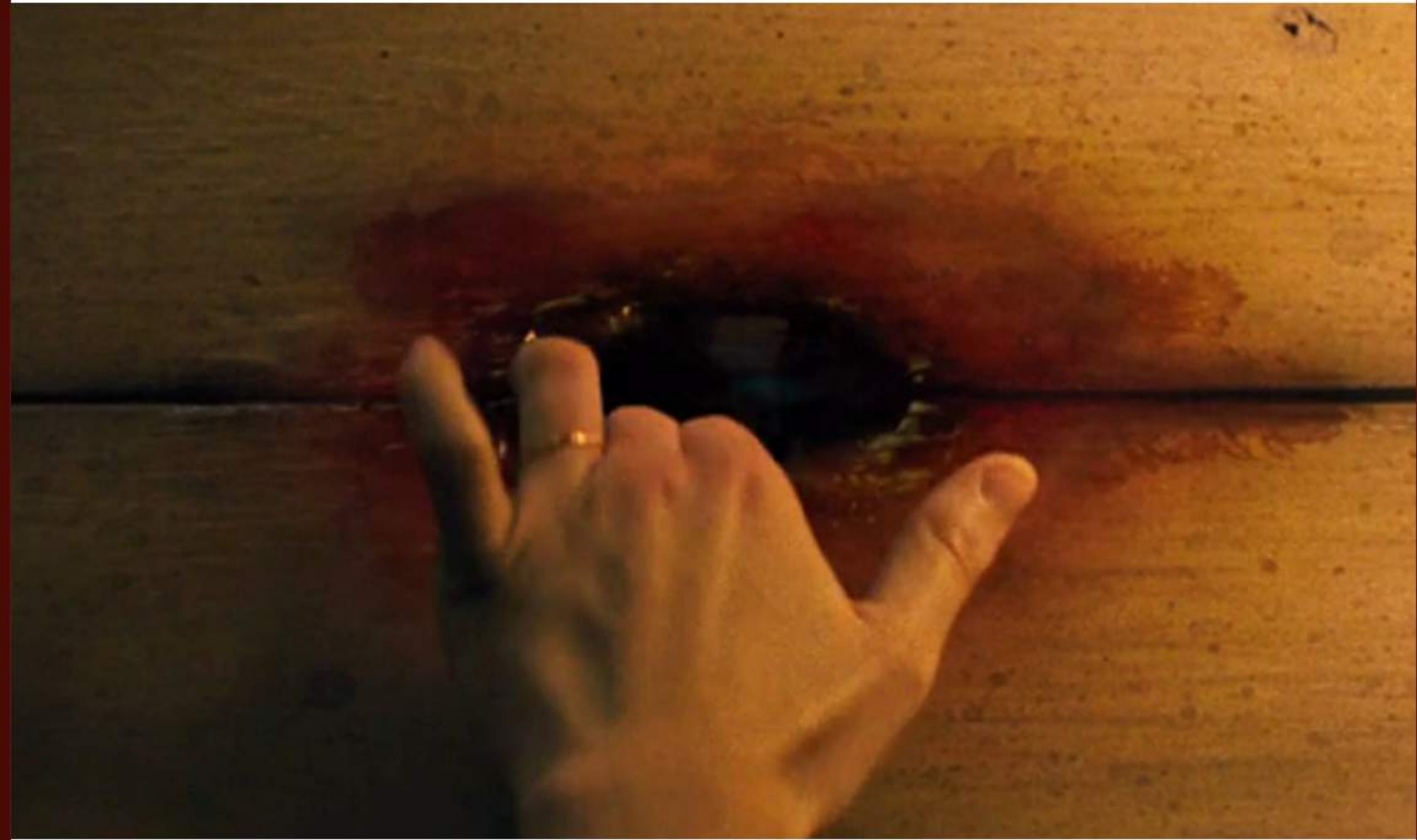


# sekans

sınema kùltürü dergisi

NİSAN 2019 | Sayı e10



Üç Maymun / Bir Türk'e Gönül Verdim  
J'Accuse / Muhteşem Güzellik  
Arkaplan ve Ötesi  
Yapay Zeka ve Haklayıcı Filmleri  
Söyleşi: Seren Yüce  
Dosya: Beden ve Sinema

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi  
Nisan 2019, Sayı e10, Ankara

© Sekans Sinema Grubu

Tüm Hakları Saklıdır.

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi ve sekans.org içeriği,  
Sekans Sinema Grubu ve yazarlardan izin alınmaksızın kullanılamaz.

info@sekans.org

<http://www.sekans.org>

---

#### **Yayın Yönetmeni**

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

#### **Yayın Koordinatörü**

Tansu Ayşe Fıçıcılar

tansu@sekans.org

#### **Kapak Düzenleme ve Tasarım**

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

Tansu Ayşe Fıçıcılar

tansu@sekans.org

#### **Web Uygulama**

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

#### **Kapak Fotoğrafı**

*Anne!* (Mother!, Darren Aronofsky, 2017)

#### **Katkıda Bulunanlar**

Nurten Bayraktar, Tutku Mavi Erkılıç, Ulaş Başar Gezgin, Torben Grodal,  
A. Kadir Güneytepe, Erdem İliç, Süheyla Tolunay İşlek, İbrahim Karabiber,  
Sertaç Koyuncu, İlker Mutlu, Ercan Orhan, Can Öktemer, Yalçın Savuran, Seren Yüce

---

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.

# ÖNSÖZ

29 Mart 2019'da kaybettik Agnès Varda'yı. Ölmesi beklenmiyordu. 90 yaşında üretkenliğini sürdüren, yaşamı boyunca gördüğü, düşündüğü, hissettiği hemen her şeyi filmleriyle bize aktaran Varda, sonsuza dek yaşayacağına ve film yapacağına inandırmıştı bizi. Şaşırdık haberi alınca. Ardından hakkında yazılanları okudukça onun ne çok sevildiğini, ne çok kişiye dokunduğunu ve neden önemli olduğunu bir kez daha anladık. Kendini dahil ettiği filmlerini ve kendini dahil ediş biçimini tekrar tekrar andık. Sinema dilinin ufuklarını genişletmek için aslında görebilen bir göz ve anlatabilen bir öznenin ısrarlı ve cesur samimiyeti gibi iddiasız ama temel bir özelliğin gerekliliğine olan inancımızı tazeledik.

Dergimizin yeni sayısında Varda ile benzer bir samimiyeti taşıdığına inandığımız yazarlarımızla sizi baş başa bırakmadan önce Varda'yı kendi sözleri ile analiz istedik. Keyifli okumalar...

**Seda Usubütün**

## **Agnès Varda diyor ki:**

“Filmlerimde hep insanların daha derin olanı görmelerini istedim. Doğrudan göstermeyi değil insanların görme arzusunu uyandırmayı istedim.” [Link](#)

“İmgelere ihtiyacım var, gerçeklikten farklı araçlarla çalışan temsile ihtiyacım var. Gerçeklikten yararlanmalı ama sonra ondan kurtulmalıyız. Benim hep yapmaya çalıştığım bu oldu.” [Link](#)

“İnsanların sanatla olan ilişkisini değiştirmeye çalışıyorum. Sanat kendi yaşamınızda bir çağrışım yaratmalı. İlişkilenmelisiniz. İnsanların “harika” demesini istemiyorum, “bu benim için” demelerini istiyorum.” [Link](#)

“Benim bir kariyerim yoktu, ben film çektim. İkisi çok farklıdır.” [Link](#)

\*\*\*

“30 yaşımıdayken bana “büyükanne” dediler. Çok erken yaşta yaşlanmaya başladım.” [Link](#)

“Cléo'yu çektiğimde zaman üzerine çalışmam gerektiğini düşündüm. Sıkıntıda olduğumuzda veya acı çektiğimizde veya bir şeyler beklediğimizde zamanı farklı hissederiz. İzleyicinin algıladığı film süresi üzerine eklenen “öznel zaman” benim konum oldu. Her hangi bir sanatçının ilgileneceği konuları ben sinema ile çalıştım.” [Link](#)

\*\*\*

“Sanırım doğmadan önce feministtim. Bir yerlerde bir feminizm kromozomu taşıyordum.” [Link](#)

“Her zaman bu dünyadayız. *Vagabond*'da bile. Yolda olan ben değilim, hiç bir şey yemeyen de ben değilim. Ama bir yönüyle hepimizde bir Mona var. Hepimizin içinde yolda yalnız başına yürüyen bir kadın var. Tüm kadınların içinde ifade edemeseler de başkaldıran bir şeyler var. Ortalama olmayan insanlara bir ilgim var: farklı olmaktan kendilerini alıkoyamadıkları için farklı şeyler deneyenlere, farklı olmak isteyenlere, veya toplum onları dışladığı için farklı olanlara...” [Link](#)

\*\*\*

“İnsanları açtığımızda çeşitli manzaralar buluruz. Beni açtığımızda, plajlar/kumsallar buluruz.” [Link](#)

“Bu bir belgesel değil, kurmaca da değil. Sınırları yıkmak ve filme özgürlük vermek istiyorum, ortadaki resmi göstermek için kendime izin veriyorum. İnsanlardan söz etmek, kendimden söz etmek, sonra da Küba Devrimini tartışmak veya tiyatrunun görüntülerini göstermek istiyorum. Kendimi göstermek sürecin bir parçası, öz denetim veya doğum kontrolü gibi önemli konuları tartışmak da öyle. Yani, yalnızca “bu, budur” demek yerine, sinemanın alanını genişletmeye çalışıyorum.” [Link](#)

“Ayna, öz portre çalışmak isteyen kişinin aracıdır. Bir fotoğraf oluşturmak istiyorsanız bir aynaya ihtiyacınız vardır. Genel tavır, aynada kendine bakmaktır. Bense bir ayna ile daha iyisini yapabileceğimi düşündüm. Ellerimde bir ayna tutarken kendime bakabilirdim ve sonra aynayı çevirip başka insanları görebilirdim. Benim aynalarım vardır, okyanusu, gökyüzünü, çevremdeki insanların yüzlerini yansıtan... aynayı hepsine gösteriyorum... filmimde aynaya yalnızca kendimi koymuyorum, diğer her şeyin arasına koyuyorum kendimi. İnsanları onurlandırmak istiyorum, tanıştığım kişileri, sevdiğim kişileri anlatmak istiyorum. Ayrıca biliyorsunuz ki ben yalnızca kendi öykümün değil 20.yüzyılın ikinci yarısının tanığıyım. Önemli olayların gözlemcisi oldum: devrim, kadınların özgürleşmesi, doğum kontrolü, Kara Panterler ve Çin ve Küba. Bu yerlerin hepsinde bulundum. O dönemlerde olup bitenler benim anılarımı da içeriyor. Ayna ve öz-portrenin çok da önemli olduğunu düşünmüyorum. Çok sayıda konuya yaklaşmanın bir yolu yalnızca.” [Link](#)

\*\*\*

“Yaşamı icat etmeniz gerekir”

SEKANS

FİLM ELEŞTİRİSİ  
FİLM ÇÖZÜMLEMESİ

YARIŞMASI 2019

sekans  
sinema kültürü dergisi

SEKANS  
8. FİLM ELEŞTİRİSİ  
ÇÖZÜMLEMESİ  
YARIŞMASI

2019

Son Başvuru 22 Mayıs 2019  
yarisma@sekans.org

ayrıntılı bilgi için  
www.sekans.org



ÇİZGİ  
KİTAPÇI



KALKEDON ÜTOPYA

**SEKANS SİNEMA GRUBU**, film eleştirisi alanında ürün veren amatör veya profesyonel yazarların ürünlerini değerlendirmek ve böylece film eleştirisi üretimini desteklemek ve özendirmek; sinema kültürünün gelişmesine katkı ve bu alanda üretim yapan kişilere ortam sağlamak ve ulusal sinemanın, film eleştirisi alanında üretilen yazılar aracılığıyla daha geniş bir platformda tanınması ve tartışılmasının önünü açmak amacıyla düzenlediği **Sekans Film Eleştirisi Yarışması'nın yedincisini** gerçekleştirecektir.

Yarışmaya gönderilen yazılar film eleştirisi ve film çözümlemesi olmak üzere iki ayrı kategoride değerlendirilecek, ödül almaya uygun görülen ilk üç yazı her iki kategori için ayrı olarak belirlenecektir.

### KAPSAM VE KOŞULLAR

1. *Başvurular elektronik olarak (e-posta yoluyla) yapılacaktır. Yazının tarafımıza ulaştığı bilgisi, başvuru sahibine iletilecektir.*
2. *Yarışmaya katılacak yazılar **Türkiye yapımı filmler** üzerine olmalıdır.*
3. *Yazıların daha önce (internet dahil hiç bir ortamda) yayımlanmamış olması gerekmektedir.*
4. *Her yazar, her iki kategoriye de, kategori başına en fazla iki yazıyla başvurabilir.*
5. *Çeviri eleştiri veya çeviri çözümleme yazılarıyla yarışmaya başvurulamaz.*
6. *Yazılar Times New Roman karakterinde, 12 punto ve çift satır aralıklı olmalıdır.*
7. *Yazılara konu olan filmlerin yapım yılı, türü vb. konusunda bir sınırlama yoktur.*
8. *Filmin künyesine ait sayılan bilgilerin tamamı yazının girişinde yer almalıdır: Filmin Adı, Yılı, Süresi, Yönetmeni, Senaryo Yazarı, Görüntü Yönetmeni, Sanat Yönetmeni, Müzik, Kurgu, Oyuncular.*
9. *Yazıların dili Türkçe olmalıdır.*
10. *Yazarların bir sayfayı aşmayan biyografilerini iletmeleri zorunludur.*
11. *Katılımcılar açısından amatör/profesyonel ayrımı yoktur.*
12. *Başvuru, yazıların yazarları tarafından yapılır. Eser sahipliği ve telif hakları konusunda yaşanacak herhangi bir hukuki sorun karşısında başvuru sahibi sorumludur.*
13. *Yarışmaya katılan tüm yazıların yayın haklarının 1 Haziran 2019 gününe kadar SEKANS SİNEMA GRUBU'na ait olduğu, katılımcılar tarafından kabul edilmiş sayılır.*
14. *Yarışmaya katılan herkes bu kapsam ve koşulları kabul etmiş sayılır ve yerine getirmediği takdirde ön elemeyi aşamazlar.*

## BAŞVURU YÖNTEMİ

Yarışma başvuruları, başvuru kategorisi belirtilerek (film eleştirisi veya film çözümlemesi) son başvuru tarihi olan **22 Mayıs 2019 Çarşamba** gününe kadar [yarisma@sekans.org](mailto:yarisma@sekans.org) adresine yapılır.

## DEĞERLENDİRME SÜRECİ

### Ön Değerlendirme

Yazıların ön elemesini gerçekleştirecek olan Eleme Kurulu, Sekans Sinema Grubu yazarlarından oluşmaktadır. Ön değerlendirme kurulu tarafından yazıların değerlendirileceği başvuru kategorisinde değişiklik yapılabilir.

### *Ön değerlendirme kriterleri:*

- Yazının yukarıda yer alan yarışma kapsam ve koşullarını karşılaması
- Yazının bilinen eleştiri ve çözümleme tekniklerine uygunluğu

### Seçici Kurul Değerlendirmesi

Her iki yarışma kategorisi için ön elemeden geçen en fazla 10'ar yazı **Seçici Kurul** tarafından değerlendirilecek ve yarışmanın her iki kategorisinde birinci, ikinci ve üçüncülüğe değer bulunan yazılar belirlenecektir.

### *Seçici Kurul*

Ulaş Başar Gezgin (Akademisyen)

Barış Saydam (Sinema Yazarı)

Emrah Günok (Sinefil)

Gökhan Erkılıç (Sekans - Sinema Yazarı)

## SONUÇ DUYURUSU

Yarışma sonuçları **31 Mayıs 2019 Cuma** günü Sekans web sitesinde ve medyada duyurulacaktır. Ödül alan yazılar elektronik dergimiz SEKANS Sinema Kültürü Dergisi'nde yayımlanmak üzere değerlendirilecektir.

# İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	1
DUYURU	3
İÇİNDEKİLER	6
ÇÖZÜMLEME	
<b>Üç Maymun</b> İbrahim Karabiber	8
ANA SÖYLEŞİ	
<b>Seren Yüce</b> Tutku Mavi Erklıç	25
KURAM YORUM	
<b>Arka Plan ve Ötesi</b> Ercan Orhan	29
TÜR	
<b>Sinemada Bir Yöndeşme Örneği:     Yapay Zeka ile Haklayıcılar Karşı Karşıya</b> Ulaş Başar Gezgin	35
DENEME	
<b>Muhteşem Güzellik'te Nihilizm ve Nostalji     Kayıp Zamanın İzinde</b> Can Öktemer	44
50 YAŞINDA	
<b>Bir Türk'e Gönül Verdim</b> İlker Mutlu	65
100 YAŞINDA	
<b>J'accuse / İtham Ediyorum</b> İlker Mutlu	72



SİNEMA KİTAPLIĞI

- Caligari'den Hitler'e – Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi** 80  
**(Siegfried Kracauer)**  
Sertaç Koyuncu

DOSYA – BEDEN ve SİNEMA

- Bir Beden Temsili Olarak Ev: *Mother!*** 85  
Süheyla Tolunay İşlek
- Albüm ya da Bir Fotoğrafın Arabı** 109  
Erdem İliç
- Bedenlerimize Ait Miyiz?** 113  
Yalçın Savuran
- Film Türleri Nasıl Biyoloji, Evrim ve Kültürün Ürünleri Oldu?** 120  
**Somut Bir Yaklaşım**  
Torben Grodal

# ÜÇ MAYMUN\*

**İbrahim Karabiber**

**Yönetmen:** Nuri Bilge CEYLAN

**Senaryo:** Ebru CEYLAN, Ercan KESAL, Nuri Bilge CEYLAN

**Görüntü Yönetmeni:** Gökhan TİRYAKİ

**Sanat Yönetmeni:** Ebru CEYLAN

**Kurgu:** Ayhan ERGÜRSEL, Bora GÖKŞİNGÖL, Nuri Bilge CEYLAN

**Müzik:** Umut Şenyol

**Oyuncular:** Yavuz BİNGÖL, Hatice ASLAN,  
Ahmet Rifat ŞUNGAR, Ercan KESAL, Cafer KÖSE, Gürkan AYDIN

**Yapımcı:** Zeynep ÖZBATUR

**Yapım:** NBC

*Üç Maymun* filminin öykü incelemesine geçmeden önce filmin ismine esin kaynağı olan “üç maymun” olgusuna değinmekte yarar görüyorum. Türk Dil Kurumu Atasözleri ve Deyimler Sözlüğünde “gördüğü ve duyduğu bir olay hakkında görmemiş, duymamış ve söylememiş olduğunu belirtmek” anlamına gelen “üç maymunu oynamak” deyimini, Japoncada isimleri Mizaru, Kikazaru ve Iwazaru olan üç maymundan esinlenilmiş ve birçok dilde kullanılmakta olan bir deyimdir. Japoncada görmek anlamında *Miza*, duymak anlamına gelen *Kika* ve işitmek anlamına gelen *Iwa* sözcüklerinin sonuna, “maymun” anlamına gelen “*saru*” kelimesi eklenmiştir. Ancak burada bir kelime oyunu söz konusudur. “*Saru*” kelimesi hem maymun anlamına gelmekte hem de “*zaru*” olarak değişerek, eklendiği sözcüğe olumsuz anlam veren bir ek işlevi görmektedir. Dolayısıyla bu üç maymunun isimleri sonuna aldıkları ekle birlikte, sırasıyla “görmemek”, “işitmemek” ve “konuşmamak” anlamlarını taşımaktadır.

Felsefesi sekizinci yüzyılda Hindistan’da ortaya çıkan ve Budist rahipler aracılığıyla önce Çin’e sonra da Japonya’ya geçen “*Üç Maymun Efsanesinin*

---

\* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2018 İkincisi

*Hindistan'daki inanışına göre, insanlar "görmediği, işitmediği ve konuşmadığı" zamanlar şeytan onlara karışmamakta ve dokunmamaktadır. Bu inanışın dayandığı Vadjra düşüncesinde Vadjra, elleri ile sürekli ağzını, gözlerini ve kulaklarını kapatan bir Tanrı'dır. Japon inancında ise Üç Maymun Efsanesinin doğuşu şöyledir: Bir yamacında akıllı ve iyi yürekli bir maymun kralın yaşadığı bir dağ vardır. Diğer yamacında şeytanın yaşadığı bu dağın, şeytanın olduğu tarafına geçmek yasaktır. Şeytanı gören taş olmakta, halkı ise lanetlenmektedir. Kralın üç akıllı maymun danışmanı, gezinti esnasında fark etmeden dağın diğer tarafına geçer ve şeytanı görür. Şeytanı görmekten kaçınmak için gözünü kapatan maymun, onu görmez ama şeytanın dehşetli sesini duyar. Kulağını kapatan maymun, şeytanı duymaz ama görür. Ağzını kapatan ise şeytanı hem görmüş hem de duymuştur ama gördüğünü ve duyduğunu kimseye söylemeyecektir. Maymunlar, halklarının görecekleri zarardan endişe ederek, bu olaydan kimseye bahsetmeyeceklerine söz verirler ve bir ağacın altında saklanırlar. Bugün bu "Üç Maymun" Efsanesinin heykeli, Japonya Nikku'dadır.*

*Üç Maymun* filminde de bu "Üç Maymun Efsanesi"nin ruhu yaşamaktadır. Filmde sırlar ve yalanlarla dolu bir hayatta kahramanlar sağır, dilsiz ve görmeyeni canlandırır. Filmde varlığı kelimelerle ifade edilen tek gerçek, kazadır. Kimse birbirine açıklama yapmaz, yaşantılardan herkes kendince anladığını ortaya koyar. Film, konuşulmayan günahların, yaşanmışlıklarını sorgular. Günahlar ve bedelleri hakkında konuşulmayarak, oynanan üç maymun oyunu ile bunlar yaşanmamış gibi gösterilir. Film oyuncularını, üç maymunu bedenleri ile oynarlar. Bu, Servet'in, Eyüp'ün, Hacer'in, İsmail'in, Bayram'ın ve ölen küçük çocuğun hayatlarının ayrı ayrı üç maymunudur. Bedenlerin kelimeleri bedensel göstergeler, kendi aralarında konuşur ve sessizliğin sesi olur. **Nuri Bilge Ceylan**, 2009 Ocak ayında BBC Türkçe'ye verdiği bir röportajda, 1985 yılında Londra'ya gitmesi ile uzun zaman yoğun bir yalnızlık duygusu yaşadığını ve bu duygunun sinema yapmakta kendisine rehber olduğunu söylemiştir. **Ceylan**, *Üç Maymun* izleyicilerinin, geçmiş yaşantılarına göre filmi yorumladıklarını ve kendinden bazı şeyler bulup-bulmama durumuna göre değerlendirme yaptıklarını ifade etmiş, "*İnsanlar farklı farklı, doğal olarak tepkileri de farklı olacak. Film herkeste farklı çağrışımlara yol açıyor. Kişisel karakterlere, karakterlerin içe veya dışa dönük olmasına, ihtiyaçlar ve yaşanmışlıklarla, tepkiler arasında önemli bağlantılar var.*" demiştir. **Ceylan**'ın bu sözleri, algılama ve imgenin zihinde oluşum süreçleri ile gösterge bağlantısı açısından önemlidir. Sözlerine malzemesinin insan olduğunu da ekleyen **Ceylan**,

tüm detaylarını bildiği Türk insanının en küçük mimik, hareket veya işaretinin kendisi için çok şeyler ifade ettiğini belirterek, bunların filmlerinde kendisine kılavuz olduğunu belirtmiştir.

Kültürler değişse de insanın özünün değişmediğini söyleyen **Ceylan**, bu özün dünyanın pek çok yerinde aynı olduğunu ve aslında toplumsal hayatta herkesin bir şekilde üç maymunu oynadığını söyler. **Ceylan**, bir TV kanalında, film gösterime girmeden bir hafta önce **Mustafa Altıoklar**'a verdiği röportajda, **Üç Maymun** filminde, insanların yaşantılarına verdiği tepkileri sorguladığını, anlamaya çalıştığını ve yansıttığını söylemiştir. Aslı Japoncadan gelen “üç maymunu oynamak” deyiminin, tematik bağlamda anlamını yansıttığı filmin öyküsüne baktığımızda, benzer bir izleğe rastlarız:

*Küçük zaafların büyük yalanlara dönüşerek parçaladığı bir ailenin gerçeği örtbas ederek her şeye rağmen bir arada kalma çabası. Altından kalkamayacağı acılara ya da sorumluluklara maruz kalmamak adına gerçeği bilmek istememek; onu görmemek, duymamak, hakkında konuşmamak ya da günümüz tabiriyle “Üç Maymunu oynamak”, onun var olduğu gerçeğini ortadan kaldırır mı?*



Resmi internet sitesinde bu cümlelerle tanıtılan **Üç Maymun**, üç kişilik bir ailenin dramı etrafında, **Nuri Bilge Ceylan**'ın diğer filmlerine pek benzemeyen, hikâye anlatımı öncelikli bir filmidir. Zengin bir milletvekili adayının şoförünün, o kişinin arabayla yaptığı kazayı üstlenmesi ve hapiste yatarken karısı ile patronu arasındaki ilişki etrafında gelişen bir hikâyeyi anlatır. **Ceylan**'ın büyük şehir

insanından, “varoş” insanının hayatlarına çevirdiği vizörü, toplumun alt tabakasındaki insanların sorunlarını, insan tabiatındaki kötülük sorunuyla birlikte ele alarak, izleyiciyi insanın içindeki kötülükle baş başa bırakmaktadır. Bütün aile fertleri, gerek geçmişten kalan, gerek bugünlerinde olan suçluluk duygusuyla, çıkışsızlıklarıyla, korkunun, nefretin, belki sevginin karmakarışık halde olduğu bir ruh hali içindedirler.

Yaklaşan genel seçimlere, bir muhalefet partisinden aday olarak girecek olan iş adamı Servet, gece yarısı ıssız bir yolda trafik kazası yapar. Ölümle sonuçlanan kaza sırasında araçta olmayan şoförü Eyüp’ten kazayı üstlenmesini ister. Karşılık olarak da hapiste bulunduğu süre içerisinde hem Eyüp’ün ailesine maaş ödeyecek hem de çıktığında Eyüp’e toplu bir para verecektir. Eyüp suçu üstlenir ve patronu yerine hapse girer. Eyüp ve ailesi, her ne kadar kendi hayatlarını idame ettirebilecek imkânlarla sahip görünseler de Eyüp’ün başkasının yerine hapis yatmasını kabul edebilecek kadar da gelecekte umutsuzdurlar. Bu umutsuzlukları nedeniyle Servet’in teklifi onlara bir fırsat gibi görünür. Eyüp’ün bir yemek fabrikasında çalışan karısı Hacer’in, üniversite sınavını kazanamayarak, kendisine bir yol çizememenin bunalımlarıyla boğuşan oğulları İsmail’in servis işi yapabileceği bir araba alabilmesi için gerekli parayı istemek amacıyla Servet’in yanına gitmesi, olayların bütün akışını değiştirir. Seçimleri kaybeden Servet, Hacer’den etkilenir ve ikili arasında bir ilişki başlar. İsmail bu ilişkiyi fark edip annesine kuşkulandığını hissettirse de bir iş kurmak için paraya ihtiyacı olduğundan tepkisini içine atarak olayı görmezden gelir. Eyüp hapisten çıkınca Servet, Hacer’le olan ilişkisini bitirmek istese de hastalıklı bir tutkuyla Servet’e bağlanan Hacer buna direnir. Hacer’in bu tutkusu ancak olayın cinayetle sonlanan bir trajediye dönmesiyle son bulur. Filmin sonunda Eyüp de tıpkı patronu Servet’in kendisine yaptığı gibi, kahvede çiraklık yapan evsiz Bayram’a cinayeti satar ve her şey birbirine bağlanır.

**Üç Maymun**, olay ve olay örgüsünden çok, filmde yaşanan olayların ardındaki olguların ya da kavramların sorgulandığı bir filmidir. Filmin ana olay örgüsü bölümlenmeleri aşağıdaki gibidir:

- Servet bir kaza yapar ve kazayı üstlenmesi için şoförü Eyüp’ü para karşılığı ikna eder. Suçu üstlenen Eyüp hapse girer.
- Eyüp hapisteyken karısı Hacer, oğlunun iş kurma hevesinden kaynaklanan ısrarı üzerine, kocasından gizli bir şekilde Servet’ten avans isteme kararı alır ve ofisine gider. Bu ziyaret Hacer’in arzusu etrafında gelişecek olayların başlangıcı olur.

- Eyüp cezaevinden çıkar, yaşadığı birtakım durumlar, eşinin kendisini aldattığından şüphelenmesine neden olur. Önceden beri annesinin babasını aldattığını bilen, ancak bu konuda “işine geldiği” gibi davranan İsmail, babanın eve geri dönmesinin ardından gecikmiş bir hamleyle namusunu temizlemek için eylemsizliğini bozar ve Servet’i öldürür. Oğlunun hapse girmesini istemeyen baba, kahveci çırağına suçu para karşılığı üstlenmesini teklif eder.

**Üç Maymun**, geleneksel anlatıda görülen güçlü olay örgüsüne sahip değildir. Bu olayları bağlayan ve filmi “sürükleyici” kılmaya neden olacak güçlü motivasyonlar yoktur. Burada sözünü ettiğimiz şey, **Bordwell**’in klasik sinema için tanımladığı seyircinin olaylar arasında nedensellik kurma arzusuyla ilişkili bir durumdur. Seyirci, filmde bir olayı izlerken ona neyin neden olduğunu öğrenmek ister, hemen ardından da o olayın neye neden olacağını merak eder. Bu, olaylar arasında nedensellik motivasyonu aramaktır. Ancak çağdaş sinemada bu motivasyon, daha çok soyut kavramlar üzerinden işleyen bir süreçtir. Yani anlatıda önemli olan olay ve olay örgüsünden çok, anlatının sorgulattığı kavramlardır. **Üç Maymun** filminin öyküsü de yaşanan olaylardan çok bazı soyut kavramlar üzerinden şekillenmiştir. Bu kavramlar suç, suçluluk, arzu, günah ve vicdan ilişkisidir. Film, merkezine kadın karakterin arzusunu alan ve bu arzunun etrafında gelişen olayları anlatan bir öyküye sahiptir. Filmin esas kırılma noktası da Hacer’in, kocasından gizli Servet’in yanına gitmesidir ve bu noktadan sonra Hacer artık kendi arzusunun peşinden gidecektir. Yönetmen olayları anlatmak yerine bunun kişiler üzerindeki sonuçlarını gösterir izleyiciye. Buna örnek vermek gerekirse Servet’in yaptığı kazanın gerçekleşme anı gösterilmez izleyiciye. Olayın ayrıntıları önemli değildir. Yönetmen, olayın kendisinden çok, bu olayın karakterler üzerindeki etkilerini gösterir. Servet, politik kariyerini düşünmektedir ve peşinden koştuğu olası “iktidar”ın ikiyüzlülüğünü simgelemektedir. Servet’in ikiyüzlülüğünün sadece politik kariyeriyle ilgili olmadığı da filmde kısa bir süre sonra ortaya çıkacaktır. Eyüp ve İsmail vicdan ve suçluluk kavramlarıyla en çok ilişkilendirilen karakterlerdir, işledikleri ya da görmezden geldikleri suçlardan çok bu suçtan dolayı çektikleri vicdan azabı gösterilir seyirciye. Hacer karakteri de dengenin tam tersi bir noktasında “suç” kavramını çağrıştırmaktadır.

Çağdaş anlatıya sahip filmlerdeki karakterler, klasik anlatıdaki özdeşleşmeye yol açacak eylemlerin sahibi değildirler. Davranışları izleyicide heyecan ve sürüklenme yaratmak yerine daha çok sorgulama yaratır. İzleyici kendi beklenti ve

heyecanlarından vazgeçmek, karakteri anlamaya çalışmak durumunda kalır. Bu filmde de hiçbir karakterin en genel anlamıyla “kahraman” olmadığını ve izleyicide heyecanla peşinden sürüklenecek duygular yaratmadığını söylemek mümkündür. Filmdeki özdeşleşme daha çok bakış açısı ve odaklanma yoluyla, Eyüp ve İsmail karakterlerinin yaşadıkları belirli durumlar üzerinden yaratılmıştır.

Çağdaş anlatının bir diğer önemli özelliği, klasik anlatıdaki gibi mutlak bir sona sahip olmaması, daha da önemlisi anlatının sonunun belirli bir beklentiyi karşılamaktan öte, yanıtın izleyiciye bırakılmasıdır. Bu, bir anlamda özdeşleşme ve *katharsis* yoluyla kapanması gereken boşluğun, yönetmen tarafından özellikle kapatılmamasıdır. *Üç Maymun* filminin sonunda da benzer bir durumla karşılaşırız: Filmin finalinde Eyüp karakteri, kahveci çırağı Bayram’la konuşup suçu üstlenmesini ister, Bayram’ın cevabı net bir şekilde gösterilmez. Konuşmadan sonra eve dönen Eyüp terasa çıkar, hareketsiz bir biçimde gökyüzüne ve denize bakabilir, film bu görüntüyle sona erer. Finalde somut bir durum ve bu durumun yaratacağı net bir duygudan özellikle kaçınılmıştır.



Son olarak, çağdaş anlatının önemli kavramlarından olan ve daha önce de değinilen, “açık imge” ve “kristal öyküleme” kavramları üzerinden film öyküsünü incelediğimizde, *Ceylan*’ın bu filmde de bu öğelere önemli ölçüde yer verdiğini görebiliriz. Bu konuda verilebilecek ilk ve en önemli örnek ölen çocuk karakteridir. Film anlatısında neden-sonuç ilişkisinin dışında duran Eyüp ve İsmail karakteri için, vicdan ve suçluluk hislerini uyandıran bu çocuk karakter, film içerisindeki en önemli açık imge olarak okunabilir. Film içerisinde süre anlamında çok kısa görünen ama oldukça güçlü bir etki bırakan bu çocuk karakterinin filmde neyi temsil ettiğinin karşılığı özellikle açık bırakılmıştır. Sadece abisi ve babasının

odaklanması yoluyla görebildiğimiz bu çocuk karakterinin fiziksel görünümü ve eylemlerinden yola çıktığımızda, filmsel evrenin içinde yaşamayan biri olduğunu anlarız. Daha sonra gösterilen duvardaki fotoğraf yoluyla da çocuğun, o ailenin ölen küçük oğlu olduğu ihtimali güçlendirilmiş olur.

Filmdeki benzer açık imgelerden biri de deniz feneridir. Filmde ilk olarak Servet ve Eyüp'ün sabaha karşı buluştuğu sahnede görürüz deniz fenerini. Servet ve Eyüp konuşmalarını bitirmiş ve Eyüp suçu üstlenmeyi kabul etmiştir. Servet, arabanın anahtarlarını çıkarıp Eyüp'e verdikten sonra etrafına bakınır, kimsenin görmediğinden emin olmak ister gibidir. Bu sırada bir ses duyulur ve kafasını çevirip sesin geldiği yöne bakar. Deniz fenerinin yanıp sönen ışığı görünür. Bu deniz fenerini ikinci kez de Servet ve Hacer'in arabada geçen sahnesinde Servet'in öznelinden görürüz. Servet'in sesinden *"Ya aslında çok duygusal bir adamımdır ben, vallahi. Tuhaf gelecek size ama hemen ağlarım mesela. Birisi şiir miir okuduğu zaman, vallahi billahi."* cümlesini duyduktan hemen sonra, deniz fenerinin sesi duyulur ve Servet kafasını çevirip deniz fenerine doğru bakar. Buradaki deniz feneri filmin açık imgelerinden biridir ve Servet'in yalanlarını gören "gerçeğin gözü" olarak yorumlanabilir. Semboller ve mitolojik ilişkilerine dair yaptığı çalışmada **Jean Chevalier**, birçok nesnede tek gözle simgelenen Horus'un gözünün "yargılayan bakışı" temsil ettiğini ve bu bakışın kanunların vazgeçilmez simgesi olduğunu söyler ve *"Hiçbir giz, Horus'un bakışından saklanamaz."* der. Servet etrafında kimsenin onu görmediğinden emin olmak için etrafına bakar, kimse yoktur ancak deniz fenerinin sesini duyar, kafasını çevirir, deniz fenerinin yanıp sönen ışığını görür. Deniz fenerinin burada mitolojik kökenli Horus'un gözü olarak da bilinen, "her şeyi gören göz" olarak yorumlanması mümkündür. Deniz fenerinin kullanıldığı diğer sahnede de benzer bir durum söz konusudur: Servet, Hacer'e kendisinin duygusal bir adam olduğundan söz ederek onu etkilemeye çalışmaktadır. Burada da deniz fenerinin sesi duyulur ve ardından Servet'in öznelinden deniz fenerine yer verilir. Burada da deniz fenerinin "gerçeğin gözü" olarak Servet'i izlemekte olduğunu düşünebilir ve bu bağlamda yorumlayabiliriz.

Filmde önemli bir kimlik olarak karşımıza çıkan annelik bağlamında Hacer'i incelediğimizde, burada da sorunlu bir durumla karşılaşırız: **Kaplan** ve **Gittins**'in melodram filmlerinde kadının anneliğinin sosyal bir olgu olduğu yönündeki görüşü bu filmde de geçerli olan bir durumdur. Bu, toplumsal cinsiyet kalıpları gereği bir kadının, biyolojik olarak bir çocuğun annesi olsa da sosyal ve ahlaki



anlamda anneliğin gerektirdiği başka erdemlere sahip olma zorunluluğuyla ilgili bir durumdur. **Kaplan, Freud**'un “iyi anne” ve “kötü anne” ayrımının da bu ölçütlere dayandığını belirtmiştir. **Freud**'un çalışma arkadaşı ve analitik psikolojinin kurucusu **Carl Gustav Jung**'un da benzer bir yaklaşım içinde olduğunu görmek mümkündür. **Jung, Freud** gibi kişisel bilinçaltı değil, kolektif bilinçaltını incelemiş ve bu incelemeleri sonucu “arketip” adını verdiği, bir gen örneğine göre belirlenen ve karakterin ruh durumunu yapılandıran ana örnekler belirlemiştir. **Jung**'un tanımladığı annelik arketipinin özelliklerini incelediğimizde, ilk sözü edilen özelliklerin daha çok “bakıp büyütme”yle ilgili olduğunu görürüz. Fakat hemen ardından kadının “tutku” ve “karanlık”la ilgili özelliklerini sıralar **Jung**. **Jung**'un sözünü ettiği arketipsel özelliklerin toplumsal cinsiyet bağlamındaki karşılığına baktığımızda, bakıp büyütmeyle ilişkilendirilen özelliklerin “iyi anne”, “tutku”yla ilişkilendirilen özelliklerin ise “kötü anne”ye karşılık geldiğini görmek mümkündür. Bu filmde Hacer ister toplumsal cinsiyet bağlamı ister Freudyen isterse de Jungcu görüş bağlamında ele alınsın öyküdeki konumlanışının “kötü kadın” olarak yapılandırıldığını iddia etmek mümkündür. Hacer eşine ve yuvasına “sadık” kalamamış, melodramın iyi kadınlarının ses çıkarmadan tutundukları “içerisi” yerine “dışarı”yı tercih etmiş, mutluluğu yuvasının dışında aramıştır. Hapiste olan kocasına bağlı kalıp onu beklemek yerine, arzusunun peşinden gitmiş ve kocasını patronuyla aldatmıştır. Bu anlamda Hacer'in, kocasının iktidarını iki kez zedelediğini öne sürmek mümkündür: Bunlardan ilki Eyüp'ün erkek olarak zedelenen otoritesidir. İkincisi ise Hacer'in, Servet'le, yani patronuyla kendisini aldatmış olmasından kaynaklanan otorite kaybıdır ki bu aslında ilkinin göre telafisi çok daha zor bir kayıptır. Bu noktada daha açık ifade edilecek olunursa **Serpil Sancar**'ın *Erkeklik: İmkânsız İktidar* kitabında tartıştığı, kapitalizm ve onun çalışma ahlakı üzerinden kendini yaratan erkek olgusuna değinilebilir. **Sancar**, endüstriyel kapitalizm çağında modern erkeklik değerlerinin kurulduğu en önemli yerlerden birinin çalışma yaşamı olduğunu söylemiş ve erkekliğin önemli bir boyutunun iş yerinde kurulduğunu vurgulamıştır. Bu noktada Servet, Eyüp için “dışarıdaki” iktidar alanının yaratıcısı ve sağlayıcısıdır. Bu nedenle Hacer'in kendisini Servet'le aldatmış olması, onun iktidarının iki kat yıkılması anlamına gelmektedir. Servet'in öldürülmesinin en önemli nedeni bu iktidarın onarılması isteğinden kaynaklanmaktadır. Hatta **Sancar**'ın görüşlerinden hareketle, Eyüp'ün, kahveci çırağı Bayram'a yaptığı teklifi

iki türlü yorumlamak mümkündür: Bu teklifin nedenlerinden biri, oğlunun hapse girmesini istememesidir, diğer nedeni de kendi iktidarını zedeleyen Servet'in cümlelerine benzer cümleler kurarak onun gibi bir iktidar yaratmak ve böylece zedelenen erkekliğini, zedeleyenin araçlarıyla giderme isteğidir.

Hacer karakterinin çözümlenmesinde değinilmesi gereken önemli noktalardan biri de karakterin *femme fatale*'i çağrıştıran konumudur. *Femme fatale*, Fransızca kelime anlamı öldüren kadın olan, cinselliğini ve güzelliğini bir silah gibi kullanan, baştan çıkarıcı ama bir o kadar da tehlikeli bir kadın tipi olarak *film noir* (kara film) türünün tipik simgesidir. *Femme fatale*'in bu özelliklerinden yola çıkarak, Hacer karakterinin bu bağlamda öykü içerisindeki rolü ve konumu değerlendirildiğinde benzer nitelikler taşıdığı görülmektedir. Hacer'in cinselliği ve güzelliği kendi fiziksel özelliği olmaktan öte, başkalarına zarar verici ve problem yaratan bir öğe olarak tanımlanmıştır. "Arzu"sunun peşinden gitmesi onu ve arzusunu filmin temel sorunsalı haline getirmiştir. Hem kendi ailesinin hem de Servet'in ailesinin huzurunu kaçıır. Hatta Servet'i ailesiyle birlikte olduğu sırada gözetleyerek onu tehdit eder, meydan okur. Servet ne yapacağını bilemez, ayrılmak istese de ayrılamaz. **Koç**'un *femme fatale*'in temel özelliklerinden biri olarak tanımladığı gibi, hayatına girdiği erkeği fazlasıyla güçsüz bırakır Hacer. Otorite, onlara nasıl "hadlerini" bildireceğini bilemez. Ancak filmin kalede geçen son sahnesinde Hacer'in zavallı ve çaresiz durumu, Servet'in dizlerine kapanıp ondan ayrılmak istemediğini söylemesi klasik *femme fatale* ile çelişen özelliklerdir.



Hacer'in filmin sonunda belirgin bir biçimde eril otorite karşısında boyun eğmesi ve kocasının ona "Git kendini at aşağıya!" demesinin ardından, terastan kendini atmaya çalışması da bu muğlâklığın örneği olarak yorumlanabilir. **Zizek**, bunu Lacancı görüş bağlamında değerlendirir ve "Kadının en sondaki histerik çöküşü **Lacan**'ın 'Kadın yoktur' önermesinin mükemmel bir örneğidir. Kadın erkeğin semptomundan başka bir şey değildir, reddedildiğinde bütün ontolojik tutarlılığı kaybolur." şeklinde yorumlar. Bu yorumlardan yola çıkarak, Hacer'in filmde *femme fatale* ile ilişkilendirilebilecek birçok özelliği olduğunu iddia etmek mümkündür.

Öykü varlıklarından biri olarak Hacer'in uzamsal ilişkilerini hesaba kattığımızda, karakterin ev içi alanda ve melodram atmosferi içinde sunulduğunu görürüz. Her ne kadar birkaç sahnede çalışan bir kadın olduğu gösterilmeye çalışılmışsa da bu durum, karakterin sunumu anlamında bir değişiklik yaratmamış, melodram sınırları içerisinde tanımlanan "özel alan"a ait rolleri, onun "toplumsal alan"la ilgili rollerini gölgelemiştir. Bu filmde Hacer'in temsil ettiği ve sorgulattığı kavramlar arzu ve arzu kavramının ölçütü olarak sunulan "ahlak", başka bir yorumla da "ahlaktan yoksun arzu"dur. Hacer öyküde önce ahlaklı olması gereken varlık olarak dikkat çeker, ardından ahlakı bozan kişi olarak yargılanır. Kadın, bu anlamda cinsiyetçi ideolojiyle uyumlu olarak "ahlakın göstereni ve gösterileni"dir.

Kadının ahlakıyla ilgili erk sahibi olan kişi kendisi değil, cinsiyetçi ideolojiyle uyumlu olarak baba yani Eyüp'tür. Kadının ahlak/ahlaksızlık sınırında çizginin diğer tarafına geçmesi tam da bu noktada başlar. Oğluna "Ben babandan izinsiz hiçbir iş yapamam." diyen ahlaklı kadın, babadan izinsiz yaptığı ilk işinde çizginin ahlaksızlık tarafına geçer. Servet'in ofisine gittiğinde, Servet'in ona "Eyüp'ün haberi var mı bu işten?" diye sorması ve "Hayır." cevabını alması da hem bulaşılacak olan suçun altını bir kez daha çizer, hem de Servet'in suç ortaklığının cinsiyetçi ideolojiyle uyumlu olarak meşrulaştırılması amacını güder.

Bu nokta, Hacer'in *femme fatale* kadınına geçiş çizgisidir de aynı zamanda. Hacer adeta bir *femme fatale* karakteri gibi güzelliğinin, dişiliğinin ve tutkularının peşinden gider. Böylece filmdeki bütün erkek karakterlerin başını belaya sokar. Onun yüzünden kocası Eyüp otorite kaybına uğrar, oğlu İsmail cinayet işler, "sevgilisi" Servet öldürülür. Tüm bu değerlendirmelere ve vardığımız sonuçlara dayanarak Hacer karakterinin psikanalitik yorum, arketipsel değerlendirme ve toplumsal cinsiyet teorileri bağlamında "kötü anne", sinemasal öykü içerisindeki varlık sebebi olduğu olaylar bağlamında da filmin *femme fatale*'i olduğunu düşünebiliriz.



*Üç Maymun* çoğunlukla iç mekânda geçiyor ve ailenin yaşadığı ev, filmde adeta bir karaktere dönüşüyor. Sağ tarafında gecekondular bulunan, sol tarafından ise banliyö treninin geçtiği, insana yer yer huzur verirken çoğu zaman sıkıntı veren bu ev, zar zor ayakta durabiliyor. Çünkü ev ince yapısıyla adeta tüy gibi durarak ailenin hayata tutunuşunu resmeden bir metafora dönüşüyor. Evin bu ince görünümü sanki ailenin pamuk ipliğine bağlı olan ilişkilerini vurguluyor. Şehir hayatına tutunabilmek için, birbirlerine sokulmak zorunda olan ve bir taraftan da birbirlerine zarar vermenin acısıyla da kıvranan bu ailenin yaşamı, o biçimsiz apartmandaki dairelerinin penceresinden görünen deniz manzarasının tadına çıkarmalarına fırsat bırakmayacak kadar yoksun hale geliyor.

Film, yönetmenin diğer filmlerine göre hayatın daha fazla içerisindedir. Karakterler her ne kadar kendi içlerine gömülü şekilde yaşasalar da bir öykü olması nedeniyle, hayatın içerisinde daha fazla görünmektedirler. Filmin öyküsü klasik Yeşilçam kalıpları içerisindedir. Film, zengin patronun neden olduğu kazayı para karşılığında bir başkasına kabul ettirmesi çerçevesinde gerçekleşen, alışageldik melodram filmlerine benzemektedir. Olayın merkezindeki çıkış noktası itibari ile dramatik bir öyküye sahip olan film, **Nuri Bilge Ceylan** sineması kalıplarından çok farklı bir yapıya bürünmüştür. Olayların gelişimi sırasında melodram öğeler yerini, karakterlerin masumiyetlerini yitmişliklerine bırakır. Tüm karakterler bir suçluluk duygusu içerisindedir. Bu suçluluk duygusu, kişileri birbirinden uzaklaştırırken, konuşulabilecek hiçbir şey bırakmamaktadır geriye. Ev ile dış dünya olarak ikiye ayrılan gerçeklikte iki ayrı temsil vardır. Dış dünya kaçıışı, ev ise

yüzleşmeyi resmeder. Bu yüzden duygular daha çok evde açığa çıkar, bu yüzden de kaybedilen çocuğun hayali, ev sahnelerinde Eyüp ve İsmail'e görünür. Ölen çocuğun hayali ve Eyüp'ün Hacer'i binadan atlarken düşündüğü sahneler, karakterlerin bilinçaltlarındaki düşüncelerin gerçeküstü sahnelenmesi olarak görünmektedir. Bu hayali sahneler gerçekçi sinemada pek de kullanılmayan özellikler olarak göze çarpmaktadır. Yönetmen bu alışlageldik sıradan öyküyü psikolojik bir drama dönüştürmüştür. Öykü çok basittir, çok fazla yorucu değildir. Gerçek hayatın acımasızlığı, yaşanmaz bir dünyaya işaret etmektedir filmde. Filmde gerilim hat safhadadır. Bu gerilimin en büyük ve belki de tek nedeni filmin suskunluğudur. Filmdeki bu suskunluk gerçek dünyaya katılmış abartı gibidir. Film, oyunculuk ve öykü çevresinde gerçekçi bir izlenim uyandırır da karakterlerdeki suskunluk ve kendine çekilmişlik, tüm karakterlerin kötü oluşu, hiçbir şeyin iyi görünmemesi gibi **Nuri Bilge Ceylan** sinemasının genel özellikleri ile gerçek dünyanın tek bir tarafı gibi görünmektedir.

Film, bir taşra öyküsüdür. Her ne kadar **Nuri Bilge Ceylan** sinemasını izliyorsak da öykü klasik bir taşra melodramıdır. Ancak buradaki fark olayın yaşam içerisinde nerde durduğundan çok, bireylerin ruh dünyalarındaki duyguların nerde, nasıl olduğunu göstermesidir. Taşra, bir aile dramı üzerinden, ama sadece o aile üzerinden sunulmaktadır. Dış dünyayı hiç bilmiyoruz filmde. Bildiğimiz tek şey dramatik bir olay ama olaydan daha kötüsü bu olay karşısındaki insanların ruh halleridir. Filmde herkes kötülüklerin dünyasına gömülmüştür. Ya da zaten o dünyaya aittir karakterler. Filmdeki her şey, kişilerin içlerindeki kötüyü, çarpık yanları yansıtmaya üzerine resmedilmiştir. Hiçbir çıkış yolunun görünmediği filmde dünya karanlıktır. Karanlık dünyada karakterler kötüdür ve kötü karakterlerden ibarettir dünya. Anlatılan olayın gerçek olabileceği, gerçek olmuş olabileceği kesinlikle doğrudur. Film yoksulluğun neden olduğu bir kabul ile başlamaktadır. Ancak bu şekilde başlayan bir öyküde yeryüzünün tamamı bu başlangıca mahkûm edilmiştir. Biri neden bu kadar zengin, diğeri neden hapse girmeyi kabul edecek kadar yoksul kavramları göz önünde tutulmadan ilerleyen filmde, kötü olan resmedilmiştir. Sormak ya da sorgulamaya neden olacak hiçbir belirti yoktur filmde. Filmde insanlar yaşadıklarını hak eden, zaten bu olay olmasa da o karakterlere sıkışmış olan, kötü kişilerdir ve bütün dünya da onların benzeridir.

**Nuri Bilge Ceylan**, *Üç Maymun*'da İstanbul'u, alışılmış görünümünün dışında sunmuştur. Filmde büyük kent mekânları içinde dikkat çekmeyen farklı yaşamlar

anlatılmaktadır. Filmin mekân kullanımıyla İstanbul, karanlık bir atmosfer içinde tasvir edilmiştir. Bu doğrultuda iç mekânlar kadar dış mekânlar da benzer karanlık görünümlere sahiptir. İç mekânlarda yetersiz ışık ile karanlık görünümlere bürünen ev, ofis gibi alanların kullanımı, dış mekânlarda ise تنها sokaklar, kapalı gökyüzü tercihleri, mekânların karamsar tasvirini güçlendirmektedir. Kentin merkezden uzak bölgesinde bulunan bir ev ile tasvir edilen mekân, kent mekânlarının sınıfsal ve kültürel farklılıklara dayalı ayrımlarının değişmeye başladığını göstermektedir. Eyüp ve Hacer'in evi, mimari biçimsizliği ile kent mekânlarında oluşmaya başlayan yeni mekânları temsil etmektedir. Evin bulunduğu alan da alışılmış mahalle mekânlarına benzememektedir. Çevrede bulunan diğer yapıların benzer görünüme sahip olduğu görülmektedir. Filmde evlerin estetikten yoksunluğu, biçimsizliği, kentin yeni mekânsal görünümleridir. Bu evlerin içinde karakterler de mekânlar gibi, kente tutunabilmek için çabalamaktadırlar. Filmde gerçek mekânlardaki bu değişimin insan ilişkilerine yansıdığı görülmektedir. Karakterler taşralı-kentli, alt sınıf-üst sınıf gibi belirli tanımlamaların dışında, kent içinde son dönemlerde yeni oluşmaya başlayan bir ara kültürün izlerini barındırmaktadır. Buna göre, birbirine sık yapılmış, estetik görünümlerden uzak evler arasında komşuluk ilişkileri görülmemektedir. Mahalle mekânlarında yaşanan sosyal ilişkilerin ve insanlar arasındaki dayanışmanın yok olmasına rağmen, filmde sunulan mekânlar, lüks sitelerden oluşan modern kent görünümlerinden de uzaktır. Ancak, alışılmış gecekondu ve varoş semtleri ile de benzeşmemektedir. Mekânlar, bu farklılıkların iç içe geçtiği ara görünümlere bürünmüştür.



Mekânların bu değişimi, insanlara yansımaktadır. Birbirlerine karşı güvenin kalmadığı bir mekân içinde, geleneksel ailenin de dağılmakta olduğu görölmektedir. Karakterlerin geleceklerindeki belirsizlik, hak etmeden kolay yoldan para ve mevki kazanma amaçları, onları suça ve şiddete eğilimli hale getirmektedir. Böylece sosyal yapının bireysel çıkarlar nedeniyle bozulmaya başladığı görölmektedir. Ev gibi güvenli mekânlar bile iktidar mücadelesinin alanlarına dönüşmektedir. Böylece geçmiş dönemlerde Türk sinemasında kente tutunma çabasındaki ailenin bunu başaramadığı ve dağılmakta olduğu anlaşılmaktadır. Filmde kullanılan mekânlara yüklenen anlamların da değişmekte olduğu görölmektedir. İstanbul Boğazı önünde demirlere dayanarak ağlayan Hacer'in görüntüsü bu durumun bir örneğidir. İstanbul Boğazı böylelikle, kent içinde insanların mutsuzluğunu simgeleyen bir fona dönüşmektedir. Aile yapısındaki çözülme ile ataerkil yapıdan kaynaklanan hiyerarşi aynı evin içinde baba-oğul ve anne arasındaki ilişkiler ile verilmiştir. Ataerkil hiyerarşi, aynı ev içinde mekânlar üzerinde bir hâkimiyet mücadelesine dönüşmüştür. Babanın hapse girmesiyle siyasetçi/işadamı ekonomik gücü sayesinde bu mücadeleye dâhil olmuştur. Karakterlerin mekânlarla kurdukları ilişkide de ataerkil yapının izleri görölmektedir. Ekonomik güce sahip olan işadamının yerine Eyüp'ün hapse girmeyi kabul etmesi ile mekâna hâkim olma hakkının ekonomik gücü elinde bulduran erkekte olduğu anlaşılmaktadır. Filmde baba figürünün yokluğu ile ev içinde baba konumuna geçen oğulun, annesi üzerinde baskı kurmaya çalıştığı görölmektedir. Hacer'in eve Servet'i alarak yaşadığı ilişkiye tanıklık eden oğul, bu davranışından dolayı annesine tokat atarak ataerkil gücünü kanıtlamak ister. Ancak Servet'in maddi yardımları ile bu durumu zamanla görmezden gelerek, ev içindeki hâkimiyeti Servet'e bırakır. Babanın hapisten çıkarak ev içindeki konumuna geri dönmesi üzerine Servet aile ile bağlarını koparmaya çalışır. Ancak; Hacer'in Servet'i bırakmak istememesi ve babanın ev içindeki iktidarını geri alma mücadelesi, mekânlar üzerinden oluşan suçları ortaya çıkarmaktadır. Servet'in öldürülmesi ile son bulan mekân üzerindeki iktidar mücadelesinde Eyüp, bu suçtan ötürü kendisi yerine kahvehanede kalan, işsiz ve evsiz birini hapse girmeye ikna ederek, ataerkil hiyerarşi içinde daha güçlü olduğunu ve mekâna hâkimiyetini kanıtlamaya çalışmaktadır.

Yönetmenin önceki filmlerde oluşturmaya çalıştığı bireysel sinema dilinin *Üç Maymun* filminde de sürdürüldüğü görölmektedir: Rüzgârda uçşan perdeler,

karanlığa doğru kaybolan araba, uzun bir süre ağır çekimle ekranı dolduran vantilatörün arttırdığı gerilim bu konudaki bazı örneklerdir. Yönetmen böylece, sinemasal mekânın oluşturulmasında olayların ilerleyişinden çok, karakterlerin ruhsal durumlarına odaklanmaya çalışmaktadır. Mekânlar içindeki nesnelere, karakterlerin düşüncelerini yansıtmak için kullanılmıştır. Annesini yatak odasında Servet ile gören gencin ne yapacağını bilemediği bir anda esen rüzgâr sonucu mutfakta sallanan bıçak, yönetmenin nesnelere anlam yükleme çabasını göstermektedir. Mekânlar, estetik görSELLİKLERİNİN yanı sıra, önceki filmlerde olduğu gibi ses unsurları ile de oluşturulmuştur. Yönetmenin önceki filmlerinde olduğu *Koza* kısa filmi dışında-, gibi bu filmde de müzik ön planda değildir. Ancak filmde cep telefonunun dijital seslerini içeren 'arabesk' şarkı ve ezgiler, mekânlar ile karakterlerin arasındaki güvene dayanmayan ilişkiyi güçlendirmiştir. Bu doğrultuda filmde sinemasal mekânların kullanımında suç kavramının ortaya konulmasını sağlayan karanlık bir atmosferin, kamera görüntüleri kadar ses unsurları ile de oluşturulmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. *Üç Maymun* filmi; mekân tasviri, gerçek mekânlardaki değişimin sinemasal mekâna yansması, ataerkil yapının mekân kullanımına etkisi, karakterlerin mekân ile kurduğu ilişki ve sinemasal mekânın oluşumu açısından incelendiğinde, İstanbul'un farklı mekânsal görünümü ile filmde tasvir edildiği görülmektedir. Gerçek mekânlardaki değişim filmin mekân kullanımına yön vermiştir. Ataerkil yapı, yeni ortaya çıkan mekânlarda da baskısını sürdürmektedir. Filmde karakterlerin mekânlarla ilişkileri bireysel çıkarılara dayanmaktadır. Sinemasal mekân kullanımı, İstanbul üzerinden oluşturulan bu anlamları vurgulamaktadır.

*Üç Maymun*'da döngüsel bir zaman var gibidir. Özgürlüğünü para karşılığında Servet'e satan Eyüp, aynı durumda kendisi için kurtuluş olabilecek bir başka kurban arar. Eyüp'ün buradaki tavrı, Bayram'ın yoksulluğunu, marjinalliğini pekiştirici ve kendisinininkini devredicidir. Eyüp kısa sürede hapisten çıkmış, Servet de ona toplu bir para ödemiştir. Bayram'ın payına düşense daha kötüsüdür. Bayram cinayet suçundan yargılanacak, daha uzun bir süre özgürlüğünden mahrum kalacaktır. Yani yoksulluk, ailesizlik ve çaresizlik derinleştikçe, fedakârlık edilmesi gerekenler de o oranda artmaktadır. Filmin sonunda, Bayram'ın teklifi kabul edip etmediğini seyirci bilmemektedir. Ama Bayram'ın Eyüp'e açlığını, kimsesizliğini ve evsizliğini anlattığı sahneden ve Eyüp'ün Bayram'a teklif yaptığı konuşmadan anlaşıldığı üzere, Bayram'ın teklifi kabul etmesi ihtimali yüksek



görünmektedir. Çünkü teklifi kabul ettirmede etkili olan “kalorifer ve üç öğün sıcak yemek” vurgusundan bile bu çıkarımı yapmak kolaydır. Dolayısıyla, filmde anlatılan yoksulluğun karakteri, toplumsal hiyerarşide daha üst basamakta durmakta olan kimsenin daha alttakini araçsallaştırması, bu tabakanın da daha önce kendisi de aynı süreçleri yaşadığından kendisinden daha alt tabakadaki üzerinde baskı oluşturması ve bu döngüsel yapının herkesin kendi kurtuluşu için araçsallaştırabildiklerini değerlendirmesi şeklinde sürüp giden bir yapı olarak sunulmaktadır. **Nuri Bilge Ceylan**, bu döngüsel hikâyeyi kullanarak “kader” duygusu yaratmak istediğini belirtmiştir. Gerçekten de hikâye, toplumsal hiyerarşinin üst tabakalarından aşağıya doğru yayılan, mutlaka en alttakilerin en ağır bedelleri ödemek durumunda olduğu ve bu döngüden çıkışın mümkün olmadığı bir kaderin kanıksandığı izlenimini vermektedir. Filmdeki yoksulluğun, insan ahlakını, erdemini, bilincini, aile hayatını ve ilişkilerini parçalayıcı, yok edici rolü vardır. Toplumsal koşullar, insan ilişkilerini öyle bir noktaya sürüklemektedir ki, o sınırdan artık aklın, erdem, ahlakın araçsallaştırılmasının önüne geçilemez olmaktadır. **Atam, Üç Maymun** filmi değerlendirdiği bir yazısında, yoksulluğun filmdeki parçalayıcı etkisini çok iyi ortaya koymaktadır:

Akıl, bu andan itibaren zaten bütün ahlaki erdemleri dışarıda bırakarak kendini araçsallaştırmıştır. Dolayısıyla bu sürecin kendi içinde biriktirdiği, ancak şiddet olabilir. Hiyerarşinin meşrulaştırılması olabilir; maddiyattan yoksun olanlar için karın tokluğuna satılabilecek ve giderek metalaşan manevi değerler olabilir... Sürecin insanı bu sürecin dışında kalmayı, kendi iradesiyle ya da ahlakıyla başaramaz.

**Üç Maymun**, alt sınıflara ilişkin olarak, bir aile üzerinden ele alınan mikro, ancak gerçekçi bir anlatım sunmaktadır. 1980 sonrasının bireyselleşen, marjinalleşen ve insanların kurtuluşun tükendiği noktada durduğu “mecburi yoksulluğu”, filmin temel yoksulluk anlatısıdır. Filmde yoksulların kendi aralarındaki ilişkide de temel belirleyici olan savrulmuş, parçalanmış ve bireysele indirgenmiş bilinçleri konusunda iyi bir anlatım vardır. Bu anlatıma göre, toplumsal koşullar, yoksulluk durumu içerisinde bulunan insanlarda öyle çarpık bir içsel duruş yaratmıştır ki, bunun içinden çıkılması da mümkün görünmemektedir. İnsanın aklını, değerlerini, ahlakını ve nihayet hayata karşı duruşunu belirleyen bütün duygu ve davranışlarını esir almıştır.

## Kaynaklar

- Atam, Zahit. "Nuri Bilge Ceylan Sineması Üzerine", Yeni İnsan Yeni Sinema, sayı 22, 2009
- Fischer, J.L. ve Yoshida, Teigo. "The Nature of Speech According to Japanese Proverbs", The Journal of American Folklore, Vol. 81, No. 319, January- March, 1968
- Bordwell, David ve Thompson, Kristin. *Film Sanatı*, Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat (çev), 2009
- Chevalier, Jean ve Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des Symboles: Mythes, Reves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris: Jüpiter, 1982
- Kaplan, E. Ann. "Mothering, Feminism and Representation", *Home Is Where The Heart Is*, Christine Gledhill (ed.), London: BFI Publishing, 1987
- Hockley, Luke. *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım*, Simten Gündeş (çev), 1.Basım. İstanbul: Es Yay. 2004
- Jung, Carl Gustav. *Dört Arketip*, Zehra Aksu Yılmaz (çev.), İstanbul: Metis Yay. 2005
- Foucault, Michel. *Cinselliğin Tarihi*, Hülya Uğur Tanrıöver (çev.). 3. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yay. 2010
- Freud, Sigmund. *Cinsiyet Üzerine*, Ali Avni Öneş (çev.). 12. Basım. İstanbul: Say Yay.2004
- Sancar, Serpil. *Erkeklik: İmkânsız İktidar*, 1. Basım. İstanbul: Metis, 2009
- Koç, Ayşegül. "Vagina Dentata'lar, Femme Fatale'ler, C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa ve İtirafta Kadının Temsili", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*, Deniz Bayrakdar (hızl.). 1. Basım. İstanbul: Bağlam Yay, 2004
- Öğüt, Hande. "Ahlakın Göstereni ve Gösterileni Kadın (mı?), Varlık, Sayı: 1211, Ağustos 2008
- Scognamillo, Giovanni *Türk Sinema Tarihi*, Genişletilmiş Basım, İstanbul: Kabalcı Yay.1998
- Zizek, Slavoj *Yamuk Bakmak*. Tuncay Birkan (çev.). 1. Basım. İstanbul: Metis Yayınları,2004

## SEREN YÜCE

### Söyleşi: Tutku Mavi Erkılıç

**TM:** *Sinemayla ilk tanışıklığınız, ilk anınız nasıl ve nerede gerçekleşti?*

**SY:** Hatırladığım kadarıyla lise zamanlarında **David Lynch**'in *Wild at Heart* (Vahşi Duygular, 1990) filmini sinemada seyretmişim. O zamanlar bu filmden çok etkilendiğimi hatırlıyorum. Sinemanın bende uyandırdığı yüksek bir heyecan olarak bunu hatırladığımı söyleyebilirim. Sonrasında bir şekilde filmlere ilgim hep oldu.

**TM:** *Filmlerinizde hep gündelik hayatta sık rastladığımız karakterler yarattınız, bu sadelik ve sıradanlık içerisinde sizi çeken şey nedir?*

**SY:** Filmlerin yapay olma haline karşı bende bir tepki doğdu. Ve biraz daha gerçekçi bir dünya tasvir etme ihtiyacıyla, olmasını istediğimiz gibi değil de hayatta yaşandığı gibi anlamak, görmek ve anlatmak ihtiyacından dolayı biraz daha gerçekçi olmaya çalışan bir sinema kendiliğinden gelişmiş oldu. Biraz da tabii ki etkilendiğim filmlerin niteliğinden dolayı ve çalışmış olduğum yönetmenlerin sinemaya bakış açısından dolayı gerçekçi sinemaya doğru yöneldim.

**TM:** *Kimlerdi o sizi etkileyen yönetmenler?*

**SY:** İngiltere'den **Mike Leigh** filmleri olsun, **Ken Loach**, **Haneke** filmleri olsun bu tür içerisinde beni etkileyen, bana yol gösteren yönetmenler bunlar. Türkiye'de o zamanlar **Fatih (Akın)** ile asistanlık zamanımda çalışmıştık. Yine **Yeşim Ustaoglu** ile birlikte çalışmıştık. *Takva* (2006) filminden **Özer Kızıltan** ile beraberdik. Ekol olarak, filme yaklaşım olarak ve filmin kurgulanması yani prodüksiyon anlamında olsun ekiplerin seçimleri konusunda olsun bana bir yol gösterici olmuşlardı, patronum olarak.

**TM:** *Her iki filminizin de orta sınıfa yönelik eleştiriler taşıyor olmasının ardında nasıl bir deneyim yatıyor?*

**SY:** Orta sınıf olmasının sebebi benim bir orta sınıf mensubu olmamdan herhalde. Sonuçta ben de birçok diğer yönetmen gibi kendi gördüğüm

deneyimlediğim dünyaları anlatmayı tercih ediyorum. O yüzden daha çok benim içinde bulunduğum sınıfların tasvirleri bunlar. En temel sebebi bu. Bir yandan da hayatın akışı içerisinde ekonomik gücü olan, tırnak içerisinde, daha hayatlarının akışını belirleyebilen gruplar da tasvir etmiş oluyorum aynı zamanda. Ve sistem içerisindeki yerinin belirleyiciliği anlamında da biraz önemi var bu sınıfları anlatmamın.



**TM:** *Çoğunluk (2010) filmi için “azınlık ve azınlık olduğunu sananlar için çoğunluk ve çoğunluk olduğunu sananlar hakkında çekilmiş bir film” desem yorumunuz ne olur?*

**SY:** Azınlık tarafından çoğunluğun görüldüğü hali gibi bir şey söylenebilir. Ama bu biraz cüretkar bir laf aslında. Benim öyle bir şeyi tamamen ortaya koymak gibi bir derdim tam anlamıyla olamaz elbette. Sonuçta aslında **Çoğunluk** her iki tarafın da dinamiklerini görerek ortaya koyduğum bir film oldu. Evet o yüzden bu filmin çoğunluk içerisindeki azınlığın bakış açısının bir tezahürü olduğunu söyleyebilirim. Çoğunluk ile arasına bir mesafe koymaya çalışsan diyelim. Ama iki tarafa da hitap etmesini tercih ederim tabi ki, ama sonuçta iki tarafın da aynı şekilde etkilendiği bir film olmadı nihayetinde. Çünkü sonuçta çoğunluk diye tabir edilen tarafın çok ilgi alanında, görüş alanında kalan bir film değildi elbette, bir takım ekonomik ve dağıtım sebeplerinden dolayı. O yüzden de bir azınlığın filmi olarak kalmış oldu.

**TM:** *Çoğunluk filmi bizim halimizi sorgulama ve harekete geçirme potansiyeli yüksek bir film. Rüzgarda Salınan Nilüfer (2016) filminin nasıl bir potansiyel taşımasını amaçladınız?*

**SY:** Yani *Rüzgarda Salınan Nilüfer* filminin de bir şekilde filmde anlatılan tarif edilen sınıfı ya da grubu provoke etmesini isterdim. *Çoğunluk*'ta olduğu gibi yine film kendi dünyamın da bir parçasıydı ve sonuçta film kendime de yaptığım bir eleştiriydi aslında, biraz da bu şekilde çıkıyor böyle bir senaryo. Onların görmesinin, etkilenmesinin, beğenmesinin veya beğenmemesinin önemi vardı benim açımdan. Biraz da onlara ayna tutmak, bir takım davranış biçimlerini açığa çıkarmak açısından. Ne kadar etkili olduğunu bilmiyorum ama elbette tek amacım da bu olmamakla birlikte böyle bir altyapısı vardı filmin.

**TM:** *Çoğunluk çok geniş bir tema ve olgu alanına sahipti, filmin içerisinde barındırdığı çatışma ve uzlaşma denklemleri açısından. Rüzgarda Salınan Nilüfer filminin görece daha zayıf kalması bu alanın daha sınırlı olmasından kaynaklanıyor olabilir mi?*

**SY:** *Çoğunluk* tabii daha fazla alana nüfuz etmiş bir kesimin filmiydi. Diğeri ise daha elit ve daha küçük bir merkezde odaklanmış bir kesimin filmiydi. O yüzden bu filmde biraz daha aslında sosyal bir meseleyi anlatmaktan ziyade daha davranışsal bir takım durumlara girme çabası vardı. Biraz daha kişisel bir yerde duruyor diyebilirim. Bu sebeple etki alanı daha dar kaldı. Bir yandan daha orta yaş karakterleri anlattığı için biraz daha *Çoğunluk* filminde olan gençlik dinamizminin onda olmaması, daha başka bir dinamiğin olması biraz daha kısıtlı bir alana kapatmış oldu filmi. Bence arasındaki fark budur. Bunlar haricinde benim her ikisinde de yapmak istediğim biraz daha davranış biçimlerini açığa çıkarmaktı. *Çoğunluk*'un bize ucu daha çok dokunan bir hikayesi olduğu için etki alanı daha geniş oldu belki.

**TM:** *En son bir internet dizisi olan Masum'u (2017) yaptınız, bu sürecin nasıl geliştiği ile birlikte bundan sonra sinemaya dair yapmak istediklerinizi, yeni projelerinizi merak ediyoruz paylaşmak ister misiniz?*

**SY:** Yeni bir proje olarak benim üçüncü uzun metraj filmim olmasını ümit ettiğim bir filmin senaryosunu yazıyorum şu anda ama paylaşmak için henüz erken. Bir erkeğin orta yaş durumlarını anlatan bir hikaye gibi görünüyor. Dizi ise farklı bir alan ve aslında sinemanın da izlenme oranı olarak önüne geçmiş bir mecra şuanda ve bunu da yapmak istiyorum. Çünkü nasıl desem, benim derdim

senaryo yazmakla beraber esas yönetmenlik yapmak. Bu sebeple başka bir senaryoyu çekmek benim için ayrı bir durum. Ve bu pratikte hoşuma gidiyor aslında. Bir de internet dizileri ana akım yayınlar içerisinde özgürlük alanı en fazla olan alan şu anda. Tabi bunun da bir takım kısıtlamaları olmakla birlikte. En azından televizyon dediğin zaman daha farklı, daha renkli karakterleri üretebildiğin hikayeleri anlatabildiğin bir alan var ve bu da hoş bir şey aslında, ama burayla ilgili henüz somut bir gelişme yok. Çünkü bu biraz benim çabalarım dışında kalıyor, başkasından senaryo beklemek durumundayım.



**TM:** *Son soru bir Sekans klasiği, size göre sinema tarihinin en iyi bulduğunuz filmleri, en iyi bulduğunuz yönetmenleri hangileri?*

**SY:** En iyi filmlerim dönemden döneme değişiyor. Son dönemdeki yönetmenlerden **Claire Denis**'in özel bir yönetmen olduğunu düşünüyorum. **High Life** (2018) filmi İstanbul'da festivaldeydi. En iyi film olmasa da hoş bir film, güzel bir tasarımı. Bir zamanlar çok beğendiğim filmler artık enerjilerini güçlerini kaybetmiş oluyorlar. Eskiden çok beğendiğim yönetmenlerin son dönemde çok beğendiğim filmleri olmadı açıkçası. Norveçli yönetmen **Joachim Trier**'in biraz takipçisiyim. Son iki filmi **Louder Than Bombs** (Sessiz Çılgılık, 2015) ve sonrasında **Thelma** (2017) filmleri iyiydi, yapacağı filmleri merak ediyorum. **Haneke** zaten her zaman üst klasmanda benim için.

---

Fotoğraflar için Ali Can Özer'e teşekkürler.

## ARKA PLAN VE ÖTESİ

Ercan Orhan

İster pek düşünmeden, kafa yormadan izlediğimiz, duygularımızı kolayca harekete geçiren daha “yalın” filmler olsun, isterse düşünmeye, bilmece çözmeye zorlayan daha “karmaşık” filmler olsun; anlatıya dayalı sinema (konulu filmler) karşısında seyirci bütünsel bir kurguyu algılama peşindedir. Anlatıyı oluşturan karakterler, olaylar, ilişkiler, gizler, sorunlar bir izlek üzerinde (örneğin kahramanın onurlu bir hayata kavuşma isteği gibi) birbirlerine bağlanarak örülür. Anlatı seyirci algısını perdede var olan her görüntüyü anlatının bir parçası, ögesi, tamamlayıcısı, pekiştiricisi, destekleyicisi olarak görmeye yönlendirir. Sinematografik görüntüler seyircinin beyninde bir araya getirilmeye çalışılır ve seyircinin hem duygusal hem düşünsel uyarılmışlığı, görüntülerin bir merkezde birleşmesiyle, yani anlatı içinde erimesiyle doyuma ulaşır.

Denilebilir ki, her filmde anlatıyı güçlü kılan arka plan(lar) vardır. Olayların geçtiği coğrafi, fiziki, sosyal mekanlar; atmosferik durumlar, çevre koşulları; ana karakterleri çevreleyen insan grupları; taşlar, ırmak, volkan, pencereler, ayna, saat, ayakkabı bağı, gömlek düğmesi, parmaklar, dudak, gözbebeği gibi görüntü öğeleri ya da öbekleri anlatı içinde tuttukları işlevsel konumları ile anlatının arka planını var ederler. Dinamik olarak oluşan arka planlar da seyirci algısını bütünsel bir kurguya doğru hareketlendirmede etkin rol üstlenir. Anlatıya sıkı sıkıya bağlı, ama arkada kalarak, sessiz sedasız diyebileceğimiz bir tarzda, görüntüleneni bir merkeze doğru taşır.

Anlatıya dayalı olmakla birlikte, arka planın anlatıyla olan doğrudan bağının koparıldığı bazı filmlerde, bu merkeze doğru etkinin kırıldığı görülür. Film örnekleriyle bu durumu açıklamaya çalışalım şimdi.

**Roberto Rossellini**'nin *Viaggio in Italia* (1954) filmi, bunalıma giren bir evlilik anlatısı beraberinde, herhangi birimizin yaşayabileceği, başka ve alışılmadık

özellikleri olan bir ülkeye ilk kez yapılan yolculuğa ait izlenimleri sergiler. Filmin ilk karelerinden itibaren yol, yolda olma, farklı bir yerde olma, farklılığın şaşkınlığına uğrama gibi görüntüler, farklı kişilik ve geçmişleriyle ilişkilerini yürüten ama farklılığı fark etme konusunda beceriksiz çiftin anlatısı ile paralel bir seyir izler. İtalya, çiftin aralarındaki anlaşmazlığı ve daha sonra da bu anlaşmazlığın kaynağını anlamalarının arka planını oluşturur. Ancak Napoli ve çevresinden görüntüler, yalnızca filmin anlatısını kuşatan dramatik etkiyi artırma işlevi gören ve arkada kalan görüntülerden ibaret değildir.



Film yoğun olarak, hikayesinin dramatik etkisinin yükselmesini kesintiye uğratabilecek şekilde, araya sokulmuş planlarla kurgulanmıştır. Uzak çekim manzaralar, tablolar, Napoli sokaklarında yürüyen hamile kadınlar, müzedeki heykeller, Vezüv dağından sızan gazlar, arkeolojik kazıda bulunan cesetler... Bunların dışında, erkeğin ve kadının karşısına çıkan başka İtalyanlar, onlarla etkileşimleri ve onların hikayeleri: Savaş döneminde İngiltere'den İtalya'ya yerleşen bir amcanın hikayesinin İtalyan dostları tarafından anlatımı, kadının belleğinde bekarlık günlerinden iz bırakan romantik bir adamın hayali... İlginç bir şekilde hikayenin düz kurgusundan sapan bu açılmalar, seyircinin savrulup gitmesine, anlatıdan kopup başka temalara dalmasına sebep olacak şekilde bir yabancılaşma yaratmaz. Tersine bunlar film boyunca kadının yüzünde izlediğimiz,



hızla değişen düşüncelerin, kaygıların, merakların tetiklediği duygu geçişlerinin yaşıttığı heyecana benzer bir heyecan duygusu uyandırır. Karı-kocanın birbirinden uzaklaşıp tekrar yakınlaşması ve uzaklaşıp tekrar yakınlaşmasının karmaşası sürerken kameranın gösterdiği İtalyan gerçeklikleri, hem duruma yabancı kahramanlarımızın algılarından geçerek ‘algının algısı’ biçiminde hem de yönetmenin kendi penceresinden geçerek bize ulaşır. Filmin sonunda doruk noktası, kalabalığın arasında birbirleriyle tutkulu bir barışma yaşayan çiftin mutluluğu olacakken son karede görünenler sokaktaki sıradan İtalyanlardır.

Alman sinemacı **Werner Herzog**, *The White Diamond* (2004) belgeselinde, insan iradesinin doğanın devingen gücü eşliğinde ortaya koyduğu çabaların üzerine yoğunlaşır. Uçma ve zeplin yapma arzusu güdümünde bir bilim insanının hikayesi tarihsel, ekolojik, kültürel, ekonomik, teknolojik görüntü ve hikayelerle öylesine bezenmiştir ki tek bir hikayeyi değil, çok yüzlü bir küçük evreni izleriz. Bu evrenin her bir yüzünde ana hikayenin ötesine geçen “varoluşlar”la yüzleşir, bu varoluşların filmin dışına da taşan uçsuz bucaksızlığını yaşarken birbirleriyle keşişimlerini de görürüz. Film tarihsel arka planla açılıp teknolojik, ekolojik ve kültürel arka planlarla gelişir. Bu arka planlar kendi başlarına izlenip kavranırken sık tekrarlanan uçma (kuşlar vb.) ve yüksekten düşme (şelale vb.) gibi bazı görüntüler de filmin tematik etkisini pekiştirir. Bu görüntüler, kendi başlarına da seyirliktir ve haz vericidir.



**Herzog**, belgesellerinde dramaya geniş yer verirken konulu filmleri de belgesele çok yakın durur, belgeselin ve dramanın sınırlarında film çeker. Özellikle “doğa” ve “tarih”, filmlerinin arka planı gibi değil başrol oyuncusu gibidir. *Queen of The Desert* (2015) filmi bu özelliği tipik biçimde sergiler. Tarihsellik ilk kareden başlayarak, anlatının yalnızca günümüzden 100 yıl önce yaşanan siyasi tarihin büyük değişim anlarından biri olan bir sürece yaslanması ile değil, içinde yer aldığı coğrafyanın çok daha eski tarihlerine referanslarıyla da filmin bütününe yayılır. Tarihsellik, filmde, belirli bir coğrafya ve bu coğrafyanın nerdeyse değişmez yaşam koşulları ve sosyo-kültürel formasyonları ile iç içedir. Film, Gertrude’un merakını ve isteklerini açığa vurması, ailesini ikna edişi, Tahran’daki çevresi ile ilişkileri ve tutkuyla aşık olması gibi olaylar ekseninde entelektüel ama sıra dışı bir kadını tanıtmaya odaklanır gibi görünür. 5000 yıllık şiir ülkesinde duyulan **Ömer Hayyam** şiirleri, bu şiirlerin dili olan Farsça, 4000 yıllık Babil yazıtları, 2200 yıllık Büyük İskender, 10.000 yıllık cilalı taş devri kalıntıları, Zerdüştlerin efsanesi gibi arka plan unsurları filme eşlik eder. Tüm bu unsurlar, “kalbini çölden başka hiç kimseye ait görmeyen” Gertrude’un iyiden iyiye arzusunu gerçekleştirip deve sırtında, çadırıyla göçebevari yaşam tercihi ile birlikte öne çıkar. Çöl, Araplar, Bedeviler, kum fırtınaları, develer, silahlar, harabeler, vahalar, kale içi labirentvari yerleşimler, şehirler, pazar yerleri ve daha nice...



Gertrude casusların bile gidemediği kadar ileriye gittikçe biz de onunla birlikte “seyyah” olup çöldeki hayatlara tanık oluruz. Gertrude bize çölün içini açar, görünür kılar; önümüze açılan bilgi ansiklopedik bilgi değildir, sezdirici ve iz bırakıcıdır. Şiirlerle bezenmiş filmde, şiirsel görüntüler ve konuşmalar, sanki Gertrude’un ruhunu ve çölü algılayışını bize aktarır. Kimsenin istemediğini isteyen ve yapan Gertrude aslında yaşam tercihi ile yapayalnız gibi dursa da çevresini kuşatan herkesle ve her şeyle ilişki içindedir. Filmin arka planını oluşturan Doğu’ya ait şeyler de anlatının merkezindeki bu güzel kadının yaşadıkları ile sürekli ve canlı bir ilişki içindedir. Bununla birlikte filmin sonunda kamera Gertrude’u bırakır ve bize çölü en yalın haliyle gösterir.



**Robert Altman** sinemasının belirgin özelliklerine sahip *Dr. T and The Women* (2000), adına layık biçimde, tek ve çok arasındaki şaşırtıcı ilişkileri, “yüksek sosyete”, “kadınlık”, “annelik”, “partnerlik” gibi kimlik arka planları yanında Dallas-Texas, jinekolog muayenehanesi, alışveriş merkezi, psikiyatri kliniği, düğün evi gibi mekansal arka planlar ile şehir tarihine ve tüketim toplumuna ait klişeler, burjuva kadınlarına has alışkanlıklar, yüzeysel bir olağanlığın ardındaki norm dışı davranışlar gibi kültürel arka planlar eşliğinde eğlenceli ve parodi üslubunda bir filmidir. Çeşitlilik, sinema tekniklerinden anlatıya filmin tümüne yayılan en vurucu ve çekici niteliğidir. Öyle ki filmin ortalarından itibaren birdenbire Dr. T’nin hayat düzenini bozup zihnini allak bullak eden olaylar dizisi dikkati drama üzerine odaklarken bile tematik ve teknik çeşitlilik filmin geniş bir perspektiften izlenmesini sağlamaktadır. Dramatik etkisi çok yüksek olabilecek tekil olaylar (örneğin, evlilik hazırlığı süren kızın nedimesi ile yaşadığı aşk ilişkisi) ve bireysel öyküler (örneğin, çocukluğuna dönen anne/eş olarak kadın) arka planı oluşturan öğelerin arasına karışıp adeta kamufle olup “hafifleyerek” parodiye dönüşür. Kadın popülasyonları, kadınlar arası çekememezlik, içeriği zor anlaşılan gevezelikler,

apayrı ortamlara ani kesmelerle geçişler, uzun ve teatral çekimler, dış mekanda geniş açılı çekimler, vajinal muayene, doğum gibi yakın plan çekimler, yağmur gibi doğal görüntüler, işlenmiş fırtına görüntüsü gibi sinema efektleri; bu baş döndürücü değişimler, filme kaleidoskopik bir hava kazandırmaktadır.

Film en sonunda bu kesif değişkenliğini uç noktaya vardırıarak o ana kadar hiç temas edilmeyen bir topluluğa, zengin ve karmaşık Amerikan kadınlarından yoksul ve yalın Meksika kadınlarına geçişle tamamlar. Dr. T'nin hortumun içinde savrulup bambaşka bir ortamda yakasına yapışan talihsizliklerden bir çırpıda kurtulması gibi mutsuzluklar, kederler, kavgalar içinden zarara uğramadan hızla gelip geçmek, sevinç ve mutlulukla dolu yaşamak sanki filmin imzası gibidir. Kaosun içinden dünyaya gelen erkek çocuk da bunun simgesi.

Arka planın, başlarda vurgulu bir tonda ama anlatıyı besleyecek tarzda konumlandığı bu filmlerde, daha sonra kahramanların hikayesinden hafifçe ayrıştığına, bağımsızlaştığına ve kendi anlamını ortaya koyduğuna tanık oluruz. Arka planı oluşturan unsurlar ve onların bir araya gelişi ayrı algılanır hale gelir. Algının bu şekilde yön değiştirmesi, filmleri, sessiz sedasız mistik bir boyuta da taşır. Aslında bu filmlerin anlatı yapıları da mistik çağrışımlar içerir: Dışardan bakan gözler için çöl Bedevilerinin, Texas'lı burjuva kadınların, Napolili alt sınıftan kadınların, yağmur ormanlarındaki yerlilerin hakikatine ışık tutulması, görünür kılınması; kahramanların fiziki ve içsel yolculukları boyunca olgunlaşıp kendi hakikatlerini görmeleri gibi. Anlatının gerisinden öne çıkıp dikkati üzerine toplayan arka planın film bittiğinde de, perdedeki sonlu dünyanın çerçevesi ötesine uzandığının mistik duyumsanması ise yönetmenin sanatını kullanma ustalığından doğar.

# SİNEMADA BİR YÖNDEŞME<sup>1</sup> ÖRNEĞİ: YAPAY ZEKA İLE HAKLAYICILAR<sup>2</sup> KARŞI KARŞIYA

Ulaş Başar Gezgin<sup>3</sup>

Sinema dünyasında bugün yapay zeka ve haklayıcılar gibi konularda birbirlerinden kopuk ve bağımsız olarak çok sayıda film yapılıyor. Ancak, bu ikisinin toplumda önem kazanması dolayısıyla film anlatılarında bu ikisinin er ya da geç kesişeceğini (buna yöndeşme ya da izleksel türdeşleşme adını veriyoruz ve bu nedenle, çoğu olumsuz temsillerle donatılmış haklayıcı filmlerinin olumluya çevrileceğini öngörüyoruz. Yapay zekalar güçlendikçe insanlık kendini bu anlatılarda daha da güçsüz hissedecek. Bu nedenle, haklayıcılar, teknik ve toplumsal açılardan bir kurtarıcı katına yüksel(til)ecek. Bu çalışmada, bu öngörüler nedeniyle, sinemada zihin felsefesi başlığı altında yapay zekalar, robotlar ve siborglarla ilgili belli başlı filmleri ele aldıktan sonra, şimdilik bu ilk izleklere göre daha az sayıda olan haklayıcı filmleri arasında öne çıkanlara değiniyoruz. Bu iki tür filmin kısa sürede sayıca artacağını düşündüğümüz için bu çalışmayı gelecekte tekrar tekrar bakıp daha da genişleteceğim bir başlangıç noktası olarak kurguluyoruz. Şimdi gelelim filmlere:

## Sinemada Zihin Felsefesi: Yapay Zekalar, Robotlar ve Siborglar

Son zamanlarda, yapay zekayı, robotları, hibrid biçimsellikler olan siborgları ve klonlar ve androidler gibi türevlerini konu alan ya da bu öğelere yer veren Filmlerin sayısı oldukça arttı. Önümüzdeki yıllarda bu sayının daha büyük bir

---

<sup>1</sup> Türkçede 'Convergence' sözcüğüne karşılık olarak kullanılan bir iletişim bilimleri terimi. Bu bağlamda, izleksel türdeşleşme (thematic homogenization) kavramı da kullanılabilir.

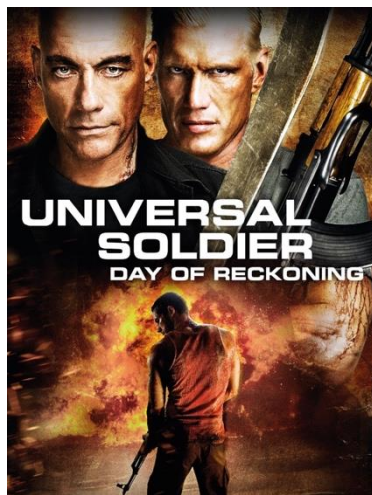
<sup>2</sup> 'Hacker'i, burada haklar, haklayıcı ya da bilgisayar korsanı olarak Türkçeleştiriyoruz.

<sup>3</sup> Prof.Dr. Ulaş Başar Gezgin, E-posta: [ulasbasar@gmail.com](mailto:ulasbasar@gmail.com) Twitter: @ProfUlas

hızla artacağını tahmin ediyoruz. Bu filmlerde zihin felsefesinin çeşitli kavramsallaştırmalarıyla karşılaşırız. Klasik zihin-beden ikiliğinin beyin-beden, bellek-beden, kimlik-beden vb. biçimde yansıtıldığını görüyoruz.

Yapay zeka biçimsizdir; robot, bedenli yapay zekadır. Siborglar ise ölü insanı üstün yeteneklerle diriltme ya da yaşayan bir insana yapay zeka yükleme gibi girişimlerle ortaya çıkan hibrid bir varlıktır. Siborg, var olan insan malzemesi üstünde çalışılarak oluşturulurken robot tümüyle yapaydır. Siborglar çoğunlukla askeri amaçlı olarak geliştirilir. Onlar herkes gibi görünürler, oysa öyle değildirler.<sup>4</sup>

*The Machine* (Caradog W. James, 2013) tam da böyle bir hibrid filmi. Film, aynı zamanda yaygın yapay zeka korkusuna bir örnek: Ya siborglar kontrolden çıkarsa... Siborglar, zombilerle benzer; üstün yetenekleri vardır, ancak bilinçli değildirler. Filmlerde siborglara bilinç de aşılanır. Fakat onların insanlaşması için bir başka eksik daha vardır: duygular. Neyin etik olup olmadığının belirlenmesi de bilinç ve duyguları gerektirir. Filmde ünlü Turing testi anılır. Oysa bu test, yanıltıcıdır: Testi geçme koşulu, iletişim kurulan bilgisayarın insanlara insan sanılacak kadar insansı gelmesidir. Oysa bu pratik testi, insansı özellikler taşımayan bilgisayarlar da kuramsal olarak geçebilir. Film boyunca, bilim etiğinin ayaklar altına alındığı görürüz. İnsan hakları kavramsallaştırmasının insan dışındaki zeki ve/ya da bilinçli varlıklar için ne ölçüde geçerli olabileceği tartışması ortaya çıkar. Akıllı bir makine bir makine midir, yoksa hukuksal ve etik olarak bir özne statüsünde midir?.. Ya ölmüş insanların bilinçlerinin makinelere aktarıldığı durumlar? Örneğin, filmdeki başkişinin kızının bilinci...



<sup>4</sup> *Transformers* (yön.. Michael Bay, 2007, 2009, 2011, 2014, 2017) gibi filmler de yapay zeka konulu sayılabilir, oysa uzaylı zekasını konu alıyorlar. Uzaylı zekası, doğal da olabilir yapay da...

Bu yapay zeka-robot-siborg araştırmaları ve deneyleri, iki koldan gidiyor: Birincisi, devletlerin gizli güvenlik birimleri eliyle, ikincisi bu alanda etkin olan şirketler eliyle. Bir diğer üstün yetenekli siborg anlatısı, *Evrenin Askerleri*'nde (Universal Soldier, John Hyams, 2012) karşımıza çıkar. Gerçekten de belki yakın değil ama uzak gelecekte, seri asker üretimi söz konusu olacaktır. Bu askerlerin, önceki filmdeki siborglar gibi özne ve kimlik sorunları olacaktır. Bellekleri silinmiş, yerlerine sahte anılar yerleştirilmiştir. Onları üretenlerin düşman bellediklerini yok etmek üzere programlanmışlardır; ancak üretenlerin kontrolünden çıkarlar. Bol vurdulu kırdılı olan bu anlatıda, alttan alta bir sistem eleştirisi de vardır. Serinin ilerleyen sekanslarında bu beyni yıkanmış askerler, devletin onlara oynadığı oyunu fark eder. *Ghost in the Shell* filmi de (Rupert Sanders, 2017) beyinlerin ele geçirilmesi üzerinden gelişir. Bedenler değişirken beyinler taşınır. Yine bellek ve robotlar sorunsalının *Total Recall* filminde (Len Wiseman, 1990) işlendiğini görüyoruz. Gerçek anılarla sahteleri ve düşünle gerçek, anlatıda iç içe geçer. Psikografik, sosyografik ve holografik gerçeklik de öyle...



*Ex Machina*'da (Alex Garland, 2014) *Humans* dizisinde olduğu gibi bir başka izlekle karşılaşırız: robot kadınlarla aşk. Fakat tersi ve diğer tür ilişkiler nadiren görülür; bu da ataerkil toplum yapısının bu filmlerin altyapısını oluşturduğunu gösterir. *Her* filminde (Spike Jonze, 2013), aşık olunan yapay zeka ise bedensizdir. Üstelik çoklu sevgi kavramı söz konusudur; yapay zekanın sevgiyi bizim yaşadığımız gibi yaşaması beklenir; ancak bu, gerçekleşmez. Başka bir film olan *Uncanny*'de (Matthew Leutwyler, 2015) ise cinsellik ve aşk, uysal bir robotu rayından çıkarıp kıskançlık ve intikamla dolduracaktır. Cinsellik ve aşk konu

alan robot ve yapay zeka filmleri, çoğunlukla ağlatı ya da dram içeriklidir. Uzun erimli mutlu karma çiftler görmeyiz.<sup>5</sup> Konudan güldürü çıkaran bir istisna, *Seksi Robot* (Hot Bot, Michael Polish, 2016) filmidir...



*Transcendence* (Wally Pfister, 2014) filminde ölümden sonra yaşamın bir yolu gösterilir: Bilincini bir bilgisayar programına dönüştürmek. Bunun bir benzerini *Stargate Universe* (Andy Mikita, 2009-2011) dizisinde de görürüz. Ölüm artık yok olmak değildir; onun yerine bedensizleşmedir.

*Ben, Robot*'ta (I, Robot, Alex Proyas, 2004) suç işleyen robotları görürüz. Robotlar ve yapay zeka, suç ve hukuk ekseninde sık sık anlatı konusu olur. *Azınlık Raporu* (Minority Report, Steven Spielberg, 2002), *Person of Interest* (2011-2016) ve *Chappie* (Neill Blomkamp, 2015) ilk akla gelen örnekler. Bir diğer örnek ise *RoboCop* (José Padilha, 2014). Filmdeki akışı sağlayan, bu siborgun insani duygularıyla robotik programı arasında gidip gelmesidir.

Çok iyi bilinen 2001 yapımı *Yapay Zeka* filminde (A.I. Artificial Intelligence, Steven Spielberg) başkişi bir robot-çocuktur. Onun gözünden hayatı gözlemler, ona sempati duyarız. Yine yaygın bir izlek olarak robotların duygulanmasını görürüz. Duygulandıklarında ne olacaktır, onları insan saymalı mıyız... *Bicentennial Man*'de (Chris Columbus, 1999) insanlardan uzun yaşayan bir robotun dramını ve robotların sonunda insanlarla eşit haklara sahip olmasını görürüz. Yine asıl konu, özneleşme sorunudur. *Morgan* filminde de aynı konu gündeme gelir: Robotlarla insanlar aynı haklara sahip olmalıdır. Bir robotun

<sup>5</sup> Benzer bir izleği Kemal Sunal'lı-Fatma Girik'li *Japon İşi* (Kartal Tibet, 1987) filminde görürüz. Yine dram öne çıkar; robotlara mutlu son bahşedilmez.



yaşamına son vermek cinayet midir? *Automata* (Gabe Ibáñez, 2014) filminde robotlar, programlama ilkelerine uymaz, kendi başlarına buyruk hareket ederler ve hatta kendileri gibi robotlar yaparlar.



**2036 Origin Unknown** (Hasraf Dulull, 2018) filmi insanların yapay zekaya yönelik kuşkularına yaslanır. Ya yapay zeka bozulursa? Ya insanlık için bir tehdit haline gelirse? Fakat film, beklenmedik sonuyla benzer anlatılardan ayrılır. Bu anlatılarda yapay zeka genelde tekildir ya da *Her* filmindeki gibi başka yapay zekalarla bağlı olarak yine de birdir. Oysa robotlar ve benzerleri çoğuldur ve bunların hak arama mücadelesi, örgütlü bir yeraltı direnişi gerektirecektir. Buna bir örnek *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) filmindeki klonlara özgürlük hareketidir.<sup>6</sup> *Terminatör* (The Terminator, James Cameron, 1984) serisinde ise direnmesi gereken bu kez insanlardır. Skynet adlı yapay zeka programı öylesine güçlüdür ki direniş önderinin annesinin öldürülmesi, böylelikle önderin hiç doğmaması için geçmişe zaman makinesiyle ajan gönderir. İnsanlık güç bela galip gelir, ama daha sonra bu yengi'nin geçici olduğunun farkına varırız. Aynı korkunç güçlü yapay zeka imgesi, bir insanın yapay zeka denetimindeki bir hücreden çıkma çabasını konu alan *Infinity Chamber* (Travis Milloy, 2016) filminde de görülür. Hepsinden öte, bir efsane film olarak *Matrix* (Wachowski Kardeşler, 1999, 2003, 2003), serisi yapay zekayla uzaylı anlatısını iç içe geçirir.

Bu tür filmlerin tersine, *Robot & Frank* (Jake Schreier, 2012) gibi filmlerde, 'şirin robot' izleği öne çıkar. Bu filmlerde, robotlar tehdit değil, tam tersine

<sup>6</sup> *Resident Evil* (Paul W. S. Anderson, 2002) gibi filmlerde artık Yapay zeka ve robotların ötesinde klonlar söz konusudur. Bunlar, asıllarıyla eşit görülmez.

insanların en sadık dostudur; bu açıdan köpeklerin yerini almışlardır, bir farkla: Onlardan çok daha zekidirler. Buna bir diğer örnek, *Arkadaşım Robot* (T.I.M., Rolf van Eijk, 2014) filmidir). Robot, *Robot & Frank* filminde bellek sorunlu bir yaşlının, *Arkadaşım Robot*'ta ise sevgiye aç bir çocuğun can yoldaşdır.

Elbette burada andığımız filmler dışında da yapay zekalar, robotlar ve siborglar gibi konuları işleyen filmler var. Ancak bunların da burada andığımız belli izlekler altında sınıflandırılabilceğini söyleyebiliriz.

Sonuç olarak, bu filmlerin çoğunlukla olumsuz olduğu, insanların konuyla ilgili kaygı ve korkularını yansıttığı, bunlardan beslendiğı ve bunları beslediğı görülüyor. Aslında birçok film, kuşkulu olmakta haklı, fakat asıl nedeni açıkça anlamıyorlar. O da şudur: Sermaye düzeninde yapay zekalar, robotlar ve siborglar gibi teknolojik ilerlemelerin kamu yararına kullanılması çok düşük olasılıktır. Kâr amacı güden şirketler ve askeri-siyasi üstünlük peşindeki devletler, bu ilerlemeleri kendi çıkarları için kullanacaklardır ve onların çıkarları tarihin başından bu yana görüldüğü gibi, halkın (ya da daha çağdaş bir ifadeyle yurttaşların) çıkarlarıyla (yine daha anlamlı bir ifadeyle refahıyla ya da yaşam kalitesiyle) uyuşmayacaktır. İnsanlığın çoğu için geriye kalan tek seçenek direniş olacaktır. Bu direniş, kendini haklayıcılarda (*hacker*) gösterecektir. Sokak direnişleri, kamu yararına kullanılmayan teknolojik ilerlemelerin işlerliğinin önüne geçemeyecektir. Bu nedenle, haklayıcı-eylemcilerin<sup>7</sup> önemi daha da artacaktır. Son zamanlarda, bu konularda da çok sayıda film çekildi. Şimdi de bu filmlere bir göz atalım.

### İyilikle Kötülük Arasında: Haklayıcı (Hacker) Filmleri Üzerine

Haklayıcılar (*hacker*), çoğu filmde ruh hastası, suçlu, paragöz, kibirli vb. olarak temsil ediliyor; az sayıda filmde ise kahraman, kurtarıcı vb. olarak tarif ediliyor. Her iki durumda da sinema temsilleri, haklayıcıların zekasından kuşku duymuyor. Bu tür filmlerin çoğunda, başkişi, beyaz, erkek ve Amerikalı...

Son zamanlarda en çok konuşulan haklayıcı anlatısı, *Mr. Robot* (2015-2017) isimli dizi. Burada başkişimiz şizofren ve toplumsal dertleri olan biri. Haklayıcılarla özdeşleşip yakınlık duymamızı sağlayan bir anlatı değil.

---

<sup>7</sup> 'Hacktivist'in karşılığı olarak.

Film, 1. tekilden anlatımla ilerlemekle birlikte, kendini aklama yerine özeleştiri niteliği taşıyor. Zekice, sürükleyici bir kurmaca; fakat en sonunda beklenmedik bir iletiyle son buluyor ki – bu, ABD’yi ve onun izinli-izinsiz gözetim-denetim düzeneklerini haklı çıkarır nitelikte. O da şudur: Amerikan sistemini çökertmeniz Çin’in güçlenmesine yol açar; bu nedenle, sistemi çökertmek yerine, onu Çin saldırılarına karşı savunmalıyız. Çin tarafının ‘Kara Ordu’ olarak adlandırılan haklayıcıları devlet yanlısırken, ABD tarafının haklayıcıları kendi devletine düşmandır. Başkişinin aslında oyuna geldiği, kandırıldığı ortaya çıkar; yaptığı eylemler, yapmayı hedeflediklerinin uzağındadır. Bunlar beklenmedik sonuçlara yol açarak, Çin’in ekmeğine yağ sürer. Dolayısıyla, **Mr. Robot**, haklayıcı-eylemci dostu bir anlatı gibi başlarken, birdenbire bunun tam da karşıtı bir biçimde noktalanır. Oysa haklayıcı-eylemcilerin, devletlerin ve şirketlerin çıkarları için daha da yaygınlaştırdıkları izinli-izinsiz gözetim-denetim düzenekleri karşısında çaresiz kalacak yurttaşların yanında olacak tek güç olması beklenmelidir.



**Hacker** (Akan Satayev, 2016) filminde başkişi, tümüyle apolitiktir. Haklama işine geçimini sağlamak için girmiştir. İki amacı vardır: Para kırmak ve kendisinden daha ‘kıdemli’ olan Z gibi haklayıcıların takdirini kazanmak. Dolayısıyla bu filmde, haklayıcı, bir elektronik hırsızdan öteye geçmez. Haklamak, bu anlatıda suçtur; demek ki haklayanlar da suçlu sayılmalıdır. Bunun tersine, **Snowden** (Oliver Stone, 2016) filmi yarı-belgesel anlatımıyla haklayıcı-eylemcileri göklere çıkarır. Öte yandan, filmde, **Snowden** kişiliğinde haklayıcı-eylemci ile hakikat

savaşçısı (*whistleblower*<sup>8</sup>) iç içe geçer. Fakat gerçek yaşamda, *Mr. Robot*'ta gördüğümüz ileti yinelenir gibi görünür: **Snowden**, Rusya'ya sığınır. Bir devletle mücadele etmek, bir başka devlete sığınmayı getirir. Yine de **Snowden**'in gerçek yaşamda paylaştığı veriler, elektronik yurttaşlık hareketleri için oldukça değerli.

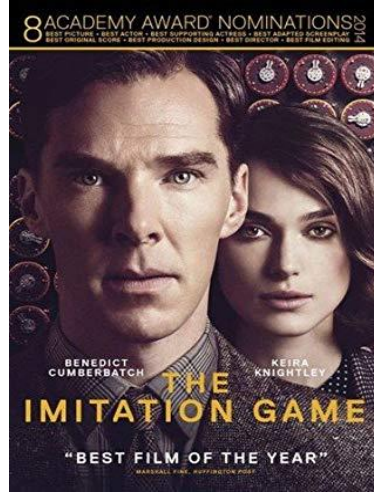
*The Fifth Estate* (Bill Condon, 2013) filminde ise Wikileaks ve **Julian Assange** konu edilir. **Assange**'in muhalifliği, dünya görüşüne değil, sorunlu çocukluğuna bağlanır ki bu, klasik bir ana akım psikoloji bakışıdır. Yanlış olmasına karşın ilgi uyandırır, bu nedenle birçok filmde kendine yer bulur. Neden yanlıştır? Çünkü bu çocukluk-muhaliflik (ya da suç) bağlantısı doğru olsaydı, her sorunlu çocukluğu olan, muhalif (suçlu); her sorunlu çocukluğu olmayan ise 'makbul vatandaş' olmalıydı. Bunun böyle olmadığını biliyoruz. Bu sahte bağ iddiası, bireylere özne olma hakkını vermez; onları geçmişlerinin bir tutsağına çevirir. Nasılsa 'normal' değillerdir. Bunun dışında da **Assange**, filmde olumlu bir kişilik olarak resmedilmez. Bu temsile göre, o, ilgi görmek için her şeyi yapabilecek bir kötü kişidir. Elbette, **Assange**, filmi bir karşı-propaganda ve yalan yığını olarak değerlendirecektir ve bu değerlendirmesinde de haklıdır. Yine de filmi beğenmediğini söylese de film, büyük ilgi uyandırır.

Öte yandan, bu iki film de teknik olarak haklayıcı tanımına tam anlamıyla uymaz; çünkü bunlarda bilgi, sisteme uzaktan girilerek elde edilmez; onun yerine gizli bilgiler içeren bilgisayarlardan fiziksel olarak kopyalama yoluna gidilir. Bu da aslında, aşağıda andığımız *Who am I?* (Baran bo Odar, 2014) filminde de geçen hem haklama hem de sahaya inme edimlerini içerir. Bu, yalnızca haklamaya göre daha zor bir iştir.

*Who I am?* filmi, kimi yönleri dışında 'Hacker' filmine benzer. Başkişi, kendi anlatımına göre, ezik bir tiptir; yeni arkadaşlarla tanışmasıyla haklama işlerini büyütür. Onun ve arkadaşlarının haklamadaki temel güdöleri, ünlü olmak ve eğlenmektir. Neo-Nazileri küçük düşürücü bir eylem içine girseler de ana çizgileri değişmez. Zevk ve sefa içinde yaşarlar. Öte yandan, filmin kurmaca boyutu düşündürür: Anlattıklarının ne kadarı gerçek ne kadarı uydurmadır, anlaşılamaz...

---

<sup>8</sup> Bu sözcük, Türkçeye yaygın olarak 'muhibir' olarak çevriliyor; oysa bu, yanlış ve ideolojik bir çeviri. Neden? Çünkü Türkçede muhibirlik olumsuz bir durumdur; oysa hakikat savaşçısı, toplumun iyiliği için kendi rahatından feragat eder. Ayrıca bu tür bir çeviri, tarafını belli eder. 'Muhibir', bir hakikat savaşçısına, suçlu olan devletler ya da şirketler tarafından verilen bir ad olabilir. Oysa toplum açısından bu kişi, bir muhibir değil, gerçeği açığa çıkaran kişidir.

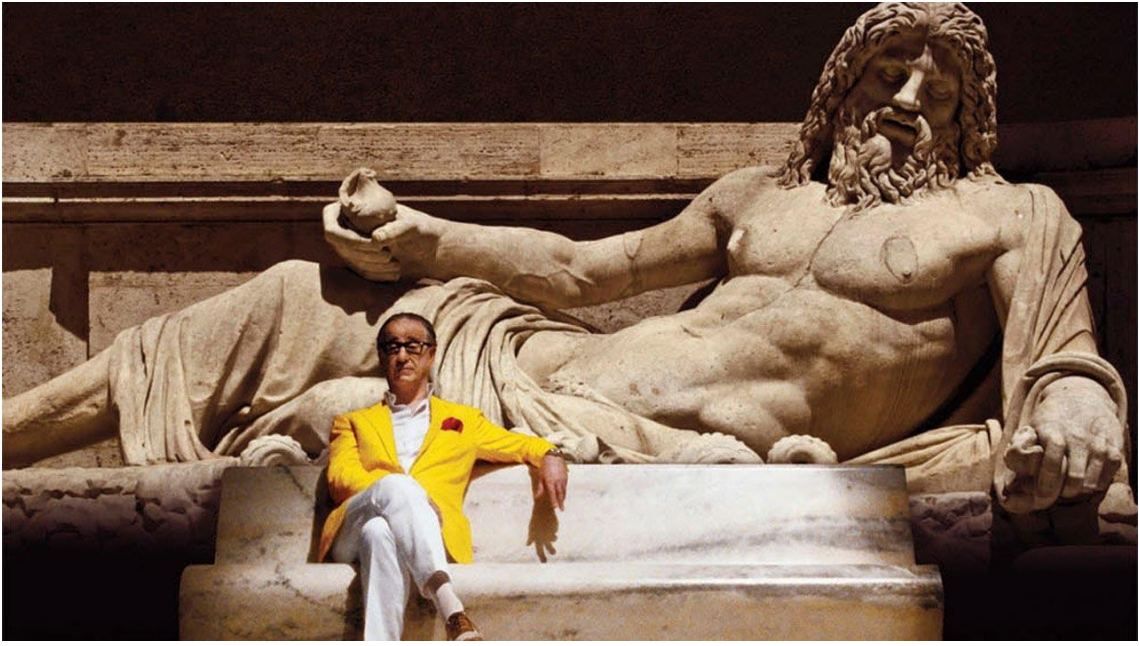


*Untraceable* (Gregory Hoblit, 2008) filmindeki haklayıcı seri katildir. İnsanları kameralar önünde vahşice öldürmekten zevk alır, bunları canlı yayınlayıp tık alır, ilgi toplar. Bu, olumsuz filmlere bir örnek daha. Olumlu bir örnek olarak ise **Alan Turing**'in kod kırmasını konu alan *The Imitation Game* (Morten Tyldum, 2014) filmini anabiliriz. Listeyi uzatabiliriz.

Bundan sonra haklayıcılar konusunda daha çok film çekileceğini öngörebiliriz; çünkü yapay zeka gibi film izlekleri yükselişte ve bunların panzehiri ya kaba kuvvet oluyor – ki insan soyunun gelecekte yapay zekayı kaba kuvvetle yenme şansı kalmayacak – ya da kodlama... Bu durum, çoğu olumsuz olan haklayıcı temsillerinin yeni filmlerde daha olumlu olarak tarif edilen kişiliklerle dengelenmesini sağlayabilir...

# MUHTEŞEM GÜZELLİK'TE NİHİLİZM VE NOSTALJİ KAYIP ZAMANIN İZİNDE

Can Öktemer



**Paolo Sorrentino**, İtalyan sinemasının son yıllardaki en önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul ediliyor. Kendisi 2000'li yılların başından beri aktif olarak sinemanın içerisinde yer alıyor. 2001 yılında çekmiş olduğu *One Man Up* (Bir İnsan Daha) filmiyle Venedik'te Film Festivali'nde yarışma seçkisine girerek dikkatleri üzerine toplamıştı. 2001 yılından itibaren de çekmiş olduğu birçok filmle başta Cannes olmak üzere çok sayıda seçkin film festivalinde yer almayı başardı. Özellikle Berlusconi dönemi mafyatik bağlantıları ve siyasi yozlaşmayı anlattığı *Il Divo* (2008) ve başrolünde **Sean Penn**'in yer aldığı, eski bir rock müzisyeni üzerinden Holokost ve geçmişle yüzleşmeyi anlattığı *This Must Be The Place* (Olmak İstedğim Yer, 2011) isimli yapıtları da **Sorrentino**'nun şöhretinin katlanmasına sebep oldu. Napoli doğumlu yönetmenin yakaladığı en

büyük beynelmilel başarı ise hiç kuşku yok ki 2013 yılında çektiği **Muhteşem Güzellik** (La Grande Belleza) filmiyle olmuştur. Yönetmen, **Muhteşem Güzellik** filmiyle 2013 Oscar Ödül Töreni'nde en iyi yabancı film ödülüne layık görülmüştü ve aynı filmle Cannes Film Festivali'nde dereceler almıştı. **Muhteşem Güzellik**'ten sonra çektiği **Harvey Keital** ve **Micheal Caine'in** başrolünü oynadığı **Youth** (Gençlik, 2015) filmi de yönetmenin sanatsal olarak zirveye çıktığı başka bir yapıt olmuştur. Yönetmen son zamanlarda eski İtalya Başbakanı Silvio Berlusconi'nin hayatını anlatan **Luro** filmleriyle ve televizyon için çekmiş olduğu **Young Pope** dizisi ile gündemde.

İtalyan sineması, geçmişten bugüne Avrupa sanat sinemasında güçlü bir geleneğe sahip olmuştur. İtalya, 1960'lı yıllarda sanat sinemasında önemli bir kırılmayı başlatan ve bugün bile etkileyciliğini sürdüren Yeni Gerçekçilik akımı başta olmak üzere; **Federico Fellini** ve **Antonioni** gibi yenilikçi modernist sinemacılar kuşağına sahip bir ülke. **Paolo Sorrentino**'nun filmlerinde de bu güçlü geleneğin izlerini yakalayabilmek mümkün. Yönetmenin filmlerinde özellikle **Fellini** ve **Antonioni**'nin de sıklıkla işlediği temalardan: yabancılaşma, yalnızlık, inanç, melankoli ve zaman kavramları sıklıkla karşımıza çıkmakta. Bu temalar aynı zamanda Avrupa sanat sineması geleneğinde de önemli bir yerde durmaktadır. **Andras Balint Kovacs**, Avrupa Sanat sineması geleneğinde öne çıkan kentli, orta sınıf, yalnızlaşmış, yabancılaşmış bir arketip olduğunu aktarır:

(...) Modern anlatının özellikleri onların başkalarıyla, dünyayla geçmişle ve gelecekle bütün temel bağlantılarını kaybetmiş, hatta kendi kişiliğinin temellerini yitirmiş olan yabancılaşmış bir kişi hakkında öyküler anlatması gerçeğinin sonuçlarıdır. Bu kişinin yabancılaşması radikalleştikçe, anlatının karakteri de radikalleşir. Bir kişinin kökleri ne kadar geleneksel insan ilişkiler ve toplumsal ilişkiler içindeyse, anlatı o kadar klasiktir. (...)Bireyin arketipinin kentli orta sınıf entelektüel olmasının birinci nedeni, onun maddi kaygılardan özgür olması gerektiğidir. (...)Bu ise ya onu zengin yaparak ya da bu sorunu onun ilgi alanının dışına yerleştirerek başarılabilir. İkincisi, bu birey çalışma saatleri onu sınırlamasın diye, hareket serbestliğine sahip olmalıdır. Bu nedenle o bir tezgahkar ya da bir fabrika işçisi olamaz. (...) Bu bireyin dünyayla ilişkilerinin aşırı gevşek olması ya da hiç olmaması onun kişiliğini bir zihinsel özgürlüğün tezahürü haline getirir. Onun özgürlüğünün bu bireyler hakkındaki öykülerde önemli sonuçları vardır. Birinci sonuç belirgin bir edilginlik ya da eylemsizliktir; ikinci sonuç onun aksiyonlarının ya da reaksiyonlarının öngörülemezliğidir (2010, s.70, 72, 74).

Yukarıda **Kovacs**'ın çıkardığı arketipin izlerine **Antonioni** ve **Fellini**'nin filmlerinde sıklıkla rastlanmaktadır. Avrupa'nın ortasında yaşanan Holokost, II. Dünya Savaşı sonrası İtalyan toplumunda yaşanan sosyo-ekonomik değişimler, faşizm döneminin yıkıcılığı ve **Marx**'tan ödünç alarak söylenirse kapitalizmin toplum üzerinde yaratmış olduğu yabancılaşma, İtalyan sinemasının bu dönemdeki ana uğrak motifleri arasında yer alıyordu.

II. Dünya Savaşı, yaşanan faşizm ve soykırım, Avrupa ideasının çökmesine sebep oldu. Modernitenin ilerleme ülküsünün insanı ileriye taşıyacağına dair iyimser bakış yerini karamsarlığa bırakmıştı. ABD'li sosyolog **C. Wright Mills**, **Sosyolojik Tahayyül** isimli çığır açan kitabında kaybolan ütopyayı ve çağın ruhunu şöyle tarif etmektedir: “*Bizim çağımız huzursuzluk ve aldırışsızlık çağıdır ve bu durum henüz üzerinde akıl yürütmeye ve duyarlılık oluşturmaya müsaade edecek tarzda formüle edilmemiştir*” (2016, s.13).

Dolayısıyla, 1960'lı yıllar boyunca başta İtalyan sinemasındaki örneklerde, ana karakterlerin kayıtsızlığı, hissizlikleri, topluma ve kendilerine yabancılaşmaları, dönemin ruhuna uygunluk taşımaktadır bir anlamda. Bununla beraber, dönemin öne çıkan hissiyatlarından birisi de nostalji ve geleceğe dair karamsar bakış açısıdır. **Nostaljinin Geleceği** kitabının yazarı **Svetlana Boym**, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Yirminci yüzyıl tarihi fütürist bir ütopya ile başlamış, nostaljiyle sonlanmıştır. Geleceğe olan iyimser inanç, 1960'larda modası geçmiş bir uzay gemisi gibi bir kenara atılmıştır. Nostaljinin ütöpik bir boyutu vardır, ancak artık geleceğe yönelik değildir bu boyut. Bazen nostalji geçmişe de değil, yan tarafa yöneliktir. Nostaljik kişiler zaman ve mekânın geleneksel sınırları içinde boğulduklarını hissederler(2009, s.14).

**Paolo Sorrentino**'nun da **Muhteşem Güzellik** filminde yukarıda tarifini yapmaya çalıştığım, sinemada 1960'lı yıllarda karşımıza çıkan karakter yapısının (daha doğru bir ifadeyle arketipin) ve bu temaların yeni bir yorumunu yapmaya çalıştığını söyleyebiliriz. 1940'lı ve 60'lı yıllarda modern Avrupa sanat sinemasının dönemin ruhuna uygun bir şekilde tartışmaya açtığı yabancılaşma, hiçlik, nihilizm, kayıtsızlık, inanç, melankoli ve yas kavramları, 2000'li yıllarda **Sorrentino**'nun yeni yorumuyla farklı ideolojik ve politik bağlamda ele alıyor. Bu bağlamda, **Sorrentino**'nun **Muhteşem Güzellik** filminde ele aldığı temaların günümüzdeki karşılığı ne olabilir? Nihilizm, zaman, yabancılaşma, inanç, melankoli tartışmaları



**Sorrentino** filmlerinde nasıl ele alınmaktadır? Bu çalışma, yukarıdaki soruların yanıtlarını aramaya, filmdeki nihilizm, yabancılaşma, melankoli ve yas kavramlarının izlerine bakmaya ve yönetmenin bahsi geçen kavramları sorunlaştırma biçimlerini ele almaya çalışacaktır.

### ***Muhteşem Güzellik, Nihilizm ve Kayıtsızlık Çağı***

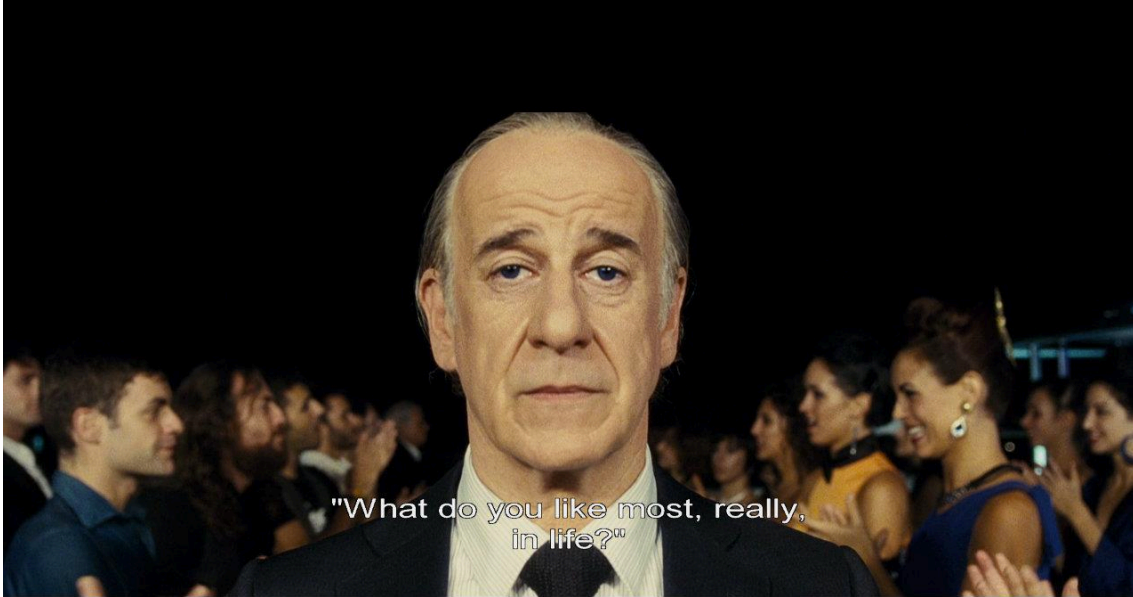
Ben ne büyük bir dalgınlıkla bakmış olmalıyım ki hayata görmedim orada çinko damlar ve plastik sürahilerin tanrısını yerime yadırgadım yerim olmadı zaten kendi mezarımdan başka.

**İsmet Özel, Üç Frenk Havası**

**Paolo Sorrentino**'nun ***Muhteşem Güzellik*** filmi, Jep Gamberdella isimli karakterin öyküsünü anlatıyor. Jep Gamberdella, 20'li yaşların başında Roma'ya gelmiş, "İnsan Aparatları" isimli bir roman yazmış, kitabı görece bir başarı elde etmiş bir yazardır. Lakin geçip giden zamanda Jep, yeni bir roman yazamamıştır. Kendisini Roma'nın lüks ve şatafatlı ortamına kaptırmıştır. Kendisine neden yeni bir roman yazmadığı sorulduğunda da "*hayatı boyunca hep muhteşem güzelliği aradığını ama bulamadığı*" yanıtını verir. İşin özeti Jep, tüm hayatını ve zamanını içi boş eğlenceyle, içkiyle ve miskinlikle geçirmiştir.

Filmin hemen başında 65 yaşına bastığını öğrendiğimiz Jep için, yeni yaşı aynı zamanda bir hayat muhasebesine dönüşecektir. ***Muhteşem Güzellik***'in bu noktada **Fellini**'nin meşhur filmi ***Tatlı Hayat*** (La Dolce Vita, 1960) filmiyle bir bağı olduğu düşünülebilir elbette. **Fellini**, ***Tatlı Hayat***'ta, Roma gece hayatını, burjuvaziyi, Tanrı inancını, hayattaki mutluluk arayışlarımızı karnavelesk ve gerçeküstü öğelerle anlatır. ***Tatlı Hayat*** ve ***Muhteşem Güzellik*** arasında kurulan köprü ise işlenen temaların benzerliğidir. İki filmde de Roma, gece hayatı, güzel kadınlar, eğlenceler, yabancılaşma ve inancın sorgulanması ön plandadır. Aralarındaki fark ise değişen İtalya ve insan portreleridir. **Fellini**, II. Dünya Savaşı'nı, **Mussolini** deneyimini yaşamıştır. **Sorrentino** ise **Berlusconi**'ye denk gelmiştir. Bu süre zarfında Roma ise arzunun ve eğlencenin kenti olmaya devam etmiştir.

*Muhteşem Güzellik*'te yabancılaşma, hissizlik, kayıtsızlık orta yaş bunalımı, mutluluk arayışı ve geçmişle yüzleşme temaları filmin ana motifleri arasında yer alıyor. Filmin başında, doğum gününü görkemli bir şekilde kutlayan Jep Gambardella, doymak bilmeyen hedonist arzularla geçmişin pişmanlığı arasında bir yerde durmaktadır. **Sorrentino**, video-klip estetiğiyle çekmiş olduğu bu sahnede, dans edenleri, içki içenleri grotesk bir biçimde sunar. Sahnenin devamında, Jep'i eğlenirken ve dans ederken görürüz. Karakter mutlu bir şekilde gülümser ve bulunduğu ortamdan memnun gibidir, lakin sahnenin devamında aynı duygu durumunun izlerine rastlamayız. Jep, kalabalık dans grubunun içerisinde aniden durur, duyguları değişmiştir. Ciddi bir yüz ifadesi takınır ve efkarlı bir şekilde sigarasını yakıp kameraya karşı dönerek bizlere şu soruyu sorar: "Bu hayatta en çok neyi sevdin, istedin?"



Jep'in pişmanlık ve bıkkınlık arasında gidip gelen yüz ifadesi geçmişin bakiyesini ortaya sermektedir bir anlamda. En basitinden hayatı boyunca, sayısız roman yazmak istemiştir ama bunu sadece bir kere başarabilmiştir. Ömrünü ve zamanının tamamını Roma'nın eğlence hayatına vermiş ve ideasını kaybetmiştir. Ya da film boyunca arayacağımız 'muhteşem güzellik'i asla bulamamıştır. Ömrünü 'muhteşem güzelliği' aramak için çarçur etmiştir. Jep'in umutsuz ve kayıtsız hali, onu 1960'ların modernist Avrupa sanat sinemasında karşımıza çıkan 'hiçlik' içerisinde debelenen karakterle akraba yapabilir. **Kovacs**, modern birey ve 'hiçlik' arasındaki ilişkisi şu şekilde açıklar: "Modernizm için birey, yaşamın anlamsızlığını gözden geçirilebilen, kendisini dünyanın hiçliğinin neden olduğu kaygıdan

*kurtarabilen ve bu hiçliğin ortasında kendi yaşamını kabul edebilen birisidir”* (2010, s.99). Jep de **Kovacs**'ın yapmış olduğu tarife uzak değildir. Hayatın anlamsızlığını kabul eder, ancak onu değiştirme güdüsünden de yoksundur. Dolayısıyla nihilizme yakındır. Filmdeki nihilist öğelere geçmeden önce, genel olarak nihilizmin tarihsel olarak nasıl ele alındığı ve tanımlandığının kısa bir özetini çıkarmak faydalı olabilir.

Nihilizm, 19. yüzyılda ortaya çıkmış bir kavramdır. Nihilizm en genel anlamıyla herhangi bir değere inanç duyulmaması anlamına gelmektedir. Nihilizm, 19. yüzyıl ortalarında Rusya'da dönemin çalkantılı siyasi ve kültürel ortamında ortaya çıkmış bir felsefe akımı olarak kabul görmektedir. Bu felsefi akımının moderniteyle de doğrudan bir akrabalık bağı olduğu söylenebilir. Modernite, akılcılığın ve sekülerliğin ön plana çıktığı bir dünya tahayyülüdür. Hayat bilinmezlik, mitler ve gizemlerle dolu değil, nedenleri ve sonuçları olan bilimsel yasalara tabi bir olguydu artık. Dolayısıyla dünya 'artık büyüsünü yitirmiştir', daha önemlisi Tanrı da artık aramızda değildir. Eski dünyaya ait değerler, idealar da yoktur artık ortada. **Marshall Berman**, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* kitabında, **Dostoyevski**, **Nietzsche** gibi 20. yüzyıl felsefecilerinin, ahlaki açıdan değerlerin başkalaşması ve anlamın yitirilmesinin ana kaynağını bilim, rasyonalizm ve Tanrı'nın ölümünde aradıklarını belirtirken; nihilizm meselesine ekonomi-politik bir çerçeveden bakan **Karl Marx**'a dikkat çeker (2012, s.156). **Bermann**, **Marx**'ın tarif etmeye çalıştığı nihilizmin modern nihilizm olduğunu, eskiye ait ahlaki değerlerin ekonomiye ve paraya endekslendiğini, bunda da en büyük pay sahibinin burjuvazi olduğunu aktardığından bahseder (2012, s.156).

**Bülent Diken** ise *Nihilizm* isimli çalışmasında bu kavramı şöyle tarif etmektedir:

Kökenine bakıldığında nihilizm sözcüğü acıyı, çatışmayı ve antagonizmayı kabul edememe halini anlatır. Acısız bir yaşam arayışı, dünyayı olduğu gibi kabul etmemekle aynı kapıya çıkar çünkü acı, çatışma ve antagonizma yaşamın birer parçasıdır. Moderniteyle, yani 'Tanrı'nın ölümü'yle birlikte, başlangıçta dinsel olan nihilizm, biri 'radikal' diğeri 'edilgin' nihilizm olmak üzere ikiye ayrılır. Radikal nihilizm bu dünyanın olumsuzlanmasını mantıksal uç noktasına, gerçek dünyanın yok edilmesine götürerek aşkınlıkta ısrar eder; edilgin nihilizm ise gerçek dünyadan hoşnuttur fakat 'kötücül' niteliklerini, yani tutkuları ve değerleri istemez (2009.s.13).

Bununla beraber, yine **Bülent Diken** ve genel olarak nihilizm üzerine çalışanlar; bu kavramı kötülük, hınç ve radikal olarak etik değerlerden kopuş olarak da

değerlendirmektedir. 21. yüzyıl toplumunun ahlaki ve etik değerlerden radikal olarak kopuşu, bir anlamda kötülüğü hayatın tek değeri haline getirmiştir. Bu bağlamda **Bülent Diken**'in nihilizm kitabındaki en büyük sonuç "*Herkesin kötü olduğu bir toplumda ben niye iyi olayım.*" önermesidir. IŞİD gibi örnekler haricinde ekolojik felaketlere, savaflara, ölüme, göçmen sorunlarına tüm kayıtsızlığıyla bakan 21. yüzyıl insanın portresinin bir anlamda böyle olduğu söylenebilir. **Bülent Diken**'in tarifile:

Önceleri yaşam yüksek değerlerin yüksekliğinden mahrumdu; yaşam değerler aşkına yadsınmıştı. Burada ise artık sadece yaşam kalmıştır; ama bu yaşam da değerlerin bulunmadığı, anlamdan ve amaçtan yoksun, kendi hiçliğine doğru kayıp giden bir dünyada süren, değeri düşük bir yaşamdır. Önceleri öz, görünümüne karşıtı ve yaşam bir görünümüne dönüşmüştü. Şimdi öz yadsınmış, görünüm kalmıştır. Her şey görünümünden ibaret artık. (2009, s.39)

Dolayısıyla bu yüzyıl, aynı zamanda, acının ortadan kalktığı ve tamamen hissizleştiği bir dünyadır. **Zizek**, dünyanın artık kötücül vasıflardan arındığı ve ılımlaştırıldığından bahseder:

Kötücül vasıflarından arındırılmış 'ürünler'e gösterdiğimiz saplantılı ilginin nedeni de bu: "kafeinsiz kahve ve yağsız krema, alkolsüz bira... Ve listeyi şöyle uzatabiliriz: Peki ya sanal seks, yani sekssiz seks; Colin Powel'in kayıpsız (tabii bizim taraftan kayıpsız) savaş öğretisi, yani savaşız savaş; uzman yönteminin sanatı şeklinde yeniden tanımlanan politika, yani politikasız politika; Öteki'liğinden mahrum bırakılmış Öteki (muhteşem danslar edip ekolojik açıdan sağlıklı, holistik bir gerçeklik yaklaşımı sergileyen ama karısını dövdüğünden hiç söz edilmeyen.. idealleştirilmiş Öteki). (aktaran Diken, 2009, s.12).

Bu hissizlik halinin bir başka hali de filmde güzellik anlayışında zuhur eder. Günümüzdeki güzellik anlayışı Rönessans'tan veya eski çağlardan oldukça farklıdır. Tanrısal güzellik ya da estetiğin yüceliği artık bir kenara bırakılmış gibidir. Güzellik artık kapitalizm ve kozmetiğin alanıdır. Filmdeki estetik sahnesi bu anlamda çarpıcıdır. Lüks bir muayenehanede pahalı kıyafetler içerisinde kadın ve erkekler (kalabalığın içerisinde rahibeler bile vardır) sıra halinde yüksek meblağlar ödeyerek estetik operasyonu olurlar. Bu sahne, yukarıda **Zizek**'in ya da **Bülent Diken**'in tarif etmeye çalıştığı acısız ve hayal kırıklığına yer olmayan bir dünya tahayyülünün bir yansımasıdır adeta. Yüzümüzün zamana yenilmiş

deformasyonları ya da yaşam izleri enjeksiyon vasıtasıyla ortadan kalkmıştır artık. Geriye kalan sadece yüzümüzün aşırı estetize edilmiş sahte güzelliğidir.

**Muhteşem Güzellik**'teki karakterler radikal nihilist olarak tarif edilemez. Filmdeki karakterlerin sahip olduğu birçok kötü özelliğe rağmen (kayıtsızlık, hiçlik, kibir gibi), yine de azami ölçüde iyi yanları ve hayata dair bir yaşama arzuları vardır. Başkalarına kötülük yapmak gibi amaçları yoktur; topluma, insanlığa karşı hınçları da mevcut değildir. Bu bağlamda, en başta Jep olmak üzere, karakterlerin önemli bir kısmı edilgen nihilist olarak tarif edilebilir. Jep, yaşadığı dünyadan hoşnuttur. Hedonist arzularının peşinde koşar, eğlenir, içki içer, gezer, sokaklarda aylıklık eder. **Diken**, bu noktada hedonizmle-edilgenlik arasındaki bağa dikkat çeker ve şu değerlendirmeyi yapar:

Hedonistik edilgenlik ile aşırı tutkular arasında bir salınım; birbirlerini aynı toplumsal uzamda yan yana koyan, aynı anda hem bağlantılı hem kopuk, paradoksal olarak diyalektik olmayan bir 'ayrıştırıcı sentez'de-kutupları karşılıklı olarak birbirini dışlayan ama bir yandan da birbirini ön varsayan bir sentezde- birleşen iki karşıt eğilim birbirini besler ve aynı sınıflandırma şeması içinde hapseder; yani birbirlerini tam da bir ilişkisizlik ediminde 'ilişki'lendirerek 'ilişkisizlik'i çok daha derin bir ilişkiye dönüştürür (2009,s.14).

Jep, uzun yıllardır Roma'da sınırsız eğlencenin ortasında yaşamıştır. Hayata karşı bir taraftan hedonist arzuları vardır, diğer taraftan da etrafına son derece kayıtsız ve hissizdir. Zaten filmin bir kısmında şöyle bir cümle kurar: *"Hepimiz umutsuzluğun eşiğindeyiz. Tek yapabileceğimiz birbirimize destek olmak ve birazcık eğlenmek."* Karakterin içerisine düştüğü bu halet-i ruhiye, yani içi boş gündelik mutluluklar ile umutsuzluk gelgitleri, onu bir iç hesaplaşmaya götürür. Film boyunca monolog halinde geçmişle hesaplaşmalara sıklıkla rastlanmaktadır zaten. Örneğin, filmin ortalarına doğru Jep, *"65 yaşına geldiğinde artık yapmak istemediği şeyler yapmak istemediğini"* itiraf eder kendisine. Sabaha karşı Roma sokaklarını arşınlar. Kendisinden başka hiç kimse yoktur, düşünceli bir şekilde yürümeye devam eder. Güneş ufaktan doğmaya başladığında kendisini ilk karşılayanlar sabah koşusu için dışarıda olanlardır. Bu sırada Jep, monolog halinde 20'li yaşların başında geldiği Roma'da, hayatın ve eğlencenin kralı olmayı, hep zirvede bulunmayı ama orada kalıcı olarak yer edinmeyi istediğini belirtir. Bunu söylerken surat ifadesi yine hissiz ve kayıtsızdır.



Sahnenin devamında Jep monologunu bitirir, yanındaki kanaldan geçen tekneye bakar; tekne bir anlamda kaçırdığı hayat olarak yorumlanabilir. Evet, Jep arzu ettiği eğlence yaşamının kralı olmuştur ama geriye de sadece boşluk kalmıştır. Tıpkı, teknenin ardından bıraktığı küçük dalgacıklar gibi... Hayattan kopuşu da bir anlamda zirveye çıktığı andan itibaren başlıyor. Zirve ona **Caspar David**'in meşhur *Wanderer Above the Sea of Fog* tablosundaki gibi bir boşluk sunmaktadır. **Caspar David**'in yeni dünya düzenine ve kent hayatına karşı doğaya kaçıışı öneren, kurtuluşu pastoral imgelerde arayan romantizmin öncülerinden kabul edilen bu tablosu, **Baudrillard**'cı bir perspektiften, modernite ve yeni dünya düzeniyle beraber yaşanan krize karşı ortaya çıkan ilk nihilist çıkış ve ilk tepki olarak değerlendirilebilir (2011, s. 214). Jep ise bu tepkisinde pastoral bir imge değil hüznü görür. Jep Gambarealla, tepe bir yerde batmış bir gemiye bakmaktadır. Kamera Jep'in yüzüne yaklaştığında tek gördüğümüz ise pişmanlıklarla dolu bir yüz olur. Bu yüzyılın kahramanın tepeden gördüğü sadece yıkıntılardır artık. Bu yıkıntılar

da kendi hayatıdır, yalnızlığıdır bir anlamda. **Caspar David**'in doğayla bütünleşmiş, ona doğru koşmuş romantik karakterinden ayrı bir yerde durmaktadır Jep. Kendisi yalnız olduğu kadar hayatı da ciddi bir kriz içindedir. Dolayısıyla doğa artık günümüzde bir kaçış değildir. Zaten doğayla bütünleştiğinde gördüğü, huzur verici pastoral imgeler değil hayal kırıklıklarıdır artık.

### *Muhteşem Güzellik ve Wanderer Above The Sea of Fog*

Filmin kişisel hayal kırıklıklarının haricinde, bir politik alt metni olduğu da söylenebilir. Bu bağlamda filmde sadece karakterlerin içsel yolculuklarına, hesaplaşmalarına odaklanılmamıştır. Film boyunca bir dizi vasat, yozlaşmış sanatçı ve insan profiliyle karşılaşmaktadır. Bu karakter profilini dönemin İtalya'sının bir yansıması olarak değerlendirmek mümkün. Bu doğrultuda filmin politik okuması bizi doğrudan **Berlusconi** dönemine götürmektedir. Örneğin, **Enrica Picarelli**<sup>1</sup>, filmdeki atmosferin **Berlusconi** dönemini hatırlattığını, **Berlusconi** döneminde yaşanan ahlaki ve etik çöküşün bir yansımasının filmde bulunabileceğini aktarmaktadır (2015, s.2). **Picarelli**'nin Berlusconiizm olarak tarif ettiği bu dönem, çapkınlıkları ve eğlence anlayışıyla bilinen dönemin başbakanı **Silvio Berlusconi**'nin yarattığı ahlaki erozyonla anılıyor (2015, s.3). Ünlü İtalyan Marksist **Franco 'Bifo' Berrardi** de **Berlusconi** dönemi için benzer görüştedir; yazar **Berlusconi** dönemini *commediadell'arte* (sanatçılar komedisi) olarak tarif eder (2014, s.122). **Berrardi**, **Berlusconi** döneminde vergi kaçırmaktan, yalana, hileye ve gerektiğinde başvurulmuş mafyatik yöntemlere varana kadar her türlü hukuksuzluğun görüldüğünü belirtmektedir (2014, s.123). Bu dönem İtalya'da aynı zamanda vasatlığın ve lümpenliğin hükümranlığıdır. Yetenek, ışıltı ve kabiliyet geri plandadır. Herkes kolay yoldan zengin olabilir ya da ünlü olabilir; dönem işini bilenlerindir. **Berrardi**'nin tarifiyle “cehalet iktidardadır” artık:

Bu lümpenliğin ve çöküşün izlerine en çok da burjuvazide rastlanır. Lümpen burjuvazisi eski burjuvazinin tutumluluk, mülke bağlılık ve çalışkanlık gibi erdemlerine sahip değildir. Eski girişimcilerin 'affectiosocietatis'i (katılım unsuru) kaybolmuştur, zira yeni kapitalist servetini yerel teşebbüslere yatırmayıp yerelle ve yerelde yaşayan toplulukla alakası olmayan belirsiz finansal yatırımlar yapar (2014, s.122).

---

<sup>1</sup> Picarelli, Enrica. 'The Great Beauty: Italy's inertia and neo-baroque aestheticism'. [link](#)

Filmin alt metnine dair de benzer bir okuma yapılabilir. Zira **Sorrentino** da filmle ilgili verdiği mülakatlarda hikayesinin alt metinlerinden bir tanesinin de **Berlusconi** döneminde İtalya'da yaşanan ahlaki çöküş olduğunu belirtir.

Filmde de burjuvazi ışıltısını kaybetmiştir, sanatçılar oldukça vasat ve içi boş görünürler. Tek bildikleri sadece eğlenmek olan, hiçbir etik değer taşımayan karakterlerle karşılaşırız film boyunca. Hayattaki yönlerini kaybetmişlerdir, etraflarına kayıtsızdırlar. Üstelik kendilerinden geriye de bir sahtelik kalmıştır. “Solcu” gibi davranırlar, “sanatçı” olduklarını iddia ederler.

Jep ve Stefania karakterinin arasındaki diyalog bu anlamda dikkat çekicidir. Jep, bu sahnede dostluk sınırını aşan bir açık sözlülükle, karşısındakinin tüm sahteliklerini ortaya döker. Jep, Stefania'ya onun tüm 'solculuk' pozlarının aslında sahte olduğunu, yazdığı kitabın bile nitelikli olduğundan değil parti finanse ettiği basıldığını yüzüne vurur. Jep'in tavrında biraz şu var gibidir: "Dünya kötü değil, aksine biz “sahte” ve içten pazarlıklıyızdır." Aynı zamanda, Jep'in duygusuz bir şekilde karşısındakini suçladığı sahnede de örtük bir hınç var gibidir. İtalya'nın ve Roma'nın tel tel dökülen vaziyetindeki sorumluluğun kaynağı da bizlerizdir. Lakin kendimizi eğlenceye ve lüks yaşama o kadar kaptırmışızdır ki bu sorunları çözemeyecek kadar boş işlerle meşgulüzdür.

Jep, bu uzun söylevde hem kendisine hem de karşısına gerçekleri açık yüreklilikle dile getirir. Böylelikle burjuvazinin çürümüşlüğü ve sahteliği deşifre olur bir anlamda. Değerlerin tamamen çıkara ve paraya endekslenmesi bakımından, **Marx**'ın tarif ettiği modern nihilist karşımıza çıkar. Jep, yıllar içinde başarılı bir edebiyatçı olamamıştır ama eğlence hayatının tanrısı olabilmıştır. Ancak, 65 yaşına geldiğinde tüm bunların onda bir anlam taşımadığının farkına varır. Umutsuzdur, hayattaki amacını ve idealinin ne olduğunu bile unutmuştur. Zira **Bülent Diken**'e göre, bir toplum için yüksek değerler çökerse, anlamsızlaşırsa bunun neticesi olarak değer yargılarının bulunmadığı bir dünya ortaya çıkar (2009, s.45). Jep'in bir türlü tarif edemediği boşluk da buradan gelmektedir. Bu boşluk acısız, duygusuz bir eğlence dünyasında ya da sanat cemaatinde dolmaz. Jep, bu noktada kardinallerle konuşmaya çalışır, ancak aradığını yine bulamaz. Uzun süre açlıkla boğuşan Afrika'daki ülkelere yardıma giden azizlik mertebesine yükselmiş Rahibe Maria, Roma'yı ziyaret ettiğinde, kimse onu anlamaya çalışmaz, en fazla yalakalık yapar ya da onunla hatıra fotoğrafı çektirmeye çalışırlar. “Tanrı'nın olmadığı” modern dünyada onun elçilerinin de bir değeri kalmamıştır artık. Onlar da en fazla bir *selfie* anının parçası olabilirler. Fakat Rahibe Maria'yla bir röportaj



yapmak isteyen Jep, onu evinde ağırlar. Kalabalık bir sofraya kurulur, yine herkes olanca sahteliğiyle rahibeyle yanaşmak ve konuşmak ister. Tıpkı sanatçılar gibi ruhaniler de bu dönemde yozlaşmışlardır. Haklarında birçok rahatsız edici haberler vardır üstelik.

Aynı akşamının sabahında Jep terasına çıkar, terasında sürü halinde dinlenmeye gelmiş pelikanlar vardır. Rahibe, Jep'e neden bir roman daha yazmadığını sorar, Jep ise "muhteşem güzelliği" aradığını, fakat bulamadığını belirtir. Rahibe de bu sözün ardından neden sadece 'kök'le beslendiğini sorar ve devamında "*köklere önemli olduğunu*" hatırlatır kendisine. Bu söz aynı zamanda karakterimizin tekrardan hayattaki yönünü ve değerini bulmasına yol açabilecek bir pusuladır. Bu bağlamda rahibenin önermesi, zedelenen değerlerin onarılması için köklere, masumiyetin bozulmadığı anlara dönüştür bir anlamda. Zaten filmin finalinde Jep, arka fonda denizin olduğu yüksek bir yerde gözlerini kapatıp hayatı üzerine düşünür. Jep, monolog halinde hayat üzerine bir söylev içerisindeyken, aynı kare içerisinde Jep'in gençliğini de görürüz. Bu sahne de Jep'in köklere, masumiyetin yitirilmediği zamanlara dönme arzusudur bir anlamda. Film açık sonla biter ama Jep'in yeni bir kitap için daktilosunun başına geçtiğini hayal etmek güç değil.



## Roma Sokaklarında Flanörlük ve Nostalji

*Muhteşem Güzellik*'te dikkat çeken bir başka önemli husus ise kent ve kentte geçirilen zamandır. Dolayısıyla Roma'nın filmin önemli bir başrol oyuncusu olduğu söylenebilir. Filmin önemli bir kısmı, Jep'in kentin içerisinde yapmış olduğu yürüyüşlerden oluşmaktadır. Jep, bütün iç hesaplarını, hayat muhasebesini kentin içerisindeki yürüyüşlerde yapar. Yürüyüşlerini de özellikle geceleri, sokakların daha tenha olduğu zaman diliminde gerçekleştirir.

Kentin yürüyerek deneyimlenmesi ve kahramanın kentle kurduğu ilişki, **Walter Benjamin**'in **Baudelaire** üzerinden ele alarak tarif ettiği '*flaneur*'ü (düşünür gezer) getirir akıllara. **Benjamin**, 19. yüzyılda Paris'te ortaya çıkmış bu kavramı **Baudelaire**'in *Paris Sıkıntısı* ve o dönemde yazmış olduğu şiirlerden hareketle analiz eder. Bu doğrultuda **Benjamin**, **Baudelaire** üzerinden Paris'i, modernliği, değişen kent anlayışını ve kültürünü sorgulamış; 'sıradan' bireyin hızla değişen ve büyüyen kent karşısındaki duygulanımlarını tartışmıştır (2002, s.158). 19. yüzyılın yeni ve modern kenti, tüm çelişkileri ve karmaşıklığıyla birey için yeni bir deneyim sunmaktadır. Geniş bulvarlar, yeni mekanlar, arabalar, hız ve kalabalık modern insanın ilk başlarda alışmakta zorlanmasına neden olacak bir atmosferdir. Zengin ve fakir hiç bu kadar açıktan birbirine temas etmemiştir. Bununla beraber yine bu kadar farklı sınıftan insan aynı kalabalıkta buluşmamıştır (2012 s.205). Günümüze geldiğimizde artık büyük kentlerde **Baudelaire**'in yaşadığı türden bir gerilim yaşanmıyor. Büyük kentin kaosu, kalabalığı ve baş döndürücülüğü ise 19. yüzyıldaki bir bireyin asla tahmin edemeyeceği bir noktaya gelmiştir. Modernliğin ve yeni kent hayatının insanı şok ediciliği ortadan kalkmıştır. Büyük kentler artık aşırı kalabalığın, trafiğin ve kaosun merkezidir. Roma da Avrupa'nın en büyük kentleri arasında yer almaktadır. Hem kentin sakinleri hem de şehre gezmeye gelen milyonlarca turist varlığıyla beraber kalabalık bir metropoldür. Kent, aynı zamanda tarihi öneme sahip yapılarıyla 'yeni' mekanları, birbiri ile buluşturmuştur. Colosseum manzaralı lüks binalar, yeni pahalı lokantalar kentin içerisinde yer almaktadır.

Bu ihtişamın ortasında, Jep de tıpkı **Baudelaire**'in kahramanı gibi insanları ve etrafı izlemektedir. Ancak bir anlamda, *flaneur* karakterinden oldukça farklıdır. **Baudelaire**'in karakteri o dönem yeni yeni oluşmaya başlayan büyük kent hayatını ve modernliğin yaratmış olduğu yabancılığı temsil ediyordu. Jep için böyle bir şey

söz konusu değildir. Kent hala hayranlık uyandırıcıdır ama artık ortada bir gizem kalmamıştır. Üstelik, gentrifikasyon<sup>2</sup> tamamlanmış, toplumun alt kesimi kentin merkezinden uzaklaştırılmıştır. Kentin tek sahipleri zengin burjuvalar ve yine zengin turistlerdir. Jep'in uzun gece yürüyüşlerinde hep böyle insan manzaraları çıkar karşımıza. Lüks bir lokantada yemek yiyen Arap turistler, neşeyle arabalarına binen Asyalı iş adamları ve güzel giyimli hoş kadınlar, Jep'in yürüyüşlerinde birer fon olurlar. **Walter Benjamin**, *Pasajlar*'da **Baudelaire**'in de gece yürüyüşleri yaptığından bahseder. **Benjamin**, **Baudelaire**'in şafak vakti yürüyüşlerinde, **Victor Hugo**'nun Paris gecelerini tarif ettiği 'kalabalığın suskunluğu'ndan bir şeyler olduğunu, kentin en tenha saatlerinde kalabalığa uyum sağlayamayanların ve kentin dışında kalanların sokaklarda yer aldığını belirtir, kalabalığın 'hareketli bir peçe' olduğunu aktarır (2002, s.159):

Bir kadın geçiyor, bir eliyle gösterişli,  
Hafiften kaldırmakta işlemeli giysisini;  
Mermer sütun gibi bacakları, çevik ve soylu.  
Ve ben içmekteyim, ürpererek, bir çılgının heyecanıyla,  
Gözlerinden, fırtınaları gizleyen, kül rengi bir gökyüzünden,  
Baş döndürücü huzuru ve öldürücü hazları.  
Bir şimşek... ve sonra gece! - Ey kaçak güzellik  
Ben ki yeniden doğdum tatlı bakışınla,  
Bir daha sonsuzlukta mı göreceğim seni?  
Uzaklarda bir yerde! çok geç! belki de asla!  
Nereye kaçırıyorsun bilmiyorum, ne de sen biliyorsun neredeyim  
Sen ki sevmiş olacağımı biliyordun!

(**Baudelaire**'den aktaran **Benjamin** 2011, s.159)

Jep de benzer bir şekilde gece yürüyüşlerinde farklı kadın yüzleriyle karşılaşır. Bu kadınların yüz ifadeleri oldukça hüznüldür; örneğin bir lokantada eşi yemek yerken sadece gözleri görünen peçeli bir kadınla karşılaşır. Bu sahnelerde hüznün ve melankoli duygusu ön plana çıkmaktadır. Jep'in kentin içerisinde karşılaştığı farklı insan portreleri haricinde sanatçı olma durumu da filmin içerisinde önemli

---

<sup>2</sup> Gentrifikasyonun sözlük anlamı, büyük kentlerin eski yapılarından arınması ve sınıfsal, ekonomik olarak alt tabakada olan kişilerin şehrin merkezinden uzaklaştırılması anlamına gelmektedir. Bu türden bir kentsel dönüşüm, kentin nezhleştirilmesi, burjuvalaştırılması anlamına gelmektedir. Özellikle küresel turizmin önem kazanmasıyla beraber Roma, Barselona, Paris gibi büyük Avrupa kentlerinde bu denli kentsel dönüşüm ve gentrifikasyon süreci hız kazanmıştır. İtalya'da özellikle de Roma'da bu türden bir dönüşüm 1990'lı yılların başlarında başlamıştır ve neo-liberal ekonomi politiğin hükümdar olduğu 90'lı yıllar boyunca sürmüştür. (Annunziata, 2014, s.26)

bir tartışma noktasıdır. Bu mesele aynı zamanda modernliğin ilk dönemlerinde de sıklıkla gündeme gelmiştir. Sanatçı ve yaratıcılık hususu bizi yine **Baudelaire**'e götürecektir.

**Marshall Bermann**, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* kitabında, **Baudelaire** ve 19. yüzyıl kent hayatını irdeler. Bu noktada, **Baudelaire** ve dönemin sanatçısının taşıdığı haleden bahseder. Buna göre **Baudelaire**, sanatı neredeyse dinsel bir bağlılıkla ele almaktadır: “*Sanatçı sadece kendisinden kaynaklanır... Sadece kendisi için güvenlik arar... Çocuksuz ölür. Kendi kendisinin kralı, rahibi, Tanrısıdır*” (2012, s.213). **Bermann**, burada yine **Baudelaire**'den örnek verir. **Bermann**, **Baudelaire**'in halesini yitiren sanatçısıyla ‘sıradan insan’ı genelevde bir araya getirdiğini hatırlatır. Bu karşılaşma anı hiç kuşkusuz iki taraf için de şaşırtıcıdır. Kendisine kutsallık payesi edinmiş sanatçı, ‘normal’ insanların arasına karışmış, üstelik toplumun en kenara itilmiş kesimiyle bir etkileşim içerisine girmiştir. **Bermann**, ‘sıradan insan’ın kafasında yüceltmış olan mistik sanatçıyı genelev gibi bir yerde görmekten dolayı şaşkınlık içerisindedir, sanatçı ise tam tersi halesinin kaybolmasından memnundur (2012, s.213).

Uzun zaman önce halesini yitirmiş 21. yüzyıl sanatçısı, yazarıyla, sıradan insanın karşılaşmasında artık bir şaşkınlık durumu yoktur; sanatçı çoktan halesini yitirmiş, sıradanlığa geçiş yapmıştır. Jep de benzer bir şekilde **Baudelaire**'in kahramanı gibi gece yürüyüşleri esnasında bir striptiz kulübüne gider. Kutsallıktan arınmış yazarımızla, kulüp sahibi arasında yaşanan karşılaşma da artık iki taraf için şaşkınlık içermez. Tam aksine bu karşılaşmalar normalleşmiş üstelik iki taraf dost bile olmuşlardır. Bu noktada, **Sorrentino** ve **Baudelaire**'in karakterlerinin kaçış noktaları ve sıradan insanla temasları oldukça farklılaşmıştır. Üstelik, film boyunca karşımıza çıkan sanatçı portreleri de yine 19. yüzyıldan oldukça farklıdır. 21. yüzyılda sanatçı sadece halesini kaybetmemiş aynı zamanda sahiciliklerini de kaybetmiştir. Bununla beraber Jep, kentin içerisinde **Baudelaire**'in kahramanı gibi aşkla ve hazla dolu gezinmez. Onun gezintisi kayıp giden zamanla ve nostalji duygularıyla doludur. Boş sokaklarda yürürken, monolog halinde hayatının muhasebesini yapar, etrafında işittiği sesler özellikle de çocuk sesleri ve kalabalığı onu kayıp masumiyetine götürür bir anlamda.

Filmde öne çıkan bir başka önemli tema ise melankoli ve nostaljidir. **Muhteşem Güzellik**'te hikayelerini izlediğimiz karakterlerin birçoğu geçmişe saplanmışlardır, zamanla araları iyi değildir, sevdiklerini kaybetmişlerdir ya da hayattan beklentileri

kalmamıştır. Melankoli, pre-modern, modern zamanlara geçişte bir tür rahatsızlıkla eşleştirilmiştir. Bununla beraber melankoli özellikle Antik Yunan'da lanetlenmiştir. **Platon**, melankoliyi zalimlikle eşleyerek şu yorumu yapmıştır: “*bir insan sarhoş, şehvet düşkün ve melankolikse (...) zalim olur*” (Kearney, 2013, s.203). **Eugenio Borgana**, psikiyatrinin genellikle, melankoli ve depresyonu aynı tarif içerisinde barındırabileceğini veya bu tanımların kolaylıkla birbirlerinin yerine geçebileceğini aktarır (2013, s.11-12). Melankolinin çağdaş ve seküler yorumunun yapılması için ise **Freud**'un 1917 yılında yayımlanan meşhur **Melankoli ve Yas** isimli çalışması beklenecektir. **Melankoli ve Yas** çalışmasında **Freud**, melankoliyi yitik, kayıp bir nesneye dair duyulan yas süreci olarak tarif eder özetle. **Richard Kearney** ise **Freud**'un kavramını şöyle özetlemektedir:

Freud melankoliyi yitik bir nesneye yönelik bastırılmış bir saldırganlık olarak tanımlar. Melankolik kişi, sevdiği ve idealleştirdiği şeyin yasını tutmak gibi acılı bir sürece katlanmak yerine, gerçeği kabullenmeyi reddeder ve hüznü kendi içine yöneltir. Böylece melankoli, büyüsü bozulmuş bir dünyanın hiçliğinin yerine benliğin hiçliğini koyar, hatta kimi zaman işi intihar raddesine kadar vardırır (2013, s.203).

Özetle melankoliyi tarif ederken yas ve kayıp süreciyle birlikte düşünmeliyiz. Kayıp ve yas süreci de birinin kaybı olabileceği gibi, bir idea veya nesne kaybı da olabilir. **Erdoğan Özmen** yas sürecini, bir zamanlar bağlantıda olduğumuz ama kaybetmek durumunda kaldığımız nesnenin ardından tutulan yas ve yasın tamamlanması olarak tarif etmektedir (2017, s.56). Bununla birlikte **Özmen**, yasın tamamlanma sürecinin bireyi yeniden özgürlüğüne kavuşturacağını da aktarmaktadır (2017, s.56). **Muhteşem Güzellik** karakterlerini melankoliye iten yas ve kayıp sürecinin zaman ve masumiyete ilişkin olduğunu söyleyebiliriz. Karakterlerin büyük bir kısmı orta yaş bunalımındadırlar, ellerinden kayıp giden zamanın hüznünü, pişmanlıklarını duymaktadırlar.

**Kearney**, **Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar** kitabında melankoliyi ve kayıp zamanın yaratmış olduğu hiçlik duygusunu **Heidegger** üzerinden tarif eder:

(...) Heidegger, insanın bir gözü topraktaki kökeninde diğeryse gökteki arzularında olan, bölünmüş bir yaratık olarak kaldığını öne sürer. Kendi sonlu varoluşumuzun (Dasein) sebebi olan bölüme, hayat ile ölüm, hafıza ile vaat arasındaki zamansal bölünme olarak tezahür eder. Onun yüzünden kendimizi çoktan dünyaya fırlatılmış bir halde buluruz ve kendimizi bir “henüz-olmamışlık” haline yansıtırız (2013, s.205).

Jep de avucundan hızlıca kayan kayıp zamanın ağırlığının altında kalmıştır. 65 yaşında birisinde güzelliğin bir anlamı olmadığı görüşündedir. Dolayısıyla zaman karşısında çaresizdir. Onun bu hali **Montaigne**'in *Denemeler*'de yazmış olduğu şu pasajı hatırlatır:

Sağlığım gençliğimden beri yerindedir, nadiren hasta olurum. Bir zamanlar böyle idim, çünkü kırklarımı aşım ihtiyarlığın yollarında gezindiğim şu günlerde artık kendimi böyle görüyorum. Bundan sonra ancak yarım bir varlık olacağım; ben artık eski ben olmayacağım. Gün geçtikçe kendimden kaçıyor, uzaklaşıyorum (2007, s.161).

Melankoli ve zaman ilişkisinin varabileceği bir nokta ise ölümdür. **Eugenio Borgana**, melankolide sürekli ölüm ve ölme konularına değinildiğini belirtir:

Melankolide, sürekli, ölüm ve ölme konularına değinilir; bu, sadece olası olan ya da olmayan ölüm konusundan ibaret değildir. Ölüm ve ölmek, elbette ki birbirleriyle özdeş değillerdir çünkü biz ölmenin deneyimine sahibizdir (ölmeyi yaşarız) ama ölümün deneyimine sahip değilizdir (ölümü yaşamayız): Ölüme dair rasyonel ve soyut bir bilgimiz vardır. (2013, s.154)

*Muhteşem Güzellik*'te de benzer durumlara rastlamaktayız. Ölüm teması da filmin önemli temalarından biridir. Filmin daha en başında İtalya'nın önemli halk kahramanı **Garibaldi**'ın ünlü vecizesi olan "Rome o morte" (Roma ya da ölüm) yazılı anıtının önünde bekleyen bir karakter görürüz. Ölüm teması, film boyunca hep yanı başımızda olacaktır. Filmde Jep'in yakın arkadaşı Andrea'nın oğlunun cenazesine katılmadan önce sevgilisi Ramona'yla törene uygun kıyafet bulmak için lüks bir giyim mağazasına giderler. Jep, Ramona'ya cenaze törenlerinde uyulması gereken birtakım davranışları sıralar. Asla akrabalarından daha fazla ağlamamasını, ön plana çıkmamasını, hangi noktalarda taziyeye gideceğini öğretir. Jep'in Ramona'ya cenaze töreni kurallarını anlattığı sahnede herhangi bir yas, üzüntü ya da insani bir duygu yoktur. Her şey bir tiyatro oyunu gibi sergilenecektir. En yakın arkadaşlarından birisinin oğlunun cenazesi bile sahtedir. Bu durum yukarıda tarif etmeye çalıştığımız 21. yüzyıldaki hissiz ve duygusuz toplum tahayyülüne uymaktadır bir anlamda.

**Gündüz Vassaf** da *Cehneme Övgü* kitabında, modern insanın artık ölüm üzerine hiç düşünmediğinden, kendimizi yarını hiç düşünmeden günlük eğlencelere kaptırdığımızdan, özgürlüğümüzü ve hayatın anlamını kaybettiğimizden bahseder (2016, s.154, 155). **Gündüz Vassaf** esas olarak,

'acıardan' ve 'ölümünden' arınmış toplum eleştirisi yapıp 'Memento Mori' (Ölümü hatırla!) tavsiyesinde bulunur. Hayatın güzelliği yaşanan anların biricikliğindedir en nihayetinde: "*Ölüm sürecinin farkında olmak, yaşamın uçup giden güzelliğini algılamak demektir. Bu aynı zamanda, güzelliğin sürekliliğinin farkına varmak demektir; çünkü uçup giden şey, zaman ya da güzellik değil, bireyin kendisidir*" (2016, s.154). Jep de 21. yüzyılın 'acıardan' arınmış bir toplumun asil bir üyesidir. Kendisi sürekli anlık zevkler ve hazlar peşinde koşan biridir. Lakin filmin bir yerinde ölümü hatırlamak durumunda kalacaktır ve filmin başındaki hissiz, kayıtsız ruh hali onu melankoliye sürükleyecektir. Bu anlardan bir tanesi, ilk aşkının vefat ettiğini öğrenmesi ki bu sahneden sonra Jep'i ilk defa bir olaya duygusal tepki verirken görüyoruz. Diğer sahne ise yakın arkadaşlarından birisinin oğlunun intiharıyla gelişir. Jep, Andrea'nın oğlunun tabutunu taşıırken, birden kontrolsüzce ağlamaya başlar. İlk sevgilisi Elisa'nın ölümünden sonra hatırladığı ölüm artık hayatının bir gerçeği haline gelmiştir.

Filmin finaline doğru, Jep'in ağzından dökülen bu cümleler bu anlamda manalıdır:

Hep böyle biter. Ölümle. Ama önce yaşam vardı. Boş lafların arkasına gizlenmiş, gevezeliklerin ve gürültünün arkasında yerleşmişti. Sükut ve hassasiyet. His ve korku. Arada parıldayan solgun ve değişken güzellik. Sonrası ise perişan fukaralık ve sefil insanlık. Hepsi dünyaya gelmiş olmamızın verdiği hicabın örtüsü altında gömülmüş. Arkasında ise ötede yatan şeyler var. Ötede yatan şeylerle uğraşmıyorum. Dolayısıyla bu sorman başlasın. Ne de olsa bu bir hiledir. Evet, sadece bir hile.

Jep'in ağzından dökülen bu kelimeler, kendisinin yaşam arzusu ve ölüm melankolisi arasında bir yerde konumlandığını gösterir. Jep, film boyunca bu iki duygu arasında gidip gelmektedir. Bir taraftan hayatın sonlu olduğunun ve kendi sırasının da geldiğinin farkındadır, diğer taraftan ise yaşamın güzelliklerinin farkındadır.

Bununla beraber Jep'in sadece ölüme yaklaşımdan dolayı melankoliye girmez. Jep, geride bıraktığı zamanda kaybettiği masumiyeti veya ilk aşkının yüzüne yansıyan saf sevgiyi bir daha asla bulamadığı için de bu duygu durumuna girmiştir. Filmin başlarında sabah saatlerinde sokakta oynayan çocuk seslerinin ardına düşer ya da arada geçmişe geri dönüp ilk aşkının yüzünü hatırlamaya çalışır. Jep, bu anlamda melankolik olduğu kadar nostaljiktir de. **Svetlana Boym**, nostalji sözcüğünün *nostos* (eve dönüş) ve *algia* (özlem) kelimelerinden oluştuğunu ve nostaljinin artık var olmayan veya hiç olmamış bir eve duyulan özlem olduğunu

belirtir (2009, s.14). Bu bağlamda nostaljide kayıp eve duyulan özlemle Freud'un melankoli tanımındaki kayıp nesne arasında bir bağ olduğu düşünülebilir. Buradan filme dönersek, Jep karakteri geçmişe bağlı kalmış ve geçmişte yaşayan biri değildir üstelik hatıralardan pek de hoşlanmaz; filmde söylediği gibi “*Yaşasın hayat, kahrolsun hatıralar.*” Lakin o da film boyunca kayıp ‘evi’ ve yitirdiği masumiyetine dair bir nostalji hissine kapılmıştır. Örneğin, evinde tavana bakarken orada denizi görür; deniz Jep’in belleğinde önemli bir imgedir çünkü ilk sevgilisi Elisa'yla yazın denize girerken tanışmıştır. Tüm güzel hatıraları denize ve ilk sevgilisine dairdir. Dolayısıyla tavanda gördüğü deniz halüsinasyonunun Jep'in kayıp ‘evi’ olduğu söylenebilir. Bununla beraber, filmin sonlarına doğru Rahibe Marie'nin ona köklere dönmekle alakalı söylediği durum da benzer bir duruma işaret etmektedir. **Svetlana Boym**, nostaljinin her şeyden önce bir mekan özlemi olduğunu belirtir: “*Nostalji bir mekan özlemidir, ama aslında farklı bir zaman (çocukluk zamanımıza, rüyalarımızın yavaş ritimlerine) duyulan hasrettir*” (2009, s.14). Jep'in film boyunca aradığı güzellik ya da içinden çıkmaya çalıştığı boşluk hissi tam da böyle bir durumdur. Jep'in filmin sonuna doğru olumlu anlamda dönüşüm yaşamaya başladığı anlar köklere dönüş ya da geçmişle barışması yoluyla olacaktır. Filmin sonunda Jep, kayıp nesnesi masumiyetiyle barışmış, **Erdoğan Özmen**'in yukarıdaki tarifiyle yas sürecini tamamlamış ve yeniden özgürlüğüne kavuşmuştur bir anlamda.

Bununla beraber filmin bir diğer nostaljik karakteri de Jep'in yakın arkadaşı Romano'dur. Tiyatro yazarı Romano, gelecekte tamamen ümidini kaybetmiştir. Geçmiş ona daha yakın ve güzel gözükmektedir. Filmde söylediği gibi:

Tüm yazlarımı eylül için plan yaparak harcadım. Artık yapmıyorum. Artık yok olan güzel planları hatırlayarak geçiriyorum yazı. Biraz tembellikten, biraz kayıtsızlıktan... Nostaljik hissetmenin nesi yanlış? Geleceğe inancı kalmayanların elinde kalan son avuntu budur! Yağmur yağmadan Ağustos sona eriyor ama Eylül gelmiyor. Ben çok sıradan biriyim ama endişelenmeye gerek yok.

**Svetlana Boym**, günümüzde artık geçmişin gelecekte daha da tahmin edilemez hale geldiğini ve dünyanın farklı yerlerindeki nostaljiklerin artık tam olarak neyi özlediklerinden bile emin olmadıklarını belirtir (2009, s.14). Romano da bu tarife uymaktadır bir anlamda; geçmişte tam olarak neyi özlediğini tam olarak bilememektedir ama o da kurtuluşu Roma'yı terk ederek, kayıp ‘evine’ dönmekte bulur. **Muhteşem Güzellik**'te karşımıza çıkan nostalji durumu bu tarife uygun



değil elbette. Filmdeki karakterler tam anlamıyla nostaljik değiller ama gelecekte de pek ümitli değiller, düştükleri boşluktan ancak köklere dönerek kurtulmayı planlamaktadırlar. Hissizliğin ortasında, geceleri Roma sokaklarında kayıp geleceklerini arıyorlar, bulabildikleri tek şey de nostaljinin yanılsaması oluyor. Gelecek, vaatkar bir hal alamayınca da geriye bir tek belirsizlik kalıyor.

**Paolo Sorrentino**'nun *Muhteşem Güzellik* filmi günümüzün bir panoramasını sunuyor. Etraflarını ve dünyayı kayıtsızlıkla izleyen, kibirli ve bencil bir burjuvazi portresi çiziyor. Yönetmen özetle, 21. yüzyılın değerlerden uzaklaşmış, kendi hayatına yabancılaşmış bireyin anatomisini çıkarıyor. Bununla beraber **Sorrentino**, film boyunca aklımızın bir köşesine şu soruyu da bırakıyor: Büyük savaşlar yaşamamış, derin ekonomik krizle karşılaşmamış ya da faşist bir rejim altında yaşamamış bir toplum nasıl oldu da bu kadar kayboldu ve etrafına kayıtsız hale geldi? Elbette bu kadar derinlikli bir soruya bir film üzerinden cevap aramak güç. Lakin filmin açtığı patikalardan kendimize yanıtlar değil ama başka sorular sorarak tartışmayı derinleştirebiliriz sanki...



Filme komplocu olmayan bir büyük resimle bakacak olursak; film '80 sonrası ideolojilerin çöküşünden, modernizmin, aydınlanmanın ilerlemenin iyimserliğinin gerilemesinden izler taşıyor gibi; bu doğrultuda film günümüzde yaşadığımız büyük gerilemeyi, sağ-popülizmi, gelecek olanı görmüş gibidir. Bugün etrafımızdaki ekolojik felakete, Avrupa'ya göç etmeye çalışırken denizlerde hayatını kaybeden göçmenlere olan kayıtsızlık halleri, çağımızın bir gerçeği haline gelmiş durumda. Filmdeki karakterler edilgin nihilizm tarifine uyuyor bir anlamda "dünya kötü değil, ben kötüyüm" onlar hiç değilse köklere dönerek, hayatlarını

olumlu anlamda değiştireceklerine inanıyorlar. Günüümüzde durum ise daha karamsar gözüküyor; küresel ısınma, çevre felaketleri, üçüncü dünya savaşı ihtimali ve finans krizinin getirmiş olduğu bir gelecek yitimi söz konusu. Üstelik bu karamsarlıktan nasıl çıkılacağına dair bir akıl yürütme de söz konusu değil. Dünyaya ve geleceğe dair ütopyaların artık var olmaması da bu gelecekten kaçışın bir uzantısı olarak görülebilir. Belki de bu yüzden geçmişe dönüş, kaçış günümüzde de sık gözlenen bir durum olarak tanımlanabilir. Şimdinin karmaşıklığı, geleceğin belirsizliği her yaştan insanı geçmişin huzur verici imgelerine döndürmektedir. Bu noktadan çıkabilmek için de yeni bir ütopyaya belki de iradeye ihtiyacımız var. Kökler bu yüzden önemlidir belki de...

### Kaynaklar

- Kovacs, Andras Balint. *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*. Çev: Ertan Yılmaz. de ki Yayınları, 2010.
- Diken, Bülent. *Nihilizm*. Çev: Aylin Onacak. Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Mills, C. Wright. *Sosyolojik Tahayyül*. Çev: Ömer Küçük. Hil Yayınları, 2016.
- Borgena, Eugenio. *Melankoli*. Çev: Meryem Mine Çilingiroğlu. 2010. Cogito Yayınları.
- Özmen, Erdoğan. *Vazgeçemediklerinin Toplamıdır İnsan: Yas, Melankoli, Depresyon*. 2017. İletişim Yayınları.
- Berradi, Franco 'Bifo'. *Gelecekten Sonra*. Çev: Osman Şişman, Sinem Özer. Otonom Yayınları. 2012.
- Berman, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev: Ümit Altuğ- Bülent Peker. İletişim Yayınları, 2012.
- Melankoli. Sayı: 51/ Yaz. 2007. Cogito Yayınları.
- Kearney, Richard. *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar Ötekiliği Yorumlamak*. Çev: Barış Özkul. 2012, Metis Yayınları.
- Boym, Svetlana. *Nostaljinin Geleceği*. Çev: Ferit Burak Aydar. Metis Yayınları, 2009.
- Annunziata, Sandra. *Gentrification and public policies in Italy, The Changing Italian Cities: Emerging Imbalances and Conflicts*, Gran Sasso Science Institute, 2014.
- Baudrillard, Jean. *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev: Oğuz Adanır. Doğu Batı Yayınları, 2011.
- Vassaf, Gündüz. *Cehenneme Övgü*. Çev: Zehra Gençosman- Ömer Madra. 2016, İletişim Yayınları.
- Benjamin, Walter. *Pasajlar*. Çev: Ahmet Cemal. 2002. Yapı Kredi Yayınları.
- Picarelli, Enrica. "The Great Beauty: Italy's inertia and neo-baroque aestheticism", Cardiff University Press, Journalism, Media and Cultural Studies: [link](#). Erişim tarihi 14 Mart 2019

## BİR TÜRK'E GÖNÜL VERDİM

İlker Mutlu

İsmail Ustamız yamandır ha. Bize Almanya'da yaptıklarını anlatırdı da inanmazdık. Neler yapmış neler, anladın mı!

Konu komşuyu düşünüyorum. Ne işi var bu kadının Hüseyin Ağa'nın evinde demezler mi?



Sinemada ötekileştirme, yinelenen klişeler ile toplumsal planda var olan ayrımcılığın sürekli yeniden üretimiyle pekiştirilerek vurgulanır. Sinemanın popülerliğinin devamı için de gereklidir bu klişeler. Bu cinsiyetçi klişeler, farklı milliyet ya da etnik gruptan kadınlar için de geçerlidir. Sinema bunlarla hem önyargıları besler, hem de önyargılardan beslenir.

Sinemadaki kadın temsilleri ve bu temsillerin sarıldığı klişeler söz konusu olduğunda, özellikle ana akım sinemada kadınlara yönelik tutum ile farklı etnik gruplara yönelik tavrın iç içe geçtiği söylenebilir. Her iki durumda da anlatım klişeler üzerine kuruludur ve anlatım dili iktidar sahibi grubun dilidir. Bu hakim grubun dışında kalanlar, üzerine söz söylenen nesne konumundadır. Bir konakta mürebbiyelik yapmaya gelen Fransız Anjel'in konağın erkeklerini baştan çıkararak hafifmeşrep bir kadın olarak resmedildiği *Mürebbiye*'den (Ahmet Fehim, 1919) beri bizim sinemamızda bu böyledir. *Bir Türk'e Gönül Verdim*'de de bir bakıma benzer bakış açısı tekrarlanmaktadır.

Film, Almanya'da birlikte olduğu işçi İsmail'den çocuk sahibi olan Eva'nın İsmail'i bulmaya Kayseri'ye gelişini ve burada başından geçenleri anlatıyor. İsmail'i ararken tanıştığı şoför Mustafa, Eva'ya hedefine ulaşmasında yardımcı olur, ama ona abayı da yakmıştır. İsmail, Eva'yı ve oğlunu başından savınca, Mustafa onlara sahip çıkar. Mustafa onları köyüne götürür ve Eva, Mustafa'nın ailesiyle, onların adetlerini de benimseyerek, yaşamaya başlar. Bir süre sonra o da Mustafa'ya aşık olur. Eva'nın oğlu da Mustafa'ya bağlanmıştır. Evlenmeye karar verirler. Düğün günü bu durumu gururuna yediremeyen İsmail, Mustafa'yı vurur ve kaçar. Halk onun peşine düşer ve kötü benzeterek cezasını verir. Mustafa yediği kurşunlardan kurtulamaz ve ölür. Bir Türk'le beraber olduğu için zamanında onu reddetmiş olan babası, Eva'yı geri getirmesi için onun ağabeyi Hans'ı gönderir. Ama Eva'nın tercihi, köyde kalmak olur. Film özellikle Eva'nın başından geçenler ve bunlar sonucu yaşadığı dönüşüm ve bu dönüşümü ele alışı açısından çokça eleştirilmiş, fakat Ulusal Sinema Hareketi'nin simge filmlerinden biri olarak da öne çıkmış bir yapım.

**Halit Refiğ**, 1956'da film eleştirileri yazmaya başladığı *Aks Dergisi*'nden itibaren uzun bir süre bu görevi devam ettirdikten sonra, 1964'te ilk uzun metrajı olan *Gurbet Kuşları*'ni yaparak yönetmenliğe başlamıştı. Bu ve onu izleyen yapımlar ileride temelini atacağı ulusal sinema görüşünü oluşturan yapımlardandı, ancak hareketin ilk örneği olarak sayılan yapım, daha önceki sayılarda 50. yaşını kutladığımız *Haremde Dört Kadın*'dir (1965). Hareket, kuramsal dayanağını Asya Tipi Üretim Tarzı'ndan alır ve sinemayı seyircinin finanse etmesini savunur. **Refiğ**'in ulusal sinema mücadelesi, yazarı olduğu *Sinema* dergisinde başlar. Hedef, gücünü tamamen halktan alan bir sinemadır. Filmde Anadolu'nun efsaneleri, meddah, karagöz gibi unsurları temel alınmalıdır ona göre. Alt metni ile güçlü bir

yapım olan *Haremde Dört Kadın*'dan sonra hareketin ikinci filmi, *Bir Türk'e Gönül Verdim* olur. Yine de senaristi Kemal Tahir, *Haremde Dört Kadın*'ı bu akımın içinde değil, tarihi gerçekçilik türünde kabul eder.

*Bir Türk'e Gönül Verdim* ise Batı ile aramızdaki kültür farkını, Alman bir kadının bizim geleneklerimizi içselleştirmesiyle ele alarak kültürümüzü olumlar. Bu açıdan Ulusal Sinema Hareketi'nin daha da içindedir. **Refiğ**, filmin konusunu bir gazete haberinden oluşturur ve filmi gerçek mekanlarda çeker. Anadolu'da geçen filmlerimizde müzik kullanımının karmaşıklığının bu filmde aşılmış olması ve fonda sadece yöreye ait türkülere yer verilmesi, filmin artılarının en başında geliyor.

*Bir Türk'e Gönül Verdim*, sinemamıza damga vurmuş bir hareketi simgelemesi açısından önemli bir yapım elbette, ama içerdiği türlü çelişkiler de insanın gözüne batıyor doğrusu. **Refiğ**'in kafası senaryoyu oluştururken ne denli karışık bilemeyiz ama filmin kendi tezini yaralayan birtakım sahneleri izleyiciyi de zaman zaman allak bullak ediyor. Film bazen gerçekten o yerel kültürü övüyor mu yeri mu anlayamıyorsunuz. Film boyunca yaşadığı onca olumsuzluklara rağmen Eva'nın o Anadolu köyünde kalmayı neden tercih ettiği sorusuna mazoşist olduğu yargısıyla cevap verebiliyorsunuz. Eva'nın Almanya'daki sevgilisinin evli olduğunu öğrenmesi ve oğluyla birlikte tanımadığı, bilmediği bir yerde yalnız bırakılmasını bir kenara koyun, yerleştirildiği otelde tacize uğruyor Eva, İsmail'den kovulurken dayak yediği gibi, evine sığındığı Mustafa'dan da köyün öğretmeniyle Göreme'yi gezdiği için dayak yiyor. Bakışlar sürekli üzerinde ve gittiği her yerde saldırıya uğruyor. Bu detaylar kültürümüzün yüceltilmesi çabası esnasındaki kafa karışıklığının işaretleri. Kadına yapılmadık şey bırakılmamışken aslında düşman olması gereken kültürün içinde eriyip onlardan biri haline gelmesi midir ulusallık kavgası? Tarihi kilisede, yer yer bozulmuş ikonların bakışları altında Eva'ya namaz kıldırmanın simgesel karşılığı ne ola ki?

Sinemamızda dış göç esasen 1970 sonrası yapılan filmlerle ele alınmaya başladı. Bu film bir anlamda onların öncülü konumundadır. Filmin bu tarafı, konu Anadolu'da geçtiği için arka planda kalmıştır. Öte yandan hikayenin bir zamanlar Hristiyan keşişlerin yaşadığı, hatta yeraltı şehirlerinde gizlenmek zorunda kaldığı bir bölgede, Kapadokya'da geçiyor olması, konuya bir başka boyut, bir başka simgesellik de katmıyor değildir. Filmde köyün öğretmeni Eva'yı Hristiyan kiliseleri arasında gezdirir. Ve filmin sonunda Eva, o kiliselerden birinde namaz kılar! Film, bu gibi İslami referansları nedeniyle o dönemde muhafazakar kesim

tarafından ilgi görür. **Halit Refiğ**'i kendilerine yakınlaşmış görürler. Bu durum **Kemal Tahir**'le arasını açacaktır. **Refiğ**'in ulusalcı eylemi, **Kemal Tahir**'in Marksist düşüncesine taban tabana zıt kalır.

Üstelik film Alman kadının hikayesini ana tema olarak alsa da erkek otoritesi, şiddeti, her sahneye sınıyor. Eva'yı kabul eden köy ahalisi bile zaman zaman onu köyün yerleşik ahlakına bir tehdit olarak algılıyor. O yöre halkı için ahlak başat prensip gibi gösterilirken filmde otel personelinin Eva'ya sarktığı, İsmail'in baldızıyla, hem de karısıyla kaldığı evde, ilişkisi olduğunu, ona cinsel tacizde bulunduğunu görürüz. Erkeklerin hem kırsalda hem de şehirde yaşadıkları cinsel açlık, filmde özellikle vurgulanıyor. Hikayede iki yönlü bir 'yabancı düşmanlığı' var: Eva'nın babası, Türk bir adamı sevdiği için onu dışlarken Mustafa'nın ailesi de yabancı gelene pek hevesli değil. Kültürel kodlar iki tarafta da benzeşiyor yani.



Finalde abisi Hans, yumuşayan babasının isteği üzerine Eva'yı almaya geldiğinde birbirlerine ne denli mesafeli durduklarını görüyoruz. Eva köyde kalmayı tercih edecek, Mustafa'yı vuran İsmail hapsi boylayacak, yetişkinler iyi kötü yaşama tutunurlarken olan arada kalan çocuğa olacaktır. Tıpkı ikinci ve üçüncü kuşak Türk göçmen çocuklarının Alman ve Türk toplumu arasında kalması gibi. 1960'lı yıllarda Almanya ile misafir işçi anlaşması imzalanmıştı. Savaştan çıkmış Alman ekonomisi için işgücü gerekiyordu ve Türk işsizler için bir ekmek kapısı açılmıştı, aynı zamanda el kapısı olsa da. Oraya göçen işçilerimiz yanlarında ailelerini götüremediler. İlk defa böylesine açık, bakımlı, gösterişli kadınlarla

karşılaşıyorlardı. 'Dost tuttular' ve yeni ülkelerinde başka yaşamlar kurdular. Bu durum memlekette türlü dramların oluşmasına gebeydi elbette.

Aslında Mustafa karakteri de İsmail'in yaşadıklarına aday biri. O da işçi yazılmış Almanya'ya ve beklemekte. Filmde edilen önemli kelimelerden biri bu olay üzerine söyleniyor: Mustafa'nın babası ve imam konuşurlarken, esas meselenin kendi işsizlik ve az gelişmişlik problemlerimizi başka bir ülkenin ekonomik kalkınmasına işçi ihraç ederek uzun dönemde çözemeyeceğimiz gerçeği olduğundan bahsedilir.

Filmin başrolündeki 1944 doğumlu **Eva Bender**, aslen İsveçli olup, Türkiye'ye geldiğinde bir striptizci olarak çalışmaya başlar. 1968'de **Halit Refiğ**'le evlenir. Bu evlilik iki yıl sürecektir. Boşanma sonrası bunalıma giren **Bender**, kendini Galata Rıhtımı'ndan denize atar. Kurtarılır. Başarısız intihar girişimi sonrası İsveç'e döner, ama hala bunalımdadır. 1988'de intihar eder. Daha çok avantür yapımların vamp yıldızı, soyunan kadın olarak tanınan **Bender**'in tek başrolü bu filmdeki Eva rolüdür. Bu rolde elinden gelenin en iyisini yapar oyuncu.

Mustafa rolündeki **Ahmet Mekin**, sinemamızdaki bazı unutulmaz karakterlere hayat vermesine karşın, jön olarak ön plana çıkmayı asla başaramadı. Bu film, onun yıldız olduğu kısa dönem içerisinde çekildi. Mustafa rolüyle ileride canlandıracağı, **Selvi Boylum Al Yazmalım**'daki (Atıf Yılmaz, 1977) Cemşit karakteri arasındaki paralellikler ilginçtir. İki karakter de başkalarının ilişkide olduğu kadınlara tutulur ve onları yüreklice sahiplenir.



Bence filmin asıl yıldızı, kötü adam rollerinin jönü diye adlandırabileceğim, gerçekten yakışıklı fiziğiyle neden hep yardımcı rollerde kaldığına bir türlü anlam veremediğim usta oyuncu, **Bilal İnci**'dir. 1936 doğumlu sanatçı, bu filmdeki rolüyle 2. Altın Koza Film Şenliği'nde En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü aldı. 1966'da *Altın Çocuk* (Memduh Ün) filmiyle oyunculuğa başlayan **İnci**, *Ezo Gelin* (Orhan Elmas, 1968), *Alageyik* (Süreyya Duru, 1969), *Aç Kurtlar* (Yılmaz Güney, 1969), *Ağıt* (Yılmaz Güney, 1971), *Cemo* (Atıf Yılmaz, 1972), *Dönüş* (Türkan Şoray, 1972) gibi pek çok Yeşilçam klasiğinde klasını konuşturmuştur. Sanatçı 15 Ekim 2015'te ölmüştür.



**Refiğ**, katıldığı 1. Kapadokya Ürgüp Kısa Film Senaryosu Yarışması'nın ödül töreninde, *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmi de izler. Burada bir sürprizle karşılaşır. Tekstil mühendisi Alman Barbara Sümbül, 6 yıl önce Ahmet Sümbül ile



evlenerek, Mustafapaşa Beldesi'ne yerleştğini, filmin kendi öyküsünden kesitler barındırdığını söyler<sup>1</sup>. "*Ben artık sizlerden biriyim. Türk insanlarını çok seviyorum. İzlediğim filmde kendi yaşantımdan kesitler bulmakta zorlanmadım. Filmi çok beğendim.*" der. Film gösterime girdiğinde, bir Alman'ın Türkiye'ye yerleşmesine kimsenin ihtimal vermemesinden dolayı eleştiriler aldığını hatırlatan **Refiğ**, şunları söyler<sup>1</sup>: "*Bu filmi 35 yıl önce çektiğimde, yakınlarımdan bile olumsuz tepkiler almıştım. Ama 35 yıl sonra görüyorum ki dünyanın çeşitli ülkelerinden onlarca genç bayan, gönlünü kaptırdığı Türk gençleriyle evlenip, Kapadokya'ya yerleşmişler. Şimdi karşımızda adeta, 35 yıl önceki filmde oynayan **Eva Bender**'i görüyorum. Tarih beni haklı çıkardı.*"<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> "Halit Refiğ: Tarih beni haklı çıkardı", Yeni Şafak [link](#)

## J'ACCUSE / İTHAM EDİYORUM

İlker Mutlu

Gece bir baykuş çıkar yaz ortasında,  
Musibet gelir çok yakınlarda.

Jean söylesene, hiç Edith'ten haber aldın mı?



Savaş esnasında bir barış filmi yapmak üzerine tek girişim, büyük **Abel Gance**'inki olmalı. *J'Accuse*, süre bakımından neredeyse *Intolerance* (D. W. Griffith, 1916) kadar büyük bir film. Yönetmen şöyle diyor: “Savaşın hiçbir amaca hizmet etmediğini, o halde korkunç bir israf olduğunu göstermek amaçlanmaktaydı. Savaşın bir değerinin olması için, bir adamın ölümü de bir şeyleri sağlamalı.”\*

\**J'Accuse*, Edith, onun kocası François Laurin ve Edith'e aşık bir şair olan Jean Diaz'dan oluşan bir aşk üçgenini konu edinmekte. Ancak bu üçlü, savaşın ellerinde kukladır. Edith tutsak düşer ve bir çocukla geri döner.

Tüm bunlar şimdi fazlasıyla melodramatik görünmektedir ve tümüyle tarafsız da değildir, ama görsel yönden *J'Accuse* oldukça güçlü bir film ve o dönemdeki izleyiciler üzerinde de fazlasıyla etkili olmuş. Film, **Abel Gance** tarafından, yaklaşan 2. Dünya Savaşı'na karşı bir uyarı mahiyetinde yeniden çekildi.

**Abel Gance**'ın 1. Dünya Savaşı'nın siper çarpışmaları her iki taraftaki askerleri hala öğütmekte iken yapılan, politik ve üslup açısından gözüpek savaş-karşıtı draması *J'Accuse* (1919), askerlerin bedenlerinin bir bando misali dizilerek oluşturdukları filmin başlığıyla açılır. Sonra, adeta ölür gibi, sarsıcı bir etkiyle, birden yıkılırlar. **Emile Zola**'nın Dreyfus hadisesinde ortalığı yıkan çılgınlığına yakışır şekilde, Gance da savaşın kendisine yönelik ithamlarını haykırır.

Film, köylülerin cennetteymişçesine açık kafelerde gülüp içerek gevşedikleri bir Fransız köyünün idealleştirilmiş kusursuzluğuyla başlar. Savaş ilan olduğunda, köyden yakında savaşın dehşetinin algılanmasına varacak olan saptırılmış bir zafer hayalinden ilhamını almış milliyetçi hararet fışkırır. Bu zeminde bir aşk üçgeni yürümektedir. **Romuald Joubé**'nin hayat verdiği şair Jean Diaz, o ne kadar duyarlı ve romantikse o kadar görgüsüz ve kabadayı olan François'yla (**Séverin-Mars**) yaptığı sefil evlilikte sıkışıp kalmış olan eski sevgilisi Edith (**Maryse Dauvray**) için yanıp tutuşmaktadır. O savaştayken yitmesinden korkan François, Edith'i uzak bir köye gönderir, ama Edith burada istilacı Alman ordusuna esir düşecektir. Jean, François'nun birliğine katıldığında, bir cesaret ve fedakarlık meselesi onları bir araya getirene dek birbirleriyle konuşmayı bile reddederler.

Savaşın ayırdığı talihsiz aşkların melodramı olarak başlayan öykü, savaşın bir araya getirdiği ve aynı kadına duyulan müşterek aşkın bağladığı iki adam, iki yoldaş arasındaki hakiki bir aşk öyküsüne dönüşür. **Gance**'ın hikayesi bizi, yol boyunca herkesin kayıplarını ve fedakarlıklarını göstererek, savaş ve sivil hayat arasında götürüp getirir. Üçüncü kısımda (**Gance**, filmini üç bağımsız kısma ayırır) tüm o savaşın galibi olma düşü, yeni endüstriyel savaşın çamur ve kanına karışır ve asker olsun, sivil olsun, kimse bundan yara almadan kurtulamaz. İthamlar ancak bunalıma girmiş olan Jean- köyün vicdanı-, komşularını onu ele geçiren o ölü askerlerin savaş alanından ayağa kalkarak insan ırkından yönünü değiştirmesini ve yaptıkları fedakarlığa layık olmasını istemek üzere vatanlarına döndüklerine dair

görüşü anlatmak için bir araya toplayan bir deli olarak döndüğünde daha lanetleyici hale gelir.

**Gance**, 1. Dünya Savaşı'nda kameraman olarak görev yaptı ve sonra tüberküloz kapacağı ve yüce gönüllü bir subay tarafından eve gönderileceği bir gaz fabrikasında çalıştı. İleride "*Hayatımı kurtardı.*" itirafında bulunacaktı. *J'Accuse*, belki de onun o subaya teşekkürüydü. Bu kesinlikle onun (kendi sözcükleriyle) "*savaşın dehşetini ve aptallığına kanıt*" sunmaya çalışırken savaşa yenik düşen asker ve sivilleri onurlandırma şekliydi. Bu epik dram, tamamı onun güçlü ve duyarlı betimlemeleriyle ve sofistike teknikleriyle ilerlerken kızgın, hassas, korkunç ve dokunaklıdır. Köylüler savaş bildirisiyle uyandıklarında sıçrayıp sevinirken, **Gance** dans eden iskeletlerin olduğu bir sahneye kesme yaparak insan eğlencesine dair bakış açısını verir: muzaffer bir savaşı hayal ederken yakalanan bir milletten sıyrılan bir kıyamet görüntüsü. Hakikat gelip çattığında, **Gance** eşlerine ve sevgilerine veda edip cephelerine giden adamların duygusallığını, nazikçe birbirine uzanan ellerin, bir mumun söndürülmesinin ve evdeki bir son yemeğin ardından yapılan temizliğin basit, ama çağrışımlar içeren montajıyla yakalar. Basit hareketlerde ve küçük oyunlarla verilen beden dilinde çok fazla üzüntü ve korku aktarılır.

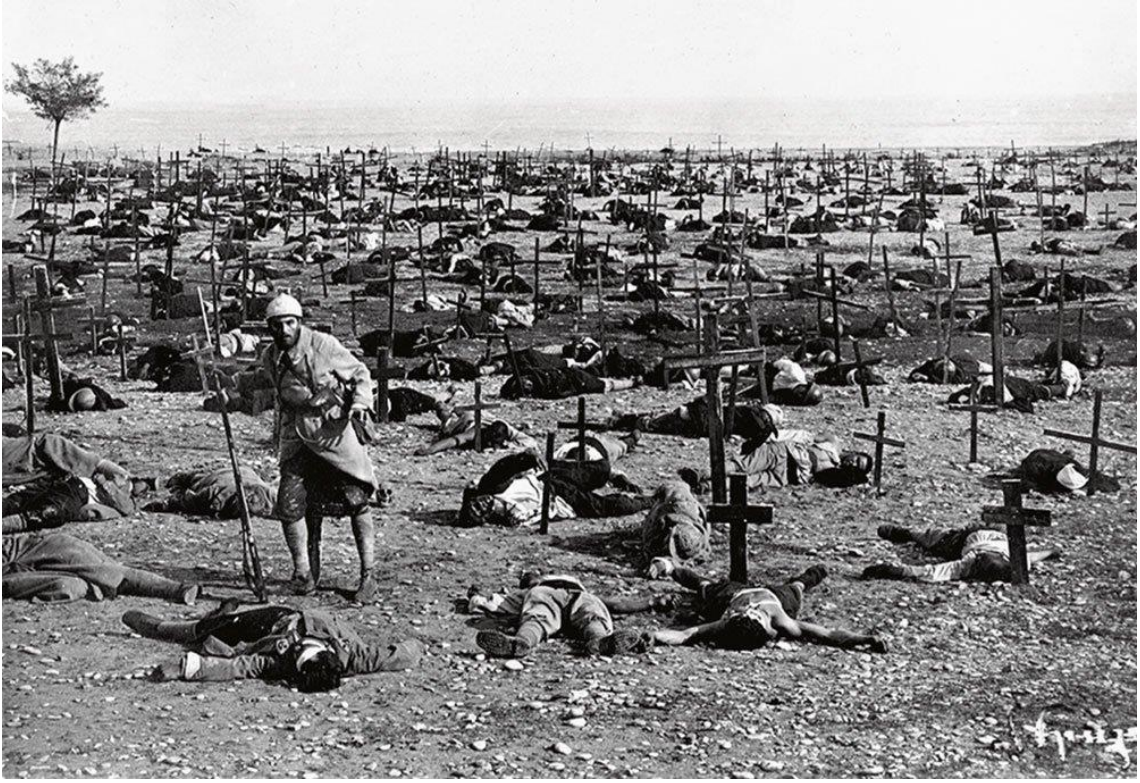
Film boyunca, **Gance**, duyarlı zarafet sahnelerini dehşetin korkunç görüntülerinin arasına serpiştirir. Sevilen bir şiiri dinlerken huzur içinde göçüp giden yaşlı bir kadının ölüm yatağı, ruhani incelikle ve neredeyse azizlere yakışır bir parıltıyla aydınlatılır, **Griffith**'in Lilian Gish'i kutsamasının ayarında bir görüntüyle. Takip eden sahnede, bir masuma düşman tarafından gerçekleştirilen korkunç tecavüz, **Murnau**'nun birkaç yıl sonra *Nosferatu*'daki gölge kullanımını andırır bir imajla, kız korkudan büzüşürken çerçeveyi dolduran miğferler giymiş askerlerin büyüyen ve korkunçlaşan gölgeleriyle sunulur.

Ölü bir askerin unutulmaz görüntüsüyle, onun korkunç bir sırtıyla donmuş yüzüyle açılan üçüncü bölüm, dışavurumcu anlatının çağrıştırmacı sahneleri ve gerçek savaşın belgesel görüntüleriyle, siper savaşına dair bir ölüm ve yıkım etüdü sunar. **Gance**'in kamerası, çamur içinde, acımasızlaşmış ve bitkin adamların barış için dua ederek ya da sevdiklerini kaçınılmaz olduğuna inandıkları ölümlerine hazırlayarak, evlerindeki sevdiklerine mektup yazdıkları yürek burkucu bir sekans için gerçek askerlerin yüzlerine döner. İfade edilen hisler kurgu değil, **Gance**'ın savaştan hiç dönmemiş arkadaşlarının gerçek mektuplarından alınmadır. Ölümlerin unutulmaz yürüyüşü için **Gance** bir haftalık sıla izninde olan 2000 gerçek asker

kullanmıştır. Rol kesmemektedirler: Boş bakışlar ve ölü adamların bitkin ayak sürümleri gerçektir. Fransız ve Amerikalı güçlerin katılımıyla, **Gance** kameralarını St. Mihel Savaşı'nın gerçek savaş görüntülerini almak için ileri hatlara taşır.



**Abel Gance** rahatsız edici savaş-karşıtı dramını 1. Dünya Savaşı devam ederken, bu gibi düşünceler savaş çabasını destekleyen bir hükümet tarafından kesinlikle desteklenmezken çekmeye başladı, hatta filmi savaşın vatansever bir ifadesi olarak sunmakla Fransız ordusunun işbirliğini de sağladı. Böyle bir projenin o zamanlar bir risk olduğu yadsınamaz, ama zamanla film tamamlanır ve savaşın bitip tüm milliyetçi yükümlülüğün ve savaşın şanı gibi duyguların yerini yasa terk ettiği 1919'da gösterilir. Fransa harap haldeydi ve film buna uygun yıkıcılıktaydı. Ama **Gance**'in bu gibi şartlar altında vizyonunu yaratma konusundaki tutkulu dürtüsünden daha şaşırtıcı olan, tekniğinin ve anlatısının inceliğidir: hızlı kurgu (ki izleyen başyapıtlarında, özellikle *La Roue*'de (1923) daha da geliştirecektir), dışavurumcu ışıklandırma, mecazi görüntüler, duyarlı sinematografi. Sinemasal anlatı sanatının yıldırım gibi bir tempo ile gelişmekte olduğu bir çağda, *J'Accuse* sessiz sinemanın altın günleri olan yirmilerde yapılmış gibidir. Film hem eleştirel hem de ticari yönden hayli başarılı oldu ve **Gance** filmi yirmilerde kısaltarak ama tarzını koruyarak tekrar gösterime soktu. **Gance** sanatın ileriki yıllarda varacağı yeri de tahmin etmiş gibiydi, öyle ki *J'Accuse* 1923'te aynı 1919'daki kadar moderndi.



**Gance**'in son sahnesi 1. Dünya Savaşı'nı yaşamış olan gaziler ve siviller arasındaki gerilimin güçlü bir şekilde altını çizmekteydi. Bu **Henry Barbusse**'ün 1917 tarihli **Ateş Altında** (Under Fire) romanında ele aldığı bir temaydı. Karakterlerden biri birkaç haftalık ayrılıktan sonra cepheye döndüğünde, savaştan, karneye bağlanmaktan, günlük mücadelelerden şikayet eden Fransız halkına karşı duyduğu öfkeyle doludur. Siperlerin ve cephe hatlarının dehşetiyle keskin tezatlar içeren dertleri, anlamsız ve komiktir. Dahası, cephedeki adamlar Fransa'nın kalanından dışlanmış hissederler kendilerini. Siperlerdeki deneyimler modern savaşların askerleri ile siviller arasında durmadan açılan bir boşluk yaratır. Askeri kuvvetlere dahil olan ama askeri hizmetlerden muaf tutulan demiryolu işçileri bile cephe savaşı gerçek asker olmadıkları için eleştirilirler. Çoğu kişi demiryolu işçilerinin kolayca sıyrıldığını düşünür. Kendilerini savunmak için, demiryolu işçileri, cephedeki askerler olmasalar da savaştaki kadar barış zamanı da hayatlarını riske atan 'sanayi askerleri' olduklarını söylerler. Ama **J'Accuse** yaygın bir olgunun başlangıcına da işaret eder: ölümlerin anılması. Unutulmak bir yana, gaziler, savaşlar arası dönem boyunca Fransa topraklarını etkileri altına alacaktır. Cadde isimleri, anıtlar, törenler, dernekler... onların ölümlerinin fiziki anımsatıcıları her yerdedir. Bu elbette sadece Fransa'ya has bir durum değildir: İngiltere ve Almanya da somut bir anma süreci geçirir.

Birinci Dünya Savaşı'nı sona erdiren ateşkesin imzalanmasından beş ay sonra, **Abel Gance** epik yapıtı *J'Accuse*'ü Paris'te gösterime soktu. Büyük Savaş da denen bu savaşa "tüm savaşları bitirecek savaş" da deniyordu ve **Gance**'in filmi bu deyişi gerçek kılmayı hedefliyordu. Arkadaşlarının pek çoğu siperlerde öldürülmüşlerdi ve **Gance** sonradan şu açıklamayı yapacaktı: "*J'Accuse benim için sadece bir film değil... Savaşın aptallığını dünyaya göstermek için bu yeni aracı, sinemayı kullanmak adına çılgınca bir hisse sahiptim.*"\*



*J'Accuse* ilk savaş karşıtı film değil, ama **Gance**'in dışavurumcu kamera işçiliği ve yenilikçi kurgu teknikleri kullanarak hikayesini anlatma yöntemi, Hollywood'dan Moskova'ya kadar film yapımını tümüyle etkiledi. 20 yaşındayken, **Gance** filmlerde senaryo yazarı ve aktör olarak çalışmaya başladı. İki yıl sonra, 1911'de, bir yapım şirketi kurdu ve tek bobinlik drama *La Digue*'yi yönetti. Savaş araya girip, Avrupa'daki film üretimini sekteye uğratana dek başka pek çok popüler kısa film yaptı. 1914'te, **Gance**, sivil sedye taşıyıcılığa gönüllü oldu. Kısa zaman içinde Fransız Ordusu'na alındı ve sinema bölümüne atandı. Bu deneyimini "akıl almaz bir iş" olarak tanımlamaktaydı ama cepheyi resimlemekten geri kalmayı da başardı. Son görevi bir zehirli gaz fabrikasındaydı ve kendisine tüberküloz teşhisi konunca, ordu onu 1915'te terhis etti.

**Gance**, döndüğünde, çarpık görüntüler elde etmek için aynalar kullanılarak çekilen avangard bir kısa komedi olan *La Folie du Docteur Tube*'ü (1915) çekti.

1916'da, **D.W. Griffith** tarafından geliştirilen çapraz kurgu, ekstrem yakın çekimler, kaydırma çekimleri ve sinemanın görsel dilinde esas haline gelecek olan diğer teknikleri deneyeceği Fransız yapım şirketi Soci  t   de Film d'Art için ilk uzun metraj filmlerini yazdı ve yönetti.

**Gance, J'Accuse**'  n senaryosunu yazmaya 1917'de başladı. O zamanlardaki bir makalesinde öyle yazıyordu: "**J'Accuse**'  n toplumsal manasının yerinde olduğuna ve filmin her yerde başarılı olacağına ve onun hedefini engelleyemeyeceğine inanıyorum."\*

**Gance** ve arkadaşları için savaşın dehşeti ge  i  tirilebilecek bir kavram değildi. Filmin arayazılarında kullanılan mektupların çoğu **Gance**'in ikisi de öldürülmüş olan arkadaşlarının eve yazdıklarından alınmaydı. Ekstra savaş g  r  nt  lerindekiiler ve savaş alanlarındaki   l  ler gerçek askerlerdi. "*Sekiz günlük izinleri için Fransa'nın güneyine gelen çok sayıda asker vardı.*" diye anlatmaktaydı **Gance** sonradan. "*Yerel karargaha iki binini ödünç alıp alamayacağımı sordum. Bu adamlar doğrudan cepheleden geliyorlardı... Her şeyi görmüşlerdi ve artık muhtemelen kendilerinin de öleceğini bilerek,   l  leri oynamaktaydılar. Birkaç hafta ya da ay içinde, yüzde sekseni yok oldu. Bunu biliyordum ve onlar da biliyordu.*"\*

**J'Accuse**'  n savaşın bitimine çok yakın olan gösterimi, Avrupa toplumu üzerinde etkili oldu. Fransa'daki gösteriminden sonra, İngiliz ticari gazetesi *Kinematograph Weekly* tam olarak şunu yazıyordu: "**J'Accuse** kendi   lkesi Fransa'da infiale neden oldu, aynını İngiltere'de gösterildiği her yerde yapacaktır." Filmin Londra Filarmoni Salonu'ndaki açılışından sonra, *London Times* bildiriyordu: "*Mucize gerçekleşti. Bir film seyircinin d    nmesini sağladı.*" ve *Kinematograph Weekly*'nin daha sonraki bir sayısı da onu "...savaşa kar  şı akla gelebilecek en korkunç ithamlardan biri" olarak adlandırıyordu.

Avrupa gazeteleri filmi göklere çıkardı ve **Gance** kıtanın en önemli yönetmenlerinden biri olarak tanınır hale geldi. Yine de **J'Accuse**'  n Atlantik'i geçmesi iki yıl sürdü. Amerikalı dağıtıcılar genelde yabancı filmlere mesafeliydiler ve **J'Accuse**'  n uzun süresi (yaklaşık 166 dakika) ve pasifist mesajı da kusur sayılıyordu. 1921'de **Gance**, salon sahipleri ve basına yapılacak bir   n gösterimle filmi duyurmak için New York'a gitti. Gösterim Ritz-Carlton'da gerçekleşti ve aralarında **D.W. Griffith**, **Lillian** ve **Dorothy Gish**'in de bulunduğu 400 kişilik bir izleyici grubuna gösterildi. **Griffith** filminden etkilenererek **Gance**'i stüdyosuna davet etti ve filmin United Artists tarafından dağıtılmasını sağladı. Coşkulu   n gösterim



resepsiyonuna rağmen, *J'Accuse* 1921 Kasım'ındaki Amerika gösterimi için oldukça değiştirildi. *I Accuse* olarak yeniden adlandırılan film mutlu sonla bitiyordu ve **Gance**'ın savaş karşıtı mesajı vatanseverliğin onaylanmasına dönüşüyordu. Orijinal ön gösterime katılmış olan Amerikalı eleştirmenler, bu müdahaleyi protesto ettiler. “Orijinal *J'Accuse*'ü görenler ya da duymuş olanların,” diye feryat ediyordu *New York Times*, “öncelikle *I Accuse*'ün aynı şey olmadığını söylemeleri gerekir.” Yılın film olaylarını özetleyen sonraki bir *New York Times* makalesi şöyle diyordu: “... **Abel Gance**'ın muhteşem *J'Accuse*'ü ... *I Accuse* başlığı altında halkın önüne çıkmadan önce öyle hadım edilmiştir ki artık kayıp bir film sayılmalıdır.” Tahmin edildiği üzere, aldırışsız bir topluma gösterilen Amerikalılaştırılmış *I Accuse*, ticari başarı sağlayamadı.

İkisi de Amerikalı seyirciye orijinal formunda ulaşmayan **Gance**'ın 1920'lerdeki iki epiği, *La Roue* (1921) ve *Napoléon* (1926) da aynı kaderi yaşadı. Bu filmlerde **Gance**, film tekniği repertuarını, geniş ekran ve bölünmüş ekran görüntüsü, hızlı montaj ve dışavurumcu kamera hareketi gibi sessiz dönemin çok sonrasında da sinemayı etkileyen buluşlar geliştirerek genişletti. Rus yönetmen **Sergei Eisenstein** kendisine film sanatını öğrettiğinden dolayı **Gance**'a şahsen teşekkür etmiştir ve 1979'da da tarihçi **Kevin Brownlow** şöyle demiştir: “**D.W. Griffith** bize film gramerini vermişse, **Abel Gance** da cesur başarılarıyla bize yeni sanat formu için bir ansiklopedi sunmuştur.”\*

Avrupa'daki gösteriminden doksan yıl sonra, Amerikalı seyirci nihayet **Gance**'ın *J'Accuse*'ünü onun gösterilmesini istediği şekliyle görebilmiştir. 2007'de, Hollanda Film Müzesi ve Lobster Films *J'Accuse*'ün Avrupa'daki ilk gösterilen versiyonunu restore etmek için güçlerini birleştirdi. İçlerinde **Gance**'ın orijinal kamera negatifinden bir bobin ve orijinal renk ve tonları gösteren yegane mevcut kopyayı içeren altı farklı kopyadan alınan kaynak malzemeyi bir araya getirdiler. Muhtelif işlemler neticesinde elde edilen iki 35 mm'lik kopya ve bir negatif üretilerek *J'Accuse*'ün gelecek kuşaklara kalması sağlandı.

---

\*Byrne, Robert. “J'accuse, 1918”, silentfilm.org , [link](#)

## CALİGARİ'DEN HİTLER'E

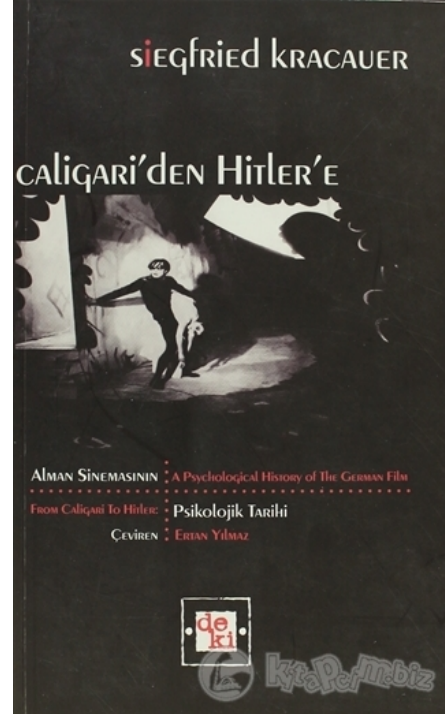
Alman Sinemasının  
Psikolojik Tarihi

Siegfried Kracauer

Çev.: Ertan Yılmaz

De Ki Basım Yayım

2010/401 sf.



Söz konusu metnin sinema üzerine yazılmış en klasik ve en tartışmalı metinlerden biri olduğunu söylemek herhalde abartılı olmaz. Kitabın başlığı bile okuyucunun kafasında şimşekler çaktırır nitelikte, zira 1920 tarihli *Das Cabinet des Dr. Caligari*'nin film karakteriyle 1933'te iktidara gelen faşist diktatör **Adolf Hitler** birlikte anılmakta. Yayımlandığı tarihten (1947) günümüze, bir hayli atıfta bulunulan ve tartışılan kitabın bugün nerede durduğunu izah eden yaklaşık kırk sayfalık bir giriş yazısı Türkçe baskının başında mevcut. **Leonardo Quaresima**'nın kaleme aldığı "2004 Baskısı İçin Giriş: Kracauer'i Yeniden Okumak" yazısı yıllardır eser etrafında dönen tartışmalar üzerine ayrıntılı bilgiler sunuyor ve kitabın geçmişten bugüne araştırmacılar ve eleştirmenler için ne ifade ettiği hakkında kapsamlı bir çerçeve oluşturuyor: **Kracauer**'in bu araştırma için aldığı burs, çalışma ve tamamlama dönemleri, kitabın metodolojisi, yazarın *Kitle Süsü* ve diğer eserleri ile bu eserin ilişkisi, kitabın yayımlanmasının ardından gelen eleştiriler, metindeki eksikler... Film isimlerinin, yapım yıllarının ve oyuncu isimlerinin düzeltmelerine de kitabın sonunda "*Hatalar Üzerine Notlar*" başlığı altında yer verildiğini not düşelim.

Kitabın ilginç ve tartışmalara yol açan iddiası **Hitler** iktidara gelmeden on yıl kadar önce Alman sinemasında Nazi ruhunun imgelerinin mevcut olduğu hakkında. **Siegfried Kracauer** tarafından kaleme alınmış “Giriş” yazısı kitabın yazılma amacını ve bu amaca ulaşmak için hangi yöntemin kullanıldığını açıklıyor. Bu sunuş kısaca sinema sanatı ve ülke zihniyeti arasındaki ilişkiden; *toplumun semptomu* olarak sinemadan, kapsamlı bir sinema analizi için ekonomik/toplumsal/politik perspektife ‘psikolojik’ bir boyut daha eklenmesi gerekliliğinden ve Alman Sineması’nın özelliklerinden bahsediyor. Kitap, yazarın tarihsel dönemlere ayırdığı dört bölümden oluşuyor. Bu dönemlendirme, Alman toplumunun toplumsal politik dönüşüm momentlerine göre ve elbette temel amaç bunların Alman sinemasına yansımalarını incelemek. “İlk Dönem (1895-1918)” ana başlıklı birinci bölümün “Barış ve Savaş” alt başlığında sinemanın Almanya’da yavaş yavaş ortaya çıkışının izleri sürülüyor. **Kracauer** filmleri ikonik benzerlikleri ve kullandıkları motifler gibi ortak özelliklerini saptayarak sınıflandırıyor. Böylece tüm kitap boyunca Almanya’nın farklı dönemlerinin farklı film kümeleri tanımlanmış oluyor. Burada film *genre*’larından yani film türlerinden değil daha çok film öbekleri ya da film kümelerinden bahsedildiğinin altını çizmek gerek. Çünkü söz konusu film kümeleri Almanya’ya özgü, dolayısıyla evrensel kalıplara referans vermiyor. Birinci bölümde yazar Almanya’da Birinci Dünya Savaşı’na kadar ortaya çıkan filmleri tiyatro etkisindeki *slapstick* komedileri ve polisiye-gizem filmleri olarak tanımlıyor. O zamanki Alman film endüstrisinin durumuna ve zamanın ünlü yönetmenlerinin öne çıkan filmlerine de değiniliyor. Ardından kitabın en tartışmalı bölümlerinden olan “Öngörüler” alt başlığında -ki **Quaresima**, “Giriş” yazısında bu bölümdeki ‘önsezi’ eğilimine karşı okuyucuları uyarır- yazar *Der Student von Prag* (1913), *Der Golem* (1915), *Homunculus* (1916) ve *Der Andere* (1913) filmlerindeki bazı karakterlerin **Hitler**’i andıran özelliklerine dikkat çekiyor. “*Fantastik peri masalları*” diye nitelendirdiği bu filmler ile oluşmakta olan Alman orta sınıfının psikolojik yapısının paralellikleri yorumlanıyor. Çünkü yazara göre bu orta sınıf Nazizmin yükselmesine vesile olacak bir olgunlaşmamışlığa sahip ve bu olgunlaşmamışlık hali sözü edilen filmlerde görünür olmakta. “UFA’nın Ortaya Çıkışı” alt başlığı adından da anlaşılacağı üzere Almanya’da film üretiminin yükselmesinin sebepleri üzerine.

Kitabın ikinci bölümü “Savaş Sonrası Dönem (1918-1924)” ana başlığını taşıyor. İlk alt başlık olan “Özgürlüğün Şoku” cumhuriyete geçiş ile toplumun psikolojik

yapısı arasında bağlantılar kurarken bireyin dokunaklı yalnızlığı ve kitlenin korkutucu gücü üzerine vurucu çözümler yapıyor. **Lubitsch**'in önemli epik ve komedi filmlerine bir yer veriliyor ve dönemin popüler film kümeleri olarak erotik filmler ve egzotik serüven filmlerinin altı çiziliyor. Ardından “Caligari” alt başlığında Weimar yıllarının dışavurumcu filmlerinin gerçekçilik ve konstrüktivizm ile ilişkisinin tartışıldığı; *Das Cabinet des Dr. Caligari*'nin (1920) yapım hikayesinin anlatıldığı; panayır, kaos, korku, anarşizm motifleri üzerinden filmin toplumsal psikolojik analizinin yapıldığı bölüm geliyor. “Zorbaların Geçit Töreni” alt başlığında **Kracauer**'in zorba ve kaos filmleri olarak kümelediği filmlere yer veriliyor: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), *Vanina oder Die Galfenhochzeit* (1922), *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922), *Das Wachsfigurenkabinett* (1924). Tüm bu filmlerdeki zorba/canavar figürün temsil ettikleri, tamamıyla korku ve kaosun egemen olduğu bir dünya tasvirinin toplumsal karşılığı, filmlerin kullandığı teknik yenilikler ve fantastik üzerine çözümler bu bölümde ön plana çıkıyor. “Kader” alt başlığında ise yeni bir grup film tanımlanırken zorbalık anlatısını reddeden fakat kötü kadere teslim olan karakterlerin olduğu filmler mevzu ediliyor: *Der müde Tod* (1921) ve *Die Nibelungen: Siegfried* (1924) filmlerinin anlatısı ve görsel grameri şans, kader, mitsel düşünce ve toplumsal psikoloji açısından analiz ediliyor. “Sessiz Kaos” alt başlığında yazarın zorba ve kaos filmlerinden ayrı tuttuğu bir grup film içgüdü filmleri olarak tanımlanıyor. *Hintertreppe* (1921), *Scherben* (1921), *Der Letzte Mann* (1924), *Sylvester* (1924) fantastik atmosfere başvurmadan alt orta sınıfın durumunu işleyen filmler. Yazar bu bölümde ışık-gölge diyalektiği, cansız nesnelere aksiyona dahil eden görsel anlatım tekniği, hareketli kameranın öykü ile ilişkisi gibi alanlar üzerine çözümler yapıyor. “Çok Önemli İkilem” bölümü aynı yıllarda ortaya çıkan **Dostoyevski** uyarlamalarını ve dağ filmlerini olgunlaşmamış orta sınıfın otoriteran eğilimlerine hitap eden filmler olarak niteliyor. Son alt başlık “İsyandan Boyun Eğmeye” ise dışavurumculuğa karşı çıkan gerçekçi filmler olarak iki *kammerspiel* filmini ele alıyor: *Die Strasse* (1923) ve *Variete* (1925). Yine de yazar için açıkça monarşiyi geri getirmeye çalışan propaganda filmleri ve popüler filmlerin yanında bu istisnai denemeler Alman halkının bakış açısını değiştirebilecek türden değil. **Kracauer** Almanya'nın faşizme doğru önlenemez ilerleyişini tüm bölüm boyunca bir alt motif olarak işliyor.

“İstikrar Dönemi (1924-1929)” adlı üçüncü bölümün “Gerileme” alt başlığında Birinci Dünya Savaşı etkisiyle Alman sinemasının gerilemesi ve ülkenin toplumsal ekonomik durumu ele alınıyor. “Donmuş Zemin” **F.W. Murnau** ve **Fritz Lang**’in önemli filmlerine bir bir yer verirken *kulturfilme* adlı belgesel filmlerin ve Zille filmleri denilen beyaz yakalı işçi filmlerinin enflasyonunun altını çiziyor. Bu filmlerde artık kamera devinimi anlamsızlaşmış ve rutinleşmiş durumda. Bu alt başlık aynı zamanda yazarın **Hitler** öncesi Alman ruhunun felç olmuşluğunu ifade eden üç film grubunun ilkinin tespit ediyor. **Kracauer** için bu bölümde sözü geçen filmler ülkedeki felç durumunun ‘varlığını kanıtlar’ niteliktedir. “Fahişe ve Genç” alt başlığı o yıllarda popüler olan doğa filmleri, ulusal filmler, sokak filmleri ve gençlik filmlerinin örneklerini içeriyor. Bu filmler ise yazara göre ikinci bir grup oluşturuyorlar ve Almanya’nın felç olmuş eğilimlerine ve anlayışlarına ‘ışık tutuyorlar’. “Yeni Gerçekçilik” alt başlığı yukarıda bahsedilen üç gruptan sonuncusunu yani felç olmuş ruhun işleyişini *açığa vuran* filmleri ifade ediyor. Bu bölüm özellikle **G.W. Pabst** filmlerinin anlatıları ve teknik çözümlenmeleri üzerinden ilerliyor. “Montaj” bölümü ise Yeni Nesnelciliğin en arı ifadeleri olarak montaj filmleri furçasına dahil edilebilecek filmlerin estetik çözümlenmelerine yer veriyor. “Kısa Uyanış” o dönemde istisnai olan üç sosyalist filmi saptıyor ve sansür karşıtı topluluklar, dernekler ve toplumsal eleştiri modasının arttığı bir alternatif kültürün izini sürüyor.

Kitabın dördüncü ve son bölümü “Hitler Öncesi Dönem (1930-1933)” Weimar Cumhuriyeti’nin son yıllarıyla kapanıyor. Bu zaman aralığındaki film grupları “Şarkılar ve Yanılsamalar” alt başlığında başta müzikaller olmak üzere gizemli gerilimler, melodramlar, askeri farslar, başarı filmleri ve belgesel filmler olarak not düşülüyor. “Aramızdaki Katil” alt başlığı özellikle *M - Eine sucht einen Mörder* (1931) ve *Der Blaue Engel* (1930) üzerinden ilerliyor. “Çekingen Aykırı Görüşler” alt başlığı ulusal epik filmler ile onların tam karşısından duran çekingen-aykırı filmler arasındaki gerilimi ifade ediyor. “Daha İyi Bir Dünya İçin” **Pabst**, **Lang** ve **Dudow**’un o dönemde çektikleri önemli filmler üzerinde ayrıntılarıyla duruyor ve toplumsal eleştiri kanadı olarak ele alınıyorlar. “Ulusal Epik” alt başlığında ise o tarihlerde iyice popülerliği artan milli filmler, dağ filmleri, isyancı filmleri ve karizmatik lider filmlerinin otoriteryan eğilimleri beslediğine dikkat çekiliyor. Bu bölümle birlikte kitap sona eriyor. Arından “Ekler” bölümündeki otuz beş sayfalık “Propaganda ve Nazi Savaş Sineması” Hitler döneminde sinemanın propagandacı

işlevi üzerine ayrıntılı ve ilginç çözümler yapıyor. *Sieg im Westen* (1941) ve *Feuertaufe* (1940) saf Alman propaganda filmleri olarak ele alınıyor ve kurgu, ses, anlatı ve propagandacı tüm unsurların anatomisi yapılıyor. Yine eklerde bulunan “Yapısal Analiz” bölümü **Kracauer**’in geliştirdiği bilimsel bir film analizi yöntemini tanıtıyor. Bir film üzerine yapılacak kapsamlı bir analiz için araştırmacının ihtiyaç duyacağı tüm terimler tanıtılıyor ve bir bir analizin hangi aşamalarında ve nasıl kullanılacakları örnekler üzerinden sunuluyor. Tabii günümüzde tek bir film üzerinden yapılacak böylesi bir analizin noksan kalacağına altını çizelim. Son olarak kitabın sonunda Alman Sineması üzerine son derece kapsamlı bir “Kaynakça”, yüzlerce filmde oluşan bir “Film Adı Listesi” ve oldukça kalabalık bir “Kişi Adı Dizini” bulunuyor.

2016 yılında elli üç yaşında aramızdan ayrılan değerli hocam **Ertan Yılmaz**’ı bu zor eserin çevirisini titizlik ve ustalıkla yaptığı ve bu önemli sinema metnini Türkçeye kazandırdığı için saygıyla anıyorum. Kitabı o hayattayken okuma fırsatım olmadı. Şimdi kitabın dört bir yanına düştüğüm notları ve **Siegfried Kracauer**’in metodu üzerine sorularımı onun ve öğrencilerinin çevirdiği diğer değerli sinema kitaplarında arayacağım.

**Sertaç Koyuncu**

## BİR BEDEN TEMSİLİ OLARAK EV: *MOTHER!*

Süheyla Tolunay

Kendinle yüzleşmekten kaçındığın ne varsa, yabancılaşır, gelir musallat olur sana. Kaçtıkça kovalanırsın. Unutmaya çalıştığın aklından çıkmaz bir türlü. Bastırdığın ayyuka çıkar, kapı dışarı ettiğin bacadan girer. Zorla güzellik olmaz velhasıl; kendine uyguladığın şiddet misliyle geri döner. Tekinsiz bir dünyada yaşadığını hissedersin; belirsiz, korkutucu ve tehditkâr, emniyetsiz, sıkıcı, tuhaf ve garip, kışkırtıcı ve ayartıcı. Kendine olan garezi unutursun, dünyanın sana garezi varmış gibi gelir; yel değirmenleriyle cenk edersin.

Hakan Kızıltan, *Suret* Dergisi, Tekinsiz Sayısı

Aronofsky'nin karakterleri de tekinsiz dünyalarında türlü kaygılarla savaşıyor, bu kaygılar nedeniyle beden bütünlükleri bozulan *Don Quichotte*'lardır. Onlar hep çabalarlar ama bütün dünya onlara karşıdır; üstelik onların birer Sancho Panza'ları da yoktur. Bedenleri ise o hep bilindik tepkiler vermekten uzak adeta düşman misali tedirgin edici, ürpertici zindanlar halini alır. Bir *auteur* olarak Aronofsky, tüm filmlerinde tekinsiz evrenler yaratarak obsesif, mükemmeliyetçi, kaygılı karakterleri ve bu karakterlerin hezeyan dolu yaşamlarını anlatır. Aronofsky, ayrıca hezeyanlara neden olan zihinsel süreçleri tekinsiz beden temsilleriyle birleştirir. Bu yazının temel paradigma olarak seçtiği psikanalitik teoriye göre bir afekt/duygulanım olan "kaygı" bedende çok güçlü bir şekilde hissedilir. Kaygı; bizim günlük dilde kullandığımız kasvet, endişe halinden çok öte bir afektir.

“Kaygı ortaya çıktığında akla, sağduyuya başvurmak, onu önemsememek, görmezden gelmek mümkün değildir.”<sup>1</sup> Dolayısıyla kaygının bedende iliklere kadar hissedilen, karanlık dehlizlere sürükleyen, delirten etkileri vardır. Tüm **Aronofsky** filmlerinde, türlü kaygılarla boğuşan karakterler hem bedenlerine zarar verirler hem de bedenleri kaygı geribildirimi olarak türlü tepkiler verir.

Yazının asıl kaygı noktası olan **Mother!** filmini psikanalitik paradigmayla incelemeye geçmeden önce **Aronofsky** karakterlerine ve kaygılarına kısaca değinmek yerinde olur düşüncesindeyim. Kaygı mağduru baş karakterler olarak; **Pi**'de (1998) dünyadaki her şeyin sayılarla temsil edilebildiğine inanan obsesif bir matematikçiyi; **Requiem for a Dream**'de (2000) uyuşturucu ve televizyon bağımlısı anne-oğulu, **The Fountain**'da (2006) karısının hastalığına ve ölüme ilaç arayan doktoru, **The Wrestler**'da (2008) yaşlandığını kabul etmeyip güçlü ve mükemmel beden imgesine sahip olmaya çalışan bir boksörü, **Black Swan**'da (2010) mükemmel olmaya çalışan ama kaygılarına yenik düşen balerini, **Noah**'da (2014) ise Tanrının görevlerini yerine getirmeye çalışan obsesif Nuh peygamberi sayabiliriz. Ancak **Mother!**'daki (2017) karakter tek bir kişi olmaktan uzakta tüm insanlığı temsil etmektedir. Beden ise bütün **Aronofsky** filmlerinde kaygıların, hastalıkların, mükemmellik arayışının yıkıcı etkilerinin görünür kılındığı bir ekran görevi üstlenir. Bütün filmlerde bedenler türlü türlü etkilere maruz kalır: matkapla delinir, tecavüze uğrar, hissizleşir, zımbayla kanatılır, derisi soyulur ve yanar. **Mother!**'ın diğer filmlerden farkı ise karakterin bedenine dışarıdan zarar vermesinin yerine bedeninin, kaygıya karşı çok şiddetli tepkiler vermesi ama izleyicinin bu tepkileri bir ev aracılığıyla öğrenebilmesi olur. Çağdaş gotik eğilimlere sahip bir psikolojik gerilim filmi olan **Mother!**'da ev, kadının bedeninin her türlü temsilcisi olur. Evin duvarları kadının derisi, duvarların ardındaki kalp, kadının kalbidir. Kadın kaygılandığında ev kararmaya başlar, orgazm olduğunda şiddetle sarsılır, kadının doğum yaptığı anda ise gürültüyle sarsılmakla kalmayıp üzerindeki eşyaları havaya uçurur.

**Mother!**, alegorilerle bezeli bir filmidir. Denilebilir ki **Aronofsky** son filmi **Mother!**'da yine kaygılı karakterleri anlatma geleneğini bırakmasa da diğer filmlerinden farklı olarak bu filmde kullandığı alegorileri çok katmanlı olarak inşa eder. Bu çok katmanlılık filmi birçok paradigma ile okumaya müsait kılar.

---

<sup>1</sup> Korulsan, Ceren (2017) “Kaygı Nedir?” Suret Tekinsiz sayısı, İthaki Penguin Kitap, s.126.



Örneğin Habil-Kabil, tanrıya adak sunma gibi birçok dini referans içeren filmin bu yazıyı ilgilendiren alegorisi olarak “Anne” alegorisi aynı anda birkaç katmanda ilerler. En birincil ve her izleyicinin anlayabileceği ilk katman Yeryüzü – Tabiat Ana- alegorisidir. Filmin, kendisini hor gören, tahrip edip istila eden ve en sonunda yok eden insanoğluna karşı Tabiat Ana’nın verdiği tepkileri anlattığı öne sürülebilir. İkinci katman ise bu yazının paradigmasını belirleyen psikanalitik bir okuma ile ortaya çıkar. **Aronofsky** bu filmde, güzel, akıllı, elinden her iş gelen, bedeni ve evi arasında simbiyotik bağlar kuran ve “imgesel tüm güçlü anne figürü” gibi olmaya çalışan bir kadının kaygıları nedeniyle gittikçe belirginleşen halüsinasyonlarını izletir. Diğer bir deyişle, **Mother!**’da her daim mükemmel olmak isteyen yani kastrasyonunu/eksik olduğunu bir türlü kabullenmeyen ve durmadan fallus arayan insanın trajedisi anlatılır. Filmin isminin **Mother!** olması çok anlamlı aslında. Buradaki “anne” kelimesi, bildiğimiz doğuran, bakan büyüten biyolojik anne, gerçeklikteki anne değil, hatta kadın bile değil. Sadece her şeye kadir insan imgesi, bir *imago*, tüm güçlü olma arzusuna tekabül eden bir fantezidir. Psikanalitik bir çerçeveden bakıldığında hepimizin bilinçdışımızda ulaşmaya çalıştığımız bir eksiksizlik/tamlık/mükemmellik figürü; doğduğumuz anda ayrıldığımız ama daha öncesinde bir olduğumuz, tam olduğumuz eksiksiz anne imgesi. **Mother!**’daki kadının istediği –hepimiz gibi- eksiksiz, tam ve mükemmel olmak. Ancak burada unutmamalıyız ki bilinçdışı imgeler, bilinçli temsiller değildir ve bizim filmde izlediklerimiz bu kadının bilinçdışı temsilleri. Freud’a göre bilinçdışını, bilince yansıtan araçlar var: rüyalar, şakalar, dil sürçmeleri. Bunlara ilave olarak beden de bilinçdışının etkilerini dolaylı olarak yansıtan, görünür kılan bir göreve sahip. Diğer bir deyişle beden, bilinçdışı öznenin<sup>2</sup> görünür olduğu; iç’in dış’a yansıdığı zamanların bir temsilcisi, bir ara yüzü...

Bir tümgüçlülük figürü olarak “Anne”nin gerçek anne olmadığı konusunda **Tuna Erdem**, **Fetiş İkame** kitabındaki “Sinema Kuramının Fetiş Haline Getirdiği Psikanaliz” adlı makalesinde şöyle söyler:

Anne dediğimizde sahici bir kadından değil, ne yaptığının farkında ve kendini kontrol edebilen bir özne olarak insanın “dış”laştırdığı, varlığının farkında bile olmadığı, bilinçli aklın kavramakta zorlanacağı, ulaşılmazlaşmış bir imgeden söz ediyoruz. Bilinçdışının zamansızlığında

---

<sup>2</sup> Bilinçdışı Özne; Lacan’a göre arzularımızın, korkularımızın ortaya çıktığı anda ortaya çıkan özne.

donmuş, idealize edilmiş, değişmez, her şeye sahip, hiçbir eksiği olmayan, eksilmeyen ve ölmeyen kadir-i mutlak bir anne figürü, fallik anne. Fallik anne, kadir-i mutlak, her şeye gücü yeten, hiçbir eksiği olmayan, ancak tanrıya atfedilebilecek sınırsız bir güce sahip herhangi bir insanın var olabileceği fantezisi.<sup>3</sup>

Dolayısıyla **Aronofsky**, bu filmde hepimizin temel fantezisini; dolayısıyla temel trajedisini anlatır. Bizden önce yaşayan eksiksiz ve kadiri mutlak olmak isteyen insanların çektiği kaygılar gibi biz de aynı varoluş sancılarını çekiyoruz, tıpkı bizden sonrakilerin de çekeceği gibi...



Filmin prologu yanan bir kadının görüntüsü ile başlar. Fakat bu kadının, başrol oyuncusu **Jennifer Lawrence** olmadığı yakın çekim sayesinde anlaşılabilir. Kadının gözlerinden yaşlar süzülür, aşırı yakın çekimle giderek kadına yaklaşıyoruz, alevler artar ve filmin ilk göz kamaştırıcı beyazlığı belirir. Prolog bitip de ekranda filmin adı ve hemen akabinde bir erkek elinin büyük değerli bir taş kaidesine yerleştirme görüntüsü belirince, bir dönemin bitip başka bir dönemin başlayacağını anlarız. Prologda bir miladın dolduğu ima edilir, asıl filmde ise bambaşka bir hikâye anlatılacaktır. Ancak bütün hikâyelerin ortak noktası; adeta canlı bir karakter gibi sunulan ve değerli taş kaidesine oturunca yanmış görüntüsü hızla düzelmeye başlayan evdir. İzleyicinin fabulasında başka hiçbir mekân canlandırmasına izin vermeyen ve filmin çekildiği tek mekân olan bu malikanemsi ev; doğaüstü sihirli bir güçle yenilendiğinde üzerinde taşıdığı palimpsest izler de kaybolur. Tabula Rasa misali bembeyaz bir sayfa açılır adeta ve bu yenilenmiş evde yeni bir kadın dünyaya gelir.

---

<sup>3</sup> Erdem, "Sinema Kuramının Fetiş Haline Getirdiği Psikanaliz" Fetiş İkame, 2014: 106-107



Yenilenen evin görüntülerinin sonuna anne rahminde gittikçe büyüyen bir bebek misali yataкта önce bir şişkinlik olarak beliren, havanın aydınlanması ile de yeni doğan bir bebek gibi eli yatağın dışına çıkan bir kadının görüntüsü eklenir. Kadının uyanma sekansı evin yenilenme sekansından sonra gösterilmiş ve ikisi beraber iki doğumu özetleyen montaj sekansı oluşturmuştur. Dolayısıyla kadın bedeni ile evin simbiyotik bağı, iki doğumun/yeniden doğumun aynı anda gerçekleşmesiyle kodlanmış olur. **Jennifer Lawrence**'ın canlandırdığı “isimsiz”<sup>4</sup> kadının uyanışı sanki anne rahminde büyüyen ve doğumla ortaya çıkan bir bebeğin hareketleri gibi gösterilmiştir. Dolayısıyla evin bu odası, ana rahmi gibidir. Kadın da bu odadan doğan bir bebek gibidir. Bu noktada filmde doğumdan itibaren bir insanın geçireceği evreleri mi izleyeceğiz diye bir soru gelir hemen aklımıza.

---

<sup>4</sup> Filmde hiçbir karakterin ismi yoktur. Bu durum, Lacan'ın üçlü düzenindeki Simgesel düzen'e henüz geçememe, Dil'in alanına girememe, imgeselde takılı kalma ihtimallerini düşündürür.

Bu arada kadının ismini bilmediğimiz gibi, mesleğini, geçmişini de bilmeyiz; kadın sadece bedeni, eve olan tutkusu ve gördüğü imgeler ile vardır.



Kadın uyandıktan sonra evi gezer, hem birini arıyor gibidir, hem de yeni dünyasını tanıyor gibidir. Kadın evin odalarını gezerken kamera da **Jennifer Lawrence**'ın bedeninde gezinir. Ev ile kadının vücudu arasında bağlantılar kurulur. Örneğin **Jennifer Lawrence**'ı ilk yakın çekim gördüğümüz oda daha sonra duvarında kadının kalbinin attığını göreceğimiz odadır. Zaten tüm film boyunca, bir kadının bedenini bir de evi münavebeli olarak izleyeceğiz. Zaten **Aronofsky**, röportajlarında filmdeki evin, kadını temsil ettiğini söyler.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “Bu insanlara çok sinir bozucu geliyor ama filmin bütün düşüncesi buydu: Kadın evdi, bundan kaçış yoktu.” (Çeviri yazara ait) (“That’s very frustrating to people, but that was the whole idea of the movie: She was the house, there was no escape.”) Kaynak: [Link](#)



Bir süre sonra camlardan gördüğümüz manzara sayesinde evin doğa içinde, müstakil ve çok izole bir ev olduğunu anlarız. Yönetmen bize evi gezdirirken, kadının da bedenini ayrıntılı olarak izletmeye devam eder. Kadın, evin kapısından dışarı çıkıp gün ışığı altında durduğunda bütün beden ayrıntıları görülür olur.

Yönetmen böylesine güzel bir evi tasvir ederken kadının bu eve, bu bedene sıkışıp kaldığı izlenimini de verir ön bilgi olarak. Kadın evi gezerken kamera, kadını, kapı eşikleri arasında sıkışmış olarak gösterir. Kadraj içi kadraj çekimler ile kadın eve, bedenine, beynine hapsolmuş gibidir adeta.



Kadın, evin mükemmel olmasını istiyordur. Aynı zamanda kendisi de mükemmel bir eş olmak ister. Eve yapılan her müdahaleyi kendi bedenine yapılmış gibi hisseder. Mesela bir odanın duvarını boyarken, duvara dokunur ve duvar, anne karnında kalbi atan bir cenin gibi canlı bir organizmaya dönüşür. Kadın, duvarın renginin ne olması gerektiğini elleriyle duvara dokunarak “hissettikten” sonra duvara doğru renk tonunu vurur. Yani yönetmen, evin kadının bedenini temsil ettiği bilgisini daha filmin başından bize verir.



**Aronofsky**'nin hepimizin sahip olmak istediği tüm güçlülüğü, ana karakterin bedenini temsil eden mükemmel bir “ev” üzerinden tasvir etmesi bu filmin alametifarikası. Zira ev, yemyeşil bir doğanın ortasında bir inci tanesi gibi ışıldayan, her odanın özenle tasarlandığı mükemmel bir yapı olarak karşımıza çıkıyor. Evin temsil ettiği beden olarak güzel bir kadın bedeni de zaten film boyunca izleyiciye teşhir ediliyor. Ayrıca ev de bütün film boyunca kadının egosu<sup>6</sup> olarak işlev görüyor.

---

<sup>6</sup> Freud, ego’yu, zihnin, bilinçdışı tutkular ile dışsal gerçeklik arasında dolayım kuran akıl yürütme yetisi olarak tarif eder. (*Jacques Lacan, Sean Homer, s. 36*) Lacan’a göre ego ise bütünlük ve hâkimiyete ilişkin yanılmalı bir imgesel işlevdir. Ego’nun işlevi parçalanmışlık ve yabancılaşmışlık hakikatini benimsemeyi reddetmek yoluyla, bir tür yanlış-tanımadır. (*Jacques Lacan, Sean Homer, s. 42-43*)

Evin eksikliğini kendi eksikliği gibi algılayan kadın, evi aracılığıyla tüm güçlü olmaya çalışıyor: evin bütün işlerini, tamiratını tek başına yapıyor, mükemmel yemekler hazırlıyor ve asla yardım istemiyor. Bunlara ilave olarak evin sahibi kocasının ilham kaynağı, tek arkadaşı ve her şeyi olmasını istiyor.

Her şey normal giderken bir gece hiç tanımadıkları bir doktorun kapılarını çalmasıyla uzun zamandır bastırmayı başardığı kaygıları canlanmaya başlıyor. Ego'su yani koruma kalkanı yabancıları bir tehdit gibi algılıyor. **Freud**, “ego'nun öncelikle ve her şeyden önce bedensel bir ego olduğunu; yalnızca bir yüzey varlığı değil, kendisinin de bir yüzeyin yansıtılması olduğunu” söyler.<sup>7</sup> Yani bedenin iç kısmı dış kısmı gibi görünür hale gelebiliyor. Bu nedenle eve gelen ilk yabancı karşısında kadın, ilk kaygı emaresi olarak bedensel bir tepki veriyor. Eşi içeride doktorla gülüp sohbet ederken mutfağa çay hazırlamaya gelen kadının elleri titremeye, başı dönmeye başlıyor. Yani içinde hissettiği kaygıyı beden dönüştürüp görünür hale getiriyor. Bu ilk bedensel tepki hafif olsa ve ilaçsız atlatılabilse de ev yavaş yavaş hareketlenmeye, tepkiler vermeye başlıyor. Örneğin kadın, misafir doktor için, temiz çarşaf almaya bodrum kata indiğinde bir anda duvarlardan parçalar dökülmeye ve kalorifer kazanı alev alarak çalışmaya başlıyor. Eve gelen ilk yabancı ile birlikte bir anda alev alan kalorifer kazanı kadın için kaygının ilk sinyali oluyor. Böylece kadının tetiklenen kaygıları, hem kadının bedenini hem de evin bütünlüğünü etkilemeye başlıyor; kadının bedeni ve ev paralel ölçülerde tepkiler veriyorlar.

Eşinin her şeyi olmak isteyen kadın, gece uykusundan uyanıp kocasını misafir gelen doktorun yanında görünce kendisini dışarıda bırakılmış hissetmeye başlıyor. Kadın kusmakta olan doktora ne olduğunu sorduğunda kocası gitmesini isteyince kadın öyle şiddetli bir kaygı hissediyor ki dengesini kaybediyor. **Adam Philips**'e göre “*Şiddetsiz bir hayat olamaz, çünkü zaten bütün şiddet, dışarıda bırakılma şiddetidir.*”<sup>8</sup> Bu noktada kadın kaygı ile yalpalamaya başladığı anda ev de kararmaya başlıyor. Yönetmen, evin kararmasını kadının kararmasının bir tezahürü gibi göstererek evi, kadının bedenini sarsan kaygıları dışarıya vuran bir ara yüz olarak kullanıyor.

---

<sup>7</sup> Freud, ‘The Ego and The Id’, *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis* içinde, 1923: 364

<sup>8</sup> Philips, *Tekeşlilik*, çev. Bülent Somay, 1997: aforizma 113.



“**Freud** kaygıya sinyal-kaygısı der çünkü öznenin başına bir şey geleceğine, bir şeyin yaklaştığına dair bir kesinlik vardır. Bu hiç yanıltıcı değildir. Kesinlik bir belirsizliğin yaklaştığının kesin olmasıyla ilgilidir.”<sup>9</sup> **Mother!**’daki ilk sinyal; doktorun eve gelmesi ve kadının onu düşman bir yabancı gibi algılaması üzerine bedensel tepkiler vermesi iken ikinci sinyal çok daha net ve işitsel oluyor. Doktordan bir gün sonra doktorun eşi de eve geldiğinde mutfaktaki fırının alarm sesi çalmaya başlıyor. Bu alarm izleyiciye gelecekte olacak kötü şeylerin kesinliğini göstermesi bakımından bir dış ses olduğu kadar kadının kaygısının kendisine duyurduğu bir iç ses aynı zamanda.

Kaygının psikanalizdeki kaynağı ne diye baktığımızda karşımıza **Lacan**’ın ayna evresi teorisi<sup>10</sup> çıkar. Kaygının kaynağı; o baştaki kaosa yani Gerçek<sup>11</sup>’e bir adım ötedeki İmgelele<sup>12</sup> dönme korkusudur. Bununla beraber ayna evresi ile çocuğun dış imajı ile iç deneyimi arasında bir yarıklık oluşur. Bu yarıklık iyidir, çocuğun simgesel düzene<sup>13</sup> girme yolunda olması gereken bir durumdur; onu duygu ikilemelerinden, çelişkilerden korur. Ancak çocuk, dışarıdan onu görenlerin bedensel bir tamlık içinde gördüğü halde bedeninin içini/duygularını görmediklerini anlar ve bu durum onda kaygı oluşturur. Çocuğun iki yaş civarındaki “yabancı kaygısı”nın nedeni de budur. **Aronofsky**’nin *Pi* ve *Black Swan* gibi diğer bazı filmlerinde de karakterler yabancı kaygısından muzdariptirler. **Aronofsky** de bir *auteur* olarak ya da belki karakterlerinin yaratıcı anneleri olarak, karakterlerinin içini, iç deneyimlerini okuyup bize “dış”laşmış halüsinasyonlar aracılığıyla aktarır.

**Mother!**’da kadının kaygılarının nedeni için de yabancıların onun içsel duygularını, korkularını, arzularını okuyamamaları diyebiliriz. Kadın için birer

---

<sup>9</sup> Ögütçen, “Kaygı Yanılmayan Tek Afektir?” Suret Tekinsiz sayısı, İthaki Penguin Kitap, 2017: 156

<sup>10</sup> Ayna evresi, çocuk henüz kendi bedenini kısımlar halinde, parçalanmış ve bir birliğe sahip olmayan bir şey olarak duyumsarken, ona bir birlik ve bütünlük duygusunu sağlayan imgedir. Fakat aynı zamanda yabancılaşmaya neden olur. Lacan’a göre ego/ben, bu yabancılaşma ve insanın kendisine ilişkin imgesi tarafından cezbedilme uğrağında ortaya çıkar. (*Jacques Lacan*, Sean Homer, s. 42)

<sup>11</sup> Gerçek; Lacan’ın ardışık üç düzenindeki dil öncesi dönemdir. Gerçek, simgeselleştirilemeyendir, tanımlanamayıdır. Zizek’e göre ise Simgesel tarafından içerilemeyen sert bir çekirdektir. (*Zizek, Yamuk Bakmak*, s. 228)

<sup>12</sup> İmgesel; henüz dile sahip olmayan çocuğun ayna evresinde oluşturduğu özdeşleşmelerdir. Gerçek’i imgelere hapsederek onunla başa çıkmaya çalışır, ancak henüz imgeleri adlandırmaya, aralarında anlamsal ilişkiler kurmaya gayret etmez. (*Zizek, Yamuk Bakmak*, s. 229)

<sup>13</sup> Simgesel; Lacan’ın ardışık üç düzenindeki sonuncu evredir. İmgesel evrede oluşmakta olan ben’in/ego’nun, içinde “ben” diyerek özdeşleşebileceği dilsel, gramatik ve kültürel yapısıdır. (*Zizek, Yamuk Bakmak*, 232)

yabancı olan doktor ve eşi, kadının çok güzel olduğu konusunda hemfikir olsa da neler yaptığı ya da yapabildiği hakkında hiçbir şey merak etmiyor, bu evi tek başına tamir ettiğine de inanmıyorlardır. Hatta en yakını olan kocası bile onun çocuk sahibi olma isteğini anlayamıyor, onu sadece bir ilham kaynağı, bir Tanrıça olarak nitelendiriyordur; sadece bir güzellik Tanrıçası.

Misafirler kadının egosu için dış tehditler olarak kalmaya devam ettikçe kadının kaygılı durumuna bir süre sonra halüsinasyonları eşlik etmeye başlıyor. Örneğin banyodaki klozette ne olduğu tam belli olmayan, karaciğer ya da akciğer benzeri bir organ görüyor. Bu bize **Lacan**'ın ayna evresinin kaygı sürecinde görülmesi muhtemel “parçalanmış beden” imgelerini hatırlatır.<sup>14</sup>

**Lacan** 1953 tarihli “Some Reflections of the Ego” makalesinde, ayna evresindeki bedenin içi ve dışı arasındaki yarıktan bahsettikten sonra “parçalar halindeki bedenin” (*body in bits and pieces*) vücudun içsel deneyimine karşılık geldiğini söyler.<sup>15</sup> Ayrıca beden parçaları simgeselden imgelele gerilemenin ve egonun parçalanmasının işaretidir. Filmde kadın, oldukça kırılğan bir egoya sahiptir ve buna paralel olarak ev de takılmamış evyeleri, hemen patlayan su boruları ile kırılğan bir yapıya sahiptir.

Parçalanmış beden parçaları sekansı ve ardından hasta doktor ve karısının sevişme sekansından sonra kadın yeni bir psikotik atak geçirir ve ev belirgin bir şekilde kararmaya başlar. Yönetmen kararın şeyin aslında ev değil de kadının olaylara objektif bakışı olduğunu ispatlamak istercesine kamerayı hareketli ve dengesiz kullanır. İzlediklerimiz de zaten kadının bakış açısı ile dengesini kaybetmiş birinin gözünden görülenlerdir. Öznel kamera kullanımı karakterlerin Simgesele aktaramadığı şeyler için çok uygundur. **Zizek** bu konuda **Lacan**'ın klasik psikoz tanımını hatırlatır: “*Psikozda, Simgesel düzende gün yüzüne çıkmayan Gerçek, öznenin dışındaki diyarda –örneğin bir halüsinasyon olarak- belirir.*”<sup>16</sup>

Eve gelen yabancılar kadının bilinçdışı korkularını yüzeye çıkartsa da kadın yüzeye çıkanları yeniden bastırmak çabasıdadır. Bu nedenle bodrum kata inip doktorun karısının çamaşırlarını, yıkanmalarını beklemeden makineden çıkarır ve akabinde hemen üst kata çıkar. Zira kirli çamaşırların kirli kalmalarını istemektedir. Bilinçdışından çıkan korkuların onu ve hayatını değiştirmesini

---

<sup>14</sup> Allen, *Projecting Illusions: Film Spectatorship and the Impression of Reality*, 1995:27

<sup>15</sup> Lacan, “Some Reflections of the Ego”, 1953: 15

<sup>16</sup> Zizek, *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstediyiniz ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her Şey*, 2012: 195

istememektedir. Bir tür tekrarlama zorlantısı (*repetition compulsion*) gibi eski döngünün devam etmesini ister, kaygılarıyla yüzleşmez. Eşiyle var(mış gibi) olan uyum hallerinin devam etmesini, her şeyin stabil kalmasını istemektedir. Bu arada bodrum katı/bilinçdışı öyle bir yerdir ki, üst katın/bilincin sesleri buraya hiç ulaşmamaktadır. Bunu, kadının bodrum katta üst kattan gelen yüksek sesleri hiç duymamasından anlayabiliriz.

Bu arada eve yeni yabancılar olarak -Habil ve Kabil alegorisini hatırlatırcasına- doktorun iki oğlu gelir ve kavga etmeye başlarlar. Bu esnada yazarı başında kocaman bir ışık hüzmeleriyle kadının bakış açısından alt açı ile görürüz. Yazar, tüm kavgayı çatı katından bir Tanrı edasıyla izler. Bu bakış açısı çekimi kadının yazar eşini Tanrı gibi, Büyük Öteki gibi gördüğünü söylemektedir. Kadın, adama hem saygı duymakta hem ondan korkmakta, hem de onun desteğini almak istemektedir.



Kadının -belki de hepimizin- kardeş kıskançlığı düşüncesi sanki çok derinlerinde saklı ama her an çıkmaya hazır gibidir ve sonunda izleyicinin beklentisi doğru çıkar; kardeş katli işlenir. Kadın, bu katlin işlenmesinden bilinçdışında kendisini suçlu hissettiğinden ya da tanık olduğundan olsa gerek yanağına cinayetin kanı bulaşır. Büyük abi bu çıkarsamayı doğrularcasına “*Bunu siz yaptınız*” diye bağırır. Bu arada küçük kardeşin kanı hiç silinmeyecek bir iz bırakırcasına evin parkesinde birikmiştir.

Yazar, yaralı kardeşi hastaneye götürmek için evden çıkarken nedendir bilinmez kadın onlarla gitmez. Sanki kökleri eve bağlıdır; ev kadındır, kadın evdir. Kamera bir kadını gösterir arkadan yakın çekim, siyah bir silüet şeklinde bir de uzaktan, aşırı uzak çekimde evi gösterir.



Kadın, evinde/yeryüzünde halüsinatif de olsa ilk cinayeti görmüştür. Cinayetin kanıtı olarak parkedeki kan lekesini ne kadar uğraşsa da bir türlü çıkaramaz; zira tekrar tekrar temizlese de kan kendiliğinden yeniden ortaya çıkmakta ve çoğalmaktadır. İşte tam bu noktada izlediklerimizin gerçeklik olmadığını anlarız. Bunlar kadının bilinçdışı kaygıları nedeniyle ortaya çıkan halüsinasyonlarıdır. **Aronofsky** artık izleyicisine İmgeselin kapılarını açmış, Simgesele ait neden-sonuç ilişkilerini askıya almıştır. Bundan sonra bizi **Lacan**'cı Gerçek'in ara ara göz kırpması olarak düşünülebilecek kesik kesik algılar, psikotik duyarlılıklar, anlatıyla alakasız görsel imgeler beklemektedir. Bu arada film grameri açısından gerçeklikten ayrılıp imgesel bir dünyaya giriyor oluşumuza dair herhangi bir işaret yoktur; parkedeki kan haricinde. Hayal sekanslarına girdiğimizi ispatlayan giriş ve çıkış gösterenleri mevcut değildir, hayalin gösterildiği parantez içleri de renk-hız açısından filmin kalanından farklı değildir. Bunun anlamı kadının halüsinasyonları ile gerçekliğin birbirine girmesidir. Yani yönetmen izleyiciye karakterin dışsallaşmış iç dünyasını izletmektedir. Ancak ilginçtir ki “parkedeki kan” her ne

kadar imgelele dahil olsa da kadının halüsinasyon görüp görmediğinin barometresi olacaktır film boyunca. Tıpkı *Beautiful Mind*'daki Russell Crowe'un hayali arkadaşının gerçeklikte var olmadığını bilse de onu görmeye devam etmesi gibi kadın da parkedeki kanın olmaması gerektiğini bilir ama onu orada görmeye devam eder. Hatta kadın, simgeselden çıkıp imgelele gerilediğini anlamanın yanında ne kadar derinlemesine gerilediğini parkedeki kanın çokluğundan, kanın parkede açtığı delikten, patlattığı ampulden ve hatta bu delikte yanmaya başlayan ateşten anlayacaktır.



Parkedeki kan kadar kadının evin duvarlarına dokunup hissettiği “kalbi atan cenin” durumu da kadının kaygıdan ne kadar etkilendiğini gösteren ikinci bir barometredir. Kardeş katlinden sonra banyo duvarlarına dokunup hissettiği ceninin kalbi de sanki kanamakta ve tam orta bölgesi de kararmaktadır. Kadının içinde barındırdığı bu tuhaf beden görüntüsü bir rüya ya da fantezi sekansından ziyade diegetik olmayan ekleme (*non diegetic insert*) gibi işlev görerek izleyiciyi filmin anlatısından koparıp yeryüzünde gerçekleşen ilk cinayet ile ilgili bağlantıyı düşünmeye sevk eder.

Bir “Gerçek” parçası olarak “cenin bedeni” görüntüsünden sonra kanın bir asit gibi erittiği parkeden damlayan kanlar nedeniyle patlayan ampul, kadının dış gerçeklikten tamamen koptuğunun bir başka işaretidir. Işığın tamamen kararmasıyla karanlıkta kalan kadın fenerle bodrumu aydınlattığında duvarların kan içinde kaldığını ve eridiğini görür. Duvarı oymaya başladığında ise kopan büyük bir kalıp, çöken son gerçeklik/simgesel parçası ve arkaya doğru uzanan kapı ise hiç’liğe açılan Gerçek’in kapısıdır sanki.



Üst kattan gelen bir cam kırılma sesi ile yukarı çıkan kadın, korku türü konvansiyonlarının tüm gerekliliklerine uyan bir sekansta odadan odaya geçer. Bu noktada film gerilim türünden korku türüne geçiş yapmıştır; zira biz izleyiciler de artık olacaklar hakkında ana karakter kadar mantıksızlık düzleminde olup çıkarım yapmaktan uzağızdır. Hızlı kurgu, sıçramalı kesmeler (*jump cut*), tekinsiz sesler eşliğinde kadının bakış açısından kaygının bir bedeni ne hale getirdiğini anlamaya çalışırız. Mutfağa geldiğimizde yine kadının bakış açısından dış kapının açık olduğunu, camların kırıldığını ve yerde yazar adamın yırtılmış fotoğrafını görürüz. Ardından kamera yazarın yakın çekim fotoğrafını ve kadını açı/karşı aç çekimi şeklinde dört kere gösterdikten sonra beşincide kadından sonra cinayeti işleyen büyük abiyi gösterir. Yönetmen böylece yazar eşin yırtılmış fotoğrafını görmeyi bekleyen izleyiciye büyük abiyi göstererek bize bu iki kişinin eşit bir işleve sahip olduğunu (aynı suç faili olduğunu) anlatmak ister. Kadını gerçeklikten çıkartıp delirten; bu ilk cinayet kadar Büyük Öteki olarak gördüğü, Tanrı konumuna koyduğu kocasıdır aynı zamanda.

Yönetmen, bu anlamı bir sonraki sekansta pekiştirir. Kabil olarak gördüğümüz abi evden çıktıktan sonra kadın telefonla acil yardım hattı 911'i arar ve hemen akabinde kocası eve gelir. Telesekreterin "*Acil durumunuz nedir?*" sesi yazar kocanın görüntüsü üzerine düşer ve yönetmen bize kadının hayatını kâbusa çevirenin, kaygılarının nedeninin, acil durumun ve aslında acilen kurtulunması gereken şeyin kocası olduğunu anlatmış olur.

Hiçbir iç görüye sahip olmayan kadın ise kanayan parkenin olduğu odaya gider ve tekrardan kendi kendine kanla kaplanmış parkenin üzerini bir halı ile kapatır. Bilinçdışını hasıraltı etmeye çalışır bir anlamda. Fakat ne yazık ki kâbus

bitmemiştir; ölen kardeşin taziyesi için eve akın akın insanlar gelmektedir. Eve gelen tek kişinin bile kadını delirttiği düşünülecek olursa çil ordusu gibi evi dolduran ve eve zarar vermeye başlayan insanlar kadının bedenini istila eden çekirgeler gibidir. İnsanların umarsızca yiyip içmesi, eve zarar vermesi kadının hep istediği tutarlı cennet ev imgesini bozmaktadır. Aslında mükemmel işleyen bir Sembolik yapı yoktur; daha doğrusu Sembolik düzenin tam işlemesi için sürekli engellerle karşılaşması gerekmektedir. Dolayısıyla mükemmel işleyen sembolik sistem takıntısı aslen psikozlu bir fantezidir. Eve zarar gelmesi kaygısı da kadının fantezisini bozan bir unsur olarak kadını delirtmeye başlamıştır.

**Lacan**'ın üç ardışık düzeninin sonuncusu olan Simgesel düzen aslında sadece kurgusal bir yapı olup kültürün, kuralların, normların, yasakların alanıdır. **Zizek**, **Yamuk Bakmak**'ta **Lacan**'ın "Simgesel" ifadesini, kendi başına anlam taşımayan, gelişigüzel işaretler olan, ancak birbirleriyle ilişki içinde anlam denilen şeyi oluşturan gösterenlerin, dilsel/kültürel kapalı düzenini tanımlamakta kullandığını söyler.<sup>17</sup> Dolayısıyla

Sembolik düzen, kendi işleyişini bozan bir engelle sürekli karşı karşıya kalır; **Lacan** bu engeli Gerçek olarak adlandırır. Gerçek, Sembolik yapının dışında kalan bir şey değildir. Aksine **Lacan**'cı Gerçek aksine, Sembolik düzenin raydan çıktığı ve kendi içinde bir yarık oluşturduğu yeri işaret eder. Bu yarıklar, Sembolik düzenin işleyişine köstek olsalar da, aynı zamanda onun için en temel ihtiyaçtır.<sup>18</sup>

Ancak kadının, aşırı kırılgan bir egoya, ince deriye sahip olması, tüm yabancı etmenleri düşman olarak algılayıp Gerçek'in Semboliği desteklemesine izin vermemektedir.

"Kaygı, bedenin bir olgusu olup Gerçekle ilgili olup Simgesel içinde tam olarak ele geçirilemediği için fikirlerle anlaşılıp ortaya çıkarılamaz."<sup>19</sup> (**Öğütçen**; 2017:157) **Mother!** da da kadın, kaygılarını dillendirmediğinde ev kadının bedenini temsilen, birçok tahribata maruz kalır. Taziye gecesinin sonunda patlayan su boruları, talan edilen ev, kadın için her daim tutarlı ve mükemmel olmasını beklediği Simgeselin çöküşünün sembolleridir. Adeta bir psikotik tetiklenme yaşayan kadın için evin temsil ettiği bütünlük hissi yani sembolik ağ yırtılır. Burada eksik olan Baba'dır,

---

<sup>17</sup> Zizek, *Yamuk Bakmak*, 2013: 233

<sup>18</sup> McGowan, *Lacan ve Çağdaş Sinema*, 2014: 14

<sup>19</sup> Öğütçen, "Kaygı Yanılmayan Tek Afektir?" *Suret*; Tekinsiz sayısı, İthaki Penguin Kitap, 2017: 157

Baba'nın Adı'dır<sup>20</sup>, Baba'nın Hayır'ıdır. “Kaygı ortaya çıkınca özne, Büyük Öteki'nden<sup>21</sup> yardım ister. Büyük Öteki'nin bu deneyime bir ad vermesini, onu gösterenlere bağlamasını ister.”<sup>22</sup> Zaten kadın, bütün film boyunca bir Yasa/Büyük Öteki olarak gördüğü kocasından yardım istemekte ama adam hiç kimseye eve zarar vermeyin dememekte ve karısını dinlememektedir.

Sonunda herkes gittikten sonra çift tartışır ve birbirlerine duygularını açarlar, kırgınlıkları hakkında konuşurlar. Bir süre sonra kavgaları ateşli bir sekse dönüşür. Kadın keyif aldıkça ev de sarsılır. En sonunda aşırı yakın çekim ile kadının gözlerini kapattığını izleriz ve filmin ikinci *fade to white*'i gelir. Bu beyazlığın anlamı filmin başındaki anlamla aynıdır: Kadın sembolik düzene bir kez daha doğmuştur. Semboliğe yeniden doğum ile ev de kadın için tekinsiz bir yapı olmaktan çıkıp sakin ve huzurlu bir yuvaya dönüşür.

Kadının sembolüğe ikinci doğumu ile birlikte filmin ikinci yarısı da başlamış olur. Bu bölüm kadın için çok kısa süren bir huzur ve dinginlik döneminin ardından sembolüğün tamamen çöktüğü bir yarı olacaktır. Sabah uyandıklarında kadın adama hamile olduğunu söyler, adam bu sürreal cümleye inanır ve bir anda yazı yazmaya başlar. Kadın, adama ilham vermenin gururuyla “*Sana engel olmayayım, gidip kıyameti başlatayım.*” der. Bu cümle izleyiciye fırtına öncesi sessiz sekansları izledikten sonra olacak olan fırtınaya hazırlıklı olması konusunda bir uyarıdır. Kadın, psikotik tetiklenme yaşadığı zamanlarda içtiği ilacı banyoya döktükten sonra kamera, banyo görüntüsü ile bebek odası görüntüsünü üst üste bindirir ve 9 aylık bir zaman atlaması yaşanır. Karnı burnunda kadın, yine büyük bir mükemmeliyetçilikle bebeğin eşyalarını hazırlamaktadır. Bu arada eskiden kanayan ahşabın üzerine başka tahtalar çakılmıştır ve ahşapta hiç kan izi yoktur. Kadın, hiçbir kötü anı hatırlamamak istercesine bu yeni tahtanın üzerini bir halıyla örter. Her şey yolundadır, kadın da adam da Simgesel düzende yeni anlam ilişkileri (bebek beklemek, şiir kitabı yazmak) bulup huzurlu bir şekilde yaşamaya devam etmektedirler.

Kadın adamın odasına girip mutlulukla yazı yazan eşine baktıktan sonra mutfağa iner ve bir anda karnında bebeğin hareketini hisseder. Adama bu durumu sevinç

---

<sup>20</sup> Babanın-Adı, gerçek babaya ya da imgesel babaya (baba imago'suna) bağımlı olmayan, simgesel düzene ait bir kavramdır. Simgesel düzenin (dilin, Yasanın) kurucu kavramıdır. Yasa düzenini, sınırları, yasakları işaret eder. (Zizek, *Yamuk Bakmak*, s. 228)

<sup>21</sup> Büyük Öteki, simgesel sistemin belirleyicilerinin toplamıdır. (Devlet, Tanrı, Yasa, vb.) (Zizek, *Yamuk Bakmak*, s. 231)

<sup>22</sup> Öğütçen, “Kaygı Yanılmayan Tek Afektir?” Suret Tekinsiz sayısı, İthaki Penguin Kitap, 2017: 157



içinde haber vermek için mutfaktan çıktığında adamın, elinde bitmiş kitap ile dış kapıda durduğunu görür. Adam kitabı bitirdiğini söylediğinde kadın çok büyük bir heyecanla bakabilir miyim der. Merdivenlerde oturarak okumaya başladığında kamera eski yıkık dökük yanmış bir ev görüntüsüne kesme yapar. Evin etrafındaki ağaçlar yanmıştır ve her yer simsiyahtır. Yazar olduğunu anladığımız adam bu eve uzaktan bakmaktadır. Sonra yakın çekim ile adamın siyah isli eli ile görünmeyen bir kadının eli birleşir ve ev yeniden düzelmeye, ağaçlar da yeşermeye başlar. Yönetmenin kitapta yazanları izleyiciye imgesel olarak aktardığı sekansın sonunda yenilen ev kuş bakışı görünüm açısı (*bird's eye view*) ile gösterilir.



**Zizek**'e göre İmgesel evrede imgeler adlandırılmaz. Aralarında anlamlı ilişkiler kurulamaz. Kategoriler, ikili karşılıklar yoktur henüz. Yani bütünsellik korunmaktadır.<sup>23</sup> **Aronofsky** de bu durumu vurgularcasına kitaptan tek bir satır okutmak yerine imgelere yer verir. Ancak İmgesel bir taraftan da çelişkilerin, duygu karmaşalarının, karşıt duyguların, illüzyonların ve yanıltıcı serapların alanıdır. **Aronofsky** yine ev ve kadın arasında paralellik kurarak evi kuş bakışı görünüm ile gösterdikten sonra kadını da aynı tür çekimle evin en üst noktasından gösterir.

Adam kadına kitabı nasıl bulduğunu sorduğunda kadın hissettiklerini bir türlü dillendiremez, sadece "*Bu çok fazla.*" diyebilir. Kadın adeta imgeselde takılı kalmış ve bir türlü çıkamaz bir durumda gibidir. Adamın ilham kaynağı olarak mükemmel bir eser vermesinden ötürü çok mutlu olsa da kaygının pençesine düşmüştür. Gözyaşları içinde adama "*Seni kaybedecek miyim?*" der. Adam asla diye cevap verir ve hemen akabinde telefon çalar. Arayan yayınevidir; yazarın kitabını beğenmişlerdir, hâlbuki adam kitabı biraz önce bitirmiştir ve ilk okuyan kadın okumuştur. Bu noktadan sonra psikotik tetiklenme yaşayan kadının bakış açısından izleyeceğimiz mantıksızlıklar silsilesi başlar.

İlk mantıksızlık, kadının bebek odasına gidip halının üzerinde kan görmesi olur. Kadın yeni bir psikotik atağın başında olduğunu anlar ve simgesel düzene tekrar girebilmek için karnındaki bebeği okşar ve ona bel bağlar. Ancak kaygıları bir türlü peşini bırakmaz ve kıyamet öncesi tüm imgesel kâbuslar teker teker kadına görünür olmaya başlar. Akşam olup da eve akın akın insanlar gelmeye başlayınca kadının artık bildiği tek şey vardır; kaygı gelip onu yakalamıştır.

Bu noktadan sonra ev kadının bedenini temsilen, birçok tahribata maruz kalacak ve kadının içini, dışarı yansıtan bir araç halini alacaktır yine. Kadın son bir kez daha emin olmak için tekrar bebek odasına gider ve halının üzerinde gittikçe büyüyen kan lekesini görür. Kaygı Gerçek'e ait olduğu ve sözlerle aktarılamayacağı için **Aronofsky**'nin delirmekte olan bir kadının bedeninin hissettiği istilayı evin uğradığı bir istila olarak göstermesi anlamlıdır. Ev, gittikçe tekinsiz ve tehditkâr bir hal alırken iyi bilinen bir yer, yani ev ya da beden; bilinmez ve korkutucu bir niteliğe bürünür.

*"Kaygı anında özne ex-sists (kendi-dışında-var-olan) bir özne olarak bir hiç-şey'e, düşen bir nesneye indirgenir. Kaygı atakları yaşayan kişiler, o anlarda çevreden kopmuş gibidirler. Sesler, görüntüler, renkler etraflarındaki dünya farklıdır. Onlara*

---

<sup>23</sup> Zizek, *Yamuk Bakmak*, 2013: 229

*destek olan imgesel ve simgesel araçlar askıya alınmıştır, özne bu anda Gerçeğin içindedir.*"<sup>24</sup> Kadın da çevresinde hiç anlam veremediği sesler, ritimler duymakta, sevişen, kavga eden insanlar görmektedir. Gerçek, kadının Simgesel düzeninde tam anlamıyla bir yarık açmıştır ve kadının bu sefer Simgesele dönebilmesi pek mümkün görünmemektedir. Zira kadın hiçbir şey düşünmemektedir; acı içinde etrafında olup bitenlere bakılmakta, oradan oraya kaçmakta ama bir türlü evden dışarı çıkamamaktadır.

Ev, gittikçe ev olmaktan çıkıp savaşların başladığı, herkesin birbirini öldürdüğü bir yer haline alırken kadının bedeninin bir parçası olarak hissettiği "Gerçek parçacığı" olarak "kalbi atan cenin" gittikçe kararlı siyahlaşmaktadır. Tıpkı sürekli kanayan parke gibi "kalbi atan cenin" de evin istilasını kadının bedeninin istilası olarak kodlayan bir gösterendir. Kadının ev, evin kadın haline dönüştüğü süreçte aslında karşımıza tam olarak bir kastrasyon senaryosu çıkmaktadır. Zira evin her yerini söken, parçalayan, kıran insanlar adeta kadının organlarını söküp derisini parçalıyordu.

Kadının doğum sancıları başlar. Tam bu sırada evin içine özel harekât timi girer. **Aronofsky** bir kadının doğum sancısını adeta bir savaşa benzetircesine evin içinde bombalar patlatır, insanlara acı çektirir, kanlar akıtır. Hareketli kamera bir yandan kadının doğum yapan bedenini gösterirken diğer yandan evin içinde patlayan bombaları, yıkılan duvarları, parçalanmış ölümleri gösterir. Doğum gerçekleştiğinde filmde üçüncü kere *fade to white* olur ve bir erkek bebek doğar. Film *fade to white* çekiminin anlamının doğum ya da yeniden doğum olduğunu kodlamıştır artık. Ancak her doğumdan sonra yavaş yavaş başlayan felaketler de kodlanmıştır ve biz bir sonraki felaketin oğul İsa'nın başına gelmiş olanla aynı olacağını tahmin etmekteyizdir. Zira Tanrı yerine konan bir adamın ve "anne" olarak isimlendirilen kadının çocuğu ancak İsa'nın kaderine sahip olabilir.

**Aronofsky**, tahminleri doğru çıkararak bebeğin öldürülme sahnesini göstermeden parçalanmış beden parçalarını yiyen insanları gösterir. Bir rahibin "*Duyduğun insanlığın sesi, yaşamın sesi*" sözlerine bebek bedeni yiyen insanların ağız şapırtıları eklenir. Film bu noktada dinsel çağrışımları, Tabiat Ana alegorisini yoğunlaştırır. İzleyici bizler de yönetmenin açıkça iletmediği "*insanlığın bu dünyada hayvani dürtülerle sadece tüketmek, yıkmak, yok etmek için var olduğu ve Tabiat Ana'yı ve bize verdiklerini hunharca yediği*" mesajını alırız.

---

<sup>24</sup> Ögütçen, "Kaygı Yanılmayan Tek Afektir?" *Suret*, Tekinsiz sayısı, İthaki Penguin Kitap, 2017: 161-162

Kadın, son olarak elleriyle eve dokunarak hissetmeye çalıştığı “cenin kalbinin” karardığını ve artık öldüğünü anladığında evin de sonu gelmiştir. Kadın evi ateşe verir, gözlerini kapatır ve ekran dördüncü kez *fade to white* olur. Bir sonraki sahnede adam bedeni yanmış kadını taşımaktadır ve kadına “*Sen yuvaydın.*” demektedir. Kadın beni nereye götürüyorsun diye sorduğunda ise başlangıca cevabını verir adam. Böylece her şeyin yeniden başlayacağını, başka bir bedende aynı döngünün devam edeceğini anlarız.



Bizim bu filmde izlediğimiz ise mükemmel ve tüm güçlü olmak isteyen bir kadının yaşadığı bir kaygı döngüsü, kaygıdan etkilenen bedeninin türlü türlü halleridir. O beden ki bütün film boyunca üzerini örten kumaşın saydamlığında tüm ayrıntılarını açık eder: Psikotik atak halinde, seks anında, hamileyken, duşta çıplak, içindeki bebek tekme atarken, doğum anında, tacize uğrarken, dişlerine bakılırken, soyunurken, giyinirken, yerde sürüklenirken, ölürken... Bedenin temsilcisi evin çöküşü kadar, güzel bir kadının acı çeken bedenidir bütün film bize izletilen...

Filmin sonunda insanlığın temsilcisi olarak kadının çektiği bütün acılar tek bir cümleye sığdırılıyor: “*Kendimi hep yetersiz hissettim.*” Bu yazının filmin psikanalitik bakış ile incelenmesinin yolunu açan bir cümle bu. Aslında bu cümle bile kadının yaşadıklarını tam olarak karşılamıyor; **Aronofsky** zaten bunu çok ağır savaşlar, yangınlar izleterek kadının ruhundaki yangını gösteriyor. İmgeselin dile/semboliğe olan desteğini burada görebiliyoruz. ***Mother!***’daki bu cümle aslında hepimizin sık sık kurduğu bir cümle; hepimiz böyle eksik ve yetersiz hissediyoruz çünkü. **Aronofsky** içimizde yanan bu ateşi, yani yetersizlik ateşini önce bize görsel olarak izletiyor, sonra tek bir cümle ile özetliyor. Ve Simgesel düzenin bize kaygısız kalmasına benzer bir biçimdeki kaygısızlıkla, ana karakter kadınla aynı kaygıları, aynı yetersizlikleri yaşayacağını bildiğimiz başka bir kadının dünyaya uyanışını ve yenilen evin imgesini de göstererek filmi bitiriyor.

Bu noktada yazının başında iki farklı kategori olduklarını söylediğim filmin “anne”<sup>25</sup> diye adlandırdığı kadiri mutlak imge ile “Tabiat Ana” dediğimiz alegorinin aslında birbirlerinden pek de uzak sayılmadıklarını söyleyebilirim. Zira bu iki kategori aynı gerçeğin farklı simgesel düzlemlerde yoluna devam etmesi. Fantezilerimizde fallik anne imgesi de Tabiat ana imgesi de bolluk, bereket, tamlık ifade ediyor. Ancak hepimiz kültürel varlıklar olduğumuz ve dile tabi olduğumuz için sembolüğün yasalarına tabiyiz. Dolayısıyla İmgeselden Simgesele geçtiğimizde anladığımız; aslında dünyada mutlak, sonsuz bir kaynağın olmadığı gerçekliğidir. Dolayısıyla Tabiat Ana dediğimizde her şeyin bol ve tam olduğu imgesine yaslanmayalım diyor **Aronofsky**. En nihayetinde o da kendini yenileyene kadar size yeni bir ev sağlayamayabilir. Yenilenmesi de öyle kolay ve hızlı değildir, yaşam süreniz doğanın kendisini yenilemiş halini görmeye yetmez diyor. Yani doğanın da sınırsız bir gücü yok diyor; tıpkı kadiri mutlak, her şeye yetebilen bir insanın var olamayacağı gibi. Mükemmellik arayışındaki karakterin beyhude çabalar peşinde koşmamasını salık veriyor. Zira bu beyhude çabaya devam edenlerin bu tamlık fantezisini yaşayabilecekleri tek yer, hiçbir eksiğin olmadığı tek düzlem var: ölüm.

Ölmeden bu dünyada “eksik” yaşamaya mecbur “bedensel ego”lara sahip insanoğluna **Tuna Erdem**’in bu yazının da paradigması olan psikanaliz ile ilgili sözleri güzel bir tavsiye olur:

---

<sup>25</sup> Buradaki anne de yazının başında anlatıldığı gibi İmgesel’in diyarındaki anne; sadece bilinçdışımızda var olabilen bir imge, *imago*.

Psikanaliz bize, eksik olduğumuzu, ne yaparsak yapalım bu eksiğin kapanmayacağını, başarıdan başarıya koşsak bile, dağlar kadar para, mal ve mülk biriktirsek bile, iktidar koltuklarına çakılsak bile, onlarca çocuk doğursak bile hep eksik olacağımızı söylüyor, bu olguya kastrasyon, bunu tekrar tekrar anlamaya da iç gözü diyor. İktidar peşinde sonsuz koşumumuzun beyhudeliğini de, kaçınılmazlığını da bu teori gözler önüne seriyor. Kapanmaz, maskelenemez eksiklik: insanlık durumunun psikanalitik özeti.<sup>26</sup>

**Bülent Somay**'a göre de “Eksik doldurulamaz, kapatılamaz, kamuflle bile edilemez. Marifet eksikle birlikte yaşamasını öğrenmekte...”<sup>27</sup>

## Kaynaklar

- Bordwell, David and Thompson, Kristin. (2013), *Film Art*, New York: McGraw-Hill Companies.
- Erdem, Tuna ve Ergül, Seda. (2014), “Sinema Kuramının Fetiş Haline Getirdiği Psikanaliz” *Fetiş İkame* içinde. İstanbul: Sel Yayınları.
- Freud, Sigmund. (1920), ‘Beyond The Pleasure Principle’, *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis* içinde, The Penguin Freud Library, Volume Eleven, London: Penguin Books.
- Freud, Sigmund. (1923), ‘The Ego and The Id’, *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*, içinde, The Penguin Freud Library, Volume Eleven, London: Penguin Books.
- Homer, Sean. (2016), *Jacques Lacan*, çev. Abdurrahman Aydın. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Lacan, Jacques. (1953), ‘Some Reflections on the Ego’, *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 34.
- Lacan, Jacques. (1973), *The Seminar of Jacques Lacan Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York and London: W.W. Norton and Company.
- Lacan, Jacques. (1981), *The Seminar of Jacques Lacan, Book III: The Psychoses*, New York: Routledge.
- McGowan, Todd and Kunkle, Sheila. (2014), *Lacan ve Çağdaş Sinema*, çev. Yasemin Ertuğrul- Caner Turan, İstanbul: Say Yayınları.
- Öğütçen, Özgür. (2017), “Kaygı Yanılmayan Tek Afektir” *Suret Dergisi Tekinsiz Sayısı* içinde, İstanbul: İthaki Penguin Kitap.
- Somay, Bülent. (2010), *Bir Şeyler Eksik*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Zizek, Slavoj. (2013), *Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş*, çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.

---

<sup>26</sup> Erdem, “Sinema Kuramının Fetiş Haline Getirdiği Psikanaliz” *Fetiş İkame*, 2014: 106

<sup>27</sup> Somay, *Bir Şeyler Eksik*, 2010: 34

## ALBÜM YA DA BİR FOTOĞRAFİN ARABI

Erdem İliç

O Keşiş'in kanını taşıdığım söyleniyor  
ve durulmaz bir çalkantıyla oradan  
oraya koşuyorum yalınayak ve  
küçücük çenemde büyük bir ben,  
kapalı güzelliğimle tanınıyorum hâlâ.

“Bir Fotoğrafın Arabı”, Ece Ayhan<sup>1</sup>

Jack Nicholson, Stanley Kubrick'in film yapım sürecini fotoğrafın fotoğrafını çekmek biçiminde tanımladığını aktarır<sup>2</sup>. Bu sözleri dolaylı yoldan öğrendiğimiz için, dünya sinemasının bu münzevi *auteur*'ünün tam olarak ne demek istediğini bilmiyoruz; ancak *Albüm* (2016) filminde yönetmen Mehmet Can Mertoğlu'nun bakışının, Kubrick'in sözleri ile hoş bir uyum sağlayarak ve çocuk bekleyen bir ailenin bir aile albümü oluşturduğu planlarla sınırlı kalmayıp filmin bütününe yayıldığını da ekleyerek, fotoğrafın fotoğrafına yöneldiğini iddia edebiliriz. Neyin doğru neyin yanlış olduğuna işaret etmeye çalışmayan, her durumda yeterince sakin kalabilen, “gözlem” sözcüğünün hakkını verebilmiş, yatay bir bakış; ya da fotoğrafın fotoğrafı, ya da fotoğrafın arabı.

Her şeyden önce bir besi çiftliğinde, büyükbaş hayvanların “üretim” sürecini sekanslaştırarak filmin merkezi bölgesinin hınzır bir temsilini görüntüleyen filmin bu ruhuna uyararak, sonda söyleyeceğimizi başa almak gerekirse, derdimizi bir cümleye sığdırabiliriz: Doğanın ve yeryüzündeki canlılığın bütün akışlarının kodlarını çözerek egemenliğini kuran sistemlerde, bir aile, çocuk sahibi olmayı biyolojik değil biyo-politik olarak ister.

<sup>1</sup> Ayhan, Ece, (2015), *Bütün Yort Savullar*, YKY: İstanbul, s.67.

<sup>2</sup> Harlan, J. (Yönetmen), (2001), *Stanley Kubrick: A Life In Pictures* [Film], U.S.A: Warner Bros.

“Anatomo-politika” ve “biyo-politika” **Michel Foucault**’nun “biyo-iktidar” kavramının iki kutbunu oluşturur. Anatomo politika, “bedenin terbiyesi, yeteneklerinin artırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkârlığının koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi”ni<sup>3</sup> hedeflerken, biyo-politika, “biyolojik süreçlerin dayanağını oluşturan bedeni merkez almıştır: bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar önem kazanmıştır”<sup>4</sup>. Bu iki iktidar kutbu bir arada çalışarak düşünürün biyo-iktidar adını verdiği kavramı oluşturur. Çoğu ailenin yaptığı gibi, fotoğraf albümünü saadetin sahte belgesi olarak kullanan Bahtiyaroğlu ailesinin yaşamını da söz konusu iktidar kutuplarının oluşturduğu kuvvetlerin bir sonucu olarak tanımlamak gerekir.

O halde soru bellidir: Bu türden bir biyo-iktidarın kurduğu denetim ilişkilerine sonuna kadar tabi olan bir çift kısırsa ne olur? **Albüm** (2016) filminin ana karakterleri olan tarih öğretmeni Cüneyt Bahtiyaroğlu ve vergi dairesi memuru Bahar Bahtiyaroğlu’nun evlat edinerek bu sorunu çözme yolundaki hikâyeleri de burada başlar. Elbette bu süreci aileye yardımcı olan birkaç yakın akraba ve hısımlar dışında gizleyerek, fotoğrafı Bahar’ın düzmece hamileliğinin sahte belgesi olarak kullanarak, torpille başka bir şehre tayin yaptırarak, geçmişinden bihaber ve sahte albümü göstereceği yeni arkadaşlar edinerek... Bunların yanında, sırlarının dışında, memur çiftimizin içinde bulunduğu *habitus* ile tam bir uyum içinde olduğunu görürüz. Bütün bir kat boyunca kafalarını masaya koyarak uyuklayan memurlar, *outlet*’in şok indirimini yakalayarak aldığı kravatla övünen müdürler, sorunu yalnızca kadınların doğurganlığına bağlayan amirler, odalarını iddaa kuponlarının kulisine çeviren öğretmenler; bizzat kendileri birer parodiye dönüşmüş ama bir o kadar da sahici duran bu homo-bürokratikusun kaydırmalı planı, filmin de sinematografisini oluşturur: “*Tecla. Necla değil, El Salvador takımı.*”

Bu albümü tek kelime ile tanımlamak mümkündür: absürt. Filmin sahip olduğu incelikli mizahın sırrı da burada başlar. **Foucault**’dan ödünç aldığımız terimlerle konuşmayı sürdürürsek; iki iktidar kutbu olan bedenin anatomo-politikası ve nüfusun biyo-politikasının tam da keşişim noktasında bulunan, bürokrasi ile kuşatılmış bu habitata hem yaklaşmayı hem de mesafesini korumayı iyi bilen bir sinematografi geliştirmeyi başarmış bir filmidir **Albüm**.

---

<sup>3</sup> Foucault, M., (2010), Cinselliğin Tarihi, (çev.) H.U. Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı, s.102.

<sup>4</sup> Foucault, M., (2010), Cinselliğin Tarihi, (çev.) H.U. Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı, sf. 102-3.



Uzun bekleme süreleri gibi bir sorunun yanında, standartların ailenin “statüsüne” de denk düşmesi gerektiği için, kolay iş değildir yeni bir çocuk bulmak. Gönülleri bebeğin erkek olmasından yanadır. İlk aday, arzu ettikleri cinsiyette değildir ama asıl Kürde benzediği, Suriyeli gibi olduğu için elenecektir. Başka bir şehirdeki Çocuk Esirgeme Kurumu’nda bulunan erkek ve teni yeterince beyaz olan bebeği ise şüphesiz görür görmez çok seveceklerdir. Bu toplumda çocuk sahibi olmak, bir statüye sahip olmanın temel koşullarından biri kılınmıştır, buna şüphe yok. Ancak bu koşulun, bu biyo-iktidar ilişkisinin en çok da ana-baba olamayanlar, başka bir deyişle, bir nevi mağdurlar tarafından işletildiğini de görmek gerekir. Boş bırakılmış bir lise sınıfının gürültü ve karmaşa içindeki olağan halinin izlendiği kaydırmalı planda Cüneyt Öğretmen’in de sınıfta olduğunu anladığımız sekans ile artık bir çocuk sahibi olmuş ve yeni sınıfını kelimenin tam anlamıyla muma çevirmiş Cüneyt Öğretmen arasındaki büyük dönüşüm, bu bakımdan önemli bir örnektir. Evlat edinmeyi gizlemek için yapılan bütün bu düzmece albüme, tayinle taşınılan yeni bir şehirde kurulan yeni hayata karşın, devletin *panoptik* gözünden kaçmak olanaklı değildir. Adli bir soruşturmayı gerektiren hırsızlık olayında, küfürbaz ve yetkili polis memurunun ekranından öğrendiği sürecin, tüm şehir tarafından duyulacağını tahmin etmek zor değildir. Böylece müesses ailemize, çaresiz, yeni bir yolculuk görünür.



Filmde yönetmenin, bütün karakterler için davranışsal bir norma dönüşmüş olan bir narsisizme dikkat çektiğini de görmek gerekir. Bu noktada zaman zaman “kendini sevme, kendine hayranlık” biçiminde hatalı bir şekilde anlaşılan narsisizm için, tıpkı mitolojide kendi aksine hapsedilerek lanetlenmiş -ki bu Tanrıların cezasıdır- Narcissos gibi, “ben ve o” ayrımını yapamama, bütün ilişkilerini “ben ve ben” biçiminde algılayarak başkalarını kendi istek ve ihtiyaçlarının uzantısı olarak görme, bu nedenle başka insanların da kendilerine özgü ihtiyaçları, istekleri, düşünceleri olabileceğini düşünememe ve başkalarının neye ihtiyaç duyduğunu onlardan daha iyi bildiğini zannetme biçimindeki tanımı öne çıkarmak gerekir.<sup>5</sup> Bu semptomlar yeni ana-babada özellikle belirgin bir görünüm kazanacaktır. Yetimhaneden kurtarılmış çocuğun geleceğini düşünmek yeterlidir.

### Kaynaklar

Ayhan, E., (2015), *Bütün Yort Savullar*, YKY: İstanbul.

Geçtan, E.,(2016), *Hayat*, İstanbul: Metis.

Harlan, J., (Yönetmen), (2001), *Stanley Kubrick: A Life In Pictures* [Film],U.S.A: Warner Bros.

---

<sup>5</sup> Geçtan, Engin, (2016), *Hayat*, İstanbul: Metis.

## BEDENLERİMİZE AİT MİYİZ?

Yalçın Savuran

**Foucault**, egemen gücün en önemli özelliklerinden birisinin “yaşam ve ölüm üzerindeki hak” olduğunu iletir. Bu hak Roma döneminden kalma bir kavram, bir yasa olan *patria potestas*'tan: yani dar anlamıyla aile reisi olarak babaya ait gücünü, daha geniş anlamıyla da reisin kendine tabi olan tüm aile üyeleri, köleler ve diğer kişiler üzerindeki hakkını temsil eden bir durumdan kaynaklanır. Bu paternal güç, yaşam ve ölüm üzerindeki hakkını kendine tabi olanlar üzerinde istediği gibi kullanma hakkına sahip olup gerekli gördüğünde de bir dış ya da iç düşman yaratıp bu düşmanın tehdidini genele yaydığına, uyruklarının canını isteyebilecek bir güçtür. Bu anlamıyla yaşam bir armağana değil bir mülke dönüşür.

Hepimiz belli bir habitusun içine doğarız, yoğruluruz, şekillendiriliriz. Dünyaya fırlatıldığımızda tamamlanmamış bir bedenin kendi bedenini arayışıdır varoluş dediğimiz şey bir bakıma. Peki bedenin tamamlanması mümkün müdür? Mümkün olmasa bile arayışı ölene kadar devam eder ya, bu da bir şeydir aslında. Bedenin kendinin farkında olması kaygıyı da devreye sokar. Farkında olan beden kaçınılmaz olarak zihinsel bir çatışmanın içine düşer ve kaygı devreye girer. Hafif bir kaygının çok da korkulası bir şey olmadığı aşikâr, toplumsala geçişte kaygı duymamak anormal bir durum. Ancak kaygı aşırı duruma geldiğinde benlik ile ideal benlik arasındaki yarıma bizi nevrotik hale getirir. Bu genele yayıldığına da nevrotik bir toplumda neyin gerçek, neyin sahte olduğunun bir anlamı kalmaz! Hoş geldin Nihilizm.

**Istvan Szabo**'nun 1985'te yaptığı *Albay Redl* filminin kahramanı Alfred Redl Avusturya-Macaristan İmparatorluğu sınırları içinde Macaristan'da doğmuştur. İçine doğduğu imparatorluk bile ikili çelişkiyi bünyesinde taşır. Habsburg hanedanından Franz Joseph tarafından idare edilen imparatorlukta Avusturya ve Macaristan iç işlerinde bağımsızdılar. Filmin açılış sahnesinde Redl'in annesi

imparatora olan bağılıklarını dile getirir. Redl okulda imparator için bir şiir yazmıştır. Şiir çok beğenilir ve öğretmen tarafından Redl'in Kraliyet Subay Okulu'na yazdırılması önerilir. Bu şekilde Redl subay okulu öğrencisi olur.



Ailenin kökeni baba tarafından Ukrayna Yahudilerine dayanmaktadır, ancak sonradan Katolik olmuşlardır. Redl daha doğuştan kökeni imparatorluk sınırları dışında olan, İmparatora koşulsuz bağlı, Yahudilikten dönme Katolik alt tabaka bir ailede dünyaya gelmiştir. Şimdi de kraliyet subay okuluna yazılmıştır. Okulda Macaristan aristokrasisine ait bir ailenin mensubu olan arkadaşı Kubinyi ile sopalarla talim yaparlarken sopa kırılır ve ikisi birlikte cezaya tabi tutulurlar. Redl, Kubinyi tarafından aileye davet edilir ve aristokrasi içinde nasıl hareket etmesi gerektiğini gözlemleyerek öğrenmeye başlar ama ezikliği, tedirginliği hep gözlerindedir. Redl'in ilk cinsel tercihinin de bu yıllarda şekillendiğini gösterir bize **Szabo**. Erkek piyano öğretmeni ders esnasında parmaklarını Redl'in dizine dokundurduğunda Redl'in yüzündeki ifade, onun gelecekteki cinsel tercihinin bir göstergesi olarak belirir. Bir süre sonra Kubinyi'nin onun tamamlanmamış yarım tarafını temsil ettiğini gözlemleriz. Norm içinde olması gereken tarafı Kubinyi temsil eder. Entelektüeldir, gerçek bir erkektir, üstlerine karşı korkusuzdur gibi. Okulda yine Kubinyi tarafından işlenen suçun itiraf sürecinde Redl sorguya çekildiğinde arkadaşını ele vermez ama Kubinyi dahil dört öğrencinin okuldan uzaklaştırılacağını öğrendiğinde yalana başvurup bir öğrencinin adını verir, ilk suçluluk ve vicdani yükümlülüğü üstlenir. Kubinyi'yi kaybetmemek adına okuldaki albayın temsil ettiği güce yalan üzerinden teslim olmuştur. Albay: "*Parlak bir köylü*

*çocuğusun. Majestelerine sadık bir asker olacaksın!” der ve ihanet yüceltilir. Redl odadan çıktığında kendi kendisine: “Yahuda! Ben bir Yahudayım. Ben asker filan değilim. Asker şuradakiler işte. Ben hain bir kölüyüm.” der.*

Şunu çok iyi biliyoruz ki, ihanetin yarattığı duygu insanın kendi kendisinden nefret etmesini doğurur, bu kendilik nefreti kendi bedeninde yer bulamıyorsa bir başkasının bedeninden alınan öç olarak yansıtılır. Henüz genç bir çocuk olan Redl kendilik nefretini, babasının ölüm haberini aldığıında kendisine izin verilmesine rağmen ailesinin yanına gitmeyip imparatorun isim günü kutlamasına kalmak istemesiyle dışa vurur.

İsim günü kutlamasında kürsüden şu sözler duyulur:

Şimdi imparator Birinci Franz Josef sizin büyükbabanızdır ve Kutsal Kilise'nin bağıyla siz onun oğullarısınız. Babamız Franz Josef. Bugünden itibaren naçiz bir onurla onu bu isimle çağırma hakkına sahipsiniz. Bu kutsal ayınle siz de onun oğulları olarak kabul edildiniz. Bu sizi birbirinizle, sizi orduyla, sizi Majesteleriyle bağlayacak bağıdır. Tanrıyla, imparatorla, anavatanla bir evladın vefası, bir evladın hisleri gibi olsun.

Bu bağılilik yeminiyle ‘tüm güçlülük’ tek bir kişinin temsili bedeninde toplandığında ve bu içselleştirildiğinde, tabi olmanın çeşitli durumlarına maruz kalırız.

Film boyunca Redl’in orduda gösterdiği çeşitli başarılarla ve bağıliliğıyla Albay’lığa kadar yükseldiğini görürüz. Bu sırada Kubinyi ile yolları ayrılır.



Son olarak Galiçya bölgesinde istihbaratın başına getirilir. Fakat bu süreçte Redl öyle olaylarla karşılaşır ki her şey iç içe girmiştir, her şey çürümüştür. Herkes herkesin sırrını bilir ama aynı çukurun içinde olduğundan ve çıkarlar birbiriyle buluştuğundan kimse o çukurdan çıkmak istemez. Dosyalar toplanır, biriktirilir, okunur ama bir şeyleri açığa çıkarmaktan ziyade sanki bir şeyleri gizlemek için yazılmış gibidirler.

Bu arada Redl kendisi hakkındaki dosyaya da bakar ve şunu görür:

Redl, Alfred.  
Hırslı, tek endişesi sıhhati.  
Bir soylu sayılmaktan hoşlanıyor.  
Güce tapar ve sıklıkla minnettarlığını Habsburglara sunar.  
Lemberg'deki ailesiyle kızkardeşiyle ilişkisi yok.  
Fotoğraflar. Fotoğraflar.

Ve sonra kendisi de kendisi hakkında bir not düşer dosyaya “*Samimiyetsiz*”.

Fakat tarihsel süreçte öyle bir noktaya doğru ilerleriz ki imparatorun yeğeni ve veliahtı arşidük Franz Ferdinand bir iç karışıklık yaratıp tahtı yaşlı imparatorun ele geçirmek istemektedir. Ancak bu iç karışıklık için bir günah keçisine ihtiyaç vardır.

Franz Ferdinand:

Orduyu sarsıp, liberalizmi başımızdan savacak bazı eylemleri ayarlamak zorundayız.  
İmparator, etkili bir ordunun yeni bir ruha ihtiyaç duyduğunu görmeli.  
Bence, Monarşinin tüm halkları düşmanla direkt olarak yüz yüze gelmelidir.  
Onları tehdit eden ortak bir düşman!  
Bir Ukraynalı bulun, yani bir ikizinizi... der.

Albay Redl bir istihbaratı değerlendirir ve gerçekten birini bulduğunu umar ama bulunduğu adam tam tutuklanacakken Redl'in adamlarının beceriksizliği yüzünden kalp krizi geçirir ve ölür.

Ölü bir ikiz, ikiz değildir. Bir kurban gereklidir ve bu kurban Redl'dan başkası olamayacak kadar yakındır.

Redl'i sözde baştan çıkaracak ve istihbaratla ilgili gerekli bilgileri ele geçirecek bir eşcinsel çıkartılar karşısına. Redl onunla bir gece geçirir ama her şeyin bilincindedir ve ona savaş kodlarıyla, askeri birliklerle ilgili bilgiyi aktarır: Bile bile ihanet eder ki kendini monarşiye kurban eder. İhanet, ulusal bir erdem midir?

Ferdinand'ın başında olduğu bir kurul sonunda şu karara varır: *“Albay Redl kendisini vurmalıdır ve ardından parlak bir gazeteci de kendisine sunulan tüm ipuçlarıyla olayı açığa çıkararak tüm suçluluğu Redl'a yükleyebilsin.”*



Redl arkadaşı Kubinyi'nin kendisine sunduğu beylik tabancasıyla Monarşinin tüm kokuşmuşluğu adına kendini vurmak zorunda kalır. Kubinyi odadan çıktığında arkadaşına yapılan bu haksızlığa dayanamaz ve koridorda bayılır. Duruşma yapılmaz. Ama Redl'ın eşyaları açık artırmayla satışa çıkartılır. Satılan eşyaların arasında bir çocuk şiiri, el yazması vardır...

*“İmparatorumuza ve Kralımıza adanmış. Tanrı cennetten düşen bir çiy tanesi gibi ona kutsallığı bahşetsin. Tanrı ona tüm görevleri için güç versin.” Alfred Redl, İlkokul talebesi.*

Hepimiz başta da dediğimiz gibi bir habitusun içine doğarız ve bu habitusta kimlik ediniriz. Yine o soruyla baş başayız: *“Gerçekten bedenlerimize ait miyiz?”* Bu konuda **Foucault** ile başlayıp **Agamben** ile devam eden düşünme süreci bize bunların cevaplarını bir nebze olsa da karşılar gibidir.

*Hükümdar, yaşatma hakkını ancak öldürme hakkını devreye sokarak ya da sokmayarak kullanır. Yaşam üzerindeki iktidarını ancak isteme hakkına sahip olduğu ölümle belirtir.*

İmparatorluklar, Krallıklar, Derebeylikler, Monarşiler döneminde yaşatma ve öldürme hakkı mutlak iktidar sahiplerinindi. Öyleyse modern devletlerin oluşumuyla bu hak nereye doğru meyletti?

**Foucault** bu noktada “tasarruf hakkı”nı ortaya koyar. Bu hak ile ölüm üzerindeki tasarrufun yerini yaşam üzerindeki tasarruf alır. **Foucault**’ya göre modern dönemde eski öldürtme ya da yaşamasına izin verme hakkının yerini yaşatma ya da ölüme atma gücü almıştır. Yani iktidar öldürebildiği için değil, aksine öldürme hakkını elinde tutarken yaşattığı için “yaşam”a odaklanır.

İktidar sürekli şu mottoyu üretir: “Toplumunu savunmak gerek”. Bu motto çerçevesinde sürekli bir savaş hali durumu yaratılır. Toplum hijyen bir toplum olmalıdır. Düşmanlar politik hasımlar değil, biyolojik tehditlerdir. Ve böylece son kertede yine ‘beden’e yönelinir. Biyoiktidar çeşitli teknikler geliştirerek bedene yönelik bu disiplini bireyden Nüfusa doğru kaydırır.

Peki yine bir soru: Nüfus üzerinde sürekli iktidarı tesis etmenin yegâne koşulu nedir? Buna yanıtı **Agamben** verir.

**Agamben**, Alman hukuk profesörü ve kuramcı **Carl Schmitt**’in “Egemen, olağanüstü hale karar verendir.” şeklindeki meşhur tezini temel alır.

Olağanüstü Hal bir “askıya alma” durumudur. Ancak bu istisna hali kendisini hukuki kuraldan dışarı çıkarmıyor, bunun yerine, kural kendi kendisini askıya alarak istisnaya yol açıyor ve kendisini istisna olarak sürdürmek suretiyle de öncelikle kendisini kural olarak tesis ediyor. Daha doğrusu kuralın içinde koca bir boşluk oluşturuyor. Bu şekilde de hukuk üzerinden varlığını tesis ederken, boşluk üzerinden de hukuksuzluğun önünü açıyor.

Sonuç olarak Egemen: yaşam, yaşatma, ölüm, öldürme, öldürtme gibi durumları kendinde saklı tutarken tabi olana daima özgürlük vaadini yine çeşitli şekillerde sunar: düşman, öteki, dış mihraklar, sınır, iç mihraklar, komünistler, sosyalistler, ateistler, eşcinseller gibi tehditlerin bertaraf edilmesi... barış isteyenlerin hapse atılması... küresel iklim değişikliğinin doğal afet sayılması... inşaatlarda ya da madenlerde ölen işçilerin ölümlerinin fitnat meselesi sayılması... korkunun toplumsal bir olgu olarak sürekli hale getirilmesi... vb. gibi.

Gelelim Albay Redl’a. Redl gerçekten kendini Monarşi’ye adadığı ve inandığı ve kurban gerektiğinde kendisini kurban olarak sunduğu için mi kendini vurdu? Yoksa tüm bunların farkına varıp gerçek radikal bir nihilist olarak mı intihar etti?

**Arno Gruen** şöyle der:

Hiçbir zaman başkaldırma şansımız olmamışsa, asla kendi kendiliğimize sahip olamamak gibi bir anlamsızlığı yaşamak zorunda olmak kaderimizdir.



Kendimizi, kusursuz bulduğumuz güçlü bir insanla özdeşleştirdiğimizde hiç kimse bizi bulamaz.  
Din uğruna ölmek bile ölüme duyulan bir sevgidir, yaşama değil.

**Marcel Proust** da şöyle demişti:

Acının, bize acıyı verenler tarafından dindirilmesi gerektiği yalanı tarafından kışkırtılan bir sevginin var olduğu bir dünyada yaşama cesaretini nasıl gösteriyoruz?

Unutmayalım ki **Hanna Arendt**, *Kötülüğün Sıradanlığı*'nı yazdığında bu başlıktan dolayı eleştirilmişti. Zira kötülük sıradanlık değildir, asıl sıradan olmak kötülüktür. Sıradan olup çoğunluğa katılmak!

### Kaynaklar

Özmkas, Utku. (2018) *Biyopolitika: İktidar ve Direniş*, İletişim Yayınları [link](#)  
Gruen, Arno. (2003) *Normalliğin Deliliği*, Çitlembik Yayınları [link](#)

# FİLM TÜRLERİ NASIL BİYOLOJİ, EVRİM VE KÜLTÜRÜN ÜRÜNLERİ OLDU?<sup>1</sup> SOMUT BİR YAKLAŞIM

Torben Grodal

Çeviren: Nurten Bayraktar & Seda Usubütün

## Prototip sınıflandırmalar olarak türler

“Tür” (*genre*) sözcüğü, filmleri tanımlamak ve sınıflandırmak için en fazla kullanılan kelimelerden bir tanesi. Bir tür pazarlama etiketi ve analitik araç olarak kullanılan bu sözcük, izleyici ilgisinin oluşumundaki biyolojik ve kültürel etkenlerin birbiriyle ilişkisini anlamak için önemli bir kavramdır. “Tür” kavramının temeli sözlü, yazılı ve canlandırılmalı hikaye anlatıcılığına dayanır. Çoğu film, hikaye anlatıcılığının temel öğelerini edebiyat ve tiyatrodan kopyalandığı için de bu kavram, sinema tarafından ödünç alınmıştır.

Türlerin neden var olduğu sorusu hararetli bir tartışmayı uyandırmıştır. Özellikle son 40 yılda kültürel ve ideolojik bakış açısı ile tür incelemeleri ön plana çıkmıştır. Bu yaklaşımın önemli bir ilham kaynağı olan Fransız yapıbozumcu **Michel Foucault**, aynı zamanda kilit isim olmuştur. Ana fikir şudur: Kültürel formlar, bilinçli yaşamımızı ve zihinsel formlarımızı biçimlendiren ve derin kökleri bulunan bilinçdışı ideolojik etkenleri temsil eder. Bu bakış açısıyla, Hollywood filmleri kapitalist ideolojinin ifadeleridir. Film türlerini bu şekilde yorumlayan ilk örneklerden biri olan **Robin Wood**'un *Hollywood, Genre, Auteur* (1976)

---

<sup>1</sup> Bu yazı, Torben Grodal'ın *Palgrave Communications* 3'te yayınlanan “How film genres are a product of biology, evolution and culture- an embodied approach” adlı yazısından çevrilmiştir. [link](#)

kitabında baskın Hollywood türlerinin nasıl ideolojik oldukları anlatılır. Birçok sinema eleştirmeni, bu yaklaşımı benimsemiş ve genişletmiştir. Filmlerin kültür bazlı değerleri kapsadığı konusunda tartışmayacağım; aksine biyokültürel bir yaklaşım ile kültürün önemini irdelleyeceğim.<sup>2</sup> Bu yazıda kültürün, yalnızca bedenleşmiş beyinlerimizin sınırları ve biyolojik imkanları üzerine kurulabileceğini savunacağım. Ekstrem kültürçülük, bedenleşmiş beynin ideolojiyle programlanmış safi bir bilgisayar gibi tamamıyla işlenebilir olduğunu varsayar ve hepimizin paylaştığı bedenleşmiş insan doğasına dayanan anlayış ve duyguların geniş yelpazesini göz ardı eder.

Tür teorisinin bir başka bakış açısı olan ve “mesleki mühendislik” diye adlandırdığım yaklaşımı benimseyen **Bordwell, Altman** ve **Mittel** gibi isimler ise türü, teknik-sosyal açıyla inceler: Türlerin yönetmenin uzmanlığı, yapım koşulları, izleyici becerileri, pazarlama koşulları ve değişen izleyici ilgisi gibi unsurların etkileşimiyle oluştuğunu iddia eder. Bu, geçerli ve ilginç bir yaklaşımdır ancak neden bazı biçimlerin ya da anlatı içeriklerinin binlerce yıldır baskın kalabildiğini açıklamaz. Benzer şekilde, beğenin baskın anlatı biçimlerini nasıl şekillendirdiğini açıklamaz. Kitle iletişim aracı olarak film, temel insan algılarını, duygularını, bilişini ve hareketlerini yorumlamak için bir tür kilit medya niteliği taşır. Ancak bir filmin özünü ve insan doğasının bedenleşmiş halini anlamadan yapılan film çalışmaları dar bir teknik disiplin olmaktan öteye geçemez. Film çalışmalarına biyo-kültürel yaklaşımım hakkında bir eleştiri yayınlayan **Malcolm Turvey**, bir filmi başarılı (ya da başarısız) diye tanımlamak için yalnızca nöro-biyolojik ve evrimci açıklamalara değil, aynı zamanda kültürel süreçler ve fikirleri de incelemeye ihtiyacımız var dediğim için film çalışmalarına evrimci ve nörolojik bir yaklaşım getirme savımın sorunlu olduğunu belirtti. Sinemanın ana unsurlarının nöro-evrimci bir açıklamaya ihtiyaç duyduğunu iddia etmemin haricinde, benim savunduğum aslında tam olarak **Turvey** ile aynı doğrultudadır. Kültürel belirginlikler, film yapımcısının estetik uzmanlığı ve kültürel bağlamını anlamının yanı sıra film deneyiminin bedenleşmiş doğasını anlamaya da ihtiyacımız var. Bu yüzden tür oluşumunda bedenleşmiş katkı meselesine geri döneyim.

Anlatı türleri, binlerce yıl boyunca gelişmiş ve mutasyona uğramıştır. Birçok anlatı ögesi, hikaye anlatıcılığının başlangıcından beri bulunur. Bilinen ilk hikaye

---

<sup>2</sup> Grodal T (2009) *Embodied Visions*. Oxford University Press: New York, NY.

**Gilgamiş** destanı çivi yazısıyla yazılmış ve muhtemelen 5000 yıllıktır. Destan, bugünkü macera, fantezi, tarihi film ve aşk hikayesi gibi türlerde bulunan birçok unsuru içerir. Benzer şekilde, **Gilgamiş**'tan daha yeni olan Yunan epik hikayeleri **İlyada** ve **Ulysess** bugünün filmlerinin iskeletini oluşturan temel hikaye unsurlarına sahiptir. Bu demektir ki türler, kültürel unsurlardan etkilense bile doğuşundan edindiği güçlü etkiler de vardır.

Kurmaca film; koşma, dövüşme, uyuma, alet yapma gibi farklı hareketler; aşk, korku, nefret, tikslenme gibi duygular ve sosyal etkileşime odaklanan sahneler dizisi gibi çeşitli unsurlardan oluşur. Krallardan sıradan insanlara farklı toplumsal grupları, farklı yaş gruplarını ve cinsiyetleri resmedebilir. Bir film, bu tür hareket, duygu ve toplumsal prototiplerin belli bir seçkisinden oluşur. Film türü, çevresi de dahil olmak üzere insan varoluşunun olası tüm unsurlarından bazılarının daha hakim olduğu bir grup filminden oluşur. Örneğin, suç filmi diye adlandırılmış bir filmi düşünelim; kesinlikle suç ve suçun ortaya çıkarılması, ipucu bulmak için çevrenin dikkatle incelenmesi ve belki de yolculuk ve dövüş sahneleri olacaktır. Romantik bir filmde kesinlikle aşk egemen unsur olacaktır ama tıpkı **Rüzgar Gibi Geçti**'deki gibi savaş da buna ek olabilir. Başlıca türlerin bazıları aşk, korku, kahkaha ya da öfke gibi bir veya iki baskın duygu ile nitelendirilir.

Film türü, gerekli ve yeterli birtakım unsurlarla sınıflandırılan Aristotelesçi kategoriler gibi değildir. Daha ziyade **Eleanor Rosch**'un anlattığı gibi prototip kategorilerdir.<sup>3</sup> Bir kategorinin bazı üyelerinde türsel tipik öğeler daha merkezi konumdayken, diğerleri daha az tipik öğe içerir. Örneğin suç filmlerinde soruşturmayı yürüten ve çoğunlukla bir cinayeti çözmeye çalışan dedektif odak noktasıdır ve bu yapıdaki bir film merkezi prototiplerle uyumlu olacaktır. Fakat bir suç filmi, suçun ortaya çıkarılması örüntüsünü hırsızlık vakası için kullanabilir ya da bir romans ekleyebilir; romans öğeleri arttıkça da film daha az prototip özellik taşıyan bir film olacaktır. Farklı kategorilerin sınırlarında filmler olabilir. Diyelim ki bir film tam bir romans ve macera karışımı. Dahası birçok tür, salt bir biçim ile komik biçimin birleşimidir: romantik komedi, korku komedi gibi...Bazı unsurların eklenmesi ya da çıkartılmasıyla türler, zaman içinde değişebilir. Hikaye anlatıcılığı var oldukça bazı unsurlar baskın kalacaktır, diğerleriye değişen sosyal ve kültürel durumlara göre uyarlanır.

---

<sup>3</sup> Lakoff G (1987) *Women, Fire, and Dangerous Things*. What Categories Reveal about the Mind. Chicago University Press: Chicago, IL.

## Anlatı / tür kalıplarının en uygun oluşa göre seçimi

Türlere dair geleneksel anlayış, türlere ilişkin bazı kültürel normların bir şekilde yaratıldığına ve tekrar tekrar kullanıldıklarına dayanır. Bu yüzden de bazen nedensiz/rastgele olduğu düşünülen kalıplar vurgulanır. Ancak **Richard Dawkins**, “meme teorisi”<sup>4</sup> ile bu fikre farklı bir bakış açısı getirir. Tıpkı biyolojik canlıların yeniden üretilen genler aracılığıyla yarışması ve sağ kalması gibi, “meme” diye adlandırdığı kültürel fikirlerin ve ürünlerin de benzer bir biçimde sağ kaldığını söyler.<sup>5,6</sup> Benzer şekilde, türlerin de evrimsel seçim benzeri mekanizmalar ile geliştiğini söylemek işlevsel olacaktır. Tıpkı insan ve hayvanların genlerin devamı için diğer insan ve hayvanlarla yarışması gibi belirli bir anlatı kalıbı, hikaye iskeleti ya da bir türsel kalıp diğer hikayeler ve hikaye unsurlarıyla mücadeleye girer. İnsanlar ve hayvanların, sağ kalmaya türdeşlerinden daha uygun yavrular doğurarak yarışması gibi- hikayeler de sağkalım için yarışır. Sağkalım için gereken uygunluk, bir hikayenin tekrar tekrar anlatılabilmesi ya da bir film olarak tekrar tekrar izlenebilmesiyle ölçülür. Başarılı anlatılar, belli başlı duyguları ve eylem örüntülerini tetikler. Bazı anlatılar, yerel sosyal dünyalara ya da büyük çaplı toplumsal değişimlere uyumlanabilir. Bu yüzden bir hikayenin uygunluğu, tekrar anlatıldığı toplumun dünyasında kendine bir niş edinebilmesiyle ilgilidir. Hikayenin sağ kalması, üreme yoluyla devamlılığı sağlanabilen hayvan ve insanların aksine, tam olarak gerçekleşir: **Odyseia** hikayesi halen bir filme dönüştürülebilir, tekrar basılabilir vs. Fakat daha tipik bir sağ kalma biçimi, hikayenin “DNA”sını korumaktır: Yeni bir anlatısal düzlemde yeni isimler, mekanlar vs. kullanarak belli başlı tür kalıplarını yeniden yaratırken temel anlatı örüntüsüne dokunmamak. Özgünlük, çoğu zaman bir filmin başarısındaki en önemli unsurlardan biri olarak tanımlanır; ancak özgünlük büyük oranda başarılı bir hikaye DNA’sına dayanan yeni bir anlatısal düzlemdir.

Küçük yüzeysel çeşitlendirmelerle temel anlatı özelliklerinin geliştirilmesi ya da yeniden üretim yoluyla sağ kalması, hikaye anlatıcıları, izleyiciler, film yapımcıları ve gişenin süregelen etkileşimiyle meydana gelir. Hayvanlar ve insanlar gelişir ve mutasyonlarla yeni çevresine uyumlanır. Çoğunlukla uyumsuz olsalar bile birkaç

---

<sup>4</sup> Dawkins R (1976) *The Selfish Gene*. Oxford University Press: Oxford.

<sup>5</sup> Sperber D (1996) *Explaining Culture: A Naturalistic Approach*. Blackwell: Oxford.

<sup>6</sup> Blackmore S (1999) *The Meme Machine*. Oxford University Press: Oxford.

mutasyon adaptasyonu arttırabilir.<sup>7</sup> Benzer biçimde, film yönetmenleri izleyicinin onaylamadığı değişiklikler yaparak (örneğin, gerilim yaratmanın yeni yolları ya da görsel çarpıcılığı arttırmak gibi) hata yapabilir. Bu hatalar, aynı zamanda genel unsurları en iyi hale getirirse de getirmese de, ya da izleyicilerin yaşam koşullarına, sosyal bölünmelerine ve/veya tercihleri gibi kültürel farklılıklara uyum sağlasa da sağlamasa da filmin sağkalım için ihtiyaç duyduğu uygunluğu arttırabilen değişiklikleri üretir.

Anlatı üretiminde özellikle de film yapımında uygunluğu arttırma, gişeden sürekli dönüt alarak biçimlendirilen kasıtlı bir yeniden yapım ve inovasyon karışımı ile gerçekleşir. Öte yandan bazı sanat filmlerinde genellikle gişe başarısı değil de başarı kriterlerinde ‘niş’ bir parametre olan saygın eleştirmenlerin yorumları dikkate alınır. Tür bazlı kalıpların üretilmesi ve yeniden kullanılması sürecinde hangi parametrelerin gerekli olduğunu anlamak için anlatı ve türlerin oluşumunda olmazsa olmaz insan doğasının biyolojik temellerine bakmamız gerekir.

### Hikaye Anlatıcılığı, Bedenleşme ve Evrim

Hikaye anlatıcılığı muhtemelen insan dili kadar eskidir. **Brian Boyd**’un anlattığı gibi sağkalım için bilginin ilk insanlar arasındaki paylaşımı son derece önemlidir.<sup>8</sup> Dilin icadı, sağkalım mücadelesinde hayati öneme sahip bilgilerin paylaşılması için oldukça yeni olanaklar sağladı. Tehlikeli hayvanlardan nasıl korunulacağını ve nasıl meyve bulunacağını tarif eden muhtemelen bir hikaye anlatıcısıydı. Ayrıca **Robin Dunbar**’ın belirttiği gibi hırsızlık, aldatma ve gizli cinsel ilişkiler gibi sosyal bilgilerin paylaşımı ve dedikodu da dilin doğuşuna yön vermiş olabilir.<sup>9</sup> **Boyd**, **Richerson** ve **Tomasello**’nun vurguladığı gibi insanlar aşırı derecede sosyal hayvanlardır ve evrimsel başarıları bilgi paylaşımına dayanır.<sup>10,11,12</sup> Hikayeler ve anlatılar da bu bilgi paylaşımı için mükemmel araçlardır.

---

<sup>7</sup> Altman R (1999) *Film/Genre*. BFI: London BFI.

<sup>8</sup> Boyd B (2009) *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*. Harvard University Press: Cambridge, MA.

<sup>9</sup> Dunbar R (1996) *Grooming, Gossip, and the Evolution of Language*. Faber: London.

<sup>10</sup> Boyd R and Richerson P (1998) The evolution of human ultrasociality. In: Eibl- Eibesfeldt I and Salter FK (eds). *Indoctrinability, Ideology and Warfare*. Berghahn Books: New York, NY, pp 71–93.

<sup>11</sup> Richerson P and Boyd R (2005) *Not by Genes Alone: How Culture Transformed Human Evolution*. University of Chicago Press: Chicago, IL.

<sup>12</sup> Tomasello M (2009) *Why We Cooperate*. Boston Review/MIT press: Cambridge, MA.

Dil ve hikaye anlatıcılığı nasıl evrimleşti? Geleneksel dil teorileri insan dilinin tıpkı bilgisayar diline benzer, soyut, yani “bedenden ayrılmış” bir sisteme dayandığını ileri sürer. Beşeri bilimlerin temel teorileri iki paradigmadan etkilenmiştir: semiyotik-dilbilimsel paradigma ve kültürcü paradigma. Klasik Saussure’cü dilbilimin temel fikri şudur: Dil, sesler/harfler ve onların kombinasyonu ile kelimelerin oluşturulmasına dayanan, nedensiz farklılıklar sisteminden oluşur. Bu nedensiz gösterenler, bazı gösterilenlerle bağdaştırılır, örneğin “inek” sesleri [harfleri] bir hayvanla bağdaştırılır. Dilin gösteren kısmı nedensizdir çünkü gösterilen ile doğal bir bağı yoktur. Gösterenlerin nedensizliği, nedensiz/rastgele yollarla ayrılması gereken ama en nihayetinde kültürel eşleştirmelerle ayrılmış dilin içerik yönüne de bir model oldu. Dünyanın dil ve anlatılar içerisindeki temsili tamamen kültür tarafından belirlenir kabul edildi.

Buna rağmen son 30 yılda, dilin içerik yönünün kültür tarafından belirlenmiş nedensizliği fikri oldukça değişti ve yerini dilin semantik yönünün insanın bedenselliği ile nasıl evrildiği tartışması aldı. Bedenselleşme fikrinin evrim teorisi, psikoloji, dilbilim, edebi kuram ve sinema kuramı gibi birtakım bilimsel disiplinlerdeki belli başlı merkezi konuları açıklamak için esas alınması revaçta. Bedenselleşme teorisindeki ana fikir şudur: İnsan zihni/beyni bedenin içindedir. Dahası, beden/zihin canlıların hayati derecede önemli sağkalım sorunlarını çözmek için yaşam dünyası ile etkileşiminden evrilmiştir. Bu yüzden zihnin işlevini ve girdi ile çıktıları işleyişini anlamak için beynin bir et parçası olarak nasıl evrildiğini; deyim yerindeyse gözlerimizle, midemizle ve kaslarımızla nasıl düşündüğümüzü anlamamız gerekir.

1991’de **Varela, Thompson** ve **Rosch** manifesto niteliğindeki *The Embodied Mind* kitabını yayımladı. Kitabın özü şuydu: “‘bedenleşmiş’ terimini kullanmamızın iki sebebi vardır: Birincisi, biliş, çeşitli duyuşal motor yetilere sahip bir bedenin getirdiği deneyim çeşitlerine dayanır; ikincisi, bu bireysel duyuşal motor yetilerin kendileri daha geniş çapta bir biyolojik, psikolojik ve kültürel bağlama gömülüdür.”<sup>13</sup> Bu kitap, bedenleşme teorilerini **Merleau-Ponty**’nin fenomenoloji fikrinin ürünleri olarak ele alır. Bedenleşme teorilerinin bir diğer önemli kaynağı da **George Lakoff**’un *Women, Fire, and Dangerous Things* adlı

---

<sup>13</sup> Rosch E, Thompson E and Varela FJ (1991) *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. The MIT press: Cambridge, MA, pp 172-73.

eseridir. **Lakoff**, dilin metafor yoluyla nasıl bedenleşme temeline bağlı olduğunu açıklar. **Merleau-Ponty**'e atıf olmasa da **Lakoff**'un kitabı da fenomenolojiden etkilenmiştir (kişisel iletişim). Soyut düşünce bile bedenlerimiz ve - fenomenolojide açıklandığı gibi- bedenlerimizin yaşam dünyamızla ilişkisiyle edindiğimiz temel deneyimlerimizden yola çıkılarak oluşturulan metaforlara dayanır. “Başarıya giden yol” gibi bir metafor, başarısızlıktan başarıya gidişatı tasvir etmek için bir yol boyunca yürümek gibi basit bir deneyimi kullanır. Uyarıcı girdiler, düşünce için besin (food for thought) olarak adlandırılabilir ve bir beden deneyiminden yola çıkarak (denge), muhasebedeki bütçenin denkleşmesi (balance) deyimine ulaşabiliriz.

**Gibson**, algımızın kas hareketi potansiyelimizle yakından ilişkili olduğunu söyler.<sup>14</sup> Bir ormanda yürürken yerde duran bir ağaç gövdesi gördüğümüzde onu “oturula-bilir” olarak deneyimleriz. Çocuklar su birikintisi gördüğünde onu “pat pat yürüne-bilir” ya da bir sandalyeyi “itile-bilir” görür. Dolayısıyla algımız, kaslarımız ve hareket potansiyelimiz ile yakından bağlıdır. Sinemadan örneklendirmek gerekirse **Zor Ölüm**'de McClane, Nakatomi binasından geçerek kaçarken onun ve bizim algılarımız mümkün olabilecek hareketler açısından çevreyi yapılandırmaya yönelir: İçinde “sürünüle-bilir” bir havalandırma ile kaçış rotası, kötü adamlar yaklaşırsa altında “saklanıla-bilir” bir masa. Halbuki başka bir bağlamda masa “yemek yemeyi olanaklı kılan” olarak algılanabilir. Mağara, bir binanın parçası ya da araba gibi konteynerler gözetleme imkanı sunabilir. Oysa, gözetleme kamera ya da dürbünle de yapılabilir. Farklı durumlarda konteynerler “koruya-bilir”. Sonuç olarak, mekanı ve uzamsal özelliklerini algılama biçimimiz, hareketlerimizdeki amaçlarımıza dayanır.

Aksiyon, macera ya da suç filmi gibi serilerde esas nokta, bir ajanın algıları ile diğer ajanlar ve çevresiyle bağlantılı temel hareketlerinin imkanlar dahilindeki etkileşimi ile dengeli bir şekilde oynamaktır. HTTOFF-senaryoları diye adlandırdığım; Kaçma, Takip Etme, Tuzağa Düşürme, Tuzağa Düşürülme, Gözlem yapma, Dövüşme ve Kaçma<sup>15</sup> gibi bazı temel senaryolar anlatır. Bu tür senaryolar

---

<sup>14</sup> Gibson JJ (1979) *The Ecological Approach to Visual Perception*. Erlbaum: Hillsdale, NJ.

<sup>15</sup> Çev.notu: Bu eylemlerin “Hiding, Tracking, to Trapp, being Trapped, Observing, Fighting and Fleeing” diye ifade edilen İngilizce kullanımından yola çıkarak yazar, “HTTOFF-senaryoları” terimini kullanmıştır.



tüm aksiyon odaklı türlerin temelidir ve insanların diğer tüm hayvanlarla paylaştığı temel imkanları temsil eder. *Zor Ölüm*'deki McClane saklanır, gözlem yapar, kaçır, dövüşür ve tıpkı birçok suç ya da aksiyon filmindeki ajanlar gibi bir kent manzarasında tuzağa düşürülür. *Bourne* üçlemesi ya da *Zor Ölüm* beşlemesi gibi aksiyon filmleri, fiziksel dünyanın imkanları ve insanın eyleycilik kapasitesi arasındaki ilişki yoluyla bu temel canlıyı aktifleştiren ve durmaksızın devam eden algılama, duygu, biliş ve hareket gibi unsurlar sayesinde dikkat çeker. Benzer şekilde, animasyon filmlerdeki hayvanlar da HTTOFF senaryolarından geçer.

Dünyayla etkileşimi bedenleştiren türde bir zevk aldığımızda aktifleşen beyin mekanizmaları, hayvan ve avcı-toplayıcı atalarımızdan kalıtımsaldır ve bu da modern hayatta insanlar neredeyse hiç HTTOFF-senaryoları yaşamadığı halde bu türden anlatılara duyulan güçlü beğeniyi açıklar. Hayvanların günlük hayatı da, oyun oynayabilen memeliler ile fiziksel dünyadaki diğer eyleycilerin etkileşiminin başlıca biçimlerini temsil eden bu tür senaryoların mizansenini oluşturabilir. Hayvan ya da insan yavrularının oyun oynama biçimleri de saklambaç, dövüş ya da yakalamaca gibi oyunlar şeklinde HTTOFF senaryolarına dayanır.

Algılama ve hareket arasındaki bağlantı, “olanaklar” (affordances)<sup>16</sup> terimiyle açıklandığı gibi -kelimeler veya imgelerle belirtilsin ya da belirtilmesinden deneyimlerimizin bütünsel olduğunu savunur. Dolayısıyla, görmenin eylemden ayrılamayacağını ve her iki sürecin bedenden ve bedeninin dünya ile edimsel ya da sanal etkileşimine verdiği tepkiden ayrı tutulamayacağını vurgular. Dahası, tüm film deneyimleri, bedeninin baş etme ve rahatlama duyguları arasındaki salınımlarına bağlı uyarılma seviyesindeki dalgalanmalarla kesintisiz bir biçimde bağlantılıdır. Yani, film izlerken bile tepeden tırnağa bütün beden, anlatıdaki durumlara bağlı olarak kan basıncı, terleme ve kas gerilimi dalgalanmaları yaşar. Film izleme bedenselleşir ve algılamadan duyguları aktifleştirmeye, oradan biliş doğru dengeli bir akış sağlar ve son olarak da yeni bir akışa olanak sunan motor hareketlere doğru gider. Bu geçiş (Perception, Emotion, Cognition ve Motor Action sözcüklerinin kısaltılmışı olan) PECMA akışı terimiyle adlandırılır.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Çev.notu: Olanaklar (*affordances*), bir algı psikoloğu olan James J Gibson'ın tanımladığı, canlı ile çevrenin birbirini tamamlayıcılığını ima eden, çevrenin canlıya sunduğu, sağladığı veya canlının çevreden tedarik ettiği yararlı veya zararlı her tür etkileşimsel unsuru ifade eder.

<sup>17</sup> Grodal T (2009) *Embodied Visions*. Oxford University Press: New York, NY.

## Bedenleşen beyin, duygular ve PECMA akışı

İnsan bedenleşmesini ve izleyicilerin film türleri tercihlerini anlamak için, insan beyninin sağkalım problemlerini çözmek üzere nasıl evrimleştiğine bakmak gerekir. İnsan beyni yüz milyonlarca yıllık evrimin bir sonucudur. İnsan beyninin en eski bölümü beyin sapının üstünde yer alır ve sürüngenlerden kalıtımla edinilmiştir. Nörolog Jaak Panksepp<sup>18 19</sup>sürüngenler, kuşlar ve diğer memelilerle paylaştığımız dört duygu sistemi tanımlar; Öfke, Korku, Cinsel arzu ve Arayış. Öfke, korku ve bazen cinsel arzu tüm eylem yönelimli film türlerinin merkezinde yer alır. Arayış bir açıklama gerektirir: Dopamin-destekli bir duygu olan Arayış, besin, barınma gibi kaynaklara yönelimi motive ettiği gibi bazen diğer duygular için yardımcı bir rol de üstlenir. Arayış, dikkati ve eylemi yönetir: Çevrenizi, aç olduğunuzda besin kaynakları için, cinsel arzu içinde olduğunuzda eşleşeceğiniz partner için ve korku içinde olduğunuzda olası tehlikeler için gözden geçirirsiniz. Arayış, suç ve gizem filmlerinin baskın duygusudur. Gördüğünüz ve işittiğiniz dünya, olası başka bir şeylere dair -örneğin suça ilişkin- ipuçları ve izler barındırmıyorsa kendiliğinden ilginç değildir.

Dolayısıyla, algı ve görüş duygularla ve motor hareketleri sağlayan olanaklarla yakından bağlantılıdır ve onlardan etkilenir. Suç ve gizem filmlerinin, kaynak arayışı ve düşmanlarından kaçınmak için gerekli bazı temel becerileri avcı-toplayıcı atalarımızdan miras aldığını kolaylıkla söyleyebiliriz. Daha sonra açıklayacağım gibi, arayış aynı zamanda üst düzey ahlaki duygularla da motive olur, çünkü aksiyon veya macera filmlerinin tipik kahramanının kişisel çıkarlar ile (örneğin McClane'in eşini korumak istemesi gibi) motive olmasına karşın, detektifler toplumun dışında yer alan ve kişisel yarar gözetmeden topluma yararlı olan kişilerdir. Benzer şekilde, savaş kahramanları kabile kimliklerine bağlı ahlaki duygular ile motive olurlar.

Sürüngenlerden miras beyin bölümlerinin üzerinde, memelilerde ve bazı kuşlarda eklenti olarak yer alan unsurlar vardır: bakım verme, panik/yas ve oyun. Sürüngenlerin aksine, memeliler yavrularına bakım verir, aynı şekilde insanlar da

---

<sup>18</sup> Panksepp J (1998) *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*. Oxford University Press: New York, NY.

<sup>19</sup> Panksepp J and Biven L (2012) *The Archaeology of Mind: Neuroevolutionary Origins of Human Emotions*. Norton: New York, NY.

çocuklarına uzun yıllar bakım verir. Ebeveyn bakımı olmaksızın bebeklerin sağkalım olasılığı yoktur. Bakım verme bu nedenle çok güçlü bir duygudur (oksitosin ve vazopresin gibi nörotransmitterlerle desteklenir), bakım veren kişi ile bakım verilen nesnenin ayrılmasıyla ortaya çıkan panik/yas duygusu ile de eşzamanlı çalışır. Dolayısıyla, çocuklar için yapılan filmlerin pek çoğunda itici güç, ayrılığa bağlı paniktir (örneğin *Finding Nemo*, *Spirited Away*, *Totoro*, *Bambi*). Aynı zamanda, aksiyon ve macera filmlerinde de bakım verme ve panik destekleyici duygular olabilir (McClane'in mücadelesi panik ve bakım verme duygularıyla motive olur).

Ancak ergen çağlarda kendine yeter hale gelebilen çocukların yetiştirilmesinin büyük bedeli nedeniyle bazı araştırmacılar<sup>20</sup>, eş bağı kurmanın biyolojik kökenlerine dikkat çekerler. İnsanlar tipik olarak eş bağları (oksitosin-vazopresin ile destekli) ile yaşarlar ki erkekler çocuk yetiştirmenin bedelini paylaşabilirler. Aynı durum kuşlar için de geçerlidir, ancak diğer pek çok memelide çocuğun yetiştirilmesinin sorumluluğu yalnızca dişidedir. Eş bağlarına duyulan bu gereksinim, en eski ve oldukça önemli bir anlatı türü olan romantik anlatıların oluşmasını sağlamıştır. Romantik anlatı unsurlarını *Gilgamiş'tan Pride and Prejudice'a* ve *Pretty Woman'a* kadar pek çok anlatıda buluyoruz. Elbette, eş bağları geleneksel olarak kadınlar için daha önemli olmuştur, çünkü ilkesel olarak erkekler anneyi terk edip çocuk yetiştirmek için gerekli bedele katılmayabilirler. Bazı araştırmacılar,<sup>21</sup> tarım toplumları için tipik olan geniş ailelere sahip toplumlarda, bir "avcı-toplayıcı" özelliği olan romantik aşkın değişik derecelerde baskılandığını çünkü bu toplumlarda çocuk yetiştirmenin ailenin sorumluluğu olduğunu ve anlaşmalı evliliklerin seçilen kocaların bakım sağlama yeterliğini garantilediğini söylemektedirler. Aşık olan bireyler ile aileleri arası çatışmaları işleyen anlatılar da, *Romeo and Juliet* film uyarlaması gibi tarihi ortamlarda geçmedikçe, modern aşk öykülerinde belirgin değildir.

Romantik aşktan bağımsız cinsel arzu anlatıları ise izleyicisi çoğunlukla erkekler olan porno filmlerde sıklıkla yer almaktadır. İzleyici araştırmalarının<sup>22</sup> şaşırtıcı olmayan bir bulgusu; kültürel ve ekonomik gelişmeler ile çocuk yetiştirmede

---

<sup>20</sup> Fisher H (2004) *Why We Love: The Nature and Chemistry of Romantic Love*. Henry Holt: New York, NY.

<sup>21</sup> Munck Vde, Korotayev A and McGreevey J (2016) "Romantic love and family organization: A case for romantic love as a biosocial universal. *Evolutionary Psychology* October–December; 2016, 1–13.

<sup>22</sup> Bennett T, Savage M, Silva E, Warde A, Gayo-Cal M and Wright D (2009) *Culture, Class, Distinction*. Routledge: London & New York, NY.

erkeğe ait kaynakların gerekliliği daha az önemli hale gelmiş olsa da, biyopsikolojik belirleyicilerin bir sonucu olarak, romantik filmlerin alıcısı büyük oranda kadınlardır.

### Sosyal ritüeller olarak hüzün, mizah ve sinema

Olumlu bir duygu olan bakım vermenin bir bedeli vardır: Sevilen kişiden ayrılma ile Panik duygusu uyarılır ve eğer ayrılık kalıcı ise olumsuz bir duygu olan Yas ile sonuçlanır. Pek çok çocuk filminde panik duygusu temeldir ve sıklıkla macera anlatısının –*Finding Nemo*’da olduğu gibi- itici gücünü sağlar: fiziksel bir mekanda sürdürülen bir arama ile kayıp çocuk veya ebeveynin bulunması. Ölümün sebep olduğu kalıcı ayrılık ile yaşanan yas, tarihsel olarak en önemli türlerden birisidir, trajedi veya üzücü melodram gibi farklı isimlerle adlandırılmıştır.

Peki acıya odaklanan öyküler neden yüzyıllarca yeniden anlatılır ve yeniden keşfedilir? Temel bir açıklama, hikaye anlatıcılığının ister tiyatrodaki, sinemada, isterse basılı olsun, izleyicilerin deneyimlerini paylaştıkları sosyal bir ritüel olduğu şeklindedir. Yalnızca mutlu müzikaller ile neşenin coşturulması değil, bir ritüel olarak deneyimin paylaşılması ile acının da hafiflemesi söz konusudur. Tarihsel olarak film bir sosyal etkinlik olarak ortaya çıkmıştır, tiyatroya çok yakındır ve bugün bile sinema salonlarına tiyatro denilebilmektedir. Tiyatrolarda ve sinemalarda sosyal gruplar ortak bir dikkat odağını paylaşırlar ve dışsal veya içsel olarak bir “grup deneyimi” yaşadıklarını hissederler. Film deneyimi sosyal ritüel olmanın unsurlarını taşır ve **Emile Durkheim**’ın ifade ettiği anlamda<sup>23</sup> grup kohezyonu sağlamanın ve varoluşsal sorunlar ile baş etmenin bir aracıdır. Ritüelin bu rolü, temel geçiş ritüelleri olan doğum, evlilik ve ölüm için açıktır. **Durkheim**’ın ritüellere ilişkin kuramsal yaklaşımı, mikrososyoloji içinde **Goffman**’ın çerçeve analizi ve **Randall Collins**’in etkileşim ritüel zinciri<sup>24</sup> gibi çalışmalarla genişletilmiştir. **Collins** ritüeli şöyle tanımlamıştır: “Ritüel, anlık paylaşılan bir gerçeklik yaratarak grup aidiyetinin sembollerini ve dayanışmayı ortaya çıkaran, karşılıklı odaklanmış bir duygu ve dikkat mekanizmasıdır”. Bir izleyici grubunun üyesi olmak, ortak bir odağı ve bir seri duyguyu paylaşmaktır.

---

<sup>23</sup> Goffman E (1974) *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Harvard University Press: Cambridge, MA.

<sup>24</sup> Collins R (2004) *Interaction Ritual Chains*. Princeton University Press: Princeton, NJ.

Grup aidiyeti hissini fiziksel olması da gerekmez, yalnız başına film izlediğimizde bu his yalnızca hayalidir. Film izlerken izleyici- yalnız da olsa, DVD veya internetten de olsa- bilinçli veya değil, izlediği imge ve seslerin pek çok kişi tarafından izlenmek üzere, yani kamusal gösterim için üretildiği gerçeğinin farkındadır.

İnsanların varoluşsal duygularını paylaşmalarını sağlayan öykülerin uzun süreli cazibesi gibi, komik öykülerin de ritüeller ile yakın bağlantısı vardır. Komediler memelilerin üçüncü duygusal sistemi olan “oyun” a dayanır. Oyunlar, kurmaca ve “gerçek olmayan” bir kipteki eylemlerin gerçekleştirilmesine izin verir<sup>25</sup>. Memelilerdeki temel oyun formları, saklambaç, yakala beni ve itiş-kakış boğuşmadır. Oyun oynarken, mizahi olayları gösterirken veya anlatırken bu olaylar öylesine uyandırıcıdır ki adrenalin salgılanır ve bu uyanışı söndürecek bir harekete geçmeyi, diyelim sizi yakalamaya çalışan kişiden kaçmayı gerektirir. Ancak oyun kipinde bu uyanışın bir bölümü dünya-düzenlenmesine (örneğin, yakala beni oyununda kişinin kaçmasını sağlayan korkunun bağlı olduğu kovalanma durumu) değil de, kendi- düzenlenmesine dönüşür: yakala beni oynarken yakalanan kişi de yakalayan kişi kadar güler. Gülmenin bir kısmı kendi-düzenlenmesidir, ama aynı zamanda oyun oynayan kişiler arasında bir oyun sinyalıdır: bu yalnızca bir eğlence, aramızda bir oyun sözleşmesi var, gibi. Güldürüye dayalı eğlencede oyun sinyallerinin yayılması, “gerçek olmayan”, yalnızca eğlence için olan yaşantıları içeren bir deneyim ritüeli yaratmak için önemlidir. Komedilerin ve güldürüye dayalı eğlencelerin büyük bölümü, bir muz kabuğuna basıp, dengeyi yitirip düşmekten utandırıcı durumlarda yakalanmaya kadar uzanan, acı dolu veya utandıran olaylarla ilgilidir. Yani, komediler, geri planda yaşanan başarısızlık ve acılara karşın bunun yalnızca eğlence için olduğunu, uyarılmanın tadını çıkarmanızı ve kahkahalar ile dışa atmanızı söyler. Komedilerin ve güldürüye dayalı eğlencelerin sosyal ve ritüele dayalı ortamlara bağlı olmasının bir göstergesi de insanların başkaları ile birlikte olduklarında yalnız oldukları zamanlara göre 30 kat daha fazla gülmeye hazır olmaları gerçeğidir.<sup>26 27</sup> Bir diğer gösterge, TV izlerken yanımızda bizle beraber gülen kişilerin olmaması olasılığını telafi etmek için

---

<sup>25</sup> Grodal T (2014) “A general theory of comic entertainment: Arousal, appraisal, and the PECMA flow”. In: Nannicelli T and Taberham P (eds). *Cognitive Media Theory*. Routledge: New York, NY, pp 177-195.

<sup>26</sup> Provine R and Fischer KR (1989) ‘Laughing, smiling and talking: Relation to sleeping and social context in humans. *Ethology*; 83 (4)1989 295-305.

<sup>27</sup> Provine R (2000) *Laughter. A scientific investigation*. Penguin: New York, NY.

eğlence programlarında gülme ses bandı kullanılmasıdır. Gülme yalnızca periferik bedendeki aksiyon eğilimlerinin mide ve akciğerlerdeki otomatik aktiviteye, ha, ha, dönüştürülmesi olmayıp, sosyal bir grubun paylaşılan kahkaha ile zihinlerini ve bedenlerini senkronize etmesinin bir yoludur. Dolayısıyla, komedi bir tür sosyal terapidir, düşme veya yakalanmadan Chaplinesk bir komedideki sosyal utanç ve yenilgiye kadar bir dizi olumsuz olayın olağanüstü bedenleşmiş bir şekilde paylaşılabilmesidir ve “sosyal beden” olarak adlandırılabilen izleyicilerin öykü üzerinde yoğunlaşan ortak dikkati yanı sıra ritmik bedenleşmiş kahkahasıdır.

Müzikal türünün, ritüelin oynadığı rol ve ortak izleyici “bedeni” yaratılması üzerinden, güldürüye dayalı eğlence ile güçlü bir ilişkisi vardır. Bir müzikalde anlatı ve performansın izlediği örüntü, aksiyon veya macera anlatısındaki gibi serbest, belirsiz ve geçici bir akış sunmak için değildir. Aksine, kurulan düzen, toplumsal ve dini ritüellerdekine benzer özel bir gerçeklik statüsü ima eder. Müzikallerde aktörler insan üstü bir örüntüye uyarak şarkı söylerler: bu müziktir. Şarkılardaki sözler genellikle tekrarlayıcıdır ve izleyiciler kuvvetle düzenlenmiş görsel işitsel bir alanın gücüyle, bir sosyal ritüele katılmaya davet edilirler. Film müzikleri üzerine olan kitabında **Adorno ve Eisler**<sup>28</sup>, film müziğinin bir ritüelin parçası olma işlevinden söz eder ve **Gorbman**<sup>29</sup>, film müziği ile gösterinin izleyici merkezli bir hissediş kazandığını söyler.

Müzikallerin bireysel olmayan doğası anlatının içeriğinde dahi ifade bulabilir; müzikal, bir topluluğu resmetmeye odaklanabilir. *On the Town* müzikalinde üç denizci, üç kızla eş bağı kurar, arka planda New York şehri vardır. Şehir sakinlerinin deneyimleri ve bireysel bağlanma deneyimleri, grup bağlanmasının mutlu müzikli ritüeli olarak çerçevelenmiştir. *West Side Story* gibi diğer bazı müzikaller ise ritüel benzeri yapılanmasını üzüntünün paylaşımı üzerinden çerçeveler. Müzik, kabile bağlarının oluşturulmasına yarayan insan ritüellerinden köken alır, mutlu veya üzücü olayların paylaşımını sağlar. Film müziği de genel anlamda izleyicilerin bir sosyal ritüele katılım hislerini güçlendirme işlevi görür-aksiyon ve macera gibi ritüele dayalı olmayan türlerde bile böyledir.

---

<sup>28</sup> Adorno T and Eisler H (1947) *Composing for the Films*. Oxford University Press: London, (NB Adorno was not listed as an author in the first edition).

<sup>29</sup> Gorbman C (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. BFI: London.

## Bedenleşen aşırı sosyallik ve ahlak

Araştırmacılarca tartışıldığı gibi, insanlar aşırı sosyaldır ve başarıları grupça yaşıyor olma durumlarına bağlıdır. Erken dönemlerdeki avcı-toplayıcı gruplar küçük oluşları ve görece hiyerarşik olmayan yapıları ile bilgi paylaşımı ve kabile kohezyonunun avantajlarından yararlanmışlardır. Zaman içinde diğer kabileler ile girilen kaynak mücadeleleri daha önemli hale gelir. Bu durum bakım verme ve panik duygularının gelişimi ile duygusal sistemlerde bir yeniden ayarlamaya yol açar. Böylece insanlarda bakım verme ve panik aktivasyonu, yalnızca çocuk bakımı ile sınırlı kalmayıp, işbirliğinin sağkalıma olan faydası nedeniyle, geniş aileye, yerel cemaate, kabileye ve hatta uluslar ve krallıklar gibi kabileler üstü yapılara kadar uzanır. Tarım toplumlarına geçişle, küçük avcı-toplayıcı topluluklardan çok daha büyük toplumlar oluşmuştur. Büyük imparatorluklar olan Mezopotamya, İran ve Mısır'dan bu yana kültür ve sosyal yaşam giderek daha fazla hiyerarşiye ve kabileler arası savaflara dayanmaktadır.

Büyük gruplardaki kabile yaşamının ahlaki normları ile kabile çatışmalarını ortaya çıkaran temel motivasyonlar arasındaki bağlantı, günümüz filmlerinde dahi kolaylıkla saptanabilir. *Saving Private Ryan* gibi savaş filmleri veya *Lethal Weapons* gibi kafadar filmlerinde bireyler, silah arkadaşları için veya ulusları için kendi yaşamlarını riske atar ve hatta feda ederler. Bu tür bencil olmayan davranışların gerisinde yatan ve kendini feda eden kişilere herhangi bir seçim değeri sağlamayan ahlaki duygular, işbirliğinin olağanüstü faydalarına işaret eder. İşbirliği, ahlaki olarak uyarılmış duygular olan bakım verme ve ortak amaçlara teslimiyet formunda insan DNA'sına yerleşmiştir.

Ahlak filozofu **Haidt**<sup>30</sup> tarafından da tartışıldığı gibi, ahlaki duyguların belirsizlikleri olmayan ve bütüncül değil, heterojen bir ahlaki tutum yığını olduğunu vurgulamak gerekir. Bazı ahlaki eğilimlerimiz, zorbalığa şiddetle karşı ve eşitlikçi toplumlar olan avcı-toplayıcı atalarımızdan mirastır. Diğer eğilimlerimiz, güçlünün egemenlik kurduğu ve zayıf olanın boyun eğdiği oldukça hiyerarşik yapıları olan maymun atalarımızdan kalıntıdır. Egemenlik kurma/boyun eğme duyguları erişkin çocuk arasındaki ilişkilerde de temeldir (tanrı/insan ilişkisinin baba/çocuk ilişkisi olarak tanımlanmasında olduğu gibi). Hiyerarşik toplumsal

---

<sup>30</sup> Haidt J (2012) *The Righteous Mind. Why Good People are Divided by Politics and Religion*. Pantheon: New York, NY.

ilişkilere bağlı duygular ve hareket eğilimleri, daha önce de söz edildiği gibi, son 10,000 yılda yeniden aktive olmuştur. Tarımcılık insanlar için baskın yaşam formu oldukça toplumların giderek daha eşitsiz ve hiyerarşiye dayalı hale gelmesini, orta çağda geçen, en aşağıda kölelerin, en yukarıda ise krallar ve imparatorların anlatıldığı filmlerden de iyi bilmekteyiz. **Robin Hood** gibi öyküler, bir yanda “avcı-toplayıcı” eşitliğini (Sherwood Ormanları’ndaki haydutlar), diğer yanda şövalyelik ve köleliğe dayalı (örneğin, Aslan Yürek Kral Richard’a karşı) feodal hiyerarşik ilişkiler ile bir arada harmanlamayı dener. Bu tür ortaçağ öykülerinin değişmez popülerliği, sosyal eşitsizliklere dayalı – egemenlik ve boyun eğme eğilimlerine yaslanan - öykülerin modernizm öncesi ortamlarda yaşanmasının daha kabul edilebilir olduğunu göstermektedir.

**John Haidt**, insan evriminin farklı dönemlerinden köken aldıkları için günümüzün farklı ortamlarında farklı şekillerde yeniden aktive olan kalıtsal eğilimler olarak, birbiriyle çelişkili 6 ahlaki boyut tanımlar. İlk iki ahlaki boyut: 1. Bakım verme/Zarar verme, bakım iyi, zarar kötü, temel bir memeli eğilimdir. 2. Dürüstlük/Hilekarlık, hilekar ve hazıra konanları cezalandırmak üzere kaynak paylaşımı için bir gerekliliktir. Bu iki ahlaki norm eşitlikçi toplumlarla bağlantılı ve modern zamanlardaki özgürlükçü değerlerle ilişkilidir. Diğer boyutlar daha muhafazakar, eşitliksiz ve hiyerarşik toplumlarla yakın ilişkilidir: 3. Sadakat/İhanet, belli boyutlarda kabile ve koalisyonlar kurma gereklilikleri ile ilgili. 4. Otorite/Devirme, hiyerarşiler ve işbirliğine dayalı. 5. Kutsallık/Bozulma, temizlik ve kötü besinlerden korunmanın avantajlarından orijin alan, ancak daha sonra mutlak değerleri dile getirmenin aracı olan boyuttur (örneğin, iç-grupların kutsal olma/olmama kurallarına uyan iyi özellikleri, dış grupların ise kötü ve kirli olmaları). Son boyut: 6. Özgürlük/Baskı, zorbalık ve otoriteyi önlemek üzere gelişen, bu anlamda 3-5 boyutlar ile çelişkili olan, ama aynı zamanda bazen 1-2 ile, bazen de 3-5 ile çelişkili olan bireyciliği ifade eder (Amerikan özgürlükçülüğü).

Ahlaki sistemlerin heterojenliği, insan evrimindeki farklı katmanlara karşılık gelmesi ve günümüz toplumlarındaki farklı ortamlarla ilişkisi olması, değişik türde filmlerin farklı ve sıklıkla çelişkili duyguları aktive etmesine yol açar. Belirtildiği gibi, **Saving Private Ryan** gibi geleneksel savaş filmleri, hiyerarşiye, otoriteye ve kabile kutsallığına boyun eğişi ile üçüncü ve dördüncü ahlaki boyutları tamamen destekler. Ancak, bir HBO dizisi olan **Game of Thrones** ahlaki ilkelerden sadakatin otorite ile ve aynı zamanda bakım verme ve dürüstlük ile çatışmada



olduğu bir dünya sergiler. *Die Hard* gibi pek çok aksiyon filmi, bakım verme ile otorite (problemlili) arasında çatışma gösterirken, *L.A Confidential* gibi çok sayıda film de yozlaşmış otorite sorunlarıyla ilgilenir. Bu tür filmler ve pek çok Western film, bakım verme ve dürüstlük yanı sıra, altıncı ahlaki boyut olan “özgürlük” savunuculuğu yapar ve 60’lardan bu yana, *Bullitt* ve *Dirty Harry* sonrası çok sayıda filmde, ister sağ kanat, ister sol kanat nüansı taşıyın, “özgürlükçü” temalar yer almaktadır.

### Türler, kalıtsal eğilimler ve sosyal dönüşüm

Modern zamanlarda hikaye anlatımı bazı değişmez kalıtsal eğilimlere bağlı olsa da değişen sosyal koşullar ile kalıtsal özellikler ve sosyal çevrenin yeni konfigürasyonları ortaya çıkar. Bu durumu, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda suç filmlerinin artışı ile örneklendirebilirim. Suç filmleri aksiyon-macera, komedi veya trajedi ile kıyaslandığında görece daha yeni bir tür olmasına karşın bir dizi eski zihinsel eğilimlere dayanır. İlk ve en önemli olarak dopamine bağlı Arayış eğilimine bağlıdır: besin, eş veya o anki görünür çevrede ulaşılabilir olmayan herhangi bir gereksinime ilişkin ip uçları için çevrenin detaylı incelenmesidir. İpuçları ve zihin aracılığıyla arayış, o halde, avcı-toplayıcılarda olduğu gibi diğer tür insan ve hayvan varoluşları için de temel bir etkinliktir. On dokuzuncu yüzyılda şehirler büyümeye başladığında ve gizemli ormanlar olarak algılandığında, Fransız ve İngiliz yazarlar suç filmleri dediğimiz yeni bir tür yarattılar. *Dumas*’nın romanı *The Mohicans of Paris* ve *Conan Doyle*’un eserleri gibi örnekleri olan bu türün esin kaynağı, yerli Amerikalılar gibi avcı-toplayıcıların davranışları ile bilimsel yöntemlerin bir karışımıdır. Suç filmleri, aynı zamanda, insanların gizli motivasyonları ve davranışlarını ortaya çıkarmaya çalışan psikolojik çözümleme çabalarına da dayanır. *Dunbar*’ın da belirttiği gibi<sup>31</sup>, avcı-toplayıcı toplumlarda diğer insanlar için duyulan dedikodu-bazlı merak, insanların sosyal zekalarının gelişiminde temel bir etken olduğu gibi insan kültürünün gelişiminde de temel bir rol oynamıştır.

Modernizm öncesi toplumlar, bir kaç istisna dışında, küçük kırsal topluluklardı ve bu toplumlarda esrarlı cinayet veya hırsızlık gibi sorunlar olsa da silahlı çatışma

---

<sup>31</sup> Dunbar R (1996) Grooming, Gossip, and the Evolution of Language. Faber: London.

ve eşitsizliklere dayalı temel problemler herkesin gözü önünde gerçekleşmekte ve aksiyon bazlı anlatılar ile ele alınabilmekteydi. Bu durum on dokuzuncu yüzyılda büyük şehirlerin gelişmesi ile değişti ve modern suç filmlerinin ortaya çıkışı, şeffaf olmayan modern mega-toplumlardaki gizleri açığa çıkarabilecek modern polis tekniklerinin de geliştirildiği Paris ve Londra gibi merkezlerde gerçekleşti. Suç filmleri yirminci ve yirmi birinci yüzyıllarda majör bir tür haline geldi ve bu seçilimi sağlayan, Arayış duygusu ve **Haidt**'in bakım verme ve dürüstlük olarak adlandırdığı ahlaki duygu konfigürasyonları olduğu gibi, **Dunbar**'ın dedikodu ile ilişkilendirdiği başka insanların gözetimini sağlayan sosyal psikolojik eğilimlerdir. Suç filmleri, modern karmaşık toplumların çeşitli ortamlarına yapılan sosyal ve psikolojik "turizmin" temel türü haline gelmiştir. Suç filmleri, aksiyon, şiddet içeren karşılaşmalar ve HTTOFF senaryolarının kullanımını da farklı derecelerde kapsayabilmektedir.

Dahası, suç filmleri, **Haidt**'in beşinci ahlaki boyutu olan kutsallık/bozulma eğiliminin de temel taşıyıcısı olmuştur. Suç filmlerinin önemli bir alt türü, **Seven**'da olduğu gibi, beden kutsallığını yok sayan psikopatları ve sapkınları ele alır. Çoğunlukla bedenin olmak üzere kutsallığı ihlal eden ana tür ise, **The Exorcist** örneğinde olduğu gibi, korku filmleridir.

### **Sonuç olarak: Ana film türleri ve izleyicileri**

Daha önce de belirtildiği gibi tür sınıflaması çok kesin bir disiplin değildir, içerik ve anlatı formlarına ilişkin kaba bir tanım sağlayan genel bir sınıflandırmadır. Türler için tipik olarak kullanılan etiketlerden bu izlenimi alabiliriz: Aksiyon, macera, romans, komedi, trajedi, bilim-kurgu, korku, animasyon filmler, gerilim, dram, fantezi, tarihi filmler ve müzikaller. Bir grup olan Aksiyon ve Macera filmleri, memeli davranışları olan savaşma, bağlar kurma ve kaynaklara erişmek için mekanda hareket etmeye dayalıdır. Diğer bir grup ise temel duyguları harekete geçirme yeteneğine dayanır: Romans, Komedi, Trajedi/Üzücü melodram, Gerilim ve Korku filmleri. Dram, yaşamın pek çok unsurunu barındıran geniş bir kategoridir. Son bir grup da alternatif gerçeklik durumlarına dayanır: Animasyon film, Bilim Kurgu, Fantezi ve Tarihi Dram. Bu türler temel anlatı kurulumunu aksiyon, macera ve romans ile paylaşır ancak alternatif ortam ve alternatif eylemlilik sağlama konusunda özgür bırakır (animasyon filmler, konuşabilen

hayvanlar, bitkiler ve hatta oyuncaklara izin verir). Bilim Kurgu ve Fantezi filmleri çoğunlukla HTTOFF-senaryoları gibi aksiyon-macera şemalarına dayanır ama özelliği, robotlar ve garip canavarlar gibi eylemliliklere, uzayda yer alan rengarenk ortamlara ve alternatif fizik kurallarının işlediği fantezi dünyalara yer vermesidir.

Film türleri ile izleyici tercihleri arasındaki ilişkiyi belirleyen en önemli etkenlerin biyolojik olması da şaşırtıcı değildir. Bunlar iki önemli biyolojik belirleyici olan yaş ve cinsiyettir. Ampirik çalışmalar,<sup>32</sup> film tercihlerinin cinsiyet ve stereotipler ile olan ilişkisini doğrulamaktadır. Yaş, tür tercihlerini özellikle iki boyutta belirler: fanteziye karşı gerçeklik derecesi ve tür kaynaklı uyarılma derecesi. Çocuk filmleri büyük bir çoğunlukla, bakım verme/panik ve macera temel anlatılarının fantezi eylemlilik ve ortamlarla harmanlandığı animasyon filmlerdir. Bilim kurgu ve Fantezi filmlerini küçük çocuklar hariç tüm yaş grupları izliyor olsa da ana izleyici grubu 15-30 yaş arasındadır (yine de çocuklar için animasyon filmler ile fantezi ve bilim kurgu arasında akışkan bir geçiş söz konusudur). Yaşlı insanlar gerçekliği fanteziden daha çok severler. Korku filmleri ve aşırı gerilim filmleri tercihlerinin ergenlikten 30'lu yaşların başına kadar olması da şaşırtıcı değildir. Cinsiyetin tür seçimlerine olan güçlü etkisi stereotipleri izler: Kadınlar romantik filmleri, sosyal zekaya dayanan filmleri ve dönem filmlerini erkeklerden fazla tercih ederken, erkekler ise savaş filmi, bilim kurgu ve Western gibi şiddet içeren filmleri kadınlara göre daha fazla tercih eder. **British Film Institute** çalışmasına göre kadınlar ve erkeklerin ortak paydası komedi filmleri, çizgi filmler ve aksiyon/gerilim filmleridir. Erkeklerin de kadınlardan daha az olmakla beraber, suç filmlerine bir ilgisi vardır. Korku ve fantezi tercihleri arasındaki büyük ayrım, ilginçtir ki, cinsiyete değil yaşa bağlıdır. Türler prototip esaslı sınıflamalar olduğu için film yapımcıları, tercihlerdeki cinsiyet farklarını ortadan kaldırmaya yönelik olarak, macera ile romansın karıştırılması gibi her tür çapraz ürün geliştirebilir.

Dolayısıyla türler pek çok boyutta bedenselleşmiştir; dünyayla ilişki halinde bedenleşen beynimizin, duyguların ve hareket olanaklarının, kısmen biyolojik yaş ve cinsiyete bağlı olan tercihlerine uyum yapmaya çalışan kültürel yorumlarıdır.

---

<sup>32</sup> Wühr P, Lange BP and Schwarz S (2017) "Tears or fears? Comparing gender stereotypes about movie preferences to actual preferences". *Front. Psychol.* 2017 8, 428.