

## **İKİ ŞAFAK ARASINDA**

**Erdem İlic**

Ekonomi. En sıradan vatandaştan en üst mertebedekine, alaylısından mekteplisine, toplumunun neredeyse her kesiminin dilinden düşmeyen, birçok bağlamda hakkında bir türlü anlaşmaya varılamayan, sık sık kavga konusu olan kelime. Anaakım kadrolar, hane halkının yönetimi anlamına gelen sözcükten türemiş olan bu kelimeyi teknikleşmiş bir terminolojiye, uzmanlıklara sıkıştırırken, eleştirel yaklaşımların önemli bir uyarısı vardır: ekonomi diye bir şey yoktur; var olan yalnızca ve her zaman ekonomi-politiktir. Ancak bu sav, politika yapıcılarının iktisadi alana çeşitli saiklerle müdahil olduğu anlamına gelmez. Bizzat nesnel, bilimsel olduğunu iddia eden paradigmaların politik olandan ayırt edilemezliğini vurgular. Kapitalizmin erken dönem fizyokratları olan klasik liberalizmin kurucuları buradaki politik bağlamı, bilimsel olduğunu ‘iddia ettikleri’ bir dizi argüman üzerinden kurar: Bu iddiaya göre, sabit, genel, verili bir doğaya sahip olan insan, tam da doğası gereği çıkarının peşinden koşan bir canlıdır (Dardot ve Laval, 2012: 21). Eleştirel düşüncenin içinden belli görüşler ise bu tür argümanlara karşı konumlanır: insan toplumsal bir canlıdır, özne bir inşa sürecidir, bilim ahlaki değer yargılarından bağımsız değildir, evrensel ve nesnel bilginin varlığı egemen ideolojisinin savıdır. Tam da burada, bilimsel olduğu iddia edilen örtünün arkasına saklanmış değer yargılarının belirleyiciliği devreye girer. Ekonominin bu politik bağlamı kapitalizmin neden çağdaş sermayenin büyümesi üzerine kurulduğu, daha doğrusu sermayenin tanımının bir büyüme türü olduğu (Marx, 2007) sorusuna bir perspektif geliştirmemiz için yardımcı olur.

Yönetmenliğini **Selman Nacar**’ın yaptığı *İki Şafak Arasında* (2021) filmi de karşımıza, tekstil üreticisi bir aile şirketi üzerinden, bu tartışmaların odağına konumlanabilecek bir iktisadi uzam ve ilişkiler ağından zamansal bir kesit çıkarıyor. Bu kesit, ailenin küçük oğlu Kadir’in fabrikada yaşanan bir iş kazasının

ardından gerçekleşenler nedeniyle yaptığı evlilik planlarının adım adım alt üst oluşu üzerine kurulu. Bu nedenle ana karakterimiz Kadir. Öyle ki, fabrikanın başlangıçta ve finaldeki imgeleri dışında, her bir plan-sekansta Kadir kameranın kadrajında görünüyor. Ancak bu durum olayları kişinin bakış açısından göstermek yerine, yönetmenin de vurguladığı gibi bir “tanıklık” biçimi yaratarak gerçekleşiyor. Kazanın ardından siparişleri yetiştirme derdindeki ağabeyin, herkesin iyiliğini düşünerek karar alma görevine sahip olduğunu belirten babanın ve işçinin karısını kendilerini bu beladan sıyrarak bir dilekçe için ikna etmeye uğraşan Kadir’in tutum ve tercihleri -biri hariç- eyleme dönüşüyor. Bu kriz anında ekonomi-politiğin politik bağlamının belirleyiciliği ahlaki çatışma üzerinden daha da görünür hale geliyor. Filmin de yoğunlaştığı alan olan bu ahlaki tartışma, belli bir taraf tutmadan, seyirciye neyin doğru olduğunu göstermeye kalkmadan, ajitatif bir üsluba muhtaç olmadan yürütülüyor. Sürecin oldukça uzun planlar, başka bir deyişle plan-sekanslar ile karakterlerin diyalogları üzerinden gerçekleşmesine karşın filmin bütünü teatral olmamayı başararak sinematografik bir üslup kuruyor. Peki bütün bunlar nasıl gerçekleşiyor?

Filmin isminin de isabetli bir şekilde işaret ettiği gibi, olup bitenler iki şafak arasında, herhangi bir montaj ekolü uygulanmadan ve yakın planlara yer verilmeden plan-sekanslar ile gerçekleşiyor. Öncelikle filmi Deleuzyen zaman-imege sinemasının bir örneği olarak tanımlamak gerekir. **Gilles Deleuze**, sinema üzerine felsefi yaklaşımını iki temel kavram üzerine inşa etmişti. Birincisi izleyenin imgelemine veya başka türden herhangi bir katkısına ihtiyaç duymadan gerçekleşen dolaysız hareket-imege, diğeri ise hareket-imgede başından beri içerilen, ancak bize dolaysız biçimi ile görünebilmesi için hareket-imege sinemasının krizi ile İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki alt üst oluşun gerçekleşmesini bekleyen zaman-imege. Bir montaj sineması olan ve bu nedenle bize zamanın dolaylı bir imgesini sunan hareket-imege sineması klasik anlatı türleri ile devam etse de **Deleuze**, zaman-imege sinemasını yeni bir yaklaşım olarak ayırt eder. Düşünürü göre hareket-imege filmleri, duyu motor şemaya göre etkilere tepki vererek eyleme geçen öznenin deneyimi ile oluşur. Ancak bu eylem imgesi tarihsel bir krize girmiştir. Krizin temel sebepleri arasında İkinci Dünya Savaşı’nın ardından Avrupa’da dünyayı değiştirme hayallerinin çöküşü ile sinemanın montajla İdea oluşturma, başka bir deyişle fikirleri yayma misyonunun bir anlamının kalmaması ve eylem-ingenin hapsoldüğü klişelerden kurtulamaması

bulunur (Deleuze, 2014). Krizin ardından sinemanın karakterleri artık içinde buldukları durumlara tepki veremez hale gelir. Eylem-ingenin duyu-motor durumları bundan sonra işlemezken karakterler de bir tür izleyiciye dönüşür (Deleuze, 2021: 11). Bu nedenle durumlar artık duyu-motor değil, optik ve sesseldir. **Deleuze** (2021) bu saf optik ve sessel durumlar ile sinemada bu zamana kadar hep hayaletinin dolaştığı bir imge türünün, zaman-ingenin beden bulduğunu vurgular. *İki Şafak Arasında* filminde de zaman-imgesi yalnızca plansekansları ile değil, karakterin içine düştüğü durumla da **Deleuze**'ün analizi ile uyumludur. Filmin tıkr tıkr işleyen bir tekstil fabrikasından planların montajı ve makinelerden birinin aniden durması ile başlaması da önemli bir analogi oluşturur. Sevgilisi Esmâ'nın ailesi ile tanışacağı gün fabrikada gerçekleşen kaza, Kadir'i adım adım bir çaresizlik içine sürükler.



Önce dilekçeyi imzalatamaz, Esmâ'nın ailesinin evindeki yemeğe geç kalır, ayrıca sevgilisinin istediği gibi bir gömlek de giyememiştir. Yemek dönüşü geç saatte hastaneye geri dönen Kadir, nöbetçi doktor ile diyalogunda şans eseri işçinin hastaneye getirildikten kısa süre sonra öldüğünü öğrenir. Bu bilgiyi başından beri gizleyen ağabeyi ve babası planlarını çoktan yapmıştır. Kimsenin hapse girmemesi için Kadir ABD'ye kaçmalıdır. Özetle, tıpkı **Deleuze**'ün anlatısında olduğu gibi Kadir çevresini kuşatan dünyanın etkilerine karşı tepki veremez, başka bir deyişle duyu-motor şema işlemez hale gelir. Kendisi ile gelmesi yönünde yaptığı teklif Esmâ tarafından reddedilince kaçma mecburiyetini başka bir eyleme dönüştürme düşüncesi de yok olacaktır.

**Deleuze**, çalışmasında aktüel imge ve virtüel imge adını verdiği, zaman-imgeyi oluşturan iki adet gösterge ayırt etmişti (2021: 62). Öncelikle bu iki kavramın yalnızca zaman ile ilişkili olmadığını vurgulamak gerekir. Aynadaki yansımanın

virtüel imgesi ve yansımanın kaynağını oluşturan cismin aktüel imgesi, bir geminin güvertesinin aktüel imgesi ile su altında kalan kısmın virtüel imgesi, bir aktörün aktüel imgesi ile rolün giderek berraklaşan virtüel imgesi, **Deleuze**'ün bu kavramlara dair kimi örneklerini oluşturur.



Zamansal bağlamda ise geçmişin virtüel imgesi ile şimdinin aktüel imgesi ayrılmaz bir devreyi, **Deleuze**'ün terminolojisinde kristal-imgeyi oluşturur (2021: 87-88). Yalnızca geçmiş değil, anılar hayaller fanteziler de birer virtüel imgedir, ancak hatırlandıkça ya da sinematografik olanaklarla geri çağrıldıkça aktüelleşirler. Filmde ise kazada yaralanan işçinin imgesini bu bağlama yerleştirebiliriz. Arabanın içinde yaralanmış halde Kadir'in kucağında yatarken belli belirsiz bir imgedir karşımızdaki. Neredeyse başından itibaren virtüeldir.



Kadir'in gömleğinde kalan kan izinin aktüel imgesi işçinin bedenini bir düzey daha virtüelleştirir. Kadir ve işçinin ikinci karşılaşması, başka bir deyişle iki imgenin aynı planda ikinci defa yer alması morgda gerçekleşir. Kadir'in bedeni ile işçinin yalnızca ayakları ve ayak parmağına takılmış etiketini gösteren bu plan, işçi imgesinin virtüelliğini bir kere daha pekiştirecektir.



Burada önemli olan işçinin bu virtüel imgesinin devre oluşturacağı ögenin kendisi değil, Kadir'in aktüel imgesi olmasıdır. Böylece bu imge Kadir'in elini kolunu bağlayan bir prangaya dönüşecektir.

Filmin finalinde Kadir'in imgesini de virtüel hale getirerek bir anlamda kapanışı yapacak olan imge ise tekrar çalışmaya başlayan fabrika olacaktır. Sinematografik olarak da, makinenin bozulması ile durmuş olan filmsel montaja, çalışan makinelerin ardı ardına eklenen planları ile yeniden başlanır. İki şafak arasında kısa bir duraksama yaşamış olan kapitalist makine çalışmaya kaldığı yerden devam edecektir.



### Kaynakça

- Dardot, P. ve Laval, C. (2012) *Dünyanın Yeni Aklı* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Deleuze, G. (2014) *Sinema 1 – Hareket-İmge* (Çev. S. Özdemir). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2021) *Sinema 2 – Zaman-İmge* (Çev. B. Yalım, E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk.
- Marx, K. (2007), *Kapital I* (Çev. A. Bilgi). Ankara: Sol.