



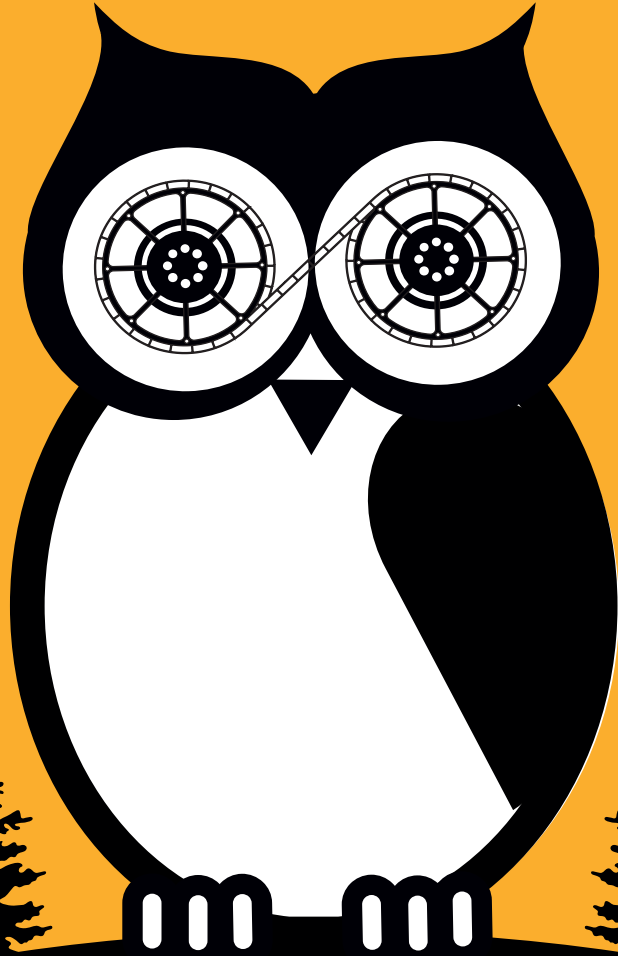
SineFilozofi Dergisi

Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu

TAM METİN KİTAPÇIĞI

<https://www.sinefilozofi.com>

<https://www.sinemafelsefesi.org.tr>



SineFilozofi Dergisi

Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu

TAM METİN KİTAPÇIĞI



 SineFilozofi Dergisi
Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu
TAM METİN KİTAPÇIĞI

Yayıncı / Publisher
Sinema ve Felsefe Derneği

Dergi Sahibi / Owner of the Journal
Prof. Dr. Serdar Öztürk

Editör / Editor
Öğr. Gör. Berna Akçağ

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor
Öğr. Gör. Dr. Erdinç Yılmaz
Öğr. Gör. Dr. M. Özer Özkantar

Web Editörü / Web Editor
Arş.Gör. Esra Güngör Kılıç

Logo Tasarımı / Logo Design
Öğr. Gör. Serpil Kaptan

Kapak Tasarımı / Cover Design
Öğr. Gör. Berna Akçağ

Sayfa Tasarımı / Page Design
Öğr. Gör. Melike Sinem Yılmaz

Yayına Hazırlık / Publication Preparation
Ece Yirmibeş

2023 ANKARA

Sempozyum Düzenleme Kurulu:

Sempozyum Yürütücüsü ve Dernek Başkanı:

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

Sempozyum Koordinatörü ve Grafik Tasarım Danışmanı:

Öğr. Gör. Berna Akçağ- TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Türkiye

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

Doç. Dr. Esra İlkay İşler- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Selçuk Ulutaş- Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Işkın Özbulduk Kılıç- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Kıvanç Türkgeldi – Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Sarper Bütev– Kastamonu Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Eda Arısoy-Akademisyen, Fotoğrafçı, Türkiye

Öğr. Gör. Dr. Erdinç Yılmaz- Gaziantep Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Dr. M. Özer Özkantar- Gaziantep Üniversitesi, Türkiye

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

Öğr. Gör. Berkay Göçer- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

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

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

Arş. Gör. Aysu Uğur Balcı- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Ece Yirmibeş- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Alper Evren Şahin- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Korcan Duzcu- Ankara, Türkiye

Sinema ve Felsefe Derneği ve SineFilozofi Dergisi Kurulu

Sempozyum Bilim Kurulu:

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

Prof. Dr. Patricia Pisters- University of Amsterdam, Amsterdam, Holland

Prof. David Martin Jones- University of Glasgow, İskoçya

Prof. Richard Rushton- Lancaster University, İngiltere

Prof. David N. Rodowick- University of Chicago (Amerika Birleşik Devletleri)

Assoc. Prof. Robert Sinnerbrink- Macquarie University, Avustralya

Prof. Dr. Nüket Elpeze Ergeç – Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Nezih Erdoğan – İstinye Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa – Akdeniz Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Şükrü Sim- İstanbul Üniversitesi, Türkiye

İçindekiler Contents

<i>Bir Zamanlar Anadolu’da Filminde Gilles Deluze’ün Zaman-İmgesi</i>	2
Gilles Deluze’s Time-Image in Once Upon a Time in Anatolia Film <i>Bihter İşler</i>	
<i>“Kelebek ve Dalgıç” Filminde Beden Algısı</i>	14
Body Perception In The Movie “The Diving Bell and The Butterfly” <i>Cansu Kemiksiz</i>	
<i>Modern Devlette Siyasi Teknolojinin Gelişimi Bağlamında</i>	21
<i>Dışarıdakilerin Politik-Anatomisi: Z “Ölümsüz” Filmi Analizi</i>	
Political-Anatomy of Outsiders in the Context of the Development of Political Technology in the Modern State: Z “Immortal” Movie Analysis <i>Cem Tutar ve Ece Kaptan</i>	
<i>Schopenhauer’un “Kirpi İkilemi” Metaforu Bağlamında</i>	37
<i>İklimler Filminin Kadın-Erkek İlişkisine Yaklaşımı</i>	
Climates’ Approach to The Relationship Between Men and Women in The Context of Schopenhauer’s “Hedgehog Dilemma” Metaphor <i>Cem Yıldırım</i>	
<i>Jacques Derrida’da Konukseverlik ve Ötekilik Problemi Bağlamında</i>	46
<i>‘Misafir’ (The Guest Aleppo to Istanbul) Filminin İncelenmesi</i>	
Reviewing of Misafir (The Guest Aleppo to Istanbul) Movie in the Context of the Problem of Otherness and Hospitality in Jacques Derrida <i>Cemre Uğural Yamuç</i>	
<i>Anlatınca Geçer mi? Feminist Sinema, Travmalar ve Anlatılar</i>	62
Does It Pass When It Narratives? Feminist Cinema, Traumas and Narratives <i>Nurcan Pınar Eke</i>	
<i>Sinemada Kant’ın “Yüce” Duygusunun İmkânı</i>	78
Possibility of Kantian “Sublime” in Film <i>Selda Salman</i>	
<i>Aristoteles’in Etik Anlayışına Göre İçindeki Deniz Filminin Yorumlanması</i>	89
According to Aristotle’s Ethical Understanding, The Interpretation of the Film The Sea in Me <i>Semra Akgünlü</i>	

<i>Gilles Deleuze'ün Recit Kavramı İle Teorema Filmi Üzerine Düşünmek</i> Reflecting on Gilles Deleuze's Concept of Recit and Theorema Film <i>Tuğçe Karaca Özdemir</i>	94
<i>Sinematik Göstergebilim Yaklaşımı İle Ertem Eğilmez Sinemasına Farklı Bir Bakış</i> A Different Look at Ertem Eğilmez Cinema with a Cinematic Secondary Approach <i>Tuna Kuzucan</i>	102
<i>Construction of Sexuality in Turkish Cinema: Sex Movies of 70s</i> Türk Sinemasında Cinselliğin İnşası: 70ler Dönemi Seks Filmleri <i>Gökçe Mustafa Sevinç</i>	118
<i>In Search of Temporalities in Video Art: Ali Kazma's Aesthetic Gestures</i> Video Sanatında Zamanın Peşinde: Ali Kazma'da Estetik Jestler <i>Merve Kaptan</i>	129

-Araştırma Makalesi-

**Bir Zamanlar Anadolu'da Filminde
Gilles Deleuze'ün Zaman-İmgesi**

Bihter İşler*

Özet

Zaman-imge sinemasında kronolojik zaman akışı izlenmez, klasikanlatı sinemasındaki neden-sonuç ilişkisi yoktur. Anlam, kronolojik zamanda imgeler arasındaki bağa göre ortaya çıkar. Bu çalışmada, önce Gilles Deleuze'ün "zaman-imge sineması" ve zaman-imge kavramı tanımlanacak, ardından Nuri Bilge Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu'da (2011) adlı filmi ile zaman-imge sineması paralelliği incelenecektir. Bir Zamanlar Anadolu'da filminin zaman-imge sineması özelliklerini taşıyıp taşımadığı sorusuna yanıt aranacaktır.

Bir Zamanlar Anadolu'da filminde sabit çekimler, hareketsiz ve durağan görüntüler söz konusudur. Kamera hareketleri ve çekimlerin yavaşlığı, kameranın çoğu kez değişmeyen bir açıda bulunması Deleuze'ün tanımladığı zaman çatlaklarını açığa çıkaran araçlardır. Bu durum, zihinde imgeler arasında irrasyonel bir bağlantıya neden olur ve yeni bir sinematografik imge, zaman-imgesi ortaya çıkar. Filmde sabit planlar, sabit kameranın gözü olarak izleyiciye gösterilir. İzleyici bir süre sonra karakter, nesne ya da durağan harekete bakmayı keser, imgeyi görmeye başlar ve sıradan görüntüler anlam kazanır. Filmde zaman-imge anlayışına uygun olarak saf optik-ses durumlar, doğa manzaraları, doğa ve hayvan sesleri sıklıkla yer alır. Karakterlerin hayatları birbirini keser ancak iç içe geçmez. Sonuç olarak, Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu'da filminin zaman-imge sineması özellikleri taşıdığı yargısına varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Gilles Deleuze, Zaman-İmgesi, Nuri Bilge Ceylan, Sinema ve Felsefe

*Doktora Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İletişim Bilimleri Bölümü, Ankara, Türkiye.

-Research Article-

Gilles Deleuze's Time-Image in *Once Upon a Time in Anatolia* Film

Bihter İşler*

Abstract

Different from classical narrative cinema, there is neither chronological time flow nor any cause-effect relationship in the time-image cinema. Meaning emerges according to the connection between images in chronological time. First the study considers Gilles Deleuze's "time-image cinema" and defines the concept of time-image. The article then examines the parallelism of time-image cinema in Nuri Bilge Ceylan's Once Upon a Time in Anatolia (2011). The answer to the question whether the film has the characteristics of time-image cinema will be sought.

There are still shots, motionless and static images in Once Upon a Time in Anatolia. Camera movements and shots are slow, often at a constant angle. In this way, the cracks in time described by Deleuze are exposed. This situation causes an irrational connection between the images in the mind and a new cinematography and the time-image, emerge. In the movie, shots are shown to the viewer as the eye of the fixed camera. After a while, the viewer stops looking at the character, object or static movement, begins to see the image and ordinary images gain meaning. In accordance with the time-image understanding, pure optical-sound situations are often featured in the film with nature scenes and animal sounds. The lives of the characters intersect, but do not intertwine. The analysis of Nuri Bilge Ceylan's Once Upon a Time in Anatolia yields a conclusion that the film has the characteristics of the time-image cinema.

Keywords: Gilles Deleuze, The Time-Image, Nuri Bilge Ceylan, Film and Philosophy

* PhD Student, Hacettepe University, Faculty of Communication, Department of Communication Sciences, Ankara, Türkiye.

Giriş

Hareket-imge ve zaman-imge kavramlarını geliştiren Gilles Deleuze, *Cinéma 1: L'image-mouvement* (Sinema 1: Hareket-İmge, 1983) ve *Cinéma 2: L'image-temps* (Sinema 2: Zaman-İmge, 1985) adlı çalışmalarında bu kavramları açıklar. Hareket-imge sineması neden-sonuç ilişkileriyle biçimlendirilmiş, zaman-mekân bütünlüğüne sahip, kendi içinde tutarlı bir dünya sunar. 1940'lı yılların ortalarına kadar egemenliğini sürdürür. Savaş sonrası ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği Akımı klasik sinema anlayışının etkinliğini kırar. Bu yeni akım, yeni bir film anlayışı ve öyküleme biçimi getirir.

Deleuze, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da yıkılmış, harap olmuş ve terk edilmiş mekânları "öylesine-herhangi-mekân" şeklinde tanımlamıştır. Bu mekânlarda hareketin devamlılığı artık söz konusu değildir. Dolayısıyla, hareket-ingesini yaratan, etki-tepki ile ortaya çıkan duyu-motor durum bozulmuş, duyu-motor şeması çökmüştür. Duyu-motor şemanın çökmesi ile "saf haldeki zaman" da bir çatlak (the fork) açığa çıkar (Deleuze, 1997, s. 6). Durumların artık eylemlilik üretmediği bu çatlakta eylemsizliğin olduğu ve sadece "görülen ve duyulan" yeni bir imge, "zaman-imge" ortaya çıkar (s. 271-272).

Zaman-İmge Sineması

1940'ların ortalarına kadar egemen olan ve neden-sonuç ilişkilerine dayanan hareket-imge sineması, uzam-zamansal bir bütünlüğe ve içsel bir tutarlılığa sahiptir. Savaştan sonra İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nın ortaya çıkmasıyla, klasik sinema anlayışı etkisini yitirir. Bu yeni akım beraberinde yeni bir film anlayışı ve hikâye anlatım tarzı getirir (Armes, 2011, s. 19-20).

Savaş sonrası harap olmuş Avrupa'da insanlar eylemlerinin dünyayı değiştirebileceğine dair inançlarını yitirirler. İnsanlar nasıl tepki vereceklerini bilemedikleri durumlarla karşı karşıya kalmışlar, savaş sırasında yıkılan, harabeye dönen ve yeniden inşa edilen şehirlere tanık olduklarında gördüklerine anlam verememişlerdir (Deleuze, 1997, s. xi). Bu nedenle Deleuze, kişilerin dünyaya olan inançlarının yeni baştan kurulmasına yardım eden yeni bir imge türüyle yeni sinemanın ortaya çıktığını ifade eder (1997, s. 172).

Deleuze için sinema zaman-imesi üzerinden bir yaratma eylemi işlevi görerek, düşünce üreten bir platformdur. Deleuze, İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman (2003) adlı çalışmasında Ulus Baker'den alıntı yaparak, savaş döneminde insanların dünyayı değiştirme inançları için yeni bir platform arayışına girdiklerini ve sinemanın aktüaliteden hareketle yeni bir biçimden yararlanacaklarını söylemiştir. "Yeni-Gerçekçilikten itibaren imaj artık saf optik-sesli terkiplerden oluşacaktır - oradan da Fransız Yeni-Dalgasına, giderek Amerikan bağımsız sinemasına kadar" (Deleuze, 2003, s. 13). Deleuze sanat eserleriyle direnme eylemi arasında bir bağ olduğunu, sanatın kendisinin bir direnme aracı olduğunu belirtir (s. 38-39).

Zaman-İmgesi

Gilles Deleuze Bergson'un hareket üzerine tezlerini ele alarak, önce hareket-imgeyi incelemiştir. Bergson'un ilk tezine göre "hareket, katedilen mekânla karıştırılmamalıdır. Katedilen mekân geçmiştir; hareket şimdidir, katetmenin edimidir. Katedilen mekân bölünebilirken, hatta sonsuzca bölünebilirken, hareket bölünemez ya da her bölünüşünde doğası değişmiş olur. Bu da şimdiden daha karmaşık bir fikri varsaymaktadır: Katedilen mekânların hepsi bir tek ve aynı homojen mekâna aitken, hareketler heterojendir, birbirlerine indirgenemezler" (Deleuze, 2014, s. 11). "Sinema bize, hareket eklediği bir imge vermez, dolaysız olarak bir hareket-imge verir. Bize bir kesit vermektedir elbette, ama bu, hareketsiz bir kesit + soyut hareket değil, hareketli bir kesittir" (s. 13-14). Bergson'un diğer tezi, hareketin,

sürenin hareketli bir kesiti olduğunu ve hareketin, bütündeki bir değişikliğe karşılık geldiğini (Deleuze, 2014, s. 19) ve bütündeki değişim için neden-sonuç ilişkisiyle kesitlerin birbiriyle bağlanmış olmasını gerektirir. Bu şekilde imgeler arasında sinemasal bütünlük oluşur.

Hareket-imge sineması, çekimleri düzenleyerek düşünceyi imgenin kendisinde verir. Hareket imge, algının duyguya dönüşmesine, duyguyu etkilemesine ve duygu üzerinde hareket etmesine izin vererek, kişide duyu-motor hareketini uyarabilir. Bu nedenle, kişiyi hareketin merkezine yerleştirir (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 287). Deleuze, klasik Amerikan sinemasında netlik kazanan bu sistemin izleyiciyi rasyonel bir etki alanına taşıdığına dikkat çekmiştir (İpek, 2017, s. 287).

Sinemada poz kavramı çok uzun ve hareketin olmadığı çekimler için kullanılır. Yasujiro Ozu'nun boş mekânları veya Michelangelo Antonioni'nin kimsenin olmadığı manzaraları uzun süre betimlediği sahneler poz olarak kabul edilir (Baker, 2011, s. 144). Deleuze'e göre, hareketin olmadığı sabit çekimler, hareketsiz görüntüler, durağan görüntüler gibi sinematografik unsurlar, sinemada zaman-imgesini görünür kılan çatlakların açılmasına yol açar (Deleuze, 1997, s. 22). Deleuze'ün tanımladığı zaman çatlakları, filmlerde karakterin o anında geçmişi hatırlamasıyla ya da izleyicinin geçmişle bağ kuran imgeleri fark etmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu durum, zihinde imgeler arasında irrasyonel bir bağlantıya neden olur ve yeni bir sinematografik imge ortaya çıkar. Bu çatlakta, karakterlerin geçmişte yaşadıkları bir olay, anı şimdiki zamanda görünür olur. Söz konusu durum hatırlama ya da bir geriye dönüş değil, "geçmiş"in kronolojik olmayan bir düzen içinde şu anda var olma durumudur. Bu noktada, zaman "kendini" saf bir durum olarak gösterir ve zaman-imge bir "saf optik ve ses durumu" (the pure optical-sound situations) olarak ortaya çıkar. Zaman-imge görülebilen ve işitilebilen bir kavram olarak, kendini izleyiciye hissettirir (Deleuze, 1997, s. 272).

Zaman-imgesinin ortaya çıkması karakterlerin yaşamlarındaki bir duruma denk gelir. Saf optik ve ses durumları, yaşamın içinden bir kesittir. Günlük yaşamda aksiyon yerine saf optik ve ses durumları geçmiştir (Deleuze, 1997, s. 15). "Zaman-imgesinin ortaya koyduğu durumların belirli ve özel bir içeriği yoktur; gündelik hayatın sıradan ayrıntılarından, son derece sıra dışı, hatta sınır durumlarına kadar uzanabilirler. Ancak en çok öznel imgelerde, çocukluk anılarında, düş ve fantezilerde belirginleşir bu imge" (Suner, 2015, s. 123).

Zaman-İmge Sinemasında Sabit Çekim

Durumların artık eylemlilik üretmediği ve hareketin geçerliliğini yitirmesi, "çekim"in değer kazanmasına neden olmuştur. Deleuze bu durumu "sabit çekimin yeniden keşfi" (rediscovery of the fixed shot) şeklinde tanımlamaktadır. "Sabit çekimin yeniden keşfi" hareketin neredeyse olmaması, karakterin hareketsiz kalması demektir (Deleuze, 1997, s. 128).

Zaman-imge sinemasında, "sabit çekim"de hareket tümüyle yok sayılmaz, kimi zaman hareket abartılabilir, durmaksızın art arda verilebilir ya da farklı ölçeklerde çok yönlü hareketler kullanılabilir. Sabit çekimle sağlanan bu sıra dışı hareketlerle filmin içinde bulunduğu uzamın bütünlüğü kırılır (s. 128). Sabit çekimle geçmişte olan şimdiye taşınarak, geçmişin yeni bir "oluş"um kazanması sağlanır: Zihindeki geçmiş aktüelleştikten sonra, geçmiş dönüşüme uğramış, -yeni bir "oluş"um kazanmış- ve kişinin şu anki zamanla olan ilişkisini değiştirmiştir. Bu dönüşüm, "oluş"um bir düş ya da hayal değildir, gerçeğin yerine geçen ve gerçeğin kendisi olan "oluş"tur. "Modern sinemada, zaman-imgesi zamansal paradoksların içinde şekillendiğinden, artık, olan ve keşfedilmeyi bekleyen bir hakikatten bahsedilemez. Modern sinema hakikati zamansal bir oluş olarak ele alır" (Sütçü, 2015, s. 154).

Deleuze'e göre, sinemada zaman-ingenin oluşumu iki dönüşümle gerçekleşir: İlk, imgenin saf optik-ses olması için eylem imgesini (the action-image) aşması gerekir. Tam bu noktada Deleuze'e göre, zaman-imgesi ortaya çıkar ve salt düşünceye olanak sağlar, böylece

imge zamansal formda gerçeklik elde eder (1997, s. 23).

Zamansal gerçeklik kazanan imge üç dönüşüme uğramıştır: “anlatım göstergesi” (lectosigns), “zaman göstergesi” (cronosign-chronosigns) ve “oluş göstergesi” (genesign-noosigns) (Deleuze, 1997, s. 23). Bu göstergeler zaman ve düşünce arasında ilişki kurulmasını sağlayarak, daha zihinsel bir sinema üretir. “Anlatım göstergesi”nde, klasik sinemadaki hareket imgesinden farklı olarak, akıl ötesine geçen bir imge söz konusudur. Bu sebeple, gerçeklik klasik sinemadaki gerçeklik algısından farklıdır. Deleuze’e göre, anlatım göstergesi hem sessel hem de görsel bağ kurar (s. 23). Anlatım göstergesiyle imge önceden kabul gören gerçeklikten sıyrılmış, sessel ve görsel bir yapı kazanmaya başlamıştır, ancak tam bir salt imge durumunda değildir. İmge sessel ve görsel olduğunda “anlatım”, “zaman” ve “oluş” göstergelerine karşılık gelir. Bu göstergeler zamanın, düşünceyle ilişki kurmasını sağlar. “Zaman göstergesi” imgenin bu saflığı kazanmasına olanak verir; o nedenle, zaman yeni bir biçim, bir oluşum kazanır. Hareket imgesindeki gibi geçmiş-şimdi-gelecek şeklinde doğrusal düzen söz konusu olmadığı için, hareket “oluş göstergesi”ndeki zamanın salt formundadır. Hareket eş zamanlı olarak kurgulanarak, yeni bir oluşum kazanmıştır. Zaman-imesi zamanı düşünceyle ilişkilendirdiği için, sinemanın saf zamansal sürecindeki imge, içinden düşünceyi çıkaran zaman-imesinin kendisidir.

Zaman-imesi bazen çekimin kendisi olarak ortaya çıkar; sahne arası geçişler, kameranın konumu ve görüş açısı bizzat imgenin kendisidir. Montajın görevi görüntüleri birleştirmek değildir, görüntülerin neyi gösterdiği sorusunu sordurmaktır. Bu montajlama biçimi de ancak zaman-imesinin olduğu yerde mümkün olur (Deleuze, 1997, s. 42). Deleuze, Eisenstein’in “kullandığı montajla izleyicide ani etkiyi yaratma kabiliyeti ve hareket imgeyi etkin kullanma kapasitesi”nden söz eder. Montajın ani etkisi, izleyicinin zihinsel ve ruhsal durumunu değiştirerek, kavrayışlarının ötesinde düşünceler üretmelerine olanak tanır (Değirmen, 2016). Kamera aracılığıyla (zaman-imesiyle) izleyici dış dünyadan soyutlanırken, imge de dış dünyadan kopar. Bunun iki sonucu vardır: Birincisi, imge artık bağımsız olduğu için, düşünce dış dünyadan uzakta ortaya çıkacaktır. İkincisi, imge iç dünyada kendisiyle baş başa kalmış, düşüncenin saf şekilde ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır (Deleuze, 1997, s. 277-278). “Artık bu dönüşümlerden sonra önemli olan şey, imgenin yeni bir tanımlamayı talep etmesidir. (...) Hareket imgesinde uzaysal kesitlerin art ardallığıyla anlam kazanan hareket, yerini evrensel değişim ve oluşumda art ardalık sergilemeyen duruma paralellik gösteren salt zihinsel uzaylara bırakır” (Sütçü, 2015, s. 137-138).

Zaman-İmge Sinemasında Karakter

Zaman-imge sineması ile yeni bir karakter tipi ortaya çıkmıştır. Savaşın izlerini seyreden karakter hayatında ilk defa karşılaştığı bu durumu bir tür keşfetme halindedir. Keşfetmeye çalışan karakterler “tepki vermezler veya tepki veremezler, bu durumda durumun ne olduğunu doğru bir şekilde görmeleri gerekir” (Deleuze, 1997, s. 128).

Zaman-imge sinemasında karakterlerin davranışları net değildir. “Beden bile aksiyonu üreten değil, zamanı geliştiren bir varlıktır” (Deleuze, 1997, xi). Karakterler diyaloglarla kendilerini açıkça ifade etmezler, neredeyse konuşmazlar. Onların arasındaki ilişki de açık değildir. Konuşmaları değil, konuşma biçimleri ya da sessizlikleri ile durum izleyiciye hissettirilir. Karakterlerin eylemleri açıklanmaz. Onların eylemleri amaca götürmez, durumu daha da karmaşıktır. Karakterler “kendilerini eylemlerden ziyade betimlemelere bırakırlar” (Sauvagnargues, 2010, s. 179).

Bir Zamanlar Anadolu’da (2011)

Bir Zamanlar Anadolu’da (2011) filminin hikâyesi bir cinayet soruşturması ekseninde ilerler. Film, doktor (Muhammet Uzuner), savcı (Taner Bırsel), komiser (Yılmaz Erdoğan), polis

(Murat Kılıç), katil (Fırat Tanış) ve Arap Ali (Ahmet Mümtaz Taylan) karakterleri üzerinden anlatılır. Karakterler üç araba ile gittikleri bozkırın ortasında, gece boyunca gömülü bir cesedi bulmaya çalışırlar. Zaman zaman karakterler arasında ikili konuşmalar olur. Ertesi sabah son durdukları noktada cesedi bulurlar ve kasabaya geri dönerler.

Çekimlerle Açığa Çıkan İmgeler

Filmin açılış sahnesinde, flu bir cam görürüz. Flu görüntü insanlar arasındaki ilişkilerin dağıldığını imler. Bu planın ardından görüntü netleşmeye başlar. Kamera sabit konumda dışarıdadır, içeriye çekmektedir. Üç adam konuşmaktadır. Aralarından biri camın önüne gelir, ferforjenin ardından dışarı bakar. Ferforje cezaevinin demir parmaklıklarını simgeler. Filmin devamında bu adamların zanlı olduğunu ve polis tarafından yakalanacağını öğreniriz. “Görüntüler bulanıklaştıkça karanlık işler kendini göstermeye başlar” (Deleuze, 1997, s. 73). Bu plan, sabit kameranın gözü olarak izleyiciye gösterilir. İzleyici bir süre sonra nesne ya da durağan harekete bakmayı keser, imgeyi görmeye başlar ve sıradan görüntüler anlam kazanır.



Görsel 1: Bulanık görüntü içinde karakterin yüzü görülür.

Camın önüne gelen karakter köpeği beslemek için dışarı çıkar. Köpeğin cıız sesi, ardından güçlü bir gök gürültüsü, daha sonra da bir kamyonun motor sesi duyulur. Kamyonun kameranın önünden hızlı geçişiyle sahne biter. Köpeğin cıız sesi, gök gürültüsü ve kamyonun sesi saf optik-ses imgeleri olarak ortaya çıkar; sıkıntının yakın olduğunu betimler. Deleuze’ün de belirttiği gibi “zaman-imesi bir şeyin yerine geçen bir betimlemedir” (1997, s. 44).



Görsel 2: Sesler ve karanlık saf-optik ses imgeleri olarak ortaya çıkar.

Filmin ikinci sekansında, uçsuz bucaksız bir bozkır alan görürüz. Kuş ve yaprak seslerini duyarız. Ardından, karanlığın içinden gelen üç arabanın farını görürüz. Bu planda, sabit kamera saf optik-ses durumlarını açığa çıkarmak için kullanılır. “Görsel imgenin bir bileşeni olmak yerine, sesin kendisi bir imge haline gelir” (Deleuze, 1997, s. 278). Kuş, yaprak sesleri ve araba farları birer saf optik-ses imgesidir ve izleyiciye alaca karanlığın içinde ölümü imler.



Görsel 3: Karanlık saf optik-ses imgesi olarak ölümü imler.

Gece boyunca karakterler cesedi ararken, zaman zaman karanlığın içinde araba farlarının aydınlattığı boş tarlaları görürüz. “Eğer boş mekânlar saf optik ve ses duruma yol açarsa, yaşamlar ters-yüz edilmiş demektir. Ters bir durum var demektir” (Deleuze, 1997, s. 17). Karakterler, zanlının öldürüp sonra gömdüğü bir cesedi bulmaya çalışırlar. Ancak zanlı nereye gömdüğünü hatırlayamaz. Gece boyunca beş farklı noktaya giderler. Karanlık, bir imge olarak, karakterlerin çaresizliği olarak karşımıza çıkar.

Deleuze’e göre, saf optik imgesi sadece bir tanıma karşılık gelebilir: Bir imgenin kısıtlanması ve net olmaması ya da belirsiz olması. Bu her defasında olaylara önemli bir benzerlik katar, tükenmez olan bir şeyi tasvir eder ve sonsuz şekilde diğer tasvirlerle götürür (1997, s. 45). İşte bu, hareketin ötesine geçen, gerçek bir optik görüntüdür. Zaman-imge sinemasında, kameranın yeri ve hareketi çerçeve ile sınırlandırılabilir ya da görüntü net ya da flu yapılabilir. Sabit çekim ve kesmeler ile hareketin ötesine geçilebilir (1997, s. 22). Karakterler arabayla ilerlemesine rağmen, durdukları yerler hep birbirine benzer. Bu yerlerde cesedi bulup bulamayacaklarını bilmez bir halde devam ederler.

Zaman-imge sinemasında, mekândaki tüm alanlar filme dâhil edilmez, çünkü çerçevenin dışında kalan bölge karakterin bakışına bırakılmıştır. Cesedi aramak için durdukları ikinci noktada, bu sefer zanlıyı ve diğer karakterleri kadrajın dışına bakarken görürüz. Ancak nereye baktığını kamera göstermez. Gecenin karanlığında kadraj dışından duyulan kuş ve yaprak sesleri, saf ses imgeleri olarak doğayı betimler. Benzer şekilde, durdukları üçüncü noktada, doktor ve Arap Ali, ayrı yöne doğru kadrajın dışına bakarak birbirleriyle konuşmaya başlarlar. Kadraj dışına bakan karakterlerin nereye baktığını yine göremeyiz. Karakterin kadraj dışına bakması izleyiciye düşünme alanı açar. Bu zaman-imge sinemasının bir özelliğidir.



Görsel 4: Karakterlerin baktığı yerler gösterilmez.

Aynı sahnede, çalılıkların sesi ve gök gürültüsü duyulur. Arap Ali doktorla konuşurken, sessizliğe gömülür, gözleri yaşarır ve izleyici onun iç sesini duymaya başlar. Arap Ali arabanın kaputunun üzerinde otururken, bir anda onu ayakta arkasından görürüz. Anekdotal vererek, doktora içinden onlarca soru sorar. Arap Ali’den sonra arabanın içinde oturan doktoru da, Arap Ali gibi ayakta arkasından görürüz. Doktor sakın bir ses tonuyla “hiçlik” ve “ölüm”

üzerine konuşmaya başlar. Bu sırada yüzünü aydınlıktan karanlığa doğru çevirir. Comolli, bu sinemanın, karakterlerin davranışlarını sınırlandırarak yorum alanı açtığından bahsetmiştir (Aktaran Deleuze, 1997, s. 192-193). Film ilerledikçe, karakterler kendi kendilerini inşa ederler, çekimler onları “sunmak” amacıyla yapılır. Film ilerledikçe, onların sunumları filmde asıl “gösterilmek isteneni” ortaya çıkarır. Ve “görüntü” senaryonun yerine geçmiştir. Bu noktada, hikâye daha az anlatılmış ve karakterler daha arka planda kalmış olur (s. 193).



Görsel 5: İmgeler, karakterlerin yerini alır.

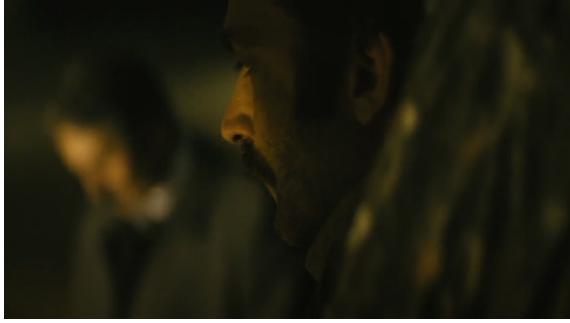
Doktor ölümü, Arap Ali hayatı temsil eder. Konuşmaları sırasında önce çalı görüntülerini, sonra karanlığın içinden geçen bir treni görürüz. Karanlığın içinden gelen treninin sadece sesi duyulur ve ışıkları görülür. Trenin sesi ve ışıkları izleyicinin zihninde imgeleşir. Bunun yanı sıra, doktor karanlıktadır, karanlık onun yalnızlığını imler.



Görsel 6: Trenin ışıkları ve sesi hayatın hızlı aktığını gösterir.

Deleuze'e göre, zamanda açılan çatlaklar ile sürekli olarak aynı olay yeniden dirilir. Böylece, geçmişte olan bir olay o anda yeniden ortaya çıkmıştır (1997, s. 101). Filmde geçmişteki olayları çağırın zaman çatlakları sıklıkla karşımıza çıkar. Savcı, doktora bir kadının ölümü üzerine bir hikâye anlatır. Film boyunca savcı, doktora bu konuyu açar ve kadının neden, nasıl öldüğünü anlamaya çalışır. Filmde kronolojinin parçalanmasıyla yeniden başlayan, yenilenen, sürekli bir şimdiki “an” yaşanır. Ceylan'ın amacının bu yönde olduğunu anlarız çünkü geçmiş,

şimdiki zaman ve gelecek süreklilik arz eden tek bir zaman gibidir. Karakterlerin yüzleri aydınlık iken, alacakaranlıkta görülmeye başlanır. Konuşma bittiği zaman rüzgârın sesini duyarken, ağaçları, sonra da karakterleri arkadan görürüz. Karakterler karanlıkta kalır. Bu karanlık karakterlerin, özellikle de savcının ruhsal durumunu görünür hale getirir. Ardından gelen planda, sabit kamerada görünen savcının yarı karanlık yüzü, onun sıkışmışlığına işaret eder.



Görsel 7: Kamera açıları zaman kavramını yeniden üretir.

Ekip, gece dinlenmek için muhtarın evinde mola verir. Yemek yerken elektrikler kesilir ve yine karanlığa gömülürler. Gaz lambaları ile yarı karanlık yüzlerini görürüz. Karanlık, bir imge olarak, doktorun yalnızlığını, zanlının çaresizliğini ve savcının ölen karısına özlemini imler. Gaz lambasıyla aydınlatılan mekânlar imgeleşir. Köy evi ve bahçesi zaman-imgeye dayalı sinemanın mekân özelliğine uygun olarak dağınık, yıkık ve dökük bir haldedir.

Gece muhtarın evinde dinlendikten sonra, gün doğumuyla yine yola çıkarlar. Filmin ilk yarısı gece karanlığında geçer. Araba farlarının aydınlatmasıyla karakterleri ve zaman zaman buğday tarlalarını, ağaçları görürüz. Filmde karakterlerin karanlıkta kalması, onların duyduğu kaygıyı betimler. Deleuze'e göre sessizlik önemli bir şeyin yerini doldurur; hatta önemli olanın vurgulanması için, kadraj dışına bakışlar uzun bir sessizlikle genişletilebilir (1997, s. 14).

Cesedi bulduktan sonra, ekip kasabaya döner. Doktor önce hamama ve ardından hastaneye gider. Boş bir sokakta yürür ve kimselerin olmadığı kasabayı görürüz. Deleuze, "öylesine-herhangi-mekânların iki formdan oluştuğunu; birinin terk edilmiş mekânı, diğerinin ise boş alanları temsil ettiğini" söylemiştir. Karakterin ise kendini, kendisinden olduğu gibi dünyadan da kopardığını ve "bu mekânlar"ın karakterlerin boş boş baktıkları mekânlara dönüştüğünü eklemiştir. Bu boşluk mekândan daha öne çıkarak "burada görülecek ne var sorusunu" bize sordurur. "Eğer boş mekânlar saf optik ve ses duruma yol açarsa, yaşamlar ters-yüz edilmiş demektir. Ters bir durum var demektir" (Deleuze, 1997, s. 17).

Filmde saf optik ve ses durumları söz konusudur. "Seslerin görüntü kadar belirginliği, uzun sabit çekimlerden oluşan "ölü anlar", Ceylan'ın sinema fikirleri olarak görünürler. Bu yönüyle hem zamana hem de yaşama dair düşünmeye iter izleyiciyi" (Akbulut, 2005, s. 42-43).



Görsel 8: Filmdeki kasaba, zaman-imge sinemasındaki mekânlara benzer.

Karakterler

Zaman-imge sineması ile yeni bir karakter tipi ortaya çıkmıştır (Deleuze, 1997, xi). Onlar gördüklerine karşı cevap vermezler ve tepki göstermezler (s. 2). Onların davranışları, amaçları ya da planları anlaşılmaz. Öte yandan, karakterlerin duyguları açıkça gösterilmez ve aralarındaki ilişki tam tanımlanamaz. Karakterlerin öyküleri birbirini keser ancak iç içe geçmez, bir karakter daha ön plana çıkarılmaz, eşit derecede önemlidirler. Zanlı cesedi nereye gömdüklerini hatırlayamaz ya da hatırlar ama söylemez. Doktor ise film boyunca sessizce karanlığa doğru bakar. Soru sorulmadığı takdirde konuşmaz. Savcı ölen bir kadının ölüm nedeni üzerine düşünür. Arap Ali konuşur, her konuşmasının ardından yüzündeki kederlenme ifadesi gösterilir. Bunlar zaman imge sinemasının belirgin özellikleridir.

Klasik sinemada, karakterler içinde bulundukları duruma tepki gösterirler. Deleuze, klasik sinemadaki duyu-motor imgesi ile izleyicinin karakterle özdeşleştiğini belirtir (1997, s. 3). Zaman-imge sinemasında ise özdeşleşme tamamen bir değişime uğramış ve karakter sadece bir gözlemci konumuna gelmiştir. Karakter izleyici gibi tepki vermeden izlediği için artık “karakterin kendisi bir izleyici olmuş ve karakter bir izleyiciye dönüşmüştür” (s. 3). Onlar “it is a kind of real people” olmuşlardır (s. 6). Doktor ve savcının içinde bulundukları durumu anlamak için seyir halinde olmaları ve sessizlikleri, onların “noksanlığını” imler. Karakterler eksiktir, kendilerini eksik hissederler. Doktoru odasında gördüğümüz sahnede, sessizce uzun uzun karşısına bakar. Sessizliği imge halini alırken, filmde birçok sahnede “seyir halinde” görülür. Zaman-imgeye dayalı sinemanın bir özelliği de nesnel kameranın bir göz olarak kullanılmasıdır. Bu plan sabit kameranın gözü olarak izleyiciye gösterilir. İzleyici bir süre sonra karaktere veya durağan harekete bakmayı keser, imgeyi görmeye başlar ve sıradan görüntüler anlam kazanır. Bu noktada, “kamera durumu gösteren bir kaynak görevi görmektedir” (Deleuze, 1997, s. 149).



Görsel 9: Karakter seyir halindedir.

Zaman-imge sinemasında, bir toplulukta var olan duyguların gösterilmesi ya da karakterlerin içsel olarak gelişen duygularının aktarılması önemli değildir. Önemli olan kendini boşlukta bulan birinin öznel bakış açısıdır (Deleuze, 1997, s. 8). Karakterler daimi bir yenilenme ve değişim gösterirler (s. 10). Doktor ve savcının baş başa oldukları sahnelerde, karakterler ölen bir kadının ölüm nedeni hakkında konuşurlar. Filmin devamında bu kadının savcının kendi karısı olduğunu öğreniriz. Karanlıkta kalan bir gerçek, günün aydınlanmasıyla ortaya çıkar. Savcı, karısını aldatmıştır. Karısı ondan intikam almak için ilaç içerek intihar etmiştir. Savcı, geçmişte yaptığı bir hatanın vicdan azabını şimdiki zamanda çeker. Deleuze bir anı'nın geçmişin varlığını açıkladığını veya geliştirdiğini belirtir (1997, s. 117). Zaman-imgedeki zaman kavramı, kendi içinde parçalandığı, başı ve sonu olmayan, birbirini izlemeyen, devamlılığı olmayan bir biçime dönüştüğü için bilinen zaman kavramını yıkmıştır. Zaman-imge ampirik ya da metafiziksel değildir; “aşkınlık” söz konusudur; zaman “kendini” saf bir durum olarak gösterir (Deleuze, 1997, s. 271).



Görsel 10: Karakterin içsel sorgulaması.

Sonuç

Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi incelendiği zaman, Deleuze'ün tanımladığı zaman çatlağının açılmasına neden olan sabit çekimler, hareketsiz ve durağan görüntüler ile karşılaşılır. Kimi zaman kamera değişmeyen bir açıdadır ya da sabit kamera kullanılır. Zaman-imge anlayışına uygun olarak saf optik-ses durumlar, filmde doğa manzaraları ve doğa ve hayvan sesleri ile sıklıkla yer alır.

Film, klasik anlatı sinemasının neden-sonuç zincirine dayalı anlatısından farklılaşan, insanlık hallerini gösteren durum hikâyesidir. Bu şekilde günlük yaşamın sıradanlığı içinde görülecek şeyin yolu açılır. Filmde yıkık - dökük köy evi, kasaba ve uçsuz bucaksız bozkır alanlar, zaman imgesi yaratan mekânlar olarak karşımıza çıkar. Karakterlerin hayatları birbirini keser ancak iç içe geçmez. Karakterlerin eylemlerinde neden-sonuç bağlantıları her zaman bulunmaz, eksiltiler vardır. Karakterlerin duyguları, düşünceleri ve iç arayışları nedensellik bağlamında karşımıza çıkmaz. Karakterler hakkında pek bilgi verilmez veya çok az verilir. Filmin sonunda da karakterlerin nereye gidecekleri ve ne yapacakları net anlaşılmaz. Sonuç olarak, Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi zaman-imge sinemasının iyi bir örneğidir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Anlatı, Zaman, Mekân*.

İstanbul: Bağlam.

Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme* (Z. Ö. Barkot, Çev.).

İstanbul: Doruk.

Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim.

Değirmen, F. (2016). Gilles Deleuze'ün Sinema Felsefesi: Hareket İmge ve Zaman

İmge. Erişim: 10 Ekim 2017, Cineritüel,

<http://www.cinerituel.com/2016/02/gilles-deleuzeun-sinema-felsefesi-hareket-imge-ve-zaman-imge.html>

Deleuze, G. (1997). *Cinema 2: The Time-Image* (5. bs.). (H. Tomlinson ve R. Galeta, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2003). İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? (U. Baker, Çev.). İstanbul: Norgunk.

Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2014). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş* (B. Yıldırım ve B. Soner, Çev.). Ankara: Dipnot.

İpek, Ö. (2017). Gilles Deleuze Felsefesinde Düşüncenin İmge Hali. *Erciyes İletişim Dergisi Akademia* (ISSN:1308-3198), 5(1), (282-294).

Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve Sanat* (N. Sarıca, Çev.). İstanbul: De Ki.

Suner, A. (2015). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.

Sütçü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*.

Bursa: Sentez.

-Araştırma Makalesi-

“Kelebek ve Dalgıç” Filminde Beden Algısı

Cansu Kemiksiz*

Özet

Beden, içerisinde yaşadığımız ve yaşarken kendisi vasıtasıyla dış dünyayı tecrübe ettiğimiz, bizi görünürlük kılın gerçekliğimizdir. Biyolojik yapısının ve varlığının yanı sıra birçok bakımdan anlam üretir ve o anlamlarla var olur. Beden ve zihin ayrımı yaparak düalizm yaratmak bugün artık aşılması gereken bir tavrıdır. Beden zihinden; zihin bedenden ayrı düşünülmediğinde ortaya çıkan birinin diğerinden daha yüce olduğu sanrısı, yalnızca bedeni değil, dünyayı da eksik anlamayı göze almak demektir. Oysa bedenlerimiz varlığımızın hem koşulu hem yaşam alanı hem de göstergesidir. İnsanlar fiziksel varlıklardır. Varlığın bu boyutu ile hayatta eyleyen, seçimlerini eyleme döken insanlar, varoluşlarını bedenleri aracılığı ile sergilerler. İçinde varlığımızı sürdürdüğümüz bedenimiz tek boyutu olmayan, bu çalışmada incelenen bağlamlarda farklı göstergelere sahip bir “şey”dir. Her şeyden önemlisi bedenimizle değil, bedenimizde yaşarız.

Orijinal adı “Le Scaphandre et le Papillon” olan, yönetmenliğini Julian Schnabel’in yaptığı, 2007 yapımı Fransız filmi “Kelebek ve Dalgıç”ın başkahramanı Bauby’nin bedeninde -geçirdiği kaza sonucu- tek kontrol edebildiği organı sol göz kapağıdır. Bauby’nin yüzleştirdiği ilk soru, bu şekilde hayata devam etmek isteyip istemediği olur. Nitekim başlarda yaşamaya dair hevesiz olan Bauby, sonraları bedeninin en ufak parçası ile de olsa insanlarla iletişim kurabildiğini keşfeder. Böylece hemşireler ve yakınlarıyla göz hareketiyle anlaşmaya, dahası hayat hikâyesini anlatacağı kitabını yazmaya başlar. Bu kitap ona yaşama gücü verir. Bauby’nin bir beden parçası vasıtasıyla yaşama tekrar katılması, onun varoluşçu bir tercih yapması ve yaşamayı seçmesi demektir. Bauby bunu, bedenini zihninden ayırmayarak yapar. Bu çalışmada söz konusu filmdeki beden algısı incelenerek beden ve zihin arasındaki ilişkinin insan varoluşuna etkisi değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kelebek ve Dalgıç, beden, zihin, varoluş.

*Doktora Öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Samsun, Türkiye.

-Research Article-

Body Perception In The Movie “The Diving Bell and The Butterfly”

Cansu Kemiksiz*

Abstract

The body is our reality that we live in and through which we experience the outside the world while living, and it makes us visible. In addition to its structure and existence, it produces meaning in many respects and exists through those meanings. Today, creating dualism by distinguishing between body and mind is an attitude that must be overcome. When the body is considered separately from the mind, or vice versa, the delusion that one is greater than the other means risking to understand not only the body, but also the world completely. In fact, our bodies are both the condition, and the living space and the indicator of our existence. Humans are physical beings. Individuals who act in life with this dimension of existence and who put their choices into action display their existence through their bodies. Our body in which we continue our existence, is a “thing” that does not have only one dimension, but has different indicators in the contexts that will be examined in the present study. Most importantly, we live in our body, not with our body.

In the 2007 French movie “Le Scaphandre et le Papillon”, which was directed by Julian Schnabel, the only organ that the protagonist Bauby can control in his body –as a result of the accident he had– is his left eyelid. The first question Bauby faces is whether he wants to continue to live like this. As a matter of fact, Bauby, who was unwilling to live at first, later discovers that he can communicate with people even if it is with the smallest part of his body. Thus, he begins to communicate with nurses and his relatives with eye movements and moreover he begins to write a book in which he will tell his life story. This book gives him the strength to live. Bauby’s joining life again through a body part means that he made an existentialist choice and chose to live. Bauby does this by not separating his body from his mind. In the present study, the body perception in the film will be examined and the effects of the relationship between body and mind on human existence will be evaluated.

Keywords: *The Diving Bell and the Butterfly, body, mind, existence.*

*PhD Student, Ondokuz Mayıs University, Institute of Graduate Studies, Department of Turkish Language and Literature, Samsun, Türkiye.

Giriş

Kelebek ve Dalgıç Giysisi kitabı, Fransız yazar, Elle dergisi editörü Jean-Dominique Bauby tarafından yazılan öz yaşam öyküsüdür. Jean-Dominique Bauby, 42 yıllık hayatını, locked-in sendromu adı verilen felç hastalığına yakalanması sonrasında geçmişe bakarak anlatır. Bauby, geçirdiği hastalık sonucunda, hareket ettiremediği bedeninin içinde adeta hapis kalmıştır. Kitabın adındaki dalgıç giysisi simgesi de bu durumdan kaynaklanır.

Bauby, hareket ettirebildiği tek organı olan sol göz kapağını kırarak, söz konusu kitabı yazdırmıştır. Bu yolla kitabın yazılması için Bauby'nin yaklaşık 200.000 kez göz kırptığı tahmin edilmektedir. Kitap, hem Bauby gibi hasta birinin günlük hayattaki deneyimlerini hem de sağlıklı günlerin hatıralarını içerir.

Kitap ilk olarak Mart 1997'de yayımlanmış ve çok olumlu eleştiriler almıştır. Daha ilk haftada 150.000 satmıştır. İlginç olarak, kitabın basılmasından on gün sonra Bauby, geçirdiği zatürre nedeniyle ölmüştür.

Kelebek ve Dalgıç Giysisi kitabı, 2007 yılında ünlü yönetmen Julian Schnabel tarafından *Le Scaphandre et le Papillon* (*Kelebek ve Dalgıç*) adıyla filme aktarılmıştır. Filmin İngilizce adı ise *The Diving Bell and the Butterfly*'dir.

Söz konusu film, her şeyden önce insan bedenini ele alan, insan bedenine farklı açılardan bakmamızı sağlayan bir filmidir. Sinemanın olanakları ile başkarakterin gözüne, oradan da bedenine nüfuz etmemizi, hatta bir müddet “o” olmamızı sağlar. O olsaydık, bedenî hükmümüz altında yalnızca bir göz kapağımız kalmış olsaydı ne yapardık? Aslında neler yapabiliriz? *Kelebek ve Dalgıç*, bizi bir keşif yolculuğuna çıkarır ki bu, her zaman orada öylece duran bedenimizi yeniden keşiftir.

“Kelebek ve Dalgıç” Filminde Beden Algısı

Kelebek ve Dalgıç filminde, Jean-Dominique Bauby, bilinmeyen bir sebepten dolayı beyin damarlarında yaşanan tıkanma sonucu nöbet geçirir ve bir süre komada kalır. Uyandığında bütün bedeni felç olmuştur, sadece sol göz kapağını kıpırdatabilmektedir. Tıp dilinde “locked-in syndrome” olarak adlandırılan bu rahatsızlık sebebiyle Bauby, adeta vücuduna tutsak olur. Sol gözü, onun dış dünya ile iletişime geçebilmesinin tek aracıdır. Filmde Bauby'nin yaşadığı bu durumu idrak ediş sürecini, kabullenmesini, iç dünyasını, geçmişini ve nihayetinde de dönüşümünü izleriz. Zeynep Hayalî'ye göre filmde kullanılan anlatım tekniği, bu izlenceyi daha da somut hâle getirir.

Yönetmen Julian Schnabel'in filmde kullandığı anlatım tekniği sayesinde Jean Dominique Bauby ile empati kurmanın ötesinde bir özdeşleşme yaşarız. İlk önce onun penceresinden dünyaya bakmaya başlarız; sonrasında onun gibi hissederiz. Yönetmen, kullandığı teknikle izleyiciyi Bauby'nin hikâyesine bazen öznel bazen nesnel bir konumda dâhil eder. Felçli birinin yaşadığı sıkışmışlık hissini başkarakterin gözünden anlatarak, bu duygunun seyirciye yoğun bir şekilde aktarılmasını sağlar. Diğer yandan ise seyirciyi dışarıda konumlandırarak Bauby'nin yaşadığı sürecin gözlemlenebilmesini de sağlar. (Hayalî, 2020).

Filmin açılış sekansında adeta bir kamera-beden ile karşılaşırız. İlk on dört dakika boyunca kamera ile karakter ayrımı olmaksızın kamere-bedenin hareketlerini izleriz. Bu hareketler, aslında bir insan bedenine ait olan göz kapaklarının hareketleridir. Bunlar bizi seyirci konumunda tutar, ancak öte yandan başkarakterin gözü konumunda olmamızı sağlar. Yani ne tam olarak seyirci ne de karakterin kendisiyizdir; yepyeni bir bedenleşme tecrübesine fırlatılmışızdır. Bu durum, bizim için yeni bir varoluşa açılacak bir eşik niteliğindedir. Sinemanın bu imkânı ile kendi bedenimizden bir başka bedene yolculuk eder, başka bir bedeni –kısmî de olsa- deneyimleme şansı buluruz. Tüm bu aksiyonlar, bizi varoluşçu bir deneyime götürür.

Kelebek ve Dalgıç filminde de öznel bakış açısı çekimleri oldukça fazla kullanılır. Filmin açılış sekansı öznel bakış açısıyla başlar. Filmde yönetmen bu bakış açısını iki şekilde kullanır: İlkinde izleyici doğrudan karakterin sol gözü ile olayları izler. İkincisinde ise izleyici sadece karakterin bulunduğu pozisyondan bakar. Bu iki bakış açısı da öznel bakış açısına dâhildir. Açılış sekansında kamera karakterin gözü yerine geçerek hareket eden insanları takip edip hareket etse de bulunduğu pozisyon sabittir ve öznel bakış açısına konumlandırılır. (Hayali, 2020).

Her beden başlı başına bir deneyim ve olanaklar sahasıdır. Hepimiz kendi bedenlerimizde var olarak bizden dışarda olan dünyayı/ dünyaları deneyimleriz. Bu deneyimler, bedenimizin bize sağladığı olanaklar dairesiyle sınırlıdır. Ancak bir yandan da sınırsızdır; zira Spinoza'nın ifadesiyle, bedenın sınırlarını, neler yapabileceğini –henüz- tam olarak bilemeyiz:

Bir bedenın “ne” olduğunu sormak onu, işlevleri ve parçaları bakımından tanımlamaktır ve böylece beden sorusunu sadece fizyolojik bir zeminde tartışmayı beraberinde getirir. Deleuze, Spinoza'nın etiğine dayanarak bedeni duygulanımlarıyla düşünmeye çağırır. Spinozacı bir tavırla Deleuze, bir bedenın neler yapabileceğini görene kadar bir beden hakkında hiçbir şey bilemeyiz der. Yani aslında bu bedenın duygulanımları neler, bunlar diğer duygulanımlarla ya da diğer bedenlerin duygulanımlarıyla nasıl birleşime girer, ki bu birleşimler bu bedenlere zarar verip onları parçalar mı yoksa onu güçlendirecek eylemler ve arzular içine mi sokar bilemeyiz der. Bu soruların cevaplarını ancak bir bedenın yapıp etmeleri içinde buluruz. Bu görüş Spinoza'nın zihin ve bedenın paralel olduğunu savunan yaklaşımına dayanmaktadır. (Uslu, 2015, 99-100).

Jean-Dominique Bauby de başına bir kaza gelene kadar sağlıklı ve bütünlüklü bir bedende yaşarken kendi ellerini kullanmadan bir kitap yazabileceğini düşünemez. Hatta kendi bedenının imkânlarını felç kaldıktan hemen sonra değil, bir sürecin içerisinde deneyimleyerek ve yavaş yavaş öğrenerek keşfeder. Buradaki öğrenme ve deneyim, tam anlamıyla otantiktir. Bu süreç, ilk etapta ona ve izleyicilere her ne kadar bedenın imkânlarının kısıtlanması gibi görünse de aslında, imkânsızlıktan imkânlılığa geçişin bir hikâyesidir. Zira Bauby, bizzat deneyimin içinde var olur, yazma eylemine, -kökeninde yaşamaya- dair kararları veren de kendinde yaşama atılım gücü bulan da yine kendisi olur. Kendi zihni ile bedeni arasında uyumlanma yaratması onun var oluş mücadelesinin en temel öğelerinden biridir:

Zihindeki bir hareket zorunlu olarak bedende de bir harekete tekabül eder ve bedendeki bir hareket de zihinde bir hareket anlamına gelir. Yani bedenimizin başına gelen bir şey doğrudan zihnimizin de başına gelmiştir. Bir beden başka bedenlerle karşılaşmalarımızın ürünü olarak ortaya çıkan duygulanımların varoluş kudretlerindeki artış ve azalışlarla belirlenen bir güçler toplamıdır. (Uslu, 2015, 100).

Kelebek ve Dalgıç filminin adında “dalgıç” kelimesinin olması, dalgıç kıyafetini de çağırıştırır. Bizler bedenlerimizi bir kıyafet gibi giymiş hâldeyizdir. Öyle ki bu dalgıç kıyafeti bizizdir, biz de dalgıç kıyafetiyizdir. Öte yandan kelebek ve dalgıç iki farklı zıtlığa da işaret eder. Birincisi, dalgıç kıyafetine hapsolmuş bir bedene karşın görece özgürlüğü çağırıştıran bir kelebek bedenidir. İlk elden bu kelebek bedeni, dalgıç kıyafeti içindeki bir bedene göre daha olanaklı ve hür görünür. Ancak film bizi, “Bu bir yanılgı mıdır?” sorusunun cevabını düşünmeye davet eder. Zira kendi potansiyelini keşfedip kullanmayan bir kelebek bedeni, kullanabilen bir dalgıç bedeninden daha özgür değildir. Jean-Dominique Bauby de felçli bedeni öncesi hayatında kelebek-beden gibi yaşarken hastalıktan sonra dalgıç-bedene dönüşür. Bauby'nin bu dönüşümünün tam da başında şahit olduğumuz hikâyesinde onun, dalgıç-bedenin yapabilecekleri şeyler ile kelebek-bedenden bile daha fazla imkâna eriştiğini görürüz. Bu açıdan bakıldığında *Kelebek ve Dalgıç* hem bir deneyim filmidir hem de insan bedeni ile ilgili kadim ve mutad ön kabulleri yıkıma uğratar. Zira beden, yalnızca ruhun ev sahipliğini yapan, aracı bir mekân değil, başlı başına bir şeydir:

Deri bedeni kuşatır, benliğin sınırlarıdır, iç ve dış arasında canlı, gözenekli bir sınır oluşturur, çünkü aynı zamanda dünyaya açılmadır, yaşayan bellektir. Kişiyi ötekilerden ayırarak kuşatır ve temsil eder. Dokusu, rengi, teni, izleri, özdeklilikleri (benler vb.) eşi olmayan bir görünüm oluşturur.” (...) Deri bir engeldir, dünyanın olası kaousundan koruyan narsistik bir zarftır. İnsanın,

çoğu zaman farkında olmadan, ama istediği gibi açıp kapadığı bir kapıdır. (Breton, 2021, s. 25.)

Edmund Burke, “Zihnin hangi duygulanımlarının bedeninin hangi belli hislerini uyandırdığını ve bedeninin hangi belli hislerinin ve niteliklerinin zihinde diğerlerini uyandırmazken bazı belli tutkuları uyandırdığını keşfedebilirsek, çok şey başarılmış olacağını sanıyorum.” der. (Burke, 2008, s. 133). Hillary L. McBride’ye göre ise, zihnimiz ve bedenimiz, eşit derecede bizdir:

Ayak parmaklarınızı kıpırdatmak için bir saniye ayırın ya da nefesinizi aldıktan sonra bir anlığına tutun: Bunu yapan tamamen sizsiniz; sadece sinir sisteminizde bu parçaları yapmak için ateşlenen nöronlar değil. Düşüncelerim, yerde bacaklarımı kıvrarak bağdaş kurmamdan daha fazla *ben* değil. Zihnimiz ve bedenimiz birlikte karmaşık bir şekilde iç içe geçmiş durumda ve ikisi de birlikte kim olduğumuzun parçaları. Bu nedenle bedenlerimizi sevmediğimizde kendimizi kötü hissederiz veya bedenimizde gerçekten güçlü hissettiğimizde kendimizi gerçekten güçlü hissederiz. Kimliğimiz, zihnimiz ve düşüncelerimiz kadar aynı zamanda bedenimiz ise, o halde bedenlerimizi de tıpkı bize kendimizi güçlü hissettiren fikirler, düşünceler ve kelimeler gibi güçlü deneyimlemek için kullanabiliriz. (McBride, 2021, s. 139).

Marian Wolfe’a göre, “Biz insanlar, ana rahmine düştüğümüz andan ölüm anına kadar fiziksel bedenlerimiz içinde yaşarız, ancak bu, fiziksel kabuklarımızla aynı olduğumuz anlamına gelmez. (...) Bedenimizi tıpkı bir elbise gibi giyeriz ve bu giysiler de bizim hareketlerimizin, davranışlarımızın, duygularımızın ve düşüncelerimizin şeklini alır.” (Wolfe, 2006, s. 7). Zeynep Sayın bedeninin yalnızca beden olmadığını şöyle ifade eder:

Yalnızca bir imge değil, Laclau’un diyeceği türden bir gezici gösterendir ‘beden’; biyolojik bir kategori olarak bedeni ikizine ve daha fazla sayıda benzerine katlayarak ona zaman zaman anlambilimsel bir ‘artı-ürün’ yükleyen, zaman zamansa içini boşaltan bir gösterendir: böyle bakınca gezici gösterenlerin ardarda sıralanışından başka bir şey değildir bedeninin kültürel tarihi. Giysi mankeni olarak bedenden (Richard Sennet) sanal bir simalacrura (Baudrillard) değin çeşitli gösterenlerin ve imgelerin birer artı-anlam yüklediği, kendi özdeşliğine hiç bir zaman kavuşamayacak olan bir şeydir beden. (Sayın, 1999, s. 26).

Kelebek ve Dalgıç filmi, bir bakıma, yüzyıllardır süregelen beden-zihin düallitesi konusunu yeniden tartışmaya açar ve rotamızı adeta beden-zihin giriftliğine çevirir. Beden ve zihin sarmalında birinin diğerinden üstün tutulması, birinin ise hor görülmesi meselesinin köklerini bulabilmek için Antik Yunan’a kadar gitmek gerekir. Bu karşıtlıkta olumlanan zihin ya da ruh iken olumsuzlanan bedendir. En basit ifadesiyle, ruhun ölümsüzlüğüne karşın bedeninin ölümlü olması, bu görüşü şekillendirmiş ve Aydınlanma’ya kadar din kurumları tarafından altı harlanmıştır. Ancak Aydınlanma ile birlikte aklın vesayetten kurtuluşu, bedeninin de zihin gibi gündeme gelmesini, beden üzerine düşünülmesini sağlamıştır. Örneğin 17. yüzyılın önde gelen rasyonalist filozoflarından Spinoza’da beden algısı şu şekildedir:

Kartezyen metafiziğin ontolojik düalizmini eleştiren Spinoza’ya göre, “bedenimizde onun etki gücünü arttıran ve eksiltan, tamamlayan ya da tutan her şeyin fikri ruhumuzda düşünme gücü üzerinde aynı etkiyi yapar” (III, Ön. XI). Yani bedendeki bir etkilenim aynı zamanda ruhtaki bir etkilenim olarak yaşanır. Bu bağlamda Beden ve Ruh arasında bir paralellik kuran ve felsefi düşüncelerinin merkezini özgür bir yaşam anlayışının oluşturduğu Spinoza’nın, geleneksel anlamdaki itaat kavramını yadsıdığını görürüz. (Kaygı Dergisi, Yıldız Karagöz Yeke, Spinoza’da Felsefe, Etik ve Siyaset, 2011 / 16, s. 106).

Schopenhauer da beden üzerine düşünce üretmiş bir filozoftur. Bedeninin sağlığına dikkat çekerek zihin ile beden bütünlüğünün önemini şöyle vurgular:

İnsan, sağlıklı olduğu sürece bedeninin hem bütününe hem de her parçasına çok fazla yük yükleyerek onları zorlayarak sağlamlaştırmalı ve her türden ters etkiye karşı koymaya alışmalıdır. Buna karşılık, bedeninin bütününe ya da bir parçasında hastalıklı bir durum ortaya çıktığında, hemen buna karşıt yöneme sarılmalı ve hasta bedene ya da parçasına, her biçimde bakmalı ve

onu korumalıdır. (Schopenhauer, 2019, s. 158).

Alman filozofu Nietzsche, ünlü eseri “*Böyle Söyledi Zerdüşt*”te “*Bedeni Aşağılayanlar Üzerine*” bölümünde, insanın varlığının beden olduğunu şu şekilde anlatır: “Ama uyanmış, bilen kişi der ki: Bütünüyle bedenim ben, başka hiçbir şey değilim onun dışında; ruh da bedendeki bir şeye verilen addır sadece.” (Nietzsche, 2019, s. 27). Yine Nietzsche’ye göre beden, “ruhun bir uzantısı ya da tefekkürün ayağına dolanan uzlaşması olanaksız bir maddilik değildir. Tüm düşüncenin temelidir beden. Bütün bir düşünce bedende ve beden vasıtasıyla gün yüzüne çıkar.” (Adkins, 2020, s. 285).

Bir beden filozofu denilebilecek, 20. yüzyıl filozofu Maurice Merleau-Ponty’e göre, “Dünya, bizim ortaya çıkardığımız bir ürün değildir; onu, bizim dışımızda, bizden bağımsız bir varoluş olarak değerlendirdiğimiz her anda, gözlerimizin önüne serilen bu başkalık, dünya ile aramıza belli bir uzaklık koymaktadır.” (Ponty, 1994, s. 12).

Ben, eksikliklere ve sakatlıklara rağmen kendi dünyasına doğru yönelmeye devam eder ve bu ölçüde, bunları de jure tanımaz. Eksikliğin reddi sadece bir dünyayla iç içe oluşumuzun diğer yüzüdür, bizi işlerimize, kaygılarımıza, durumumuza, tanıdık ufuklarımıza doğru fırlatan doğal hareketle çelişen şeyin üstü kapalı biçimde yadsınmasıdır. Hayalet bir kola sahip olmak, sadece kolun becerebileceği tüm eylemlere açık kalmak demektir, sakatlanmadan önce sahip olduğumuz pratik alanını korumak demektir. Beden, dünyada-var-olmanın aracıdır ve bir bedene sahip olmak, bir canlı için belirli bir ortama katılmak, kimi tasarımlarla iç içe geçmek ve sürekli olarak oraya bağlanmaktır. Hala elle tutulabilir nesnelerin görüldüğü bu eksiksiz dünyanın apaçıklığında, ona doğru giden ve içinde hala yazı yazma veya piyano çalma tasarımlarını barındıran hareketin kuvvetinde, hasta kendi bütünlüğüne dair bir kesinlik bulur. Ama dünya, tam da eksikliğini ondan sakladığı anda, ona eksikliğini açık da eder: Zira bedenimin bilincine dünyadan geçerek vardığım doğruysa, bedenimin, dünyanın merkezinde, tüm nesnelerin yüzünü döndüğü fark edilmeyen terim olduğu doğruysa, aynı sebepten dolayı bedenimin dünyanın dayanağı [pivot] olduğu da doğrudur. (Ponty, 2017, s. 127).

Ponty’nin ünlü eseri “*Algının Fenomenolojisi*”ndeki bu görüşlerini, tam da *Kelebek ve Dalgıç*’taki Bauby’nin de yaşadığı durumlarda görmek mümkündür. Ayrıca Fransız filozof Çağdaş düşünür ve düşünceleri ile yeni yollar açmış olan Gilles Deleuze felsefesinde de beden kavramı oldukça önemli bir yere sahiptir. Ona göre sanat, yeni olanaklar sağlayan, “organsız beden” yaratan olanaktır. Bauby de bedeninin olası yönlerini sanat yolu ile inşa eder:

Deleuze, Felix Guattari ile birlikte organizmanın yeniden ele alınması doğrultusunda yaşamın olanaklarını göstermek için “Organsız Beden” kavramını geliştirmiştir. Bu, deneyler ve oluşlarla bedeninin olası yönlerini açığa çıkararak saf bir yaşam deneyiminin izini sürmenin bir yoludur. Deleuze, yaşam için yeni olasılıklar yaratmak için “organsız beden” ile var olan sistemi yıkmayı amaçlar. Bunu başarmanın en iyi yolu, Deleuze için her zaman sanat olmuştur. (Yıldız, 2020, s. 221.)

Filme beden ve intihar eylemi açısından da bakmak gerekir. Zira Bauby’nin ölmeyi değil, yaşamayı seçmesi, bir yerde intiharı seçmemesi demektir. Varoluşçulukta ve bilhassa Albert Camus felsefesinde başkaldırma ve intihar kavramları önemli bir yer tutar. Camus için intihar, “ölüme karşı bir başkaldırma değil, onun kabulü olur. (...) Bu nedenle intihar edenle, ölüme mahkûm olduğunu bilen insanların durumunu Camus, birbirine karşıt durumlar olarak gösterir. İntihar eden, intihar etmekle absürdü ortadan kaldıracağını düşünür, oysa yanılır; çünkü intihar bir yanılıştır.” (Gündoğan, 2018, s. 102-103). Varoluşçu filozof Gabriel Marcel’e göre ise intihar etmek, bedeninin imkânına dair bir seçimdir:

Bedenime ait olacak, onunla özdeşleşecek bir şekilde yaşayabilirim; ya da bedenime onun içine hapsolacak şekilde bir araç olarak davranabilirim –örneğin, intihar kesin bir özgürlük seçimiyle bedenimi yok ettiğim uç bir durumdur ama bu durumda trajik bir yanılısamanın gerçek kurbanı olurum, çünkü özgürlüğümün olumlu anlamı doğrulama olasılığı, bir davete verilen yanıttır. (Blackham, 2020, s. 73-74).

Bauby'nin yanıtı, yaşayarak özgürleşmek ve çoğalmaktan yana olur. Bauby, varoluşunu kitap yazarak, sınırlı gibi duran bedenî imkânlarını aşma çabası ile ortaya koyar. İsteddiği her şeyi hayal edebilme yeteneğinin ona verdiği özgürlük, onu bedeninin sınırlarını aşma gayretine götürür. Bedeni kazadan önce de aslında sınırlıydı, kazadan sonra daha sınırlı olur, ama Bauby bu durumu, bedeni aşmak için bir itici güce dönüştürür ve varoluşunu kitap yazma eylemi ile yeniden anlamlandırır: "Olayları seçen ben değilim; ama, onlara bakış biçimimi seçen benim; (...) onları üstlenen (assumer) benim." (Foulquie, 1995, s. 41-42).

Bauby, bedeni üzerinden yaptığı bir seçimle hayatta kalır. Burada ölmeyi değil yaşamayı, hatta alelade bir şekilde değil de bedeninin sınırlarını genişleterek yaşamayı seçmesi, son derece varoluşsal bir tavrıdır. Filozof Karl Jaspers'a göre "'karar olmadan seçim, irade olmadan karar, sorumluluk olmadan irade, varlık olmadan sorumluluk yoktur'; bu formül benim içimdeki kaynaktan doğan seçimi gösterir; ki bu da beni olduğum şeye dönüşmeye iter." (Blackham, 2020, s. 55-56).

Sonuç

Kelebek ve Dalgıç filmi bize felsefî temelli pek çok soruyu sordurur ve zihinlerimizi zorlar: Bauby, bedeninde gerçekten hapsolmuş mudur? Onunla, felç olmadığı hâlde evine hapsolan yaşlı babası veya rutin hayatları içerisinde hep aynı şeyleri yapan kitlelerin aynışmış bedenleri arasında ne kadar fark vardır? Film bize bir kamera-beden aracılığı ile bu gibi soruları yöneltir.

Ayrıca filmde bedenlerin geçişkenliğini ve birbirine muhtaçlığını da görürüz: Bauby, kalemi göz kapağı ile yönetir ancak, onun eli yerine geçen yardımcısı vasıtasıyla kitabını gerçek anlamda yazabilir. Burada artık, yazan kadının bedeninin parçası olan eli ile Bauby'nin göz kapağı arasında geçişli bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Hepimiz bir diğerimize bedenlerimiz vasıtasıyla bağlarız. Zihinlerimiz var olmak için kendine -kendinden- başka bedenler de bulmak zorundadır.

Sonuç olarak *Kelebek ve Dalgıç filmi*, tek bir gözden dünyaya açılma ve varoluşunu gerçekleştirmenin örneğidir. Bu açıdan insan bedeni ile neler yapabilir, zihni beden midir, bedeni zihin midir, ikisi ne kertede giriftir gibi soruları tartışmaya açar demek mümkündür.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Adkins, (Brent) (2020). *Arzu ve Ölüm*, çev. A. Kadir Gülen, Ankara: Fol Yayınları.
- Blackham, H. J. (2020). *Altı Varoluşçu Düşünür*, çev. Ekin Uşşaklı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Breton, David le (2021). *Ten ve İz*, çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yayınları.
- Burke, Edmund (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefî Bir Soruşturma*, çev. M. Barış Gümüşbaş, Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Folquie, Paul (1995). *Varoluşçuluk*, çev. Yakup Şahan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gündoğan, Ali Osman, (2018). *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*, İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Hayali, Zeynep. (2020, 6 Temmuz). *Kelebek ve Dalgıç*. (<https://temsil.org/kelebek-ve-dalgic/>)
- Kilik, John & Kennedy, Kathleen. (Yapımcı) & Schnabel, Julian. (Yönetmen). (2007). *Le Scaphandre et le Papillon* (Sinema Filmi). ABD, Fransa: Miramax Films, Pathé Renn Productions.
- Mcbride, Hillary L. (2021). *Anneler, Kızları ve Beden Algısı*, çev. Gül Korkmaz, İstanbul:

Okuyanlar Yayınları.

Nietzsche, Friedrich (2019). Böyle Söyledi Zerdüşt, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Pouny, Maurice Merleau (2017), Algının Fenomenolojisi, çev. Emine Sarıkartal&Eylem Hacımuratoğlu, İstanbul: İthaki Yayınları.

Pouny, Maurice Merleau (1994), Algının Fenomenolojisine Önsöz, çev. Medar Atıcı, İstanbul: Afa Yayınları.

Sayın, Zeynep (1999). Mithat Şen ve Beden Yazısı, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Schopenhauer, Arthur (2019). Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Uslu, Ayşe (2015). "Bir beden neler yapabilir? Sorusunun biyoetiksel yankısı ya da ölüm ve yaşam üzerine felsefi bir soruşturma", Türkiye Biyoetik Dergisi 2015 Vol. 2, No. 2, s. 90-103.

Wolfe, Marian (2006). Vücut Dersleri Bedenimiz Üzerine Bilgelik Kazanmak, çev. Aslı Özer, İstanbul: Dharma Yayınları.

Yıldız, İpek Ebru (2020). Deleuze ve Bacon: yaşam için yeni olanaklar, Sanat Yazıları 0 (42), s. 221-233.

-Araştırma Makalesi-

Modern Devlette Siyasi Teknolojinin Gelişimi Bağlamında Dışarıdakilerin Politik-Anatomisi: Z “Ölümsüz” Filmi Analizi

Cem Tutar*

Ece Kaptan**

Özet

Michel Foucault, siyasi teknolojilerin kullanımını Batı tarihinin ayırt edici yönü olduğunu vurgularken, özneyi incelemek için iktidar ilişkilerine dikkat çekmiştir. Bu bağlamda geliştirdiği Biyopolitika kavramı; öznenin yaşamı ve bedeni üzerinde hak sahibi olan, ölüm değil yaşam üzerinden tanımlanan bir pozitif iktidar türüdür. İtalyan siyaset felsefesi düşünürü Giorgio Agamben ise biyopolitikanın sadece yaşamla değil ölümle ilişkisine dikkat çekerek bu kavramın Antik Yunan’dan itibaren kullanıldığını vurgulamaktadır. Agamben’in çalışmalarındaki temel kavramlardan biri olan Kutsal İnsan “Homo Sacer” öldürülebilir ancak kurban edilemeyen, toplumun dışına itildiği halde öldürülebilir olmasıyla aynı zamanda onun parçası olan bir çifte dışlanmışlık durumunu temsil etmektedir. Bu durumu Devlet Çıkarı “Raison D’état” adı altında bir yasal konumla ilişkilendiren modern devlet, yarattığı istisna halleriyle sosyo-politik alanın içinde ve dışarısında yer alanları tek taraflı olarak düzenleme yetkisi kazanmaktadır. Costa-Gavras’ın yönettiği “Z” Ölümsüz filmi siyasal hoşgörüsüzlüğün, politik alandan dışlananların ve dışarıdakilerin bedenine yönelik siyasi teknolojilerinin sinemasal temsilidir. Bu çalışmada söz konusu film, modern devletin siyasi tekniklerinin bir parçası olarak dışarıdakilerin politik konumu ve bedene yönelik iktidar pratikleri bağlamında ele alınarak eleştirel perspektiften incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Modern Devlet, Biyopolitika, Politik Alan, Yabancı, Dışarıdaki, Sinema.

* Doç. Dr. Üsküdar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye.

** Doktora Öğrencisi, Üsküdar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Medya ve İletişim Doktora Programı, İstanbul Türkiye.

-Research Article-

Political-Anatomy of Outsiders in the Context of the Development of Political Technology in the Modern State: Z “Immortal” Movie Analysis

Cem Tutar*

Ece Kaptan**

Abstract

Michel Foucault emphasized the use of political technologies as a distinctive aspect of Western history and drew attention to power relations to examine the subject. The concept of Biopolitics he developed in this context is a type of positive power that has rights over the life and body of the subject, defined in terms of life, not death. Italian political philosophy thinker Giorgio Agamben, on the other hand, draws attention to the relationship of the concept of biopolitics not only with life but also with death, emphasizing that this concept has been used since Ancient Greece. Homo Sacer “The Sacred Man”, one of the basic concepts in Agamben’s work, represents a state of double exclusion that can be killed but cannot be sacrificed, a state of double exclusion that is at the same time a part of society even though it is excluded from it. The modern state, which associates this situation with a legal position called State Interest “Raison D’état”, gains the authority to unilaterally regulate those inside and outside the socio-political sphere through the states of exception it creates. The film “Z” Immortal, directed by Costa-Gavras, is a cinematic representation of political intolerance and its political technologies on the bodies of those who are excluded from the political sphere and outsiders. In this study, the film in question is analyzed from a critical perspective in the context of the political position of outsiders as part of the political techniques of the modern state and the practices of power over the body.

Keywords: Modern State, Biopolitics, Political Space, Foreigner, Outsider, Cinema.

* Assoc. Prof. Dr. Üsküdar University, Faculty of Communication, Department of Visual Communication Design, İstanbul, Türkiye.

** PhD Student, Üsküdar University, Graduate School of Social Sciences, New Media and Communication Doctorate Degree, İstanbul Türkiye.

Giriş

Batı düşünce tarihinde siyasal modernlik fikri, ulus devlet yapısı içerisinde bireyin yurttaş olarak kurgulandığı, demokratik katılımcı yeni bir toplumsal yapı tahayyül etmiştir. Zygmunt Bauman'a göre modern uygarlık, şiddetin ortadan kaldırılmasını yeni toplumsal düzenin temel özelliklerinden biri olarak kabul etmiştir. Ancak düzen her zaman baskı ile ilişkili olduğu için şiddet kullanımının kurumsallaşmış formu ulus devlet yapısında gözlemlenmektedir (2005, pp. 255, 264). Modern devlette siyasi teknolojilerin işlediği egemenlik ve yönetim alanları, Antikite'den itibaren siyaset felsefesi alanında incelenmiştir.

Michel Foucault, Antik Yunan'dan itibaren insani varoluşun sosyo-politik formlarını inceleme nesnesi olarak ele alarak modern dönemdeki özne konumlarını ve bunların iktidar pratikleriyle ilişkisini incelemiştir. Foucault'a göre Antik Yunan'da temel yaşam formu olarak *Zen* canlı olma halini nitelemesi bağlamında hayvanların yaşamını da kapsarken *Bios* insana özgü etik-estetik ve politik bir yaşam formunu ifade etmektedir. Bu bağlamda Antik Yunan'da modern toplum yapısında gözlemlenen biyopolitika değil biyopoetika vardır (2017, p. 33-34). 18. yüzyılla birlikte gözlemlenen modern iktidarı *biyoiktidar* olarak tanımlayan Foucault, bu yeni iktidar tipini disiplin sistemlerinin aksine insanın iktidar için bilgi nesnesi haline geldiği, yeni bir normalleştirme düzeneği olarak tanımlamaktadır (Foucault, 2019, p. 57).

Siyaset felsefesi düşünürü Giorgio Agamben ise biyopolitika kavramında bir perspektif değişimi gerçekleştirmiştir. Agamben'e göre biyopolitika Foucault'un belirttiği gibi modern dönemle birlikte ortaya çıkmamıştır. Biyopolitika ve biyoiktidarın Antik Yunan'dan beri var olduğunu savunan Agamben, bu düşüncesini *Kutsal İnsan* "*Homo Sacer*" kavramı üzerinden tanımlarken *Zoê* ve *Bios* ayrımlarını kullanarak çıplak hayatın siyasallaşma şeklini açıklamaya girişmiştir. *Zoê*, canlıların ortak niteliği olarak basit hayat formları anlamına gelirken, *Bios*, birey ya da grupların yaşam biçimini ifade etmektedir. *Zoê*, çıplak hayatı temsil ederken *Bios*'un çerçevesi genel olarak bellidir. *Zoê*'nin *Polis*'e nüfuz etmesi Agamben'e göre çıplak hayatın siyasallaştırılması anlamına gelirken bu süreçte öznenin bedeni iktidara ait olmaktadır. Agamben'in arkaik dünya içerisinde ödünç aldığı *Kutsal İnsan* en temel hâli ile bir suçtan dolayı halk tarafından yargılanan kişidir. Bu kişi kurban edilemiyor oluşu ile ilahi hukuk düzeninde, öldürebiliyor oluşuyla ise fani dünyanın hukuk düzeninde yer edinmektedir. Bir çifte dışlanmışlık ve müphemlik hali olan *Kutsal İnsan*, toplumdan dışlanmış yasaklı bir kişidir (Agamben, 2020b:103). Bu durum Agamben'e göre aynı zamanda hukuki düzenin ne dışında ne de içinde olan istisna hâlini nitelemektedir. İç ve dışın birbirini dışlamadığı bir eşik bölgesi olan istisna hâli, kamu hukuku ile siyasal olgu arasındaki bir dengesizlik noktasıdır. Bu bağlamda istisna hâli ile iç savaş, ayaklanma ve direniş arasında yakın bir bağ bulunmaktadır. Modern totalitarizm istisna hâli aracılığıyla, siyasi hasımlarının bedenlen ortadan kaldırılmasına izin vermiştir (2020a, pp. 10-11, 30). İstisna hâlinin kurala dönüştüğü yer olan kamp, çıplak hayatın sistematik olarak üretildiği her yerdir. Kamp, günümüzde belirli bir fiziki topoğrafyanın ötesinde modern devletin yönetsellik ilkesi altında küresel düzeyde şekillenen politik alanı nitelemektedir (Lemke, 2017, p. 80-81).

Yunanistan'da 1963 yılında sosyal demokrat milletvekili Gregoris Lambrakis savaş karşıtı bir konuşma gerçekleştirmek istemiş ve resmi makamlardan gerekli tüm izinleri aldığı hâlde güvenlik açıkları nedeniyle bir suikast sonucunda öldürülmüştür. Konusunu bu olaydan alan ve 1966 yılında yayımlanan "*Z*" Ölümsüz adlı roman aynı isimle 1969 yılında sinemaya uyarlanmıştır. *Z Il Est Vivant!* (*Z Ölümsüz*, Costa-Gavras, 1969) bir yandan sosyo-politik alanda dünya görüşü ve siyasal eğilimi farklı olduğu için etiketlenerek dışlanmanın diğer yandan devlet çıkarı "*Raison D'état*" adı altında yaratılan istisna halinde modern biyoiktidarın bir tersine çevrimi ile yok edilmenin sinemasal temsilidir.

Bu çalışmada *Z Ölümsüz* filmi alana ait kuramsal paradigma ekseninde belirlenen kategoriler temelinde "*Nitel İçerik Analizi*" yöntemi kullanılarak eleştirel perspektiften irdelenmektedir.

Modern Devlette Egemenliğin Kaynakları: Devlet Aklından Hukuk Devletine Siyasi Teknolojilerin Gelişimi

Siyasal sistemlerin gelişimine bakıldığında modern dönemle birlikte toplumsal alanda devletin egemenlik gücü ile birey arasındaki ilişkilerin geçmişten farklı bir şekilde düzenlenmeye başlandığı görülmektedir. “*Düşünce Sistemleri Tarihi*” olarak adlandırılan çalışmalarının ilk döneminde Michel Foucault, modern devlet yapısının içerdiği kapatma ve disiplin sistemlerini ele almıştır. Foucault’a göre bilgi yani “episteme” alanlarıyla iktidar pratikleri arasındaki ilişki modern siyasal sistemin ve devlet mekanizmasının gelişimiyle yakından ilişkilidir.

Michel Foucault’a göre modern devlette gözlemlenen yönetimsellik fikrine giden yolu pastoral iktidar¹ açmaktadır. Pastorallik düşüncesi bir özneleştirme deneyimi olarak modern iktidar fikrini oluştururken, bu deneyim içerisinde bireyselleştirici yönelimler ve yasa fikri gibi iki temel bileşen öne çıkmaktadır. Foucault, yönetimselliğin günümüzde geldiği noktayı daha iyi anlayabilmek için kavramın arkeolojisine girerken devletin işleyiş biçimi niteleyen devlet aklı kavramına ulaşmıştır. Devlet aklı, reelde var olan bir devletle, inşa edilecek bir devlet arasında bulunan pratiğin akılcılaştırılmasına yönelik yönetim sanatıdır (Foucault, 2019, p. 6). Devlet aklının devletin yönetimsellik şekillerinden biri olduğunu vurgulayan Foucault, kavramın üç özelliğini sıralamaktadır: Devlet aklı, doğal ya da ilahi düzen fikrinin terk edildiği devletin özerklik kazandığı bir dönemi işaret etmektedir; devlet aklında devlet kendisine has bir bilme biçimine sahiptir; devlet aklı, her durumda kendine has zihniyet yapısını muhafaza etmektedir (Özmkas, 2021, pp. 162-163, 167-168). Bu üç özellik ile Foucault’un belirtmek istediği devletin artık ne bir ev ne bir kilise ne de bir imparatorluk olarak algılanamayacağıdır (2019, p. 7). Foucault’un devlet aklı ile pastorallik düşüncesi hattında hakikat rejimleri ve itaat arasındaki ilişkileri incelediği görülmektedir. Devlet aklının her zaman seçim yapma üzerine kurulu bir dışlama rejimi olduğu söylenebilir.

Alman tarihçi Friedrich Meinecke ise I. Dünya Savaşı sırasında iktidarın kötücül yönünü keşfederek kendisine has bir *Devlet Aklı Düşüncesi* geliştirmiştir². Bu düşüncede Makyavelizm ve Hegel muhalifliğine girişen Meinecke, siyaset ve tarih düşüncesinde iktidarın hakiki özünü kavramaya çalışırken *şeytanilik* kavramıyla karşılaşmıştır. 20. yüzyılın başında savaş tecrübeleriyle dönüşüme uğrayan dünya ve tarihi merkeze alan düşüncesinde şeytanilik, tarihi hayatta tin ile doğa arasında tekinsiz bir bağ olduğu anlamına gelmektedir (2021, pp. 22-23). Friedrich Meinecke, devlet aklını devletin davranışlarındaki hareket etme yasası olarak tanımlayarak devlet ve iktidar ilişkisini şu şekilde tanımlamaktadır:

İktidar, devletin özündedir, devlet iktidar olmaksızın hukuku koruma, halkı kollayıp teşvik etme görevlerini yerine getiremez. Diğer tüm topluluklar rahatsız edilmeden gelişmek ve insandaki canavarı alaşağı etmek için devlet iktidarına muhtaçtır. Bu iktidara fiziki ve tinsel araçları da kuşatıcı şekilde bütünüyle sahip olan sadece, devlettir (2021, p. 37).

Mithat Sancar, Meinecke’nin eserinin devlet aklı kavramının tarihsel kökleri bakımından klasik bir eser olduğunu belirterek ilk defa bu metinde devletin aklı’ndan (*die “Vernunft” des Staates*) bahsedildiğini dile getirmekte ve devlet aklı’yla ilgili olarak Batılı kaynaklara bakıldığında kavramın ele alınışı bakımından iki yaklaşımın olduğunu vurgulamaktadır. Bunlardan ilkinde devlet aklı, genel geçerliliği olan evrensel bir doktrin olarak ele alınırken;

¹ Pastoral iktidar, doğuda özellikle İbrani toplumunda gözlemlenmiştir. Çobanın sürüsü üzerindeki iktidarını tanımlayan pastoral iktidarda, iktidar çoban tarafından bir topraktan ziyade belli amaçlar doğrultusunda ilerleyen bir çokluk üzerinde uygulanmaktadır. Pastoral iktidar şekli Hristiyanlık tarafından Batı’ya getirilerek kurumsal biçimine kilise pastorallığı içerisinde kavuşmuştur. Ancak 15. ve 16. yüzyıllarda pastoral iktidarın genel krizi başlarken, feodal dönemin sonlarına doğru yönetme biçimlerinin genel sorgulanışı ortaya çıkmıştır. Politik yönetimselliğin doğuşunu niteleyen 16. ve 17. yüzyıl başlarında yazılan çeşitli yönetim sanatları eserleri devlet aklı kavramından ilk kez bahsetmektedir (Foucault, 2016, pp. 315-316).

² Meinecke’nin çalışmaları iki ana konuda yoğunlaşmaktadır. Bunlardan ilki Rönesans’tan bu yana iktidar siyasetinin özündeki dönüşümleri anlamak ikincisi ise modern tarih anlayışının ortaya çıkışını araştırmaktır. Bu konuları Devlet Aklı Kavramı ve Tarihselciliğin Ortaya Çıkışı başlıklı iki çalışmada toplamıştır (2021, p. 9).

ikincide ise kavram, belirli bir tarihsel bağlam içerisinde anlamlandırılmaktadır (2020, pp. 14-15). Devlet aklı “*Raison d’état*” kavramı somut tarihsel bir kavram olarak ele alındığında modern devletin tarihsel doğuşu ile yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Avrupa’da feodal parçalanmışlığın coğrafi ve siyasi merkezileşme yoluyla aşılması girişiminde modern devlet, belirli bir toprak parçası “*territoryal*” üzerindeki iç ve dış egemenlikle kendisini tanımlamıştır.

20. yüzyıldaki siyasi teknolojiler ve egemenlik ilişkisinin anlaşılması için erken modern dönemdeki devlet ve egemenlik ilişkisinin çalışmanın bu kısmında özetlenmesi yararlı olacaktır. Machiavelli, politik felsefesini “*Prens*” ve “*Söylevler*” adlı iki metninde ortaya koymaktadır. Prens’de metin boyunca Prens’in kendisini aşan iktidar kavramının doğasına uygun davranması gerektiğinin altını çizen Machiavelli, böylelikle iktidarı tiranlıkla özdeşleşmiş bir güç gösterisi olmaktan çıkartırken kendine özgü bir mantığa kavuşturmuştur. Machiavelli bu metninde klasiklerden özellikle Platon’un³ düşüncesinden koparak, erdem ve ahlak gibi değerlerin insanın üstünde saf bir gerçekliğe sahip olduğunu reddederek erdemi eylemle tanımlama yoluna girmiştir (Baştürk, 2021, pp. 202, 204-206). Machiavelli, siyaset alanını prensin iktidarı üzerinden tanımlarken, prens, prensliğe bir miras ya da fetih yolu ile ulaşan kişi olması nedeniyle kendi prensliği ile hem dışsallık hem de aşkınlık ilişkisi içerisinde. Doğal ve hukuksal bir bağın bulunmadığı bu durumda şiddet, miras ya da başka prensliklerle iş birliği gibi sentetik bir bağ prens ile kendi prensliği arasındaki ilişkiyi oluşturmaktadır (Foucault, 2011, p. 268). Jean Bodin ise iktidarı egemenlik erki şeklinde tanımlarken monarşiyi felsefi ve hukuksal bir temel üzerine oturtturarak, ona din dışı bir anlam kazandırmıştır. Devletin kökenini güç ve şiddete dayandıran düşünür, egemenliği devletin varlık nedeni ve özü olarak tanımlamaktadır. Devleti diğer topluluklardan ayıran egemen erk ya da egemenlik siyasal topluma içkin bir kavram olarak mutlak, sürekli ve bölünmez bir niteliğe sahiptir (Ağaoğulları, 2020, pp. 401, 405-409). Bodin açıklamalarında devlet aklı, gücün meşruiyetini sağlayan bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Her iki düşünürü de aşarak modern politikayı icat eden Thomas Hobbes, 17. yüzyılın kartezyen düşüncesinden etkilenerek siyasal düşüncüyü materyalist bir temele dayandırmayı amaçlamıştır. Dönemindeki dinsel ve siyasal çatışmaları, iç savaşları sona erdirmenin mutlak bir egemen ile olacağını düşünen Hobbes, “*Leviathan*”da insan doğasından gelen içsel devinimleri her türlü yasanın kaynağı olarak kabul etmiştir. Bu bağlamda devlet adı verilen politik örgütlenme insanın doğasından türetilmiştir. Hobbes, insanda daimî bir iktidar arzusu olduğunu söylerken, iktidar başkalarını etkileme ve yönlendirme gücü anlamına gelmektedir (Baştürk, 2021, pp. 253-257).

Erken modern dönem olarak tanımlanabilecek olan 17. yüzyıldan sonra modern devlet ve egemenlik ilişkilerini 19. yüzyılda ortaya koyan kişi Hegel’dir. “*Hukuk Felsefesinin Prensipleri*” adlı yapıtında belirli bir devlet şeklini değil devlet fikrini inceleyen Hegel, devleti, töz şeklindeki bir iradi gücün nesnelleşmiş şekli olarak, evrensel boyutta sahip olduğu kendilik bilincinin bir parçası nedeniyle kendisine dönük rasyonel bir form olarak tanımlamıştır. Buna göre bu töz yapı, kendisi temelinde mutlak hakikat olup, üyeleri olan bireyler üzerinden her türlü tasarruf yetkisine sahiptir (1991, pp. 199-200). Hegel’in açıklamaları takip edildiğinde devletin temel varlık nedeninin kendisinin kendi amaçları için rasyonel olan ve farklı devlet formlarının nesnelleşme sürecinin bir parçası olarak devlet kavramının ortaya konulması olduğu görülmektedir (Topakkaya & Rutli, 2021, p. 355). Birey karşısında otonom bir rasyonalite olan devlet mekanizmasının temel hareket noktası devlet aklı kavramı olurken, süreç içerisinde devletin kendinden yola çıkarak kendi içinde sınırlandırılması anlamına gelen hukuk devleti nosyonu ortaya çıkmıştır. Hukuk devleti, normativizm temelinde meşruluğunu kazanırken, iktidar ve onun bileşenleri olan şiddet ve güç kullanımı artık gayriinsani bir form olarak normun parçası haline gelmiştir. Böylelikle iktidar, yeni haliyle düzenlenmiş ve eylemleri bilinebilir hale gelirken; şiddet kullanımında belki de en rahatsız edici olan, keyfi olma hâli ortadan kaldırılmıştır (Sancar, 2020, p. 45).

³ Platon “Devlet” adlı yapıtında felsefe ve politika arasındaki ayrımı yıkararak felsefenin konusu olan hakikati politika içerisinde ele almaya çalışmıştır. Bu bağlamda politikayı yönetim kavramıyla değil de ahlaki bir bakışla doğruluk ve adalet gibi konularla okuma girişiminde bulunarak, doğru yönetimin olanaklılığını sorgulamıştır (2010, p. 8 ve devamı).

Tarihsel süreç dikkate alındığında modern devlete kaynaklık eden devlet aklından hukuk devletine geçiş sürecinde, iktidarın gittikçe normun arkasına gizlenerek opaklaştığı gözlemlenmektedir. Liberal burjuva toplumunun bir talebi olarak ortaya çıkan hukuk devleti kavramının muğlak bir doğaya sahip olması nedeniyle normu belirleyen ya da yasayı koyan her devletin kendisini hukuk devleti olarak tanımlayabilmesi mümkün olmuştur. Sancar, Nazi döneminde Carl Schmitt'in bu rejim için başlangıçta hukuk devletinin nasyonal sosyalizmden hareketle yeniden belirlenmesi talebini ileri sürdüğünü dile getirmektedir. Yine burjuva hukuk devletlerinin tarihini, devlet aklı ile ilişkileri bağlamında ele alırken muhalefetin eleştirel yeteneğini kaybettiği ve sistemin güçlü olduğu dönemlerde hukuk devletinin öne çıkarıldığını aksi durumda yani sistemde yaşanan kriz dönemlerinde ise devlet aklının devletin davranışlarını belirlediğinin altını çizmektedir (2020, pp. 31, 57). Özetlenecek olursa modern devletin siyasal tarihi içerisinde, devlet aklı ve hukuk devleti kavramları devleti yöneten erk tarafından dönemsel olarak biri diğerinin önüne çıkarılmaktadır.

Çıplak Hayatın Siyasallaştırılması Bağlamında Homo Sacer Kavramı

Giorgio Agamben "*Kutsal İnsan*" isimli kitabında egemen iktidarın işlevini öznenin biyosiyasal bedenini yaratmak olarak tanımlamaktadır (2020b, p. 15). Agamben'in çıplak hayatın siyasallaştırılması ve biyosiyasal beden kavramsallaştırmaları düşüncelerini Michel Foucault ile oldukça yakınlaştırmaktadır. Yönetimsellik ilkesi ve modern devletin öznenin biyolojik hayatını kendi çıkarlarının merkezine koyması fikri iki düşünürün ortak temasıdır. Antik Dünya'da Türkçe'de tek bir kelime olarak anılan "hayat" kelimesi farklı şekillerde adlandırılmıştır. Örneğin "*Bios*" sözcüğü "yaşam" ve "hayat" gibi kelimelere karşılık gelirken yalnızca "*biyo*" sözcüğü *bios* kelimesinden türemiştir ve canlılık, yaşam bildiren anlamına gelmektedir (Cevizci, 1999, p. 153). Bu adlandırma farklılıklarına dikkat çeken Agamben *Kutsal İnsan* isimli çalışmasının başlangıcında esasen bios kelimesinin belirli bir hayat tarzına işaret ettiğini, tüm canlı varlıkların yaşam olgusuna verilen hayatın ise "*Zoê*" olarak adlandırıldığını vurgulamaktadır (2020b, p. 9). Dolayısıyla Agamben biyosiyasal bedenin yaratımını zoê'nin Polis'in alanına girmesi olarak tanımlamaktadır (2020b, p. 13). Zoê esasen insanlar, hayvanlar ve tanrıların da dâhil olduğu tüm canlı varlıkların ortak özelliği olarak yalın yaşamdır (2020b, p. 9). Çıplak hayatın yani zoê'nin giderek daha fazla siyasallaştırılması Agamben'in çalışmalarında *Homo Sacer* kavramı ile karşılanmıştır. Çıplak hayatın aktörü olan *Kutsal İnsan* yani *Homo Sacer* esasen düşünürün Michel Foucault'un biyopolitik iktidarının yani yaşam ve canlılık ile ilgilenen iktidarın öznesidir.

Biyopolitika kavramıyla Foucault, modern devleti öldürmeye değil, yaşatmaya dayalı pozitif iktidar olarak tanımlamıştır. Bu iktidar türü, ucu öznenin hayatına dokunan her türlü konuyu; öznenin çokluğu, ölüm ve doğum oranları, nüfus düzenlemeleri gibi çıplak hayatın siyasallaştığı pek çok alanı düzenlemektedir. Pozitif iktidar 18. yüzyılın ikinci yarısında, disiplini dışlamadan içerleyen ancak daha farklı olarak "yaşatma" ve "canlı tutma" temelli bir anlayıştan ortaya çıkan iktidar teknolojisidir. Biyoiktidar, Agamben'in kuramında çıplak hayatın siyasallaştırılması olarak ortaya tanımlanırken; Foucault'da iktidarın yaşama ilişkin elde ettiği bilgi birikiminin artmasıyla oluşan, bilgi iktidarını insan yaşamının faili haline getiren ya da Polis'in bir bilim dalı haline gelmesi olarak tanımlanmaktadır (2020, pp. 100-102).

Agamben'in kuramında bu iktidarın öznesi olan *Kutsal İnsan* köklerini Antikite'den almaktadır. Bir suçtan dolayı halk tarafından yargılanan kişi olan kutsal insan çifte statüye sahiptir. Bu kişinin kurban edilmesine izin verilmezken bir kişi bu insanı öldürürse suç ve cinayet işlemiş sayılmamaktadır. Dolayısıyla burada geçen "kutsal" kelimesinin müphemliğini gören Agamben, durumu aydınlatmak adına kutsallığın tanımını yapmaya

⁴ *Bios* sözcüğü sözlük anlamı olarak hayat kelimesi ile karşılansa da hem Foucault'da hem de Agamben'in çalışmalarında belirli bir hayat tarzı "*Habitual way of life*" olarak ele alınmıştır.

girişmiş ve modern dönem yazarlarının *Sacratio*⁵'yu tanımlamalarını incelemiştir⁶. Agamben bu kavramı iki yazardan da farklı olarak otonom bir biçimde ele almaktadır. Kutsal olan, Agamben'e göre doğası gereği içleyerek dışlamayı gerektirir. Z filminde bu içleyerek dışlama pratiği görülmektedir. *Homo Sacer*'de görülen bu pratik esasen dinler özelinde bakıldığında göze çarpmaktadır. Durkheim'dan alıntı yapan Agamben, dinsel saygıdaki korkunun altını çizmektedir. Latince *Sacer* kelimesi hem "kutsal" hem de "lanetli" anlamlarına gelmektedir. Dolayısıyla *Homo Sacer*, toplumdan dışlanmış, lanetli bir adam olarak görülmektedir. Agamben, *Kutsal İnsan*'in iki özelliğinin üzerinde durmaktadır. Bunlardan ilki onun öldürülebilirliğinin ceza gerektirmemesiyken; ikincisi kurban edilemiyor oluşudur. Bu bağlamda kutsal hayat, öldürülebilir olmasına rağmen kurban edilemeyen, öldürülebiliyor oluşunda cinayet işlenmeyen hayattır. *Homo Sacer*'de öne çıkan durum bu çifte dışlanma sonucunda maruz kaldığı şiddet olgusudur (2020b, pp. 97, 103). Bu tanımlamada bir yandan insanın kutsallığı vurgulanırken diğer yandan onun kurban edilebilirliğinin altı çizilmektedir.

Dolayısıyla kutsal hayat, egemen olanın, iktidarın yasaklamasının hayatıdır. Agamben bu hayatı "*çıplak hayat*" olarak dile getirmektedir⁷. Egemen iktidarın, öznenin ölümüne tabii olması ve özneyi terk edebilmesi ise çıplak hayatın siyasallaştırılması anlamına gelmektedir. Köklerini Antikite'den alan *homo sacer*, çıplak hayatın hukuk düzenine dahil edilmesinin ilkel halini temsil etmektedir. Çıplak hayatın siyasallaştırılması, her insanın öldürülebileceğini ve her öznenin bir şiddet nesnesi haline dönüştürülebilirliğini ortaya koymaktadır (2020b, pp. 106-107). Agamben'in "*Kutsal İnsan*" çalışmasında, Roma hukukunda babanın oğulları üzerindeki egemenliğini tanımlayan bir güç olan "*Vitae Necisque Potestas*" kavramını kullanması burada devreye girmektedir. Bu kavram hem hayat verme gücünü hem de öldürme gücünü elinde bulunduran iktidarı (baba ya da siyasi iktidar) tanımlamaktadır. Agamben, siyasal hayatın en temel dayanağının bu primitif ilke olduğunu, yani öldürülebilme ve tam da bu özelliği sayesinde siyasal alana sokulan insan hayatı olduğunu ifade etmektedir (2020b, p. 110). Özetlemek gerekirse Agamben, Foucault'un biyoiktidar kavramını inceleyerek bu kavramın 17. ve 18. yüzyıllardan önce de var olduğuna dikkat çekerek, toplumun içerisinde içlenerek dışlanan *Homo Sacer* kavramını literatüre kazandırmıştır. *Homo Sacer* yani *Kutsal İnsan* tabu ve tehlikeli olarak görülürken, öldürülmesi yasak olduğundan dolayı devletler ya da daha özelde siyasi iktidarların kendi çıkarları için yarattıkları bir istisna halinin öznesidir. Yaratılan bu yeni yönetimsellik alanı içerisinde zapturapt altına alınan *Homo Sacer*, egemen olanın şiddet nesnesi ya da biyopolitik iktidarın tebaası altında bulunan öznedir.

İstisna Halinin Aktörü Olarak Homo Sacer ya da Biyopolitik Özne

Felsefi düşünceyle politik eleştiriyi birleştirme amacıyla olan Giorgio Agamben, demokrasiyle totalitarizm arasındaki içsel bir dayanışma olduğunu iddia ederek istisna hâli ve toplama kampı analogilerini Batı'nın biyopolitik paradigması olarak tanımlamaktadır.

"*Kutsal İnsan*" adlı çalışmasında Agamben, hayat kavramının kökenine inerek Antik Yunan'da bu kavramın izini koşturmaktadır burada öne çıkan *zoé* ve *bios* kelimelerinin etimolojisi bir önceki bölümde verilmiştir. *Zoé* ve *bios* ayrımı arasındaki ilişkilerin arkeolojisi yapıldığında Antik Yunan'da Platon'un öğrencisi olan Aristoteles'in düşünceleri ön plana çıkmaktadır. Felsefesini algılanabilir dünyanın görgül incelenmesine dayandıran Aristoteles, siyaseti erdemle birlikte ele alırken, antik yunan şehir devleti olan Polis'in düzenini ve

5 Kelime anlamı kurban etme olan *Sacratio* Agamben tarafından Kutsal İnsan ile aynı anlamda kullanılmıştır.

6 Bu incelemeler sonucunda Agamben iki farklı noktanın altını çizmektedir. Bunlardan ilki Kutsal İnsan'ın, dinsel hukuk ve ceza hukukunun henüz ayrılmadığı ve ölüm cezasının tanrılara kurban adamakla bir tutulduğu dönemin kalıntısı olarak tanımlanmasıdır. İkincisi ise özellikle Karoly Kerényi ve W.Ward Fowler gibi düşünürlerin *Sacratio* üzerine yazdıklarıdır. Bu yazarlar *Sacratio*'nın dolayısıyla *Homo Sacer*'in etnolojik bir tabu olduğunu eşzamanlı olarak kutsanma ve lanetlenme ya da saygı ve korku duyulan bir arketipten izler taşıdığını dile getirmektedir (2020b, pp. 90-91).

7 Burada *Zoé* yani çıplak hayatın zaman içerisinde iktidarın yasaklanabilir kıldığı hayat haline geldiğini gerçeği unutulmamalıdır.

kamusal hizmeti yurttaşların en büyük amacı olarak ele almaktadır (Ağaoğulları, 2020, p. 124). Politikayı insana özgü bir potansiyel olarak tanımlayan Aristoteles'e göre politika, insanın canlı yaşamından kaynak aldığı halde biyopolitik bir özellik taşımaz. Ona göre politika daha çok akıl etme "*noiesis*" yoluyla yani bir eylem sürecinde insanın kendisini gerçekleştirmesine tekabül eden *biyo-noetik*⁸ bir form olarak ele alınabilir (Baştürk, 2019, pp. 14-15). Biyonoetika ya da biyonoesis kavramı, insanın kendilik amacına bir tür öz bilinç yoluyla ulaşmasını ve bunu gerçekleştirmek için politik eylem de bulunmasını işaret etmesi nedeniyle Aristoteles'in siyaset felsefesi alanında aşına olunan *zoon-politicon* tanımlamasını aştığı görülmektedir. Politik bir varoluş şekli olarak *biyopolitika* ve *biyonoetika* kavramları incelendiğinde ilkinde modern dönemle birlikte yönetsellik ilkesi olarak işleyen bir süreç ikincisinde ise kendini gerçekleştirme ve eylemde bulunma öne çıkmaktadır.

Agamben, biyopolitika kavramını daha geniş bir çerçevede ele alırken çıplak hayatın maddileştiği iki pratik olan istisna hali ve kamp olgusunu Carl Schmitt'in düşüncesinden yola çıkarak tanımlamıştır. Schmitt, politik olanı, dost-düşman ayrımı üzerinden tanımlamaktadır. İçerideki çıkar çatışmalarının ve bölünmelerinin önüne geçmek için düşmanın kamusal bir düşmana dönüştürülmesini öneren Schmitt, devlet aklı temelinde belirlenen olağanüstü hâl durumunu bir kriz anı olarak tanımlayarak, normun bu dönemlerde askıya alınabileceğini önermektedir. Bu bağlamda Schmitt için egemen, düzensizlikle mücadele ederken normu muhafaza edebilmek için normun dışına çıkabilen bir siyasal aktörü nitelemektedir (Baştürk, 2022, pp. 34, 43-45). Hukuk normu ve şiddet kullanımı arasındaki ilişkiyi Benjamin ise "*Şiddetin Eleştirisi Üzerine*" başlıklı çalışmasında ortaya koymuştur. Buna göre, hukuk felsefesinde doğal hukuk tezi şiddeti doğal bir hâl olarak tanımlarken; pozitif hukuk tezi ise şiddeti tarihsel bir oluşum olduğunu ileri sürmektedir. Benjamin, toplumsal alandaki çatışmaların şiddetsiz bir çözümü olduğunu dile getirmekle birlikte çözümü sağlayan "saf" olarak sunulan araçların maddi temeldeki çatışmaların bir ürünü olduğunu vurgulamaktadır (2010, pp. 19-20, 31-32). Bu bağlamda Benjamin'e göre şiddetten arındırılmış bir hukuk biçimi yoktur. Agamben ise Schmitt'in siyasalı dayandırdığı dost ve düşman ayrımını reddedip bunun yerine her iki ayrımın görünmez olduğu bir yer olan istisna halinde politik olanı yeniden tanımlamıştır (Baştürk, 2017, p. 18). Agamben'e göre:

Batı'nın hukuk sistemi, biri dar anlamda normatif ve hukuki öge ki bu *potestas* başlığı altına yerleştirilebilir diğeri ise yasasız ve hukuk ötesi öge yani *auctoritas* olarak adlandırılacak öğeden oluşmaktadır. İlk öğenin uygulanabilmek için yasasız öğeye ihtiyacı varken, ikinci öge de kendisini ilk öğeye göre ya da onun askıya alınması ilişkisinde var edebilir. Bu bağlamda istisna hali, yasasızlık ile yasa (nomos), yaşam ile hukuk, auctoritas ile potestas arasında bir belirlenmezlik alanı yaratarak, hukuki-siyasal makinenin iki yönlü eklemlenmesi ve bir arada tutması gereken düzendir (2020a, p. 108).

İstisna Hali'nin tanımına bakıldığında, yasasızlığın hukuk düzeniyle ilişki içerisinde ve normu askıya alan erkin yaşamı doğrudan etkileyen bir potansiyel olduğu görülmektedir. Bu bağlamda istisna hali, kamu hukuku ve siyasal olgu arasındaki dengesizlik noktasıdır. İç savaş, ayaklanma ve direniş gibi siyasal ve toplumsal yaşamın normatif çerçevesinin müphem bir hâl aldığı dönemlerde hukuk normu ile siyasal yaşam arasındaki kesişim noktasını oluşturmaktadır (Agamben, 2020a, p.10). Bir tür dışlama pratiği olan istisna durumu, sistemin aşırılık ya da istenmeyen bir durum ile karşılaştığında kendisini aşan bu durumu yasaklamak sureti ile içerisine aldığı dolayısıyla dışladığı durumu nitelemektedir. Bu nedenle Agamben istisnayı "*exception*" içleyici bir dışlama pratiği olarak tanımlamaktadır. Agamben, istisna halini mekânsal pratik olarak kamp üzerinden tanımlarken, kamp "*saf istisna mekânı*"dır. Devlet aklı temelinde örgütlenen kamp, siyasetten koparılmış bir insaniyetçilik içermektedir (2020b, pp. 28-32,161). Buna göre devlet aklı, hukuksal düzen ve istisna hali altında şekillenen kamp

⁸ Efe Baştürk, biyonoetika olarak kavramsallaştırdığı Aristotelesçi politika felsefesinde bu kavramın ilk olarak politika aracıyla ulaşılan bir özneleşme şeklini ifade ettiğini ikinci olarak özneleşme dönüşümünün politikaya bağlı ve onunla ilişkili olarak tamamlanışının bir göstergesi olarak belirmesi nedeniyle, politikanın ereğini ifade ettiğini dile getirmektedir (2019, pp. 19-21).

olgusunda egemen, iktidarının bir parçasını oluşturan yasaklamayı görünür hale getirerek kampı oluşturmaktadır. Kampta “*quaestio iuris* (hukuksal sorun) ile *quaestio facti* (olgusal sorun)” bütünleşik bir yapı sunmaktadır. Bundan dolayı kampta yaşananların yasanın normatif çerçevesine uyup uymadığı şeklindeki sorular geçerliliğini yitirmektedir. Kamp hibrit bir alan olarak hukuksal sorun ile olgusal gerçekliğin ayrılmaz bir hâl aldığı yerdir (Agamben, 2020b, p. 203).

Agamben, 20. yüzyılın başında Schmitt ve Benjamin tarafından aktarılan olağanüstü hâl ve şiddet gibi Avrupa başta olmak üzere dünyanın bazı bölgelerinde gözlemlenen olguların günümüzde sıradanlaştığını belirterek, bugün küresel düzeyde tüm öznelerin yaşamının kutsal hayat konumuna yükseldiğini vurgulamaktadır. Özellikle tıbbi sistemlere dikkat çeken ve artık ölümün dahi siyasallaştırıldığını belirten Agamben, modern dünyaya has olan biyosiyasal iktidarın ve bir zamanlar yalnızca hukuksal düzenin içerisine girebildiği ölümün siyasallaştırılmasına artık doktor ve bilim insanları gibi bir dizi uzmanın da rahatlıkla girebildiğini belirtmiştir (2020b, p. 190). Agamben’in bu sözleri içinde yaşanan çağdaş dünyadaki siyasal yapı, hukuk ve bilim gibi uzmanlık alanlarının sınırlarının aşılması sonucunda bu alanların birbirlerinin içine geçtikleri neoliberal yönetimsellik ilkesini işaret etmektedir.

Modern Devlette Siyasal Teknolojilerin Z “Ölümsüz” Filmindeki İdeolojik Temsili

Araştırmanın Yöntemi

Çalışma, tarihsel gelişim sürecinde modern devlete kaynaklık eden siyasal teknolojilerin, toplumsal ve bireysel alandaki tezahürlerini Costa-Gavras’ın Z filmi üzerinden eleştirel perspektiften tartışmak amacıyla. Modern devletin siyasal tekniklerinin bir parçası olarak dışarıdakilerin politik konumunu ve bedene yönelik iktidar pratiklerini ele alan film *amaçlı örneklem tekniği* ile seçilerek *Nitel İçerik Analizi*⁹ yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Analiz birimlerini oluşturan kategoriler¹⁰ çalışmanın kuramsal artalanını oluşturan bir paradigma temelinde belirlenmiştir. Bu çalışmada amaçlı örneklem tekniği ile seçilen Z filminin politik sinema tarihinde öne çıkan bir eser olması nedeniyle analiz sürecinde *ideolojik film eleştirisi yaklaşımından* da yararlanılmıştır. İdeolojik film eleştirisinde filmler, kültürel bir pratik olarak tanımlanarak estetik, sosyo-ekonomik ve tarihsel boyutlarda anlamlandırma şeması ve bir görüşü ya da ideolojiyi benimsetme vasıtası olarak tanımlanmaktadır. İdeolojik film eleştirisi 1960’lı yıllarda Marksist teorinin karşı kültür hareketleriyle yeniden gündeme gelmesiyle ivme kazanmıştır (Özden, 2004, p. 165). Bu bağlamda Z filminin analizinde filmin anlatısındaki dizisel ve dizimsel eksenlerdeki bağlantılar ve filmin açığa vurduğu açık ve örtülü “*latent*” anlamlar deşifre edilmeye çalışılmıştır.

⁹ 20. yüzyılın başında sosyal bilimler alanı gelişmeye başlarken kendisini fen bilimlerinin pozitivist/akılcı paradigması içerisinde bulmuştur. O dönemde sosyal bilimciler fen bilimlerinin ilke ve yöntemlerinden yola çıkarak insan, toplum ve kültürel alanı araştırmaya başlamışlardır. 1960’lı yıllardan başlayarak bilimsel alanda pozitivism ötesi ve yorumlamacı anlayışın öne çıkmasıyla birlikte bilginin örgütlenmesinde ve sunulmasında tek ve en doğru bir biçimin olmadığı savı üzerinden sosyal bilimciler nitel çalışmalara yönelmeye başlamışlardır. Nesnellikten çok bakış açısının önem kazandığı bu araştırmalarda araştırmacının çalıştığı olay ve olguları ayrıntılı bir şekilde derinlemesine açıklaması ve yorumlamaya çalışması öne çıkmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 1999, pp. 30-31).

¹⁰ Nitel İçerik Analizi’nde metnin ayırt edilebilir parçalar halinde tanımlanması ve kaydedilmesi anlamına gelen kodlama sürecinden sonraki aşama kategorilerin oluşturulmasıdır. Kategoriler veriden daha kavramsal bir düzeye doğru oluşan bir analiz işlemi olup, soyutlama düzeyine işaret etmektedir. Kategoriler, tanımlayıcı şekilde, verilerin bir araya getirileceği genel konular kapsamında ya da araştırmanın kuramsal çerçevesi temelinde belirlenebilir (Kümbetoğlu, 2020, pp. 87-93). Bu çalışmada, çalışmanın artalanını oluşturan paradigma temelinde belirlenen kategoriler üzerinden film analiz edilmiştir. Çalışmada belirlenen analiz kategorileri, Modern Devletin Siyasal Yapılanmasının ve Biyo-Politik Bir Makine Olarak Modern Devletin Z “Ölümsüz” filmindeki temsilleridir.

Z “Ölümsüz” Filminin Özeti

Costa-Gavras (Constantinos Gavras) 12 Şubat 1933 Yunanistan’da dünyaya gelmiştir. Atina ve Paris’te öğrenim gören, Yunan-Fransız sinema yönetmeni olan Gavras, senaryo yazarlığı da yapmaktadır. Politik filmleri ile öne çıkan yönetmenin uluslararası alanda tanınmasını sağlayan film Z (Ölümsüz-1969)’dir. Bu film dışında yönetmenin filmografisinde öne çıkan filmleri arasında *L’aveu*-1970, *État de Siège*-1972, *Missing*-1982, *Mad City*-1997, *Amen*-2002, *La Couperet*-2005 ve *Eden is West*-2009 sayılabilir.

Z filmi gerçek bir olaydan kurgulanmış politik bir filmidir. 22 Mayıs 1963 yılında Atina Üniversitesinde tıp profesörü ve sosyal demokratların milletvekili olan Gregorios Lambrakis barış konuşması yaptıktan sonra saldırıya uğramış, başına ve vücuduna aldığı darbeler sonrası ölmüştür. Bu olayı konu alan ve Lambrakis’in öldürülmesinden sonra yapılan soruşturmayı konu alan “Z” adlı roman 1966 yılında Vassilis Vassilikos tarafından yazılmıştır. Romanın Z adı “O (Lambrakis) Yaşıyor!” anlamına gelen Yunan protesto sloganı “Zei” den gelmektedir. Costa-Gavras söz konusu olayı konu alan Z adlı romanı sinemaya uyarlamıştır. Filmin jeneriğinde geçen “gerçek kişi ve olaylarla örtüşme amacı taşınmıştır” yazısı bu nedenle özellikle eklenmiştir. Konusunu bu olaydan alan film, sinemanın alışıldık estetik tavrına aykırı siyasal bir tavırla çekilmiştir. Atayman, bu durum için “Z” filmi politik gerilimin doğum belgesidir demektedir (2019: 70). Tarihe Lambrakis davası olarak geçen olay askeri diktatörlüğün hâkim olduğu bir ülkede, ki filmde adı geçmese de Yunanistan¹¹ olduğu bellidir, demokrasinin çiğnenmesi ve komünistlere yönelik tahammülsüzlük ile Yves Montand’ın öldürülmesini konu almaktadır.

Filmin anlatısında askerler ve hükümet cinayete kaza süsü verip örtbas etmeye çalışsa da genç bir savcı işin ucunu bırakmaz ve gerçekleri açığa kavuşturarak hükümetin yargılanmasını sağlamaktadır. Ancak yine de yasaklar kaçınılmaz hale gelir ve filmin sonunda askeri cunta’nın yasak listesi ekrana yansiyarak film bitirilir. Yasaklardan bazıları; uzun saç, mini etek, içilen biradan sonra bardak fırlatmak, Sophokles, Tolstoy, Euripides, Dostoyevski, grev, muhalif basın, pop-müzik, Beckett’tir. 1968 yılının politik iklimi içerisinde söz konusu yılların atmosferini yansıtan ve *Üçüncü Sinema*’nın bir örneğini temsil eden Z filmi gerek anlatı yapısında gerekse görsel ikonografisiyle 1980 sonrası apolitik hale gelen küresel topluma sinemanın gerçek insanlar ve toplumsal sorunlarla ilgili olduğu bir dönemden seslenmektedir.

Z “Ölümsüz” Filminin Analizi ve Bulgular

Modern Devletin Siyasal Yapılanmasının Z “Ölümsüz” Filmindeki Temsili

Modern devletin oluşum sürecinde rasyonellik kavramı ön plana çıkarken, siyaset felsefesi bir uzmanlık alanı olarak yönetimsellik fikrini analiz etmiştir. Demokratik ya da totaliter rejimlerin tercih ettikleri yönetim paradigması gündelik hayatın akışında tercih edilen yöntemlerle somutlaşmaktadır. Siyasal alanda baskı dönemlerinde daha çok gözlemlenen antidemokratik uygulamaların bir örneği Z filminin açılış sahnesindeki şu sözlerde dışa vurulmaktadır: “Bir ideolojik hastalık küf gibidir ve önleyici tedbirler gerektirir. Küf gibi mikroplar çeşitli parazit unsurlara neden olur. Bu nedenle insanların uygun çözeltilerle tedavisi kaçınılmazdır” (50’). Filmin sadece açılış sahnesini değil aynı zamanda anlatısının temelini teşkil eden bu cümleler modernliği toplumsal yaşamın tüm veçhelerinin rasyonelleşmesi olarak tanımlayan Bauman’ın düşünceleriyle açıklanabilir. Bauman’a göre modernlik, kimi zaman mevcut düzenin dağıtılarak yerine yeni bir modelin getirilmesini içeren bir temizlik idealidir. Temizliğin karşısı pis ve kirli unsurlar ise o şeylerin içsel bir özelliği olmayıp, temizlik ideasının peşinden koşanların hayalindeki konumlardır (2000, pp. 14, 20). Düzeni sürdürmek amacıyla modern

¹¹ Costa-Gavras’ın Z filmi modern Yunanistan’ın karanlık çağı olarak nitelenen ve 1967 ile 1974 yılları arasındaki dönemi kapsayan Albaylar Cuntası altında gerçekleşen politik şiddeti konu almaktadır. Söz konusu dönemde Yunan iç politikası baskıcı ve katı uygulamalarla şekillenirken, cunta yıllarında dış politikada Yunanistan yalnızlığı tercih etmiştir. Yunan ordusundaki bir grup antikomünist tarafından gerçekleştirilen darbe rejimi ve uygulamaları 1974 yılına kadar toplumsal ve siyasal yaşamda etkilerini sürdürmüştür. Yedi yıllık cunta rejiminin son bulmasıyla modern Yunanistan, demokrasi rejimi ile buluşmuştur (Cihangir, 2016, p. 518).

toplumda yabancılar kirli unsurlar olarak tanımlanırken onlara yönelik emik ve fajik stratejiler yabancıların yabancılıklarıyla modern devletin baş etme şekli olarak öne çıkmaktadır. *Emik strateji*, yani kuma yabancıların toplumsalın dışına sürüklenmesi anlamına gelirken bu edim hapsetmek ya da öldürmek gibi uç örnekler kadar gidebilmektedir. *Fajik strateji*, yani yutma ise yabancıların asimile edilmesidir (Bauman, 2020, pp. 65-66). Bu açıklamalardan yola çıkıldığında Z filminde askeri diktatörlük altında sol görüşe sahip gruplar toplumsal alanda yabancı ve kirli unsurlar olarak tanımlanırken, toplumsal düzenin devamı adına sosyal demokrat milletvekili Lambrakis emik bir stratejinin kurbanı olmaktadır.

Z filminde modern devletin bu işleyiş mekanizması aynı zamanda Agamben'in "kamp" metaforu ile birleşerek bütünleşik bir söylem alanı yaratmıştır. Emik strateji uygulanan karakter, kamp olarak adlandırılabilir sanal bir topoğrafyada kutsal insan konumuna getirilerek devlet aklına ve çıkarına uymadığı gerekçesi ile hem bedeni, hayatı hem de görüşlerine yönelik bir şiddet ile karşılaşmaktadır. Filminde senatörün hayatını kaybetmesi üzerine araştırma ve otopsi istenmesi askeri cunta yetkilileri tarafından "başımıza iş açmayın" (66") sözleriyle karşılanmıştır. Filmin anlatısında öne çıkan bu sahnede askeri rejim altında yaratılan yeni siyasal düzenin egemenliğini ve meşruluğunu sarsacak olan girişimlerin önlenmek istendiği sarıh bir şekilde görülmektedir. Mithat Sancar, Schmitt'in düşünceleri üzerinden hareket ederek bir analoji ortaya koymuştur. Carl Schmitt, siyasal birliği meşruiyetin göstergesi olarak kabul ederken, "Olağanüstü hale kim karar verirse egemen odur" demektedir. Buna karşılık Sancar, bu durumu istisna hali ile birleştirerek "İstisnaları belirleme yetkisi kimdeyse egemen odur" demektedir (2020, pp. 92-93). Bu bağlamda egemen olan iktidarın, demokratik seçimlerle başa gelsin ya da bir darbe sonucunda iş başında olsun sosyo-politik alanı istediği gibi düzenleme hakkı kazandığı Z filminde ortaya çıkmaktadır.

Z filminde egemenlik ve meşruiyetin kaynağı hukuk dışı bir alanda konumlanmaktadır. Sol görüşe ait senatörün bedenine yönelik yok etme eyleminde, delillerin devlet aklınca karartıldığı, sahte tanıklar üretildiği ve sistemin bu olayla ilişkisinin olmadığı vurgulanmaktadır (53"). Tüm bu süreçte Benjamin'in şiddetten muaf bir yönetim şekli olmadığı görüşü görünürlük kazanmaktadır. Devlet, kendisinin varlığının devam ettirilmesi yönündeki bir çabanın ürünü olarak öteki ya da düşman olarak gördüğü birey ya da gruplar üzerinde şiddet uygulayabilmektedir. Bu durum devlet aklı kavramının anlaşılmasında kapsamlı bir teorik çerçeve sunan Meinecke'nin "devlet zarureti aynı anda hem ahlaki hem de iptidai bir yana sahiptir; devletse ahlaki ve doğal dünyada aynı anda yaşayan bir amfidir" sözleriyle açıklığa kavuşmaktadır (2021, p. 40). Meinecke, etik ve hukuk kurallarının ihlalinin yarattığı kirlenmeyi devlet aklının özü olarak görürken Z filmindeki Lambrakis davası temsiliinde görüldüğü üzere demokratik kuralların askıya alındığı askeri rejim dönemlerinde yönetime gelen seçkinler, devlet aklını kendi ideolojik çıkarları için kullanmaktadırlar. Ayrıca suçu örtbas etme olayları, Agamben'in hayat ile siyasetin bir olduğu, siyasetin halkın hayatına şekil verebilirliğini ve devletin kendi aklınca koşulsuz ve mutlak bir biyosiyasal görevi üstlenebildiği yönündeki düşüncelerini de doğrulamaktadır (2020b, p. 179). Bu bağlamda Z "Ölümsüz" filminin devlet aklı, hukuk devleti, istisna hali ve biyosiyasal iktidarın öznesi olan kutsal insan etrafında şekillendiği söylenebilir. Filmin sonunda (124') askeri rejim tarafından yasaklananların bir listesi verilmektedir;

Uzun saç, mini etek, Sofokles, Tolstoy, Euripide, Rus usulü kadeh kaldırma, grev, Aristofanes, Lonesco, Sartre, Albee, Pinter, basın özgürlüğü, sosyoloji, Beckett, Dostoyevski, modern müzik, pop müzik, modern matematik ve eski Yunancada "yaşıyor" anlamına gelen Z harfi.

Bu liste Michel Foucault'un 18. yüzyılla birlikte modern devletin yönetiminde iktidarın özneyi nasıl oluşturduğu açıklamasıyla yakından ilişkilidir. Foucault'a göre devleti yönetme sanatı olarak adlandırılabilir olan siyasi aritmetik (istatistik), bilgi-iktidar-etik eksenlerinde işleyen bir mekanizmanın parçasıdır (2011, p. 15). Devlet aklınca şekillenen yönetimsellik ilkesi altında modern devletler bir klasifikasyon süreci içerisinde içeride ve dışarıdakileri sınıflandırmaktadır.

Mike Wayne, üçüncü sinemayı dar anlamda politikadan farklı olarak toplumsal ve kültürel özgürleşmenin sineması olarak tanımlamaktadır. “*Tüm filmlerin politik olduğunu ancak her filmin aynı tarzda politik olmadığına*” işaret eden Wayne, bazı filmlerin açık olarak ideolojik ve siyasi konuları içerirken diğerlerinin başka temaları ele aldığını belirtmektedir (2009, pp. 9-10). Comolli ve Narboni, ise sinema ve ideoloji ilişkisini konu aldıkları makalelerinde filmleri yedi gruba ayırmaktadır. İkinci grup filmler ideolojik asimilasyona gösterge sistemleri bağlamında doğrudan karşı çıkarak söz konusu ideolojiye saldıran filmlerdir (1971, p. 32). Wayne ve Comolli & Narboni’nin tanımlamaları takip edilirse Z filminin üçüncü sinema içerisinde yer aldığı ve filmin anlatı yapısı ile gösterge düzeyindeki mesajları bağlamında ideolojik bir film olduğu görülmektedir.

Biyo-Politik Bir Makine Olarak Modern Devletin Z “Ölümsüz” Filmindeki Temsili

Z filminde açılış sahnesinden itibaren adı belirtilmeyen bir ülkede askeri dikta rejiminin giderek güçlenirken, demokrasinin çiğnendiği ve sol görüşe karşı tahammülsüzlüğün had safhaya çıktığı görülmektedir. Devlet, bu süreçte kendi çıkarını korumak için biyopolitik bir makine gibi hareket ederken, toplumsalın içinde ve dışındakileri tek elden düzenlemeye çalışmaktadır. Filmin açılış sahnesinde gözlemlenen sol grubun görüşlerinin ideolojik bir küf olarak tanımlayan albaylar cuntası, sağlıklı antikör olarak devletin, sağlıksız antikörlerin büyümesine izin vermemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu durum Agamben üzerinden istisna metaforu üzerinden açıklanabilir. Film boyunca süren “*toplumun hastalıkları ile savaşmalıyız*” fikri devlet aklının bir istisna hali yaratarak sol görüşe sahip insanları “kutsal insan” statüsüne yerleştirerek, yaşamlarına kendi çıkarı doğrultusunda belirlemesinin bir örneğini sunmaktadır.

Filmde “*biyo-politik bir makine*” olarak devletin içerisindeki egemen sınıflar, yasaklama ve zoraki güç kullanımının olmayacağını dile getirirler de filmin en önemli sahnesi olan sol görüşten senatörün konuşmasının olacağı yerde muhalif grupların ve provokatörlerin iş başında olduğu görülmektedir. Hatta bu gruptan kişiler gazetecilere karşı poz vererek şiddet gösterisi yapmakta ve sloganlar atmaktadır. “*Biz Rusya ya da Amerika bombasına karşıyız, silahsızlanma*” diyen barış yanlısı aktivist başına aldığı darbe ile yaralanıp, taşınırken provokatör grup “*Bomba çok yaşa!*” diyerek silahlanma yanlısı mesajlar vermektedir. Konuşmanın iptal edilmesine karşı çıkan senatör devamında başına aldığı yara ile ağır yaralanmaktadır (33’). Filmde gerilimin hâd safhaya ulaştığı bu sahnede senatörün öldürülmesi demokrasi adı altında yasaklamadan öteye, bir şiddete giden yolun açıldığını göstermektedir. Burada Foucault’un biyopolitik iktidarını tersine çeviren Agamben’in *nekropolitika* olarak tanımladığı bir yönetim şekliyle, modern devletin gerektiğinde baskı, şiddet ve cebir kullanarak toplum içindeki sınıfları kontrol etmesi öne çıkmaktadır.

Senatörün başına darbe alması ve hastaneye kaldırması ile birlikte biyopolitik makine olarak devlet ve çarkları devreye girmektedir. Burada yalancı tanıkların bulunması, ailenin susturulmaya çalışılması, uzmanlar grubunun devlet için çalışması, cinayete kaza süsü verilmesi gibi pek çok durumla karşılaşmaktadır. Biyopolitik makine bir yandan olayın tanığını diğer yandan duygusal ilişkilerin olduğu aile kurumundaki bireyleri bile susturmaya çalışarak kendi çıkarları için bu kişileri tehdit edebilmektedir. Bu durum, modern devlette egemen olan toplumsal sınıfın iktidarını kullanarak bilimi, uzmanları, basını, hukuku hatta aileyi kendi çıkarları için nasıl kullanabileceğinin bir örneğini sunmaktadır. Biyopolitik makine kendisine tehdit olabileceklere sadece Agamben’in belirttiği gibi her türlü istisna halinin uygulanabileceği kamp adlı topoğrafyada izin vermektedir.

Kendini sağlıklı antikör olarak gören devlet, senatörden sonra tanığı da öldürmeye çalışmaktadır. Bu durumda filmde iki kutsal insanın varlığı dikkat çekmektedir. Kaza süsü verilerek öldürülen senatör yaratılan bir istisna durumunun parçası olarak adı cinayetle yan

yana getirilmemektedir. Tanık ise hukuki alanda yaratılan istisna hali içerisinde susturulmaya çalışılmaktadır. Dolayısıyla devlet çıkarına tehdit oluşturacak her durumda, yaşaması tehdit oluşturan her beden kutsal hayat formuna dönüştürülebilmektedir. Bu bağlamda Agamben'in özellikle üzerinde durduğu hayat ve ölüm gibi kavramların bilimsel değil, ağızdan çıktığı an siyasal kavramlar haline geldiği (2020b, p. 196) Z filminde görülmektedir.

Z filmi öznenin yaşamı ve ölümünü kapsayan varoluşunun içinde yaşanan toplumsal alanda nasıl siyasallaşabileceğinin bir örneğini sunmaktadır. Filmde senatörün hastanede olduğu tüm süre boyunca beyni paramparça olsa da kalbinin attığından bahsedilmesi, en son öldüğü kabul edilse de film sonunda senatörün arkadaşının ondan bahsederken "*onu görmeliydin yaşıyor gibiydi*" (123') demesi kutsal insanın müphemliğini tekrar gözler önüne sermektedir. Film boyunca adı belirtilmeyen senatörün filmin sonunda "Z" yani Yunanca "*yaşıyor*" anlamına gelen harf ile ilişkilendirilmesinin altında da yine aynı müphemlik ve iktidara karşı direniş fikri yatmaktadır.

Sonuç

Costa-Gavras'ın Z "*Ölümsüz*" filmi Yunanistan'ın yakın tarihindeki bir olaydan esinlenerek beyazperdeye aktarılırken gerçek bir olaya gönderme yapmaktadır. Film, sosyo-politik ve ideolojik bağlamda modern devletin toplumsal ve bireysel alanı düzenlemesi üzerinden ele alındığında ilk olarak modern devletlerin içerisinde 20. yüzyılın başından itibaren yaşanan kargaşa ve belirsizlik durumlarına karşı devlet aklı temelinde sosyo-politik alanın planlandığının bir örneğini sunmaktadır. Devletin egemenliğini elinde tutan askeri rejim dönemlerinde olağanüstü hâl ve sıkı yönetim gibi yaratılan istisna hallerinde hukuk devleti askıya alınırken, iç ve dış ayrımı silikleşmekte bir anlamda devletin tüm topoğrafyası kamp haline gelmektedir. Bu dönemlerde bedene yönelik şiddetin nasıl nesnel bir hâl aldığı filmde sunulmaktadır. Öznenin devlet aklının şiddet nesnesi olduğu durumda Agamben'in belirttiği gibi egemenlik, yasasızlık üzerinden işlemektedir. Z filminin anlatsal mekânı bu bağlamda ahlaki ve hukuki sorumsuzluğun zaman ve mekân örgütlenmesi olarak öznenin hayatının çerçevelenme şeklini göstermektedir.

Normativist bir süreçte hukuk devleti kavramının devlet hukuku şeklinde telakki edildiği durumlarda egemenliğin meşruiyetinin, devlet aklıyla doldurulurken insan haklarından uzaklaşmanın bir örneğini sunan Z filmi, devletin biyopolitik bir makine benzeri işleyişinin de örneğini sunmaktadır. Filmde bu biyopolitik makinenin işleyişinde modern dönemle birlikte etkili olan doktorlar, bilim insanları, medya mensupları ve askeri güç de bir uzmanlar grubunun parçası olarak eleştirilmektedir. Söz konusu bu unsurlar modern yaşamın içerisinde devletin egemenliğinin toplumsal dokuya nüfuz ettiği kılcal damarlar olarak iş görmektedir.

Costa-Gavras Z filminde politik duruşunun bir parçası olarak en başta "*filmin gerçek kişilerle ilişkisi kasıtlıdır*" demektedir. Yönetmenin ideolojik duruşu göz önüne alındığında film, devlet aklı "*Raison D'état*" kavramı bağlamında sosyo-politik alanda modern devletin yarattığı istisna hallerini ve bunun bir parçası olarak kurgulanan bireyin politik anatomisi eleştirmektedir. Z filmi, biyopolitik bir makine olarak devleti eleştirirken, insan yaşamının kutsallığını ve biyo-noetik bir varlık olarak akıl ve etik eksenlerde politik yaşama katılmasının önemini vurgulamaktadır. Bu bağlamda 20. yüzyılın ikinci yarısında biyopolitik iktidarın toplumsal yaşamı ve politik alanı dizayn etme çabasının örneklerinden birini sunan Z filminin ele aldığı konu günümüzde hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Bugün neoliberal ekonomik sistemle bütünleşik bir söylem alanı yaratan devlet mekanizmasının yaşamı dönüştürme gücü çok daha genişlerken Z filmi, sinemanın sosyo-politik bir kültürel form olarak ideolojik işlevini izleyicilere yeniden hatırlatmaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

- Agamben, G. (2020a). *İstisna Hâli*, Kemal Atakay (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Agamben, G. (2020b). *Kutsal İnsan, Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, İsmail Türkmen (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Atayman, İ. E. (2019). *Costa Gavras ve Politik Gerilim Sineması*. İstanbul: Ayrıntı.
- Ağaoğulları, M. A.& Türk, D. vd. (2020). *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*, Mehmet Ali Ağaoğulları (Ed.), İstanbul: İletişim.
- Baştürk, E. (2017). "Biyopolitika ve Savaşım: Foucault ve Agamben Arasındaki Ayrımın Kavramsal İçeriği", *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, Cilt 5, Sayı 2, 2017: 1-23.
- Baştürk, E. (2019). *Biyonoetika'nın Doğuşu*, Ankara: Phoenix.
- Baştürk, E. (2021). *Sokrates'ten Rousseau'ya Politik Felsefe Tarihi*, Ankara: Fol Kitap.
- Baştürk, E. (2022). *Tempus Fugit Schmitt'ten Habermas'a Çağdaş Politik Felsefe*, Ankara: Fol Kitap.
- Bauman, Z. (2000). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, İsmail Türkmen (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. (2005). *Bireyselleşmiş Toplum*, Yavuz Alogan (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. (2020). *Sosyolojik Düşünmek*, Akın Emre Pilgir (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Benjamin, W. (2010). "Şiddetin Eleştirisi Üzerine", Ece G. Çelebi (çev.), *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* içinde, haz. Aykut Çelebi, İstanbul: Metis.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma.
- Cihangir, K. Ç. (2016). "Modern Yunanistan'ın Karanlık Çağı: Albaylar Cuntası 1967-1974", *Asos Journal*, Yıl: 4, Sayı: 37, 2016: 518-539.
- Comolli, J. L. & Narboni, P. (1971). "Cinema / İdeology / Criticism", *Screen*, 12:1, 1971: 27-38.
- Foucault, M. (2011). *Seçme Yazılar: 2 Özne ve İktidar*, Işık Ergüden & Osman Akınhay (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2016). *Güvenlik, Toprak, Nüfus Collège de France Dersleri 1977-1978*, Ferhat Taylan (çev.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Foucault, M. (2017). *Öznellik ve Hakikat, Collège de France Dersleri 1980-1981*, Sibel Yardımcı (çev.), İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Foucault, M. (2019). *Biyopolitikanın Doğuşu Collège de France Dersleri 1978-1979*, Alican Tayla (çev.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Foucault, M. (2020). *Cinselliğin Tarihi*, Hülya Uğur Tanrıöver (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Hegel, G.W.F. (1991). *Hukuk Felsefesinin Prensipleri*, Cenap Karakaya (çev.), İstanbul: Sosyal.
- Kümbetoğlu, B. (2020). *Niteliksel Araştırmalarda Analiz*, İstanbul: Bağlam.
- Lemke, T. (2017). *Biyopolitika*, Utku Özmkas (çev.), İstanbul: İletişim.
- Meinecke, F. (2021). *Devlet Akı, Modern Çağda Devlet Akı Düşüncesi*, M. Sami Türk (çev.), İstanbul: Albaraka.

- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*, Ankara: İmge.
- Özmkas, U. (2021). *Biyopolitika: İktidar ve Direniş*, İstanbul: İletişim.
- Platon, (2010). *Devlet*, Sabahattin Eyüboğlu & M. Ali Cimcoz (çev.), İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Sancar, M. (2020). *Devlet Akli Kıskaçında Hukuk Devleti*, İstanbul: İletişim.
- Topakkaya, A. & Rutli, E.E. (2021). *Kant'tan Hegel'e Alman İdealizmi*, Ankara: Fol Kitap.
- Wayne, M. (2009). *Politik Film Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*, Ertan Yılmaz (çev.), İstanbul: Yordam.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (1999). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin.

-Araştırma Makalesi-

Schopenhauer'un "Kirpi İkilemi" Metaforu Bağlamında İklimler Filminin Kadın-Erkek İlişkisine Yaklaşımı

Cem Yıldırım*

Özet

Alman filozof Arthur Schopenhauer, insanlar arasındaki yakın ilişkiler üzerine düşüncelerini açıklarken "kirpi ikilemi" metaforunu kullanmıştır. Bu metafora göre, soğuktan donmamak için birbirine yaklaşan bir grup kirpi, birbirlerinin oklarına maruz kalır. Kirpiler, bu nedenle aralarında okların hedefi olmayacak kadar uzak, ama aynı zamanda soğuktan donmayacak derecede de yakın bir mesafeyi korumak zorunda kalırlar. Schopenhauer, aynı çelişkinin insanlar arası ilişkilerde de yaşandığını belirtir. İnsan, bir başkasıyla güçlü ve yakın bir ilişki kurma arzusu duyar. Ancak yakınlaşma, potansiyel olarak çatışma ve provokasyon riskini barındırır. Çünkü insanın da metaforik olarak acı verici söz ya da davranışlarla somutlaşan "okları" vardır. Başka biriyle yakınlaşıldığında zarar görme ve zarar verme ihtimali söz konusudur. Ancak Schopenhauer'a göre yakınlaşmadan kaçınılması da yalnız, izole ve monoton bir yaşama sahip olma endişesine yol açar. Nuri Bilge Ceylan'ın İklimler filmindeki İsa ve Bahar karakterleri arasındaki mesafenin, tekrar bir araya gelme çabasının ve nihayetinde aralarında yeniden, ancak daha büyük bir mesafenin oluşması ile Freud'un da atıfta bulunmuş olduğu Schopenhauer'ın "Kirpi ikilemi" metaforu arasında bir ilinti kurmak mümkündür. İsa karakterinin, Bahar ile yeniden yakınlaşma çabasının soğuk bir iklime denk gelmesi ise bu açıdan oldukça ironiktir. Schopenhauer'ın insanlar arasındaki yakın ilişkiler üzerine ortaya attığı "kirpi ikilemi" metaforunu, İklimler filmindeki karakter ilişkileri üzerinden irdelemeyi amaçlamış olan bu çalışmada, film karakterlerinin "oklarının" neler olduğu, bu okların aralarındaki mesafeyi nasıl doğurduğu ve yönetmenin de bu mesafeyi sinemasal yöntemlerle ne şekilde sunduğu analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Arthur Schopenhauer, Kirpi İkilemi, İklimler (2006), Nuri Bilge Ceylan.

*Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Topkapı Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye

-Research Article-

Climates' Approach to The Relationship Between Men and Women in The Context of Schopenhauer's "Hedgehog Dilemma" Metaphor

Cem Yıldırım*

Abstract

*The German philosopher Arthur Schopenhauer used the metaphor of the "hedgehog dilemma" to explain his thoughts on close human relationships. According to this metaphor, a group of hedgehogs approaches each other not to freeze from the cold but are exposed to each other's arrows. Schopenhauer notes that the same contradiction is experienced in interpersonal relationships. A person desires robust and intimate relationships with others. But intimacy potentially carries the risk of conflict and provocation. Because people also have "arrows" that are metaphorically embodied by painful words or behaviors. There is a possibility to harm and getting harmed when getting close to others. However, according to Schopenhauer, avoiding intimacy also leads to the anxiety of having a lonely, isolated, and monotonous life. It is possible to make a connection between the characters of İsa and Bahar in Nuri Bilge Ceylan's film *Climates* and Schopenhauer's metaphor of the "hedgehog dilemma," which Freud also referred to, in the context of creating a distance, trying to reunite, and finally creating a new but greater distance between them. From this perspective, it is rather ironic that İsa's efforts to get closer to Bahar should coincide with a cold climate. This study aims to examine Schopenhauer's "hedgehog dilemma" metaphor in the context of the relationships between characters in *Climates*. In this study, it has been examined what the "arrows" of the characters in the film are, how these arrows create a distance between them, and how the director presents this distance in the film.*

Keywords: Arthur Schopenhauer, Hedgehog Dilemma, *Climates* (2006), Nuri Bilge Ceylan

*Assist. Prof., İstanbul Topkapı University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Department of Radio, TV and Cinema, İstanbul, Türkiye

Giriş

Arthur Schopenhauer, 1851 yılında yayınlanan *Parerga ile Paralipomena: Kısa Felsefi Denemeler* isimli çalışmasında insanlar arasındaki yakın ilişkilere değinirken kullanmış olduğu “kirpi ikilemi” metaforunu şu şekilde anlatır: (1974, pp. 651-652)

Soğuk bir kış günü kirpiller, birbirlerinin vücut ısılarından faydalanmak ve böylece donarak ölmemek adına birbirlerine yaklaşırlar. Birbirine yaklaşan kirpiller, ilk aşamada ısınmanın verdiği konfor ve rahatlamayla, oklarını birbirlerine batırdıklarının farkında olmazlar. Fakat zamanla okların acısını hissetmeye başlarlar. Bu nedenle tekrar birbirlerinden uzaklaşmak zorunda kalırlar. Ancak tekrar üşümeye başlayarak, yine bir donma tehlikesi geçirirler. Dolayısıyla kirpiller, bu iki olumsuz seçenek arasında hayatta kalabilmek adına, aralarında soğuktan donmayacak derecede yakın, ama aynı zamanda okların hedefi olmayacak derecede de uzak bir mesafeyi korumak zorunda kalırlar.

Aynı çelişkinin insanlar arası ilişkilerde de yaşandığını belirten Schopenhauer’a göre (1974, p. 652), “...yaşamalarının boşluğundan ve tekdüzeliğinden doğan toplum ihtiyacı, insanları bir araya getirir; ama pek çok nahoş ve itici nitelikleri ve katlanılmaz dezavantajları onları bir kez daha birbirinden ayırır.” Dolayısıyla Schopenhauer’ın, kirpinin maruz kaldığı soğuğu insanın içindeki yoksunluklara ve izole olma korkusuna, okları ise insanların canını acıtan söz, eylem ve davranışlarına benzettiği söylenebilir. İnsan, doğası gereği başkalarıyla yakın bir ilişki kurma ihtiyacı içerisindedir. Ancak yaklaşma, potansiyel olarak çatışma ve provokasyon riskini barındırır. Çünkü insanın da metaforik olarak acı verici söz ya da davranışlarla somutlaşan “okları” vardır. Başka biriyle yaklaşıldığında zarar görme ve zarar verme ihtimali söz konusudur. Ancak yaklaşımdan kaçınılması da yalnız, izole ve monoton bir yaşama sahip olma endişesine yol açar. Schopenhauer (1974, p. 652), insanların nihayetinde birbirlerine katlanmalarına ve bir arada yaşamalarına olanak sağlayan orta noktanın nezaket ve görgü kuralları olduğunu ve buna uymayanların İngiltere’de “mesafeni koru” (keep your distance) şeklinde uyarıldığını belirtir. Böylelikle, karşılıklı yakınlık ihtiyacı tüm taraflar için “mükemmel olmayan bir şekilde” karşılanacak, bunun sonucu olarak da “okların” acısı hissedilmeyecektir (Schopenhauer, 1974, p. 652). Schopenhauer’ın “kirpi ikilemi” metaforuna, 1921 yılında yayınlanan *Grup Psikolojisi ve Ego Analizi* isimli çalışmasında atıfta bulunmuş olan Sigmund Freud’a (1949, p. 54) göre de “hiçbir insan komşusuyla aşırı yakınlığı tolere edemez.” Freud (1949, p. 54), psikanalizin kanıtlarının iki insan arasındaki belirli bir süre devam eden evlilik ya da arkadaşlık gibi, neredeyse her yakın duygusal ilişkinin bir tikslenme ve düşmanlık duyguları tortusu bıraktığını gösterdiğini ileri sürer.

İnsan ilişkilerinin karmaşıklığını sıklıkla yansıtan bir sanat dalı olan sinemada, kadın-erkek ilişkisi sürekli tekrarlanan bir tema olmuştur. Ancak, modernist sinemada popüler sinemanın idealize edilmiş şablon kadın-erkek ilişkilerinden farklı olarak, bu ilişkilerin karmaşıklığına çok daha gerçekçi bir yaklaşım sergileyen filmler ortaya çıkmıştır. 2006 yılı yapımı *İklimler* (Nuri Bilge Ceylan, 2006) filmi de erkek ve kadın arasında geçen karmaşık bir ilişkiyi ele alır. Filmin karakterleri, birbirlerini rahatsız eden söz ve davranışlarıyla birbirlerinden uzaklaşmakta, ancak bu uzaklaşma karakterlerde bir yoksunluk hissine yol açmaktadır. Dolayısıyla *İklimler* filmi ile Schopenhauer’ın “kirpi ikilemi” metaforu arasında belir bir ölçüde paralellik kurmak mümkündür. *İklimler* filminin kadın-erkek ilişkisine yaklaşımını “Kirpi ikilemi” metaforu üzerinden okumayı amaçlamış olan bu çalışmada, bu metafor bağlamında film karakterlerinin söz ve eylemlerinden oluşan “oklarının” neler olduğu, bu “oklar” ve ardından hissedilen yoksunluk duygusunun nasıl yeniden bir araya gelme çabasına yol açtığı irdelenmiş, bununla birlikte Nuri Bilge Ceylan’ın da karakterler arasında oluşan mesafeyi sinemasal yöntemlerle nasıl sunduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

İklimler Filminde Bahar ve İsa’nın “Okları” ve Aralarındaki Mesafe

Filmin başkarakterleri olan Bahar ve İsa, Schopenhauer’ın metaforu açısından oklarını birbirlerine batıran birer kirpi olarak düşünülebilir. Bir akademisyen olan İsa, kendisinden

yaşça küçük olan ve televizyon dizilerinde sanat yönetmeni olarak çalışan Bahar ile ilişki yaşamaktadır. Film, Bahar ve İsa'nın ilişkilerinin kopma noktasında, yani bu iki kirpinin birbirlerine batırdıkları okların acısını hissetmeye başladıkları ve dolayısıyla aralarındaki mesafenin doğduğu bir evrede başlar. İsa, Bahar'la birlikte hem tatil yapmak hem de doçentlik çalışması için fotoğraf çekmek amacıyla ülkenin güney sahillerine gelmiştir. İsa, beraber çıktıkları tatilde Bahar'a karşı oldukça ilgisiz tavırlar sergilemektedir. İsa açısından bu tatilin amacı aslında Bahar'la bir arada olmaktan ziyade, doçentlik hedefi için çalışmaktır. İsa, yaptığı işe Bahar'ı hiçbir şekilde dahil etmez ve onu neredeyse yok sayar. İsa antik kalıntıların fotoğraflarını çekerken, Bahar sıkılmış bir şekilde onu beklemektedir. İsa'nın, umursamaz ve ilgisiz tavırları Bahar'ı rahatsız eden ve ona "batan oklardan" biridir. Bahar, kendisine "sıkıldın mı" diye soran İsa'ya, "hayır" yanıtı verir ancak, karakterin tavrı bunun aslında doğru olmadığını açık eder. Akbulut'a (2012, p. 119) göre de, Bahar ve İsa "...arasındaki mesafe bakışlarla o kadar iyi anlatılmıştır ki", seyirci burada Bahar'ın doğru söylemediğini anlar. Bahar'ın yanından uzaklaşmasının hemen ardından İsa'nın fotoğraf makinesiyle ilgilenmeye başlaması da aslında onun Bahar'ın sıkılıp sıkılmamasını pek de umursamadığını ortaya koyar. Okların acısını hissetmeye başlayan Bahar, İsa'nın yanından uzaklaşarak ağlamaya başlar. Nuri Bilge Ceylan, karakterler arasında oluşmaya başlayan bu ruhsal mesafeyi çerçeve düzenlemelerinde de yansıtır. Yönetmen, İsa ve Bahar karakterlerini pek çok çekimde, 1. görselde de görüldüğü üzere çerçevenin birbirinden uzak konumlara yerleştirmiştir. Akbulut'a (2012, p. 120) göre de "Ceylan'ın karakterleri fiziksel olarak aynı ya da yakın mekanları paylaşalar bile aralarında belirgin bir uzaklık vardır."



Görsel 1: Karakterlerin mesafeli konumlandırılması.

Birlikte kaldıkları otele dönerlerken, İsa otomobilin içinde uyuklar. Otele döndüklerinde de hemen yatağa uzanıp uyuklamaya devam eder. Film ilk dokuz dakikası boyunca karakterler arasında tek bir soru ve cevaptan oluşan kısa bir diyalog geçmiştir. Bahar ise, İsa'nın ilgisiz tavırlarından rahatsız olmasına rağmen bunları dile getirmez. Tüm bu problemleri İsa ile konuşmak yerine, suskunluğa bürünerek ve suratını asarak tepki gösterir. İsa'nın ilgisizliğine, ilgisizlikle cevap vermeye çalışır. Nuri Bilge Ceylan, İsa'nın otel odasında umursamaz bir şekilde uyuklamasına Bahar'ın balkonda oturarak verdiği tepkiyi, 2. görselde de görüldüğü üzere aynı çerçeve içinde göstererek karakterler arasında açılan mesafeye burada da vurgu yapmaya devam eder. Sönmez'e (2020) göre, Nuri Bilge Ceylan'ın karakterleri, "...katledildikçe daralan bir mesafe taşımazlar. İçlerinde taşıdıkları uzaklık, yol alınsa da aşılabilir cinstendir."



Görsel 2: Karakterlerin mesafeli konumlandırılması.

Otel odası sahnesinde de görüldüğü üzere Bahar kimi zaman İsa'yı duymamazlıktan gelir. Bahar'ın bu tavırları da İsa'ya batan "oklar" olarak ortaya çıkar. Bu noktada Nuri Bilge Ceylan, filmin ilk birkaç sahnesinde karakterlerin birbirlerine batırdıkları bu "oklar" aracılığıyla filmdeki temel çatışma unsurlarını ortaya koyar. Ancak, Bahar ve İsa'nın "oklarını" birbirlerine karşılıklı olarak batırmaları filmde, Arif'in evinde yedikleri akşam yemeği sonrasında gösterildiği plan sekansta en yoğun bir şekilde sunulur. Sahnenin başında Arif'in eşi, konuklara kahve yapmaya gönderilir. Masada kalan iki erkek, Arif ve İsa, Bahar'ı neredeyse yok sayarak birbirleriyle sohbete dalar. Bu durumdan rahatsız olan Bahar, suratı asık bir şekilde masada oturarak bu rahatsızlığını açık bir şekilde gösterir. Arif'in kendisine yaptığı işle ilgili sorduğu üstünkörü bir soruya soğuk ve isteksiz bir şekilde cevap verir. İsa ise Bahar'ın bu davranışına olan tepkisini sesiz bakışlarıyla ifade eder. Ardından İsa, havanın serinlediğini belirterek Bahar'a ceketini giymesini söyler. Bahar üşümediğini iade etmesine rağmen, İsa ona sanki bir çocukmuş gibi davranarak ceketini giymesi konusunda ısrarcı bir tavır sergiler. Bahar, İsa'nın bu ısrarlı tavrına sert ve agresif bir şekilde "üşümüyorum" diyerek tepki gösterir. Bahar, bu sekans boyunca sergilediği tavırlarla İsa'yı, arkadaşı Arif karşısında utandırarak zor durumda bırakır. Arif, masada sanki Bahar yokmuş gibi İsa'ya, "keyfin yok be hiç, ne oldu?" diye sorar. İsa ise, kaş- göz işaretleriyle Bahar'ı göstererek, el-kol işaretleri yaparak ve hafiften mırıldanarak Bahar'ın tavırları karşısındaki rahatsızlığını ifade eder. Bunun üzerine Bahar ve İsa arasında sözlü bir tartışma yaşanır. İsa, Bahar'ın "neden ısrar ediyorsun" sorusuna, "lan, ısrar ediyorsak senin için ısrar ediyoruz" diye cevap verir. Ardından, Bahar'a dönerek "hiçbir arkadaşına gidemeyecek miyiz seninle" diyerek tepkisini gösterir. Bu cümleleri, aslında aynı zamanda kendisini bir baba ve otorite figürü yerine koyan İsa'nın tahakkümcü kişilik yapısını da sergilediği için, "İsa'nın okları" olarak da okumak mümkündür. Bu söz üzerine Bahar, "merak etme, bizim mutsuzluğumuz onlara iyi gelir" diyerek çocuksu bir tavır sergiler. Bu sekansta İsa'nın gözünde Bahar, bir sevgilinden daha çok, kendisinin de söylediği gibi "masanın keyfini kaçıran" bir unsurdur. Arif ve İsa, bir kez daha Bahar'ı masada yok sayarak yeni bir sohbete dalar. Bunun üzerine Bahar, çocuksu tavırlarını bu sekansın sonuna kadar sürdürerek İsa'yı rahatsız etmeye devam eder.

Ceylan, İsa'nın Bahar üzerindeki tahakkümünün boğuculuğunu, kumsaldaki kabus sahnesi aracılığıyla yansıtır. Bahar'ın gördüğü bu rüyanın başlarında, kumsalda güneşlenmekte olan Bahar'a yaklaşan İsa, onu sevdiğini söyleyerek öper. Akbulut'a (2012, p. 119) göre Bahar ve İsa arasındaki duygusal mesafe o kadar belirgindir ki, ikisi arasındaki "tek duygusal yakınlaşma bile hayali kılınır". Rüyanın devamında ise, İsa bir anda Bahar'ın yüzünü kuma gömerek onu boğmaya kalkar. İsa, gördüğü bu kabustan sıçrayarak uyanan Bahar'a "güneşin altında uyunur mu ya, çok tehlikeli bir şey, uyuma!" diyerek, ona bir kez daha çocuk gibi davranır.

Ardından, ilgisiz bir şekilde önüne dönerek elindeki kitabı okumaya devam eder. Bahar, İsa'nın bu tavrı karşısında ondan uzaklaşarak uzak bir köşeye oturur. Ceylan, üçüncü görselde de görüldüğü üzere karakterler arasındaki mesafeyi çerçeve düzenlemelerinde de yansıtmaya devam eder.



Görsel 3: Karakterlerin mesafeli konumlandırılması.

İsa'nın Ayrılık Konuşması ve Güvenli Mesafe

Her iki karakter de okların acısını hissetmeye başlamalarına rağmen bu konuda ilk harekete geçen İsa olur. İsa, Bahar'a ilişkilerine bir mesafe koyma ya da ara verme istediğini dile getirirken *"Bir süre yalnız kalmayı denesek, nasıl olur? Gene dost kalırız, Beyoğlu'na çıkarız sinemaya gideriz, yemek yeriz, fazla da bir şey değişmez yani"* diyerek, tıpkı Schopenhauer'ın kirpi metaforunda olduğu gibi Bahar'ın oklarının acısını hissetmeyeceği, ama aynı zamanda onun sıcaklığından da bir ölçüde faydalanabileceği güvenli bir mesafeyi bulmaya çalışır. Çünkü o da kirpiler gibi soğukta donarak ölme riskini göze alamaz. Mutluluğun korkulan ve ölümcül bir alternatifi olan *"yalnızlık olasılığı"*, Batı'daki pek çok bekar insan için ürkütücüdür (Luepnitz, 2002, p. 6) Fakat İsa, bu noktada bile *"bu senin için de daha iyi olacak"* der ve Bahar adına neyin iyi, neyin kötü olacağına karar verip onun üzerindeki otoritesini sürdürmeye çalışır. Ancak Bahar, İsa'nın onun bu güvenli mesafe önerisini tümünden reddeder ve *"benim için fark etmez, dost kalmasak da olur"* diyerek İsa'nın otoritesine karşı çıkar. İsa'nın Bahar'a batan *"oklarından"* biri olan ve filmin başından itibaren Bahar ile İsa arasındaki belirgin mesafenin nedenini açıklayan bir bilgi, bu sahnede ortaya çıkar: İsa, Bahar'ı ortak bir tanıdıkları olan Serap ile aldatmıştır. Ancak İsa, Bahar'ı oldukça yaralamış olan bu gerçeği *"küçük bir olay"* diye nitelendirerek küçümsemekte ve Bahar'ın incinmiş duygularını önemsememektedir. Bu ayrılık konuşmasının ardından Bahar, otele dönüş yolunda motosiklet kullanmakta olan İsa'nın gözlerini kapatarak ikisinin de ölümüne yol açabilecek oldukça tehlikeli bir davranışta bulunur. Bu davranışa çok sinirlenen İsa, Bahar'ı uçurumdan atmakla tehdit eder. Sinir krizine giren Bahar ise ağlayarak, İsa'ya vurmaya başlar. Bahar'ın bu *"dengesiz ve ruh sağlığı yerinde olmayan bir insan görüntüsündeki"* (Akbulut, 2012, p. 120) davranışları da, İsa'ya batan oklardan biridir. Bu sahne, iki karakterin de birbirlerine batırdıkları okların acısını en yoğun hissettikleri nokta olup aynı zamanda İsa'nın ayrılık kararını kendince rasyonalize etme işlevi de görür: Artık daha fazla bir arada kalmalarının bir anlamı yoktur. Fakat İsa, buna rağmen Bahar'ı otobüsle İstanbul'a yolcularken bile, *"bagaj biletini sakın kaybetme, hava soğuk hırkanı yanına aldın mı, İstanbul'a dönünce seni ararım"* gibi sözlerle ona bir çocuk gibi davranmaya devam eder. Bahar, kendisini güvenli bir mesafede elinde tuttuğunu düşünen İsa'nın bu tahakkümüne tepki göstererek *"beni arama"* der.

Üşüyen Kirpiler

İstanbul'a dönen İsa'nın hayatında artık Bahar gibi vücut ısını paylaşacağı bir kirpi yoktur ve mevsim sonbahardır. İsa, oda arkadaşı olan Mehmet'e birlikte kahve içmeyi teklif eder ancak kız arkadaşı ile buluşacak olan Mehmet'in buna zamanı yoktur. Yalnız kalan İsa, sıkılmaya başlamıştır. Schopenhauer'ın biyografisini yazmış olan David E. Cartwright'e (2010, p. 367) göre sıkıntı, bir kirpiyi bile sosyalleşmeye iter. Oda arkadaşının yaşayacağı bir kirpisi olmasına hafiften içerleyen İsa, kendisini yalnız hissetmeye ve üşümeye başlar. Nuri Bilge Ceylan, İsa'nın yalnızlığını ve dolayısıyla artık üşemeye başlamış olmasını, onu soğuk ve yağışlı bir havada genel ölçekteki bir çekimle İstiklal Caddesinin kalabalığı içerisinde tek başına yürürken göstererek yansıtır.



Görsel 4: Üşüyen kirpi.

Schopenhauer (1974, p. 652), "kirpi ikilemi" metaforunu anlattığı satırların devamında şöyle der: "Kendi iç sıcaklığı yeteri derecede yüksek olanlar hem başkalarına rahatsızlık vermemek hem de kendilerini potansiyel belalardan ve kızgınlıklardan korumak adına, diğerlerinden uzakta durmayı tercih ederler." Ancak İsa karakterinin kendi iç sıcaklığı yeterince yüksek olmadığı için bir başka kirpiye ihtiyaç duyar ve daha önce Bahar'ı aldatmış olduğu Serap karakterine yanaşır. Serap da, zaten İsa'nın bu durumunu alay konusu yapıp "Yoksa Bahar İstanbul dışına mı çıktı yine" diyerek kahkaha atmaya başlar. Bu sahnede Serap'ın İsa'yı küçük düşürmesi ve onun gururunu incitmesi de Serap'ın oklarından birdir. Yanaştığı kirpinin okuna maruz kalan İsa, Serap'ın yanından kalkıp masaya oturarak onunla arasına mesafe koyar. Ancak İsa, tahakkümcü yapısını Serap'a da dayatmaktan geri durmaz ve yere düşmüş olan fındığı ona zorla yedirir. Fakat İsa ve Serap'ın ilişkileri kısa ve geçici bir tatmin amaçlı olduğu için birbirlerinin oklarına kısa bir süre için tahammül edebilirler.

Bu geçici tatminler İsa'yı yeterince ısıtmaz. Bahar'ın Ağrı'da bir dizi setinde olduğunu öğrenen İsa, daha çok üşümeye başlar. Çünkü kış gelmiştir. İsa'nın Bahar'ı özleyip onu bulmak için Ağrı'ya gidişinin soğuk bir kış mevsimine denk gelmesi, Schopenhauer'un metaforu açısından oldukça ilginçtir. Nuri Bilge Ceylan, İsa'nın üşmesini diyaloglarla da yansıtır. İsa, oda arkadaşı Mehmet'le sömestr planları hakkında konuşurken "Sıcak bir yerlere gidicem, kemiklerim üşüdü valla" der. Ancak İsa'yı üşüten aslında havanın soğukluğundan ziyade, Bahar'ın yokluğudur. Bu nedenle İsa, sömestr tatilinde güney yarımküredeki bir tatil beldesi yerine Ağrı'ya, Bahar'ı bulmaya gider.



Görsel 5: İsa kemiklerine kadar üşüyor.

Nuri Bilge Ceylan, İsa'nın üşüyüşünü, 5. görselde de görüldüğü üzere onu genel ölçekteki uzun çekimlerde Ağrı'nın karla kaplı soğuk sokaklarında yapayalnız bir şekilde Bahar'ı arayışını göstererek yansıtır. Nihayet onu bulduğunda, ona tekrar sıkıca yanaşmaya, onu alıp İstanbul'a götürmeye çalışır. Ancak İsa'nın oklarından çekinen Bahar, onun değiştiğine dair yalan vaatlerine karşı gücü yettiğince direnmeye çalışarak, mesafesini korumaya çalışır. Çünkü İsa, yalan söyleyen ve sözünü tutmayan bir karakterdir. Bu filmde iki kere vurgulanır. İlkinde fotoğrafını çektiği taksi şoförüne, fotoğrafı kendisine postalayacağına dair söz vermesine rağmen, adresi yazdığı kağıdı çöpe atar. İkincisinde ise Bahar'ın, kendisinin yokluğunda Serap'la görüşüp görüşmediğini sorduğunda, kısa bir duraksamanın ardından "elbette hayır" diyerek yalan söyler. İsa'nın, kendisiyle birlikte İstanbul'a dönmesini istediği Bahar, "artık çok geç" diyerek onu reddeder. Bu sahnenin başında ağlamakta olan Bahar, İsa minibüsten inerken gülmeye başlar. Akbulut'a (2012, p. 120) göre Bahar'ın bu gülüşü, onun "dengesizliğinin" altını çizerek İsa'nın onu bir kez daha terk edecek olmasını haklılaştırır. Fakat Bahar, gece ansızın İsa'nın kaldığı otel odasına gelir. Bahar'ın buraya gelip İsa'ya yanaşması ve geceyi onunla birlikte geçirmesi, aslında İsa gibi Bahar'ın da "üşümüş" olduğunu gösterir. Ağrı'nın dondurucu ikliminde üşümekte olan bu kirpiler, bu otel odasında birbirlerine tekrar "yanaşmıştır". Bahar, değişmiş olduğuna safça inanmaya başladığı İsa'ya gördüğü bir rüyada nasıl uçtuğunu anlatarak onunla bu sevincini paylaşmak ister. Ancak minibüsteki sahnede Bahar'ın dengesizliğini gören İsa, İstanbul'a "tek kişilik" dönüş biletini çoktan almıştır. Wood'a (2006) göre burada İsa, tekrar bir araya gelmeyi en çok arzulayan karakter gibi görünmesine rağmen aslında bunu imkansız kılan da bizzat kendisidir. İsa, onunla birlikte İstanbul'a döneceğini düşünen Bahar'a, çalıştığı film setine ne zaman döneceğini sorarak, en ölümcül ve nihai okunu saplar. Bahar tam da burada anlar ki, İsa aslında hiç değişmemiş ve asla değişmeyecektir. Bu iki kirpi, sahip oldukları okların farkında olmalarına rağmen birbirlerine son bir kez yanaşmayı deneseler de, artık birbirlerini asla ısıtamayacaktır. Bunun en çok farkında olan ise, en derin ok yarasını almış olan Bahar'dır.

Sonuç

Schopenhauer'ın "kirpi ikilemi" metaforu bağlamında, *İklimler* filmindeki karakterlerin birbirlerini acıtan ve aralarındaki mesafenin oluşmasına ve giderek açılmasına yol açan "oklar" şu şekilde ortaya çıkar:

İsa:

1. Sadakatsiz
2. Tahakkümcü

3. Umursamaz- İlgisiz

4. Yalancı

Bahar:

1. Ne yapacağı belli olmayan -Dengesiz

2. Çocuksu ve Agresif Davranışlar:

Bahar ve İsa karakterlerinin sahip oldukları bu olumsuz özellikler (oklar), onların birbirlerinden uzaklaşmalarına yol açmıştır. Fakat iki karakter de birbirlerinin yoksunluklarını hissederek, sahip oldukları bu okların farkında olmalarına rağmen “soğuk bir kış gününde” tekrar birbirlerine “yanaşmaya” çalışmıştır. Ancak, bu “okların” acısını bir kez daha hisseden karakterlerin aralarında bu sefer çok daha büyük ve hiç kapanmayacak olan derin bir “mesafe” açılır. Dolayısıyla, İklimler filminin kadın -erkek ilişkilerine yaklaşımı ile Schopenhauer’un “kirpi ikilemi” metaforu arasında belirli bir ölçüde paralellik kurmak mümkündür. Ancak film, en fazla ve en acı verici oklara sahip olanın aslında “erkek karakter” olduğunun altını çizerek ve final sahnesinde de bunu özellikle vurgulayarak kadından yana tarafını koyar.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam’dan Türk Sinemasına Melodramatik İncelem.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Atakan, Z. Ö. (Yapımcı), & Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2006). *İklimler* [Sinema Filmi]. Türkiye: Co Productions.
- Cartwright, D. E. (2010). *Schopenhauer.* (Çev. Sibel Erduman). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Freud, S. (1949). *Group Psychology and the Analysis of the Ego- Fifth Impression.* London: Hogarth Press & The Institute of Psycho-Analysis.
- Luepnitz, D. (2002). *Schopenhauer’s Porcupines: Intimacy and Its Dilemmas.* New York: Basic Books.
- Schopenhauer, A. (1974). *Parerga and Paralipomena: Short Philosophical Essays-Volume:2.* Oxford: Oxford University Press.
- Sönmez, I. (2006). İklimler: Mesafenin Tanımlanamaz Ağırlığı. *Altyazı*, Sayı 57. <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/iklimler-mesafenin-tanimlanamaz-agirligi/> (Erişim tarihi 12.09.2022).
- Wood, R. (2006). Climates And Other Disasters: The Films Of Nuri Bilge Ceylan. *Artforum.* <https://www.artforum.com/print/200609/climates-and-other-disasters-the-films-of-nuri-bilge-ceylan-11921#> (Erişim tarihi 20.09.2022).

-Araştırma Makalesi-

Jacques Derrida'da Konukseverlik ve Ötekilik Problemi Bağlamında 'Misafir' (The Guest Aleppo to Istanbul) Filminin İncelenmesi

Cemre Uğural Yamuç*

Özet

Konukseverlik bir soru sorma edimidir. Misafire kim olduğunu sormakla başlayan bu deneyim, yabancıyı dost ya da düşman olarak tanımlamaktadır. Derrida için dışarıda görmezden gelinemeyecek kadar çok sayıda yabancı vardır; tanımlanmayı beklemektedir. Ancak sorun tam da budur: Misafir düşmandan, yabancıdan ya da bir parazit olarak "öteki"den nasıl ayırt edilebilir? Bu çalışmada, misafire karşı koşulsuz konukseverlik etiğinin mümkün olup olmadığı problemi Misafir (The Guest Aleppo to Istanbul, Andaç Haznedaroğlu, 2017) filmi üzerinden incelenecektir. Filmde, ülkesindeki savaştan kaçarak Avrupa'ya gitmeye çalışan bir grup Suriyeli mültecinin Türkiye'de yaşadığı kısa süreli misafirlik ile bu grup içerisindeki genç kadın Meryem'in sürekli sorulara yanıt vermek durumunda kaldığı kimlik mücadelesi, ev sahibi ve misafir arasındaki diyalektik ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Film, ana dil ve yasa tarafından sınırlandırılmış kısıtlı bir konukseverlik örneği ile pratikte konukseverlik yasasının işlemindeki güçlüğe dair kanıtlar sunmakta ve konukseverliğin giderek düşmanlığa dönüştüğü paradoksa işaret etmektedir. Bahsi geçen filmde mülteciler açısından yaşama ve barınma gibi temel hakların dahi ev sahibi ve misafir arasındaki karşılıklı rızaya bağlandığı görülmektedir. Bu bakımdan konukseverlik pratiği, Derrida'nın demokrasi düşüncesinde de nihai bir adıma değil, her zaman ötekinin tanınması için daha demokratik yolların aranmasına karşılık gelir. Misafir filminin bu yönden incelenmesi, bizi Derrida'daki konukseverlik düşüncesi aracılığıyla öteki-ben, misafir-ev sahibi arasındaki karşılıklı sorumluluk bilinci hakkında yeniden düşünmeye sevk edecektir.

Anahtar Kelimeler: Jacques Derrida, konukseverlik, mülteci, Misafir filmi.

*Doktor.

-Research Article-

Reviewing of *Misafir (The Guest Aleppo to Istanbul)* Movie in the Context of the Problem of Otherness and Hospitality in Jacques Derrida

Cemre Uğural Yamuş*

Abstract

*Hospitality is an act of asking questions. The hospitality which starts with asking the guest to who s/he is defines the stranger as a friend or hostile. According to Derrida, there are numerous strangers which cannot be underestimated and they are waiting for being recognized and known. However, therein lies the problem: How the guest can be distinguished from hostile, or "the other" as a parasite? In this study, it will be examined whether unconditional hospitality toward the guest is possible or not by addressing *The Guest Aleppo to Istanbul*, Andaç Haznedaroğlu, 2017. In this movie, the experience of a group of Syrian refugees trying to escape from the war in their country to Europe, and the struggle for being identified of a young woman Meryem among this group by being constantly exposed to questions on her identity summarize the hegemony relation between the host and the guest. *The Guest Aleppo to Istanbul* movie represents an excellent example of the hospitality that is limited by law and the native language and proves the difficulty on operation of the law, emphasizes a paradox as the hospitality turns out to be "hostility in time. In the movie mentioned above, it is seen that even basic human rights including life and sheltering for refugees depend on the mutual consent between the host and the guest. In this respect, the practice of hospitality does not correspond to a final step in Derrida's idea of democracy but to always seek more democratic ways to recognize others. Examining *The Guest Aleppo to Istanbul* movie from this perspective will lead us to reconsider the sense of mutual responsibility between the other-self, the guest-the host through the idea of hospitality in Derrida.*

Keywords: Jacques Derrida, hospitality, refugee, *The Guest Aleppo to Istanbul* movie.

*Doktor.

Extended Abstract

In the seminar series on Of Hospitality, Derrida discusses the problem of “stranger” related to one of the main problems of Western thought. Since all these seminars comprehended the foreigner and unknown ones that rely on Being, Derrida turns Western philosophy’s faces to hospitality for foreigners, i.e. otherness. Therefore otherness is a fundamental problem of Western philosophy under the category of a stranger, foreigner or unknown epistemological area. According to Derrida, hospitality needs to include the whole category of “otherness”. Derrida’s works such as On Cosmopolitanism (2001), Of Hospitality (2000), and Hostipitality (2000) reflects the rights of refugees, asylum-seekers, and immigrants under the politics of countries individually and the way of showing hospitality as an attitude to other. When we look closely at the concept of hospitality, Derrida tries to demonstrate that this concept has its own paradox. Since conceptually it has been combined with “host”, “hostile”, “guest” words originally in Greek, it contains own contraversion of being guest and host at the same time.

In this paper, with Derrida’s conceptualism of strangers or foreigners as “other” and being guests, we will have a chance to see the impossibility of unconditional/absolute hospitality in terms of Misafir (The Guest Aleppo to Istanbul 2017) movie. This movie discusses the journey of Lena and Meryem started with the war in Syria. Their efforts to survive include obtaining an identity as well. Examining this movie will help us to understand how hospitality bears its contradiction between hospitality-hostipitality and is impossible to be fulfilled for refugees and asylum-seekers. Both are always under questioning from the authorities of politics in each country. So being guests as refugees usually ends up being “constant other”, then it is inevitable for them to see themselves as a parasite in a foreign country. This challenge can be determined by the law as well as language. Since being a guest requires being the host mutually, most of the time the guests threaten the host by substituting them. In such a case unconditional hospitality is not just an impossible experience, but also a moment that turns into hostility. Without a native language or signature, the guest is just an other or a stranger. Hence, the name or signature of a stranger is guarantee for being a guest and a person recognized by law as well.

There is a dilemma that Derrida addresses as an inescapable feature of the concept of hospitality, which one can directly observe in each refugee crisis and every discussion on immigration in modern times. The problem emerges with the question “when it is considered refugees or immigrants how one can distinguish a guest from a parasite?” However, all dimensions of this dilemma may prove to impossibility of the universal hospitality law to be obeyed. In The Guest Aleppo to Istanbul movie, we vividly face this contradiction in the dialogue of the Syrian refugee group in which Meryem (the main character of the movie) gets involved. In the movie, Meryem has to answer all questions to introduce herself properly during her journey from Istanbul to Europe. Here, the native language is the only condition for welcoming foreigners as guests for countries’ politics. Otherwise, refugee belongs to the category of anonymous/unsigned. So, the movie gives us the idea that hospitality is rather a linguistic performance than a political act. All kinds of hospitality perform depend on the native language in particular. As for The Guest Aleppo to Istanbul movie, it can be concluded the connection between the native language and being a guest.

All in all, we might have two types of deductions from the movie’s plot on the concept of hospitality: On the one hand, as Derrida clarifies hospitality towards others or the guests brings about the hegemonic relationship between the guest and the host. Herein the proof of practical hospitality’s changing its face to hostile to the guest since the guest is seen as foe according to the essence of hosting. In other words, while the host becomes the guest soon, the guest has become already the host. On the other hand, if there is no native language among individuals then it would not be any merciful or friendly law and responsibility for others. The intertwined position of hospitality eventually turning the guest into a constant passenger and fires hostility towards foreigners. This paper aims to underline all these context in terms The Guest Aleppo to Istanbul movie.

Giriş

Batı felsefesi geleneğinde varlık problemi ve yabancı arasında köklü bir ilişki vardır. Varlık ve var-olanlar arasındaki ilişkinin önemli bir bölümü dışarıdan gelen ve kimliği belirlenemeyen yabancının (stranger) tanınmasıyla da ilgilidir. Antik Yunan'dan beri tartışılan bu mesele hakkında düşünen Derrida için de yabancı, kavranılamaz epistemolojik bir alan olarak "öteki"ye karşı konukseverlik düşüncesiyle kesişmektedir. Hakkında bilgi sahibi olmadığımız yabancıyla karşılaşmada; ben ve öteki arasındaki ilişki, yabancının kim olduğunu sormakla başlar: "Kimsin, adın ne?" soruları yabancıyla kurulan ilişkinin her şeyden önce dilsel olduğunu göstermektedir. Nitekim dil aracılığıyla bilme edimi, "ben" ve "öteki olarak yabancı"yı bir arada kuşatmaya çalışan yeni bir alana açılır. Var olmayanın nasıl adlandırılacağı sorusuyla başlayan bu mesele Platon'un *Sofist* diyalogunda da incelenmiştir. Sokrates'in davetine Theodoros bir yabancıyla gelmiştir. İçeri buyur edilen yabancı tam bir bilinmeyendir. Sokrates yabancıyla ilgili olarak Theodoros'a şöyle sorar: "Sen sakın bir yabancı yerine Homeros'un dediği gibi bilmeden bir Tanrı getirmiş olmayasın?" [216b]

Daha sonra yabancıya adının ne olduğu ve nereden geldiği sorulur: "Yabancı adam izin verirse ona kendi vatandaşlarının ne dediklerini, hangi ismi verdiklerini sormak isterim." [216d]. Platon burada varlık ile var olmayan ilişkisini ele almakta ve bilinmeyen bir kategori olarak ötekinin tanınmasının ontolojik boyutlarını okuyucuya sunmaktadır. Ancak yabancı sorunu, dışarıdan gelen bir var olanın, varlık karşısında nasıl konumlandırılacağı ve de bilinebileceği yönündeki epistemolojik soruna temas etse de dilsel bir çözümlemeye muhtaç durumdadır. Buradan hareketle Derrida, varlık karşısında konumlandırılmak istenen yabancıyla kurulacak/kurulması gereken ontolojik ilişkinin dilsel ve de toplumsal yönüne vurgu yaparak yabancıya karşı gösterdiğimiz bir tavır olarak konukseverlik pratiğini tartışır. Bu tartışmaları içeren seminer dizilerinden derlenen *Of Hospitality* metninde Derrida (2000a), konukseverliğin kavramsal çelişkilerini ele almakta ve bu yolla dilsel-kavramsal bir boyutta konukseverlik etiğinin Batılı dil ve düşünce yapısı tarafından nasıl şekillendirildiğine dikkat çekmektedir.

Öncelikle Derrida düşüncesinin, geleneksel felsefenin düalist mantığının izinde mutlak ayrımlarla bölünmüş bilgi problemini ele aldığı belirtilmelidir. Mutlak ayrımların peşinden giden Derrida için konukseverlik de hem deneyimsel, yani pratik yanıyla hem de kavramsal yanıyla ikili karşıtlıklar mantığına tabidir. Çalışmaları boyunca Batı felsefesindeki yapısal ayrımları hedef alan Derrida'ya göre yabancı da önce dile yabancıdır. Onun için "dili ustalıkla konuşamayan yabancı kendisine kucak açan ülkenin hukuku karşısında her daim savunmasızdır." Aynı dilin konuşulduğu yerde yabancılık söz konusu olmayacaktır (Derrida, 2000a, s. 19). O halde yabancılık tıpkı konukseverlik ve diğer Batılı kavramlar gibi dildeki ayrımlardan üretilmiş deneyimsel bir kavramdır.

Bu bakımdan ana dil sorunu yabancılık deneyimini etik-dilsel eksene yerleştirmektedir. Judith Still'e göre (2005: 86) "yabancıya karşı konukseverlik veya "ötekine karşı açık olmak" Derrida'nın, mültecilerle ilgili kamusal politikalara bağlılık ve dayanışma olarak bahsettiği kategoriye de karşılık gelmektedir. Ancak konukseverlik hakkında konuşmak genellikle mültecilere karşı düşmanlık duygusu içeren tartışmalara yer açmaktadır." Ne var ki bu durum, kavramın taşıdığı çelişkinin/çatışmanın bir sonucudur. Kendisine konukseverlik gösterilmesini talep eden misafirin hoş karşılanabilmesi, yani onun herhangi bir "öteki"den ayrılabilmesi için dil aracılığıyla yapılan epistemolojik sorgulamanın bir tarafı olması gerekir. Bu çoğunlukla ana dil ve yasa tarafından belirlenen zorunlu bir ilişkiye karşılık gelir.

Bu zorunluluk Toni Morrison için ev sahibi konumundakinin "yabancıya dönüşme korkusu"na da neden olmaktadır. Fakat ev sahibinin tanınması aynı zamanda yabancının varlığına da bağlıdır. Ötekileştirmenin tarihi, Morrison'a göre (2019: 29) yabancıya duyulan toplumsal/psikolojik ihtiyaçla şekillenmiştir. Yalnızlaşmış benliği tanımlamaya yarayacak "öteki" ile yabancı ötekileştirilirken ev sahibinin mutlaklaşması kaçınılmazdır. İşte tanınma-bilinme açısından yabancının neden olduğu epistemolojik kriz tam da burada başlamaktadır:

Paradoksal olarak benim kendiliğindenliğimin onaylanması için “öteki”ye ihtiyaç vardır ve bu esnada ötekinin kendiliği de benim için bir tehdit oluşturmaktadır. Bu durum Sartre’ın “L’enfer c’est les autres” yani “cehennem başkalarıdır” sözünde de karşılık bulmaktadır. Zaten yabancılık, yabancı tehditkâr ve anlaşılmaz olduğu için söz konusudur. Kültürlerin yabancıyı ötekileştirme potansiyelinin patolojik olarak insanlığın hafızasına işlemiş asırlık bir mit haline gelmesi bundandır (Morrison, 2019, s. 105).

Tüm bu tartışmalar doğrultusunda *Misafir (The Guest Aleppo to Istanbul, Andaç Haznedaroğlu, 2017)* filmi, Derrida’nın perspektifiyle yabancı, öteki, misafir ve konukseverlik kavramları arasındaki diyalektik ilişkinin güncel sorunlar olan mültecilik veya göç olgusuna uyarlanmasına olanak tanımaktadır. Filmde, Türkiye’ye sığınmak durumunda kalan bir grup Suriyeli mültecinin tanınma mücadelesi yabancıların nasıl görüldüğü ve tanımlandığı hakkında fikir sunmaktadır. Ana hatlarıyla film, Suriye’deki savaştan kaçan küçük Lena ve genç kadın Meryem’in hikâyesini anlatmaktadır: Lena ve Meryem Avrupa’ya göç etmek üzere diğer mültecilerle İstanbul’a gelir ve burada hem diğer mültecilerle kaldıkları evde hem de onlar için yabancı bir ülke olan Türkiye’de yaşam hakkı ve kimlik elde etmek için çeşitli zorluklar yaşarlar. Lena ve Meryem gibiler kendilerini öncelikle dile yabancı bulsalar da onların mücadelesi gerçekte bir yaşam savaşıdır. Ve bu haliyle yabancıların tanınma mücadelesi bir tür ölüm kalım meselesine dönüşmüş durumdadır. Filmdeki bu yabancılık örneğinde tanınma krizinin ötekilik kategorisine atıf yapan epistemolojik boyutlarını sezmek de mümkündür.

Dahası sürekli yabancı dilde sorulara maruz kalan Meryem ve Lena, her geçen gün geçmişlerine ve evlerine dair özlem duymaya ve kendilerini bitimsiz bir “istenmeyen misafir” yaşantısı içinde bulmaya zorlanmaktadır. İki karakter açısından mülteciliğin dilsel güç mücadelesi içinde yer aldığı söylenebilir. Söz konusu film, Derrida’nın yaklaşımındaki etik ve politik açıdan sınırlandırılmamış yabancıyı veya “öteki”yi bilme edimi olarak mutlak konukseverlik duygusunun pratikteki imkansızlığına dair ipuçları sunmaktadır. Bu aynı zamanda önemli bir eleştiriye de kapı açmaktadır. Bu eleştirinin eksenini konukseverliğin Batılı öznenin rasyonelleştirme çabasının ürünü olan tek taraflı bir demokrasi ve “yabancıya karşı tolerans” anlayışı ile çerçevelendirilmiş evrensel olmayan bir tavır olduğu yönündeki argüman oluşturmaktadır (Still, 2005).

Şu durumda Türkiye’de de giderek önem kazanan mülteci sorunu hesaba katılırsa demokrasi kavramının tarihsel ötekilik alanıyla yeniden düşünülmesi gerektiğine dair bir öneri sunulabilir. Görülen odur ki ötekilik her zaman her yerdedir. Dolayısıyla bir kategori olarak onun adlandırılması önceliklidir. Bunun için konukseverlik hakkında yeniden düşünmeye gerek vardır. Misafir kimdir, yabancı ve “öteki”yi nasıl ayırt etmelidir gibi sorulara da cevap aranmalıdır. Bu yazıda söz konusu argümanlardan yola çıkılarak *Misafir* filmi aracılığıyla Derrida’nın konukseverlik düşüncesi incelenecek ve yine Derrida felsefesindeki ötekilik kavramı üzerinden misafir, yabancı ve mülteci kavramları arasındaki bağlantıya göz atılacaktır.

Yabancıyı Tanımak: Misafir, Öteki ve Mülteci İlişkisi

Geleneksel felsefenin mutlak varlığın (logos) karşısında konumlandırılacak başkalık ya da ötekilik karşısındaki tutumu, Derrida’daki konukseverlik tartışmalarıyla farklı boyut kazanmaktadır. Esasında bilinmeyen/görünmeyen var olanların nasıl adlandırılacağına dayanan bu problem, genel olarak adlandırılmayanlara veya tanınamayanlara karşı nasıl davranacağımızla ilgili olarak etik boyuta sahiptir. Derrida’ya göre mutlak konukseverlik sadece yabancıya değil, bilinmeyene karşı sahip olunması gereken sorumluluktur (Gültekin, 2014, ss. 138-139). Fakat doğrudan “öteki”nin sınırlarına dayanan bu deneyim, felsefede ben-öteki arasındaki tanınma ilişkisini evrensel bir yasa düşüncesine de açmaktadır. Bu şekilde yabancıların tanınması etik olduğu kadar politik bir konu haline gelir.

Yabancı ile kurulan ilişkide, yabancıya ilk olarak adı ve nereden geldiği sorulur. Dışarıdan gelen yabancı, terk edilen yere (topos) ve geçmiş zamana aittir. Bu nedenle yabancıların kimliği

geride kalmıştır ve yeniden kazanılması gerekmektedir. Aslında Derrida'nın sözünü ettiği yabancılık tek başına coğrafi bir deneyim değildir; dile, kültüre ve doğrudan dahil olmak istediği bilince karşı bir konumlanmadır (Işıklı, 2015, ss. 63-64). Yabancıyla karşılaşma bu haliyle epistemolojik, kültürel, dilsel ve etik olmak üzere çok yönlü bir ilişkidir. İçeri davet edilmeyi bekleyen yabancı, henüz adlandırılmış değildir. Bu sebeple varlığın bütünselliğini ve aşkınsallığını sarsan, logosu parçalama tehlikesi taşıyan epistemolojik krizin de sebebidir. *Of Hospitality*'de Derrida (2000a: 5-7), "Ben" in kendiliğindenliğini tehdit eden "yıkıcı" yabancının bilinmesinin düşmanlıkla sonuçlandığını aktarır.

Derrida bilinmeyen var-olanlar ile logos arasındaki görmezden gelinen ilişkiden yola çıkarak kim olduğu belli olmayan yabancıya evimizi açıp açamayacağımızı sorar. Bu da ancak yasa ile tanınan bir yabancıya karşı gösterilebilen konukseverlik deneyimine işaret eder ve sonunda konukseverliğin bir tür yasa olup olamayacağı problemine yol açar. Bu bakımdan Derrida büyük harflerle başlayan Konukseverlik Yasası ile konukseverlik pratikleri arasında fark görmektedir. Yasa ile tanınan yabancı artık düzenlenmiş bir hukuk öznesidir ve konukseverliğe tabi olabilen misafir statüsündedir (Derrida, 2000a, ss. 27-29).

Misafir filminin başkahramanı Suriyeli Meryem tam da bu şekilde yasa tarafından düzenlenen ilişkinin tarafı olarak karşımıza çıkar. Başka bir dilde adının ve kim olduğunun sorulması Meryem'i yabancılık deneyimine tamamen yerleştirir. Meryem, konuşulan dile yabancı olduğu için ülkenin yasalarına da yabancıdır. Bunun için Derrida "dili ustalıkla kullanamayan yabancı, kendisine kucak açan ülkenin hukuku karşısında her daim savunmasızdır." demektedir (Derrida, 2000a, s. 19).

Yabancının kimlik mücadelesi yasanın egemenliğini gözler önüne serer. Hukuksal anlamda bir tanınma ise yasanın uygulayıcıları olan kolluk kuvvetle veya polisle sağlanabilir. Nitekim Meryem polis tarafından hırsız olduğu gerekçesiyle karakolda sorguya alınır ve ısrarla yabancı dilde kendisini tanıtmaya zorlanır. Bu durumda yasanın kuşatıcılığı Meryem'i daha baştan tanınmayan, adı konmayan mutlak öteki olarak sınıflandırmaktadır. Çünkü Meryem'in ana dili farklıdır. Derrida'ya göre yabancı için "davet, sığınma, karşılama, evinde ağırlama dilden yahut ötekine seslenmekten geçer." (Derrida, 2000a, s. 132). Bu durumda dilde başlayan aidiyet, yabancı ve ev sahibi arasındaki "ethos" ilişkisi de daha baştan kendisini yıkar. Bir anlamda "ethos" bireye kendi benliği ile ötekilere veya yabancılara bağlanma sorumluluğu yükler (Gültekin, 2014, s. 23). Yabancıdan beklenen ise ev sahibinin dilini öğrenmesidir. Aynı şekilde yabancı da ev sahibinden kendi diline ve benliğine karşı hoşgörü talep etmektedir.



Görsel 1: Meryem Nezarette Kendisini Tanıtmaya Çalışıyor

Konukseverlik yabancıya veya doğrudan “öteki”ye karşı gösterilmesi beklenen bir tavidir. Fakat savaş, göç, mültecilik gibi krizler söz konusu olduğunda yabancıya karşı gösterilmesi beklenen konukseverlik bir değer olmaktan uzaklaşarak politikleşir (Işıklı, 2015, s. 57). Mültecilerle bir arada yaşamak özdeşliğin ve yasanın tehdit edildiği bir karşılaşma olarak mutlak ötekiliği davet eden kapsayıcı bir dil gerektirir. Ne var ki dil ve yasa dışarıdaki yabancıyı içeriye karşı oluşturduğu tehdit ile ev sahibinin egemenliğini yıkmakta ve sonuçta kendisine karşı evrensel konukseverlik yasasının uygulanabilirliğini zorlaştırmaktadır. Derrida’ya göre mülteciler ile hoş karşılanan misafirin birbirinden ayrılması konukseverlik ve düşmanlık (Derrida’nın konuksev(er / mez)lik dediği durum; *hostipitality*) arasında ikileme yol açar. Mutlak öteki ayırt edici bir isme ve imzaya sahip değildir. Dolayısıyla o, konukseverlik yasasına tabi tutulamaz. Konukseverliğin bir çelişkisi de kime yönelik olduğunun koşullara göre değişmesidir. Bu çelişki karşısında ev sahibi ve misafirin konumu değişmektedir.

Zaten Derrida için insanlar arasındaki salt dostluktan beslenen konukseverlik tıpkı adalet ve demokrasi gibi ertelenir, bu yüzden de daima geleceğe atıf yapar (Kearney, 2018, s. 32). Oysa yabancı geçmişe aittir. Bir zamanlar kendi evinin sahibi olduğundan arzu edilen konukseverlik ilişkisinin, yani şimdiki zamanın dışına itilmektedir. Bundan dolayı yabancıyla ilişkinin düzenlenmesi dil merkezli yasanın işi olacaktır (Kearney, 2018, ss. 91-92). Şu durumda mülteci olarak yabancı ile misafir olarak yabancı, yani dostluk ve düşmanlık gösterilecek iki kategori birbirinden yasa ile tamamen ayrılır.

Yasanın dışında kalan mülteciler sığınma veya hoş karşılanma hakkı talep eder ve sınırlı misafirlik deneyimine sahip olurlar (Benson, 2017). Yasa karşısında tanınmayan yabancı kendini ifade edebilme hakkına da sahip değildir; bu da onu istenmeyen/davetsiz misafir durumuna getirmektedir. Bununla ilgili olarak Derrida (2000a: 19), “Eğer bir yabancı olarak belirlenmişsem mahkemede kendi dilimde ve kendi konuşma biçimimde kendimi savunmama izin verilmelidir” demektedir. Mültecilik deneyimini göz önünde bulundurduğumuzda, *Misafir* filminde de aynı dilin konuşulamaması nedeniyle yasanın mülteciler için uygulanmasındaki benzer güçlüğü görmekteyiz. Bu bağlantı ile yasal yollarla tanınmanın, bireyi hukuk öznesi yapan dilsel yaşantılara dayandığı söylenebilir. Dilin yasası olarak tarif edilebilen ilişkiler aracılığıyla misafir ve ev sahibi arasında başlangıçta ev sahibinin mülkiyetini koruyan, sonrasında ise durumu tersine çeviren hegemonya ilişkisi ortaya çıkacaktır.

Derrida’nın *On Cosmopolitanism*’de (2001) ifade ettiği gibi sınır kapılarında içeri buyur edilmeyi bekleyen mültecilerin mülteci/sığınma şehirlerine¹ veya doğrudan topluma davet edilmesinde de bu türden hegemonya ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Yasal uygulamalar mültecilerin iş gücüne ve ortak dile katılmalarıyla sınırlıdır. Mesela, 1995’te yürürlüğe giren Schengen Anlaşması’na göre Avrupa Birliği dil ve kültür birliğinin sağlanmasına yönelik olarak “iç sınırları kaldırmak için dış sınırları sıkı tutmakta” olduğu görülmektedir. Avrupa kendi dil ve kültür birliğinin dışında kalan çok sayıda sığınma talebi almakta ancak bu taleplerin bir kaçını tanımaktadır. Bu da doğrudan yasanın kendisiyle değil, genellikle yasa uygulayıcıları tarafından yürütülmektedir. Derrida Fransa’da mahkeme kararıyla sığınma hakkı elde ettiği halde polis tarafından sınır dışı edilen mültecileri bu duruma örnek gösterir. Konukseverliğin adeta “şiddet”e dönüştüğü bu gibi durumlarda konukseverliğin yeniden tesis edilmek istendiği totolojik çabayı görmek mümkündür. Gerçekte yabancıya karşı etik bir konukseverlik geliştirmeye çalışmak “etik bir etik geliştirme” çabası şeklinde kendisini tekrar eder. Çünkü Derrida için konukseverlik zaten etik olmalıdır (Derrida, 2001, ss. 12-16). Levinas’ın düşüncesinde olduğu gibi Derrida için de etik “öteki ile karşılaşma deneyimi”ni sürdüren bir sorumluluk, “benim kendiliğindenliğimin başkası tarafından sorgulandığı” başkalıkla yüzleşme anıdır. Bu karşılaşmada ötekinin benim “kendiliğindenliğime indirgenemezliği” etik açıdan mutlak konukseverliği imkânsız hale

¹ “Cities of Asylum” ya da “Cities of Refugee” kavramları International Cities of Refugee Network (ICORN) ile iş birliğine bağlı International Parliament of Writers (IPAW)’ın çalışmalarını içermektedir. 1993 yılında Strasbourg’da kurulan topluluk, ülkesini savaş ve ifade özgürlüğünün kısıtlanması gibi mücbir sebeplerle terk ederek sığınma talep eden akademisyen ve gazetecilere yönelik dayanışma ve yardım platformu olarak görev yapmaktadır. Bkz, <https://uia.org/s/or/en/1100060854>.

getirmektedir (Direk, 2021, s. 58).

Konukseverlik deneyiminin çelişkilerini görebilmek için hem tarihsel ırk söyleminin hem de doğrudan bir kavram olarak konukseverliğin yapıbozuma uğratılması gerekmektedir. ırk kavramının gelişimine paralel olarak ötekilik kategorisi de XVIII. ve XIX. yüzyıl tarih felsefesi okumalarında karşımıza çıkan emperyalizm gerekçelendirmelerine tabidir. Bu paralellik yapıbozumsal olarak Batı düşüncesinin rasyonelleşme çabasını sorgulamaya yol açtığı gibi Batılı öznenin söz konusu tanınma yasası ile olan özdeşliğini de yıkmaktadır. Öyleyse Batı'nın öteki karşısındaki ayrıcalığının onun özgürlüğünü meşrulaştırmaya yeterli olup olmadığı ciddi bir sorundur. Bu konu hakkında düşünmek felsefede yeni bir etik ve politik bilincin kazanılmasına çağrı yapmaktadır (Direk, 2021, s. 78). Benson'a göre de (2017), Batı'nın kendisini sürekli konuksever olarak telkin etmesini dinlemek yerine insanlık olarak sürekli kendimize nasıl daha konuksever olmalıyız sorusunu sormalıyız. Ancak bu yolla "öteki"yi adlandırmak adına önemli bir yol kat edebiliriz.

Derrida düşüncesinde demokrasi, hoşgörü ve konukseverlik kavramları arasındaki zorunlu bağlantının yapıbozumu etik olan ile politik olan arasındaki karşıtlığı göstermektedir. Bakıldığında günümüzde de pek çok "yabancı" daha demokratik ülkelere göç etmek isterken bu "demokratik" ülkelerin yabancılara karşı daha çok politik kısıtlama ve yaptırım yoluna gittikleri görülmektedir. Konu mülteciler olunca, "konuksever ve demokratik olun" çağrısı yapan Batılı ülkeler "kontrollü göç" adı altında sınır kapılarını bu yabancılara kapatmaktadır. Sonuçta yabancı ile karşılaşma, dil merkezli yasanın etrafında şekillendiğinden etik anlamda konukseverlik, sınırın dışında kalanlara karşı kaçınılmaz dilsel bir ayrıma ve nefrete dönüşür. Bu noktada konukseverlik Derrida'nın işaret ettiği türden sınır (marjin) deneyimi olarak kalır. Nitekim *Misafir* filmine ait aşağıdaki görsel, sınırda beklemekle özdeşleştirilen mültecilerin durumunu tasvir etmektedir. Bu sınırlar her zaman tel örgüler olmak zorunda değildir; çoğu zaman yasanın sınırları dile, kültüre ve ahlâka içkindir. Bu sınırların dışında kalan/dışına itilen her şey ya da herkes "öteki" olarak sınıflandırılmakta ve bilinmezliğin yol açtığı epistemolojik şiddete maruz kalmaktadır.



Görsel 2: Sınırdaki Bekleyen Meryem ve Diğer Mülteciler

Konukseverliğin Çelişkisi

Still'e göre (2005: 93), "bugünkü anlamıyla konukseverlik sevgi ve nefret arasında ince bir çizgide yer almaktadır." Bunun başka bir açıklaması da etik olanın rasyonaliteyi aşan şiirsel veya retorik bir dile arzu duymasıdır. Yasanın dışında kalan ve aynı zamanda içeri davet edilmeyi bekleyen bir konukseverlik deneyimi kendisini yine yasa nedeniyle gerçekleştirilememektedir. Elbette bunun pratik nedenleri de söz konusudur. Her şeyden önce

modern dünyada konukseverliği misafire karşı bir tavır olarak algılayamayız. Yine bu kavram dost ve düşman arasına, metin ve okuyucu arasına yerleşerek kendisini yeniden inşa etmeye çalışır. Tam da bu sebeple en azından Derrida düşüncesinde konukseverliğin sadece yabancıyı ilgilendirmediğini söylemek mümkündür (Still, 2005, s. 93). Latince *hospitalitat*² sözcüğünden türeyen konukseverlik, karşıt kavram hostility (düşmanlık) ile aynı köke sahiptir. Kendi karşıtlığını barındıran konukseverliğin sonunda karşıtına dönüşme riski vardır. Bu durumda hostility ile hospitality arasındaki sınırı oluşturan “kapı/eşik” metaforu ev sahibi ve düşman (the host-hostis) arasındaki kavramsal ortaklığa işaret eder (Derrida, 2000b, ss. 8-10).



Görsel 3: Sınırdaki Yabancılar: Mülteciler

“Hoşgörü eşiği” (threshold of tolerance) kavramı da bu bakımdan sınırlara vurgu yapmaktadır (Still, 2005, s. 96). Misafirin tanrısal kabul edildiği Antik dünyadan günümüze, dışarıdan gelen her türlü yabancıya karşı düşmanlık her an eşikten geçip konukseverliğin yerini almaya hazırdır. Bir duygu olarak konukseverlik, dışarıdan gelen yabancıyla karşılaşmada “başkayı aynıya indirgeyerek konuk etmek” üzere yasayı çağırmaktadır. Buna karşın Kant’ın ele aldığı şekliye “kozmopolitanizm” çerçevesince evrensel konukseverlik “başkasının ülkesinde düşman muamelesi görmeme hakkı” olarak tanımlanır, ancak bu hak yine bir koşula bağlanır. Yabancıların misafirlik hakkı veya hoş karşılanması kimliğinin belirlenmesiyle, yani onun tanınmasıyla sınırlıdır (Direk, 2012, ss. 16-17). Fakat yabancıların kimliğini belirleyen koşullar aynı zamanda *aporia*’dır.³ Konukseverliğin koşulları *aporia* kavramına içkin, yıkıcı ve kurucu bir deneyim sunar (Derrida, 2000b, s. 4).

Örneğin, Derrida Cezayirli Müslümanların Fransa’da sömürge döneminden II. Dünya Savaşı’na kadar vatandaşlık hakkı olmadan Fransız milliyetine bağlı olarak yaşadıklarını ve onların II. Dünya Savaşı esnasında Fransa ordusu için savaşması karşılığında herhangi bir ayrıma tabi tutulmaksızın 1944’te yurttaşlık kazandıklarını anlatır. Burada konukseverliğin koşulu ölüme tabi bir aidiyet yasasıdır (Derrida, 2000a, ss. 123-125).

² Derrida’nın Hospitality yazısında belirttiğine göre (2000b: 15) “the host” ve “the guest” yani “ev sahibi” ve “misafir” sözcükleri aynı köke sahiptir. Latince “ev sahibi olarak hostis” ile “düşman olarak hostis” kavramsal açıdan konukseverlik (hospitality) ve düşmanlık (hostility) sözcüklerini içeren analogi taşımaktadır.

³ Bu kavram Derrida’nın dil görüşünde, dildeki belirsizliğe yol açan ve doğrudan anlamda fark üreten *différance* hareketine bağlanabilir. Belirsizlik, anlamda meydana gelen sınırsız olasılıklar veya farklı bağlamların oluşmasını ifade eder. Ancak rasyonalite açısından bu belirsizlik hali mutlak anlama yönelik bir tehdittir. Aynı mantıkla Derrida’nın konukseverlik düşüncesinde yasanın düzenini, aynılığı tehdit eden başkılığa ait bu deneyimin farklı koşullarına işaret eden muğlak resmi görmek mümkündür. Ancak bu koşullar ön görülemezdir ve *aporia* olarak yabancıyla olan ilişkiyi hem zenginleştirmekte hem de belirsizleştirmektedir. İşte konukseverliği retorige, şiirsel dile yaklaştıran da budur. Çünkü retorik dil bilinmezlik/belirsizlik içinde daima kendinden başkasına gönderme yapar (Çıraklı, 2008, ss. xvii-xviii).

Bu açıdan konukseverlik kendi çelişkisinden dolayı şiddete bağlanmaktadır. Bu şiddet, şimdiki zamanda ortaya çıkar: “Şimdiki zaman insanlığın ve ulus-devletlerin tarihinde, Avrupa’da ve başka coğrafyalarda yabancının, evraklı ya da evraksız mültecinin, sürgünün, sığınma hakkı talep edenin, ülkesiz ya da devletsiz kalmışların, zorunlu göçe tabi tutulmuşların şu ya da bu biçimde ama benzersiz bir şiddeti ve sıkıntıyı yaşadıkları zamandır.” (Direk, 2012, s. 12). Bu nedenle konukseverliğin gerçekleşebilmesi için yabancıyı davet eden dostane bir dil olmalıdır (Naas, 2005, ss. 10-11). Çünkü “öteki” ile iletişim aslında kendilikle (self) başlamaktadır. Ben ve öteki arasındaki ilişkinin dilsel yönü, görünüşte öteki olanın içimdeki ben olduğunu, benin de öteki olduğunu görmek açısından son derece önemlidir.

Nitekim kendimize duyduğumuz sorumlulukla bağlı olmamız gereken sayısız öteki vardır. Ancak Derrida’nın konukseverliğin kararverilemez deneyime dönüştüğünü söylemesi aynı zamanda yabancıya karşı “sorumluzlaşma”ya da neden olacaktır. Çünkü sayısız yabancıya karşı aynı şekilde sorumlu olmak mümkün değildir. Bu da şiddet içermeyen etik bilincin inşa edilemeyeceğini ifade eden “diğerinin eveti, bir “başkasının evetinden daha az değerli değildir” mantığını gündeme getirir (Anderson, 2015, ss. 54-56).

Yabancıya sunulan koşulsuz konukseverlik tartışmaları bilinmeyene karşı sorumluluğun içeriği hakkında düşünmeye yol açar. Yabancıyı tanımadan içeri davet edebilir miyiz? “Davet edilene” karşı konukseverlik ile “öngörülemeyen ziyaretçi”ye karşı konukseverlik ayrımında ev sahibi ile misafirin karşılıklı rıza ve onayı esastır. İşte sorumluluk bilincinin inşa edilmesi karşılıklı rıza ve onayı gerektirdiğinden bu ilişki çelişkiler taşır. Çünkü bu esnada hem ev sahibinin hem de misafirin özgürlüğü kısıtlanır:

[...] Hatta, bir anlamda, ev sahibi, misafirin misafiri haline gelmiştir. Koşullu misafirlik, misafirin kendi misafirine, yani ev sahibine konukseverlik göstermemesiyle kendi kendisini tüketir. Aslında, “Kendi evindeymiş gibi davran” cümlesinin içinde söylenmeden kalan, “Ama benim evimin, benim tarafımdan koyulmuş kuralları içinde!” cümlesidir. Eğer öteki bu kuralları bozarsa, benim kendi evimde yaşama imkânımı sınırlamakla kalmayıp, beni bundan yoksun bırakmışsa, koşullu konukseverliğe ilişkin sözleşme benim konukseverliğimin sonunun geldiğini belirtir (Direk, 2012, ss. 32-33).

Benzer durumla *Misafir* filminde de karşılaşmaktayız. Meryem’in başka bir mülteci ailenin yanına sığınması ve o evdeki baba karakterinin kadın ve çocukları yönetmesi, ev içinde iş bölümünü planlaması tipik bir ev sahipliğidir. Bu senaryoda Türkiye’de misafir deneyimi yaşayan mülteci ailenin misafiri olan Meryem ve diğer mülteci grup “misafirin misafiri” konumuna geçer. Bu, Derrida’nın “misafir ev sahibinin ev sahibi olur” dediği duruma örnektir. İki farklı hipotez olarak ev sahibi ve misafir birbirinin yerine geçer. Dolayısıyla ikisi arasındaki ayrım mutlak değildir. Sophokles’in meşhur eseri *Kral Oidipus*’a gönderme yapan Derrida, Oidipus’un Kolonos şehrinin kralını öldürerek ev sahibi-kralın yerine geçmesini ve daha sonra gerçeğin öğrenilerek Oidipus’un bu şehirde esir düşmesini bahsedilen diyalektik ilişkiye benzetir. Bu hikâyede Kolonos şehrinin Oidipus’a gösterdiği konukseverlik yerini düşmanlığa bırakmıştır (Derrida, 2000a, s. 125).

Bu yönüyle konukseverlik Derrida’da “belki de ancak evden yoksun olma deneyimine katlanan bir kişi konukseverlik sunabilir” şeklinde yorumlanabilir (Dufourmantelle, 2000, s. 56). Bir davet hareketi olan konukseverlik, öteki ile karşılaşma ve ona kucak açma jestini kişinin kendisine yöneltir. Kişi aslında yabancıya kucak açmakla kendine kucak açar ama bunu kendisine yabancılaştığı için yapar. Buradaki yabancılaşma ayrı bir mekânda ayrı bir dil konuşmaktan geçmektedir. Sonuçta “birbirimizin ne dediğini anlamadığımız takdirde birbirimizle kalpten iletişim kurmak nasıl mümkün olabilir ki?” (Still, 2005, ss. 93-94).

Bu argümanlar ışığında mültecilere karşı konuksever olma sorunu, evrensel konukseverliğin iki farklı doğaya sahip olmasından dolayı olanaksız görünür. Derrida’ya göre koşulsuzca mülteciliğe izin verebilen hoşgörülü ülke yoktur. Ülkeler yalnızca belli sayıda ve belli koşullar altında sığınma talep eden mülteci kabul ederler. Bu ise konukseverliği hoşgörü ilkesinden tamamen ayırmaktadır:

Hoşgörü aslında konukseverliğin karşıtıdır. Ya da en azından sınırır. Hoşgörlü olduğum için konuksever olduğumu düşünüyorsam, bunun nedeni, karşılamamı kısıtlama, iktidarımı koruma ve “evimin”, egemenliğimin, “yapabildiklerimin” (bölge, evimin, dilimin, kültürümün, dinimin vb.) sınırları üzerindeki kontrolümü sürdürme isteğidir. Kökenini az önce anımsattığımız hoşgörünün dinsel anlamına ek olarak, onun biyolojik, genetik ya da organikçi yan anlamlarını da belirtmeliyiz. Fransa’da “hoşgörü eşiği” deyişi, ötesine geçildiğinde, ulusal bir topluluktan daha fazla yabancıyı, mülteci işçiyi vb. hoş karşılamasını istemenin artık uygun olmadığı bir sınırı betimlemek için kullanılır. François Mitterand bir kez bu talihsiz ifadeyi, kendini meşrulaştıran bir uyarı sözü olarak kullanmıştı: Milliyetimizi, dilimizi, kültürümüzü ve âdetlerimizi paylaşmayan, belli bir sayının ötesindeki yabancı ya da mülteci karşısında, yarı-organik ve önlenemez -kısıcası, doğal- bir reddetme fenomeni beklenebilir (Borradori, 2003, s. 160).

Şu hâlde hoşgörü paradoksal biçimde yabancıyı içeri buyur edilmesi ve hoş karşılanmasını değil, ona karşı geliştirilen memnuniyetsizlik durumunu anlatmaktadır. Koşullu kozmopolit yaşamın karşısında Derrida “başkalığın hayaleti”ni musallat ederek hoşgörüdeki çelişkiyi göstermek ister. Bu çelişki açıkça rasyonalite ile dostluk arasındaki bitimsiz mücadeledir (Dufourmantelle, 2000, s. 10).

Derrida’ya göre ikisi arasındaki kararverilemez nokta olan konukseverlik onun tüm çalışmalarını attığı yapıbozumsal zemine yerleşmektedir. Yapıbozumun etikle olan ilişkisi bu açıdan bakıldığında negatiftir, mutlak bir etik sorumluluğa izin vermez. Konukseverliğin paradoksal yanı, başkalarına karşı sorumlu olma konusunda ne tür bir karar verilmesi gerektiğiyle ilgilidir. Konukseverlik etiği, aslında sorumsuzluktan oluşur. Ama aynı açıdan da bu paradoks, yapıbozum aracılığıyla mutlak kavramların dilsel şiddeti karşısındaki eşitlikçi mücadeleyi sürdürür (Direk, 2021, s. 56).

Mesela, İbrahim’e Tanrı’dan oğlunu kurban etmesi için gelen emirde İbrahim’in yaşadığı kararsızlık başkasına karşı bir sorumluluk (ahlâk) göstergesi midir, yoksa Tanrı’ya karşı bir sorumluluk (etik) bilinci midir? (Anderson, 2015, ss. 53-54). Misafirin tanrıyla özdeşliğinden günümüz dünyasına gelindiğinde şu problem ortaya çıkar: Misafiri buyur ederken aslında Tanrıyı buyur ediyorsak kimin Tanrısını içeri buyur etmeli veya hangisininkini kapının dışında bırakmalıyız? Neticede bugünün sığınma hakkı ve mültecilik gibi sorunları, insanlığı Tanrının içeri buyur edildiği evrensel bir yasa olarak konukseverlik çatısında birleştirmeyi zorlaştırmaktadır.

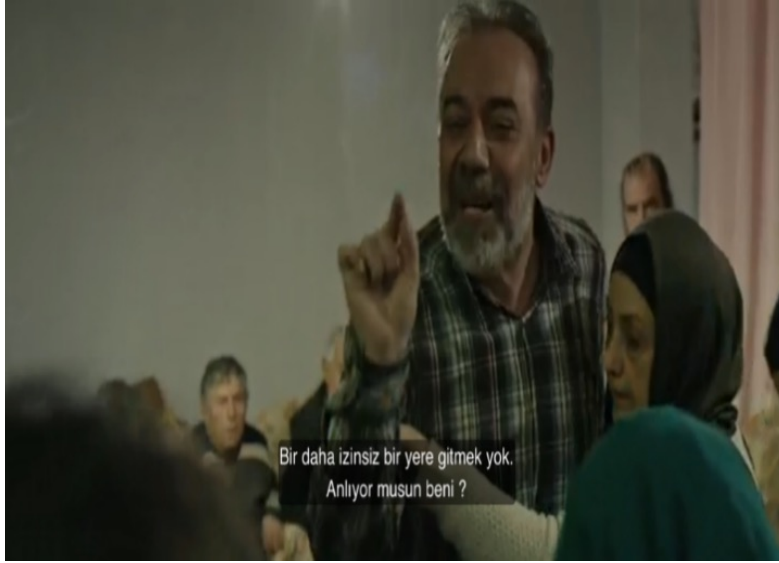
Konukseverlik şiirsel bir dilse, bu dil geleceğe, yaşamın yenilenerek “öteki”nin kabul edilmesine ne kadar açık olduğumuzu anlatmalıdır. Konuksever bir dil açıkça insanlığın kendisine açtığı savaşa karşıdır. Nitekim “öteki”yi buyur etmek sürekli kendiyle savaş halinde olup (*je sui en guerre contre moi-même*) kendi kendini sürgün etmektir (Naas, 2005, s. 14). Bu yüzden insanlık kendisine karşı sürekli savaşta olmanın suçunu bilinmeyen yabancılara yükleyerek onları dışarıda bırakmayı tercih etmiştir. Şüphesiz insanlığın savaşı konukseverlik açısından etik ve politik olanın birlikteliğini imkânsızlaştırmaktadır.

Misafir Filminde Etik ve Politik Açıdan Konukseverlik



Görsel 4: Bir Arada Yaşayan Mülteciler

Misafir filminde de koşulsuz konukseverliğin ve başkalarına karşı etik bilincin her koşulda gerçekleşmesindeki güçlüğe dair bağlamlar bulunmaktadır. Film Suriye’de bir mahalleye atılan füzeyle hayatları tamamen değişen bir grup insanın hikâyesiyle başlar. Babasını kaybeden Meryem ve ailesini kaybeden küçük Lena’nın yazgıları bu olayla kesişir ve bir anda kendilerini Türkiye sınırında bulurlar. Yolları İstanbul’a düşen bu mülteciler daha önce Türkiye’ye kaçak yoldan göç etmiş bir ailenin bodrum katındaki evine sığınır. İzleyici bu esnada adeta ikinci bir mülteci kampı ile karşılaşmaktadır. Burada Lena ve Meryem misafirin misafiri haline gelmiştir. Buna göre filmde iki tip ev sahipliğine tanık olunmaktadır. Sağdaki görselde Meryem ve Lena’nın Türkiye’de sığındığı evdeki ilk ev sahipliği örneği yer almaktadır. Önce gelen mülteci grup sonradan gelenlerin ev sahibi durumundadır. Burada iç içe geçmiş konukseverlik deneyiminin sonucu olarak ev sahibi ve misafirin ikamesi göze çarpmaktadır. Mülteci grupları arasındaki ev sahibi ve misafir çatışması, mülteci sorunu ve onun arka planı hakkında fikir vermektedir. Misafirin misafiri olma deneyimi, birbirine içkin ancak bir o kadar da birbirine karşı kategorilere yerleşen hiyerarşik ilişkinin iç boyutunu göstermektedir. Filmde işlenen bir başka konu da babalık ve göç ilişkisidir. Meryem babasını kaybetmiştir. Babasının ölümüyle birlikte ilk kez yersiz/yurtsuzluğu deneyimlemiştir. Meryem daha sonra savaş nedeniyle yaşadığı Halep şehrinden ayrılarak yeniden yurtsuzluğun içine düşmüştür. Yabancılaşma deneyiminin en bariz göstergeleri ölüm, yas ve ağlamadır (Derrida, 2000a, s. 99). Meryem’in babasının ölümü için döktüğü göz yaşları, Kral Oidipus’un yabancı topraklarda ölmesinin ardından kızı Antigone’nin onun için ağlamasına benzemektedir. Bu nedenle *Misafir* filminde de babanın ölümü, gözyaşı, yas ve göç arasında kuvvetli bir bağ kurmak mümkündür (Gürsel, 2020).



Görsel 5: Ev Sahibi Baba

Diğer yandan bu bağlantı baba-ev sahipliği ilişkisinde Meryem'in sığındığı evdeki baba figüründe daha farklı bir boyut kazanmaktadır. Buradaki baba, ev halkını kontrol eden despot bir hane reisidir. Kimin nerede çalışacağına, nerede yatıp ne yiyeceğine ve hatta kendi kızı olmadığı halde evde kalan genç kızlardan birinin evlenmesine karar vermektedir. Kısacası baba kendi evine sığınan tüm mültecilerin ev sahibi rolündedir. Bu haliyle kendi egemenliğini ilan eden iktidar söyleminin temsilcisidir. Böyle bir konukseverlik deneyiminde ev sahibinin, misafiri tam olarak tanıması mümkün değildir. Bu da Derrida'nın ev sahipliğinin ve konukseverlik yasalarının fallogomerkeci (penismerkezci), yani erkek egemen bir söylemden oluştuğu fikriyle örtüşmektedir. (Derrida, 2000a, s. 149). Misafirin ev sahibinin egemenliğini elinden alan bir düşmana dönüşmesi, yani onunla yer değiştirmesi daha önce sözü edilen Kral Oidipus'un hikâyesinde de karşımıza çıkan "baba katli"ne yapılan bir göndermedir. Baba burada geçmişi, kökeni çağrıştırarak konukseverliğin yalnızca yabancıya yönelik değil; geçmiş-gelecek karşıtlığını içeren tüm ilişkilerde geçerli olduğunu gösterir.

Mültecilerin sığındığı ülke olan Türkiye ise filmde başka tip bir babalık sunarak yasaları ölçüsünde bu yabancılara ev sahipliği yapmakta, ancak onları mutlak bir çatı altında birleştirememektedir. Çünkü evrensel konukseverlik yasasının uygulamadaki güçlüğü yabancıyı konuşulan ortak dil ve kimlikle sınırlamaktadır. «Ev içinde ev» şeklinde gelişen iki biçimli konukseverlik, Türkiye özelinde konukseverlik yasasının koşullarını da tartışmaya açacaktır.

Öte yandan sorular üzerinden ilerleyen ev sahibi ve misafir arasındaki ilişkide yasaya ve ev sahibine karşı sorumluluk geliştiren aynı dilde konuşma edimi, yasanın iki yüzölçüsüne işaret eder. Örneğin polis tarafından sorguya çekilen Meryem ana dil krizi nedeniyle misafirlik deneyimi ertelenen bir yabancıdır ve bu haliyle yasa, üretmesi gereken konukseverlik pratiğini iptal etmektedir. Çünkü burada konukseverliği tehdit eden yabancı dil "kendi evi"ne gelen yabancıya karşı evini korumayı amaçlayan yabancı düşmanlığını (xenophobia) besler. Bu durum "xenotransplantation" adı altında ev sahibi ve misafir arasında gelişen bir tür doku nakli; kişinin kendisini, evini, ev sahibi olma hakkını kısacası hegemonyasını tehdit eden herkesi düşman olarak görmeyi engellemeye yönelik dışarıdan bir müdahaleyi gerektirir (Derrida, 2000a, ss. 52-53). Öyleyse misafiri "mutlak öteki"den ayıran koşul yabancının önceden tanındığını varsayan bir yasa ve onu uygulamada kolaylık sağlayan ortak bir dildir (Naas, 2005, ss. 6-7). Fakat konukseverliğin ikili yapısı, yabancının tanınmasını sağlarken onun düşman olarak görülmesine de neden olur. Konukseverlik deneyiminde yabancı her zaman benliği aşan marjinal bir unsur olarak kalır.



Görsel 6: Meryem Polis Sorgusunda

Bu durum göstermektedir ki tıpkı yabancılik veya istenmeyen misafir deneyimlerinde olduğu gibi mültecilik de dil etrafında şekillenen ve evrensellik talep eden yasanın yol açtığı bir krizdir. Gerçekte kendi dilimizi konuşamadığımız veya yasa önünde kendimizi kendi dilimizde ifade edemediğimiz her durumda yabancılik deneyimi yaşamakta ve bu nedenle tanınma hakkı talep etmekteyiz. Bu ise yasa, mülteci, göç, savaş, dil, konukseverlik ve özneyi aynı potada eriten Batılı bir tasarımdır. Bu tasarımda “kendini Doğu’dan ayırarak inşa etmiş Batılı özne” (Işıklı, 2015, s. 59) ötekini kavramak adına özdeşliğe sıkı sıkı sarılmaktadır. Bu noktada yabancıların tanınmasının şartı bu tasarımı terk etmek olacaktır.

Sonuç: “Misafir Yolunda Gerek”

Mutlak konukseverlik yalnızca yabancıya değil, bilinmeyen her şeye yönelik olmalıdır. Yabancıya sunulan konukseverlik misafirin, ev sahibinin yerine geçmesiyle kesintiye uğrar. Mevcut göç ve mültecilik sorunları düşünüldüğünde konukseverlik deneyimi sınır kamplarında bekletilen ve çoğu zaman sınırdan çevrilen mültecilere karşı farklı bir şiddet suretine bürünür. *Misafir* filmi de bu anlamda koşulsuz veya mutlak konukseverlik deneyiminin mümkün olup olmadığına yönelik etik sorular sorar. Neticede yabancılik deneyiminin mültecilikte olduğu gibi sürekli başka yerlere doğru yolculuk yapmaya, göç etmeye eş değer olduğuna dikkat çeker.



Görsel 7: Misafir Yolunda Gerek!

Derrida’da yeni bir bilinç tasarımına karşılık gelebilen konukseverlik düşüncesi; eşikte bırakılan, sürekli tanınma hakkı talep eden ve rasyonalitenin kavramsal şiddetine maruz kalan yabancıların aslında kendi içimizde olduğunu görmemize yol açacaktır. İkili karşıtlıklarla yüceltilmiş geleneksel bilinçte ise yasa tarafından tanınanlar veya ev sahipleriyle aynı dili konuşanlar misafir kabul edilse bile misafirin, ev sahibinin egemenliğini ele geçirme tehlikesinden dolayı yabancıya karşı konukseverlik sonunda nefrete dönüşür. Bu şiddet halinde yabancı, filmin final sahnesine de yansıyan bir tanımlama içine hapsedilmiştir: Misafir her zaman yolda olandır. Ancak mültecilik söz konusu olduğunda çoğunlukla karamsar bir tablo ile karşılaşılır. Mültecilik deneyimi, sürekli yolda olan yabancıların ölümle iç içe geçen mücadeleleri sonucunda batan teknelerden denize karışan cesetlerle, kıyıya vuran küçük bedenlerle özdeşleşmiş durumdadır.



Görsel 7: Mültecilik deneyiminin ölümle iç içe geçen yapısına dair en trajik örneklerinden biri de 2015 yılında Bodrum sahilinde cansız bedeni bulunan Aylan Bebeği.

Bu bakımdan ötekiliğe, başkılığa veya yabancıya karşı sorumluluk, hoşgörü, konukseverlik ve barış gibi kavramlar Stephan Zweig’in “Üçüncü Güvercinin Hikâyesi”nde⁴ söz ettiği kayıp güvercinine benzer. Kayıp güvercin barıştır. Öteki ile bir arada olmanın koşulu olan mutlak barış ve sorumluluk, kayıp güvercin gibi sürekli aranmaktadır. Fakat tüm bu değerler, öteki aracılığıyla kurulması gereken, ancak dilin bağlı olduğu mevcut ikili karşıtlıklar nedeniyle inşa edilmesi imkânsız ilişkilerdir. Bu sebeple Derrida için “öteki”yi içeri davet eden şiirsel bir dil icat edilmesi gerekir. İnsanlık adına böyle bir dilin icat edilmesi mutlak şekilde bu kavramların yapıbozumunu gerektirecektir. En başta da konukseverliğin!

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Anderson, N. (2015). Deconstruction and Ethics: An (ir)responsibility. Claire Colebrook (Ed.). *Jacques Derrida: Key Concepts* (pp. 48-58). Routledge.

Borradori, G. (2003). *Terör Günlerinde Felsefe Jürgen Habermas ile Jacques Derrida ile Diyaloglar*. Emre Barca, (Çev.). YKY.

⁴ Stefan Zweig’in Rahel Tanrı’yla Hesaplaşıyor isimli öykü kitabında geçen “Üçüncü Güvercinin Hikayesi” öyküsü, 2021, ss.21-27.

Çıraklı, M., Z., (2008). Çeviriye Önsöz Yerine Metafor, Retorik, Aporia Okunamazlık Alegorileri. Mehmet Zeki Çıraklı (Çev.), *Okuma Alegorileri Rousseau, Nietzsche, Rilke ve Proust'ta Figürel Dil* (ss. xiii-xxv). İstanbul: Paradigma.

Derrida, J., Dufourmantelle, A. (2000a). *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond*. (Raachel Bowlby, Tran.). Stanford University Press.

Derrida, J. (2000b). Hostipitality. Barry Stocker and Forbes Morlock (Çev.). *Angelaki Journal of Theoretical Humanities*, 5(3), 3-18. <http://dx.doi.org/10.1080/09697250020034706>.

Derrida, J. (2001). *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, Mark Dooley & Michael Hughes, (Çev.). Routledge.

Direk, Z. (2012). Konukseverliğin Düşüncesi. *Defter*, 31, 11-36.

Direk, Z. (2021). *Başkalık Deneyimi*. Fol Yayınları.

Dufourmantelle, A. (2000). Invitation. Rachel Bowlby, (Çev.). *Of Hospitality Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond*. (pp. 2-157). Stanford University Press.

Gültekin, A. C. (2014). Bağışlanan Konukseverlik ve Konuksever Bağışlama: Derrida Felsefesinde Etik (Olanaksız) ve Politika (Olanaklı) İlişkisi. *FLSF*, 17, 13-34.

[Haznedaroğlu, A. \(Yapımcı\), & Haznedaroğlu A. \(Yönetmen\). \(2017\). Misafir \(The Guest: Aleppo to Istanbul\) \[Sinema Filmi\]. Türkiye: Andac Film.](#)

Işıklı, Ş. (2015). İlticanın Yapısökümcü Felsefesi: Konuksev(er/mez)lik Sorunu. *Marmara İletişim Dergisi*, 24, 55-75. doi: 10.17829/midr.20152419997.

Kearney, R. (2018). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar Ötekiliği Yorumlamak*, Barış Özkul, (Çev.). Metis.

Morrison, T. (2019). Ötekilerin Kökeni. Ceren Demirdoğdu, (Çev.). Sel.

Naas, M. (2005). "Alors, qui êtes-vous?" Jacques Derrida and the Question of Hospitality. *SubStance*, 34(1), 6-17. https://www.jstor.org/stable/3685608#metadata_info_tab_contents

Platon (2016). *Sofist*. Cenap Karakaya, (Çev.). İletişim.

Still, J. (2005). Derrida: Guest and Host. *Paragraph*, 28(3), 85-101. <https://www.jstor.org/stable/43151847>

Zweig S. (2021). *Rahel Tanrı'yla Hesaplaşıyor*. Gülperi Sert, (Çev.). İş Bankası.

İnternet Kaynakları

Benson, P. (2017). Xenos: Jacques Derrida on Hospitality. *Philosophy Now a magazine of ideas*. https://philosophynow.org/issues/123/Xenos_Jacques_Derrida_on_Hospitality.

Gürsel, B. (2020, Ocak 26). Misafir: Yerde bulacakken gökte aramak. *Gazete Duvar*. gazeteduvar.com.tr/sinema/2020/01/26/misafir-yerde-bulacakken-gokte-aramak_

<https://timesofindia.indiatimes.com/blogs/the-photo-blog/europe-migration-crisis/?source=app&frmapp=yes>

<https://www.buzzfeed.com/imaansheikh/humanity-washed-ashore>

<https://uia.org/s/or/en/1100060854>

-Araştırma Makalesi-

Anlatınca Geçer mi?

Feminist Sinema, Travmalar ve Anlatılar

Nurcan Pınar Eke*

Özet

Çalışma kapsamında Yahudi kökenli Fransız film yönetmeni Yolande Zauberman'ın 2018 yılında çektiği "M" adlı belgesel film ele alınmıştır. Temel iki kavram, travmalar ve anlatılar, odağında incelenen film; anlatı (narrative) terapi metodunu kullanan bir feminist sinema örneği olarak kavranmış ve tartışılmıştır. Zauberman'ın kamerası aracılığıyla kendisi gibi Yahudi olan "M"nin ana karakteri Menachem Lang'ın hayatına tuttuğu ışık, yalnızca bir bireysel travmalarla yüzleşme hikâyesi olmanın çok ötesindedir. M, aynı zamanda Zauberman'ın bir kadın olarak erkek egemen anayurdunda, elindeki kameranın koruma kalkmasıyla varlık gösterdiği anarşist bir filmidir. M, iletişimsel bellek üzerinden çıktığı yolculukta, kolektif belleğin acılarına da temas etmiş; Bney Brak Yahudi cemaatini, kendi yaralarını deşmeye ve bu yaralar üzerinde düşünmeye sevk ederek, halının altında kalanları gözler önüne sermiştir. Unutma kültürünün konformizmine sığınan ve sessizliği şiar edinen bu toplulukta; hatırlama kültürüne doğru bir patika açmıştır. M, böylece toplumsal dönüşüm imkânına giden yolun anlatılarla inşa edilebileceğini göstermiş değerli bir yapıdır.

Söz konusu bu kavrayışla, feminist sinema ve anlatı terapi kavramları etrafında şekillenen bir kuramsal betimleme yapılmış; daha sonra M filmi üzerinden anlatının gücü, bireylerin ve toplumların yaşamında ki dönüştürücü rolü ilişkisel bir okumayla ele alınmıştır. Çalışma sonunda ise filmlerin bir terapi metodu olarak kullanılabileceği önerisi dile getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Travma, Anlatı Terapisi, Feminist Sinema, Unutma Kültürü, İletişimsel Bellek.

*Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Ankara, Türkiye.

-Research Article-

Does It Pass When It Narratives?

Feminist Cinema, Traumas and Narratives

Nurcan Pınar Eke*

Abstract

Within the scope of the study, the documentary film “M”, shot by Yolande Zauberma in 2018, was approached. The film was examined, traumas and narratives; conceived and discussed as an example of feminist cinema using the method of narrative therapy.

In this frame, the light, Zauberma’s camera sheds on the life of Menachem Lang, the main character of “M”, is far beyond being just a story of confronting individual traumas. M is also an anarchist film; in which the director as a woman is present in her male-dominated homeland with the shield of her camera. M shows us how borders can be crossed through the cinema. M, in the journey through communicative memory, also touches on the pains of collective memory. As Zauberma puts, the film causing not only Manecham but also the Bney Brak Jewish community to pierce and reflect on its own wounds and brings out what’s under the rug. In this community, which takes refuge in conformism of the culture of forgetting and adopts silence as a motto; a path opens towards a culture of remembering. For this reason, M presents a hopeful perspective on the protesting and curative possibilities of cinematic narrative, by showing that the way to social transformation can be built with narratives.

With this understanding, a theoretical description was made around the concepts of feminist cinema and narrative therapy; then, the power of the narrative and its transformative role in the lives of individuals and societies were read through the movie M.

Key Words: Trauma, Narrative Therapy, Feminist Cinema, Culture of Forgetting, Communicative Memory.

*Assist. Prof., Başkent University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Department of Visual Communication Design, Ankara, Türkiye.

Giriş

Bu çalışma, bir iletişimci olarak insan ilişkilerinde çok önemsedığım iki alanı psikolojiyi ve sinemayı kesiştirme fikrinden doğdu. Temel merakım feminist sinemanın anlatı aracılığıyla, özellikle travma tedavisinde, bir terapi yöntemi gibi iş görüp göremeyeceği üzerineydi. Sinemayı yalnızca bir eğlence ya da dinlence uğraşı olarak kavramak yerine, anlatının imkânlarıyla madunun sesi olan Zauberman'ın perspektifinde, sinemaya sağaltıcı bir araç olarak yaklaşmayı denedim. Belgesel sinemanın gerçeğe tanıklık kadar gerçeği yeniden inşa noktasında da etkin rol oynayabileceğini; yaşanmış bir istismar hikâyesinden, İsrailli oyuncu Manecham Lang'ın hayatından, bir kesit sunan *M* üzerinden tartışmaya açtım. Bunu yaparken de ilhamımı Alfred Adler'in *bibliyoterapi*¹ tekniğinden aldım. *M*'yi temel iki kavram, travmalar ve anlatılar, odağında inceledim. Filmi; anlatı / narrative terapi metodunu kullanan bir feminist sinema örneği olarak kavradım ve tartıştım.

Kanımca Zauberman'ın kamerası aracılığıyla kendisi gibi Yahudi olan "*M*"nin ana karakteri Menachem Lang'ın hayatına tuttuğu ışık, yalnızca bir bireysel travmalarla yüzleşme hikâyesi olmanın çok ötesinde... *M*, aynı zamanda yönetmenin bir kadın olarak erkek egemen anayurdunda, elindeki kameranın koruma kalkaniyla varlık gösterdiği anarşist bir film ve sinema aracılığıyla sınırların nasıl aşılabileceğini de gösteriyor. Zira Manecham, film boyunca izlediğimiz yüzleşmeyi daha önce tek başına gerçekleştirmeyi de denemiş bir isim ancak amacına ulaşmadan Bney Brak'ı terk etmek zorunda kalıyor. *M*'nin çekilmesinden on yıl kadar önce Manecham tecavüzcülerinden biriyle bir araya gelerek gizli bir kamera kaydı eşliğinde her şeyi itiraf ettiriyor, hatta bu kaydın bir bölümünü İsrail Televizyonunda da yayınlamayı başarıyor. Ne var ki aldığı ölüm tehditleri sebebiyle başvurduğu polis, adli psikiyatristin tecavüzcünün sorumlu olmadığı yönünde verdiği rapor nedeniyle, Manecham'a koruma sağlamıyor ve O da, can güvenliği için Tel Aviv'e gitmeye mecbur kalıyor.

M, iletişimsel bellek üzerinden çıktığı yolculukta, kolektif belleğin acılarına da temas ediyor. Zauberman'ın film içinde ifade ettiği üzere, "*kapanmayan bir yaradan, Manecham'ın yarısından geçerek*" film; yalnızca Manecham'ın değil, Bney Brak Yahudi cemaatinin de kendi yaralarını deşmesine ve bu yaralar üzerinde düşünmesine yol açarak, halının altında kalanları ortalığa döküyor. Unutma kültürünün konformizmine sığınan ve sessizliği şiar edinen bu toplulukta; hatırlama kültürüne doğru bir patika açılıyor. Hatırlamak, topluluğu bir *duruş noktası* seçmeye ve eylemliliğe davet ediyor. Bu nedenle *M*, toplumsal dönüşüme giden yolun anlatılarla inşa edilebileceğini göstererek sinemasal anlatının direniş ve sağaltım imkânlarına dair umutlandırıcı bir perspektif sunuyor.

1. Yolande Zauberman ve Feminist Sinema

Yolande Zauberman, 1955 Paris doğumlu yönetmen ve senaristtir. Sanat ve ekonomi üzerine eğitim almış olan Zauberman'ın sinema kariyeri yine İsrail asıllı bir yönetmen olan Amos Gitai ile başlamıştır. 1987'de ilk belgeseli (Paris Film Festivali Büyük Ödüllü) *Classified People*'1, 1990'da da ilk uzun metrajlı filmi (Moskova Film Festivali Büyük Ödüllü) *Me Ivan, You Abraham*'ı yönetmiştir. *Clubbed to Death* (1996) ve *The War in Paris* (2001)'le tarzı iyice oturan Zauberman, 2011'de *Bir Arapla Seks Yapar mıydınız?* adlı belgeseli ile Venedik Uluslararası Film Festivali'nde boy göstermiştir. Son belgesel filmi olan *M* ile de 2018'de Locarno Jüri Özel

¹ Bibliyoterapi, kitaplar ya da daha genel manada edebiyat vasıtasıyla insanların tutumlarında, davranışlarında ve becerilerinde dönüşüm yaratma potansiyeline atf yapan okuma terapisisidir. Bibliyoterapi, a) yapıcı ve pozitif düşünmeyi öğretir, b) insanlara problemleri hakkında özgürce konuşma cesareti verir, c) insanlara tutumları ve davranış kalıpları hakkında analiz becerisi kazandırır, d) problemlerin birden çok çözümü olabileceğinin altını çizer, e) toplumsal çatışmaları azaltacak biçimde problemleri çözebilmek konusunda istek yaratır ve f) problemleri, başkalarının problemleri ile karşılaştırmada yardımcı olur (Shepherd & Iles, 1976, pp. 569-570). Sinemanın da, kitaplara benzer şekilde, insanlar üzerinde etkide bulunduğu iddiasıyla çıktığım yolda; bu etkinin bir terapi yöntemine dönüşüp dönüşmeyeceğini sorguluyorum. Temel varsayımım teknik açıdan imkân genişliği -işitsel, görsel ve sözel öğeleri içinde barındıran çoklu duyu uyarımı- sayesinde, sinemanın pratik ve etkin bir sağaltıcı araç olarak kullanılabileceği yönünde.

Ödülü başta olmak üzere pek çok ödül kazanmıştır. Zauberman, kurgudan belgesele, uzun metrajdan kısa metraja pek çok farklı alanda eser veren multi-disipliner bir sanatçıdır.

Zauberman'ın sineması her zaman hararetli tartışmalara yol açan, sınırları zorlayan ve çoğunlukla sesini duymadıklarımızın sesi olan, hak ve özgürlük temelli bir sinemadır. Filmlerinde yoğun bir iktidar ve güç eleştirisi vardır. Sarsıcı konuları ustalıklı ele alır, gözlerimizi kaçırdıklarımıza tanıklık etmemiz için bizi cesaretlendirir, ötekileştirdiklerimizle ilişkimizi baştan yazdırır. Zauberman, temas etmenin dönüştürücü gücüne inanır. O'nun için iyi bir hikâyeden önce, *insanlar* gelir. Hikâyeleri somutlaştıranların onu anlatan insanlar olduğunu bilen Zauberman, insanları hikâyenin kendisinden daha çok önemser ve kadrajına aldığı insanlarla diğer insanlara dokunur. Bunu yaparken de asla "*kurban kurbandır*" mantığını güden bir portre çizmez; aksine O'nun için değerli olan hikâyesini beyazperdeye yansıttığı insanları "*bir kahraman*" olarak betimleyebilmektedir. Daima güçlendirici bir dil kullanır; zira kurban, kurban olarak tasvir edildiğinde, bunun kırılması çok zor sınırlar çizdiğine inanır. Zauberman'a göre korkulardan ilham almak her hayatı mahveder. Bu nedenle de filmlerinde yalnızca kahramanların hikâyelerine yer vardır ve O, hikâyelerde ki kahramanları bulmak için film yapar. Hayatın adil davranmadığı bu insanlara birer kahramanmış gibi bakabilmeyi başarır; onların da kendilerini öyle görebileceklerine inanır. Belki de bu yüzden bir filme başlarken, kadrajına aldıkları için en önemsedığı konu "*seni kim tanımlıyor?*" sorusuna vermek istediği doğru yanıtıdır.

Zauberman kendini feminist olarak adlandırmaz ne var ki filmlerine konu olan kişi ve temalar kadar bunları ele alış biçimi de dikkate alındığında; sinemasını feminist sinema içinde değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Ancak altını çizmek gerekir ki Zauberman, dogmatik ve sloganlara indirgenmiş olarak tarif ettiği politikaya mesafelidir ve adı ne olursa olsun politika yaparken samimi olunamayacağına inanır. Oysa O'nun dünyasında, direnmenin tek yolu samimiyettir ve samimiyet ancak hikâyeler yardımıyla yakalanır. Her filmde soruların peşine düşen Zauberman'ın gayesi; izleyicilerin, O'nun anlattığı hikâyelerden deneyim edinebilmesidir.

M'yi yaparken de pedofiliye dair sorularla yola düşer ve *ölüm kadar sıradan* tecavüz hikâyeleri anlatmak ister. Zauberman'a göre ölüm sıradandır ama korkunçtur, yine de ölüm hakkında konuşuruz. Tecavüz de aynı şekilde "*sıradan*" ama bir o kadar da korkunçtur. Ve biz ancak onun "*sıradan*" olduğunu bilirsek, ona dair olan biteni insanlarla paylaşabiliriz. M'ye başlarken Zauberman'ın niyeti, pedofiliyi konuşulabilir hale getirmektir ve film bittiğinde artık bir kulüp olduklarından ve pek çok farklı insanın kendi hikâyesini dile getirmesine aracılık ettiklerinden ötürü duyulan memnuniyetten söz eder.

Zauberman'ın bakış açısını M'nin sonunda sarf ettiği cümlelerle kendi ağzından aktarmak gerekirse; "*Kafka demiş ki; Bir bıçakla insanlarımdan yanındayım, onlara saldırmak için... Bir bıçakla insanlarımdan yanındayım, onları korumak için... Benim bıçağım da bu film.*" Açıktır ki Zauberman için kameranın ardına geçmek, görünmez olanı görünür kılabilmek için bir fırsat olduğu kadar toplumdaki suskunluk sarmalını çözmek, konuşulamayanları dile dökülebilir hale getirmek için de bir fırsattır. Zira O'na göre özellikle tecavüz gibi konularda en büyük suç sessizliğe gömülmek ve konuşmaktan korkmaktır. Oysa hikâyeleri paylaşılabilir kılmak, bu hikâyelerin yaşandığı toplumlara yeni bir etik getirmek için de yapıcıdır.

Zauberman, pedofiliyi anlatmak için neden Manecham'ın hikâyesini seçtiğini ise şöyle ifade eder; "*çünkü o tecavüzcü olmamıştı.*" Bunun da klişeleri yıkmak için yeterli ve çok geçerli bir başlangıç sebebi olacağının altını çizer; zira yaygın algıda tecavüze uğrayan herkesin mutlak bir tecavüzcüye dönüşeceği fikri hâkimdir. Oysa karanlıktaki ışığı bulup çoğaltmak da her zaman mümkündür ve Zauberman filmleriyle bu ışığın peşindedir. Her şeyin çift yanlı olduğunu düşünür; bu yüzden de filmlerine konu olan insanlara başlarına ne gelirse gelsin, bunun kendilerini keşfetmek için bir olasılığı da içinde barındırdığını hatırlatmak ister.

Zauberman, daima sınırların her iki tarafını da zorlayan bir yönetmen olmuştur. Yahudi

kökenli bir Fransız olması hem doğuyu hem batıyı deneyimlemesine olanak sağlamıştır. Bu da, insanların gerçeklere değil de, daima neye inanmak istiyorlarsa ona inandıklarını fark etmesini kolaylaştırmıştır. Bu yüzden, “gerçeği” sorgular. Bu bilincin yansımalarını filmlerinde de görmek mümkündür ve bizim de görmemiz için kapıyı hep sonuna kadar açar. Yine de, filmlerinde olayları ya da durumları *yargılamayı* seçmez; bundan hoşlanmadığını da dile getirir. O, filmlerinin bir reflektör gibi iş görmesini; sadece ve sadece anlatıcının hikâyesini *yansıtmak* için araç olmasını ister ².

Zauberman sineması hakkındaki bu genel çerçeve, fark edileceği üzere kuvvetli bir *duruş noktası*³’nu içinde barındırır ve feminist sinemanın temel niteliklerini yansıtır. Feminist sinema 1960’ların politik ortamının beyazperdeye yansmasıyla adı konmuş bir çalışma alanıdır. Feminist hareketin sinemadaki karşılığı olarak ortaya çıkmış ve benzer politik-kuramsal kaygılar içinde uygulanmıştır. Dolayısıyla feminist sinemadan bahsettiğimiz noktada, bağlamsal olarak politik aktivizmi, eşcinsel ve siyahi hareketleri de dikkate alan bir çerçeve çizmemiz gerekir (Özden, 2014, p. 191).

Başlangıçta politik temeller üzerinde yükselmiş olan feminist sinema, zamanla göstergebilimsel ve psikanalitik yaklaşımlardan da etkilenmiştir. Tabii burada bir parantez açıp psikanaliz ve feminizm ilişkisinin en azından ilk zamanlar için pek de sıcak olmadığını belirtmek gerekir. Zira psikanalitik bakış, fazlasıyla ataerkildir; mevcut düzene uyumlanmayı esas alarak farklılıkları törpülemek, standart ve ideal kabul edilene yaklaştırmak için çalışır. Psikanalizde Lacancı ekolün dilsel inşacı bakışının ön plana çıkmasına kadar, feminizm psikanalizi bir baskı aracı olarak görmüş ve yöntemlerinden uzak durmuştur. Lacan ekolünün yanı sıra, 1970’lerle birlikte Juliet Mitchell, Jacqueline Rose gibi psikanalistlerin çalışmalarıyla bu mesafe aşılmıştır (Özden, 2014, p. 192).

Feminist sinemadan söz edildiğinde, toplumsal cinsiyet farklılıklarını, deneyimi ve anlamı kadın bakış açısı ile ele alan ve cinsiyetlerin ardındaki asimetrik güç ilişkilerini eleştirel bir vurguyla açığa seren filmler akla gelir (Ar, 2020, p. 157). Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi yalnızca yönetmenin kadın olması bir filmi feminist olarak nitelemek için yeterli kriter değildir; erkekler ya da diğer cinsiyetler tarafından yapılan filmler de feminist olabilir.

Feminist sinemanın temel yapısına paralel olarak yine 1970’lerde geliştirilen feminist eleştiri tekniğinden de, feminist sinemayı besleyen bir unsur olarak, kısaca bahsetmek gerekir. Feminist eleştiri ile ulaşmak istenen nihai sonuç özellikle anaakım (eş deyişle Hollywood tarzı) sinemadaki anlatı yapısının yapıbozumu ve feminist teori çerçevesinde anlamın yeniden inşasıdır.

Feminist eleştirinin öncü isimleri olarak *Claire Johnston* ve *Laura Mulvey* anılabilir. Johnston, 1973’te *Women’s Cinema as Counter-Cinema* adlı kült makalesi ile Mulvey ise 1975’te *Visual Pleasure and Narrative Cinema* adlı makalesi ile feminist eleştirinin temellerini atmıştır. Johnston, anaakım sinemada kadının tektipleştirilmesi üzerine çalışmış ve sinemayı ilk kez semiyotik açıdan ele alan kuramcı olmuştur (Gürkan & Ozan, 2015, pp. 75-77). Mulvey ise *male gaze* (erk(ek) bakışı) kavramsallaştırması ile skopofili, haz ve bakış arasındaki ilişki dinamiğini görünür kılmıştır (Smelik, 2016, p. 2).

Filmlere feminist bir bakışla yaklaşmak, var olan eşitsizliklerin sinemada da yaygın olarak yeniden üretilmesi nedeniyle zaruridir. Feminist bakışla biçimlenen feminist eleştiri,

² Zauberman ile ilgili bilgiler, linkte yer alan röportajlardan derlenmiş ve tarafımca Türkçe’ye çevrilmiştir. Bire bir tercüme değildir. <https://medias.unifrance.org/medias/138/5/198026/presse/m-dossier-de-presse-anglais.pdf> , Erişim Tarihi: 12.12.22, Erişim Saati: 13:04. https://www.youtube.com/watch?v=IOU-eRgJ0fU&list=RDCMUC7rFFI3Gmx9hcCIXWz8nJA&start_radio=1&rv=IOU-eRgJ0fU&t=158&ab_channel=IDFA , Erişim Tarihi: 12.12.22, Erişim Saati: 14:08.

³ Duruş noktası: Feminist standpoint theory olarak da bilinen duruş noktası kuramı, kadınlardan ve/ya marjinalize edilmiş ya-samlardan yana bir bakış açısıdır. Kuram, bu yaşamları bilginin kaynağı ve/ya bilginin üretim noktası olarak kavrar; bu nedenle de gündelik iktidar pratikleri ile bilgi/bilginin üretimi arasındaki ilişkiye odaklanır (Tuin, 2016).

sinemadaki erkek egemenliği üzerinde durur. Kadınların arzu nesnesi olarak kullanıldığı temsil stratejilerinden ve bu temsili *kimin* yaptığından bahseder (Ergeç, 2019, p. 13).

Bir filmin feminist sinema içinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceği noktasında, yaygın olarak kullanılan ancak çokça da sorunlu olan Bechdel Testi⁴ yerine, feminist psikoloji teorisinin mantığına⁵ dayanarak aşağıdaki kriterler bir öneri olarak sunulabilir;

- Toplumdaki eşitsizliklere ve özellikle cinsiyet hiyerarşisinde dezavantajlı kabul edilen gruplara dair bir anlatı yapısı kurması,
- Ataerkil düzenin kodlarına eleştirel yaklaşması ve mümkünse kodları yapısökümüne uğratarak anlamı yeniden inşa etmesi,
- Dezavantajlı gruplara ilişkin alternatif ve güçlendirici bir söylem / dil benimsemesi,
- Temsil noktasında mümkün olduğunca gerçeğe bağlı kalması, streotipleştirmelerden ya da abartıdan uzak durması.

Konuya böyle bir kadrajla yaklaştığımızda, açıkça görüldüğü üzere, Yolande Zauberman sineması feminist sinemanın önemli bir temsilcisidir ve M de bir feminist sinema örneği olarak ele alınabilir.

2. Bir Feminist Sinema Örneği Olarak M

2.1. Kavramsal Çerçeve

2.1.1. Hasidik Yahudi Topluluğu

Bir belgesel yapım olan M’de filmin ana karakteri Manecham’ı 30’lu yaşlarında izleriz ancak olaylar daha çok çocukluğunda yaşadığı cinsel istismar ve bunun ifşası üzerine kurulan bir anlatı yapısı içinde gelişir. Bu anlatının arka planını inşa eden önemli bir unsur olarak Manecham’ın da mensubu olduğu Hasidik Yahudi Topluluğu’nu tanımak, anlatılanların hangi bağlamda konuşulduğunu kavramak için elzemdir.

İsrail’in ultra ortodox kasabası Bney Brak’ta bir hasidik yahudi tarikatı olan Neturei Karta üyesi olarak dünyaya gelmiş olan Manecham, tüm çocukluğu boyunca cemaatinin önde gelen din adamlarının tecavüzüne uğramıştır. Manecham, nezaketi, Talmud okuluna bağlılığı ve onu ilahilerin ünlü bir icracısı yapan eşsiz sesiyle tanınan; fiziksel olarak da yaşlıları arasında fark edilir güzellikte olan bir erkek çocuğudur. Bu nitelikleri, üyesi olduğu Hasidik Yahudi Topluluğu hahamlarının da dikkatinden kaçmaz. Filmden alıntılanan kendi sözleriyle ifade etmek gerekirse; “*Ben Manecham Lang. ... eğlenirler diye bir oğlan çocuğuydum, başka adamlar için...*” Filmin yönetmeni Zauberman’ın siyah giyen adamlar diye nitelediği bu “başka” adamlar, Yahudi mezhepleri arasında önemli bir yer işgal eden hasidiklerdir.

Hasidik Yahudiler, sosyal inzivayı ve sosyal muhafazakârlığı benimsemiş bir topluluktur. Dini liderlerine çok bağlıdırlar. Yol göstericileri olarak Tevrat’ı odağa alırlar ve İsrail Devleti’nin varlığını kabul etmezler. Fatalistler ve militarizme de karşı dururlar. Teokratik bir yönetimi benimserler (Seyfeli & Akdemir, 2020).

Araz’ın makalesine referansla detayları görülebileceği üzere; tüm Hasidik cemaatlerin güçlü grup içi dayanışmaları vardır. Dini temelli okul sistemleri ile genç kuşaklara kendi değerlerini aktarırlar. Grup içi evlilik ve yüksek doğum oranları ile mensuplarının sayısı

⁴ Benchdel Testi: Cinsiyetler arası ayrımcılığı tespit etmekte 3 temel kriter ortaya atan testtir. Bu kriterler şöyledir; a) Filmden ismi bilinen en az iki kadın var mı? b) İsmi bilinen kadınlar birbirleri ile konuşuyor mu? c) Eğer konuşuyorlarsa, erkekler dışında bir konu hakkında mı konuşuyorlar? (Öz & Seçen, 2019, p. 469).

⁵ Detaylı bilgi için: Boratav, H. (2001). Feminist Psikoloji Nedir, Nasıl Gelişti, Psikolojiye Getirdiği Yeni Açılımlar. Türk Psikoloji Yazıları, 4(7), 1-19. <http://www.psikolog.org.tr/tr/yayinlar/dergiler/1031828/tpy1301996120010000m000217.pdf>.

hızla artmaktadır. Üyeleri büyük oranda dış dünyanın gerektirdiği eğitim, bilgi, birikim ve donanımdan yoksun olmaları sebebiyle gruptan ayrılmaya cesaret edemez. İnternet gibi modern hayatın temel enstrümanlarından olabildiğince uzak dururlar. Zorunlu ekonomik bağlantılar haricinde yabancılarla iletişim halinde olmayı yasaklayan sıkı kuralları vardır. Topluluklarının manevi saflığına inandıklarından kendi iç denetim mekanizmaları yoluyla mevcut düzenlerini sürdürürler. Bu süreçte grup üyelerinin dış dünyadan izolasyonu ve sosyal kontrolü son derece önem arz eder. Bunu sağlamak için özellikle kılık kıyafet, kadın erkek ayrımı gibi konularda geleneklerine sıkı sıkıya bağlı kalmak ve ibadette İbrance, konuşma dili olarak da Yiddiş kullanmak suretiyle farklılıklarını ve izolasyonu (ve pek tabii topluluk kontrolünü) sağlarlar⁶ (Araz, 2021, p. 147). M, böyle bir toplumsal yapının ürünüdür.

2.1.2. Anlatı Çalışmaları

*Bir şeylerin bir kimsenin içsel yaşamında nasıl durduğuna dair
hissettiğimiz her ne varsa, bunu onun ifadelerinden ediniriz.
Bütün mesele, yüzeyleri kazırmaktır.
clifford geertz / antropolog*

Filmde bir terapi yöntemi gibi iş gören anlatı çalışmalarının nüvesi “anlatı”nın (narrative), insan bilimleri içinde bir araştırma alanı olarak ortaya çıkışı 20. yüzyıla tarihlenir ve sosyal bilimler alanındaki “dile dönüş”ün bir parçası olarak kabul edilir (Şah, 2018, p. 5). Anlatı çalışmalarının post-modernizmle yakın bir ilişkisi vardır ve bu çalışmalar, insanların hayatlarını hikâyeleştirdiği ya da söze döktüğü dilsel formların *anlam*larına odaklanır. Anlatılar, yaşamın zamansal bir açılımı olarak, bize deneyimi deşifre etme imkânı tanır (Polkinghorne, 2004, p. 53).

Anlatı çalışmaları, özellikle 1960’lardan itibaren disiplinler arası bir alan hâline gelmiştir. Gündelik dilde, anlatı kelimesi, çoğu zaman *hikâye* ve / ya *hikâye anlatma* anlamında kullanılır. Araştırmacıların tanımları ise, çalıştıkları disipline göre farklılaşır. Konu bağlamında iletişim ve psikoloji özelinde bir tanım dikkate alınacak olursa; anlatı, uzun konuşma parçaları olarak ele alınır ve bireylerin hayatlarına ilişkin yaptıkları genişletilmiş açıklamalar olarak görülür (Şah, 2018, p. 5).

Anlatı terapisinin bakış açısıyla birey ve/ya anlatıcı, tıpkı post yapısalcı bir metin çözümlemesinde yazar ve okur arasındaki hiyerarşinin yer değiştirmesi gibi, terapistin sabit ve merkezde yer alan konumunu dönüştürür. Birey, farklı açılar ve çok katmanlı bağlamlar vasıtasıyla hikâyedeki kendi konumunu yine kendisi belirler; etiketlemelerin ötesinde bir benlik inşa eder (Madigan, 2016, pp. 41-42). Bu yönüyle anlatı çalışmaları verili kimlik ve/ya benlik tanımlarına karşı çıkar ve *metinsel kimlik/benlik*⁷ tanımlarını kucaklar.

Anlatı çalışmalarında, olaylar belirli bir dinleyici için anlamlı olacak şekilde seçilir, organize edilir, bağlantılandırılır ve değerlendirilir. Dolayısıyla her anlatıda mevcut üç temel unsur vardır (Şah, 2018, p. 6);

- kronolojiktirler,
- anlamlıdır,
- toplumsaldır.

Olayların anlamlı bir anlatı formuna sokulmasında, Foucaultcu bilgi-iktidar ilişkilerinin ve söylemsel pratikleri de içeren egemen ideolojinin rolü büyüktür (Madigan, 2016, pp. 96-97). Bu açıdan anlatı çalışmalarının temel meselesi de “*anlatılan öykünün öykü anlatımı hakları*

⁶ Hasidik hayat tarzını daha yakından tanımak için, topluluğa dair araştırmaları destekler gerçekçi öğeleri nedeniyle Netflix’in 2020 yapımı Unorthodox adlı yapımına bakılabilir.

⁷ Textual identity de denilen metinsel kimlik, yaşamlarımızı bizim yazdığımız metinlerin (yani öykülerin) oluşturduğu fikrine dayanır (Madigan, 2016, p. 48) ve benliğin tek bir hikâye ile sınırlı olarak tanımlanamayacağını zira benliğin değişen sosyal ilişkilerin bir ürünü olduğunu savunur (Madigan, 2016, p. 88).

kime aittir?” sorusudur (Madigan, 2016, p. 49). Bu soru önemli bir perspektif değişikliğinin yansımasıdır; zira anlatı çalışmalarına dek öyküyü belirleme ve tanımlama hakkı terapistte uzmanda ve/ya erk sahibi kişidedir. Oysa anlatı çalışmaları ile bu hak anlatıcıya, eş deyişle deneyimin asıl sahibi ve tanımlayıcısı olan, danışana geçer. Dolayısıyla anlatı terapisi, genel terapi yöntemlerinden her şeyden önce anlamı inşa ettiği nokta ile ayrılır ki bu temel fark, analiz biçimlerine de yansır. Anlatılar *yapı*, *anlam* ve *etkileşimsel bağlam* olmak üzere üç farklı açıdan analiz edilebilirler (Şah, 2018, p. 7). Film bağlamında da anlamsal analiz kullanılmıştır.

Anlatılarda aktarılan olaylar ve deneyimler, yani anlatıların içerikleri; anlatının *anlamsal analizinin* konusudur. Anlamsal analizde, içeriğin iki işlevi öne çıkar; geçmiş olayların tanımlanması ve anlamlarının değerlendirilmesi. Böyle bir analizde olayların kendilerinden ziyade anlatıcının psikolojik durumu ilgi konusudur ve anlatılar, bireylerin şeyleri ve olayları nasıl gördüklerinin ifadesi olarak ele alınır (Şah, 2018, p. 7). Zira “*dilimizden dökülenler, önceden varsaydıklarımızın üzerinden şekillenir*” ve bu varsayımlar öznel yargılarımız değildir; “*topluluk söyleminin kültürel örgüsü*” ile biçimlenir (Madigan, 2016, p. 121). Bu nedenle Jill Johnston’un ifade ettiği üzere; kimliklerimiz, ne olabileceğimize dair ötekilerin söylemlerine dayanarak bizim kendimizle ilgili dile getirebildiklerimizdir (Hewer & Lyons, 2018, p. 103). Eş deyişle, hikâyelerimizi kurarken ötekinin aynasından kendimize bakarız ve bu ayna, nelerin gösterilip nelerin gizlenmesi gerektiği konusunda sosyo-kültürel etkenlerden yalıtılmış olmadığı gibi son derece de indirgemecidir. Oysa hiçbir hikâye tek başına bireyi özetlemeye haiz değildir. Bu nedenle anlatı çalışmalarındaki temel amaç, öykü aynı kalsa da ona dair bakış açısının dönüştürülerek, alternatif hikâyelerin bilinç yüzeyine çıkarılabilmesidir (Russel & Carrey, 2020, p. 42).

Bakış açısı önemlidir zira anlatı, insan eyleminin organize edici ilkesidir; bu ilke, hikâye anlatıcısı olan bir benliğe ve başka aktörlerle diyalog içinde olup eyleyen bir aktöre vurgu yapar. Dolayısıyla anlatılar, insanların, içerisinde deneyimlerini, anılarını, bilgilerini ve toplumsalla etkileşimlerini organize ettikleri araçlar olarak işlevsellik kazanır. Anlatısal düşünme ise yaşamın gerçekçi bir temsiliyi yaratmakla, anlam üretimiyle ve tutarlılığın sağlanmasıyla ilgilenir (Şah, 2018, p. 10).

Hatırlanacağı üzere, Zauberman’ın filmlerinde sergilediği bakış açısı da bu minvaldedir. Dolayısıyla anlatıyı değiştirebilirsek, anlam ve algı, bunlara bağlı olarak da tepki değişir. Bu da travmalarla baş etmede önemli ve pratik bir yöntemdir. Zira Herman (2021, p. 3)’ün da altını çizdiği üzere, anlatı; iyilik halinin tekrar kazanılmasında güvenin sağlanmasına, travmaya yol açan hikâyenin yeniden yapılandırılmasına ve mağdurla topluluğu arasındaki ilişkinin onarılmasına destek veren en önemli yardımcıdır.

2.1.3. Travmalar

Anlatı terapisinin etkili olduğu alanların başında travmalar gelmektedir. Travma duygu, düşünce ve davranış bozukluklarının nihai kaynağı olarak kavranan; bireyin bedensel ve ruhsal bütünlüğünde ciddi ve kalıcı hasarlara yol açabilen ve bireyin gündelik baş etme yöntemleri ile üstesinden gelmesi mümkün olmayan, olağandışı olaylar sonucu açığa çıkan bir olgunun genel adıdır (Özen, 2017, pp. 104-106). Yunanca kökenli bir kelime olan ve “açık delik (τραῦμα)” anlamına gelen travmayı (Wilson & Lindy, 2013’ten akt. Duman, 2019, p. 179) travma yapan; bireyin tüm yaşam stratejilerini felce uğratması, kontrol ve anlam yitimine neden olarak “gerçeklikten” kopuşuna yol açmasıdır (Herman, 2021, p. 41).

Birey, travmaya neden olan olay anında sıkışıp kalır. Birey için yalnızca travmanın yaşandığı geçmiş vardır ve geçmiş, sürekli olarak kendini yineler (Levine, 2022, p. 27). Bu durum, travmatik semptomlar denilen korku, çaresizlik, değersizlik gibi kimi duyguları tetikler (Herman, 2021, p. 42). Dolayısıyla travmanın atlatılabilmesi için *geçmişin düzenlenmesi* önem kazanır.

Geçmişin düzenlenmesi ya da hayat hikayesinin yeniden yazılmasında, travmaya yol açan olay ya da olaylar zincirinin; yaşamı, travma öncesi ve sonrası şeklinde ikiye bölen yapısının algılanması ilk adımdır. Bu parçalı yapının bilişsel bütünlük içerisinde hayat hikâyesinde konumlandırılması/tanımlanması önemlidir; zira bu yolla, travmatik olay anlaşılabilir, anlamlandırılabilir ve yönetilebilir hale gelir. Bu da bireyin kendisine yönelik bakışını “*kurban/victim*” perspektifinden “*kahraman/survivor*” perspektifine kaydırır ve yeni bir “ben”i temsil eden düşünce ve eylem biçimlerinin açığa çıkması sağlanır (Calhoun & Tedeschi 2004). Böylece travma ile zedelenen başkaları ile ilişkide *kendi olabilmek* inancı (Herman, 2021, p. 65) da onarılabilir.⁸

Kendiliğe dair yara almış bakışın onarımı, başkalarıyla ilişkide yalnızca özerklik duygusunun değil; bireysel özsaygının da yenilenmesini sağlar. Burada, mağdurun utanç, suçluluk ya da aşağılık gibi duygularla baş edebilmesi için topluluğunun ve/ya yakın çevresinin yardımı elzemdir (Herman, 2021, p. 81). Topluluğun olayı nasıl algılayıp anlamlandığı konusu da mağdurun travması ile mücadelesinde dikkate alınması gereken önemli bir etmendir ve üzerinde çalışmayı gerektirir. Herman’ın da altını çizdiği gibi, “*bir başka bakış açısının yokluğunda kaçınılmaz olarak, kurban dünyayı failin gözünden görmeye başla(yacağından)*” (2021, p. 101), “*travmatik deneyimin başkalarıyla paylaşılması, anlamlı bir dünya duygusunun onarılması için önkoşuldur*”⁹ (2021, p. 86).

2.1.4. İletişimsel Bellek

Travmaları sağıltmak için, diğerlerine temas ettiğimiz, yakın geçmişe ilişkin anıları içinde topladığımız ve bu anıları çağdaşlarımızla paylaştığımız *iletişimsel bellek* önemlidir. İletişimsel bellek, kuşak belleğidir ve ortalama üç kuşak süren bir paylaşımı içerir. Bu bellek çağdaşların ölmesi ile yok olur ve/ya dönüşür. Yaklaşık 80-100 yıl iletişimsel bellekte temel yapısını koruyan anılar; bu zamandan sonra resmi tarih anlatısındaki anılarla yer değiştirir. İletişimsel bellekten süzülenler, kolektif bellek (bir toplum ya da topluluk hafızası) için zemin oluşturur. Canlı tutulan egemen anlatılar kolektif kimliğin de kurucusudur (Assman, 2001, pp. 54-55).

İletişimsel belleğin yayılımı spontandır, gündeliğin bir parçası halinde gayri resmi olarak bireysel biyografiler çerçevesinde tarihsel deneyimler aktarılır ve anıları hatırlayan grubun tanıklığı esas alınır. İletişimsel bellek, yoruma ve yapılandırmaya açıktır (Assman, 2001, pp. 57-59). Bu bağlamda hatırlamanın ve/ya anıların bir yeniden inşa süreci olduğu söylenebilir. İnsan, anıları aracılığıyla şimdiyi geçmişe bağlar ve bir süreklilik duygusu geliştirir. Bireysel ya da toplumsal travmalar ise, süreklilik üzerinde açılan deliklerdir (Levine, 2022, pp. 35-36).

Travmanın karadeliği de diyebileceğimiz bu boşluklarda, birey çektiği ıstırapın ve beraberinde gelen rahatsız edici duyguların makul bir açıklamasını yapabilmek ister; bu nedenle de zihin kolaylıkla yanlış anılar yaratmaya meyledebilir (Levine, 2002, p. 177). Dolayısıyla iletişimsel bellek, anıların sağlamasını yapmada da kritik bir öğedir. Bu belleğin etkileşimli doğası, nefret, aşk, utanç gibi sosyal duyguların, bir nesilden diğerine aktarılmasında merkezi bir rol oynar ve yapılandırılmamış doğası da herkesin kendi otobiyografik anılarını eklemesine olanak sağlar. İletişimsel bellek, anılar arasında tutarlılık ve tek seslilik yaratmak; ayrıca anıları sarmalayan atmosferi belirleyip somutlaştırarak travmayı sağıltmak için etkin bir zemindir. Bu zeminden uygun şekilde faydalanılabilmesi ise unutmadan ve/ya sessizlik şiarından hatırlamaya ve/ya dillendirmeye doğru bir patikada yürümeye başlamakla olasıdır.

⁸ Tıpkı Zauberman’ın kamerası aracılığıyla varmaya çalıştığı sonuç gibi...

⁹ Bu paylaşımın gerçekleşmesinde sinema etkili bir araç olarak işlev görebilir.

2.1.5. Unutma ve Hatırlama Kùltürleri

Travmaların iletişimsel bellekten kolektif belleğe uzanan izlerini takip ederek unutma ve hatırlama kùltürlerinin bir toplum ya da topluluk üzerindeki dönüştürücü gücüne tanık olunabilir. Belleğin ve anıların, kimlik ve tarihle olan yakın ilişkisi geçmişten kaçma / sıyrılma edimi etrafında unutma kùltürünü; geçmişle yüzleşme edimi etrafında ise hatırlama kùltürünü besler.

Toplumsalın inşasında, hatırlama ve unutma edimlerinin önemli işlevleri vardır; bunlar, meselelerin işlenişi ve sorunsallaştırılmasında geçmişin bazen bir aktör, bazen de bir tanık olarak var olmasını sağlar. Geçmişin bugün üzerindeki olumlayıcı ya da negatif etkisi, toplumsalın inşasını doğrudan etkiler. Dolayısıyla geçmiş, güncel gereksinimler için araçsallaştırılır; yok sayılır ya da var gösterilir (İnce, 2010, p. 16).

Bellek ve anılar, bireye ait olmanın yanı sıra sosyal açıdan da inşa edilen olgular olarak kavranır. Zaman, mekân, uzam ve dil çerçeveleri içinde hatırlayan bireyler, anılarını kurgulayan “çerçeveye” bağımlıdır. Bir insan geçmişi ancak bağlantı kurduğu ilişki çerçevesinde yeniden kurabiliyorsa, bu çerçevenin dışında kalan her şeyi unutacaktır (Halbwachs, 2016, pp. 126-136). Zira gruplar bireylere, anılarını içine yerleştirebilecekleri çerçeveler sunarak anılar için bir tür yol haritası oluşturmaktadır. Anımsananlar, grubun sağladığı zihinsel uzamlar içinde konumlandırılmakta ve böylece yaşamaktadır (Connerton, 1999, p. 61). Bu yönüyle “bellek, ortak bir mülk, bir görev ve hukuksal, ahlaki ve politik bir gerekliliktir” (Sarlo, 2022, p. 42).

Belleğin hatırlama ve unutma yoluyla şekillendiği görüşü, neyi nasıl hatırladığımıza bağlı olarak belleği politikleştirmektedir. M’de anlatı üzerinden önce Manechem’in yakın çevresinin, sonrasında ise tüm cemaatinin unutma kùltüründen hatırlama kùltürüne geçişi; bellek ile sinema ilişkisinde sinemanın politik işlevini de somutlayan ve feminist sinemanın anlatı terapisini bir metot olarak uygulayıp travmalar üzerinde sağaltıcı etki uyandırabilecek potansiyelini açığa çıkaran değerli bir örnek vaka olabilir. Ve hatta bu minvalde çekilmiş filmler, bibliyoterapi uygulamalarında olduğu gibi, başka travmaların tedavisinde de materyal olarak kullanılabilir.

2.2. Film Okuma

2.2.1. Anlatınca Geçer mi? Anlatı Terapi Metotlarıyla M’yi Okumak

Hafıza değil unutmak kimliğimizin bekleşisidir.

paul ricoeur / filozof

Ricoeur, kimliği koruyanın unutulmuş olduğu dile getirir; ancak unutulmak için de önce hatırlamak gerekir. Hatırlamak, bireye hatırladığı olgu ya da olayla ilgili hesap defterini kapatmak için fırsat verir; bilinç dışında istemsizce varlık gösteren duygu ve düşüncelerle bilinç düzeyinde yüzleşmeyi gerektirir. Bu yüzleşme ise ister istemez anlatmakla ilgilidir; insan yaşadıklarını ancak anlatırken anlamlandırabilir. Bu bağlamda anlatı terapi metotlarının feminist sinemaya nasıl adapte edilip kullanılabileceği, M örneği üzerinden gösterilecektir.

M, Manechem’in seyirci ile göz göze olduğu ve son derece yakın çekimde okuduğu bir ilahi ile başlar: “Şömine alev alev yanıyor ve oda sıcacık, kardeşim sıcacık. Ve genç hahamla küçük çocuk alfabeyi okuyor”. İlâhi, huzur veren sözlerle sahip olsa da Manechem’in sesi o kadar da huzurlu bir filme başlamadığımızı hissettirir. İlâhiyi bitiren Manechem, yine yakın çekimde ve seyirciyle göz teması kurarak konuşmaya başlar (ki zaten belgeselin büyük kısmında O’nu yanı başımızda ve sadece bize anlatıyormuşçasına ve ağız, göz, el gibi belli vücut parçalarına odaklı olarak da yakından izleriz). “Ben Manechem Lang. Çocukken bir şarkıcıydım ama ben bir porno çocuğuydum da, askeri üslerdeki gibi, askerler için kızlar vardı eğlenirler diye... Bense eğlenirler diye bir oğlan çocuğuydum, başka adamlar için...”

Son derece yargılayıcı ifadelerle kendinden bahseden Manecham'ın öyküsü, böylece başlar. Tıpkı anlatı terapisinde danışanın gelip kendisini kendi sözcükleriyle değil de, dışarıdan kendisine ilâştirilen etiketlerle terapistle anlatması gibi benzer bir örüntü kalıbına şahit oluruz. Zira bireysel hafıza, bireyin türetmediği ve çevresinden ödünç aldığı sözcükler ve fikirler olmaksızın işleyebilen bir olgu değildir (Halbwachs, 2021, p. 46).

Manecham, şu sözleriyle travmanın büyüklüğü ve hala süregittiği hakkında da ipuçları verir; *"küçük bir çocukken böyle bir şey yaşayıp acı çektiğin her an, ilk seferinmiş gibi oluyor. Bin gün önce bunu yaşamış olsan bile... Her defasında ilk seferin gibi oluyor."* Böyle bir durumda insan, iyileşmek için ihtiyaç duyduğu yeni davranış ve duyuş biçimlerini öğrenemeyecek kadar kapana kısılmıştır; özgür değildir. Bu da sinir sisteminin kendi kendini düzenlemesinde ve yeni kalıplar oluşturmada kritik bir engeldir (Levine, 2022, p. 19). Dolayısıyla bireye, kendini rahatça ifade edebileceği; yargılardan, eleştiriden, kalıplardan, yaftalardan ve/ya uzman teşhislerinden uzak bir anlatı alanı açılması son derece önemlidir.

Bu alanda dile getirilen anlatıların sadece anlatıcının travmasına dair olmadığını ise yine O'nun sözlerinden çıkarırız; *"biri vardı çok fazla şey yapan, o çok kaba bir adamdı. Beni döverdi. Onunla yüzleşmek isterdim. Adı Akiva Katz. Onun alıp mezarlığa götürdüğü ve başka bir hahamın mezarı üstünde tecavüz ettiği yüzlerce çocuğun sesiyim ben."* Manecham'a anlatma motivasyonunu ve cesaretini veren, travmanın diyalektik yapısıdır; O, "kurban" olduğu kadar "tanık"tır da... Ve travmanın geçmişin bilgisiyle birey arasına ördüğü duvarlar, ancak travmayı anlamak için -diğer kurbanlarla birlikte- tarihin yeniden keşfiyle yıkılır; anlama edimi böylece başlar (Herman, 2021, p. 2). Deneyim olmadan tanıklık olmaz, ama anlatmadan deneyim de olmaz. Dillendirmek, deneyimi suskunluk zindanlarından azat ederek unutulmaktan kurtarır; deneyimi paylaşılabılır ve herkesin kılar. Anlatı, deneyimi olay anından hatırlama anına taşır ve orada kayıt altına alır (Sarlo, 2022, p. 21).

"Şunu söylemeyim ki, ben her Yahudi yeni yılında ağlardım. Neden ağlardım? Ruhum O'nunmuş; Tanrı'nın. Benim ne bedenim, ne de ruhum ne bana aitti ne de Tanrı'ya! Benim ruhum beni dövüp beni elleyen o herife aitti. Çünkü 40 ya da 50 yaşlarındaki bir herif seni canı istediği gibi kullanabilir. Bedenin de ruhun da beraber kaçır gider ve artık hiçbir halta inanmazsın". Bedenlerimiz, bizi dünyaya bağlayan mikro mekânlardır ve bedeninde güvende hissetmeyen birey, hiçbir yerde ve koşulda güvende hissedemez. Üstüne üstlük, Manecham'ın deneyiminde olduğu gibi, fail gücü oranında, gerçeği adlandırma ve tanımlama konusunda da hak iddia ettiğinden; mağdurun kendine ve dünyaya olan inancının zedelenmesi travmalarda son derece olağandır (Herman, 2021, p. 10). Anlatılabilmek, güveni tazelemek için de şarttır ve bazen bu anlatı söz dışındaki unsurlarla da inşa edilebilir. Tıpkı şarkılarla olduğu gibi... Ve alternatif hikâyeye geçişin sağlanmasında şarkılar, ilahiler ve/ya önem verilen insanlara ait sözler çok değerlidir; zira bunlar bireyin ket vurduğu duygu ve düşüncelere akabilecek bir yatak verir. *"Şimdi bir Yahudi ayini söylediğimde ona çocukluğumda çektiğim tüm o acıları katıyorum. Bütün o acıyı... Küçük bir çocuk gibi ben hala baba sevgisini arıyorum."* ... *"Ben her zaman kendimi bu şey yüzünden hapsolmuş hissederdim. İnsanlar cevaba gider, ben "soruya" gittim. Ben özgürlüğe gittim. Sevdiğim şey bu, özgürlük! Tecavüzcülerimden özgür, hahamlarımdan özgür, istediğim şeyi yapmaya özgür..."* Manecham'ın yukarıdaki ifadelerine paralel şekilde, hangi araçlarla olursa olsun anlatmak özgürleştiricidir ki anlatı terapisi de bunu hedefler. Geleneksel terapi metotlarında olduğu gibi danışana bir teşhis koymak ve standart bir tedavi uygulamak amacıyla, yani cevaba ulaşmak için, danışan öyküsü alınmaz. Aksine danışanın kendi gerçeğini inşa edebilmesi, anlama ve anlamlandırma sürecinin başlatılabilmesi ve böylece danışanın özgürleşebilmesi için sorular sorulur.

Pek tabii, bu özgürleşme o kadar da kolay gerçekleşmez; zira mağdurun üzerine çökmüş bir sis bulutu misali, gerçekliği sabote eden yoğun bir algı kayması vardır. Madigan (2016, p. 122)'ın da altını çizdiği üzere anlatı terapisi, sorun olarak tabir edilen ve gerçekliği sabote eden şeyi, bireyin/kültürün/söylemin/iktidarın ilişkisel eylemi içine yerleştirerek; bireyin

bedeni ve kimliğinden ayırır. Böylece başlayan *dışsallaştırma*, gerçekliği inşaaya giden yolda ilk adımdır. Dışsallaştırma öncesi birey, hatırlanacağı üzere travmatik semptomlar olarak da anılan kimi duyguların yoğun saldırısı altındadır. Tıpkı filmde Manecham'ın Bney Brak'taki sinagoguyla ilgili ifadelerinde tanık olduğumuz gibi; (Zauberman'la konuşuyor) *"oraya girmene izin vereceğim, yirmi yıl boyunca gittiğim sinagoga. O yeri çok severim. Orada sünnet oldum, orada favorilerimi bukle yaptılar. Orada Bar Mitzvah törenim yapıldı. Orada evlendim ve orada boşandım. Orada tecavüze uğradım. Ben oraya giremem ama sen gidebilirsin. Tecavüzcü orada ama o da gidebilir. Ama ben oraya gitmekten utanıyorum"*.

Burada Manecham'ın onu ketleyen utancı yüzünden yaşadığı geri çekilme /büzülme hali, travmatize bireyin güvenlik arayışına da bir örnektir. Herhangi bir travmayı deneyimlemiş bireyler, güvenlik hissini yeniden inşa edebilmek ve yaygın korkularını denetim altına alabilmek için hayatlarını kısıtlama yoluna giderler ve bunun bedeli vardır (Herman, 2021, p. 57). Zauberman, filmde dile getirdiği bir yorumunda bu bedeli şöyle anlatır; *"Manecham ve onun yaşadıklarını yaşayanların yüzlerinde çocuksu bir şey oluyor. Sanki tecavüz onları, o hiç yaşayamadıkları masum çocukluklarında dondurmuş gibi..."* Oysa pedofili mağduru, artık ne çocuktur ne de yetişkin... Tam da Adorno'nun *Minima Moralia*'da *"yaşam yaşamıyor"* savında işaret ettiği gibi; ödenen bedel bir *arafta kalma* halidir ve bireyin nesneye dönüştürülmesinin yaşamı nasıl yaşam olmaktan çıkardığını bize gösterir (Esgün, 2017, p. 102).

Arafta kalmak, ödenen tek bedel de değildir üstelik: Pedofili, beraberinde Goffman (2014, p. 32)'in teorize ettiği biçimde bir *damga* da getirir. Damgalı birey, farklılığının bilinebilirliği ya da bilinemezliği ihtimali üzerinden daimi bir gözden düşürülme /itibarsızlaştırılma gerçeği ve /ya korkusu ile mücadele içindedir. Manecham bu durumu şöyle dile getirir: *"Bir tecavüzcü yüzünden boşanmadım. Bir tecavüzcü yüzünden işimde başarısız olmadım. Bir tecavüzcü bana tecavüz etti diye daha provokatif de değilim, hayır. Ama tecavüzcü bana tecavüz ettiği zaman, insanların yüzündeki bakış değişti. Beni yakan şey o bakışlardı. Yani sen şusun, sen busun... Öncekiyle aynısın ama üç tane maskeyle... İnsanlar seni önceden gördükleri gibi görmüyorlar. Başından geçenleri babama anlattığımda o maskeyi çıkarmıştım. Ve o bir maske takındı. Artık "temiz" bir çocuk değildim; korkudan kendime söylediğim şey buydu. ... Babamın artık beni istemediğini hissettim. Sanki bir kapı kapanmıştı. Dedi ki bir mahkeme kararı gibi "sen saf değilsin!" Her saf değil lafını duyduğumda tamamen başka birine dönüyorum."* Böyle bir damgalama, travmaların süregitmesinde ve kötü döngü denilen travmanın kuşaktan kuşağa aktarılmasında /kendini tekrarlamasında belki de en etken öğedir. Goffman (2014, p. 96)'ın da altını çizdiği üzere kimliklerimiz, *"açık göstergeler veya kimlik taşıyıcıları ile kimliğe ilişkin bu taşıyıcıların marifetiyle bireye iliştilenmiş yaşam öyküsü parçalarının özgün bileşimi"*nden meydana gelir. Dolayısıyla sağaltım için *"kimliğimizle ilgili tanımları kim belirliyor?"* sorusuna da, mesafelenmiş doğru yanıtlar üretebilmek gerekir. Feminist teorinin de anlatı terapinin de benimsediği üzere, kimliklerimiz ilişkisel ve devingen kurgu yapıları içinde daima *oluş* halindedir.

Bu bağlamda anlatı terapinin dışsallaştırmadan sonraki ikinci adımı *yeniden yazma konuşmaları*dır. Bu konuşmalar, olayların anlaşılma ve yorumlanma biçimlerini değiştirdiğinden olayların etkileri üzerinde de bir dönüşüm yaratır. Hikâye üzerine konuşmak, olaylara başka bir gözle anlam atfetmeyi; böylece alternatif bir bakış açısı oluşturabilmeyi, alternatif hikâyeyi ortaya koymayı kolaylaştırır (Russel & Carrey, 2020, p. 41). Yeniden yazma konuşmalarında sorular önemlidir. Bunu Manecham'ın kendisi gibi tecavüze uğramış diğerleriyle girdiği diyaloglarda da görürüz. Bir şekilde Manecham'ı hikâyesini anlatırken duyan ötekiler, ışığa gelen gece kelebekleri misali onun yanına gelir ve kendi hikâyelerini anlatmaya ya da soru-cevaplarla diyaloglar kurmaya başlarlar. Bu diyaloglarda Manecham yaşadıklarını sorgular. Söz gelimi aşağıdaki diyalog Manecham'ı *"kurban"* kavramı üzerine düşünmeye iter.

- Manecham (M): Tecavüz sırasında her şeyden kopuyorsun, ama yine de hala küçük zevk anları oluyor. (Manecham bu diyalogun öncesinde anne ve baba sevgisinden yoksun bırakıldığını, sözlü ya da fiziksel hiçbir sevgi belirtisi görmediğini anlatmıştı.)

- Tecavüz Mağduru Arkadaşı (TMA): Bana göre yok.

- M: Sana göre yok mu?

- TMA: Yok.

- M: Tecavüzcü var o dini okulu gözeten... Sana yiyecek bir şeyler veriyor, kıyafetlerini yıkıyor. Seni duvardan duvara çarpıyor. Yumuşakça... Yumuşakça... Sana hediyeler veriyor, ayrıcalıklar... "Burama dokun, orama dokun, bu şekilde, şu şekilde..." Sonra da bir tür eş oluyorsun, haberin olmadan.

- TMA: Kurban değilsin.

- M: 9 yaşında mı? Tabii ki kurbansın.

- Bir başka tecavüz mağduru (BTM) (kardeşleri ve eniştesinin tecavüzüne uğramış biri): Eve bu şekilde gidiyorsun, o haldeyken... Annene ne söylersin?

- M: Doğru, karışık işler.

- BTM: Kime söyleyeceğini bilemezsin.

- M: Evet, suratında o garip ifadeyle eve gidersin.

- TMA: İnsanlar sana sıradan sorular sorar. "Okul nasıldı?"

- BTM: Olan şu ki ben çok iyi bir aktördüm, Kendimi çamurla kaplardım çünkü giysilerim kirlenirdi o iş yüzünden... Kıştı. Çamura düşmüş gibi görünmemi sağladım. Bilirsin araziye gidersin ve ...

Ya da kötü döngü üzerine... Manecham'ın, çocukluğunda tecavüze uğramış ve sonra kendisi de bir çocuğa tecavüz etmiş bir yabancıyla diyalogu;

- Manecham (M): Sana bir sorum var. Çocukken bu benim en büyük korkumdu. İnsanlar sürekli kötü bir döngüden bahsediyorlar. Ben bu kötü döngüden çok korkuyordum. Ne zaman bu döngüye girdiğini bilmiyorsun, öngöremiyorsun. Başıma bunlar geldi, işte ben de... Kaderde var değil mi? Bu çok ilginç. Ruhumun en derinlerine dokunuyorsun. Tesadüfen karşılaşmadık. Ben Tanrı'ya inanırım. Birisi sana bunu yaptı diye mi sen de yaptın?

- Kötü Döngü Tecavüzcüsü (KDT): Benim başıma bunlar geldiğinde kimse hiçbir şey yapmadı. Yani ben de yaparsam başıma bir şey gelmeyecekti.

- M: Yaptıktan sonra üzülmedin mi?

- KDT: Sonrasında evet.

- M: Yaparken?

- KDT: Yaparken hiç.

Diyalogun devamında KDT, yaptığından çok pişman olduğunu, tecavüz ettiği çocukla ve onun ailesi ile konuşup özür dilediğini, çocuklarında bir yanlış olmadığını, sorunun kendinde olduğunu söylediğini anlatıyor. Manecham'a tedavi gördüğünden ve bir daha asla böyle bir şeye girişmeyeceğinden bahsediyor ve konuşma şöyle devam ediyor;

- M: Ama herkes bu kötü döngüye düşmüyor?

- KDT: Herkes düşüyor.

- M: Ben değil, henüz değil.

- KDT: *Hayır ama herkesin kendi kötü döngüsü var.*
- M: *Ne demek o?*
- KDT: *Cinsel sorunların var mı karınla aranla ya da kendinle?*
- M: *Evet.*
- KDT: *O zaman sen de o döngüdesin.*

Diyaloglar yaşananları başkasının gözünden görmek ve anlamak için önem arz ettiği kadar, başkalarıyla kopan bağları onarmak ve travma nedeniyle yalnızlaşıp güçsüzleşen bireyi yeniden güçlendirmek için de önemlidir. Herman (2021, p. 167)'ın da altını çizdiği gibi *"iyileşme yalnızca ilişkiler bağlamı içinde yer alabilir; tecrit koşullarında mümkün değildir"*. Özne, deneyimler; deneyimleri vasıtasıyla öteki ile iletişebilir; birlikte anlam inşa edilir ve böylece özne, kendi varlığını doğrular. Bu süreç sayesinde anlatı, yabancılaşma ve şeyleşme karşısında bir panzehir olarak bireyi sağaltır (Sarło, 2022, p. 34). Zauberman kamerası aracılığıyla bu sağaltıma zemin oluşturarak Manecham'ı tekrar topluluğuna ve kendisi ile aynı deneyimi yaşamış olanların dünyasına davet etmiştir. Girilen diyaloglar, O'nu alternatif hikâyesine adım adım yaklaştırırken yitirdiği bağları da tekrar kurmasını sağlayan bir işlev edinmiştir.

Yeniden yazma konuşmalarının peşi sıra, *üyelikleri gözden geçirme ve dış şahit uygulamaları* gelir. Bireyin yaşamını, *"üyeleri olan bir kulüp"* olarak düşünmek; anlatıcıyı tercih ettiği kimlik bölgesinde tutabilmek için temasta olunması gereken diğerlerini de sürece dâhil etmeyi içerir; zira benliklerimizin ilişkilerimizi yaratmasında çok ilişkilerimizin benliklerimizi yarattığı fikri ile hareket edilir (Russel & Carrey, 2020, pp. 71-74). Filmde bu süreci Manecham'ın önce kardeşleri sonrasında ise anne ve babası ile olan yüzleşme konuşmalarında görürüz.

Dış şahit uygulamalarında ise terapiye ve/ya anlatıya izleyici olarak dâhil edilen diğerleri mevzu bahistir. Zira her tanıklık, kendisine inanılsın ister; ne var ki dış kaynaklardan gelmediği müddetçe kendisini doğrulayacak kanıtları yoktur (Sarło, 2022, p. 32). Tam da bu noktada dış şahitler, anlatıcının hikâyesinin ve/ya iddialarının geçerliliğini desteklemek ve yaşamda birey için asıl önemli olanlarla ilgili kendi hikâyelerini paylaşmak için oradadır (Russel & Carrey, 2020, pp. 91-95). *"Arendt'in işaret ettiği gibi, tanıklık toplumsal bir kurumdur, adaletle ilgilidir ve toplumsal güvenle bağları vardır"* (akt. Sarło, 2022, p. 45). Tıpkı tüm film boyunca Manecham'ın anlatısını duyan *"yabancıların"* onun hikâyesi etrafında bir araya gelerek, hem onu desteklemeleri hem de kendi öykülerini ifşa etmeleri gibi...

Özetlemek gerekirse; sağaltım, filmde de tanık olduğumuz üzere, evrelere ayrılan bir süreçtir. İlk evrede güvenlik duygusu sağlanır, ikinci evrede hatırlama ve matem süreci yaşanır, son evrede ise yaşamla yeniden ilişkilendirilir ve bağ kurulur. Ne var ki süreç bu kadar düz ve pürüzsüz bir hat çizmez; sıklıkla döngüsel ilerler (Herman, 2021, p. 193). Ancak mühim olan mağdurun harekete geçmesidir; eylemlilik bilinç ve irade ile el ele yürüdüğünden zaman zaman geri dönüşler olsa da, hiçbir şey asla eskisi gibi olmayacaktır.

Sonuç

Makalenin başlığı da olan, tüm belgesel boyunca yanıtını beklediğimiz ve cevabın *evet* olduğunu duymak istediğimiz yegâne soru; *"anlatınca geçer mi?"*. Anlatınca geçsin isteriz zira hikâyelerimiz felaketler, çıkmazlar ve/ya olumsuzluklarla doludur ve bunca negatifliğin içinde yalnız olmadığımızı duymak için dile getirmek, katarsise götüren bir sonuçtur. Hikâyelerimizi unutmak için anlatırız ve tıpkı moleküler biyolog Francis Crick'in rüyalar için vurguladığı gibi; hikâyeler de bir imha sistemidir (<https://www.washingtonpost.com>, 2023); zira *"gözden ve hafızadan saklanan nadiren yok olur"* (Wolynn, 2020, p. 142).

Geçmişle şimdi arasında bağ kurma yetisi ise, birey ancak konfor alanını terk ederek bilinmeyi keşfe doğru yol aldığı anda açığa çıkar. Böylece kaotik, intizamsız ve sırf yaşandığı için vakıf olunduğu varsayılan deneyimlerden bir anlama varmak olanaklı hale gelir (Sarlo, 2022, p. 36). Hikâyelerimiz, anlatan aklımızın anlamlı deneyime olan zorunlu ihtiyacının bir yansımasıdır ve onları kamuya açmak, dile dökmek; onlara yeni bir gözle bakmanın, mesafelenmenin ve içinden sıyrılmanın da yoludur. Bu yüzden *anlatmak sağaltır* ve anlatıyı görüntüler aracılığıyla kurmak ve / ya desteklemek ise sağaltım konusunda muazzam imkânlar yaratır.

Manecham'ın belgesel sonunda söylediği gibi;

“Bu kucaklaşmaya ihtiyacım vardı. Özlemiştim. Çocukken o kadar sapıkça olanlarıyla karşılaşmıştım ki... O gece tüm hasidimlerin hoş ve kabullenilenici sarılmaları... Çok güzeldi. Onları görmeden geçen onca sene artık sayılmaz. Onlar benim hasidimim. “

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Ar, M. (2020). Mekânsal Açıdan Sinemada Kadın Temsili: Suffragette (Diren!) Filminin Feminist Bir Eleştirisi. *ESAM (Ekonomik Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi)*. 1(2), 151-172.
- Araz, F. Ö. (2021). Tarihten Günümüze Hasidik Yahudiler ve Kendilerine Özgü Dindarlık Anlayışları. *Dergiabant* 9(1), 124-150. <https://doi.org/10.33931/abuifd.867612>.
- Assman, J. (2001). *Kültürel Bellek*. (Çev: Ayşe Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Calhoun, G. L. & Tedeschi, G. R. (2004). Authors' Response: "The Foundations of Posttraumatic Growth: New Considerations", *Psychological Inquiry*, 15(1), 93-102, DOI: 10.1207/s15327965pli1501_03. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1207/s15327965pli1501_03
- Connerton, P. (1999). *Toplamlar Nasıl Anımsar?* (Çev: Alaeddin Şenel). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Duman N. (2019). Travma Sonrası Büyüme ve Gelişim. *IJAR (International Journal Of Afro-Eurasian Research)*. 4(7), 178-184.
- Ergeç, N. (2019). Feminist Anlatı Yaklaşımıyla Mustang Filmi ve Dişil Dilin Kurulmasında Bir Yöntem Değerlendirilmesi; Dijital Hikâye Anlatım Atölyesi. *SineFilozofi Dergisi*, 4(7). 10-27. DOI: 10.31122/Sinefilozofi.514971
- Esgün, T. (2017). Adorno'da Yaşam Ve "Doğru" Yaşam. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 10(1), 95-113.
- Gillibert, C. & Bigio, F. (Yapımcı), ve Zauberman, Y. (Yönetmen). (2018). *M* (Sinema Filmi). Fransa.
- Goffman, E. (2014). *Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*. (Çev: Levent Ünsaldı). Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Gürkan, H. & Ozan, R. (2015). Feminist Cinema as Counter Cinema: Is Feminist Cinema Counter Cinema? *Online Journal of Communication and Media Technologies*, 5(3). 73-90. <https://doi.org/10.29333/ojcm/2517>
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*. (Çev: Büşra Uçar). Ankara: Heretik Yayınları.
- Halbwachs, M. (2021). *Kolektif Hafıza*. (Çev: Banu Barış). Ankara: Heretik Yayınları.

- Herman, J. (2021). *Tavma ve İyileşme*. (Çev: Tamer Tosun). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Hewer, J. C. & Lyons, E. (2018). *Identity*, (Inside: Political Psychology: A Social Psychological Approach, Ed: Hewer, J. C. and Lyons, E.) USA: Wiley Publications. 93-114.
- İnce, G. B. (2010). Medya ve Toplumsal Hafıza. *Kültür ve İletişim Dergisi*, 13(1), 9-29.
- Madigan, S. (2016). *Naratif Terapi*. (Çev: Gonca Akkaya). İstanbul: Okuyanlar Yayınları.
- Levine, P. A. (2022). *Tavma ve Anı*. (Çev: Pınar Savaş). İstanbul: Butik Yayıncılık.
- Öz, G. ve Seçen, D. (2019). Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorununa Alternatif Bir Yöntemle Bakmak: Bechdel Test. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6,(1), 467-486. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyesiletisim/issue/42719/460827>.
- Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özen, Y. (2017). Psychological Traumen Is The Old History Of Mankind. *The Journal of Social Science*, 1 (2), 104-117. DOI: 10.30520/tjsosci.350160.
- Polkinghorne, D. (2004). *Narrative Therapy and Postmodernism*, (Inside: The Handbook of Narrative and Psychotherapy, Ed: Angus, L. and McLeod, J.) London: SAGE Publications. 53-69.
- Russel, S. & Carrey, M. (2020). *Narrative Terapide Temel Uygulamalar*. (Çev: İclal Eskioğlu Aydın). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Sarlo, B. (2022). *Geçmiş Zaman*. (Çev: Peral Bayaz ve Deniz Ekinci). İstanbul: Metis Yayınları.
- Seyfeli, C. & Akdemir, H. (2020). Hasidik Yahudilikte Vaat Edilmiş Topraklar Fikri: İsrail Karşıtlığı. *Türkiye İlahiyat Araştırmaları Dergisi* 4(2), 240-262. https://www.researchgate.net/publication/348138475_Hasidik_Yahudilikte_Vaat_Edilmis_Topraklar_Fikri_Israil_Karsitligi.
- Shepherd, T. & Iles, B. L. (1976). What is Bibliotherapy? *Language Arts*, 53(5), 569-571. <https://www.jstor.org/stable/41404208>.
- Smelik, A. (2016). *Feminist Film Theory*. (Inside: The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies, First Edition. Edited by Nancy A. Naples). John Wiley & Sons, Ltd. Published. DOI: 10.1002/9781118663219.wbegss148
- Şah, U. (2018). Anlatı Çalışmaları. *Psikoloji ve Toplum Dergisi*, 2, 5-16. http://psikolojivetoplum.todap.org/2018/03/anlat-calsmalar_16.html.
- Tuin, van der I. (2016). Feminist Standpoint Theory. *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*. <https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss040>.
- Wolynn, M. (2020). *Seninle Başlamadı*. (Çev: Mine Madenoğlu). İstanbul: Sola Unitas Yayınları. <https://medias.unifrance.org/medias/138/5/198026/presse/m-dossier-de-presse-anglais.pdf>, Erişim Tarihi: 12.12.22, Erişim Saati: 13:04.
- https://www.youtube.com/watch?v=IOU-eRgJ0fU&list=RDCMU7rFFI3Gmx9hcCIXWzZ8nJA&start_radio=1&rv=IOU-eRgJ0fU&t=158&ab_channel=IDFA, Erişim Tarihi: 12.12.22, Erişim Saati: 14:08.
- <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1986/04/29/we-dream-to-forget-nobel-winner-suggests/f0d853b0-4d45-4c25-8409-6719bd236eda/>, Erişim Tarihi: 31.01.2023, Erişim Saati: 21:59.

-Araştırma Makalesi-

Sinemada Kant'ın "Yüce" Duygusunun İmkânı

Selda Salman*

Özet

Sinema ve yüce duygusunu değerlendiren çalışmaların önemli bir kısmında Immanuel Kant ve Edmund Burke gibi on sekizinci yüzyılın önemli filozoflarının eserlerine odaklanıldığı görülmüştür. Ne var ki özellikle büyük doğa olaylarını betimleyen filmler, felaket filmleri ya da korku türü bağlamında ele alınan sinemada yüce duygusuna ilişkin incelemelerde filozofların yaklaşımları arasındaki nüans gözden kaçırılmakta ve birbirini tamamlayan düşünceler gibi yaklaşılmaktadır. Bu nedenle bu çalışmada yalnızca Kant'ın yüce duygusuna odaklanarak Kant'ın bu duyguya ilişkin görüşleri incelenecek ve Kant sonrası dönemde bu duygunun sanatlarla ilişkili ele alınışı üzerinden Kantçı yücenin sinemada imkânı sorgulanacaktır. Kant'ın "yüce"ye ilişkin düşünceleri 1790 yılında yayımlanan Yargıgücünün Eleştirisi adlı eserinde olgunlaşır. Kant'tan hemen sonra özellikle Romantizm döneminde yücenin sanat aracılığıyla iletilebilmesine ilişkin bir tartışma alanı oluşur. Yargıgücünün Eleştirisi'nin basımından yaklaşık yüz yıl sonra ortaya çıkan ve teknolojinin gelişmesiyle olanakları hızla gelişen sinema ise yüce duygusu yaratabilme bağlamında diğer sanatlardan çok daha büyük bir potansiyele sahip görünmektedir. Ancak Kant'ın yüce duygusunu açıklarken esas olarak doğaya referans vermesi ve doğada yüceyi deneyimleyen özne ile sinemada izleyicinin konumu arasındaki fark sinemada yücenin temsil edilebileceğine ilişkin tartışmaları biçimlendirir. "Sinema izleyicisi, her şeye rağmen yüce duygusunu hangi koşullarda hissedebilir?" sorusu bu çalışmanın ana aksını oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma yüce duygusunun sinemada deneyimini sorunsallaştıracak ve sorgulayacaktır.

Anahtar kelimeler: Sinema, Kant, yüce, doğa, felaket filmleri, korku filmleri, sanat felsefesi

*Öğr. Gör. Dr., İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye.

-Research Article-

Possibility of Kantian “Sublime” in Film

Selda Salman*

Abstract

A significant part of the studies evaluating cinema and the feeling of sublime focus on the works of important philosophers of the eighteenth century such as Immanuel Kant and Edmund Burke yet nuances between the approaches of these philosophers is overlooked and their thoughts are considered as complementary thoughts. Movies depicting great natural events, disaster movies or horror genre problematically come forward in the discussion of sublime in film. Therefore, this study focuses only on Kant’s understanding of sublime and the possibility of the Kantian sublime in film that is examined through the approaches of sublime in arts in the post-Kantian period. Kant presents his developed thoughts on sublime in his 1790 work The Critique of the Power of Judgment. Immediately after Kant, especially in the period of Romanticism, a discussion started on the possibility of sublime in art. Cinema, which emerged about a century after the publication of the Critique of the Power Judgment and whose possibilities have been rapidly developing with the development of technology, seems to have a much greater potential than other arts in terms of creating a feeling of sublime. However, Kant’s reference to nature in explaining the feeling of sublime and the difference between the position of the subject experiencing the sublime in nature and the spectator in cinema shape the discussions on the representation of the sublime in film. The question “under which conditions can the spectator feel the sublime?” constitutes the main investigation of this study. Thereby, this study will problematize and question the experience of the sublime in film.

Keywords: Film, Kant, sublime, nature, disaster films, horror films, philosophy of art

*Öğr. Gör. Dr., İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye.

Giriş

Sinema çalışmalarında özellikle Kant'ın "yüce" duygusuna ilişkin düşüncelerinin kullanılması genellikle sorunlu genelleştirmeler yapılmasına neden olmaktadır. Hâlihazırda çok önemli bir felsefi sorunun tartışması olarak "yüce" kavramının sinemada imkânı sorgulanırken felsefi zemine dikkat edilmelidir. Bu nedenle bu çalışma bir imkân sorgulaması yapma ihtiyacına ışık tutmak amacı taşımaktadır. Çalışma felsefi bir çözümleme yöntemiyle ilerleyecektir. Bu nedenle öncelikle Kant'ın yüce duygusu ile ne anladığı açıklanacak, sanatın yüceyi temsil edip edemeyeceği sorgulanacak ve akabinde sinemada bu duygunun imkân koşullarına ışık tutulmaya çalışılacaktır.

Burada temel problemin Kant'ın çağdaşı ve emprisist geleneğin temsilcilerinden olan Edmund Burke ile Kant'ın yüce anlayışları arasında bir süreklilik olduğunun varsayılması ve Kant'ın bu doğrultuda yeteri kadar anlaşılamaması olduğu söylenebilir. Burke, ait olduğu gelenekten hareketle insan bilgisi ve duygusunun empirik deneyimden kaynaklandığını ileri sürer. Kant felsefi olarak tam da Burke'ün temsil ettiği bu geleneğe (ve idealizme) karşı kendi felsefesini geliştirmiş ve bu anlamda bir Kopernik devrimi yaratmıştır (Kant, 2009). Ne var ki "yüce" üzerine yazılan sinema yazılarında bu nüansın felsefi anlamda çok gözetilmediği görülmektedir. Bu nedenle bu çalışma Kant'ın yüce anlayışına odaklanarak bu anlayışa bağlı kalmaya çalışacaktır.

Yüce, on sekizinci yüzyıl İngiliz/İskoç emprisist geleneğinde sorunsallaştırılarak öne çıkan duygulardan biridir. Her ne kadar günümüzde artık önemini yitirmiş felsefi bir çalışma konusu gibi görünse de Kant döneminde en popüler konular arasındadır. Seküler felsefi yaklaşımın egemen olmaya başladığı bir dünyada filozofların seküler bir yüce açıklaması yapma derdinde olduğunu görebiliyoruz. Yüce o dönemde genellikle hayranlık/tutku uyandıran şey (Reid); hayalgücünün kapasitesini aşan, hoş giden bir şaşkınlık, büyülenme hali yaratan büyüklük (Addison); haz veren bir şaşkınlık duygusu yaratacak büyüklük, güç, yekparelik/intizam, karanlık, belirsizlik (Burke); boyutları nedeniyle kavranamayan ve bu nedenle de haz veren nesneler (Gerard) olarak tanımlanmıştır (Shelley, 2018).

Kant da ilk olarak 1764 yılında *Güzel ve Yüce Duyguları Üzerine Gözlemler (Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen)* çalışmasında özellikle güzel ve yüceye ilişkin çözümlemeler yapmıştır. Sinema ve yüce ilişkisinde sıklıkla referans verildiğini görebileğimiz bu metin Kant'ın erken dönemine, emprisist geleneğin etkisinin hissedilebildiği döneme aittir ve transendental felsefenin henüz olgunlaşmadığı dolayısıyla asıl etkisinin görülemeyeceği bir metindir. Bu nedenle bu çalışmanın temel referansı olarak söz konusu metinden ziyade Kant'ın güzel ve yüce üzerine düşüncelerinin olgunlaştığı ve kaleme alındığı eser olan 1790 yılında yayımlanan *Yargıgücünün Eleştirisi (Kritik der Urteilskraft)* ele alınacaktır. Görülebileceği gibi iki çalışma arasında (1764 ve 1790) yirmi altı yıl gibi oldukça uzun bir dönem ve (diğer eserlerden daha fazla öne çıkan) Kant'ın kanonik eserleri olarak anılan *Saf Aklın Eleştirisi (Kritik der reinen Vernunft, 1781-1787)* ve *Pratik Aklın Eleştirisi (Kritik der praktischen Vernunft, 1788)* adlı çalışmaları yer alır. Kant'ın bugün üzerine tartıştığımız haliyle yüce duygusuna ilişkin görüşlerini transendental felsefe çerçevesinde dile getirdiği Yücenin Analitiği bölümü üçüncü *Kritik* olan *Yargıgücünün Eleştirisi*'nin önemli bir kısmını oluşturur.

Kantçı Yüce

Yargıgücünün Eleştirisi'nde yüce kısaca formu olmama ve sınırsızlık halleriyle ilişkilendir. Yücenin büyüklük ve "sınırsız"lığı sınırlar dâhilinde bilinebilen bir nesne olarak algılanmasına direnir. Kavranamaz bir fenomenle karşı karşıya kalmak nedeniyle tüm yaşamsal güçlere engel oluşturan, onları kesintiye uğratan bir duygudur; Kant bunu insanın temel yetilerinden

biri olarak tanımladığı “hayalgücünün faaliyetinde ciddi bir şey”¹ olarak biraz da muğlak tanımlar. Yüce hayalgücüne şiddet uygular ve sunum yetisi için (hayalgücü ve anlama yetileri) uygunsuz kalır. Çünkü yüce aklın idealiyle (tanrı, ruh, kozmos) ilişkilendirir ve bu ideler gibi temsili mümkün değildir (YE, 5:244-246.).² Bu nedenle yüce duygusunun deneyiminde negatif bir haz söz konusudur.

Kant yüceyi matematik ve dinamik olarak ikiye ayırır ve bu ayrımın kökenini hayalgücünün temayülüne dayandırır. Hayalgücü matematik yücede bilme yetisini (anlama yetisi, teorik akıl) dinamik yücede arzu yetisini (pratik akıl) harekete geçirerek işler (Matthews, 1996 s.168).³ Matematik yüce, mutlak büyük olan (*schlechthin groß*), tüm karşılaştırmaları dışarıda bırakacak şekilde büyük olan, herhangi “uygun bir standart” olmadan yalnızca kendisiyle karşılaştırılabilir. Buradaki büyüklük belirlenebilecek bir büyüklük değildir, nitekim “kıyaslandığında diğer her şeyin küçük olduğu şey yücedir,” duyularımızla ölçemediğimiz şey yücedir (YE, 5:250). Yüce duygusunun kaynağı nesnenin kendisinde değil, yetilerimizin çaresiz kalmasındadır. Bu türden bir büyüklüğü, bilmedeki yetilerimizi devreye sokarak kavramamız, matematiksel olarak ölçülebilir birimler haline getirmemiz mümkün değildir (Makkreel, 1984 s.304). Dolayısıyla yücede akıl devreye girerek mutlak büyüklüğü bir bütünlük olarak algılamamıza olanak sağlar.

Dinamik yüce ise doğanın bir gücü olarak karşımıza çıkar. Doğanın bir güç olarak yüce olması ancak korkunun nesnesi olmasıyla mümkündür. Burada bir parantez olarak altı çizilmesi gereken ise korkunun belirleyici duygu olmaması, insanın yüce duygusu yaratabilen şeyleri gözlemleyebilecek bir mesafede olması yani hayati tehlikeyi engelleyen bir mesafede bulunmasıdır. Dolayısıyla korku, bizatihi olayın ortasında olmaktan kaynaklı bir korku olmaktan ziyade bir mesafeden seyri ima eder. Nitekim hayati tehlike refleksiyonu, düşünümü engeller.

Matematik yüceye örnek olarak gösterilebilecek görkemli dağların yanında dinamik yüceyi betimlemek için kullanılabilecek örnek şimşeklerin çıktığı bir gökyüzü olabilir.

Gilles Deleuze’e göre yüce duygusunun oluşmasına neden olan büyüklük ve güç ile karşı karşıya gelindiğinde,

Hayalgücü sanki burada kendi sınırıyla karşı karşıya gelir; en üst noktasına ulaşmaya zorlanır; kendisini kendi gücünün uç noktasına getiren şiddeti deneyimler (...) Böylece hayalgücü, kendisini kendi gücünün sınırını aşmaya iteleyen akıl olduğunu öğrenir; akıl, hayalgücünü, bir İde ile karşılaştırıldığında kendi gücünün bir hiç olduğunu kabul etmeye zorlar.

Böylelikle yüce, bizi, hayalgücü ve akıl arasındaki doğrudan bir öznel bağlantı ile karşı karşıya getirir (Deleuze, 1995, s. 92).

Bu bağlantı akıl ve hayalgücü arasındaki bir çekişme, bir çelişki ve rahatsızlık olarak olumsuz bir duygu yaratır. Çünkü hayalgücü sonsuzluğa ilerlemeye çabalamasında akıl tarafından kontrol altına alınarak mutlak bütünlük fikriyle sınırlanır. Bu hayalgücü ve aklın “uyumsuz uyumu” olarak tanımlanabilir. “Yalnızca akıl değil, fakat aynı zamanda hayalgücü de ‘duyuüstü bir yazgıya’ sahiptir. Bu uyum içerisinde, ruh, tüm yetilerin belirlenimsiz duyuüstü birliği olarak duyumsanır; bizler de, bir odağa, duyulurüstü’ndeki bir ‘odak noktası’na geri

¹ SONNOT

Kant’ın “Einbildungskraft” olarak adlandırdığı yeti Türkçe çevirilerde ekseriyetle “imgelem” olarak geçmektedir. Ancak yalnızca imge üretimine yönelik bir yeti olmaması nedeniyle “hayalgücü” olarak karşılanmıştır. İngilizce çevirilerde “imagination” olarak geçmektedir.

² Yargıgücünün Eleştirisi, “YE” olarak kısaltılacak ve referanslar sayfa numaraları yerine Akademie-Ausgabe referans sistemine göre yapılacaktır.

³ Patricia M. Matthews, “Kant’s Sublime: A Form of Pure Aesthetic Reflective Judgement” başlıklı makalesinde Kant’ın bu konuda farklı yaklaşımlar sergilediğine değinir. Matthews, Kant’ın başta matematik ve dinamik yüce üzerinden teorik ve pratik akıl devreye sokarken (YE, §24) daha sonra matematik yücenin teorik değil pratik olan için amaçsallık taşıdığını (YE, §26) söylediğine dikkat çeker. Ancak nihayetinde, §29’a referansla genel olarak yücenin pratik akıl için amaçsallık taşıdığının altını çizerek.

getiriliriz” (A.g.e., s. 93). Bu odak noktası ise ahlak alanıyla bağlanır. Nitekim hayalgücünün sonsuzu bir bütün olarak almadaki başarısızlığı (sonsuzun bir bütün olarak kavranmasındaki oksimoron bir kenarda tutularak) ve bu nedenle akıl ile girdiği uyumsuzluk, uyumunu genel olarak ahlaki alanda, aklın hayalgücüne üstün olduğu alanda sağlar (Matthews, 1996, s.171).

Doğa, insanın hayalgücünü, yüce olarak adlandırılan durumları temsil etmeye yükseltir; bu durumlar da **insan zihninin doğa üstündeki (dahi) yüceliğini** aşikâr kılar (YE, 5:261-262). Yücenin insanın ahlak yasası ile kurduğu ilişkide rol oynaması da buradan hareketle olacaktır. Dolayısıyla yüceyi değerlendirirken doğadan kaynaklı bir şeyle karşı karşıya değil, kendi içimizdeki yücelikle karşı karşıya olduğumuzu söylemek yanlış olmaz (A.g.e., 5:266).

Ahlakilik ve estetik arasındaki ilişki gerçekten de önemlidir. Kant’ta yüce her türlü ilgi ve çıkara karşı, saygı duymanın zeminini döşer. Hayalgücünün akılla girdiği rezonansta aklın ideleri karşısında insanın yetersizliğine ilişkin yaptığı kıyas, bu yetersizlik, insanda karşılaştığı yüceye saygı olarak zuhur eder. Aynı zamanda bu yetersizlik, insanın yüce duygusu ile karşılaştığı hoşnutsuzluğun da nedeni olur. Hayalgücünün buradaki görevi akılla bağlantı kurarak idelere ulaşmayı hedeflemektir (YE, 5:257-258). Hayalgücü yücede bir uçurumdaymışçasına “kendini kaybetmekten korkar.” Akıl hayalgücü ile öznel bir oyuna girer ve zıtlıklarındaki uyumla karşılaşılır. Hayalgücü akılla çatışmalarında öznel amaçlılığı üretir (A.g.e., 5:258).

...idenin hayalgücü tarafından erişilemez oluşu duygusunun kendisi, zihnimizin kendi duyulurüstü uğraşı için hayalgücünü kullanmada öznel amaçsallığının bir sunumudur ve bizi **doğanın** kendisini kendi bütünlüğü içinde, duyulurüstü bir şeyin sunumu olarak, bu sunumu **nesnel olarak** üretmezken, öznel olarak düşünmeye zorlar (A.g.e., 5:268).

Yüce burada insanın “kendini beğenmişliğine” karşı ona bir tür “küçük düşme” hissi yaratmak vasıtasıyla ahlak yasası için saygı duygusunu uyandırabilecek bir işleve sahip olur. İnsan her ne kadar bu duyguyu olumsuz bir hazzetmeme durumu olarak deneyimlese de ortaya çıkardığı saygı duygusu nedeniyle olumlu sonuçları vardır.⁴

Burada özetlenmeye çalışılan tablodan açıktır ki Kant’ta yüce, sanatsal/estetik bir alandan ziyade akıl ve ahlak alanıyla bir rezonanstadır.

Sanat ve yüce arasındaki gerilim

Buraya kadar olan açıklamalardan görülebileceği üzere yüce duygusu Kant’ta sanatsal bir mahiyete sahip değildir. Kant sanatları yücenin analizine geçmeden önce güzelin analizinde “deha”nın ürünleri olarak betimlemişti. Yücenin sanatlarla ilişkisi kurulmaya çalışıldığında karşımıza çıkan yegâne örnekler matematik yüceye gönderme yapan ve Kant’ın her ikisini de görmediğini dolayısıyla da yüce hissini bizzatı deneyimlemediğini bildiğimiz mimari örneklerdir: Vatikan’daki St. Peter Bazilikası ve Mısır piramitleri. Hatta Kant yüceden yalnızca doğa nesneleri olarak söz eder ve ekler: “(çünkü sanattaki yüce en sonunda her zaman doğa ile anlaşmanın koşullarıyla sınırlanır)” (YE, 5:245). Bu nedenle sanatların yüceyi temsil edebileceğine ilişkin yaklaşımlar tartışmalıdır. En temelde yüce belirli temsil edilemez olanların yarattığı öznel bir duygudur demek yanlış olmaz.

Kant’ın doğanın yüce duygusunu ortaya çıkarması ile ne kastettiğini en iyi anlatan cümlelerden birini bize bir sinemacı, Werner Herzog sunar. Herzog’un filmlerinde doğaya

⁴ Kant’ın saygı ile ilgili söylediklerini hatırlamakta fayda var. Kant Pratik Aklın Eleştirisi’nde saygıyı “ahlak yasasına saygı” olarak tanımlar. Bu duygunun empirik değil akli bir zemini vardır. Bu anlamda kendinin sevgisi gibi duyguların üzerine çıkarak onları geçersiz kılacak bir güce de sahiptir. Çünkü Kant’a göre ruhumuz bu duygunun karşısında herhangi başka duygu ve düşünceleri bertaraf ederek eğilir. Dolayısıyla saygı ahlak yasasına duyulan saygıdır ve yalnızca insanda, insana karşı vuku bulur. “Şeyler bizde eğilim uyandırabilirler, hayvanlar (örn. atlar, köpekler vb.) sevgi bile uyandırabilir, ya da söz gelişi deniz, bir yanardağ, yırtıcı bir hayvan korku da uyandırabilir, ama hiçbir zaman saygı uyandırmazlar.” (PAE, 5:76). Yargıgücünün Eleştirisi’nde ise bu duygu yüce duygusu aracılığı ile yine insana yönelir.

ilişkin şu sözleri filmlerinin de bu bağlamda “yüce” duygusunun temsilcileri olarak değerlendirilmesine vesile olmuştur. Herzog şöyle der: “gerçek bir manzara bir orman ya da çölün temsili değildir. O zihnin içsel bir durumunu gösterir, tam olarak içsel manzaraları, ve **filmlerimde manzaralar aracılığıyla görünür olarak sunulan insan ruhudur**” (Aktaran Branco, 2002, s. 3). Kant söz konusu olduğunda bu içsel manzaraların doğrudan doğruya saygı duygusunun vesile olduğu ahlaki manzaralar olduğu söylenebilir. Herzog bu cümleleri her ne kadar filmlerle bağlasa da sinemaya ilişkin kısmı bir kenara bırakılarak doğanın gerçekten de yüce duygusu aracılığıyla özel, içsel, öznel bir duruma gönderme yaptığı teslim edilmelidir. Nitekim burada sorun bir kez daha yücenin temsil edilebilir olup olmadığı sorunudur. Dolayısıyla, sinemayla bağlantılandırılmasına henüz bir rezerv koymak gerekir.

Kant yüce duygusu ve sanatlar arasında bir bağlantı kurmamış olsa da iki alanı birleştiren çalışmaların varlığı bir değerlendirme yapmayı gerekli kılar. Yüce ve sanatlar arasındaki ilişki esasen Kant sonrası dönemde özellikle on dokuzuncu yüzyılda karşımıza çıkmaktadır. Romantik dönem olarak adlandırılan bu dönemde Burke ve Kant’ın yüce duygusundan etkilenecek yapılan resimlerde büyük kaya kütleleri, “yüce” dağlar, volkanlar, vadiler, fırtınalar gibi doğa nesnelerine ve olaylarına ait betimlemeler yüceyi temsil edebilme gayreti sergiler. Bilhassa Joseph Mallord William Turner ve Caspar David Friedrich gibi ressamların öne çıktığı görülür. Bu öne çıkışın bir yanı yüce duygusunu ortaya çıkarma kudretine sahip doğa imgeleri iken diğer yanı Kant’ın “deha” kavramsallaştırması ile sanatçıya tanıdığı ayrıcalıktır (Bkz. YE). Bu nedenle sanat ve sanatçı ayrıcalıklı bir konuma taşınmış, deha olarak sanatçının yüceyi temsil edebileceği inancı hâkim olmuştur. Dolayısıyla Kant’tan hemen sonra yücenin sanatlarla birlikte ele alındığını ve sanatın -deyim yerindeyse- mutlaklaştırıldığını görüyoruz (Burada Hegel’i dışarıda bırakmak gerekmektedir. Nitekim Hegel için sanatlar insanlık tarihindeki işlevini tamamlamış ve yerini önce dine sonra da kavramlaştırma gücü nedeniyle felsefeye bırakmıştır Bkz. Hegel, 2011). Sanatların bu denli yücelmesinde Kant’ın “estetik” sözcüğünü kullanımına ilişkin karmaşanın da eklenmesinden söz edilebilir. Nitekim Kant bu terimi esasen kelimenin Yunanca kökeni “aisthetikos” olan “duyusal algı”ya gönderme yaparak kullanır, güzel sanatlarla ilişkin estetik algı bunun yalnızca bir kısmıdır.

Ancak sanatlar ve yüce arasında kurulan ilişkiyi isabetli olmayan bir değerlendirme olarak bir kenara bırakmaktan ziyade bu birlikte düşünüşün olumlu yanlarına odaklanarak ortaya çıkardığı imkânları öne çıkarmak verimli olacaktır. Zihinsel bir deney olarak kalsa dahi sanat ve yüce arasındaki olası bağlantılar düşünülmeli ve birlikte düşünüşün zemini araştırılmalıdır. Nitekim bu saik kendisini romantik dönemde tüketmemiş, yüce ile sanatları ilişkilendirme çabası yirminci yüzyılda da hemen hemen her sanat alanında sürmüştür. Bu anlamda romantizmin de etkisiyle özellikle resim, şiir ve müzik öne çıkmaktadır. Jean-François Lyotard da yüce mefhumunun öne çıkmasında etkili bir isim olmuş ve sanat ile yüce arasındaki ilişkinin yeniden değerlendirilmesine katkı sağlamıştır. “The Sublime and The Avant-Garde”da Lyotard daha çok çağdaş, avangart sanat eserlerine yönelerek Burke ve Kant’ın yüce anlayışlarının yirminci yüzyılda sürdüğünü ama artık onların kastettiği yüce ile karşı karşıya olmadığımızı ileri sürer (Lyotard, 1991, s. 93). “Negatif bir sunum,” “sunum-olmayan-sunum” olarak tanımladığı avangardizmin “tohum olarak Kant’ın yüce estetiğinde mevcut” olduğunu dile getirir (A.g.e., s. 98). Lyotard Kant’a sadık kalan bir yüce yaklaşımının insan tarafından üretilen sanata referans vermeyeceğini teslim eder. “After the Sublime, the State of Aesthetics” yazısında Kant’ın yüce ile sanatı düşünmediğinin, doğaya referans verdiğinin ne var ki doğanın dahi yüce deneyiminde bizatihi kendisinden ziyade insana gönderme yaptığının altını çizer ve burada söz konusu olanın zihnin kendini hissetmesi olduğunu belirtir (Lyotard, 1991, s.136-7).

Sanatla yücenin ilişkisinin kurulması elbette paradoksal bir durumdur. Burada anlamlı olan ve bu çalışmanın da öne çıkarmak istediği bu bağlantının hangi yüce yaklaşımıyla

kurulduğunun dikkatle ele alınmasının önemidir. Kantçı bir anlamda yaklaşılabilecek ise Kant'ın vurgusunun yüce duygusunu ortaya çıkararak nesnede değil yüce duygusunu hisseden öznedede olduğunu hatırlamakta fayda var. Dolayısıyla nesne (sanat eseri) merkezli bir değerlendirme Kant'ın yüce duygusu ile çelişik bir tablo ortaya çıkarabilir.

Sinema ve yücenin ele alınışı

Sinema ise yüce duygusunu uyandırabilme bağlamında diğer sanatlardan çok daha büyük bir potansiyele sahip görünmektedir. Sinemanın önemli duyusal uyaranları (görüntü, ses, hareket, ışık vb.) harekete geçirebilme gücü onu pek çok sanattan avantajlı kılar. Bu durumun göstergelerinden biri ise özellikle son yıllarda artan sinema ve yüce ilişkisini irdeleyen çalışmaların niceliğidir (Bkz. Carrol, 2020). Buradaki en önemli sorunlardan biri "yüce"ye ilişkin kuramsal yaklaşımların birbirinden çok farklı olması ve felsefi olarak birbirine karıştırılmaması gereğidir. Bu nedenle bu çalışma Kant'ın yaklaşımını temel alarak bir sınırlandırma yapmaktadır. Bu sınır dahilinde, sinema ve yüce ilişkisini ele alan çalışmalarda sıklıkla karşılaşılan birkaç temel öge incelenmeye çalışılacaktır. Bunlar ise sinemanın muazzam doğa olaylarını tasvir gücü ve özellikle korku sinemasında ortaya çıkarmayı başardığı duygulanımlar olarak öne çıkar.

Bu temel özellikleri incelemeyen evvel sorulması gereken iki kısa soruyu da not etmek incelemenin ilerlemesi açısından verimli olacaktır. Patricia Castello Branco, sanatı ele alırken su soruyu sorar: "Yücenin sanat eserinde deneyimlenmesiyle doğada deneyimlenmesi arasındaki fark nedir?" (Branco, 2022, s. 5) Bu soruyu sinemaya uyarlayarak yücenin doğada deneyimlenmesi ile sinema eserinde 'deneyimlenmesi' arasındaki farka odaklanmak gerekir. Bu nedenle Branco'nun şu sorusu ile başlamak yerindedir: "Sanat [burada sinema eseri] ve doğadaki yüce arasında bir fark var mıdır?" (Branco, 2022, s.5).

Kant yüce deneyiminde kıyaslandığında her şeyin küçük kaldığı matematiksel bir büyüklükten söz etmişti. Sinema perdenin boyutları ve çerçevenin içeriğinin kapsayabildiği alan nedeniyle bu bağlamda gerçekten de önemli bir avantaja sahiptir. Her ne kadar ölçek (perde ve çerçeve) ve uyaranlar bağlamında sinemanın olanaklarından bahsedilebilse de sınırlarının da farkına varmak ve doğayla kıyaslandığında bu farkı teslim etmek önemlidir. Bu bağlamda paradoksal olarak perde ve çerçeve sınırları nedeniyle aynı zamanda birer engel teşkil eder. Her ne kadar Gilles Deleuze sinemada çerçevenin sınırları olduğunu ama çerçeve dışı ile (*hors-champ*) asla kapalı bir sistem olmadığını dile getirirse de (Deleuze, 2014, s.26-7) yüce söz konusu olduğunda kıyasa tabi tutulan diğer ögenin doğa ve doğanın insan üzerinde yarattığı etki olduğunu hatırlamakta fayda var. Perde boyutu zaman zaman sinema temsillerine yüce dememize neden olan duyguları tetikleyebilir. Ne var ki çerçeve her durumda sınırları belli olan bir açık-kapanımdır. Sinema diğer sanatlardan çok daha rahatlıkla bir forma sahip olmamayı sağlayabilse de izleyicinin perdenin/çerçevenin sınırlarını algılayamadığı bir ortam yaratmak zordur ve bir genelleme yapmaya imkân vermez. (Belki de günümüz VR teknolojileri bunun için bir örnek teşkil edebilir. Ancak burada da gerçek ve sanal arasındaki ayrım tartışılmalıdır).

Yalnızca ölçek açısından değil sinema birden fazla uyaranı devreye sokmak suretiyle de duyulara meydan okuma olanağına sahiptir ve bu sayede izleyende görsel-işitsel bir şok etkisi yaratma potansiyeli haizdir. Bu nedenle sinema ve yüce ilişkisini kuran çalışmalarda buna sıklıkla referans verildiği görülebilir. Bu bağlamda *The Perfect Storm* (Wolfgang Petersen, 2000) benzeri filmlerde olduğu gibi büyük doğa olayları, *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) filminde olduğu gibi hem uzaya hem büyük doğa olaylarına ilişkin sahneler, genel olarak "büyük doğa felaketi" filmleri sıkça yüce konusunda anılan filmlerdir. Filmlerde ortaya çıkabilen etkiyi yadsınamamakla birlikte Kantçı bir bakış açısından bu filmlerde yüceden bahsetmek kolay görünmemektedir. Öncelikle her ürperme yaratan duygunun yüce olarak adlandırılmaması önemlidir. Yüce ahlaki olanla bağlanabilen ve insana hem ne denli

küçük olduğunu hem ne denli önemli olduğunu hissettiren reflektif bir yargı durumunun oluşmasına vesile olur. Büyük doğa olayları ya da doğa felaketleri filmlerindeki hareket, hız ve korku uyandıran sahneler zaman zaman ‘yüceyi hissettirme’ konusunda bir avantaj olmaktan ziyade refleksiyona bir engel teşkil edebilmekte ve bu bağlamda bir dezavantaj olabilmektedir. Örneğin *Interstellar* filmindeki muazzam dalga sahnesinin yarattığı heyecanın hemen akabinde karakterlerin ölümden/dalgadan kurtulabilme telaşı başlar ve yaratılan etki tefekküre imkân tanıyamadan sönümlenir. Yüce deneyimi düşünmeye sevk eder. Burada düşünme reflektif yargıya imkân sağlayan bir düşünmedir. Duygunun yaşanmasını müteakip kişinin kendine dönerek belirleyemediği ve dolayısıyla adlandıramadığı deneyimine ilişkin bir düşünsel süreç gerçekleştirmesi söz konusudur. Bunun için yüce duygusuna maruz kalan kişinin en azından duygudan geri çekilip düşünebileceği, uzayda/mekânda fiziksel mevcudiyetin sürdüğü zamansal bir intervale sahip olması gerekir. Sinemada özellikle felaket filmlerinde ya da büyük doğa olaylarının ele alındığı filmlerde karşımıza çıkan dezavantaj bu filmlerin bu düşünsel espası bırakmaması, aksiyona yönelmesidir. Ancak bu düşünsel espasın bırakılabilmesi sahnelerin süresinin uzatılmasıyla çözülebilecek bir sorun da değildir. Nitekim refleksiyonun gerçekleşmesi için gerekli süre her bireyde farklı zuhur edeceğinden bir nicelik bildirilebilir mahiyette değildir.

Bununla bağlantılı olarak sinema her ne kadar yüce benzeri bir duygu açığa çıkarmaya yakınsayabilse de burada belki de en büyük engeli izleyicinin konumu oluşturur. Sinema ve yüce arasında bağlantı kuran çalışmalarda karşılaşılan bir başka sorun sinema seyircisinin mesafeli konumunun yücenin hissedilmesi için gerekli mesafeyle paralel düşünülmesidir. Özellikle Kant’ın dinamik yüce için tasavvur ettiği “seyirci” olma hali, yani olayın tam içinde olmama ve böylelikle düşünmeyi engelleyecek hayati tehlikeye maruz kalmama hali ile sinema seyircisi aynı noktada ele alınır. Ancak yücedeki mesafe ile çeşitli “özdeşleşme” katmanları yaşayabilen izleyicinin mesafesinin aynı olmadığına teslim edilmesi gerekir. Yüce deneyiminde deneyimin öznesi olayın belirli bir mesafeden ilk elden içinde iken sinemada zaman zaman kısmen içinde zaman zaman da yarı-tanrısal bir bakış açısıyla dışarıdan bir tanık konumundadır. Umut Tümay Arslan’ın “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı” makalesinde özetlediği üzere psikanalitik açıdan izleyici projektör ve perde, “anlatıcı-tanrı” ve “seyirci-tanrı” arasında salınan süreçler deneyimler (Aslan, 2009, s. 21). Bununla bağlantılı olarak sinemada seyircinin mesafesi yüceyi deneyimleyen öznenin mesafesinden farklıdır. Sinemada seyirci “hem-hem” olarak adlandırılabilir, kendisini birinci elden deneyim yaşıyormuş gibi inandırabilse de perdede olanla arasında kapanmayacak bir mesafeye mahkumdur: “Sinemaya özgü görme rejimini tanımlayan şey, sadece korunan mesafe değil, görülen nesnenin (maddi) yokluğu, yani nesneyle mesafeyi mütemadiyen korumanın kendisidir” (Aslan, 2009, s. 22). Özgür Yaren’in “Sinemasal Yüce: Felaket Filmlerinde Yüce Arayışı” başlıklı makalesinde teslim ettiği gibi sinema seyircisi “film bittiğinde dışarı çıkıp hiçbir şey olmamış gibi yürüyemeye devam edeceğini bilir” (Yaren, 2006, s. 72). Bu nedenle yüceyi deneyimleyen özne ile sinemasal deneyimi yaşayan izleyici aynı düşünülemez. Filmlerin yüce ile bağlantısı kurulurken bu nüans genellikle gözden kaçırılır. Doğa olayları, deneyimleyen öznenin kolaylıkla uzaklaşabileceği mesafelerde cereyan etmez.

Hata olarak değerlendirilebilecek bir başka unsur muazzam doğa görüntülerinin (matematik ya da dinamik) yanı sıra şok ve korku durumlarının yüceyle eşitlenmesindedir. Kantçı anlamda sinemada tehlike ve korku duygularından kaynaklı bir yüce duygusu arayışı, doğa olaylarının temsiline yüce duygusunu açığa çıkarabileceğine ilişkin iddiadan daha sorunlu bir yaklaşım gibi görünmektedir. Korku türünde ele alınan terör ve şiddet, bilhassa doğaüstüne gönderme yapan betimlemeler Kant’taki yüce kavramıyla bir arada düşünülemez. Nitekim Kant transendental felsefede herhangi bir aşkın (transcendent) göndermede bulunmaz. Doğüstü ya da değil Kant genel olarak korku duygusunu yüce ile eşleştirmez, yücenin hissedilmesine olanak sağlayan doğa korku uyandırabilecek kudrete sahip olsa da doğrudan hissedilen bir tehdidin doğurduğu bir korku hissinden ziyade belirli bir mesafeden duyulan ve

yüce duygusunun hissedilmesine olanak tanıyan farklı bir duygu durumudur. Korku türünün öne çıkardığı korku yüce duygusunda zımnen bahsedilen korku ile kıyaslandığında ilkel bir duygu olarak oldukça yetersiz kalmaktadır, hatta yüce ile ilişkilendirilenin bu tür ilkel bir korku olmadığının altının önemle çizilmesi gerekir. Yücede bir korkudan söz edilecekse bu en iyi ihtimalle insanın kendi mevcudiyetini hesaba kattığı varoluşsal korku veya kaygı durumu olabilir. Nitekim yüce ahlak yasasına saygı ile ilişkilendirilir. Bu anlamda insanın ötesinde, onun kavrayışından büyük ve bir amacı varmış gibi algılanan bir alana gönderir. Burada yüce, kendinden yüce bir şeyle bir karşılaşma hissi yaşayan insan üzerinden ahlak yasasına saygı olarak konumlanır.

Buraya kadar dile getirilenler ışığında Emily Bradly'nin sanatın hakiki/orijinal yüce duygusunu ortaya çıkarmada sınırları olduğu ve doğadaki yüce *per se*'nin sanat aracılığıyla çıkmayacağı fikri sinema için de geçerli görünmektedir (Brady, 2013, s. 120). Bu bağlamda özellikle sinema ve yüce bağlantısını kuran Nikita Mathias'ın öne sürdüğü gibi sinemanın hem yüceyi sunumu (*presentation*) hem de bir deneyim nesnesi olarak yeniden-sunumunu (*representation*) gerçekleştirebildiği iddiası kolaylıkla bulunulabilecek bir iddia değildir (Mathias, 2020, s. 147). Ancak yine de yüceye benzer bir duygunun imkânını göz ardı etmemek ve bu imkânın nasıl açığa çıktığına bakmak toptan bir reddiyeden daha verimli olacaktır. Bu nedenle takip eden başlıkta sinema ve yüce arasında kurulabilecek olan ilişkiye bir öneri sunulmaktadır.

Sinemada yücenin imkânı: hatırlatıcı işlev

Sinema eseri ve yüce arasında kurulan bağlantı dikkatle ele alınması gereken ama verimsiz olmayan bağlantı olabilir. Sinema her ne kadar doğa ile aynı duyguyu uyandırmasa da bu duyguyu hatırlatma bağlamında hatırlatıcı işleve sahip olabilir. Burada Kant'ın yüce ile ilgili kullanmadığı ama tarafsız insanlarda yüce gibi kuvvetli duygular açığa çıkarma gücü olan Fransız Devrimi benzeri politik olaylara atfen kullandığı bir terimi önermek tartışmayı daha verimli bir zemine çekebilir. Bu terim hatırlatıcı işaret anlamına gelen Latince *signum rememorativum* terimidir (Kant, 2013, s. 181). Sinema bizatihi yüceyi açığa çıkarma konusunda sınırlara sahip olsa da daha önce yaşanılmış bir yüce duygusunu geri çağırarak ve tekrar üzerine düşünülmesini sağlamak bağlamında oldukça önemli bir rol oynayabilir.

Elbette hatırlama ve doğrudan deneyim arasında bir kuvvet farkı vardır. Brady'nin belirttiği gibi bir kasırgayı belirli bir mesafede, sığınağa inmeden hemen önce evinin verandasından izlemekle aynı doğa fenomenini en büyük IMAX perdede, 3D dahi olsa sinemada izlemek arasındaki fark aynı zamanda doğanın yüce deneyimiyle sinemada hissedilen yüce yakınsaması arasındaki farkı da işaret eder niteliktedir (Brady, 2013, s. 128). Bu nedenle kökensel/orijinal yüce duygusu, hatırlanan duygudan her durumda daha etkili olacaktır. Ancak özellikle doğadan uzak, şehirlerde bir karmaşanın içinde yaşamını sürdürmeye çalışan modern insan için bu duygunun hatırlatılması dahi hayati bir önem taşıyabilir.

Bu nedenle yüksek aksiyon içeren, ölümle burun buruna cereyan eden doğa felaketleri ya da korku türünden ziyade yazının başında da adını andığımız Herzog'un filmlerinde olduğu gibi doğaya ya da insana, insanın yeryüzündeki serüvenine gönderen filmler (Bkz. Branco, 2022) ya da Patrícia Vieira'nın "Rainforest Sublime in Cinema" metninde referans verdiği sinemada "vahşi doğa" betimlemeleri bu anlamda sinema ve yüce bağlantısını kurma konusunda daha verimli durmaktadır (Vieira, 2020).

Bu durumda, Brady'nin yaptığı "edebi ya da poetik yüce" (Brady, 2013, s. 130) ayırımına paralel olacak biçimde yüceyi "kökensel/asli yüce" ve "sinematik yüce" olmak üzere ikiye ayırmak ve sinematik yüceye hatırlatıcı işlevi yüklemek mümkün olur. Böylelikle yüce sinemacılar için bir ilham izleyici için ise doğayla bağını ve konumunu hatırlayabildiği bir aracı olarak konumlandırılabilir.

Sonuç

Yazının başında açıklandığı gibi Kant'ta yüce doğada kavranamaz ve temsil edilemez bir büyüklüğe ya da dinamizme işaret eder. Yüce deneyiminin açığa çıkmasında en önemli öğe ölçülemeyecek ve zapt edilemeyecek büyüklüklerle karşılaşmadır. Nitekim yüce sonsuzluk ve sınırsızlık imler. Bu nedenle yüce hissi insanın kendine doğru bir geri çekilmesi, küçülmesi ve küçülmesinden duyduğu –deyim yerindeyse– ıstırap ve bu ıstırap sonucu yüceliği deneyimleyen özne olarak saygı duygusunu beraberinde getirir. Dolayısıyla yüce deneyimi bu yanıyla ahlak alanına gönderir, düşünmeye sevk eder. Burada düşünme reflektif yargıya imkân sağlayan bir düşünmedir. Duygunun yaşanmasını müteakip kişinin kendine dönerek belirleyemediği ve adlandıramadığı deneyimine ilişkin bir düşünsel süreç gerçekleştirmesi söz konusudur.

Romantik dönemde özellikle resim, şiir gibi sanatlar üzerinden yirminci yüzyılda sinemaya aktarılan yücenin sanat eserleri aracılığıyla temsili konusu, gösterilmeye çalışıldığı gibi oldukça tartışmalı öğeler barındırır. Bu çalışma yücenin eserde temsili mümkün olmadığını öne sürmüş ve “sinematik yüce” olarak hatırlatıcı özelliği olan bir temsille sinema-yüce ilişkisinin ele alınabileceğini göstermeye çalışmıştır. Bu bağlamda sinematik yüce bir *signum rememorativum* olabilir ve böylelikle doğayla kurduğumuz yaşamsal bağlarımıza katkıda bulunabilir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Arslan, U. T. (2009). “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı” *Kültür ve İletişim*. (12:1/23): 9-38.
- Brady, E. (2013). *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics and Nature*. Cambridge University Press
- Branco, P. C. (2022). Kant and Burke’s Sublime in Werner Herzog’s Films: The Quest for an Ecstatic Truth. *Film Philosophy*, (26:2): 149-170.
- Carroll, N.(ed.) (2020). *The Cinematic Sublime: Negative Pleasures, Structuring Absences*. Intellectual Books.
- Deleuze, G. (1995). *Kant’ın Eleştirel Felsefesi: Yetiler Öğretisi*. Payel Yayınevi.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket İmge*. Norgunk Yayınları.
- Hegel, G.W.F. (2011). *Estetiğe Giriş*. İdea Yayınları.
- Kant, I. (2007). *Critique of the Power of Judgement*. Cambridge University Press.
- Kant, I. (2009). *Critique of Pure Reason*. Cambridge University Press.
- Kant, I. (2013) *Political Writings*. Cambridge University Press.
- Kant, I. (2015). *Critique of Practical Reason*. Cambridge University Press.
- Lyotard, J-F. (1991). “The Sublime and The Avant-Garde” *The Inhuman: Reflections on Time*” Stanford University Press.
- Makkreel, R. (1984). Imagination and Temporality in Kant’s Theory of the Sublime. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. (42:3): 303-315.
- Mathias, N. (2020). *Disaster Cinema in Historical Perspective: Mediations of the Sublime*. Amsterdam University Press.

Matthews, P.M. (1996). Kant's Sublime: A Form of Pure Aesthetic Reflective Judgment. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (54:2): 165-180.

Shelley, J. (2018). "18th Century British Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Güz 2018), Ed. Edward N. Zalta. Erişim tarihi: 16 Ağustos 2019. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/aesthetics-18th-british/>

Vieira, P. (2020). "Rainforest Sublime in Cinema" *Hispania*, (103:4): 533-544.

Yaren, Ö. (2006). Sinemasal Yüce: Felaket Filmlerinde Yüce Arayışı. *Kültür ve İletişim*, (9:2): 6-80.

-Araştırma Makalesi-

Aristoteles'in Etik Anlayışına Göre İçimdeki Deniz Filminin Yorumlanması

Semra Akgünlü*

Özet

Etik kavramı, ahlak ve ahlaksal değerler üzerine yapılan felsefi bir sorgulamadır. İyi, kötü, doğru ve yanlış gibi olgular neticesinde ahlaki olanı tanımlamak üzerine yapılan bir sorgulamadır. İyi bir yaşam sürmek, erdemli olmak ilk çağ filozoflarının üzerinde epeyce düşündükleri konuların başında gelmekteydi. Çağlar boyunca etik kavramı üzerinde çeşitli tartışmalar yapılmaktadır. Ötenazi, huzurlu ölüm manasında kullanılan Antik Çağlardan günümüze değin tartışmaya açık bir kavramdır. Ölümcül hastalıklarla yaşamına devam etmek istemeyen kişiler tıbbi olanaklar ile hayatına son verme kararı almaktadır. Doktorların onayına danışarak alınabildiği gibi kişinin kendi hak ve hürriyeti sorumluluğunda tamamen bağımsız bir karar ile de verilebilmektedir. Yine hastalığı çok ilerlemiş olan artık çeşitli makinelerin desteği ile yaşam fonksiyonlarını sürdürebilen kişilerin ise yakınları ve doktorlar tarafından ötenazi kararı alınabilmektedir. Ötenazi ilk çağlardan bugüne etik alanda ve bilimsel alanda çeşitli tartışmalara konu olmuştur. Bu çalışmada etik değer, erdemli yaşam gibi kavramlar için Aristo'nun söylemlerinden yola çıkarak İçimdeki Deniz filmi üzerinden bir inceleme yapılmaya çalışılacaktır. Başlangıçta erdemli yaşama kavramının tanımı ve Aristo'nun görüşlerine yerilecek, sonra ötenazi kavramının tanımı, çeşitleri ve bu kavram hakkındaki olumlu görüş bildirenler ve karşıt görüşe sahip olanların düşüncelerine yer verilecek ve üçüncü bölümde ise İçimdeki Deniz filminin incelenmesi yapılacaktır.

* Öğrenci, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Ankara, Türkiye.

-Research Article-

According to Aristotle's Ethical Understanding, The Interpretation of the Film The Sea in Me

Semra Akgünlü*

Abstract

The concept of ethics is a philosophical inquiry on morality and moral values. It is an inquiry on defining what is moral as a result of facts such as good, bad, right and wrong. Living a good life, being virtuous were among the topics that early philosophers thought about quite a lot. There have been various discussions on the concept of ethics throughout the ages. Euthanasia is a controversial concept used in the sense of peaceful death from Antiquity to the present day. People who do not want to continue their life with terminal diseases make the decision to end their life with medical facilities. It can be taken in consultation with the approval of doctors, or it can also be made with a completely independent decision under the responsibility of one's own rights and freedoms. Again, for people whose disease is very advanced, who can now maintain their vital functions with the support of various machines, euthanasia decisions can be made by their relatives and doctors. Euthanasia has been the subject of various discussions in the ethical and scientific fields since the early ages. In this study, for concepts such as ethical value and virtuous life, it will be tried to make an examination through the Sea film in Me based on Aristotle's discourses. Initially, the definition of the concept of virtuous living and the views of Aristotle will be included, then the definition of the concept of euthanasia, its types and the thoughts of those who express a positive opinion about this concept and those who have the opposite opinion will be included, and in the third part, the study of the Sea film In Me will be conducted

** Student, Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Communication, Department of Radio,TV and Cinema, Ankara, Türkiye.

Giriş

“Sen, seçtiğin anda doğmadın. Dünyanın sana ihtiyacı olduğu zamanda doğdun. İnsan yerküreye, var oluşa, dünyanın devrine hizmet eder. Önemli olan burada olduğun zamanlarda üzerine düşeni yapmaktır.” Epiktetos

Aristo’ya göre mutlu bir hayata ulaşmanın yolu etiğin fonksiyonlarına yani iyiye ve doğru olana çıkmaktadır. İyiye erdemli yaşamın bir gereği olan akılla ulaşabiliriz. “İyi yaşamak için önemli olan; arkadaşlık, zevk alma, erdemli olma, şerefli olma ve zengin olma gibi iyi şeylerin bir bütün olarak değerlendirilmesidir, bir bütün olarak nasıl uyum sağladıklarıdır” (thoughtco.com, 2019, THE LIFE AND LECY OF ARİSTOTLE, <https://www.thoughtco.com/the-life-and-legacy-of-aristotle>).

Aristo’nun erdem ahlakı, insanın hayattaki yerinin ve amacını bilmesini sağlayan ve hayatta yönünü belirlemek açısından oldukça önemlidir. Aristo’nun erdem anlayışında insandan bahsederken insan sosyal bir varlıktır ve bu doğrultuda tek başına kalması olanaklı değilken ve sosyal hayatını sürdürürken anlamlı bir hayat yaşamalıdır. Sosyal bir varlık olan insan toplumsal düzende yaşarken bir takım etik kurallara bağlı kalmalıdır (Yazıcı,2001:130). Aristo’nun Nicomachian Ethics adlı kitabında da belirttiği üzere mutlu bir hayata yaşamak isteniyorsa bunun yolu yaşadığımız hayatta ‘iyi’ nin ortaya çıkmasını sağlamaktır. “İYİ” ve “doğru”ya ulaşmaya çabalayarak etik hayat felsefesinin amacına uygun hareket etmektir. (Haşlak,2006:186). Etik kavramı Aristo tarafından sistemli halen getirilmiştir

Aristo’ya göre başarılı olmanın ölçütü erdeme sahip olmak ve bu erdeme uygun biçimde hareket edebilmektir. Buna göre erdemli yaşam “mutluluğun temeli olarak görülür” ve erdemler “övülen huylardır” (aktaran Tepe, 1998:15). Doğru yaşam için insan hırslarını, aklı ile kontrol edebilme yetisine sahip olmalı. Erdemli yaşam doğrultusunda aşırılık tuzaklarından kaçınmalı ve bunu anlamlı yaşam gayesi için alışkanlık haline getirmelidir (Çağlıyan,2009:367).

Aristo için etik anlayışta yaptığımız her işin bir amacı olmalıdır. “Her eylem ve tercihin bir iyiyi (agathon) arzuladığı düşünülür”.Her ne iş yapılıyorsa ona uygun amaçta hareket edilmelidir. Sağlık çalışanı için tıp alanına hizmet etmek bir amaçtır. Belediye işçisi için çöp toplamak ve temiz sokaklar bir amaçtır. Öğrenci için eğitim hayatında derse katılım ve ödev yapmak bir amaca hizmet etmelidir. Buna göre herkes sorumluluğunu bilip o doğrultuda hareket etmekle yükümlüdür.

Aristo, yaşam tarzını 3 farklı kategoriye indirmiştir buna göre;

1 Avam diye tabir edilen tabakaya mensup insanlarca hoyrat davranışların sevildiği ve bu hayatta arzulanan kaba hayallerin verdiği haz

2 Seçkin kesim zengin ve politikacıların oluşturduğu bu grubun benimsediği fikirler ve yaşam tarzı şehir yönetiminde aristokratik hayatın verdiği ün ve şeref

3 Teoria köken olarak Teoras’tan gelmektedir. Antik Yunanda düzenlenen şenlikleri ve olimpiyat oyunlarını seyretmek için gelen bu bölgede yaşamayan, oyunlara katılamayıp sadece uzaktan seyredenlere böyle denilirmiş Aristo teoria için hayatın gerçeğini araştıran ve bu konuda düşünen anlamında kullanmaktadır.

Aristo’ya göre insanları diğer canlılardan ayıran özelliklerden en önemlisi akıl yetisidir. Bu akıl yetisine sahip çıkılmalı ve akıl doğru kullanılmalıdır. İnsan ruhunun amacına bakıldığında yapılan işte akla uygunluk, erdemli davranış ve bunun sonucunda mutluluğa ulaşmaktır. İyi olmak ve erdemli yaşamak akıl vasıtasıyla mutluluğa ulaşmak amaçlanmaktadır

İnsan ruhunun amaçlarından söz etmişken Aristo’ya göre ruh erdemini bulmak için ruhu iki ayrı parça olarak düşünmeli. İlk parça ruhun akıl yanını oluşturan ve ikinci parça ruhun akıldan yoksun yanını oluşturan parçadır. Akıldan yoksun olduğunda kişi, yeme,

içme gibi diğer canlılardan ayırt edici olmayan fizyolojik ihtiyaçların görüldüğü bir durum halindedir. Bu durumda erdemli yaşam söz konusu değildir. Akıl yanı içinse erdemli yaşam olmazsa olmaz koşullardandır. Aşırılığa karşı çıkan Aristo anlayışına göre erdem aşırılığın ve eksikliğin ortasında bir yeredir. Bu durumda erdemli yaşam için yapmamız gerekenleri yapa yapa alışkanlık haline getiririz ki erdem doğuştan gelen değil sonradan kazanılan bir şeydir. Teoria, her şeyi uzaktan izleyip bir şey yapmamak değil tam tersi aklı kullanmak ve mutlu yaşama geçebilmektir. (Aristo,2009, Nikomakhos’a Etik).

İçimdeki Deniz (Alejandro Amenabar 2004)

Baş karakterimiz Ramon Sampedro, 20 yaşında gemi makinisti olarak çalışıyor, dünyayı gezecek kadar hayat dolu bir gençtir. Gezmeyi, eğlenmeyi, dans etmeyi, müziği ve kadınları çok sever. Yani kısaca yaşamını anlamlı kılan her şeyi büyük bir merak ve iştahla yaşar.

Arkadaşlarıyla bir gün plaja gider, kayalıklardan denize atlar bir kaza neticesinde boynu kırılır ve o günden sonra 26 yıl boyunca boyundan aşağısı felç olarak yatağa bağımlı yaşar. Onun ihtiyaçlarını karşılayan bir ailesi vardır, görünüşte her şey yolundadır ama Ramon, içten içe insanlara yük olduğunu düşünür. Oysa ailesi onun bu durumundan yüksünmez. Bunu Ramon’un ölmek istemesi üzerine ailesinin ona sitem etmesi ve hatta ona darılmaları ile onu sevdiklerini ve hep yanında olacaklarını anlıyoruz. Filmin bir sahnesinde ailenin ona yük gibi davrandığı için mi Ramon ölmek istiyor? konusu televizyonda tartışılır aile bu durum karşısında açıkça kırılır ve bunu belli eder. Evet Ramon kendi arzusu ile ölmek istemektedir ancak felçli olduğu için bu eylemi kendi başına gerçekleştiremez yaşamına son verilmesini ötenazi yapılmasını ister. Ayrıca Ramon macera dolu bir ruha sahipken bedeni onun aksiyon almasını engeller. Hayatı istediği gibi yaşayamıyorsa iyi bir ölümün yani ötenazinin kendisi için uygun olduğunu düşünür. Ancak yaşadığı yerde ötenazi yasal olarak uygulanmamaktadır. Ramon da bunun için yasal süreci başlatmıştır. Ötenazi, kişinin kendi kararı ile veya dayanılmaz derecedeki acılarının dindirilmesi amacıyla yaşamına son verilmesidir. Ötenazi tanımı içinde yer alan ve oldukça dikkat çeken bir kavram olan “dayanılmaz acılar” sadece fiziksel acı anlamına gelmemektedir aynı zamanda duygusal anlamda üzüntü ve sıkıntı kavamlarını da karşılamaktadır. Filmde Ramon’da bir anlamda bunu yaşamaktadır. Yaşadığı hayat ona memnuniyetsizlik vermekte, yaşamı için anlamlı bir parça bulamamaktadır. Hayatı, sevgi dolu bir ailede ve dostlarının yanında sürse dahi onun yalnız kaldığında çekmiş olduğu ıstırapı gece uykularından kabusla uyanmasıyla gösteriyor film bize. Ramon, rüyalarında bazen kendisini okyanusta yüzerken görüyor. Ramon karakteri, macera dolu bir ruha sahip ama bedeni onun aksiyona geçmesine engel oluyor. O da bu durumdan oldukça rahatsız ve bu duruma son vermek için yaşamına son vermek istiyor. Ramon Sampedro onurlu bir yaşam sürmediğini, ölümü bilinçli olarak neden tercih ettiğini şu sözlerle dile getirmektedir:

“Biçimsiz ve bozulmuş bir bedenin bekçisi olan bir insan için, yani benim için, saygınlık nedir? Ben, hayatı, özgürlüğü seven çoğu insan gibi, yaşamının bir hak olduğuna, ama bir mecburiyet olmadığına inanıyorum.”

Başka bir sahnede ise;

“Bakın, şurada oturuyorsunuz, iki metre yakınımda... İki metre dediğiniz nedir ki? Bir insan için çok önemsiz bir mesafe. Benim içinse, size ulaşabilmek ve dokunabilmek için gerekli olan o iki metre, olanaksız bir seyahat... Bir hayal... Bir rüya... İşte bu yüzden ölmek istiyorum” der. Ramon’da dış dünyaya ait pek çok şey biliyor olmasına rağmen eyleme geçebilme yetisi bulunmuyor. Film, izleyiciye yaşamak için sadece hayatta olmak yeterli mi? Nefes alıp verebilmek yaşamak mıdır? Sorularını sorduruyor ve izleyiciyi karar verilememelik noktasına götürüyor.

Günümüzde Hollanda, Belçika ve Lüksemburg’da yasal olarak ötenazi uygulanabilmektedir. Ramon ise ülkesinde yasal olarak böyle bir hakkı bulunmadığı için

mahkemeye başvuruyor ve ülke gündemi bir anda karışıyor. Ramon'a destek verenler olduğu gibi karşı çıkanlar da oluyor. Karşı çıkanlardan birisi de tekerlekli sandalyede yaşamını sürdüren rahiptir. Ramon ile konuşmak ve onu bu fikirden vazgeçirmek için evine kadar gelir. Ramon'a yaşam hakkının kutsallığından bahsediyor ve bu şekilde yaşamına son verme fikrinin büyük bir günah olduğunu söylüyor. Hristiyanlık anlayışında insanlar, Tanrıya karşı bir sorumluluk hissindedir. Çağlar boyunca Hristiyanlık ve Yahudilik inancı ötenaziye karşı çıkmıştır. Hatta durum İslamiyet'te de aynıdır. İslam inancında, Allah'ın verdiği canı yine Allah alır görüşü hakimdir.

Antik Yunan ve Roma devrinden itibaren ötenaziye kavramına rastlanmaktadır. Felsefe ve tıp tarihine bakıldığında ötenazinin yerini milattan önce almış olduğu görülmektedir (Güven,2000:5). Aristo açısından bakıldığında bu konuya üretkenlik anlayışı ile yaklaştığını kişinin üretmekle yükümlü olduğunu ve eğer intihar ederse bu yükümlülükten kaçtığını öne sürerek intihara karşı çıkmıştır.

Laik bakış açısına sahip olanlar yaşamın niteliği ilkesini benimsemişlerdir. Buna göre yaşamın kendinden bir değere sahip olmadığı bu değerın yaşamı yaşam yapan şeylerle mümkün olabileceği görüşündedirler (İnceoğlu'ndan aktaran; Narlı, 2009:49). Buna göre kişi tedavisi mümkün olmayan bir hastalık nedeniyle dayanılmaz açla çekiyor ve bu acılara bir son vermek için yaşamını sonlandırmayı istiyorsa bunda etik açıdan bir sorun görülmemektedir.

İyi bir yaşam kararları kendi başımıza alabildiğimiz ölçüde iyidir. Bir kişi, iyi bir yaşam süremeyeceğine inanıyorsa, yaşamına son verme isteğini de kendi başına alabilir. Öte yandan, kişi maddi manevi etkiler altında kalıyorsa kendi başına değil dış etkenler vasıtasıyla ötenazi kararı almış olabilir. Filmde Ramon'un aşık olduğu kadınla aynı oda da uyuma sahneleri gösterilmekte burada açıkça verilme de manevi anlamda üzüntü duyduğu sezdirilmektedir.

Ötenazi, asırlardır etik bir kavram mı? Değil mi? Tartışılmaktadır. Birey, uzun süre yatağa bağlı olarak yaşadığı için verdiği tepkiler ve aldığı kararlar duygusal olabilmektedir. Böyle bir durumda birey kendisi için iyinin ne olduğunu bilemeyebilir, hatalı kararlar da alabilir.

Sonuç

Etik kavramında, neyin iyi ve doğru olduğu insanın yaşamında anlam içeren tümcelerin varlığı ve bunların doğruluğu üzerinde felsefi bir tartışma yapılmaktadır. Ahlaki kavramlar analiz edilerek neyin iyi ve doğru olduğunu sorgular. Mutluluğa ulaşılan yolda erdemli bir hayat sürmenin gerekliliği üzerinde duran Aristo düşüncesi, erdemli yaşamı mutluluğa ulaşmada bir amaç olarak görmekte ve akli kullanarak erdemli yaşam kurallarına uyulması gerektiği görüşündedir. İnsan yaşamı onurlu ve değerlidir. Doğumdan, ölüme geçen süre boyunca herkes yaşamak için mücadele verir. Bu mücadele boyunca zaman zaman aksaklıklar çıksa da yaşamaktan, nefes alıp verdiği sürece umut etmekten geri durmaz. İnsan hayatına dışarıdan müdahale ile son verilmesi etik açıdan yanlış bulunsa da eğer ki bir insan gerçekten, akli ve kalbi ile böyle bir karar almışsa burada en önemli görüş yine insanın kendisine aittir yani kendi vicdanı ve etik değerine aittir.

-Araştırma Makalesi-

Gilles Deleuze'ün Recit Kavramı İle Teorema Filmi Üzerine Düşünmek

Tuğçe Karaca Özdemir*

Özet

Pier Paolo Pasolini, İtalyan sinemasının önemli isimleri arasında yer almaktadır. Filmlerinde İtalyan yeni gerçekçiliğinden esinlenmiş; dinsel metinler, kışkırtıcı, rahatsız ve şoke edici filmler yapmış bazen de klasik metinlere dayanan filmlere imzasını atmıştır. Bu çalışmada, Gilles Deleuze'ün *Sinema: Zaman- İmge* kitabında da değindiği Pier Paolo Pasolini'nin 1968 yapımı "Teorema" filmi üzerinde düşünülecek. Film, yabancı kavramı üzerinden burjuva eleştirisi içerir. Herkesin karşı koyamayacağı bir birey, bir duygu ya da bir durum vardır. Filmin ana kahramanlarından olan karşı konulmaz yabancı, evdeki aile bireylerinin cinsel uyanışlarını sağlar. Yabancı'nın hayatlarından çıkması ile seyircinin duyduğu – motor mekanizmasında bir bozukluk meydana gelir ve filme bu şekilde devam eder. Pasolini, filmi estetiğin izinde psikolojik bir dönüşüme taşımakla görevlendirir. Bu da filmi alışıldagelenden farklı bir yere taşır. Olağan filmlerde beklenen ve geldiğinde olumlu yönde değişime sebep olan kurtarıcı miti, Teorema'da iyiye yönelik bir değişime sebep olmaz. Dolayısıyla seyirci özdeşleşme ve katarsis yaşayamaz. Yabancı'nın aile bireyleri ile iletişimi sırasıyla olsa da zamanın işleyişi duyum-devinimsel bağa bağlı kalmadan açığa çıkar. Dolayısıyla hareket imgede karşılaşılacak eylem biçimlerini oluşturur. Bu bağlamda film, Deleuze'ün *Zaman- İmge* kavramları ekseninde düşünülecek, film inceleme sürecinde düşüncenin ve imgenin kristalleşmesi, recit ve tohum üzerinde durularak dolaysız bir zaman imgenin oluşma ihtimalleri incelenecektir. Analiz sonucunda; Baştan çıkarma, itiraf ve dönüşüm sonrası karakterlerin içsel doğrularının dışa vurumlarının etkisi ile izleyici için öznel-nesnel mesafe ortadan kalkar. Kamera öznellik kazanır. Film bu noktadan sonra kameranın da aktif bir karakter olduğu bir durum oluşması sebebi ile gerçekten uzaklaşır "yanlışın gücüne" doğru çekilir.

Anahtar Kelimeler: Pier Paolo Pasolini, Teorema, Zaman-İmge, Recit, Gilles Deleuze

*Yüksek Lisans Öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Medya ve İletişim Bilimleri, Samsun, Türkiye.

-Research Article-

Reflecting on Gilles Deleuze's Concept of Recit and Theorema Film

Tuğçe Karaca Özdemir*

Abstract

Pier Paolo Pasolini is one of the Dec figures of Italian cinema. In his films, he was inspired by Italian new realism, made religious texts, provocative, disturbing and shocking films, and sometimes signed films based on classical texts. In this study, the 1968 film "Teorema" by Pier Paolo Pasolini, which Gilles Deleuze also mentioned in his book Cinema: Time-Image, will be considered. The film contains bourgeois criticism over the concept of the foreigner. There is an individual, an emotion, or a situation that not everyone can resist. The irresistible stranger, one of the main protagonists of the film, ensures the sexual awakening of family members at home. With the exit of a stranger from their lives, a disorder in the sensory – motor mechanism of the audience occurs and filming continues in this way. Pasolini is tasked with moving his film to a psychological transformation on the trail of aesthetics. This, in turn, moves the film to a different place than usual. The savior myth, which is expected in the usual films and causes a positive change when it comes, does not cause a change for the better in Teorema. Therefore, the audience cannot experience identification and catharsis. Although the stranger's communication with family members is normal, the functioning of time is revealed without depending on the sensory-dynamic connection. Therefore, movement creates forms of action that will not be encountered in the image. In this context, the film will be considered on the axis of Deleuze's Time-Image concepts in the process of film review, the crystallization of thought and image, the recit and the seed will be focused on and the of an immediate time image will be examined. As a result of the analysis; The subjective-objective distance for the audience disappears with the effect of the characters' expressions of their inner truths after seduction, confession and transformation. The camera acquires subjectivity. After this point, the film moves away from reality and is drawn towards the "power of error", due to a situation in which the camera is also an active character.

Keywords: *Pier possibilities Paolo Pasolini, Theorema, Time-Image, Krital-Image, Gilles Deleuze*

*Master Degree Student, Ondokuz Mayıs University, Institute of Graduate Studies, Department of Media and Communication Sciences, Samsun, Türkiye.

Giriş

Felsefe, felsefenin kuruluşundan bugüne çeşitli sanat dalları ile iç içe geçtiği, kullanıldığı görülmektedir. Son yıllarda ise sinema felsefe ilişkisi üzerinde çokça durulmaktadır. Sinemanın kullandığı imgeler bütünü ile düşünmeye sürükleyen ve bu serüvene seyirciyi de dâhil eden yapısıyla, felsefi tartışmayı görünür kılmaktadır.

Sinemanın felsefe ile bağı ön plana, Gilles Deleuze *Sinema: Hareket-İmge* ve *Sinema: Zaman-İmge* kitapları ile çıkarmaktadır. Deleuze, göstergeler ve imgeler rejimi olarak (Deleuze, 2009, s. 295-6) tanımladığı sinemayı, onun sinematografik kavramlar olarak isimlendirdiği temel olarak bir tipe karşılık gelen imaj, biçim ve işaretleri olmaktadır (Deleuze, 2009, s. 280). Deleuze, hareket imgenin hem de zaman imgenin felsefe ile benzer bir tutum içerisinde, düşüncenin açığa çıkmasını sağladığını ifade etmektedir. Deleuze'ün hareket imge ve zaman imge kavramları, farklı dönemler için kaleme alınmış, iki farklı imgeyi oluşturur. Dolayısıyla iki farklı sinema türüne işaret eder. Deleuze, hareket imge kitabında, sinemanın başlangıcından itibaren hareket imgenin süregeldiğini ve ikinci dünya savaşı sonuna kadar etkinliğini sürdürdüğünden, savaş sonrası sinemanın krize girmesi ve artık yeni imajlara ihtiyaç duyduğundan (Deleuze, 2014, s. 266) bahsetmektedir. Savaş sonrası İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı ve Fransız Yeni Dalga akımlarıyla yeni imajlarda artarak devam etmektedir. Ancak Deleuze'ün bahsettiği kriz ile birlikte hareket imgenin tamamen ortadan kalktığı söylenemez ki günümüzde de hareket imge sineması örneklerine rastlamak mümkün olmaktadır. Deleuze, savaşın yeni imajlar ortaya çıkmasında etkili olduğunu vurgulamaktadır. Bu sebeple zaman-imgenin ortaya çıkmasında etkili olan savaşın korkunç sonuçları ile yüzleşen Yeni Gerçekçi sinemayı önemsemektedir (Özçınar, 2021, s.141).

Deleuze'e göre; yeni sinema, iki yöne sahiptir. İlki, duyu - motor mekanizmaları arasındaki bağın kopuşu, ikincisi figürlerin metofo kadar metoniminin, derinlere inildiğinde ise sinemanın sinyal elemanı olarak iç monoloğun yerinden oynamasıdır. Astruc, sinemada alan derinliğinin kar süpürücü gibi fiziksel etkiye sahip olduğunu söylemektedir. Karakterlerin yalnız iki yönden değil, kameranın altından, geriden, ekrana girip çıkmalarına imkân sağlamaktadır. Dolayısıyla bir teoremin bellekte etkisine sahip olmaktadır. Filmin ortaya koyma süreci, imgelerin kendi aralarında ilişkilendirilmesinden daha çok bir teorem haline getirmektedir. Deleuze'ün söylemi ile "düşünceyi imgeye içkin kılar" (Deleuze, 2021, s.213). Deleuze'ün bir inşaat yürütmeye benzettiği, Astruc'un kamera kalem tekniği, montajın metaforu ile metonimisini bırakarak yazısını kameranın üst aç, alt aç, arka çekimleri ile yazmaktadır. Pasolini, benzer bir inşaat yürütme sürecini tüm eserlerinde rastlansa da bilhassa *Teorema* (1968- Pier Paolo Pasolini) filminde bu yürütmenin öne çıktığı görülmektedir. *Teorama*, düşünceden çıkararak; imajları, dedüksiyon ve kendiliğinden oluşur duruma geldiği noktaya iletmek ve temsili ya da figüratif duyu- motor zincirlemelerden çıkıp, düşüncenin biçimsel zincirlemelerine geçmek istemektedir. Bu bağlamda çalışmada, Pasolini'nin 1968 yapımı "Teorema" filmi incelenmektedir.

Teorema filmine genel olarak bakıldığında, bir formülasyon ile üç bölüme ayrıldığı dikkat çekmektedir; "ev halkının baştan çıkması", "ev halkının itirafı" ve "ev halkının geçirdiği dönüşüm". Bu açıdan bakıldığında, Deleuze'ün Hareket- İmge sinemasına dâhil edilmesi gerekiyor, "Eylem-Durum-Eylem" ayrımı gibi görünse de filmin açılışında izleyiciye verilmekte olan, Milanolu bir sanayici Paola'nın, fabrikasını işçilere hibe vermesinin nedeni bilinmemektedir. Öte yandan filmin kahramanları, gerçekleşen eylem ve sonucunda oluşan durumlar karşısında bocalamaktadır. Eve gelen yabancınn kimliğini ya da aile ile olan bağı Pasolini vermemekte ve bir gizem içermektedir. Yabancınn iyi mi yoksa kötü mü olduğu bilinmezliği üzerine seyirci şok geçirmekte ve düşünsel bir süreç ile beraber anlamlandırma çabasına girmektedir. Deleuze bu durumu şöyle açıklar; "zaman-imge, düşünceyi bir düşünülmeyle, çağrılanmayla, açıklanamayla, karar verilemez olanla, eşölçülemez olanla temasa sokar" (Deleuze, 2021, s. 262). Pasolini film içinde sabit bir yaşanmışlık hikâyesi

işlerken karakterleri birbirleriyle ya da durumla olan bağlantılarıyla değil, kendi karakter tercihlerinin sonuçlarıyla işlemektedir. Eylem Durum Eylem sinemasının dışında kalan bu durum zaman- imge kavramı üzerinden değerlendirildiğinde karakterler kendileri için düşünülme, çağırılmayan ve açıklanamayan durumlar içerisinde filmi bitirmektedir.

Deleuze sinemayı da, yanlısın gücü bağlamında değerlendirir. Ona göre sinema, ebedi bir hakikati görünür kılan değil, içinde barındırdığı öğelerle onu var edendir. Bu sebeple salt bir hakikatin sinemasından ziyade “sinemanın hakikatinden” bahsetmenin gerekliliğinden söz etmektedir. Deleuze’ün, sinema filmleri ve bu filmleri yönetenlerin ekseninde oluşturmaya çalıştığı şey de sinemanın hakikatlerini kavramsallaştırmaktır. Zaman imge filmleri ekseninde, yanlısın gücüyle ilgili filmleri belirtmek için kullandığı “récit” kavramı da bunun gibi bir nasyondur (Özçınar,2021, S.168). Deleuze, “özne-nesne” ilişkisine odaklanmakta ve bu iki kavramı “recit” ile ifade etmektedir. Deleuze, Recit ile anlatı arasındaki farkı ortaya koyarken anlatı ve kristal anlatıdan bahsetmektedir. Anlatı, duyu-motor şemasına bağlı kalırken, kristal anlatı, şemayı bozar bir yapıda olduğunu ifade etmektedir. Recit kavramında da benzer bir ayrım söz komsu olmaktadır. Bu ayrım, hakikatin net bir ifadesi olarak duyu-motor şemasına sadık kalan anlatıyı değil, özne- nesne ilişkisi eksenindeki recit kavramını temel almaktadır. Özne –nesne ilişkisi, iki imge barındırmaktadır. Bu imgeler; Karakterin bakış açısı oluşturulurken öznel imge, kameranın bakış açısı oluşturulurken nesnel imge olarak tanımlanmaktadır. Karakter, hem gören hem görülen konumunda olmaktadır. Kamera, karakteri de karakterin bakışının yöneldiği, algılanan nesne ve cisimlerin ana niteliğini de gösterebilmektedir. Ancak, özne –nesne özdeşliğinin çok önemli bir çıkarımı vardır ki özdeşlik öznel ve nesnel bakıştaki mesafeyi kaldırmaktadır. Deleuze göre; bu gerçeğin modelini üretmektedir. Sinema, bu model içinde gerçeğin temsili olarak yer almaktadır. Deleuze, özdeşliğin ve gerçeğin ortadan kalkması durumunda recit’in yeni bir modele dönüşmesini Pasolini’ye atıfta bulunarak “serbest dolaylı söylem” metodu ile değerlendirmektedir. Pasolini’nin “şiir sinemasında” öznel-nesnel mesafe ortadan kalkmaktadır. Kamera, öznellik kazanmaktadır. Film, bu noktadan sonra kameranın da aktif karakter olduğu bir durum oluşması sebebi ile gerçekten uzaklaşarak “yanlısın gücüne” doğru çekilmektedir (Kaplan, 2020, s.124).

Deleuze recit içinde “hakiki anlatı” ve “yanlıs anlatı” ayrımını yapmaktadır. Hakiki anlatı, yargılama barındırır ve temelde “zamanın kronolojik dizimi ve uzak içindeki formal bağlantılar” oluşturmaktadır. Ego=Ego formüle ile de ifade etmektedir. Yanlıs anlatı, zamanın tasarımında kronolojik bir sıralama izlememektedir. Bu sebeple “indirgenemez birçokluk” vermektedir. Deleuze, Arthur Rimbaud’un “ben başkasıdır” sözüne de atıfta bulunarak bunu ifade etmektedir (Özçınar, 2021, s.170).

Pasolini filmler aracılığıyla düşünce üretmektedir. Bu çalışmada, Pasolini’nin filmler aracılığı ile nasıl felsefe yaptığı problem sorusu odağında, Pasolini’nin 1968 yapımı “*Teorema*” filmi, Deleuze’ün “recit” kavramı dâhilinde incelenmekte, imgeler bağlamında Deleuze’ün sinemasının felsefe yapma olanakları üzerine düşünülmektedir.

“Teorema” Filmin Künyesi

İtalyan yönetmen Pier Paolo Pasolini tarafından yönetmenliği yapılan, *Teorema* (1968) filminin senaryosu da aynı ismi taşıyan ve Pasolini tarafından kaleme alınmış olan, romandan kendisi tarafından uyarlanmıştır. Başrollerde; Terence Stamp, Silvana Mangano, Laura Betti ve Massimo Grotti yer almaktadır.

Filmin konusu; Milano’lu varlıklı iş adamı olan Paulo’nun (Massimo Grotti) malikânesine, ismi ve geldiği yer gizemli olan bir yabancı (Terence Stamp) gelir. Bu yabancı, tüm aile üyelerini çekiciliği ile sırasıyla etkiler ve baştan çıkarır. Hepsi ona âşık olur. Yabancı hepsinin aşkına karşılık vererek onlardan herhangi bir karşılık beklemeden bedenini hepsine sunar ve sevişirler. Hizmetçi hariç. Birkaç gün hepsiyle vakit geçirdikten sonra tek tek

vedalaşır. Geldiği gibi, nereye gittiği gizemi ile malikânenen ayrılır. Yabancı'nın gidişi ile evin üyeleri de evden birer birer ayrılır. Hizmetçi (Laura Betti), memleketine döner ve orada bir dönüşüm geçerir. Isırgan otu ile beslenir, mucizeler sergiler ve kendini toprağa gömdürerek gözyaşlarından pınar oluşturur. Paolo fabrikayı işçilere devreder, tren istasyonunda soyunmaya başlar ve çölde çıplak kalır. Evin annesi Lucia (Silvana Mangano), evden ayrılarak farklı genç delikanlılarla cinsellikler yaşar. Evin genç kızı Odetta (Anne Wiazemsky), psikolojik bir takım krizler yaşar ve hastaneye kaldırılır. Evin genç oğlu Pietro (Andrés José Cruz Soublette) farklı resimler çizerek, aksiyon sanatçısı olur.

Teorema ve Zaman İmge

Pasolini, *Teorema* filminde Zaman- İmge sinemasının temel özelliklerine sadık kalarak filmin içindeki birbiriyle etkileşimde altı önemli karakterin hakkında herhangi bir özelliğine, geçmişine ya da çekincelerine dikkat çekmeden üstünkörü bir tanıtma ile izleyiciyi anlatının içine atar.

Filmin açılışı ideal zaman kronolojisinin aksine filmin sonlarından bir sahne ile başlar sonrasında bu sonuca götüren hikâye bir çatallanmayla anlatılmaktadır. Deleuze göre, kamera özneyi sürekli farklı bakış açılarına yerleştirir ayrıca bu bakış açılarının uyumlu olmasına gerek yoktur ve kameranın konumu herhangi bir bakış açısına da indirgenemez (Kaplan, 2020, s.124). Bogue'nin belirttiği gibi (2003), "*serbest dolaylı söylem, herhangi bir konuşmacı veya bakış açısından ayrı olandır*" (Bogue,2013,s.177 akt. Kaplan, 2020, s.124). Filmin açılışındaki Paola'nın (baba) fabrikasını işçilere hibe ettiği sahnenin anlatımı farklı kamera bakış açılarının kullanılmasıyla öznenin kameranın oluşturduğu çoklu bakış açıları arasında parçalara ayrılır. Dolayısıyla özneye tabi olan nesneden bahsetmek imkânsızdır.

"Deleuze, Pasolini'nin eserlerinde sürekli birbirine gönderme yapan, sarmalayan iç içe geçmelerin olduğu ama buna rağmen birbirlerinden çokta farklı olduğu iki matematiksel anın olduğunu bunların teorem ve problem olduğunu söyler. Teorem içinde problem barındırır. Problematik bir noktada teorematikten ayrılır. Teorem "ilkeden sonuçlara giden ilişkiler geliştirirken, problem kendi koşullarını oluşturan ve "durum"u ya da durumları belirleyen – koparma ekleme, kesme gibi- dışarıdan bir olayı duruma dahil eder: elips, hiperbol, parabol, doğrular ve nokta, bir koninin tepe noktasına göre, dairenin kesme düzlemleri üzerine yansıma durumlarıdır. Problemin bu dışarı ne fiziksel dünyanın dışsallığına ne de düşünen bir benin psikolojik içselliğine indirgenebilir (Deleuze,2021,s.214)".

Filmin Deleuze'ün Zaman-İmge Sineması üzerinden değerlendirmesi yapılırken Pasolini'nin birbirine gönderme yapan, iç içe geçişlerin olduğu durumlar göze çarpar. Problem ve teorem ayrımında her bir ayrı karakterin problem içerisinde olduğu ve problematik bakış açısı ile bakıldığında dışarıdan ekleme olarak tanımlanabilecek "yabancı" misafirin teorematik bakış açısındaki ilkeden sonuca giden yolda eklenen yeni bir ilke olarak yabancıyı görürüz. Beş karakter, yabancıyı kendi problematik bakış açısına dâhil ettikten sonra yeni bir teorem ile "baştan çıkarma", "itiraf" ve "dönüşüm" sürecine girer.

Felsefe, düşüncenin olağan istikametine müdahale etmektedir (Öztürk,2017:8). Otomatikleşmiş olan, alışlagelmiş düşünce tarzımız değişir. Motor mekanizması sekteye uğrar. Pietro (erkek çocuk), yabancı ile odasını paslaştığı gece eşcinsel olduğunu fark eder. Aslında o güne kadar çıplak bir adam ile aynı odayı paylaşmadığı için belki de farkına varmamıştır. Böyle bir deneyim tecrübe yaşamadığı için yabancı ile tecrübe etmeye başlar. Pietro, yabancı ile bir arkadaş bir kardeş ilişkisi planlarken aslında cinsel güdülerinin farklı olduğunu keşfetmektedir. Yabancı Pietro'nun yeni keşfettiği cinsel eğilimini keşfedip kabullenmesine yardımcı olurken, Pietro için yeni bir hayatın yolunu açmaktadır. Dolayısıyla Pietro'nun probleminin dışarıya eve gelen yabancıdır. Pietro viritüeldir öznel bakış açısı ile kendi gördüğü yansıtılır.

Odetta (kız çocuk), evin diğer üyelerinin aksine Oidipus Kompleksi içerisine sıkışmışlığı, teoremin ilkeden sonuca giden ilişkiler geliştirme noktasında kaldığı ve Oidipusu olan babasının uzaklaşmasıyla yabancıya eve gelişi ile kendisi için Oidipus dışında bir ilgi kaynağı olabileceğini anlar. Ama yabancıya bu ilgiye karşılık vermemesi Odetta'yı çözemeyeceği bir problem içine iter. Nesnel bakış açısı ile izlediğimiz Odetta aktüeldir ve film içerisinde yaşadığı problemi daha iyi anlayabildiğimiz karakter olarak görülür.

Lucia (anne), "güzel bir bahçeden kimsenin geçmemesine" benzettiği hayatında aslında isteğinin bu olmadığını yani teorematik bir hata içinde olduğunu yabancıya gelişiyle anlar. Artık probleme dönüşen hayatı yabancıya gidişi ile çıkmaza girer. Lucia yabancıya gidişiyle yeni hayatındaki olayların artık kendi kontrolünden çıktığını ve İd etkisi ile yaşandığını ama benliğinin bunu kabul etmekte zorlandığını söylenebilir. Kameranın bakış açısı Lucia karakteri ekseninde öznel- nesnel ilişkisinde eşitlik görülür. Dolayısıyla hem öznellik hem nesnelliğin olmasıyla aktüel ve viritüel olan ikiyüzlü imge kaynaşmaktadır.

Paola (baba), ev içerisinde güç, iktidar ve inanç temsilcisidir. Paolo yabancıya gelişi öncesi baba problemlerinin üzerinden gelmiş kendini mükemmelliğe ulaştırmış bir karakter iken yabancıya gelmesiyle öncelikle bastırılmış cinsel eğilimini ve artık eskisi kadar fiziksel gücü olmadığını far keder ve kendi problemini keşfeder. İnançları ve alışkın olduğu iktidar artık taşıyamayacağı yükler haline geldiğine inanan Paolo önce iktidarından vazgeçip fabrikasını devreder. Ne var ki yeni keşfettiği cinsel eğiliminden kurtulması bu denli kolay olmamaktadır. Paolo, hemcisine olan ilgisini kontrol altına tutamayacağını ve inançları gereği de böyle yaşayamayacağına karar vererek hayvanlaşarak doğaya karışmayı tercih eder. Pasolini, Paolo karakterini de nesnel bakış ile sunmaktadır. Dolayısıyla izleyici aktüel olan imgeyi uzaktan izler.

Emilia (Hizmetçi), film içerisinde inanç odaklı bir karakterdir. Filmin en başında haber alan ve ev sakinlerine ileten olması Emilia'nın yabancı ile ilk etkileşime giren olması Pasolini'nin yabancıyı önce inanç ve dini tabular ile özdeşleşme denemesidir. Diğer karakterlerin temsil ettiği duyguların baştan çıkma, itiraf ve dönüşüm serüvenlerinin aksine Emilia ve temsil ettiği duygular baştan çıkma sonrası farklı bir itiraf ve dönüşüm serüveni geçirmiştir. Emilia'nın yabancıdan haz duyup inançları gereği kendini intihar etmek istemesi ve yabancı tarafından kurtarılması öznel başlayan kamera açı kullanımı tercihlerinin nesnele dönmesi Emilia'nın gözünden başlayan hikayenin seyircinin gözünde devam etmesi olarak görülür. Emilia aynı zamanda İtalyan işçi sınıfının da temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Diğer karakterlerin aksine Emilia, yabancı ile itiraf içeren bir vedalaşma yerine seyircinin değerlendirilmesine bırakılan bir ayrılma yaşar. Bu ayrılma zaman-imge düzleminin belirsizlik özelliğine işaret etmektedir. Emilia'nın köylü çocuğun yüzündeki yaraları iyileştirmesi ve göğe yükselmesi diğer karakterlerin yabancı ile değişiminden ziyade Emilia'nın kendi karakterinde derinleşmesi, inanç duygularının daha fazla içselleştirilerek Aziz'leşmesi ya da mucizelenmesi olarak görülür. Emilia'nın kendine toprağa diri diri gömdürmesi yine inançsal bir kabul olan toplumun günahlarını çekmesi olarak görülebilir.

Yabancı, evden gitmeden önce karakterler ile vedalaşır. Tek tek bir ayrılık vardır. Ayrılmak üzere oldukları anda yabancıya sorular sorarlar. Yabancı cevap vermez sadece dinler. Dolayısıyla yaşadıkları duygu durumu baylarına gelen bir olaydır, bir istisnadır. Onlar için mucize denilebilen bir farkındalığa da yol açar. Yabancıya gidişiyle dışarıdan gelen probleminden çıkmış olur. Karakterler kendi teorematik çıkış yollarına yönelmek zorunda kalır. Bütün karakterler konfor alanını terk eder.

Sinema çıplak gözle göremediklerimizi ifşa etme özelliğine sahiptir. Deleuze buna affection imaj yani duygulanım imaj demektir. İkinci bir ifşa ise bilinci afallatan fenomenlerdir (Öztürk,2017,s.8). Teorema da bilinci afallatan fenomenler hizmetçinin uçuşması, Paolo'un fabrikayı işçilere bırakıp tren garında soyunup çöle çıplak yürümesi. Bu ve benzeri olayları gündelik hayatta deneyimlemek mümkün değildir. Sinemada bunları gören izleyiciyi düşünmeye götürür.

Zaman-imge sinemasında Hareket-İmge sinemasında üzerinde durulmayacak pek önemsenmeyecek, kısa süreli anların üzerinde bile oldukça fazla zaman ayrılır. *Teorema*'da hizmetçinin uzun uzun hayallere dalışına tanıklık edilir. Zaman-imge sinemasında bu bağlamda insanların yaşadıkları küçük olaylar ve anlar önemlidir. Olaylarla bir gözlemci hassasiyeti ile ilgi gösterir. Bu olay yeni anlam dünyalarının kapısı aralar. Zaman imge sinemasının bu yeni anlam dünyalarının üzeri ise yıkım ve boşlukla doludur.

Deleuze'ün Zaman-İmge çeşitlerinden bir tanesi de kristal- imajdır. İç içe geçmiş imajlar ile çeşitlenir. Film içinde aynalar, küreler ile ortaya çıkan kristal imaj, birden fazla zamanın iç içe geçmesiyle ilgilidir. "Ayna-imaj, kristal imajın en basit çevrimlerinden birisidir. Ayna-imaj, edimsel karakteri aynada yakalaması bağlamında virtüeldir, fakat karakteri virtüelliğe terk eden alandan bakıldığında ayna içinden edimseldir (Öztürk, 2017:5)." *Teorema*'da, Lucia'nın odasında aynalar bulunur ve Lucia'nın ayna ile karşı karşıya olduğu imajı onun virtüelidir. Ama ayna açısından bakıldığında onun yansımasıdır, gerçektir, ikizidir.

Kristal-imajın tipik özelliklerinden birisi olan, neyin edimsel, neyin virtüel olduğuna dair karar verememe hali ilk olarak yabancıya eve gelişi ile kendini gösterir. Yabancı şimdinin içinde edimsel bir imaj mı, yoksa edimselin o gittikten sonra ev halkının düşüncelerinde belirecek bir virtüeli midir? Bu noktada yabancı bir tohum olarak görülebilir. Yabancıya ev halkını düşüncelerinde yerleşerek döllemesi olarak görülebilir. Ev halkını dölleyen ve tohum alan yabancı, iki kristal yüz arasında düşünülür. Ev halkının genelinin gördüğü; kitap okuyan, yardımsever yabancıya tanrı yüzü mü yoksa bireysel olarak tek tek onlarla yakınlık kurup gizli kalan duygu ya da durumlarını açığa çıkarmalarını sağlayan şeytan yüzü mü olduğu ayırt edilemez. Bu da kristal imajın ayırt edilmezliğinden kaynaklanır.

Yabancıya eve tohum atan ve ütopya da yer edinmek isteyen bir imge olarak düşünülebilir. Ailenin yaşadığı ev aynı zamanda distopiktir. Çünkü aralarında iletişim neredeyse hiç yoktur. Evin tüm karakterleri kendine dair anlam arayışındadır. Evin oğlu yaptığı tablolarla, evin yardımcısının gökyüzünde asılı kalışıyla, distopik bir dünyaya gönderme yapar. Yabancıya gidişine karşı ailenin kurduğu cümleler karşılıksızdır, ne bir teselli ne bir umut, film boyunca boş mekânlar, boş karakterler görülür. *Teorema*'da yabancı bir tohum olarak alınırsa, geldiği evde yeni başlangıçlar için aileyi döllemektedir. Nitekim nereden geldiği ve nereye gittiği belli olmayan yabancı, tohum- kristali olabileceği ihtimalini arttırmaktadır.

Kliseden çalan çan ile birlikte ailenin sosyal ve ahlaki çöküşü, yabancı imajına eşlik eder ve bu da yabancıya kristalin mat yüzünün kuvvetli olduğunu akla getirmektedir. Sonuç olarak kristal imajın en net özelliği olan neyin gerçek, neyin şeffaf, neyin mat, neyin virtüel olduğu üzerine yaşanan kararsızlık yabancı imajında barizdir. Kristal çevrim olarak düşünüldüğünde değişik görünüşleri içinde gidip gelen doğru-yanlış ve edimsel – virtüel ayrımı katı ve keskinlik açısından muğlaklaşır.

Sonuç

Posolini *Teorema*'da farklı imajları bir araya getirerek sunmaktadır. Deleuze göre, hikaye içinde karar veremiyor, belirsizlikler yaşıyorsanız bu zaman- imgenin dâhilindedir. *Teorema* filminde, izleyiciyi yabancıya kim olduğu, nereden geldiği ve nereye gittiği, Paolo'nun fabrikasını neden işçilere hibe ettiği, Emilia'nın kendini gömdürdükten sonra öldü mü hayatına devam mı ettiği, Odetta'nın histeri krizlerinin ne olduğu, hislerini psikozlu tablolarla döken Pietro'nun evden çıkıp nereye gittiğini, Lucia'nın eve tekrar dönüp dönmediği belirsizlikleri ile bırakmaktadır. İzleyici altı ayrı karakter üzerinden beş ayrı hikeyade iç içe geçmiş imajları görür.

Pasolini, alan derinliği ile teorematik bir film sunar. Üst aç- alt aç ve arkadan çekimler kullanarak film içinde metaforlara yer vermemektedir. Pasolini böylece yalnız imge değil imge düşüncesini, imgedeki düşünceyi de ilgilendiren matematiksel bir kesinlik sunmaktadır.

Yabancınnın gidişiiyle karakterler bildikleri doğrunun dışına çekilir. Baştan çıkarma- itiraf-dönüşüm sarmalının son aşaması başlar. Bilindik doğrular geçerliliğini yitirir. Karakterlerin içsel doğruları hikâyelerine yön vermeye başlar. Aileden, konfor alanındaki yer ve konumdan uzaklaşma hissini bastıramayan karakterler içsel doğrularının dışa vurumlarının etkisiyle izleyici için öznel-nesnel mesafe ortadan kalkar. Kamera öznellik kazanır. Film bu noktadan sonra kameranın da aktif bir karakter olduğu bur durum oluşması sebebi ile gerçekten uzaklaşır “yanlışın gücüne” doğru çekilir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Bogue, R. (2003). Deleuze on Cinema. Newyork: Routledge
- Deleuze, G. (2014). Hareket-İmge, Çev. S. Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayınevi.
- Deleuze, G. (2021). Zaman-İmge, Çev. B. Yalım & E. Koyuncu, İstanbul: Norgunk Yayınevi.
- Deleuze, G. (2009). İki Delilik Rejimi: Metinler ve Söyleşiler 1975-1995, Yay. Haz. David Lapoujade, çev. Mahir Ender Keskin, Bağlam Yayıncılık.
- Kaplan, T. (2020). Deleuze Felsefesinde Sinema Sanatının Yeri. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı.
- Özçınar, M. (2021). Deleuze ve Sinema, İzmir: Cem Yayınevi.
- Öztürk, S. (2017). Krıstal-İmajın Yüzlerinden Kıyameti İzlemek: Yol Kenarı, In A. Oktan & M. Aytas (Eds), Arafta İmgeler, (ss. 114-136). Doruk Yayınları: İstanbul.
- Öztürk, S. (2017). “Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine”.Sinefilozofi dergisi. (ss.177, 198). (2) sayı:3 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/359682>

-Araştırma Makalesi-

Sinematik Göstergebilim Yaklaşımı İle Ertem Eğilmez Sinemasına Farklı Bir Bakış

Tuna Kuzucan*

Özet

Bu çalışmada Yeşilçam'da kitle filmleri üreten Ertem Eğilmez'in komedi türünde çektiği filmler, klasik göstergebilim yaklaşımı yerine sinematik göstergebilimin sunduğu imkanlarla analiz edilecektir. Gilles Deleuze'ün hareket imgenin küçük biçiminde vurguladığı, toplumsal katı yapıların komedi unsurlarıyla esnetildiği bürlesk yapının ve düellolara imkân tanıyan binomun özellikleri; Köyden İndim Şehire (Ertem Eğilmez, 1974), Banker Bilo (Ertem Eğilmez, 1980), Hababam Sınıfı (Ertem Eğilmez, 1974), Mavi Boncuk (Ertem Eğilmez, 1975), Salak Milyoner (Ertem Eğilmez, 1974) ve Süit Kardeşler (Ertem Eğilmez, 1976) filmlerinde yer alan sinematik imajlarla ortaya konulmaktadır. Özellikle komedi filmlerinin seçilmesinin nedeni Deleuze'ün binom olarak kavramsallaştırdığı, düelloyu kaçınılmaz kılan karşıtlıkların diyalektik bir anlatı ile sunulmasından kaynaklanmaktadır. Eylem-imgenin doğup geliştiği yer tam da burasıdır. Deleuze'ün hareket imaj sineması olarak tanımladığı sinemasal üslubun izlerini, ilgili kavramlarını takip ettiğimizde, Ertem Eğilmez'in filmlerinde yer alan toplumsal inançları, değerleri, kabul görmüş sıradanlaşmış açgözlülükleri, fiziksel ve psikolojik düellolar şeklinde komedi unsurlarıyla nasıl görünüre hale getirdiği incelenecektir. Eğilmez'in filmlerinin hicveden-mizahi anlatı yapısı ve geçtiği mekanlar düşünüldüğünde, Bergson'a göre sürekli bir değişim ve oluş halinde olan yaşamın yaratıcı gücü, filmlerde toplumun kendi ile yüzleşmesi için kullanılmaktadır. Ayrıca filmlerde kahramanların sınırlarını aşmak için çözüm üretme amacıyla harekete geçmesi içinde bulunduğumuz bozuk düzenin derinlemesine ortaya konulmasını, sorunların asıl nedenleri üzerine düşünmemizi de sağlamaktadır. Bu çalışmanın amacı Türk Sinemasında kitle sineması olarak görülüp, önemsizlenen, üzerine fazla düşünülmeyen filmlerin üzerinde bir düşünme pratiği yapmaktır.

Anahtar Kelimeler: Hareket-İmge, Binom, Gilles Deleuze, Pierce, Ertem Eğilmez, Bürlesk, Yeşilçam Sineması

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Sinop Üniversitesi, Gerze MYO, Görsel-İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü, Sinop, Türkiye.

-Research Article-

A Different Look at Ertem Eğılmez Cinema with a Cinematic Secondary Approach

Tuna Kuzucan*

Abstract

In this study, the comedy films produced by Ertem Eğılmez, for whom he produced mass films in Yeşilçam, are analyzed by using cinematic semiotics instead of classical semiotics approach. the features of the binomial, where Gilles Deleuze emphasizes the small expression of the movement image, and is stretched with the elements of social solid instrumental comedy, can enable burlesque slots and duels; From the Village to the City (Ertem Eğılmez, 1974), Banker Bilo (Ertem Eğılmez, 1980), Hababam Class (Ertem Eğılmez, 1974), Blue Bead (Ertem Eğılmez, 1975), Dumb Millionaire (Ertem Eğılmez, 1974) and Süit Brothers (Ertem Eğılmez, 1974).) Eğılmez, 1976) with the cinematic images in his films. In particular, the reason for the disclosure of comedy films is that Deleuze directs it as a binomial, because it contains a dialectical narrative of the oppositions that govern the duel. The place where the action-image was born and possessed is right here. When we follow the intensity and related concepts of the cinematic style that Deleuze defines as motion image cinema, it will be examined how Ertem Eğılmez's social beliefs, values, greed shaped as accepted ordinary, and how it becomes visible with any element in the form of detailed and psychological duels. Considering the satirical-humorous narrative structure and transition spaces of Eğılmez's films, according to Bergson, the creative power of life, which is in constant change and formation, is used in films to confront itself. In addition, in taking action to find solutions to overcome the limits of the heroes in the movies, the orientation allows us to reveal the corrupt order by force and to reflect on the root causes of the restrictions. The aim of this study is to practice thinking on the films that are seen as mass cinema in Turkish Cinema, ignored and not considered much.

Keywords: Motion-Image, Binom, Gilles Deleuze, Pierce, Ertem Eğılmez, Bürklesk, Yeşilçam Cinema

*Master Degree Student, Sinop University, Gerze Vocational School, Audio-Visual Techniques and Media Production Department, Sinop, Türkiye.

Extended Abstract

In this study, Köyden İndim Şehire (From the Village to the City, Ertem Eğilmez, 1974), Banker Bilo (Banker Bilo, Ertem Eğilmez, 1980), Hababam Sınıfı (Hababam Class, Ertem Eğilmez, 1974), Mavi Boncuk (Blue Bead, Ertem Eğilmez, 1975), Salak Milyoner (Dumb Millionaire, Ertem Eğilmez, 1974) and Süt Kardeşler (Foster Brothers, Ertem Eğilmez, 1976); It has been emphasized that if we try to analyze the films of 1980s with the possibilities of cinematic semiotics instead of the classical semiotic approach, we will encounter different results. In films, directors think in terms of movement images and not in terms of concepts. Therefore, in this context, we first referred to the motion Picture concepts of Gilles Deleuze and applied Peirces classification of images and signs. In particular, the choice of comedy films is since the individual duels in the Ertem Eğilmez films, as Gilles Deleuze points out in the small form of the movement image, stretch the rigid social ideas with their burlesque structure and enable an examination of the recent past. Ridiculous situations become the little mans practices of resistance against the system. This is where the action picture is born and developed. In Eğilmez cinema, the action image is achieved through the sequence of fixed plans. This makes it necessary to present the oppositions that make the duel inevitable in a dialectical narrative. If we follow the traces and related concepts of cinematic style, which Deleuze defines as motion-picture cinema, we see that Ertem Eğilmez makes visible the social beliefs, values, accepted ordinary greed in his films with comedy elements in the form of physical and psychological duels. In the study, the concept of practice; used by Karl Marx in his works was also used to understand the structure of opposites such as rich-poor, honest-insincere in cinema. In this way, it becomes possible to carry out an analysis that first makes these sick situations in which people find themselves and of which they are not aware, and then judges them in front of the members of society who form themselves, that is, in the witness of the audience. The plot is a duel of forces, a series of duels with the environment, the other or sometimes with oneself. As a living texture that activates the intuition, the film liberates the audience and brings them closer to the direct vision of the reality by making the audience feel the real movement and being in life. Given the satirical-humorous narrative structure of Ertem Eğilmez films, it seems appropriate to examine Pierces desire for mental images and figures of thought, which he classifies as tertiary, in line with these concepts. According to Bergson, the creative force of life, which is in a state of constant change and becoming, is used in the film to confront society with itself. It was also emphasized that the heroes in the films act to find solutions, overcome their limitations, expose the broken order in which we find ourselves, and reflect on the problems causes. While transforming this exciting duel which she grasped by her intuition into a film, Ertem Eğilmez also realizes his own duel. According to Bergson, artists who can see, not for themselves but for what they are looking at, approach their subjects with sympathy and move toward the real movement of life. Eğilmez creates a unique tone with the images she insulates and reveals a living tissue. The aim of this study is to practice thinking on the films that are seen as mass cinema in Turkish Cinema, ignored and not considered much. In this way, we can touch the depth of ourselves and the film, we can find the opportunity to bring the existing vital impetus to the surface with a creative process.

Giriş

Bu makale, Köyden İndim Şehire (Ertem Eğilmez, 1974), Banker Bilo (Ertem Eğilmez, 1980), Hababam Sınıfı (Ertem Eğilmez, 1974), Mavi Boncuk (Ertem Eğilmez, 1975), Salak Milyoner (Ertem Eğilmez, 1974) ve Süt Kardeşler (Ertem Eğilmez, 1976) filmlerinin yaşamdaki oluş ve gerçek hareketle kurduğu ilişkiyi, Gilles Deleuze'ün eylem imgenin büyük ve küçük biçiminde vurguladığı kavramlarla birlikte yol alarak kavramaya çalışacaktır. Bunu yaparken klasik göstergebilimin sunduğu kavramlar yerine sinematik göstergebilim yaklaşımıyla yaşam ile sanatsal yaratım düşüncesi ve film arasında yeni bağlantılar kurmayı deneyecektir.

Serdar Öztürk (2017: 244), içkinlik düzlemi üzerine, Deleuze'ün ifadelerinden yola çıkarak şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

Sinema 1 ve Sinema 2, imajı bir temsil olarak görmez. İmaj, zihnin ürettiği gerçeklikten bağımsız psikolojik bir olgu değildir. Gerçekliğin bir kopyası, gölgesi olarak değerlendirilemez. İmaj, kendine ait gerçekliği olan ontolojik bir duruma gönderme yapar. Evrende canlı ve cansız imajlar bulunur. Sinemanın özelliği, hareket ve zaman imajları insan öznelliğinden bağımsız bir tarzda “tinsel bir otomat” gibi sunmasıdır. Sinema, bir temsil değil, hareket ve zaman bloklarından oluşan bir sanattır. Bu anlamda sinema, tıpkı bilim ve felsefe gibi kaosa set çekerek onunla kapışır.

Deleuze, Sinema 1 (1983) kitabına Bergson’un hareket-imgeler teorisinin eleştirel bir yorumuyla başlamaktadır. Deleuze, Bergson’un sinemayı benimsemediğini ancak teorilerinin sinemayı ‘belirsiz bir müttefik’ olarak desteklediğini söylemektedir. Bergson’un sinema hakkında görüşleri açıkça olumsuz olsa da Deleuze, Bergson’un imgeler ve madde teorisinin aslında onu sinemayla bir ittifaka soktuğunu iddia etmektedir. Deleuze, görüntünün hareketin eşdeğeri olduğunu açıklayarak, Bergson’un görüntü teorisini ele almaktadır. Görüntü, görünenin kümesi olarak tanımlanırsa, hareketin kendisinden ayrı hareket eden bir şey yoktur. Her şey, maddelerin hareketlerinin en iyi şekilde görüntü perspektifinden anlaşılabilmesi anlamında görüntüdür. Atom, insan, göz, beyin; ‘akan madde’ evrenini muazzam bir resim makinesi olarak ağ haline getiren eylem ve tepkilerden ayırt edilemeyen tüm görüntülerdir. Böylece Deleuze, tüm evreni sinema olarak tanımladığından, Bergson’un kendi teorisiyle müttefik olduğunu iddia edebilmektedir (Deleuze, 2014: 11-25).

Hareket-imgeler düzlemi, değişen bir Bütünün, yani bir sürenin ya da bir “evrensel oluş”un hareketli bir kesitidir. Hareket-ime düzlemi, bir zaman mekân bloğudur, bir zamansal perspektiftir, ama bu sıfatıyla, hiçbir şekilde düzlemle ya da harekede karışmayan gerçek bir zaman üzerindeki bir perspektiftir (Deleuze, 2014: 98).

Deleuze, Bergson’un hareket-imgesinden üç çeşit imge türetir: algı-imge, aksiyon-imge ve duygulanım-imge. Bu görüntüler sırasıyla görme algısı, karakterler ve konumları arasındaki etkileşim ve duygusal deneyim ile ilgilidir. Algı-imge sinemada cisimleşir, gerçekliği çerçeveyeleyen ve nesnenin (şeyin kendisi olan) nesnel görüntüsünden ayrılan öznel algının bir örneğidir. Eylem-imge, öznenin maddi yönüdür ve öznenin eylemleriyle ilgilidir. Duygulanım imge ise, ilk iki imge arasındaki boşluğu doldurur ve özne kendini içeriden deneyimler (Deleuze, 2014: 65).

Deleuze’ün sinemaya yaklaşımı, feminist ve psikanalist okulların sunduğu eleştiriler gibi çağdaş film araştırmalarında ileri sürülenlerden çok daha üstün bir eleştiri tarzıdır. Deleuze, izleyicinin filmi, sinemanın dokusunu parçalamadan yalnızca filmlerin olduğu gibi kavramasına olanak tanımaktadır. Gilles Deleuze’ün dünya sineması için sinematik göstergebilim yaklaşımıyla sunduğu bu kavrayış, aynı kavramlarla Türk Sinemasında özellikle kitle filmlerini üreten Ertem Eğilmez’in komedi türünde çektiği filmleri üzerinde ele alınacaktır. Eğilmez’in sineması üzerine Deleuze’ün kavramlarıyla konuşmamızın felsefe yapmak olduğu Öztürk (2019 : 94) dile getirir:

Deleuze felsefeyi kavramlar yaratmak olarak görür. Peki kavramlar nerede, nasıl üretilir? Her şey üzerine ve her an düşünmekle mi kavram üretilir? Deleuze, “hayır”, der; ancak ihtiyaç durumunda, problem durumunda kavramlar üretiriz.

Deleuze göre, hareket imgede nitelikler ve güçler doğrudan bir coğrafyada ya da tarihsel ve toplumsal zaman-mekanlar içinde aktüelleşirler, bu gerçekliktir. Gerçekliği oluşturan, ortamları ve davranışları, aktüel hale getiren ortamlar ve cisimleştiren davranışlardır. Eylem-imge ortamlar ve davranışlar arasındaki ilişki ve bu ilişkinin ortaya çıkardığı yeni durumlardır. Ortam bu sayede çok sayıda niteliği ve gücü aktüel hale getirmek için karakter üzerinde etki eder, karşılıklı bir meydan okumayı olanaklı hale getirir. Karakter mevcut duruma yanıt verir, tepki gösterir. Eylem imgenin büyük biçiminde durum-eylem-durum formülü bu düello ile oluşturulur. Peirce’ın imge sınıflandırmasında¹karşımıza, bu durum ikincillik

¹ Charles Sanders Pierce Göstergeler : Birincilik olan Nitelik (Quality) kategorisi, İkincilik olan Reaksiyon (Reaction) kategorisi ve Üçüncülük olan Temsil (Representation) kategorisi. Peirce, ikincilik kategorisini deneyimle neredeyse özdeş bir anlamda kullanmıştır. Bu çerçevede, deneyimi ikincilik kategorisi olarak belirtmekle Peirce, felsefe ve bilim arasında muazzam bir zeminin

olarak çıkmaktadır. Deleuze (1980: 187-188) eylem imgede her şeyin kendinden iki olmasını şu şekilde anlatmıştır:

Nitelikler ve güçler ortam içindeki kuvvetler haline gelirken, ortam onların global bir sentezini gerçekleştirir, ortamın kendisi Ambiyans veya Kapsayan'dır. Ortam ve kuvvetleri kendi içlerine doğru kıvrılır, karakter üzerinde etki eder, ona bir meydan okumada bulunur ve onun yakalandığı bir durumu oluştururlar. Karakter de duruma yanıt verecek, ortamı ya da ortamla, durumla, diğer karakterlerle ilişkisini değişikliğe uğratabilecek şekilde tepki (tam da eylem denen şey) gösterir.

Eylem kendi içinde, durumun farklı hallerine ya da eylemin gerektirdiklerine bağlı olarak, bir kuvvetler düellosudur. Bu organik temsili Deleuze, durum-eylem-durum biçiminde formüle etmiş ve her türlü düelloyu, yani eylem-imgede tam anlamıyla etkin olanı verebilmek için 'binom'² kavramını kullanmaktadır. İki kuvvetin düello halinde olması, kandırmacaları ve tuzakları kaçınılmaz kılmaktadır. Bu çabanın tamamı binomu oluşturmaktadır. Binom, iki kişi arasında olabileceği gibi, insan ile hayvan arasında, insan ile doğa arasında ve insanın kendi içinde yaşadığı düellolar şeklinde farklı şekillerde olabilmektedir. Bu bağlamda herhangi iki kuvvet arasındaki ilişkiye sinema ile bakmak özellikle komedi unsurlarıyla yaşamın tüm unsurlarını esneterek gözlemlemek bizi bütünlüklü bir kavrayışa yaklaştıracaktır. Binomu Deleuze (Deleuze, 2014: 202) şu şekilde anlatmaktadır:

Düello eylem-imgenin yegâne ve yeri belirlenmiş bir anı değildir. Düello her zaman zorunlu eş zamanlılıklara işaret ederek eylem çizgileri boyunca sıralanır. Böylece durumdan eyleme geçişe düelloların birbirinin içine geçmesi eşlik eder. Binom bir polinomdur.

Gilles Deleuze hareket imgenin bir davranış sinemasına ilham kaynağı olduğunu vurgulamaktadır. Duruma yanıt veren eylem de diyebiliriz buna. Deleuze yapıyı bir yumurtaya benzetmektedir. Yumurtayı oluşturan yapıyı; içe işleme (bitkisel kutup) ve harekete geçme (hayvansal kutup) olarak iki kutba ayırmıştır.

Eylem imgenin her türlü düelloya verdiği olanakları vurguladıktan sonra Ertem Eğilmez'in komedi türünde yönettiği filmlerdeki imajların içine girebiliriz. Niçin bu filmler seçilmiştir? Çünkü Gilles Deleuze'un formüle ettiği eylem imgenin büyük ve küçük biçimlerinin kavramlarıyla Ertem Eğilmez sinemasının özellikle komedi türünde ürettiği filmlerine bakıldığında, sinematik göstergeleri basitçe yeniden bulunmakla kalmayıp, daha ziyade kaynağında kavranma olanağı sağlamaktadır. Bu tam da Gilles Deleuze'un eylem imge için tanımladığı, bireyin artık ne yapacağını bilmediği ve en iyi ihtimalle, kendini tekrar aynı durumda bulduğu bir durum – eylem- durum şemasıdır (Deleuze, 1980: 191).

2. Hareket İmaj Kavramlarını, Ertem Eğilmez Filmlerinde Aramak

Köyden İndim Şehire filminde, yüksek bir binanın çatısından altın dolu çuvalın boşaldığı, halkın düşen altınlara koştuğu ve kendilerine ait olmayan altınları topladığı sahne, herhangi bir emek harcamadan zenginlik peşinde koşan dört kardeşle Ankara'nın yaşadığı düello anını yansıtan, mükemmel bir binom örneğidir. Bizans altınları zaten bu dört kardeşe de ait değildir. Kayseri ilindeki köylerinden yola çıkarak buldukları altınlarını bozdurmak için Ankara'da kuyumcu olan akrabalarının yanına giderler. Bir akrabalarına gitmelerinin nedeni yaptıkları bu işin illegal olmasından kaynaklanmaktadır. Dört kardeş büyükşehirde kendilerini bir dizi düello içinde bulurlar. Ortamla fiziksel düello, onları yanlarına altınları için alan aileyle psikolojik düello, en küçük kardeşlerinin aşık olmasıyla yaşadığı duygusal düello, birbirlerinden altınları kaçırmak için çabaları ise göğüs göğüse düellodur. Filmlerde aktüel hale getirilen mevcut durum izleyiciye gösterilir. Bu durumdan yeni bir duruma geçiş

oluşturulmasında ve dahası, birçok disiplin arasında bağlantıların kurulmasında önemli katkıda bulunmuştur (Türer, C., Kırmacı, H., 2019: 279).

² Binom : Gerçek ortamdaki bir ya da birden çok öznenin eylemlerini oluşturan bütün düello biçimleri (Deleuze, 2014 :279).

ancak eylem aracılığıyla olmaktadır. Eylemin olabilmesi için durum halinden eylem haline geçişte synsign'ın düelloya dönüşecek şekilde büzülmesi gerekmektedir. Deleuze düellonun ortaya çıkması için kapsayanın çeşitli noktalarından, nihai bireysel karşılaşmayı, değişikliğe uğratan tepkiyi mümkün kılacak eylem çizgileri yayılmasının gerekli olduğunu söylemiştir (Deleuze, 1980: 200).



Görsel 1: Köyden İndim Şehire, Ertem Eğilmez, 1974

Köyden İndim Şehire (Eğilmez, 1974) filmi eylemle bir durumdan ötekine duruma geçmektedir. İlk ve son durumu algılayabilmek için, filmin ilk açılış ve son kapanış sahnesine bakmak gerekmektedir. İlk ve son sahne aynı mekânda geçmektedir. İki durumda birbirini tekrar ediyor görünmektedir. Aynı mekânda tarlalarını sabanla sürmeye çalışan dört kardeş görülmektedir. İki görüntü arasındaki tek ve önemli fark ortamla fiziksel yaşadıkları düello da artık tarlalarını sürmek için öküzleri yoktur. Ankara'ya altınlarını bozdurmaya gitmişler fakat kurnazlıkları onların hem onların altınlarını yutmuş hem de tek varlıkları olan öküzlerini ellerinden almıştır. Montaj aracılığıyla Ertem Eğilmez karakterlerini düelloya sokarken izleyenleri anlatmak istediklerine çok daha fazla yaklaştırır. Dört kardeş arasındaki düelloların başlangıcı, izi, belirtisi Eğilmez tarafından ilk sahnede altınları bulan kardeşlerin birbirlerine bakarken yüzlerdeki değişimle verilmiştir. Altınları bulan dört kardeş oldukça neşeli şekilde gülüşüp eğlenirken, tek bir altını elinde tutan kardeşlerine dönüp yüzleri ciddileşir. Biraz önce beraber tarla sürerken buldukları altınlar, davranışlarında kesin bir dönüşüme uğramıştır. Ortada bir küp altın ve artık bu altınların dört rakibi vardır. Kardeşlikten rakipliğe değişimin belirtileri bu sahnede verilmiştir. Filmde sık duyulan: "Kardeşlerimi kandırdım altınların hepsini ben alacağım" repliğinin belirtisi, yüzlerde bu ani değişim sayesinde verilmiştir. Güven ile kurnazlık arasında görülen bu büyük mesafe eylem imgenin olanaklarıyla görünür hale getirilmiştir.



Görsel 2: Köyden İndim Şehire, Ertem Eğilmez, 1974

En küçük kardeşleri Gayret altının gerçek olup olmadığını anlamak için bir altın parayı eline alır ve ağzına götürürken diğer üç kardeşi ona doğru döner ve elini tutarlar.

Saffet: Napıyon altını ?

Gayret: Bakıyordum.

Himmet: Ne bakıyordun! Yutuyordun

Gayret: Vallaha yutmuyordum.

Hayret: Bırak lan altını, bırak.



Görsel 3: Köyden İndim Şehire, Ertem Eğilmez, 1974

Altın para elinden zorla düşürülünce yerdeki altınlara ya da kardeşlerine bakmaz, eline aldığı sahiplendiği tek altının gitmesine üzülüp boş eline bakar. Burada hem kardeşlerle bir düellonun fitili ateşlenmiş hem de karakterlerimiz altını bulmuş ama kanun gereği ona sahip olmamışlardır. Ona sahip olabilmeleri için Ankara'da kuyumculuk yapan uyanık hemşerilerine ihtiyaçları vardır. Bu da yeni düelloların kaynağıdır. Sadece diyaloglara değil filmin kendisine baktığımızda sinematik göstergeler bize yeni kapılar aralamaktadır.

Ertem Eğilmez sinemasında, organik temsilin yapısal niteliği sayesinde, olumlu ya da olumsuz kahramanın yerinin, kahraman oraya gelmeden ve hatta oraya kimin geleceğini öğrenmemizden çok uzun zaman önce hazırlanmış olduğu fark edilmektedir. Banker Bilo

filminde sebep-sonuç ilişkisi, iyi ve kötünün, uyanık ve safın, dürüst ile sahtekarın düellosuna sahne olacak şekilde kurgulanmıştır. Filmde sadece Almanya'ya işçi olarak götürülecek insanları kandıran onları İstanbul'un ücra bir yerine bırakan uyanık kişi ile aldatılan saf insanlar düelloya girmez. Düello eylem-imgenin bir anı değil, film boyunca sıralanmış bir sonraki duruma bizi hazırlayan ilişkiyi belirleyen eylemlerdir. Filmde düellolar birbiri içine geçiyorsa, bunun nedeni ortam ile onu değişikliğe uğratacak davranış arasında büyük bir mesafe bulunuyor olmasıdır. Banker Bilo filminde ileride gerçek düelloya girecek Maho ile Bilo filmin başında bir araya getirilir. İlk durumda düellodan çok mevcut durum ortaya konulmaktadır. Düello, sizi Almanya'ya götüreceğim vaadiyle köylüleri kandıran Maho ile saf olan Bilo arasında mı, yoksa ülkesinde geçinemeyip para kazanmak için gurbetçi olmak zorunda olan insanlarla filmin dışında olan güçlerin düellosu mudur? Sinema sanatından beklenen, düşüncenin olağan akışına müdahale etmesidir. Görmezden gelinen günlük hayatı, günlük hayatın içindeki nesneleri, ilişkileri sinema görünür hale getirir (Öztürk, 2018: 139). İnsanların göç etme zorunluluğu, çektikleri sıkıntılar, çalışma hayatının zor koşulları gibi yaşam karşısında mecburen girmek zorunda oldukları düellolara Ertem Eğilmez sinemasında özellikle Banker Bilo filminde verilmiştir.



Görsel 4: Banker Bilo, Ertem Eğilmez, 1980

Memleketinden İstanbul'a gelen iyi niyetli, saf Bilo'yu, Banker Bilo yapacak duruma geçiş için, Maho'nun ihanetleriyle olduğu gibi, Bilo'nun zayıflıkları ile de yüzleşmemiz gerekmektedir. Bilo çabuk kanmasının yanında eğitimsizdir, yaşadığı toprakların dışında bir yer görmemiştir. Maho onu arkadaşlarıyla birlikte Münih yerine İstanbul'a bıraktığını dahi anlayamaz. İstanbul Boğaz köprüsünün tam karşısında Bilo ile hemşerisi İbo arasında şöyle bir diyalog geçer.



Görsel 5: Banker Bilo, Ertem Eğilmez, 1980

Bilo: Münih'e az kaldı diye bir his var içimde.

İbo: Allah Maho'dan razı olsun. İkimizi de aynı fabrikada iş bulmuş.

Bilo: Alman bu adamı dinlendirmez hemen it gibi işe koşar.

İbo: Bu ne ola Bilo bu?

Bilo: Aha da Münih.

İbo: Koca şehir.

Bilo: Şu köprüye bak arkadaş altından da nehir akıyo.

İbo: Medeniyetin gözünü yiyem.

Bilo: Alman bu yapar vallaha. Şu camilere bak. Ne kadar çok cami.

İbo: Münih'te bu kadar caminin işi ne ?

Bilo: Anlaşılan dini bütün kardeşler camiyle donatmışlar, Münih'in dört bir yanını.

Gilles Deleuze, hareket imgenin bir davranış sinemasına ilham kaynağı olduğunu vurgulamaktadır. Duruma yanıt veren eylem de diyebiliriz buna. Deleuze yapıyı bir yumurtaya benzetmektedir. Yumurtayı oluşturan yapıyı; içe işleme (bitkisel kutup) ve harekete geçme (hayvansal kutup) olarak iki kutba ayırmıştır. Bilo'nun Banker Bilo'ya dönüşümünde, durumun karakterin içine derinlemesine ve sürekli olarak işlemesi, bir dönüşüm geçirmesi ve bu şekilde farklılaşan karakterin, süreksiz aralıklarla eylemlerde patladığı görülmektedir. Bu gerçekçi eylemin formülüdür (Gilles Deleuze, 2004: 204). Bilo ile Maho iki zıt kutup olsalar da filmde sürekli bir araya gelmekte ve zaman geçirmektedirler. Bu onların, Deleuze'un öne sürdüğü ortak soğurma kavramı ile filmde yaşanan düello patlamalarını daha da güçlü yaşamalarını sağlamaktadır (Gilles Deleuze, 2004: 204). Türk Sinemasında özellikle komedi filmlerinde, düelloya girecek iki karakterin bir arada olma, beraber yemek yeme gibi sahneleri çatışmanın güçlü yaşanmasını sağlamaktadır. Özellikle filmlerde deliler önceden kestirilemez öngörülemez patlama gücüne sahiptirler. Katı yapıları esnetmede delilik özellikle kullanılmaktadır. Deli Deli Kulakları Küpeli (Kartal Tibet, 1999) filminde akıl hastanesinden kaçan bir deli kaymakam yapılarak düelloda, öngörülmez patlamaların gücü kullanılmaktadır.

Gilles Deleuze'nin kavramsallaştırdığı eylem imgede sürekli 'iki'lik vurgulamaktadır. Bu ikilik eylem imgenin yapısında da vardır: Büyük biçim ve küçük biçim. Eylem imgenin büyük biçiminde durum – eylem – durum formülü kullanılırken eylem imgenin küçük biçimindeyse eylem – durum – eylem formülü kullanılmaktadır. Küçük biçimin kökeni 'iskelet mekan'dır. Süt Kardeşler (Ertem Eğilmez, 1976) filmine baktığımızda iskelet mekanların temas noktalarını görmekteyiz. Küçük biçime uygun göstergeler üzerinden geçmiş bir tarihte gerçekleştiği algısı verilmektedir. İlk sahne bahriye gemisinde başlamakta karakterlerimiz mekânda oradan oraya koşuşturmaktalardır. Olay parça parça ilerlemektedir. Buradan tarihi konağa geçerler bu koşuşturma ve oradan oraya zıplama film boyunca devam eder. Bu köken göstergeden belirti ve belirsizlik olmak üzere iki tanede kompozisyon göstergesi çıkmaktadır. Belirti, eyleme denk gelen basit bir jest olabilmektedir. Süt Kardeşler filminde komedi tam da bu noktada oluşturulur. İki karakter yer değiştirirler, süt kardeşin yerine görece daha uyanık olan asker arkadaşı geçer. Süt Kardeşler filminde baş karakterimiz hiçbir belirtiyi doğru algılayamaz ayrıca birçok filmde karşımıza çıkan Şaban karakterinde olduğu gibi mimik ve jestlerinden onun saf mı saf rolünü mü oynadığı anlaşılmamaktadır. Mekân artık organik temsilin kapsayıcılığından çıkar, birinden diğerine sıçrayan veya birbirine bağlanan vektörel bir çizgi halini alır.



Görsel 6: Süt Kardeşler, 1976

Yanlış belirtiler ile düğümlenen durumlar hem komediyle görünür hale gelmekte hem de toplumsal yapıların insanlar üzerindeki baskısından kaynaklı sorunlar gün yüzüne çıkmaktadır. Yanlış anlaşılmalara, yalanlara, peşi sıra birbiri ardına eklenen durumlarla karakterlerimiz birbirine eklemlenir.

Hoca: Ben damat için iki şahit getirdim. İki şahitte gelin için lazım.

Hüsamettin: Öylemi o halde biri ben olurum biri süt oğlan olur

Bayram: Yetti artık yahu, bir de karımın nikah şahidi mi olacağım!

Ben Afife'nin kocasıyım, kocası!

Ramazan: Damat ne diyor ulan bu?

Şaban: Ne diyorsun ulan. (Bayram'ın yakasını çekiştirir.)

Hüsamettin: Heyyyyt. Sus Ramazan.

Şaban: Benim adım Şaban.

Hüsamettin: Öyle ya Ramazan sendin.

Bayram: Hayır benim adım da Bayram.

Hüsamettin: Şu halde Şaban sensin.

Ramazan: Hayır ben Ramazan'ım.



Görsel 7: Süt Kardeşler, 1976

Eylem imgenin küçük biçiminde belirti kompozisyonunun göstergesiyken, vektör ise eylem imgenin genetik göstergesidir. İskelet mekanları, Hababam Sınıfı (Ertem Eğilmez, 1976) filminde de görmekteyiz. Film kalabalık erkek öğrenci grubunun merdivenlerden sınıfa koşturmacası ile başlamaktadır. Birbirine eklemelenen mekanlarda bu koşturma hali sürekli devam eder. Yemekhanede, yatakhane, konferans salonunda, bahçede, hastane önünde bu koşturma doğrudan doğruya birbirine bağlanan heterojen unsurlarıyla iskelet mekanlarda gerçekleşmektedir. Birinden diğerine sıçrayan veya birbirine bağlanan vektörel bir çizgi halini alan iskelet mekanları Deleuze (Deleuze, 2014: 220) şöyle anlatmaktadır:

Organik biçimin teneffüs mekanının tersine, tamamen farklı bir mekân oluşur: eksik olan araçlarıyla, birinden diğerine sıçrayan ya da doğrudan doğruya birbirine bağlanan heterojen unsurlarıyla iskelet-mekân. Bu artık kuşatıcı bir mekân değil, zamansal mesafeleriyle vektörel bir mekândır, bir vektör-mekândır. Bu artık büyük bir konturun kapsayan çizgisi değil, bir evren çizgisinin deliklerden geçen kırık çizgisidir. Vektör böyle bir çizginin göstergesidir. Belirti yeni eylem-imgenin kompozisyonunun göstergesiyken, vektör yeni eylem-imgenin genetik göstergesidir.

Ertem Eğilmez sinemasında, iskelet mekanlar karakterlerin düellolara girebilmesinin yolunu açmaktadır. Hababam Sınıfı filminde geçen olaylara bakıldığında ortada muazzam eylemler yoktur. Eğitimleri ve gelişmeleri için hiçbir çalışmaları bulunmamaktadır. Yaşlarını ve yaşamlarına odaklandığımızda hayatın her anında kaybeden oldukları görülmektedir. Hayatta olmanın tatmini dışında, insanların zayıflıklarını kullanarak o mekândan o mekâna

sıçrayan maceralar yaşamaktadırlar. Her anda eylemlerinin ortaya çıkardığı durum karşısında cezalandırılmaları hatta öğrenci vasıflarını kaybedebilmeleri olasıdır. Deleuze (Deleuze, 2014: 219) eylem imgenin ikircikliğini söyle vurgulamaktadır:

Eylem-imge gösterge olarak, aynı anda hem anlatı içindeki acımasız elipslerin gösterdiği eksiklik belirtilerine, hem de durumun aniden tersine dönmesi ihtimalinin ya da gerçekliğinin gösterdiği mesafe ya da ikircillik belirtilerine sahiptir.

Ertem Eğilmez'in, seçtiği mekanlar ve konular seyirciye kavrayış gücünü yakalama olanağı verirken aynı zamanda izleyicileri de düellolara hazırlar. İzleyici kendi günlük hayatında karşılaştığı durumlarla sinema perdesinde karşılaştığında içinde bulunduğu durumla bugüne kadar durum üzerine hiç düşünmediği bir açıdan filmlerde yüzleşir. Bu bağlamda Deleuze'ün, eylem imgenin küçük biçimine adanmış bir türü olan kavramsallaştığı bürlesk³ karşımıza çıkmaktadır. Bürlesk katı yapıları komedi ile esnetmenin, dayanılmaz olan durumla izleyiciyi karşılaşabilmenin yoludur. Deleuze bürleski şöyle tanımlar: "Bürlesk imgenin göstergesini oluşturan, belirtilerin ve vektörlerin bütün bir oyunudur" (Deleuze, 2014: 222).

Hababam Sınıfı (Ertem Eğilmez,1974) filminde bize durumla ilgili bir ilk algılanım verilir, Hababam sınıfı öğrencilerinin okuldan istedikleri zaman kaçmaları mümkündür. Okula yeni gelen müdür yardımcısı Mahmut Hoca öğrencilerin izinsiz çıkışlarını yasaklar. Öğrenciler bu yasağı delmek için okulun bahçe duvarında delik açarlar. Daha sonra o delikten birer birer çıktıklarında karşılarında alt açıdan gördükleri Mahmut Hoca ile karşılaşır. Burada ikinci bir algılanım belirir. Sadece peşpeşe gelen bu algılanım arasındaki küçük fark, otorite ve itaat durumlarının sonsuz mesafesini bir o kadar açık olarak kavramamızı sağlar. Filmde bu algının bir kültürel aktarımı da devamında verilir. Hababam sınıfı öğrencileri delik açtıkları duvarı tekrar onarırken, başlarında Mahmut Hoca bulunur, onları yaşça küçük sınıflar okulun merdivenlerinden izlemektedirler. Filmin kamera çekim açıları ve kamera hareketleri sinematik bir anlatımın estetiğini oluşturur. Eğilmez, birbirine zıt kavramları, iyiyi - kötüyü, kurnazı – safı, zengini – fakiri sinematik estetiği kullanarak filmlerde düelloya sokar. Dialogun gücünü artıran nokta tam da burasıdır. Kameranın ve montajın verdiği olanaklarla oluşturduğu Bürlesk, aralarında çok mesafe bulunan bu kavramları yaklaştırır, ilişkiye sokar ve komediyle bükür.



Görsel 8: Hababam Sınıfı, 1974

Özellikle filmde Ertem Eğilmez, İnek Şaban karakterinin birbirlerine yakın jestlerini ve onlara karşılık gelen farklı durumları yakın planlarda çerçeveleyerek yoğun bir his yaratmış

³ Bürlesk: Gerçek ortamdaki bir ya da birden çok öznenin eylemlerini oluşturan bütün düello biçimleridir. Bürlesk imgenin göstergesini oluşturan, belirtilerin ve vektörlerin bütün bir oyunudur: Her iki anlamıyla elips. Oysa tam da, belirtinin yasası, iki durum arasında sonsuz bir mesafeyi ortaya çıkaran eylemdeki küçük farklılık, genel olarak bürleskte her yerde mevcut gibi görünmektedir (Deleuze, 2014 :222).

ve gülünç durumlarla hissedileni artırmayı başarabilmiştir. Yönetmen, birbirine çok uzak durumları aç karşı aç kesme çekimlerle dönüşümlü olarak sıralamış ve bu durumlar arası düelloyu kaçınılmaz kılarak anlam oluşturmıştır. Filmin içine bakarak yaşamın içinde otorite ile itaat kavramlarını ve varyasyonlarını görünür hale getirmiştir. Bu sahnede artık eylemler arasındaki ya da insanlar arasındaki iki karşıt durum değildir. Toplumsal yapıların ete kemiğe bürünmüş halidir.

Hababam Sınıfı (Eğilmez, 1974) filminde Mahmut Hoca karakteri her zaman her şeyi doğru yapan bir figür değildir. Otoritenin tüm unsurlarını taşıyan bir figürdür. Hababam sınıfı öğrencilerinin her türlü kandırmacalarına, uyanıklıklarına, kaytarmalarına siper olurken okullar arası bilgi yarışmasında kendi okulunun birinci olması için kendinden habersiz kurulan düzeneği fark etmiş herhangi bir işlem yapmak yerine bozulan düzeneği bizzat tamir etmiştir.



Görsel 9: Hababam Sınıfı, 1974

Ferit: Konuş ulan Domdom bir şey duyulmuyor.

Ali: Moralini bozma tamir et şunu.

Şakir: Kontrol kalemini nereye koydunuz lan. (Bir türlü tamir edemezler.)

Ali: Mahmut Hoca! (Odaya giren Mahmut Hoca'yı görürler.)

Şakir: Mahmut Hoca!

Mahmut Hoca: Çekilin oradan. Bir de ben bakayım şuna.

Şakir: Hııı, çalıştı. (Yeniden kulaklığa ses gelir.)

Ferit: Bana bakın, Mahmut Hoca yerinde yok dikkatli olun!

Mahmut Hoca: Olur merak etme sen işine bak.

Sunucu: Böylece erkek Lisesi grubunun birincisi oldu.

Hababam Sınıfı (Eğilmez,1974) filminde Eğilmez, gerektiğinde zor kullanan, gerektiğinde kendi eliyle kuralları çiğneyen otoritenin unsurlarını sinematik göstergelerle görünür kılmıştır.

Ertem Eğilmez, zenginliği ya da fakirliği korkunç bir durum olarak görmemektedir. Bir sahtekarla her koşulda kanabilen saf bir insanın karşılaşmasının kendinden gülünç olduğu bir problemleri bir durumu anlatım için ilişkilendirmiştir.



Görsel 10: Banker Bilo, 1976

Ertem Eğilmez, zenginliği ya da fakirliği korkunç bir durum olarak görmemektedir. Bir sahtekarla her koşulda kanabilen saf bir insanın karşılaşmasının kendinden gülünç olduğu bir problemleri bir durumu anlatım için ilişkilendirmiştir.

Mavi Boncuk (Eğilmez, 1975) filminde 6 arkadaş eğlenmeye ünlü bir sanatçıyı dinlemeye giderler. Gelmesini düşündükleri hesabın çok ötesinde bir ücret ile karşılaşırlar. Hesaba itiraz ederler ama çok kötü bir karşılık alırlar. Gazinonun sahibinden intikam almak için sanatçı Emel Sayın'ı kaçırlar. Bu zorla alıkoyma hiçbir araya gelme fırsatı olmayan ünlü ve sıradan insanları ilişkiye sokar. Sinema düellolarla farklı kutuptaki insanları ilişkiye sokmaktadır. Öztürk (2019: 96): sinemanın bizlere bir paradoksu yaşattığını söyler:

Felsefe paradokslar üzerinde düşünmekse, bir toplumsal yapı ile erkek ve kadın arasındaki aşk arasındaki paradoksun açıklanması gerekir. Sinema bize bu paradoksu bizzat yaşatır, felsefe kitaplarında olduğu gibi açıklamaz. Toplumsal yapı-aşk çatışmasında sinema genellikle aşkın yanında yer alır. Gerçek yaşamda evlilik ve diğer kurumsal aidiyet bağlarını normal karşılayabilirken, Yeşilçam sinemasındaki saf aşkın yanında yer alırız. Filmdeki romantik aşkı tüm kurumsal yapıların dışında yaşatılması ve sürdürülmesi gereken bir olgu olarak kabul ederiz.

Mavi Boncuk (Eğilmez, 1975) filmi, bir insanın kaçırılmasını konu edinmenin ötesinde Yeşilçam sinemasının saf aşk, gerçek dostluk ve arkadaşlık gibi kavramlarının peşinden koşmaktadır.



Görsel 11: Mavi Boncuk, 1975

Ertem Eğilmez sinemasında küçük biçimin kökeni olan iskelet mekânın kullanıldığı filmlerden biri de Salak Milyoner (Eğilmez, 1974) filmidir. Köyden İndim Şehire (Eğilmez, 1974) filmini bu filmin devamı niteliğindedir. Film Kayserili bir babanın dört oğluna, ölüm döşeginde İstanbul'a gidip Mehmet Çavuş'u bulmalarını ve onda kendilerine ait bir define

haritası olduğunu söylemesiyle başlar. Dört kardeş altın için yola çıkıp bir mekândan diğerine hiç durmadan hareket ederler. İskelet mekanların temas noktalarını define haritası belirlemektedir. Define haritası nereyi gösterirse karakter orayı kazmaktadırlar. Kural kanun tanımayan bu dört kardeşi şehirle düelloya sokan Ertem Eğilmez, İstanbul'un aldığı göçten sorunlarını da görünür hale getirmektedir. İstanbul'un taşı toprağı altın sözü , elinde kazma kürekle heryeri kazın dört kardeşle hicvedilir. Eğilmez yakın planlarla komediyi oluştururken belirtilerden yararlanır. Altın için kazdıkları yerden define yerine stadyumda oynan bir maça çıkan dört kardeş içinde bulundukları durumun tersine oldukça mutlu görünmektedirler.



Görsel 12: Salak Milyoner, 1974

Sonuç

Sinema filmleri yaşamın çeşitliliğini göstermekte, insan ve ruh dünyalarının kapılarını önümüze açmaktadır. O nedenle filmler üzerine yazmayı, düşünmeyi ve tartışmayı bu zenginliğin devamını sağlamak olarak görmektediriz. Türk Sineması'nda üretilen filmlerin Deleuze'un kavramlarıyla sınıflandırılması çabamız bu zenginliğe katkı sağlamak amacıyla. Bu noktada filme dışardan kavramlar dayatmak yerine, filmlere filmlerde yer alan imajlarla bakarak analiz yapmanın önemi ortaya çıkmaktadır. Özellikle Ertem Eğilmez'in komedi türünde ürettiği filmlerde önemli olan eylemi kimin yaptığı değildir, önemli olan eylem de değildir. Önemli olan eylemin ve eylemi yapanın içinde bulunduğu ilişkiler dizisidir. İlişkiler bizi kaçınılmaz düellolara götürmektedir.

Bu çalışma, Türk Sineması'nda kitle filimleri üreten Ertem Eğilmez'in özellikle komedi filmlerinin seçilmesinin nedeni Deleuze'un binom olarak kavramsallaştırdığı, düelloyu kaçınılmaz kılan karşıtlıkların diyalektik bir anlatı ile sunulmasından kaynaklanmaktadır. Ertem Eğilmez'in filmlerinde yer alan toplumsal inançlar, değerler, kabul görmüş sıradanlaşmış açgözlülükler, fiziksel ve psikolojik düellolar sayesinde, komedi unsurlarıyla görünür hale getirilmiştir. Eğilmez'in filmlerinin hicveden-mizahi anlatı yapısı ve geçtiği mekanlar düşünüldüğünde düelloların çeşitlendirilmesi iskelet mekanlarla sağlanmıştır. Ortamla, karşıtlarıyla ve iç dünyalarında yaşadıkları fiziksel ve psikolojik düello için katedilmesi gereken mesafe bu şekilde sağlanmıştır.

Eğilmez'in filmlerinde, dürüst bir insan sahtekar birine, kudretli bir insan suçluya dönüşür. Toplumsal kabullerin ötesine geçer. Yaşamda ki zıtlıklar arasında bu değişim ve dönüşümü sinematik göstergelerle görünür hale getirir. Asıl suçlu kim, asıl dürüst kim, asıl sahtekar kim gibi meselenin derinliğine inmemizi sağlayan sorular sordurtur. Bunu komedinin yapıları bükmesiyle elde eder. Bergson'a göre sürekli bir değişim ve oluş halinde olan yaşamın yaratıcı gücü, Eğilmez'in filmlerinde toplumun kendi ile yüzleşmesi için kullanılmaktadır. İçinde bulunduğumuz bozuk düzenin derinlemesine ortaya konulması, sorunların asıl

nedenleri üzerine düşünmemizi de sağlamaktadır. Süt kardeşleri filminde kim kimdir filmin sonuna kadar netleşmez. Sürekli isimler ve kişiler birbirine karıştırılır ve gizlenir. Bu karışıklık hem komedi unsuru sağlar hem de yapıların düelloya girmesini sağlar. Köyden İndim Şehire filminde altınlar vardır ama sahibi belli değildir. Sahip olma güdüsüyle tüm insanı kusurlar görünür hale gelmektedir. Belirsizlik durumunda herşeyin tanımı yeniden yapılır. Dürüst bir insanın sahtekar birine dönüşmesi Banker Bilo filminde yapıların sorgulanmasını da olası hale getirmektedir.

Bu çalışma, Türk Sineması'nın belli bir döneminde üretilen filmlerin mevcut yapıları, eylemleri ve ilişkileri nasıl yönlendirmekte olduğunu, içinde bulunduğumuz durumun eleştirisinin komediyle kitlelere sinematik göstergelerle nasıl sunulduğuna odaklanmaktadır. Sinematik göstergelerin gücüne işaret etmektedir. Bu sonuca varılırken, Deleuze'un hareket imajı oluşturan kavramları incelenmiş; özellikle Ertem Eğilmez'in komedi filmlerinde büyük biçimin ve küçük biçimin izleri görülmüştür. Sinema filmlerinin uçsuz bucaksız derinliği, hareket-imgelerinin hayali veya yanıltıcı hareketler değil, gerçek bölünmez hareketler olduğunu öne süren Deleuze'un, kavramlarına bakıldığında ortaya çıkmaktadır. Ertem Eğilmez'in, seçtiği mekanlar ve konular seyirciye kavrayış gücünü yakalama olanağı verirken aynı zamanda izleyicileri de düellolara hazırlar. İzleyici kendi günlük hayatında karşılaştığı durumlarla sinema perdesinde karşılaştığında içinde bulunduğu durumla bugüne kadar durum üzerine hiç düşünmediği bir açıdan filmlerde yüzleşir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Deleuze, G. (2014). Sinema 1 Hareket-İmge. (Çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Deleuze, G. (2021c). Bergsonculuk. (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Öztürk, S. (2018). Sinema Felsefesine Giriş. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Öztürk, S. (2018). Film Yapımı-Felsefe: Duyu-Motor Şeması ve Mağara Alegorisiyle Kubrick'in Otomatik Portakal Örneğinde İçkin ve Aşkın Gelenekler Arasında Titreşim Yaratmak, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı 45 : 244).
- Öztürk, S. (2018). Sinematik Felsefenin Pazaryeri: Yeşilçam, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, Sinema ve Yeşilçam 18. Dizi : 94).
- Türer, C., Kırmancı, H. (2019). Gerçekliğin İkamet Alanı Olarak Deneyim: Charles Sanders Peirce Felsefesi, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, sayı 28: 279).

Filmler

- Eğilmez, E. (Yönetmen). (1974). Köyden İndim Şehire. Türkiye.
- Eğilmez, E. (Yönetmen). (1974). Hababam Sınıfı. Türkiye.
- Eğilmez, E. (Yönetmen). (1974). Salak Milyoner. Türkiye.
- Eğilmez, E. (Yönetmen). (1975). Mavi Boncuk. Türkiye.
- Eğilmez, E. (Yönetmen). (1976). Süt Kardeşler. Türkiye.
- Eğilmez, E. (Yönetmen). (1980). Banker Bilo. Türkiye.

-Research Article-

Construction of Sexuality in Turkish Cinema: Sex Movies of 70s

Gökçe Mustafa Sevinç*

Abstract

The 70s was a time of a newly emerging genre in Turkey, erotic movie era started with the movie Parçala Behçet (1972). The actors in the 70s were having a hard time getting paid, and some of them turned their heads to this newly emerged genre. This new genre first started as a comedy with a spurt of eroticism, although this was going to change at the end of the 70s since movies were becoming pornographic. That age saw a new representation of sexuality, a hyper-real one achieved by the notion we call glamour. Even in the most absurd occurrences in the scenes, we can see that glamour creates a distorted image of beauty. However, that hyper-reality in the sexual context can cause several problems, including, the sexual health. In this research, three movies were selected to see the hyper-real elements in hopes of seeing what kind of sexuality was constructed at that date, so that one-day sexuality in the mainstream media can be researched and an education plan for folks, especially for children can be created.

Keywords: Turkish cinema, erotic movies, 70s cinema, simulation theory, representation.

*Ankara University, Graduate School of Social Sciences, Ankara, Türkiye.

-Araştırma Makalesi-

Türk Sinemasında Cinselliğin İnşası: 70ler Dönemi Seks Filmleri

Gökçe Mustafa Sevinç*

Özet

70li yıllar yükselen bir türün yılıydı; erotik film dönemi Parçala Behçet filmiyle başladı. 70li yılların aktörleri ödeme almakta zorlanıyorlardı. Bu sebepten bazı aktörler para bu yeni yükselen türe yöneldiler. Bu tür ilk ortaya çıktığında ürünleri komedinin yanında bir parça erotizm içermekteydi. Ancak 70li yılların sonuna geldiğinde bu durum değişecek ve filmler artık pornografik bir hal almaya başlayacaktır. Bu dönemde "göz kamaştırıcılık" adını verdiğimiz bir süreç sonrasında oluşturulan hipergerçek bir cinsellik temsilinden söz etmek mümkündür. Sahnelerdeki en absürd anlarda bile saptırılmış bir cinsellik temsili görmek mümkündür. Ancak cinsellik anlamında hipergerçeklik cinsel fonksiyon bozukluğu da dahil olmak üzere pek çok soruna yol açabilmektedir. Bu çalışmada gelecekte ana akım medya ürünlerinde cinselliğin araştırılması ve bu doğrultuda bir eğitim planı oluşturulması umuduyla, o günlerde ne tür bir hipergerçek cinsellik inşası oluşturulduğunu araştırmak amacıyla üzere üç adet film incelendi.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, erotik filmler, 70ler sineması, simülasyon teorisi, temsil.

*Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Türkiye.

Introduction

If we could describe the movies produced in Turkey between the 60s and 80s in one proverb, it is without a doubt "What comes up must come down.". At that time, Turkish cinema was at its peak, In 1972 Yeşilçam -the iconic street where most of the production companies reside at that time, the term has also widely used as an umbrella term for movie production companies in turkey- produced 301 films (Teksoy, 2008, p. 147). However, this number gradually reduced to movies by the year 1980. In this declining environment, the moguls in Yesilcam saw an opportunity when foreign erotic movies did well at the box office. It is safe to say that the erotic movie trend in Turkish cinema started with Melih Gülgen's *Parçala Behçet* (*Tear Me Apart Behçet*, 1972). The movie itself was a combination of both sex and comedy. However, at the end of the seventies, things were getting out of control because most of the movies were becoming full-fledged pornography (Yaren, 2017, p. 1369). In an interview with Dündar (2004) Nacar reminded us about how the erotic movie era started:

Television was killing the cinema. In addition to the crashing down of the cinema, foreign erotic movies gained attention and the business (erotic movies) blew out! Because, even if you put the greatest movie against it, the erotic movies were taking it down (at the box office). And all of them had a sex scene.

Even if the military intervention dried out the genre in the eighties, sex movies of that era extended the Yeşilçam's lifespan a bit more. After the *Tear Me Apart Behçet*, Yeşilçam producers got involved with the genre in hopes of milking it, and they were partly successful, however, the over-saturation of the sex movies made the viewers estranged from the theatre at the end of the era (Teksoy, 2008, p.90).

Contrary to popular belief, the erotic movies of the seventies were never a dominant form of cinema in that particular era. The dominant genre was still melodramas. What sex movies of that era achieved was making nudity possible in the theatre. One irony of that era -especially in the late seventies- is that directors shifted their attention to female sexuality, their identification and adventures sexually, whilst they are still being shot for a male audience. (Arslan, 2011, p. 111)

After the peak of Yeşilçam, the film industry was dying in Turkey. Some of the artists could not get their payments from regular movies. There was an increasing demand for erotic movies in Turkey. Hoping to earn money, artists were turning their faces to this newly born genre. In an interview with Samyeli (2013a) Arzu Okay, she acknowledges those days with gratitude:

...I was literally hungry. Do I suppose to act in those movies because of the pleasure? Thanks to erotic movies, I earned money. God bless them (directors).

These movies, at that time, offered several female simulacrums and relationship simulations. According to Baudrillard (1994, p. 2) metaphysics is a tie that binds the object and the meaning, and with the increasing technical abilities, it is becoming hard to distinguish what is a simulation and what is real, thus breaking the bonds of metaphysics. Simply reality is no match for the ideal, and the ideal reality is possible. This newly synthetically created reality is "hyper-reality". Baudrillard (2016, p. 133) also believes that, since the body has exceeded its standard meanings of being a vessel or a labour force, the body is a part of consumption and has also a meaning of beauty and eroticism.

This article aims to enlighten the path of representation of sexuality in the context of Turkey by combining literature findings and film reviews with the light of it. However, this research is limited to only three movies. The movies are *Ah Deme, Oh De* (*Say Ah, Not Oh*, 1974) directed by Nazmi Özer, *Aykla Beni Hüsnü* (*Extract Me Hüsnü*, 1975) by Arif Keskiner and *Ay, Aman, Of* (*Ay, Oh!, Of*, 1979) by Aram Gülyüz. The reason why these movies were selected is that one can see the progressively increasing levels of sexuality. There are three phases of

Yeşilçam's erotic movie era at the early 70s: (1) initially there are movies with mild sexual imagery with a pinch of comedy,(2) in the mid-70s there are movies with decreasing amount of comedy and added moderate sexuality, and by the end of the 70s most movies were flat-out porn (3). Three movies are representing these epochs progressively and these movies contain almost all the features of their respective eras. Another reason for our choices is the fact that these movies are accessible to almost every individual with internet connection.

There are several pieces of research about Yeşilçam era sex movies and TV series in Turkey, also my research yielded a TED video presented by Dines (2015) about hypersexual images in media. However, there is no research in the field with a specific philosophical framework regarding those movies.

Designing the Hyper-reality

The cinema and similar art forms such as tv-series are the most efficient ones to create hyper-reality simply because whoever is in charge (i.e. the director) of that moment can alter what the audience will receive for he/she can simply use the tools such as narrative, make-up and camera angles as an instrument to do so. What makes the 70s erotic movies in Turkish cinema unique is the fact that it has offered a new style of narrative in the context of Turkish cinema: a certain type of comedy that is enhanced by sexuality.

These three movies have different narrative styles, themes and settings, although they all have a hyper-reality element in them, which we can call "glamour". Kuhn (2013, p. 11) explains glamour under these terms:

Glamour, a notion applied almost exclusively to women, is understood generally to imply a sense of deceptive fascination, of groomed beauty, of charm enhanced by means of illusion. A glamorous/glamourised image then is one manipulated, falsified perhaps, in order to heighten or even idealise...beauty or sexuality is desirable exactly to the extent that it is idealised and unattainable.

Even if they have different ways of narrating their story, one commonality they share is the fact that they all have a falsified representation of women. The representation itself is not a realist one, but it is idealised; which is an illusion of a woman that is not on par with the *alltag* itself. These illusions can be achieved in various ways such as; using camera angles, clothing and make-up and visuals. Since there were little to no visual effects on 70s erotic movies shot in Turkey, this study will not mention the visual effects.

One of the most important elements in cinematography, the camera work, can easily make a film worth watching even if the other elements are missing, or can crash a movie down even if one gets everything just right. Camera angles can also be deployed to emphasize certain parts of the image. In research held by Bissell and Duke (2007, p. 43) Women's Beach Volleyball of the 2004 Summer Olympics More than %20 of the shots of the players were focused on the chest and just over the %17 per cent were on the glutes, so it can be argued that camera angles are part of the promotion of the sport. Just like in any genre in cinema, purposeful usage of camera angles is also one of the tools that the directors of the 70s erotic movies era used excessively.

The usage of the clothing is also in harmony with the genre. When the cast was wearing clothes, it was presumably mostly lingerie and swimsuits (bikinis for women). Since the body is a part of the consumption, it would be best to use the most revealing clothes. According to Baudrillard (2016, p. 133) this type of 'hotness' is atmospheric, no different from a feeling that one gets from a piece of modern furniture, absolute of any sensuality. So we can easily say that, in movies of that particular era, women's representations were no different from an item that one wants to buy (or 'gaze at' in our instance), nothing more, nothing less.

The application of cosmetics is the part where individual glamour has been achieved. In many movies of that era, the application of cosmetics can be seen in the most inconvenient of the spaces, such as at the swimming pool. However, it's one of the most important processes of achieving the ideal look, by masking the flaws, even if the subject is seemed flawless, then it is used to augment the current beauty. In a recent study, cosmetics are proven to increase the facial attractiveness of the female face (Etcoff, Stock, Haley, Vickery, & House, 2011). It is safe to say that, cosmetics have been widely used to create hyper-reality in that era.

Copying the Most Glamorous: Creating a Second Türkan Şoray

Türkan Şoray, namely "The Sultan", is arguably the most wanted actress in Turkey and can be considered the most glamorous in the Yeşilçam era of Turkish cinema. In the 70s she could easily carry a movie to the box office success. Atıf Yılmaz's *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Willowly Women with the Red Scarf, 1977), directed by herself *Dönüş* (The Return, 1972), also directed by herself *Bodrum Hakimi* (The Judge of Bodrum, 1976) can be given a few of her commercially successful movies. At the time she had her signature sex appeal with her big, smoky eyes and hourglass body figure. She was the beauty norm of her time. (Çapan, 1992, p. 20)

However, Şoray was also a little capricious, to say the least. Şoray (2012) had a set of rules at the time, which were presented to producers and directors of the movies. These sets of rules involved; working hours, the approval of the director and the leading man's role by Şoray and the famous "there will be no revealing or kissing scenes in the movie" rule. However, a new set of actresses was emerging and one of them was the late Mine Mutlu.

Mine Mutlu was the prime example of norms set forth by Türkan Şoray. She was newly emerging at the time, and she had every aspect that Türkan Şoray had. However, Mine Mutlu was just beginning her acting career at that time (she acted in her first movie in 1966 with the movie *Ben Bir Kanun Kaçağıyım* (I am an Outlaw, 1966) directed by Semih Evin) and when she started to get greater roles, the importance of Yeşilçam was slowly diminishing. For that reason, she was sucked into the world of sex movies in the 70s.



(a) Türkan Şoray in 1968

(b) Mine Mutlu in 1969

Image 1: One can spot the nuanced differences between the two but it is undeniable that they share a resemblance in every aspect of glamour

We can easily say that Şoray set the doctrinal "ideal beauty" at that date, but in the terms of cinema, the "ideal" can be produced / manufactured. Cinema has all the tools to create that glamour. Mine Mutlu is the most obvious example of that process of creating what people want. She had the same set of smoky eyes, the facial lines, and she also had a curvy figure like Şoray. The only difference is that she did not have the luxury to put forth a set of rules since she

has not established her presence in the industry yet. One can only argue what could happen if Mutlu was first established herself in the industry and then succeeded Şoray. Director of the movie Kadın Severse (If a Woman Loves, 1968) Ülkü Erakalın which had Mutlu and Şoray in the same cast, also confirms this resemblance in an interview with Samyeli (2013b):

I can tell (that she looks like Şoray) because I wrote it in my memoirs. Türkan Şoray looks innocent, but looks can be deceiving since she is very smart of a woman. At that time people think that Mine Mutlu looks like Türkan Şoray. Türkan's name is mentioned for playing a college girl role, however, Türkan did not want the role...

The intertwining of Reality and Simulation

One might argue that movies as a concept do not have to follow the path of reality, in fact, people are going to the theatres just to escape reality. This approach seems deterministic, the particular reason for that is, this approach completely ignores the fact that sometimes people can intensely get caught up in fiction, so they can do things that find their complement in real-life. In the year 2004, in one of the most famous TV series in Turkey, namely Kurtlar Vadisi (Valley of the Wolves, 2003-2005), the mafia boss Süleyman Çakır, portrayed by Oktay Kaynarca, was shot dead in the 45th episode of the series. After 4 years, in 2008, a man named Tarık Bulut gave an advertisement to the local newspaper to commemorate the character Süleyman Çakır. (Ayar, 2008)

The aforementioned merging of simulation and reality in the context of sexual images can cause sexual problems due to the perception of sexuality acquired by erotic movies of the 70s. In the next chapter, we will focus on how and why it can harm the sexual health of an individual.

Hyper-Reality and Sexual Health Issues

World Health Organization (2006) (WHO) defines sexual health as:

...a state of physical, mental and social well-being in relation to sexuality. It requires a positive and respectful approach to sexuality and sexual relationships, as well as the possibility of having pleasurable and safe sexual experiences, free of coercion, discrimination and violence.

Erotic movies in that era by no means reflect the real sexual act itself and scientific pieces of evidence prove that "made-up" sexual content can threaten sexual health. According to Phippen (2012, p. 16) women are more likely to be interested in erotic fiction, however, according to the research held by Voon et al. (2014, p. 7) pornography can become an addiction for men and can create some serious issues psychologically, which can inflict some serious damage to sexual health.

It is important to mention pornography here because at the end of the 70s sex movies in Turkish cinema evolved from erotic to pornographic. However narrative of erotic movies was still male-dominant and had a degrading image of femininity as if women only exist for having sexual intercourse with a man, disregarding any living/social aspects of women. At the end of the 70s, women's depictions were even worse, women are now degraded into a submissive, pornographic role, which can be seen in porn movies. As one might imagine, this type of depiction of femininity is not the most healthy, if we consider the definition coined by the WHO.

Analysis of the Movies In the Light of Hyper Reality Frame

Ah Deme Oh De

Ah Deme, Oh De is a movie about the adventures of two friends; one of them introduces himself as a rich man, and the other one introduces himself as his driver. The narrative is rather messy, even random to some extent. We can categorize it into the comedy genre, but it would be optimistic to call it a funny one. In the movie, the camera mostly emphasized women, they have appeared glamorous with their bikinis, and heavy cosmetics applied on their faces even when they are in the swimming pool. The movie has the mildest sexually explicit content out of our three movies, however, even though the sexual imagery is mild, the depiction of sexuality and women is noticeably "made-up". All of that absurdity aside, the only serious fact about the movie is the usage of the actresses thanks to their hyper-sexualized appearances all around the movie. Ironically, the absurdity of the script also helps to create hyper-reality. The particular reason for that is, the absurdity leads to a "made up" or as Baudrillard would say a "hyper-real" women's representation.

One might argue that, in movies, scenes have to follow a logical and meaningful pattern to create an all-around sense of the movie. However, in erotic movies shot in that era, this was becoming a specific genre. Directors were using this "absurdity leads to sexuality" theme in nearly all the erotic comedies in Yesilcam cinema and the director of this movie, Nazmi Özer, was no exception to that. The kissing scene after the pool session in the 41st minute of the movie can be given as an example of that. There were mostly absurd scenes before that such as the dancing scene and the pool scene which eventually led to a constructed hyper-realistically constructed erotic scene.



Image 2: Considering that scene was shot in the pool, the application of heavy cosmetics is questionable.

Ayıkla Beni Hüsnü

Ayıkla Beni Hüsnü is a story about a man named Hüsnü (Aydemir Akbaş), who is so charming to women that, women from different countries come to visit him just to have sex. Meanwhile, he also lost his heart to his local sweetheart. It is a movie about the erotic adventures of Hüsnü. The movie is not only ill-edited and has no fluency whatsoever but it also follows the same path of absurdity, which is rampant among sex movies of this era. However, this movie has a different way to present representations of women. One character is a type that Hüsnü (Aydemir Akbaş) wants to marry, and the others are foreigners who came to Turkey only to sleep with him. The hyperreality of that movie is the social acceptance of Hüsnü's insatiability of sexual arousal with multiple "made-up" women and also wanting to marry a girl and devote himself to her.

The duality of desires in that movie leads to two types of relationship, one is the insatiable animalistic one and the other one is a romantic/ genuine one. We can easily spot the insatiable one, hence it is the one with the foreigners, and it only involves sexuality without any sensual context. However, the representation of the romantic one is a little different, even though they were scenes of sexual interaction just like the ones Hüsnü had with the foreigners, Düriye (Nükhet Duru) is the only character that shares a romantic kissing scene with the Hüsnü. This way, the director shows us the distinction between animalistic drive and genuine love.



(a) Animalistic.

(b) Romantic.

Image 3: Pictures show the difference between the representation of relationships in the movie.

Other than that, we can spot all the tools that are necessary to create glamour. Make-up is always present regardless of the occurrence. Camera shots were emphasizing the glamour and so on.

Ay, Aman, Of

Our third and final movie, *Ay, Aman, Of* which starred Zerrin Egeliler, is a movie about the kidnapping of a belly dancer Zerrin Egeliler (she plays herself in that movie) who tours Anatolia and has various sexual relationships with different people. It has the most explicit content of all our three movies, however, it can be considered as a rather "soft" example when one compares it to the erotic movies that have been produced late 70s era in Turkey.

This movie is one of the few movies that has a narrative, a story in the late period erotic movies. It has comedy elements with a pinch of adventure, but only when you compare it to the rest of the erotic movies, which were shot at the end of the 70s in Turkey. Otherwise, it is still an unfluent movie.

We can easily see the glamour design in this movie because the whole movie revolves around Zerrin Egeliler, who is infamous for her erotic cast around that era. Even, in one particular scene kidnapper says to her: "You look even better than what you look like in real life.". So it is a simulation inside a simulation. We can experience the glamour of Zerrin Egeliler, from the point of view of people who are already stunned by the glamour of her. We can safely say that it is the prime example of hyper-reality since there is nothing left to dream of. Even the experience of experiencing Egeliler's glamour is conveyed to the viewer. The viewer is prompted to admire Egeliler's glamour full-on.



Image 4: Shots like that were regular in erotic movies at the end of the 70s.

For Future Research

In an interview with Dündar (2004), Behçet Nacar said that modern TV shows are worse than the situation they were facing back then. It is mandatory to conduct research about the effects of these manufactured sexual representations on modern TV shows such as TV series. Also, since sexual imagery has effects on health, it is equally accurate to create an education plan regarding sexually explicit content in the mainstream media, especially for children, since they can get affected easier.

Conclusion

It is safe to say that, 70s erotic movies in Turkey created some of the most interesting woman depictions; they were clearly different from the traditional women of the past decade, who were depicted as a queen, a mother and a lover. In the erotic movie era that depiction evolved to something wilder like a vampire, a living at-the-moment kind of representation.

This particular era showed the audience that sexuality -as an act- can be a part of Turkish cinema. After the rather conservative representation of the past, this particular era proved that sexuality can pull the audience to the theatre. It never was a dominant genre in the cinema, but the cinema workers earned money off of them after all. The movies of that era ensured that glamorising women and sexuality itself can be an instrument of cinema to pull the audience to the theatre. Although, recent research showed these depictions can create unwanted sexual health repercussions, especially for men. Hence, it can be prevented by education. People should be informed about what goes behind that depiction, so people could have a healthier approach to sexuality itself.

One might argue that the previous women's depiction was also a hyperreal one because, in the end, it is "too good to be true". Although, we should focus on what is good and what is bad for us, for our health rather than focusing on what is real and what is simulation. There may be some bad simulations for an individual, and some of them can be beneficial for the individual. Education is the key to make a decision between those practices.

This era in Turkish movies has a valuable lesson because it has some solid comedy movies and some edgy pornographic movies as well. If this research showed a way of balancing life itself using the Turkish cinema as a vessel to do it. Then this research did its duty.

Conflict of Interest Statement

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

Bibliography

Akçaoğlu, R., Ünal, İ. (Producers) & Erakalın, Ü. (Director). (1968). Kadın Severse [Motion Picture]. Turkey: Akün Film

Arslan, S. (2011). Cinema in turkey: A new critical history. Oxford University Press.

Ayar, G. (2008). Kurtlar adisi'nin Çakır'ına taziye ilanı. İhlas Haber' Ajansı. Retrieved 2018-12-21, from <https://www.ihb.com.tr/haber-kurtlar-vadisinin-cakirina-taziye-ilani-17754/> (Accessed: 2018-12-21).

Baudrillard, J. (1994). Simulacra and simulation. University of Michigan press.

Baudrillard, J. (2016). The consumer society: Myths and structures. Sage.

Birsel, Ö (Producer) & Elmas, O. (Director). (1966). Ben Bir Kanun Kaçağıyım. Turkey: Birsel Film.

Bissell, K. L., & Duke, A. M. (2007). Bump, set, spike: An analysis of commentary and camera angles of women's beach volleyball during the 2004 summer olympics. Journal of Promotion Management, 13(1-2), 35-53.

Çapan, S. (1992). Türk sinemasının sultanı: Türkan Şoray.

Dağdelen, Ç (Producer) & Gülgen, M. (Director). (1972). Parçala Behçet [Motion Picture]. Turkey: Tekin Film.

Dines, G. (2015). Pornolaşmış bir kültürde büyüme — Gail Dines — tedxnavesink [Youtube Video]. https://www.youtube.com/watch?v=_YpHNImNsx8&ab_channel=TEDxTalks (Accessed: 2023-03-11).

Dündar, C. (2004). Yattıklarımızla kardeş gibiydik. Milliyet. Retrieved: 2018-12-23, from <http://www.milliyet.com.tr/2004/05/09/sanat/asan.html> (Accessed: 2018-12-23)

Etcoff, N. L., Stock, S., Haley, L. E., Vickery, S. A., & House, D. M. (2011). Cosmetics as a feature of the extended human phenotype: Modulation of the perception of biologically important facial signals. PloS one, 6(10), e25656.

Keskiner, A. (Producer) & Keskiner, A. (Director). (1975). Ayıkla Beni Hüsnü [Motion Picture]. Turkey: Umut Film.

Keskiner, A (Producer) & Yılmaz, A. (Director). (1978). Selvi Boylum Al Yazmalım [Motion Picture]. Turkey: Yeşilçam Film

Kuhn, A. (2013). The power of the image: Essays on representation and sexuality. Routledge.

N, Özer, N. Özer (Producers) & Ülkü, E. (Director). (1979). Ay, Aman, Of [Motion Picture]. Turkey: Emek Film

Özer, N. (Producer & Director). (1975). Ah Deme, Oh De [Motion Picture]. Turkey: Tekin Film.

Phippen, A. (2012). Sexting: An exploration of practices, attitudes and influences.

- Samyeli, D. (2013a). Ciddi ciddi aç kaldım, yoksa zevkine mi oynayacağım o filmlerde? Milliyet. Retrieved 2018-12-23, from <http://www.milliyet.com.tr/-ciddi-ciddi-ac-kaldim-yoksa/pazar/haberdetay/21.07.2013/1739457/default.htm> (Accessed: 2018-12-23)
- Samyeli, D. (2013b). Türkan Şoray benim bütün filmlerimde öpüştü. Milliyet. Retrieved 2018-12-30, from <http://www.milliyet.com.tr/-turkan-soray-benim-butun/pazar/haberdetay/28.07.2013/1742508/default.htm> (Accessed: 2018-12-30)
- Sınav, O., Şaşmaz, R. (Producers) & Sınav, O., Doğan, M. Ş., & Akar, S. (Directors). (2003-2005). Kurtlar Vadisi [Television Series]. Sinegraf & Panafilm.
- Şoray, T. (2012). Sinemam ve ben. NTV Yayınları.
- Teksoy, R. (2008). Turkish cinema. Oğlak Yayıncılık.
- Ünal, İ (Producer) & Şoray, T. (Director). (1976). Bodrum Hakimi . Turkey: Akün Film.
- Ünal, İ (Producer) & Şoray, T. (Director). (1973). Dönüş [Motion Picture]. Turkey: Akün Film.
- Voon, V., Mole, T. B., Banca, P., Porter, L., Morris, L., Mitchell, S., ... others (2014). Neural correlates of sexual cue reactivity in individuals with and without compulsive sexual behaviours. PloS one, 9(7), e102419.
- World Health Organization. (2006). Defining sexual health: report of a technical consultation on sexual health, 28-31 january 2002, geneva. World Health Organization.
- Yaren, Ö. (2017). Turkish Erotics: The Rise of the Sex Influx. The Journal of Popular Culture, 50(6), 1356-1375.

-Research Article-

In Search of Temporalities in Video Art:

Ali Kazma's Aesthetic Gestures

Merve Kaptan*

Abstract

The relation between videographic images and their production technique conducts us to the notion of time because it is through this temporal correlation that aesthetic qualities such as temporalities, durations, and rhythms are formed. This study conducts two complementary inquiries related to the above-mentioned correlation: The first one is the construction of synthetic temporalities through specific parameters resulting from aesthetic gestures that video artists implement to create an experience of temporality. The aesthetic gestures considered in this study include repetition, mixing, and dilation/contraction, which is discussed around Douglas Hofstadter's notion of self-referentiality and strange loops. The second inquiry is deciphering some possible traces that video images leave in collective memory due to juxtaposed temporalities that connect images. This second part is shaped following the methodology of Aby Warburg, which he implements through the notion of pathosformel.

I argue that the videographic images, as a technical and conceptual form, have a time-building model that also participates in new revisions of memory and collective history. Chosen works from the series Obstructions (2006-2011) of the Turkish video artist Ali Kazma are analyzed formally to visualize my argument.

Keywords: video art, time, Ali Kazma, aesthetics, technics.

*Assist. Prof., İstanbul Galata University, Faculty of Arts and Social Sciences, Department of Communication and Design, İstanbul, Türkiye.

-Araştırma Makalesi-

**Video Sanatında Zamanın Peşinde:
Ali Kazma'da Estetik Jestler**

Merve Kaptan*

Özet

Video sanatındaki hareketli imgeler ve yaratım teknikleri arasındaki ilişki bizi doğrudan zaman kavramına yönlendirir: zamansalılık, süre ve ritim gibi estetik özellikler ancak bu zamansal ilişki üzerinden kendilerini gösterir. Bu çalışmanın amacı bahsedilen ilişkiyi merkezine alarak birbirini tamamlayan iki düşünceyi açmaktır. Bunlardan ilki video sanatçılarının tekrar, miksaj, genişleme/daralma gibi estetik jestler aracılığıyla, zaman kavramını görsel imgeler üzerinden deneyimlemek için yarattıkları sentetik zamansallıkları araştırmaktan geçmektedir. Bu ilk araştırmanın merkezinde D. Hobstfatder'in özgöndergesel ve 'garip döngüler' kavramları yer almaktadır. İkinci araştırmada ise imgelerin anlamlı bir şekilde bir araya gelmesini sağlayan zamansallıklar aracılığıyla videografik görüntülerin kolektif bellekte bıraktığı izler deşifre edilmektedir. Aby Warburg'un pathosformel kavramı bu sorgulamanın metodolojik zeminini oluşturur.

Çalışmanın tezi, teknik ve kavramsal bir form olarak videografik imgelerin kolektif bellek ve tarihin yeniden gözden geçirilmesine de katkı sağlayan, kendilerine has bir zaman-inşa modeli olduğunu sunmaktır. Bu çalışmayı görselleştirmek için Türkiyeli video sanatçısı Ali Kazma'nın Engellemeler (2006-2011) serisinin formel analizi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: video sanatı, zaman, Ali Kazma, estetik, teknik

*Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Galata Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi, İletişim ve Tasarım Bölümü, İstanbul, Türkiye.

Introduction

In *Worldview in Painting-Art and Society*, Meyer Schapiro argues that there are mainly three points on which one can build bridges between philosophy and art. These are the unconscious worldview, the systematic style, and the active engagement with problems. He writes that “it is in the forms and expressions that philosophical students of art have found telling analogies with art” (Schapiro, 1999:34). This article considers a selection of video works made by the Turkish video artist Ali Kzma that engage significantly with what Schapiro calls the bridges between philosophy and art. The relationship between images of Ali Kzma and their communication technique through aesthetic gestures such as repetitions, mixing, and dilatation/contraction of durations bring us to a philosophical problem that we could put as the experience of time.

This relationship of temporal correlation gives rise to two complementary ideas: The first one investigates a description of aesthetic gestures that the video artist used/implemented to create for the spectator an experience of temporality through images. At this step, D. Hofstadter’s notion of self-referentiality and strange loops are relevant to visualize the gestures in question. The second idea is shaped around a critical inquisition of collective memory. Collective memory is a collection of excitements formed in the mental archives following the laws made up of a new way of understanding images, by their juxtaposition (Kaptan, 2018: ix). This second part is shaped following the art historical methodology of the art historian Aby Warburg, which he implements through the notion of pathosformel.

I believe that Ali Kzma’s video works produced in the last decade are the best examples to assess this relationship between time and moving images. I have two main reasons for choosing his series *Obstructions* (Ali Kzma, 2006-2011) to visualize my argument. First, the formal features of his videos communicate the sense of duration with the viewers. His works concentrate on the ways in which time is regulated, structured, and rearranged in rhythmic patterns through artistic conception. (Baykal, 2015: 14). Second, the recurring motifs of human body gestures complete and concretize Warburg’s notion of pathosformel which will be explained in detail below.

Patterns of the loop: What connects Aristotle, Hofstadter, and Warburg?

What does Aristotle’s prime mover do? The answer might seem obvious if you know or at least thought about eternal motion from a philosophical perspective. One would argue ‘It probably gives rise to the motion of the first sphere’. However, the answer is a bit more complicated than this. According to Aristotle, the prime mover essentially contemplates. It thinks about itself; the object of its thought is itself. Therefore, it is ignorant of the cosmos. The description of the prime mover in *Metaphysics*, as a divine thought whose thinking is a thinking on thinking, has a self-referential character:

And thinking in itself deals with that which is best in itself, and that which is thinking in the fullest sense with that which is best in the fullest sense. And thought thinks on itself because it shares the nature of the object of thought; for it becomes an object of thought in coming into contact with and thinking its objects, so that thought, and object of thought are the same. For that which is capable of receiving the object of thought, i.e., the essence is thought. But it is active when it possesses this object. Therefore, the possession rather than the receptivity is the divine element which thought seems to contain, and the act of contemplation is what is most pleasant and best. If then, God is always [...] eternal. (Aristotle, 1996: 479)

In other words, the prime mover or God described by Aristotle does not have the attributes of the Christian God: First, the prime mover should be ignorant about its creatures, and should not be thinking about them, otherwise, it would derogate from its perfection since thinking about anything except what is perfect would be something not perfect. And this necessary self-

referential thinking is related to the perfect circular movement of heavenly bodies as they are moved by the admiration of the prime mover. Therefore, in very simple terms if the thinking of God is perfect because it is self-referential then it should be looking like a perfect circle if we ought to visualize its thinking. This is also why the movement of heavens is thought to be circular by Aristotle: "Something which is always moved with an unceasing motion, which is motion in a circle; and this is plain not in theory only but in fact. Therefore, the first heaven must be eternal." (Aristotle, 1996: 471)

Let's keep in mind this self-referential description of the prime mover as a perfect circle made around 350 BC by Aristotle before moving to Hofstadter's arguments because their relationship will be shown by that trait of circularity and self-referentiality.

The main argument of the popular book titled *Gödel, Escher, Bach* by Hofstadter, could be summarized as pointing out the common elements or the hidden parallelism between the mathematician Gödel, the painter Escher, and the musician Bach. Hofstadter, as a professor of cognitive sciences, explores the sense of self in relation to the external world, consciousness, analogy-making, artistic creation, and mathematics. He is exploring how Escher's engravings, Bach's composition, and Gödel's mathematical theory end up in a situation of self-reference and recursion.

Recursion comes from the Latin word "recurrere" which means to run back. Like in a loop like in a perfect circle. Hofstadter states that "recursion is based on the same thing happening on several different levels at once. But the events on different levels are not exactly the same-rather, we find some invariant feature in them, despite many ways in which they differ." (Hofstadter, 1999: 148-149) You can discover it in Escher's drawings and if you are familiar with Bach's compositions, you can hear the canon repeating itself, or find it in the number theory of Gödel. The writer calls these patterns strange loops. Interestingly, this idea of a "strange loop" engages significantly with the self-referential description of the prime mover by Aristotle.

Hofstadter writes furthermore that "Implicit in the concept of strange loop is the concept of infinity, since what else is a loop but a way of representing an endless process in a finite way?" (1999: 15) Hence, his argumentation could point us a way to understand the need to think about a perfect being necessarily together with the notion of eternity. It might be further noted that the "strange loop" notion is the key to understanding the consciousness which stages the question of the correlation between the above ideas and the art historian Aby Warburg.

Aby Warburg is an art historian and a cultural theorist. Yet what he does looks very close to the philosophy of art because he creates concepts that would help us when reading images. One of them is called pathosformel. It is an "emotionally charged visual trope" (Becker, 2013:1) that recur throughout images in Western Europe. When in 1889 he was writing his thesis on the *Birth of Venus* by Botticelli he sees that images leave imprinting unconsciously in the collective memory and he argues that the bodily gestures or the folding of draperies in Renaissance paintings could be traced back to antiquity which is obvious, but they can also be found in the image-making habits of the 20th century. As Rampley states, "Inheritance for Warburg is referring to the Roman and Greek antiquity which he sees as providing the basis of western European culture, not the preservation but transformation" (2001:306). In short, the pathosformel is a methodology to point out the unconscious persistence of motifs throughout the history of images. The pathosformel as methodology would vehicle an understanding of the motif of strange loops, both as a visual and a conceptual motif, throughout the history of art and ideas. It would therefore help us analyze the video works of Ali Kazma under consideration.

After a formal description of the video works by Ali Kazma, I will stage the question of temporality in videographic images by referring to this tripartite basis. My first premise would be relating Aristotle's self-referential unmoved mover to the concept of time due to its attribute of eternality. My second premise is the expression of the idea of self-referentiality or the recursion as an external expression of human consciousness which shows itself in very sophisticated human activities such as arts. And the third premise of my argumentation is the methodology of pathosformel which would also serve as a bridge between the previous two premises.

Strange loops in Ali Kazma's video work

Ali Kazma is an internationally established video artist whose working on video art since the last quarter century. In his series *Obstructions* he focuses on the working human body. During these activities related to work, bodies are indicative of repetitive movements that create an alienation effect on the viewer. As one art critic writes about him, he captures "time variations, gestures, and sometimes abandons spaces and attests to the need to save moments of human experience from oblivion." (Scordia, 2017) *Obstructions* are composed of videos produced between 2006 and 2011 such as *Brain Surgeon* (2006), *Clock Master* (2006), *Slaughterhouse* (2007), *Rolling Mills* (2007), *Jean Factory* (2008), *Dancer* (2009), *Casa di Moda* (2009), *Taxidermist* (2009), *Studio Céramiste* (2009) and *Clerk* (2011). These video works are concerned with human activity obstructed by time or resisting it.

Ali Kazma is obsessed with the idea of time and human activity and the videos "concern the processes through which time is controlled, arranged and re-organized" (Baykal, 2015:14). The artist himself describes his works in a way that engages significantly with the notion of time. Here is a quotation from an interview he made in 2017:

I started working on *Obstructions* about 12 years ago and the series is actually very much linked with the Second Law of thermodynamics and the idea of entropy. If I break a glass, I can never put it back together exactly in the same way. The minute we are born we start to develop, but this also means that we will die. During a survey I was doing in my neighborhood in Istanbul, I went to different types of shops and I noticed that a lot of the activities these people were involved with were linked with the maintenance and the repair of things, or with giving orders to things, that will end up turning into disorder. As human beings, we always try to keep a balance, but it's bound to deteriorate. This is why I called the series *Obstructions* to the second law of thermodynamics but then I cut it down to *Obstructions*. (Kazma, 2017)

Clock Master is a 15-minute single-channel video from *Obstructions*. The reason behind choosing this video as a sample work amongst others from the series is the idea that it could be seen as a meditation on the very concept of time. It is a video in the documentary style that demonstrates the complex process of making a mechanical clock. The talented clockmaker is seen in the video methodically designing and putting the fine parts of an antique pocket watch together by hand. The audience is made aware of the fine craftsmanship and perseverance needed to make such a precise instrument through a series of close-up images and detailed observations.

The video shows a close-up view of the clockmaker's hands, tools, and the clock mechanism, emphasizing the precision and skill required for the task. The movements of the clockmaker and the sounds of the tools produce a cyclical and repeating pattern that is looped throughout the entire video, highlighting the repetitive nature of labor and the cyclical nature of time. The loop in this video not only captures the essence of the clockmaker's work (he disassembles and reassembles an old pocket watch) but also serves as a metaphor for the human experience of time and labor. The cyclical motion of the clockmaker's hands and the repetition of the sound of the tools evoke the feeling of the monotonous repetition of daily life and the passing of time. In addition, the loop also represents the mechanical and rhythmic

nature of the clock itself, symbolizing human attempts to control and measure time. Overall, the loop, here, captures the complex relationship between time, labor, and human experience.

In his other videos from the same series *Obstructions*, repeated images are often those of gestures belonging to human bodies such as hands stamping, welding, weaving, or car-building. In each video of the series *Obstructions*, Kazma employs a series of rules or methods such as repetition and juxtaposition of images that force the viewer to focus on the recursive and self-referential patterns that create a sense of timelessness or infinity. The use of close-up shots and limited camera angles creates a recursive pattern that draws the viewer in and creates a sense of timelessness. These videos, focusing most of the time on the hands of the subjects and the repetitive motion of the work, create a strange loop of motion that seems to go on forever. By highlighting the beauty and complexity of human work, Kazma challenges viewers to reconsider their relationship with time and the natural world.

Repetitive unconscious motifs: loops and infinity

I argue that the technique of repetition or recursion that we see in Ali Kazma's videos, brings us to the idea of time. The loop itself is the visualization of the illusionary passing of time. With insisting on the recursive images, the feeling of duration disappears as if there is no past no future but an eternal present, recurring again and again. In addition to this, the repetition or the recurrence also communicates the feeling of rhythm. And the rhythm is about movement hence it is about time.

If we go back to our tripartite basis, we can interfere that the God of Aristotle as a self-referential, perfect circle has some similar characteristics to our intuition of time. The unmoved mover is eternally present, it exists in an eternal present. It does not have a beginning or an end. Similarly, its thinking does not have a beginning nor an end like the concept of time itself.

When we relate this idea to Douglas Hofstadter, then the perfect representation of human consciousness as a self-referential image could also be traced back to Aristotle's prime mover in the sense that the self-referentiality in human consciousness builds on the capability of the mind in representing itself as a recursive and self-referential image. The image is not physical, but rather an abstract representation of the mind's own functioning, similar to the image of a perfect-thinking being God.

At that step, using Aby Warburg's concept of pathosformel as a methodology would bring us to the persistence of unconscious motifs. And in that case, the motif of self-referentiality or recursion as a perfect circular motion is traceable in Aristotle's conception of a prime mover as a thought, Escher's men stuck in the circularity till eternity as an image, and in Ali Kazma's works as a moving image.

Aby Warburg's method for analyzing and interpreting the emotional content of images in art history involves identifying and tracing the recurrence of certain expressive gestures or forms, in our case, strange loops. These forms, for Warburg, are considered to be deeply embedded in cultural memory and can be seen as carriers of emotional content. Ali Kazma's use of repetitive movements and gestures captured in close-ups creates a sense of cyclical time and continuity that can be seen as a form of strange loops. In this way, strange loops as emotional forms (pathosformel) can be interpreted as the search for infinity and transcendence of human beings throughout history.

If we further analyze Ali Kazma's video works, we can relate the images to "memento mori", the Latin phrase meaning "remember that you will die." It's an idea referring to the mortality of the human body, which gives rise to the feeling of incapacity or helplessness in the face of time, like in the myth of Sisyphus. The video series *Obstructions* focus on labor, particularly the manual and repetitive kind, reminding us of human life's transient nature.

The human body's imperfectness against the perfectness of God or time. Can we say that the loop exists as an unconscious motif? Can we argue that the unconscious assumption of time as something eternal and perfect and the human body as something doomed to decay, imperfect is the very motif that is recurring throughout not just the history of images but also the history of thought in the form of self-referentiality, and recurrence? I argue that the moving images make this idea more explicit as it exposes time as it is. Thus, the moving image is always in a state of becoming in time. The time is presented / communicated in a more mental way where becoming is made more explicit.

Conclusion

Whether these strange loops can be found in Aristotle's prime mover, Escher's paintings, or Ali Kzma's videos, they create a sense of transcendence and depth through self-referentiality. The main conclusion that can be drawn is that the strange loop patterns in Ali Kzma's videos challenge us to contemplate the nature of time and our relationship with it. Whether it shows itself as a concept as the eternal prime mover of Aristotle or the recursive strange loop that was drawn by Escher, these patterns of recursiveness and self-referentiality encourage us to consider the deeper aspects of our collective memory.

Moreover, the idea of memento mori has been a common theme in art history, particularly in still-life paintings, where objects such as skulls, hourglasses, and wilted flowers serve as reminders of mortality. Future studies could fruitfully explore the motif of "memento mori" in Ali Kzma's video art, not only in the series *Obstructions* but also in *Resistance*. For instance, his videos can be seen as a modern-day interpretation of the "memento mori", using the medium of video to capture the beauty and transience of human labor, which can be an interesting topic for future research.

Conflict of Interest Statement

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

References

- Aristotle. (350 BC/1996). *Metaphysics*. Trans. Hippocrates Gorgias Apostle, Bloomington: Indiana U Press
- Baykal, Emre. (2015). *Tracing Time. Timemaker*, İ. Baliç (ed.) Ofset Yapımevi, İstanbul
- Becker, Colleen. (2013). Aby Warburg's Pathosformes as methodological paradigm. *Journal of Art Histography*. 9, 1-25.
- Hofstadter, Douglas R. (1999). *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. Basic Books.
- Kaptan, Merve. (2018) *Les images mouvantes, le temps et la technique*. [Unpublished doctorale dissertation] Galatasaray University
- Kzma, Ali. (2006-2011) *Obstructions*, Turkey
- Rampley, Mattheva. (2001). Iconology of the interval: Aby Warburg's legacy. *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 4, 303-324
- Schapiro, Meyer. (1999). *Worldview in Painting-Art and Society*. George Braziller : NewYork
- Scordia, C. (2017, October 26) *The Intuition of the Instant*. Happening. <https://www.happening.media/category/magazine/en/articles/3067/ali-kzma-the-intuition-of-the-instant>



SineFilozofi Dergisi

Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu