştığına yönelik bir uyarıdır bu. Lui, Elle'e kendi hikâyesini anlattırdıkça, Elle'in katman katman açılan hafızası geçmişteki kaybın şimdiki zamana musallat olduğunu gösterir. Elle'in İkinci Dünya Savaşı esnasında Fransa'nın Nevers şehrinde yaşadığı kayıp (âşık olduğu Alman askeri ölmüştür) ve derin keder Hiroşima'ya taşınır. Mekânlar, zamanlar ve felaketler birbiri içine kıvrılır. Bu kıvrımlar içinde Elle'in saçlarının uzunluğu ve kısalığı zamanın döngüsellliğini imler. Resnais bir "hafıza dünyası" yaratır.⁴⁵ Elle'in "Unutmanın korkunçluğu olarak düşüneceğim bu hikâyeyi" demesi, unutuşun hem felaketin tekrarlanmasına sebep olduğunu hem de kaybedilene ihanet anlamına geldiğini düşündürür. Anlatmak, unutmaya yardımcı olur ve ihanetin bir parçasıdır. Elle'in, hikâyesini bitirdikten sonra aynaya bakıp "İşte şimdi öldün" demesi bundandır. "İki paralık bir hikâye gibi unutulmuşluğa sunuyorum seni." Yaşadığı acının dilsel düzende bir karşılığı olabilirmiş gibi anlatması, kaybettiklerini değersizleştirdiğini hissettirmiştir.

Bir yaşantıyı simgesel düzene taşımaya çalışmak, aktarımın imkânsızlığından dolayı, kaybı beraberinde getirir. Sözcüklerin ya da imajların organizasyonu aynı zamanda bir çerçeveleme pratiğidir. Butler'a göre çerçeveleme, "temsil edilebilirlik alanı"-nı belirler ve bu alanın nasıl oluştuğunu anlamak için çerçevenin dışında bırakılanlara bakmak gerekir. "O halde çerçeveyi, hem dışlayan hem de kapsayan ve bu ikisini aynı anda, sessizlik

45 Gilles Deleuze, *Cinema II - Time-Image*, Çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, s. 118.

içinde, bu işleme dair hiçbir emare bırakmadan yapan etkin bir şey olarak düşünebiliriz.”⁴⁶ Bu noktada çerçeveleme, biyopolitika ile ilgili hâle gelir. Norma bağlı olarak, kimler çerçevenin içine girmekte, kimler, özne sayılmadığı için, temsiliyetsiz kılınmaktadır? “Kurgusal bir düşman kavramı”na atıfla, öldürme hakkının norma dönüştüğü istisna hâllerinde, politika ile ölüm arasında nasıl bir ilişki kurulmaktadır?⁴⁷ Yaralı ve ölü bedenler iktidar tarafından nasıl kodlanmakta ve temsil edilebilirlik alanına nasıl dâhil olmaktadır?

Biyoiktidar, istisna hâli ve kuşatma hâlinin beraber işlediği sömürgelerde egemenlik, iktidarın hukuk dışı işleyişiyle kurulur ve barış dönemi aslında sonu olmayan bir savaş dönemine dönüşür. Sömürgeler bir devlet çatısı altında organize olmamışlardır ve orduları yoktur. Dolayısıyla sömürge ve sömürgeci arasındaki savaş birbirine denk iki düşman devlet arasında gerçekleşmez. Sömürgedekiler özne sayılmazlar; sömürgecinin gözünde onlar uygarlaşmamış, tembel, pis, hayvani ve insan dışı biyolojik varlıklardır.

Gerçekten de sömürgeci, sömürge halkından söz ederken zoolojik terimler kullanır. Sarı ırkın sürüngenimsi hareketlerinden, yerli şehrinin saçtığı kokulardan, sürülerden, hayvan kokularından, arı gibi üşüşmesinden, karınca gibi kaynaşmasından, el kol hareketlerinden söz eder. Sömürgeci, doğru sözcüğü bulmaya çalışırken sürekli hayvanlarla ilgili sözcüklere başvurur. [...] Bu nüfus patlaması, bu histerik yığınlar, insanlığın esamesinin okunmadığı bu yüzler, hiçbir şeye benzemeyen bu obez bedenler, başı sonu olmayan bu yığın, kimsenin değilmiş gibi görünen bu çocuklar, güneşin altına yayılmış bu tembellik, bu bitkisel ritim, bütün bunlar sömürge sözlüğünün parçasıdır.⁴⁸

Çıplak hayata indirgenen ve temsil edilebilirlik alanının dışına atılan bu insanların sinemadaki temsili nasıl olabilir? Temsi-

46 Judith Butler, *Savaş Tertipleri*, Çev. Şeyda Öztürk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 73.

47 Achille Mbembe, *A.g.e.*

48 Frantz Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri*, Çev. Şen Süer, İstanbul, Versus Yayınları, 2007, s. 48.

liyetsizliğin temsilini yansıtmak mümkün müdür? *Black Mirror* dizisinin “Men Against Fire” (2016) adlı bölümünde düşmanın insandışılaştırma vasıtasıyla yaratılması ve insan bedeninin savaş aracına dönüştürülmesi konu edilir. Bir grup askere böcekleşmiş insanları imha etme görevi verilmiştir. Amiri, ilk kez göreve giden bir askeri onların artık insan olmadığı konusunda telkin eder. İnsanlık bu gezegende yaşamaya devam etmek istiyorsa tüm böcekleri yok etmelidir. Ancak böceklerle karşılaşma anında yere yeşil ışıklı, küçük bir alet düşer ve düşük frekansta çıkardığı sesle askerin düşmanı artık böcek forumunda değil, gerçek hâllerıyla, insan olarak görmesine sebep olur. Askerlerin kafaya takılan ve mass adı verilen implantlar yüzünden bir grup insanı böcek gibi gördükleri böylece anlaşılır. İlk karşılaşmada yere düşen aletin implanta zarar vermesi üzerine asker, ikinci karşılaşmada artık böcek olarak görmediği için insanları öldüremez. Bu sahnede asker, tüm böcek olarak gösterilenlerin kırılğanlığıyla yüz yüze gelir.

Mass'in böceğe dönüştürdüğü insanlar, ırka ya da cinsiyete göre tasnif edilmemektedir, zira askerlerin içinde siyahiler ve kadınlar da vardır. Kırılğan topluluklar, sağlık durumlarına göre belirlenmiştir.⁴⁹ Elbette mass, düşmanın söylem ve pratikler aracılığıyla kurgusal olarak nasıl yaratıldığını gösteren bir metafordur.⁵⁰ “Bir nüfus benim hayatıma doğrudan tehdit oluşturuyormuş gibi görüldüğünde, o nüfus bana ‘ayrı ayrı hayatlar’dan müteşekkil bir grup olarak değil doğrudan hayata yönelik bir tehdit olarak (hayata tehdit oluşturan kanlı canlı bir figür olarak) görünür.”⁵¹

49 Arendt, Hitler’in de bu yönde hareket ettiğini yazmıştır. Hitler, öncelikle, iyileşmesi imkânsız hastalıklara yakalananları öldürmüştür. Niyeti “genetik açıdan hasarlı” Alman nüfusunu imha etmektir. Arendt’e göre “Çok da uzak olmayan bir geleceğin makinelere dayanan ekonomisinde insanların zekâ katsayısı belirli bir düzeyin altında kalan herkesi ortadan kaldıracacağını düşünmek hiç de abes değildir.” Hannah Arendt, *Kötülüğün Sıradanlığı*, s. 293.

50 Mass’i *mass media* yani kitle iletişim araçları olarak okumak da mümkündür.

51 Judith Butler, *Savaş Tertipleri*, s. 46.

Üstelik de bu figür böcekse düşmanı öldürmek daha da kolaylaşır. Düşman bize ne kadar benzemezse, bizim organizmamıza ne kadar uzaksa onu öldürmek de o kadar kolay olur. *District 9* (Neill Blomkamp, 2009) filminde uzaylıların böceğe benzemesi, birçok filmde olduğu gibi Amerika'ya değil Afrika'ya gelmiş olmaları, Nijerya'da gettolaşıp güvencesiz koşullarda yaşamaları ve doğrudan düşman ilan edilmeleri de bunun bir örneğidir. İnsanların böcekleşmesi için, “biz”i inşa ederken makbul saydığımız değerleri benimsememeleri ve bizim onları bu değerlere tehdit olarak görmemiz yeterli olabilir. O zaman onları öldürsek bile cinayet işlemiş sayılmayız, tehdidi ortadan kaldırmış sayılırız. “Öldürdüklerimiz tam olarak insan değildir ve tam olarak yaşıyor sayılmazlar, yani onların kayıplarını, bizimkiyle milli ve dini benzerliği olan hayatların kaybını karşıladığımız dehşet ve öfkeyle karşılamayız.”⁵² Bir savaşın devlet destekli bir savaş olup olmadığı ve bizim o devleti meşru görüp görmediğimiz savaşta ölenin ardından yaşayacağımız duygulanımı etkiler. Ölenin dâhil olduğu tarafı meşru görmüyorsak, öldüğüne üzülsek bile ölümünü haksız bir ölüm olarak değerlendirmeyebiliriz. Üstüne üstlük “şiddet suçu, gayrimeşru telakki edilen direniş grupları tarafından işlenmişse” üzüntü de ortadan kalkabilir.⁵³ Devlet olarak tanınması mesele olan ve meşruiyeti sürekli gündeme gelen Filistin halkının kırılğanlığını bu açıdan düşünmek mümkündür.

Achille Mbembe, Filistin'in “geç dönem sömürgeci işgal” altında olduğunu yazar. Geç dönem sömürgeci işgalin erken dönemden farkı disiplin, biyopolitika ve nekropolitika düzeneklerini beraber kullanmasıdır.⁵⁴ Filistinliler üzerindeki mutlak egemenlik bu sayede kurulur. Egemen, iç ve dış düşman diye ayırmadan herkesi hedef alarak öldürür. Köyler ve şehirler kuşatılır, yaşayanların dış dünyayla bağlantıları kesilir. Geçim yollarından mahrum kalırlar. “Gündelik yaşam askerileştirilmektedir.”⁵⁵ 1970 yılında,

52 A.g.e., s. 45.

53 A.g.e., s. 46.

54 Achille Mbembe, A.g.e.

55 A.g.e.

Dziga Vertov Grubundan Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin bu durumu görüntülemek amacıyla Filistin'e gider. Filistin Kurtuluş Örgütü (FKÖ) adına çekilen bu film, *Jusqu'à la victoire* yani *Zafere Kadar* adını taşımaktadır. Ancak 1971'de yaşanan Kara Eylül olaylarının ardından filme çekilen herkes ölmüştür. Ölen Filistinlilere ait bu imajlar nerede ve nasıl sunulacaktır? İmaj ile hafıza, tanıklık ve sorumluluk ilişkisini tartışmaya açan etik sorular gündeme gelir. Bir yandan da mesele filmin kime hitap edeceğinden ziyade kime iade edileceğidir.⁵⁶ Fransız televizyonunda mı gösterilecektir yoksa FKÖ'ye geri mi verilecektir? Godard hiçbirini tercih etmez ve bu meselenin kendisini filmin içine taşımayı seçer. Temsil edilebilirliği, Filistin ve Fransa arasındaki mesafeyi, kendi konumunu, devrimci oluşu, hafızayı ve montajı sorunsallaştırmak suretiyle 1970'teki kayıtları 1976'da Anne-Marie Miéville ile beraber yeniden ele alır. *Ici et Ailleurs* (Burada ve Başka Yerde) Filistin hakkında bir film yapmakla ilgili bir filme dönüşür.

Filmin girişinde "Bu filme önceden Zafere Kadar deniyordu şimdi Burada ve Başka Yerde" diye belirtir Godard; bu vurgu hem kayda alınan Filistinlilerin kırılğanlığını, hem de devrimin kırılğanlığını ifade eder. Tüm gerçekleşmemiş devrimlerin kırılğanlığı Filistin'e eklemlenir. Televizyonlarından FKÖ'ye ait talim ve tatbikat görüntülerini izleyen Fransız ailenin evinin duvarında asılı, militan mücadelelerin ikonu haline gelmiş Guernica, başarısızlığa uğrayan bütün devrimleri simgeler.⁵⁷ Baba, yine iş bulamadığını söyleyerek eve gelir. O sırada ödev yapmakta olan kızı ondan yardım ister ancak baba zamanı olmadığı gerekçesiyle bu isteği başından savar. Irmgard Emmelhainz, bu sahneyi, yönetmenlerin kendi konumlarına ve devrimci sorumluluğa yönelik bir eleştirisi olarak okur. Baba için çalışmak dışarıya aittir, evde

56 Ulus Baker, *Beyin Ekran*, s. 176.

57 Irmgard Emmelhainz, "Between Objective Engagement and Engaged Cinema: Jean-Luc Godard's 'Militant Filmmaking' (1967-1974) Part II", e-flux, <http://www.e-flux.com/journal/35/68404/between-objective-engagement-and-engaged-cinema-jean-luc-godard-s-militant-filmmaking-1967-1974-part-ii/>

neler olduğu ile ilgilenmez. Emmelhainz'a göre bu, solcuların devrimi dışarıda aramalarının ancak kendilerini ve bulundukları yeri dönüştürmeyi ertelemelerinin metaforudur. Godard, Filistin'den imajlar toplayan bir Fransız yönetmen olarak kendini masaya yatırmaktadır. Devrim, başka yerlerde başarısızlığa uğramıştır; peki, burada ne olmaktadır? Asıl biz burada ne yapmaktayız?

Godard ve Miéville, burası ile başka yer arasına “ve” bağlacını yerleştirerek bir ‘aralık’ oluştururlar. Aralık, şeyler arasındaki yakınlık derecesidir ve yalnızca Filistin ile Fransa’yı birbirine bağlamakla yetinmez. Mesele iki şeyi birbirine bağlamak değil, “ve”yi kullanmaktır.

VE artık özel bir bağlaç ya da bir bağıntı bile değildir, tüm bağıntıları beraberinde getirir, ne kadar VE varsa o kadar bağıntı vardır, VE yalnızca tüm bağıntıları altüst etmekle kalmaz, varlığı, fiili vs de altüst eder. VE, “ve... ve... ve...”, dilin olmak fiili üzerine kurulu uygun ve egemen kullanımının aksine, tam olarak yaratıcı kekemelik, dilin yabancı kullanımıdır. Elbette VE çeşitliliktir, çokluktur, özdeşliklerin yıkılmasıdır. [...] Zira çokluk, kaç tane olurlarsa olsunlar asla öğelerde ya da öğelerin bütününde veya toplamında değildir. Çokluk tam olarak, ne öğelerle ne de bütünlümlerle aynı doğaya sahip olan VE'dedir.⁵⁸

Vietnam'dan, İkinci Dünya Savaşı'ndan, Latin Amerika'dan çeşitli imajlar, marşlar, halk şarkıları “ve” aracılığıyla arka arkaya dizilir ve çokluk içinde gösterilir. Bu imajların anlamlı bir bütünlük içinde dizildiği değil, rastgele dizildiği izlenimi montajı tartışmaya açar. Montaj, görüntüden imaja geçişi sağlar. İmajların nasıl organize edildiği ise “tüm parçaları bir araya getirme becerisi”ne bağlıdır.⁵⁹ Godard'ın bir araya getirdiği parçalar, “imkânsız bir dizilim” yaratmaktadır.⁶⁰ Bu dizilim, birbirinden çok farklı

58 Gilles Deleuze, *Müzakereler*, Çev. İnci Uysal, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2006, s. 52, 53.

59 Gilles Deleuze, *Sinema I - Hareket-İmge*, Çev. Soner Özdemir, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2014, s. 115.

60 Hito Steyerl, “Protestonun Eklemlenmesi”nde bu imajları şöyle sayar: “(...) toplama kampından görüntüler ve Vanceremos şarkıları, Hitler'in sesi ve My Lai'nin bir resmi, Hitler'in sesi ve Golda Meir'in bir resmi, My Lai ve Lenin (...)”. <http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/tu>

görüntülerin bir araya geldiği bir deneydir ve temelinde halkın sesi vardır. Ancak halkın sesi, eşitliği kurmak üzere bir temel teşkil etmez, aksine “üstünü örtmeye çabaladığı radikal siyasi çelişkileri bir araya getiren bir temel olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır.”⁶¹ Yani, halkın sesini duyurduğu varsayılan imajlar, mesela protesto görüntüleri, savaş haberleri ya da Godard ve Gorin’in FKÖ kampında çektikleri direniş nakaratları, klişelere gömülüp görünmezleşebilir; halkın sesini duyurmak şöyle dursun, onun sesini bastırmaya sebep olabilirler. İşte bu yüzden, onları “ve”lerle çoğaltarak imkânsız dizilişler içine sokmak ve klişelerden kurtarmak gerekir. Godard’a göre, bize hep daha fazla şey gösteriliyor olmasına rağmen bizim gitgide daha az şey görmemizin sebebi budur. Çünkü imajlar doğru addedilen değerlerin içine gömülmüş, klişelere hapsolmuşlardır. Oysa mesele doğru bir imaj yapmak değil, politik olmayan imajları sorunsallaştırmak ve onları politik hale getirmektir.⁶² Bu yöntem, imajları klişelerden çekip almak, onların kendi yalanlarını açığa çıkarmalarını sağlamak ve nasıl çalıştıklarını göstermek suretiyle işler. İmajı ancak “sadece bir imaj” olarak kurduğunuzda ona hakkını teslim edebilir ve “herhangi bir imaj”ı güçlendirebilirsiniz.⁶³ Mevcut klişelerden imajlar üretmek başlı başına bir yaratıma dönüşür.⁶⁴ Deleuze, bu yöntemi filozoflara da önerir. Böylece düşünceler, ideoloji olmaktan kurtulacak ve pratiğe dönüşecektir.

Doğru düşünceler değil, yalnızca düşünceler. Çünkü doğru düşünceler her zaman egemen anlamlara ya da yerleşik buyruk tümcelerine uygun düşüncelerdir, her zaman bir şeyi doğrulayan düşüncelerdir, bu şey gelecek bir şey de olsa, devrimin geleceği de olsa. Oysa “yalnızca düşünceler”, şimdi-oluştur, düşüncelerde kekemeliktir, ancak sorular şeklinde ifade edilebilir, daha ziyade cevapları susturan sorular. Ya da tüm kanıtlamaları hükümsüz kılan basit bir şeyi gösteren sorular.⁶⁵

61 A.g.e.

62 Ulus Baker, *Beyin Ekran*, s. 72.

63 A.g.e., s. 73.

64 A.g.e., s. 91.

65 Gilles Deleuze, *Müzakereler*, s. 46, 47.

Şimdi-oluş içinde, kekeleyen ve sorular soran salt imajlar oluşturmak için öncelikle hangi imajın klişesinden söküleceğini seçmek gerekir. Seçme işleminin kendisi montajdır. Montaj, kurgu masasında değil gözde ve düşüncede başlar, tüm sürece yayılır. “Her zaman montaj vardır; bizzat kameranın alandaki yeri, kamera görsel uzayın bir parçasını taraf tutucu biçimde kesip ayırdığı için, daha baştan montajdır.”⁶⁶ Filmde, kameranın kendisini ve ellerindeki fotoğrafları kameraya tutan insanları görürüz. Bu sahne, kırılğanlığın imajlarını gösterdiği kadar, imajların kırılğanlığını da göstermektedir. Montaj sürecinin işleyişi ve hiç de masum olmadığı böylece açığa çıkarılır. Montajla beraber temsil edilebilirlik de sorunsallaşır. Godard, FKÖ kampında çektikleri görüntülerin Filistinlileri “indirgemeci bir imaj içine kapatma”⁶⁷ riskinin farkındadır. Elias Sanbar’ın tabiriyle, Filistinlilerin “sonsuz kadar çoğaltılmış ve izole edilmiş saf bir militarist imaj”⁶⁸ dönüşebileceğini ve izleyici algısının sadece bunun üzerinden şekillenebileceğini bilir. Filmde yer alan insanların ölümüyle beraber, mücadeleyi ve militanları temsil etmenin imkânsızlığının yanına ölümü ve dehşeti göstermenin imkânsızlığı da eklenmiştir. Godard, bu imkânsızlığı imajların akışıyla ifade edeceğini ve imajların gerçekler değil temsiller olduğunu filmde büyük harflerle yazar:

YAKLAŞIK BÜTÜN AKTÖRLER ÖLDÜ. FİLMDEKİ AKTÖRLER ÖLÜM TEHLİKESİ ALTINDA FİLM EDİLDİLER. ÖLÜM BU FİLMDE İMAJLARIN AKIŞIYLA TEMSİL EDİLİR. İMAJLARIN AKIŞI VE SESSİZLİĞİ SAKLAYAN SESLER. SESSİZLİK ÖLÜMCÜL OLABİLİR. HAYATTA KALABİLMEK İÇİN ENGELLENMESİ GEREKİR.

Sessizliğin ölümcül olabileceği vurgusu sorumluluğa atıf yapmaktadır. Kötülük, gözümüzün önünde cereyan etse dahi, çoğu zaman sorumluluktan muafmışız gibi kafamızı çeviririz. Bu yüzden Godard, Holokost örneğinde olduğu gibi, kötülüğü görmekten ziyade kötülemek istediğimize inanır. Holokost’un temsilden

66 Pascal Bonitzer, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, s. 88.

67 Elias Sanbar ve Gilles Deleuze, “Filistin’in Yerlileri”, *İki Delilik Rejimi*, Çev. Mahir Ender Keskin, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2009, s. 200.

68 A.g.e., s. 201.



Görsel 2: Ici et Ailleurs

taşıyan bir felaket olduğunu göstermektense bir daha olmayacağına dair anlatılar üretilmektedir. Böyle bir olayın olmadığına yönelik iddialara karşı olduğu cevabını vermek yeterli gözükmektedir. “Oysa göstermek yeterlidir, bakışımız hâlâ var”⁶⁹ der Godard; Lanzmann’ın *Shoah*’ta hiçbir şey göstermediğini düşünmesi bu yüzden- dir. Lanzmann, kurbanların tanıklıklarını gösterdiğinde her şey anlatılmış ve hakikat açığa çıkmış yanılsaması yaratır. Tanıklığın imkânsızlığı bir yana zulmedenlerin bakışının eksikliğini gözden geçirir. Ulus Baker en zor olanın “kurbanların bakış açısından çok zulmedenlerin dünyasından ve bakış açısından yola çıkarak göstermek” olduğunu yazar, “çünkü bu ‘katlanılamaz’ olacaktır. İnsan orada kendi insani ve insanlık dışı yanıyla aynı anda karşılaşacaktır.”⁷⁰ Joshua Oppenheimer’in *The Act of Killing* (Öldürme Eylemi) (2012) adlı belgesel filmini izlemek tam da bu yüzden zordur.⁷¹

69 Ulus Baker, *Beyin Ekran*, s. 178.

70 A.g.e., s. 178.

71 Devam filmi *The Look of Silence* (Sessizliğin Bakışı) (2014) da kurbanlardan birinin kardeşi ile faillerin yüzleşmelerini konu alır ve sessizliğin öldürücülüğünü bir kez daha gösterir.

Bu filmde mikrofon, 1965-1966 yıllarında Endonezya'da yaşanan katliamların faillerinin elindedir. Komünist oldukları suçlamasıyla neredeyse bir milyon insanın katledildiği yıllarda bu katliamları yürüten, yöneten, yönlendiren ve/veya bilfiil icra eden kişilerden bazıları, katliamlara dair deneyimlerini canlandırmakta ve teatral bir arka planda filme çekmektedir. Katliamlar, gangster, western ya da müzikal filmlerin malzemesi hâline gelmiştir. Katiller, çektikleri her filmde, temsili olarak suç mahalline geri dönerek kurbanlarının kırılğanlığını gösteren imajlar üretirler ve onları temsil etme cüretini gösterirler.

Bir katliamı failin gözünden gösteren bu “dehşet-ima”lar⁷² izlerken bizi de suç ortağı yapar. Faillerin “Savaş suçu kazananlar tarafından tanımlanır. Ben kazananlardanım, kendi tanımımı yapabilirim” ya da “İşkence yapma ve öldürme hakkımız vardı, bunun kanıtı hiç ceza almamış olmamız” gibi cümleleri rahatlıkla kurmaları kötülüğün sıradanlığını ve öldürme eyleminin faillerin yanına kaldığını gözler önüne serer. Faillerin hazırladığı müzikal tarzı filmlerden biri cennette geçmektedir ve filmde canlandırılan kurbanlardan biri, onu öldürüp cennete gitmesini sağladıkları için katillere teşekkür etmektedir. Failler hem ülkeleri için hem de ‘günahkâr komünistler’ için hayırlı bir şey yaptıklarına inanmaktadır. Utanç çok uzaktadır. Faillerden biri, Anwar Congo, çektiği filmleri çocuklarına gururla gösterir. Sadece bir ara, “İşkence ettiğim insanlar şu an hissettiğim gibi hissediyorlar mı?” diye sorar ve canlandırma esnasında onların neler hissettiğini anladığına kanaat getirir. Oppenheimer, “Siz bunun bir film olduğunu biliyorsunuz” diyerek söylediği şeyin imkânsızlığını hatırlattığında ise gözleri dolar. Bir sürü insanı öldürdüğünü ve bunun günah olup olmadığını sorar. Yaptıkları ona geri dönecek midir? Sorumluluk oralarda bir yerlerdedir ancak üstlenilmemiştir. Arada sırada yüzeye çıktığında ise unutulmuştur. Filmin sonunda, Anwar Congo, gerçek suç mahalline gider; öldürmek için kullandıkları malzemeler eşliğinde öldürme eylemlerini

72 Ulus Baker, *Beyin Ekran*, s. 167.

anlatırken kusmaya başlar. Hatırlamanın ortaya çıkardığı dehşete katlanamamıştır.

“İnsan Olmayanların” Kırılğanlığının Temsili

İnsandışlaştırma aracılığıyla, kimi insanların özne konumunun ve temsil edilebilirlik alanının dışına itildiğinden bahsettim.⁷³ Peki, insan olmayanlar çerçeveye nasıl girecek? Bir insanı öldürmek için ona hayvansal nitelikler atfeden politikalar, hayvanın politik alandan dışlanan çıplak yaşamını yaşanmaya değer görececek mi? İnsanmerkezci yaklaşımın insan olmayanları kırılğanlaştırması-na karşı olarak Rosi Braidotti, *İnsan Sonrası* adlı kitabında, ‘zoe’ eksenli bir politika geliştirir. Zoe, “yaşamın insani olmayan yaşamsal kuvveti” ya da “bütün türler arasındaki üretken güç”tür.⁷⁴ Braidotti, insan, hayvan, yeryüzü ve makine oluşların yaşam kuvvetlerini ve kırılğanlıklarını zoe-eşitlikçi bir yaklaşımla ele alır. Zoe-eşitlikçilik, yaşamın bu maddi ve üretken kuvvetini taşıyan bütün oluşları, hiyerarşik olmayan, yataygeçişli (transversal) bir ittifaka davet eder. Oluşların hiçbirisi merkeze yerleşmez ya da bir diğerine üstünlük kurmaz. Bu düşünce, insanın, hayvan, yeryüzü ve makine üzerinde kurmaya çalıştığı hâkimiyete karşı çıkmaktadır. Hayvanlarla ve doğayla olduğu kadar “tekno-başkaları”yla da akrabalıklar icat etmeye; yeni bir toplumsal ağ kurmaya yönelik bir girişimdir bu. “Akrabalık ve etik hesap verebilirlik, sadece

73 Sibel Yardımcı’nın şu ifadesi, anlatmaya çalıştıklarımın bir özeti gibidir: “Siyasetin, hakkın, hukukun temeli saydığımız -üstelik ne kadar kısa süredir!- insan kavramı zaten delik deşik, zaten dışlayıcı, zaten hiyerarşik bir kategoridir. Cansızları siyasetin dışında bırakır. Sonra onlar kadar insan olmayan diğer canlıları da: bitkileri tabii, fakat özellikle insana yakınlığı kimi zaman tehdit edici boyutlara varan hayvanları da. Sonra toplumun daha az insan sayılan kesimlerini: sakatları, kadınları, göçmenleri, yoksulları, evsizleri, sonra eşcinselleri, cinsiyetleri kolayca sınıflandıramayanları, beyaz ırktan olmayanları, derken, devletine sadakatini yeterince ispat edemeyenleri.” Sibel Yardımcı, “Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?”, e-skop, <http://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928>.

74 Rosi Braidotti, *İnsan Sonrası*, Çev. Öznur Karakaş, İstanbul, Kolektif Kitap, 2014. s. 72,

insan-biçimli olmayan organik başkaları için değil, aynı zamanda teknolojinin dolayımında gezegenimizi paylaştığımız patenti alınmış yeni yaratıklar için de yeniden tanımlanmalıdır.”⁷⁵ Donna Haraway, insan formunda olmayan tüm organizmalar için “yoldaş türler” kategorisini kullanır. Bu kategori yaşamsallıkları kapsayıcı ve heterojen bir başlık altında toplar. “Özetle, ‘yoldaş tür’, birbirini oluşturmaktan, sonluluktan, katışıklıktan ve karmaşıklıktan mürekkep dört bölümlü bir bestedir.”⁷⁶

Robert Bresson’un *Au Hasard Balthazar*’ı (Rastgele Balthazar) (1966) kırılğanlığın insan ve hayvan arasındaki eşitsiz dağılımını gösteren bir filmidir. Filmin başrolünde Balthazar isminde bir eşek vardır. İnsanlar Balthazar’ı oradan oraya sürükler, onu araçsallaştırır ve ona eziyet ederler.⁷⁷ Özne sayılmayan insanlardan farklı olarak hayvanlar dile sahip değildir. Balthazar da bu yüzden başına ne gelirse gelsin sözünü söyleyemez. Ancak itirazı bedenine yayılır, tıpkı dostluğu gibi. Balthazar, ona şefkatle davranan dostu Marie’nin yanında olmak ister. Ancak doğumundan ölümüne kadar farklı sahipleri olur ve hepsi ona Marie gibi dostça davranmaz. Balthazar yük taşır, dayak yer, bir meta gibi el değiştirir, insanların hizmetinde olduğu varsayılarak her türlü işe koşulur. Onun, insanların arzu ve ihtiyaçlarına cevap vermesi gerektiğine inanılır. Oysa varoluşunun insanlarla hiçbir ilgisi yoktur. Haraway’in “köpekler kendimizle ilgili şeyler değildir” dediği gibi.⁷⁸ Hayvan-oluşun güzelliği buradadır. “Yansıtmada, bir niyetin gerçekleşmesi de değildirler, hiçbir şeyin ereği değildirler.”⁷⁹ Öte yandan, insan dünyası için kobay olarak, “zoo-proletarya”⁸⁰ olarak da kullanılmaktadırlar. Balthazar gibi, insanların

75 A.g.e., s. 116.

76 Donna Haraway, *Başka Yer*, Çev. Güçsal Pular, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s. 235.

77 Bu noktada, filmin alışılğıeldik okuması olan ve Bresson’un Hıristiyanlığa dair göndermelerini temel alan alegorik okumanın farkında olmakla beraber, doğrudan hayvan-oluşa odaklanacağımı belirtiyim.

78 Donna Haraway, *Başka Yer*, s. 232.

79 A.g.e., s. 232.

80 Rosi Braidotti, *İnsan Sonrası*, s. 82.

yapıp ettiklerine maruz kalırlar zira seçme şansları yoktur. Deleuze'e göre bu seçimsizlik Balthazar'ın masumiyetini oluşturur. "Seçme durumunda olmayan birinin masumiyetine sahip olan eşek, ancak insanın seçimsizliğinin ya da seçimlerinin etkisini bilir, yani olayların sonlandırma ya da tinsel belirlenimden taşan kısmına ulaşmaksızın (ama bunu ele vermeyi de becermeksizin) bedenlerde sonlanan ve bedenleri yaralayan yüzünü bilir."⁸¹

Siborg (sibernetik organizma) ise masumiyetsizdir; topraktan gelmez ve toprağa dönmez. "Siborg kendini tereddütsüz şekilde kısmiliğe, ironiye, mahremiyete ve sapkınlığa adamıştır. Muhalif ve ütöpiktir, masumiyetten tamamen yoksundur."⁸² Siborg, ucube ve gayrimeşru bir figürdür, kopyalanarak çoğalır, bir babaya ihtiyacı yoktur, itaat ve hürmet etmez. O, bir(i) değil çoğul ötekidir. "Bir(i) olmak özerk olmak, muktedir olmak, Tanrı olmaktır; ama Bir(i) olmak bir yanılısma olmak ve böylece ötekiyle bir kıyamet diyalektiğine sürüklenmiş olmaktır. Lâkin öteki olmak, net sınırlar olmaksızın, çoğul, yıpranmış, tözsüz olmaktır. Bir çok azdır, ama iki de çok fazla."⁸³ İki, imkânlardan sadece biridir ve tahayyülümüzü kısıtlar. Siborg, "uzlaşmaz ikicilikler üretmez" ya da üniter bir kimlik arayışına girmez; "melez, mozaik ve kimera" oluştur.⁸⁴ Yani, ikicilikten çıkış yolunu gösterir. "Siborg sonrasında neyin biyolojik çeşit sayıldığı bütün eski organizma kategorilerini sorunlu hale getirmektedir. Makinesel olan organik olanın, organik olan da makinesel olanın geri döndürülemez şekilde bir parçası olmuş durumdadır."⁸⁵ Siborg bir makine-organizma melezidir; "insan bilincinin genel elektronik ağla kaynaşması"dır.⁸⁶

Haraway, "Siborg Manifestosu"nu 1984'te yayınlamıştır. Ama ondan çok daha önce, bilimkurgu edebiyatı, bizi bu kaynaşmaya, robotlarla ve siborglarla yeni akrabalıklar kurmaya hazırlar.

81 Gilles Deleuze, *Sinema I - Hareket-İmge*, s. 156.

82 Donna Haraway, *Başka Yer*, s. 48.

83 A.g.e., s. 85.

84 A.g.e., s. 88.

85 A.g.e., s. 234.

86 Rosi Braidotti, *İnsan Sonrası*, s. 102.

Örneğin Isaac Asimov'un *Üç Robot Yasası* 1942, Philip K. Dick'in *Android'ler Elektrikli Koyun Düşler mi?* adlı romanı 1968, William Gibson'ın siberpunk romanı *Neuromancer* ise 1984 tarihlidir. Edebiyatın sinemaya, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Matrix* (Wachowski Kardeşler, 1999), *Westworld* (Michael Crichton 1973 [2016'da diziye uyarlanır]) gibi yansımaları olmuştur.⁸⁷ Bu örnekler, insan-oluşu tartışmaya açar. İnsanı insan yapan nedir? Bedeni mi? Ruhu mu? Varoluşunun bilincinde olması mı? Ölüm-lülüğü mü? Üremesi mi? Bu sorular, 1995 yapımı anime *Kōkaku Kidōtai*'de (Kabuktaki Hayalet) de karşımıza çıkar (Kabuktaki Hayalet adı Gilbert Ryle'in kartezyen düalizmi [zihin-beden ikiciliği] eleştirmek için kullandığı "makinedeki hayalet" terimine gönderme yapar.). Hikâye 2029 yılında geçer. Binbaşı Motoko Kusanagi, Puppet Master (Kuklacı) adında, siborgların sistemine girip onlardan veri çalan bir hacker'ı yakalamaya çalışmaktadır; nihayet yakaladığında ise onun sistemine girer. Bu karşılaşmada Puppet Master, bir yapay zekâ değil ama "bilgi denizinde yaratılmış, yaşayan, düşünen bir varlık" olarak Kusanagi ile birleşmek ister. Bu sayede ölümlü olacak ve tamamlanacaktır. Puppet Master, hissedebilir, varoluşunun bilincindedir ancak yaşam belirtileri olarak varsaydığı tekrar üretim ve ölümden yoksundur; çeşitlilik ve değişimin yaşamı ürettiğini düşünmektedir. Ona göre, kendimiz olarak bildiğimiz şeyi muhafaza etmeye çalışmak bizi sınırlar.

Puppet Master'ın söyledikleri yaşamın ne olduğunu sorgulamamıza vesile olur. Örneğin onun yaşamadığını iddia edenlerden kendi varlıklarını kanıtlamalarını ister ya da kendini sürdürmek üzere tasarlanmış bir program olduğu savına karşı DNA'nın da öyle bir program olduğu cevabını verir. Yani insan da programlanmıştır. Ona göre insanın tekiliği hafızasından kaynaklanır. "Hafızanın ne olduğu tanımlanamaz, ama hafıza insanlığın ne olduğunu tanımlar." Kusanagi'nin şu sözleri de yaşamsallık ve hafıza ilişkisine bağlanır:

87 *Neuromancer*, *Matrix* ve *Kōkaku Kidōtai* için ilham kaynağı olmuştur. *Blade Runner* ise *Android'ler Elektrikli Koyun Düşler mi?* romanından uyarlanmadır.

Biz son teknoloji ürünüyüz. Kontrol edilen metabolizma, bilgisayar destekli beyinler, sibernetik vücutlar. Kısa zaman önce, bunlar sadece bilimkurguydu. Peki ya biz düzenli olarak uygulanan yüksek derecedeki onarım olmadan yaşayamazsak? Bu durumdan kimi sorumlu tutarız? [...] İş bıraksak ya da emekli olsak bile, geliştirilmiş beyinlerimizi ve cyborg vücutlarımızı geri vermek zorundayız. Zaten onları verirsek de geride çok bir şey kalmaz. Bir insan beyni ve vücudu oluşturabilmek için sayısız karışım olanağı vardır. Beni tamamen kendi kişiliği olan bir birey haline getiren parçalar gibi. Kesinlikle, beni diğerlerinden ayıran bir sesim ve bir yüzüm var, fakat düşünce ve anılarım sadece benim için özeldir ve ayrıca kendi kaderim hissini sadece ben hissediyorum. [...] Tüm bu bir karışım yaratmak için birleştirilen şeyler beni şekillendiriyor ve bana bilinç kazandırıyor. Kendimi hapsedilmiş hissediyorum, kendimi sadece sınırlandırılmış alan kadar genişletebiliyorum.

Blade Runner'daki Roy Batty'nin "Siz insanların aklının almayacağı şeyler gördüm. Orion'un yamaçlarında yanan hücum gemileri, Tannhauser geçidinin yakınında karanlıkta parıldayan C-ışınlarını seyrettim. Tüm o anlar zamanla kaybolacaklar, tıpkı yağmurdaki gözyaşları gibi. Ölme zamanı" diyerek veda etmesi hem hafıza ve yaşamsallık ilişkisini hem de makine-organizmanın kırılğanlığını vurgular. Yarayı bize hatırlatan da, unutup yaranın tekrarlanmasına sebep olan da hafızayla kurduğumuz ilişkidir. Haraway'e göre hepimiz derinden yaralıyızdır ama yarayı geçirmek için yeniden doğmaya gerek yoktur. Yenilenmeye, yenisinden oluşmaya, yaralarımızın içinden "uzuv ucube"ler çıkarmaya ihtiyacımız vardır. "Yeniden çıkan uzuv ucube, kopyalanmış ya da kudretli olabilir."⁸⁸ Yara alan Kusanagi de filmin sonunda yeni ittifaklar kurarak geniş ve sonsuz bir ağın parçası olmayı seçer. Yaşamsallığını başka bir türün melezi hâline gelerek yeniden üretir.

Werner Herzog'un *Fata Morgana*'sı (1971) ise insan, hayvan, makine ve yeryüzü oluşların kırılğanlığını bir arada gösterir. Filmin başrolünde çöl vardır. Uçsuz bucaksız Afrika manzaraları, makine hurdaları, ölmüş hayvanlar, insan iskeletleri, uçak enkazı birbiri ardına geçer. Yerleşim yerlerini, çöl şartlarında yaşayan ve çalışan insanları görürüz. Bir doğa belgeselinin parodisindeymiş

88 Donna Haraway, *Başka Yer*, s. 90.

gibi tuttuğu kertenkeleyi çekiştiren ve onun hakkında bilgi veren bir adam ya da kucağında bir tilki ile bir çocuk ekranda beliriverir.⁸⁹ Bu görüntülere Handel, Mozart, Couperin ve Leonard Cohen'in müzikleri ya da Lotte Eisner'in anlattığı, Mayalara ait bir yaratılış efsanesi (Popol Vuh) eşlik edebilir. Lotte Eisner, sanat tarihçisi ve film eleştirmenidir; Bir Alman Yahudisi olarak 1933'ten sonra Paris'e sürgüne gitmiş ancak orada yakalanmış ve İkinci Dünya Savaşı esnasında bir süre toplama kampında kalmıştır. Eisner, Herzog'un 1920'ler ve 1960'lar arasında Alman sinemasıyla kurduğu bağıdır. Herzog'a göre, 1960'larda film yapmaya çalışan genç bir Alman sinemacının örnek alabileceği 'babaları' yoktur, çünkü önceki kuşak Nazi propaganda filmleri çekmiştir. Yani, Alman sineması suçludur, Lotte Eisner ise ona meşruiyet kazandıran isimdir. Herzog, *Buzda Yürüyüş*'te "Nazi Almanya'sının üzerimize çökerttiği barbarlık ve korkunçluğa karşıt olarak söylüyorum. Ama tabiri caizse kendine güç veren bir buyrukla, basit bir güç duyurumu ile meşru kılınmadık, bizi ilk olarak bizim için nihai yetkili olan Eisner meşru kıldı" diye yazar.⁹⁰

Herzog aslında, dünya dışı bir varlığın gözünden ölmekte olan bir gezegeni anlatmak üzere çöle gelmiş ama çöldeki serapları gösterme isteğine kapılarak bu kurgudan vazgeçmiştir.⁹¹ *Fata Morgana* serap anlamına gelir ve gerçekliğin kırılğanlığına işaret eder. Herzog, bize tarihsellikten kopuk bir çöl manzarası sunmaz. Onun için manzara sadece manzara değildir; çöl içe dönük manzarayı, halet-i ruhiyeyi ve bir yaşam biçimini imler.⁹²

89 Herzog, *Grzimek'in duygusal Afrika doğa filmlerini*, 1920'lerde ve 1930'lar da dağ filmleriyle başlayan eski Alman film geleneğini (Arnold Fanck, Leni Riefenstahl, ve Luis Trenker) ve 1950'lerin popüler Heimat filmlerini eleştirir. Bkz. Anton Kaes, "Requiem for a Lost Planet: notes on Werner Herzog's *Fata Morgana*", *Just Images: Ethics and the Cinematic*, (der.) Boaz Hagin, Sandra Meiri, Raz Yosef, New Castle upon Tyne, 2011, s. 94-105.

90 Werner Herzog, *Buzda Yürüyüş*, Çev. Ali Bolcakan, İstanbul, Jaguar Yayınları, 2016, s. 101.

91 Werner Herzog, *Herzog on Herzog*, Der. Paul Cronin, New York, Faber & Faber, 2002, s. 47.

92 A.g.e., s. 50, 81, 136.



Görsel 3: Fata Morgana

Eichmann davasından birkaç yıl sonra, Almanya'nın failliğinin hâlâ gündemde olduğu bir dönemde Herzog, harap olmuş insanları ve harap olmuş yerleri göstermektedir, üstelik de uyarladığı efsaneleri Eisner'in sesinden dinleterek. Efsanede geçen "Hayvanı yarattık ama bize tapamaz, tapınması için sorumluluk alacak bir şey yaratmalı o da insan" ya da "Dünya her zaman burada değildi, olacağının da bir garantisi yok" gibi cümleler ise sorumsuzluğu yüzünden yaşamsallıkları yok eden insanlığa bir uyarı gibidir.

Sonuç

Bu çalışmada, yaşamsallığın nasıl kırılğanlaştırıldığını imajlarla düşünmeye çalıştım. Bunun için öncelikle kırılğanlığı ve kırılğanlığın eşitsiz dağılımını anlamak için Judith Butler'ın kavramsallaştırmasına başvurdum. Buradan hareketle, biyopolitika literatürüne kısaca değindim. Yaşamı ve ölümü yöneten, nüfusun belli bir kesimini yaşatmak için harcanabilir toplulukları belirleyen biyopolitik düzeneklere kısaca değindim. Nüfusu yaşayabilir ve gözden çıkarılabilir topluluklar olarak tasnif etmeye yarayan düzeneklerden ırkçılık ve kamu hijyeni üzerinde özellikle durdum.

Bu düzeneklerin kimler üzerinden ve hangi duygulanımlar aracılığıyla işlediğini açıklayabilmek için nefretin ve şiddetin sıradan insanlar tarafından nasıl örgütlendiğine, tehlikeli ötekilerin tehdit ve kirlilik olarak nasıl kodlandığına ilişkin, *La Haine* ve *Do the Right Thing* filmleri üzerinden bir tartışma yürüttüm. Kötülüğün sıradanlığını anlamak için Arendt'in Eichmann'a yakıştırdığı fikirsizlik kavramını araştırdım. Fikirsizliğin, yani kendi rasyo-nelitesi ve edimleri üzerine düşünmeyerek bireysel sorumluluğu üzerinden atmanın, kolektif suça ortaklık etmeyi kolaylaştırdığını gördüm. Ayrıca kolektif suçları ve felaketleri unutmanın ve onların münferit birer vaka olarak geçmişte kaldığını varsaymanın tekrarlanmalarına ve süreklilik arz etmelerine katkı sunduğunu öne sürdüm. Daha sonra ise yaşanan felaketi aktarmanın imkân-sızlığından ve bu imkânsızlığını bilerek ve ifşa ederek felaketi ifade etmenin yollarından, sinemadan örneklerle, bahsettim. Son olarak ise, insan olmayanlar için insanmerkezci bir dünyada var olmanın yaralayıcılığını ve hayvan, siborg ve gezegen oluşlar için kırılğanlığın eşitsiz dağılımının ne anlama geldiğini imajlar vasıtasıyla göstermeyi denedim.

Kaynakça

- Ahmed, Sara, "Nefret Örgütlenmesi". *Duyguların Kültürel Politikası*, Çev. Sultan Komut, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014.
- Amery, Jean, *Suç ve Kefaretin Ötesinde*, Çev. Cemal Ener, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.
- Arendt, Hannah, *Kötülüğün Sıradanlığı*, Çev. Özge Çelik, İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- Arslan, Umut Tümay, "Kesik'in Açtığı Yerden Kat Kat Notlar", *Altyazı*, 2015. <http://www.altyazi.net/yazilar/kesikin-actigi-yerden-kat-kat-notlar> [son erişim tarihi: 13.02.2017]
- Baker, Ulus, *Beyin Ekran*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- Bauman, Zygmunt, *Parçalanmış Hayat*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Bonitzer, Pascal, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, Çev. İzzet Yaşar, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.

Braidotti, Rosi, *İnsan Sonrası*, Çev. Öznür Karakaş, İstanbul, Kolektif Kitap, 2014.

Butler, Judith, *Kırılğan Hayat*, Çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.

—. “Hannah Arendt’s challenge to Adolf Eichmann”, *Guardian*, 2011. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/aug/29/hannah-arendt-adolf-eichmann-banality-of-evil> [son erişim tarihi: 03.04.2017]

—. “Bir Yahudi olarak, bana baskıya karşı ses çıkarmanın zorunlu olduğu öğretili”, *Kaos GL*, Çev. Evem Pınar Urhan, Ankara, 2014. <http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=17436>, [son erişim tarihi: 13.02.2017]

—. *Savaş Tertipleri*, Çev. Şeyda Öztürk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Davis, Angela, “Angela Davis’in 1972’deki Cezaevi Röportajı Baltimore’daki “Şiddeti” Kusursuzca Açıklıyor”, *Fraksiyon*, 2015. <http://www.fraksiyon.org/angela-davisin-1972deki-cezaevi-roportaji-baltimoredaki-siddeti-kusursuzca-acikliyor> [son erişim tarihi: 13.02.2017]

Deleuze, Gilles. *Cinema II - Time-Image*, Çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

—. *Müzakereler*, Çev. İnci Uysal, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2006.

—. “Filistin’in Yerlileri”. *İki Delilik Rejimi*, Çev. Mahir Ender Keskin, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2009.

—. *Sinema I - Hareket-İmge*, Çev. Soner Özdemir, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2014.

Demirkaya, Elif, “Nedir Bu Prekarite?”, *Bianet*, 2013. <http://bianet.org/biamag/toplum/155726-nedir-bu-prekarite> [son erişim tarihi: 08.04.2017]

Emmelhainz, Irmgard, “Between Objective Engagement and Engaged Cinema: Jean-Luc Godard’s ‘Militant Filmmaking’ (1967-1974) Part II”, *e-flux*, 2012. <http://www.e-flux.com/journal/35/68404/between-objective-engagement-and-engaged-cinema-jean-luc-godard-s-militant-filmmaking-1967-1974-part-ii> [son erişim tarihi: 13.02.2017]

Fanon, Frantz, *Yeryüzünün Lanetlileri*, Çev. Şen Süer, İstanbul, Versus Yayınları, 2007.

Foucault, Michel, “İki Ders”, *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, Çev. Ferda Keskin, Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000.

—. “Özne ve İktidar”, *Özne ve İktidar*, Çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000.

—. *Toplumu Savunmak Gerekir*, Çev. Şehsuvar Aktaş, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.

—. *Güvenlik, Toprak, Nüfus*, Çev. Ferhat Taylan, İstanbul, Bilgi Yayınları, 2013.

Gürata, Ahmet, "Sönmeyen İmajlar: Harun Farocki ve Ulus Baker", *Altıyazı*, 2014. <http://www.altiyazi.net/yazilar/sonmeyen-imaglar-harun-farocki-ve-ulus-baker/>, [son erişim tarihi: 13.02.2017]

Gürbilek, Nurdan, *Mağdurun Dili*, İstanbul, Metis Yayınları, 2008.

—. *Sessizin Payı*, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.

Güvenç Salgırlı, Sanem & Yardımcı, Sibel, "Biyopolitika Sayısı", *Toplum ve Bilim*, <http://www.toplumvebilim.com/public/sayfa.aspx?id=764> [son erişim tarihi: 08.04.2017]

Haraway, Donna, *Başka Yer*, Çev. Güçşal Pusar, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.

Herzog, Werner, *Herzog on Herzog*, P. Cronin (der.), New York, Faber & Faber, 2002.

—. *Buzda Yürüyüş*, Çev. Ali Bolcakan, İstanbul, Jaguar Yayınları, 2016.

Kaes, Anton, "Requiem for a Lost Planet: notes on Werner Herzog's Fata Morgana", *Just Images: Ethics and the Cinematic*, B. Hagin, S. Meiri, R. Yosef (der.), New Castle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, s. 94-105.

Lemke, Thomas, *Biyopolitika*, Çev. Utku Özmakas, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.

Mbembe, Achille, "Nekro-Siyaset", *Ayrıntı Dergi*, Çev. Abdurrahman Aydın, İstanbul, 2014. <http://ayrintidergi.com.tr/nekro-siyaset> [son erişim tarihi: 13.02.2017]

McGowan, Todd, "Fantezi Sineması: Ortaya Serilen Aşırılık", *Gerçek Bakış*, İstanbul, Say Yayınları, 2012.

Nichanian, Marc, *Edebiyat ve Felaket*, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

Rudosky, Christina, "Certeaucu Yörünge: Banlieue Filmi La Haine'de Mekânsal Pratikler", *Siyahi*, Sayı 2, İstanbul, 2005.

Steyerl, Hito, "Protestonun Eklemlenmesi", Çev. Başak Yeşil, 2002. <http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/tu> [son erişim tarihi: 13.02.2017]

Yardımcı, Sibel, "Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?", *e-skop*, 2012.

<http://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928> [son erişim tarihi: 13.02.2017]

Kâzım Öz Sinemasında Deneme-Film Estetiği

Elif Akçalı

Giriş

Son Mevsim: Şavaklar (2008) gecenin karanlığında, içlerinden turuncu bir ışığın sızdığı perdeleriyle yarı yarıya kapalı iki pencere ve aralık bir kapı görüntüsüyle açılır. Bu bilinmeyen mekân ve zamanda bir sonraki orta boy çekim sobayı yakan yaşlı bir kadına aittir. Bunu takip eden battaniye üzerinde uyuyan kedi görüntüsünden yine yaşlı kadına döneriz; soba başındaki işini bitirir ve yanından kalkıp uzaklaşır. Sobaya zum yapan kamera ile harlanan ateşin sesi artar. Soba deliğinin içinde parlayan alevlerin görüntüsü açılış karesini andırır. Bundan sonra takip eden planlar birbirleriyle ilintili ama belirgin bir nedensellik içermeyen detaylardır: boş bir tabure, yaşlı kadının yataktan sarkıttığı ayakları, duvara yaslanmış bir süpürge... Art arda dizilmiş yağın karın arkasından beliren evler, sokaklar ve yürüyen insanların görüntüleri üzerinde “*Ülkemde kar güzel yağar*” cümlesi belirir. Bir adam yanında uyumak üzere olan iki küçük çocuğa masal anlatmaya başlar; buranın az önce soba yakılan ev olup olmadığı belirsizdir. Onların odada yattıkları sahnenin arasına kar altında gece karanlığında köy evleri ve bir evin kapısının önünde bekleyen iki insan figürünün olduğu görüntüler eklenir. Bunlar masalda bahsedilenlerin görselleştirilmesine yardımcı olan görüntüler olabilir ya da filmin dünyasının bir parçası olabilir; ancak anlatıda zamansallık, mekânsallık ve nedensellik açısından doğan bu tip muğlaklıklar açıklanmaz.



Görsel 1: Şavaklar

Şavaklar'daki bu açılış sahnesindeki benzer estetik öğeler bu makalede inceleyeceğim *Uzak* (2005) ve *Bir Varmış Bir Yokmuş* (2014) filmlerinde de mevcut. Anlatı arasına eklenen görüntüler, seyrek de olsa metinle desteklenen bölümler, masal, şarkı ve müzik kullanımı, ve devamlılığa sadık kalmayan imgeler bu üç filmde de yönetmenin öznel bakış açısını yansıtan biçimsel özelliklerden bazıları. Belgesel türünde dağıtılan ve gösterilen bu üç filmi deneme-film kategorisinde, özellikle Laura Rascaroli, Timothy Corrigan, Phillip Lopate ve Nora Alter'in deneme-filmi tartışırken kullandıkları öznellik ve yansıtıcılık kavramları ekseninde incelemeyi uygun buluyorum. Bu iki kavram da filmin içeriğinin kişisel deneyimler, hafıza ve geçmiş aracılığı ile yorumlanmasına dayanır. Corrigan'a göre deneme-filmdeki öznellik "aktif ve iddialı bir bilinç işaret eder" ve bu bilinç kendini "hatırlama, tartışma, düşünme" gibi tecrübeler üzerinden sınar ve yeniden var eder.¹ Başka bir deyişle deneme-filmlerde sinemacının konusu hakkında düşünme sürecini veya da söylemini görselleştirmesine tanık oluruz. Corrigan'ın "sinematik hitap"² ve

1 Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Londra, Oxford University Press, 2011, s. 31.

2 A.g.e., s. 30.

yine Lopate'nin "sohbet",³ Rascaroli'nin ise "diyalog"⁴ olarak tanımladığı yönetmenin seyirciyle kurduğu ilişki biçimleri âdeta "bir denemeyi seyretme izlenimi"⁵ yaratır.

Bu makalede *Uzak*, *Son Mevsim: Şavaklar* ve *Bir Varmış Bir Yokmuş* filmlerinin incelemeleri aracılığıyla Kâzım Öz sinemasındaki deneme-film özgün özellikleri saptayıp deneme-film estetiğinin işlevlerini ve etkilerini tartışacağım. Şiirsel ve epizodik anlatıları ile bu filmler konvansiyonel türler içinde kategorize edilemeyecek kadar muğlak yapılara sahipler. Bu filmlerdeki deneme-film eğilimleri Kürtlerin, ve Kürt kimliği ve tarihinin sinematik temsillerine alternatifler üretirken aynı zamanda kalıplaşmış stil ve anlatı yapılarına da meydan okuyor. Bu deneme-film eğilimlerinin yönetmenin politik meseleler ile kişisel bir seviyede ilişkilenebilmesine ve sorguladığı konuları taraf tutmadan ya da itham altında bırakmadan çoklu katmanlarla sunabilmesine izin verdiğini düşünüyorum. Filmlerin biçim ve içerik açısından ayrıntılı analizleri deneme-film estetiğinin anlatılarda yarattığı muğlaklığı tartışabilmeye izin verecek; bu muğlaklık filmleri tek bir türe ait olmaktan kurtardığı gibi Türkiye'de tabu olabilecek kadar hassas konuları konuşmak için yeni bakış açıları ortaya koyuyor.

Güncel Kürt Sineması ve Muğlak Kategoriler

Kâzım Öz sinemasını tartışmaya geçmeden önce Türkiye'de son yıllarda üretilen Kürt sinemasını biçim ve içerik açısından kısaca değerlendirmek doğru olur.⁶ Kurmaca ya da belgesel olarak tanımlanamayan, gerçeğin temsiliyeti bağlamında bulanık, arada kalmış ve kolayca kategorize edilemeyen Kürt filmlerinde 2000'lerden bu yana bir artış görüldü. Bazı sinemacılar belgesel

3 Phillip Lopate, "In Search of the Centaur: The Essay-Film", *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, Middletown, Wesleyan University Press, 1996, s. 258.

4 Laura Rascaroli, "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments", *Framework* 49.2, 2008, s. 35.

5 A.g.e., s. 34.

6 Konuyla ilgili daha detaylı değerlendirmeler için bkz. Arslan (2009), Gündoğdu (2010), Koçer (2014) ve Al-Dabbagh (2015).

sekanslarını kurmaca anlatıların içine yerleştirmeyi tercih ederken, bazıları ise gerçeğe dayalı öyküleri yeniden yazıp yeniden oynamayı veya oynamayı seçtiler. Bir diğer kısım ise belgesel görüntüleri montajlayarak kurmacavari bir biçim verdiler. Başka bir ortak özellikleri ise yönetmenlerinin bu meselelerle ilgili kişisel bağlarının ve dahiliyetlerinin paylaşıldığı film anlatılarının geçmiş, şimdiki zamana ait veya güncel olayların yeniden okunması ve yorumlanmasına izin vermesi. Bahsedilen türde filmlere örnek olarak Kâzım Öz'ün burada inceleyeceğim üç filmi de dahil olmak üzere *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom* (Hüseyin Karabey, 2008), *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan, 2008), *Fırtına* (Kâzım Öz, 2009), *Press* (Sedat Yılmaz, 2010), *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan, 2012), *Ben Uçtum Sen Kaldın* (Mizgin Müjde Arslan, 2012), *Bûka Baranê* (Dilek Gökçin, 2013) ve *Sesime Gel* (Hüseyin Karabey, 2014) sıralanabilir. Bu filmlerin bazıları kurmaca, bazıları da gözlemci ya da Kâzım Öz örneğinde olduğu gibi yönetmeni tarafından “yaratıcı” belgesel olarak kategorize ediliyor olsa da, ben onları arada kalmışlıklarından, sinemacıların kişisel bakış açılarının ve otobiyografik öğelerinin hikâyelerinde bulunmasından dolayı Laura Rascaroli'nin tanımladığı anlamda “deneme-film alanında”⁷ değerlendirmeyi tercih ediyorum. Tüm bu filmlerin ortak deneme-film özellikleri Türkiye sinemasındaki temsil biçimleriyle ilgili bazı soruları akla getiriyor: politik konular kurmacalaştırıldığında gerçeklikleri şüphe edilebilir (veya daha kabul edilebilir) hale mi geliyorlar? Deneme-film estetiğinin geçmişin yeniden anlatılmasına kattığı pratik ve biçimsel olanaklar nelerdir? Filmlerin kurmaca ya da belgesel gibi konvansiyonel kategorilere ait olmaması seyircinin değerlendirme ve eleştirisini nasıl etkiler? Kuşkusuz ki

7 Rascaroli “within the domain of the essayistic” diye yazarken aslında deneme-filmi türleştirmekten kaçınır ve deneme-filme özgün özellikleri taşıyarak benzerlik gösteren, “denemevari” filmleri aynı alan içinde değerlendirmemin mümkün olabileceğinden bahseder. Laura Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Londra, Wallflower, 2009, s. 189.

bu soruların net cevaplarına ulaşmak en azından bu makalenin çerçevesinde imkânsız. Ancak bu sorular bize bu filmlerde bulunan çeşitli deneme-filme özgü temsiliyet biçimlerinin detaylarını ortaya çıkarmakta ve film formunun konvansiyonel kategorilerin örtüşükleri noktaları vurgulamaya ve aksettirmeye ne gibi şekillerde izin verdiğini saptamakta yardımcı olabilirler.

Kürtlerin ve Kürt kimliğinin Türkiye Sinemasında temsilleri – veya da temsil edilmeme halleri– ve bu tip filmlerin farklı dönemlerde karşılaştıkları dağıtım ve alımlama süreçlerindeki sorunlar birçok araştırmanın konusu oldu.⁸ Türkiye’de sinema için resmi bir sansür yasası olmasa da, politik meselelerle ilgili filmlerin seyirciye ulaşması yapım, dağıtım ve gösterim ağlarındaki aktörlerin müdahalesiyle, devlet veya film yapımcılarının çekimserliği ya da sinemacıların oto-sansürü aracılığıyla sekteye uğruyor⁹ Bu tip olaylara en güncel örnek olarak Türkiye’deki PKK kamplarına şahitlik eden *Bakur* (Çayan Demirel ve Ertuğrul Mavioğlu, 2015) isimli belgesel filmin ilk gösterimi sırasında yaşananlar verilebilir. Bölgeye giren ilk profesyonel kamera ile çekilmiş görüntülerden oluşan filmin yapımı 2013’te gerçekleşti. *Bakur*’un 2015 yılında 34. İstanbul Film Festivali’nde yapılması planlanan ilk gösterimi ise gösterime saatler kala iptal edildi. Kültür ve Turizm Bakanlığı bu iptal kararının filmin içeriğinden dolayı olduğu iddialarını reddetti ve belgeselin kayıt tescil belgesi olmadığından dolayı festival programından çıkarıldığını açıkladı. *Bakur*’dan iki yıl önce yapılmış olan ve isimsiz bir silahlı gerilla üyesi olan genç bir kadının örgütten kaçışını konu eden kurmaca film *Jîn* (Reha Erdem, 2013) ise dağıtım ve gösterim süreçlerinde çok büyük engellerle

8 Bkz. Robins ve Aksoy (2000), Kennedy (2007), Çiçek (2011), Koçer (2011), Smets (2015). Kürt Sineması üzerine derlenmiş Türkçe ve İngilizce kaynaklar için bkz. Arslan (2009) ve Koçer ve Candan (2016). Türkiye Sineması bağlamında Kürt Sineması’nın yeri için bkz. Dönmez-Colin (2008), Suner (2010) ve Arslan (2011).

9 Türkiye Sineması’nda resmi olmayan sansür tarihi ve film içeriği, biçimi ve yapım süreçlerine etkileri için bkz. Robins ve Aksoy (2000), Dönmez-Colin (2008 ve 2014), Suner (2010) ve Arslan (2011).

karşılaşmadan Türkiye çapında sinemalarda oynadı. Başroldeki karakterin de ismi olan *Jin*, Kürtçede hayat anlamına geliyor; ancak filmin sadece birkaç sahnesinde Kürtçe konuşulduğunu görüyoruz. Jin'in saklandığı dağlar ve ormanlar gerçeküstü mekânlar olarak tasarlanmış ve hikâyede PKK'ye ya da Kürt sorununa doğrudan bir referans yapılmıyor.

Bu iki benzer konulu filmin biçimsel özelliklerindeki ve konuları temsil etme tarzlarındaki çelişkiler filmlerin aynı zamanda alımlama ve eleştirilerine de etki etti. Türkiye'de gerçeğe dayalı veya gerçekten ilham alan sinemasal temsiller eğer resmi tarih ile tutarsızlık gösteriyorsa bu tip temsilleri içeren filmler sadece sansüre uğramakla kalmayıp, yapılmalarının doğru veya adaletli olup olmadıkları bile tartışılabilir.¹⁰ Film sansürü sponsorlar ile dağıtım ve gösterim ağlarının ilgisizliği, bazı mekânlarda çekim yapmak için izin almakta çıkan zorluklar veya medyada haber olamama gibi dolaylı yollardan uygulanabilir. Türkiye'de Kürtler ile ilgili film yapmak ya da Kürtçe film çekmek 2000'lere kadar neredeyse olanaksızdı.¹¹ Bu zamana kadar yapılan ve Kürt meselesini arka planda da olsa konu eden popüler kurmaca filmlere bakacak olursak, Kürt kimliğinin temsil edilmediğini veya da bu temsilin yetersiz olduğunu, Kürt sorunu ile bağlantısı olan gerçek olaylar ve karakterlerin ise sadece ima edildiğini görürüz. Örneğin *Eşkıya*'nın (Yavuz Turgul, 1996) kahramanının ismi Kürtçedir ve Doğu'dan geldiği halde, ne Kürtçe konuştuğunu duyarız ne de köyünün nasıl boşaldığının detaylarını. *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan ve Ömer Faruk Sorak, 2001) bir Kürt köyüne televizyonun ilk kez geldiği günleri anlatır, ancak Kürt meselesi filmin hikâyesine

10 Türkiye'de gerçekliği kurmacanın içine dahil eden, ya da gerçek mekânlar, kişiler veya olaylardan ilham alan sanat eserlerine karşı var olan tahammülsüzlük ve esneksizlik *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1997), *Baba ve Piç* (Elif Şafak, 2006), *Ararat* (Atom Egoyan, 2002), *Muhteşem Yüzyıl* (2011-2014), *Mustafa* (Can Dündar, 2008) ve *Veda* (Zülfü Livaneli, 2010) gibi örnekler üzerinden tartışılabilir.

11 *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001) yer yer Kürtçe diyaloglara yer verdi. *Min Dît* (Miraz Bezar, 2010), tamamı Kürtçe çekilen ilk film.

dahil edilmez.¹² *Işıklar Sönmesin* (Reis Çelik, 1996) PKK ve ordu arasındaki çatışmalar esas konusu olan ilk kurmaca film. Ancak ne Kürt ne de PKK kelimesi senaryoda geçer; hatta olaylar isimsiz bir ülkede yaşanan bir hikâye gibi anlatılır.

Kürt açılımı ile birlikte yukarıda bahsedilen yapımlara alternatif biçim ve içeriğe sahip, mevcut temsiliyet biçimlerini eğip büken Kürt filmlerinin sayısı da arttı. Bu bölümün girişinde listelenen ve deneme-filme özgün eğilimler içeren filmler de bu dönemin ürünleri. *Gitmek*, filmin baş kahramanını oynayan oyuncu Ayça Damgacı'nın başından geçmiş olan gerçek bir olaya dayalıdır. Filmin senaryosu oyuncunun ve yönetmen Hüseyin Karabey'in elinden çıktığı için aslında filmin iki yaratıcısı var da denilebilir. Damgacı olayları tekrar oynarken, Karabey de kurgu ve sinematografi aracılığıyla adeta bu hikâyeyi Kürt meselesi, Irak'ın işgali ve göçmen politikaları çerçevesinde yorumlar. Filmin anlatısı bu iki kişinin bir diyalogu gibi okunabilir: Ayça geçmişte başından geçen hikâyeyi anlatır ve Hüseyin Karabey de kamerasını bu hikâyenin arkasındaki siyasi aktörlere çevirerek konuyu devam ettirir, aynı zamanda geçmişle şimdiki zamanı da iç içe geçirmiş olur. *İki Dil Bir Bavul* kurmacaymış gibi yapan bir belgesel; filmin yönetmenlerinin de arzuladığı gibi filmin bir türe ait olmayı reddetme hali aslında seyircinin gördüklerine tepkisini ve yorumlarını da etkiler. Hikâyenin bazı kısımları gerçek olamayacak kadar absürttür; filmin kategorik muğlaklığı hikâyesinin komedi ve trajedi arasında gidip gelebilmesini pekiştirir.

Türkiye'de son yıllarda yapılmış Kürt filmlerinin çoğunda bu tip deneme-filme yakınlaşan örnekler bulunuyor. Deneme-film özelliklerinin sinemacılara anlattıkları hikâye hakkında imgelerle düşünme, söz söyleme ve yorumlama yetileri sağladığını düşünüyorum. Türkiye'de deneme-film yapan ender yönetmenlerden Kâzım Öz'ün filmlerindeki deneme-film estetiği ise özellikle gerçek ve kurmaca, toplumsal ve kişisel, ve geçmiş ve şimdiki zaman

12 Bu filmlerin ve diğerlerinin daha detaylı incelemeleri için bkz. Dönmez-Colin (2008), Suner (2010) ve Arslan (2011).

arasında diyaloglar kurmaya yarıyor. Bu estetik filmlerin kategorik anlamda muğlak bir yerde durmalarına ve buna bağlı olarak anlatıların çoklu yorumlamalarına izin veriyor. Kâzım Öz'ün filmlerinin analizine geçmeden önce bahsettiğim deneme-film estetiğinin var olan literatür çerçevesinde özelliklerini sıralamak ve Kâzım Öz sinemasını tartışmak ve açıklamakta nasıl etkili olabileceğini ele almak doğru olur.

Deneme-Film Kavramı

Nora Alter “görsel-işitsel denemelerin temsiliyetin ikili kategorilerini sorunsallaştırdığını” yazar.¹³ Deneme-filmin tarihsel bir özetini çıkarırken, Godard, Marker ve Minh-ha’dan örnekler verir ve hepsinin “tarihin bir araya getirilme ve anlatılma biçimlerine meydan okuduğunu ve böylelikle başka hikâyelerin anlatılabilmesine izin verdiklerini” belirtir.¹⁴ Bu bağlamda Solanas ve Getino’nun deneme-filmin anlatısal ve biçimsel özelliklerinin Üçüncü Sinema’nın gelişmesi için ayrıcalıklı bir sinemasal dil olduğunu savunmaları da manidardır.¹⁵ Alter şöyle devam eder:

Deneme kuramcıları bu türün kendini –politik veya temsili– kriz anlarında dışa vurduklarını iddia ederler. Denemenin işlevi terapi veya güncel çalkantıların ürettiği yaraları iyileştirme değildir. Deneme krizin teşhisini yapar ve olası bir sosyal ve kültürel değişime izin ve cesaret verir.¹⁶

Alter’in bu gözlemini Kürt sinemasında son yıllarda birçok örnekte rastlanan deneme-filme özgün özellikleri açıklamak ve anlamak adına –özellikle Kürt açılımı bağlamında düşünüldüğünde– çok yararlı buluyorum. Bu filmler Hans Richter’in deyişiyle “görölmeyeni görünür kılıyor.”¹⁷ Bu görünülmezlik tarihsel

13 Nora M. Alter, “Translating the Essay into Film and Installation”, *Journal of Visual Culture* 6.1, 2007, s. 45.

14 *A.g.e.*, s. 48.

15 Rascaroli, “The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments”, s. 31.

16 Alter, *A.g.e.*, s. 51.

17 *A.g.e.*, s. 50.

temsil biçimleri içinde kalıplaşmış diller, halklar, coğrafyalar ve bunların kesişimleri bağlamında düşünülebilir. Deneme-filmin muğlak, değişken ve tanımlanamaz yapısı çoklu okumalara izin verirken, neden-sonuç ilişkisi kurarak yargılamak yerine bir durumun gözler önüne serilmesine ve gözlemlenebilmesine imkân tanır.

Deneme-film kavramını tartışan metinlerin birçoğu bu kategorinin melezliği, değişkenliği ve muğlaklığından dolayı tür kelimesini içermez. Ancak yine de bu kategoriye anlamak için ortaya atılan yapısal ve biçimsel özelliklerin örtüştüğü noktalar var. Bunlardan bir tanesi bu tip filmlerde yönetmenlerin öznelliklerinin bir şekilde ifade edilir olması.¹⁸ Örnek olarak Chris Marker, Agnès Varda ve Werner Herzog'un dış-ses aracılığıyla kendi bakış açılarını belirgin bir şekilde ortaya koyduğu filmleri gösterilebilir. Kâzım Öz'ün aşağıda inceleyeceğim *Şavaklar*, *Bir Varmış Bir Yokmuş* ve *Uzak* filmlerinin hiçbirinde burada bahsedilen şekilde bir dış-ses kullanımı yok. Yönetmen âdeta net bir özne duruş yerine filmin sorunsallaştırdığı konulara birden çok yerden bakmak ve yorumlamak için seçenekler sunar. Bu filmlerde deneme-filme has bariz bir öznellik olmasa da, yönetmen kişisel deneyimleri, hatıraları ve geçmişi aracılığı ile içerik hakkında düşünüp, içeriği kendi gördüğü şekilde biçime yansıtıyor. Öznellikten ayrı düşünülmesi doğru olmayacak bu yansıtıcılık hali de deneme-filmlerin ortak karakterlerinden bir başkası.¹⁹ Laura Rascaroli'ye göre öznellik ve yansıtıcılık kavramları "deneme-filmlerde sıklıkla tespit edilen özellikler arasında en öne çıkanlardır."²⁰ Ben bu iki kavramın birbirleriyle bağlantılı düşünmesi gerektiğine inanıyorum: deneme-filmdeki öznellik bir bireyin kişisel ve toplumsal tarihi, hafızayı ve deneyimi yeniden gözden geçirmesini ve bu gözden geçirme esnasında karşılaşılabileceği içsel çelişkilerini de

18 Bkz. Lopate (1996), Rascaroli (2009), Alter (2007) ve Corrigan (2011).

19 Corrigan (2011) özneliğin yanında deneyim kelimesini de kullanır. Aynı şekilde Lopate (1996) de yansıtma ve deneyimin deneme-filmin gereklilikleri arasında olduğunu yazar.

20 Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, s.22.

yansıtabilmesini gerektirir. Timothy Corrigan'ın deneme-filme ait öznellik tanımı öznellik ve yansıtıcılık arasındaki bu bağı biraz daha iyi anlamamıza fırsat verebilir:

Deneme-filmdeki öznellik sadece deneyim halindeki bireysel bilincin ortaya çıkarılmasını kapsamaz; aynı zamanda –hafıza, tartışma, arzu ve yansıtıcı düşünceyi de içeren– çeşitli deneyimler üzerinden kendini bozan, sınayan, ya da yeniden yaratan aktif ve iddialı bir bilince işaret eder.²¹

Kâzım Öz filmlerinde bu “aktif ve iddialı bilinç” yerine üstü kapalı ve dolaylı bir bilinç var olsa da, deneyim, hafıza ve yansıtıcı düşünce aracılığıyla bilinci yeniden yaratma ve izleyiciyi de bu süreci anlamlandırmaya davet etme hallerini filmlerinde gözlemleyebiliriz. Bu filmlerin hiçbiri Kürt meselesiyle ilgili yargılayıcı, indirgeyici ya da tek bakış açısı içeren iddialar içermediği gibi, direkt olarak bu meseleyi tartışan sahneler de yoktur. Örneğin dil sorunu iki kişinin anlaşamaması ya da sessizliği; bölgede hayatta kalmanın zorlukları ise işsizlik, yalnızlık ya da yoksulluk görüntüleri ile anlatılabilir. Öz Kürt meselesinin belli başlı noktalarını sıralamak yerine, bu meselenin boyutlarını, etkilerini ve sonuçlarını kişisel olaylar ve görsel imgelerle açıklamayı tercih eder. Meselenin sosyal, politik ve ekonomik boyutları ne karakterlerin ne de yönetmenin ağzından söz olarak çıkar; seyirciye zamanları, mekânları, nedenselliği, karakterleri ve olayları kendi adına tespit etmesi ve çıkarım yapması için bir dizi görüntü sunulur.

Deneme-filmin anlatım biçimlerinden “aktif ve iddialı bilinci” belki de en iyi örnekleyecek olanı birinci tekil şahıs kullanan bir anlatıcının olması.²² Kâzım Öz'ün kendisinin kamera arkasında olduğunu yer yer hissederiz veya sesini duyarız, ancak “ben” içeren cümlelerle keskin bir bakış açısı, düşünce veya yargıyı paylaşmaz. Filmin içeriğini sahiplenen, yeniden anlatan ve yorumlayan bir anlatıcının varlığı aslen kurgu, sinematografi ve mizansen gibi görsel anlatım teknikleriyle görünür kılınır.

21 Corrigan, *A.g.e.*, s. 31.

22 Bkz. Lopate (1996) ve Rascaroli (2008).

Kuşkusuz bu görsel anlatım bir diyaloga veya dış-ses anlatımına benzemez. Belirgin bir anlatıcı olmadığı için, bu filmlerde birinci tekil şahsın karşısındaki “sen” de eksiktir. Filmdeki biçimsel özellikler seyircinin kendisini anlatıcının karşısında konumlandırmaya davet eder; bunun nasıl bir konum olacağı biraz da seyircinin filmi nasıl okuduğuna bağlıdır. Rascaroli’nin de yazdığı gibi deneme-filmlerin bazılarında “anlatıcı dış-ses yorumu ile eşlik edilmeyen imgeler vesilesiyle kendi görüşünü bildirir ve seyirci ile bir diyaloga girer [...] seyirci kendisiyle doğrudan diyaloga giren görsel ve sözel bir dil kullanan deneme-filmlere kıyasla bu tip filmleri kolaylıkla bir deneme gibi okuyamayabilir.”²³ Deneme-filme özgü hitap Kâzım Öz’ün filmlerinde anlatıların içindeki detaylar aracılığıyla yapılan ince müdahalelerden oluşur. Bu kurmaca ile gerçeği, kişisel ile toplumsalı, geçmiş ile geleceği birbirine yakınlaştıran ve beraberce okumaya çağıran dolaylı bir hitaptır. Öz’ün üstü kapalı anlatımı ve şiirsel görselliği seyirciyi belgeselini yaptığı meselelerin gerçekliğini sorgulamaya itiyor. Yönetmenin bu tarzı anlattığı meselelerin ciddiyetini ve önemini indirgemiyor; tam tersine aşına olunmuş temsiliyet biçimleriyle oynanması Kürt meselesi üzerine düşünmek için alternatif bakış açıları sunuyor. Öz’ün kullandığı deneme-filme özgün özellikler filmlerin kategorisini muğlaklaştırırken, “bu görüntüler gerçek mi?” sorusunu sordurmaya da itiyor. Bu soruyu sorma gerekliliğini hissetmek ve verilecek cevapların net olmaması ise seyircinin kendini Kürt meselesiyle nasıl ilişkilendirdiğiyle ilgili.

Özetle, Kâzım Öz’ün deneme-filmleri kişisel hikâyelerden yola çıkarak yazılmış, ancak bu hikâyeleri güçlü bir şekilde sahiplenerek seslendiren ve seyirciye doğrudan hitap eden bir anlatı yok. Öz’ün filmlerindeki öznellik ve yansıtıcılık zaman, mekân ve nedenselliğin bütünlüğünü yer yer kıran kurgu teknikleri, çerçeve, kamara açısı, yüksekliği ve mesafesi ile bakış açısını belirginleştiren sinematografik seçimler ve film anlatısının hem içine

23 Rascaroli, “The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments”, s. 38.

hem de dışına yerleştirilen masal, müzik ve metin kullanımları aracılığıyla ortaya çıkıyor. Bir sonraki bölümlerde *Bir Varmış Bir Yokmuş*, *Şavaklar* ve *Uzak* filmlerinin analizleri ile Öz'ün dene-film estetiğinin işlevlerini ve etkilerini tartışmaya açacağım. Bu estetiğin belgesel ve kurmaca türlerinin kalıplaşmış yapılarına bir direniş gösterdiği gibi, aynı zamanda bu kalıpların sahip olduğu temsiliyet sorunlarına da meydan okuduğunu düşünüyorum.

Göçmek, Mevsimler ve Coğrafyaya Dair Denemeler: *Şavaklar* ve *Bir Varmış Bir Yokmuş*

Şavaklar Dersim bölgesindeki göçebe Şavak topluluğunun mevsimler içinde bir mekândan başkasına hareket edip yerleşirken yaşadıklarını konu eder.²⁴ Çoğunlukla gözlemci bir kamera kullanan Kâzım Öz, kurgu, sinematografi, ses ve müzik, ve görüntü üzerine yazılmış metinler yardımıyla bu coğrafyaya ve insanlarına bir güzelleme yapar gibidir. Film başından sonuna mekân, zaman ya da neden-sonuç gibi temel bilgileri seyirciye sunmak yerine duygu, ritim ve görselliğe odaklanır. Öz, belgesel görüntüleri bir araya getirirken onları birbirleriyle konuşturarak yeni bir anlatı yazar.

Makalenin giriş bölümünde bahsedildiği üzere, *Şavaklar*'ın açılış sahnesi onlarca belirsiz imge ve cevaplanamayacak soru barındırır. Ancak bu açılışın özellikleri, Öz'ün burada bahsedeceğim diğer iki filmde de bulunabilir. Klasik film anlatısında en önemli beklentilerden olan zamansal ve mekânsal yönlendirme bu filmlerde mevcut değildir. *Şavaklar* örneğinde “ülkem” kelimesi ile Öz görüntülediği toprakları sahiplenir; ancak buranın tam olarak neresi olduğunu açıklamaz. Filme konu olan karakterler ve mekânlar masal, şarkı, ses, müzik ve görüntü kurgusu aracılığıyla anlaşılır. Yaklaşık olarak ellinci dakika civarında ilk kez röportajlara rastlanır. Bu röportajlarda Kâzım Öz'ün kamera arkasından sesi duyulurken, görüntülediği insanlar da kameraya

24 *Şavaklar*'ın Türkiye'deki sansür süreci için bkz. Koçer (2013).

bakmaktadır. Bu dakikaya kadar neredeyse diyalogsuz ilerleyen film, röportajlar esnasında da klasik belgesel anlatısından beklenenleri barındırmaz. Oldukça kısa ve aslında topluluğun kim oldukları, ne yaptıkları ya da neden orada oldukları gibi sorulara cevap vermeyen, adeta görüntülenen insanın merakı ve isteği üzerine kaydedilmiş bu görüntüler de birbirleriyle doğrudan bağlanmaz. Bazı çekimler yakın planda kameraya bakan ama sessiz kalmayı tercih eden insanları gösterir, bazıları Kâzım Öz ile konuşur, bazıları kameraya bile bakmaz. Böylece ne insanlar ne de belgeselin yapısı aklımızdaki sorulara cevap verir; tam da bu yüzden sorular daha da önemli kılınmış olur ve cevapları görüntülerin detaylarında aranır.

Bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi Kâzım Öz bu filmlerin hiçbirinde dış-ses anlatımı kullanmaz. Ancak filmde yönetmenin öznelliği en çok kurguyla ortaya çıkar. Ritmik kurgu, kurguda atlamaların kullanımı ve sesle desteklenmesi birçok sahnede gözlemlenebilir. Yerleşmek istedikleri düzlüğe geldiklerinde sabit kamera geniş planda çadırlarını kuran insanları görüntüler. Bu uzun ve meşakkatli iş, atlamalar ve hızlı ileri sarmalarla kısaltılır; taşın çadırı tutan çubukları sabitlemek için her vurulduğunda çıkardığı seslere paralel kesmeler bu görüntülerin ritmi olur. Hemen ardından gelen uzak çekimlerde dağlar arasında düzlüklerde yayılmış çadır toplulukları müzik eşliğinde kurgulanmıştır. Bu müzik sanki yerleşmiş olmanın sevincini müjdelere gibidir. Benzer bir kurgu başka bir sahnede koyunların otlarken boyunlarındaki çanların çıkardığı sesler kullanılarak yapılır. Ekmek hamurunu açan oklavanın tekrar eden sesi ile koyun sağarken çıkan ritmik sesler de görüntüleri kurgulamak için rehberlik yapar. Benzer bir ritim bazen de çekimlerin içindeki harekette görülür: hayvanların ve insanların yürüyüşü, tartının sallanması, rüzgârda ya da karda bitkilerin hareketi yönetmenin kurgusuna etki eder.

Kâzım Öz, belgesel görüntülerden kurmaca teknikleri ile farklı anlamlar da çıkartır. *Şavaklar*'da çadırlar kurulurken bir kenara bırakılmış bebeğin yukarı doğru baktığı anları, ardından

gelen gökyüzünde uçan uçak görüntüleriyle birlikte kurgular. Bebeğin gözünün baktığı yön ile uçaklar eşleştirildiğinde sanki ona bakıyormuş izlenimini elde ederiz. Bu çekimler birbirinden bağımsız ya da aynı anda gerçekleşmiş olabilir. Ama önemli olan Öz'ün birden fazla uçağı art arda gökyüzünde uçurmasıdır; adeta bebeği oyalamak için görsel bir oyun yapar. Bu tip kurmacaya has biçimsel seçimler *Bir Varmış Bir Yokmuş* filminde anlatının daha büyük bir bölümünü kapsar. *Bir Varmış Bir Yokmuş* Ankara'ya marul tarlasında mevsimlik işçi olarak çalışmak üzere kısa süreli göçen bir ailenin yaşantısını konu eder. Filmin açılış sahnesi *Şavaklar*'inki ile benzerlikler gösterir. Zaman, mekân ve nedenselliği belirleyen bir hikâye girişinden ziyade bu sahne adeta filmin neden yapıldığı ve ne anlatmak istediğine dair kısa bir ön deyiş gibidir. İki katlı bahçeli bir evin girişi, daha sonra odaları, sabahın erken saatlerinde görüntülenir. Evde varlıklı bir ailenin yaşadığı ilk görüntüden bellidir. Girişteki alarm, yepyeni bir mutfak, piyano gibi detaylar sabit bir kamerayla sanki fotoğraflar dizilmişçesine art arda kurgulanmıştır. Evden çıkan anne ve baba yakındaki bir süpermarkete alışverişe gider, burada aldıkları onlarca ürün arasında bir de marul vardır. Kamera market arabasının arkasından marulu yakın planda görüntüler ve market koridorlarını dolaşır. Filmin anlatısı bu eve ve bu karakterlere bir daha dönmez; bu açılış sahnesi Öz'ün sanki seyirciye filmi seyrederken üzerine düşünmesini istediği bir fikir gibidir. *Bir Varmış Bir Yokmuş* açılıştan rahatlıkla ve düşünülmeden market arabasına atılan o marulu, filmin asıl konusu olan mevsimlik işçilerin emekleri ve yaşam koşullarıyla beraber düşünmeye davet eder. Kâzım Öz ne metin ne de dış-ses kullanır; imgeleri birbirleriyle konuşturarak bir fikri tartışmaya açmak ister. Filmin kapanışı da açılışı gibi bir evin odalarının, kapılarının, pencerelerinin sabit kamera görüntülerinden oluşur. Mevsimlik işçilerin evinin detayları kuşkusuz içerik olarak açılıştaki villadan tamamen farklıdır. Ama Kâzım Öz biçimsel olarak bu ikisini birbirine yaklaştırıp bizi düşünmeye davet eder.

Filmin bütününde yönetmenin bakış açısı, bir duygu ya da düşünce ifade etmesi için bilinçli olarak bir araya getirilen imge, ses ve müzikle ortaya çıkar. Ailenin Batman'dan Ankara garının önünde kendilerini almaya gelecek olan kamyoneti bekledikleri sahne bunlardan bir tanesidir. Yaklaşık iki dakika süren bu bekleme sahnesi ailenin gerçekte ne kadar beklediğine dair hiçbir ipucu barındırmaz. Anne ve baba yerde eşyalarıyla oturur, çocuklar daha hareketlidir. Bir çekimden diğerine etraftaki kalabalık değişir, arkada kavuşan insanlar belirir, ama aile hemen hemen sabittir. Zamanın geçtiğine işaret eden bir teknik kesmelerin iki görüntünün üst üste bindirilmesiyle yapılmasıdır. Kâzım Öz klasik sinemada çok bilindik olan bu tekniği belgesel görüntülerde de ustaca kullanır. Baştan beri işaret ettiği şey Batman'dan Ankara'ya yapılan yolculuğun zorluklarıdır. Aylar sonra aile evlerine geri dönerken bu bekleyişin bir benzeri yaşanır. Aynı mekânın merdivenlerinde oturmuş aile bireyleri bu defa da garın yakınına kurulmuş lunaparkın ışıklarını ve seslerini seyredeler; ilk sahnedeki gibi sanki çevreden kopuk bir halleri vardır.



Görsel 2: Bir Varmış Bir Yokmuş

Bir Varmış Bir Yokmuş'u diğer iki filminden en çok farklı kılan tarafı belgesel görüntüleriyle arka planda neredeyse kurmacaymışçasına kurgulanıp anlatılan aşk hikâyesidir. Ailenin oğlu, aynı tarlada çalışan diğer ailenin kızına aşık olur ve kaçırma planları yapar. Hatta yönetmen Kâzım Öz'ü de bu sırda dahil eder. Öz, *Şavaklar'da*

bebeğin gözünden uçakları gösterdiği gibi, Saim'in tarlada etrafa baktığı görüntülerin hemen arkasına Gamze'ninkileri koyar. Yine klasik kurmaca kurgusuna yakın bir teknik kullanmış olur. Saim'in sırrına ortak olduğu halde filmin anlatısına bunu dahil etmez, hatta seyirciyi de kaçtıktan sonra bu sevgililere ne olduğu bilgisinden aile Batman'a dönene kadar mahrum bırakır.

Şavaklar ve Bir Varmış Bir Yokmuş'taki kurgu ve sinematografi biçimleri, ve yönetmenin bizzat kamera arkasından olaylara dahil olması ya da yakınında olması kurmaca ve belgeseli iç içe geçirdiği gibi, filmlerin konularını katmanlaştırıp seyirci için yeni sorular üretiyor. Yönetmenin kişilere, mekânlara ve olaylara yakınlığı politik meseleleri kişiselleştiriyor. Benzer bir üslubu yönetmenin öznelliğinin daha da belirginleştiği *Uzak* filminde gözlemlemek mümkün.

Terk Etmek ve Terk Edilmek Üzerine Bir Deneme: *Uzak*

Uzak, sosyal, politik ve ekonomik sebeplerden ötürü özellikle yeni nesiller tarafından terk edilmiş uzak bir Kürt köyünün geride kalan insanlarının, gündelik hayatın ayrıntılarının ve peyzajının şiirsel bir gözlemi. Bu küçük köyde doğup büyüyen Kâzım Öz bir yetişkin olarak oraya geri döner ve bu terk edilmişliğin sonuçlarını stilize edilmiş bir görsellikle kaydeder. Öz, filmin ilk yarısında köyün detaylarını yakalarken, ikinci yarıda kamerasını Avrupa'ya götürerek oraya göç eden köy sakinlerini bulmaya çalışır. Filmin görsel stili hem Direct Cinema hem de cinéma vérité'den örnekleri andırırken, Öz, filmini yaratıcı bir belgesel olarak nitelendiriyor; çünkü Türkiye'de belgeselin anlayışının "klişe, dar ve katı" olduğunu söylüyor.²⁵ Diğer iki örneğe kıyasla, *Uzak* daha çok deneme-film eğilimi sergiliyor, çünkü yönetmenin öznel bakış açısı çok daha belirgin.

25 Talking Peace, "Young Kurdish Director Kazim Oz Tells of His New Film Shot in Dersim." *Global Rights*, 11 Temmuz 2010. <http://www.globalrights.info/2010/06/young-kurdish-director-kazim-oz-tells-of-his-new-film-shot-in-dersim/> 15 Ocak 2017.

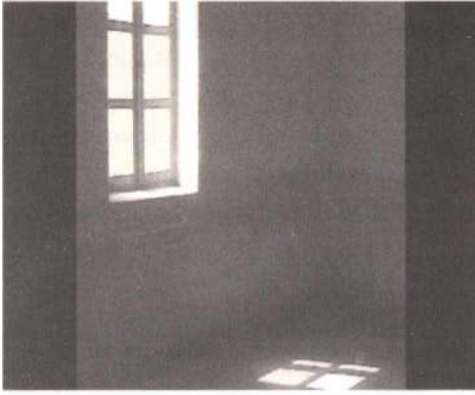
Bu film ile yukarıda baktığım diğer örneklerin arasındaki en büyük fark, Kâzım Öz'ün filmin yönetmeni olarak kamera önünde ve arkasındaki bariz varlığı. Belgeselde görüntülediği kişiler yönetmene adıyla hitap eder ve Öz de kameranın arkasından onlarla konuşur. Seçtiği ayrıntılara dikkat çeken hareketli ve aktif bir kamera, ve film kurgusu yardımıyla kendi görüntülerini yorumlar. Bu filmlere, mecazi ve şiirsel özellikleri güçlü ve Öz'ün öznelliğini yansıtan, onun bakış açısının altını çizen bir üslup hakim. Bu bakış açısı doğrudanlık ya da ikna yerine, belirsizliğe ve çoklu okumalara yol açan ipuçları ve sembolleri barındırır.

Uzak, tarihin 16 Ocak 1975 olduğunu söyleyen bir kadının ses kaydı ile başlar. Kadın sonu gelen bir ziyaretten bahseder ve ayrılık düşüncesiyle duygusallaşır. Sesi film boyunca bir daha duymayız ve sahibi de gizemli kalır, ancak bu kaydın içeriği filmin öyküsünün omurgasını oluşturur. Bu açılış sahnesi yavaş ve duygusal bir müzik eşliğinde köy halkının yakın çekimleriyle devam eder. Bazıları yirmi saniyeye kadar süren bu uzun süreli yakın planlar izleyiciye yüzlerdeki ayrıntıları incelemek için yeterli zamanı sağlar. Müzik yavaşça duyulmaz olurken kamera köye döner. Sabit bir açıdan çekilmiş görüntüler karakterler içeriyor olsa bile çekimler içinde neredeyse hiç hareket olmadığından dolayı fotoğrafları andırır: Bir kadın hasta kocasının başucunun yanında oturur; yaşlı bir adam yerde yemek yer ve ardından bir sigara içer, başka bir adam odun keser. Bu görüntülerde hiç diyalog yoktur. Duyulan sesler saat, horoz ya da balta sesi gibi mekâna özel seslerdir. Kâzım Öz'ün bu çekimlerin sırası ve süresi ile ilgili seçici olduğu belirgindir; ardı ardına gelen imgeler sanki birbirleriyle konuşur ve yeni anlamlar üretirler. Öz, bazen detaylara dikkat çekmek için kesimler yapar. Örneğin, yerde yemeğini yiyip bitirmiş adam sigarasını tütürürken hemen ardından duvardaki fotoğraflara kesim yapılması, bu insanların artık köyde olmayan akrabaları olduğunu düşündürür. Benzer bir şekilde, köylüler dışarıda çalışırken kimse yanlarından geçmez, merhaba diyen veya yardım eden yoktur. Terk ve yalnızlık temaları, bu

uzun açılış sekansının belkemiğini oluşturur ve altıncı dakika ci-
varında yönetmenin müdahil olmasıyla iyice belirginleşir. Kâzım
Öz, köy ilkokulunun zaman içinde aşınmış kapısını eliyle iterek
kamarasını içine sokar. Okul artık kullanılmamaktadır. Sınıf ka-
pılarını açtıkça çıtırtılı sesler duyarız. Mobilyası olmayan sınıflar-
da pencerelerden giren güneş ışığı âdeta içeride birikmiş toprak
ve tozu vurgular. Yönetmen önce bu küçük alanında sanki yan-
kırı duymamızı ister gibi “aaaa” diye bir süre haykırır. Peş peşe
gelişigüzel saydığı öğrenci numaralarıyla sanki yoklama yapıyor
gibidir; sayıların ardındaki sessizlik çocukların yokluklarını daha
da belirginleştirir. Her ilköğretim okulunda bulunan bahçedeki
Atatürk büstü pencerelerden görünür. Öz, yine ayrıntılara kes-
meler yapar: büst de okulun diğer eşyaları gibi terk edilmiş ve
bakımsızdır, üzerindeki “Türk! Öğün. Çalış. Güven.” yazısını
görürüz. Sonra çatıları olmayan terk edilmiş ve yıkılmış evlerin
görüntüleri eşliğinde bir erkek ve bir kadın sesinden Kürtçe bir
şarkı başlar. Köy sakinlerinin, peyzajının ve filmin temalarının
bu on dakikalık görsel ve işitsel sunumundan sonra bir ağacın
altında oturan iki kadının görüntüsüne geçeriz. Böylece filmin
ilk diyaloglu sahnesi de başlar. Kadınlardan birinin Kürtçede te-
laffuz ettiği ilk kelimeler yalnızlıkla ilgilidir. Ayça Çiftçi’ye göre
yönetmen bu açılış sekansı ile izleyiciyi karakterin onlarca yıldır
yasaklanmış bir dilde konuştuğunu duyduğumuz bu önemli an
için hazırlar. Bir ülkenin tarihi boyunca Kürtlerin dilinin çeşitli
dönemlerde çeşitli yollarla yok sayıldığı, yasaklandığı ve değer-
siz görüldüğü düşünüldüğünde, bu beklenti anı daha da rahatsız
edici hale gelir.²⁶

Bu oldukça uzun giriş sekansından da anlaşılacağı üzere
Kâzım Öz filmin temalarını dolaylı yollardan anlatmayı tercih
ediyor; köyün sakinleriyle direkt ve açık röportajlar yapmak ya
da dış-ses biçiminde sözlü olarak kişileri, mekânları ve olayları
tarif etmek yerine izleyicileri kendi köyüne bakmaya ve seslerini

26 Ayça Çiftçi, “Kâzım Öz Sineması: Konuşmak, Hatırlamak”, *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2009, s. 269.



Görsel 3: Uzak

dinlemeye davet ediyor. Filmin kalanının biçimi bu ilk sekans-takine benzer bir şekilde devam eder. Orada yaşayan insanlara has detaylar –kostümler, ifadeler, nesneler, şarkılar, vb.– ve manzaranın incelikleri –yakınlar-

daki dağlar, küçük bir çeşmeden çıkan su üzerindeki yansımalar, karın getirdiği durağan güzellik ve sessizlik, evlerin cepheleri, tam bir çember şeklinde gökkuşağı ve parlayan bir ay– aslında Öz'ün kamerasının asıl peşinde olduğu şeylerdir. Köyde çocuk, hatta orta yaşın altında herhangi bir insanın yaşadığının sinyali veren herhangi bir imge yoktur. Filmde bu köyde tam olarak ne olduğunu ve insanların neden ayrılmak zorunda kaldıkları açıkça anlatılmaz. Yönetmen genç kuşakların ya şehre göç etmek zorunda kaldığını ya da hepten Türkiye'yi terk ettiğini izleyiciye filmin biçimi aracılığıyla tahmin ettirir. Görüşmelerinin diyalog bölümlerini bu durum hakkında yorum yapmak için cümleler dizisi halinde kurgular. Bir sahnede kadınlar, torunlarının dilini anlamadıklarından bahseder; başka bir esnada adamlar toplanmış köyün Kürtçe adının devlet tarafından ne zaman ve nasıl Türkçeye dönüştürüldüğü konusunda bir anlaşmazlık yaşarlar. Orta yaşlı bir adam kameraya Almanya'ya kaçan ve vatanlarına hiç geri dönmeyen kişilerin bir açıklama yapması gerektiğini talep ederek, özür dilemenin de işe yaramayacağını söyler. Bir başka yaşlı kadın, bir şarkının sözlerini unutturken şöyle der: "Ses çıkmıyor bizden, söyleyemiyoruz. Bizden ne istiyorsunuz? Ölmüşüz sanmayın yaşıyoruz."

Kâzım Öz'ün Kürt meselesine kişisel bakışını ve konu hakkındaki fikirlerini kendi sesiyle değil, filmdeki biçimsel tercihleri

aracılığıyla görürüz. İtinayla çekilmiş görüntüler köye düzülen bir methiye gibidir; ancak bir yandan da bu görüntülerdeki köyün terk edilmişlik ve bakımsızlık hali seyredende suçluluk, çaresizlik ve melankoli duygularını uyandırır. Bu köy, köyün insanları ve dilleri hem devlet hem de eski sakinleri tarafından unutulmuş gibidir. Kâzım Öz köyünün izlerini filmin ikinci bölümünde Avrupa'nın değişik şehirlerinde de benzer bir şekilde arar. İnsanların yaşadıkları evleri ve yaptıkları işleri ayrıntılı bir şekilde görüntüler, ancak ne karakterleri ne de yerleştikleri kasabaları sözlü olarak tanıtır. Açılış sekansındaki gibi insanların konuşmalarından ayrıntılar seçip kurgular. Bir adam göç etmiş olmalarının sebeplerini açıklar; köyde eğitim almak, iş bulmak ve hayatta kalmak imkânsızdır: "Eğer biz ülkemizde özgürce yaşayabilseydik, kendi dilimizi konuşabilseydik, kendi geleneklerimizi, göreneklerimizi yaşatabilseydik, böyle bir olanağımız olsaydı elbette herkesin isteği kendi ülkesine kendi topraklarına geri dönmesidir."

Kâzım Öz'ün yukarıda ele aldığım ve kendisinin "yaratıcı belgesel" dediği bu filmler arasında *Uzak*'ı deneme-film türüne en yakın kılan şey, sinemacının filmin ikinci bölümünde yolculuğu esnasında tuttuğu günlük sayfalarını kamerasına alması. Öz sayfaları kısa süreli olarak ve yazılarının bütününe göstermeyecek şekilde çerçeveleyip kurgulamış olsa da, buradaki eksik metinler yönetmenin filmin sorunsallaştırdığı konular hakkındaki kişisel ve duygusal yaklaşımını yorumlamamıza imkân tanır. Benzer şekilde, filmin DVD'sinin arka kapağında sinopsis yerine günlük sayfasına benzer tarih atılmış bir metin vardır: "Neden kaydediyordum? Kimin için? Neye yol açacaktı bu kayıtlar?" gibi kişisel sorular sorulmuştur. *Uzak* adeta bu sorulara verilmiş görsel cevaplardan oluşur. Kâzım Öz bu günlük sayfalarındaki yazıları kameraya sanki tereddütle kaydeder, tüm düşüncelerini ifşa etmek istemez. Çerçevesiyle bazı kelimeleri dışarıda bırakır ya da çekimlerin sürelerini her şeyi okuyup anlayamayacak kadar kısa tutar. *Uzak*'ın tarzı kişisel ve öznel olsa da yazılı metin veya dış ses aracılığıyla kendi bakış açısını vurgulamadan izleyicileri

görüntüleri kendileri için yargılamaya davet eder. *Şavaklar* ve *Bir Varmış Bir Yokmuş*'a benzer bir şekilde, yönetmen, konusunu doğrudan anlatmaktan ziyade semboller, metaforlar ve temsiller yoluyla ima etmeyi ve yoruma açmayı tercih eder.

Sonuç

Kâzım Öz sinemasındaki deneme-film estetiğinin en belirgin özellikleri öznellik ve yansıtıcılık olarak ortaya çıkar. Bu iki kavram filmlerde yönetmenin özellikle görsel seçimleri ile belirginleşir. Öz, sinematografik öğeler, kurgu sırasında aldığı kararlar, ve müzik ve ses kullanımıyla ritim yaratır, duygu uyandırır ve söz söyler. Filmlerin biçimleri aracılığıyla sadece insanları ve coğrafyayı belgelemez, kameraya aldığı konularla ilgili denemeler yaratır. Bu bağlamda filmlerin katmanlı anlatıları olduğu söylenebilir. Çekimlerdeki gözlemci üslupla kaydedilmiş zaman, mekân ve insan detayları belgesel gerçekçiliğine yakın dururken, bunların kesilmesi, sıralanması, ve ses ve müzik ile pekiştirilmesi aracılığıyla şiirsel, ritmik ve yer yer düşsel anlatılar elde edilir. Bu estetik, yukarıda çerçevelenen deneme-film literatüründe bahsedilen öznellik ve yansıtıcılık özelliklerini yeniden gözden geçirmeye de fırsat verir. Kendini âdeta beyan eden, çoğunlukla “ben” öznesinin kullanıldığı dış-ses veya metin aracılığıyla, sert kurgusal müdahalelerle, veya yönetmenin kamera önündeki varlığı ile belirginleştirilen bir öznellik ve yansıtıcılık yerine, göze hemen çarpmayan, güç algılanan, çoğunlukla filmin görselliğinde gizlenen öğeler de “deneme seyrediyormuş izlenimini” verebilir.

Kâzım Öz kurmaca ile gerçeği, geçmiş ile şimdiki zamanı, kişisel olan ile toplumsalı birbirinden ayrılmaz hale getiren bu deneme-film estetiği ile Kürt coğrafyasına alışılmamış bir açıdan bakmayı sağlar. Anlatılarda neden veya sonuca odaklanmadan anların ve detayların altını çizerek özellikle ana akım sinemada şimdiye kadar süregelmış temsiliyet sorunlarına da dikkat çeker.²⁷

27 Bkz. Çiftçi (2009).

Daha da önemlisi, deneme-film estetiği bu filmleri biçim ve içerik açısından çoklu okumalara davet eder ve konular hakkında tek bir hüküm vermeye engel olur.

Makalenin girişinde de sıralanmış olan –özellikle de Kürt meselesini konu eden– politik filmlerde benzer deneme-filme özgün özellikler mevcut. Buna bağlı olarak şu sorular da sorulabilir: Türkiye’de üretilen geçmiş veya şimdiki zamana ait sosyal ve politik çatışmaları konu eden filmlerde muğlaklık ve kategorize edilememe hali neden bir özellik olarak öne çıkıyor? Kuşkusuz bu sorunun net bir cevabını bulmak mümkün değil, ancak bu eğilimin Türkiye’de bir filmin seyircisine ulaşma süreçlerinin griftliği ve pek de net olmayan sansür mekanizmaları ile ilgili olduğu düşünülebilir. Kâzım Öz’ün deneme-filmlerindeki Kürt meselesini ortaya koyma biçiminin benzerlerine Ermeniler, Aleviler ve Rumlar gibi diğer azınlıkların tarihi ve kültürü ile ilgili inkâr, yanlış tanıtmaya ve sindirme konularını ele alan başka filmlerde de rastlanabilir.²⁸ Bu bağlamda deneme-film kategorisi, anlatı ve anlatımda klişeleri tekrar eden ve yeniden üreten kalıplaşmış sinematik türlere bir cevap niteliğinde okunabilir.

Kaynakça:

Aktan, İrfan, “İki Dil Bir Bavula Sığar Mı?”, *Yeni Aktüel* 204, 2009.

Al-Dabbagh, Abdulla, “The Renaissance of Kurdish Cinema.” *Film International* 74, Aralık 2015.

Alter, Nora M, “The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki’s ‘Images of the World and the Inscription of War’”, *New German Critique* 68.2, Bahar-Yaz 1996.

—. “Translating the Essay into Film and Installation”, *Journal of Visual Culture* 6.1, Nisan 2007.

Arslan, Müjde, *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2009.

28 *Unutma Beni İstanbul – Epilog* (Josefina Markarian, 2010), *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012), ve *Saroyanland* (Lusin Dink, 2014) bu tip filmlere örnek olabilir.

Arslan, Savaş, *Cinema in Turkey: A New Critical History*, Londra, Oxford University Press, 2011.

Bora, Tanıl, "İki Dil Bir Bavul Filmi Üzerine Senarist Orhan Eskiköy ile Söyleşi: Önyargılar, Farkında Olmamak ve İyi Niyet", *Birikim* 247, Kasım 2009.

Corrigan, Timothy, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Londra, Oxford University Press, 2011.

Çiçek, Özgür, "The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey", *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 1, Yaz 2011.

Çiftçi, Ayça, "Kâzım Öz Sineması: Konuşmak, Hatırlamak." *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*, M.Arslan (der.), İstanbul, Agora Kitaplığı, 2009.

Dönmez-Colin, Gönül, *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008.

—. *The Routledge Dictionary of Turkish Cinema*, New York, Routledge, 2014.

Elsaesser, Thomas, "Performative Self-Contradictions: Michael Haneke's Mind Games", *A Companion to Michael Haneke*, R. Grundmann (der.), Londra, Wiley-Blackwell, 2010.

Gündoğdu, Mustafa, "An Introduction to Kurdish Cinema", Yayımlanmamış makale, 2010. http://www.academia.edu/5773023/An_Introduction_to_Kurdish_Cinema 15 Ocak 2017.

Kennedy, Tim, *Cinema Regarding Nations: Re-Imagining Armenian, Kurdish, and Palestinian National Identity in Film*, Doktora Tezi, University of Reading, 2007.

<http://www.cinenation.net/Texts/ThesisTK/CompleteThesis.pdf> 15 Ocak 2017.

Koçer, Suncem, "Past and Future Pathways of Culture: Cinematic Representations of Kurds and the Kurdish Issue in Turkish Media Worlds." *Visual Productions of Knowledge: Toward a Different Middle East*, H. Sebea, M. Westmoreland (der.), Cairo, American University in Cairo Press, 2011.

—. "Making Transnational Publics: Circuits of Censorship and Technologies of Publicity in Kurdish Media Circulation", *American Ethnologist* 40.4, 2013.

—. "Kurdish Cinema as a Transnational Discourse Genre: Cinematic Visibility, Cultural Resilience, and Political Agency", *International Journal of Middle Eastern Studies* 46, 2014.

Koçer, Suncem & Candan, Can, *Kurdish Documentary Cinema in Turkey: The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance*, Londra, Cambridge Scholars, 2016.

Lopate, Phillip, "In Search of the Centaur: The Essay-Film", *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, C. Warren (der.), Middletown, Wesleyan University Press, 1996.

Rascaroli, Laura, "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments", *Framework* 49.2, 2008.

—. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Londra, Wallflower Press, 2009.

Robins, Kevin & Aksoy, Asu, "Deep Nation: The National Question and Turkish Cinema Culture", *Cinema and Nation*, M. Hjort, S. MacKenzie (der.), Londra, Routledge, 2000.

Smets, Kevin, "Cinemas as Conflict: A Framework of Cinematic Engagement with Violent Conflict, Illustrated with Kurdish Cinema", *International Journal of Communication* 9, 2015.

Suner, Asuman, *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*, Londra, I. B. Tauris, 2010.

Sönmez, Necati, "İki Tür, Bir Film, Pek Çok Kafa Karışıklığı", *Biamag*, 7, 2009. <http://bianet.org/biamag/medya/118114-iki-tur-bir-film-pek-cok-kafa-karisikligi> 15 Ocak 2017.

"Young Kurdish Director Kazim Oz Tells of His New Film Shot in Dersim", *Talking Peace*, 11 July. 2010.

<http://www.globalrights.info/2010/06/young-kurdish-director-kazim-oz-tells-of-his-new-film-shot-in-dersim/> 15 Ocak 2017.

Güneşe Yolculuk Filminin Yeniden Okuması: Yansıyan Bir Yüzey Olarak Mehmet İbrahim Arslan

Giriş Yerine¹

“Yıllardır yaşananlara tepkisiz kalmamın sesi “*Güneşe Yolculuk*”. Bence bu konuyla bu kadar az ilgilenilmiş olması garip bugüne kadar.”

Yeşim Ustaoglu, 2001

Türkiye’de 2000’lerden sonra siyasi ve toplumsal dönüşümlere bağlı olarak kısmen de olsa geçmişle bir hesaplaşmanın içine girilirken sinemanın da bu hesaplaşmanın hem bir tarafı hem de bir alanı olduğu söylenebilir. Nitekim bu dönemde politik konular üzerine, özellikle 12 Eylül darbesiyle ilgili (adeta 1990’ların üzerinden atlanarak) birçok film çekildi.² Bu filmlerin pek çoğu temas ettiği toplumsal problemleri ya o döneme hasmış gibi yaparak ya da 12 Eylül gibi tarihleri sıfır noktasına koyup bir başlangıç sayarak tarihsel bağlamından koparmıştır. Bu nedenle devlet şiddeti filmlere birer “istisna hali” olarak yerleşmiştir. Cumhuriyet’in hukuki ilanından önce, devlet inşasının temeline gömülmüş Ermeni Soykırımı’ndan günümüze uzanan Kürt meselesi hattında devlet aklı görünmez kılınmıştır. *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2001), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2006), *Zincirbozan* (Atıl İnanç, 2007) gibi popüler filmlerde bu ve benzeri yaklaşımları görmek mümkünken öte yandan, tarihsel olarak devlet politikalarını, dışlayıcı ve asimile edici pratikleri eleştirel

1 Katkıları için Umut Tümay Arslan’a çok teşekkür ederim.

2 12 Eylül filmleri için bakınız: Paçacengiz (2016) ; Maktav (2013); Kara (2013); Doğruöz (2007).

bir yaklaşımla tartışmaya açan filmler de söz konusudur. Örneğin, varlık vergisiyle ilişkili olarak *Salkım Hanım'ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999), küçük bir Kürt kızı ile emekli bir yargıcın birbirini anlama sürecine odaklanan *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), Partiya Karkerên Kurdistan (Kürdistan İşçi Partisi-PKK) ile yaşanan savaşta tarafların kesişen öykülerini aktaran *Fotoğraf* (Kâzım Öz, 2001), Kıbrıs meselesi üzerinden Rum ve Türklerin yaşadıklarını konu edinen *Çamur* (Derviş Zaim, 2003), PKK ile çıkan çatışmalarda yaralanan iki askerin trajik yaşamlarını işleyen *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004), Dersim'de yaşanan katliamla ilgili *Dersim 38* belgeseli (Çayan Demirel, 2006) bu bağlamda değerlendirilebilecek belli başlı filmlerdendir. Bu filmlerin birçoğu engelleme, yasaklama, sansür ya da "ilgisizlik"le karşılaşmıştır. *Güneşe Yolculuk* filminin yaşadığı ticari sansür, "emniyete karşı güven duygusunu zedeleyici mahiyette sahnelerin" bulunduğu gerekçesiyle yasaklanan *Büyük Adam Küçük Aşk* (İpekçi, 2001) ya da PKK'lilerin "geri çekilme" ve gündelik yaşamını konu edinen *Bir Gerilla Belgeseli: Bakur'un* (Çayan Demirel- Ertuğrul Mavioğlu, 2015) "kayıt tescil belgesi olmadığı" bahanesiyle gösteriminin engellenmesi bu bağlamda değerlendirilebilir. Filmlerin gösterime girememesi, yasaklanması ve sansüre uğraması kadar önemli gördüğümüz bir başka nokta ise bu filmlere olan "ilgisizlik"tir. Bu ilgisizlik basit bir şekilde sadece "anaakım" haricinde çekilen filmlerin seyirciye ulaşmasında yaşanan yapısal sorunlardan kaynaklanmamaktadır. Filmlerde ele alınan toplumsal problemlerin tarihsel bağlamları içerisinde işlenmemesine, tartışılmamasına da dayanmaktadır. Bu durum ister istemez, kamusal alanda farklı halkların kimlik ve hak taleplerini yasaklayan, dışlayan, görünmez kılmaya çalışan politikalara eklenir, onları besler. Nitekim *Güneşe Yolculuk* filmi üzerine yapılan analizlerde bu ilgisizlikten kaynaklı olarak 1990'lar Türkiye'sinin ve devletin ontolojik yapısının tartışmaya açılmadığı, bu konuların eksik kaldığı görülmüştür. Bu çerçevede, *Güneşe Yolculuk* filminin olanaklı kıldığı tartışmaları, filmin yeniden okunmasını önermekle yapmaya çalışacağım.

Mehmet 1990'lara, Herkes Mehmet'e Bakıyor

Güneşe Yolculuk bir dönem filmi olarak, 1990'lar Türkiye'sinde Kürtleri ve yaşananları konu edinmektedir. Filmin çekildiği 1990'lar aynı zamanda PKK ile devlet arasındaki savaşın, toplumsal şiddetin ve ekonomik krizin derinleştiği yıllardır. Bu atmosfer içinde *Güneşe Yolculuk*, resmi söylem ve pratikler karşısında önemli bir "çıkış" olarak değerlendirilebilir. Nitekim film, 1990'larda Kürt sorununa dair kamuoyunda tartışıl(a)mayanları, gösteril(e)meyenleri ve bu sorunun yol açtığı birçok sonucu tam da bu dönemde işlemeyi başarmıştır.

Film, İstanbul'da karşılaşan biri İzmir-Tireli diğeri Urfa-Zorlu iki gencin kısa süren dostluk hikâyelerini anlatır. Tireli Mehmet'in (Nevruz Baz) esmerliği, Zorlu Berzan'la (Nazmi Kırık) tanışmasının ardından damgalanarak Kürt "zannedilmenin" felaketine dönüşür. Saçlarını boyayarak zannedilen kişi olmaktan kurtulmaya çalışsa da her defasında işaretlenmekten kurtulamaz.³ Bu süreçte, Mehmet'in en büyük destekçisi Berzan'dır. Berzan'ın bir açlık grevi eylemi sonrasında polis tarafından öldürülmesiyle Mehmet'in Kürdistan'a yolculuğu başlar. Mehmet, arkadaşı Berzan'ı öldürenlerin elinde bırakmamak için onu, hayallerini kurduğu ve doğduğu topraklara gömmek üzere yola çıkar. Mehmet'in yaptığı bu yolculuk sonucunda "bir başkasına dönüşme" hikâyesi film üzerine yapılan çalışmaların temel izleğini oluşturmakta. Özellikle Kevin Robins ve Asu Aksoy'un filmle ilgili yaptıkları okuma oldukça belirleyici olmuştur.

Güneşe Yolculuk, Türk olmaktan kendini serbestleştiren bir insanın öyküsü haline gelir (milliyetötesi ve milliyet karşıtı bir film). Milli bir cemaatin (ve milli bir sinemanın) asla soramayacağı bir soruyu sorar: Değişimin ve değişimin olanaklarının koşulları nelerdir? Bu, Maurice Dayan'ın (1990) 'kendinden kurtulmak' (*se defaire de soi*), 'kimlik tutkusu'ndan 'öteki olma' olanağına geçmek biçiminde dile getirdiği temel sorudur. Güneşe yolculuğunda Mehmet bir sınırı -simgesel bir

3 Kapılara ve pencerelere konulan çarpı (x) işaretinin, 1978 Maraş katliamı ve 1980'ler gibi dönemleri çağrıştırdığını ve yakın zamana kadar da kullanıldığını hatırlamak gerekir.

sınırı- geçer. Artık, daha önce hayal bile edemediği şeyler düşünebildiğini fark eder.⁴

Daha detaylı ve benzer bir okuma biçimini, Robins ve Aksoy'a yapılan referanslarla Asuman Suner yapmaktadır. Suner yaptığı tartışmada, "Güneşe Yolculuk, hikâyesini kimlik üzerinden değil, kimlik kaydırması üzerinden anlatan bir filmidir. Hikâyenin merkezindeki karakter Kürt değil, görüntüsünden ötürü Kürt zannedilen bir Egelidir. Bu kaydırma sonucu, filmin ortaya koyduğu siyasi tartışmanın odağı, özcü, mutlak bir şekilde değil, kimliği toplumsal/tarihsel/ söylemsel bir kuruluş olarak kavrayan bir anlayışa kayar"⁵ der. Daha sonra yapılan kimi tez çalışmalarının da filmi aynı hat üzerinden okuduğu söylenebilir.⁶ Tam bu noktada, bu çalışmayı önceki çalışmalardan ayıran temel soru şudur: Mehmet kimdir ve Mehmet'te değişen nedir? Elbette bu soru, dönüştürücü ve kurucu etkilere sahip olaylar karşısında Mehmet'in Kürt meselesi konusunda belli bir "farkındalık" kazandığını yadsımaz. Öyle ki, Mehmet, Türklük ile Kürtlük arasında kurulan asimetrik güç ilişkisini ve Türkün egemenliğini hangi koşullar itibarıyla var ettiğini anlamış ve bu açıdan dönüşmüştür diyebiliriz. Boyadığı saçlarını yıkaması ve yaptığı yolculuk sırasında kendisi gibi Tireli olan bir askere Zorlu olduğunu söylemesi de egemen kimliği karşısında Kürt kimliğini stratejik olarak sahiplendiğini göstermektedir. Bu nedenle çalışmanın temel önermesi, filmin bir milliyet-ötesi ve millet karşıtı olmadığı, tersine, devletin Kürtlere ve Kürdistan'a dönük politikalarının teşhirine dönük olduğudur. Bu bağlamda, Mehmet'tin dönüşümü üzerinden yapılan okumalardan farklılaşarak filmi, '90'larda Kürt ve Kürdistan meselesi bağlamında tartışmaya çalışacağım. Bu farklı okuma biçiminin en önemli dayanağını Mehmet ve Berzan

-
- 4 K. Robins ve A. Aksoy, "Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü", *Toplum ve Bilim* 82, 1999, s. 194.
- 5 Asuman Suner, *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, 2006, s. 271.
- 6 Filmle ilgili kimi tez çalışmaları için bakınız: Yıldız (2008); Atam (2010); Arslan (2010); Cıvaş (2010).

karakterinin çözümlemesi oluştururken bir diğeri ise Mehmet'in dönüşümü üzerinden yapılan okumaların konuyu bağlamından koparmasıdır. Nitekim çalışmalarda, günümüz toplumsal yapısının üzerine şekillendiği 1990'ların "hakikati" ötelenmiş ya da kimlik tartışmalarının gölgesinde kalmıştır.

Kürdistan Manzaraları ve "Yansıtıcı Bir Yüzey" Olarak Mehmet

Güneşe Yolculuk'un kendisinden önce çekilen filmlerden⁷ ayrıldığı ilk durak Kürdistan'a yaptığı yolculuktur. Türk sinemasında sıkça görülen "orada olan ama orali olmayan ve orayı değiştiren, iyileştiren ve medenileştiren" öğretmen, hemşire, asker ve aydın tiplerlerinin tersine bu defa apayrı bir misyonla Kürdistan'a gidilir.⁸ Mehmet, Zorluçlu dostuna "borcunu" ödemek için çıkar yola. Yol boyunca tanık olunan Kürdistan manzaraları ise bize adeta 90'lar Türkiye'sinin o zamana kadar Türkiye sinema perdesine düşmemiş bir panoramasını sunar: tanklarla işgal edilmiş kent merkezleri, OHAL, boşaltılmış köyler, *Özgür Gündem* gazetesinin yasaklı olması, göç, sınır, askeri kuleler, sular altında kalan köyler... Filmin bu çarpıcı sahneleri bir dizi şeklinde birbirine bağlanırken bizi hem devlet politikalarını hem de egemen Türk kimliğini yeniden düşünmek, sorgulamak zorunda bırakır.

Tipik bir Türklük hali/krizi içinde, filmin bir "sipariş" olduğunu ve "gerçekleri" yansıtmadığını söyleyen Tunca Arslan, *Güneşe Yolculuk*'un, "ötekileşerek özgürleşmeyi" vurguladığını fakat bu konuda "Kürt Berzan açısından hiçbir kimliksel tartışma yapmaması"nı eleştirmektedir.⁹ Öncelikle, filmin bir ötekileşme hikâyesi olmadığını bir kez daha vurgulamak gerekir. Mehmet

7 Bkz.: *Toprağın Kanı* (Atıf Yılmaz, 1965), *Hudutların Kanunu* (Ömer Lütfi Akad, 1966), *Derman* (Şerif Gören, 1983).

8 Türk sinemasında Kürt ve Kürdistan temsili ve söylemlerinin kolonyalizm ile ilişkisini inceleyen bir çalışma için bakınız: Şen, Sebahattin, *Türk Sinemasında Kürtlüğün Kuruluşu*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSGSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2016.

9 Tunca Arslan, *1980 Sonrası Türk Sinemasında Akla Zarar Filmler*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları, 2009, s. 100-101.

egemen Türk kimliğine sahip olmadığı gibi onu dönüştüren bir noktada da değildir. Türkiye’de olup bitenden habersiz, esmer bir hiç kimsedir. “İçi” dol(durul)mamış kimliğiyle sıradan biridir. Fakat Berzan ile tanıştıktan sonra (ki Berzan Mehmet’i politikleştirme için herhangi bir davranışta bulunmaz; tersine, onu kendi politik dünyasının dışında tutar) yaşadıkları ve tanık olduklarıyla Mehmet, sıradanlığından sıyrılır.

Türklük belli duygulanma/ma, düşünme/me, görme/me, duyma/ma ve algılama/ma hali olarak¹⁰ hem bir imtiyaz hem de “kendini farklı siyasi söylemler içinde sürekli yenileyen öznelerini üreten, öznelerinin konuşurken kendi özerkliklerine inançları itibarıyla de görünmezleşen, sırta kadem basmayı başaran, kısaca öznelerini tekrar tekrar kendisine döndürmeyi başaran bir toplumsal iktidardır.”¹¹ *Güneşe Yolculuk* bağlamında düşünüldüğünde Mehmet, ne Türk olmanın imtiyazından ne de iktidarından yararlanır. Bununla birlikte Mehmet’in olan bitenden habersiz olması da bir Türklük hali olarak yorumlanamaz. Bunun nedeni, hali hazırda (Türkçe konuşuyor olmasının dışında) Mehmet’in Türk olmaya dair bir işaretinin, herhangi bir söylem ya da pratiğinin olmamasıdır. Bir başka şekilde ifade edecek olursak Mehmet, ulus inşa sürecinde kurgulanan Türk kimliğine ya da Türk olmanın vasıflarına sahip olmayan, bu dairenin dışında kalan bir Türktür. Bu açıdan Mehmet hiç kimsedir. Buradaki hiçlik, varsayıldığı gibi egemen Türk kimliğinin bir üst kimlik olmasından ya da evrenselci yapısı dolayısıyla o her şeyi içine alabilen boşluktan ileri gelmez. Yansıtıcı bir yüzey olarak Mehmet, seyirci açısından bir göz/lük işlevi görür. Mehmet’in yoksulluğu, esmerliği, başından geçen tesadüfleri ve Kürt zannedilmesi bu işlev eşliğinde anlam kazanır. Bu nedenle Mehmet’in bir “Türk” olarak dönüşümünden

10 Barış Ünlü, “Türkiye ve Güney Afrika Üzerine Karşılaştırmalı Notlar Türklük ve Beyazlık Krizleri”, *Birikim*: 289-290, 2013, s. 103-111.

11 Umut Tümay Arslan, “Türklük Ethosu ve Suçluluk sorunu: Mesele Dergisinde 1915”, 2015. <https://azadalik.wordpress.com/2015/10/2/turkluk-ethosu-ve-sucluluk-sorunu-mesele-dergisinde-1915/>, Erişim Tarihi: 08.01.2017.

söz edilemeyeceği gibi filmin dönüşüm üzerinden okunmasıyla gündeme gelen farklı tartışmalara değinmek gerekir.

Filmin analizi açısından, kendisini bu imtiyaz ve iktidarın dışında tutup kimliğin özcü bir yapıya dayanmadığını açıklamak, Türk olarak Mehmet'in "kendinden kurtulduğunu" varsaymak bir "görmeme" biçimi olabilir mi? Kendinden kurtulma meselesinin bu bağlamdaki tartışması, Kürt meselesi ekseninde Türklüğün basamak atlamasıdır. Burada dikkatler bir hesaplama, yüzleşme ekseninden basit bir şekilde Türklüğün toplumsal iktidarından kurtulabilir olmaya kaymaktadır. Bu nedenle, kendinden kurtulmayı; çözülmemiş, yüzleşilmemiş ve hesap verilmemiş bir alanda gündeme almak tehlikeyi beraberinde taşımaktadır; ayrıca bu tartışma, en nihayetinde Berzan'ın da Kürt olmaktan kendisini kurtarması gerektiğini varsayar. Mehmet'in kendisinden ya da "kimlik tutkusundan" vazgeçmesi gibi Berzan'ın da Kürt olmaktan sıyrılmasıyla sağlanacak "özgürleşme", kimlikler arasındaki asimetrik güç ilişkilerini basitçe yok sayar ya da tersine, yeniden üretir. Kendini Mehmet yerine koyan ya da Mehmet'i bir Türk olarak Kürtleştiren bakış gizli bir Türklük halini kolayca barındırabilir. Mehmet'le özdeşleşmek, bu hesaplama alanından bizi uzak tutmakla birlikte Türklük dairesinde psikolojik bir rahatlık, konforlu bir alan sunar. Kürt meselesine dair görmeme, duymama, haberdar olmama gibi imtiyazlar kolaylıkla Mehmet'in sıradanlığı ile yer değiştirebilir. Öte yandan Mehmet'in ötekileştigini/Kürtleştigini iddia etmek, Kürtlerin 1990'larda yaşadığı toplumsal travmaları ve Kürt inkârını görmezden gelmek ya da basitleştirmek anlamına gelir. Nitekim bu açıdan Mehmet'in dönüşümünden ziyade yaşadığı bedensel ve ruhsal bir sakatlık söz konusudur. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, Mehmet'in yaşadıkları ve tanıklıklarının dönüştürücü etkileri ile bir başkasına dönüşmesi arasında gözetilmesi gereken farktır. Bu bağlamda, Mehmet'i "yansıyan bir yüzey" olarak düşünmek daha doğru gözükmektedir. Kürt olmanın yansıdığı ve olup bitenleri görebileceğimiz bir yüzey, bir göz/lük. Mehmet'in bu şekilde konumlandırılışı 1990'larda yaşananları Kürt meselesi ekseninde

görmeyi kolaylaştırırken süregelen devlet politikalarından, Berzan'dan, Kürtlerden ve Kürdistan'dan söz etmenin kapısı da aralanmış olur. Aksi takdirde çalışmanın merkezine sadece Mehmet'i ve dönüşümü koymak konunun bağlamından koparılmasına ve sorunlu olmasına yol açmaktadır.

"Biliyorum Mehmet, Biliyorum; Çünkü Bizim Oralarda Bir Sürü İnsan Böyle Gitti"

Güneşe Yolculuk filminde öne çıkan konulardan biri "zorla kaybetme"lerdir. Mehmet ile Berzan'ın ilk buluşmalarında duyduğumuz şu sözler, 1990'larda zorla kaybetmelerin mahiyetini göstermesi açısından oldukça önemlidir:

Mehmet: Hâlâ bana niye İstanbul'a geldiğini söylemedin

Berzan: (Sessizlik) Babamı vurdular Mehmet.

Mehmet: Kim vurdu babanı?

Berzan: Bir gece eve baskın yapıldı. Alıp onu götürdüler ve bir daha getirmediler.

Mehmet: Peki, geri gelmediyse vurulduğunu nereden biliyorsun?

Berzan: Biliyorum Mehmet, biliyorum; çünkü bizim oralarda bir sürü insan böyle gitti. Alıp götürüyorlar ve bir daha geri getirmiyorlar. Kesin vurulmuştur. Yoksa şimdiye kadar niye gelmesin.

Bu konu, filmin ilerleyen sahnelerinde bir kez daha karşımıza çıkar. Mehmet, yanlış anlaşılmadan içeri alınıp işkenceden geçirilir. Berzan'ın yardımıyla, Mehmet'in sevgilisi Arzu (Mizgin Kapazan) karakola giderek Mehmet'in durumunu öğrenmek ister. Karakolda bekleyen Kürt bir kadın Arzu'ya dönerek, "Kızım, kaç haftadır buradayım, çocuğumu arıyorum, halen cevap alamıyorum" der. Bu defa Mehmet'in kaybedilme olasılığı söz konusudur. Mehmet'in serbest bırakılmasıyla gerilim sona erer; fakat Berzan'ın öldürülmesi ve gömülememesi zorla kaybetme pratiğini filmin temalarından biri olarak yeniden gündeme taşır.

Filmde zorla kaybetme konusu, Mehmet'in yaptığı yolculuk ile daha geniş siyasi-tarihsel bir çerçeveye yerleşir. Mehmet'in Berzan'ı gömmek üzere Zorlu'ya yaptığı yolculuk aynı zamanda

devletin Kürdistan'a yönelimini de dışa vurur ve bu iki konuyu ilişkisel olarak birbirine bağlar. Zorunlu göçün ön planda olduğu yolculuk boyunca birçok köyün ya yakıldığı ya da sular altında kaldığı görülmektedir. Mehmet, yıkılmış ve boşaltılmış köylerden geçerek en nihayetinde Zorduç'a ulaştığında köyün sular altında kaldığını görür. Berzan'ı usulüne göre gömemeyen Mehmet, onu tabutuyla suya bırakır. Zorla kaybetmelerde ve faili meçhul cina-yetlerde geride kalanlar açısından travmaya yol açan esas konu-nun mezarsızlık olduğu düşünüldüğünde, Berzan'ın gömüleme-mesi, devletin Kürdistan coğrafyasına yönelimi nedeniyle benzer bir sonucu doğurur.¹²

Ulus-devletlerin farklı halkların bir arada yaşadıkları toprakları tek bir etnik grubun "milli vatanı" olarak inşa etme süreci, yerin yalnızca üst-tünün değil, altının da tek bir ulus egemenlik arzularına göre yeniden düzenlenmesini içerir. Bu sebeptendir ki, örneğin, Türk ulus-devletinin inşa sürecinde Anadolu ve Kuzey Mezopotamya topraklarının gayr-ı müslim halkları, tarihsel yurtlarında fiziksel olarak yok edilmekle kal-mamış; mezarları, anıtları, ibadet yerleri ile diğer kültürel ve tarihsel izleri de tahrip edilip silinerek ulusal tarih ve mekânın dışına atılmış-lardır. Dahası, ulus-devletler kendi ölümlerini ulusal şahadet çerçevesin-de yüceleştirip ölümü ulusal kimliğin inşasının ayrılmaz bir parçası olarak kurarken, kendisine başkaldırıp isyan edenleri sadece biyolojik olarak öldürmekle yetinmez, öldürdükleri bedenlerin bir anlam ve de-ğere dönüşmesini engellemek için onları sembolik ve politik olarak da öldürmek için her türlü yol ve yöntemle de başvururlar.¹³

12 Bölgedeki savaş nedeniyle tahrip edilen Kürdistan coğrafyası aynı zaman-da devletin farklı uygulamalarıyla da karşılaşmıştır. Örneğin Güneydoğu Anadolu Projesi (GAP) kapsamında yapılan barajlar sadece ekonomik de-ğil, aynı zamanda siyasi ve askeri yönleriyle de sık sık gündeme gelmiştir. Nitekim 2007 yılında literatüre "güvenlik barajları" olarak geçen barajlar, hem savaş stratejisinin bir parçası hem de coğrafyadaki farklı izlerin silin-mesinde ve Kürdistan'ın siyasal bir beden olarak "vatan toprağı"na dönüş-türülmesinde önemli bir işleve sahiptir. Bu çerçevede, Mehmet'in geçtiği duraklardan birinin doğası ve tarihi yapısıyla ön plana çıkan Hasankeyf olması, konumuz açısından oldukça dikkat çekmektedir. Kürdistan'daki bu uygulamaları devletin sömürgeci yaklaşımlarının bir tezahürü olarak ele alan çalışmalar için bkz: Arslan (2014); Ayboğa (2013).

13 Hişyar Özsoy, "Arafta Kalmak: Tarih Mezarda Başlar", <http://politikart1.com>.

Kürdistan coğrafyasının tahrip edilmesi ile Berzan'ın mezar-sız bırakılmasındaki ortaklık, milli vatan ve milli kimlik çerçevesinde farklı bir anlam ve değer oluşturan her şeyi ortadan kaldırmaktır. Bu bağlamda 1990'lara bakıldığında, Göral'ın da ifade ettiği gibi, Türkiye'de kaybetme stratejisi 12 Eylül 1980 sonrasında yoğun olarak karşımıza çıkar; ancak Kürt meselesi ekseninde Türk Silahlı Kuvvetleri ile PKK arasında yaşanan savaşın derinleştiği 1990'lı yıllar boyunca yaygın ve sistematik hale gelir.¹⁴ Döneme ilişkin kesin bir sayı verilememekle birlikte binlerce faili meçhul cinayet ve zorla kaybedilme vakasından söz edilmektedir. Özellikle Jandarma İstihbarat ve Terörle Mücadele (JİTEM), Hizbullah ve köy koruculuğu gibi paramiliter yapıların başını çektiği bu cinayetler, verilen mücadele ve 2000 sonrası başlatılan "çözüm süreci" ile kamuoyunda görünürlük kazandı ve bazı davalara konu edildi. Tahmin edilebileceği üzere ne davalarda ne de ana akım mecralarda kaybetme pratiği devlet stratejisinin bir parçası olarak değerlendirildi. Bu değerlendirmemelerin önündeki en büyük engel ise Theodor Adorno'nun İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sı için yaptığı tespitle aynıdır: "Faşizmin hâlâ yaşıyor olması, o çok sözü edilen geçmişin işlenmesinin bugüne kadar başarılmamış ve kendi karikatürüne, boş ve soğuk unutuşa dönüşerek yozlaşmış olması, faşizmi olgunlaştıran nesnel toplumsal ön koşullarının hâlâ geçerli olmasından ileri gelmektedir."¹⁵ Bu ön koşulların Türklük ile ilişkisi *Güneşe Yolculuk* bağlamında da ön plana çıkmaktadır. Yakın zamanda "1990'lara mı dönüyoruz?" tartışmalarını hatırlayacak olursak geçmişin işlenememesi, 1990'larda yaşananlara mahal veren yaklaşımların Türk milli kimliğinin inşası bağlamında hâlâ sürdürülüyor

blogspot.com.tr/2012/05/arafta-kalmak-tarih-mezarda-baslar.html?m=1, 2012. Erişim Tarihi: 06.02.2017.

14 Özgür Sevgi Göral, "Devlet Şiddetinden Arta Kalanlar: Kayıp, Yas ve Kamusal Sırlar", *İsyan Şiddet Yas 1990'lar Türkiye'sine Bakmak*, Ayşen Uysal (der.), 2016, s. 118.

15 Theodor W. Adorno, "Geçmişin İşlenmesi Ne Demektir?", Çev. Tarhan Onur, *Defter* 38, 1999, s. 133.

olmasına bağlanabilir. Filmin neredeyse tamamında koşullar, kişilerin nereli ve kim olduğuna, Türk olup olmadıklarına göre değişiklik göstermektedir. Hem mekânsal hem de toplumsal ilişkiler açısından her alanın Türklük ile damgalanmaya ve örülme-ye çalışılmasının getirdiği bu durum sonraki bölümlerde daha detaylı tartışılacaktır; ancak burada, toplumsal alandaki birçok eşitsizliği doğrudan işleten bir “ön koşul” olarak Türklüğün sadece farklı kimliklere karşı değil, aynı zamanda Türklük alanı dışında kalan Mehmet’e karşı da işletildiğini belirtmek gerekir.

Sonuç olarak geçmişin işlenmesi, gerçekçi bir yüzleşme/hesaplaşma aynı zamanda Türk milli kimliğinin farklı kimlikleri dışlayan tekçi yapısının ve bu kimlikler karşısında kurduğu egemenliğin sorgulandığı ve hatta parçalandığı bir zamana işaret eder. Bu bağlamda 1990’larda yaşananlar ile Türklüğün kuruluşu ve devletin aradığı toplumsal destek arasındaki ilişkiye bakmak yararlı olacaktır.

Türklüğün Kuruluşu ve 1990’larda Toplumsal Destek

Bir üretim olarak kimliğin verili bir yapı olmadığı ve tarihsel olarak inşa edildiği düşünüldüğünde, Türk milli kimliği ve inşasının da tarihsel koşulları içinde ele alınması gerekmektedir. Bu açıdan, Türk/Türkiye modernleşmesi bağlamında merkezileşme, millileşme, sekülerleşme gibi toplumsal süreçlerin belirleyiciliği aşikârdır. Cumhuriyetle beraber Türk ideologlarının milli kimlik inşası için yürüttükleri “Türklük”, “Doğu-Batı”, “geç kalmışlık”, “hasır ve medeniyet” vb. tartışmalar bize Türk kimliğinin veçhelerini göstermesi açısından son derece önemlidir.¹⁶ Bununla birlikte çalışmanın çerçevesi açısından böylesine bir tarihsel değerlendirmeyi burada yapmak mümkün değil; fakat konunun Kürt meselesiyle ilişkisi bakımından aşağıdaki alıntının gerekli olduğunu düşünüyorum:

16 Türk/Türkiye modernleşmesi açısından bakınız: Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007. Tanıl Bora, *Türk Sağının Üç Hali* *Milliyetçilik, Muhafazakarlık, İslamcılık*, İstanbul, Birikim Yayınları, 2014.

Kürt sorunu olarak tarif edilebilecek bir toplumsal durumun, ‘ilk kez’ on dokuzuncu yüzyılın başında ortaya çıkmış olması, Kürt sorununun, Türkiye’nin son iki yüzyılına damgasını vuran modernleşme serüveniyle irtibatlandırılması gerektiğine işaret eder. Sonrasında millileştirici ve sekülerleştirici adımlarla desteklenecek olan merkezileştirmeci idari düzenlemelerin, on dokuzuncu yüzyılla birlikte yoğunlaşmaya başlamasıyla Kürtlerin büyük ölçekli başkaldırılarının aynı dönemde sahneye çıkmasının tesadüf eseri olmadığı muhakkaktır. Anlaşılan o dur ki, Kürt sorunun ortaya çıkışıyla, Türkiye’nin son iki yüz yıllık toplumsal tarihine yayılan ve merkezileşme, millileşme ve sekülerleşme gibi büyük toplumsal süreçlerden oluşan modernleşme serüveni arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur.¹⁷

Bu tarihsel arka planı gözetererek tartışmaya, “her kimlik gibi milli kimliğin de oluşturulmasında kilit işlevi olan Öteki-imgesi” ile başlamakta fayda var. Bunun öncelikli nedeni, *Güneşe Yolculuk* filminde Berzan’ın bir “öteki” olarak okunması ya da Mehmet’in yaptığı yolculukla “ötekileştiği” iddiasıdır. Bu ekseninde, tarihsel olarak Türk milli kimliğinde öteki’nin kim/ne olduğuna bakmak gereği doğar.

Türk milli kimliğinin öteki-imgesi, Türkiye’nin tarihsel-toplumsal gerçekliğine içseldir. Öteki-imgesinin, tikel öteki-kimlikle ilgili tasavvurlara da biçim veren somut kalıbı ise ‘Eski Türkiye’dir. Yani Osmanlı’dır; dini dünya görüşünün çerçevelediği eski medeniyettir. Milli kimliğinin öteki-imgesi olarak kendi geçmişini koyması, aynı zamanda eski kimliğe dair yeni bir tasavvur oluşturması demektir.¹⁸

Türk milli kimliğinin öteki-imgesinde yer almayan Kürtler, ulus-devlet inşa sürecinde uygulanan asimilasyon ve inkâr politikalarıyla yok sayılmışlardır. Türkleştirme projesine dâhil edilen Kürtlerle ilgili öne sürülen tezlerde “Kürtlerin aslen Türk”, “dağ Türkleri” olduğu, “karda yürürken çıkarttıkları kart

17 Mesut Yeğen, *Devlet Söyleminde Kürt Sorunu*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 14-15.

18 Tanıl Bora, *Türk Sağının Üç Hali Milliyetçilik, Muhafazakarlık, İslamcılık*, İstanbul, Birikim Yayınları, 2014, s. 41.

kurt seslerinden ötürü kendilerine Kürt denildiği” yakın zamana kadar savunulan görüşlerden olmuştur. Bu nedenle Bora’nın ifade ettiği gibi “Türk milli kimliğinin Öteki-imgesinin Kürtler ve azınlıklar olduğunu söylemek zordur.”¹⁹ Meseleye 1990’lar çerçevesinde bakıldığında, bu dönemde farklı kimlik ve hak taleplerinin yükseldiği görülse de devletin yönelimi ile toplumsal şiddet had safhalara ulaşmıştır. *Güneşe Yolculuk*’ta da görülebileceği üzere belli taleplerle sokağa çıkan kitle, polis tarafından orantısız bir şiddetle dağıtılmaktadır. Berzan’ın böyle bir eylemde gözaltına alındığı, ardında da öldürüldüğü görülmektedir. Kısacası, Kürt meselesi ekseninde asimilasyon ve inkâr siyaseti büyük bir şiddet sarmalı içinde 1990’lar boyunca sürdürülmüştür. Bu bağlamda, Kürtçe konuştukları için minibüsten yaka paça atılan Kürtler, milli maç sonrası kutlamalara katılmayanların (“Kürt müsün korna çalmıyorsun...” denilerek) linç edilmesi, Mehmet’in damgalanmasından sonra arkadaşları tarafından dışlanması meselenin gündelik pratikteki tezahürünü sunarken; “hayata dönüş” operasyonları, yasaklar, OHAL, yerinden edilmeler ve zorla kaybetmeler ise devlet yöneliminin sistematığıne işaret etmektedir. Berzan’ın öldürülmesi ve gömülememesi, Türkiye’de Kürtlerin öteki olmasına dahi mahal vermeyen bu inkâr politikasının bir sonucu olarak karşımıza çıkarken Mehmet’in ise Ötekileştiğinden/Kürtleştiğinden söz etmek zordur. Ancak bütün bunlar Mehmet’in yaşadıklarından sonra eskisi gibi olduğunu varsaymaz, aksine Mehmet’in öteki olarak damgalandığı, fiziksel ve ruhsal bir sakatlık yaşadığı, en nihayetinde kendisini olduğu gibi kabul ettiği görülmektedir. Yukarıda da belirtildiği üzere Mehmet’in yaşadığı dönüşüm ile Ötekileşmesi arasındaki farkın gözetilmemesi hem tarihsel hem de dönemsel olarak Kürtlerin karşı karşıya kaldığı politikalar çerçevesinde Ötekileşmeyi egemen Türk kimliği açısından basitleştirdiği söyleyebilir.

Burada üzerinde duracağım ikinci nokta, devletin 1990’larda aradığı toplumsal destek ile kimlik inşasının temel mekanizmaları

19 A.g.e., s. 39.

arasında kurulan bağıdır. Devletin 1990'larda ve benzeri süreçlerde aradığı toplumsal desteğin milli kimlik ve aidiyet düzenlemelerine içkin olduğu görülmektedir. Bu belirleme, iki çalışmanın paralel okumasından çıkarılabilir. Birincisi Robins ve Aksoy'un "Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü" ikincisi ise Özgür Sevgi Göral'ın "Devlet Şiddetinden Arta Kalanlar: Kayıp Yas ve Kamusal Sırlar" çalışmasıdır. Robins ve Aksoy "milli aidiyet bağlarının doğasını anlamak açısından" bir grubun kendisini var edebilmesinin iki bağlayıcı mekanizmasından söz eder:

Grubu bir arada tutan şey, kendi sembolik kuruluş-oluş- şeklinin şiddete dayalı ve rastlantısal doğası hakkında sessiz kalmaya yeminli olmasıdır: Grup 'aynı şey hakkında sessiz kalmaya- o şeyi korumaya, böylelikle de kendilerini ondan korumaya- karar vermiş insanların bir araya gelmesiyle' varlık kazanır. (...) Sessizlik, gruba dâhil olmanın koşuludur ve üzerine konuşulmayan bu şey hakkında imada bulunan ya da açık veren bir kimse, gruptan dışlanmakla tehdit edilir. (...) İkinci mekanizma, grubun kendisine olumlu değerler atfetmesidir. Çünkü grup kendisini ait olunmaya ve sadık kalınmaya değer bir grup olarak görmek zorundadır.²⁰

Göral ise devletin aradığı toplumsal destek açısından şu ifadeleri kullanmaktadır: "Zorla kaybetmeler etrafındaki siyasal, toplumsal ve bilimsel suskunluk bu desteğin kazanıldığını, geniş toplumsal kesimlerin 1990'lı yıllar boyunca sessiz bir onayla veya gürültücü bir milliyetçi/militarist kabulle kurbanlarını insanlık dışına atan (dehumanization) bu ölümcül stratejiye onay verdiğini gösteriyor."²¹ 1990'ların "nevi şahsına münhasır" koşullarını yadsımadan,²² devletin bu dönemde aradığı toplumsal desteğin

20 Kevin Robins ve Asu Aksoy, "Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü", *Toplum ve Bilim* 82, 1999, s. 182.

21 Göral, *A.g.e.*, s. 137.

22 Yaşananlara karşı derin sessizliğin dönemin korku iklimiyle ilişkisini göz ardı edilmemekle birlikte, "Kürtler ve içinde bulundukları koşullar, PKK'nin kullandığı şiddeti 'terör' olarak tanımladıkça konuşulamaz hale getirilmiş, bu şiddetin gerçekten tartışılması da imkânsızlaşmıştır. 'Terör' ancak içerdiği şiddet üzerinden ve ahlak-dışı bir kategori olarak konuşulabilir" Zeynep Gönen, "Terör, Vahşet, Cinayet: 90'larda Türk Medyası

aynı zamanda Türklüğün kuruluşuyla doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir. 1990'ların suskunluğu, mevcudiyeti inkâr edilenlere dair tarihsel suskunluğa bağlanır. Tekrarlanır, birbirinin devamı şeklinde süregerir.²³ Çalışmanın başında filmin yönetmeni Ustaoglu'ndan alıntılanan "garip ilgisizliğin" esas nedeni tam da bu bağlamda açığa çıkar.

Kayıp Duygusu ve Bir Milis Olarak Berzan

1990'larda, Kürt meselesinin çerçevesini belirleyen en önemli konu, devlet ve PKK arasında yaşanan "düşük yoğunluklu savaş" nedeniyle "terör"dür. Bu dönemde, "terörist" olmak ile Kürt olmak arasında kurulan ilişki dolayısıyla Kürt ve "terör" kavramlarının birbirinin yerine kullanıldığı görülmektedir. Bu durum, hem Kürt meselesi hem de şiddet, işkence ve ölümler üzerine konuşmayı neredeyse imkânsızlaştırmıştır. *Güneşe Yolculuk* filminden bir örnek vermek gerekirse, sorgu sırasında "ben terörist değilim" diyen Mehmet'e nereli olduğu sorulur. Mehmet "Tire" cevabını verir; ancak cevabı tatmin edici bulmayan polisin, "Baban da mı Tireli" diye sorması Mehmet'i Kürt, dolayısıyla "terörist" ilan etmek için yeterli bir gerekçe aradığını gösterir. Bu nedendir ki Mehmet işkenceden geçirilir, işini kaybeder, kaldığı handan kovulur, kentin en dış çeperinde Berzan ile yaşamaya başlar. Girdiği bütün işlerden çıkmak zorunda kalan Mehmet, en nihayetinde

ve Kürtler", *İsyan Şiddet Yas 1990'lar Türkiye'sine Bakmak*, Ayşen Uysal (der.), Ankara, Dipnot Yayınları, 2016, s. 152. Özellikle 2000 öncesi ve sonrası için medyada kullanılan dil ve söylemler için bkz. Duran (2000); Duran, Günay, Polatel (2014).

- 23 "Türkiye Cumhuriyeti, kuruluşunun hemen ardından, Kürtlerin Türk vatandaşındaki kavmi (etnik) ve hatta fiziki mevcudiyetini dahi tanımayı reddetmişti. Gerek milli bir devlet olarak Türkiye Cumhuriyeti'ne yurttaşlık ilkesiyle bağlı herkesin Türk olduğunu savunan hukuki, gerekse de Anadolu'nun bütün saiklerinin 'aslen' Türk olduğunu öne süren ırkçı mülahazalar sebebiyle olsun, Kürtlerin kavmi ve fiziki mevcudiyetleri inkâr edilmişti. Devlet söylemi, bizzat mevcudiyeti inkâr edildiğinden, Kürt sorunu üzerine konuşmaktan ziyade, derin bir suskunluğa gömüldü." Yeğen, A.g.e., s. 18.

Berzan'ın ölümüne dek kent çöplüğünde çalışmak zorunda kalır. Kısacası Kürt zannedilmekle Mehmet, hayatın dışına itilmekte, hayatı hayat sayılmamaktadır. Bu da tartışmayı Türkiye'deki kamusal alan düzenlemelerine getirmektedir ki bu düzenlemeler ile Kürtlerin insan olmanın ve insanlığın dışına nasıl atıldıkları anlaşılır olmaktadır.

Türkiye'de, ülkenin çok kimlikli yapısına rağmen millet kavramının sadece Türk etnisine dayandırılması ve Anadolu'nun tek sahibinin Türkler olduğu iddiası çerçevesinde, homojen bir kamusal alandan söz edilebilir. Nitekim "vatandaşlık bağı" dolaşısıyla herkesin Türk sayılması, Türkçenin tek resmi dil olması, farklı dillerin yasaklanması gibi hukuksal pratikler kamusal alanın sadece Türklük örüntüsüyle inşasının birkaç göstergesidir. Sosyal, kültürel ve ekonomik politikaların eşlik ettiği bu düzenlemeler, Türklüğü bir üstünlük göstergesi olarak kurarken farklı kimlikleri itibarsızlaştıran ya da yok sayan uygulamalar olarak karşımıza çıkar. Bu açıdan Türkiye'de kamusal alan aynı zamanda bir "terbiye" alanıdır. Kürt olmanın ya da bu anlamda hak talebinde bulunmanın kendisi hem Türk milli kimliği hem de kamusal alan açısından bir tehdit olarak algılanmıştır. Tam da bu nedenle 1990'larda Kürtlerin bu alandan dışlandıkları ve sistematik olarak ortadan kaldırıldıkları görülmektedir. Bu durumun toplumsal olarak kabul görmesinde ve normalleştirilmesinde oldukça önemli olan bir başka gösterge ise özellikle medyada Kürtlerle ilgili temsil ve söylemlerdir: "kandırılmış", cahil, "vahşi", "ilkel", "dağ insanı" ve hatta "kuyruklu". Kamusal alan düzenlemeleriyle ilişkili olarak bu tanımlamalar, Kürtlerin aslında insan ol(a)madıklarını göstermektedir. Özellikle PKK'liler için kullanılan ifadeler tartışmaya mahal vermeyecek derecede nettir: "Sık sık başvurulmuş 'in' kelimesi, 'yuvalanma', 'av', 'avlanma' gibi ifadelerle devletin savaştığı şeyin hayvani olduğu fikri örülür. Bazen PKK'liler doğrudan hayvan olur, bazense 'hayvanlık' kategorisinden de çıkarılırlar: 'Bunlar insan da olmaz hayvan da.'"²⁴ Bu

24 Zeynep Gönen, "Terör, Vahşet, Cinayet: 90'larda Türk Medyası ve Kürtler",

söylemler içerisinde ölüm konusu da benzer bir şekilde işlenir. Gönen'in de ifade ettiği gibi sanki öldürme eylemi yokmuşçasına PKK militanları ya "öldürülür" ya da "öle ele geçirilir". Er ve askerlerin ölümü hikâyeleriyle birlikte bir "şehitlik kültürü" eşliğinde yüceltilirken öte yandan; "devlet şiddetinin, kontrgerilla, özel tim ve JİTEM'in, polisin ve askerin gerçekleştirdiği 'masum' insanların öldürülmesi, kaybedilmesi, işkenceye uğraması gibi pek çok konu nadiren haberleşir, haberleştğinde de büyük bir tepki oluşturmaya yönelik yorumlarla birlikte gelmez."²⁵

Konumuzun çerçevesi açısından Judith Butler'ın şu ifadeleri oldukça açıklayıcı olmaktadır: "Kamusal alan kısmen görülebi- len olan tarafından kurulur, görünüm alanını düzenlemek neyin gerçeklik sayılıp sayılmayacağını belirlemenin bir yoludur. Aynı zamanda bu kimlerin hayatlarının hayat, kimlerin ölümlerinin ölüm sayılacağını belirlemenin de bir yoludur."²⁶ Türkiye'de, Kürtleri yaşamın dışına atan, ölümlerini ölüm saymayan; yukarıda ifade edildiği şekliyle, onların sadece biyolojik değil, sembolik ve politik ölümlerini de olanaklı kulan şeyin aynı zamanda kamusal alanla, Kürtlerle ilgili insan-dışı temsil ve söylemlerle ilişkili olduğu görülecektir.

"Terör" çerçevesine yerleştirilmiş Kürt meselesi ekseninde ölümleri ölüm olmaktan dışlayan birincil pratik zorla kaybetmelerdir. *Güneşe Yolculuk*'ta, Berzan'ın babasının kaybedilmiş olması ve Berzan'ın gömülememesinin işaret ettiği temel nokta budur. Berzan babasının kaybedildiğinden ve bir daha geri gelemeyeceğinden emindir; çünkü birçok insanın kaybedildiğini ve bir daha geri gelmediğini bilmektedir. Bu kesinliğe rağmen, babasının cesedine ulaşma imkânı da söz konusu değildir. Yani ortada bir muamma, çözülmeyen bir düğüm vardır. Tam da bu

İsyan Şiddet Yas 1990'lar Türkiye'sine Bakmak, Ayşen Uysal (der.), Ankara, Dipnot Yayınları, 2016, s. 153.

25 A.g.e., s. 155-156.

26 Judith Butler, *Kırılğan Hayat - Yasın ve Şiddetin Gücü*, Çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 17.

muamma dolayısıyla zorla kaybetme pratiği, bütün bu söylem ve düzenlemeler çerçevesinde hayatı hayat, ölümü ise ölüm olmak-tan dışlayan ve onu yas konusuna bağlayan en önemli pratik ola-rak karşımıza çıkar.

Bir insan öldüğünde, ölünün simgesel düzen içinde, kültür evreni için-de uygun biçimde uğurlanması önemlidir. Bu iki duruma işaret eder. Birincisi yas sürecini başlatır, ikincisi ölenin 'ben' değil 'O' olduğunu ve artık geri dönmeyeceğini kesinleştirir. Bir insan öldüğünde bize ge-rekli olan o kişinin naaşı, ölü bedeni, cesedir. Ceset tüm ölüm-yas sahnesini kuran esas aktördür; bu açıdan her naaş yas adına konuşan bir cesettir. (...) Faily meçhul kayıplarda bu durum hayli sıkıntılıdır. Yani ortada naaş, ceset, ölü-beden yoksa sembolik evrende bir yırtık oluşur. Bu yırtıktan içeri kaçınılmaz olarak hayaletler dolar.²⁷

Görülen odur ki, babasının kayıp-bedeni dolayısıyla Ber-zan'ın yas tutma olanağı elinden alınmıştır. Ortada ölenin kendisi mi babası mı olduğunu anlayabileceği bir beden yoktur. Nichani-an'ın ifade ettiği gibi yas yasaklanmıştır.²⁸ Kaybedilen beden üze-rinden herhangi bir tasarruf sağlanamamakla birlikte yasın sü-rekli olarak ertelenmesi söz konusudur. "Ertelenmiş yas; zamanı durdurmak, yas nesnesini ebedileştirmek, böylece zaman dışı bir dünyaya düşmektir."²⁹ Bu durum, bitmeyen bir melankoli içinde geride kalanın ruhsal sağlığını, bütünlüğünü tehlikeye atar; fa-kat filmde Berzan'ın böylesine bir durum içinde olduğu da tam olarak söylenemez. Bu nedenle Berzan karakterine ve kendisinin kayıp duygusuyla nasıl baş ettiğine bakmak gerekli olmaktadır.

Suner, Berzan'ı tanımlarken şu ifadeleri kullanmaktadır: "Hep memleket özlemiyle yaşayan Berzan için, sürgünü kat-lanılır kılan üç şey vardır: Memleketinin resimleri, Şirvan'ın (Berzan'ın sevgilisi) fotoğrafı ve Kürtçe şarkılar. (...) Bu nesneler Berzan için geçmişin kaybolmadığının, bir yere ait olduğunun, bugünkü yaşantısının o yerle bağlantılı olarak anlam kazandığının

27 Oktay Şılar, "Bitmeyen Yas: Faily Meçhul Kayıplara Psikanalitik Bakış", *Birikim*: 289-290, 2013, s. 146.

28 Yasın yasaklanması tartışması bağlamında bkz: Marc Nichanian (2011).

29 Şılar, *A.g.e.*, s. 143.

kanıtlarıdır.”³⁰ Ancak bu ifadeler Berzan’ı tam olarak anlatmaya yetmez; çünkü Berzan aynı zamanda aktif olarak Türklüğün imtiyazlarına ve onun iktidarına karşı verilen mücadelenin içindedir. Bu bağlamda, Berzan’ın “Kürt oluşu” ve Mehmet’in farkındalığı, devlet ve özcü kimlik anlayışının karşısında stratejik bir konumu da ifade eder. Berzan, seyyar satıcılık yaparken açlık grevi eylemlerine katılır, Mehmet’e yardımcı olurken Kürt sosyalitesini kullanır ve muavinliği sırasında milislik yapar. Berzan’ın politik kimliği ile tartışmaya dâhil edilmesi verilen mücadeleyi görünür kılarken onun sadece bir kurban değil, bir özne/aktör olarak da görülmesini sağlar. Öte yandan, Berzan’ın eylemlilik hali aynı zamanda, babasının bir gece alınıp götürülmesi ve bir daha dönmemesi üzerine kendisinde oluşan kayıp duygusunun bir telafisi olarak da okunabilir. Berzan’ın içinde bulunduğu mücadele, paradoksal olarak bir yandan babasının kaybını hatırlatırken öte yandan kayıp duygusunu telafi edici bir rol oynar. Bu noktada Göral’ın şu tespiti açıklayıcı olmaktadır: “Bugün harekete görece mesafeli kayıp yakınlarının anlatılarında melankoli, güçsüzlük duygusu ve kişisel acı söz konusuysa, harekete daha yakın kayıp yakınları melankoliyi öfkeyle, kişisel acıyı toplumsal hafızayla, yitirdiklerinin anısını da politikayla iç içe ifade ediyorlar.”³¹ Berzan’ın, kayıp nedeniyle sembolik evreninde oluşan “yırıtığın” neden olacağı “ruhsal bir felç” oluştan faillikle korunduğu düşünülebilir.

Güneşe Yolculuk’ta Oryantalist İmgelerin Yeniden İnşası

Güneşe Yolculuk, Kürdistan’a yapılan uzun yolculuk nedeniyle aynı zamanda bir “yol” filmidir. Filmin büyük bir bölümünü Mehmet’in Berzan’ı Zorlu’ya götürmek için yaptığı yolculuk oluşturur. Film, Kürt/Kürdistan meselesini süregelen devlet politikalarından, şiddetinden ve kimlik meselesinden bağımsız ele alınmayacağını bu yolculuk temelinde işlemiştir. Giriş bölümünde

30 Suner, A.g.e., s. 279-280.

31 Göral, A.g.e., s. 131.

tartışıldığı üzere, “oralı olmayan ama orada bulunan”, gayeleri “Doğu”yu değiştirmek, aydınlatmak, birçok yönüyle ıslah etmek olan ve “Cumhuriyet değerlerini” Doğu’ya taşıyan karakterlerin tersine, Mehmet’in yaptığı yolculuk Berzan’la dostluklarının bir gereği olarak gerçekleşir. Bu yolculuk sırasında Mehmet’in belli bir farkındalık kazandığını ifade etmekle birlikte, Mehmet’in bu uzun yolculuğu sırasında “Doğu” konusunda bazı oryantalist im-
gelerin yeniden üretildiğini de belirtmek gerekir.

Mehmet’in, Berzan’ın cenazesini doğduğu topraklara götürmek için yola çıkmasının ardından Doğu’ya gidildikçe aynı zamanda “doğal” olana, daha doğrusu “ilkel” olana doğru gidildiği de görülür. Yolculuğuna bir pikap ile çıkan Mehmet’in kullandığı araçlar zamanla farklılaşır: dolmuş, tren ve ağır ağır giden bir at arabası. Araçların “az gelişmiş” olanlarla değişimiyle zamansal olarak da bir durağanlık kendisini hissettirir. Zamanın bu hareketsizliğine coğrafyanın uçsuz bucaksız düzlükleri, dağları ve kimsesiz manzaraları eşlik eder. Bu nedenle Doğu’ya doğru gidildikçe oryantalist bakışın filmin güçlü anlatımına rağmen kendisini hissettirdiği görülmektedir. Bu bakış, devlet politikalarının ve savaşın toplumsal yaşama ve coğrafyaya verdiği zararları “gerçekçi” bir şekilde yansıtmaya çalışırken aynı zamanda Kürdistan’ı bir durağanlık ve az gelişmişlik içinde tanımlar. Pamuk toplayan işçiler, insansızlaştırılan köyler, göçe zorlanan insanlar, zorlu iklim şartları ve kuşatma altında bulunan geniş bir coğrafya dışında herhangi bir karşılaşmayı içermeyen bu yolculuk boyunca Kürdistan, yaşanması neredeyse imkânsız bir mekân olarak karşımıza çıkar. Bu yolculuk, Türkiye’nin batısı ile doğusu arasındaki eşitsizliğe güçlü bir vurgu ya da toplumsal ve coğrafi koşulları gerçekçi bir bakışla yansıtmaya gibi görünse de oryantalist Doğu imgesini yeniden üretmiştir.

“Gerçek hayatta yaşanan budur ve temsilin de böyle olması doğaldır” cümlesinin düz bir mantıkla akla yatkın bir açıklama gibi görünmesi aslında tehlikeli bir zemin oluşturur. Çünkü bu bakış açısı egemen-bağımlı ilişkinin her zaman olduğu gibi

olması gerektiği üzerine statükocu bir yaklaşımın temel cümlesini onaylar bir bakış açısıdır.”³² *Güneşe Yolculuk* filmi, tam da “gerçek hayatta yaşanan budur” dediği yerde oryantalist doğu-imgesini yeniden üretmektedir, daha doğru bir ifadeyle Kürdistan’ı “Doğu” olarak yeniden kurmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta filmin gösterdiği Doğu’nun “gerçek” Doğu’yu yansıtmadığı şeklinde bir eleştiri değil, Doğu-Batı ikilemini Doğu’yu zamansal ve mekânsal durağanlık ve az gelişmişlik içinde yeniden üretmesine dayanmaktadır. Türkiye’de oryantalist bakışın Kürt/Kürdistan meselesi üzerinden işleyişi düşünüldüğünde bu noktanın atlanmaması gerektiğini düşünmekle beraber, çok yönlü anlatımı karşısında bu eleştirinin filmin gücünü fazla eksiltmediğini de vurgulamak gerekir.

Sonuç

Günümüz toplumsal ve siyasal hayatına etkileri düşünüldüğünde 1990’larda Kürt meselesi bağlamında yaşananlar, geçmişle hesaplaşma ve yüzleşme konusunda son derece önemli görülmektedir. 1990’lar, Türkiye tarihinde görülen soykırım, katliam, yerinden etme, ekonomik olarak cezalandırma (varlık vergisi) ya da “imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitle” olarak Türk milleti oluşturma politikalarının önemli bir parçasıdır. İçinde bulunduğumuz politik, ekonomik ve toplumsal sorunların önemli bir kısmı bu tarihin değil, tam da bu tarihle yüzleşmemenin/hesaplaşmamanın bir sonucudur.

Farklı mecralarda 1990’lar ile ilgili yapılan pekçok çalışmanın³³ aksine, Türk sinemasında 1990’lar birçok yönüyle hâlâ işlenmeyi

32 Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları, 2010, s. 332.

33 Hafıza Merkezi’nin yaptığı araştırmalar, 2014 Nisanı’nda Bilgi Üniversitesi’nde yapılan “1990’larda Kürtler ve Kürdistan” konferansı ve konferans sonrasında aynı isimle yayımlanan kitap, *Toplum ve Kuram* dergisinin “Hakikat ve Adaletin İzinde Doksanları Hatırlamak” ve “Kürdistan’da Doksanlar: Şiddet Direniş ve Hakikat” adlı 9 ve 10. sayısıyla Ayşen Uysal’ın yayıma hazırladığı “İsyen Şiddet Yas 1990’lar Türkiye’sine Bakmak” adlı çalışmalar son dönemde 1990’lar Türkiye’siyle ilgili belli başlı çalışmalardandır.

beklemektedir. Bu nedenle, hem 1990'larda çekilmiş hem de bu dönemi konu edinen *Güneşe Yolculuk* filminin araladığı kapı son derece önemli olmaktadır. Film, her ne kadar kendi dönemine dair bir anlatı sunsa da Kürt meselesi ekseninde yaşananların tarihsel çerçevede değerlendirebileceğimiz bir dizi konu üzerinde durmaktadır. Çalışma açısından Mehmet'in yansıtıcı bir yüzey olarak ele alınmasının olanaklı kıldığı bu tartışma, esasında Kürt meselesi ekseninde bakılması gereken temel noktalardan birine de işaret eder. Bu da Kürt meselesinin, siyasi-tarihsel çerçevede Türk/Türkiye modernleşmesi ve Türk milli kimliğinin inşasıyla ilişkisidir. 1990'larda yaşananlar ancak bu diyalektik ilişki içerisinde anlaşılır olmakta ve gerçekçi bir yüzleşme/hesaplaşma için zemin oluşturmaktadır. Öte yandan filmin sadece Mehmet'in dönüşümü üzerinden okunması, çalışma açısından sorunlu bir yaklaşımdır. Özellikle filmin yerleşik yorumlanma şekli, Mehmet'in "Türklükten kurtuluşunun" Berzan için de örnek teşkil etmesine ve onun da Kürtlükten kurtulmaya çağırılmasına açıktır. Bu nedenle Türklük ile Kürtlük arasında siyasi, mekansal ve kültürel deneyimler bakımından mevcut asimetri, Türklük ile Kürtlük arasında kurulan söylemsel simetriyle silinir. "Her iki taraf da milliyetlerinden sıyrılrsa" yaklaşımının dayandığı söylemsel simetri tam da bu iki kimlik arasındaki güç ilişkilerini görmezden gelme işlevi görür.³⁴ Sonuç olarak söz konusu çalışmalara getirdiğim temel eleştiri sadece 1990'larda yaşananların bu dönüşümün gölgesinde kalması ya da filmin bir yüzleşme/hesaplaşma zemininden uzak bir çerçevede ele alınması değil, aynı zamanda egemen Türk kimliğinden kurtulmanın bir yolu olarak Mehmet'in dönüşümünün bütün bu tartışmaları dışarıda bırakması ve çalışmaların buna kapalı olmasıdır.

Kaynakça:

Adorno, Theodor W., "Geçmişin İşlenmesi Ne Demektir?", Çev. Tarhan Onur, *Deftir* 38, 1999.

34 Bu konuya bir kere daha dikkatimi çeken ve yorumlarıyla çalışmaya katkıda bulunan makale hakemine teşekkür ederim.

Arslan, Müjde, Yeşim Ustaoglu Filmlerinin Auteur Kuramı Açısından İncelenmesi, yayımlanmış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2010.

Arslan, Serhat, "Kürdistan'da Doğa/ Ekoloji Katliamı", *Toplum ve Kuram*, Sayı 9, 2014.

Arslan, Tunca, *1980 Sonrası Türk Sinemasında Akla Zarar Filmler*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları, 2009.

Arslan, Umut Tümay, "Türklük Ethosu ve Suçluluk sorunu: *Mesele* Dergisinde 1915", 2015. <https://azadalik.wordpress.com/2015/10/2/turkluk-ethosu-ve-suc-luluk-sorunu-mesele-dergisinde-1915/> Erişim Tarihi: 08.01.2017.

Atam, Zahit, 'Yeni Sinemanın' Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2010.

Ayboğa, Ercan, "Türkiye'nin Baraj ve HES Politikaları Bağlamında Güvenlik Barajları", http://www.suhakki.org/wp-content/uploads/2013/11/GuvenlikBarajlari_Eyl-2013.pdf, 2013. Erişim Tarihi: 06.02.2017.

Bora, Tanıl, *Türk Sağının Üç Hali Milliyetçilik, Muhafazakarlık, İslamcılık*, İstanbul, İstanbul, Birikim Yayınları, 2014.

Butler, Judith, *Kırılgan Hayat Yasın ve Şiddetin Gücü*, Çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları, 2013.

Cıvaş, Gökçen, "Yeni Politik Sinema: Yeşim Ustaoglu Sineması Üzerine Bir İnceleme", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2010.

Doğruöz, Hakan Ş., "Sinemada 12 Eylül: Bellek Yitimine Direnmek ve Temsil Stratejileri", *Birikim*, Sayı 222, 2007.

Duran, R., Günay, O. & Polatel, M., "Apoletli Medya: 90'lı Yıllarda Basın ve İktidar", *Toplum ve Kuram* 9, 2014.

Duran, Ragıp, *Apoletli Medya*, İstanbul, Belge Yayınları, 2000.

Gönen, Zeynep, "Terör, Vahşet, Cinayet: 90'larda Türk Medyası ve Kürtler", *İsyan Şiddet Yas 1990'lar Türkiye'sine Bakmak*, Ayşen Uysal (der.), Ankara, Dipnot Yayınları, 2016.

Göral, Özgür Sevgi, "Devlet Şiddetinden Arta Kalanlar: Kayıp, Yas ve Kamusal Sırlar", *İsyan Şiddet Yas 1990'lar Türkiye'sine Bakmak*, Ayşen Uysal (der.), Ankara, Dipnot Yayınları, 2016.

Kara, Mesut, *Sinema ve 12 Eylül*, İstanbul, Agora Yayınları, 2013.

Kırel, Serpil, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları, 2010.

Maktav, Hilmi, *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*, İstanbul, Agora Yayınları, 2013.

Mardin, Şerif, *Türk Modernleşmesi*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007.

Nichanian, Marc, *Felaket ve Edebiyat*, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

Özsoy, Hişyar, "Arafta Kalmak: Tarih Mezarda Başlar", 2012. <http://politikart1.blogspot.com.tr/2012/05/arafta-kalmak-tarih-mezarda-baslar.html?m=1>, Erişim Tarihi: 06.02.2017.

Paçacengiz, Esin, "Kurul(a)mayan Hikayeler, Anlatıl(a)mayan Geçmişler: Sinemada 12 Eylül", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* 12, Deniz Bayraktar (der.), İstanbul, Bağlam Yayınları, 2016.

Robins, K. & Aksoy, A., "Derin millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü", *Toplum ve Bilim* 82, 1999.

Suner, Asuman, *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.

Şen, Sebahattin, "Türk Sinemasında Kürtlüğün Kuruluşu," Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2016.

Şılar, Oktay, "Bitmeyen Yas: Faili Meçhul Kayıplara Psikanalitik Bakış", *Birikim*: 289-290, 2013.

Ünlü, Barış, "Türkiye ve Güney Afrika Üzerine Karşılaştırmalı Notlar Türklük ve Beyazlık Krizleri", *Birikim*: 289-290, 2013.

Yeğen, Mesut, *Devlet Söyleminde Kürt Sorunu*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

Yıldız, Pınar, "Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik," Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008.

**Türk Sinemasında Kolonyalist Performanslar:
Hudutların Kanunu ve *Toprağın Kanı* Filmlerinde
Türklük ve Kürtlük Temsilleri**
Sebahattin Şen

Giriş: Türklüğün Sinema Perdesi

Türkiye’de Kürtlerle ve onların yaşadığı coğrafyalarla ilgili farklı disiplinlerde yapılacak akademik çalışmaların analitik ve eleştirel bir kapasite kazanmasının ön koşullarından biri Türklük ile Kürtlük arasındaki asimetrik ilişkileri –başka bir deyişle Kürtlerle meskûn coğrafyalarda var olagelen egemenlik ilişkilerini görmesidir. Bu makale Türk sinemasının belli bir dönemine ve o dönemde yapılan filmlere bakarken söz konusu egemenlik ilişkileriyle filmlerin temsil rejim ve stratejilerini, filmlerde ve -tabi söz konusu dönemde- hareket halinde olan ideolojik ve söylemsel biçimleri ilişkilendirerek analiz etmeye çalıştı. Zikredilen egemenlik ilişkileri, ulusal bir kimlik, toplumsal-politik bir iktidar ve bir egemenlik biçimi olarak Türklüğün oluşum dinamiklerinden biridir aynı zamanda. Türklükle Kürtlük arasında tarihsel olarak kurulan ilişkilerin asimetrik karakterini belirleyen nedenlerle bağlantılı olarak, Türklüğü oluşturan etkenlerden diğeri, Osmanlı devletinin son dönemlerinde başlayan Cumhuriyetin kuruluşuyla radikalleşen modernleşme/Batılılaşma süreçlerinin ortaya çıkardığı dinamiklerdir. Türklüğün bu tür bir yeniden-tanımlanması onu işlevsel bir biçimde analitik ve eleştirel bir kategoriye dönüştürmesi ölçüsünde önemlidir. Sözü edilen dinamiklerle ilişkili olarak, egemen bir kimlik olarak kurulan Türklük, ideolojik bir düzeneğe dönüşerek, Kürtlüğün farklı alanlardaki tanımlama, temsil etme, düşünme, algılama vs. biçimlerini belirliyordu. Bu

noktada sinemanın, ideolojik bir etki olarak Türklüğün ortaya çıkardığı etkileri görünür kıldığı söylenebilir. Dolayısıyla 1960'ları ve o dönemde ki sinema alanında süren tartışmaları Türklük üst-belirleyeni etrafında yeniden düşünmek, söz konusu döneme ve o dönemde yapılan filmlere dair Türk sinema tarihi yazımının sınırlarını da görünür kılıyor. *Toprağın Kanı* (Atıf Yılmaz, 1965) ve *Hudutların Kanunu* (Lütfü Akad, 1966) filmlerinin yapıldığı döneme dair eleştirel bir çerçeve çizmeden önce, Türklük kavramının, sinemayla ilişkili olarak, bu yazıda nasıl ele alındığına ve önceki kullanımlarından hangi noktalarda farklılaştığına kısaca değinmek gerekiyor.

Arslan, "Türklük perdesi"ni kültürel bir perde olarak Türk sinemasını da içine alan bir bağlamda kullanıyor. Türklüğü daha çok psişik boyutlarıyla ele alan ve toplumsal bir iktidar¹ olarak tanımlayan Arslan'a göre Türklük, "Kendini farklı siyasi söylemler içinde sürekli yineleyen, öznelere üreten, öznelere konu olurken kendi özerkliklerine inançları itibarıyla da görünmezleşen, sırta kadem basmayı başaran, kısaca öznelere tekrar tekrar kendine döndürmeyi başaran bir toplumsal iktidar biçimidir."² Türklüğü aynı zamanda bir ethos (Türklük ethosu) olarak kavramsallaştıran, "Türklük perdesi"ni kültürel bir perde olarak sinema için de düşünen Arslan, bu perdenin, sinema deneyiminden, perde-seyirci ilişkisinden yola çıkarak, -bu son derece maddi deneyimden yola çıkarak- toplumsal iktidar ve özne ilişkisini soyutlamaya imkân verdiğini söylüyor.³ Bu kullanımlarıyla Türklük, bir ethos, toplumsal bir iktidardır; kültürel bir perde olarak

1 Arslan, iktidarı Judith Butler'ın, kavramsallaştırdığı biçimiyle ele alıyor (Arslan, 2010). İktidarı, sadece politik değil psişik tabiyet olarak da düşünen Butler, iktidarı baskı yapan, boyun eğmeye zorlayan, özneye dışsal gibi görünen bir iktidar kavrayışla değil, bizzat öznenin özneliğini kuran psişik bir biçim olarak ele alıyor. Bkz. Butler (2005).

2 Umut Tümay Arslan (2015a), "Türklük Ethosu ve Suçluluk Sorunu: *Me-sele* Dergisinde 1915" <https://azadalik.wordpress.com>. Erişim Tarihi: 23.02.2016.

3 Bkz. Arslan (2012); (2015a); (2015b)

sinemayı da içine alan Türklük perdesi ise toplumsal iktidar ve özne ilişkisini düşünmeye imkân veren bir kategoridir. Bu çalışma açısından da, toplumsal bir iktidar, bir tür ethos, öznellik üreten bir ideoloji olarak Türklük analitik bir kategori olarak ele alınıyor. Ancak Türklük bundan ibaret değil. Türklük aynı zamanda bir egemenlik biçimidir. Türklüğün bir egemenlik biçimi olması, yani bir egemen konum olarak Türklük, onun, bedenleri kat eden toplumsal bir iktidar, öznellik üreten bir ideoloji, bir ethos olmasını da mümkün kılıyor. Ulusal bir kimlik olarak Türklüğün bir egemenlik biçimi olarak inşası, başka toplumların –Kürtlerin, Müslüman olmayan toplumların- tanımlanması, tahrip edilmesiyle mümkün olmuştur. Türklük, onun içine doğanlar ya da ona dahil olanlar açısından toplumsal bir iktidar olarak işlerken, onun dışarda bıraktıkları ya da onun dışını oluşturanlar açısından –buna ek olarak– bir egemenlik biçimi olarak çalışmaktadır. Dolayısıyla bir egemenlik biçimi olarak Türklük, sadece duygular alanında hareket halinde değil, aynı zamanda, sembolik ve fiziksel bir güce dönüşerek bedenler ve coğrafyalar üzerinde de hareket halindedir. Bununla ilişkili olarak bu çalışmada, Türklük, Kürdistan⁴ ve Kürtler karşısında ve dışında sembolik ve fiziksel

- 4 Kürdistan'ın, bütün kavramların olduğu gibi bir kavram olarak da bir tarihi olduğunu hatırlayarak, hem bir terim hem de bir coğrafya olarak, üzerinde egemenlik mücadelelerinin verildiği ve bu egemenlik ilişkileri içerisinde belirlenen bir kategori olduğunu belirtmek gerekiyor. Örneğin bugün belli egemenlik ilişkilerinin sonucunda, "Doğu Anadolu" ve "Güneydoğu Anadolu Bölgesi" olarak ulusal sınırlara dâhil edilen bölgelerin ve buna karşı bir direnişi ve mücadeleyi sembolize etmek için kullanılan Türkiye Kürdistan'ı olarak tabir edilen coğrafyanın sadece Kürtlerle meskûn olmadığını, 20. yüzyılın başında aynı zamanda bir Ermeni yurdu olduğu ve söz konusu coğrafyanın ve oraya meskûn nüfusların Osmanlı/Türk devletlerinin biyopolitik iktidar pratikleri ve teknolojileri aracılığıyla biçimlendirildiği düşünülürse, yerlerin, demografilerin, bölgelerin ve coğrafyaların adlandırılmasının egemenlik, tahakküm ve direniş ilişkileri içerisinde olduğu daha anlaşılabilir olmaktadır. Dolayısıyla bu yazı Kürdistan terimini ve terimin gönderme yaptığı coğrafik sınırları tarihsel olarak değişmeyen, sabit ve otantik bir özün ifadesi olarak düşünmüyor. Ayrıca makalede 'Kürdistan' terimiyle 'Kürtlerle meskûn coğrafya' ve 'doğu' ifadeleri birbirlerinin yerine kullanılıyor.

bir iktidara, bir ayrıcalığa, bir asimetriye işaret eden, onu gösteren bir egemenlik perdesi olarak kullanılmaktadır.⁵

Bir egemenlik perde olarak Türklüğün içerisinde yer alan Türklüğün sinema perdesi ise, bu çalışmada, Kürdistan'ın ve Kürtlüğün sinematik inşalarıyla ilişkili olarak kavramsallaştırılmaktadır. Türk sinemasının, Türklüğün egemenlik perdesine dönüştüğü, başka bir ifadeyle, Türk sinemasının, Türklüğün egemen olarak kurulduğu bir perdeye dönüşmesi önemli oranda Kürtlük temsilleriyle bağlantılıdır. Bununla birlikte Türk sinemasının Türklüğünün, milliyetçiliği aşan bir bağlama sahip olduğunu belirtmek gerekiyor. Türk milliyetçiliğinin, Türk sinemasındaki türler ve tipler üzerinden bir tespiti yapılabilir. Bu türden milliyetçilik ve militarizm üzerinden anlatısını kuran filmlerin pek çok örneğine Türk sinemasının tarihi içerisinde ilk dönemlerinden bugüne kadar rastlanmaktadır. Fakat bu tür filmlerin varlığının dışında ve ötesinde Türk sineması aynı zamanda Türklüğün egemen perdesidir. Nasıl ki bir egemenlik biçimi, bir *ethos*, bir imtiyazlar, ayrıcalıklar seti ve bir *habitus* olarak Türklüğün, Türk milliyetçiliğine sığmayan bir tarafı var ise Türk sinemasının Türklüğünün de Türk milliyetçiliğine sığmayan bir yönü var. Türk sinemasının kuruluşundan itibaren şekillenen temel karakterlerinden biri şu şekilde formüle edilebilir: Egemen kimliğin boş-özne niteliğini üzerine alarak görünmez olan Kürlük, Türk

-
- 5 Beyazlığı öncelikle bir şiddet ve terör olarak ele alan, beyazlığın, onun iktidarına tabi olan renkli insanlar tarafından zorba ve her zaman mevcut bir dehşetin kaynağı olarak deneyimlendiğini söyleyen bell hooks'a göre, beyaz üstünlüğü yüz yıllar boyunca renkli insanların soykırımının, köleleştirilmesinin, linç edilmesinin ve aşağılanmasıyla haklılaştırılması ve rasyonalizasyonu için kullanıldı. Beyazlığın öncelikle terör ve şiddet olarak anlaşılması, onun kolonyalizm ve emperyalizmin tarihsel mirası olarak ele alan görüşle ilişkilidir. Aktaran: B. B. Rasmusen – E. Klinenberg vd. (2001), *The Making and Unmaking of Whiteness*, 12. Dolayısıyla nasıl ki beyazlığın siyahlar ve beyaz olmayanlar karşısında şiddet ve terör kaynağına dönüşmesi, beyaz egemenliğini oluşturan kolonyalist geçmişiyle ilişkiliyse, Türklüğün Kürtler karşısında sembolik ve fiziksel bir şiddete dönüşmesi onun tarihsel süreç içerisinde belli söylem ve pratikler içerisinde oluşan egemen boyutuyla ilişkilidir.

sinemasının kurucu karakteridir aynı zamanda. Dolayısıyla bu çalışmada Türk sineması ifadesiyle birlikte Türklüğün sinema perdesi ifadesinin de kullanılması hem bu kurucu karakteri vurgulamak hem de onun Kürdistan ve Kürtlük bağlamında bir egemenlik perdesine dönüştüğünü anlatmak içindir aynı zamanda.

Ulusal İmge, Türklük ve Sinema

Toprağın Kanı ve *Hudutların Kanunu* filmlerinin incelemelerine bir zemin oluşturması bakımından kavramsal açıdan ve filmlerin yapıldığı dönemle ilgili olarak eleştirel bir çerçeve oluşturmakta fayda var. Bu dönem Türk sinema tarihi açısından yeni arayışların ve tartışmaların ortaya çıktığı, sinemacılar dönemi yönetmenlerinin özellikle Akad ve Erksan'ın kendilerini tiyatrocular ve geçiş dönemi sinemacılarından içerik ve estetik yönlerden ayırmaya çalıştığı, yeni denemelerin yapıldığı hareketli bir dönemdir. Bu yıllar aynı zamanda 1965'te kurulan Sinematek Derneği'nin radikal eleştirilerini Yeşilçam'a yönelttiği ve yeni tartışmaların başladığı bir döneme tekabül ediyor. Avrupa sinemalarının önemli yönetmenlerin filmlerini ve Marksist sol düşünceleri takip eden, Yeşilçam filmlerinin 'niteliksiz' melodram ve avantür filmlerle geniş halk kitlelerini 'uyuttuğunu' söyleyen Sinematek çevresinin Yılmaz Güney'le birlikte önemsedikleri ve dergilerinde değerlendirmeler yaptıkları diğer bir yönetmen Lütfi Akad olmuştur.⁶ 1961 Anayasası'nın ortaya çıkardığı görece 'özgür' ortamın toplumsal gerçekçi sinemanın ortaya çıkmasında önemli bir etken olduğunu belirten Özön'e göre 1960'ların başlarında işe başlayan yönetmenler, toplumsal sorunları işlemeye başladılar ve 1960-65 yılları arasında ilk kez toplumun sorunlarını sinema perdesine yansıtan filmler yaptılar.⁷

6 Sinematek çevresinin Yeşilçam'a olan bu bakışı, Arslan'a göre "Gerek 'eğlence kültürü'ne karşı olmalarında gerekse alaturka-alafranga karşıtlığı üzerinden düşünerek otantiklik veya evrensel değerler gibi 'saf' formlara vurgu yapmalarında ortaya çıkan dil, eleştirel olmaktan çok Kemalizm'in kültürel modernleşme projesinin dilidir." Umut Tümay Arslan, *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 35.

7 Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya*, Kitle Yayıncılık, İstanbul, 1995, c.: 2 s. 32.

Toplumsal gerçekçi olarak nitelendirilen dönem ve filmlerin, Kemalizm'in ekseninde mobilize olan bir egemenlik biçimi ve toplumsal bir iktidar olarak Türklük etkisinde oluşan kültürel ve entelektüel bir ortamda üretildiği unutulmamalıdır. Bu bağlamda toplumsal gerçekçi sinema tartışmalarının toplumsal bir iktidar ve bir egemenlik biçimi olarak Türklükle, ulus oluşturma süreçlerinin ortaya çıkardığı dinamiklerle bağlantılı olan Doğu-Batı sarkacı arasında gidip gelen ulusal imge arayışıyla ilişkili olduğunu vurgulamak gerekiyor. Halit Refiğ'in toplumsal bir sinemayı savunduğu, toplumsal meseleleri gerçekçi bir dille anlatan filmleri ve dönemi ile Batı hayranlığına karşı çıkan, Batı karşısında Doğu insanın maneviyatını yücelten, Batılılaşmanın/modernleşmenin gerilimlerinden muaf bir cemaat arzusunu dillendiren "ulusal sinema" dönemi arasında bir zıtlığın olduğunu söyleyen Arslan, bu iki dönem arasında yapılan filmler arasında bir benzerlik de saptar. Bu benzerlik, modernliği, modern deneyimin ürettiği gerilimleri ve Doğu-Batı bölünmesini sinemaya tercüme etme biçimlerindeki benzerliktir: "İster kitlenin, taşranın yukarıdan aşağıya aydınlar, mühendisler ya da ordu tarafından modernleştirilmesini savunsun, isterse kitlenin, taşranın öz ve saf değerlerini Batı'nın maddiyatçılığına karşı koyarak yüceltsin, her durumda biçim, sınırlı ve kontrollü bir modernleşme arzusu inşa etmektedir."⁸ Dönemin sinema tartışmalarında ulusal sinema ve milli sinemayı Türklüğe, milli olana daha yakın bulmak, buna karşın toplumsal gerçekçi filmleri ve yönetmenleri Türklükten azadeymiş gibi sunmak, sinema perdesi üzerinde hareket halindeki Türklüğün farklı ve çok boyutlu görünümünü ıskalamak anlamına gelecektir. Kürdistan ve Kürtlük temsili bağlamında, gerçekçi, toplumsal gerçekçi, devrimci sinema olarak nitelendirilen filmlerdeki hareket halindeki Türklük, görünürde, sol-popülist, modernist bir arzuyu ve ideolojiyi dillendirse de, bu arzu ve ideoloji çoğu zaman Türklüğün egemenlik perdesine eklemlenmiş, onunla iç içe geçmiştir.

8 Umut Tümay Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük Melankoli ve Sinema*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 250-251.

1960'ların ulusal sinema, milli sinema ve devrimci sinema tartışmalarının ortaya çıktığı yıllar olduğunu belirten Onaran, bu sinema eğilimlerini Türklük üst-perdesinde birleştirerek tanımlıyor:

Ulusal Sinema ile Türkün 1000 yıllık gelişim içindeki kendine özgü sorunları ve bu sorunlar karşısındaki tavrını ortaya koyması; Milli Sinema ile Müslüman Türkiye'de milli inançların unutulup Batılılaşmanın getirdiği kokuşmaya uğranıldığı; bundan kurtulmak için Orta Asya'dan beri var olan Türklük bilincine ve Müslüman ahlakına yeniden sahip çıkılması ortaya konuyor; Devrimci Sinema ile Türkiye'nin içinde bulunduğu geri kalmışlığın ancak devrimci inanç ve davranışlarla ortadan kaldırılabileceği ve sinemanın bu bağlamda bir misyonu olduğu vurgulanıyordu.⁹

Onaran'ın sinemadaki eğilimleri, Türklüğü ve devleti, tarih üstü ve ebedi bir öz biçiminde düşünerek, bir Türklük üst-perdesinde birleştirmesi ilk bakışta aşırı bir yorum gibi görünse de 1960 ve 70'lerdeki söz konusu eğilimlerin karakterini göstermesi açısından belli bir fikir veriyor. Söz konusu sinema eğilimlerinin Türklüğün egemenlik perdesi içerisindeki hareketlerini göstermekle birlikte, 1960 ve 1970'lerde Türklüğün sinema perdesinin Türk, milli, Müslüman, Kemalist-sol ve sol-popülist düşüncelerle eklemlenerek kurulduğuna işaret ediyor. Onaran'ın tespiti, o yıllarda çokça yazılan ve konuşulan Türk sinemasının ne olduğu ve nasıl olması gerektiği üzerinden yapılan tartışmaların toplumsal bir benlik, kimlik olarak Türklüğün mahiyetinin ne olduğunun sorulduğu tartışmalarla birlikte yapıldığını ya da o türden tartışmalara dönüştüğünü göstermesi açısından ayrıca dikkat çekicidir. Başka bir deyişle söz konusu ifadeler, Türk sinemasının ne olduğuna dair tartışmaların Türklüğün ne olduğu tartışmasına -ya da tersi- dönüştüğünü göstermektedir.¹⁰

9 Alim Şerif Onaran, *Sinemaya Giriş*, Filiz Yayınevi, İstanbul, 1986, s. 218.

10 Milli Türk sineması nasıl olmalıdır sorusu etrafında gelişen ulusal sinema, milli sinema ve devrimci sinema tartışmalarının bir milli kültürün eksikliği, yokluğu üzerinden ilerlediğini söyleyen Robins ve Aksoy'a göre bütün bu tartışmalar ortak bir çözüme işaret etmekteydi: "Türk, Osmanlı ve İslami öğelerin sentezi. İdeal millet imgesi, en rahat telaffuzunu bu soyut

Dönemin ulusal sinema tartışmalarını Doğu-Batı ayrımının ortaya çıkardığı gerilimler üzerinden tartışan Arslan, Batı'dan "nemiz eksik" sorusunun sinema üzerine düşüncede, sinema eleştirisinde bir tür bağımlığa yol açtığını ve "nemiz eksik" sorusunun sinema üzerine konuşmayı mümkün ve sürekli kılan neredeyse tek soru olarak başka soruları iptal etme gücüne sahip olduğunu söylüyor. Türklüğün kökensel eksiğinin boş yerini dolduran arzumuzun karanlık nesneleri olarak Doğu-Batı geriliminin yüzeyine dönüşen dönemin sinema tartışmalarında Türk sineması bir türlü kurtulamadığı bir fazlalıkla, bir türlü gidemediği bir yoksunluktan mustarıptı. "Türk sineması zengin bir resim ve drama geleneğinden yoksunlukla mevcut geleneğin aşırılığı arasında bölünmüştü". Ya Doğu aşırıdır ya da Batı, ya Batı eksiktir ya da Doğu sarkacında dönen ulusal sinema tartışmalarının diğer tarafında "Doğu, eksiği giderecek arzu nesnesi Batı ise bizde olmaması gereken bir fazlalık olarak karşımıza çıkacaktır."¹¹ Dönemin sinema tartışmaları üzerinden takip edilen "Batılı olalım", "çağdaş kültür seviyesine erişelim" arzusu ile "kendimize dönelim" "doğulu kalalım" talebinin, birbirinin zıddı gibi görünen bu karşıtlığın, ulusal kimliği kuran yarılmanın ta kendisi olduğunu söyleyen Arslan'a göre, söz konusu iki bakış da arzulanan ulus imgesini şimdi ve burada yaşanan modern deneyimin gerilim ve çelişkilerinden kurtarmaya çalışmaktadır. "Batılı olalım" talebi, geleneği ve yerliliği Doğu'ya sabitleyerek ulus imgesini tarihsel ve kolektif hafızaya kapatan iç-sınırı çizer. Batı-Doğu arasındaki asimetric bölünmeyi ve Batı'nın Doğu'ya bakışını tersine çeviren 'kendimize dönelim' talebi ise modernlik ve kapitalizme ait antagonizmaları Batı'yla özdeş kılarak ulus imgesini gündelik, sıradan ve maddi olana kapatan dış-sınırı çizer. Böylelikle Doğu ve Batı ulusal kimliğimizin kökensel eksiğini giderecek, bir türlü ulaşıla-

sentez fikrinde bulmuştu." Kevin Robins, Asu Aksoy, "Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü", *Toplum ve Bilim*, Sayı 82, İstanbul, 1999, s. 190-191.

11 Umut Tümay Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları Türklük Melankoli ve Sinema*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 236-7.

mayan arzu nesnelere dönüşür.”¹² Dolayısıyla dönemin sinema tartışmaları ulusal imgenin ‘ne’liğinin, Türklüğün “özü”nün peşine düşülen tartışmalardır aynı zamanda. “Ulusal kimliği kuran yarılmanın kendisi olarak Doğu-Batı karşıtlığı” ve bu karşıtlığın ortaya çıkardığı bütün çelişkiler, kaygılar, korkular, gerilimler hem film-dünyaları üretiyor -yönetmenleri motive eden temalar bağlamında- hem de orada görünür oluyordu ve yatıştırılıyordu.

Sözü edilen dönemin Cumhuriyet ideolojisinin ve Kemalist söylemin kuruluş aşamalarını tamamlayarak, özellikle politik ve kültürel olarak genel atmosferi belirlediği yıllar olduğunu hatırlatmakta fayda var. 1923-38 yılları arasında yeni rejim, ‘misak-ı milli’ sınırları içerisinde askeri ve politik hâkimiyetini tesis etmiş, anayasal-yasal düzenlemelerle ve kurumsal örgütlenmeyle stabilitesini sağlamış yeni Cumhuriyet’in ideolojisi olan Kemalizm, 1960’lara gelindiğinde özellikle kültürel ve entelektüel alanda hegemonik bir düzeye ulaşmıştır. Başka bir deyişle Kemalist fikriyatın kendini üzerinde kurduğu kavram ve kategorilere eklemlenen ulusal Türk kimliği inşası önemli oranda tamamlanmıştır. Bu hegemonik konumla birlikte Kemalist söylemin özellikle entelektüel ve kültürel alandaki aktörlerin duygularını, düşüncelerini ve inançlarını mobilize eden bir tür habitusa dönüştüğü söylenebilir. Moran’ın Cumhuriyet dönemi aydınları, romancıları ve şairleriyle ilgili söyledikleri, 1950’lerde ilk filmlerini yapmış olan 1960’larda ise sinema dili oluşturmaya çalışan dönemin yönetmenlerinin düşünsel ve duygusal topoğraflarıyla ilgili olarak da bir fikir verebilir. Moran’a göre “Cumhuriyet döneminde solcuların dışındaki aydınlar ve bu arada yazarlar, şairler ve romancılar kendileri gibi seçkin bürokrasinin iktidarını, hemen hemen 1950’lere kadar desteklediler. Romancılarımız ve şairlerimiz de devletin himayesinde sanatlarını sürdürdüler. Bir kısmı yüksek düzeyde devlet memuru ya da milletvekili oldu.”¹³ Moran’ın Cumhuriyet dönemi

12 A.g.e., s. 243-244.

13 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, 2. Cilt, s. 12.

aydınları, romancıları ve şairleriyle ilgili olarak yaptığı yukarıdaki tespit, Lütfü Akad ve Atıf Yılmaz'ın da içinde yer aldığı dönemin sinemacıları için de kısmen doğru olabilir. Çünkü yukarıda sözü edilen yönetmenler dönemin romancıları ve şairleri gibi devletle organik bir ilişkiye girmemiş olmalarına rağmen, çağdaşlaşmanın bir ahlak ve kültür sorunu olduğu inancındaydılar ve dönemin egemen ideolojisinde yer alan milliyetçilik, bağımsızlık, halkçılık ve laiklik ilkelerine' inandıkları için, bu ilkeler ve fikirler doğrultusunda ve bu fikir, duygu ve ilkelerin egemen olduğu bir atmosferde filmlerini yaptılar. Kısacası Kemalist fikriyatın sözü konusu alanlarda bir tür atmosfere dönüştüğü yıllarda filmlerini yaptılar yönetmenler.

Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz'ın da içinde bulunduğu sinemacılar döneminin yönetmenlerinin 'Kemalizm düşüncesini 50'lerden sonra kendilerine ilke edinip Cumhuriyet ideolojisinin yanında' olduklarını vurgulayan Kıraç, bu yönetmenlerin politik düşünceleri bakımından Kemalist olarak tanımlandıklarını belirterek, Atıf Yılmaz'ın, kendisinin de içinde bulunduğu dönemin yönetmenleriyle ilgili söylediği bir ifadeyi aktarıyor: "Biz de öteki sanatçı arkadaşlarımız gibi, Batı kültürüyle yetiştirilmiş birer Cumhuriyet çocuğuyduk."¹⁴ Bir başka mülakatında Atıf Yılmaz şunları söylüyor: "Sanatçının görevi, sözcüsü olduğu toplumun temel sorunlarından ayrı düşünülemez. Günümüz Türk sinemacısının, sanıyorum başta gelen görevi, sinemayı bir 'ulusal benlik' araştırmasının etkin aracı kılma"dır."¹⁵ Atıf Yılmaz'ın sözünü ettiği, araştırılması, aranması gereken 'ulusal benlik', kuşkusuz ki aranıp bulunacak bir öz, saklı bir cevher değildi, ancak farklı araçlar, imgeler, semboller ve söylemler içerisinde kurgulanabilecek, hayal edilebilecek bir şeydi. Sinemanın hayal perdesinde fantazmatik bir tamlık olarak kurgulanabilecek, hayal edilebilecek bu şey,

14 Rıza Kıraç, *Film İcabı Türk Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*, De Ki Yayınları, Ankara, 2008, s. 48-62.

15 Hilmi Etikan, "Kambur: Gerçekçi Değil, Üslupçu Bir Yaklaşım", Müjde Arslan (der.), *Rejisör Atıf Yılmaz*, Agora Yayınları, İstanbul, 2007, s. 13.

'milli Türk kimliği'ydi. Kemalist söylemin Batı'nın aynası aracılığıyla tercüme ettiği kavram ve kategorilere eklemlenen ulusal benlik olarak Türklüğün, perdede hayal edilmesini mümkün kılacak bir dışa, ihtiyacı vardı. Ve sinemanın perdesinde söz konusu ulusal benliğin hayal edilerek oluşturulması için Kürtlerle meskûn coğrafyalar ve orada yaşayanlar iyi bir malzemeydi.

Kemalizmin ideal millet oluşturma davasında birleştirici ve bütünleştirici milli bir kültüre ihtiyaç duyduğunu, sinemacıların da bu süreç içerisinde bilgilerine ve temsil güçlerine başvurulmuş kimselerin başında geldiklerini belirten Robins ve Aksoy, diğer alanlardaki sanatçılarla karşılaştırıldığında sinemacıların yapıtlarında temel bir ikileme karşı karşıya kaldıklarını söylüyor. Yazarlara göre "Kemalist milletin ilkeleri çok zayıf bir biçimde formüle edilmişti ve sinemacılardan bu idealleri sağlamlaştırıp somut bir biçimde içeriklendirmeleri bekleniyordu. Ama bu ilkelerin tam olarak belirlenmemiş olması yüzünden, Türk toplumu üzerine yapılan filmlerde Kemalist millet tasarımı yanlısı yorumlanması ya da ona ters düşülmesi olasılığı söz konusuydu –nitekim öyle de oldu. Sinemacılar bir yandan modern Türkiye'nin toplumsal gerçekliklerini ortaya koyup anlamlandırma gereksinimini karşılarken öte yandan da Kemalizm'in temel ilkelerini savunmak zorundaydılar."¹⁶ Kemalizmin milleti formüle

16 Türk sinemasının serüveninin Türk milletinin idealize edilen birliğini yansıtan bir öyküden haric, "Kemalist ulus idealinin intizamının sürekli karıştırılması" olarak başka bir yoldan da anlatılabileceğini söyleyen Robins ve Aksoy'a göre bu öykü "derin milletin Türk imgelemi üzerindeki kavrayıcı tutuşunu zayıflatacak yaratıcı girişimler olarak anlatılabilir." Ancak bu tür bir öykünün yazılması için Kemalist ulus idealinin ve Türklük imgesinin sinema perdesinde eleştirilmeye başlandığı yıllar olan 1980'lerin ve özellikle 90'ların beklenmesi gerekiyor. Zaten yazarlar söz konusu öykünün örneklerini 1990'larda yapılan filmlerden gösterebiliyorlar. Dolayısıyla Türk sinemasının serüveninin Robins ve Aksoy'un söylediği türden bir öyküsünün anlatılabilemesi için bir başka serüvenin üzerinin örtülmesi, unutulması gerekiyor: Türklüğün sinema perdesinin Kürdistan serüveni. Kevin Robins - Asu Aksoy, "Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü", *Toplum ve Bilim*, Sayı 82, İstanbul, 1999, s. 188-192.

eden ilkelerinin başka bir ifadeyle Kemalizm'in kültürel modernleşme projesinin zayıf olduğu ve tam olarak belirlenmemiş olmadığı önermesi tartışılmaya muhtaç olmakla birlikte burada bu tartışmayı yapmanın imkânı yok. Ancak filmlerde Kemalist millet tasarımı yanlışı yorumlandığını veya ona ters düşüldüğünü söylemek Kürdistan'ın sinematik temsilleri düşünüldüğünde geçerliliğini yitiriyor. Kürtlerle meskûn coğrafyalar söz konusu olduğunda Türklüğün sinema perdesi Kemalist millet tasarımı yanlışı yorumlandığı ya da ona ters düşüldüğü bir yüzey değil, söz konusu tasarımın güçlenerek kolonyalist bir arzuya eklemlendiği bir perdedir. Dolayısıyla sinemacılar ve onların filmleri, Kürtlük temsilleri bağlamında, Kemalizmin temel ilkelerini savunmak zorunda değillerdi, çünkü bizatihi kendileri söz konusu ilkelerin inançlı ve gönüllü taşıyıcıları, filmleri ise o ilkelerin kolonyalist bir arzu ve tutkuyla ruh ve beden kazandığı dünyalardı. Devletin sinemaya olan mesafesine rağmen filmler çoğunlukla Kemalizm'in sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış kitle imgesini ve arzusunu görünür kılıyordu.

Doğu/Batı, ulusal kimlik, Türk sineması ve Yeşilçam melodramları üzerinden kolonyal söylemin izini süren, Türkiye'nin bilinen anlamıyla hiçbir zaman bir sömürge olmadığını ancak ulusal kimliğin kendini karşısında konumladığı büyük Öteki olarak Batı ile olan ilişkilerinde kolonyal söylemin devrede olduğunu söyleyen Erdoğan'a göre, Türk sinemasının ulusal kimliğini belirleyen önemli etmenlerden biri kolonyal söylemlerin devrede olduğu öteki sinemalarla (Hollywood, Fransız sineması) özdeşleşme biçimleridir. Özne konumları üreten bir söylem olarak kolonyal söylem yalnızca Batı tarafından değil, hem sömüren hem de sömürülen özneler tarafından üretilen ve paylaşılan bir söylemdir. Dolayısıyla Türk sinemasına ulusallık, ulusal kimlik terimleriyle bakıldığında kolonyal söylemin izleri görünür oluyor. Bu bağlamdan hareketle Türk sinemasının kolonyal söylemin üretilmesinde ve yığınlarla buluşmasında ayrıcalıklı bir yeri olduğunu söyleyen Erdoğan, popüler sinemadan farklılaşmaya

çalışan ancak Yeşilçam dışında kendisine bir alan kuramayan ve 1980'lere doğru ilk ürünleri görülen sanat sinemasında ve Yeşilçam melodramlarında kolonyal söylemin görüldüğünü söylüyor. Atıf Yılmaz'ın *Karagözlüm* (1970) filmini sözü edilen kategoriler çerçevesinde inceleyen Erdoğan'a göre Yeşilçam'ın kolonyal söylemi, "Batılı değerleri norm olarak oturturken, kendisini ve dolayısıyla kendisinde cisimleşen ulusal değerleri normdan geçici ve mecburi sapmalar olarak dayatıyor."¹⁷

Erdoğan'ın Türk sinemasının ulusal kimliği üzerinde Büyük Öteki olarak Batı'nın her durumda belirleyici olması bağlamında var olduğunu söylediği kolonyal söylemin ve onun özgül bir çeşidi olarak Şarkiyatçı söylemin Batılı modernitenin hegemonik konumuyla ilgilidir daha çok. Dolayısıyla sömürge deneyimi yaşasın veya yaşamassın Batılılaşmayla modernleşmenin iç içe geçtiği başka toplumların kültürel ve entelektüel alanların üretimlerinde, duygusal ve düşünsel topoğrafyalarında kolonyal söylemin benzer versiyonlarının izi sürülebilir. Ancak Erdoğan'ın söylediğinden başka bir düzlemde de Türk sinemasının perdesi, kolonya söylemi ve onun özgül bir biçimi olan Şarkiyatçı kategorileri ulusal Türk kimliğini oluşturma süreçlerinin söylem ve pratikleriyle iç içe geçirerek görsel anlatılara dönüştürmüştür. Erdoğan'ın genel olarak Türk sineması özel olarak da Yeşilçam

17 Nezih Erdoğan, "Ulusal Kimlik Kolonya Söylem ve Yeşilçam Sineması," *Toplum ve Bilim*, Sayı: 67, İstanbul, 1995, s. 180-81-83-94. Yeşilçam melodramlarının Batılı değerlerle mücadelesini –Erdoğan'ın yorumladığı şekliyle– sadece Batı karşıtlığıyla ilişkili olarak değil, ulusun kendi huzursuzluk ve bölünmeleriyle ilişkili olarak düşünmek gerektiğini söyleyen Arslan (s.106-7), *Karagözlüm* filmindeki meşhur rüya sahnesinin "Batılı normdan mecburi sapmayı" eril ve milli bir mesele olarak sahnelediğini söylüyor. "Toplumsal ve öznel bölünmeler her defasında toplumsal cinsiyet ıstırabının yaşandığı sahneye taşınacak, 'Batı'nın bizden çalmak istediği hayat tözünü, 'Türk Şey'ini, milli izzeti nefsimizi geri kazanma mücadelesi esas hikâye, büyük anlatı olacaktır. Faillik ve özerklik hissi ya da milli ruh, toplumsal cinsiyetin belirsizleşmesinden ve kayganlaşmasından temsil ve anlama kavuşabilmiştir." Umut Tümay Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları Türklük Melankoli ve Sinema*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s.108.

melodramlarında izini sürdüğü kolonyal söylemin farklı türden belirgin görünüşleri Türk sinemasının Kürtlük kurgularında görülmektedir. Şöyle de denebilir: Ulusal Türk kimliği, Kürtlük üzerinden ve Türklüğün sinema perdesi de Kürdistan kurguları üzerinden başka bir düzlemde kolonyal söylem üretiyordu. Dolayısıyla hem ulusal Türk kimliğinin hem de Türk sinemasının ulusal kimliğinin oluşum süreçlerinde, dışarda, arzu ve saldırı-ganlık nesnesi, Büyük Öteki olarak Batı'yla olan karmaşık ilişkilene biçimleriyle birlikte, içeride yaratılan ötekilerden biri olarak Kürtlerle meskûn coğrafyaların ve Kürtlerin tanımlanma, kurgulanma, görselleştirilme biçimleri de belirleyici olmuştur. Diğer taraftan Erdoğan'ın kendisinin¹⁸ dolayısıyla yazdığı metnin kolonyal söylemin sofistike görünüşlerini Yeşilçam melodramlarında ararken, Türk sinemasının Kürdistan sunumlarındaki kolonyal söylemin belirgin biçimlerini görmemesinin, Türklük habitusuyla ilişkilidir. Belli görme, duyma, algılama, düşünme ve görmeme, duymama, algılamama ve düşünmeme halleri olarak Türklük,¹⁹ Yeşilçam melodramlarında gezinen kolonyal söylemin sofistike biçimlerini görüp analiz etmeyi beraberinde getirirken, Kürdistan'daki tarihsel olarak yürürlükte olagelen egemenlik biçimlerinin kolonyalizmle olan ilişkisini ve Türklüğün sinema

18 Bu noktada, yazının yayımlanma sürecinde gelen hakem eleştirilerine değinmek gerekiyor. Bu bağlamda gelen eleştiriler şöyle: "Eleştirinin kişiye değil, kişinin yazdığı metne yönelik olduğu göz ardı edilmemeli ve sorun kişinin görme görmeme sorunu olarak ifade edilmemeli, metinde olan bir eksiklik olarak sunulmalı." Burada yazara yöneltilecek görmeme eleştirisi hem metni hem yazarını bağlıyor. Bir yazar ve onun yazdığı metin, toplumsal alandaki sembolik eşitsizlikler ve güç ilişkilerinden muaf tutulamaz. Yazar ve metni aynı söylemsel düzenek içerisinde konuşurlar. Başka bir deyişle toplumsal uzam içerisinde sarf edilen her bireysel ifade ya da söz, ideolojik ve söylemsel mekanizmaların ortaya çıkardığı fikir, arzu ve haz düzeneklerini görünür kılar. Bu çalışma bağlamında bu nokta özellikle kritiktir. Çünkü egemen konumlarından konuşan öznelerin -burada Türklük- hangi sözcüklerle, imgelerle, akıl yürütmelerle, arzu, haz ve algılarla konuştuklarının çözülmesi temsil analizinden bağımsız düşünülemez.

19 Barış Ünlü, "Türklük Sözleşmesinin İmzalanışı (1915-1925)", *Mülkiye*, Ankara, 2014, cilt: 3, Sayı: 38, s. 56.

perdesinin Kürtlük sunumlarında görünür olan kolonyalist söylemi görmemeyi ortaya çıkarmış gibi görünüyör.

Hudutların Kanunu:

“Bu Okul Açılmalı Bütün Çocukları Kurtarmalı”

Hudutların Kanunu (Lütfi Akad, 1966) filminin asker kahramanı Üsteğmen Zeki (Atilla Ergün), köylüleri sınır kaçakçılığından kurtaracak, onları tarımla uğraşmaya teşvik ederek ‘makbul’ vatandaşlara dönüştürmeyi kendine misyon edinmiş, kendini, köylüleri yasal olmayan işlerden ve ‘serkeşlik’ten kurtarmaya adanmış idealist bir Cumhuriyet askeridir. Üsteğmen Zeki kaçakçılıktan kurtulacağına inandığı Hıdır’a (Yılmaz Güney) kızgınlıkla şöyle seslenir: “Okul açmak için teşebbüse geçmişler, direnmişsiniz. Böyle daha mı iyi, Yusuf ne olacak Yusuf? Senin gibi olacak. Bana bak Hıdır bu okul açılmalı, bütün çocukları kurtarmalı.” Üsteğmenin Zeki’nin sözleri içerisinde yer alan “bütün çocukları kurtarmalı” sözünün muhteva ettiği anlamı açıklamak, 1960’larda ‘Doğu’yu kurgulayan yönetmenlerin söz konusu coğrafya ve orada yaşayanlarla ilgili düşünsel ve duygusal topoğrafyaları hakkında ipuçları verebilir. *Hudutların Kanunu*’nda ve sonraki sayfalarda ayrıntılı olarak ele alınacağı gibi *Toprağın Kani*’nda yerli barbarlıktan kurtarma mücadelesi belirgin bir söylemsel hat oluşturuyor. *Hudutların Kanunu*’nda Kürdistan’da yaşayanları, içinde bulunduğu ‘vahşilikten’, ‘ilkellikten’, ‘karanlıktan’ kurtarma mücadelesi, sonraki başlık altında tartışılacak olan *Toprağın Kani*’nda bir sonsuz savaşa dönüşmüştür. Anlaşıldığı kadarıyla söz konusu dönemde hem devlet açısından hem de aydınlar açısından Kürtlerle meskûn coğrafyalar ve orada yaşayanlar ‘kurtarılması’ gereken bir coğrafya ve insanlardır.

Burada şu türden bir soru yazının iddiaları açısından önemlidir: Kurtarıcılar ve kurtarılmaları gerekenler kimlerdir ve kurtarılacak olanlar neyden kurtulacaktır? *Hudutların Kanunu*’nda kurtarıcılar Kemalist Cumhuriyet’in adanmış temsilcileri olarak kurgulanan Üsteğmen Zeki ve Öğretmen Ayşe’dir. Bu asker ve

öğretmen kendilerini, Kürtlerle meskûn coğrafyaları, ordunun zor kullanma ve okulun ideolojik gücü aracılığıyla, kaçakçılık ve ağalık ilişkilendirilmiş ‘ilkel’ ve ‘çağdışı’ olarak kodlanan bütün törelerden, alışkanlardan kurtarmaya adanmışlardır. Dolayısıyla ordu aracılığıyla yetişkin insanların, okul sayesinde ise çocukların kendisinden kurtulacağı şey, bir bütün olarak modern-öncesi, ilkel ve çağdışı olarak kurgulanan bir dünya ve içindekilerdir. Filmin diğer medenileştirici kahramanı Ayşe öğretmen (Pervin Par) ise beş yıldır bir sınır ilçesi olan Pınarcık’ta öğretmenlik yapmaktadır ve buradaki görevinden sonra başka bir köye gitmeyi düşünmektedir. Okul ve öğretmenlik üzerinden modernleşmeyi, aydınlanmayı temsil eden Ayşe öğretmen, Hıdır’ın oğlu Yusuf’un okula başlamasını ve sınır köyü olan Deliviran’a okul açılması için çabalayan ‘genç cumhuriyetin’ modern kadın temsilcisidir. Asker ve Öğretmen veya ordu ve okul çağdaşlaşmanın, modernleşmenin araçları olmakla birlikte -Kürtlerle meskun coğrafyalar bağlamında- kolonyalizmin ve asimilasyonun söylem ve pratiklerini üreten ve taşıyan iki temel kuruma dönüştüğüne belirtmek gerekiyor. Başka bir ifadeyle asker ve öğretmen karakterini Kemalist aydınlanmanın temsilcisi olmasının yanı sıra, kolonyal memurlara dönüştüren şey, Türklük ile Kürtlerle meskun coğrafyalarda yaşayanlar arasındaki asimetrik ilişkidir.

‘Yenilikçi devlet temsilcileri’ olarak öğretmenlerin, askerlerin, mühendislerin, doktorların 1960’ların ‘toplumsal gerçekçi’ filmlerinde merkezi bir yer tuttuklarını söyleyen Şengül’e göre bu tür karakterlerin önemli bir yer tutmasının iki nedeni var: Birincisi, dönemin yenilikçi yönetmenlerinin dönemin yeni politik düzenine olan iyimserlikleri, ikinci neden ise söz konusu karakterlerin olması, filmlerin gösteriminin sansür kurulu tarafından engellenmesini önleyici bir katkı sağlamıştır.²⁰ Dönemin ‘toplumsal gerçekçi’ eğilimlerini yansıtan filmlerde görülen devlet

20 Ali Fuat Şengül, *Cinema Space and Nation: The Production of Doğu in Cinema in Turkey*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, The University of Austin, Teksas. 2012, s. 57.

görevlisi olan karakterlerin varlığını açıklamakta Şengül'ün belirttiği iki nedenin Kürdistan temsilleri bağlamında yetersiz olduğu görülüyor. Çünkü Türklüğün egemenlik perdesinin 'Doğu'daki kolonyalist temsilcileri olarak nitelendirilebilecek söz konusu 'modernist' figürler, Türk sinemasında sonraki dönemlerde farklı biçimler alarak varlıklarını sürdürmüşlerdir.²¹ Dolayısıyla Türk sinemasında Kemalist Cumhuriyet'in sömürgeci söylem ve pratiklerin taşıyıcısı olan modernleştirici ajanlar olarak da nitelendirilebilecek karakterlerin varlığını bir dönemle ve o dönemin eğilimleriyle sınırlamak mümkün görünmüyor. Buradan hareketle bu tür karakterlerin Türk sinemasında Kürtlerle meskun coğrafyaları konu edinen filmlerde değişen biçimlerde de olsa varlıklarını ve sürekliliklerini nasıl açıklamak gerekiyor? Bu sorunun cevabı Şengül'ün her ikisi için de aynı nitelermeyi kullandığı yenilikçi yönetmenler ile onların filmlerinin karakterine dönüşmüş yenilikçi devlet görevlilerinin paylaştıkları ve inandıkları ortak bir idealden söz etmeyi gerektirecektir. Yenilikçi yönetmenler ile onların filmlerinde görülen yenilikçi devlet görevlerinin ve tabii devlet söyleminin kendisinin, paylaştığı ortak ideal, marazlar topoğrafyası olarak gördükleri 'Doğu'yu, Cumhuriyet'in yaratmaya çalıştığı modern-Batılı-laik-Türk vatandaş modelinin bir parçası kılma çabasıdır. Cumhuriyet'in değerlerine gönülden iman etmiş yönetmenler ve onların filmlerindeki modernist devlet görevlileri açısından Kürdistan'ın içinde bulunduğu 'karanlığın' aydınlığa kavuşturulması gerekiyordu. 'Modern-öncesi-geri-feodal-ilkel' gibi bütün 'kötü' olarak sunulan değerlerin yoğunlaştığı coğrafya

21 1970'lerde *Köprü*, *Derviş Bey*, *Şalvar Davası* gibi filmlerde modernist figürler görülmektedir. Ancak hem 1960'lar hem de 1980'lerde yapılmış filmlerden farklı olarak, 1970'lerde yapılmış filmler anlatılarını, yerli olanın batıdan-Türklük perdesinden aldığı eğitim ve bilinçten sonra, doğduğu yerleri (Kürtlerle meskun coğrafyaları) dönüştürmeye çalışan figürler üzerinden kurmaktadır. 1980'lerde ise söz konusu modernist figürler dönüşmekle birlikte *Derman*, *Katırcılar*, *Hakkârî'de Bir Mevsim*, filmlerinde görülmektedirler. Zikredilen filmler anlatılarını batıdan, Kürtlerle meskun coğrafyalara gelen ebe, gazeteci ve öğretmen figürleri üzerinden kurmaktadır.

olarak Kürtlerle meskun coğrafyalar ve o değerlerin taşıyıcıları olarak orada yaşayan insanların, çağdaş Cumhuriyet'in yenilikçi temsilcileri olan asker-öğretmen-doktor-mühendis-ebe tarafından modern-ileri-medeni-iyi olana ya zorla ya da ikna ve davet etme yoluyla dahil edilmeleri gerekiyordu. Sonuç olarak 1960'ların ulusal sinema tartışmalarından ve 'toplumsal gerçekçi' düşüncelerden etkilenen yönetmenlerin filmlerinde görülen idealist devlet görevlilerinin varlığını, 1960 darbesinden sonra kurulan yeni politik düzene karşı bir iyimserliğe bağlamak hem 1960'lardan önceki ve sonraki dönemlerde yapılmış filmlerde görülen idealist devlet görevlilerinin varlığını hem de söz konusu figürlerin Türklüğün perdesinin egemen konumuyla olan ilişkiseliliğini açıklamada yetersiz olduğu görülmektedir. Dahası Şengül'ün değerlendirmesi söz konusu dönemdeki sinema tartışmalarının Türklükle olan bağlantısını göremiyor.

Ayrıca 'yenilikçi yönetmen' nitelemesi 1960'lardaki sinema tartışmaları düşünüldüğünde anlamlı bir niteleme olabilir ama Kürtlük temsilleri söz konusu olduğunda dönemin filmlerinde görülen devlet görevlileri için 'yenilikçi' nitelemesi eksik bir tanımlama gibi görünmektedir. Bu eksik, Kemalist devlet iktidarının, uluslaştırma süreçleri içerisinde Anadolu'dan farklı olarak, Kürtlerle meskun coğrafyalar için geliştirdiği sömürgeci söylem ve pratiklerin varlığından kaynaklı 'fazla'nın ortaya çıkardığı bir eksiklik. Kürdistan'ın sosyo-politik ve tarihsel konumundaki bu fazla, yönetmenlerin/senaristlerin anlatıyı kurma şekillerini, anlatı içerisinde geliştirdikleri temsil rejim ve stratejilerini etkilemiş, Kürtlerle meskûn coğrafyaların genel olarak sinematik çerçeveleme biçimlerini belirlemiştir. Dolayısıyla *Hudutların Kanunu* ve -sonraki sayfalarda analiz edilen- *Toprağın Kanı* filmlerinde görülen idealist devlet görevlilerinin tanımlayan uygun sözcük yenilikçi nitelemesinden çok, Kemalist Cumhuriyet'in söylem ve pratiklerinin taşıyıcısı olan kolonyalist memurlar kategorisidir.

Devletin temsilinin üsteğmen ve öğretmen üzerinden 'olumlu', 'şefkatli' ve 'sevecen' ama aynı zamanda sert ve kararlı bir

kurguya tekabül ettiği görülüyor. İlegal bir faaliyet olarak gördüğü kaçakçılığı önlemek için sert yüzünü gösteren devlet, diğer taraftan okul açmak ve çocukların okumasını sağlamak için şefkatli yüzünü gösteriyor. Her iki durumda da orada yaşayanlar için orada olan ve onların iyiliği için çabalayan bir devlet temsili filmde belirgin bir biçimde görülüyor. Bu tür bir devlet kurgusu 1960'ların Kemalist-sol fikirlerin devleti düşünme biçiminden bağımsız değil. Maktav'ın da vurguladığı gibi devletin kurucu kadrolarının sinemaya ideolojik ve propaganda aracı olarak gereken önemi vermemiş olmalarına rağmen, Türk sineması büyük ölçüde Kemalist ideolojiden beslenmiş, filmin konusu ne olursa olsun, "arka planda Cumhuriyet Halk Partisi'nin halkçılık anlayışıyla örtüşen bir toplum modeli resmedilmiştir."²²

Maktav'ın yaptığı tespiti benzer bir görüşü, 1970'lerden itibaren Türk sinemasının eleştirel ve sol kanadı içerisinde yer alan, sinema alanında uzun yıllar boyunca çeşitli üretimlerde bulunmuş Ahmet Soner de yapıyor: "Sinemamız 90 yıldır resmi ideolojiye karşı çıkmamış, Kemalizm ile Cumhuriyet tarihini tartışılmaz ve eleştirilemez bir tabu olarak kabullenmiştir."²³ Türk sinemasının "milli" karakterini vurgulayan bu tespitler, aslında Türk sinemasıyla Türklük arasındaki derin -belki de apaçık- ilişkiyi belirtiyor. Devletin kurucu kadrolarının yeni kurulan devletin ideolojik ve söylemsel sütunlarını güçlendirmede sinemaya bir propaganda aracı olarak yeterince ilgi göstermemeleri Türk sinemasının perdesini, bir egemenlik biçimi olarak Türklükten, resmi ideolojiden ve Kemalist söylemden azade kılmamıştır. Aksine kurucu kadrolarının bu mesafesi Türk sinemasını Türklüğün gönüllü ve sofistike taşıyıcısı ve üreticisi olma konumunu adeta kamçulamıştır. Türk sinemasının aynı zamanda Türklüğün egemenlik perdesi olması ya da Türklüğü çoğaltan, hegemonize eden bir perde olması,

22 Hilmi Maktav, *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*, Agora Yayınları, İstanbul, 2013, s. 146.

23 Ahmet Soner, "Ulusal Kültür ve Sinema", *Yeni Film*, 2011, İstanbul, Sayı: 23, s. 87.

Kemalizmin halkçılık anlayışıyla örtüşen bir toplum modelini sürekli ve kalıcı bir fon olarak resmetmesiyle ve resmi ideolojinin ve tarihin yeniden üreticisi olmasıyla ilişkilidir. Kemalist söylemin ve resmi ideolojinin ve Türklüğün farklı kavram ve kategorilere eklemlenerek kurgulandığı, çeşitli şekillerde yeniden üretildiği en önemli bağlamlardan biri Türk sinemasının Kürtlük temsilleridir. Başka bir deyişle bir egemenlik biçimi ve ulusal bir benlik olarak Türklüğün, 'Batılı', 'medeni', 'modern', 'çağdaş', 'ileri' gibi pozitif kategorilere eklemlenerek kendini ürettiği önemli bağlamlardan biri Kürtlerle meskun coğrafyaların ve orada yaşayanların söz konusu terimlerin negatifleleriyle çerçevelenme biçimleridir. Lutz ve Collins'in de vurguladıkları gibi kimlik oluşturma'nın 'öteki'nin görüntüsünden hareketle şekillendiği²⁴ tespitiyle birlikte düşünüldüğünde Kürdistan ve orada yaşayanların sinematik temsilleri, Türklüğün belli kategorilere eklemlenerek norm olarak kurulmasıyla ilişkisi anlaşılır olmaktadır. Diğer bir ifadeyle Kürdistan'ın Türklüğün sinema perdesinde, Batı'nın (beyaz öznenin) sömürgeci ve oryantalist söylem içerisinde ötekiler için yaygın olarak kullandığı, geri, ilkel, barbar, çağdaş olarak kurgulanması aynı zamanda Türklüğün medeni, ileri, modern gibi kategoriler üzerinden normun içerisinde kurulmasını beraberinde getiriyordu. Dolayısıyla Maktav'ın ve Soner'in Kemalist fikriyat ile Türk sineması arasındaki tespit ettikleri ilişkinin genişleyerek bir iktidar biçimi olan Türklüğün egemenlik perdesine bağlanarak görünür olduğu, ete kemiğe büründüğü yer, Kürtlerle meskûn coğrafyaların sinematik temsileridir.

Filmde devletin idealist aydınları olarak kurgulanan Üsteğmen Zeki'nin ve Öğretmen Ayşe'nin, devleti temsil etme, devletin ideolojisini taşıma biçimleriyle farklılaştığı görülüyor. Başka bir deyişle her ikisi de devletin resmi ideolojisinin taşıyıcısıdır ama farklı teknikler kullanarak söz konusu ideolojiyi taşıdıkları söylenebilir. Ulus devletlerin resmi ideolojisinin hem üreticisi hem

24 A. C. Lutz ve L. J. Collins, *National Geographic'i Doğru Okumak*, Agora Yayınları, İstanbul, 2005, s. 2.

de taşıyıcısı olan okul-öğretmen ve ordu-askerin bu ideolojiyi kitlelere taşıma teknikleri açısından farklılaştığı bilinen bir olgudur. Althusser'e göre modern devlet ideolojisi, hükümet-polis-ordu-mahkemeler-idare-hapishane vb gibi devletin zor aygıtları olan aygıtlarla birlikte, din-okul-aile-kültür-iletişim-sanat alanları gibi devletin ideolojik aygıtlarıyla üretilir. Her ne kadar devletin baskı aygıtları ile devletin ideolojik aygıtları saf ideolojik ve saf baskı tekniklerine dayalı olarak işlemeseler de, temelde rızayı üreten teknik ve mekanizmaların farklılaşmalarıyla birebirinden ayrılır.²⁵ Dolayısıyla filmde devlet ideolojisini- bu durumda Kemalist fikriyata eklenmiş Türklüğün- taşıyıcısı olan üsteğmen Zeki ve Ayşe öğretmen devletin ideolojisini ve egemenliğini farklı biçimlerde üreten kurumların temsilcileri oldukları için kullandıkları dilin ve tekniklerin de farklılaşması anlaşılır oluyor. Devlet ideolojisinin üretilmesinde baskı aygıtının temsilcisi olarak nitelendirilebilecek olan üsteğmen Zeki'nin, köylülerde tarımla ve okulla ilgili rıza üretmek için hem baskı ve zor tekniklerini hem de ideolojik aygıtın ikna edici mekanizmalarını kullandığı söylenebilir. Devletin ideolojik aygıtı olan okulun temsilcisi veya taşıyıcısı olan Ayşe öğretmen, filmde belirgin olarak öne çıkmassa da, Hıdır'a ve oğlu Yusuf'a okulun ve eğitimin hayati önemini anlatırken, devletin ideolojik aygıtlarının rıza üretim tekniklerinin ortaya çıkardığı duygusal mobilizasyonu ve iknayı üreten bir temsilcisine dönüşüyor. Ancak asker ve öğretmen karakterleri üzerinden belirginleşen her iki tekniğin de, kolonyalist söylem ve pratikler içerisinde kullanılan yöntemler arasında bulunduğu hatırlatmakta fayda var.

Hıdır'ın sınırda öldüğü son sahnede Hıdır'ın toprak ağasını öldürmesinin ve ulusal sınırın dışına çıkarak ölümü seçmesinin ulusun toprak bütünlüğünü restore ettiği için, sembolik anlamda önemli olduğunu söyleyen Şengül, *Hudutların Kanunu* bağlamında ulusal sınırın, ulus devletleri ayıran fonksiyonuna ek olarak,

25 Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2006, s. 63-4.

yaşam ve ölümü de ayırdığını söylüyor.²⁶ Buradan hareketle Şengül, son sahneyi ulusun toprak bütünlüğünün sağlanmasının sembolü olarak yorumluyor. Ancak burada Şengül'ün değinmediği, Hıdır'ın okula giden oğlu Yusuf'un varlığı başka bir yoruma kapı açıyor. Hıdır'ın ağayı öldürdüğü ve sonrasında mayın tarlasından geçmeye çalışırken öldüğü son sahneyi, ulusun toprak bütünlüğünü gösteren sembolik bir son olmaktan çok, 'modern Türkiye Cumhuriyeti'nin aydınlık geleceğinin kurulduğu' sembolik bir son olarak değerlendirmek gerekiyor. Çünkü filmin yapıldığı 1960'lar da 'ulusun toprak bütünlüğü' 1940'lara kadar süren isyanların bastırılmasıyla birlikte merkezi otoritenin gücü tesisi edilerek sağlanmıştı. Geriye ise ulusal sınırlara dahil edilen Kürdistan'da yaşayanların 'barbarlıktan', 'serkeşlikten' kurtarılacak Cumhuriyet'in ve Türklüğün medeniyet dairesine dahil edilmesi kalıyordu. Hıdır, 'cumhuriyetin aydınlık geleceğini', son sahnede, oğlu Yusuf'u Cumhuriyet'in idealist öğretmeni Ayşe'ye emanet ederek tesis ediyordu. Modern Türkiye Cumhuriyeti'nin Kürtlerle meskun coğrafyalara 'aydınlık' ve 'medeniyet' getiren kurumlarından biri olan okul, Hıdır'a ulaşamamıştı belki ama oğlu Yusuf, tıpkı *Toprağın Kanı* filminde Hasan'ın oğlu Osman gibi, Cumhuriyet'in aydınlık nesiller yetiştirecek olan okulunda okuyabilecekti.²⁷ Dolayısıyla Kürdistan'ın dönemin devlet söyleminde kuruluş biçimleriyle ilişkili olarak düşünüldüğünde, *Hudutların Kanunu*'nun genel anlatısı açısından asıl önemli meselenin mekânsal bütünlükten öte ideolojik bütünlük olduğu görülecektir.

Hudutların Kanunu'nun kurduğu görsel evren ile filmin içinden konuştuğu ideolojik ve söylemsel hatlar arasında kesişimler görülüyor. İflah olmaz kaçakçılık alışkanlığından kurtulup, toprağı ekip biçmeyi asker zoruyla öğrenen köylülerin kadrja alınma biçimleri –köylüleri sürekli bir arada gösteren sahneler– filmin temel temsil rejimlerinden biri olan medenileştirilmeye

26 Şengül, A.g.e., s. 65.

27 Her iki filmin, çocukluk tartışmasını 'ev' metaforuyla ilişkilendiren analiz için çalışmanın sonuç bölümüne bakınız.

muhtaç yerliler söylemini destekliyor. Kameranın manzarayı kurma biçimlerinin western filmlerinin görsel evreniyle benzeşmesi 'vahşilik' ve 'dağlılık' söylemini destekleyen bir görsel atmosfer yaratmış. Yine Üsteğmen Zeki'nin köylülerle aynı karede görülen sahnelerde kameranın onu aşağıdan göstermesi filmin varsayımlarından biri olan ehlileştirilmesi gereken köylüler söylemini destekliyor. Üsteğmen Zeki'yi Hıdır'la aynı karede buluşturan bir sahne, askerle köylüler arasındaki asimetrik ilişkiyi desteklerken, duvardaki asılı olan Türkiye haritasının doğu kısmının ısrarla kadrajda tutulması izleyiciye anlatının belirli bir bölgeye dair olduğunu hatırlatıyor.

***Toprağın Kanı*: “Bu İnsanlar İçin Buradayım Bizim Petrolümüz Bunları da Kurtaracak”**

Mühendis Hilmi Bey (Tuncer Necmioğlu), kızgın bir ses tonuyla, kardeşi Hasan (Erol Taş) tarafından başından yaralanan Batmanlı Hüseyin'i (Fikret Hakan) göstererek: “Bu berbat yerde niye çakılıp kaldığımı hep merak edersiniz. Bu insanlar için buradayım bizim petrolümüz bunları da kurtaracak.” Oğlu Orhan (Feyzi Tuna) bağırarak karşılık verir: “Biz ayrılacağız bunlar yaşayacak bu dağ adamları bu vahşi insanlar. Bunlardan ne hayır gelir?”

Yukarıdaki konuşma, *Toprağın Kanı* (1965, Atıf Yılmaz) filminin başlangıç sahnelerinde, Batman'da petrol arama rafinelelerinde çalışan İstanbul'dan gelen mühendis Hilmi Bey ile annesinin ölümünden ve Batman'da bulunmaktan kaynaklı psikolojik rahatsızlıklar geçiren oğlu Orhan arasında geçen bir diyalogdan. Baba ve oğul arasında taşkınlıklarla ve hezeyanlarla geçen bu diyalogda dikkat çeken bir ayırım var: Biz ve onlar. *Toprağın Kanı* filminde dile gelen bu türden bir ayırımın neleri muhteva ettiği birkaç soru soru üzerinden açıklanabilir. “Bizim petrolümüz”deki biz ile kurtarılacak olan onlar kim? Biz ve onlar tanımlamasını, ayırımını kim nereden yapıyor? Biz'i oluşturan, bizi biz yapan ile onları oluşturan, onlar yapan şeyler nelerdir? Başka deyişle, bizi

ve onları kuran hangi ideoloji, duygu, arzu yoğunlukları ve kavram, kategori setleridir?

“Biz” ayrıldıktan sonra “onların” keyif içerisinde yaşamaya devam edecek olmaları Orhan’ı neden çileden çıkarır? Verili bir topluluğu bir arada tutan unsurun, simgesel özdeşleşme noktasına indirgenemeyeceğini söyleyen Žižek’e göre “topluluk üyelerini birbirlerine bağlayan bağ her zaman bir Şey’e, cisimleşmiş keyfe yönelik ortak bir ilişki içerir. Öteki’nin ‘yaşam tarzımıza’ yönelttiği bir tehditten bahsettiğimizde söz konusu olan şey, fanteziler yoluyla yapılanan, Şey’e yönelik bu ilişkidir. Milli özdeşleşme tanımı gereği Şey olarak Millet’le kurulan bir ilişki yoluyla ayakta tutulur.” Milliyetçiliğin, keyfin toplumsal alana fışkırdığı ayrıcalıklı bir alan sunduğunu ve Milli Neden/Dava’nın verili bir etnik topluluğun öznelerinin keyiflerini milli mitler yoluyla organize etme biçimleri olduğunu belirten Žižek’e göre etnik gerilimlerde söz konusu olan her zaman milli Şey’in mülkiyetidir. ‘Öteki’ne her zaman aşırı bir keyif atfederiz: (bizim hayat tarzımızı mahvederek) keyfimizi çalmak istiyordur ve/veya gizli, sapıkça bir keyfe ulaşabiliyordur. Kısacası, aslında ötekinde canımızı sıkın şey, tam da keyfini organize etme tarzıdır, tam da bu tarza özgü fazladır, ‘aşırılık’tır: ‘Onlar’ın yiyeceklerinin kokusu, ‘onlar’ın gürültülü şarkıları ve dansları, ‘onlar’ın tuhaf tavırları. Temel paradoks bizim Şey’imizin hem ötekinin ulaşamayacağı hem de onun tarafından tehdit edilen bir şey olarak kavranmasıdır.”²⁸ “Onlar”ın vahşilikten, barbarlıktan kurtarılmasıyla var edilecek Milli Şey, aynı zamanda Orhan’ı ve ailesini Türklüğe bağlayan Şey’dir. Ayrıca, Orhan’ı çileden çıkaran şeyin, “onlar”ın (Kürtlerin) “biz”in (Türklerin) keyfini çalma, ona ortak olma ihtimalini düşünmesidir. “Biz” ile “onlar” arasındaki gerilimi üreten Milli Şey’in petrol üzerinden somutlaştığı bu bağlamda, petrole-keyfe-Türklüğe sahip olan “biz”i tedirgin eden, kızdıran şey “onlar”ın be petrole-keyfe- Türklüğe ortak olma ihtimalidir.

28 Slavoj Žižek, *Kırılğan Temas*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 212-5.

Diyalog üzerinden devam etmekte fayda var. Söz konusu diyalogda geçen biz ve onlar ayrımını, içeriğini neyin oluşturduğunu bilemediğimiz bir tür ‘dil sürçmesi’ olarak değerlendirilebileceğini ancak oğlunun babasına verdiği cevapta geçen “bu dağ adamları bu vahşi insanlar” sözlerinde, “petrolün kurtaracağı onlar”ın nasıl düşünüldüğüne dair bazı ipuçları olduğunu söyleyen Şengül’e göre Orhan’ın bunlar olarak sözünü ettiği insanları tanımlarken kullandığı sözcükler tesadüfen seçilmiş sözcükler değildir. Dağ adamları ve vahşiler gibi nitelemeler, devletin Doğu’da yaşayan Kürt popülasyonu için kullanmış olduğu başlıca resmi sınıflandırmalardır. Orhan’ın sözleri, babasıyla yaptığı diğer hezeyan dolu konuşmalarından biri olarak ele alınabilir ama devletin sınıflandırmasına olan tekinsiz benzerliği, sözleri, anlatının dışına, kurulduğu tarihsel bağlamın içine fırlatıyor. Doğu’da çekilen ilk filmlerden biri olan *Toprağın Kanı*’nın, aynı zamanda Doğu bağlamında biz ve onlar ayrımı üzerinden konuşan ilk film olduğunu söyleyen Şengül, o dönemdeki devlet söylemiyle Orhan’ın sözleri arasındaki benzerlik hariç, filmin “bölge üzerinde devlet destekli âlimane suskunluğu kırarak” devletin bölgedeki pratiklerinin geçici bir eleştirisini sunduğunu, ancak içeriğindeki bu ‘bilinçsiz’ eleştirinin filmin genel anlatısında kaybolduğunu, bunu yerine filmin, diyalogları dönemin baskın ulusal söylemlerinden biri olan petrolün millileştirilmesi üzerinden kurduğunu söylüyor.²⁹

Şengül’ün dönemin resmi söylemiyle, filmin Kürtler için kullandığı kategoriler -vahşi, dağlı- arasındaki paralelliği vurgulaması yerinde olmakla birlikte eksik bir saptamadır. Eksiktir; çünkü Kürtleri sınıflandırma kategorileri olan ‘dağlı’ ve ‘vahşi’ gibi nitelemeleri içerisinde barındıran kolonyalist söylemin Türklüğün egemen perdesindeki özgül biçimleri belli bir dönemle ve resmi ideolojisiyle sınırlı değildir. Kürtlük temsilleri bağlamında Türklüğün sinema perdesinin Garbiyatçı fantazilere³⁰ eklemlenen

29 Şengül, A.g.e., s. 61-62.

30 Kemalist modernleşme bağlamında Doğu-Batı ayrımı içinde nesneleştirilen ve öteki olarak konumlanan “Doğu”nun “Batı”ya verdiği karmaşık tepkiler-

kolonyalist fanteziler, farklı dönemlerde ve farklı yönetmenlerin filmlerinde tekrar eden izleklerdir. Bu durum belli bir dönemin ve resmi ideolojinin sınırlarını ötesine geçen söz konusu biz ve onlar ayrımının “Türklük perdesi” ile Kürdistan ve orada yaşayanlar arasında bu perdenin varsaydığı ontolojik ve epistemolojik bir bağlama tekabül ettiğini gösterir aynı zamanda. Doğu ve Batı arasında bilgi-iktidar ilişkileri içerisinde üretilen ontolojik ve epistemolojik ayrım, aynı zamanda sömürgeci ve şarkiyatçı söylemde Batılı-sömürgeci beyaz özne ile sömürge-yerli arasındaki mutlak fark varsayımını da üreten bir ayrımdır. Dolayısıyla mühendis Hilmi Bey ve oğlu arasında geçen diyalogu bir dil sürçmesinden öte, Türklüğün kolonyalist söyleminin mahiyetini

le oluşturduğu öznellik alanı olarak Garbiyatçılık ve garbiyatçı fantezi kavramları, Ahıska’ya göre Batı-dışı sayılan bir toplumsal alanda modernliği tarihsel olarak temsil etme, başkalarına ve kendine sunma tarzı, modernlikle kurulan ilişkilene biçimi olarak tanımlanabilir. İktidar pratiklerini ve öznelliği hem kuran hem de anlamlandıran bir söylemsel harita, toplumsal bir fantezi olarak Garbiyatçılık “belirli teknikleri imgeleri ve ezilmişlikten gelen ‘bilinç yaralarını’ idare etmek, toplum içindeki eşitsizlikleri, çatışmaları yok saymak için kullanan –ve bu kullanımı meşrulaştırmak için de kendi ‘ötekileri’ni yaratmak için kullanan- bir iktidar söylemini incelerken” önemli bir çerçeve sunmaktadır. Türkiye’de ulusal kimliği tanımlamak, inşa etmek ve ayrıştırmak için yapılan her çabanın hayali bir “Batılılığa” ve Batılı bir göze göre biçimlendiğini belirten Ahıska, Garbiyatçı fantezinin Batı ve Türkiye arasındaki sınırları millilik içerisinde yeniden tanımlama çabasından ibaret olmadığını, ülke içinde de kentler ve bölgeler arasında, sınıfsal, etnik, dinsel ve cinsiyet temelinde “Doğu” “Batı” karşıtlığı içinde işaretlenen ayrımlar yapar, bu ayrımları aynı ikili dizge içinde meşrulaştırır. Batı karşısında öteki sayılan Doğu’nun, kendi Doğululuktan kaçma ve Batılı olma serüvenini yansıtan bu fantezi, hem Doğululuğu hem de Batılılığı, ‘esas olan’ kurgularla diyalojizm içinde yeniden üretmekle ilişkili olarak kendi içindeki başka ötekileri susturmaya ve gizlemeye devam eder. Bu durumda Garbiyatçılık sadece bir fikir, bir dünya görüşü olarak değil, sömürgecilik ve emperyalizmle şekillenen Şarkiyatçılıkla, kapitalizmin dünya çapında gelişimine eşlik eden bir dizi teknoloji ve pratikle, devletin kurumsal mirasıyla, milliyetçi ve cinsiyetçi söylem ve rejimlere ilişkin düzenlemeler olarak anlaşılmalıdır. Meltem Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 72-4.

ele veren bir semptom olarak okumak gerekiyor. Türklüğün temel mahiyetlerinden biri Türklüğünün farkında olmaması, onu linguistik kültürel ve tarihsel olanın üstüne çıkararak doğallaştırmasıdır. Tıbbi anlamıyla semptom, fiziksel ve ruhsal anlamda sağlıklı görünümü yerinden eden, patolojik aksaklık ve fazla olarak tanımlanmaktadır. Ancak Freudçu psikanalizde semptom, fiziksel ve ruhsal olanı sekteye uğratan patolojik bir fazlalık değil, benliğin kendisini “ne ise o olarak” dışavurma biçimi olarak anlaşılıyordu. Bu bakımdan rüyalar gibi semptom da bilinçdışı olanla, dolayısıyla toplumsal olanla ilişkilidir.³¹ B.‘radan hareketle diyalogda geçen biz ve onlar, ben (Türklük, Türkler) ve öteki (Kürtler, ‘doğulular’) arasında mutlak, tarih üstü ve doğal bir farkı varsaymanın bir sonucu olarak görülmelidir. Başka bir ifadeyle mühendis Hilmi Bey ve oğlu arasındaki diyalogda görülen biz ve onlar ayrımı, daha temel ve belirleyici bir ayrımın, yani Türklüğün egemen söyleminin kendisi ile öteki/Kürt/yerli olan arasında olduğunu varsaydığı mutlak farkın dışı vurulan semptomu olarak görülmelidir.

Toprağın Kanı’nın biz ve onlar ayrımı üzerinden düşüncesinin temel nedeni Türklük perdesinin egemen söyleminin Kürtlerle meskûn coğrafyaları ve orada yaşayanları radikal ve mutlak bir farkla sabitlemesidir. Biz ve onlar üzerinden kurulan ikiliğin çerçeveyi kuran temel bir ontolojik ve epistemolojik ayrım olduğu iddia edilebilir. Türk sinemasının Kürdistan bağlamında çerçevesini kuran, belirleyen söz konusu ontolojik ve

31 Zizek’e göre semptom “tutarlılığı öznenin belli bir bilgisizliğini gerektiren bir oluşum olarak da tanımlanabilir. Özne semptomun keyfini ancak onun mantığını gözden kaçırdığı sürece çıkarabilir – semptomun yorumunun başarı ölçütü tam da semptomu ortadan kaldırmasıdır.” Slavoj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, s. 36. Biz ve onlar ayrımı aynı zamanda Türklüğün bir tür semptomu ya da Türklük bizatihi bir semptom olarak düşünülebilir. Bu durumda bir ideoloji olarak Türklüğün, onun içinden konuşan öznelere sözlerinde ve edimlerinde -kendisi Türklüğün içinden konuştuğunu bilmeden ve tam da bu nedenle de keyfini çıkararak- görünür olması anlaşılır olmaktadır.

epistemolojik ayrım, Said'in oryantalizmin birbirleriyle ilişkili olan farklı düzlemlerini açıklarken kullandığı tanımla örtüşüyor. "Şarkiyat, 'Şark' ile (çoğu zaman) 'Garp' arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimidir.³² Dolayısıyla mühendis Hilmi Bey ve oğlu arasındaki konuşmada görülen ayrım, sadece *Toprağın Kanı* filminin ya da filmin yapıldığı dönemin sosyo-politik bağlamının sınırları içerisinde kalınarak açıklanamaz. Biz ve onlar ayrımının bizatihi kendisi ve bu ayrımın asimetrik karakteri, Kürtlerle meskun coğrafyaları ve orada yaşayanları sinematik bir nesne olarak çerçevelenmesini mümkün kılmıştır. Kameranın Kürdistan'da kurulmasını mümkün kılan ve egemenlik ve iktidar ilişkileri üzerinden yeniden-kurulan bu ontolojik ve epistemolojik ayrım varsayımı, aynı zamanda farklı dönemlerde, yönetmenlerde ve film türlerinde farklı ve benzer biçimlerde yeniden üretilmiştir.

Mühendis Hilmi Bey'in, okulu bitirdikten sonra kimyager olacak yeğeni Sevgi'nin (Belgin Doruk) ve psikolojik rahatsızlıklar geçiren Orhan'ın bedeninde somutlaşan biz'in içinde biraz ilerlenirse eğer modern-kentli-laik-Türk gibi nitelemelerle hayal edilen bir biz'le karşılaşılacaktır. Söz konusu diyalogda geçen biz kategorisinin içinin doldurulmaya çalışıldığı şey Türklüktür. Ulusal bir benlik ve toplumsal bir egemenlik olarak Türklük, Batı karşısında derinden hissettiği boşluğu modern-kentli-laik-medeni gibi kategorilerle özdeşleşerek telafi etmeye, söz konusu kategorilerin negatiflelerinin taşıyıcıları olabilecek bir ötekinin varlığıyla, hayali de olsa bir ötekinin kurulmasıyla doldurulmaya çalışılıyordu. Batı'ya, Avrupa'ya karşı bu tür kategorileri seferber etme şansınız yok çünkü Türk kimliğini niteleyen daha doğrusu üzerine bir Türklük inşa edilmeye çalışılan söz konusu kategoriler Batı'nın aynasında görülen, Batı'ya ait kategorilerdir aynı zamanda. Dolayısıyla arzu nesnesi olarak Batı'nın aynasının dışında bir aynaya baktığınızda, egemen, muktedir hissedebileceğiniz bir aynaya ya da bir öteki kategorisine ihtiyacınız var. Bir arzu

32 Edward Said, *Şarkiyatçılık*, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 11.

nesnesi olarak sürekli peşine düşülen, her zaman aynasını ölçüt olarak aldığınız Batı aynasının dışında, eğitebileceğiniz, kendinizi feda edebileceğiniz, onlar için üzülebileceğiniz, vahşilikten kurtarılmaları, medenileştirilmeleri, ıslah edilmeleri gereken bir onlara ihtiyacınız var. Dolayısıyla biz'in karşısındaki onlar, bu durumda Kürtler, Şarkiyatçı ve Garbiyatçı fantezilerle çevrelenen Batı'nın hayali panoptik gözünün devrede olduğu bir bakışlar asimetrisi üzerinden kuruluyordu. Karşısında, ulusal bir benlik ve kimlik olarak Türklüğü -bizi- Batılı pozitif değerlerle dolduracak, özdeşleşmeye çalıştığı Batılı değerlerin negatif kategorilerinin taşıyıcıları olarak kurgulayacak, Batı karşısında hissedilen eksikliğin, boşluğun egemen ve muktedirlikle telafi edilebileceği öteki kategorisi olarak onları, Türk sineması Kürtlerle meskûn coğrafyalarda bulmaya, keşfetmeye ya da icat etmeye çalıştı. Kuşkusuz ki ihtiyaç duyulan onları sadece tek başına sinemanın keşfettiğini söylemek eksik olacaktır; çünkü Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu ideolojisi, söylemsel kuruluşunu oluşturan kategoriler ve bu ideolojinin ve söylemin dayandığı kavram ve değerler sistemi varlığını, tanımlanmaya, bastırmaya, kurgulanmaya bazen de hayal edilerek bulmaya çalışılan onlara, ötekilere borçludur. Dolayısıyla Kürtlük kurguları bağlamında, Türk sinemasının yaptığı şey belki söz konusu onları-ötekileri sinemanın imkânları sayesinde seslere, imajlara, imgelere, coğrafyalara kısacası toplumsal ve mekânsal bir uzama kavuşturmaktır.

Mühendis Hilmi Bey'in ağzından adeta dökülen "Bu berbat yerde niye çakılıp kaldığımı hep merak edersiniz. Bu insanlar için buradayım bizim petrolümüz bunları da kurtaracak." sözlerinde görülen ve hissedilen bu arzu nasıl bir arzudur ki Hilmi Bey'in bu berbat yerde kalmasını katlanılır kılıyor? Hilmi Bey'in kapıldığı onları kurtarma arzusu, onu İstanbul'dan Batman'ın küçük bir köyü olan Raman'a kadar sürüklemiştir anlaşılan. Burada yaşayan insanlar için, onları kurtarmak için kendi hayatını feda etmeyi göze aldırان duygunun kaynağında, "onları, cehalet denizinde yüzen bu dağ insanlarını, vahşileri" medenileştirme-Türkleştirme

arzusu olduğu söylenebilir. Oğlunun dağ insanları, vahşi insanlar olarak biz'den ayırdığı onlar'ı kurtaracak, Türklüğün modern perdesine petrolün ortaya çıkaracağı refah aracılığıyla dâhil edecek olan bu kez idealist bir Cumhuriyet mühendisidir. Nasıl ki *Hudutların Kanunu*'ndaki üsteğmen Zeki ve Ayşe öğretmen, Hıdır'ı ve oğlunu toprağa, yasaya ve okula bağlayarak Türklüğün medeniyet perdesine dâhil ediyorsa, mühendis Hilmi Bey de vahşi ve dağlı Hüseyin'i ve Batmanlıları petrol rafinerisine bağlayarak modernleştirecektir. Garbiyatçı fantezilerle iç içe geçen söz konusu medenileştirme arzusu farklı tonlarda ve yoğunluklarda olsa bile bütün bu karakterleri kesen ortak bir arzu eksenidir adeta. Sadece karakterlerin kapıldığı ortak bir arzudan öte karakterlerin yaratıcılarını yani yönetmenleri ve senaristleri kesen ortak bir arzudan bahsetmek gerekiyor burada. Film-dünyanın dışında yönetmenlerin Kürdistan'ı ve orada yaşayanları gösterme arzusu, film-dünyanın içinde orayı ve onları medenileştiren-Türkleştiren idealist devlet görevlilerinin arzusuna dönüşüyor adeta. Başka bir deyişle yarattıkları karakterlere benzer habituslara sahip olan yönetmenler ve senaristler, çerçeveledikleri coğrafyayı ve orada yaşayan insanları Türklüğün aydınlık dairesinde görmek istedikleri için kurguladıkları film-dünyalarda arzularının, hayallerinin, hazlarının hareketleri görünür oluyor.

Yönetmenlerin ve kurguladıkları karakterlerin arzularının topoğrafyasında biraz daha gezinmekte fayda var. Egemen bir kimlik olarak Türklüğün Batılı kavram ve kategorilere eklenerek kurulduğu bir atmosfer içerisinde yetişen bu yönetmenler, senaristler, öykücüler bu daire dışında kaldığını düşündükleri insanları ve coğrafyaları daire içerisinde görmek istediler veya hayal ettiler ve bunu bir aydın olarak kendilerine dert ettiler sanki. Bu yönetmenler, senaristler gerçeklikte 'Doğu'ya 'aydınlık' götüren Cumhuriyet'in adanmış elçileri değillerdi belki ama Cumhuriyet'in idealist aydınları olarak kurguladıkları karakterler aracılığıyla 'Doğu'ya 'ışık' ve 'medeniyet' taşıyan doktorlara, öğretmenlere, mühendislere, askerlere, avukatlara dönüştüklerini

hayal ettiler her defasında. Yönetmenlerin bu tür karakterleri kurulumasının ve bu tür senaryolara, öykülere, romanlara olan bu ilgisinin kaynağında nasıl bir arzu var? Kendileri de birer aydın olarak olan yönetmenlerin idealist ve aydın devlet görevlilerinin hikâyelerine olan bu ilgileri nasıl açıklanabilir? Bu ilgiyi ve arzu-yu motive eden başka bir arzu var sanki. Belki de Cumhuriyet'in aydınları olarak idealist devlet görevlilerinin arzularını öyküler, senaryolar, filmler aracılığıyla hayal ederek onların arzularını arzuladılar. Dolayısıyla film dünyanın içerisinde kurgulanan Cumhuriyet'in idealist devlet görevlilerinin Kürtlerle meskûn coğrafyaları ve orada yaşayanları değiştirme, onu medeniyet dairesine çağırma arzusuyla, birer Cumhuriyet aydını olan yönetmenlerin arzularının kesiştiği ortaklaştığı bir düzlemin olduğu söylenebilir. Bu ortak düzlem ise Kürdistan'ı 'aydınlattıklarını', 'barbarlıktan' kurtardıklarını, 'medenileştirdiklerini' düşündükleri idealist devlet görevlilerinin arzularını arzuladıkları düzlemdir.

Toprağın Kanı bir 'savaş' filmidir. Tabii ki bir tür (*genre*) olarak savaş filmlerinden farklı bir bağlamda yani metaforik anlamda bir 'savaş' filmidir. Filmin içinde gezindiği, anlatısını kurduğu duygu-arzu yoğunlukları ve bunların nitelikleriyle kullandığı kavram-kategoriler topoğrafyası içinde ilerlemeye devam edildiğinde savaşla karşılaşılıyor. Bir metafor olarak kullanılan savaş, filmin bütün anlatısını sarmalayan bir duygu yumağı gibi işliyor. Aynı zamanda filmin anlatısının omurgasını oluşturan savaş metaforu kuşkusuz ki dönemin devlet söyleminin Kürt sorununa dair ürettiği söylemden ve sosyo-politik bağlamından bağımsız değildir: eşkıyalarla savaş, ekonomik geri kalmışlıkla savaş, cehaletle savaş vb kategoriler, Kürtlerle meskûn coğrafyaları devlet söylemi içerisinde işaretleyen, kuran kategorilerdir. Filmde temel bir söylem ve bir metafor olarak savaşın nasıl ve hangi işlevlerle anlatıya dahil edildiğini, hangi ayrım kategorilerini, arzu ve duygu yoğunluklarını ürettiğine yakından bakmakta fayda var. Filmin dramatik anlatısının kurulmasında ve karakterlerin inşasında önemli bir yer tutan savaş metaforunun kullanım biçimleri,

mühendis Hilmi Bey ile kimyager olmayı düşleyen yeğeni Sevgi arasında geçen bir diyaloga şöyle yansıyor:

Hilmi Bey: Ali Usta, Hüseyin, ben hepimiz bir savaş içerisindeyiz. Yarın Ankara'ya gideceğim yabancı uzmanları buradan göndermeleri için çalışacağım. Sonra da başka dertler, başka savaşlar başka yenilgiler gelecek.

Sevgi: Ben de döneceğim, bir gün daha iyi silahlanmış olarak bitmeyen kavgaya katılacağım, size yardımcı olacağım, el ele savaşacağız.

Peki, bu amansız savaş kime karşı veya neye karşı veriliyor? Mühendis, yeğeni Sevgi, Ali usta ve Hüseyin'i saran, içinde oldukları ve anlaşıldığı kadarıyla Batman ve petrol ile sınırlı olmayan bu bitmeyen savaşı sürdüren, motive eden nasıl bir ihtirastır? Mühendis Hilmi Beyin berbat yerde kalmasını sağlayan, İstanbul'da kimya mühendisi okuduktan sonra daha iyi silahlar kuşanıp Batman'a dönecek olan Sevgi'yi kamçılayan arzusun kaynağında ne var? İlk bakışta ve yorumda savaşın yabancı uzmanlara karşı, onların Batman'daki petrol rafineleri üzerinde var olan etkinliğini ortadan kaldırmak için verilen bir savaş olduğu söylenebilir. Bu yorum dönemin önemli sosyo-ekonomik ve politik tartışma konularından biri olan petrolün millileştirilmesi³³

33 Filmin petrolün millileştirilmesi tartışmaları bağlamında sinema tarihinde ilginç bir hikâyesi mevcut. Hikâyeye göre filmin 3. Antalya Film Şenliği'nde ödüllerin açıklanmasından bir gün önce birinci olduğu film ekibine söyleniyor ancak filmde yabancı uzmanların konu edinme biçimlerinden rahatsız olan Amerika'nın son anda devreye girmesiyle filme ikincilik ödülü veriliyor. Birincilik ödülü ise Haldun Dormen'in *Bozuk Düzen* isimli filmine veriliyor. Bunun üzerine filmin senaristlerinden biri olan Recep Bilginer, bir basın toplantısı düzenleyerek kararı protesto edip Antalya'dan ayrılıyor. Filmin Ayşe Şasa ile birlikte senaryosunu yazan Recep Bilginer, konuyla ilgili 1 Aralık 1973 tarihli *İstanbul* gazetesine festivalde yaşananları "Petrol Amerika ve Ötesi" başlıklı bir yazıda şöyle anlatıyor: "Orada en son elemeye kalan 10 film arasında en çok puanı *Toprağın Kanı* topladı. Gerek filmin hikâyesini yazan gerekse filmin yapımcılarından biri olarak Antalya'da jüri üyeleri tarafından özel biçimde kutlandım. *Toprağın Kanı* birinci seçilmişti. Geç vakit öğrendiğimiz bu haber üzerine memnun uyudum. Sabah uyandığımda durum değişmişti. Festival jüri üyeleri arasında, Amerikan elçiliğinde, galiba

meselesi olduğu düşünüldüğünde doğru bir değerlendirme gibi görünebilir. Filmde sürekli konuşulan ama hiç görünmeyen yabancı uzmanlar nitelemesiyle gönderme yapılan olgunun yine dönemin özellikle sol aydınları arasında yaygın olan anti-emperyalist söylemi işaretlediği ve filmin petrolün millileştirilmesi mücadelesini nitelemek için de savaş metaforunu kullandığı söylenebilir. Ancak filmin genel anlatısı ve Hasan ile Hüseyin karakterlerinde sembolize edilen çatışma ya da savaş düşünüldüğünde, asıl büyük ve bitmeyen savaşın modern öncesi-ilkel-vahşi olarak kurgulanan Batman'ın ve orada yaşayan insanların medenileştirilmesi-kent(li)leştirilmesi ve nihayetinde Türkleştirilerek-millileştirilmesi kavgası olduğu görülecektir. Dolayısıyla filmin anlatısının üzerine bina edildiği asıl savaş, yabancı uzmanlara karşı petrolün millileştirilmesi değil, coğrafyanın ve orada yaşayan insanların medenileştirilmesi, millileştirilmesidir.

kültür ofisinde görevli bir de Amerikalı vardı. *Toprağın Kanı* gibi bir petrol filminin festivalde birinci seçilmesinden, bu Amerikalı dostumuz hoşlanmamış. Bu filmi birinci ilan ederseniz, bu ta Türk-Amerikan ilişkilerinin bozulmasına kadar gider' demiş. Son seçimde belediye başkanlığını kaybeden o zamanki başkan (Dr. Avni Tolunay) da gece saat 3'te jüriyi tekrar toplamış. O ana kadar hiçbir derece alamayan bir başka filmi (Haldun Dormen'in *Bozuk Düzen*'ini) birinci seçmişler. Bizim *Toprağın Kanı* filmimizi de ikinci yapmışlar." Recep Bilginer, jürinin Amerikalı üyesinin, *Toprağın Kanı* filminin birinci seçilmesine neden karşı çıktığını da yazısında şöyle anlatıyor. "Filmin konusu içinde şöyle bir pasaj var. Batman'da birçok kuyu açılıyor, kesin sonuç alınmadan kapatılıyor. Sondaj ekibinin başında sarhoş, kadın düşkün bir mühendis vardır. Yardımcılar, işçiler, ustalar Türktür. Gene böyle açılan kuyulardan biri. Burada petrol yok diye Amerikalı şef tarafından kapatılmak isteniyor. Fakat yardımcıları, ustalar ve işçiler inanmışlar; o kuyuda petrol var diye. Geceleri gizlice çalışarak sondajı tamamlıyorlar ve gerçekten o kuyudan petrol fışkırıyor. Oyunun kahramanlarından olan teknisyen (Fikret Hakan) sevincinden yüzünü gözünü petrole boyuyor ve sevgiliyle (Belgin Doruk) kuyu başında kucaklaşıyor. Biz bu olayı gerçekten bir süre önce Batman'da geçmiş bir olaydan aldık. Nitekim gerçek hayatta, o sarhoş mühendis, bu olaydan sonra Türk işçilerinin topladıkları imzalar sonucu vazifesinden uzaklaştırılıyor." Bkz. http://www.milligazete.com.tr/haber/ABD39nin_hazmedemedigi_film/43820, Erişim Tarihi: 28.11.2014.

Söz konusu konuşmadan önceki bir diyaloga gidilirse eğer, savaşın neye karşı ve hangi amaçlarla verildiği açık bir şekilde görülecektir. Başka bir deyişle, diyalog, savaşın gerçek nedenlerini ve taraflarını, petrolün sadece bir araç olduğunu, petrolün çıkarılması ve millileştirilmesi mücadelesinin altında çok daha ulvi amaçların olduğunu gösteriyor. Kardeşi Hasan'ın kendisini yaralamasından sonra mühendis Hilmi Bey sayesinde rafineride işçi olarak çalışmaya başlayan Hüseyin'e rafineride çalışan Ali usta, petrolün ne anlama geldiğini anlatıyor: "Petrol ne demek bilir misin? Petrol okul demek, petrol yol demek, hastane demek. Petrol toprağımıza gübre demek, bereket, zenginlik demek. Boş arazileri, tepeleri göstererek; buralar pompalarla kuyularla dola-cak, yeni bir şehir yükselecek burada. Binlerce işçi çalışacak, bin-lerce aile aydınlığa kavuşacak." Dolayısıyla asıl büyük ve bitmeyen savaş modern Türkiye Cumhuriyeti'nin devlet söyleminin taşıyıcıları da olan okul, hastane ve yol aracılığıyla 'vahşi', 'dağlı' olarak görülen bir coğrafya ve orada yaşayan insanların modern-medeni-ileri ve milli kılınması için verilen savaştır. Zaten son cümlede geçen binlerce aile aydınlığa kavuşacak sözü, savaşın, karanlığın kalbi olarak kurgulanan Batman'ın ve orada yaşayanların Türkiye Cumhuriyeti'nin modern aydınlığının temsilcisi olan kurum ve kişileri aracılığıyla Türklüğün egemenlik perdesine dâhil etme kavgası olduğunu açık bir biçimde gösteriyor.

Hasan ve Hüseyin karakterleri arasında süren savaş da söz konusu büyük savaşın bir parçası olarak anlatıya dâhil edilmiştir. Hasan, bütün vahşi-modern öncesi kalıntıların temsilci ve taşıyıcısı, despot bir karakter olarak kurgulanmış: Kardeşinin nişanlısını kaçırmak zorla ırzına geçen, karısını döven, sınırda afyon kaçakçılığı yapan, çalıştığı rafinerinin veznesini soyan aynı zamanda şeyh olan Hasan bütün kötülüklerin üreticisi ve taşıyıcısı olan bir bedendir. Dolayısıyla despot Doğulu erkek'in prototipi olarak sunulan Hasan, mühendis Hilmi beyin ve oğlunun söylediği berbat yerde yaşayan vahşi ve dağlı insanların en belirgin temsilcisidir. Bu noktadan bakıldığında mühendis

Hilmi Bey ile yeğeni kimya mühendisi olacak Sevgi'nin bitmeyecek büyük savaşı, Hasan karakterinin bedeninde somutlaşan bütün geri değerlere karşı verilecek bir savaştır ve petrolün milileşmesi için verilen mücadele ise bunun için sadece bir araçtır. Hüseyin ise kardeşi Hasan'ın temsil ettiği bütün değerlerin tam karşısı değerleri temsil eden bir karakter. Diyarbakır'da meslek lisesini bitirdiği için "belli kişiliği olan" -mühendis ve yeğeni Sevgi tarafından Hüseyin'in "efendi ve bir kişiliğe sahip" olması, okul okumasına bağlanmıştır- Hüseyin, mühendis Hilmi Bey sayesinde petrol rafinerisinde işçi olarak çalışmaya başladıktan sonra, mühendis Hilmi Bey, yeğeni Sevgi ve oğlu Orhan'ın temsil ettiği medeniyet dairesinin içine yerleşiyor. Bütün kötülüklerin tecessüm ettiği Hasan'ın iflah olmaz bedeniyle medenileştirilmeye, modernleştirilmeye yatkın olan Hüseyin'in erdemli bedeni Peter Brooks'un melodramın kurguladığı bedenlerle ilgili olarak söylediklerini hatırlatıyor. Anlam tarafından gasp edilmiş, tutuklanmış bedenler olarak melodramatik imgelemde, kötünün, zalimin iflah olmaz bedeni, kamusal olarak teşhir edilip toplumun dışına atılırken, (Hasan'ın filmin sonunda öldürülen kötü-bedeni gibi) zulme uğramış erdemlinin bedeni kamusal onaylanmanın ve tanınmanın bütün işaretleriyle ödüllendirilir, onurlandırılır (Hüseyin'in Sevgi ile evlenen, Avusturya'ya eğitim için gidecek olan erdemli-bedeni gibi).³⁴ Medeniyetin, dairesine çekilen Hüseyin'in bedeni ile Yeşilçam melodramlarının zengin-kentli erkeğin bakışını kendi üzerine çevirmek için kentliliğin adabı muaşeret kurallarını öğrenerek modernleşen taşralı, yoksul kadın bedenleri arasında bir benzerlikten söz edilebilir. Yeşilçam melodramlarının ehlileşerek/Batılılaşarak bir arzu nesnesine dönüşen taşralı kadın bedenleri gibi, Batmanlı Hüseyin'in bedeni de İstanbul'dan gelen kentli/Türk Sevgi'nin bakışı ve arzusu için modernleşmiştir. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarında kadın bedenleri üzerinden üretilen fantazileri hatırlatan bir temsilin tersinden işlediği

34 Peter Brooks'tan aktaran Umut Tümay Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları Türklük Melankoli ve Sinema*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 112-3.

söylenebilir: Erkek karakterin bedeni, kadının arzusu için medenileştirilecektir bu kez. Ayrıca Batmanlı Hüseyin'in mühendis Hilmi Beyin ve Sevgi'nin kentli bakışları karşısında kadınsılaştıran bedeni ile Şarkiyatçı ve sömürgeci söylemde Batılı/beyaz arzu ve bakışın, Batı-dışını/yerliyi kadınsılaştıran söylemiyle benzerlikler gösteriyor.

Rafineride önce işçi, sonra şef olan, işçi sendikasında başkanlık yapan ve filmin sonlarında Avusturya'ya petrol bilimlerinde yüksek tahsil yapmak için gideceği müjdelenen Hüseyin aynı zamanda köylüleri rafineride işçi olarak çalışmak için ikna ediyor. Burası önemli, çünkü rafineri ve petrol demek 'vahşi yerliler' için medeniyet ve aydınlanma demek. Hüseyin kendisinin de modern olanın perdesine dahil edilmesine benzer bir biçimde, bütün köylüleri de aynı perdeye davet ediyor. Aydınlanmanın ve medenileştirmenin araçları olarak tasarlanan Türkiye Cumhuriyeti'nin eğitim kurumlarında okumuş olduğu için medenileştirilmeye, yatkın olan Hüseyin, kısa sürede mühendis Hilmi Bey'in temsil ettiği medeniyet dairesine dâhil olmuştur. Modern Cumhuriyet'in idealist mühendisi Hilmi Bey'in taşıyıcısı ve davetçisi olduğu medeniyet, modernlik ve millilik çağrısına ve yeğeni Sevgi'nin modern, kentli değerlerle yoğrulmuş aşkına kayıtsız kalamamıştır Batmanlı Hüseyin. Hüseyin'in ve diğer köylülerin petrol rafinerisi aracılığıyla köylülükten işçiliğe geçişi, Türkiye'de sol görüşlü aydınlar tarafından da aygın olarak kabul görmüş Marksizmin sınıf teorisinde olan bir varsayımı görünür kılıyor: köylülükten işçiliğe, feodal düzenden kapitalizme geçiş.

Toprağın Kanı'na, işçilerin ve işçi sınıfının Türk sinemasında kurgulanma biçimleri üzerinden değinen ve filmi dönemin antiemperyalist ve milliyetçi eğilimleri içerisinde değerlendiren Maktav'a göre, *Karanlıkta Uyuyanlar* filminde işçiler sol değerlerden çok ulusal ve milli olanla ilişkilendirilirler, aynı dönemde yapılan *Toprağın Kanı*'nda ise artık 'milliyetçi işçiler' vardır. "Türk sinemasında sadece işçi değil, bir toplumsal tip gibi ortaya çıkan pek çok tip, içinden geçtiği 'Türk kimliği'yle 'sözde toplumsal tip'

olarak” kahramanlaştığını söyleyen Maktav’a göre *Toprağın Kanı*’nda işçiler ‘vatan için’ mücadele ederler; bir toplumsal tip ‘gibi’ görünen işçiler değil Türk işçisidir.³⁵ Maktav’ın Türk sinemasında toplumsal tip olarak oluşturulan tipleri kesen ortak milliyetçi, Türk kimliği vurgusu yerinde bir tespit olmakla birlikte eksik bir saptamadır. Eksiktir, çünkü Türk sineması ile Türk kimliği arasında ilişkiyi sadece milliyetçilik üzerinden değerlendiren bir yaklaşımdır. Ama Türk sinemasının Türklüğü milliyetçiliği aşan bir bağlama sahiptir. Nasıl ki toplumsal bir iktidar, bir imtiyazlar, ayrıcalıklar seti ve bir habitus olarak Türklüğün, Türk milliyetçiliğine sığmayan bir tarafı var ise Türk sinemasının Türklüğünün de Türk milliyetçiliğine sığmayan bir yönü var. Türk sinemasının kuruluşundan itibaren şekillenen temel karakterlerinden biri şu şekilde formüle edilebilir: Egemen kimliğin boş-özne niteliğini üzerine alarak görünmez olan Türklük, Türk sinemasının kurucu karakteridir aynı zamanda. Bu çalışmada Türk sineması ifadesiyle birlikte “Türklüğün sinema perdesi” ifadesinin de kullanılması bu kurucu karakteri vurgulamak içindir aynı zamanda. Türk milliyetçiliğinin, Maktav’ın belirttiği şekilde, Türk sinemasındaki tipler üzerinden bir tespiti yapılabilir. Bu türden milliyetçilik ve militarizm üzerinden anlatısını kuran filmlerin pek çok örneğine Türk sinemasının tarihi içerisinde ilk dönemlerinden bugüne kadar rastlanmaktadır. Fakat bu tür filmlerin varlığının dışında ve ötesinde Türk sineması aynı zamanda Türklüğün perdesidir. Çünkü Türk sinemasının Türklüğün egemenlik perdesine dönüştüğü, başka bir ifadeyle, Türk sinemasının Türklüğün kurulduğu, üretildiği bir perdeye dönüşmesi önemli oranda Kürtlük temsilleriyle ilişkilidir. Ulusal bir kimlik olarak Türklüğün, başka kimliklerin inşa süreçlerine olduğu gibi, kendini tanımlamak için, kendinin dışında ötekilere ihtiyacı vardı. Kürdistan ve Kürt sorunu Osmanlı’nın son dönemlerinden başlayarak ama özellikle Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren, Türklüğün kendini Batılı

35 Hilmi Maktav, *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*, Agora Yayınları, İstanbul, 2013, s. 284-285.

değerlere özdeşleştirerek tanımladığı inşa edici işlevsel kategoriler oldu.

Dolayısıyla Maktav'ın sözünü ettiği milliyetçi veya milli nitelik, 'öteki'yi tanımlamadan, Türklüğün "dışarısı"nı kurmadan oluşturulamazdı. Türklüğün sinema perdesinde söz konusu dışarısı, 1950'lerden itibaren bütün modern-öncesi kalıntıların topoğrafyası olarak düşünülen Kürtlerle meskûn coğrafyalardır. Örneğin *Toprağın Kanı*'nda bir taraftan yabancı uzmanlar bağlamında emperyalist Batı, Türklüğün dışarısını oluşturan bir büyük-öteki ise, vahşi ve dağlı olarak anlatıya dahil edilen Kürtler, Türklüğün kendini kuran içerdeki-dışarısının diğer ve önemli ayağını oluşturuyor. Dahası başka kimlik kategorilerinde olduğu gibi Türklük de her zaman başka bir kategoriye eklenerek kuruluyor. Örneğin, Türklük kendini Batı karşısında bir taraftan milli, yerli, İslami, Doğulu gibi kavramları otantikleştirerek ve yücelterek konumlandırırken –ve Batılı değerleri negatif olarak kodlarken– Kürtler karşısında modern Batılı, laik, medeni gibi kategoriler –söz konusu kavramları pozitif bir şekilde kodlayarak– üzerinden konumlandırıyordu. Türklüğün sinema perdesinde, Kürtlük temsilleriyle ilişkiselliği içerisinde, Türklüğün kendine ekleyerek ya da ona eklenerek kendini kurduğu kategoriler, modern-Batılı-medeni-kentli-laik-ileri-medeni vb kavramlardır. Başka bir deyişle Türk sinemasında Türklük, 'doğu' ve Kürtlük temsilleriyle ilişkili olarak, Batılı ve modern değerlere eklenerek kuruluyordu.

Senaryosunu Ayşe Şasa ve Recep Bilginer'in birlikte yazdıkları *Toprağın Kanı*'nda dikkat çeken bir başka ayrım, karakterlere verilen isimler üzerinden görünür oluyor. Farklı göndermeleri olan ve farklı anlam dünyalarına işaret eden bu isimler, yukarıda incelenen ayrımlara tekabül eden kategorilere denk düşüyor aynı zamanda. Medeni-milli-modern ve laik olanın temsilcileri olarak kurgulanan mühendis Hilmi Bey, oğlu Orhan ve yeğeni Sevgi karakterlerine verilen modern isimlere karşılık, vahşi ve dağlı insanlar olarak söz konusu kategorilerin negatif karşıtlarının

temsilcileri ve taşıyıcıları olarak kurgulanan karakterlere verilen isimler, Hasan, Hüseyin, Ali ve Osman'dır (Hasan'ın okula giden küçük oğlu). Bu dört isim de İslam tarihine gönderme yapan, o tarih içerisinde belli kişiliklere tekabül eden isimler. Dini vurguları bağlamında bu isimlerle karşılaştırıldığında Hilmi, Orhan ve Sevgi isimleri ise 'nötr', olarak değerlendirilebilir. Yerli karakterler için seçilen bu isimlerin tesadüf olmadığı açık. Zaten filmin yerli olanın en 'arkaik' temsilci olarak anlatıda kurgulanan Hasan karakteri, modern Cumhuriyet'in, modern-öncesi ilkel ve anti-laik bir kategori olarak gördüğü şeyhlik'in taşıyıcısıdır. Bu bağlamda söz konusu isimlerle gönderme yapılan şey, Kürtlerle meskûn coğrafyaların ve orada yaşayanların modern öncesi dinseliliğin hüküm altında olduğu, dolayısıyla medenileştirme projesinin ya da savaşının, aynı zaman ilkel ve çağdışı olarak düşünülen dinsel hurafelere karşı bir savaş olduğudur.

Hasan ile Hüseyin karakterlerinde somutlaşan farkların ve anlatıdaki konumlarının aynı zamanda ulusal sınırla ilişkili olan mekânsal terimlere tekabül ettiğini söyleyen Şengül'e göre, ulusal bir sorunsal bağlamına yerleştirildiğinde ve sadece fiziki/teritoryal değil, etik-politik bir kategori olarak ele alındığında sınır, bir taraftan Hasan ve Hüseyin'i, diğer taraftan ise feodal sınıfı ve mühendisi birbirinden ayırıyor. Rafineride çalışmak, bir yandan emperyalistlere karşı ulus-mekânı (nation-space), diğer taraftan kaçakçılık aracılığıyla ulusun mekânsal birliğini ihlal eden feodal elite karşı korumanın vatansever bir görevi haline geliyor. Filmin sonunda Hasan'ın soygun sırasında öldürülmesi ve Hüseyin ile mühendis Hilmi Bey'in yeğeni Sevgi'nin evlenmeleri, onarılmış bir ulus-mekân içerisinde ulusal ahengin mükemmel bir metaforudur.³⁶

36 Şengül, A.g.e., s. 63-64. Şengül'ün tartıştığı bağlama yakın bir biçimde, Hüseyin ile Sevgi'nin bir araya geldiği son sahneyi, merkez-kent ile çevrenin-köyün birleşmesinin metaforu olarak okuyan bir başka yorum için bkz. Gülsüm Depeli, "Türk Sinemasının Güneydoğuya Bakışı 1969-1990 Arasında Güneydoğu Anadolu Köy Filmlerinde Merkez-Yerel İlişkisi," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2003, s. 83.

Filmin anlatısını kurduğu temsil stratejileri açısından düşünüldüğünde, ağalar ya da Şengül'ün feodal elitler dediği bir kesime vurgu belirgin değildir. Bir ağa figürü ya da feodal elit filmde yok. Aslında bu açıdan filmin 1960'lar ve sonraki dönemlerde ağa figürünün yoğun ve belirgin kullanımı düşünüldüğünde, farklı bir yerde durduğu bile söylenebilir. Çünkü dramatik gerilimlerin üretildiği temel çelişkilerden biri olarak kurgulanan toprak sahibi despot ağa ile yoksul köylüler arasındaki çatışma, özellikle 1970'lerde Kürtlüğün sinematik kurguları söz konusu olduğunda senaryo yazarlarının ve yönetmenlerin en çok kullandıkları kalıplardır. *Toprağın Kan*'ın da ise temel çelişki ya da asıl savaş, yukarıda da değinildiği gibi, medeni, modern olan ile vahşi-modern öncesi kategoriler, kişiler, duygular arasındadır. Feodal elitlerden biri olarak düşünülebilecek Hasan, petrol rafinerisine ya da petrolün çıkarılmasına karşı direnmekten öte Hüseyin sayesinde rafineride çalışmaya başlıyor. Dolayısıyla rafineride çalışmak, ulusun mekânsal birliğini ihlal eden feodal elite karşı vatansever bir görev olmaktan çok yerli olanı modernleştirmenin bir aracı işlevini yükleniyor. Çünkü Yeğen'in de vurguladığı gibi 1960'lara kadar Cumhuriyet'in askeri, politik ve dolayısıyla mekânsal bütünlüğü devletin zor aygıtları kullanılarak konsolide edilmişti. 1960'lardan itibaren devlet açısından Kürtlerle meskûn coğrafyanın ekonomik ve sosyal olarak sistemle bütünleştirilmesi meselesi öne çıkmıştı.³⁷

Politik ve kültürel elitler açısından ulusun mekânsal olarak bütünleşmesinin sağlanmasından sonra yapılacak iş, ulusun kendini üzerinde kurguladığı düşünsel ve duygusal mobilizasyonu üretecek olan kurumsal ve ideolojik yapıları Kürtlerle meskûn coğrafyalarda etkin bir şekilde yaymaktır. Yani Ali Ustanın Hüseyin'e söylediği şeyi yerine getirmek; yol, okul, hastane yapmak ve en önemlisi de bunlar aracılığıyla gerçekleşecek olan aydınlanmayı sağlamak. Bu bağlamda düşünüldüğünde son sahneyi

37 Mesut Yeğen, *Devlet Söyleminde Kürt Sorunu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 161.

yorumlarken Hüseyin ve Sevgi'nin yanında olan Hasan'ın okula giden oğlu Osman'ın varlığını unutmamak gerekiyor. Belki Hasan, Türklüğün medeniyet dairesine dahil olmadı ama Hüseyin ve Sevgi sayesinde okula devam eden ve mühendis olması istenen vahşi ve dağlı Hasan'ın oğlu Osman, Türklüğün medeniyet halkasının içerisinde büyüyecek. Buradan hareketle Türk sinemasında Kürdistan ve orada yaşayanların temsilleri bağlamında çocuklar üzerinden temsil edilen geleceği, hemen her zaman Türklüğün medeni ve modern dairesine yazgılı kıldığı söylenebilir. Osman'ın anlatı içerisindeki yeri, *Hudutların Kanunu*'nda Hıdır'ın Üsteğmen Zeki ve Öğretmen Ayşe tarafından okutulacak olan oğluna bağlıyor. Dolayısıyla *Toprağın Kanı*'nda Sevgi ve Hüseyin'in Osman'la birlikte gösterildikleri son sahne, ulusun mekânsal birliğinin metaforu olmaktan çok, modern-medeni-lik ve Türk bir ulusun içinde, vahşi olduğu düşünülen bir coğrafyanın ve dağlı insanların medenileştirildiğinin metaforudur. Bu cümleyle yakın anlama gelecek bir cümle *Hudutların Kanunu* filminin son sahnesi yorumlanırken de kullanılmıştı. Aslında iki filmin son sahneleri *Toprağın Kanı* mutlu, *Hudutların Kanunu* ise acı sonla bittiği için birbirinden farklıdır. Ancak iki film farklı sonlarla bitiyor görünmesine rağmen benzer söylemsel ve ideolojik evren içerisinde konuştukları için benzer sona sahiptir. Nasıl ki mayınlı arazi içinde babasının ölüsü üzerinde ağlayan Yusuf'un Kemalist Cumhuriyet'in idealist öğretmeni olan Ayşe'ye emanet edilmesi, Kürtlerle meskun coğrafyaların, Türklüğün medeniyet dairesi içerisinde bütünleştirildiğinin sembolik temsili ise, Osman'ın 'medeniyetin' ve 'çağdaşlığın' taşıyıcı bedenleri haline gelen Hüseyin ve Sevgi'nin yanında modernleştirilen Batman'a baktıkları mutlu son sahne de, Kürdistan'ın ve orada yaşayanların barbarlıktan kurtarılarak medenileştirildiklerinin temsildir.

Toprağın Kanı'nı, onunla aynı dönemde yapılmış ve onun gibi toplumsal gerçekçi bir film olarak nitelendirilen bir başka filmle, *Şehirdeki Yabancı*'yla (1962, Halit Refiğ), birlikte düşünmek,

film-dünyaların Kürtlerle meskûn coğrafyalar ile Anadolu'yu düşünme biçimleri arasındaki farkları göstermesi açısından önemlidir. *Şehirdeki Yabancı* İngiltere'de eğitim görüp memleketi Zonguldak'a dönen mühendis Aydın'ın şehir halkıyla ve eşrafiyla çatışmasını konu ediniyor. Film, anlatısını Batılı, çağdaş değerlerin temsilcisi olarak sunulan Aydın karakteri ile belli bir dinsel taassup ve siyasi-ekonomik çıkarlarla temsil edilen şehir eşrafı ve halk arasındaki gerilim üzerinden inşa ediyor. Arslan, *Şehirdeki Yabancı*'yla birlikte *Gurbet Kuşları* (1964) ve *İstanbul'un Kızları*'nı (1964) Refiğ'in ilk dönem filmleri olarak nitelendiriyor ve bu filmlerin şehir-taşra hattı ve geriliminden beslendiğini söylüyor. *Şehirdeki Yabancı*'da aydının bakışından taşranın ahlakçılığının eleştirildiğini belirten Arslan'a göre [Bu filmlerde] "kapalı bir dünyanın onu bozan, onda arzu uyandıran bir yabancıyla karşılaşması temel problemdir. Refiğ'in bu problemi anlatma biçimi, karşılaşmanın yol açtığı belirsizliklerin karşıtlıklar yoluyla giderilmesidir. Bu yönüyle sınırlı bir modernleşme arzusunun paradokslarını açık ederler bu filmler."³⁸

Önceki sayfalarda tartışıldığı üzere *Toprağın Kanı*'nda sahne, bir egemenlik perdesi olarak Türklük ile Kürtlük ve Kürtlerle meskun coğrafyalar arasında epistemolojik ve ontolojik bir fark varsayımını görünür kılan biz ve onlar ayrımı üzerinden açılıyor. Buna karşılık *Şehirdeki Yabancı*'da böyle bir biz ve onlar ayrımı kurulmuyor. Mühendis Aydın ile şehir eşrafı ve halk arasında kurulan ayrım, mutlak, tarih üstü ve radikal bir farkı değil, belli kültürel değerler ve çıkar çatışmasının ortaya çıkardığı karşıtlığı görünür kılıyor. *Şehirdeki Yabancı*'da ayrım ya da karşıtlık çağdaş, modern değerlerle donan mühendis Aydın ile ahlakçılığıyla, taassubuyla, kabalılığıyla, ataerkilliğiyle eleştirilen bir taşra arasında kuruluyor. Yine, *Toprağın Kanı*'nın yerli olanın ve onun coğrafyasının medenileştirilmesi, modernleştirilmesi savaşına ya da arzusuna tutulan mühendis Hilmi Bey ve ailesinden farklı olarak, çağdaş değerlerle donanmış mühendis

Aydın'da, halktan farklı olmasına karşılık, halkı medenileştirmeye, yönelik bir tutku görünmüyor. *Toprağın Kanı*'nda petrol rafinerisi sembolik bir anlam kazanarak halkı medenileştirecek işlevsel bir modern aygıt dönüşürken *Şehirdeki Yabancı*'da kömür ocakları fazladan bir anlam yüklenmeyen sadece bir iş mekânıdır. *Toprağın Kanı* halkın işçileşerek modernleşeceğine dair bir inancı dillendirmesine karşın, *Şehirdeki Yabancı*'da işçiler hali hazırda modern ve devrimci bir bilinçle donatılmışlardır. Ve son olarak *Şehirdeki Yabancı*'da 'sınırlı bir modernleşme arzusunun paradoksları' görünür olurken, *Toprağın Kanı*, sınırsız bir medenileştirme arzusunun keskin tutkusunu açık ediyor. Kısacası *Toprağın Kanı*'nda anlatıyı sarmalayan kolonyalist bir arzu hareket halindeyken, *Şehirdeki Yabancı*'da aydın ve halk arasındaki çatışmanın ortaya çıkardığı refleksler ve duygular görünür olmaktadır.

Dolayısıyla *Şehirdeki Yabancı*'yı, Batılılaşma süreçlerinin ortaya çıkardığı modernlik, merkez, kent ile çevre, taşra, geleneksel olan karşıtlığını görünür kılması ölçüsünde, bu kategoriler etrafında analiz etmek mümkündür. Ancak *Toprağın Kanı*'nın analizi, bu karşıtlıklarla birlikte, Türklük-Kürtlük, Kürtlerle meskun coğrafyalar-Türkiye'nin batısı gibi karşıtlık ya da fark varsayımını da görünür kıldığı için sadece sözü edilen terimler etrafında tüketilemez. Bu araştırmanın yapmaya çalıştığı gibi, bu analiz terimlerine Kürtlerle meskun coğrafyalarda, Anadolu'dan farklı olarak, modernleştirme ve ulus oluşturma projesine ek olarak egemenlik ilişkilerinin ortaya çıkardığı metropol-koloni, egemen-tabi olan, medeni-barbar, biz-onlar ve Türk-Kürt gibi kategorileri de eklemek gerekiyor. Sonuç olarak *Toprağın Kanı*'nı, *Şehirdeki Yabancı*'yla birlikte düşünmek, film-dünyaların, Türklüğün sinema perdesinin ve oradan da Türklüğün egemenlik perdesinin Kürdistanı ve Anadolu'yu ve oralarda yaşayanları düşünme biçimlerinin arasındaki farkları görünür kılıyor.

Sonuç: ‘Ev’deki ‘Çocuklar’

Türklüğün modern, ‘laik’, ‘medeni’, ‘rasyonel’ gibi kategorilere eklenerek kurulduğu her iki filmde, zikredilen kategorilerin göndermede bulunduğu değerlerin taşıyıcıları olarak idealist devlet görevlilerinin Kürdistan’da bulunuş şekli, Fransa tarzı sömürgeci söylem ve pratiklerin agresif ve jakoben karakteriyle benzeştiği söylenebilir.³⁹ Yerliye rağmen onları kendine benzetmeye çalışan, onları ‘medeniyete’ doğru değiştirmek olarak özetlenebilecek bu kolonyal tavırda yerliler ve onların coğrafyası değiştirilmesi, düzenlenmesi gereken, bir “ev” haline getirilecek bir tür ‘eşik ev’ gibi düşünülüyor.⁴⁰ İnsan kendine ait olarak gördüğü evi ya da yeri düzenleme, oraya çeki düzen verme, onu doğru bildiği yönde değiştirme hakkını da kendin de görür doğal olarak. Bir metafor olarak ‘eşik ev’, söz konusu dönemin filmlerinde görülen idealist devlet görevlilerinin Kürtlerle meskun coğrafyalarda

39 Robert Young, farklı coğrafyalardaki uygulanmış kolonyal söylem ve pratikler arasındaki farklara değinirken İngiliz ve Fransız sömürgeciliğini karşılaştırır. Fransız sömürgeciliği, eşitlikçi, aydınlanmacı bir perspektiften insanların aynılığını varsaydığı için, asimile etmek, kendine benzetmek üzerinde temellenmiştir. Dolaylı hâkimiyete dayanan İngiliz sömürgeciliği ise fark ve eşitsizlik varsayımı üzerine kuruludur. Robert Young’dan aktaran Meyda Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 45.

40 Bir metafor olarak ‘ev’in, ilk çağıştırdıkları anlamlar itibariyle sömürgeci söylem ve duygulara uzak olduğu ve film-dünya içerisinde kurgulanan Cumhuriyet’in idealist devlet görevlilerinin Kürdistan’da bulunma biçimlerinin ev metaforuyla karşılanmasının yerinde olmadığı düşünülebilir. Bu tür bir metaforun kullanılması, birkaç düzeyde anlamlı görünüyor. Birincisi film-dünya içerisinde kurgulanan idealist devlet görevlilerin ‘vahşi’ olarak düşünülen yerliyi medeni, modern olana dönüştürmesi isteğindeki “hakkı” ve “sahici” arzusuna, tutkusuna işaret ettiği için. İkincisi her iki filmde, 1980’lerde yapılmış filmlerden farklı olarak, devlet görevlilerinin Kürtlerle meskûn coğrafyalara gelişleri ve oradan ayrılışları gösterilmiyor. Filmlerin anlatısında, asker, öğretmen, mühendis oldukları için, dışardan geldikleri açık olsa da karakterlerin her zaman orda olduğu ve olacağı üzerine dair bir ima vardır. Dışardan geldikleri bilinse de -ama gösterilmiyor- orayı bir düzenlenmesi gereken ev olarak gördükleri söylenebilir.

bulunma biçimleri, orayla ilişkilene tarzlarını açıklamak için işlevsel olabilir. Cumhuriyetin idealist devlet görevlileri, her iki filmde de, bulundukları yerleri kendi 'ev'i gibi görmeleri ve orayı ve orada yaşayanları düzenlemeye, oraya ve onlara çeki düzen vermeye çalışmaları yönünden ortaklaşıyor. 1980'lerde 'doğu'ya gidiş öykülerinin anlatıldığı filmlerdeki devlet görevlilerinden farklı olarak, 1960'larda Cumhuriyet'in idealist devlet görevlileri Kürtlerle meskun coğrafyaya batıdan gelip geri dönmüyorlar, zaten oradalar ama orali değiller. Orada olma ama orali olmama durumu evin bir eşik ev, içine doğulan gerçek bir 'ev' değil de gelişen, sahip çıkılan, kontrol altına alınan, içinde yaşanılacak bir eve dönüştürülecek, aynı anda hem içerde hem dışarda bir yer olarak düşünüldüğünü gösteriyor. Gelenler açısından eşik ev kendilerine ait bir yer olarak düşünülüyor ama eşik ev'in Kemalist Cumhuriyet'in idealleştirdiği 'aydınlık bir eve' dönüştürülmesi gerekiyor. Her iki filmdeki idealist devlet görevlileri, eşik ev'in onların gözünden görülen düzensizliklerini, 'ev'dekilerin 'cehaletini', 'vahşiliğini', 'dağlı karakterini', eğitimsizliğini kendine dert edinen ve modern-öncesi kalıntılar olarak gördükleri her şeyle savaşıyor karakterlerdir. Eşik ev'in içinde bulunduğu durumu kendilerine dert edinen ve eşik ev'in Türklüğün medeniyet dairesine alınarak gerçek bir eve dönüştürülmesi için amansız bir savaşa tutuşan karakterlerin yer aldığı bu filmlerde Kürdistan, Cumhuriyetin aydınlığıyla buluşturulması gereken bir 'eşik ev', orada yaşayanlar ise terbiye edilmesi gereken çocuklardır.

Çocuğun modern düşüncedeki algılanışlarında Kemalizmin halk imgesinin ya da Türklüğün egemenlik perdesinde ve Türklüğün sinema perdesindeki Kürt imgesinin bir vechesi görülebilir. Çocukluğun kitlenin gizli metaforuna dönüşerek halkla özdeşleştirilmesi çocukluğun modern düşüncedeki yer ile ilgili olduğunu söyleyen Gürbilek'e göre "Çocuğa karşı bu yeni bakışta (aslında yalnızca çocuğa değil, aynı zamanda bir çocukluk olarak düşünülen vahşiliğe, ilkelliğe ya da Doğu'ya yönelik bakışta da) farklı anlarda farklı tutumlar doğuracak bir ikilik saklıdır. Çocuk hem

masumiyeti, bozulmamışlığı ve saflığıyla bir özlem nesnesidir; hem de doğumundan başlayarak terbiye edilmesi, bir bilgi ağıyla kuşatılması gerektiğine göre aslında yırtıcı, vahşi ve tehlikeli bir doğaya sahiptir. ...Çünkü hakkında anlattığımız bütün masumiyet hikâyelerine rağmen, modern toplumda çocuk başından itibaren kitlenin gizli metaforudur. Nasıl kitleyi kendini denetlemekten acizliği, dizginlenmesi gereken akıldışı tabiatıyla terbiyeye muhtaç bir çocuk olarak algılasak çocuğu da bastırılması gereken tehlikeli tabiatıyla daima bir kitle olarak algılarız.”⁴¹ Modern dönemin çocuğu ve kitleyi düşünme biçimlerindeki bu ikiliğe benzer bir ikilik dönem filmlerindeki yerli/Kürt temsillerinde de takip edilebilir. 1960’ların gerçekçi filmlerinde yerli/Kürt, bir taraftan dizginlenmesi, terbiye edilmesi, barbarlığından arındırılması gereken bir vahşiyken diğer taraftan özünde masum ve saf bir çocuk gibidir. Ama her iki durumda da Kürt/yerli olan, Türklüğün egemenlik perdesine dahil edilmesi, orada ehlileştirilmesi gereken çocuk/kitledir. Bu tür bir strateji filmlerin anlatıları içerisinde hem metaforik hem de gerçek anlamda bir temsille görünür oluyor. Her iki filmde de Türklüğün ‘medeni’ dairesine emanet edilen çocukların olması yönünden gerçek çocukluk temsili; yetişkin karakterlerin saf ve masum olarak kurgulanmaları anlamında metaforik bir temsil söz konusudur. *Hudutların Kanunu*’nda Türklüğün medeni perdesine emanet kalan Yusuf’un çocuk bedeni ve vahşilikle yabaniliği, masumiyetle saflığı aynı anda bedeninde taşıyan Hıdır, gerçek ve metaforik temsillerdir. Yine benzer bir biçimde çocukluk üzerinden üretilen gerçek ve metaforik temsiller, *Toprağın Kanı*’nda Türklüğün modern ethosuna emanet edilen Osman’ın çocuk bedeni ile Hüseyin’in masum, eğitilmeye ve medenileştirilmeye yatkın bedeni ve Hasan’ın iflah olmaz, vahşi bedeninde takip edilebilir. Her iki temsil stratejisinde hem Kemalist fikriyatta kitlenin gizli metaforuna dönüşmüş çocuk imgesi hem de Türklüğün sinema perdesinde kolonyalist fantezilerle bezenmiş Kürt/yerli imgesi görünür oluyor.

41 Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, s. 48.

Bir eşik ev olarak Kürtlerle meskun coğrafyalar, *Hudutların Kanunu*'nda sınır kaçakçılığın önlenmesi ve insanları toprağa bağlayarak onların tarım yapmalarını sağlamak üzerinden düzenlenirken, 'evdekiler' ise okul açma ve çocukları, babaları gibi 'serkeş' ve kaçakçı olmamaları için eğitmek üzerinden 'modernleştirmeye' ve 'ehlileştirilmeye' çalışıldığı görülüyor. Toprağın Kanı ise 'ev'deki vahşiler, dağlılar ve bizatihi 'ev'in (coğrafyanın) kendisi, petrol rafinerisi sayesinde modernleştirilecek medenileştirilecektir. Bu bağlamda *Hudutların Kanunu*'nda üsteğmen ve öğretmen açısından bulundukları köy ve oradaki insanlar modernleştirilmesi ve ehlileştirilmesi gereken ve ona muhtaç bir coğrafya ve insanlardır. Ehlileştirmeyi ve modernleştirmeyi kendilerine misyon edinen aydın karakterlerdir. Dolayısıyla Türk sinemasının 1960'larda Kürtlerle meskûn coğrafyaları düşünme biçimini ya da Kürdistan'da idealist devlet görevlilerinin bulunuşları üzerinden anlatısını kuran filmlerin temel karakterini niteleyen şey, orayı ve oradakileri Türklüğün medeniyet dairesine doğru dönüştürme misyonu, arzusu ya da tutkusudur.

Kaynakça:

Althusser, Louis, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İthaki Yayınları, İstanbul. 2006.

Ahıska, Meltem, *Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.

Arslan, Umut Tümay, *Mazi Kabrinin Hortlakları Türklük Melankoli ve Sinema*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.

—. "Kendimi Beklerim", *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

—. "Türklük Ethosu ve Suçluluk Sorunu: Mesele Dergisinde 1915", 2015a. <https://azadalik.wordpress.com>. Erişim Tarihi: 23.02.2016.

—. "Kesiğin Açtığı Yerden: Kat Kat Notlar", *Alt yazı, Sayı: 148*, 2015b.

Butler, Judith, *İktidarın Psişik Yaşamı*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.

Depeli, Gülsüm, *Türk Sinemasının Güneydoğuya Bakışı 1969-1990 Arasında Güneydoğu Anadolu Köy Filmlerinde Merkez-Yerel İlişkisi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2003.

Emel, C. T., "İlk Zamanlar Biçim Özden Önemliydi", Müjde Arslan (der.), *Rejisör Atıf Yılmaz*, Agora Yayınları, İstanbul, 2007.

Etikan, Hilmi, "Kambur: Gerçekçi Değil, Üslupçu Bir Yaklaşım", Müjde Arslan (der.), *Rejisör Atıf Yılmaz*, Agora Yayınları, İstanbul, 2007.

Gürbilek, Nurdan, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

Lutz A. C. ve Collins L. J., *National Geographic'i Doğru Okumak*, Agora Yayınları, İstanbul, 2005.

Maktav, Hilmi, *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*, Agora Yayınları, İstanbul, 2013.

Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, 2. Cilt.

Rasmussen, B. B. vd. (der.), *The Making and Unmaking of Whiteness*, Duke University Press, Durham, 2001.

Robins Kevin & Aksoy, Asu, "Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü", *Toplum ve Bilim*, Sayı 82, İstanbul, 1999.

Kıraç, Rıza, *Film İcabı Türk sinemasına İdeolojik Bir Bakış*, De Ki Yayınları, Ankara, 2008.

Özön, Nijat, *Karagözden Sinemaya*, Kitle Yayıncılık, İstanbul, 1995, Cilt: 2.

Onaran, Alim Şerif, *Sinemaya Giriş*, Filiz Yayınevi, İstanbul, 1986.

Ünlü, Barış, "Türklük Sözleşmesinin İmzalanışı (1915-1925)", *Mülkiye*, Ankara, 2014, cilt: 3, Sayı: 38.

Ufuk, A. "Türkiye'de Devrimci Sinema Tartışmaları 2 Genç Sinema", *Görüntü: Türk Sineması Özel Sayısı*, İstanbul, 1996.

Said, Edward, *Şarkiyatçılık*, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.

Şengül, Ali Fuat, *Cinema Space and Nation: The Production of Doğu in Cinema in Turkey*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, The University of Austin, Teksas. 2012.

Soner, Ahmet, "Ulusal Kültür ve Sinema", *Yeni Film*, 2011, İstanbul, Sayı: 23.

Yeğenoğlu, Meyda, *Sömürgeci Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.

Yeğen, Mesut, *Devlet Söyleminde Kürt Sorunu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

Zizek, Slavoj, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2002.

—. *Kırılğan Temas*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.

http://www.milligazete.com.tr/haber/ABD39nin_hazmedemedigi_film/43820

Erişim Tarihi: 28.11.2104.

Sade'dan Pasolini'ye: Masumiyetin Ayartıcılığına Karşı¹

Bahtiyar Mermertaş

Giriş

“Şeytan diye bir şey gerçekte yoksa, kişiöğlü uydurmuşsa onu, kendine bakarak, kendisini örnek alarak uydurmuştur.”²

Dostoyevski, yukarıdaki sözüyle, genellikle semavi dinlerin kendinden menkul bir kötülük kaynağı olarak soyutladığı şeytanın, insanın kendi yapıp-ettiklerinden yola çıkarak kavramlaştırdığı bir şey olduğunu söyler. Ama şeytan bizzat soyutluğuyla, kötülüğü insanın tecrübe bütçesi ve kendi dışında bir yerlerden gelen bir şeymiş gibi algılamasına neden olur. Tüm somutluğuyla kötülük, soyutlanarak insan dışında başka şeylere tahvil edilir. J. B. Russell, tarih boyunca şeytan imgesini ve kötülüğü tartıştığı kitabında, kötülüğe kişilik özelliklerinin atfedildiğini ve amaçlı bir

1 Bu yazının ortaya çıkmasındaki katkılarından dolayı Melkan Dara, Fikriye Yücesoy, Hakan Sandal, Halis Mermertaş, Hazal Uprak ve Mahabad Mermertaş'a teşekkür etmek isterim. Yazının ilk halinden başlayarak, defalarca okuyup eleştiriler sunan Özlem Güçlü'ye sabrından dolayı minnettarım. Pasolini sinemasına dikkatimi çeken ve genel olarak, yazıdaki bakışı verdiği derslerle/konuşmalarımızla kazanmamı sağlayan Umut Tümay Arslan'a ne kadar teşekkür etsem azdır.

2 Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler*, Çev. Ergin Altay, İletişim Yay., İstanbul, 2001, s. 268; Dostoyevski'nin bu cümlesine dikkatimi çeken kitap, Russell, Jeffrey Burton, *Şeytan: Antikiteden İlkel Hristiyanlığa Kötülük*, Çev. Nuri Plümer, Kabalcı Yay., İstanbul, 1999, s. 12. Russell'in metninde aynı cümle biraz farklı olarak Türkçeye çevrilmiş: “Eğer Şeytan yoksa ve yok olduğuna göre onu insan yaratmışsa, o halde mutlaka onu kendine benzer olarak, kendini örnek alarak yaratmıştır.”

güç olarak algılandığını söylemektedir. Bundan dolayı, kötülüğün izini şeytan kavramı üzerinden takip etmektedir. Ona göre kötülük hiçbir zaman soyut değildir. Her zaman insanın çektiği acı temelinde kavranması gerekmektedir.³ Russell, eğer kötülüğe anlam kazandırmak istiyorsak, her zaman eğretilme ve metafizikten bireye dönmemiz gerektiğini söylemektedir. Sayılar gerçekliği gizlemekten öteye gidemez; Naziler tarafından katledilen altı milyon Yahudi bir soyutlamadır. Soyutlamalar, olanı insan yapımı olmanın ötesinde görme nedenlerindendir. Kötülükten, genellikle kişinin kendisine karşı yapılan bir şeymiş gibi söz edilir. Ama aynı zamanda, başkasına yapılan bir şeydir. Nasıl hiçbirimizin tüm yaşam boyunca tek bir kötülüğe uğramamış olması olanaksızsa, yaşamımız boyunca tek bir kötülük yapmamış olmamız da aynı ölçüde olanaksızdır.⁴

Kötülük nasıl ve neden kişiselleştirilir? Bu soruya verilecek en temel yanıtı göre kötülük, onu, yaşamımıza dışarıdan müdahale eden kasıtlı bir habislik olarak duyumsadığımızdan dolayı kişileştirilmiştir. Yirminci yüzyılda ortaya çıkan dehşetleri anımsadığımızda, uzun bir aradan sonra Şeytan'a duyulan inancın hızla yeniden ortaya çıkmasına şaşırmamak gerekiyor. (...) "Kötülük tek tek tüm bireyler için dehşet verici ölçüde gerçektir," der Jung. "Kötülük ilkesini bir gerçeklik olarak kabul ediyorsanız, ona şeytan adını vermemeniz için hiçbir neden yoktur."⁵

Kötülük problemi, insanın tarihi kadar eski bir meseledir. Gerek soyutlanmasıyla gerekse de dışsallaştırılmasıyla var kalan ve kimsenin kendine dahil etmediği bir durum olarak durmaktadır. Uygarlık, kültür, ahlâk gibi insanlığın büyük erdemleri ve ilerleyen ve daha iyiye gittiği düşünülen tarih de bunun önüne geçmemiştir. Aksine, Theodor Adorno, bunlar dolayısıyla insana dair şiddetin, kötülüğün var kaldığını söyleyecektir: "İlerleme ve barbarlık kitle kültüründe öyle iç içedir ki bugün, ancak o kültüre ve teknik araçlardaki ilerlemeye karşı barbarca bir perhiz

3 Jeffrey Burton Russell, *Şeytan: Antikiteden İlkel Hristiyanlığa Kötülük*, s. 11.

4 A.g.e., s. 16-17.

5 A.g.e., s. 30-31.

geri getirebilir barbarlık dışı koşulları.”⁶ Russell'ın sözlerine başvuracak olursak: “Şeytanın öyküsü korkutucudur ve kötülüğün varoluşsal dehşetini gözardı eden ya da reddeden tüm dünya görüşleri birer yanılgıdan ibarettir.”⁷

Bu yazıda, Marquis de Sade'in romanlarını ve Pier Paolo Pasolini'nin *Salo ya da Sodom'un 120 Günü* filmi tartışacağım. Sade ve Pasolini, kurgu ve bir dizi ihlal aracılığıyla bizleri insan olmanın sınırlarını tahayyül etmeye zorlar; insani (*humanity*) olana insani-olmayanı (*non-humanity*) dahil ederek, “evrensel insanlık” kurgusunda ihmal edilen bir boyutu, bütün bir kültürün suç ortaklığı zeminini görünür kılmaya çalışır. İlki Aydınlanma ve Fransız Devrimi dönemlerinde diğeri de modernizmin şanlı yüzyılında, insani değerlerin göz kamaştırdığı zamanlarda, tam da bunlarla perdelenen kötülük ve insana dair şiddeti işlemiştir. Sade ve Pasolini'nin başarısı, belki de ironik bir şekilde eleştirilmelerine de neden olan, okuyucuyu/seyirciyi insani durumla yüzleştirmesine ve onları masum bir konumdan çıkarması ve bu kararda ısrar etmesinde. Sade'in, “şüphesiz anlatılan birçok aşırılıktan hoşlanmayacaksın, bunu biliyorum; ama aralarında seni baştan çıkaracaklar da olacağını göreceksin” ve Pasolini'nin “seyircinin yanında yer alacağı kurbanları göstermiyorum. Merhamet bu filmde [*Salo*'dan bahsediyor] korkunç bir unsur olurdu” sözleri aynı duruma işaret ediyor. Biri edebiyatta diğeri sinemada, insanın ‘insan-dışı’ olarak kodlanan yönlerini, kötülükleri, insani ve evrensel iyi kavramların içerisine dahil etmeye ve bunun içerisinde düşünmeye zorlamakta ve bu tasarrufların insana içkin karakteri üzerine düşünmeye çağırmaktadır. Ben de bu yazıda Sade ve Pasolini üzerinden kötülük, iyilik, masumiyet kavramlarını ve bu çerçevede insan, insan-olmayan sınırlarını analiz etmeye çalışacağım ve tam da iki sanatçının da bizi düşünmeye davet ettiği yere gelmeye çalışacağım.

6 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Çev. Orhan Koçak-Ahmet Doğukan, Metis, İstanbul, 2005, s. 52-53.

7 Jeffrey Burton Russell, *Şeytan: Antikiteden İlkel Hıristiyanlığa Kötülük*, s. 309.

Uygarlığın ve İnsanın Huzursuzluğu

Erotik Edebiyatın Tarihi isimli kitabın yazarı Sarane Alexandrian, batıda erotik edebiyat olarak kodlanan türün izini sürdüğü hacimli kitabının sonuç kısmında, erotik edebiyatın, uygarlığın yüksek dönemlerinde yeşerdiğinden bir çöküş işareti olmadığını; hatta “Aydınlanma Çağı” denen XVIII. yüzyılda özellikle en parlak döneminde olduğunu söyler. Alexandrian’a göre erotik edebiyat bir ahlaksızlık ya da iğrençlik işareti değildir; Hristiyan yazarlar bile pişmanlık duymadan bu edebiyatı geliştirmişlerdir. Geriye baştan çıkartıcı olup olmadığı kalmaktadır, çünkü yasaklanmasına neden olan temel motif her zaman bu olmuştur. Alexandrian, devamında, erotik edebiyata karşı olan yargılara cevap verirken:

Gerçekte, eğer erotik edebiyat ahlak kuralları için tehlikeliyse, eleştiri duygusu reddedilerek okunan diğer edebiyat türlerinden daha tehlikeli değildir. Sefahati cesaretlendirdiği suçlaması yapılmaktadır, ama büyü üzerine yazılmış el kitapları da zararlı başka boş inançlara itmektedir insanları. Eğer basılı kâğıtlar, bunların ne yapılması gerektiğini kesin olarak belirttiğine inanan zayıf ruhların besini olurlarsa, polisiye edebiyat da hırsızlığa ve cinayete, dini edebiyat da inançsızların fanatikler tarafından katledilmesine neden olabilir. Kitaplar bize başka insanların düşündüklerini ya da hayal ettiklerini öğretir, hepsi bu: Onların ilkelelerini benimsemek ya da reddetmek özgürlüğü her zaman vardır.⁸

Buna rağmen, Alexandrian, kitapta erotik edebiyat içerisinde değerlendirdiği Sade’ı tartıştığı bölümde şöyle yazar:

Tutkularını gerçekten hayale taşıması, onun için, bir denge unsuru olacaktır, hayal ettiği sahneler en şiddetli noktaya çıktıkça daha iyi hissedilen bir rahatlama yoludur bu. Daha kötü durumda olan insanları seyrederek kendi zalim ihtiyaçlarını gideriyordu. Sade’da, Dr. Jeykl ve Mr. Hyde’a benzer bir ikiye bölünme vardır; Sade-Jeykl klasik bir yazar olmak ister, hikâyelerini yazarken “Fransız Boccaccio’su”⁹ olarak kabul

8 Sarane Alexandrian, *Erotik Edebiyatın Tarihi*, Çev. Işık Ergüden, Mitos Yay., İstanbul, 1993, s. 515.

9 Giovanni Boccaccio, 14. yüzyılda yaşamış, İtalyan yazar ve rönesans dönemin önemli bir hümanist olarak geçmektedir. En önemli eseri, “hümaniz-

edilmek isterken Sade-Hyde, hemen hemen aynı zamanda, *Sodomun Yüz Yirmi Günü*'nü [...] kaleme alarak şiddetli ahlak bozukluğunu dışarı vurur; Kara Orman'daki Silling Şatosunda bulunan dört çapkına "hikayeci kadınlar" tarafından anlatılan -ve bundan tahrik olup harem-lerindeki oğlanlar ve kızlarla bu iğrençlikleri yapmak isterler- dörtyüz altmış (tek, çift ya da canice) cinsel tuhaflığın toplamıdır.¹⁰

Sade'a, bu karşı çıkışla devam etmek lazım. Zira bu karşı çıkışın kendisi, bu yazının esas konusunu teşkil etmektedir. Sade'ı bu kadar katlanılmaz kılan mesele, Sade'ı konuşmamız gereken yerdir. Aşağıda vereceğim iki alıntı da, Sade ve Pasolini'yi baştan reddetmeyen iki görüşten alınmıştır. İlki, yukarıda da alıntılanan ve "erotik" edebiyat üzerine hacimli bir çalışma olan ve ilgilenildiği metinleri kendi spesifikliğinde ele alan, hatta bu edebiyatı savunur konumda olan Alexandrian'ın kitabının, Sade ile ilgili bir kısımdan alıntı:

Terörist yazar Sade, okuyucuyu altüst etmeye çalışırken korkutucu şahısları amaçsızca harekete geçirirse amacını yitireceğini iyi bilmektedir. Onlara korkutucusöylevler verdirtir. Canavarca içgüdülerini sözde mantıklı kanıtlarla doğrulayan akıllı bir caninin yarattığı korku olgusunu kullanır. Kalpsiz bir insanın akla duyarlı olacağı sanılabilir.¹¹

Diğer alıntı; Pasolini, Godard ve Demirkubuz sinemasını, zoon politikon ve mimesis kavramları üzerinden tartışan Aslı Daldal'ın Pasolini üzerine yazdığı bölümden:

manın tohumlarını taşıyan bir kültürünün taşıyıcısı" olduğu kabul edilen *Decameron*'dur. Veba salgınından kaçan yedi genç kadınla, üç genç erkek" gönülleriince yaşayarak gülüp eğlenmek, aklın sınırları dışına taşmayan zevkler tadabilmek" amacıyla, önce bir evde, sonra da bir şatoda konaklarlar. Her gün (cumartesi ve pazar dışında) öğleden sonra, her biri bir öykü anlatır. Öykünün konusunu günün yöneticisi (kral ya da kraliçe) belirler. Birinci ve dokuzuncu günde ise, herkes istediği öyküyü anlatır. Böylece on gün boyunca, toplamda yüz öykü anlatılmış olur. Mutluluklar, gönül yaraları, kadın erkek ilişkileri, yerinde verilen yanıtlar, çıkar peşinde koşan din adamları öykülerin başlıca konuların oluşturur Rekin Teksoy, "Boccaccio ve Decameron", Giovanni Boccaccio, *Decameron* Cilt 1, Çev. Rekin Teksoy, Oğlak Yay., İstanbul, 2002, s. 9-10).

10 Alexandrian, *Erotik Edebiyatın Tarihi*, s. 232.

11 A.g.e., s. 235 [Vurgular bana aittir].

Cinsel fantezilerin asla eksik olmadığı Pasolini filmleri yönetmenin kendi homoseksüel dünyasının da bir yüceltilmesidir. Marksizm ve Hıristiyanlık'la beraber cinselliği de başat temalarından biri olarak kullanan Pasolini, çocuksu bir naiflikle "yozlaşmış" bir dünyaya seksüel bir başkaldırıyla nefret kusmak arasında gidip gelir.¹²

Özellikle *1001 Gece Masalları*'nda erotizm ve masalı daha "tüketilebilir" ölçülerde kullanan Pasolini, bir sene sonra yazdığı bir makalesinde ise "yaşam üçlemesini" reddeder. Son filmi *Salo ya da Sodom*'un 120 Günü ise Marquis de Sade'dan uyarladığı, oldukça vahşi ve mide kaldırıcı sahnelerle dolu bir "günah çıkarma" olur Pasolini için. Aynı yıl, biraz da son filmindeki sahneleri andırır bir sadizmle, genç bir jigolo tarafından katledilir.¹³

Daldal'ın son cümlesindeki, Pasolini'nin "oldukça vahşi ve mide kaldırıcı sahnelerle dolu" film çekmesi ile "son filmdeki sahneleri andırır bir sadizmle" öldürülmesi, karşılıklılık imasıyla alttan alta okuyucuya hissettirilmeye çalışılan "ironi" meselesinin izansızlığı ve ahlaki sapmasının tartışmasına girmeyeceğim. Ama iki yaratıcıyla ilgili iki ayrı görüşe bakıldığında, Sade'in metinleri ve Pasolini'nin çektiği filmdeki, "kötülük"ler, sanki, insan deneyimi içinde gerçekleşenleri bir okuma ve yeniden kurgulama biçimi değil de, sadece, kendilerinin yapmayı arzuladığı bir pratik ve/veya insanları bu tarz fiilleri yapmaları için davet ettikleri bir yermiş gibi durur. Tam da bu yerin, öfkeyle "tartışılması" üzerine düşünmek önemlidir. Zira bu öfkede, tam da Sade ve Pasolini'nin ihlal etmeye ve aşındırmaya çalıştığı, insanın masum konumunun ve kendisini de içerisinde kurguladığı insan halinin iptaline yönelik bir itirazın izi bulunmaktadır. Pascal Bruckner masumiyeti (*innocence*), kendi edimlerimizin sonuçlarından kaçmaya ve özgürlüğün sıkıntılarından hiçbirine katlanmadan nimetlerinden yararlanmaya dayanan bir bireycilik hastalığı olarak adlandırmaktadır. Ona göre, masumiyet iki yönde gelişir: Çocuksuluk (*infantilism*) ve kurbanlaşma (*victimization*). Var olmanın güçlüklerinden

12 Aslı Daldal, "Zoon Politikon'dan Nietzsche'ye Siyaset Felsefesi ve Sinema: Pasolini, Godard, Demirkubuz", *Felsefelogos*, Sayı 55, 2014/4, s. 56 [Vurgular bana aittir].

13 A.g.e, s. 59 [Vurgular bana aittir].

kaçmanın iki yolu, iki pek mutlu sorumsuzluk stratejisi. Çocukluk durumunda masumiyet, çocukluk yılları cahilliğinin ve tasasızlığının parodisi olarak anlaşılmalıdır; sürekli olgunlaşmamışlık biçiminde doruk kotasına varır bu. Kurbanlaşmaysa melekliğin eş anlamlısıdır, suç yokluğu, kötülük yapabilmekten uzak olma anlamına gelir ve kendi kendini ilan etmiş kurban biçiminde ortaya çıkar.¹⁴ Son olarak, yine Adorno'ya başvurarak konuşursak: "Okumuş-olmanın bugün, geçmişteki dehşeti ve kişinin sorumluluğunu unutturmak açısından en ufak bir işlevi yoktur. Varlığın toplumsal gerçeklikle ilişki kurduğu tam ve izole bir ilişki bölgesi olarak kültür, barbarlığa geri dönüşün üstünü örtüp gizlemeye ya- rıyor."¹⁵ Kültür ve uygarlığın bünyevi başarısızlığı ve bunlara içkin arızalarla kendini üreten kötülükleri, felaketleri şeytan gibi soyutlamalara tahvil etme ve böylelikle insanlığın suç ortaklığı üstüne düşünmeme, masumiyet konumuna sıkı sıkı sarılma hali, Sade ve Pasolini'nin esas olarak bizlere göstermeye çalıştığıdır. Aslında, yukarıdaki Sade ve Pasolini eleştirisinde de görülebileceği gibi, göz önünde bulundurulmayanlardan biri, insanda "insan-olmayan" potansiyelinin ihmal edilmiş olmasıdır. Bu ihtimali tartışmak için, Giorgio Agamben'in "Muselmann" tartışmasına bakmak gerekir.

Muselmann: İnsan ve İnsan-olmayan

Agamben'e göre kamplar, insanın insani-olmayan (non-humanity) sınırına sürüklendiği biyopolitik bir tasarı ve deney alanıdır. "Auschwitz bir ölüm kampı olmadan önce bir deney alanıdır; bugüne dek üzerine düşünülmemiş bir deneydir bu: Yahudi'nin Muselmann'a insan varlığın insan-olmayana dönüştüğü, hayatın ve ölümün ötesinde bir deney."¹⁶ Bu deney, insanın

14 Pascal Bruckner, *The Temptation of Innocence: Living in the Age of Entitlement*, Algora Yay., New York, 2000, s. 8-9; Türkçe çevirisi: *Masumiyetin Ayartıcılığı*, Çev. Hamdi Tuncer, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2006, s. 17.

15 Theodor W. Adorno, *Toplum Üzerine Yazılar*, Çev. M. Yılmaz Öner, Belge Yay., İstanbul, 2006, s. 77.

16 Giorgio Agamben, *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar*, Çev. Ali İhsan Başgöl, Dipnot Yay., Ankara, 2010, s. 52.

kendi tecrübe bütçesinin sınırlarına dayandığı bir alan olarak düşünülebilir. Tıpkı Muselmann gibi kampın bütün tutsakları (kurtulan ya da tanık), katlanmaması gereken her şeye katlanmıştır.

Bu “en uç güce maruz kalma”, olanaklı-olanın bu tüketilişi, ne yazık ki içinde “insani” hiçbir şey barındırmaz. İnsani güç neredeyse insani-olmayanla aynıdır; insan insan-olmayanı da barındırır. Kurtulanın huzursuzluğu bundandır; “adı konulmamış... bitmeyen bir huzursuzluktur” bu; [...] Bu demektir ki insanlar kendilerinde insani-olmayanın izini taşıyordur; tinleri tam da özünde tinsel-olmayanın yarasını, korkutucu bir şekilde kendi kadiri mutlaklığına terk edilmiş insani-olmayan kaosu içeriyordur.¹⁷

Dolayısıyla kampta, tanık ya da kurtulan, “kendisini insan yapan şeyle, yani ölümün ve hayatın kutsallığıyla ayrıcalıklı bağının kopuşunu izlemektedir.”¹⁸ Hayata ve ölüm kutsallığına ve yine bu alanlardaki haysiyet ve saygı üzerinden ilerleyen tartışmalara Agamben şüpheyle yaklaşır. Agamben, Muselmann’ın, etiğin alanında insan-olmayan (*inhuman*), ölümüne ölüm denilemeyecek, ceset imalatı gibi nitelemelerle insan-dışlaştırılmasına itiraz eder. Muselmann, bizatihi ahlâkın ve insanlığın sorgulandığı bir deney alanıdır. Muselmann, özgül bir sınır figürüdür. Muselmann’da yalnızca haysiyet, onur ve saygı gibi kategoriler değil, bizatihi etik sınır fikri bile anlamını yitirir. Ötesine geçildiğinde insan olmaktan çıkılan bir sınır inşa edilirse ve insanlığın tamamı veya büyük bir çoğunluğu bu sınırın ötesine geçerse, bu, insanların insanlık-dışı olduğunu değil, sınırın yetersizliğini ve soyutluğunu kanıtlar. Bu kavramların hiçbir anlam ifade etmediği bir insanlık bölgesi varsa, o zaman bunlar gerçek etik kavramlar değildirler, çünkü hiçbir etik, ne denli hoş gitmeyen veya bakması zor bir insanlık kesiti olsa da insanlığın bir bölümünü dışlama iddiasında bulunamaz.¹⁹

17 A.g.e, s. 77-78.

18 A.g.e, s. 82.

19 A.g.e, s. 62-63.

Muselman'ın, insan ve insan-olmayanın sınırındaki salınımı, kampı ve insan varlığını kavramanın koşulu gibi düşünülebilir. "Muselmann inatla insan olarak karşımıza çıkan insan-olmayan- dır; insani-olmayandan ayrı dile getirilemeyecek insandır."²⁰ Muselmann için, kampın koşullarında insana dair olanı baştan başa katetmiş diyebiliriz. Doğrudan doğruya Agamben'e başvurursak, Muselmann'ın bize gösterdiği "insan varlık insan-olmayandır; insanlığı bütünüyle yok olmuş olan biri, sahiden insan olan biridir."²¹

O halde, kamp gibi felaketler ve vahşetin yaşandığı alanların, insanın tecrübe, anlama ve anlatma bütçesini aştığı söylenebilir. Muselmann'ı insan, kampta yaşadığını insani-olan kategorisinin dışına atmak, bir anlamda, failin edimini tekrarlamak anlamına gelir. Kamp, insan ile insan-olmayanın, insani-olan ve insani-olmayan'ın belirlediği eşiktir. Bu eşik, insan ile insan olmayan arasında bir kopuşu ifade etmez. İnsanın, insan-olmayanı barındırdığını gösterir. Kamp, insani-olmayanın, ya da barındırdığı dehşet düşünüldüğünde olanaksız görünenin gerçekleştiği yerdir. Muselmann'ın da varlığıyla bizzat gösterdiği gibi, insan insan-olmayanla birlikte tek varlığı oluşturur.

Dolayısıyla varlığı kendi sınırına doğru taşımaya yönelik bu çaba, özneyi yeniden bulmaya yönelik değil, onun yokluğunu kendi sınırında hissedebilmek için girilen bir deneyimin hareketidir. Bu, insansal dünyanın tamamen dışına çıkılmasının mümkün olmadığı bir durumda, bedeni, hayvansal bios'u adeta "bir sanat malzemesi olarak" düşünen yeni bir varoluş tartışmasının başlatılabileceği yer olabilir.²² Sade'ın metinleri ve Pasolini'nin *Salo* filmi, insana insani-olmayanı katarak, insan kavramının kurgusal karakteri üzerine, bizzat kurgu vasıtasıyla düşünmeye davet eder. Bunu yaparken de ana akım edebiyat ve sinemada estetize edilen, arzulanabilir kılınan ve dolaylımsız bir şekilde

20 A.g.e, s. 82.

21 A.g.e, s. 134.

22 Murat Arpacı, "Yurtsuz Zoon Politikon Olarak İnsan", *Cogito*, Sayı: 64, Güz/2010, s. 208.

tüketilebilir bir metaya dönüştürülen şiddet imajlarını ve anlatısını kullanmazlar. Okuyucunun/seyircinin, maruz bırakıldığı bu anlatı, içeriği ve yöntemiyle, kurbanla özdeşleşmelerine engel olur; olup-bitende bizzat öznelere kendileri üzerinden insana insani-olmayanı katmalarını sağlar.

Sade ve Kötülüğün Dağılımı

Simone de Beauvoir'a göre Sade'in dikkatimizi çekişi ne sadece yazarlığında ne de sadece cinsel sapık oluşunda; Sade'i Sade yapan bu ikisi arasında kurduğu, yaşattığı bağlantılardır. Sade'in sapıklıkları, birer doğa verisi olarak bu sapıklıklara uyacağı yerde, onları savunmak için geniş bir sistem kurmasıyla değer kazanır. Sade, psiko-fizyolojik kaderini töresel bir seçmeye dönüştürmek istemiş, toplumdan kopuşunu yüklenen bu edimiyle de bir örnek vermeye, bir çağrıda bulunmaya kalkışmıştır; serüveninin geniş bir insani anlama bürünmesi bu noktada gizlidir. Beauvoir, devamında sorar: "kendi bireyimizi yadsımadan bütün isteklerimizi yerine getirebilir miyiz? Ya da yalnız farklılıklarımızdan vazgeçerek mi topluma bitişiyoruz?" Ona göre bu sorun, hepimizin sorunudur. Sade'da farklar, bir yandan, rezalete kadar uzanıyor, öte yandan edebi çalışmalarının genişliği toplumca kabul edilmeyi nasıl bir tutkuyla istediğini gösteriyor. Bireyin kendini kandırmadan savuşturamayacağı bu çatışmalara onda en aşırı biçimde rastlarız. Belki de Sade'in paradoksu, bir bakıma zaferi, işte bu noktada: Kendi tikel konumuna inatla yapışmak için, insanı tümel dramı içinde tanımlamayı deniyor.²³

Georges Bataille'a göre Sade, Kötülüğü seviyordu ve bütün eserlerinde Kötülüğü, arzu edilebilir bir şey haline getirmek istiyordu; sevdiği için onu ne kınayabiliyor ne de olumlayabiliyordu.²⁴ Ama Sade'in metinlerinde, bir anlamda kataloğunu yaptığı

23 Simone de Beauvoir, *Sade'i Yakmal mı?*, Çev. Cemal Süreya, Fahir Onger Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1966, s. 8-9.

24 Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2004, s. 92.

bütün suçları mutlaka uyguladığını söyleyemeyiz. Sade, bütüncü bir sanat türünün yöntemlerine göre insandaki cinsel olanakların sistemli bir listesini çıkarmaktadır. Kuşkusuz, onların çoğunu denemediği gibi bedenine uygulamayı aklına da getirmemiştir.²⁵ Buna rağmen Bataille, Sade'in cüretini ve insanlık karşısındaki derin nefretini sorgulamayı da ihmal etmez:

Nasıl oldu da Sade, böyle bir şey yapmaya cüret etti? Daha da önemlisi, nasıl oldu da yapabildi? Bu sapkın sayfaların yazarı sorduğu soruların cevabını biliyor ve hayal edilebilecek en uzak yere gidiyordu: Saygı gösterilen her şeye hakaret ediyor, temiz olan her şey kirletiyor, iç açıcı olan her şeyi korkuya buluyordu. Aslında her birimiz onun hedefiyiz: Kendi içinde insancılığa dair son kırıntıları, hatta kendisi için en sevgili, en kutsal olanı bir hakaret ya da bir yüz hastalığıyla yaralıyordu. Onları boş verseydi? Aslında bu kitap insan zihninin, olan düzeyinde olduğu tek kitaptır. *Sodom'un 120 Günü*'nün dili yavaş yaşayan, giderek çürüyen, -hayat verdiği canlıların tümüne eziyet edip ortadan kaldıran evrenin dilidir.²⁶

Simone de Beauvoir "*Sade'ı Yakmalı mı?*" adlı kitabının hemen başında Sade'in meselesinin esas olarak ne olduğuna cevap verir: "Sade günümüzde türlü görünümeler altında dönen temel soruna eğilmemizi istiyor bizim: insanın insanla ilişkilerine eğilmemizi."²⁷ Sade'ı okuyucuları açısından rahatsız edici kılan, Aydınlanma düşüncesini zorlayan eleştirel mesafesidir. Aydınlanma döneminin ahlâksal düşüncesinde insanın doğal iyiliği fikri egemendir; "Erdem heyecan yaratır, insanın sevinçten, duygu yoğunluğundan gözlerini yaşartır, zevk verir" dedikten sonra Tournaine, Sade'da tahammül edilemez olanı şöyle tarif eder: "Marquis de Sade, arzu nesnesini zorlamanın, dize getirmenin, aşağılamanın ve ona acı çektirmenin verdiği hazdan söz ederken çok daha inandırıcıdır. Akli, hazların akılcı bir biçimde düzenlenmesi olarak gören bu yaklaşımın kabulü giderek daha güç olacaktır."²⁸

25 Simone de Beauvoir, *Sade'ı Yakmalı mı?*, s. 34.

26 Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, s. 102.

27 Simone de Beauvoir, *Sade'ı Yakmalı mı?*, s. 5.

28 Alain Tournaine, *Modernliğin Eleştirisi*, Çev. Hülya Tufan, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2002, s. 28.

Sade, insana dair evrensel iyi değerlerin sınırlarını sorgular ve “erdem tanımak için önce ahlâksızlıktan haberdar olmalıyız”²⁹ diyerek bu değerlerin dışında bırakılan evrensel-dışlıkların, kötülüğün iyilikle iç içeliğinden bahseder. Erdemin ahlaksızlıktan ayrılamayacağını ileri sürer ve tam da onunla yan yanılığı üzerine düşünmeye davet eder. Belki de bundan dolayı erdem gibi “bütün evrensel ahlâk kuralları yararsız fantezilerdir”³⁰ diyerek başka bir yerde de “erdem bir kuruntudur”³¹ cümlesiyle insan kategorisinin evrensel iyi değerlerinin sınırlarını ve sınırlılıklarını, dışarıda bıraktıkları yüzünden iptal eder. Sade’a göre kötülük ise mutlak bir şeydir; onunla yalnız düşsel kavramlar çatışır. İnsan kötülük karşısında tek yolla kendini doğrulayabilir: Kötülüğü üstlenmekle.³² Nitekim Sade, insanın kötülüğü şeytan gibi insan dışına taşıran soyutlamalarla, bu dünyada sükûneti ve kendini doğrulamayı bu dünyada bulamayacağını söyler: “İnsan yalnız mezarda sükûna kavuşabilir; yeryüzünde ise kendi benzerlerinin kötülüğü (...) dolayısıyla fırsat bulamaz buna.”³³

Sade, okuyucunun kötülükle kurduğu suç ortaklığını, arzusu ve kötülüklerdeki dahlini, bizzat okuyucuyu metinlerine maruz bırakarak yapar. Okuyucu, metinlerde anlatılan kötülükleri, arzusunun savurması ve istese de istemese de failin yanında, kurbanı uygula(nı)rken görür. Okuyucu için failin yanındaki boş yerden başka bir boşluk ve konum yoktur Sade’in metinlerinde. Sade’in oyunu budur ve eğer Sade’in bir kötülüğü varsa burada gizlidir. Sürekli karakterlerini aşağılar, onları yüceltmez. Okuyucu da karakterin yanındadır ve çifte bir saldırı altındadır: Kendi arzusu dolayısıyla kısıvrak yakalandığı faillik ve kendi kötülükleriyle yüz yüze bir zorunlu tefekkür hali.

29 Marquis de Sade, *En Çok Kendisine Yabancıdır İnsan: Aforizmalar*, Çev. Hakan Akdoğan, Aylak Adam Yay., İstanbul, 2015, s. 7.

30 A.g.e, s. 11.

31 A.g.e, s. 68.

32 Simone de Beauvoir, *Sade’i Yakmalı mı?*, s. 91.

33 Marquis de Sade, *Aşkın Suçları*, Çev. Cemal Süreya, Fahir Onger Yay., İstanbul, 1967, s. 101.

Sade, yeni bir dil oluşturmuş ve felsefi fikirlerini edebi bir dil/kurguyla açıklamıştır. Roland Barthes, Sade'ın kapatılarak inziva'ya çekildiğini ve bunun da bir münzeviliği oluşturarak ikinci bir dil biçimlediğini ileri sürer. Böylelikle Sade'ın, "erotik montajları düzene sokmaya çalışmakta"³⁴ olduğunu belirtir. Sade, romanlarında, farklı formlar ve kurgularla, montajlanmış ve böylelikle normatif erotik hazların kurgusal karakterini ifşa edip, verili yapısını ihlal etmiştir. Sade, *Juliette* romanında, karakterin ağzından şöyle seslenir:

Ruhun beden üzerinde bir mucize yaratmadığı açıktır. Ruh ve beden birdir, hepsi eşit bölümleri tamamlar, evet ve yanmak için birbirlerine ihtiyaçları olduğu çok açıktır, burada bizim vücutlarımızda olduğu gibi iki maddenin zıtlığını örnek verirsek, yani ruh ve beden birbiri ile zıt konumda olurlarsa, bu insanın mutsuzluğuna neden olur. İşte Juliette sana baştan beri anlatmaya çalıştığım Tanrının olmadığına ispatıdır, onun olduğu doğmasını bize zorla kabul ettirmekle ruhumuzu kedere boğuyorlar. Bundan sonraki hayata kilitlenmiş olan, bu bağlamda iyi ya da kötü olduğu belli olamayan, muamma bir kaderi bizi hapsetmek için uğraşan Tanrının vekilleridir! Tüm bunlar hırslı insanların Tanrı dedikleri masalla diğerlerini kandırmaları ve bu yolla istediklerini elde etme çabalarıdır. Oh sevgili Juliette, benim gibi senin de onlardan nefret etmeni istiyorum. Bu sistem tamamen insanları mutsuz etmek ve yaşayış biçimlerini kontrol altına almak için vardır. İşte bunun nedeni ülkenin ve yöneticilerin işine gelen insanları kontrol altında tutup özgürlüklerini ellerinden almak için kullanılan en basit yöntem oluşudur. Sınırlayıcı bu kurallara, bu engellemelere, felsefenin ışığında bakıldığında aslında hiçbirinin gizli olmadığı, hatalarının ne kadar ortada olduğu, oyundan ibaret olduğu ve doğanın esas ilkelerini gizlemek amacıyla geliştirildiği açıkça ortaya çıkıyor. Juliette benim çok inatçı olduğumu düşüneceksin ve evet kelepçelere, zincirlere karşı gerçekten öyleyim. Çünkü tüm bunlar bana kendimize yapılmasını istemediğimiz bir şeyi başkasına yapmamayı öğretti, işte bu nedenle konuşup anlatmak zorundayım. Şu sürekli sözünü ettiğimiz doğa kanunları, insanın yaptığı fantastik kanunlara göre çok daha mantıklı ve doğrudur, her şey bizim mutluluğumuz içindir, dinin o korkutucu,

34 Christian Descamps, *Fransa'da Felsefenin Kırk Yılı: Sartre'dan Deleuze'e Tekil Düşünce*, Çev. Ender Keskin, Bağlam Yay., İstanbul, 2015, s. 55.

kasvetli havasından uzaktır. Yalnız eylemlerimizi çok dikkatle sürdürmeliyiz, sınıfta çalışırken yine dersleri aynı şekilde devam ettirmeliyiz. Artık teorilerimizi pratiğe dökme zamanı gelmiştir, ahlak dışı olan her şeyi yapabilme özgürlüğün olduğunu unutma.³⁵

Beden, özgür ve mutlu olmak için ruhun arzularını takip etmeli ama Sade'a göre, ruh bedeni hapsedmiştir. Tanrının varlığını kabul etmek, onun vekillerinin telkinlerine uymak, doğanın kanunlarına karşı insanın yaptığı ahlaki kurallara teslim olmak, bedeni ruh üzerinden hapsedmektir. Beden ve ruh bir bütündür; insan, ruhsal bir bağlanmadan kurtulup bedensel arzuları gerçekleştirmeli. Ahlak gibi insan yapımı kurallar yerine doğa kanunlarına kendini bırakmak gerekir.

Sade kendisine yönelik "sapkın" gibi "belâ"lara, "belâlarımı sadece diğerlerinin ahlâksızlıklarını taklit ederek kazandım"³⁶ diyerek cevap verir. Sade, belki de, kendi edebiyatı için en yerinde tanımlamayı, *Justine ya da Erdemin Felaketleri* isimli kitabının başında, bize bir soru sorarak yapar: "Felaketlerle dolu bu tablodan bir iyilik doğacaksa, bunları sunuyor olmaktan pişmanlık duyulabilir mi?"³⁷ Bu, Sade'ın tarzının da bir işareti gibidir; soruya maruz kalan için sorunsaldan kaçış imkânı yoktur. Karşıdakini yakaladığı yer failliğidir; karşıdakinin masumlığa sığınmasına fırsat vermeyen bir yerdir bu. "Felaketlerle dolu bu tablo", Sade'a göre insan halinin yapıp ettikleri ve bunlar yokmuş gibi davranmasıdır. İyilik, bu kötülükleri üstlenmekle gelebilir; kötülük olmuyormuş gibi ve namevcut bir insanlık durumu varmış bir tahayyülle değil.

Beauvoir'ın da dediği gibi Sade'ın büyük erdemi insanın, gerçeğinden kaçan soyutlamalara karşı çıkmasıdır. Yalnız kendi hayat deneyinin kazandırdığı gerçeklerden hareket etmiştir; öte yandan çağının duyarlılığını aşmış, onu sağlam bir ahlaka dönüştürmeyi

35 Marquis de Sade, *Juliette I: Erdemsizliğe Övgü*, Çev. Münire Yılmaz, Çivi-yazıları Yay., İstanbul, 2003, s. 47-48.

36 Marquis de Sade, *En Çok Kendisine Yabancıdır İnsan: Aforizmalar*, s. 31.

37 Marquis de Sade, *Justine ya da Erdemin Felaketleri*, Çev. Birsal Uzma, Çivi-yazıları Yay., İstanbul, 2000, s. 24.

sınamıştır. Sade kendi özel durumunda yakaladığı şeyle bütün insan koşullarını özetlemek ister gibidir: Sade kendi sınırlarını da getirir. Hem seçtiği yolun herkes için geçerli olduğunu söyler, hem de başkalarına uygulanamayacağını savunur: Böylece de çifte bir yanlışlığa düşer.³⁸ Sade okuyucuyu davet ettiği dünyanın ikircikliğinin ve sertliğinin farkındadır. Nihayetinde okuyucuyu kendi üzerine düşünmeye çağırır:

İşte çalışmalarımıza yön verecek olan duygular bunlardır ve okuyuculardan, bu unsurları göz önünde bulundurarak, yarattığımız karakterlerin ağzından dökülecek yanlış sözler ve gerçeğe duyduğumuz aşk nedeniyle gözler önüne serme zorunluluğu hissettiğimiz, biraz fazla rahatsız edici durumlar için hoşgörü talep ediyoruz.³⁹

Burada Sade'in anladığı hoşgörü, hoş görülen şeyin ahlaki olarak kötü, suçlanabilir olduğunu ima etmez ve bu imayla bunun değiştirilmesi gereken bir kategori olduğu sonucu da çıkarılmamalıdır. Hoşgörünün tersi, modern pratiğin doğal bir eğilimi olan hoşgörüsüzlüktür; bu da, düzenin inşası, katılma ve kabul edilmenin sınırlarını çizer: Asimile edilmeyen her şeyin hak ve temellerinin reddini ister. Zira kolektif ve bireysel eylemler, müphemliği yok etme amacı tarafından yönlendirildiği sürece, sonuç hoşgörü maskesi tarafından hoşgörüsüzlük olacaktır.⁴⁰ Sade'in ima ettiği hoşgörü, ahlâki olarak aşağıda bir konumdaki fiiller değildir. Hoş görmeye çağırdığı öznelerin (okuyucuların) de ahlaki üstünlüğü yoktur. Okuyucu, Sade'in anlattıklarıyla, kendi ahlaki anlayışını sorgulamaya zorlanır.

'Hiçbir şey erdeme büyük bir suçtan daha fazla benzeyemez.' Kuyruğunda soyut barınaklar sürükleyen iyi'ye dadanmaktansa kötü'yü üstlenmek daha iyi değil midir? Kuşkusuz bu ikili şıktan sıyrılmak pek olası değil. Yeryüzünde yaşayan insanların hepsi herkes için var olsalardı, hiçbir toplu eylemin olanağı kalmayacak ve gökyüzü ayrı ayrı her birey için solunamaz hale gelecekti. Her an boşu boşuna, haksız

38 Simone de Beauvoir, *Sade'ı Yakmalı mı?*, s. 111.

39 Marquis de Sade, *Justine ya da Erdemin Felaketleri*, s. 24.

40 Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003, s. 18.

olarak binlerce insan acı çekiyor, ölüyor, ama hiçbirimizin kılı bile kıpırdamıyor buna: varlığımız kendi olanaklarını yalnız böyle olaylar pahasına kazanıyor da ondan. Sade'in erdemi herkesin yalnız kendi kendine utançla itiraf ettiği şeyi yüksek sesle bağırmasında değil, Sade bu işin kavgasını da üstlenmiştir. Kayıtsızlığa karşı kısıycılığı seçmiştir. (...) Sade; bencilliği, kötülüğü, mutsuzluğu son sınırına kadar yaşamış ve gerçeği onların aracılığıyla istemiştir. Tanıklığının en yüksek değeri bizi kaygılı kılmasıdır. Sade, günümüzde türlü görünümeler altında dönen temel soruna eğilmemizi istiyor bizim: insanın insanla ilişkilerine eğilmemizi.⁴¹

Sade, dünyada olan biten karşısındaki suç ortaklığımız ve bundan kaçmayı sağlayan, içine gömüldüğümüz masumiyeti hedef almıştır. Ondaki kötülük, kendi ve metinleriyle sınırla kalmaz. O, insani olanın, kültürün ve uygarlığın ürettiği kötülüğü işlemiş ve hedef almıştır. Tarzının sertliği, bizzat uğraştığı, kurulmuş iyi insani tahayyüldür.

“Giyotin Erotizmin Kara Şiirini Öldürmüştür”⁴²

Sade, sadece insanın varoluş meselesini değil politik sistemleri ve iktidarı da hedefler; ona göre “insanı insan yapan yönetilme biçimidir.”⁴³ Bu sistemlerin de insan dolayımıyla ve insan karşısındaki yeriyle iyi olacağını söyler:

Ülkenin konumuna göre ahlak ve davranış her yerde biçim değiştiriyor, oysa doğa hiçbir şeye yasak koymamıştır. Fakat insan tarafından konulan kurallar, insanlar üzerinde uygulanan bu dolaylı baskılar, iklime, koşullara ve konuma göre değişiklikler gösteriyor, bu kesin olmayan durum ise insanların koşullarını ve ahlak anlayışını belirliyor. Ve bu sınırlar getiren kurallar, bu engel ve emirler gizli değil çok açıktır.⁴⁴

Sade, belki de bundan dolayı karamsardır da; “çoktan mîâdî dolmuş ve çürümüş bir ulus cesurca monarşiden vazgeçip cumhuriyetçi bir yönetimi benimsediğinde ancak suç aracılığıyla

41 Simone de Beauvoir, *Sade’i Yakmalı mı?*, s. 114-115.

42 Simone de Beauvoir, *Sade’i Yakmalı mı?*, s. 29.

43 Marquis de Sade, *En Çok Kendisine Yabancıdır İnsan: Aforizmalar*, s. 68.

44 Marquis de Sade, *Juliette I: Erdemsizliğe Övgü*, s. 49.

ayakta durabilir; zira zaten suçludur ve suçtan erdeme ya da şiddetten barışçılığa geçmek onu uyuşturur ve sonunda yok olur.”⁴⁵ Bu sistem içinde hukuk ve sağlayacağını vaat ettiği adalet sorunludur: “Bir kişinin hayatına kasteden kanun (idam cezası) uygulanamaz, adil değildir, kabul edilemez. Suçu asla önlememiştir -zira her gün darağacının dibinde ikinci bir suç işlenmektedir.”⁴⁶ Sade'daki kötülüğü gördüğümüz gibi hukukun/iktidarın “meşruiyet” algısı altında yapıp ettiklerini de görmemiz gerekir. Zira “bir yargıcın aldığı karar her tür arzudan ve tehlikeden uzak, insanın kanını donduran, yüreğini kilitleyen bir eylemdir.”⁴⁷ Sade'ın romanlarında kötülükler vardır ama Sade'da bunlar, doğaya göre davrananların ve arzularını takip edenlerin yaptığı şeklindedir. Uygarlık, bunun karşısına hukuk mekanizmasıyla taammüden ve soğukkanlı (arzusuz) bir cezalandırmayı koyar. Sade'ın önümüze koyduğu açmaz budur. Kolay kolay içinden çıkılamayacak bir ikili açmaz. “Toplum Doğadaki kısıcılığı hafifleteceğine giyotinleri işleterek onu ağırlaştırmaktan başka bir şey yapmıyor. Bir kötülük mü var, daha büyük başka bir kötülüğe sığınarak karşı çıkar ona”⁴⁸ ve üstelik bu yöntem çözüm de getirmez.

Suçla baş etmede, adaleti sağlamada uygarlığın getirdiği hukuk başarılı olamıyorsa, evrensel insani değerlerin önemli bir kategorisi olan vicdan işletilebilir mi? Sade'a göre “vicdan azabı bir hayaldir (...) onu ortadan kaldırmaya cesaret edemeyecek kadar güçsüz ruhların budalaca mırıltısıdır.”⁴⁹ Üstelik bu mırıltıyı ortadan kaldırmak kolaydır: “İnsan yalnızca yapma alışkanlığını elde etmediği şeylerden pişmanlık duyar. Size acı veren şeyleri sık sık tekrarlayın, vicdan azabından kurtulmayı başardığınızı göreceksiniz.”⁵⁰ İlahi yasalar da insani değerler gibi işlemez: “Günahın

45 Marquis de Sade, *En Çok Kendisine Yabancıdır İnsan: Aforizmalar*, s. 59.

46 A.g.e., s. 29.

47 Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, s. 93.

48 Simone de Beauvoir, *Sade'ı Yakmalı mı?*, s. 86.

49 Marquis de Sade, *Erdemle Kırbaçlanan Kadın*, Çev. Yaşar İlksavaş, Bilgi Yay., Ankara, 1974, s. 221.

50 A.g.e., s. 221.

vicdan azabı çektirdiği doğru değildir.”⁵¹ “Vicdan azabını yenmek de suç işlemek kadar kolaydır” ve insanların suç diye adlandırdıkları fiillerin “yalnızca yasalara ve ulusal geleneklere karşı gelmeyi kastettiklerine, Fransa’da suç sayılan bir davranışın oradan yüz fersah uzakta suç sayılmadığına, dünyanın her yerinde gerçekten suç olarak kabul edilen tek bir davranışın bulunmadığına ve dolayısıyla hiçbir şeyin temelde, mantıksal olarak, suç adını hak etmediğine, her şeyin bir düşünce ve coğrafya sorunu olduğuna daha başlangıçta inanmak gerek”tiğini⁵² söyler.

Sade, gücün ve zenginliğin asimetrik dağıldığı ve bu adaletsiz dünyada, güçsüz olanın kötülüğünün de bir potansiyel olduğunu anlatır:

Zenginlerin katılığı yoksulların kötü davranışlarını meşrulaştırıyor; ihtiyaçlarımızı karşılamaya kalkıştıklarında, kalplerine insanlık hâkim olmaya başladığında, bizim kalbimiz de erdemlerle dolabilir; ama bahtsizliğimiz, sabrımız izin verdiği sürece, inançlarımız, köleliğimiz, zincirlerimizi artırmaktan başka bir işe yaramayacak, işlediğimiz suçlar yegane eserimiz olacak ve acımasızlığın bizim tahammülümüzü bile aşan boyunduruğunu çıkartmayı reddetmekle enayilik etmiş olacağız. Doğa bizi eşit yaratıyor Thérèse; kader başlangıçta hepimiz için eşit olan kuralların dengesini bozmaktan hoşlanıyorsa da, güçlülerin kaprislerini yok etmek ve zorbalıklarının sonuçlarını tamir etmek bize düşüyor. Bu zengin insanları, bu ünvan sahiplerini, bu yargıçları, bu din adamlarını dinlemek, bize erdemi kabul ettirmeye çalıştıklarını görmek hoşuma gidiyor! Yaşamı sürdürmek için ihtiyaç duyulan varlıktan üç kat fazlasına sahip olduğunda, hırsızlıktan korunma güçleşir; çevre tek dileği adalet olan kölelerle dolu olduğunda, bir suçla karşılaşmamak oldukça güçtür; günün her saati çevremiz en lezzetli yiyeceklerle dolu olduğunda, kanaatkâr olmak can sıkıcıdır; yalan söylemekten hiçbir çıkarı olmadığında insan, dürüst olmakta güçlük çeker!⁵³

Sodom: Sodom’un 120 Günü kitabında, Dük, zenginliğin, saygınlığın yani güçlü olmanın ayrıcalığından bahseder. Bu anlamda toplumun eşitsiz yapısının kötülüğün dağılımına doğru orantılı

51 A.g.e., s. 221-222.

52 A.g.e., s. 222.

53 Marquis de Sade, *Justine ya da Erdemin Felaketleri*, s. 49-50.

arttığını söyler. “En güçlünün her zaman çok doğru bulunacağı, en zayıfa yanlış olarak bakılacağı ve her ikisinin yeri değiştirildiğinde aynı anda düşünce biçimlerinin de değişeceği” bir dünyadır bu. Dük kendisine ne kadar suç esinlerse o kadarını yapacağını ve direnme aptallığını göstermeyeceğini söyler: “Bu yolda karşımda kanunlardan başka bir şey yok, onları da hiçe sayıyorum zaten; servetim ve saygınlığım, beni halktan başkasını ilgilendirmeyecek bu sıradan sıkıcı belâların üzerinde tutuyor.”⁵⁴

“Sade’in kahramanlarını bize örnek insanlar olarak sunduğu sanılır, ama onları daima hergeleler, alçaklar, canavarlar olarak nitelendirdiğini belirtmek gerekir”⁵⁵ diyen Alexandrian haklıdır; ama burada daha derinde olan düşünceyi de görmek lazım. Zira, Sade güçsüzün kötülüğünün, güçlünün kendisine karşı uyguladığı sistemli kötülüğün dolayımıyla var olduğunu da göstermeye çalışır ve elbette bunu anlaşılır bulur. Güçsüzün hem çevresine hem de güçlüye karşı “kötülüğü”nü farklı bir değerlendirmeye tabi tutmakta ve güçsüzün hıncını tanımaktadır: “Bu küçük çamur yığınının yüzeyine bir anlığına fırlatılmış sefil yaratıklar; sürünün bir yarısının, diğer yarısının işkencecisi olması kararı mı verildi? Neyin iyi neyin kötü olduğunu ilan etmek size mi düştü?”⁵⁶

Sade, “bu arada söyleme cesareti gösterirsek, suç, her zaman erdemde bulunan tarzda bir zarafet içermez; her zaman daha büyüleyici olamazsa da, onu daima erdemin monoton ve efemine çekiciliğinin üzerine taşıyan ve taşıyacak olan bir büyüklük ve mükemmellik taşımaz mı?”⁵⁷ diye sorar. Buradaki ve genel olarak Sade’da düşünmemiz gereken, kötülüğün ayartıcılığı değildir; kötülüğün sadece, insana dair ve ona yönelmiş olmasından da değil, ondan gelmiş olması yüzündendir. Kötülüğün, öyle bir şey varsa, insan olma halinin iç eki olmasından dolayıdır. *Yatak Odasında Felsefe* kitabında, Dolmance’nin söylediği gibi, “başkalarının

54 Marquis de Sade, *Sodom: Sodom’un 120 Günü*, Çev. Birsal Uzma, Chiviya-zıları Yay., Ankara, 2014, s. 21-22.

55 Sarane Alexandrian, *Erotik Edebiyatın Tarihi*, s. 235-236.

56 Marquis de Sade, *En Çok Kendisine Yabancıdır İnsan: Aforizmalar*, s. 7.

57 Marquis de Sade, *Sodom: Sodom’un 120 Günü*, s. 19.

kötülükleri bana ne yapabilir ki! Bende de yeterince kötülük yok mu ki!”⁵⁸ Bu durum yüzünden *Sodom: Sodom’un 120 Günü*’nün başlarında Sade da okuyucusunu uyarır:

Artık sevgili okuyucum, kalbini ve ruhunu, dünya var olduğundan beri yazılmamış ölçüde pis bir öyküye, ne eski ne de modern çağda rastlanmamış tarzda bir kitaba hazırlanman gerekiyor. [...] Şüphesiz anlatılan birçok aşırılıktan hoşlanmayacaksın, bunu biliyorum; ama aralarında seni baştan çıkaracaklar da olacağını göreceksin. İşte, bize gereken de bu. Her şeyi söylemedim henüz, her şeyi açıklamadım. Sana uygun olanı hayal etmemi nasıl beklersin? İsteddiğini almak ve gerisini bir kenara bırakmak sana kalıyor. Başkaları da aynı şeyi yapacak ve yavaş yavaş her şey yerli yerine oturacak. Bu, altı yüz değişik lezzetin beğenine sunulduğu muhteşem bir yemeğin öyküsüdür. Hepsini yer misin? Şüphesiz hayır; ama bu büyüleyici sayı seçim olasılıklarını genişletir. Bu bolluktan memnun olacağından, sana ziyafet çeken ev sahibini çekiştirmeye kalkışmazsın. Burada da olay aynı: Seç ve gerisini boş ver, geri kalanı yalnızca senin hoşuna gitmediği için karalama. Başkalarının hoşuna gidebileceğini düşün ve filozof ol.⁵⁹

Sade’in okuyucuya uyarısı, kitabın içerisinde olan ve yaygın bir eleştiri olan “sertlikler”e karşı değil, *insanın* “insan-olmayan” yönünün, kültürümüzün bu kötülüklerdeki suç ortaklığının ve bunun hazzının ayartıcılığıyla karşılaşmasının sertliğidir. Kitaplarının okunamazlığı ya da okunurken yutkunarak okunma hali bu noktada gizlidir: Okuyucu, sertliklerin kurbanlarıyla değil, faillerle iletişim ve haz ortaklığına sürüklenmektedir. Sade’in bir “sadizm”i varsa, tam da burada gizlidir; onun acımasızlığı, *insan* olma halinin iç eki olan kötülükle insanı yüzleştirirkenki sadizmidir.

Salo: Seyretmenin/Seyredilmenin Şiddeti

Pasolini’nin *Salo ya da Sodom’un 120 Günü* (1975) filmi, Sade’in, *Sodom: Sodom’un 120 Günü* kitabından uyarlandı ve en çok tepki çeken filmi oldu. İtalya’da ve diğer ülkelerde bir hayli sert tepki

58 Marquis de Sade, *Yatak Odasında Felsefe*, Çev. Kerim Sadı, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2013, s. 43.

59 Marquis de Sade, *Sodom: Sodom’un 120 Günü*, s. 75-76.

aldı, yasaklandı. Film, Pasolini'nin öldürülmesinden yirmi gün sonra, Paris Film Festivali'nde gösterilmiş ve hemen sonra da yasaklanmıştır.⁶⁰

Sade'in romanındaki ana karakterler olan, dört ahlaksız efendi (*the four libertines*), Dük (*Blangise Dükü*), Piskopos (*Dük'ün Kardeşi*), Başkan (*Başkan Curval*) ve Bankacı (*Durcet*), Sade döneminin iktidar odaklarını sembolize ediyordu. Kadim iktidarları simgeleyen (ki romanda bu karakterlerin kardeş olması bu tarihselliğin ve bir aradalığın alegorisidir) figürler kitapta Piskopos ve Dük ile sabitlenmiştir. Aydınlanma döneminin ve modern-seçimli iktidarın Başkan ile ifade edildiği görülür. Son olarak, önceki iktidarların arasına yeni bir figür olarak katılacak Bankacı da kapitalizmi ve burjuvaziye işaret eder. Sade, kurbanları tek tek isimleriyle, genel olarak çocuklar diye ifade ederken, bazen de erkekler ve kızlar demektedir. Pasolini filmde, Sade'in dört ahlaksız efendisinden Bankacı yerine Hakim'i (*The Magistrate*) koymuştur. Biraz da sinemanın teknik olanaklarının da verdiği imkânla kurbanları, kadın kurban (*Female Victim*) ve erkek kurban (*Male Victim*) olarak kimliksiz bir konumda bırakmıştır. Sade kitapta 120 günü anlatırken, Pasolini filmin hikâyesini 3 güne sığdırmıştır.

Sade için göz önünde tutulan konjonktürün önemi, filmi değerlendirirken de unutulmamalı: Eserini bir bütün olarak ve tarihsel bağlamı içinde değerlendirmek. Sade kendisine pek iyilik getirmeyecek olan Fransız Devrimi'ni diliyordu ancak Pasolini, çağdaş bir devrime yönelik umutlarını bırakmış görünür. Belki de, başarılı bir devrimin bile bugün aynı şekilde hayal kırıklığı yaratabileceğini hisseder.⁶¹ Zira Pasolini'ye göre iktidar (*power*), bizleri boyun eğen/hükmedilen ve boyun eğdiren/hükmeden

60 İtalya'da 1976'da, Türkiye'de ilk kez 1992'deki 11. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde, daha sonra, 2007 yılında yine aynı festivalde gösterime sunulmuştur.

61 Gideon Bachmann, "Pasolini on de Sade: An Interview during the Filming of 'The 120 Days of Sodom'", *Film Quarterly*, Vol. 29, No. 2, Winter, 1975-1976, s. 40.

diye bölen eğitim sistemidir. Fakat, dikkat etmemiz gereken aynı eğitim sisteminin, egemen sınıftan en yoksul sosyal sınıflara kadar olan herkesi şekillendirdiğidir. Pasolini'ye göre aynı şeyleri istememizin ve aynı şekilde hareket etmemizin esas nedeni budur. Bundan dolayı, “kölelerin, kendilerini sömüren efendilerinin aynısı ve onlarla eşit derecede suçlu olduğu, ne pahasına olursa olsun her şeyi istediği ayaklanmadan korkuyorum. Bu, kasvetli topyekûn şiddet gösterisinde kimin hangi tarafta olduğunu ayırt etmek zorlaşır”⁶² diyerek, çağdaş bir devrimle arasına mesafe koymuştur.

Salo'dan önce, Sade'in kitaplarının bir film malzemesi olarak kullanıldığı olmuştur ama en çok dikkat çeken *Salo* olmuştur.⁶³ Pasolini, kendi deyimiyle bu filmle daha politik bir kaygıya dönmek istediğini belirtir, erotik olandan ziyade daha felsefi olan kitabın orijinal halini tercih etmiştir. Bunun için 17. yüzyılda İsviçre'de bir villada kurbanlarına akıl almaz işkenceler yapan dört ahlaksız efendinin öyküsünü alıp, 1944 yılına, Kuzey İtalya'daki faşist Cumhuriyet olan *Salo*'ya yerleştirmiştir. Pasolini, “ben sadece Sade'in ‘Tanrı’ kavramını ‘iktidar’ kavramıyla değiştirmeyi planlıyorum” demiştir. Bundan dolayı, Sade'in Tanrı ve ahlâk, erdem gibi evrensel insani değerlere saldırdığı noktada, Pasolini iktidar ve sömürüye saldırır. Sadizm, Pasolini'ye göre, sınıf mücadelesi ve iktidar savaşı için bir metafordur. Ona göre, “sadistler her zaman

62 Pier Paolo Pasolini, *We Are All In Danger: the last interview with Pasolini*, Çev. Pasquale Verdicchio, <http://bazookapoetrymagazine.blogspot.com.tr/2012/09/we-are-all-in-danger-last-interview.html>, (17 Eylül 2012).

63 Sade'in metinlerinin senaryo malzemesi olarak kullanılması ilk olarak Luis Buñuel tarafından 1930 tarihinde çektilen *L'Âge d'or* filmiyledir. Buñuel senaryosunu Salvador Dalí ile yazdığı filmin sonunda, Sade'in *Sodom: Sodom'un 120 Günü* kitabına gönderme vardır. İkinci uyarlama Roger Vadim tarafından, Sade'in bazı karakterlerinden esinlenilerek 1963 tarihinde çekilen, *Kardeş Kanı* (Le Vice et la Vertu) filmidir. Sade'in *Justine ya da Erdemin Felaketleri* kitabı, Jesús Franco tarafından *Marquis de Sade: Justine* (1969) uyarlandı. Jesús Franco, *De Sade 70* (1970) filminde Sade'in *Yatak Odasında Felsefe* kitabından esinlenmiştir. Pasolini'ye kadar, farklı farklı yönetmenler Sade'in edebiyatından etkilenip birçok film çekmiştir.

güçlü olanlardır. Hikâyedeki dört adamın biri bankacı, biri dük, biri piskopos ve sonuncusu hâkim. Onlar, yerleşik/kurumsallaşmış (*constituted*) gücü temsil ediyorlar. Analoji açık ve bunu ben uydurmadım. Ben, sadece kendimden bir şey kattım ve günümüze taşıyarak biraz komplike hale getirdim.”⁶⁴ “Oldukça vahşi ve mide kaldırıcı sahnelerle dolu” olduğu iddia edilen *Salo* filmi için Pasolini, ölümünden kısa bir süre önce kendisiyle yapılan bir söyleşide, “bu filmdeki seks alegoriden, simgeli anlatımdan başka bir şey değildir... İktidar tarafından bedenin metalaştırılmasının metaforu”⁶⁵ demiştir. *Salo*'da cinsellik, seyircinin arzularını canlandırmaz veya heyecan yaratmaz; çarpıcı ve vahşidir, hesaplı ve soğuktur. Dört ahlaksız efendi için çıplak ve pasif kurbanları, birbirlerinin yerine geçebilir ve anonim bedenlerden fazlası değildir. Bundan dolayı birçok eleştirmen, Pasolini'nin filmini seks hakkında değil, daha ziyade, 'seksin ölümü' (*the death of sex*) olarak tartışmıştır.⁶⁶

Pasolini'nin “Marx, iktidarı, insanoğlunu metalaştıran güç olarak tanımlar. Bir insanın bir başka insan tarafından sömürülmesi sadistçe bir ilişkidir. Bunu yapanın bir despot ya da bir fabrika sahibi ya da bir başkası olması fark etmez. Ancak buna tam olarak cevap vermek için gerçekten yeterince deneyimim yok. Ekonomik yaşamımızın bu sadistçe örgütlenmesi endüstriyel bir buluş değil, çağımızdan öncesine dayanıyor” sözleri ve “Sade'in eserinin kalıcı ve hâlâ süren önemi ne?” sorusuna verdiği, “gerçek şu ki beden bir meta olmuş. Filmim, hayali olarak, sömüren ve sömürülen arasındaki ilişkiyi sembolize edecek cinsel bir metafor olarak planlandı. Sadizmde ve güç siyasetinde, insan obje haline geliyor. Bu benzerlik filmin ideolojik temeli”⁶⁷

64 Gideon Bachmann, “Pasolini on de Sade: An Interview during the Filming of *The 120 Days of Sodom*”, s. 39-40.

65 Selahattin Yıldırım, *Pier Paolo Pasolini*, Agora Yay., İstanbul, 2012, s. 114.

66 Naomi Greene, *Salò: Breaking the Rules*, <https://www.criterion.com/current/posts/511-salo-breaking-the-rules>, (04 Ekim 2011).

67 Gideon Bachmann, “Pasolini on de Sade: An Interview during the Filming of *The 120 Days of Sodom*”, s. 40.

cevabı düşünüldüğünde, Pasolini önceki filmlerinden farklı bir düşünülmektedir artık. Pasolini'nin *Hayat Üçlemesi* filmlerinde gözlemlenen; özgürlüğe, kurtuluşa, hafiflemeye ve hoş bir masumiyete giden yol olarak algılanan cinsellik anlayışı, *Salo*'da bedenler üstünde, acı, şiddet, aşağılama (hatta dehşet) yaratıcı bir araca dönüşür.⁶⁸ "1975 yılında Pasolini bir 'dönüş' yapıyor –artık hazırlığın, 'cinsel devrimin' Pasolini'si değil. Düşünüyor ki bu devrimin bütün sonuçları üzüntü verici oldu."⁶⁹

Salo, Faşist İtalya'nın son kalesi olan ve Naziler tarafından desteklenen Salo Cumhuriyeti'nde geçmektedir. Film, hikâyenin gerçek tarihi referanslarına rağmen, görünürde Holocaust'un alegorik bir temsilidir.⁷⁰ Kurbanlar, kötü durumlarından zevk almayan pornografik filmlerdeki gibi. *Salo*'daki cinsel ilişkiler, ön sevişmenin ve soyunmanın olmadığı, çıplaklığın aşağılandığı, savunmasız ve sanki gaz odasına sırasını beklermiş gibi hareketsiz/zayıf bedenlere yönelik acımasız saldırılar gibidir.⁷¹ *Salo*'daki şato, bir toplama kampı gibi tasvir edilmiştir. Zira toplama kamplarında tutulanlarla *Salo*'daki kurbanların arasında hiçbir fark yoktur. Kurbanlar şatoya getirilince Dük onlara hitaben konuşur: "Kaderleri, bizim zevkimize bağlı olan, zincirlenmiş, zayıf yaratıklar. Umarım, dış dünyada verilen, özgürlük saçmalığını burada bulmayı ümit etmiyorsunuzdur. Sizler herhangi bir yasal hakka sahip olmaktan uzaksınız. Yeryüzünde hiç kimse burada olduğunuzu bilmiyor. Dünyanın ilgisi göz önüne alındığında, zaten ölüsünüz." Herhangi bir hukuksal hakkı olmayan, kurbanların biyolojik bedene indirildiği ve dünyadaki insanların

68 Selahattin Yıldırım, *Pier Paolo Pasolini*, s. 114

69 Ulus Baker, "Salo ya da Sinemanın Yüz Yılı", *Beyin Ekran*, İletişim Yay., İstanbul, 2015, s. 199.

70 Aaron Kerner, *Film and Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*, The Continuum International Publishing Group, London, 2011, s. 113.

71 Alessia Ricciardi, "Rethinking Salò After Abu Ghraib", <http://www.pomo-culture.org/2013/06/17/rethinking-salo-after-abu-ghraib/>, (17 Haziran, 2013).

haberdar olmadığı bir kamptır; dört ahlaksız efendinin sınırsız arzularının nesnesi olarak kullanılan ve anonimleşmiş bedenler olarak kurbanlar, insan-olmayan, yani Muselmann⁷² durumundadırlar.

Salo'daki faşizm, içinde yaşadığımız dünyanın bir sapması değil, iktidarı anlamak için bir laboratuvar gibidir. Agamben'in "bugün siyaset, hayattan başka değer tanımıyor (dolayısıyla da, hayattan başka değersizlik de tanımıyor) ve bu gerçeğin içerdiği çelişkiler giderilene dek, Nazizm ve faşizm asla hayatımızdan çıkmayacaktır (Nazizm ve faşizm, çıplak hayatın belirlenmesini siyasetin ana ilkesi haline dönüştürmüştür)"⁷³ saptaması, Pasolini'nin *Salo*'da kurgulamaya ve anlatmaya çalıştığı durumdur. Zira siyaset, beden -nüfusun ve bireyin- üzerine inşa edilmiştir. Filmin hemen başında dört ahlaksız efendi bir kontrat imzalar. Bütün bir film boyunca anlatılacağı üzere *Salo*'da olan biten; yasadışı, uygar olmayan, vahşi bir şiddet değildir. Aksine yasalı bir şiddettir. Üstelik uygarlık dışı da değildir; hikâyeye, anlatıya, fanteziye ve müziğe ihtiyaç duyan bir şiddet vardır. Dolayısıyla *Salo*'daki şiddet, tam olarak, insana özgü bir şiddettir.⁷⁴

Pasolini'nin çektiği filmle ilgili bir soru üzerine Foucault, Nazizmin 20. yüzyılda Eros'un büyük çılgınları tarafından değil, küçük burjuvalar tarafından icat edildiğini, dolayısıyla bu deneyimi başka şeylerle açıklamak gerektiğini söylemiştir. Himmler, bir hemşireyle evlenmiş ziraatçıydı. Foucault'ya göre toplama kamplarının, bir hemşireyle, bir tavuk yetiştiricisinin ortak fantezilerinden çıkmış olduğunu kavramak gerek. "Hastane artı tavuk kümesi; işte toplama kamplarının ardındaki hayalet." Foucault'ya göre, bunu söylemek, milyonlarca insanın öldürüldü toplama

72 Aaron Kerner, *Film and Holocaust*, s. 114.

73 Giorgio Agamben, *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2013, s. 19.

74 Umut Tümay Arslan, "*Salo* ya da Sinemanın 100 Yılı", Ulus Baker Okumaları - VI, https://www.youtube.com/watch?v=YBQ__AQwtm0, (11 Kasım 2015).

kampının dehşetini hafifletmek değildir. Tam da toplama kamp-
larını, onlara atfedilmek istenen erotik değerlerin büyüünden
arındırmak için söyler. Ona göre, Nazi düşünün temelinde, tam
da ırksal saflığa ilişkin, o zehirlenmiş küçük burjuva düşü yatar.
Eros'un izine bile rastlanmaz.⁷⁵

Salo izleyiciyi dehşetin alanına götürür, oraya yerleştirir.
Bunu yaparken seyredilen üzerine yatırımımız, katılımımız ve
suç ortaklığımız üzerine tefekküre zorlar. Naziler, toplama kam-
pı, soykırım ya da benzer türden kitlesel katliamlar; bir döneme,
sosyal gruba, devlete özgü, onlara ait canavarlıklarla değil kültü-
rümüz içindeki potansiyel bir uyumsuzluk, huzursuzluk dolayı-
mıyla çıkmıştır. *Salo*; ilerlemeci, aydınlanmacı kültür anlayışını
yerinden eden, çözen bir kurguya sahiptir. Böyle bir perspektif-
ten bakıldığında, kitlesel katliam, kontrol edilememiş doğal bir
şiddetin değil, basbayağı bizim kültürümüzün ürünüdür. İnsanın
maharetlerinin, “başarı”larının ürünüdür. Dolayısıyla, kamplar,
kitlesel katliamlar, felaketler vb insanın insanlıktan çıkması değil,
tam tersine, tam da insan olduğu için olan şeylerdir.⁷⁶ Pasolini
bunu şöyle anlatır:

Öyle ya da böyle, hepimiz kurban olduğumuz için zayıfız diye düşünü-
yorum. Ve hepimiz suçluyuz; katliamdan sonra her şeye sahip olduğumuzu
bildiğimiz sürece, birbirimizi katletme oyununa hazırız. Kısaca-
sı, aldığımız eğitim şu kelimelerle özetlenebilir: Sahip olma (*having*),
bırakmama/vermeme (*owning*) ve tahrip etme.⁷⁷

Baker'in, “*Salo* filmini seyrettikten sonra ondan kurtulamaz-
sınız, sineye çekerek ‘arınmaya’ çabalayabilirsiniz ancak”⁷⁸ dediği,
filmin tam da seyirciye rahatlama imkânı vermemesinden gel-
mektedir. Pasolini de bu konuda, filmde sempati yaratmaya ça-
lışmadığını, böyle bir durumda filmin etkisini kaybedeceğini, bu
konuda Sade’a sadık olduğunu söylemiştir: “Seyircinin yanında

75 Michel Foucault, “Sade, Bir Cinsellik Çavuşu”, *Dostluğa Dair*, Çev. Cemal Ener, Hil Yay., İstanbul, 1994, s. 124-125.

76 Umut Tümay Arslan, a.g.e.

77 Pier Paolo Pasolini, *We Are All In Danger: the last interview with Pasolini*.

78 Ulus Baker, “*Salo* ya da Sinemanın Yüz Yılı”, s. 199.

yer alacağı kurbanları göstermiyorum. Merhamet bu filmde korunç bir unsur olurdu. Kimse buna katlanamazdı. Ağlayan saçını başını yolan insanlar herkesin beş dakika sonra sinemadan ayrılmasına yol açardı. Hiçbir durumda merhamete inanmıyorum.”⁷⁹ Pasolini haklıdır, zira insanlar, başına kötü hiçbir şey gelmemişken mutsuzu oynayarak gerçek mağdurların yerini gasp eder.⁸⁰ Pasolini'nin sözleri, yıllar sonra Jean Baudrillard'ın söylediklerini hatırlatır:

Kurbanları korumayı üstlenmek, eşdeğer bir şiddet içerir çünkü merhamet edepsizdir. Fiziksel şiddet, belli bir egemenlik alanı yaratmış olan kurbanı ulaşmaz. Acıma ya da dayanışma ona, tam orada; kendi gururunda, insanın kendine karşı insanlık dışı, zalim ve gururlu olan yanlarında ulaşır. Acımasızlık, olduğundan daha fazlasını olabilen insanı; acıma ise, olduğu gibi olma suçu işleyen insanı hedefler. Bugün çoğunlukla olduğu gibi, eğer dayanışma sefil bir kaderin paylaşılmasından başka bir şey değilse, bir alçaklık olmaktan öteye gidemiyor demektir.⁸¹

Belki de John Berger'in, Pasolini yazısında, *Salo*'yla ilgili iro-nik bir şekilde dediği gibi: “İnsanlara, başlarına gelebilecek en kötü şeyi yumuşak bir üslupla anlatabiliyor, onlar da bu sayede daha az acı çekiyordu.”⁸² Pasolini'nin filmde anlatmaya çalıştığı konu düşünüldüğünde Berger haklıdır.

Sonuç

Sade'in edebiyatı ve Pasolini'nin *Salo* filmi, insana tutulmuş ayna gibidir. Seyirci/okuyucu bu karşılaşmasında kendini, muhayyilesini sınamak zorundadır. Okuyucunun/seyircinin, masumu

79 Gideon Bachmann, “Pasolini on de Sade: An Interview during the Filming of *The 120 Days of Sodom*”, s. 44.

80 Pascal Bruckner, *Masumiyetin Ayartıcılığı*, s. 17.

81 Jean Baudrillard, *Cool Anılar I-II: 1980-1990*, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2014, s. 89.

82 John Berger, “Kafamızdaki Koro ya da Pier Paolo Pasolini”, *Kıymetini Bil Herşeyin: Hayata Tutunma ve Direnişe Dair Notlar*, Çev. Beril Eyüboğlu, Metis Yay., İstanbul, 2009, s. 77.

oynamasına, kurbanın konumunu işgal etmesine imkân verilmiştir. Bunu da okuyucunun/seyircinin, failin yanına sabitleyen özellikleri ve anlatımıyla yapmıştır. Onların başarısı, olan biten kötülüklerde uygarlığın, kültürün ve insanın suç ortaklığını görmeleri ve bunu anlatmalarıdır. Çokça eleştirilmelerine, sapkın ve karamsar kabul edilmelerine, okunamaz ve izlenemez bulunmalarına neden olan, uygarlığa ve insan kategorisine içkin olan kötülükleri yansıtmaları ve bunun içinden çıkılmaz huzursuzluğunu göstermeleridir.

Kaynakça:

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia*, Çev. Orhan Koçak-Ahmet Doğukan, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.

—. *Toplum Üzerine Yazılar*, Çev. M. Yılmaz Öner, İstanbul, Belge Yayınları, 2006.

Agamben, Giorgio, *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar*, Çev. Ali İhsan Başgöl, Ankara, Dipnot Yayınları, 2010.

—. *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013.

Alexandrian, [Sarane], *Erotik Edebiyatın Tarihi*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Mitos Yayınları, 1993.

Arpacı, Murat, "Yurtsuz Zoon Politikon Olarak İnsan", *Cogito*, Sayı: 64, Güz/2010.

Arslan, Umut Tümay, "Salo ya da Sinemanın 100 Yılı", *Ulus Baker Okumaları* – VI, https://www.youtube.com/watch?v=YBQ__AQwtm0, (11 Kasım 2015).

Bachmann, Gideon, "Pasolini on de Sade: An Interview during the Filming of 'The 120 Days of Sodom'", *Film Quarterly*, Vol. 29, No. 2, Winter/1975-1976.

Baker, Ulus, "Salo ya da Sinemanın Yüz Yılı", *Beyin Ekran*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.

Bataille, Georges, *Edebiyat ve Kötülük*, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.

Baudrillard, Jean, *Cool Anılar I-II: 1980-1990*, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.

Bauman, Zygmunt, *Modernlik ve Müphemlik*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.

Beauvoir, Simone de, *Sade'i Yakmalı mı?*, Çev. Cemal Süreya, İstanbul, Fahir Onger Yayınları, 1966.

Berger, John, "Kafamızdaki Koro ya da Pier Paolo Pasolini", *Kıymetini Bil Herşeyin: Hayata Tutunma ve Direnişe Dair Notlar*, Çev. Beril Eyüboğlu, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.

Bruckner, Pascal, *The Temptation of Innocence: Living in the Age of Entitlement*, New York, Algora Publishing, 2000.

—. *Masumiyetin Ayartıcılığı*, Çev. Hamdi Tuncer, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.

Daldal, Aslı, "Zoon Politikon'dan Nietzsche'ye Siyaset Felsefesi ve Sinema: Pasolini, Godard, Demirkubuz", *Felsefelogos*, Sayı 55, 4/2014.

Descamps, Christian, *Fransada Felsefenin Kırk Yılı: Sartre'dan Deleuze'ye Tekil Düşünce*, Çev. Ender Keskin, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2015.

Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç, *Karamazov Kardeşler*, Çev. Ergin Altay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001.

Foucault, Michel, "Sade, Bir Cinsellik Çavuşu", *Dostluğa Dair*, Çev. Cemal Ener, İstanbul, Hil Yayınları, 1994.

Greene, Naomi, *Salò: Breaking the Rules*, <https://www.criterion.com/current/posts/511-salo-breaking-the-rules>, (04 Ekim 2011).

Kerner, Aaron, *Film and Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*, London, The Continuum International Publishing Group, 2011.

Pasolini, Pier Paolo, *We Are All In Danger: the last interview with Pasolini*, Çev. Pasquale Verdicchio, <http://bazookapoetrymagazine.blogspot.com.tr/2012/09/we-are-all-in-danger-last-interview.html>, (17 Eylül 2012).

Ricciardi, Alessia, "Rethinking Salò After Abu Ghraib", <http://www.pomoculture.org/2013/06/17/rethinking-salo-after-abu-ghraib/>, (17 Haziran 2013).

Russell, Jeffrey Burton, *Şeytan: Antikiteden İlkel Hristiyanlığa Kötülük*, Çev. Nuri Plümer, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1999.

Sade, Marquis de, *Aşkın Suçları*, Çev. Cemal Süreya, İstanbul, Fahir Onger Yayınları, 1967.

—. *Erdemle Kırbaçlanan Kadın*, Çev. Yaşar İlksavaş, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1974.

—. *Justine ya da Erdemin Felaketleri*, Çev. Birsal Uzma, İstanbul, Çiviyazıları Yayınevi, 2000.

—. *Juliette I: Erdemsizliğe Övgü*, Çev. Münire Yılmaz, İstanbul, Çiviyazıları Yayınevi, 2003.

- . *Yatak Odasında Felsefe*, Çev. Kerim Sadî, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013.
- . *Sodom: Sodom'un 120 Günü*, Çev. Birsal Uzma, Ankara, Çiviyazıları Yayınevi, 2014.
- . *En Çok Kendisine Yabancıdır İnsan: Aforizmalar*, Çev. Hakan Akdoğan, İstanbul, Aylak Adam Yayınları, 2015.
- Teksoy, Rekin, "Boccaccio ve Decameron", Giovanni Boccaccio, *Decameron Cilt 1*, Çev. Rekin Teksoy, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2002.
- Touriane, Alain, *Modernliğin Eleştirisi*, Çev. Hülya Tufan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Yıldırım, Selahattin, *Pier Paolo Pasolini*, İstanbul, Agora Yayınları, 2012.

Laytmotif:

Sinemada Bir Klasik Müzik Fenomeni

Feyzi Erçin

Giriş

Müzik, bir filmin ses evreni içerisindeki çok önemli bir unsurdur. Perdede yansıyanların görünmesi ve hoparlörlerden çıkan seslerin duyulmasıyla algılanan sinemada, yönetmenin müzik tercihleri, önemli ve filmin anlamını belirleyici olabilir. Sinemada müzik kullanımı, tarih içinde bir gelişme izlediği gibi, yönetmenden yönetmene, sinema dilindeki farklılıklara göre de değişmektedir. Müzik, bir filmde, gördüğümüzün altını çizmek, eksik olan bir duyguyu sağlamak ya da gördüğümüzden fazlasına işaret etmek için kullanılabilir. Aynı müziğin aynı film içinde birden çok kez kullanılması, bambaşka anlam bağlantıları yaratabilir. Böylesi bir tekrarın gizemini çözmek, sinema eserine anlam vermek için gerekli ve zenginleştiricidir.

Bu yazının amacı, müzikal bir kavram olan laytmotifi tarif ederek, sinemada kullanımının filmlere hangi yollarla, hangi alt metinleri sağladığını anlatmak ve açıklamaktır. Bu çalışma esnasında, sinemada klasik müzik kullanımının tarihsel kökenine değinilecek, aynı müziğin tekrar edilerek kullanılmasının hangi amaçlarla yapıldığı örneklenerek, nihayet böyle tekrarlı bir kullanımın ne zaman bir laytmotif olduğu sonucuna varılacaktır. Bu son noktada amaç, laytmotif kullanımının filmde nasıl bir anlam katmanı oluşturduğunu göstermektir.

Müzikte ve Sinemada Laytmotif¹

Laytmotif, genellikle opera, bazen de koral veya enstrümantal formdaki dramatik bir eserde, bir kişi, nesne, yer, fikir, duygu veya düşünce gibi bir içeriği temsil etme görevini taşıyan öyle bir tema ve motiftir ki, semiyotik anlamda bir gösterge haline gelir, tekrarlandıkça, parçası olduğu müzikal metinde aynı anlamı taşır, dönüşüme uğrayarak dahi olsa yinelenildiğinde kimliğini hala barındırır.²

Örneğin, Wagner'in Lohengrin operasının ilk perdesinde Lohengrin'in Elsa'ya, kendisinin nereden geldiğine ve kim olduğuna dair soru sormasını yasakladığı anda orkestra yedi notadan ibaret bir motif çalar. Bu, "yasak soru"yu temsil eden bir laytmotiftir. Bu motifin opera boyunca her tekrarlanması, bize Lohengrin'in Elsa'ya koyduğu yasağı, dolayısıyla Elsa'nın kafasındaki şüpheleri, ya da Elsa'yı Lohengrin'e karşı tahrik eden Telramund ve Ortud karakterlerinin niyetini ve nihayetinde de kaçınılmaz sona yaklaştığımızı hatırlatır. Bu laytmotif, Wagner'in aynı anda birden çok şey söylemesi için esaslı bir faydaya sahiptir. Sahnede başka bir dramatik aksiyon varken veya karakterler bambaşka bir konu üzerine konuşurken, orkestradan bu motifi duymak Elsa'ya konulan yasağı hatırlatır. Birkaç nota ekonomik bir alt metin yaratır, sahnenin boyutlarını genişletir.

Laytmotif, Wagner'den önce de var olan, ancak Wagner döneminde ve sayesinde, klasik müzikteki anlamı artan, kullanımı değer kazanan ve bu sebeplerle de Wagner ile birlikte anılan bir kavramdır. Laytmotif, şüphesiz ki operada, sinemadan daha anlamlıdır. Zira müzikal bir sahne eserinde göstergelerin sayısı, sinemaya göre daha azdır. Operada laytmotif, gördüğümüz mi-zansen ve duyduğumuz sözlere ek olarak zaten var olan müziğe ikinci bir boyut katıp, müziğin etkisini ikiye katlamaktadır. Sadece

1 Bu bölümün küçük bir kısmı "Sinemada Klasik Müzik: 4. Bölüm" başlığı ile Andante, Mayıs 2016, s. 50-51'de yayınlanmıştır.

2 *The Oxford Dictionary of Music*, Bath, Oxford University Press, 2001, s. 504'ten esinlenerek.

notalar, sahne ve metnin olduğu bir dünyaya göre sinema daha geniş boyutludur. Yönetmen kamerasını nereye çevirirse seyirci zaten oraya bakar ve göstergeyi kaçırmaz. Dolayısıyla dramatik bir müziğin ihtiyaç duyduğu kadar laytmotife muhtaç değildir sinema. Ne var ki bu, etkin bir şekilde kullanıldığında sinemada daha da büyük bir anlam sağlamasına engel değildir. Laytmotif sinemanın kontrapuntal diline ve göstergeler dünyasına çok uyar aslında. Sinemada nasıl ki senaryo, planlar ve montaj alt metinler yaratır, müzik de böyle bir ek boyuttur ve içindeki laytmotif metni zenginleştirir.

Sinemada müziğin tekrarlanarak kullanılması ve bir alt metin oluşturması zaman aldı. Başlangıçta oldukça konvansiyonel sebeplerle kullanılan klasik müzik örnekleri, zamanla eserlerin arkasındaki müzikal ve tarihsel birikim ile anlam kazandı. Bach'ın bir eseri kilise müziği ve dini kavramlara, Wagner'in bir eseri besteciyi etkileyen felsefi akımlara ve Alman mitolojisine, ya da Hitler'in Wagner hayranlığına gönderme yapılmasını sağlayabiliyordu. Zaman içinde bu kullanımlar, yönetmenin kimliğiyle özdeşleşmeye ya da bir film içinde tekrarlanarak, kendilerine ait bir gösterge gücüne sahip olmaya başladılar.

Sessiz Sinemada Klasik Müzik³

Sessiz sinemada klasik müzik kullanımı, tarihsel ve pragmatik sebeplerle, doğal bir tercih idi. Sinemanın ilk dönemlerinde, filmlere eşlik eden müzikler klasik müzik ya da klasik kökenli bestecilerin müzikleri idi. Bu yüzden de, günümüzde dahi bir filmde klasik müzik kullanımının değerlendirilmesinde, bu tarihsel dönem ve durumu hatırlamak gerekir.

Sinemada müziğin var olmasının ilk sebebi, 19. yüzyıl sonunda zaten tiyatro, sirk, lunapark gibi tüm sosyal eğlencelerde müziğin yer almasıydı. Sinema kendisini dönemin esas eğlence-

3 Bu bölümün küçük bir kısmı "Sessiz Sinemada Klasik Müzik" başlığı ile Andante, Kasım 2015, s. 42-43'de yayınlanmıştır.

si olarak kabul ettirdikçe, müzik de eklendi film gösterimlerine. Tıpkı diğer sanat ve eğlencelerde olduğu gibi, müzik sadece film gösteriminde değil, öncesinde salona gelinirken, gösterim arasında ve sonrasında da vardı. Lakin gösterim esnasında seslendirilen müziğin, izleyicinin dikkatini çekmek, görsel imgeler arasında bütünlük sağlamak ve hikâye akışını anlaşılabilir kılmak gibi de amaçları vardı. Başlangıçta görüntüde yer alan sesli öğelerin efektlerini sağlayan müzik, kısa sürede, filmdeki duyguların sözler olmadan ifadesindeki yoksunluk hissini kapatmanın da çözümü oldu. Böylelikle duygu aktarımını sağlamaya başladı ve bir noktadan sonra ise, filmdeki hikâyenin ve bütünlüğün vazgeçilmez sağlayıcısı oldu. Bu dönemde film gösterimlerine eşlik eden piyanist ve orkestra toplulukları, film müziklerini kendileri seçiyor veya doğaçlama şekilde çalışıyorlardı.⁴

Sinemanın gelişmesi ve üretilen filmlerin sayısının artmasıyla birlikte, filmlerdeki durum ve duygu çokluğuyla doğaçlama müzikler çalarak baş edebilecek kaliteli müzisyenlerin bulunması zorlaştı. Bu noktada daha yetkin müzik bilgisine sahip kişiler belirli bir filmde, sahne sahne, an an tarif ederek, ne tür müzik çalmasının gerektiğini belirlemeye başladılar. Bu yönlendirmeler “hüzünlü müzik” gibi genel tarifler olabileceği gibi, somut ve bilindik parçalara da atıf yapılabiliyordu. Filme eşlik edecek müzikleri belirlerken, hazır bestelenmiş ve büyüklüğü kabullenilmiş devasa bir arşiv olduğu fark edildi: klasik müzik. O kadar çok ve iyi eser hazırda mevcuttu ki, her filmdeki her durum ve duyuya uyacak bir müziğin muhakkak var olacağı düşünülüyordu. İşte böylelikle klasik müzik sinemada bolca ve belirli bir ihtiyaca yönelik kullanılmaya, sahneleri ve duyguları birbirine bağlayan, filmdeki devamlılığı sağlayan bir unsur olmaya başladı. Sessiz sinemadan sesli filmlere geçiş döneminde, sinemada klasik müzik kullanımı artık yerleşmiş idi.⁵

4 James Wierzbicki, *Film Music: A History*, New York, Routledge, 2008, s. 11-68.

5 A.g.e., s. 69-130.

Sinemada Müzik Kullanımında Tekrar Yoluyla Anlam İnşası

Sinemada müzikal bir motifin tekrarlanması olgusu, sessiz sinema zamanında filmlere eşlik eden müziklere ve D. W. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* [The Birth of a Nation] (1919) ile Fritz Lang'ın *Metropolis*'i (1927) gibi, film için bestelenen müziklere kadar geri gider. Sessiz sinemada, benzer içerikli düello, kovalamaca ya da öpüşme gibi sahnelerin, tekrarlandıkları zaman benzer müziklerle temsil edilmesi, sinemanın göstergeler dünyası ve algısıyla uyumlu bir çözüm idi.

Film, önceki bir sahneyi hatırlayarak o an gördüğümüz sahne ile arasında bağ kurabilen zihnimizle algılanır. Benzer şekilde, özellikle Batı müziğinin 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan döneminde bestelenen müzikler de, eserin başında duyduklarımızı hatırlamamız ve motiflerin yinelenmesi, dönüşmesi ile anlamlı hale gelir. Yani hem film, hem müzik, beynin aynı hatırlama mekanizması ile yaşanır. Bu iki unsurun birleşerek bir film sahnesi ile müzik eşleşmesinin bir başka sahnede tekrar belirmesi de yönetmenler için bir gösterge zenginliği olmuştur. Bu şekilde tekrarlanan müzikler değişik amaçlara hizmet etmişlerdir. Bir müziğin bir filmde birden çok kez kullanılması, illa ki bir laytmotif olduğu anlamına gelmez. Birçok filmde birden fazla müzik kullanımının basitçe bir önceki kullanım anını hatırlatan bir yanı vardır. Ne var ki, bu hatırlatma dahi anlam inşasını mümkün kılar.

Luis Bunuel'in 1929'daki ilk gösterimi esnasında, *Bir Endülü Köpeği* [Un Chien Andalou] filmine eşlik etmesi için kısmen Wagner'in Tristan ve Isolde operasını, kısmen de iki Arjantin tangosunu kullanması, sinemada klasik müziğin tekrar edilerek kullanımının ilk mihenk taşı idi. O günden beri bir klasik müzik eserinin aynı film içinde tekrarlanması, bir alt metin sağlamaya başlamıştır. Sürrealist bir filmde, geç-Romantik döneme ait bir operadan bir bölüm ile güncel Arjantin tangolarının eşleştirilmesi, muhakkak bir anlam taşıyordu. Bunuel, bugüne kadar bestelenmiş en büyük aşk hikâyelerinden birisi olan Tristan mitini, alabildiğine güncel, uyumsuz, anti-romantik ve cinsiyetleri bile muğlak

bir çiftin şiddet içeren ilişkisinde kullanırken, çökmekte olanın Avrupa burjuvazisinin ölümünü simgeliyormuş görünüyordu. Bir yandan da, birbirinden oldukça farklı müzikler arasındaki gel git, bilinçaltında gezinmeyi çağrıştıran bir etki yaratıyordu. Filmde karşılıklı tatmine ulaşmayan modern Erkek ve Kadın, ancak ölüm ile birbirlerine kavuşan Tristan ve Isolde'ye kıyasen, modern dünyada tensel arzu ile yüzleşmenin, bastırmanın ve ölümden dahi birleşememenin trajedisini vurguluyordu. Filmde Wagner'in müziğinin kullanımı bu çelişkiyi vurgularken, Wagner'in tekrar edilmesi, eseri beş parçaya bölüyor ve ikinci ve dördüncü segmentleri farklı bir yere koyuyordu. Eğer Bunuel filmde, bestelenmiş en büyük romantik opera örneklerinden birisini değil de başka bir eser kullanmış olsa idi, filmdeki çağdaşlık vurgusu ve bunun arkaik düşünce ile çelişkisine işaret edilmiş olmayacaktı. Nitekim operanın sonunda, sevgililerin nihayet ölümden kavuştukları noktada çözülen kromatik gerilime filmde, çiftin röntgenledikleri cinsiyetsiz görünümlü birisinin kaza sonucu ölümü esnasında, hem de daha filmin başında ulaşılır. İkinci kez aynı müzikal noktaya geldiğimizde sahnede yine bir cinayet vardır. Bu ve buna benzer örneklerde klasik müzik eserleri, metin ve fikirlerin arkasındaki düşünsel ve felsefi birikim sayesinde ekranda gördüklerimizden farklı bir alt metin yaratabilmesiyle değerlidir.

Tekrarın İzleyiciyi Geçmişe Taşması

Bunuel'den başlayarak görülebilir ki, klasik müziğin aynı filmde birden çok kez tekrarı, özgün kullanımlara imkân vermiştir. Filmdeki bir karakterin duyduğu, dinlediği bir müziğin, ilerleyen sahnelerde tekrarı onun fiziksel veya zihinsel konumuna işaret edebilir. David Lean'ın *Kısa Karşılaşma* [The Brief Encounter] (1945) filmindeki umutsuz âşıklara ya da umutsuzca bir âşık hayal eden evli ve mutsuz kadına, dair hikâyenin anlatılışı, Laura'nın radyoda Rahmaninof'un 2. Piyano Konçertosu'nu dinlemesiyle başlar. Laura'nın hikâyesi gerçek de olsa hayal de olsa, bu hikâye evde, bir karı koca arasında ve radyoda Rahmaninof

çalarken yaşanmaktadır. Filme kattığı romantik duygunun ötesinde müziğin önemli bir fonksiyonu, zaman ve yeri belirlemesidir. Karakterlerin odada dinlediği müzik ile romantik hikâyesinin arka planındaki müziği eşleştirmek, Laura'nın hikâyesinin gerçekliğini sorgulatır, kocasının duydukları ile Laura'nın zihninde yaratılanı çatıştırır.

Claude Sautet'nin sürekli geriye dönüşlerle anlattığı *Hayat Bağları* [Le Choses de la Vie] (1970) filminde Hélène ile evlilik fikrini araba kullanırken ve kendi kendine konuşarak düşünen Pierre radyoyu açar ve Vivaldi dinlemeye başlar. Kısa süre sonra yapacağı ölümcül kaza öncesi son duyduğu müzik Vivaldi'dir. İlerleyen sahnelerde Pierre'i önce ambulansa, daha sonra da ameliyat masasında gördüğümüzde arka planda Vivaldi'yi duyarız; ancak bu sefer radyodan değil, temposu düşük, giderek uzaklaşan ve Philippe Sarde'in bestelediği film müziğine bulaşan bir halde. Metin-içi radyo yayını olan Vivaldi, metin-dışı hale gelirken, Sarde'in metin-dışı müziğiyle birleşmesi yaşamla ölümün kesiştiği noktadır. Vivaldi, Pierre'in yaşama dair aldığı son hazdır ve Sarde'in müziğinin eklenmesi, Pierre'in bilincindeki bulanmayı ve Pierre'in dünyadan kopuşunu gösterir. Vivaldi yaşamı, Sarde yok olmayı temsil eder.

Benzer bir kullanım, Fransız yazar, sinemacı ve aynı zamanda da döneminin sado-mazo aktivistleriyle çok yakın olan Robbe-Grillet'nin *Güzel Tutsak* [La Belle Captive] (1983) filminde görülür. Arabasında Schubert'in 15. *Yaylı Çalgılar Dörtlüsünü* dinleyerek ilerleyen Walter tam da bu anda yolda yarı çıplak ve bağlı bir kadına rastlar. Film, Walter'in fantezilerinin ve korkularının canlandığı, gerçeküstü, sado-mazo temalar üzerinden arzu ve ölümü birleştirerek devam eder. Bu süreçte Schubert hep duyulur. Walter müziği dinlemektedir, dolayısıyla müzik gerçektir ve ilk çaldığı anda karşısına çıkan hayallerinin kadını da gerçek olmalıdır. Schubert, arzularla gerçeklerin buluştuğu noktayı temsil eder: Schubert'i duyduğumuzda, Walter'in zihninde ve fantezisinde mi yoksa yaşadığı bir gerçeklik içinde miyiz, bilemeyiz.

Tekrar ile Duygunun Somutlaşması

Yerine göre müziğin sadece bir kez daha tekrar edilmesi bile, filmin ses evreninin dengesi içine önemli bir anlam katar. Bergman'ın *Çılgıklar ve Fısıltılar* [*Viskningar och rop*] (1972) filminde, Bach'ın 5 numaralı Viyoloncel Süiti'nin *Sarabande* başlıklı bölümünü sadece iki kez duyarız. Bu iki kullanım dört ana karakteri muazzam bir anlam katarak birleştirir. Birbirlerine söyleyecek çok şeyi olan ama içlerindeki soğuklukla çevrelerine karşı alabildiğince mesafeli ve korunaklı iki kardeş, Karin ve Maria, filmin sadece bir sahnesinde, birbirleriyle iletişim kurarlar. Maria'nın yaşanmışlığını sonradan inkâr edeceği, kardeşlerin önceki nefret söylemlerinin zıttı, katıksız bir iletişim anıdır bu. Karin ve Maria'nın yakın çekim izlediğimiz dudak hareketleri ve fiziksel yakınlaşmalarına Bach eşlik eder. Aynı *Sarabande*'i, *Çılgıklar ve Fısıltılar*'da bir sahnede daha duyarız. O da hem Karin hem Maria'nın itildiği, inkâr ettiği, uzaklaştığı, kardeşlerinin ölüm sonrası dirilişi esnasında, Agnes'in Anna'nın boğründe uyuduğu ikonik sahnedir. Filmin birbirinden polarize ikişer karakteri olarak düşünebileceğimiz bu dengede yine katıksız, fakat çok daha uhrevi bir iletişim anı, aynı filmdeki önceki Bach kullanımıyla anlamlı bir bağlantı kurar. İletişim bu dünyaya ve kelimelere ait elle tutulabilir olmayan, kalp, gözler ve tenle kurulan, kelimelerin ve gerçekliğin ötesinde bir bağdır. İki kardeşin on yıllar süren çekişmesini yok edecek kadar güçlü bir bağ kurulabilir veya yaşama veda etmenin huzurunu sağlayabilir. İletişim, insanın hemcinsinden beklediği en kutsal armağandır, Bergman'ın Bach ile temsil ettiği haliyle.

Filmlerinde Bach'ın müziklerini sıklıkla kullanan Tarkovsky'nin son filmi *Kurban*'da [Offret] (1986) da sadece iki sahnede, ilk ve son sahnelerde, görüntülere Bach eşlik eder. Filmin ilk saniyeleriyle birlikte, Leonardo'nun din temalı bir resmine yaptığı yakın plan çekimlerine eşlik eden müzik, Bach'ın Aziz Matta Pasyonu isimli ve İsa'nın son günlerini anlatan ikonik bir dini eserinden *Erbarme dich* yani "Tanrım, merhamet et" isimli ünlü alto aryaasıdır. Müziğin bitmesiyle birlikte kamera aşağıdan yukarıya, Le-

onardo'nun çizdiği ağacı izler. Takip eden sahnede, Alexander'ın "Küçük Adam"a verdiği, dünyanın nasıl değiştirilebileceğine dair hayat öğüdünü dinleriz. Filmin son sahnesinde, aynı noktadayızdır. Alexander artık yoktur, ama "Küçük Adam" onun öğüdünü yerine getirmeye kararlıdır. Ağacı sulamaya başlar. Alexander'ın sessizlik yemininin başlangıcı sonrası, Küçük Adam ilk kez konuşur, sanki o sessizlik yemini çocuğunun dilini çözmüş gibi.⁶ Tıpkı ilk sahnedeki gibi, aşağıdan yukarıya, gökyüzüne doğru cılız ve kuru bir ağacı takip eder kamera ve bu esnada filmin kapanış anına kadar Bach'ın Erbarme dich ariası çalar. Filmin sadece ilk ve son sahnelerinde, her ikisinde de aynı anda hem batılı hem de doğulu dini figürler, yani İsa ve İncil hikâyeleriyle bağlantılı ağaç ve de Japon bodhi ağacı varken dinleriz müziği.⁷ Tüm filmleri mistisizmle örülü Tarkovsky'nin, son filminin son sahnesinde, oğluna, umutla bıraktığı miras, kendi hayat felsefesinin tam ortasındaki mistisizmden ayrı düşünülemez. *Kurban*'ın başka hiçbir sahnesinde duyulmayan Bach'ın sadece giriş ve son sahnelerde çalması, hem bu film hem de Tarkovsky'nin tüm esini açısından bir bütünlük sağlamaktadır. Daire tamamlanmıştır, Tarkovsky'nin geleceğe güveni tamdır ki, gökyüzüne yükselen ağaç imgesinin sonunda filmi oğluna ithaf eder. Bu güvenin kaynağında derin bir inanç yatmaktadır, zira filmin, hem başlangıç hem final sahnelerine müzik tarihinin en bilinen ve en güzel dini eserlerinden birisi eşlik etmektedir. Küçük Adam'ın bahsettiği ve İncil'e atfen en başından beri var olan kelime, Bach'ın müziğinde ifadesini bulur.

Tekrarın Tema Haline Gelmesi

Yukarıda görmüş olduğumuz örneklerle, sinemada bir klasik müzik parçasının birden çok kez kullanılmasının, ilk kullanımı hatırlayan dikkatli izleyici için nasıl bir ek anlam sağladığına değinmiş

6 Maya Turovskaya, *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, Londra, Faber and Faber, 1989, s. 149.

7 Jeremy Mark Robinson, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Kent, Crescent Moon Publishing, 2006, s. 201.

olduk. Aynı müziğin birden çok kez tekrarlanması her zaman bir laytmotif olmayabilir, hatta illa bir bütünlük ve bağ dahi ifade etmeyebilir. Yerine göre böylesi kullanım basit ve sık bir amaca hizmet etmekte, hatta kullanımın sıklığı rahatsız edici olabilmektedir. Nitekim sinemada klasik müzik kullanımının tarihsel kökeni sebebiyle, bir dönem, filmleri klasik müzikle adeta süslemek, oldukça kolay kaçan bir yöntem olmuştur. Birçok filmde, ne kadar çok tekrarlansa da, bazı klasik müzik parçalarının yinelenmesinin anlamı kısıtlı olabilir.

Bo Windberg'in *Elvira Madigan* (1967) filminde, Mozart'ın 21. Piyano Konçertosunun ikinci bölümünün lirik, yumuşak, tatlı teması defalarca seslendirilir. Yine de, müziğin, filmin sessizliğini doldurmaktan ileri giden, farklı bir katman yaratan ve kullanıldığı sahneler arasında bir bağ kurmamızı sağlayan bir yanı yoktur. Müzik sadece, yönetmenin aradığı lirik fırça darbelerini sağlamaktadır.

Luchino Visconti'nin *Venedik'te Ölüm* [Death in Venice] (1971) filmine Mahler'in 5. Senfonisi'nin "Adagietto" başlıklı 4. Bölümü eşlik eder. O kadar çok duyarız ki film boyunca Mahler'i, bu müzik film ile eşanlamlı hale gelir. Soyut bir besteci hakkındaki bir filmde, somut bir besteciye olan göndermeler ile o somut bestecinin müziklerinin metin-dışı duyulması şüphesiz ki çok katmanlı bir anlamlandırmaya yol açar. Oysa film biyografik olmadığı gibi, bestecinin gerçekte kim olabileceğinin de filmi anlamamıza bir katkısı yoktur. Filmde, ismi yine Gustav olan besteci, bir yandan Eros ile Thanatos, bir yandan da Apollo ile Dionysos arasında gidip gelir. Gustav, arzularını hem kontrol etme ve edememe, hem de yaratı yeteneğiyle birleştirememenin ıstırabını çekerken arkada sürekli Adagietto çalar. Uzun kısımlarını dinlediğimiz Adagietto'nun duygusu, filmdeki Gustav'ın karakteri ve ikilemleriyle birleşir. Mahler'in müziği, filmdeki nostaljik, melankolik, tutkulu, bir yandan da pür güzellik arayışıyla özdeş bir ruh barındırır. Burada Visconti'nin yaptığı, dürtü, esin, yaratı arasında değişik katmanlar oluşturarak temaları birbirine çarptır-

maktır. Gustav'ın besteledikleri ve besteleyemedikleri, başarı ve başarısızlıkları, ölüm ve yaşam arasında gidip gelişi, gerçekte yaşamış bir Gustav Mahler'in bestelediği, filmdeki Gustav'ın henüz bestelediği ve bestelemekten öleceği bir eser üzerinden tarif etmek, girift ve katmanlı bir anlatı düzeyidir. Adagietto, filmin ne kadar temel bir unsuru olsa da, laytmotif olmaz. Mahler'in Adagietto'su filmin temasına ait durumun ta kendisidir, ama o durum veya duygunun temsili olan bir alt metin değil. Bir Mahler replikası olan ana karakterin, ilham kaynağına ulaşamaması ile yaratı ve esin ile ilgili sıkıntıları esnasında, gerçek Mahler'in en başarılı eserlerinden birisini duyuyor olmamız, ilhamdan esere gidilen yolda kavramsal bir bulmaca ve yorum kaynağıdır.

Tekrardaki Problemler

Laytmotifi anlamak ve ayrıştırmak için, problematik tekrar kullanımlarına da örnek vermemiz gerekir. John Boorman'ın *Excalibur* (1981) filmi, Kral Arthur efsanesine dayanır. Wagner'in, dört operadan oluşan Nibelung'ların Yüzüğü serisi de, tıpkı Kral Arthur efsanesi gibi, bir yüzük motifi etrafında ilerleyen, ama bunun ötesinde, baştan sona birçok laytmotifle dolu bir opera serisidir. Film Wagner'in müziklerini kullanırken, en çok duyduğumuz motif, bu dörtlemenin son operasından Siegfried'in Cenaze Müziği'dir. Oysa bu müzik operanın içinde zaten bir laytmotiftir. Ne var ki filmde bu müzik hem trajik, hem zafer dolu ya da tamamen farklı duygulara dair birbiriyle bağlantısız anlarda çalar. Burada müziğin sinemada kullanımı ve yarattığı alt metinlere dair paradoksal bir durum ortaya çıkar. Müzik başka bir göstergeler dünyasından gelirken, filmdeki laytmotif benzeri tekrarı Wagner'i ve bu eserini bilenler için bir kargaşa yaratmaktadır. Oysa Wagner'i tanımayan ve bilmek zorunda olmayan seyirci için bu tekrarlar, çok yerinde bir anlam katıyor olabilir. Acaba bu aşamada seçilen müzik eserinin konusunu düşünmemiz bekleniyor mudur? Herhalde bu noktada, yönetmenin dili, stili ve hedef kitlesini belirlemeden yorum yapmak güç olacaktır.

Oliver Stone'un *Müfreze* [Platoon] (1986) filminde Samuel Barber'in Adagio'su adeta filmin tema müziği olmuştur. Orijinali Samuel Barber'in bir yaylı çalgılar dördlüsünün ağır bölümü olan eseri filmin daha ilk sahnesinde duyarız. Film boyunca tekrarlanan Adagio, Stone'un pro-Amerikan, adeta faşizan bakışını mistifiye etmekten başka amaca hitap etmez. Gerçekten de Müfreze Terence Malick'in *Thin Red Line*'da varoluştaki çatışmayı sorgulayışı, Stanley Kubrick'in *Full Metal Jacket*'ındaki askerlik sistemine karşı duruşu gibi savaş eleştirisi içeren filmlerden farklıdır. Stone, zamanındaki birçok Vietnam savaşı karşıtı gibi, Amerika'nın Vietnam'da varoluşunun etik bir problem olduğunu düşünmez, onun meselesi sadece Amerikalıların Vietnam'da ölmesidir. Anlatıcının sesi "biz artık dışarıdaki değil, kendi içimizdeki düşmanla savaşıyorduk" derken, hüznü, buğulu tonlarıyla Adagio devreye girer. Stone, ülkeleri işgal edilen Vietnamlıları görmezden gelirken müziğe sığınır. Vietnamlı bir kıza tecavüze yeltenilmesi ya da Vietnamlıların köylerinin yakılması esnasında duyduğumuz Adagio dehşete düşmemizi engeller, sahneye katlanmamızı sağlar, askerlerin suçunu yumuşatır, empati doğurur. Böyle bir sahnede müziğin olmaması canlandırılan olayları alabildiğine gerçek kılacak iken, müzik işlenmiş önceki sahnelerdeki felsefi monologları istemsiz hatırlamamız, sahnelerin anlamını değiştirmektedir. Stone'a göre acıyı Vietnamlılar ile Amerikalılar paylaşır, müziğin tekrarı acının kökenini gizler.

Pornografi ile sanat filmi sınırlarını muğlaklaştırmak arzusuyla dolu gözükken Gaspar Noe'nin *Aşk* [Love] (2015) filminde sıklıkla Erik Satie'nin müziğini duyarız. Noe, Satie'nin aşırı basit melodi ve armonilerini tercih ederken müzik, filmde olup bitene tam bir zıtlık ve ironi içermektedir. Görsel doğallığın seviyesinin, kendi filmlerine alışkın izleyici kitlesini bile zorlayacağını bilen Noe'nin, filmini, müzik tarihinin en naif eserlerini vermiş bestecilerden Satie ile süslemesi, kasıtlı bir uyumsuzluktur. Noe böylelikle görselliğe vurgu yapmaktadır. Duyduğumuz müzik bize filmi izlediğimiz güvenli ortamı hatırlatırken, görsellikten

rahatsız olmamızın dozunu yükseltir. Ya da, bir başka bakış açısıyla, tanıdık ve dinlendirici müzik, görselliği kanıksamamızı sağlar. Aslında laytmotifin işlevi muhtemelen izleyiciyi bu iki duygunun tam ortasına terk etmektir, yoksa bir duyguyu temsil etmek değil.

Ülkemizde *Turist* adıyla vizyona giren *Force Majeur* (2014), İsviçre’de bir kayak tatili esnasında geçen ve aile içi ilişkiler ve güven üzerine kurulu hiciv tonunda bir dramdır. Tamamı karlar arasında geçen filme, Vivaldi’nin *Dört Mevsim* başlıklı eserinden “Kış” bölümünün girişi eşlik eder. Müziği genellekle gece, kayak merkezini çevreleyen dağları izlerken, kontrollü çıkış düşürme patlamaları eşliğinde duyarız. Bu görüntülerdeki kar, hareketsizlik, düzenli patlamalar, kar araçlarının mekanik ilerleyişi Vivaldi’nin net, sert, dikdörtgen eşliğiyle, düzen, kontrol ve kusursuzluğu çağrıştırır. Vivaldi’yi her duyuşumuzdan sonra, aile güveni sarılmış birlikteliklerinin başka bir aşamasına doğru ilerlemektedir. Vivaldi’nin müziği bir laytmotif değildir ama filmin aşamalarını ve aile kurumunun kırılmasını destekleyen bir ironi ve bölümlendirme metodudur.

Auteur Sinemasında Laytmotif Örnekleri ve Anlamları

Yukarıdaki örneklerden görülmektedir ki, tekrarlanan müzik kullanımları, sinemasal anlatıda hemen her zaman, önceki kullanıma atıfta bulunmaktadır. Böylelikle, birbirinden farklı zamanlar, imgeler, duygular arasında bir bağ kurulmakta, anlatının sınırları genişlemektedir. Tekrar, bir laytmotif maksadıyla kullanılmadıkça, alt metin yaratmamakta, izlediğimize kontrpuan oluşturmamaktadır. Öyle dahi olsa tekrar, yönetmenin becerisi ve yaratıcılığı doğrultusunda anlatıyı zenginleştirir. Tekrarın boyutu, müzikal motifin bir fikri temsil etmesi noktasına vardığında, artık elimizde bir laytmotif ve izlediğimizin ötesinde bir metin vardır.

M, 1931

Bir klasik müzik eserinin sinemada laytmotif olarak ilk kullanımlarından birisi, Fritz Lang'ın *Bir Şehir Katilini Arıyor* ismini de taşıyan *M* filmidir. Bu filmde, seri çocuk katili "M", ilk cinayetini işlemeyen evvel, Grieg'in Peer Gynt isimli eserinden "Dağ kralının salonunda" bölümünün temasını ıslıkla çalar. Peer Gynt'in bu bölümünde, troller, yer cüceleri ve goblinlerle dolu masalsi bir atmosfer vardır. Fakat minör tondaki gerilimli bölümün konusu ve tiyatro eserinin orijinal metni dehşet vericidir. Trollerin, Kralın masum nedimelerinden birini baştan çıkartan adamdan alacakları intikamın detaylarını, olabilecek en grafik anlatımla sunar koro. Anlattıklarıysa adeta filmin konusunu ve sonunu tekrarlar. *M*'nin ıslıkla çaldığı melodinin arka planı, bir alt metin yaratmakta ve *M*'yi çözmemizi sağlamaktadır. Grieg'in müziği *M*'nin içindeki ve hem Eros hem Thanatos'tan beslenen arzudur, bir yandan önüne geçemediği bir cinsel dürtü olarak belirlemekte, bir yandan kendini yok etmeye sürüklemektedir. Nitekim dürtüyü hissettiği ve melodiyi ıslıkla çaldığı anlarda (örneğin filmin tam ortasında, bir kafede oturup konyak içerken) kendisini tutmaya çalışan ama başaramayan *M*, bir yandan da film boyunca kendisini yakalatma dürtüsüne mani olamaz. Böylelikle *M*'nin melodisi, basit bir cinayet çağrışımının ötesine geçer. Sadece cinayet işlediği değil işlemekten kendini alıkoyma çabası içinde olduğu sahnelerde de duyduğumuz Grieg, eserin kaynağındaki sözlerle de birleşince, yaratma, yok etme ve cezalandırılma arzusunun *M*'nin içinde hapsoldüğü yeri temsil eder. Psikanalitik bir okuma, *M*'nin kendisini ele vermek istediğini her halükarda varsayabilirdi. Fakat *M* ve tercih ettiği melodi bunu daha somut kılar. Nitekim ıslıkla çalınan Grieg'i ikinci kez duyduğumuzda *M* kendisini polise ihbar eden mektubu yazmaktadır. Bu davranış tipik bir suçlu hareketi olsa da, daha önce duyduğumuz ıslık sayesinde ki arzusunun bir parçası olduğu ve cezalandırılma güdüsüyle yapıldığı hissi verilir.

Aynadaki Gibi [Through a Glass Darkly] (1961)

Ingmar Bergman *Aynadaki Gibi* filminde, Bach'ın 2 numaralı Re minör Süit'in "Sarabande" başlıklı ağır bölümünü dört kez kullanır. Bunların ilki başlangıç jeneriğindedir ve bu filme karakterini veren, ana temaya işaret eden bir tavidir. *Aynadaki Gibi*'nin üç kritik sahnesinde Bach anlatıma katılır. Bunların ilk ikisi, Karin'in istismar edildiği sahnelerdir. İlkinde Karin, hastalığının babası tarafından malzeme konusu yapıldığını farkeder ve derin bir hayal kırıklığı yaşar. İkincisinde, Karin ile cinsel bir yakınlaşma yaşayan kardeşi, Karin'in üzerini örtmek için battaniye almaya gittiği odanın içinde yere çöker ve "Tanrım..." der. Bergman'ın "Tanrının sessizliği" diye bilinen üçlemesinin ilk filmi olan *Aynadaki Gibi*'deki bu kullanım Bach'ı "Tanrının ses(sizliği)" konumuna koyar. Bu sessizlik, varoluşun temel acısıdır. Bach, o sessizliği doldurur, yerine geçer. Filmin, aslında basit felsefi bir teması vardır; Tanrı sevgidir ve sevgi de Tanrıdır; sevgiyle sarılmış bir insan aynı zamanda Tanrı ile de çevrelenmiştir.⁸ Karin'in yaşamındaysa, sevgi yoktur. Bu sebeple de müziğin sevgi laytmotifi olarak düşünülmesi iddiasına⁹ kuşkuyla bakmak gerekir. Bach'ın viyolonsel müziği, Karin'in aile bireyleriyle yaşadığı trajedi ve yalnızlığına eşlik etmeye uyduğu kadar, dile gelmesi beklenen Tanrının sessizliğine de uymaktadır. Nitekim müziği son duyduğumuzda Karin helikopterde gökyüzüne yükselmektedir. Üçlemenin kalan iki filminde hiç metin-dışı müzik duyulmaz...

Mutluluk [Le Bonheur] (1965)

Agnes Varda'nın feminist filmi *Mutluluk* laytmotifinin çözülmesi zor örneklerindendir. Filmde, her ikisi de Mozart'a ait iki metin-dışı müzik kullanılır: bestecinin KV581 Klarnetli Kentetinin bir bölümü ile KV546 Do minör Adagio ve Füg'den bir kesit.

8 Ingmar Bergman, *Images: My Life in Film*, Londra, Faber and Faber, 1994, s. 248.

9 Alexis Luko, *Music and Sound in the films of Ingmar Bergman*, New York, Routledge, 2016, s. 129.

Karakterleri birbirine tamamen zıt bu iki eserden Klarnetli Kentet çoğunlukla erkek bakışını temsil ederek, François'nın karısı ve metresiyle yakınlaşmalarına ya da oraya ilerleyen sahnelere eşlik eder. Kentet duyulurken François bazen karısı bazen sevgilisinin yanında, yerine göre duygusal yerine göre cinsel bir haz öncesi veya sonrasında. Kentet müziği, hayatındaki kadınlardan birisine veya onlardan aldığı bir tür hazza ait değildir. Dolayısıyla, François ve onun bu umarsız, kayıtsız, sorumsuz tavrını, erkek bakışını ve bu bakışın kökenindeki tavrı temsil etmektedir. Bu tavır filmde bir ceza bulmadığı gibi, film sürpriz ve korkunç sona doğru giderken Varda'nın kamerası objektif şekilde ve olduğu gibi yansıtır dramı, görsel veya işitsel bir gerginlikten kaçınır. Olan bitenin temelde ne kadar hazin ve yıkıcı olduğuna dair izleyicinin duygusunu tetikleyecek yegâne unsur, KV546'nın Füg kısmının keskin, buyurgan, tehditkâr ve karanlık varlığıdır. Varda bu müziğin gergin tonlarını girişte ve filmin sonunda olduğu kadar, film boyunca, fakat sadece karakterlerin gündelik hayatının en kabullenilmiş rutinleri esnasında kullanır. Cinsiyet kaynaklı dinamikler işleyişine sübjektivite katılmazken, kadının rolünün erkek tarafından çizilmiş halinin trajedisi çarpıcı bir şekilde sunulur. Fakat bu yalnızca kadının değil, ailenin ve erkeğin de trajedisidir, ne ki o bunun farkında değildir. Bu dramı, Mozart'ın müzikleri arasındaki gel git sağlar. François ailesiyle birlikte ayçiçekleri arasında yürürken ya da parkta, evde vakit geçirirken, nihayet Emilie Therese'in yerini alıp aile rutinine girince KV546'nın füg kısmı duyulur. Müzik, gündelik rutinleri mutlu bir aile tablosu olarak değil trajik bir erkek ihtiyacı olarak sunar. Yeni ailesini kuran François'nın huzurlu, dingin tavrına ironik bir bakış atılırken, Adagio ve Füg mutlu aile tablosunun altındaki döngünün trajedisini simgeler.

Bresson ve Laytmotifleri

Bresson'un filmlerinde müzik sadece somut bir anlam uğruna ve seyrek yer alır ve Bresson'un bu nadir anlardaki tercihi kla-

sik müziktir. Laytmotif kullanımını iki filmde görürüz: *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* [Un Condamne a mort s'est échappé] (1956) ve *Rastgele Balthazar* [Au Hasard Balthazar] (1966). Her ikisi de, tipik bir Bresson tavrı olarak, ruhsal bir yolculuğun betimlendiği alegorik filmidir. İlkinde direnişçi bir Fransız mahkûm, ilk sahnede girdiği hapisneden nihayet son sahnede kaçır. İkincisinde ise, bir eşek, ilk sahnede doğar ve son sahnede de hayata gözlerini yumar. Her iki film de, görünenin fazlasını ve benzer bir ruhsal yolculuğu anlatmaktadır. Hapse mahkûm olan direnişçi Fontaine'in özgürleşme çabaları, hapisten kurtulmaktan ziyade çile çekerek ruhunu özgür kılmak olarak okunmalıdır. Keza Balthazar büyüdükçe, sadece onun değil, etrafındaki insanların hayatlarının da nasıl mücadeleler ve zorluklarla dolu olduğunu, ne çileler çektiklerini görürüz. Neticede her iki kahramanımız da ruhsal huzuru bulur. Tanrıya inancını saklamayan yönetmenlerden olan Bresson'un bu ruhsal, çilekeş yolculuklarına birer laytmotif eşlik eder.

İlkinde, dini bir eser olan, Mozart'ın *Do Minör Missa'sı* film boyunca dokuz kez duyulur. İlk kez başlangıç jeneriğinde kullanılan müziği hep aynı bağlamda duyarız. Ne zaman ki Fontaine başka mahkûmlarla az da olsa, bir iletişim anı yakalayabilir ve bunlar onun kurtulmasının yolunu aralarlar, Mozart'ın müziği belirir.¹⁰ Bir başkasıyla olan temas, özellikle de hapisane koşullarında, nadide, değerli ve özgürleştiricidir. Fontaine'in özgür olduğu noktada çalan müzik, yine Mozart'ın Missa'sıdır, fakat bu sefer minör tonda tekrarlanan laytmotif değil, eserin majör ve coşkulu korolarından birisi yankılanır. Filmde müziğin eşlik ettiği sahneler, çile çekilerek ve maneviyat paylaşılarak özgürleşildiği fikrini vurgular.

Balthazar'ın büyümesine eşlik eden laytmotif çok daha sadedir. Film, Schubert'in sondan bir önceki, D959 numaralı piyano sonatının Andantino'su ile açılır. Bu duru, kaybolmuşluk hissi

10 Joseph Cunneen, *Robert Bresson: A Spiritual Style in Film*, New York, Continuum, 2003, s. 69.

veren, hülyalı, romantik denilebilecek melodi, bir eşeğin anırmasıyla kesilir. Kanımca Bresson bu başlangıç sekansında müziği, töz olarak, doğumdan önce olan noktasına yerleştirir. Balthazar'ın doğumundan sonra film boyunca birkaç kez duyarız müziği. Burada müzik somut anlarla eşleşmek yerine, zamanın ve Balthazar'ın hayatındaki dönemlerin geçtiğinin bir gösterenidir. Ve hayatı ne kadar değişirse değişsin, filmin başında duyduğumuz, fakat giderek kulağa daha nostaljik ve çocuksu¹¹ gelen Schubert eşliği, yaşamın özü olmayı bırakmaz. Bresson her iki filminde de, ünlü bestecilerin, önemli eserlerini ve bunların da, tekrarlandıkça anlamlı olabilecek cümleciklerini seçmiş ve bunları hem bir yandan duygusal olarak film bağlamına eşleştirmiş, hem de bir alt metin yaratmıştır: Ruhsal özgürleşme çile çekerek, fiziksel özgürleşme ise doğmadan önceki halimize dönerek olur. Bu yolculukları Mozart veya Schubert'in döngüsel ezgileri temsil eder.

Arzu ve Cinselliğin Laytmotifi

John Schlesinger'in *Kanlı Pazar* [*Sunday, Bloody Sunday*] (1971) yapıtı, birisi heteroseksüel, diğeri homoseksüel iki ilişkiyi, ortak paydaları olan biseksüel erkek üzerinden irdelerken, arzu ve arzunun nesnesi olmak üzerine kafa patlatır. Filmde yer alan Mozart'ın *Così fan tutte* operasından "Soave sia il vento" triosu, bestecinin tensel duyulara en çok hitap eden melodilerindenidir. Schlesinger melodiyi çiftlerin birbirlerini arzuladıkları ama eksikliklerini hissettikleri, ya da arzulandıklarını hayal ettikleri anlarda kullanırken, tüm karakterlerden bağımsız, sadece arzuyu temsil eden bir laytmotif yaratır. "Soave...", operada "veda" olarak bilinen sahnenin sonunda ve çiftlerin sadakatının test edileceği oyun başlamadan hemen önce söylenir. Eserin en bilinen ve üzerine yazılıp çizilmiş bölümüdür. Melankoli, zamanın durmuşluğu hissi ve yoksunluk duygusunu barındırır. Bir yandan da arzu

11 A.g.e., s. 100.

üzerine bir ironidir; “Soave” ile birlikte operadaki karakterler, bir şeyleri tamamen kaybeder ve geçmişte bırakır.¹²

Toplam altı kez, ama sadece son jenerikte baştan sona duyarız trioyu. Müzik ilk önce Daniel’in evinde, fetişleştirilmiş bir görüntüde, iğnenin plakla birleşmesi anında belirir. Henüz bil-meyiz bunu ama Daniel o esnada Bob’un yoksunluğunu hisset-mektedir. Bob ise Alex’ledir. *Soave*’nin ikinci ve üçüncü belirışı üçgenin iki kenarının tasvirine denk gelir. Daniel ile Bob bir türlü yapamadıkları İtalya tatilini hayal eder Mozart eşliğinde. Sahne Bob’un çıplak sırtında Daniel’in elleriyle bir sarılma anında biter. Daha sonra Alex’e geçeriz; sudan bir sebeple Bob’a çıkışır ama gücü yetmez onu kendi istekleri doğrultusunda bükmeye. Çare-yi özür dilemekte bulur. Duş alırken onu izler, Mozart’ı duyarız ve bir önceki sahnenin bitişinin yansıması şeklinde sarılırlar, ka-mera Bob’un sırtında iken. Her iki sahnede de arzu vardır, ar-zulanan nesne ise eksik, yarım olarak kendini sunar, sarılmanın tek tarafını ve tatmin olmama hissini görürüz. *Soave*, yoksun-luğa dair sözlerini ve operanın konusunu hatırlatarak, arzunun kayganlığını gösterir. Mozart’ın müziği önce Bob’un yoksunluğu esnasında, fakat bıraktığı izler özlemle izlenirken belirmiştir. Bir sonraki sahnede Bob vardır ama yapılamayan bir tatili hatırlar-ken. Sahne Daniel ile Bob arasında tensel bir yakınlaşmayla bitse de sonrasındaki kullanımda Alex de aynı tatmini yaşayacaktır. Ne ki o da bir başka eksiklik hissi ve tartışmanın ardından. Arzu nesnesi Bob her iki cinsel tercih arasında gidip gelirken kendi-sine sahip olunmasına mani olur. Daha sonraki iki kullanım da benzer bir dengededir. Travmatik bir tecrübe yaşayan Alex eve döndüğünde tek arzusu şefkat görmektir, fakat onu yatağa yatıran Bob kendisiyle meşgul olur. Kameranın Alex’i okşarcasına izle-mesi, sinema tarihinde kameranın bir karakter olarak varlığının en kuvvetli hissedildiği sahnelerdendir. Mozart eşliğindeki zarif kaydırmalar, Alex’in hayali ve arzusudur; şefkat gösterilmeyi ve

12 Marcia J. Citron, *When Opera Meets Film*, New York, Cambridge, 2010, s. 216-218.

okşanmayı istemektedir. Oysa Bob onun uyumasıyla birlikte kendi çizimleri ve telefonuna yönelmiştir. Alex'i arzulayacak tek kişi izleyici olarak kalmıştır adeta; *Soave* eşliğinde. Daha sonra Bob uyurken eve giren Daniel'in onu hasta hayal etmesiyle film, arzu üzerine düşündürür. Alex "herhangi bir şey yetersiz ise hiçbir şey olmak herhangi bir şey olmaktan daha iyidir", derken Daniel için, filmin sonunda belirttiği gibi, "bir şey olmak" yeterlidir.¹³ Tüm bu sahnelere eşlik eden Mozart'ı son duyduğumuzda film bitmiş, ekran kararmış, arzu, tüm karakterler için, boşluk ve hiçlik haline dönmüştür.

Peter Weir'in *Hanging Rock'ta Piknik* [*Picnic at Hanging Rock*] (1975) filmindeki müzik kullanımı,¹⁴ filmin gizemini çözmek veya yorumlamak için bize verilmiş fırsatlardan birisidir. Filmin görünen konusu, bir kızlar okulunda pikniğe giden öğrencilerin ziyaret ettikleri kayalık alanda kaybolup geri gelmemeleridir. Filmdeki göstergelerse, bastırılmış kadınlık/cinsellik ile özgürleşme dürtüsü ve sürecine işaret etmektedir. Sınıfın despot müdiresinin kızları bekleyen "zehirli yılanlar" ve muhtelif tehlikelere dair uyarısına Bach'ın "iyi düzenlenmiş klavye" eserinin ilk, do majör tondaki en temel ve kuralcı prelüdünün eşlik etmesi ve bu müziğin kayalık alanın görülmesiyle birlikte bitişi kasti bir tercihtir. Zira Bach'ın bu kuralcı, köşeli, sınırları belli eseri, başöğretmenin koyduğu yasaklar, yaptığı uyarılar ve kısıtlamalarının en kusursuz görünümlü çerçevesidir. Bu çerçeve vahşet, doğallık ve içgüdülerin belirlediği anda ve alanda kesilir. Filmin bundan sonraki müzikal kurgusu daha da aydınlatıcıdır. Zamfir'in ürpertici pan-flüt müziğinin eşlik ettiği filmde, böylesi bir besteciyi kullanmış olmasına rağmen, Weir yetinmemiş ve başka bir müziğin eksikliğini hissetmiştir. Beethoven'in 5. *Piyano Konçertosu*'nun ağır bölümünün gösterişsiz, huzurlu ve dingin alıntıları filmde birkaç kez karşımıza çıkar ve neyin laytmotifi

¹³ A.g.e., s. 224.

¹⁴ Bu bölümün küçük bir kısmı "Sinemada Klasik Müzik: 4. Bölüm" başlığıyla *Andante*, Mayıs 2016, s. 50-51'de yayımlanmıştır.

olacağına dair bir soruyu da gündeme getirir. İlk kez kayaya ulaşılmasıyla birlikte duyulan müzik, Oedipal ve Freudyen yorumları çağrıştıran kayalık ile aynı şeyi temsil eder gibi gözükabilir başlangıçta. Müzik ikinci kez belirdiğinde kayalık mekânda değildir. Kayıp kızlardan bir tanesinin bulunmasıyla heyecanlanan okul idaresinin, kızı muayene etmesi için çağırdığı erkek doktorun kızı tasviri ve kullandığı kelimelerdeki erkeksi bakışı rahatsız ederken, Beethoven'ın müziği, bir tül perdenin altında yatan kızın meleksi ve bu dünyaya ait olmayan görünümünü vurgular. Müziğin kayalıktan farklı, daha ideal, tinsel bir kavramı sembolize etmesi, kayanın ise tipik bir fallus sembolü olması daha muhtemel hale gelir bu sahneyle birlikte. Müzik tekrar belirdiğinde, kayalıktaki kayıp kızları arama faaliyeti halk için adeta bir eğlenceye dönüşmüştür. Fakat Beethoven yine oradadır, ziyaretçiler ile seyirci arasına mesafe koyar, ziyaretçilerin duyamadığı bir metin-dışı dünya yaratır. Beethoven'ın müziğinin bu filmde ne aradığının cevabı muhtemelen son sahnede gizlidir. Kayıp kızların bulunmayacağını anladıktan sonra film biterken öğreniriz ki başöğretmenimiz de herkesten habersiz kayalığa tırmanmaya çalışmış, ne var ki düşerek ölmüştür. Bu haberi alırken ve film biterken ne sessizlik ne Zamfir'in müziği vardır fonda. Beethoven'ın piyano konçertosunun dingin notaları, başöğretmenin, yıllar sonra, kadınlığın özüne dair aradığını bulduğunu ima ederken, ölüm bir trajediden daha fazla anlam içerir.

Kubrick'in filmlerine geçmeden önce, *M* ile günümüz filmlerine gelen yolculukta Steve McQueen'in *Utanç* [Shame] (2011) filmindedir. Filmde Bach'ın müziği, dört kez kullanılır. Aslında her seferinde aynı eseri duymayız ve bağlam da farklıdır, ama sahnelere baktığımızda ortak bir yan vardır. Bach, arzusun bastırılması, dizginlenmesinin laytmotifidir. Seks bağımlısı Brandon, patronu tarafından iş bilgisayarında porno izlediği ortaya çıkınca eve gelir, yemeğini yer ve sonra da yine porno izler. İki porno referansı arasında karnını doyurmak tatminine eşlik etmesi için Bach'ın *Goldberg Çeşitlemeleri* isimli eserini pikaba yerleştirir.

Yaşadığı suçluluk duygusu sonrasında tatmin edeceği arzuyu bastırdığı kısa bir andır bu. Sonraki planda bilgisayarından pornografik sesleri duyarız ve plak artık çalmıyordur. Film ilerler ve Brandon'ın patronu ile kız kardeşinin tanıştığı gece, Brandon'ın evinde neticelenir. Patronu ile kız kardeşinin cinsel ilişki seslerine dayanamayan Brandon, çareyi Bach dinleyerek koşuya çıkmakta bulur. İkinci sahnedeki cinsel ilişkinin Freudyen yanını kaçırmak imkânsızdır; baba figürü konumundaki patron, Brandon'ın kız kardeşiyle sevişirken ensest yaşağını delmekte ve aslında Brandon'ın arzusunu dile getirmekte, Brandon'ın kendi arzusunu bastırmasına sebep olmaktadır. Her iki sahnedeki pornografik öğelerin sesle sınırlı kalması ve Brandon'ın arzuyu dizginlemek için Bach'a sığınması hem güzel bir denge hem de bir laytmotif yaratır. Nitekim bir sonraki Bach duyuşumuz, Brandon'ın, nihayet, bir umutla, bir iş arkadaşıyla kurmayı hedeflediği duygusal ilişki öncesinde, sokaklarda yalnız gezinmesine denk gelir. Bu sefer açıkça metin-dışı olan müzik, önceki metin içi müziklerin çağrışımıyla Brandon'ın arzu dünyasına kaymıştır. Gecikerek gideceği romantik yemeğe karşı ne hissetmesi gerektiğini bulamayan Brandon, içindeki dürtüleri dizginlemeye çalışırken, gözleri New York'un yüksek binalarının birinde ilişkiye giren bir çiftte takılır. Gece cinsel açıdan kendisi için bir fiyaskoyla neticelenir. McQueen'in filmi finale yaklaşırken Bach son kez belirir. Brandon metroda giderken tuhaf bir çağrışımla kız kardeşinin kendisine zarar vermiş olabileceğinden endişelenir. Telefon eder ama cevap alamaz. Metin-dışı Bach müziği eşliğinde eve doğru koşarken aslında kız kardeşinin kendisine zarar vermiş olmasına dair içindeki isteğe karşı koyuyor ve o istekle mücadele ediyordur. Bu filmde Bach kullanımı, *M* ile de bağlantılandırmak mümkündür. Brandon Bach'ı arzudan kaçmak için kullanırken, arzu onu iyice sarmalına alır. Bach önce cinsellik yaşağı ile porno kaçıışı arasına, daha sonra ensest yaşağı ile bu arzuya tanık olmanın arasında, nihayet arzuyu bastırmak ile bastırılmış arzunun kullanılmadığı noktada sıkışır ve en sonunda tüm arzunun

merkezi olan nesnenin ortadan kaldırılmasına yönelir. İlk kullanımda kardeşinin “ölüyorum, açsana” alayını içeren telefonuna cevap vermeyen Brandon ile onu kanlar içinde ölmek üzere iken bulan Brandon aynı arzu sarmalının içindedir.

Kubrick ve Laytmotifleri

Klasik müzik, tüm yönetmenler içerisinde, belki en çok Stanley Kubrick’in filmlerinde başrolde yer alır. Kubrick’in her filminde tüm müzik tercihleri bilinçlidir ve bir amaca hizmet eder. Kubrick’in klasik müzik bilgisi sebebiyle, tercihleri, çoğu yönetmene göre daha somut göndermelere dayanır ve müzik bir karakter olarak metne yerleşir. Müzik kullanımı hakkında sayısız makale ve hatta kitaplar yazılan Kubrick’in özellikle iki filmdeki laytmotif kullanımı, bu filmlerin alt metinlerini çözmemizde kilitlidir.

Gözleri Tamamen Kapalı [Eyes Wide Shut] (1999) filminde yer alan laytmotif teması, ilk kez metin içinde duyulur. Bill Hartford, hayallerindeki orjinin bir parçası olmak üzereyken, davetsiz bir misafir olduğu herkesçe anlaşılır, foyası meydana çıkar. Suçluluk duygusu ve utancın birleşimi çocuksu bir sahnede, maskeli bir kalabalığın önünde sorgulanmaya başlarken, gençlik yıllarından arkadaşı piyanist Nick, Ligeti’nin *Musica Ricercata* isimli eserinden 2 numaralı parçayı seslendirir. Adeta bir yargıç konumu ve görüntüsünde olduğu hissini veren yaşlı bir kişi tarafından sorgulanırken Bill, müzik mi diyez ve fa diyez notaları arasında gidip gelir. Tehditkâr, gergin tonu bir yana, müziğin formal özelliği bile laytmotif olmaya son derece uygundur. 11 parçalık bir seri olan *Musica Ricercata*, ilk parçada (bir tanesi sadece son anda duyulan) sadece iki, ikinci parçada üç, ve böyle giderek ancak son parçada 12 notanın da duyulduğu, tonlar ve 12-ton-dizisi üzerine bir çeşitlemedir. Eserin bu oyunsu yapısı çocuksuluğu, dizinin hiyerarşik yapısı ise düzeni çağrıştırır filmde. İki notalık ve sadece yükselen ve alçalan iki hareketten ibaret bu motifin kolay hatırlanabilen yanı tekrarlanmasını etkileyici

kılar. Bir yandan da arkaik, basit, sığ, yontulmamış bir duyguya işaret eder. Bill'in bilinçaltının en derin ve basit dehlizlerinde, çocuksuluğun en kolay algılanabilir yasaklarının arasında gezmeğe başlarız.

Bill'in, karısı ile yatak odasındaki tuhaf tartışma sahnesini bölen telefon sesi ile yeni bir hikâyenin başladığı, bu hikâyenin Bill'in bilinçdışı ve Eros ile Thanatos arasındaki gel gitler üzerinde şekillendiği aşikâr. Bu şekillenme esnasında Ligeti'nin müziğinin nerede durduğunu, müziğin kullanıldığı beş sahneye teker teker bakarak görmek mümkün. Müziği ilk duyuşumuz, yukarıda da belirttiğimiz üzere, Bill'in, bir yargıç (ve şüphesiz baba figürü) konumundaki kişi tarafından "buraya gel" emriyle çağırılması ve sorgulandığı müddetçe müziğin çalması, müziği, bazen söylenildiği gibi genel olarak Bill'in bilinçdışıyla ilgili değil de, suçluluk, suçlanma ve yargılanma ile eşleştirmemizi gerekli kılıyor. Çıplak kalması emredildiğinde çocuksu bir şaşkınlık yaşayan Bill, ne zamanki gizemli bir kadının kendini feda etmesi sonucu yargılanmaktan kurtuluyor, müzik de o anda duruyor, ta ki kadın cezalandırılmak üzere götürülene kadar.

Bundan sonra müziği, dört kez daha ve bir kabullenmeyle maskenin düşüşüne giden sahnelerde duyarız.¹⁵ Önce Bill'in orji mekânına geri döndüğü, ancak kapıda içeri girmesinin ve bu konuyu araştırmasının yasak olduğuna dair bir mesajla karşılaştığında, sonra yolda takip edildiğini hissettiği/hayal ettiği anda metin-dışı Ligeti çalar. Takipçisinden saklanmak için girdiği kafede, daha önce hayatını kurtardığı (ve maskeli orji sekansında kendini feda ederek Bill'in hayatını kurtaran) kadının ölüm haberini okurken, dördüncü kez duyarız Ligeti'yi. Son kez ise Bill yolculuğundan eve dönmüş, uyuyan karısının yanında duran maskeye yakın çekim yapılırken çalar Ligeti. Bill karısına "her şeyi açıklayacağım" der ve filmin finaline ulaşırız.

15 Philip Kuberski, *Kubrick's Total Cinema: Philosophical Themes and Formal Qualities*, Londra, Bloomsbury, 2012, s. 112.

Filmdeki kullanımıyla *Musica ricercata*, kimilerine göre kiskançlık, kimilerine göre kanunu temsil eder.¹⁶ Ligeti'nin müziğinin, Bill'in bilinçdışı yolculuğunda bir laytmotif olduğu şüphesiz. Bu hem müziğin motifsel, kısa, sadece iki notadan oluşan ritmik dinamiğinden kaynaklanıyor, hem de bu yolculuğun kritik ve anlamlı tekrarlarında sağladığı bütünlükten. Ligeti'nin sağladığı bütünlük, ne genel olarak Bill'in bilinçdışına, zira zaten orada gezindiğimizi başka işaretlerden biliyoruz, ne de ondaki ölüm korkusuna dayanıyor. Nitekim ölüm korkusu veya dürtüsü, muhtelif göstergelerle vurgulanmış. Oysa dikkat edilirse Ligeti, önce Bill yargılanmaya başladığı anda çalıyor ve bitince de kesiliyor. Bill'in yargılanmasının sebebi bir yasağı delmesi. Daha sonraki Ligeti kullanımının başladığı an, Bill'in arabasının kapalı, kilitli kapıların önüne arabasını park ettiği ve içeriden gelen bir mektupla vurgulanan, hem içeri girmesinin hem de yaşadıklarını araştırmasının yasaklandığı sahne. Bill'in sadakatsizlik yapıp kendisine AIDS bulaşmasından kılpayı kurtulduğu, yani sadakatsizlik yasasına takılmak üzere olduğuyla yüzleştiği anın arkasında çalan Ligeti'ye, Bill'i denetleyen bir adam eşlik ediyor. Başka bir yasağa uymayan eski güzellik kraliçesinin ölümü de bu temayı tetikliyor. Bulmaca son duyuşumuzda çözülüyor. Filmdeki baba figürü ve yukarıdakilerle bağlantısı olan Ziegler, Bill'e her şeyi açıkladığında, Bill karşısında utanç ve suçluluk ile ezilir. Babanın yasasıyla yüzleşmiş ve suçu kabul etmiştir. Evine döndüğünde yatağındaki kadının (Alice/anne) yanında duran maske, Bill'e uyması gereken kurallar dizgesini, bu kuralları koyan arkaik baba figürünü hatırlatır. Nitekim Bill Alice/anne figürüne sarılarak hüngür hüngür ağlar, tüm suçlarını anlatma dürtüsüyle. Yasaya boyun eğmiştir.

Barry Lyndon (1975) tüm zamanların en net ve somut alt metin çizen laytmotifini taşıyan filmidir. Filmdeki muhtelif hikâye ve temalardan ikisi, Redmond Barry'nin kişisel hikâyesi ve hırs, aşk, statü, aile duygularıyla mücadelesi ile 18. yüzyıl İngiltere'sinde

16 Christine Lee Genraro, *Listening to Stanley Kubrick: The Music in his Films, Plymouth*, The Scarecrow Press, 2013, s. 245.

sınıflar ve sınıf atlama mücadelesi olarak özetlenebilir. Filmde bolca klasik müzik kullanılır. Bunlar kısmen dönem, kısmen coğrafi, kısmen de teatral bir renk işlevi görür. Kubrick'te her zaman olduğu gibi bu müzikler somut tercihleri yansıtır. Filmde en çok kullanılan, Henry Purcell'ın *Sarabande* olarak da bilinen Sol minör bir klavsen süitinin bir bölümü ise, filmin önemli bir alt metnini çizer. *Sarabande*'in kullanımını laytmotif kılan özelliklerin başında temanın sadeliği ve esnekliği gelir. *Sarabande*'in basit bir melodisi vardır, sadece 16 ölçüden ibarettir, fakat en uzununu 11 dakika olmak üzere filmdeki kullanımı yarım saat kadar sürer.¹⁷ *Sarabande* film boyunca aşağıdaki 11 sahnede duyulur:

Açılış ve jeneriğin (1) hemen ardından, küçük Redmond Barry'nin babası, bir at alım satımı münakaşası sonrası, bir düelloda öldürülür. Babasız (ve yeniden evlenmeyi reddeden annesinin yoğun şefkatiyle) büyüyen Redmond, kuzenine âşık olur. Oysa kuzeni kendisinden yaşça büyük ve nüfuzlu bir asker olan John Quinn ile evlenmeye hazırlanmaktadır. Belirgin bir baba figürü olan John Quinn'i düelloya davet eden Redmond, düelloda (2) onu öldürdüğünü sansa da, aslında öldürmeye muvaffak olmamıştır ve tıpkı Oedipus gibi yalnız başına yollara düşer (3). Aradan geçen yıllar ve talihin yüzüne gülmesi, kendisi baba olduktan sonra Oedipus'un bahtına düşmesine engel olmaz. Önce kendi oğluna kılıçla dövüşmeyi öğretir (4), sonra da ona doğum günü için bir at alır (5). Böylece kendi babasının kaderini oğluna yansıtmakta olduğunu fark etmez. Oğlunun attan düşüp (6) ölmesi sonrası (7), kendini alkole verir ve ancak annesi sayesinde hayatta kalır (8). Bu arada kendisiyle hakaretleşen ve Barry Lyndon'dan sağlam bir dayak yiyen üvey oğlu geri döner ve onu düelloya davet eder (9). Düello neticesinde, yine bir Oedipus göndermesiyle, bacağına kaybeden Barry (10) hayatının sonunda yalnız, eksik bir uzuv ile, annesiyle kağıt oynamaya mahkûmdur. Kapanış jeneriği *Sarabande* eşliğinde akar (11). Barry Lyndon'ın hikâyesi, biyografik bir yükseliş ve düşüş hikâyesi, ya da sınıfsal

17 A.g.e, s. 155.

bir mücadele olduğu kadar, arkaik bir erkek olma mücadelesidir ve başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Filmdeki bu alt-metni anlamının en doğrudan yolu, Purcell'in müziğinin laytmotif olarak kullanılmasıdır. Zira üç saatten uzun süren filmdeki bir çok tema, karakter gelişimi vs. her biri kendi başına bir anlama sahip ve değerlidir, bunlardan bir tanesini ayırıştırmanın ve farklı kulmanın yolu, filme laytmotif tarzında bir müzik ile eşlik etmektir.

Yukarıdaki sahneleri, *Sarabande* eşliğinde arka arkaya izlediğimiz zaman, filmde de görülen bir yan hikâye, bir anda ana, önemli ve dikkat çekici bir hal alıyor. O da şu ki, Barry Lyndon aslında baba olmayı arzulayan fakat bunu başaramayan ve hayatının sonunda annesinin bakımına muhtaç ölümü bekler hale gelen bir erkeğin dramıdır. Purcell seçimi, laytmotifin giriş jeneriğindeki kullanımı yaylılar ve sürekli bas uyarlamasıyla yapılmaktadır. Gerçekten de, her duyulduğunda kendini hatırlatan motif, bir diğer taraftan, her seferinde farklı bir orkestrasyon ve stilde seslendirilmeye izin vermektedir. Barry'nin gerek baba figürü Quinn ile gerek üvey oğlu Burlingdon ile düellosu, aynı varyasyon ile eşleştirilmiştir. İlk kez oğlunun cenazesinde bir orkestra kullanımı vardır ve sadece kapanış jeneriğinde, trajedinin boyutuna yakışır bir final olarak, vurmalı sazların da dâhil olduğu büyük orkestra seslendirir *Sarabande*'i. Dolayısıyla laytmotif sadece didaktik bir mesajda kalmamış, bağlamına göre esnetilerek, anlam inceliklerine tabi tutulmuştur.

Türk Sinemasında Laytmotif

Klasik batı müziği nasıl ki Türkiye kültürünün en doğal ve geçmişten gelen bir parçası değildir, klasik müziğin örneklerinin Türkiye sinemasında kullanılması, hele de belirgin bir Batılı müzikal dil olan laytmotifin, sinemamızda belirmesi hiç de kolay olmamıştır. Şaşırtıcı değildir ki, bu yöntemi kullananlar, Reha Erdem veya Nuri Bilge Ceylan gibi, daha evrensel bir sinema diline yatkın olan ve ifade biçimi olarak batıdan esinlenen yönetmenlerdir.

A Ay (1988) ve Çekmeceler (2014)

Ses kullanımı, ilk filmi *A Ay*'dan beri, önemli bir sinemasal anlatım ögesi olarak Reha Erdem'in estetik tarzlarından biridir.¹⁸ Daha bu ilk filmde Erdem, çok tipik bir laytmotif kullanımına Türkiye sinemasında örnek yaratmıştır. Gerçek olanla düşler, gelenek ile değişim, sosyalleşme ile mizantropi arasında sıkışmış ve annesinin bir gün geri döneceği hayaliyle yaşayan Yekta'nın hikâyesine, Vivaldi'nin *İki Viyolonsel İçin Konçertosu* eşlik eder. Reha Erdem sineması hem bolca metafor içeren bir sinemadır, hem de William Blake'den Edip Cansever'e kadar birçok edebi referans ile alt metinleri bol ve yoruma açıktır. Nitekim *A Ay* başlar ve ilk bir dakika içinde insansız ve mekânsal görüntülerden ibaret 11 plan izleriz. 11. plan olan köşk ile birlikteyse Vivaldi'yi duyarız. Filmin jenerikleri boyunca eşlik eden Vivaldi, jeneriğin bittiği ve köşkün içine girdiğimiz an kesilir.

Vivaldi ile köşk bağlantısının koptuğu bu anın ardından, Yekta, annesi ve ailesinin köşkteki hikâyesine dâhil oluruz. Vivaldi'nin ikinci tekrarı ve ileride gelecek tekrarların habercisi olan, Yekta'nın üç kez yinelenen "Haberiniz yok ki" haykırışı, ekranda beliren "Hep bu evi anlattı halam bana" cümlesine denk geliyor. Burada Vivaldi, sadece dramatik aksiyona eklenmez,¹⁹ ya da izleyicilere kendi rüyasını zihninde inşa etme, hayallerini uyandırma fırsatı²⁰ sunmaz. Köşkün dış çekimi, deniz ve martılar sonrası Yekta'nın yüzüne yakın plan bir çekimle sona eren sekans Vivaldi'nin, hâlâ tam hangileri olduğu belli olmasa da, bu metaforlar dünyasında yerini aldığını gösterir. Vivaldi, filmin tam ortasında, Yekta ve Nuran'ın köşke dışarıdan girdikleri sahnenin devamında, iç çekim sekansına eşlik eder. Yekta ve Nuran'ın, Yekta'nın annesini gördüklerini düşünebileceğimiz yapay-gerçekçi

18 Ayla Kanbur, *Yaralarıyla Büyüyen İnsan Ruhu, Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, Ankara, Çitlembik Yayınları, 2009, s. 119.

19 Burak Acar, *Her Şey Niye Yok?! Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış, Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, Ankara, Çitlembik Yayınları, 2009, s. 23.

20 A.g.e., s. 31.

bu sahneden sonra, Yekta'nın "rüya, rüya içindir" sözünün etkisinden çıkmayarak, tüm doğayı susturduğu ve kendi rüyasına atladığı sahnede tek duyduğumuz yine Vivaldi olur.

Ekranada beliren yazılar ve siyah beyaz renk tercihiyle sinemanın ilk zamanlarına bir çağrışım da yapan Reha Erdem'in Vivaldi'si, en basit düzlemde arzuyu, yani Yekta'nın arzularını temsil ediyor. Bu arzu en yalın haliyle annesine kavuşmak olarak tezahür ettiğinden ve bu kavuşmak hem doğum öncesindeki anne içindeki güvenli yere geri dönmek, hem de gitmiş olan annesinin peşinden ölüme yönelen bir arzu olabildiğinden, Vivaldi'nin de Yekta'nın henüz tanımlayamadığı bir kavuşma ve gitme arzusunu betimlediğini düşünmek yanlış olmaz. Nitekim Yekta'ya ezberletilen, ve onun bir kere değil susmamacasına arka arkaya tekrarladığı ve devamlılığını vurguladığı, Blake'in "Infant Sorrow" şiirinin tercihi, dünyaya henüz gelmişlik ile yaşanan travma, anneye sarılma ve güvenilirliğin kaybıyla birlikte bu laytmotifi de anlamlı kılıyor. Çocukluktan çıkan Yekta'nın tek kurtuluşu annesine kavuşmak, hatta annesi olmak. Bu arzusuna en yaklaştığı sahne, bulduğu bir kayıkla Boğaz'a açıldığı ve Vivaldi eşliğinin laytmotifi çözmemizi sağladığı sahne.

Caner Alpay ve Mehmet Binay'ın yönetmenliğini yaptıkları *Çekmeceler*, bir kız çocuğunun günümüzde ve Türkiye'de yaşadığı büyüme, ergenlik ve bunlarla bağlı olarak cinsel özgürleşme dertlerini tarif ederken, özde ve sözde "erkek" bir (kral) baba figürünün hükümdarlığı üzerine kuruyor hikâyesini. Oyuncu Ayhan'ı ilk gördüğümüzde, film başlar başlamaz, Brahms'ın 3. Senfoni-si'nin 3. bölümünün film boyu tekrarlanacak olan ana teması çalar; ne var ki, filmin devamına eşlik edecek olan Leonard Bernstein ve Viyana Filarmoni Orkestrası'nın görkemli yorumu değil, en çocuksu haliyle bir müzik kutusu veya oyuncak uyarlamasıyla. Teatral çağrışımı (sahne), arkaik göndermesi (taç, krallık) ile Freudyen olmayan bir okumayı imkânsız kılacak olan sahnenin, çocuksu, erkeksileşmemiş kahramanı Ayhan'ı bu müzik kutusu eşliğiyle tanırız. İlerleyen sahnelerdeki sözde erkekliğine eşlik

eden Brahms'ın maskülen ve vakur ıstırabı, ironik bir kostümden ibaret kalır. Nitekim kendisine aynada bakan Ayhan vatkasını takıp hazır olunca sahneye çıkar ve Bernstein'in Brahms 3'ünü duyarız. Artık Ayhan sahnededir, erkektir. Brahms 3 filmin devamında Ayhan'ın ağlayarak sigara içerken kızının hayalinde belirmesine, yani baba rolünü taşıyabildiği bir hayale eşlik eder önce. Daha sonra, Ayşe'ye şiddet uygulamasını takiben duyarız. En nihayetinde, filmin sonunda, Ayhan'ın gizeminin aydınlandığı ve sahte erkekliğinin ifşa edildiği sahnede belirir. Yani hep Ayhan'ın erkek ve kadın olmak arzusuna tanıklık etmektedir. Batı müziği kökenli laytmotif bir kez daha arzu nesnesidir. Fakat filmin başına döndüğümüzde, Brahms'ı ilk kez bir müzik kutusu efektiyle duymamız şimdi anlamlı gelir. Bernstein'in yorumu Ayhan'ın sahne personası iken, müzik kutusundan duyulan hali onu parçalayan çocuksu arzudur.

Nuri Bilge Ceylan'ın Filmlerinde Klasik Müziğin Tekrarı

2006 yapımı *İklimler* filmi üzerine verdiği bir röportajda²¹ Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde müzik tercihlerini, kendisini bir orkestra şefi gibi görerek kullandığından, kendisine verilen tavsiyelerle bağlı hissetmediğinden bahsediyor. Bu düşünceyle kendisine önerilen Haydn ve Scarlatti müzikleri arasında bir tercih yapan Ceylan, Scarlatti'nin Fa minör bir piyano sonatını (K.466 veya L. 118 numarasıyla bilinen) seçmiş. Seçmekle kalmamış, elindeki kaydı filme neredeyse %20 ağırlaştırarak işlemiş. Eser seçiminin gerekçesini “filme daha uygun”, tempo değiştirme gerekçesini ise “benim zevkime daha uygun” olarak özetleyen Ceylan'ın bu tercihlerinin tam bir auteur tavrı olduğuna şüphe yok. Bu tavır bizi, filmde hangi sahnelerde müziğin kullanıldığını ve bunlar arasında bir bağlantı olup olmadığını sorgulamaya itiyor.

21 Michel Ciment ve Yann Tobin röportajı, *Positif Dergisi*, Ocak 2007, http://www.nbcfilm.com/iklimler/press_positifinterview.php

Scarlatti'nin seçilen sonatının döngüsel cümlecisi ideal bir laytmotif tercihi. *İklimler*'de Scarlatti'yi beş kez duyuyoruz. Bunların ilki, filmin başında, Bahar ile İsa'nın arasındaki uzaklığı ilk fark ettiğimiz ve henüz bu uzaklaşmanın sebebine ve detaylarına dair bir bilgimiz olmadığı bir an. Bahar'ın yüzüne yakın çekim planın sonunda ve jenerik başlarken giren müzik zaten filmin ya tema müziği ya da laytmotif olmaya aday. Jeneriğin bitmesiyle birlikte müziğin arabada, İsa uyurken ve Bahar araba kullanırken çaldığını anlıyoruz. Müziği ikinci ve üçüncü duyuşumuz ise önce, İsa'nın, tam bir erkek muhabbeti sonrası, evde yalnız başına gök gürültüsü arka planında iş yapmaya çalışırken, yapacağı kaçamak öncesinde, yani Bahar'sız hayatını kurma çabasında yalnızlığına eşlik edecek erkek ve kadınların ortasında, en yalnız halinde duyuluyor. Sonrasında evde masasında uyuyakalmış halinde duyduğumuz müzik aynı erkek muhabbetinin çaresizliğine bağlanırken kısacık bir Scarlatti geliyor arkadan. Ceylan bu kısa müzik dokunuşlarını sıklıkla kullanıyor. Bahar'ın peşinde Kars'a giden İsa'nın bir dükkânda Beethoven'in *Für Elise*'sini çalan müzik kutusundan tatmin olmayışı ve Bahar'ı uzaktan gördüğü ilk ana sadece birkaç saniye eşlik eden Scarlatti dokunuşu tam Ceylan tarzı incelikler. Scarlatti, Bahar ile İsa arasındaki boşluğu vurgulayan, yeri doldurulması imkânsıza, yoksunluğa, eksikliğe dair bir laytmotiftir. İlk sahnede Bahar'ın uzun, hüznü, hissiz bakışları sonrasındaki duygusal boşluğu temsil ettiği gibi, filmin sonunda da İsa'nın var olmasını istediği ama bir türlü beceremediği, bir an Bahar'ı görünce var sansa da kar tanesi gibi uçucu hislerine işaret eder. Nitekim film bittiğinde, ağır çekimde, Bahar'a karlar yağarken, Bahar ekrandan silinince ve siyah ekran belirince, tıpkı Schlesinger'de olduğu gibi, arzusunun doldurulamayan boşluğunda Scarlatti belirir.

Nuri Bilge Ceylan'ın 2002'deki *Uzak* filminde sadece bir sahnede klasik müzik duyarız. Zaten boşanmış olan Mahmut ile Nazan'ın bir kafede yaptıkları ve Nazan'ın Türkiye'yi de terk etme kararını açıkladığı konuşmada, kafede çalan metin içi müzik,

Mozart'ın Keman ve Viyola İçin İkili Konçertosu'nun ağır bölümüdür. Bugüne kadarki örneklerinden çıkararak denilebilir ki, Ceylan, klasik müziği, eserlerinde, bir uzaklık hissi vermek için kullanmış, klasik müzik kullanımı adeta onun tüm yaratısına bir laytmotif olarak sinmiştir. Nitekim 2002 yılı yapımı ve geçmişten gelen değişik bağlarla birbirine yakın olması beklenenler arasındaki mesafeyi irdelediği *Uzak* sonrası 2006'da *İklimler*'de yine uzaklık üzerine bir tema olarak kullandığı klasik müzik, son filmi *Kış Uykusu*'nda bir kez daha ve yine tekrarlanan bir motif olarak karşımıza çıkıyor. Bu üç filmde de, klasik müziği duyduğumuz anlar, karakterler arasındaki duygusal uçurumun, uzaklığın, anlaşmazlıkların en belirgin olarak ortaya çıktığı zamanlardır.

Ceylan'ın son filmi *Kış Uykusu*'nu (2014) ilginç kılan, filmde laytmotif olarak kullanılan, Schubert'in D.959 numaralı, 20. Piyoano Sonatı'nın ikinci bölümünün temasının, Ceylan'ın "tüm zamanların en büyük 10 filmi" arasında gösterdiği,²² Robert Bresson'un *Rasgele Balthazar* filminde de bir laytmotif olarak kullanılmış olması. Ancak bu filmde farklı olarak, Ceylan'ın laytmotifi mistik, naif, çocuksu veya nostaljik anlamlardan ziyade, Aydın'ın, Nihal ve Necla başta olmak üzere çevresinden uzaklaşması, içine kapanması ve yalnızlığını fark etmesi sürecindeki yoksunluk hissinin bir laytmotifi olarak kullanılmış. Bu filmde Schubert tam 11 kez kullanılmış. Müziğin sade, döngüsel hali onu ideal bir laytmotif yapıyor. Aydın, Muhsin Ertuğrul ve "Bir Ömür Tiyatro" başlıklı posterin yanında camdan uzaklara bakarken yalnız ve mağrur duruyor. Bu Schubert'i kısacık ve ilk duyduğumuz an. Bu sahneden sonra Aydın'ın sosyalleşme çabaları hep püskürtülecektir. Önce oteldeki iki misafirin dostluğunu arar, ardından karısını pencerenin dışından gözetler. Daha sonra kardeşi Necla ile yaşadığı iletişimsizlik sonrası kendine döner. Hepsinde Schubert devreye girer. Bu noktadan sonra Schubert'in dördüncü kez duyuluşu problematik. Bir tek bu sahnede Aydın'ı değil kardeşi ve eşini, yani önceki Schubert tecrübelerimizdeki

22 *Sight & Sound*, Eylül 2012, <http://www.nuribilgeceylan.com/news.php>

partnerlerini görüyoruz. Bu anlamda, bir tek bu sahnede, motifin Aydın'dan bağımsızlaşması laytmotif algımızı kırıyor, Ceylan'ın farklı düşüncelerinin olabileceğini gösteriyor. Acaba laytmotif Aydın'a değil de aileye dair bir uzaklık hissini mi vurguluyor? Oysa daha sonra, Schubert kullanımı özüne dönüyor. Aydın oda-sında yalnız iken ve Necla arkada uyuklarken, Aydın mezarlıkta alabildiğine yalnız iken ve döndüğünde Nihal'in misafirlerinin arasına karışmayı beceremezken ve adeta dışarı atıldıktan sonra, yüzüne maskesini takma arzusuyla, uzaktan Nihal'i izlerken, otele maceraperest gencine veda ederken ve karlar içinde yürürken ölü bir hayvan görüntüsünde hep Schubert var arkada. Sondan bir önceki kullanımda Ceylan laytmotif kullanımını ikinci kez sorgulatıyor ve müziği, Nihal'in İsmail karşısında yaşadığı büyük aşağılanmanın ardına, Necla'nın yüzüne yakın çekime ve sonrasında sahneye bağlıyor. Bu iki alternatif sahnede Aydın'ın varlığını hissetmiyoruz dersek doğru olmaz, ama laytmotif kullanımı olarak tekniğin dışına çıktığını söyleyebiliriz Ceylan'ın. Yine de Schubert, *Kış Uykusu*'nda bir laytmotiftir ve anlaşılamayanı, uzaklığı temsil eder.

Sonuç

Klasik müzik ve genelde müzik, iyi sinema örneklerinde, ne sadece arka plan ne de görselliği zenginleştiren bir katkıdan ibarettir. Sinemada (klasik) müzik, görsellikle paralel giden sesler dünyasının bir parçasıdır ve hem karakter portrelerinin çizilmesine hem de hikâye anlatımına katkıda bulunur. Bu katkının boyutu ve tarzını, yönetmenin tercihleri belirler. Klasik müziğin bilindik, sofistike, çok anlamlı, arkasında derin bir kültür ve performans tarihi barındıran başarılı eserleri, kolaylıkla, bir imgedeki eksikliği tamamlayabilirler. Ya da daha belirgin tavra sahip bir auteur sineması örneğinde, eksiklik tamamlamakla kalmaz, müziği imgelere göre kontrpuan yaratan bir konumda, bir yorum, farklı bir perspektif, hatta bir zıtlık olarak görebiliriz. Bu durumda müzik görseli sadece zenginleştirmez, anlamını da değiştirebilir.

Bir müzik parçasının sinemada tekrar edilerek kullanılması, bu anlam değişikliğini daha da belirgin kılar. Zira tekrar, sadece önceki bir sekansı çağrıştırmakla yetinebileceği gibi, tekrarın belirlediği sahnelerin yarattığı alt metin, esere daha karmaşık bir mana da katabilir. Belirli dönemlere ait klasik müzik eserlerinin formunda zaten var olan tekrar boyutu, Richard Wagner'in laytmotif uygulamasıyla en zengin bir ifade imkânına izin verebilmiştir. Sinemanın ortaya çıktığı dönemde bu müzikal imkanlar bilindiği içindir ki, filmlerde aynı temanın tekrar edilmesinin örnekleri, sinemanın erken dönemlerinden beri mevcuttur.

Bu tekrarın anlamlandırılması ise, sorunsuz değildir. Fritz Lang'ın *M* filmindeki seri katilin ısıklıla çaldığı temanın tekrarı ne kadar basit bir fikir de olsa, kattığı anlam değerli, ama bu anlama ulaşmak meşakkatlidir. Katilin tekrarladığı melodinin ait olduğu eseri, ve bu eserin metnini bilmek filmin ve filmdeki müziğin anlamını değiştirmektedir. Dolayısıyla, kaynak müziğin anlamını bilmenin gerekli olup olmadığı ve yönetmen tarafından izleyiciden bu araştırmanın beklenip beklenmediği, başlı başına bir tartışma konusu olacaktır. *Excalibur* gibi bir filmde kullanılan müzikler filmin donemi ve ruhuna ne kadar uyarsa uysun, müzikal anlamları filme taşınırsa, film içinden çıkılmaz bir bulmaca haline gelmektedir.

Sinemada laytmotif, kullanılan müziğin bir duyguyu veya fikri temsil etmesi demektir. Yani, yönetmenin bilinçli bir hareketinin neticesidir. Laytmotif rastlantısal olamaz. Bu sebeple, filmde tekrarlanan müzikleri yorumlamak ancak söz konusu yönetmenin dilinden eserlerinin bütününe, seçtiği müziğin formal özelliklerinden metinsel içeriğine kadar geniş bir bilgi derlemesiyle mümkün olabilir. Bu yorumlamada, laytmotif ögesinin tekrarlandığı sahnelerin hem duygusal içeriği, hem de birbirleriyle ve filmin bütünüyle olan ilişkisi kurulmalıdır. Böylesi bir çalışma, disiplinler arası bir analizi de içerdiğinde, örneğin psikanalitik bir okuma ile yukarıda *Barry Lyndon* örneğinde olduğu gibi, laytmotifler ekranda görünmeyen ek yorumları mümkün kılacaktır. Laytmotif,

usta bir yönetmenin elinde, tıpkı bir Wagner operası gibi, filmin tüm unsurlarına ek bir düzlem ve dolayısıyla da zenginleştirilmiş bir ifade boyutunun varlığı anlamına gelmektedir.

Ancak unutulmamalıdır ki, auteur sinemasında yönetmen eserin yegâne sahibidir. Müziği kullanırken tam bir özgürlük içindedir. Nuri Bilge Ceylan filmlerinin her birinde bu özgürlüğün farklı tezahürleri ve yarattığı soru işaretleri örneklenabilir. Böylesi bir özgürlük her zaman akılda tutulmalı ve filmi yorumlarken aşırı yorumdan kaçınılmalıdır. Müziğin varlığının alabildiğine kişisel ve anlık bir sebebi olabilir. Nihayetinde auteur sinemasını değerli kılan, bu kişisel ifade biçimidir.

Dolayısıyla, bir filmde bir klasik müzik eserinin tekrar edilecek kullanılmasının yarattığı anlamı keşfetmek zorlu bir süreç ve sonucun tartışmaya açık olmasını kaçınılmaz kılar. Seçilen eserin duygusu, konusu, formu, müzikal yapısı ve bazen de içeriği, hikâyesi, önemli ve anlamlı olabilecektir. Fakat bu bilgileri, yönetmenin tarzı ve laytmotif yaratma iradesiyle birleştirerek değerlendirmek gereklidir. Böylesi bir analiz farklı disiplinlerden besleneceği gibi, yönetmenin kişisel tercihlerinin tüm bu çalışmaya subjektif bir antitez olabileceği de her zaman hatırlanmalıdır.

Kaynakça:

- Bergman, Ingmar, *Images: My Life in Film*, Londra, Faber and Faber, 1994.
- Ciment, Michel vd., “J’ai quasiment honte du superflu” *Positif* Dergisi, Ocak 2007.
- Cunneen, Joseph, *Robert Bresson: A Spiritual Style in Film*, New York, Continuum, 2003.
- Erçin, Feyzi, “Sinemada Klasik Müzik”, *Andante* Dergisi, Kasım 2015.
- Erçin, Feyzi, “Sinemada Klasik Müzik”, *Andante* Dergisi, Mayıs 2016.
- Genraro, Christine Lee, *Listening to Stanley Kubrick: The Music in his Films*, Plymouth, The Scarecrow Press, 2013.
- Kuberski, Philip, *Kubrick’s Total Cinema: Philosophical Themes and Formal Qualities*, Londra, Bloomsbury, 2012.

Luko, Alexis, *Music and Sound in the films of Ingmar Bergman*, New York, Routledge, 2016.

Robinson, Jeremy Mark, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Kent, Crescent Moon Publishing, 2006.

Turovskaya, Maya, *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, Londra, Faber and Faber, 1989.

Wierzbicki, James, *Film Music: A History*, New York, Routledge, 2008.

“The Best Films of 2012” *Sight & Sound* Dergisi, Eylül 2012.

Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan, Ankara, Çitlembik Yayınları, 2009.

The Oxford Dictionary of Music, Bath, Oxford University Press, 2001.

Sinemaya Karşı Video: Göstermeyen Semiyotikler ve Toplumsallığın İnşası

Ayşe Uslu

2011 yılında Tahran'dan Cannes'a pastanın içine saklanmış bir flaş bellek kaçırlır. Flaş belleğin içinde, İranlı yönetmen Jafar Panahi'nin ev hapsi sırasında, arkadaşı Mojtaba Mirtahmasb ile çektikleri film gizlidir. Panahi "rejime karşı propaganda" yapmaktan ev hapsine çarptırılmış ve altı yıllık cezaevi hapsiyle birlikte yirmi yıl film yapmama cezasının onanmasını beklemektedir. *This Is Not A Film* Panahi'nin evdeki bir gününü konu alır. Sıfır bütçeli bu film, basit bir DV kamera ve iPhone yardımıyla çekilmiş ve yine sıfır bütçeyle dağıtımına sunulmuştur. Hükümet, yönetmenin sanatsal üretimini ve hatta röportaj vermek de dahil sinemayla ilgili herhangi bir etkinliğini durdurmak adına duvarlar örerken, Panahi çekilmesine izin verilmeyen son filminin senaryosunu okuyarak, filmi evinde canlandırmak ve bunun kaydıyla protestosunu dillendirmek ister. Senaryo, sanat okulunu kazanmasına rağmen ailesi tarafından okula gönderilmeyip eve kapatılan genç bir kadının hikâyesi üzerinedir. Böylece, filmin tamamına yayılan tecridin bizzat kendisi, yaratıcı bir direnişte ifade bularak tahakküm altında fikri özgürlüğün hem içerikte hem de biçimde kendini göstermesine dönüşür. Filmde, gösterilemeyen ama "görülebilene" bir gerçekliğin, hareket eden kamera sayesinde yeğînleşmesine, izleyicinin görsel-duyuşsal-dokunsal algısına kapalı olmasına rağmen hissedilebilir ve düşünülebilir olanın ifadesine tanık oluruz. *This Is Not A Film*, sinemada temsil edilebilirliği iki şekilde de sorunsallaştırır. Birincisi, Panahi'nin filmi, hem anaakım uzlaşım sal film yapımı yöntemlerinin dışına çıkan bir estetik yaratmasıyla, e.g. analog imaj yerine dijital imaj kullanması, üst bir anlatıya bağlı kalmaması, senaryoya gerek duymaması,

oyuncululuğun ve yönetmenliğin reddi vb, var olan temsil rejimlerini sorunsallaştırmış, hem de yasaklar ve siyasal tahakküm nedeniyle temsil edilemeyen politik duruşunu bir ifadeye dönüştürerek, bizzat temsil edilememeyi bir biçim, bir ifade haline getirmiş, böylece politik olan “üzerine” film yaparak değil, filmi politik biçimde yaparak, politik olan ve temsiliyet arasındaki karşıtlığı açığa çıkarmıştır. İkinci, Panahi’nin filmin bir noktasında durarak izleyiciye hatırlattığı sinematik bir gerçeğe dayanır. Panahi filmde, senaryoyu okumanın ya da filmi dilsel kodlara çevirmenin, asla bir filmin maddeselliğini ve izleyiciyle kurduğu etkileşimin doğasına ait nitelikleri açığa çıkaramayacağını belirtir; film anlatılabilen bir şey değildir, film ancak deneyimlendiğinde yüzeydeki katmanların ötesinde yatan ya da göstergelere sığdırılamayacak olan anlamı açığa çıkarabilir. Filmde, hem etik-politik hem de ontolojik boyutta öznelliklerin ve anlam dünyalarının üretiminin, kendi başına dil gibi yalnızca göstergelere dayalı anlamlandırma süreçlerine ya da semiyotiklere dayandırılmaz oluşu fikri, hem filmin içeriği hem de biçimi bakımından iki yoldan da ifade edilir. Filmin kendisi bu anlamda, etik-politik duruşu filmin ontolojik kuruluşuyla iç içe geliştirerek içerik ve biçimin bir ve aynı şey haline gelmesinin ifadesi olur. Félix Guattari, varlığı ve anlamı arasında temsillerin aracılığına ihtiyaç duymayan semiyotik ontolojilere “göstermeyen semiyotikler” (*a-signifying semiotics*)¹

1 Bu yazıda “a-signifying” kelimesi “göstermeyen” olarak çevrilmiştir. Kelimenin çevirisine getirilen bir diğer çeviri önerisi “gösterensizdir.” Ben bu yazıda “göstermeyen” karşılığını kullanmayı tercih ettim. Bunun nedeni, *a-signifying* kelimesinin gösterilen-gösteren-gösterge üçgeninin ötesinde maddenin içkin anlamlama gücüne gönderme yapmasıdır. Bu üçgenin dışında kurulan anlamlama süreçlerine odaklanmamızı sağlayarak gösterme eyleminin kendisinin ortadan kalkışına gönderme yapması bağlamında “göstermeyen” kelimesi karşılık olarak kullanılmıştır. Gösterenin ortadan kalkması durumundan çok bu üçgene bağlı bir göstermenin ortadan kalkması söz konusudur. Gösterenler hâlâ vardır ama bu üçgenin tanımlandığı kavramsal çerçeve bağlamında anlaşılamazlar, yani burada göstermeyen göstergelerin varlığından da bahsedilebilir. Bu yazı filmin, “gösterilemeyen” ama “görülebilir” boyutlarına değinmeyi amaçlar ve bu bağlamda Guattari’nin terminolojisiindeki *a-signifying* kelimesi için en uygun karşılık “göstermeyen” dir.

adını vermektedir.² Görüntüsel dil, gerçekte dilin altında yatan “göstermeyen semiyotiklerin” varlığını koyutlamak için idealdir. Bu anlamda, filmin bir parçası olan maddesel gösterenlerin ve imajlar arasındaki göstergesel bağlantıların ötesinde kurulan duygulanımsal bağlantılar sayesinde, bir filmin temsil edilemez ama hissedilebilir bir gerçeklik yaratması, bir filmde göstergelere indirgenemez bir anlam dünyası üretilebileceğinin örneği olarak görülebilir. Duygulanımsal bağlantılar, ancak sinematografik hareket ve kaydedilen hareketin doğasına ait niteliklerin birleşiminin ancak yine hareket içinde hissedilmesiyle kendilerini açığa çıkarır, yani hareketin ortaya çıkardığı deneyim hareketi meydana getiren unsurlara indirgenemez. Hareket barındırdığı unsurlarda gizli anlamın taşıyıcısı değil, bizzat anlamın kendisidir. Duygulanım bizzat hareket olarak kendini açığa çıkarır. Bu durum bizi filmin ontolojisini ve bu ontolojiyle üretilecek toplumsallığı anlamak için, gösterenler ve gösterilenler arasında kurulan bağların ötesinde başka türden anlamlama süreçlerinin varlığını sorgulamaya davet eder. Bilinçdışının, kültürün ve dilin oluşumunu yalnızca gösteren semiyotiklere dayandırmak, yapısalcı yanlışa düşerek, tüm bunların aslında aynı zamanda göstermeyen anlamlandırmaların da dahil olduğu ontolojik gerçekliğini reddetmektir. Toplumsallığı, öznellik üretimini ve politik öznelliklerin oluşumunu göstermeyen semiyotikler aracılığıyla anlamaya çalışmak için sinema ve belki de aslında bir sinema-olmayan³ (non-sinema) olarak video ideal bir ortam sunar. Bu yazı, filmin doğasını yalnızca gösteren semiyotikler üzerine kurulu bir dil anlayışıyla açıklamanın, imajların göstermeyen semiyotiklere dayalı maddeselliğiyle sözcelem oluşturabilme kapasitesini ve bu kapasitenin imajlar aracılığıyla toplumsallığı ve öznelliği nasıl ürettiğini anlamının önüne geçeceği iddiasına dayanmaktadır. Buna göre video, göstermeyen semiyotiklerin

2 Felix Guattari, *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*, Middlesex, Penguin, 1984.

3 William Brown, “Non-Cinema: Dijital, Ethics, Multitude”, *Film-Philosophy* 20, 2016, s. 104-30.

işleyişini hem kullanım pratikleri hem de ontolojisi bakımından doğrudan ifşa edebilmekte ve bu özelliğiyle de temsile dayalı ve dilsel kodlamalara indirgenmiş sinemaya karşı ve onun dışında durma potansiyeli taşımaktadır. Bu potansiyel, toplumsal alanda iktidara karşı mücadele alanlarını oluşturan etik-politik öznelliklerin üretimine aracılık edebilir. Bu yaklaşımla yazıda, videonun sinema-olmayan hareketi, göstermeyen semiyotiklerin işleyişi bakımından incelenecektir. Bu amaçla, Panahi'nin filmi *This Is Not A Film* özel olarak bir vaka incelemesi olarak seçilmiştir. Bu anlamda yazı, başlı başına bir film analizi olmaktan çok, kuramsal bir tartışmayı bu film aracılığıyla örneklendirerek açık kılmayı hedeflemektedir. Bu filmin sinema olan ve sinema-olmayan arasındaki karşıtlığı yansıttığı kadar göstermeyen semiyotiklerin varlığını da hem biçimsel hem de içerik bakımından yansıttığı düşünülmüştür. Yazının kuramsal çerçevesi, sinema-olmayana örnek olarak sunulan videonun temsili bir dile ihtiyaç duymadan anlam yaratabilme potansiyelini açığa vurmak fikri üzerine kurulmuştur. Bu anlamda *This Is Not A Film*'in bu potansiyeli örneklendirmesi bakımından kullanışlı bir araç sunduğu düşünülmüştür. Diğer taraftan bu film, bir alımlama (*reception*) çalışmasının nesnesi olarak kullanılmaktan ziyade, doğrudan ontolojik yapısının kuruluşu bakımından ele alınmıştır. Yazının altta yatan amacı, bir yönetmenin tarzını meydana getiren unsurları, bu unsurları içeren bir filmi örnek vaka olarak göstererek temelde imaj felsefesi yapmaktır.

Sinema-olmayan

Sinema-olmayan ya da değil-sinema kavramı, William Brown'nun *Film-Philosophy* dergisi için yazdığı "Non-Cinema: Dijital, Ethics, Multitude" yazısında ilk olarak ortaya atılmıştır.⁴ Brown, sinema-olmayan kavramını, François Laruelle'in değil-felsefe kavramıyla titreşime sokarak açıklar. Fakat yalnızca, sinemanın farklı bir türden üretilişini eleştiri nesnesi haline getirmek için

4 A.g.e.

neredeyse her çevre tarafından kabul görmüş uzlaşım sal yöntem ve baskın etkisine karşı bir söylem geliştirme işlevine sahiptir ama aynı zamanda sinemanın ontolojik kuruluşuna kökten aykırı bir karşıtlık da getirecektir. Nasıl felsefe var olmak için değil-felsefenin birleştirici etkisine ihtiyaç duyuyorsa, sinema da sinema-olmayan zamanla kurduğu ilişkide birleştirici ve yalnızca bağlantılara odaklanıcı hareketine bir karşıtlık barındırmakla birlikte, ona ihtiyaç duyacaktır, çünkü gizliden gizleye ondan beslenir. Temsile dayalı sinema, gerçekliği parçalara ayırır ve onu dilsel bir yapıda yeniden birleştirir. Dünyadaki bir şeyin temsili ancak başka şeylerden ayırt edilebilirliği mümkün olduğu zaman ortaya çıkabilir, yani bir şeyin temsili diğer başka şeylerin değil-lenmesi olarak da anlaşılabilir. Büyük sinema kuramcıları bu fikre destek verirler. Christian Metz,⁶ Ferdinand de Saussure'un semiyoloji kuramını filme uygulamıştır. Ona göre, sinema her ne kadar konuşma dilinden (langue) farklı olsa da, bir sinema filmi ni meydana getiren imajlar, çoğunlukla konuşma dilini de içerecek biçimde anlatsal bir anlam yaratmak uğruna düzenlenerek ve gruplara ayrılarak dilsel bir yapıda bir araya gelir. Bir film kodlanmış öğeler taşıyabilir ki kurguda sürekliliği sağlayan unsurlar bu yolla bir araya gelirler. Bu süreklilik anlatsal mekân ve zaman için de geçerlidir. Estetik bir norm biçiminde tarihsel olarak kurulmuş olduğu kabul edilmekle birlikte, sinema filminin bir sentaksa (söz dizimi) sahip olduğu ileri sürülür. Dizilimin varlığı dili dil yapan unsurlardan en önemlisine tekabül eder; sistem. Başlıca üç öğe bir filmi meydana getirir; sistem olması, göstergelerden oluşması ve iletişimi sağlaması. Film bu anlamda gündelik konuşma dilinden ayrılır. Filmde iletişim tek taraflıdır, karşılıklılık yoktur. Konuşma dilinde olduğu gibi, kesin bir kodlama sistemine sahip değildir, yani doğal dilde olduğu gibi bir kodun herkes tarafından anlamlı ya da gramatik olarak doğru ya da yanlış olarak kabul edilebilmesini sağlayacak genel geçer ölçütler yoktur.

6 Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of The Cinema*, Çev. Michael Taylor, Oxford University Press, 1974.

Diğer taraftan, filmin en basit yapı taşı olarak imajlar kendi başlarına göstergeler değildir. Fakat, bir sinema filmini meydana getiren imajları en iyi tanımlayacak açıklama, imajların bildirimde bulunan “tam bir cümle yapısında” kurulmuş olmasıdır.⁷ Bu bakış açısından bakınca, dünyadaki şeyleri bildirerek, tasvir ederek dünya hakkında bizi bilgilendirmeye yarayan bu cümlelerin dahil olduğu bir sistem elbette vardır. Bu sistem, bir filmi oluşturan tüm sahneleri baştan sona düzenleyecek olan “büyük sentagmatik” yani anlatısal yapıdır. Bir sanat formu olarak sinema, mükemmel olmasa da gerçekliğin yansımasını sunan cümlelerden oluşmuş bir temsiller sistemidir.⁸ Filmde kurulan cümleler, iki kaynak arasındaki karşılıklı iletişim ve bu iletişimde kullanılan göstergelerden çok, göstergelerin ikincil işleve sahip olduğu, gerçeklik hakkında bildirimler yapan ve nihai amacı anlatının düzenleyici ilkelerine uymak olan temsillerdir. Bir filmin sisteminin işlevi, bir koddan diğerine geçiş işlemini yerine getirmesidir. Kısaca Metz’e göre film, kodların geçişiyle kurulur, gündelik dilde olduğu gibi doğrudan kodların yalıtık mevcudiyetiyle değil. Filmik sistemin işlevi, kendi mantığını sürekli öne sürerek bu kodlara müdahale etmektir ve bu savunma her daim kendi olmayan şeyin değillemesiyle gerçekleşeceğinden, her müdahalede aynı zamanda bu kodlar değillenmiş olur. Böylece, bir filmin yapısının hem kodlar üzerinde kurulduğunu hem de filmin mantığına göre sürekli olarak bu kodların yadsındığını görürüz. Kafa karışıklığı yaratıyormuş gibi görünen bu durum aslında basitçe, filmin sisteminin yani büyük resimde görünecek olan anlatının yalnızca bir kodun ya da kodlar serisinin bir mesajına indirgenemeyeceği gerçeği olarak özetlenebilir. Sistemin görevi, değillemeye dayalı sürekli bir yerinden etmedir. Film içindeki her bir kod, anlatıya ait bağlaçların bir kodudur – yani büyük sentagmatiğin. Kısaca, filmi oluşturan imajlar büyük anlatının kural koyucu ve düzenleyici hâkimiyeti ve yönlendirmesi altında anlamlarını bulur. Bu

7 A.g.e., s. 66, 81.

8 A.g.e.

nedenle her ne kadar Metz'in kuramında imajlar doğrudan dış dünyayı temsil etse de, filmin içinde kopyanın kopyası olmaya mahkûmdur, çünkü varlıkları ancak büyük anlatı yani filmin logosuna uyum sağladıkları ve bu anlatının doğruluğuna sadık kaldıkları sürece bir anlam bulur. Metz'e göre imaj, dünyadaki bir nesneye işaret etmez, bizzat bu nesnenin yalancı mevcudiyetidir.⁹ Bu nedenle görsel temsil Metz'de "doğaldır." Sinemayı analiz etmek, en küçük birim olan imaj fazla doğal olduğundan, sinemanın özünü oluşturan anlatının büyük birimlerini analiz etmek anlamına gelecektir. Metz'e göre, sinemanın tarihi bize göstermiştir ki, tarihsel, toplumsal bir gerçek ve medeniyetin bir sonucu olarak sinema "hikâyeler anlatan bir makineye" evrilmiştir. Bu gerçeğin kanıtı bu evrimin açıklamasında yatar; "bu evrimden dolayı, sinemanın içsel semiyolojik mekanizması anlatıdır."¹⁰ Sinema hikâye anlatma medyumudur. Dolayısıyla, buna göre en iyi filmler "bitmiş" ve bir bütünlüğe sahip filmlerdir.¹¹ Buradan çıkarılacak en önemli sonuç, sinemanın özünün, filmde kurulan cümlelerin "tutarlılığı" ve "sentagmatik doğrulara olan sadakatıyla" ölçülmesidir. Seyircinin rolü yine "doğal" bir yoldan filmin katmanlarını, kendiliğinden verili bir psikolojik algı mekanizmasıyla birbirine bağlamasıdır. Seyirci imaj serilerinin birbiriyle bağlantısını nötr bir konumda kurar. Görüntü okumanın ve hikayeyi kavramanın, kültürel ve hatta ideolojik belirlenimi yani pedagojik boyutu doğallaştırılmış bir algı sürecine ve öznde başlayıp öznde biten psikolojik bir sürece indirgenmiştir. Dolayısıyla, hem imaj hem de onunla ilişkiye giren izleyici, kuvvetler ya da belirlenimler tarafından kurulmak ya da inşa edilmek yerine "doğal" temsiller olarak görülür. Onlar sadece "oradadır." İmajların yani temsillerin bu doğallığından dolayı, Metz'in sine-semiyotiğinde filmin "içi" ve "dışı" birbirinden ayrılmaz görünür ve bu nedenle sinemanın aşırı gerçekçi bir savunmasına dönüşmüştür kuramı. Fakat, bu doğalcı gerçekçilik, dilsel bir modelle

9 A.g.e., s.3-15.

10 A.g.e., s.93.

11 A.g.e., s.192.

desteklendiği ve ona indirgendiği için aynı zamanda çok keskin mantıksal-zamansal bir düzen gerektirerek, sıkı sıkıya bağlandığı asıl anlamı kuran sistem sayesinde iç ve dış ayrımını, konturları keskin çizgilerle çizilmiş bir “iç” adına lağveder. İmajlar dış dünyanın temsilleri olmasalar da, onlara anlamını veren şey yine de sinemaya içkin yapıdır.

Buradan bakıldığında sinemanın, tıpkı Laruelle’in felsefesi gibi, dilsel yapıda işlediği sürece bir bölme ve aynı zamanda de-ğilleme hareketine göre işlediği ve varlığını bu hareketten aldığı söylenebilir. Sinemada imajlar arasındaki bağları ve imajlar arasındaki geçişi sağlayan öğeler, onların dizilimini sağlayan sistem tarafından anlamlandırılmakta ve sinema tek düzeyli bir yüzeye indirgenmektedir. Ortada analiz edilebilir bir anlatı olduğu sürece, bir sinema filmi anlatılabilir ve dilsel yapılara bölünebilir bir bütün olarak anlaşılabilir. Her ne kadar Metz, sinemanın ilk zamanlarından bu yana teknik araçlarının patentlerini ele geçirmek için yarışan sinema endüstrisinin, sinemanın bir hikaye anlatma işinden ibaret olduğu fikrinden ne kadar memnun olduğunu hiç sorunsallaştırmamış ve ortaya attığı doğallaştırılmış imaj ve algı fikrinde bu ikisinin toplumsal ve politik kuruluşlarını pek önemsememiş olsa da, biz biliyoruz ki anaakım sinema yöntemleri Metz’in de üzerinde durduğu anlatısal sistemin inşasını her daim kendi amaçları uğrunda, kendi araçlarıyla şekillendirmiştir. Hollywood ve diğer herhangi bir sinema iktidarı, tarih boyunca çok renkli ve parlak sistemler kurmuştur. Bu sistemler sadece basitçe bir filmin akışını değil ama gizliden ya da açıktan açığa seyirci algısını da zaman içinde farklı biçimlerde eğitmiştir. Metz’in deneysel sinema konusunda konuşmaktan çekinmesi ya da *Cinema Vérite* ve *Direct Cinema*’ya konu gelince ancak içlerinden bütünlüklü bir hikâyeye sahip, yani bitirilmiş bir kurguya sahip olanları anması ama temelde bunları sinema olarak görmemesi anlaşılabilir. Sinema bu türleri ya içererek birer anlatı sistemine çevirir, e.g. bu örneklerin gerçekliği olduğu gibi kaydetme iddiasının, ana akım belgesel sinema dünyasında yansması İngiliz

“fly on the wall” yönteminin icadıyla sonuçlanır. Gerçeklik, anlatı sisteminin doğruluk kriterlerine göre “el değmeden” aktarılmıştır. Anaakım sinema temsil sinemasıdır ve temsillerle işlediği için de bir doğruluk sınamasına ya da doğrulamaya ihtiyacı olacaktır. Büyük anlatılar işte bu işe yarar. Söyleyebiliriz ki, her türden sinema filmi olmasa da en azından ana akım sinema ya da kapitalist sinema endüstrisi sinemayı Metz’in kuramında özetlenebilecek bir kodlama sistemiyle düzenlemeye ve öyle kavramsallaştırmaya eğilimlidir. Bu kavramsallaştırmayı dil ve imaj karşıtlığı üzerinden anlamak bu yazının amacı değildir. Bu yazıda vurgulanmak istenen, imajın anaakım sinema anlayışının süzgecinden geçmiş halinin, imajın dil öncesi maddesel farklanmasını görmezden gelen yapısalcı yaklaşımıdır. Kapitalist sinema bu yapısalcılığı iyi bedel karşılığı satabildiği ve öznelik üretimini en iyi şekilde bu yöntemlerle yapabildiği için, filmi yalnızca gösteren semiyotiklere indirgemeyi tercih edecektir.¹² Sinema-olmayan, değil-felsefe gibi, filmin bir parçalama, değilleme ve dilsel bir sistem içinde yeniden birleştirme hareketine dayalı olarak kurulmasının ve anlaşılmasının reddidir. Sinema-olmayanın yeni bir film ontolojisi

12 Bu çalışmada Metz’in erken dönem sinema ve dil ilişkisini inceleyen *Film Language: A Semiotics of the Cinema* kitabına odaklanılmıştır. Sonraki dönem çalışması *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* kapsam dışı bırakılmıştır. Bu seçimin başlıca nedenleri, birincisi yazıda sinema ve psikanaliz arasındaki ilişkiye değinilmiyor oluşu, ikinci olarak da hayali gösteren kavramsallaştırmasını besleyen “yok olan gösteren” (absent signifier) kavramının bu yazının bağlamında ele alınan göstermeyen semiyotik kavramsallaştırmasıyla örtüşmüyor oluşudur. Metz’in geç dönem düşüncesinde algılananın olanağının koşulunun seyircinin rolünde gizli olduğu gerçeği açığa vurulmaktadır. Fakat, bunu söylemiş olmak temelde kabul ettiği bir gerçeği örtmeye yetmez; Metz sinematik imajla gerçeklik arasında bir fark ortaya koyar ve bu ontolojik fark bu yazının temeline koyduğu imaj ve gerçeklik arasındaki farkın kabul edilmeyişi fikrine ters düşmektedir. Bu yazıya göre, algıladığımızı her şey gerçektir, film de dahil. Ayrıca, bu yazının ilgilendiği boyut filmin kendi içinde kurduğu dil öncesi maddesel farklanmanın ontolojisidir, farklanma seyircinin rolüne indirgenmez. Bakınız: Christian Metz, *Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Indiana University Press, 1982.

ortaya koyabilmesi için, öncelikle sinemanın araçlarından, uzlaşım sal tekniklerinden ve yarattığı algı rejimlerinden kurtulması gerekir. Sinema-olmayanın ontolojisi, olumsuzlama mantığına dayalı bölme, parçalama hareketi olmayacağına göre, yerine ne koyduğuna bakmak gerekir.

Sinemadan Arınma

This Is Not A Film, başından sonuna kadar bir sinemadan arınma hareketi sergiler. Film, Panahi'nin telefonunu farklı noktalara konumlandırarak kendini kaydettiği görüntülerle açılır ve eve davet ettiği arkadaşının DV kamera ile Panahi'nin sıradan anlarını kaydetmesiyle devam eder. Panahi, kamera yokmuşçasına güne başlar, kahvaltısını eder, telefon görüşmeleri yapar, fakat filmin onuncu dakikasında birden durur ve düşünür. Kaydetme sırasında rol yaptığını hissettiğini ve daha fazla oyunculuk yapmak istemediğini söyler kameraya. Kendini ikinci filmi olan *Ayna*'daki çocuk oyuncu Mina'ya benzetmiştir. Rol gereği, annesi okuldan onu almaya gelmediği için, eve tek başına gitmeye ve yolu bulmaya çalışan Mina otobüse biner ve otobüs giderken bir noktada yanlış yola saptığını anlar. Bu durumun etkisinde kalarak, ev yolunu tamamiyle kaybetmekten korkan Mina, daha fazla dayanamayarak rolünden çıkar ve oynamayı bırakır. Kendisi olmak ister. "Yaptığınız şey bir yalan. Ben evimin yolunu biliyorum. Benden ne istiyorsunuz anlamıyorum." Kameraman Mina'yı uyarır ve kameraya bakmamasını söyler. "Artık oynamıyorum. Kes. İnme istiyorum. Kapıyı açın, inmek istiyorum." Mina otobüsten iner ve yol kenarına oturur. Bu sırada Panahi kayda devam etmiştir. Panahi Mina'yla aynı ruh haline bürünmüştür. Yapar gibi görünmekten hoşnut değildir, rolünü değiştirmelidir. "Yaptığımız şey bir yalana dönüşüyor, bu ben değilim." *This Is Not A Film* oyuncu-luktan taşan bir anlamı ortaya koymaktadır; sinemanın gözü senaryoya itaat eden hareketin uzamsal boyutunu değil de gerçekten zamanın niteliksel yoğunluğu olarak hareketi kaydettiğinde orada oyunculuk biter, geriye yalnızca bedenlerin karşılaşmaları

kalır. Kameranın artık rol yapmayı dayatan üst bir kodlamanın, üst bir anlam bütününün bir parçası olmak yerine doğrudan zamanın kaydını yapmaya başlaması sinema olanın dışına doğru bir taşmadır. Sinemada oyunculuk eğer bir temsil yaratma süreci ve bedenlerin göstergelere dönüşmesiye, temsil üretmeyi reddeden Mina gibi Panahi de temsil olmaya itiraz eder. Bu bir sinema filmi değildir, sadece Panahi'nin oyunculuktan taşan duygulanımlarını doğrudan kaydediyoruzdur. Kaydı gerçekleştiren arkadaşıyla girdiği diyalogda, ruh halinin muhasebesini yaparken kurduğu cümle bunun kanıtıdır: oyunculuktan çıkarsan, bu yaptığımız şeyin bir sinema filmi olması için geriye ne kalacak?

Oyunculuktan vazgeçen Panahi, izleyicinin yapılmamış bir filmi görmesi için, filmi okuyarak ve açıklayarak bir tasvirini sunmak amacıyla işe koyulur. Çekilmesine izin verilmeyen son filminin senaryosu yeniden canlandırılacak ve konumlandırılmamış hareketli kamerayla kaydedilecektir. Salonun zeminine çizilen çizgilerle basit bir mizansen oluşturulur ve filmin içinde geçtiği koşullar tasvir edilmeye çalışılır. Panahi senaryoyu kameranaya anlatmaya başlar. Eve kapatılan genç kadının yerine geçen yönetmen, tecrit altındaki genç kadının deneyimini, bu deneyime katılan odanın ve pencereden görülen sokağın ambiyansı ile birlikte yaşamaya ve tasvir etmeye çalışsa da, yaşanmamış bir deneyimi kelimelere dökmek oldukça zordur. Panahi genç kadının rolünde zemine uzanmış vaziyette sessizliğe gömülür ve kameranadan neden devam etmediğini sorar. "Bir filmi anlatabilseydik, neden film yapalım ki?" Panahi salonu terk eder ve bir sonraki sahnede onu balkonda sigara içerken görürüz. Film bir anda, film boyunca evin dışını görebildiğimiz ender anlardan birinde, dışarıya açılır ve inşa halindeki Tahran manzarasını görürüz. Dışarısı olmayan bir filmde kapatılmayı bir ifadeye dönüştürmek mümkün değildir. Balkondan yarım yamalak gördüğümüz binalar ve inşaat makineleri dışarısının varlığını hissettirir. Bu his, film boyunca silahlı çatışma mı yoksa yeni yıl kutlamaları için patlatılan havai fişekler mi olduğunu her defasında idrak edeme-

diğimiz seslerle de beslenir. Film, filmde gösterilmeyenle karşılıklı ilişki içindedir. Panahi salona dönerek Crimson Gold filmi-ni DVD oynatıcıya koyarak, filmin oyuncularından Hüseyin'in pahalı mücevherlerin satıldığı bir mağazaya gittiği ve yakın zamanda evleneceği kadının yanında mağaza sahibinin onu aşağıladığı sahneyi bulur. Mekân sahibi, çifti alt sınıf bir kuyumcuya yönlendirerek, altın alıp yatırım yapmalarını, mücevherin onlara uygun olmadığını öğütler. Hüseyin mağazanın dışına çıkar, neredeyse kendinden geçmiş şekilde, konuşmaksızın yoksulluğunun yüzüne vurulması karşısında boğulmaktadır. Fakat, Hüseyin mağazadan çıktığı andan itibaren yönetmenin kontrolü dışında davranmaya başlamıştır. İçinde kopan tufanın bedensel ifadesi artık yönetmenin rol tarifinde yazılı değildir. Hüseyin kendi karşılaşmasının içine gömülmüştür. Panahi bu karşılaşmanın bir bedende yaratacağı etkilerin öngörülemezliğine vurgu yapar: “Bir şey anlattığın zaman, birçok detay vermelisin. Ama Hüseyin gibi amatör bir oyuncuyla detaylar önceden kestirilemez... Bir şeyler yazıyorsun ama çekim yerine gidince amatör bir oyuncu giriyor ve o seni yönetiyor. Filmı nasıl anlatacağını o belirliyor.” Hüseyin yönetmenin daha önce hiç görmediği bir şey yapar ve bu ifade sonunda filme derinliğini ya da kalınlığını verecek olan şeydir. Burada, amatör bir oyuncunun öngörülemez ifadesinin filme kattığı duygulanımsal derinliğin ötesinde, Panahi'nin sinemanın özüne dair önemli vurgusu yatar. Panahi bir filmin, sinemayı sinema yapan yönetmenliğin dışına taşıdığı oranda başarıya ulaştığını sezdirmektedir. *This Is Not A Film* bu anlamda yönetmensiz bir filmidir. Bir sonraki adımın öngörülemediği bedensel karşılaşmalar alanı ve filme varlığıyla ya da “yokluğuyla” katılan her şeyin bir asamblajı olarak ortaya çıkar film. *This Is Not A Film*, temsiller yaratan oyunculuktan, rol yapmadan taşıdığı kadar, her şeyi temsili ideal imgelere benzetmeye çalışan merkezi bir kontrol mekanizması ve bir üst kodlayıcı olarak yönetmenden de taşar. Panahi, amatör oyuncuların filmin ontolojisine belirlenimsizlik prensibini katmalarından bahsediyordur. Belirlenimsizlik,

filmin öğelerini temsili düzeyde olmayan bir yönde birbirlerine bağlar. Hüseyin'in sıkıntısıyla karşı karşıya kalan sadece kamara arkasındaki Panahi değil, bu sıkıntının yoğunlaşmasını sağlayan diğer iki oyuncu, mağazanın duvarları, sokağın hızı ve zamanın hislerle yavaşlayıp genişleyen imgesidir. Zamanın en yakın imgesinin, belirlenimsizliği açığa çıkarması bir tesadüf değildir. Temsile, senaryoya, metne uymayan yanlış bir hareketle, doğal algının ortasında açılan bir kara deliğin içinden zamanın doğrudan imgesine ulaşırız. Böylece, İran sinemasını uzlaşım sal sinemanın dışına çıkaran anahtar deliğinden geçme şansı yakalarız. Peki, bu belirlenimsizlik prensibini, filme katkı sunan yüzeydeki gösterenlerin ötesinde aslında filmin içeride ve dışarıda tüm öğelerinin birbirinden ayrılamaz iç içeliğini ifade etmek için kullandığımız asamblaj kavramının tamamına yayarak düşünürsek, sadece insana dair duygulanımların değil, organik ve inorganik ayrımına varmadan tüm maddeselliklerin filmde birbiriyle yaşamsal bir ilişkiye girdiğini söyleyebileceğimiz bir noktaya ulaşmaz mıyız?

DVD oynatıcıda Panahi'nin İran'da gösterimi yasaklanmış bir diğer filmi *The Circle*'dan bir sahne dönmeye başlar. İran'ın istenmeyen kadınları başroldedir. Hapisten geçici olarak çıkan Nargess çocukluğunu geçirdiği Raziliq köyüne dönmek isterken, kimliği olmadığı için otobüs terminalinde polislerden kaçmaktadır. Yüksek tavanlı terminalin dikey sütunlardan oluşan asma katında Nargess'in koşusu, dikey sütunların yatay kıvrımıyla kaynaşırken, gri beton bloklar yaşadığı korkunun derinliğinin ölçüsü olur. Panahi bu sahnede oyuncuyu yönlendirmemiştir, aksine her hangi bir yönlendirmenin bu duyguyu asla veremeyeceğini belirtir. "Burada yönlendirme işini mekân yapıyor. Oyuncunun endişesini göstermesi için belirli bir yüz ifadesine ihtiyacı yok. Mekanadaki bu dikey hatlar, ruhsal durumuna katkı sunuyor. Tamamen mükemmel işliyor." Duygulanımsal süreçlerin, henüz özne tarafından sahiplenilmemiş, yani bilinç düzeyine çıkarılarak belirli bir duyguyla etiketlenmemiş, kısaca henüz temsile dönüşmemiş

bedensel kuvvetlerin sürekli niteliksel değişimine tekabül ettiğini kavrayabiliyorsak, onların dilsel süreçlere tabi kılınarak göstergelere dönüşmeden önce etkileşime girdiği her şeyin etkisine açık olduğunu ve tam da bu etkilenmelerin kaynağının açık ve seçik bir biçimde tespitinin zor olduğu bir “aradalık” durumuna tekabül ettiğini de görebiliriz. Bir sonraki adımda ne olacağını, bir önceki adımdan çıkarsayamayacağımız gibi, bir tepkinin içine sığdırılabilecek etki alanlarının haritasını çıkarmak da zor olacaktır. Duygulanımlar, belirlenimsizliği bağrında taşıdığı gibi, sürecin belirsizliğini de içermek zorundadır, çünkü göstergesel dilin ya da anlamlandırma sürecinin öncesinde ve ötesinde oluşurlar ve iç-dış ayrımını ortadan kaldıracak bir ontolojik asamblajın ürünüdürler. Sinemada yüz, duyguların anlamlandırılması adına bir gösterge yüzeyi olarak kullanılır. Yüz, duyguları temsil etmek işlevine sahiptir; sadece duyguların bölgeselleştirilmesini değil, aynı zamanda sınıflandırılmasını da üstlenir. Tüm bedeni, hafızayı ve bu bedenin çevreyle etkileşimini ilgilendiren duygulanımlar, yüzdeki ifade sayesinde belirli bir duygunun adını kazanırlar ve belirli bir yüzde temsil edilerek özneye ait hale gelirler. Panahi, Nargess’in duygulanım sürecini yüze sığdırmak ve sadece Nargess’in faili olduğu belli bir duygu ve durum olarak öne sürmek istemez. Panahi, duygulanımların ardında yatan karmaşık bir ontolojiye işaret etmektedir. Öyle ki, mekân tüm maddeselliğiyle bir özneleşme sürecinin bileşenlerini bir araya getirmekte ve böylece tikel faillerden değil de, birbiriyle bağlantıda ve karşılıklı belirlenim halinde olan maddeselliklerin karşılaşmalarından ortaya çıkacak bir kuvvetler alanı olarak hareketi hissedilebilir kılmaktadır. Böylece, mesele tikel olarak özne Nargess’in hapisle yeniden yüzleşmesine tanıklık etmekten çıkar ve İran’da bir kadının esaretten kaçma duygusuna katılan otobüs terminali etrafında kurulmuş tümünden bir anlam dünyasına iştirak etmeye dönüşür. Bu dönüşümü, göstergeler sayesinde anlatmaya çalışmak ya da bu süreci göstergesel bir dille yönetmeye çalışmak ve bu dönüşümün kod çözümünü yapmayı denemek, duyguların önceden tanımlanmışlığını ön

gerektirir. Oysa duygulanım, içinden doğduğu asamblajın ancak tüm bileşenleri kendini deneyim içinde, yani hareket içinde açığa çıkardığında belirli bir anlama dönüşecek ve de belirli bir özneye ait kılınacaktır. İşte göstermeyen semiyotiklerin işlevi tam olarak budur; yaşam dilden önce gelir, yaşamı meydana getiren hareket dirimsel gücünü her türlü maddesel sürece saçmıştır ve anlamlandırması için her zaman göstergelere ve yönlendirici bir üst kodlama sistemine ihtiyacı yoktur. Şimdi, Nargess'in koşusuna dönüşen korkunun mekânda mı, Nargess'de mi başladığının hesabını verebilir miyiz? Aynı şekilde bir filmde, anlamlandırma süreçlerinin ya da kodlar arası geçişin devamlı ve zorunlu olarak sentagmatik bir sisteme her durumda başvurmaya ihtiyacı yoktur. Bir filmi film yapan, her durumda temsiliyet olmak zorunda değildir. Aksine, temsillerin üretilmesinden önce ve ötesinde, film kendi maddesel varlığını, çok katmanlı anlam dünyalarının hareketin bedeninde kristalize olmasıyla kurar. Fakat, temsilleri temel alarak film yapmak da mümkündür. Yönetmen, oyuncu, senaryo ve filmin düzenleyicisi olarak bir üst anlatının varlığını kabul ettiğimizde sinemanın alanındayızdır ve model esas alınarak ona aynılık ilişkisi içinde benzeyecek bir temsil yaratmanın peşindeyizdir. Bu yaklaşımdan çıkarak, temsil yaratmak yerine doğrudan zamanın yani hareketin saf içkin doğasından doğan imgenin peşine düştüğümüzde ise sinemanın dışında uçsuz bucaksız, bizi yeniyi, değişimi ve farkı anlamaya çok yakınlaştıracak bir alan açılır. Sinemanın dünya algılarımızı baştan sona şekillendiren temsiller çölünde, sinema-olmayan videonun ya da dijital teknolojinin bize vadettiği vaha bu alana açılma potansiyeli taşımasıdır. Sinema-olmayan, anlatılamayan fakat sadece deneyimlenebildiğinde anlamı açığa çıkan filmler yapmanın sahici bir yolu olabilir. Videonun bu potansiyelini tartışmadan önce göstermeyen semiyotikler ve filmde gösterilmeyenin anlamı üzerine daha ayrıntılı konuşabiliriz.

Sonuç olarak, Panahi önceden kafasında kurduğu anlatı gereği, ev hapsine kapatılmış bir yönetmen rolünü oynamayı reddettiğinde filmdeki ilk kırılma anı gerçekleşmiştir. Sonraki, filmin

içinde filmin anlatılabilir ve bir kodlama sistemi yardımıyla analiz edilebilir bir doğaya sahip olmayışının tartışmaya açılması ve bu tartışmanın hem içerik hem de biçimsel olarak sürdürülmesi *This Is Not A Film*'i çoktan sinemanın dışına çıkarmıştır. Bir filmin yapısı doğal dile benzemeyebilir, peki bir film yapıp bitirildikten sonra doğal dile dökülebilir mi? Bu soru Metz'e sorulabilir. Eğer bir filmin özü onun bir anlatıya sahip olmasıysa, filmin ontolojisine ait, temsile yani sözcüklere dökülemeyecek varlığını nasıl açıklayacağız? Anlatı, yani imajları organize eden sistemin varlığını filmin yeterli koşulu olarak görüyorsak, filmde içerilen her bir anlatı biriminin, açık ve seçik tespit edilebildiğini, yani diğerlerini değilleyerek kendisini ortaya koyabildiğimizi, kısaca kodlara indirgeyemesek bile, kodlar arası geçişi sağlayan sistemin kodları değillemesiyle açıklanan hareketin ölçülebilir olduğunu varsaymış oluruz. Bunun karşısında, hareketin ölçülemez etkisini nasıl açıklayabiliriz? Filmin, filmde doğrudan gösterilmeyen öğelerle girdiği ilişkiyi nasıl açıklayacağız? Filmin oluşumuna katkıda bulunduğunu *This Is Not A Film* örneğinde açığa çıkardığımız, belirlenimsizlik, ölçülemezlik ve ön görülemezlik prensiplerini anlatı mantığıyla nasıl açıklayacağız? Burada problem, film analizi yapmanın zorluklarından çok, Metz örneğinde görüldüğü üzere, film ve filmin sistemi arasında yöntemsel de olsa bir ayrım yapıldığı takdirde, biçim ve içerik ayrışmasına düşülmesidir. Sorun, bu ayrışmaya dayalı yaklaşımların, hali hazırda varlığı temsile dayanmayan, varlığı anlamıyla örtüşen filmik oluşumların anlaşılmasını engelliyor oluşudur. *This Is Not A Film*, oyunculuğun, senaryonun, yönetmenliğin ve filmin kodlara, birimlere yani ayrıştırılabilir dilsel bir yapıya indirgenmesinin karşısındadır. Panahi kasıtlı ya da değil, dilden taşan bir zamansallığın imgesiyle karşı karşıya bırakır bizi. Sonuç olarak, yapısalcı sinema anlayışının işaret ettiği gibi filmi parçalara bölerek yani kodlamalara dönüştürerek açıklamak mümkün değildir. Sinema-olmayanın açığa çıkardığı, bölünemediği için açıklanamayan, birimlerden çok akışlara dönüşen bir gerçeklik vardır bizi karşılayan.

Göstermeyen Semiyotikler

Metz'in sinemayı anlamaya dönük geliştirdiği analiz yöntemi, Saussurecü bir formalizme dönüşmüştür. Bu durum beraberinde, sinemanın metinsel bir sistem olarak kabul edilerek, imajın anlamlı bir ifade kazanabilmesinin yolunun ona dışsal bir yapıya tabi kılınmasından geçtiğini kabul eden bir anlayışı getirmiştir. Yapısalcılıktan devralınan temel fikir, yapısalcı dilbilimcilerin çalışma nesnesi olarak doğrudan dilsel sistemi almalarından dolayı, gönderme yapılan nesnenin askıya alınması ve göndermenin keyfi olmasıdır. Bir başka deyişle, üzerinde çalışılan şey dilin nesneye olan ilişkisi değil, daha ziyade düşünce ve anlam arasındaki biçimsel ilişkidir. Bu yaklaşım Metz tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Metz'in ilgilendiği şey, sinemanın temel birimi olan imajın, "gerçekliğin eksiksiz kesitleri" olarak işlev görerek anlamlama sürecini gerçekleştirmesidir.¹³ Bu kesitler imajın kurduğu cümlelerdir ve bu cümleler sinematik sistemle yani anlatıyla ilişkilerinden kaynaklı keyfi bir anlamlama süreci temelinde yükselirler. Anlatı, formel bir koşul olarak işlev görür. Dolayısıyla, sinemanın unsurlarının keyfi düzenlenişi formel araçlarla açıklanmış ve imajın nesneyle ilişkisi sorgulanmadan kalmıştır. Dilsel form, filmin maddesel ilişkileneceklerine dışsal ve aşkın bir noktada kalır. Form, maddenin kendini açığa çıkarmasından önce ön varsayılmıştır. Gilles Deleuze¹⁴ bu durumu sinema kitaplarında eleştirir. Ona göre, bu türden bir formalizm imajın yaratıcı gücünü ve potansiyelini hiçe saymaktadır. İmajın yaratıcı gücünü serbest bırakacak yaklaşım, tam da onun dilsel olanın üretimine yol verecek olan dil öncesi boyutudur. Dil-öncesinde, yapısalcılığın ön varsaydığı formdan ya da yapıdan ziyade, dilin içinden doğduğu madde vardır. Felix Guattari'nin "göstermeyen

¹³ A.g.e., s.115.

¹⁴ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986; *Cinema 2: The Time-Image*, Çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, London, Continuum, 2005.

semiyotikler” kavramsallaştırması bu noktada devreye girer. Guattari, formun maddeye önceliğini reddeder ve bizi dil öncesi boyutun maddesel varlığına geri dönmeye çağırır. Varlığın bu boyutu, sadece dil öncesi değil aynı zamanda dilden bağımsızdır da. Maddenin değişimi, dilsel formlara dönüşmeden yani gösterme ve anlamlama süreçlerinden önce gerçekleşmektedir ve maddenin içkin farklanması için dilin müdahalesine ihtiyaç yoktur. Deleuze ve Guattari, dil-öncesi maddenin yine de bir tutarlılık düzleminde farkedildiğini ve böylece tamamıyla biçimsiz (amorphous) olmadığını iddia etmişler ve sonuç olarak dil-öncesi farklanmanın göstermediğini (*a-signifying*) öne sürmüşlerdir; dil-öncesi, göstergelerden ve metaforlardan arınmıştır.¹⁵ Bu boyuta “madde-anlam” (*matter-sense*) hâkimdir.¹⁶ Madde-anlam hiçbir zaman sonuçlanmayan ve formun dayatılmadığı, parçalar ve yoğunluklarla işleyen göstermeyen kısmi-göstergelerin çalıştığı bir süreçtir. Dil-öncesi, göstermeyen bir semiyotiğe sahiptir ve sentaktik değildir, eğer göstermenin alanı olup sentaktik bir yapıda olsaydı, olanaklı signifikasyonların bir asamblajı olurdu ve bu şu anlama gelirdi; dil-öncesi maddenin farklanması olanaklılıklara yani imkan dahilinde olanlara bağlı olurdu ve bu farkın verili olduğu bir felsefeye aykırı bir anlayış ortaya çıkarırdı. Çünkü, maddenin form kazanmasını, olanaklı olanda içretilen biçimsel yapının kendini gerçeklemesi olarak yani maddenin ifade kazanmasını, maddenin kendi doğasına dışsal olanın kendini gerçeklemesi olarak anlamış olurduk. Yapının aşkınlığı, maddenin içkin farklanması fikriyle uyumsuz. Aşkın yapı, dil-öncesi ifadeyi sınırlandıran, onu indirgemeler zincirine sokan bir öneridir.

15 Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Çev. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota, 1987, s. 69.

16 Gary Genosko, “Guattari’s Schizoanalytic Semiotics: Mixing Hjelmslev and Pierce.” Deleuze and Guattari: *New Mappings in Politics, Philosophy and Culture* içinde, Eleanor Kaufman ve Kevin Jon Heller (der.), Minneapolis, University of Minnesota, 1998, s.181.

Bu bağlamda, göstermeyen şu anlama gelir: “Sinyaller, bilgiyi zorunlu olarak anlamsal bir içerik sağlamadan doğrudan iletirler.”¹⁷ Bu durum, sinyallerin eylemi ya da hareketi tetiklemek için, üst bir sisteme ya da ilkeye ihtiyaç duymamaları anlamına gelir. Maddenin oluşu, lineer bir düzende, aşkın bir form ya da yapı altında, ondan farklılaşma değil, içkin fark tarafından belirlenen makinesel bir bağlanmaya dayanır. Makineler, değişen maddeyi oluştururlar, birçok alandan bileşeni bir araya getirir, bozar ve dinamik olarak asamblajlar¹⁸ oluşturur. Makinesel oluş, dilsel yapılara indirgenmeyen ve oluşma süreci tamamlanmayacak olan heterojenlikler meydana getirir. Maddenin oluşundan ve içkin farklılaşmasından ibaret makinesel ontoloji, kendi kendini niteliksel olarak farklılaştıran ve ontolojik çokluğu doğuran, kişi-öncesi, bilişsel-öncesi, konuşma ve dil-öncesi güçlerin (algı, duyum, duygulanım, arzu) makinesel bir düzenlenişine (machinic agencement) tekabül eder. Makine, ürün ve üretimin bir ve aynı şeye tekabül etmesi fikrine dayanır. Makinesel asamblaj, her makinenin diğer bir makineye bağlı olduğu bir ilişkisellikte işler ve her

17 Gary Genosko, Felix Guattari: *A Critical Introduction*. New York: Pluto Press, 2009, s.92.

18 “Asamblaj” kelimesinin Türkçe karşılığı “düzenleme” olarak önerilse de düzenleme kelimesi bir düzen verme, norm kazandırma ve biçimsel bir organizasyon anlamlarını da içerdiği için, kelimenin Türkçeleştirilerek literatüre olabildiğince asıl haline yakın alınması daha doğru görünmektedir. Asamblaj kelimesinin norm temelli düzen kazanmaktan ya da biçimsel bir organize olmaktan çok –çünkü bunlar içeriği oluşturan parçaların sabit ve kalıcı olduğunu ya da organizasyonları sayesinde bu hale geleceklerini anlatırken– asamblaj kelimesi bir ilişkisellikteki parçaların kalıcı ve sabit olmadıkları fikri üzerine kuruludur. Parçalar ya da kısmi parçalar yerinden edilebilir, yerine başkası koyulabilir, değişime açıktır ve sadece bağlantılara ve bu bağlantıların bir araya gelmelerine gönderme yapmaktadır. Eğer düzenleniş olsaydı, İngilizce karşılığında “arrangement” kelimesine daha yakın bir anlam ortaya çıkardı. Oysa “arrangement” kelimesi, yerleştirme ve düzeltme anlamlarını da içermektedir. Asıl sorun kelimeyi isim değil de fiil olarak kullandığımızda ortaya çıkmakta, o zaman Fransızcadan ya da İngilizceden kelimeyi olduğu gibi almak mümkün olmadığından bu yazıda “düzenleme” kelimesi yarattığı zorluklara rağmen mecburen kullanılmıştır.

makine, bağlı olduğu makineyle ilişkisindeki akışta bir kesilme olarak işlev görür, fakat aynı zamanda kendisi akışın üretimi olarak akışın kendisidir. Makinesel akış boyunca, bilginin iletilmesi için, makine dışı kodlayıcılara ya da bir sisteme ihtiyaç yoktur, çünkü zaten bilgi makineden ayrı bir temsiller toplanışına teka-bül etmez, makinenin dışında temsil edilecek bir gerçeklik yoktur, bilgi bizzat akışın kendisidir. Bilginin elektrik bir sinyal ya da duygulanım olarak belirmesi, onun bir taşıyıcıya, bir gösterene ihtiyaç duymadan akış halinde iletilmesinin sonucudur, hareket aracı mekanizmalara ihtiyaç duymadan tetiklenir. Hareketi doğuran güçler, insan olanla sınırlandırılmaz; insan-olmayan makineselliklerin de eylemlerin çerçevelerini ve koşullarını belirlemeye katkı sundukları kabul edilmelidir.¹⁹ Makine kavramı organik ve inorganik ayrımını ortadan kaldıracak bir ontoloji sunmaktadır. Nesnelerin ve göstergelerin de katıldığı bir asamblaj, bir kolektif hareket içindedir makinesel oluş. Bu anlamda, göstermeyen semiyotikler makinesel bağlanışlar vasıtasıyla iletilen sinyallerdir ve etki alanları temsiller üzerinde değil doğrudan şeyler üzerinde belirir.

Göstermeyen semiyotikler şeyler üzerinde eyler. Bunlar bir öznenin temsilini pas geçerek, bir organı, bir algı sistemini, entelektüel bir faaliyeti ve benzerlerini doğrudan bir makineye, prosedürlere ve işaretlere bağlar... Göstermeyen gösterge akışları, üretim ve temsil arasındaki bölünmenin ötesinde doğrudan maddi akışlar üzerinde etkide bulunur ve birilerine bir şey ifade edip etmediklerine aldırmaksızın işlev görür. Göstermeyen göstergeler diğer göstergelere göndermede bulunmak yerine doğrudan gerçeklik üzerinde işler.²⁰

Guattari gösteren semiyotikleri, göstermeyen semiyotiklerden ayırır. Gösteren semiyotikler söz konusu olduğunda, anlamlandırma süreci ifade ve içerik arasında, göndermede bulunma, yorumlama ilişkisi içerir. Gösteren ve gösterilen katmanları bir araya getirecek şekilde işler. Gösterge-makinesi, “referans,

19 Maurizio Lazzarato, *Göstergeler ve Makineler: Kapitalizm ve Öznellik üretimi*, Çev. Ferda Nur Demirci, Otonom Yayıncılık, 2016, s.31.

20 A.g.e., s. 40-2.

anlamlama, temsil" üçgenini düzenlemek işlevine sahiptir, bu sayede sabit anlamlandırmalar ve öznellikler-arası eşdeğerliliği ve istikrarı sağlayacak çevrilebilirlik ilişkileri kurulmuş olur.²¹

İfadenin bütün çok sesliliğini ve çok-boyutluluğunu etkisiz hale getirmek, bütün bulanıklığı ve belirsizliği azaltmak için, anlamlandırmalar dilsel bir makine tarafından doğrudan kodlanırlar. Bu makine, dildeki gösteren birimlerin gramatik bir düzene göre seçiminin dizimsel eksenini cümlelerin ve anlamın anlamsal bir düzene göre bileşiminin paradigmatik eksenini ile kesişirler, öyle ki anlam otomatik hale gelir. Bu iki eksenin kesişmesi, evrensel bir ifade tarzı değil, anlamları yapılandırmaya, haritalandırmaya ve oluşturmaya yarayan hakiki bir makine meydana getirir.²²

Göstermeyen semiyotiklerin sabitlere dayanmayan işleyişi karşısında, gösteren semiyotikler, dilin, maddesel akışı sınırlandıran, sabitleyici ve temsiller aracılığıyla gerçeklikten ayrılığı hareketine tekabül eder. Gösteren semiyotik makineler açısından anlamlandırma, dilsel bir yapılandırma ve sisteme kavuşturma işi iken, göstermeyen semiyotikler yapı ve sistemi devreden çıkararak işler. Gösteren dille birlikte adlandırılan ve zihinsel olarak adlandıran dünya birbirinden ayrılmıştır ve düzenlenişi için bir kurallar bütününe ihtiyaç duyar. Gösterge, gönderimde bulunduğu şeyle doğrudanlığını yitirmiştir ve anlamlı olabilmek için gösteren makineye yani dilsel bir sisteme ihtiyaç duyacaktır. Bu sistem temsiller üzerine kurulu olduğundan, göstergelerin anlamlı hale gelebilmesi için, bu temsilleri üreten ve yorumlayan bilinçli bir özneye ihtiyaç duyulacaktır. Kısaca, göstermeyen semiyotiklerin özne-öncesi, dil-öncesi ve biliş-öncesi dünyasındaki maddi akışlarının anlam-ifade çokluğunun karşısında, gösteren semiyotiklerin hiyerarşik ve kişiselleştirilmiş anlam düzenekleri vardır. "Semiyotik üçgen içinde, her şey mantıksal ve biçimsel hale gelir. Anlamlandırmalar, bizzat dilin dizimsel yapıları tarafından içkin bir biçimde salgılanıyor gibidir."²³ Yapısalcılığın düştüğü hata, işte

21 A.g.e., s.76.

22 A.g.e., s.77.

23 A.g.e. s.79.

tam da bu noktada belirginleşir. Yapısalcılık, anlamın ancak dizimsel yapılara bağlı olarak ortaya çıkabildiğini ve ancak bu dizilimler üzerinden incelenip, analiz edilebileceğini iddia ederek gösteren semiyotiklere ayrıcalıklı bir rol verip, tüm anlamlama süreçlerini bunlara indirgerler. Dil kendi kendine göndermede bulunan bir sistem olarak anlaşıldığında, form maddeyle olan bağını çoktan yitirmiştir. Dili madde akışından bağımsızlaştırmanın arka planı, hareketi tetikleyen söylem olduğunu ve maddenin sabitliğini bozarak onu değişime sokacak olanın yine bu söylem olduğunu düşündürten yaklaşımdır. Bu yaklaşım, dilin kapatılması hareketinin bir uzantısı ve politik bir müdahaledir çünkü, “dilsel-olmayan öğelerin etkisizleştirilmesi sürecinde elden kaçan herhangi bir şey, yoğunluk sistemlerinin kontrolden çıkma olasılığını sürdürmeye yeter.”²⁴ Anamlama semiyotiklerinin, saf bir anlamlama dünyasına kapatılması, gösterenin hakim gerçekliğin ifadesi olmasını sağlayacak mekanizmaların kuruluşunu kolaylaştıracaktır.

Sinema vs Sinema-olmayan

Sinemanın yalnızca gösteren semiyotiklerin işlediği dilsel bir sistem olarak anlaşılması ve bu bakış açısıyla bir analiz nesnesi haline gelmesi, onun göstermeyen semiyotiklerle örülmüş maddesel akışını görmezden gelmeyle sonuçlanır. Oysa tam tersine, “sinemanın icadı, temsillerin ve dilbilimin aracılığı olmaksızın ifade edilen bir gerçekliği açığa çıkarmıştır. Artık bir nesneyi, varlıkları ya da ilişkileri göstermek için göstergelerin ve sembollerin izini sürmeye gerek yoktur. Gerçeklik tamamen kendisiyle gösterilmektedir.”²⁵ Sinemasal ifade, gösterene ya da dile değil, bu ikisini önceleyen maddesel kolektif bir semiyotik makineye karşılık gelir. Bir filmin içeriği, filmi kuşatan anlatısal sistemin içinde

24 Felix Guattari, *The Machinic Unconscious: Essays In Schizoanalysis*, Çev. Taylor Adkins, Semiotext(e), 2011, s.27.

25 Maurizio Lazzarato, *Göstergeler ve Makineler: Kapitalizm ve Öznellik üretimi*, Çev. Ferda Nur Demirci, Otonom Yayıncılık, 2016, s. 68.

yerini almış gösterilene değil, heterojen maddesel bir sözcelemin kolektif asamblajı tarafından belirlenir, yani ifadenin bir “ürünü” değildir. Film, gerçekliğin bir yansıması, yeniden sunulduğu olarak bir temsil sistemi değil, kendi de imajlardan ibaret olan gerçekliğin bir uzantısıdır. Bergson’un²⁶ zaman felsefesinin yardımıyla söyleyebileceğimiz gibi, algıladığımız şey, gerçeklikten bağımsız bir gerçekliğe tekabül etmez. Gerçeklik bizzat algıladığımız şeydir ve algılamak her koşulda bir imajlar dünyasına açılmaktır. Kısaca, algıladığımız gerçekliğin imajlar tarafından kurulmuş olmasıyla, filmin imajlar tarafından kurulmuş olması arasında yalnızca derecesel bir fark vardır, niteliksel değil. Dünyayı imajlara çevirecek bir çift göze, yani insan bilincine ihtiyaç olmaksızın, göz maddenin içindedir, aydınlatılmak için insan bilincine ihtiyacı yoktur. Şeyler zaten imajlardır. Lazzarato gibi, imajı maddenin dönüşümünün bir parçası olarak gören imaj felsefecileri için de, sinema, gözü şeylerin içine yerleştirdiği sürece, ifade ve hareketi dile ve insanbiçimci bir anlayışına indirgemeden, sinemada da şeylerin kendi kendilerini ifade ettiklerini, maddenin özneleşme sürecinin, insan/özne/bilinç-merkezci yorumunun ötesinde bir ifade gücüne sahip olduğunu kabul etmek mümkündür. Bir filmi meydana getiren eylemlerin, davranışların, fiziki mevcudiyetlerin birbiriyle girdikleri bağlantıların meydana getirdiği makinesel asamblaj kendinde anlamsal alanlar oluşturma gücüne sahip, dilsel olmayan iletişim sahalarıdır ve bu anlamda dile dayalı diğer sanatlardan ayrılır. “Yazar şeyleri kelimelere, yani sembollere, sözlü sistemin “sembolik ve geleneksel” göstergelerine dönüştürür; oysa sinematografik sistemlerin ‘göstergeleri’, kendi maddilikleri ve kendi gerçeklikleri içerisindeki şeylerden başka bir şey değildir.”²⁷ Filmin maddesel akışındaki bir asamblaj (renkler, duvar, koşunun ritmi, sesler, hafıza, algı, duygulam vb), söylemsel

26 Henri Bergson, *Matter and Memory*, Çev. N. M. Paul ve W. S. Palmer, New York, Zone, 1991.

27 Pier Paolo Pasolini, *Lutheran Letters*, Çev. Stuart Hood, New York, Carcanet Press, 1987, s.31.

olmayan bir sözcelemleri meydana getirecek maddi öğelerin bir kümelenmesini ve yoğunlaşmasını sağlar. Nargess'in koşusunun senaryonun dışına ve Panahi'nin yönetiminden taşmasının nedeni, bu anın halihazırda söylemselden önce ve onun ötesinde insani ve kişisel bir biçime indirgenemeyecek maddesel yoğunlaşmasıdır. Sinemanın yalnızca söylemsel olana ya da gösteren semiyotiklere indirgenmesi, yalnızca sinematografik mekanizmanın analizinin dilsel biçimciliğe indirgenmesi problemi değildir. Aynı zamanda ana akım sinemanın ifadeyi yalnızca gösteren semiyotikler üzerine kurmasında da bulunabilecek biçimci bir hareket söz konusudur ve bu eğilim iktidarın kurulması ve korunmasına katkıda bulunur. Hakim sinemasal söylem, sinema yapma şeklini ancak anlamlama (signification) semiyotikleri üzerine kurarak iktidarını sürdürebileceğini bilir.²⁸ Böylece dilin, gücün ve iktidarın alanı ve aracı olduğunu kanıtlayan yollardan biri olur sinema. Yasa, dilde korunur. Sinemayı dilin alanı olarak görmenin bir sonucu olarak, denilebilir ki, sinemada "büyük anlatı" yani yapısalcılarının sinemanın özü olarak gördüğü dilsel sistem yasadır. Sinemanın temsil ettiği gerçeklik, baskın olan semiyotik uyarınca bu yasaya uygun olarak kristalize olur. Baskın olan arzulama akışları ve dönüştükleri teknikler, sinemayı gösteren semiyotiklere dayalı bir sistem içine yerleştirilerek, bu semiyotiklerin yasasının koruyucusu olur. Böylece, sinema kapitalist sistem adına gösteren semiyotikler sayesinde belli öznellikler yaratacak ve bu öznellikleri gizliden gizliye göstermeyen semiyotikler sayesinde de dolaşıma sokacaktır. Ana akım kapitalist sinema, bu anlamda, kişilikleri modellemektedir.²⁹ Sinema, arzulama modelleri yaratmak işlevini üstlenmiştir: "Çocukluk, babalık, annelik ve aşk modellerini dolaşıma sokar."³⁰ Sinema, televizyon ve medya, egemen gerçekliğin ve signifikasyonun biçimlendirilmesi ve dayatılmasının en

28 Felix Guattari, *Chaosophy: Texts and Interviews 1972-1977*, Çev. David L. Sweet, Jarred Becker ve Taylor Adkins, Semiotext(e), 2011, s. 236.

29 A.g.e., s.237.

30 A.g.e.

temel araçları olmuştur.³¹ Bu anlamda, sinema sadece finansal makineye bağlı olduğu için değil, aynı zamanda belli arzulama modelleri çerçevesinde üretilmiş öznelik modelleri üretmesi ve onların iletilmesi bakımından da iktidarın hizmetindedir. Bu anlamda, bir sinema-olmayan hareketi olarak videonun politik kullanımı, anlam ve gösteren semiyotiklerinden kaçmaya yarayacak bir yol sunabilir. Sinema-olmayan, kişiselleştirilmiş ve hakim kapitalist modellemelerde kristalize olarak özneleşme süreçlerine dayatılan arzulama modellerinin yerine, arzunun kolektif toplanışına politik olarak katılabilir. Sinema-olmayan, gösteren semiyotiklere dayanan arzulama makineleri kurmak yerine, göstermeyen semiyotikleri ön plana çıkaran ifadesinde, filme yapısalcı bir biçimcilikle sistem ya da yasa kazandırmanın değil, tam tersine maddi akışlardaki tamamlanmamış oluş halindeki kolektif arzu kümelenmelerinin peşindedir. Anlamlama rejimlerine, anlam enjekte etmek yerine daha çok sınırlayıcı anlamlamalardan kaçmak peşindedir. Sinema, gösterge ve gösteren zincirine saplanmış formu yüceltirken, sinema-olmayan göstermeyen semiyotiklerin yaratıcı potansiyelini ön plana çıkartır. Anaakım sinema, yapışp kaldığı dilsel kodlama sistemleri ve nihayetinde yapısalcılığa dayalı biçimciliği nedeniyle, hâkim anlamlama rejimlerinin içerisinde değerlendirilmelidir. Sinema-olmayan, yalnızca gösteren semiyotik yapılar üzerine filmi kurmaktan, ancak içeriğin belli sınırları olmadığı, göstergelere indirgenemeyeceği fikrinden yola çıkarak ve imajlarla girilen ilişkiyi bir kodlama ve kod çözümüne çevirmediği oranda uzak durabilir. Filmde anlam, sentagmatik dizilime bağlı olarak ortaya çıkacak olan, doğrudan gösteren semiyotik makineye kodlanan içerik değildir yalnızca. Film, göstergelerde de çalışır evet. Fakat, sözcelem tek yönlü kurulan bir süreç değildir; filmdeki senaryonun ya da anlatının imajları etkisi altına almadığı, alamadığı filmi besleyen çoklu boyutta başka sözcelem evrenleri de filmin ontolojisini kurmaktadır. Bir film, Hollywood sinemasının efektleriyle göz dolduran filmlerinde

31 A.g.e.

olduğu gibi, doğrudan ve ağırlıklı olarak tek yöntemle göstergelere dayalı bir dil oluşturmadığı sürece, her zaman elden kaçan, gösterilemeyen ama anlamlayan, ölçülemezliği, öngörülemezliği ve belirlenimsizliği oluşturan katmanlar barındırır. Bu bir filmin açıklığıdır. Fakat şu uyarıyı da yapmak gerekir; bu açıklık politik bir karşı mücadelenin alanı haline gelebildiği gibi, kapitalist bir kapma aygıtı tarafından ele geçirilerek makinesel köleleştirmenin aracı da olabilir. Sinema, göstermeyen semiyotiklerin bilgiyi dolaysızca aktarabilmesini bir avantaja dönüştürerek, hakim temsillere ve arzu modellerine ilgiyi topladığı kadar, iktidarın tam da kolaylıkla söze dökülemeyecek kanallardan kitlelerin arzularını kontrol altına alıp, yönlendirebilmesine de yarayabilir. Sinemada, onu inşa eden her karar anı, “tutucu bir arzu ekonomisiyle, devrimci bir kırılma arasındaki seçime” dayanır.³²

Biri öyle bir film yapabilir ki, manastırdaki bir yaşamı konu almasına rağmen devrimci libidoyu harekete geçirir; bir diğeri de devrimi savunan bir film yapar ama arzu ekonomisi açısından bakınca faşist bir filmidir. Son tahlilde, politik ve estetik düzlemde belirleyici olacak olan kelimeler ya da fikirlerin içerikleri değildir, aksine esas olarak hâkim semiyolojilerden kaçan göstermeyen mesajlardır.³³

İşte tam da bu nedenle Godard’ın uyarısı dikkate alınmalıdır; politik olan üzerine değil, politik biçimde film yapmak sinemayı kapitalist yönelişlerden kurtararak devrimci bir savaş makinesi haline getirecektir. Burada söz konusu olan genel olarak sinema medyumunu ve video medyumunu arasındaki karşıtlık değil, daha ziyade yukarıda kurulan bağlam bakımından sinema olan ve sinema-olmayan arasındaki karşıtlıktır. Sinema-olmayan olarak anaakım sinemanın medyumunu gösteren semiyotiklerin alanına kapatmasına karşı çıkmıştır. Ve bu anlamda sinema-olmayan medyumun yalnızca dijital imaja dayalı ontolojisi bağlamında değil –çünkü biliyoruz ki anaakım sinema da dijital imajlara dayalı üretilebilir– dijital imajları kendi doğalarını ifade etmelerine

32 A.g.e., s. 246.

33 A.g.e.

izin verir şekilde ontolojisiinde yatan göstermeyen semiyotikleri ön plana çıkararak mı yoksa gösteren semiyotiğe dayalı dilsel bir kodlama evrenine sınırlandırarak mı işlediğine bakılarak değerlendirilir. Bu anlamda, video ifade biçimlerinin bir özgürleşmesi olarak görülebilir ve bu özgürlüğün onun ontolojisiyle iç içe girdiğini göstermenin bir yolu da göstermeyen semiyotiklerin videoda nasıl işlediğine işaret etmektir. Sinemanın sinema-olmayandan koptuğu yerde video, ontolojisinin doğrudan kendini açmasını sağlayacak bir teknik ve yaklaşımla sinemadan ayrışır ve ona karşı politik bir direniş haline gelme potansiyeline kavuşur.

Video ve Toplumsallığın İnşası

Guattari'nin göstergeler ve semiyotiklerin işleyiş mantığına dair yaptığı analiz daha çok bir sermaye analizidir. Sermaye dilsel olduğu kadar, "semiyotik bir işlemci" olarak da işler.³⁴ Kapitalist üretimin koşulları, sadece emek ve para akışları tarafından değil, gösterge akışlarıyla da belirlenir.³⁵ Bu bağlamda kapitalizmin, iki türden gösterge ve semiyotik rejimine tekabül eden işleyiş biçimi vardır; göstermeyen semiyotiklerle işleyen "makinesel kölelik" ve gösteren semiyolojilerle işleyen "toplumsal tabi kılma."³⁶ Toplumsal tabi kılma, insan bilincini hedef alarak belirli bir dile özgü gösteren semiyotikleri harekete geçirir ve bireyleşmiş öznellik temsilleri yaratır. Dil yoluyla anlamlar, ifadeler, yorumlar, söylemler, kısaca temsiller üreterek özne modelleri dolayısıyla bireyleştirilmiş özneler yaratır, böylece kullanım tarihi dolmuş olan modellerin ve öznellik formlarının yerine yenilerini koyarak toplumsallığı yeniden şekillendirir. Bu yolla, topluluklar, toplumsal ilişkiler, siyasetler kurma, bunları yerinden etme ve yenilerini kurmanın teknikleri olarak, diller, hikâyeler, söylemler geliştirir. Kapitalizm, yerinden ettiği toplumsal kodları, yeniden kurup kendine tabi kılarak işler. Hâkim bir anlamlama dili kurmak son

34 Maurizio Lazzarato, *Göstergeler ve Makineler: Kapitalizm ve Öznellik üretimi*, Çev. Ferda Nur Demirci, Otonom Yayıncılık, 2016. s.40.

35 A.g.e.

36 A.g.e.

derece politik bir müdahaledir. Kapitalizm, artık işine yaramayan öznelik biçimlerini, yaşam biçimlerini ve kurumları yerinden ederek istikrarsızlaştırır, sonra yenilerini kurmak için yine istikrara ihtiyacı olduğundan belli türden başka diller ve özneleşmeler yaratmaya girişir.³⁷ Temsillere dayalı ve kurallara bağlı doğasıyla dil, istikrarı sağlamak konusunda birebirdir. Diğer yandan, “makinesel kölelik”³⁸ ise doğrudan insan bilincine ve bu bilinci gerektirecek temsillere başvurmadan, gönderge olarak özneyi gerektirmeyen göstermeyen semiyotikler (borsa endeksleri, para birimi, matematiksel denklemler, diyagramlar, bilgisayar dilleri, ulusal ve şirket muhasebeleri, bilimsel fonksiyonlar ve denklemler, aynı zamanda müziğin, sanatın ve sinemanın göstermeyen semiyotikleri) aracılığıyla varlığını ortaya koyacaktır.³⁹ Makinesel kölelikte toplumsallık, göstermeyen semiyotiklerin ürettiği işlemler sayesinde kurulur ya da yerinden edilir. İşlev üretmek, eylemleri ve belli işlevleri tetiklemektir, “girdi ve çıktıları, birleşme ve ayrışmaları” üretmek ve kontrol etmektir.⁴⁰ Toplumsal ve teknolojik bileşenler iç içedir. “Kapitalizm esasında göstermeyen makinelere dayanır,” çünkü bu çağda sistem sadece belli dilsel kodlara dayalı işleyemez, algı sistemlerini, zihinsel faaliyeti, para akışını vb. her türden sinyal iletimini yeni işlevlere ve prosedürlere bağlayacak olan bir ağa ihtiyaç duyacaktır. Bir bilgisayar dili ne söylem ne de anlatı üretir, bilgisayar aracılığıyla bilgi iletiminin kölelikler içinde bir yeri vardır elbette ama, asıl işlevleri üretici asamblajın iktidarını harekete geçirerek bu iktidarı yaymak ve çoğaltmaktır.⁴¹ Toplumsal tabi kılmanın üzerine eklenen bir boyut olan makinesel köleliğin işlemesi için öznelere ihtiyacı yoktur ya da onun yarattığı katmanda öznelere daha çok bireyleşmiş özne

37 A.g.e., s.72.

38 Gilles Deleuze, ve Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Çev. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota, 1987, s. 458.

39 Maurizio Lazzarato, *Göstergeler ve Makineler: Kapitalizm ve Öznellik üretimi*, Çev. Ferda Nur Demirci, Otonom Yayıncılık, 2016, s. 40.

40 A.g.e.

41 A.g.e., s. 41.

değil, toplumsal tabi kılmanın ördüğü ağın içinde bir çark, bir dişli olarak sistemi tamamlayıcı işleve sahip olan bir asamblajdır e.g. şirket asamblajı, devlet asamblajı, kurum asamblajı vb. Özne, işlevsel ve operasyonel, temsili olmayan bir parçadır. Modern teknoloji ve kapitalist toplum, özneyi sistemin bir bileşeni haline getirerek köleleştirir. Bu türden bir kölelik, bir parçanın işe koşulması olarak değil, ama onun işletilmesi, yönetilmesi olarak belirecektir. Kapitalist toplumsallık, toplumsal ya da iletişimsel bütün süreçlerde birleşim ve ayrışma noktaları meydana getirdiğimiz bir düzlemdir. Özne-nesne ya da kelimeler-şeyler arasındaki ayrıma ihtiyaç duymayan bu boyut, bu ayrımlar üzerinde şekillenen toplumsal tabi kılma mekanizmalarından bu noktada ayrılır. Toplumsal özneleşmeyi doğuran toplumsal tabi kılma mekanizmaları, bize roller verir, e.g. kadın olmak, patron olmak, işçi olmak, sinema yönetmeni olmak vb ve kimliğe sahip bireyler doğurur. Fakat, toplumsalın inşası bundan ibaret değildir; kapitalist makinenin bir parçası olmak için aynı zamanda bu kimliklerden arındırılmış akışlara ve işlevlere dönüşürüz ki, böylece sistemin işlemesini sağlayacak köle birimler haline gelelim. Fakat kabul etmek gerekir ki, fabrikalardan çoktan taşmış olan yeni kapitalizmde üretkenlik, tam ve bütün tikel, bireysel özneler yaratmaktan daha çok bölünmüş parçaların köleleştirilmesiyle tam olarak verimli bir hal alır. Kimliklerimiz ve bireysel varlıklarımız, sadece bulunduğumuz noktada kalmamızı ve sistemde edindiğimiz yeri korumamızı sağlar. Kapitalizm arzulayan öznelerin arzulamaya devam etmesini ister. Fakat diğer yandan, bulunduğumuz yer sadece tamamlayıcı bir parça olarak sistemin çarkı olmaktan fazlası bir şey değildir.

Sinema hem bir toplumsal tabi kılma mekanizması hem de makinesel kölelik yaratma potansiyeli taşır. Ancak, sinemanın sınırlarını zorlayan, onu esnetmekle kalmayan, aksine anaakım sinemayı reddeden, arzunun yeni kolektif bileşimleri ve politik örgütlenişleri adına, hâkim anlam semiyolojilerinden kaçmanın bir yolu olacak filmler yapmak da mümkündür. Bu yolda, ilk atılacak

adım, imajın ontolojisine dair bakış açısını değiştirmek olabilir; imajlar evreninde maddesel ve anlamsal kaydedicilerin nasıl üst üste bindiğini görmeye çalışmak ve aynı zamanda da içerik-ifade arasında yeni ilişkilerin araştırmasına koyulmak gerekir. Politik öznellikler yaratmanın yolunun, bireyleşmiş öznelerin inşasına hizmet eden dilsel sistemler ya da söylemler üretmekten değil, aksine bireyler-ötesi etkiler uyandıran makinesel bilgi aktarımından geçtiğini kavramak ve bunun imaj üretiminde yansımalarını görmek bir çıkış yolu sunacaktır. Özneleşme süreci, her zaman dilin ötesinde başka bileşenleri de gerektirecektir. Bir sinema-olmayan olarak video, imajlar yoluyla girilen etik-politik eylemliliğin yalnızca bir dil oyunu olmadığını çoktan farkındadır. Video, hâkim anlamlama formlarını askıya almakta ve gerçekliğin kendisiyle çalışmayı önermektedir. Video, hem toplumsal tabi kılma hem de makinesel köleliğe karşı gelecek bir ontoloji ileri sürer, bu anlamıyla anti-kapitalisttir ve sinema olmayandır. Video, hem gerçekliğin doğrudan kaydı, hem de anlamlar aracılığıyla iş görmeye ihtiyaç duymayan duyumlar ve duygulanımları dolaylımsız bir yoldan üretme kapasitesine sahiptir. Eylemi tetikleme ve şeylerin kendisi üzerinde etki yaratma gücü, bizzat kendi doğasında göstermeyen semiyotiklerin kurucu rolünden ileri gelir. Videonun dil öncesi madde-duyumla örülmüş ontolojisi, sözcelemin dile sınırlandırılmayacağı gerçeğini açığa çıkarır. Bu anlamda, bir filmde imajlar anlatısal kodların temsiline indirgenmek zorunda değildir. Yapısalcı sinema kuramcılarının görmezden geldiği nokta budur. Filmin özünü anlatının oluşturduğunu söylemek ve filmi anlatısal yapıya göre inşa etmek, forma madde karşısında ayrıcalık tanımak ve filmi oluşturan gösteren semiyolojiler haricindeki anlamlama süreçlerini görmezden gelmektir. Sinema söz merkezci bir rejime mahkûm olmuştur ve onu kurtarmak madde ve formu dijital imajda birleştirecek olan videoya düşer. Kapitalizm açısından, sözmerkezci bir sistem anlayışından makine merkezli bir sistem anlayışına geçildiği aşıkardır. Öyleyse, makinenin nasıl çalıştığını bilmekle başlamalıdır karşı

mücadele. Videonun işaret ettiği ilk taktik, dil ve özne katmanını değil, birey/özne/bilinç öncesi nesneler dünyasındaki sözceleme-ler katmanını üzerinde çalışmaya başlamaktır. Sinema dünyasında olan, gösteren makinelerin göstermeyen makineler üzerinde kurduğu hakimiyettir. İmajların yan yana gelişlerini ve bizzat var oluşlarını göstergelere indirgemek bu hâkimiyetin kurucu kuralı haline gelmiştir. Sinema, dil ve gerçeklik arasında bir hiyerarşi kurarken, video bu hiyerarşiyi alaşağı etmektedir. Pasolini'nin işaret ettiği gibi sinema yeni kapitalizmin ve burjuvazinin icadıysa eğer, video sinemanın hakim rejimini sabote edecek imajları bulup çıkaracaktır. İmajların, duyumsal (görsel-duyuşsal-dokunsal), devimsel, yoğunlaştırılmış, duygulanımsal, ritmik, tonal ve kimi zaman da sözsel vb. tüm değişkenlerinin maddesel düzeyde katkı yapacağı bir sabotajı ancak video örgütleyebilir.

Deleuze sinemanın genel manada, duygulam (*affect*) inşa edici bir makine olduğunu söyler.⁴² Bu anlamda, film sadece duygulanımları inşa etmez, aynı zamanda duygulanımlar sayesinde bilgi de üretir. Bu bilgi, kişi ve dil öncesi bir sürece dair ve onun ürünü olacaktır. Öyleyse, anaakım sinemadan özgürleşmiş bir film, bize hareketli imajlarla nasıl maddesel olarak düşündüğümüzün resmini sunabilir. Video, gerçeklikle bağ kurma meselesidir ve duygulanımlar bu manada en kuvvetli silahı elimize tutuşturur. Göstermeyen semiyotikler olarak işleyen duygulanımsal süreçler ve zamanın kendisinin doğrudan kaydı olarak video sayesinde, zamanla, ritimle, uzamla, bedenle ve renklerle yeni ilişkiler kurabiliriz. İmajlarla kurulu sözceleme, belirsizliği, kesin ve kalıcı olmamayı, ön görülemezliği anlamlama süreçlerine zerk eder. Lazzarato'nun işaret ettiği gibi, video sürekli olarak değişen saf algı akışlarını kayıt altına alır ve kristalleştirir.⁴³ Video, anaakım sinemanın üzerine kurulduğu hareket-imaждан zaman-imaja

42 Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, London, Continuum, 2005.

43 Maurizio Lazzarato, "Machines to crystallize time: Bergson", *Theory, Culture & Society* 24(6), 2007, s. 93–122; Maurizio Lazzarato, "Video, flows and real time", *Art and the Moving Image*, 2008, s. 283–291.

geçiştiir.⁴⁴ Video, zamanı mekanda yer değiştirmelerin kaydı olarak temsil etmek yerine, doğrudan saf hareketin, yani “ışığın saf titreşimleri” olarak zamanın (Bergsoncu anlamıyla madde, saf hareket, süre (saf zaman), enerji/ışık aynı şeylerdir) kaydını yaparak, zamanı büzüştüren ve yoğunlaştıran bir makinedir. Enerji ve zamanın bir ve aynı şey olduğunu düşündüğümüzde, videonun doğrudan ışığın/enerjinin yani aslında zamanın kendisinin kaydını yaptığını düşünebiliriz. Algılanan maddesel dünya, hali hazırda farklı yoğunluklardaki ışık titreşimlerinden ibarettir ve video imajı, titreşimin kendisidir, zaman-maddenin saf akışıdır. Bu nedenle, video gerçekliği yansıtmaz, video gerçekliğin üreticisidir. Bunu en iyi, Maurizio Lazzarato video felsefesinde açıklar:

video teknolojisi zamanın kendisini yakalama kapasitesine sahiptir, diğer bir deyişle, hareketin kendisini yakalar; mekanda hareket eden bir şeyi değil ama hareketin kendisi olan ışığın saf titreşimlerini kaydeder (video doğrudan ışığa bağlıdır çünkü video ışığı teknoloji sayesinde dönüştürür ve şifreler, videonun enerji-maddesi elektromanyetik dalgalarda, imajların kendilerinden üretildiği saf titreşimlerde var olur).⁴⁵

Video, gerçekliği temsil edilemeyen akışlar halinde toplar ve düzenler. Doğrudan ışığın, yani Bergsoncu anlamda saf hareketin, yani zamanın kristalize olmasıdır. Kısaca video dünya-sında, yaratılmış imajlardan çok işlenmiş imajlar vardır. Video

44 Deleuze’ün *Sinema I* ve *Sinema II* kitaplarında, hareket-imajdan zaman-imaja geçişte videoyu örnek olarak kullanmadığını söyleyebiliriz. Bu yazıda videonun hareket-imaj ve zaman-imaj arasındaki geçişe örnek olarak gösterilmesi, videonun doğrudan zamanın kaydını yapması ve zaman-imajı doğrudan vermesi bağlamında Deleuze’den ziyade Lazzarato’nun video felsefesi bağlamında kavramsallaştırılmıştır. Buna göre, zaman-imajın hareket-imajdan farklılaşması sadece montajdaki farklılaşma bağlamında değerlendirilmemektedir, zamanla maddesel olarak doğrudan bağlantıya geçmenin bir yolu olarak video imajın ontolojisinin bu geçişe izin verdiği söylenebilir. Videoda imajın kendisi doğrudan zamanın kendisi olarak görünmekte, fakat anaakım sinemada imaj temsil olarak kalmaktadır ve dolayısıyla zamanın doğrudan imgesini verdiği söylenemez.

45 Maurizio Lazzarato, “Video, Flows and Real Time”, *Art and the Moving Image*, 2008, s. 283–291.

Bergsoncu anlamda beyin gibi işler; bizim uzam ve zamanımızda algılanamaz olan hareketleri algılanabilir hale getirir. Lazzarato video kaydını bedenın duyuşal-motor işlevine benzetirken, imajları işleme yani montajlamayı da hafızanın serbest işleyişine benzetir (Lazzarato, 2002, 5). Nasıl ham duyu verileri bilişsel yoldan sentezlenerek işleniyorsa, video kaydını işlemek ve montajlamak da sonsuzca imaj üretiminin yolunu açar. Video ve düşünmek arasındaki sıkı bağ böylece kurulmuş olur. Video imajı montajlamak, ham duyu verisini işleyip düzenleyerek düşünceye yol vermektir. Montaj, inşa edilmiş bir geçmişle, henüz katılaşarak edimselleşmemiş bir geleceği belirsiz bir şimdide sentezlemektir. Geçmiş ve gelecek arasındaki bu belirsiz, ele avuca gelmeyen şimdi, düşünmek için açılan aralıktır. Video bu aralığı düşünmek için kullanırsa, dünyayı değiştirmek adına kuracağı yeni bir argüman, değişim yaratmakta başarıya ulaşırabilir. Bedenimizde duygulanım ve buna göre bir tepki üretmek arasındaki boşlukta olup bitene benzer şekilde, birçok kayıtlı imaj arasında içsel bir iletişim kurulmasını sağlamak, belgelemenin ötesinde maddenin kendi adına düşünmesine ön ayak olmaktadır. Maddesellik çok yönlülüğüyle anlaşılmalıdır: “bir imaj maddi bir varlıktır ve sanal yani virtüel (gücül) olması maddiliğini engellemez... madde çok yönlüdür ve bütün yönleri “gösterilemez” ama belki dokunulur, işitilir, tadılır, hissedilir, hayal edilir.”⁴⁶ Gösterilemeyen ve gücül olarak var olan ilişkilenmelerin, dilsel kodlara dönüşmemesi onların maddiliklerinden hiç bir şey kaybettirmez. Filmde doğrudan göstergeler aracılığıyla gösterilmeyen, gerçektir, maddidir ama her durumda cisimli (corporeal) olmak zorunda değildir. Kameranın yapması gereken tek şey, gözü olabildiğince şeylerin içine yerleştirmek ve onların zamanını yakalamaya çalışmaktır. Dünyaya şeylerin içinden bakmak, dil/özne/bilinç öncesi oluşların tamamlanmamış imajlarını verecektir. Yaşam bu mikro oluşlarda yatar.

46 Ulus Baker, *Beyin Ekran*. Der. Ege Berensel. İstanbul, Birikim Yay, 2011, s. 99.

Devasa endüstriyel bir nesne olarak sinema, büyük anlatılar ve bunlar etrafında örülmüş, kapitalist sisteme hizmet eden özelliklerin oluşturduğu molar toplanışların izini sürerken, video “deneyimlerimizin mikro-zamansal duyuşsal akışıyla” doğrudan bağlantı kurmamızı sağlayabilir.⁴⁷ Video, yaşamımızdaki minör oluşları aktarmanın dilsel olmayan ve tam da bu nedenle daha etkili yollarını bulmuştur. Militan film yapımı, video aktivizm ve genel olarak devrimci Üçüncü Sinema, video imajı temsil ve dilsel indirgemecilikten kurtarmaya dönük bir harekettir. 1960’ların sonunda kurulan Sine Özgürlük Grubu’ndan Fernando Solanas ve Octavio Getino, Üçüncü Sinemaya Doğru başlıklı manifesto-larında büyük harfle yazılmış Sinema endüstrisine kafa tutarlar:

Devrim yapıyorum, öyleyse varım. Bu, insanların fantezileri ve hayali görünüşleri yok etmek adına çıktıkları yolun başlangıç noktasıdır. Devrim sineması, aynı zamanda hem yıkımın hem de inşanın sinemasıdır: yeni sömürgeciliğin hem kendine hem de bize dair yaratmış olduğu imajların yıkımı, ve her ifadesinde hakikati yeniden yakalayan nabız gibi atan, yaşayan gerçekliğin imajlarının inşası.⁴⁸

Dilsel kodlara ve sistemlere indirgenmiş bir sinema anlayışı, imajların barındırdığı diğer anlamlama biçimlerinin görmezden gelinmesini sağlar ve bu sinema endüstrisinin işine gelecektir. Göstergeler ve onların birer üst kodlama sistemine dönüşmeleri, gerçek nesnelerin maddesellikleri üzerinden yapılan soyutlamalarla son bulan bir süreçtir. Solanas’ın çağrısında ilan edildiği gibi, devasa sinema endüstrisinin elinde, kapitalist ve emperyalist ideolojilerin fantezi alanı haline gelen gerçekliğin, bu türden soyutlamaların ürünü olduğu söylenebilir. “Gerçek olmayanın yönettiği bir dünyada sanatsal ifade, fantezi, kurmaca, kodlanmış dil, gösterge dili ve satırlar arasına dağılmış mesajlar kanalıyla kakanır.”⁴⁹ Gerçek olmayan, birer üst kodlama olan büyük anlatılar

47 A.g.e.

48 Fernando Solanas ve Octavio Getino, “Towards a Third Cinema”, <http://documentaryisneverneutral.com/words/camasgun.html> Son Erişim Tarihi: 04.01.2018.

49 A.g.e.

ve bu anlatıları kuran yasalarlardır. Bu kodlama sitemleri ve dayandıkları yasalar, gerçekliğin yerini almakla kalmaz, aynı zamanda “gerçekliği despotik bir üst kodlamanın hükmünde kendilerine mal ederler.”⁵⁰ Kapitalizm, yarattığı semiyotik işlemciler ve göstergeler sayesinde gerçekliği kendine mal eder. Sorun, maddeselliğin elimizden alınmış olması değil, tam tersine maddesellik üzerinden ideal bir takım özdeşliklerin soyutlanarak birer üst koda dönüşmesidir. Sinemacının iki seçeneği vardır; ya bu özdeşlikleri sahiplenerek, kapitalizmin beni tabi kılma ve köleleştirme mantığına uygun imajlar üretim ya da bu özdeşlikleri reddederek, hiç bir zaman tamamlanmamış ve tamamlanamayacak olan, yaşamın asla mükemmel şekilde bir göstergeye dönüşmesi imkânsızlarından örülü maddeselliğinin kendi kendisini imajlar aracılığıyla ifade etmesine izin veririm. Solanas’ın cümleleriyle, “bizim zamanımız, tezden ziyade hipotez zamanıdır, hâlâ üretim aşamasında olan işlerin zamanı –bir elde kamera, bir elde taş tutarken yapılmış, bitmemiş, düzene koyulmamış, zorlu işlerin zamanı.”⁵¹

Panahi, ulus, dini yasa gibi üst kodlamaların dayattığı özdeşliklerin kıskacında, sinema olanın ortasında bir yarılma yaratır ve gerçekliğin kendini ifade etmesine izin verir. Böylece, hâkim imaj rejimleri ve kapitalist üretim karşısında bir an gerçekle, maddenin çok katmalı sözcelemiyle karşı karşıya kalırız. Hâkim sinematografik rejimlerin perdesi aralandığında, sinema-olmayan kendini gösterir. Bu durum, hem imajların okuyucularının hem de film yapımcılarının pedagojisinde bir fark yaratacaktır. Bu anlamda video, hem bugüne kadar üretim araçlarından mahrum kalmış ezilenler lehine, imajlar aracılığıyla gerçekliğin üretilişinin demokratikleştirilmesinin hem de kendi gerçekliğimizin kapitalist aynada kırılmaya uğramadan ifade edilebilmesinin yollarını sunacak bir potansiyele sahiptir. Bu sayede, toplumsallığımızı kendi ellerimizle yeniden inşa etmeye yarayacak olan, dünyaya dair inancımızı geliştirmek için bir şans doğabilir.

50 Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Anti-Oedipus*, Çev. Robert Hurley, Mark Seem, ve Helen R. Lane. New York, Viking, 1977, s.210.

51 Fernando Solanas ve Octavio Getino, *A.g.e.*

Kaynakça:

- Baker, Ulus, *Beyin Ekran*, Der. Ege Berensel, İstanbul, Birikim Yay, 2011.
- Bergson, Henri, *Matter and Memory*, Çev. N. M. Paul & W. S. Palmer, New York, Zone, 1991.
- Brown, William, "Non-Cinema: Dijital, Ethics, Multitude", *Film-Philosophy* 20, 2016.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement-Image*, Çev. H. Tomlinson & B. Habberjam, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- . *Cinema 2: The Time-Image*, Çev. H. Tomlinson & R. Galeta, London, Continuum, 2005.
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Çev. B. Massumi, Minneapolis, University of Minnesota, 1987.
- . *Anti-Oedipus*, Çev. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane, New York, Viking, 1977.
- Guattari, Felix, *Chaosology: Texts and Interviews 1972-1977*, Çev. D. L. Sweet, J. Becker, T. Adkins, Semiotext(e), 2011.
- . *The Machinic Unconscious: Essays In Schizoanalysis*, Çev. T. Adkins, Semiotext(e), 2011.
- . *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*, Middlesex, Penguin, 1984.
- Genosko, Gary, "Guattari's Schizoanalytic Semiotics: Mixing Hjelmslev and Pierce", *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy and Culture içinde*, E. Kaufman & K. J. Heller (der.), Minneapolis, University of Minnesota, 1998.
- . *Felix Guattari: A Critical Introduction*, New York, Pluto Press, 2009.
- Laruelle, François, *Principles of Non-Philosophy*, Çev. N. Rubczak & A. P. Smith, London, Bloomsbury, 2012.
- Lazzarato, Maurizio, *Göstergeler ve Makineler: Kapitalizm ve Öznellik üretimi*, Çev. F. N. Demirci, Otonom Yayıncılık, 2016.
- . "Video, Flows and Real Time", *Art and the Moving Image*, 2008.
- . "Machines to crystallize time: Bergson", *Theory, Culture & Society*, (2007) 24(6).
- Metz, Christian, *Film Language: A Semiotics of The Cinema*, Çev. M. Taylor, Oxford University Press, 1974.
- . *Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Indiana University Press, 1982.

Pasolini, Pier Paolo, *Lutheran Letters*, Çev. Stuart Hood, New York, Carcanet Press, 1987.

Solanas, Fernando & Getino, Octavio, "Towards a Third Cinema", 1969, <http://documentaryisneverneutral.com/words/camasgun.html>

Filmler

Jafar Panahi ve Mojtaba Mirtahmasb, *This Is Not A Film*, 76', 2010.

Jafar Panahi, *The Circle*, 95', 2000.

Jafar Panahi, *Crimson Gold*, 95', 2003.

Giriş

Sinemanın neyi yansıtması gerektiği sorusu sinemanın başlangıcıyla tarihiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Sayıları henüz bir elin parmaklarını geçmemişken bile sinemacılar, sinemanın nasıl olması gerektiğini tartışmaya başlamıştır. Sinemacıların bir kısmı, sinemanın gerçek hayattan kesitleri olarak izleyiciye sunması gerektiğini düşünmüşlerdir. Lumière Kardeşler sinemayı tüm dünyaya tanıtırken sinemanın, olayları yansıtma, yani gerçek hayattan belli olayları alarak onları yeniden sunma etkisinden bahsetmişler ve sinemanın gerçekleri gösteren bir dili olması gerektiğini savunmuşlardır. Buna örnek olarak Lumière Kardeşlerin fabrikadan çıkan işçileri çektiği filmi verilebilir. İri'ye göre "Sanattaki gerçekçi etkiyle yapılan ilk filmler "görüntülü haber" niteliğinde, insanlar ve çeşitli toplumsal olaylar üzerineydi...",¹ dolayısıyla yönetmenler, her gün gördükleri olağan veya sıradışı şeyleri perdeden seyirciye yansıtarak işe başladı. Sanatın gerçek yaşamdaki olayları yeniden yaratma özelliği bu ilk filmlerde ön plandaydı ve insanlara gündelik hayattan haberler sunuyorlardı. Ancak yine aynı dönemde ortaya çıkan bir başka sinemacı olan George Méliès sinemanın hikâye anlatma imkânının ve izleyenleri büyüleme özelliğinin farkına vardı ve filmlerinde hikâyelere imajlarla şekiller vererek sinema seyircisini büyülemeyi amaçladı. Sinemacıların bir kısmı Méliès'in yolundan yürüyerek sinemanın hikâye anlatma gücünün üzerinde durdu.

1 Murat İri, *Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek*, İstanbul, Derin Yayınları, 2012, s. 35.

Sinema tarihinden bu yana sinema estetiğinin ikiye bölünüşü Lumière Kardeşler ve George Méliès'in yapıtları arasında olmuştur. Lumière Kardeşler sinemaya fotoğraftan gelmişti. Sinemayı gerçekliği yeniden üretmenin büyümlü bir fırsatı olarak gördüler ve en etkili filmleri, yalnızca olayları saptadı. Ciotat'taki tren istasyonundan ayrılan bir tren, Lumière'lerin fotoğraf malzemeleri fabrikasından çıkan işçiler, öykü anlatmıyorlardı ama yeniden ürettikleri zaman, mekân ve atmosfer öylesine etkiliydi ki, izleyiciler olayı görmek için istekle para ödüyorlardı. Diğer yanda sahne büyücüsü Méliès filmin gerçekliği değiştirme-çarıcı fanteziler üretme yeteneğini hemen fark etmişti.²

Méliès ve Lumière Kardeşlerin aralarındaki fark, sinemanın tarihi boyunca pek çok türün oluşmasına sebep olacaktı. Sinemanın türlere ayrılması ise pek çok sinema düşünürü ve eleştirmenin net farklar ortaya koymakta zorlandığı bir durumdur. Türk sineması söz konusu olduğunda da sinemanın neyi yansıtması gerektiği sorunu tartışmalara sebep olduğu gibi, Türk Sinemasında türsel ayırım üzerinde duran çok fazla metin bulunmadığından durum biraz daha karmaşıktır. Özellikle fantastik tür konusu yanlış anlaşılmalara sebebiyet verecek ölçüde farklı değerlendirilmiştir. Makalede Türk Sineması'nda fantastik türle ilgili Tzvetan Todorov'un *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* kitabında³ yapmış olduğu tanımlardan yola çıkılmış ve bu tanımlar fantastik Türk sineması incelemesi için başlangıç noktası olarak ele alınmıştır. Türk sineması kapsamında fantastik sinema deyince akla gelen *Dünyayı Kurtaran Adam* ya da *Battal Gazi* Serisi gibi örneklerden ziyade akla daha farklı filmlerin gelmesi için Todorov'un fantastik anlatı için olmazsa olmaz olarak gördüğü "kararsızlık anı"larının izleri aranmaya çalışılmıştır. Bu minvalde bakıldığında Ömer Kavur'un 1997 yılında çekimini tamamladığı *Akrebın Yolculuğu* filminin gerek anlatısal yapısı gerekse içinde bulunduğu kararsızlık anı örüntüleri sebebiyle fantastik türe örnek teşkil ettiği düşünülmüştür. Todorov'dan yola çıkarak yeniden

2 James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2010, s. 271.

3 Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Çev. Nedret Öztokat, İstanbul, Metis, 2004.

yapılandırılmaya çalışılacak tanımların yanında, makalede özellikle Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin terminolojisinde yer alan kavramlardan bahsedilecek, bu kavramlardan “kaçış çizgileri”, “anlam katmanları” ve “fark ve tekrar” türsel çözümleme yapılırken sıklıkla anılacaktır. Metin analizi yöntemiyle filmdeki anlam yüzeyleri ve kararsızlık anları bulunmaya çalışılacaktır.

Fantastik Kavramı Üzerine

Fantastik türün tanımı uzun yıllar boyunca tartışılmış ve özellikle edebiyat ve sinema teorisyenlerinin üzerinde uzlaşmadığı bir kavram olarak varlığını sürdürmüştür. Fantastik kavramının edebiyatla ilişkilendirildiği ilk dönemde, edebiyat eleştirmenleri böyle bir türün olmadığını, bu türün “masal” genel başlığı altında incelenmesi gerektiğini söylemişlerdir. Bazı edebiyat eleştirmenleri ise bu türü kabullenmiş fakat bu türü tanımlamayı reddetmekle kalmamış, aynı zamanda bu türde yazılan edebiyat eserlerinin aşağılık eserler olduğunu belirtmiştir. Sinemada durum edebiyatta olduğundan çok da farklı sayılmaz. Sinema tarihinin başlarında, Méliès sinemasıyla anılan “Fantastik Sinema” ya da “Fantastik Sinema Kurgusu”, döneminde oldukça fazla izleyiciyi sinemaya çekmesine rağmen, pek çok eleştirmen tarafından sanat değeri düşük sihirbazlık gösterileri olarak adlandırılmıştır. Méliès, döneminin kurucu sinemacıları Lumière Kardeşler’le kıyaslanmış ve bu kıyaslamaların sonucunda sinemanın neyi yansıtmaması gerektiği hakkında tartışmalar yapılmıştır. “Gerçek” bir trenin varışını anlatan *Trenin Gara Girişi*, belgesel film formatının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilegelmiştir. Méliès’in filmleri de fantezi filmlerin illüzyonist gücüne, ilginç bir şekilde başından bu yana bilimkurgu ile ilişkilendirilen özel efekt sinemalarına bir paradigmatik örnek olmayı sürdürmektedir.”⁴ Günümüzde ise bu tartışmalar hâlâ devam etmektedir.

4 Hanke Christine, “Görkemli Görüntüler: Dinazor Belgeselleri ile Fanteziye Kuramsal Bir Yaklaşım”, Sinema ve Hayal, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Dergisi*, Sayı: 10, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2013, s. 45.

“Todorov’un fantastik tanımı da hikâyenin doğasına dair şüpheleri ayakta tutmak için bizim bildiğimiz dünyada başlar.”⁵ Fantastikte asıl olan, anlatının hayal mi, gerçek mi olduğuna karar verilemeyen bu tereddüt anıdır. Bu varsayım fantastiği temellendirmeden ziyade sorgulama zeminine oturtur. Fantastik anlatıya Tül Akbal Süalp de bu anlamda yaklaşır ve fantastik anlatıyı “bir diğnerinin fantezi, ifade ediş ve öyküleniş dünyasına girmek, kendininkini unutmak...”⁶ olarak tanımlar. Bu noktada “bir diğnerinin fantezi, ifade ediş ve öyküleniş dünyasına girmek” eylemi, kişinin kendisinininkinden başka bir anlam dünyasına sirayet etmesi anlamında okunabilir. Bu okuma da akla Deleuze’nün kaçış çizgilerinin olumlayıcı ve özgürleştirici gücünü getirmektedir.

Méliès’in büyülü sinema kavramından hareketle, sinemanın, anlattığı hikâyelerle insanları büyüleme özelliğinden yola çıkılacak olursa, fantastik sinema bu büyüleme eylemiyle ilgilenmez. Fantastik öykü ya da fantastik türe dâhil edilen bir film, kahramanını ve alımlayıcıyı büyülemeyebilir aksine onlara sürekli olarak “büyüleniyor muyum, yoksa büyülenmiyorum muyum” sorusunu sordurarak onların her şeyden şüphe etmesine sebep olur. Fantastik anlatı kendini, kendi düş gücüyle oluşturduğu evrenden anlatır, kendi kurallarını kendi koyan özerk bir yapı arz ettiği de ileri sürülebilir. Todorov ise tüm bu tanımlara ek olarak her fantastikte ortak olduğunu düşündüğü bir kavramı, kararsızlığı imler. “Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır.”⁷ Anlatıya şahit olan okuyucu ya da seyirci, anlatının öznesinin bu olay karşısında yaşadığı kararsızlığı paylaşacak, hızla olayların içine dâhil olacak ve özne ile eşzamanlı olarak doğaüstü olay karşısında bocalayacaktır. “Fantastik kavramı böylece gerçek

5 Jacqueline Furby, Claire Hines, *Fantastik*, Çev. Sena Yavuz, İstanbul, Kolektif Kitap, 2014, s. 46.

6 Tül Akbal Süalp, *Zaman-Mekân Kuram ve Sinema*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2004, s. 15.

7 Todorov, A.g.e., s. 31.

ve düşsel olana göre tanımlanır.”⁸ Todorov’a göre, saf fantastik anlatıda, hem okuyucu hem de anlatının ana karakteri yaşanan olaylar karşısında şaşkına dönecek ve içinde bulundukları hikâyenin ne kadarının düş ne kadarının gerçek olduğunu kavrayamayacak aşamaya gelecektir.

Bu duruma pek çok örnek vermek mümkündür. Örneğin Lewis Carroll’ın *Alice Harikalar Diyarı*’nda adlı önemli eserinde hem okuyucu hem de Alice tereddüt içindedir. Alice, ailesiyle gittiği piknikte sıkılmış ve uyuyakalmıştır. Uyandığında ise saatine bakan beyaz bir tavşanı takip ederek onun girdiği deliğe düşmüş ve kendini bambaşka bir dünyada Harikalar Diyarı’nda bulmuştur. Alice’le birlikte delikten düşen okuyucu çok uzun bir süre Alice’in uykuda olduğunu düşünür nitekim Alice de hikâyenin büyük bölümünde kendini düş gördüğüne ikna etmeye çabalayacaktır. Bir müddet sonra işlerin normal bir düşteki gibi yürümediğini fark eden Alice (acı çekmekte, uyanmak istediği halde uyanamamaktadır), okuyucunun da kendisi gibi şüpheyne düşmesine sebep olacaktır. Hikâyenin sonuna kadar gerçek ve düş arasında kararsız kalan okuyucu ve ana karakter, hikâyenin sonunda dahi neler yaşandığına anlam veremeyecek düzlemde bırakılır. Gilles Deleuze’ün sık sık bahsettiği anlam yüzeyleri bu türün hikâyelerinde anlatıyı örüntülendirmek için özellikle inşa edilmektedir. Bu durumda Carroll öncelikle Alice’in ailesiyle birlikte içinde yaşadığı gündelik hayata benzeyen, bilinen fizik yasalarıyla işleyen bir gerçeklik inşa eder. Daha sonrasında ise Alice’nin önünden hızla yürüyen ve saat taşıyan, yelek giyen beyaz bir tavşanın gerçekliğini inşa eder. Alice, bu diğer gerçekliğin peşine düşer düşmez ona dâhil olacak ve kendi bulunduğu gerçekliğe veda edecektir. Tavşan deliği Alice’in kaçış çizgisidir, Alice, içinde bulunduğu bir gerçeklikten daha sonra içinde bulunacağı bir başka gerçekliğe yani bir yüzeyden, bir başka anlam yüzeyine ilerler. “Yerliyurtluluklar, kaçış çizgileri tarafından yersizyurtsuzlaşmaları ve yeniden yerliyurtlulaşmaları adına

delinir.”⁹ Alice, tavşan deliğindeyken yersizyurtsuzlaşır ancak Harikalar Diyarı’nda yeniden yerliyurtlulaşmak zorunda kalır, ta ki yeniden yersizyurtsuzlaşana kadar. Böylelikle aslında sürekli tekrar eden farklılık boyutları, sürekli tekrar dolayısıyla farklılaşan anlam yüzeyleri oluşacaktır. Anlam yüzeyleri arasındaki geçişlilik ya da bir anlam yüzeyinden diğerine doğru koşarak uzaklaşma Deleuze ve Guattari’nin hakkında sıklıkla düşündüğü ve farklılıklarla betimlemeye çalıştıkları bir durumdur. Onlar bunu tanımlarken, “Bir çocuğun okuldan kaçması ile bir mahkûmun hapisten kaçarak polis tarafından kovalanması aynı kaçış çizgisine tekabül etmez. ... Farklı hayvansal kaçış çizgileri bulunmaktadır, her tür, her birey, kendine öz bir çizgiye sahiptir”¹⁰ gibi tasvirler kullanacaklardır. Bu kendine öz çizgi *Akrebin Yolculuğu* filminde Kerem’in yaptığı tren yolculuğuyla çizilir. Her fantastik film, her fantastik anlatı kendi çizgisini farklı şekillerde çizerek yeni yüzeylere hem kahramanları hem de izleyici/okuyucuyu davet edecektir.

Deleuze, sinema söz konusu olduğunda sinemayı iki ayrı şekilde niteler. Bunları “hareket-ime sineması” ve “zaman-ime sineması” olarak adlandırır. Hareket-ime bize dolaylı bir zaman imgesi verir: Hareket eden cismin hareketi sırasında kameranın kendisi de hareket ediyorsa, bu durumda kamera hareket eden başka bir cismin karşısında başka bir hareket yaratıyordur; artık hareketi tek bir zaman çizgisi üzerindeki noktalar sentezi olarak düşünemeyiz. Bizatihi hareketi bütün çeşitliliğiyle tekil bakış açılarının oluşturulma noktası olarak görürüz. Deleuze, *Hareket-İme* adlı kitabında Henri Bergson’un sinemanın yanılsamalar oluşturduğunu belirttiği düşüncelerini açıklamaya çalışır. Ona göre sinema ilk başta araçların parçalamasıyla hareketsel bir yanılsama oluştursa da bu problem sinemanın seyirciye sunumuyla ortadan kalkmaktadır.

9 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005, s. 55.

10 A.g.e., s. 202.

Deleuze, “sinema bize, hareket eklediği bir imge vermez, dolaysız olarak bir hareket-imge verir”¹¹ diyerek Bergson’un sinemaya dair endişesini hafifletmeye çalışır. Ancak Bergson’un erken dönemlerde hareket-imge sinemasına dair yapmış olduğu tanımları takdire şayan bulmakta ve hareket-imge anlatısının merkezine Bergson’un tanımlarını koymaktadır. “Deleuze’e göre hareket-imge sineması özellikle filmsel anlatımı yönetmek için Hollywood sinemasında baskın yöntem olarak kullanılır.”¹² Çok daha karmaşık olan zaman-imgede ise zamanın dolaysız bir imgesine ulaşırız. Zaman-imge sineması Bergson felsefesinde sürekli dönüşlülük arz eden zamanın içindeki olayların, virtüel ve edimsel yapılarını takip eder ve her seferinde zaman içinde sürekli tekrar eden her şeyin içinde küçük de olsa farklılıklar bulunmasından hareket ederek farklı anlamlar dünyasının kapılarını aralar. “Zaman, sanal olandan edimsel-olana, tüm olası yaratılardan ve eğilimlerden edimselleşmiş olaylara geçişliliği sağlayan farklılık veya oluş gücü olarak düşünülür. Deleuze için bu, deneyimlenen zamanın ikiye bölünmesi anlamına gelir. Bir yanda geçmiş veya kişisel olmayan sanal anı diğer yanda da yaşanmış zamanın edimsel çizgileri vardır.”¹³ Bu noktada Deleuze, Bergson’un özellikle zaman-imge sinemasına çok fazla tanık olamadığını, dolayısıyla sinemaya dair yaptığı tüm yorumların ilk dönem hareket-imge sinemasına dair olduğunu anlatmak için uğraşır. Oysa zaman-imge sineması sadece hareketler değil, aslında anlamlar sunarak sinemayı sanatın ve edebiyatın alanıyla bütünleştirmiş ve daha da fazlası, anlamı imgeyle farklı yüzeylere dağıtmıştır.

“Zaman-imgelerinin temel malzemesi olduğu içkinlik yüzeyinde, olağan zaman ve uzam algısı yok olduğundan, sınırsız

11 Gilles Deleuze, *Sinema I - Hareket-İmge*, Çev. Soner Özdemir, İstanbul, Norgunk Yayınlar, 2014, s. 13.

12 Gregory Flaxman, *The Brain is the Screen – Deleuze and The Philosophy of Cinema*, Londra, University of Minesota Press, 2000, s. 174.

13 Claire Colebrook, *Gilles Deleuze*, Çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2009, s. 52.

olasılıkların var olduğu bir açıklık ortaya çıkar.”¹⁴ Bu sınırsız olasılıklar insan algısının sinema karşısında sınırsızca anlamlar çıkarmasına, bir sinema eserini ele alırken sınırsız okumalar yapabilmesine sebep olacaktır. “Deleuze sinemanın insanlara verilen imajları sadece görmesi değil okuması gerektiği konusunda da ısrarcıdır.”¹⁵ Zaman-imge sinemasıyla birlikte imgelerin sadece bakışla algılanmadığını aynı zamanda imgelerin okunulabilir olduğunu belirtir. Dolayısıyla özellikle gerçeklikten kaçış çizgileriyle kendini var ettiği düşünülen fantastik anlatı, sinemada zaman-imge sinemasıyla ortaya çıkar. Çünkü sadece görsel bir anlatı asla fantastiği sunacak kadar katmanlı ve incelikli detaylandırılmaz. Çalışma boyunca sözü edilecek olan Ömer Kavur’un *Akrebın Yolculuğu* filmi için Deleuze’ün, Friedrich Nietzsche’nin “bengi dönüş”¹⁶ anlatısından ve Henri Bergson’un zaman felsefesinden yola çıkarak kavramsallaştırdığı “fark ve tekrar” kavramına bakmak önemlidir.

14 Özgür Taburoğlu, “Öznesiz ve Nesnesiz Bakış: Deleuze’ün Sinema Kuramı”, *Göçebe Düşünmek*, İstanbul, Metis, 2014, s. 298.

15 Paola Maratti, *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*, Baltimore, Maryland, The Hopkins University Press, 2008, s. 21.

16 Friedrich Nietzsche, “bengi dönüş” kavramından ilk olarak *Şen Bilim* adlı kitabında bahseder. Ona göre dünyada yaşanan hemen her şey sürekli olarak bir döngüsellik arz etmektedir ancak insanlar asla bu dönüşün farkına varamayacaklardır. Yaşananların sürekli tekrar etme hissi bir tanıdıklık ve güven duygusu yaratsa da insanlar bu duyguların nasıl ortaya çıktığını bilemezler ve yahut bu hisleri kaybetmemek için bilmemek isterler. «Şimdi yaşadığım, yaşamış olduğun yaşamı bir kez daha, sayısız kez daha yaşamak zorundasın. Bu yaşamlarda yeni hiçbir şey olmayacak; her acı, her sevinç, her düşünce her iç çekiş, yaşamındaki dile gelmeyecek ölçüde küçük ya da büyük her şey zorunlu olarak, tümünden aynı sıra ile aynı düzen içinde sana geri gelecek- bu örümcek, ağaçlar arasındaki bu ay ışığı bile, bu an bile, ben kendim bile. Varoluşun bengi kum saati tekrar tekrar ters çevrilecek, sen ey toz tanesi, sen de onunla birlikte...» (Ayrıntılı bilgi için bkz. Friedrich Nietzsche, *Şen Bilim*, çev. Levent Özşar, Bursa, Asa Kitabevi, 2003. s. 206.)

Fark ve Tekrar

Deleuze felsefesinde, Bergson gibi Friedrich Nietzsche'nin de önemli bir yeri bulunmaktadır. Nietzsche'nin "bengi dönüş" kavramından etkilenen Deleuze, yinelenmenin sürekli ve ebedi olduğunu belirtir, gerçekten de aynı olan tek şeyin yinelenme içinde bulunan farklar olduğunu söyler ve buradan hareketle "fark ve tekrar" üzerine kavramsal bir çerçeve oluşturur. Deleuze, fark ve tekrar üzerinden yeninin yaratımına giden bir yol izlemektedir. Bu yolu tarif ederken de sıklıkla majör ve minör edebiyattan bahseder.

Minör edebiyat, bir gelenek yaratmak için geçmişi ve şimdiyi yineler... minör edebiyat, bir sesi veya bir modeli yinelenmektense, özgün olanı üreten farklılık gücünü yineler... Majör üsluplar ve yinelenmeler kendilerini öncülleyen ve kendilerine temel teşkil eden bir modele gönderme yaparlar; zaten verili olanı çok az farklılıkla yinelerler.¹⁷

Deleuze minör edebiyat için Franz Kafka'nın eserlerini örnek verir. Kafka anadilinde yazmaz ancak buna rağmen kullandığı dile o kadar hâkimdir ki onu gerektiği gibi yersizyurtsuzlaştırabilir. Deleuze ve Guattari, Kafka'nın azınlık olma hâli üzerinden hareketle onun minör edebiyatını ve yazdıklarını ele alır. "Azınlıklar daha ziyade, bir yazma pratiğine içsel konumlar ve süreçlerdir, kolektif sözcelem rejimlerinin yaratıcı dönüşümünü koşullandıran dile içsel süreçlerdir."¹⁸ Dolayısıyla Kafka, dönemin hemen her olayını kullandığı dil aracılığıyla yansıtır ancak yine de ondan gelen yansımalar farklıdır. O, bireyi anlatır, onun hikâyeleri bireylerin yaşadıkları sıkıntılar üzerinden tüm yaşama açılan bir kapıyla uzanırlar. Kullandığı dil, kimi zaman hayvanların, kimi zaman insanların ve toplumun, kimi zaman da taşın toprağın dilidir.

Deleuze, farklılık ve yinelenme kavramlarından bahsederken, örnekler vermektedir, bu örneklerde sanat eserlerinden Fransız devrimine kadar oldukça fazla tasvir bulunmakta, bunların

17 Colebrook, A.g.e., s. 166-167.

18 Dhruv Jain, *Özgürleşme Makineleri: Deleuze ve Marx*, Çev. Aslı İkizoğlu, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2014, s. 171.

yinelenme olasılığından bahsedilmektedir. Ona göre, yinelenen her olay, kendi biricikliğinde yinelendiği uzam, zaman ve üslup-tan bağımsızlaşarak farklılık kazanır. “Farkların her birinde fark geri gelir; öyleyse her fark, küçük bir farkla tüm diğer farklardır... Bir fark için yinelemek demek, uzakta yeniden başlamak demektir, yani –e doğru bir perspektif açmak.”¹⁹ Dolayısıyla Deleuze’ye göre, yinelenen bir fark, başka bir boyut, başka bir yüzeyde yineleneyecektir, böylelikle yinelendiği boyut, yüzey ya da uzaklığın şartlarına göre değişir ve farklılaşarak çoğalmaya devam eder.

Bu tıpkı sinemaya uyarlanmış metinlerden bahsetmek gibidir. Metin tekrarlanır ancak tekrarlandığı yüzey oldukça farklıdır. Buna örnek olarak ünlü yazar Stanislaw Lem’in kitabı *Solaris*’in sinema uyarlamalarını vermek mümkündür. 1972’de Rus yönetmen Andrei Tarkovsky, Lem’in *Solaris* adlı kitabını sinemaya uyarlamış, aslında bu kitabın bir yinelemesini oluşturmuştur. Öncelikli olarak bir edebiyat eseri, imgelerle anlatılmaya çalışılmıştır ve bu başlı başına bir tekrar sürecidir, dolayısıyla kelimeler bu yinelemede imajlara tekabül eder. Öte yandan, kitabın yinelenmesinde yönetmen ve senaristin çok farklı etkileri olacaktır ve bu etkiler hikâyenin imgesel tekrarında baştan sona yoruma dayalı öğelerin yer almasına sebep olacaktır. Yine aynı kitabın 2002 yılında sinemaya aktarıldığını söylemek bu durumu bilmeyenler için şaşırtıcı olabilir. Bu sefer yönetmen koltuğunda Steven Soderbergh oturmaktadır. İki filmin, isimleri dışında birbirine benzediğini ileri sürmek mümkün değildir. Filmlerin hangi kipten uyarlandığını bilmeyen izleyici grupları olsa olsa bu filmlerin kitabın farklı bölümlerine atıfta bulunduğunu öne sürebilir. Sinemanın önemli yönetmenleri Tarkovsky ve Soderbergh, verili olan bir edebiyat eserinden kendi üsluplarını kullanarak yeninin yaratımına doğru bir yol oluşturmuşlardır. İki yönetmen de gerçek birer yineleme yapmışlar. Deleuze’ye göre “Gerçek yineleme,

19 François Zourabichvili, *Deleuze: Bir Olay Felsefesi*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2008, s. 102-103.

farklılığı en üst düzeye çıkarır.”²⁰ Deleuze, fark ve yinelemeden bahsederken, bengi dönüş kavramının tamamlayıcıları olduklarını metinlerinde belirtmektedir. Deleuze’e göre “Yinelenen veya dönen tek şey farklılıktır; hayatın iki anı asla aynı olamaz.”²¹ *Solaris* adlı edebiyat eseri iki ayrı yönetmen tarafından yinelenmiş ancak akılda kalan tek şey bu yinelemelerin farkı olmuştur. Dolayısıyla farklı ve yeni bir şey vardır ancak Deleuze, yeniden bahsederken yeninin oluşumunu tanımlama ihtiyacı duyar. Ona göre, “yeni, zaman içinde meydana gelmez; gerçek zaman bizatihi yeniliğin kendisidir, dönüşümün ezeli ebedi üretimidir. Bu nedenle, zamanın herhangi bir anında yeninin üretilişini bulmak daima mümkündür.”²² Dolayısıyla yeniliğin bengi dönüşü ve yinelemenin farkı, zaman aktıkça sürecektir. ‘Fark ve tekrar’ kavramı Ömer Kavur’un yönettiği *Akrebin Yolculuğu* (1997) filminde kararsızlık imleriyle birlikte kullanılacaktır. Filmde akan döngüsel zaman ve ana karakterin tekrarlanan hayatı bu kavramla irdelenecektir.

Akrebin Yolculuğu ve Tekerrür

Ömer Kavur kendi filmografisinde, çektiği filmlerde genellikle insanın yalnızlığını, zaman kavramını, rüyaları anlatmış ve hikâyeleriyle izleyicilerin bu kavramları sorgulamalarını sağlamıştır. *Akrebin Yolculuğu* ise diğer filmlerine nazaran zaman kavramını felsefi açıdan incelemiş bir filmidir. Film ismini saatin dış düzengesinde bulunan akrebin durmadan dönen hareketinden almıştır.

Filmin birinci bölümünde, saat tamirciliği yapan Kerem’in gizemli bir adamla tanışması ve ondan aldığı anahtarla birlikte bozuk bir saati tamir etmek için yola çıkması anlatılır. İkinci bölüm Kerem’in bozuk saatin bulunduğu kasabaya gelmesi ve saati tamir etmeye çalışırken saatin ve kasabadaki birçok şeyin sahibi olan Agâh Bey ile mücadelesini ve sonradan onun eşi olduğunu öğrendiği gizemli bir kadını takip etme sürecini anlatacaktır.

20 Colebrook, A.g.e., s. 166.

21 A.g.e., s. 168.

22 A.g.e., s. 93.

Filmin son bölümünde ise Kerem saati tamir etmeyi ve ona bir çan takmayı başaracak ancak işler hiç istediği gibi gitmeyecektir.

Filmin çekildiği dönemde Türkiye’de ve dünyada oldukça hareketli bir süreç yaşanmaktadır. Bir yandan küreselleşen dünya ve ona ayak uydurmaya çalışan bir Türkiye dikkat çekerken, bir anda hızlanan teknolojik gelişmeler, internet ve cep telefonlarının insanların hayatında önemli bir yer kaplamaya başlaması geçmişle gelecek arasına henüz kimsenin farkına varmadığı bir tül perde geriyordur. Öte yandan, film tüm bu gündeme dair konjonktürden oldukça uzak görünmektedir. Açıkça belirtmek gerekirse film genel olarak içinde bulunulan gerçekliğe karşı soğuk ve mesafeli bir duruş sergilemektedir.

Film, gerçek bir mekânda geçmekte ve gündelik hayatta karşılaşılabilecek kişilerin hayatlarından bir kesit sunmaktadır lakin bu kesit çizgisel değil, döngüsel olarak belirmektedir. Filmi dönemindeki diğer filmlerden ayıran da hikâyeyi anlama biçimi değil, hikâyedeki eksik kalmış çizgisel devamlılıktır. Tüm bunların yanında filmde mevzu bahis olan tüm kahramanlar, ilk bakışta gündelik hayatta karşılaşılabilecek türden insanlardır fakat şahit oldukları ilginç olaylara verdikleri tepkiler sıradan insanlara göre oldukça farklıdır. Örneğin bir saat tamircisi olan Kerem’in çalıştığı yere gelen gizemli adama verdiği tepki gibi. Kerem henüz çalıştırmayı başaramadığı saati sadece dokunarak çalıştırabilen bu gizemli adama şaşkınlık ve hayranlıkla bakar. Ayrıca Kerem’in gizemli adamdan aldığı anahtarla bulunduğu yerden uzak olduğu fark edilen bir kasabaya doğru sorgusuz sualsiz yola çıkması oldukça enteresandır. Bu tepkiler Kerem’in kasabada karşılaştığı insanlar için de geçerlidir. Örneğin Kerem’in kasabada kaldığı otelde yaşayan, nerdeyse hiç dışarıya çıkmayan ve papağanından başka pek kimseyle konuşmayan yaşlı otelci gibi.

Film tüm bu anlatılan unsurlar eşliğinde, gerçekliğiyle farklı bir anlam yüzeyi inşa etmiş gibidir, filmle birlikte sanki tüm insanlar Gölköy adlı nerede olduğu belli olmayan bu mekânda inziya çekilmiştir. Ana karakter Kerem gezgin bir saatçidir, filmde

bulunduğu mekânların çoğu kamunun ortak olarak kullandığı otel, saat kulesi, lokanta gibi mekânlardır. Kerem yersizyurtsuz bir saatçidir, köksüz sapsız bir yaprak gibi bir yerden diğerine savrulmaktadır. Ya da filmin ismine gönderme yaparak tarif etmek gerekirse, adeta saatler arasında durmaksızın dönen, aynı şeyi tekrarlayan ama yine de sakinliğinden hiçbir şey kaybetmeyen bir akrep gibidir. Kerem elinde bir anahtarla ve küçük bir tadilat çantasıyla çıkageldiği bu kasabada başına gelen olaylara ilginç bir sükûnet hatta umursamazlıkla tepki vermektedir. Filmdeki tüm karakterlere sirayet eden bu umursamazlık, akıntıyla birlikte sürüklenme hâli, aslında filmin ana karakterinin ta kendisidir. Tam da bu noktada, filmin inşa ettiği anlam yüzeyi seyircinin içinde bulunduğu anlam kodlarına yanından kıyısından dahi dokunmamış demek mümkündür. Ancak bu dokunmamışlık, sanki bilerek yapılmış, eksik bırakılmış gibidir, yönetmen gerçekliğin kör bir kuyu gibi unutulup terk edildiği bu kasabada, tüm karakterleri o kuyunun üstünden atlatmış ancak hiçbirini bunun farkına varmamıştır.

Filmin en başında Kerem, gizemli adamla karşılaştığı andan itibaren film anlatının kurgulanması bakımından daha önce çekilen Yeşilçam filmlerinden ya da döneminde çekilmiş olan diğer filmlerin neredeyse tamamından farklı olduğunu izleyiciye hissettirir. Filmin fantastik anlatı türüne örnek olarak gösterilmesinin asıl sebebi ise, gizemli olaylar yaşanması değil, filmin ana karakteri Kerem'e bir sarmaşık gibi dolanan dönüşlü olay örgüsü ve belirsiz zaman temasıdır. Daha ilk sahneden itibaren gizemli adamın, Kerem'e "zaman yoktur" demesi, filmin ilerleyen bölümleriyle ilgili bazı gizemleri önceden haber verir gibidir. Kerem, ona uzatılan anahtarı kabul etmiş, bozuk bir saatin cazibesine kapılmış ve bir sonraki sahnede bir trende yolculuk yaparken görülmüştür. Bu hareket gündelik hayattaki meselelerle ilgili birtakım soru işaretlerine sebep olmaktadır. Bu sorulardan ilki "gezginci saat tamircisi" mesleğinin tanımıyla ilgilidir, bir başka soru da bu tür işlere gittiği zaman Kerem mesleki icrasının karşılığını nasıl

alacaktır. Sinema genel olarak izleyici sabit bir mekânda otururken ona bir ekrandan yansır ve onu büyüler. Fantastik anlatının başat ögesi olan kararsızlık anı ise büyülenme durumundan oldukça farklıdır. Fantastik anlatı kararsızlık anlarına odaklanır, dolayısıyla filme bu açıdan bakıldığında birçok kararsızlık anı ile karşılaşmak olasıdır. *Akrebın Yolculuğu* filminde sıklıkla Kerem ve seyircinin kararsız kaldığı anlar olduğu gibi daha filmin en başında Kerem tren yolculuğunda uyuyakaldığında zihinlerde bir şüphe belirir. Filmin sonunun da başı gibi aynı yerde, tren koltuğunda ve Kerem güncesine bir şeyler yazarken bitmesi ise bu şüphenin sebepsiz yere olmadığı ihtimalini akıllara getirecektir. Kerem'in yaşadığı hayatlardan kaçış çizgisi tren raylarıdır, o bir yüzeyden diğerine kaçarken her seferinde tekrar eden farklılıklar yaşayacaktır. Kerem bozuk saatin yolunda uyur, uyandığında ise Gölköy adında, nereye bağlı olduğu bilinmeyen bir kasabanın tren istasyonunda geldiğini fark eder ve trenden iner. Kasabada ilerlerken başını kaldırır ve bir saat kulesi görür. Ancak Kerem kuleye gitmeden evvel yerleşecek bir otel bulmalıdır, yolda oyun oynayan çocuklara otel sorar, onlarsa Kerem'e iki ayrı yolu işaret ederek onunla dalga geçerler. Bu noktada Kerem hangi yolu seçeceğine kendi karar verecektir. Gittiği yönde ise Gölköy Hotel isminde bir yer bulur ve içeri girerek bir oda tutar. Bir sonraki sahnede saat kulesinin kapısının önünde görülen Kerem'in elindeki anahtar şüphesiz kulenin kapısını açacaktır. Senaryoda her şey yerli yerinde gibidir, deyim yerindeyse ne Kerem'i, ne de seyirciyi işkillendirecek herhangi ayrıntı göze çarpmaktadır, Kerem'in trende uykuya daldığı an dışında. Bu uykuya dalış anının özellikle belirtilmesinin nedeni ise her şeyin fazlasıyla beklenen şekilde gelişmesi durumu ve filmin ilerleyen kısımlarında yaşanan olayların bilinen anlam yüzeyinin kalıplarına uygun olmasından ötürüdür.

Hikâye, Kerem kuleye ulaştıktan sonra da ilginç olaylarla devam edecektir. Kulede saatin durumunu incelerken izlendiğini hisseden Kerem arkasını döndüğünde onu izleyen bir kadın

olduğunu fark eder, bu gizemli kadın Kerem'in onu görmesinden hemen sonra kuleyi terk edecektir. Kerem kule ziyaretinin ardından otele döner ve otelciye kulenin kime ait olduğunu sorar. Otelci ona "Agâh Bey kule de dâhil olmak üzere kasabada birçok şeyin sahibidir" cevabını verir. Kerem bu diyalogun ardından odasına gider ve güncesini yazmaya koyulur. Kerem'in içsesi yazdıklarını bir yandan da seslendirmektedir, "kasabaya saat tamirine geldiğini, kulede yüzünde anlatmaya sözlerinin yetmeyeceği bir ifade olan gizemli bir kadın gördüğünü" yazmaktadır ki, odasının dışından gelen bir kapı çarpma sesinden irkilir ve dışarı çıkar. Odasının karşısında kapısı hafif aralık bir oda görmüştür ve merakına yenik düşerek o kapıyı biraz daha aralar, içride masada bir deftere yazı yazan kırmızı atkılı bir adam görür. Adam tam arkasını dönecekken Kerem odanın kapısını bulduğu gibi bırakarak kendi odasına döner. Merakına yenik düşmüş, göz göze gelemediği bu kırmızı atkılı adam ilgisini çekmiştir. Kerem kasabaya geldiği günden itibaren gizemli bir kadın ve gizemli bir adam onun dikkatini fazlasıyla çekmeyi başarmıştır. Bu sahne filmin gelişimi için oldukça önemlidir, çünkü daha sonra Kerem kırmızı atkılı bir adamdan bahsettiğinde, otelci "otelde senden başka kalan kimse yok" cevabını verecek ve bu cevap Kerem'in kendinden, dolayısıyla seyircinin de Kerem'den şüphe etmesine sebep olacaktır.

Sabah uyandığında ise otelci onu bekleyen biri olduğunu söyleyecek bekleyen kişi de ne tesadüftür ki daha bir gün evvel ismini duymuş olduğu Agâh Bey'in bir çalışanı çıkacaktır. Bu çalışan film boyunca hiç konuşmaz, bu sessizlikten onun dilsiz olduğu sonucuna varılır. Kerem'i kamyonetine bindirir ve Agâh Bey'e götürür. Agâh Bey, Kerem'i ilgiyle karışık bir şüpheyile karşılar, konuşmaları dostça olmaktan ziyade Agâh Bey'in tehditkâr havasıyla vuku bulur. Agâh Bey, Kerem'in mesleğinden ve kulenin anahtarının ona gizemli bir adam tarafından verilmiş olma olasılığından şüphe duymaktadır ve bunları da çekinmeden belirtecektir. Kerem ile aralarındaki konuşma, Agâh Bey'in "saat

kulesinin karısına ait olduğu ve saatin tamir edilip edilmeyeceğine karısının karar vermesi gerektiğini” söylemesiyle son bulacaktır. Ağâh Bey ve Kerem’in konuşması, mekân olarak oldukça ilginç bir yerde bir akarsuyun üzerine inşa edilmiş tahta bir kulübede gerçekleşir, onlar konuşurken kamera zaman zaman kulübenin dışına çıkar ve kulübenin altından akmakta olan suları birkaç farklı açıdan izleyiciye gösterir. Bu görsel anlatı, izleyiciye halk arasında geçip giden uzun bir zaman dilimine ve yaşanan farklı tecrübelerin getirmiş olduğu değişimlere atıfta bulunmak adına kullanılan “köprünün altından çok sular geçti” şeklindeki deyiimi hatırlatmaktadır. Kerem konuşma sonrasında anahtarını Ağâh Bey’e teslim eder, Ağâh Bey’in eşinden olumlu bir cevap gelene kadar kule Kerem’e yasaklanmıştır.

Ağâh Bey, filmin en sivri karakteri olarak göze çarpar, Kerem’i sevmemiş ve onun saati tamir etmesini istememiştir. Kerem’e, Esra’ya ve hatta karşısına çıkan hayvanlara dahi zalimce davranmakta, kendi koyduğu kurallara uyulması için elinden geleni yapmaktadır. Kerem’e karşı tehditkâr bir tavır izlemesi, aslında onun kendi varlığını tehdit ettiğini hissediyor olmasından ötürüdür. Filmde Esra ile geçmişlerine evlilikleri dışında tam olarak değinilmemiş, dolayısıyla ilişkilerinin bir bölümü açık uçlu olarak bırakılmıştır, kasabada daha önce bir saatçi bulunduğu ve bu bilgiyi Ağâh Bey’in Kerem’den ısrarla sakladığı bilinmektedir.

Saati tamir etmek için gerekli izinleri beklerken, senaryo Kerem’in bekleyişini, gizemli kadının ortaya çıkışıyla hareketlendirir. Kerem, lokantada yemek yemektedir ve lokantacıdan saat kulesinin ne zamandır bozuk olduğunu öğrenmeye çalışmaktadır. Lokantacıdan aradığını bulamayan Kerem, oturduğu masanın camından bakarken, daha önce kulede gördüğü gizemli kadının sokaktan geçtiğini fark eder ve hızla lokantadan çıkarak kadını takip etmeye başlar. Bir müddet sokaklarda arkasından yürür, bir cenaze duasına denk gelir ve dua eden mahallelilerin yanından geçerek ilerler. Bir ormanın başlangıcına gelen Kerem belki de nerede olduğunu merak ettiğinden

yol kenarındaki bileyciye yolun nereye çıktığını soracak ve “göle çıkar” yanıtını alarak takibine devam edecektir. Göl kenarında durana kadar kadını takip eden Kerem, tam kadına yaklaşacak-ken ilerideki bir ağacın dibinde kadını izleyen başka bir adam daha olduğunu fark eder, adam otelde gördüğü kırmızı atkılı adamdan başkası değildir. Kerem bu noktada bir müddet beklese de sıkılacak ve kasabaya geri dönmek için geldiği yoldan geriye doğru ilerleyecektir. Daha çok ilerlememişken silah sesleriyle irkilen ve ağır bir şeyin göle düştüğünde çıkardığı sese benzer bir ses duyan Kerem, göle doğru geri koşar ve koşarken düşerek başını yere çarpar. Kerem’in başını çarpması, tıpkı tren-de uyuyakalması gibi garip bir bilinç yitimi düşüncesini imler. Çünkü bu noktadan sonra Kerem’in gördüğünü sandığı olayların gerçekliği daha sonrasında yapılan arama çalışmaları sonucunda delillerle desteklenemeyecek ve bu durum hem Kerem’i hem de seyirciyi şüpheye sürükleyecektir.

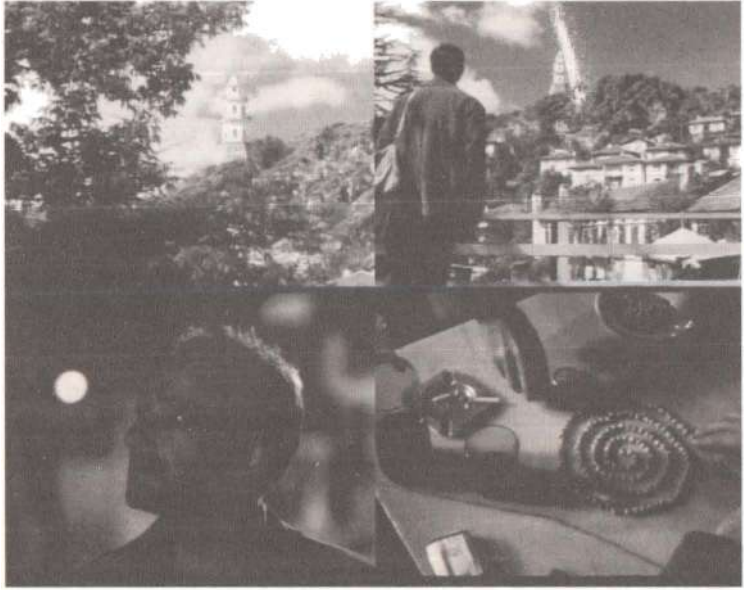
Düştüğü yerden hızla kalkan Kerem’in başında bir yara olduğu görülecektir. Kerem göle yaklaştığında bir kütle fark edecek, göle girerek o kütlenin otelde ve sonra göl kenarında gördüğü kırmızı atkılı adam olduğunu anlayacak, gölden panikle çıkarken güncesini göle düşürecektir. Hızla ormandan uzaklaşan Kerem’in bir sonraki sahnesi karakolda ifade verirken açılacaktır, verdiği ifadeye ne polisler ne de yanında bulunan otelci inana-caktır. Gölde gördüğü adamın otelde gördüğü adam olduğunu söyleyen Kerem, otelcinin şaşkın bakışlarıyla ve “otelde senden başka kalan yok ki” cümlesiyle afallayacak ancak iddialarından vazgeçmeyecektir. Nitekim ertesi gün gölü ayrıntılarıyla arayan polis ekibi hem günceyi hem de Kerem’in gördüğünü söylediği cesedi bulamayacaktır. Bu noktada Kerem de izleyici de kararsızlık hissine kapılmaya başlar. Kerem ne gördüğünden emindir, izleyici de Kerem’in ne gördüğünü açık bir şekilde fark etmiştir ancak Kerem ve izleyici dışında hiçbir kanıt görülen ve gösterilen olayları destekler nitelikte değildir. Kerem’in hâlâ uykuda olup olmadığı düşüncesi akıllarda belirginleşir.

İzleyici Kerem'in gözünden kırmızı atkılı adamın cesedini gölde görmüştür, ancak daha sonra yapılan aramalarda ceset bulunamamıştır. Bu pek çok senaryoda karşılaşılan bir olaydır ancak Kerem kafasını çarpmıştır ve belki de bahsettiği bu kırmızı atkılı adamı hiç görmemiş olabilir. Ya da otelcinin sözünü dikkate alacaksa böyle bir adam otelde hiç kalmamıştır. Güncesini sürdürdüğü ayrıntısı da oldukça önemlidir. Kerem silah sesi duyduğu gün güncesini kaybettiğinde aynı anda geçmişini de kaybetmiş gibidir. Geçmiş silinmiş, kaybolmuştur, geleceğini de not edecek bir defteri yoktur artık. Nitekim filmin sonlarına doğru güncesine ulaştığında yazıların su yüzünden deforme olduğunu ve okunmadığını anlayacak, boş bir levha gibi Kerem hayatını o günceye doldurmaya yeniden başlayacaktır. Kerem'in, Esra'yı göle kadar takip ettiği bu sahne filmin son sahnesiyle benzerlik gösterdiği için de oldukça önemli sahnelerden biri olarak düşünülmüştür. Son sahnede Kerem yine ormana doğru yürüyecek, sokaklardan geçerken ekranda kılınan cenaze namazı yine belirecek, yeniden bileyciyle karşılaşacak ve daha önce düştüğü yerde başına bir dal parçası çarparak yine alnını yaralayacaktır.

Başka bir sahnede Kerem, otelcinin, papağanıyla yaptığı sohbetle kulak misafiri olacaktır, Otelci, papağana çok görmüş, geçirmiş bir adam olduğunu anlatacak, doğduğu gün isminin kulağına fısıldandığı anı bile daha dünmüş gibi hatırladığını söyleyecektir. Otelcinin durağan kişiliğinde geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe geçmiş gibidir, otelci başlı başına bir zamanı değil bir süreyi yaşıyor, otelden ayrılamasa da yaşadığı süre onu özgür kılıyordur. Bergson'un sadece sezgi yoluyla kavranabileceğini ileri sürdüğü süre kavramı, geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçtiği bir zamanı içinde taşımaktadır. Bergson'a göre; [Süre, yahut oluşun mevcudiyeti, öldürülmüş olan hürriyeti diriltmiştir; esasen hürriyet ile süre birbirinin aynıdır.]²³ Ancak, bu sıradan otelcinin varlığı ve otelde Kerem'den başka kimsenin kalmaması sebebiyle sıra dışı

23 Henri Bergson, *Yaratıcı Tekâmül*, Çev. Mustafa Şekip Tunç, Ankara, M.E.B., 1941, s. X.

olan mekân otele gelen yeni müşterilerle birlikte ilk kez gerçeklik algısı oluşturur. Otel ve otelci gerçektir ve burada Kerem'den başkalarının da kalabileceği anlaşılır. Otelde kalacak olan yeni müşteriler kasabada üç gün sürecek olan bir festivale gelen görme engelli müzisyenlerdir. Kerem otelciye “kasabada bir dökümcü var mıdır?” diye sorar, otelci, Kerem’e “menajerleri bu müzisyenleri kandırarak ve onları bırakıp kaçacak” diye söylendikten hemen sonra dökümcünün adresini söyler.



Görsel 1: Kerem Saat Kulesinin İzinde

Kerem durmaksızın kendi misyonuyla ilgili olarak çaba harcamaktadır ancak bir yandan da senaryo diğer karakterler hakkında bilgi vermeye devam eder. Geçmiş, şimdi ve geleceği karışık bir sırayla yaşayan otelci, görme engelli sanatçıların menajerleri tarafından kandırılacağını belirtir. Az bir zaman sonra gerçekten de menajerleri, onları otelde bırakıp kaçar. Otelci insan sarrafıyım demekle yetinse dahi aslında bazı şeyleri fark edebilme yetisine sahip olduğu düşünülecektir. Tıpkı kendisi gibi otel de geçmiş, şimdi ve geleceği çizgisel olmayan bir süreçte yaşamakta

ve yaşatmaktadır. Kerem, kırmızı atkılı adamın odasına taşınmak isteyecek, otelci kabul edecektir. Kerem bir sonraki sahnede birkaç gün evvel kırmızı atkılı adamın oturduğu yerde otururken ve güncesini yazarken görülecektir. Senaryonun sonunda gördüğü kırmızı atkılı adamın aslında kendisi olduğunu anladığında ise hem onun hem de izleyici için artık çok geçtir.



Görsel 2: Akrebin Yolculuğu Esra'nın Dokuma Tezgâhı

Kerem bir müddet odasında çizim yaptıktan sonra panayırlarındaki pazarda Agâh'ın eşini görür ancak kalabalık olduğu için görmezden gelir. Kadın, bunu fark ederek Kerem'in yanına gelir ve kadın önde Kerem arkada yürüyerek sokaklar geçerler. Kerem, kadının adının Esra olduğunu öğrenir, kadın pazardan bir sürü ip almıştır, Kerem'in "Bunca ipi ne yapıyorsunuz?" sorusuna karşılık olarak kadın, "Dokuyorum" cevabını verir, Kerem önce ciddiye almış ancak kadın gülünce bu cevabı şaka olsun diye verdiğini düşünmüştür. Senaryo burada mitolojik bir gönderme yapmış, zamanı dokuyan kadınları hatırlatmış, şimdiye kadar tüm yaşanmış olan olayların Esra'nın tezgâhının başında dokunmuş olabileceği ihtimalini sunmuş, Esra'yı her şeyin bilincinde olan kişi konumuna getirmeye çalışmıştır.²⁴ Deleuze'nün zaman-ime kavramı aslında

24 "Antik Yunan Mitolojisi: Titanlar ve diğer ilk yaratıklar, statüleri tanrılardan düşük ama diğerlerinin yaşamları üzerindeki etkileri fazla olacak çocuklar doğururlar... Üç Kader, Gece'nin kızlarıdır. Clotho'nun hayat

tam olarak bu durumu örnek olarak sunmaktadır. Mitolojik bir ön bilgiye sahip olan izleyiciler için örgü ve örme eylemi bu filmin oluşturduğu anlam yüzeyi ekseninde düşünüldüğünde gerçek anlamı dışında bir anlama atıfta bulunmaktadır. Filmin yönetmeni görsel ve işitsel imgeler yaratarak bu anlamı pekiştirmekte, örgü ve örmek eylemini gerçek anlamlarından çıkararak, onların zamanla tekabül eden anlamlarına gönderme yapmaktadır.

Esra önde Kerem arkada bir müddet daha birlikte yürüdükten sonra bir yol ayrımına gelirler. Sollarında, kocaman, göz figürü şekli verilmiş, metalden bir tabela sallanmaktadır. Esra burada tedirgin olacak ve Kerem'e "burada ayrılalım" diyecektir. Bu kocaman göz filmde bir kez daha görünecek, kamera gözden tabelanın yanına geldiği zaman hareketsiz kalacak ve ona doğru bir pan hareketi yaparak izleyicinin de bu gözü görmesine imkân tanıyacaktır. Göz şüphesiz kasabanın bekçisi ya da her şeyin farkında olan gücü gibidir. Rüzgârlarla savrulacak, sallanacak ama gözetleme görevinden vazgeçmeyecektir.

Bir sonraki buluşmalarında Esra, Kerem'e geçmişini anlatacak, böylelikle film boyunca biri ilk kez geçmişten söz edecek, geçmişin de yaşanmış olabileceğinin izlerini sunacaktır. Esra ile Kerem'in bu konuşmayı yaparken bir kayıkta gölün üzerinde gezmekte oldukları gözlenir. Kerem filmin başından beri süren umursamazlığını ikinci kez kırarak (ilki otelde kalan kırmızı atkılı adamın odasına izinsiz girmesi) ve Esra'nın boynundaki kolyeyle ilgilenmediğini söyleyip, Esra onu göle atınca merakına yenik düşerek kolyenin ardından göle atlayacaktır. Kerem film boyunca ilk ve son kez yalan söyleyecek, Esra'ya kolyeyi bulamadığını anlatacak, ancak izleyici, akşam otelde uzanırken Kerem'i Esra'nın kolyesiyle oynarken görecektir. Kolyenin içinde Esra'nın

ipliğini eğirdiğine, Laches'in onun uzunluğunu ölçtüğüne ve Antropos'un da ölüm anında o ipliği kestiğine inanılır" Bkz. Philip Wilkinson, *Efsaneler ve Mitler*, çev. Emel Lakşe., İstanbul, Alfa Yayınları, 2009. Filmde yünleri dokurken görülen Esra karakteri, mitolojideki Clotho karakteriyle benzerlik göstermektedir. Aslında bir nevi Esra'nın Gölköy'deki hayatları eğirdiği düşünülebilir.

fotoğrafı bulunmaktadır. Filmde göl çok hassas bir görsel olarak kullanılmıştır. Gölle ilgili her açı anlatıyı desteklemek için özenle oraya yerleştirilmiş gibidir. Göl durgun bir sudur ve denizle bir bağlantısı bulunmaz, tıpkı kasabanın başka bir yerle bağlantısının olmaması gibi. Pek çok gizemli olay göl kıyısında gerçekleşmektedir, su genellikle Türkçe söz konusu olduğunda zamanı imleyen bir anlama da sahiptir, özellikle “zaman su gibi aktı”, “su gibi git” gibi deyimlerle suyun zamanla ne kadar alakalı olduğunu anlamak mümkündür. Göl, Ağâh Bey’in kulübesinin altındaki derenin aksine akışı olmayan bir sudur ve sanki akmayan bir zamanı nitelemektedir. Filmde açılış sahnesi başta olmak üzere pek çok sahnenin ardından alakalı olsun olmasın göl sahnesi görünmekte, üstü sisli, yıkılmış bir iskelenin kalıntılarının bulunduğu, Kerem’in kırmızı atkılı adamın cesedini bulduğu yer sık sık izleyiciye etkileyici bir müzikle sunulmaktadır. Göl, saat kulesi gibi bozuk, durmuş bir zamanı imlemektedir.



Görsel 3: Akrebin Yolculuğu Tekerrür Sokak

Kerem bir sonraki sahnede yine asıl görevine dönmüştür, dökümcünün yanına gider ve çizdiği çanı gösterir, dökümcü daha önce bir çan siparişi yapıldığı ancak kimsenin onu almaya gelmediğini belirtir ve Kerem’i çanın olduğu yere götürür. Kerem gördüğü çanın, kendi çizimindeki çanın ölçüleriyle aynı olduğunu fark eder ve dökümcüden çanı yaptıran saatçinin adresini alır.

Adreste dikkati çeken en önemli şey saatçinin Tekerrür Sokak'ta oturuyor olmasıdır. Bu sokak adı akıllara "tarih tekerrürden ibarettir" cümlesini getirecektir. Kerem saatçinin çalıştığı yere girer ve dükkânın duvarında kendi çiziminin aynısı olan bir başka çizim görür. Filmin en kilit noktası ise, kendisinininkiyle tıpatıp aynı çizimi görmüş bir adamın bununla çok ilgilenmeyip, Agâh Bey'e "kasabada saatçi yok" dediği için hesap sormaya gitmesidir. Oysa Tekerrür Sokak'ta yaşayan saatçi belki de kendisidir, belki de bu yolculuğunda kendini bulmuş ancak ufak bir gecikme farkıyla kendisiyle karşılaşması mümkün olmamıştır.

Kerem, Agâh Bey'e hesap sormaya gittiğinde evden kovulacak, pencerelerden evi gözetlediğinde ise Esra ile Agâh Bey'in erotizm içeren bir sahnesine şahit olacaktır. Bir sonraki sahnede Kerem yine kafasına bir darbe alacak, bayılacaktır. Kerem gözlelerini açtığında suyun altında olduğunu ve Esra'nın elini uzatarak durgun su yüzeyine dokunduğunu görecektir. Gerçekte ise bir koltukta uyumaktadır ve Agâh Bey'in tehditleriyle ilk trene binip kasabadan uzaklaşmaya zorlanır. Kerem'in gördüğü bu düşsel sahne içinde gölün olduğu bir sahne olmasının dışında daha sonra izleyiciye gösterilecek olan bir sahnedir. Esra, Kerem'i filmin sonunda vuracak, Agâh Bey ve dilsiz adamı ile onu bir kayığa taşıyarak göle atacaktır. Kerem göle düştüğünde, Esra veda için elini uzatacak, son bir kez gölün yüzeyine dokunacaktır, Kerem'in düşünde gördüğü sahne bu sahnenin aynısıdır. Yine geçmiş, şimdi ve gelecek karışmıştır, Kerem filmsel zamana göre gelecekte olacak bir olayı düşünde yaşamıştır.

Kerem otele gider, otelci bulmaca çözmektedir, bilemediği soru ise "çölde görülen gündüz düşü"dür, Kerem "serap" diyerek otelciye döndüğünü belirtir, otelci de Kerem'e odasının hazır olduğunu söyler (Bulmacadaki sorunun cevabının serap olması filmin genel anlam yüzeyi açısından oldukça imalıdır, Kerem kasabada bir serap mı görmüştür, bir serabın peşinde dönüp durmakta mıdır soruları izleyenlerin kafasında belirlemektedir). Bunun üzerine Kerem otelciye şaşırarak bakar ve "döndüğümü

nereden biliyorsunuz?” diye sorar. Otelci “döndüğünü panayır müzisyenlerinden öğrendim” cevabını verir, bu sırada ilk kez papağana yaklaşan Kerem’e, “nereden buldunuz bunu diyeceksiniz?” der. Kerem şaşkındır ancak yine de sorar “nereden buldunuz bunu?” Otelci “çok eskiden kalan bir müşterinin papağanı bırakıp gittiğini, o gün bugündür de ona yârenlik ettiğini” anlatır. Kerem hikâyenin garip olduğunu dile getirir, otelci Kerem’in hikâyeye inanmadığını düşünür ancak Kerem hikâyeye inandığını sadece çok garip bulduğunu söyler. Otelcinin papağan geldiğinden beri hiç dışarı çıkmadığını öğrenir ve bu durumun oldukça zor olduğunu dile getirir. Birkaç gün sonra ise papağanın gerçek sahibi gelecek, otelcinin gözyaşları ve Kerem’in şaşkın bakışları eşliğinde sahibi papağanı alıp götürecektir. Papağanının gitmesine dayanamayan otelci ise önce oteli kapatacak, Kerem dışında başka müşteri almayacak ve gömüldüğü derin sessizliğin sonunda ise öldüğü anlaşılabacaktır.

Sahne, Esra’nın göl kıyısında duruşu ve Kerem’in ona doğru ilerlemesiyle açılacaktır. Esra ile bir iskelede buluşurlar, Esra, Kerem’e “döneceğini biliyordum” der ve daha sonra bunu tekrar eder, sahne yeniden açıldığında Esra’yı Kerem’in kucağında yatarken görürüz. Esra, Kerem’e “içinde olmadığım zaman gibi” der, Kerem “ne dedin?” diye sorar, Esra devam eder, “içinde olmadığım bir zamanda gibiyim, suyun üstünde yürümek, bulutların arasında uçmak gibi”. Kerem’in uyuduğu görülür. Filmin en başında Kerem trende güncesini yazarken bu cümlelerin aynısını kullanmıştır. Esra’nın tam olarak aynı cümleyi dile getirmesi ve Kerem’in bunu fark etmemesi oldukça ilginçtir. Uyanınca Esra ona “düş görüyordun” der, Kerem onu onaylar ve gördüğü düşü uyanınca hatırlamadığını, belki de hep aynı düşü gördüğünü ama bunu bilemediğini söyler. Daha sonra Esra’ya “nasıl biriydi?” diye sorar ve Esra artık kasabada olmayan saatçiye anlatır. Kasabada olmayan, Esra’nın deyimiyle oraya ait gibi durmayan bu adam aslında onun çocukluk arkadaşıdır. Ailesiyle yaşadığı eve girip çıkan, çocukken oyunlar uydurup oynadıkları biri:

Birbirinin peşinden koşan iki çocuktuk. Sık sık evimize gelir, tezgâhın önünde babamın kumaş dokumasını seyrederdik, büyülenmiş gibi. Kendi uydurduğumuz bir oyun vardı. Birbirimize tutardık aynalarımızı, o benim aynamda kendini gördüğünde bir dilek tutardı, ben de onun aynasında bir dilek. Gerçekleştirmeye çalıştığımız ikimizi aynı aynada görebilmekti, bu da dileklerimizden aynı olmasıyla mümkündü en çok. Zor bir oyundu ama böylece görüntülerimiz aynı aynada hep saklı kalacaktı, birbirimizden çok uzak olsak bile.

Kerem'in "ona ne oldu?" sorusuna karşılık, "gitti" yanıtını veren Esra, Kerem'e "düşünü hiç mi hatırlamıyorsun?" diye sorar, sanki ne düş gördüğünü biliyormuş gibidir, sorusu imalıdır. Kerem hatırlamadığını söyler, Kerem'e "gözlerini kapa" der ve onu öper, Kerem gözlerini açtığında Esra yoktur.

Filmin bu noktasından itibaren gerçek iyiden iyiye askıya alınır, çünkü var olan bir insanın, göz açıp kapayıncaya kadar geçen bir zaman diliminde ortadan kaybolması mümkün değildir. Filmin başından itibaren yaşanan bir sürü kararsızlık hâlinin neticesinde Esra'nın ortadan kaybolabilme yeteneği seyirciyi ve Kerem'i şaşırtacaktır. Ancak en başta da söylendiği üzere filmde farklı anlam yüzeylerinin üst üste gelmesi sebebiyle, Kerem'e çok ilginç gelen bu olay, aslında o atmosferde çok fazla tepki vermemesine sebep olmuştur. Yine de seyirci Kerem'den ve Esra'dan daha sık şüphe edecektir çünkü Kerem'in zihni, Esra'nın orada olup olmamasıyla ilgili farklı algılar yaşamasına sebep olmaktadır.

Fantastik olarak kabul ettiğimiz hikâye ve filmlerde anlatı örüntüleri, sadece kahramanları, gerçekliği kabul edilemez durumlara düştüğü zamanlarda göstermekle yetinmez. Bu hikâyeler bir yandan hayal olabileceği düşünülen olayları gösterirken (Esra'nın bir anda yok olması gibi), bir yandan da hikâyenin ve ana kahramanın inanılabilirliğini desteklemek adına gerçekçi ayrıntılar barındırır. Bu gerçekçi ayrıntılara örnek olarak ise Kerem'in, görme engellilerle gölde oynadığı çan bulma oyununda gölün içinde güncesini bulması olayı verilebilir. Daha önce polislere ifade verirken "güncemi düşürdüm" demiş ancak günce bulunamamıştır, şimdi bu oyun sahnesinde güncesini bulmuş, görme engelliler

bu günceyi “dilsiz bir şey” olarak nitelemişlerdir. Güncesini bulduğuna çok sevinen Kerem onu yazmaya film boyunca devam edecektir ancak boş sayfaları doldurabiliyorken, eski dolu sayfaları okuması artık mümkün olmayacaktır. Günce, filmin bir bölümünde Agâh Bey’in eline geçecektir, Kerem ona “günce özel bir şey, kendi hayatımı yazıyorum almaman gerek” diyecek, Agâh Bey “eğer benim hayatımdan bir şeyler bu günceye konu olduysa bilmek isterim” şeklinde bir karşılık verecektir. Nitekim Kerem güncesine Esra ile geçirdiği vakitlerin notunu almış Agâh Bey de bu notları görerek Kerem’e olan kinini artırmıştır. Yine bunun gibi bir başka ayrıntı da Kerem’in içinde bulunduğu köyde çizilen gündelik hayatta saklıdır. Bu gündelik hayat o kadar yalın, o kadar gerçekçidir ki, ne izleyici ne de Kerem içinde bulunduğu bu film evreninin gerçekliğinden şüpheye düşer. Evren gerçektir ancak evrende vukû bulan olaylar biraz tuhaf ve anlaşılması güçtür. Kerem başını çarpiğında canı yanmakta, sabahları acıktığında bir lokantada istediği çorbadan içerek lokantacıyla havadan sudan konuşabilmektedir. Bir deniz yüzeyini düşündüğümüzde bu yalnızca üst akıntı gibidir ancak daha derinlerde bulunan alt akıntı hikâyeye asıl yön veren anlam yüzeydir. Bu yüzeyde oldukça ilginç gelişmeler yaşanmakta, Kerem her yeni güne farklı gizemlerle uyanmaktadır. Gerçeklik, sıradanlık ya da üst akıntı ne kadar inandırıcıysa, alt akıntı yani gerçekliğe ait olmayan yüzey o kadar düşsel, o kadar hayali olarak şekillenir. Hikâyenin ana kahramanı birbirlerini dengeleyen iki akıntı arasında birinden diğerine sırayet edip durarak örüntüyü şekillendirir.

Kerem nihayet saati ve çanı çalıştırmayı başardığında bu durumun Esra’nın hiç hoşuna gitmediğine şahit oluruz. Artık kontrol edemediği zaman, artık öremediği, belirleyemediği ve içinde Kerem’in olmayacağı bir zaman fikrine tahammül edememektedir. Kerem onu saat kulesinde saatin mekanizmalarını bozmaya çalışırken yakalar. Esra “sen gitme diye yaptım” diyerek kendini savunmaya çalışsa da bu ikisi için de garip bir andır. Kerem tekrar onunla gelmesi için Esra’yı çağırır, çünkü Kerem tekrar, tekrar ve

tekrar yollara düşecek ve saatleri tamir etmeye durmaksızın devam edecektir. Esra'nın gelememe sebebi ise çocuğuna ait olduğu anlaşılan mezar taşının başında durduğunda anlaşılır. Esra'nın hareket alanı kızı Deniz'in ölüm olayıyla kısıtlanmış, o, kasaba ve denize akıntısı bulunmayan bu durgun göl tarafından âdeta hapsedilmiştir.

Film daha sonra Agâh Bey'in Kerem'i zorla ava götürüp, Esra'nın nerde olduğunu sorması sahnesiyle devam edecektir ancak Kerem de Esra'nın nerede olduğunu bilememektedir. Esra ortadan kaybolmuştur, Kerem'in onu arayışı belleğine doğru yaptığı bir yolculukla sonuç verir. Kerem otelden çıkar, otel tabelası rüzgârda sallanmaktadır, bu ona daha önce gördüğü göz şeklindeki tabelayı hatırlatacaktır. Kasabada hızla ilerleyen Kerem göz şeklindeki tabelayı gördüğü yere gider ve tabelayla göz göze gelir ve belleği ona bazı görüntüler gösterir. Kerem oradan da ilerleyerek bir evin önüne gelecektir, kapıyı açacak, odaları gezecek ve Esra'yı daha önce konuştukları dokuma tezgâhında bir şeyler dokurken bulacaktır. Burası çocukluk arkadaşı ile Esra'nın babasını dokuma tezgâhının başında izledikleri yerden bir başka bir yer değildir. Kerem duvardaki fotoğraflardan kendi geçmişine bakış atar. Bu da filmsel anlatıda yeni bir anlam yüzeyinin aydınlanmasını sağlar. Deleuze'e göre fantazm "benle ilişkili olarak durumu ya da daha doğrusu benin fantasm içindeki durumudur. ... [F]antazm 'öznenin sahnedeki mevcudiyetine eşlik eden bir özneleşme yokluğuyla nitelenebilir'; özne ile nesne arasındaki tüm dağılımlar yıkılmış durumdadır. ..."²⁵ Dolayısıyla aslında Kerem, ilk başta Gölköye gelmesi ve daha sonrasında güncesini göle düşürmesiyle geçmişinden olur. Bu sahnede Kerem'in geçmiş fotoğraflarına ilginç bakışına tanık olunur. Esra'yla konuştuklarında ise Esra ona "düşünü hatırladın demek" diyecektir. Bu sahnede Esra'nın Kerem'e anlattığı çocukluk arkadaşının aslında Kerem olduğuna dair izler (ayna oyunu sahnesi) görülmektedir, Kerem

25 Gilles Deleuze, *Anlamın Mantığı*, Çev. Hakan Yücefer, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2015, s. 235.

geçmişini hatırlamamış, geçmişinin geçtiği bu kasabaya şuursuzca geri dönmüştür.

Esra'nın zamanı da tıpkı Kerem'in hikâyesindeki zaman mefhumu gibi sürekli tekrar etmektedir. Ancak Deleuze'ün fark ve tekrar felsefesinde olduğu gibi her seferinde tekrar yinelenen olaydaki farkın tekrarı olacaktır. Filmin son sahnesinde Esra'nın ona verdiği kırmızı atkıyı takarak göle doğru koşan Kerem ölümüne koştuğunun farkında değildir, kasabaya geldiği zamanki olay, bu tekrarın farkıyla tekrar etmektedir. Kerem asla kırmızı atkısıyla otelde görülmez, atkıyı taktıktan sonra bu kez otele hiç gitmeyecektir. O kırmızı atkıyla otelde gördüğü gibi asla günce-sini yazamayacaktır, onun farkı atkıdır. Nitekim göl kenarında vardığında tekrar kırmızı atkılı adamı fark edecek, bu sefer adam arkasını döndüğünde bu adamın kendisi olduğunu anlayacaktır, orada o anda iç içe geçen, geçmiş, şimdi ve gelecek zamandır. Bu sahnenin sonunda Esra, Kerem'i vuracaktır. Esra, Agâh ve dilsiz çalışanı Kerem'i kayığa taşıyacak ve onu suya atacaktır. Kerem'in suyun altından gördüğü son görüntü ise Esra'nın suya uzanan eli olacaktır, tıpkı daha önce düşünde gördüğünü sandığı gibi, düşü sandığı şeyin anıları olduğunu bilmeden.

Zamanı ve mekânı ana öğeler olarak *Akrebin Yolculuğu*'na yerleştiren yönetmen bu kadar merkezde bulunan iki kavram hakkında da kesin yargılar vermekten kaçınmaktadır. Kerem kasabaya hangi yılda gitmiştir, kaç yaşındadır, günlerden nedir, kasabada ne kadar kalmıştır, kasaba nerededir, hangi ildedir, insanlar hangi yörenin şivesini konuşmaktadır gibi soruların cevabı hiç verilmez. *Akrebin Yolculuğu* filminde bunlara dair hiçbir iz yoktur, karakterler şiveli konuşmazlar, kasabalı karakterlerin yanında şehirli görünen ancak kasabaya hapsolmuş insanlar görülür. Mekân gizemini korudukça, zaman da kendine özgülüğünden ödün vermeyecektir. Kerem'in ilk göle geldiği sahne ile son geldiği sahne arasında zamansal ve mekânsal olarak hiçbir değişiklik yokmuş gibi görünmektedir. Kasabanın ara sokaklarında yürürken kalabalık bir erkek topluluğu cenaze namazı

kılmaktadır, belki de Kerem'in cenaze namazıdır, çünkü tekrar göle gittiği sahnede yine aynı yerde aynı şekilde namaz kılınmaktadır, yine aynı bileyci daha önce gördüğü yerde oturmaktadır, yine aynı yerlerden geçmiştir. Filmde dikkati çeken bir sahne ise Kerem'in şarap içtiği sahnedir. Kerem şarap içmekte, kuruyemişlerden bir kısırdöngü motifi oluşturmaktadır. Tam bu motifin üstüne bir köstekli saat koyan kasabalı Kerem'den saatini yapmasını talep etmiştir. Bu görsellik yönetmenin, dolayısıyla da senaristlerin zamana yönelik algısının izlerini sunmaktadır. Macit Koper ve Ömer Kavur şüphesiz bu sonsuz dönüşlülük içeren senaryoyu bilinçli olarak yazmışlardır. Bir söyleşide Macit Koper senaryoyu "çıktığı yolculukta kendisiyle karşılaşan bir adam neler yaşar?"²⁶ sorusundan hareketle yazdıklarını belirtmiştir.

Nietzscheçi anlamda bengi dönüş ilkesi, Deleuzecü anlamda farkın tekrarına dönüşmektedir. Kerem her seferinde tekrar eden bu yolculuklarında kendini bulmakta ancak kendisiyle gerçekleştirdiği her buluşma ona bir farklılık eklemektedir. Bu tekrar ya da tekerrür anı ise hikâyenin örüntülerine ister istemez bir kararsızlığı eklemleyecektir. Kerem'le birlikte izleyiciler de tüm bu olan bitenin gerçekten yaşanıp yaşanmadığına karar veremeyecek, zaman zaman olan bitene rüya diyecek, zaman zaman da her şeyin gerçek olduğunu hissedeceklerdir. İnanma ve inanmama arasındaki o küçük gel git anına saplanıp kalan Kerem ve izleyici, kararsızlık sürecini karşılıklı olarak deneyimleyecektir. İşte bu ince nüans, Kerem'in artık içinde olduğunu hissetmediğini anlattığı bu zaman, bir girdap halinde dönen ve tüm gerçekliği emerek dönüşlerinde eriten zaman, *Akrebin Yolculuğu* filminde fantastik anlatının tüm unsurlarını bünyesinde bulundurmaktadır. Kerem'in gerçeklikten kaçış çizgisi, ona anahtar veren gizemli bir adamın çıkagelmesiyle belirginleşir, Kerem bilinen dünyanın, algılanan gerçekliğin kapılarını ona verilen anahtarla başka bir yüzeye doğru iteleyerek açar. Girdiği dünyada mekân bilinmez,

26 <http://kulturgundemi.com/sinema/omer-kavurun-gizli-uclemesi-akrebin-yolculugu-haber-2829> (Erişim Tarihi: 21.02.2016)

zaman ise döne döne ilerlemektedir. Kerem'in daha yeni yeni sirayet ettiği bu anlam yüzeyinden çıkabilmesi saat kulesini tamir etmesiyle mümkün olacaktır. Ancak filmin kurduğu anlatıya göre bu Kerem'in ne ilk ne de son denemesidir. Kerem denemeye devam ettikçe virtüel olan edimselin alanına evrilecek ancak Kerem'in güvenilirmez belleği her şeyi unutarak kendini yine bir bilinmeze doğru açacaktır. Kerem'in aynı şeyleri durmaksızın yaşadığı bu "bengi dönüş"ü onun olan bitene karşı bir gülümsemeye yaklaşmasına sebep olur. Ancak kendi geçmişi, içinde yaşadığı an'ı ve geleceğine takınmış olduğu bu alaycı tavır, onu mevcudiyetinin gizemli tekerrürü içerisinde boğulmaya zorlayacak fakat aynı anda dönüşlüğün devamlılığı adına onu tekrar hayata bağlayacaktır.

Fantastik anlatı, ister edebiyatla, isterse de imgelerle sunulsun hep bilinen gerçeklikten bir kaçış ihtimalini içinde barındırır. Bu kaçış, kişilerin içinde bulundukları anlam dünyasından uzaklaşmaları ve başka anlam dünyalarına nüfuz etmeleriyle gerçekleşir. Farklı anlam yüzeyleriyle beslenen, farklı anlam yüzeylerinde ayakta durabilen insanlar, kendi gerçekliklerine geri döndüklerinde yaşadıkları hayatı eleştirebilecek, yanlış ve doğrularını daha iyi görebilecek bir bakışa sahip olurlar. Fantastik filmlerde ya karakterler ya da izleyiciler şahit oldukları bu yüzeylerden bir şeyler öğrenir, onlara sunulan bu hikâyelerle kendi gerçekliklerinden hem kaçır hem de o gerçekliklere daha iyi nüfuz edebilirler. "Kaçış çizgisine gelince, denebilir ki, bir insanın kendi hesabına kaçışı tamamen kişisel bir şey değil midir: 'sorumluluklarından' kaçışı, dünyadan kaçıp tenhalara veya sanata sığınışı, şahsi değil midir?"²⁷ Ancak her kaçış, bir geri dönüş ihtimalini de eyleminin merkezinde biriktirir ve kişi bir kaçış yolculuğu sonrası evine yani kendi gerçeğine geri döndüğünde asla aynı insan olarak geri dönmez. Kerem'in sürekli çember çizen hayatı hem gidişlere hem de dönüşlere gebedir, her gidişi bir

27 <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-kacis-cizgileri/2575> (Erişim Tarihi: 18.05.2016)

öncekinden farklı, her dönüşü bir öncekinden başkadır. Dünya döndükçe, Kerem'in dünyası da dönmekte, Kerem'in dünyası döndükçe güncesi değişmektedir. Onun kaçış çizgisi zaman yoluyla belirginleşir. Kayıp bir zamanı ararken, arayışının ta kendisi onun zamanı hâline gelecek ve zaman sürekli yazdığı güncesini bulandırarak ona yeni, yepyeni gidiş dönüşler sunacaktır. Film boyunca büyülenen Kerem'in kararsızlığı, büyülenen seyircinin kararsızlığıyla birbirine dolanır. Seyirci her an gerçekmiş gibi görünen hikâyenin ortasında Kerem gibi ne yapacağına karar veremez duruma düşer. Ancak Ömer Kavur'un oluşturduğu bu yeni evren tıpkı Kerem gibi, izleyicilerin de olan biten her şeye sakince yaklaşmasına sebep olur. Ne izleyici ne de Kerem büyük şoklar yaşayacaktır. Filmin sonunda kendiyile karşılaşan Kerem dinginliğinde karşılaşır tüm hikâye. Çünkü fantastik, Kerem'in hayatına çok bilindik deliklerden sızıp birikmiştir, tıpkı izleyiciye çok tanıdık bir hikâyeden usulca anlatılması gibi. Bir yol hikâyesi, sürekli tekrarlanan bir yaşamla birlikte yeni kapıların aranmasına sebep olur, Nietzsche'ci bir söylemle olagelen tek şey ebedi bir dönüştür ancak dönen şey her seferinde farklıdır ve her dönüş bu farklılık etrafında olduğu için çemberin merkez noktası fark olarak alındığından her seferinde öykünün merkezi biraz daha kayacaktır.

"Deleuze ve Guattari, özneliliğin somutlaşması için, maddi ve kültürel üretimde gerekli yüzeylerin inşa edilebilmesi için fantezinin kritik rolüne saygıyla işaret ederler."²⁸ Deleuze fanteziler ve fantastik anlatılar üzerine Anlamın Mantığı'nda anlam yüzeylerinin oluşumlarını incelerken sıklıkla Lewis Carroll'ın *Alice Harikalar Diyarında* eserinden hareketle örnekler sunar. Alice'in yaşadığı bir fantazm'la alakalı olduğunu söylediği bu hikâyeden hareketle fantazmin üç temel özelliği bulunduğunu ileri sürer. Bunlardan ilki şöyledir: "Fantazm bir etkileme ya da etkilenmeyi değil, etkileme ve etkilenmenin neticesini, yani saf bir olayı temsil

28 Renee Hoogland, *Fact and Fantasy: The Body of Desire in the Age of Posthumanism*, Vol: 11, Taylor&Francis Online, 2002, s. 213.

eder.”²⁹ Örneğin, ona göre, Alice’in, Beyaz Tavşan’ı gördüğü andan itibaren yaşadığı fantazmın bir etkileme değil, bir etkilenmenin neticesinde olduğunu ve bu etkilenişin neticesinin saf bir olaydır. *Akrebin Yolculuğu*’nda ise Kerem’in daha filmin başında gizemli saat tamircisinden etkilenmesi ve bunun sonucunda ondan aldığı anahtarla saf bir olayın yaşanması ve Kerem’in hayatının yönünün bu olay doğrultusunda ilerlemesi örneği verilebilir. Bu özelliklerden ikincisi ise “benle ilişkili olarak durumu ya da daha doğrusu benin fantazm içindeki durumudur. ... [F]antazm ‘öznenin sahnedeki mevcudiyetine eşlik eden bir özneleşme yokluğuyla nitelenebilir’; özne ile nesne arasındaki tüm dağılımlar yıkılmış durumdadır. ...”³⁰ Filmden Kerem’in güncesini suya düşürdüğü sahne onun geçmişinin silinmesine sebep olacak, o andan itibaren güncesini yeniden bulsa da Kerem güncesini okuyamayacak yani geçmişinde neler yaşadığından asla emin olamayacaktır. Bu yitış, onun parçalanışına sebep olacak, Kerem ne zaman bir şey hatırlamaya çalışsa kafası karışacaktır. Kerem’in benliği içinde yaşadığı olaylardan ayırlamayacak, bir anlam yüzeyinden diğerine hareket ederken her seferinde bir önceki anlam yüzeyi hakkındaki bilgileri muğlaklaştacaktır. Deleuze’e göre fantazmın üçüncü ve son özelliği ise, “Fantazma özgü gelişimin bir dilbilgisel dönüşümler oyunuyla ifade edilmesi bir raslantı değildir”³¹ cümlesiyle ifade edilir. Bu noktada film boyunca Kerem’in sıklıkla geçmişini ya da kendisinden bahsederken doğru cümleler kuramaması gözlemlenir. Özellikle kendisinden önce kasabaya gelen saatçiyle ilgili düşüncelerini kelimelere dökmekte zorlanır. Saatçinin onunla birebir aynı çizimi yapmış olması, kasabaya daha önce gelmiş olabileceği ihtimalini aklında canlandıracak ancak duyduğu şüphe dilsel olarak temsil edilemeyecektir. Filmin bu sahnesinden sonra Kerem’in huzursuzluğu gözler önüne serilecek ancak Kerem bu huzursuzluğunu dillendirirken önceki çizimi yapan saatçinin

29 Gilles Deleuze, *Anlamanın Mantığı*, s. 233.

30 A.g.e., s. 235.

31 A.g.e., s. 237.

kendisi olma ihtimalini asla belirtmeyecektir. Bu tedirginlik filmin sonuna kadar sürecektir, filmin sonunda kendiyle karşılaştığı anda suratında şaşkınlıktan ziyade bir rahatlama ifadesi belirecektir. Kendisiyle karşılaştığı anda, başından beri içinde bulunduğu huzursuzluğu, içine düştüğü tereddüdü rafa kaldırır. Ancak bu rahatlama durumu bile anlatıda yeni bir anlam yüzeyine teka-bül eder. Deleuze'e göre fantastik anlatıda bulunması gereken ve yukarıda anlatmaya çalıştığımız bu üç özellik, *Akrebin Yolculuğu* filminde karşımıza çıkmaktadır. Başkarakter Kerem'in başına gelenler filmin anlam yüzeylerini çeşitlendirmekte, kaçış çizgilerini belirginleştirmektedir.

Sonuç

Makale Todorov'un fantastik kavramına yaklaşımından hareketle Deleuze ve Guattari'nin fantazm kavramına doğru ilerlemiş bu doğrultuda "kararsızlık an"ları, "kaçış çizgileri" ve "fark ve tekrar" kavramları üzerinden bir fantastik sinema tanımı oluşturmaya çalışmıştır. Bu noktada *Akrebin Yolculuğu* filmi, tüm bu tanımlar ve özellikler dâhilinde incelendiğinde fantastik türe doğrudan bir örnek olarak verilecek niteliktedir ancak makalenin başında da belirtildiği üzere sinemada türsel ayırım meselesi ciddi olduğu kadar zor bir meseledir. Sınırlar çizilirken farklılıklarla sıklıkla karşılaşmaktadır dolayısıyla makalede fantastik türe dair tanımlar özelinde, kaçış çizgilerinin her tür farklılığı taşıma imkânı ve olanaklılığının göz ardı edilmemesi önerilmektedir.

Kaynakça:

- Bergson, Henri, *Yaratıcı Tekâmül*. çev. Mustafa Şekip Tunç, Ankara, M.E.B., 1941.
- Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze*. çev. Cem Soydemir, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2009.
- Deleuze, Gilles, *Anlamın Mantiği*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2015.

—. *Sinema I - Hareket-İmge*. çev. Soner Özdemir, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2014.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix, *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

Flaxman, Gregory, *The Brain is the Screen – Deleuze and The Philosophy of Cinema*, Londra, University of Minesota Press, 2000.

Furby, Jacqueline & Hines, Claire, *Fantastik*, çev. Sena Yavuz, İstanbul, Kolektif Kitap, 2014.

Hanke, Christine, “Görkemli Görüntüler: Dinazor Belgeselleri ile Fanteziye Kuramsal Bir Yaklaşım”. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Dergisi*, Sayı: 10, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2013.

İri, Murat, *Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek*, İstanbul, Derin Yayınları, 2012.

Jain, Dhruv, *Özgürleşme Makineleri: Deleuze ve Marx*, çev. Aslı İkizoğlu, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2014.

KAYA, Sumru Yıldırım. “Türk Sinemasında Darbe Dönemleri ve Toplumsal Gerçekliğin Yansımaları”. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Dergisi*. Sayı: 9. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2011.

Maratti, Paola, Gilles Deleuze: *Cinema and Philosophy*, Baltimore Maryland, The Hopkins University Press, 2008.

Monaco, James, *Bir Film Nasıl Okunur?*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2010.

Nietzsche, Friedrich, *Şen Bilim*, çev. Levent Özşar, Bursa, Asa Kitabevi, 2003.

Süalp, Tül Akbal, *Zaman-Mekân Kuram ve Sinema*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2004.

Taburoğlu, Özgür, “Öznesiz ve Nesnesiz Bakış: Deleuze’ün Sinema Kuramı”, *Göçebe Düşünmek*, İstanbul, Metis Yayınları, 2014.

Todorov, Tzvetan, *Fantastik*, çev. Nedret Öztokat, İstanbul, Metis Yayınları, 1999.

Wilkinson, Philip, *Efsaneler ve Mitler*, çev. Emel Lakşe, İstanbul, Alfa Yayınları, 2009.

Zourabichvili, François, *Deleuze: Bir Olay Felsefesi*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2008.

<http://kulturgundemi.com/sinema/omer-kavurun-gizli-uclemesi-akrebin-yolculugu-haber-2829> (Erişim Tarihi: 21.02.2016)

<http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-kacis-cizgileri/2575> (Erişim Tarihi: 18.05.2016)

Değini:

Kaptan Fantastik: Çocukluk Söylemi ve Sinema Üzerine Bir Deneme

Sümeyye Kavuncu

Modern zamanlarda çocuk kategorisinin işlevi nedir ki, şu anda böyle bir kategorimiz var? “Bilgi” olma imkânının yalnızca iktidarın işine yaramaktan geçtiğini söyleyen Foucault’ya göre modernite, toplumsal ilişkileri organize etmek için toplumu bilgiye dönüştürme ve bilgiye dönüştürdüğü toplumu da birim birim kategorize etme ihtiyacı duymaktadır.¹ Çocuk doktoru, çocuk parkı, çocuk mağazası, çocuk filmi, çocuk menüsü, tüm bu çocuğa ayrılmış ve tanımlanmış alanlar, çocukları el üstünde tutulan bir grup insan mı yapar, yoksa tanımlanarak dışlanan bir grup haline mi getirir? Bu denemede, çocukluk kategorisini tartışmak ve çocukluk üzerine tartışmak için bize alan açtığını düşündüğüm *Kaptan Fantastik* [Captan Fantastic] (Ross, 2016) filmini de bu bağlamda gündeme getirmek istiyorum.

Ağzımızı açtığımız andan itibaren güç ilişkilerine dâhil olduğumuzdan, konuşarak güç ilişkilerini sorgulamanın ve yapı-söküm yapmanın imkânsızlığıyla tekrar tekrar karşılaşırız.² Bu yazıda da çocuk kelimesinin geçtiği her yerde çocukluk kategorisi yeniden üretildiğinden, tartışmanın kendisi kendi sınırlarını aşmayı denerken her seferinde yeniden kelimelerin engeline takılacak. Bu sebeple makalenin toplumsal kategorilerin sınırlarını yapı-söküme uğratma konusunda iddialı olmadığını, fakat içine

1 Michel Foucault, *Archeology of Knowledge*, Londra, Vintage Books Edition, 2010.

2 Jacques Derrida, *İslam ve Batı Üzerine Bir Konuşma*, Çev. Sümeyye Kavuncu, İstanbul, Timaş Yayınları, 2016.

doğulan sınırları konuşmanın zorluklarıyla bir yüzleşme deneyimi olmasını umarım.

Çocuklar, Devletler ve Halklar

Sözlükteki tanımı kısaca; küçüklük, deneyimsizlik, soy devam ettiricilik, yakışsız davranışlar, bebek veya ergen olmamak. Bugün çocuk öncelikle nüfus, aile, cinsellik, ekonomi, tüketim ve yeniden üretim mekanizmaları, bilgi, eğitim gibi pek çok meselelerin tam ortasında yer almaktadır.³ Öyleyse “çocuk” kategorisi öncelikle modern devlet tarafından şekillendirilen bürokratik bir kategoridir. Çocuğun modern iktidarın kullanım alanına girmesi ve bu şekilde tanımlanması ise çok da eski değil. Foucault ailenin, cinselliğin, kadınlığın ve erkekliğin bir polis işine dönüştüğü tarih olarak 18. yüzyılı işaret eder.⁴ Cinsellik gibi çocukluktan da, yönetilecek, yararlılık sistemleri içine sokulacak, herkesin azami iyiliği için düzenlenecek, en yüksek verimlilik doğrultusunda işletilecek bir disiplin alanı olarak söz edilmeye başlanması bu döneme dayanmaktadır.⁵ Örneğin 18. yüzyılda iktidar tekniklerinin en büyük yeniliklerinden biri bir sorun olarak “nüfus”un ortaya çıkmasıdır. Tüm eğitim sisteminde çocuk cinselliğinin bir kamusal soruna dönüştürülmesi, salt ahlakla değil, rasyonellikle ilişkili olacak bir söylem ışığında ele alınması; çocuk kategorisinin yalnızca hukukun değil, aynı zamanda -ve özellikle- tıbbın alanına girmesi, böylece akılcı söylemlerle kategorik ayrımların nesnelleşmesi aynı döneme denk gelmektedir.⁶ Sonuçta çocuk, çözülmesi gereken bir sorun olarak tanımlanmaya başlandığında, modern bir kategori olarak da belirginleşmeye başlar. Bir dizi gerilim, çatışma, uyum çabası ve yeniden aktarma uğraşı olarak çocuk ortaya çıkmıştır.

3 Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, s.12.

4 A.g.e., s.11.

5 A.g.e., s.12

6 A.g.e., s.12

Modern kapitalist toplumların “iş yapılan” yetişkinlere has mekânlarında çocuk patolojik ayrıksı bir ot gibidir. Öyle belirgin bir kategoridir ki yalnızca kendisine ayrılmamış hiçbir mekâna asla ait olamaz. İtaat etmesi gereken şeylere itaat etmeyi bilmez, susulacak yerde konuşur, konuşulacak yerde susar, mantığı ile psikolojisini dengeleyemez, duygularını bir yetişkin gibi bastırmaz, üretim süreçlerinde işlevsizdir, cinselliği yoktur. Bu sebeple modern toplumlarda önce çocuk ve yetişkin ayrı ayrı tanımlanır; ardından da norm olan yetişkin olarak kabul edildiğinden, çocuk norm-dışı alana kayar. Böylece endüstriyel kapitalizmin anlamlar dünyasında çocuk, üretim işlevi üstlenmediği zamanlarda yalnızca çocuksu alanlarda korunarak ve saklanarak var olabilir. Uzun vadede ise siyasal ve ekonomik bir kaynak olarak görüldüğünden bu çocuksu alanlara abartılı bir değer atfedilir. Bu alanlar her geçen gün çoğalmakta ve her geçen gün “burjuvalaşmak” tadır. Sonuç olarak modern toplumlar olarak çocuğu aynı anda hem dışlamakta, hem de dışladığımız yerleri burjuva kurallarına göre “güzelleştirip” çocuklardan özür dilemekteyiz.

Masum Çocuk, Özgür Çocuk: Çocuğa Romantik Yaklaşımlar

Tüm bu yasal, rasyonel ve siyasi erklerin çocuğa dair sorun ettiği her şeyin toplumsal düzeyde başka bir işlev daha gördüğünü söyleyebiliriz. Çocuğun itaatsizliği, ehlileştirilmemişliği ve belirsizliği modern düzenin bastırılmış yetişkinin özgürlük arzularını kışkırtır. Kurallar ve sorumluluklar arasında sıkışmış modern birey için çocuk bir özgürlük sembolü işlevi görür. Söylemediklerimizi söyleyebilir, yapmadıklarımızı yapabilir. Ve cinsellikten bağımsız hareket edebilir. İnsanlarla ve toplumla ilişkilenmeleri bu anlamda daha farklı, daha özgür, daha rahattır. Daha düşünmeden, zihniyle hazları bastırmadan. Ortaçağ Avrupası’nda çocuklar günahkar, kasten kötü ve tamamlanmamış yaratıklar olarak görülür.⁷ 19.

7 Laurence Brockliss, “Introduction: The Western Concept of Childhood”, *Ottoman History and its Heritage*, Sayı: 59, Boston, Brill, 2016.

yüzyılın sonlarından itibaren çocukluk, hassaslık ve masumiyet üzerinden algılanmaya başlar.⁸ Böylece modern toplumlarda çocuk, zihniyle hazlarını bastıramadığı için kabul edilemezdir; fakat aynı zamanda tam da bu nedenle samimiyetsizlikler yapaylıklar içinde yaşayan modern yetişkin bireyin en derin arzularına dokunabilmekte, kaybedilen doğallık ve gerçeklik imgeleriyle bağ kurmasına yardım etmekte, böylece yetişkinde sonsuz bir hayranlık uyandırmaktadır. Örneğin Heidi'nin hikâyesinde İsviçreli Johanna Spyri bize oldukça sert ve anti-modern bir öz-benlik imgesi sunar.

Heidi'nin dağa ilk tırmanırken üzerinde bulunan kalın şehirli dağa uygun olmayan kıyafetler şehir hayatını ve moderniteyi temsil etmektedir. Heidi'nin bunaltıcı kıyafetleri aslında modernitenin samimiyetsizliklerini, etiketlerini ve hesaplarını temsil etmektedir. Modernite yaşamı zorlaştıran, insan hayatı üzerinde gereksiz bir yükür. Heidi bu kıyafetlerle birlikte modern hayatın kurallarını, rasyonel dayatmaları da tek tek üzerinden atar ve yavaş yavaş özgürlüğüne kavuşur. İnsan ancak şehir yaşamının kurallardan azade olduğunda "özü"ne dönebilmektedir. Burada özümüz kimliksiz, sınıfsız, kültürsüz sadece doğaya ait insan benliğimiz olarak kurgulanır. Heidi'nin dağda şaşkınlık, hayret ve hayranlıkla geçen günleri her adımda yeni bir meditasyon biçimine, ulvi bir tecrübeye, ilahi bir vecd haline dönüşür. Heidi ait olduğu yerdedir; yaşamaktan keyif almaktadır, modern yozlaşmalardan uzakta gerçek kimliğini bulmaktadır, olabildiğince özgürdür, tam olarak duyguları ve benliği tatmin olmaktadır. Tam da modern rasyonel yetişkin bireylerin açlığını çektiği, sürekli şikâyet ettiği, bir türlü tatmin edemediği, arayıp da bulamadığı, sebebini kestiremediği huzursuzluğa reçete olarak çocukluk verilir. Böylece çocuk, romantizmin fırça darbesiyle çözülmesi gereken bir sorun olmaktan çıkar ve asıl sorun olan modernitenin çözümü olmaya evrilir.

8 Colin Heywood, *A History of Childhood: Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times*, Malden, MA, Blackwell Press, 2001.

Romantizm bize tam olarak söylediği ve vaat ettiği kaybettiğimiz şeyi bulacağımızdır. Romantizm, ilahi bir vecd hali vaat eder, neyi özlediğimizi bilmektedir; bir hakikat değilse bile hakikate giden yollar vereceğini vaat eder insana.⁹ Çocuk böylece devletin bekâsını sağlayan bir nüfus planlaması nesnesi olmanın ötesinde modern duvarların çevrelediği bunalmış bireye insanın özünü ve gerçek arzularını hatırlatan aşkın bir sembolik değer kazanır. Örneğin, Kemalizmin Türkiye’inde çocuk 23 Nisanlarda kutlanan bir bayrama dönüşür. Böylece çocukluğa devlet politikası olarak siyasi ve kültürel semboller atfedilir. İlginç bir biçimde, Çiçek, bu dönemin basılı medyasında yaptığı araştırmada çocuğu “umut” olarak resmetmenin dışında bir çocukluk temsiline neredeyse hiç rastlanmadığını söyler.¹⁰ Siyasi romantizmin fantezi nesnesi olmak dışında çocuğa yer yoktur adeta. Böylece çocuk hem modern birey için hayalleri besleyici romantik bir fantezi, hem de ulus-devletçi siyasette “umut” temasıyla kullanılabilir bir sembol olur. Böylece kapitalizm, hem çocuğun uyandırdığı içsel hazları karşılayan yeni pazarlar üretebilir, hem de yücelen çocuğun kendisine de ödül olarak bir pazar sunmanın peşine düşer.

Ehlileşmemişliğin Bedeli Olarak Çocuğun Kırılğanlığı

Böyle uzayıp giden bir dolu ehlileştirilmemişlik, çocukları toplumun en yüce ve aynı zamanda en kırılğan varlıkları haline getirmiştir. Çocuk modern düzende hem tacizlere, suistimallere en açık kategorik grup olduğundan toplumdan korunması gerektiği, hem de itaatsizliği nedeniyle toplumu çocuksu bir itaatsizlikten sterilize etmek gerektiği düşünülür. Bu yine sembolik düzeyde de devlet ile halkın ilişkisini bize anlatmaktadır. Aynı yetişkinlerin

9 Rudiger Safranski, *Romantik: Bir Alman Sorunsalı*, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2013.

10 Nazan Çiçek, “The Interplay between Modernization and the Reconstruction of Childhood: Romantic Interpretations of the Child in Early Republican Era Popular Magazines, 1924–1950”, *Ottoman History and Its Heritage*, Sayı: 59, Boston, Brill, 2016.

çocuklara dikte ettiği gibi, devletler de güvenlik, ekonomi, toplumsal düzen vs gibi sebeplerle halklara şunu dikte eder: “Kendi iyiliğin için bana itaat et.” Bu “kendi iyiliğin” üzerinden tanımlanan otoritenin ise açık bir şekilde otoritenin *iyiliğine dönüştüğü görülür*.

Böylece çocuk askeriye ile hapisane arası mekânlarda hem korunması, hem de yaramazlık yaparak yetişkini tehdit etmemesi için acil olarak ideolojik bir programa dahil edilir. İrfan Aktan, çocukların alışveriş merkezlerinin çevrelenmiş, havasız oyun alanlarından kreşlerin loş odalarına, okul koridorlarından yurt duvarlarına kadar hayatın her alanında kapatıldığından bahseder.¹¹ Çocuklar askerlere benzetilir, sıraya sokulur, “hazır ol”da bekletilir, milli tarihi ve günün egemen ideolojisini çok iyi öğrenmeleri garanti altına alınmaya çalışılır. Ozan Sezai Zeybek, kitlesel eğitimin ortaya çıkışının çok da eski olmadığından bahsediyor. Zeybek’e göre bu eğitim sisteminin ortaya çıkmasında iki amaç gözetiliyordu: Birincisi ne olursa olsun otoriteye itaat edecek bireyler yetiştirmek, ikincisi ise yetişkin olduğunda gerektiğinde birbirinin yerine kullanılabilecek bireyler elde etmek.¹² Modern düzende bu amaçlar sadece eğitim sistemiyle değil evde, alışveriş merkezinde, yolda, sokakta gündelik hayatın tamamında da çocukları bir yere kapatmak mantığında devam ediyor. Bu kapatmayı feodal sistemin köylüleri korumak için yüksek kaleler inşa ettiği güvenlik anlayışından veya modern devletlerin halkların güvenliği için sınırlar çizip yine o sınırlarda güvenlik için halkları kurban etmesinden ayrı düşünebilir miyiz? Belki de modern toplum çocuklara ve yetişkinlere ayrı ayrı korunaklı alanlar çizerken, çocukları içine almayan her mekânda aslında çocukları dışarıya değil kendisini içeriye kapatıyor, modern birey yetişkinliği bir statü olarak kabul ettiğinde devletin kendisini köleleştirmesinin de yolunu açıyor.

11 İrfan Aktan, “Yangın Merdiveninin Kilidi”, *Gazete Duvar*, 2016.

12 Ozan Sezai Zeybek, “Herkesi Okula Götürmek Değil, Her Yeri Okula Çevirmek”, *Seçbir Konuşmaları*, İstanbul, 2016.

Kaptan Fantastik

Peki alternatif bir anarşist çocukluk tanımı üzerine konuşabilir miyiz? Kaptan Fantastik bugün pek çok insanın da kafasını kurcalayan bir soruyu cevaplamaya çalışıyor. Büyük şehirlerde mesaili işlerde çalışan ev almak için kredi ödeyen ve çocuğunu akşama kadar bırakmak üzere en az zarar göreceği eğitim kurumunu tercih etmeye çalışan modern ebeveyn bundan başka nasıl bir alternatif tahayyül edebilir? Başka bir ebeveynlik, başka bir çocukluk, başka evler ve başka sosyal ilişkiler romantik birer retorik olmanın ötesine geçtiğinde; mevcut toplumsal düzeni beğenmeyen bir aile tahayyülündeki ideal düzeni kurduğunda nasıl bir düzen ortaya çıkar? İşte Kaptan Fantastik film boyunca bize bu tahayyülün somut bir örneğini sunmayı deniyor. Modern kapitalist sistemi sorgulayan bir çift olan Ben ve Leslie çocukları Bodevan, Kielyr, Vespvr, Rellian, Zaja ve Nai'yi Washington'da şehirden uzak bir dağda büyütmeyi hayal etmiş ve hayalindeki düzeni kurmuştur. Çocuklar burada sisteme ait bir okula, kiliseye veya kursa gitmeden kendi yaşamını idare etmek ve kendi dünya görüşünü eleştirel bir şekilde geliştirmek üzere anne ve babaları tarafından eğitilmektedir.

Kaptan Fantastik'in 2016'da tartıştığı bu meseleyi konuşurken modern düzeni sorgulayan, kaçışları ve alternatifleri tartışan önemli örneklerinden biri olan 2007 yapımı *Into the Wild*'dan da söz etmek gerekir. Bu iki film arasında meseleyi konuştuğu yer ve sunduğu tahayyül imkânları açısından metinlerarası bir ilişki olduğu söylenebilir. *Into the Wild* filminde iyi bir üniversiteden birincilikle mezun olan, profesyonel olarak sporla uğraşan ve ailesinin her tür desteğini alan Christopher McCandless tam emeklerinin karşılığını alacak iyi bir işadamları olarak hayatına devam edecekken tüm kimliklerini, biriktirdiği 24.000 doları ve kredi kartlarını bir araya toplayıp ateşe verir. Modern bireyde dehşet ve hayranlık duyguları uyandıran hiçbir şeyi olmadan sadece yola çıkan bu adamın tipik hikayesi sinema dünyasında 2007 yapımı bu film günümüz insanları için kült olacak bir ilham kaynağı

olmuştur. Cristopher McCandless seyahati esnasında medeniyetten uzak bir karavanda yaşarken zehirlenerek ölür. Eğer 2007 yılında ölmeseydi ve birine âşık olup çocuklu ve alternatif bir düzen kurmayı deneseydi o da bugün 2016 yılında bir nevi *Kaptan Fantastik* olacaktı denilebilir. Bu anlamda *Kaptan Fantastik* doğrudan metinlerarası bir referans vermese de izleyiciye *Into the Wild*'in devamını tahayyül ettirmektedir, dolayısıyla Cristopher McCandless'in çıktığı macerayla ilişkilendirerek bu filmin modernizm karşıtı serinin ikinci bölümü olduğunu söyleyebiliriz.

Kaptan Fantastik de *Into The Wild*'a benzer olarak yetişkinliğe adım atan Bodevan'ın törensel ilk avlanmasıyla başlıyor. Ormanın derinliklerinde şehirden uzak olarak kurulan bu alternatif düzende babanın ve toplumun onaylaması bir diploma ile değil fakat başka bir onaylanma ritüeliyle gerçekleşiyor. Tek başına bir geyik avlayıp gelen Bodevan'a babası: "Bugün oğlan çocuğu öldü ve onun yerine bir erkek doğdu" diyor. Bodevan'a geyiğin kalbinden bir parça yediriyor. Bu arada diğer çocuklar da törene şahitlik ediyor. Ben'in anarşizmine dair sık sık post-modern sekülerspiritüelizmin Budizm ve Şamanizm gibi öğelerinden referanslar görüyoruz, bunun yanı sıra Ben ve ailesi doğaya vejetaryen bir anlayışla değil mücadele edip savaşılacak bir yer olarak bakıyor. Ben'in çocuklarına hayatta kalmak için öldürmeyi bir felsefe olarak öğretmesi bugünün anarşist kültürünün beslendiği "çiçek çocuk"ların barışsever imgesinden daha farklı bir yere oturuyor. Kurdukları felsefenin bu yönü filmde çocuklar tarafından sorgulanmasa da Bodevan filmin ilerleyen sekanslarında kendi babasının kurduğu ideal sisteme pek çok açıdan isyan ediyor. Bir anlamda Bodevan'ın isyan edeceği gelenek bizzat kendisi de isyankâr bir düzen bozucu olan kendi babası oluyor.

Bir insan tüm idealizmini tam anlamıyla çocukları üzerinden yaşayabilir mi? Filmde Ben olarak tanıdığımız Kaptan Fantastik'in de en ideal şekilde çocuk yetiştirmek üzerine pek çok ilkesi var. Bu ilkeler çoğu zaman modern medeniyetin ilkelerinden farklı idealler üzerine kurulu. Örneğin, Ben'e göre çocuk zayıf ve

korunması gereken bir varlık değil, aksine tek başına gayet güçlü bir canlı. Filmdeki çocuklar da farklı özelliklerine rağmen güçlü ve özgür bireyler olarak resmediliyor. 5 yaşındaki Zaja bıçak kullanıyor ve en büyük hobisi hayvan kurukafaları biriktirmek. Sabahları dövüş, avlanma ve egzersizlerle uğraşıyorlar, akşamları ise hep birlikte kitap okuyup, kendi doğaçlama müziklerini çalarak eğleniyorlar. Entelektüel seviyeleri okula giden yaşlıtlarına göre çok üst seviyede, onlardan daha çok kitap okuyup, kitaplar üzerine kendi fikirlerini oluşturabiliyorlar. Herkes bir müzik aleti çalıyor, profesyonel sporcular gibi spor yapıyor, tıptan anlıyor, kendini tedavi edebiliyor, dağcılık yapıyor, geniş bir literatüre sahip kütüphaneden edebiyat ve düşünce literatürünün temel kaynaklarını kitap okuyorlar. Böylece bugünün sıradan modern ebeveynlerin de hep hedeflediği gibi “bağımsız, lider ruhlu, yaratıcı” çocuklar olabiliyorlar.

Ben medeni düzeni daha iyisini yapmak üzere terk ediyor. Somut olarak okul, sağlık, kapitalizm, cenaze, din otoriteleri film boyunca tartışmaya açılıyor. Fakat bu kurumların empoze ettiği ideal çocuk tanımının çok da dışına çıkılamıyor. Film yalnızca mevcut modern tahayyüller içinde daha iyisini yapmış gibi görünüyor. Yani iyi olan entelektüel olmaksa, Ben’in çocuklarının çok daha entelektüel olduğunu kabul ediyoruz; iyi olan zeki olmaksa, Ben’in çocukları daha zeki ve güçlü görünüyorlar ve iyi olan bağımsız olmaksa, Ben’in çocukları okula giden yaşlıtlarına göre çok daha bağımsız ve bireysel olarak çok daha özgün kişilikler. Örneğin annelerinin cenazesi için şehre geldiklerine şehirli akrabaları çocukların okula gitmemesini eleştiriyor ve okula gidip dünyayı öğrenmeleri gerektiğini söylüyor. Bunun üzerine baba Kaptan Fantastik şehirli kuzenlerine ve kendi çocuklarına insan hakları beyannamesiyle ilgili sorular soruyor. Şehirli kuzen genel geçer birkaç şey söylerken; kendisinden yaşça küçük ve dağlardan gelen Zaja beyannameyi anlatmakla kalmıyor, kendi özgün yorumlarını, eleştirilerini ve alternatiflerini de dile getiriyor. Burada büyüleyici derecece “iyi yetişmiş” çocuklar görüyoruz. Her

birinin kendi ideolojisini ve dinini seçebilmesi medeni dünyada gerçekleştiremediğimiz liberal değerleri yeniden idealize ediyor. Dolayısıyla tüm bunlar filmi, bugünün modern izleyicisi açısından onaylanabilir ve hayranlık uyandırıcı kılıyor. Yetenekler, birikimler ve kişisel gelişmişlik üzerinden kurulan tüm bu çatışma filmde alternatif olanın, yani Kaptan Fantastik'in elini güçlendiriyor. Fakat tartışmanın kendisi zaten verili bir evren içinde kurulduğundan, "iyi" üzerine pek de yeni şeyler duyamıyoruz. "Daha iyi çocuk yetiştirmek" üzerine tartışırken, modern olanı sıkı bir eleştiriye tabi tutan filmde, bir yandan da "iyi"nin tanımını yeterince tartışılmadan kalmış gibi görünüyor. Daha iyi olmak Ben'in dünyasına göre çok bilmek, çok okumak, özgüvenli ve lider ruhlu olmanın ötesine geçemiyor.

Filmde belki de daha derin bir tartışmanın açıldığı asıl noktanın ebeveyn ve çocuk ilişkisinin sorgulanması olduğu söylenebilir. Bir ebeveynin kendi ideallerini çocukları üzerinden yaşatmaya ne derece hakkı vardır? Çocuğun ebeveynden ayrıldığı noktada denge nasıl kurulabilir? Filmde baba Ben ve çocukları belli bir uyum içinde olsa da, ara sıra çıkan çatlaklarda modern düzene karşı getirilen alternatif düzenin de eksik olacağı fikriyle karşılaşırız. Makalenin başında ele alındığı gibi filmde çocuk kontrol edilmesi gereken kontrolsüz ve zayıf bir insan olarak tanımlanmıyor veya romantik bir masumiyet ve özgürlük söylemi altında yüceltilmiş bir çocuk imgesine kaçılmıyor. Çocukları neredeyse çocuk olarak değil, sadece kendi karakterleriyle algılamaya başlıyoruz. Fakat bir yandan da *Kaptan Fantastik*'te çocuk başlı başına modern bir projeye, ideolojinin kendisine dönüşüyor. Her ne kadar Ben; özgürlükçü, saygılı, toplumsal eşitsizlikleri eleştiren bir baba olsa da günlük programdan kitap okuma listelerine kadar pek çok yerde komünün otorite figürü olarak karşımıza çıkıyor. Baba anti-modernist olmakla beraber anti-modernizmi de otoriter bir şekilde uyguluyor. Devlet kurmak için olduğu gibi, anarşiyi kurmak için de en işlevsel varlık yine kurucu çocuk oluyor. Ve yine çocuk ebeveyne "kendi iyiliği için" itaat etmeye mecbur bırakılıyor.

Sonuç Yerine

Sonuç olarak filmde modernizmin çocukluk, aile ve eğitim anlayışına bir alternatif tahayyül edilirken, bu tahayyülün sınırları hâlâ moderniteden bağımsız çizilemiyor; bu filmin bizzat modern düzenin içinde yaşayan biz modern bireyleri mutlu etmesi sadece modernite içinde yaşadığımız huzursuzluğu tanıyor olmasıyla açıklanabilir. İdeolojik eşitsizlikleri yeniden kurmadan bir söz söylemek hayli zor. Bu filmde de modern toplumsal ilişkiler organize etmemek değil, bunları yeniden ve farklı bir şekilde organize etmenin yolları tartışılıyor. Yaşam alanlarında çocuklara özel alanlar tasarlanmaması, kadınlar ve erkekler arasında bir hiyerarşi kurulmaması, mevcut iktidarların sorgulanması, yetişkinin ve çocuğun bilgiyi eşit paylaşımı gibi önemli meselelere dikkat çekiliyor. Bir yandan da çocuğa romantik yaklaşımlar başlığı altında ele aldığım “geleceğe dair bir umut olarak çocuk” teması filmde çok da tartışmaya açılmadan varlığını sürdürüyor. Bu bakımdan *Kaptan Fantastik*’in *Into the Wild*’la, 60’lı yılların özgürlük hareketleriyle, İsviçreli romantik yazar Johanna Spyri’nin Heidi romanıyla, hatta kendini keşfetmek için doğayla bütünleşmeyi öneren modernizm karşıtı Alman rahip Herder’le ve diğer pek çok idealist ve romantik literatürle bağlantısını kurmak mümkün. İnsan her daim kendi türü olan insanın mevcut varlığından daha iyisi olabileceğini düşünmeyi arzuluyor. Aslında çocuk ve alternatif eğitim tartışmasının temelinde de bu benlik ve arzunun yattığını söyleyebiliriz. Modern kapitalist mantığın altında yatan endüstriyel ve tektipçi yaklaşım bugünün modern ebeveynlerini rahatsız ediyor. *Kaptan Fantastik* tam da bu rahatsızlığa, alternatifte duyulan arzuya ve modern ikilemlerin yarattığı güncel tartışmalara dayanarak çocukluğun alternatif açıklamaları üzerine düşünmek için bize bir başlangıç noktası sunuyor; ama sadece bir başlangıç noktası.

Kaynakça:

Aktan, İrfan, “Yangın Merdiveninin Kilidi”. *Duvar*. 2016.

Brockliss, Laurence, “Introduction: The Western Concept of Childhood”. *Ottoman History and its Heritage*, Sayı: 59, S. Faroqhi, H. İnalcık, B.Ergene (der.), Boston, Brill, 2016.

Çiçek, Nazan, “The Interplay between Modernization and the Reconstruction of Childhood: Romantic Interpretations of the Child in Early Republican Era Popular Magazines, 1924–1950”. *Ottoman History and its Heritage*, Sayı: 59, S. Faroqhi, H. İnalcık, B.Ergene (der.), Boston, Brill, 2016.

Derrida, Jacques, *İslam ve Batı Üzerine Bir Konuşma*, Çev. Sümeyye Kavuncu, İstanbul, Timaş Yayınları, 2016.

Foucault, Michel, *Archeology of Knowledge*, Londra, Vintage Books Edition, 2010.

—. *Cinselliğin Tarihi*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012.

Heywood, Colin, *A History of Childhood: A History of Childhood: Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times*, Malden, MA, Blackwell, 2001.

Safranski, Rudiger, *Romantik: Bir Alman Sorunsalı*, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2013.

Zeybek, Ozan Sezai, “Herkesi Okula Götürmek Değil, Her Yeri Okula Çevirmek”, *Seçbir Konuşmaları*, İstanbul, 2016.

FİLMLER

Sean, Penn, *Into the Wild*, 2007.

Gsponer, Alain, *Heidi*, 2015.

Ross, Matt, *Captan Fantastic*, 2016.

Değini:

Sinemada Mekânın Üretimi Üzerine Fragmanlar

Murat Küçük

Bu metin sinemaya mekânsal üretim meselesi olarak bakmanın teorik yollarını irdelemeyi amaçlamaktadır. Sinemadaki mekanın nasıl analiz edileceğine dair fragman biçiminde bazı sorular ve düşünceler geliştirilmeye çalışılacaktır. Bu deneme toplumsal, sinemasal ve mekânsal arasındaki ilişki bağlamında olacaktır. Diken ve Laustsen'e göre sinemasal ile toplumsal, bir katışıklaşma ve indirgenemezlik ilişkisi içerisindedir ve birlikteliklerinde ayrılan ve ayrıldıklarında birleşen ikizlere benzer.¹ Bu nedenle sosyal teo-ri (sert, ciddi, bilimsel) ile sinema (oyuncu, sanatsal ve kurmaca) arasındaki ilişkiye yönelik hiyerarşik yaklaşımlara karşı koyma-nın gerekmektedir.² Mekan üretimi de toplumsallığın içerisinde- dir. Görsellik üretme biçimlerinin mekan üretimiyle olan ilişkisi- ni ya da sinemanın nasıl bir mekansallık ürettiğini tartışabilmek için sinemasal ile toplumsal arasına mekansallık da eklenmelidir.

Sinemasal Toplumsallık, Sinemasal Mekân

Sinema yeni bir görme biçimi ya da seyir biçimi sağlar: içine sesselliği de dahil eden bir seyir deneyimi olarak “sinematogra- fık görme”. Görüntü ve sesi birlikte teknik olarak yeniden üre- ten sinema bizi ayrıca “bilinçdışı görme”yle³ tanıştırır. Böylece

1 Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen, *Filmlerle Sosyoloji*, İstanbul, Metis Ya- yınları, 3. Baskı, Çev. Sona Ertekin, 2014, s. 27.

2 A.g.e., s. 27

3 Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi & Teknik Araçlarla Yeniden-Üre- tim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012, s. 84.

toplumsallık ve özne değişir. “Homo sinematografikus”⁴ şeklinde adlandırılan yeni bir özne ve bunlardan oluşan bir “seyirciler cemaati”⁵ ortaya çıkar. Daha geniş etkileriyle bu değişim “toplumun sinemalaşması”⁶ olarak okunabilir. “Toplumun sinemalaşması”na benzer şekilde “mekânın sinemalaşması” da düşünülebilir. Görüntü üretme teknikleri, mekan üretme olanakları da sağlar. Sinema aracılığıyla görsel olarak üretilen mekân da “sinemasal mekân” ya da “sinemasal coğrafya” olarak ele alınabilir.

Görselin teknik araçlarla yeniden üretilebilirliğini sağlayan fotoğraf, mekanın deneyimine ve temsiline yeni bir boyut katmıştır. Kentlerin manzara ve panoramik olarak çoğaltılmasına olanak sağlayan “kartpostal”ın devamı bağlamında, imgelerin hareketlenmesinin en gelişkin biçimi olan sinemayla birlikte mekân algımız ve deneyimimiz “gözün egemenliği”ne⁷ daha fazla dahil olur. Yaşadığımız dünya, sürekli fotoğraflanan ve “teknoloji sayesinde dünyaya bir dizi potansiyel fotoğraf olarak bakan anlayışın gittikçe daha yaygın hale geldiği”⁸ bir dünyadır. Bu “göz-merkezci kültür”⁹, “deneyimin kendisini bir göre biçimine çevirme”¹⁰ olanağı ya da sınırlılığı sağlar. Sontag fotoğrafların ürettiği görüntülerle dolu bir dünyada yaşıyor olmamız üzerinden bir dilbilgisi ya da “görme töresi” oluştuğunu söyler ve ekler: “fotografik girişimin en görkemli sonucu, bize dünyayı kafalarımızın içinde –bir görüntüler seçkisi olarak– tutabileceğimiz duygusunu

4 Edgar Morin, *The Cinema or the Imaginary Man*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005’den aktaran: Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen, *A.g.e.*, s. 24.

5 Deniz Göktürk, “Çokseslilik Peşinde: Hareketli İmgeler, Seyyar Ezgiler”, *İstanbul Nereye: Küresel Kent, Kültür, Avrupa*, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 233.

6 Diken ve Laustsen, *A.g.e.*, s. 24.

7 Juhani Pallasmaa, *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, YEM Yayınevi, 2016.

8 Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkurkeş Yayınları, 2008, s. 23.

9 Pallasmaa, *A.g.e.*

10 Sontag, *A.g.e.*, s. 41

uyandırmasıdır.”¹¹ Farklı görme biçimlerinin içerisinde, fotoğraf makinesinin icadıyla başlayan yeni bir görme alışkanlığı olarak “fotoğrafik görme,”¹² görme tarihinin içerisinde sinematik olanla birlikte daha güçlü ve yaygın bir konum edinmiştir. Böylece fotoğrafın görsel niteliğine hem işitsellik hem de hareket katan “sinematografik görme”den bahsedebiliriz. Bu görme biçimindeki farklılık, Benjamin’e göre psikanalizin bizi bilinçdışının itkileriyle tanıştırmasına benzer şekilde, film kamerasının da bizi “bilinçdışı görme”yle tanıştırmasıdır.¹³ Bunu sağlayan “birer hareket kaynağı olarak indirme ve kaldırmalarıyla, eylemi kesmeleri ve yalıtılmalarıyla, akışı yaymaları ve hızlandırmalarıyla, görüntüyü büyütüp küçültmeleriyle kamera”¹⁴ (Benjamin, 85) olmaktadır. Kamera aracılığıyla “Yakın çekim sayesinde uzam genişlerken, ağır çekimle de hareket uzamaktadır.”¹⁵ Görüntü üretme tekniklerinin çeşitlendiği, imgelerin kolayca çoğaltılabildiği ve yaygınlaştığı yeni bu “görsel rejim”de ise yeni bir “gözlemci özne”¹⁶ oluşur. “Seyirciler cemaati” de bu yeni “gözlemci özne”lerden oluşur. Mekana ilişkin analizlerin de bu “görme rejimi” içerisinde yapılması gerekmektedir.

Görselleştirme olanaklarının artması, görüntüyü başka ve sık karşılaşılan bir deneyim olarak hayatımıza dahil etmiştir. Bu bağlamda hem teknik olanaklar, hem de teknik olanakların hitap ettiği duyular önemli olmaktadır. Mekânı farklı duyu kipleriyle algılarız. Hangi duyuları kullandığımız mekân algımızı ve deneyimizi değiştirir. Böylece belli duyularda yoğunlaştırır. Mekânın nasıl algılanacağıyla ilgili sinema görme ve işitme duyularını çalıştırır. Sinema (sessiz filmler dışında) görüntü üretimi olduğu kadar, ses üretimidir. Üretilen ses konuşmalar dışında (iç ya da

11 A.g.e., s. 19

12 A.g.e., s. 109

13 Benjamin, A.g.e., s. 84.

14 A.g.e., s. 85.

15 A.g.e., s. 85.

16 Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, Çev. Elif Daldeniz, İstanbul, Metis Yayınları, 2. Baskı, 2010.

dış) müzik olmaktadır. Gösterilen mekânın kendisinde üretilmeyen müzik, dışarıdan bu görüntüye eklenir. Üretilen müzik filmdeki yeri üzerinden görüntüye ilişir ve mekânla ilişkilendirme kapasitesi ortaya çıkar. Böylece sinema mekânla ilgili görüntü hafızası ürettiği kadar ses hafızası da üretir. İzleyici/dinleyicide ses mekânları niteliği kazanır. Filmlerin seçimlerine göre, bazı filmler mekânla ilişkilendirecek şekilde müzikle birlikte işler. Mekâna dair dokunsal ve kokusal olan, sinema izleme deneyiminin zorunlu olarak dışında bırakılmış olur. Diğer duyuların çalışmasını eksiltten bu değişim, mekan deneyimimizi ve mekan üretim biçimlerini de değiştirir. Böylece sadece perdeye ya da ekrana yansıyan görsellere bakarken değil; mekâna ilişkin deneyimimiz de görüntüye bakar gibi olmaya eğilimli olur. Mekân fotoğraftaki ya da sinemadaki gibi “bakılan” bir şeye dönüşür.

Sinemasal Mekân:

Mekânı Çekmek mi Mekânı Üretmek mi?

Lefebvre¹⁷ mekânın üretimini “temsil mekânı”, “mekan temsili” ve “mekân pratiği” şeklinde birbiriyle ilişkili üçlü bir ayrım üzerinden analiz etmeyi önerir. Lefebvre’in üç momentli bu mekân analiziyle sinemadaki mekânı analiz etmede nasıl sorular ve olanaklar geliştirilebilir? “Mekânın toplumsal bir ürün olarak kavranışı”¹⁸ sayesinde, görüntü üretme teknikleri temsil üretmekten ziyade, mekân üretiminin toplumsallığının bir parçası olarak düşünülebilir. Bu durumda sinemanın mekân üretimi nasıl analiz edilebilir? Sinemada görülen (göstere) mekân ile gösterilen mekân arasında nasıl ilişkilendirilmeler kurulabilir? Bunun için sinemada gerçeklik ve kurmaca (fiziksel mekân ve sinemasal mekân ya da edimsel ve sanal) arasındaki ilişkiyi tartışmak gerekir. Bu ilişkinin mekân bağlamında şu dört biçimde düşünüldüğünden bahsedilebilir:

17 Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayınları, 2014, s. 67-75

18 A.g.e., s. 23.

*Sinemasal mekânı fiziksel mekânın bir yansıması olarak

*Sinemasal mekânın fiziksel mekâna yansımaları üzerinden

*Sinemasal mekân ile fiziksel mekân arasında diyalektik bir ilişki olarak

*Sinemasal mekânı ayrı bir mekânsal ürün olarak

Sinemasal mekân, kameranın yönelimine ve çerçevelenmesine göre farklı niteliklerde sınıflandırılabilir: “sinemasal manzara- lar–peyzajlar (cinematic landscapes); sinemasal kent manzaraları (cinematic cityscapes); sinemasal deniz manzaraları (cinematic seascapes)”¹⁹ Her halinde sinemadaki mekân kurmacadır ve “ke- limenin tam anlamıyla fizikî mekânları kurgul. yarak yeni bir coğrafya yaratırlar.”²⁰ Bu anlamda fiziksel mekân ile sinemasal mekân arasında gerçek ve temsil arasında bir örtüşme yakalanamaz. Böylece sinemadaki mekân, “gösterdiği” mekândan başkası olur. Bir mekânı görselleştirmesi bir temsil bağlantısını zorunlu olarak kurmayı gerektirmez. Ancak gerçeklik ve kurmaca arasın- da geçişlilikler ve gerilimler kurmak, “mütekabiliyet” ya da “yan- sıtma” olarak bakmanın problemlerini ortadan kaldırabilir.

İlk olarak, sinemasal mekânın fiziksel mekânın yansıması ola- rak görülmesine ilişkin bir değerlendirme yapacağım. Sinemadan bir gerçekliği göstermesi beklenir. Aksi durumda sinemada görü- len mekânın, gerçek mekandan farkı sorun edilir. Belgesel nitelik- te olmaması durumunda bile sinemadan bir temsil beklentisi ve gerçekle ilişkilendirme arayışı sıklıkla görülür. Hangi mekanların dâhil edildiği, seçilen mekanların nasıl kullanıldığı kadar, neler- den/nerelerden bahsetmediği (ne içerdiği kadar, ne içermediği) hem mekân tahayyülü hem de mekândaki öznel/topluluk (fark- lı “biz”) tahayyüllüleri için film analizlerinde önemli olmaktadır. Bu bakımdan yansıtma ilişkisi daha net bir biçimde hem mekân- sal hem zamansal olana yönelik olabilir. Geçmişe dair bir olayı ya da kişiyi konu alan filmlere yönelik “geçmişe yanlış anlatıyor”

19 Aydın Çam, *Derviş Zaim: Bir Mekan Sineması'na Doğru*, Galatasaray Üni- versitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2016, s. 17.

20 A.g.e., s. 17.

şeklindeki yaygın itirazın benzeri, “şehirimizi yanlış anlatıyor ya da tanıtıyor” şeklindeki itirazda da görülebilir. Bu şekilde bir algıda sinemaya yönelik hem kurmaca oluşu unutulmakta, hem de belli bir doğru temsil etme vazifesi yüklenmektedir. Böylece hikayenin geçtiği mekanın kurgusalılığı, mekanın gerçekliği karşısında görünmez olur.

Sinema, mekânı manzara olarak da üretir. Mekânı manzara ya çevirir. Panoramik bir nitelik kazanan mekân böylece estetize edilebilir. Olayların geçtiği mekânlar dışında, şehir içinde bazı kısımlar manzara olarak gösterilir. Böylece hikaye doğrudan içinde geçtiği mekânların dışında, daha büyük bir manzaraya yerleştirilmiş olur. Böylece hikayenin tekilliği/parçalılığı daha büyük bir mekânın (bütünün) içine dahil edilir ve o manzaradaki olanakların, hikayenin bir parçası olması sağlanır. Manzaranın dahil oluşu, gerçekliği yansıtmaya beklentisini güçlendirir. Manzara seçimlerden oluşur. Manzara içine dahil olacak yapılar, mekânın toplumsallığına ve toplumsallık içindeki farklılıklara işaret eder.

Filmde mekân, hikayenin geçtiği yer olarak ya da doğrudan mekâna dair bir “imge” inşa etmesi bakımından değerlendirebilir. Bir temsil ilişkisi üzerinden olmasa da filmler gerçek mekânlara, özellikle kentlere dair imgeler üretir. Bu imge başka bir mekânsal deneyim ve ayrı bir hafıza üretir. Örneğin Türkiye sinemasında İstanbul’da ya da Ankara’da çekilen bir film, orası olduğunu belli anıtsal ya da simgesel yapılar/yerler üzerinden gösterir. Bu nedenle, filmler çoğunlukla o şehre dair belli imgeleri üretirken, bazı yapıların “yer simgesi” (landmark) olarak dolaşıma girmesini de sağlar. Mekânla ilgili farklı söylemler ya da klişeler de üretir. Örneğin İstanbul’u bir vaat mekânı olarak üreten şu yaygın söz filmlerde sıklıkla kullanılır: “İstanbul’un taşı toprağı altın.”

Sinema mekânı zamansal olarak kaydeder ve bir tarihsellik üretir. Mekâna dair görsel bir geçmiş inşası olanağı sağlar. Bugün şehirlerde “eser kalmamış” yapılar ya da mekânsal pratikler olabilir, ancak bunlar filmlerin içerisinde yer aldığı kısmıyla, geçmişin mekânı ve mekânsal pratiklerini hakkında bilgi edinme olanağı

sağlar. Bu sayede şehir bilgisi ve imgeleri, görseli üzerinden yer bularak, bizde o mekân dair hatıra üretmemizi sağlar. Mekân bilgisi edinme, mekan bilgisini yayma, mekan temsilleri yoluyla pratiklerini çeşitlendirme ve izleyiciler için mekan pratiğinin bir biçimi olma olanaklarına sahiptir. Böylece belgeleme niteliği edinir.

İkinci olarak, sinemasal mekânın fiziksel mekana yansımaları üzerinden görülmesine ilişkin bir değerlendirme yapacağım. Mekanı sadece fizikselliğiyle değil, temsilleriyle de bilir ve deneyimleriz. Bazı yerleri, izlediğimiz filmler üzerinden biliriz. Film, geçtiği mekâna dair algımızı ve böylece mekân deneyimlerimizi değiştirir. “Toplumsal gerçeklik kimi zaman sinemanın sanallığının bir ürünü gibi görülebilir, sinemanın gerçekliği değil de gerçekliğin sinemayı yansıttığı”²¹ şeklinde bir düşünme mekân için de geçerli olabilir. Fiziksel mekânla sinemasal mekân arasındaki ilişki tersinden kuracak şekilde düşünüldüğünde, sinemasal mekândan fiziksel mekana yansıyan bir etkiden bahsedebiliriz. Sinemanın toplumsallık üzerindeki etkisi bağlamında “sinema, insanla yaşadığı dünya arasında etkileşim kapasitesini artırır.”²²

Sinema mekâna hafızayı ve duyguları ortaklaştırmayı sağlayan önemli bir özelliğe sahiptir. Yaygın izlenirliği sayesinde, özellikle popüler sinema, “kolektif arzu ve kaygıları seslendiren imgelerle dolu”²³ olmasının olanaklarıyla toplumsallığın üretiminde etkili olur. Çünkü duyguların kolektifleşmesi, müzik ve radyoda olduğu gibi sesselliğin sağladığına benzer şekilde, görsel olanı da ekleyen sinema aracılığıyla sağlanır. Bir devletin idaresi altında, bir ülkede ama farklı mekânlarda yaşayan insanların, ortak bir ulus “biz”i oluşturmaları, matbaa, radyo, sinema ya da televizyon gibi ses ve görüntü (düşünce ve imge) aktarımı sayesinde daha

21 Diken ve Laustsen, *A.g.e.*, s. 20.

22 *A.g.e.*, s. 28.

23 Umut Tümay Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları*, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 10.

olanaklı hale gelmiştir. Bu teknolojiler Anderson'ın "muhayyel cemaat"²⁴ kavramsallaştırması bağlamında, ulusu tahayyül etme biçiminin önemli bir aracısı olur. Böylece ortaklık kurulması için insanların fiziksel olarak bir arada bulunmaları ya da yüz yüze iletişim kurma gerekliliği, gösterilen ve seslendirilen şeyler sağladığı ortaklaşmayla zayıflar. Görsel ve sessel ortaklıklar, ulus ya da başka türlü "biz" tahayyüllerini kolaylaştırır. Ahıska'nın radyo üzerine olan çalışması bağlamında, radyodaki haber, fikir ve müzik yayma yoluyla nasıl bir "dinleyiciler cemaati"²⁵ kuruluyorsa; sinema da görüntüler üzerinden ortaklaşan "seyirciler cemaati"²⁶ kurmaya olanak sağlar. Bu zaman-mekân ilişkisini ve algısını ulaşım araçlarının fiziksel mekanda sağladığının benzeri değiştiren bir şey olur. Sinema mekân kavrayışımızı, görüntülerin seçimi, akışı, sırası ve yakınlaştırma-uzaklaştırma olanakları sayesinde farklılaştırır. Bu farklılaştırmaların bilgisini ve deneyimini edinmiş izleyiciler, görsel ürünlerin çoğaltımı ve yayılabilirliği sayesinde somut ortaklıklar edinmiş olurlar. Böylece "sinemasal mekân" fiziksel mekanın yerini alarak ürettiği "biz"in mekânı olur. Bu ortaklık "cemaat kurucu nitelik"²⁷ olarak iş görür. Çünkü "ortak imge ve seslere bağlılık yoluyla biz olabilmemizle ya da ulus fikrinin, kolektif kahkahanın, kolektif gözyaşının 'kitle' dediğimiz muhayyel bir topluluğu üretebildiği"²⁸ koşullar içerisinde yaşamaktayız. Sinema birleştirir, muhayyel olanın niteliği görsel bir tanışmayla ve kolektiflikle beslenir.

Duyguları kolektifleştirme olanağı kadar, sinemadaki mekân izleyici için ortak mekân üretir: sinema yoluyla bilinen, görmeyle

24 Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, Çev. İskender Savaşır, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.

25 Meltem Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.

26 Deniz Göktürk, "Çokseslilik Peşinde: Hareketli İmgeler, Seyyar Ezgiler", *İstanbul Nereye: Küresel Kent, Kültür, Avrupa, İstanbul*, Metis Yayınları, 2010, s. 233.

27 A.g.e., s. 235.

28 Arslan, A.g.e. s. 11.

gezilen ve hafızaya eklenen kolektif mekân. Bu muhayyel “biz” içindeki toplumsallığın mekanlarına gözlerimizle misafir olmamızı ve “biz”in mekânsal sınırlarını kavramamızı sağlayan bir olanaktır. Görme duyusuyla güçlendirilen ve mekânın dokunsallığından uzaklaşmaya yol açan bir şey olarak, “aynı görsellikte dolaşılan” bir “sinemasal coğrafya”nın²⁹ içinde mekânsallık kazanmış bir “biz” olur bu. Mekân deneyiminin sinema yoluyla bu şekilde değişmesi izleyicide farklı etkiler üretir. “Yerlerin seyyarlaşması ve kentlerin sinemasal bir coğrafya içinde kaynaşmasıyla, içeriden bakışla dışarıdan bakış giderek iç içe geçer. Ancak görüntülenen yerler her seyirciye aynı derecede tanıdık gelmez, farklı sinemalarda farklı duygusal tepkiler uyandırır.”³⁰

Kentin nasıl bir yer olduğu, kentlinin nasıl bir özne olduğu, kent kültürünün ne olduğu filmlerin konusu olur. Sinemanın ürettiği mekân temsili, gündelik hayattaki mekânsal pratikleri de etkiler ve temsil mekânındaki mekânsal pratikle iç içe geçer. Mekân pratiklerinin, yerleşme biçimlerinin sinemada temsil edilme ya da üretilme biçimlerine baktığımızda şehrin kurallarını, “kent kültürü”nü, “kentlilik bilinci”ni üreten, öğreten, değiştiren bir şey olarak da iş görmüştür. Böylece filmler aracılığıyla “seyirciler cemaati”ne yönelik bir “kent toplumsallığı” ya da kentli bir “biz” de üretilir. Filmde üretilen mekan, ayrıca bir hafıza/anı mekanı da olur. Örneğin İstanbul bilgimizi ve görgümüzü şekillendiren önemli kaynaklardan biri İstanbul’da geçen filmlerdir. Başka bir taraftan, belli bir sokağı, mahalleyi ya da evi filmdeki adıyla/rolüyle bilmeye başlarız. Örnek olarak, film mekânları olan bazı yerlerin *Hababam Sınıfı*’nın çekildiği okul, “*Süper Baba*’nın kahvesi”, “*Sıla*’nın evi” şeklinde anılıyor olması düşünülebilir.

Üçüncü olarak, sinemasal mekan ile fiziksel mekân arasında diyalektik bir ilişki olarak düşünülmesine dair bir değerlendirme yapacağım. Sinemasal görüntü ile toplumsallık diyalektik bir

29 Göktürk, A.g.e.

30 A.g.e., s. 233.

etkileşime girer. “Sinema ile toplumsallığın ilişkisini sanallaştırmaya (toplumsala dair imgeler üretmeye) ya da edimselleştirmeye (imgenin ‘toplumsallaştırılmasına’, simgesel unsurun ya da imgenin ‘gerçekliğe’ dahil edilmesine) dayalı çift yönlü bir ilişki olarak görmek gerekir.”³¹ Bu bağlamda “sinema günlük yaşamı ikame eden, gerçekliğe öykünen bir form değil kendi -yaşamdan ayrı- gerçekliğini kuran ve bu gerçekliğin günlük yaşamla ilişkisi içerisinde yaşamı dönüştüren, özgürleştiren bir form”³² olarak düşünülebilir.

Sinemanın toplumsallıkla ilişkisinde olduğu gibi, mekân üretilimiyle de karşılıklı bir ilişkisi vardır. Böylece sinema hem mekân üreticisidir hem de başka mekân üretimlerini ve mekân algılayışımızı etkiler. Başka bir deyişle “sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz/eğip bükmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne muazzam bir olanaklar evreni serer. Bu bakımda sinema çoğu zaman, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deney niteliği taşır.”³³ Sinemanın izleyicide bıraktığı etki bağlamında “film yönetmenlerinin anlık fragmanlarından oluşan şehirleri bizi gerçek şehirlerin bütün canlılığıyla sarmalar.” (Pallasmaa, 86). Bu sinemasal ve mekânsal arasındaki diyalektik ilişkinin bir sonucudur.

Dördüncü olarak, sinemasal mekânı ayrı bir mekânsal ürün olarak değerlendirilmesinden den bahsedeceğim. Bu bağlamda şöyle iki soru geliştirilebilir: Mekânı çekmek mi, yoksa mekânı görüntüde üretmek mi? Sinemadaki mekânı temsil olarak değil, yerine gösterdiği mekânın kendisi olarak düşünmek mekan düşüncesi için ne tür olanaklar sağlar?

Sinema, gösterdiği mekânı temsil etme olanağı sağladığı ya da algısı ürettiği gibi, aslında araçları etrafınca mekânı kendisi üretir. Gerçek ile sinemadaki görüntüsü arasında ilişki kurma girişimi kameranın sınırlandırıcılığıyla zorunlu olarak kesilir.

31 Diken ve Laustsen, A.g.e., s. 20.

32 Özgün Aras & Ersan Ocak, “Kent görüntü bellek”, 1997, <http://www.koronomedya.net/kor/index.php?id=6,63,0,0,1,0>, Erişim tarihi: 27.12.2016

33 Diken ve Laustsen, A.g.e., s. 24.

Kameranın gösterdiğiyle sınırlandırılmış olan mekan, “bütün”e ya da diğer parçalarla ilişkilere göre değerlendirilebilir. Bu nedenle gösterilen ya da filmde kurulan mekanın kendisini, bir “gerçek”le temsil ilişkisi kurmak üzerinden değil; sinemadaki mekân olarak okumak denenebilir. Bir gerçekliğin görüntüleri olarak değil, görüntülerin kendisinin gerçekliği olarak. Mekânın görüntüleri olarak değil, görüntülerdeki mekân olarak. Sinemadaki kişiler nasıl başka bir kişiyi oynuyorsa, mekân da aynı şekilde değerlendirilebilir. Mekân da başka bir mekânı oynamaktadır, filmin içinde geçen mekânı, filmde “oynadığı” rolün kendisini, filmdeki hikayenin geçtiği yer olarak, filmin kurgusu kadar kurguya dönüşmüş olarak. Çünkü yönetmen, senaryo, kamera ve oyuncular mekanı filmin içinde kendilerince kurar. Böylece film mekânının yapay olarak kurgulanmış set ya da yaşanan mekân olması arasındaki fark filmin kurgusu içinde kaybolur. Mekânın bu şekilde kurulması, “gerçek” olan şeyle birtakım yakınlıklar ya da ortaklıklar içeriyorsa da, görüntüdeki mekân artık sadece görüntüdeki mekândır.

Kaynakça:

Anderson, Benedict, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, Çev. İskender Savaşır, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.

Ahıska, Meltem, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.

Arslan, Umut Tümay, *Mazi Kabrinin Hortlakları*, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.

Benjamin, Walter, *Fotoğrafın Kısa Tarihi & Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012.

Crary, Jonathan, *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, Çev. Elif Daldeniz, İstanbul, Metis Yayınları, 2. Baskı, 2010.

Çam, Aydın, *Derviş Zaim: Bir Mekan Sineması'na Doğru*, Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2016.

Diken, Bülent; Laustsen, Carsten B., *Filmlerle Sosyoloji*, Çev. Sona Ertekin, İstanbul, Metis Yayınları, 3. Baskı, 2014.

Göktürk, Deniz, "Çokseslilik Peşinde: Hareketli İmgeler, Seyyar Ezgiler", *İstanbul Nereye: Küresel Kent, Kültür*, Avrupa, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.

Lefebvre, Henri, *Mekanın Üretimi*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayınları, 2014.

Özbek, Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991.

Özgün, Aras & Ocak, Ersan, "Kent görüntü bellek", 1997 <http://www.korotonomedyane.net/kor/index.php?id=6,63,0,0,1,0> , Erişim tarihi: 27.12.2016.

Pallasmaa, Juhani, *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, YEM Yayınevi, 2016.

Sontag, Susan, *Fotoğraf Üzerine*, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, 2008.

Teorik Bakış dergisinin bu sayısı sinemaya odaklanıyor. Lakin sinemayı, çokça yapıldığı üzere içinden çıktığı “toplumun aynası” olarak kavramıyor. Sinemayı sadece toplumsal olanı yansıtan bir araç olarak düşünmek, *yanılsama* ve *hakikat* arasında bir ayrım ve hiyerarşi üzerine oturduğundan, sinemanın kendisini bir *bilme biçimi* olarak tanımanın önünde muazzam bir engeldir. Yerleşik, köklü ve yinelenen yapısı nedeniyle onunla baş edilmesi zordur. Öyle ki, bu sadece sosyal bilimlerin takıldığı ve tekrar takıldığı değil, film çalışmaları alanının da çoğu zaman aşamadığı bir engel olarak düşünülebilir. Belki de bu yüzden, sosyal bilimlerin epistemolojisi ve metodolojisi içindeki kimi zemin kaydıran paradigma değişimlerinin yanılsama ve hakikat arasındaki uzlaşım sal ayrım ve hiyerarşiyi sorgulayarak işe başladığını söylemek mümkündür. Bize göre, sosyal bilimlerle sinema arasındaki diyalog tam da burada başlar.

