

AİDİYET VE ARINMA*

Onur Keşaplı



Burak Çevik'in yazıp yönettiği, otobiyografik içeriğiyle olduğu kadar Türk sineması için yenilikçi ve öncü sayılabilecek biçimiyle de ses getiren 2019 yapımı *Aidiyet*, belgesel, deneysel, kurmaca – ve hatta fragmanı da hesaba katıldığında canlandırma – türlerini içeren bir film. Eklektik bir yapı tercih eden ve türler arası melezleşen *Aidiyet*, çağdaş anlatıyı karşılayan biçimiyle zıtlaşarak *arınmaya* da (*katharsis*) imkân tanımaktadır. Bu sayede film, türlerin sınırlarını muğlaklaştırdığı kadar, filmlerin daha geniş çerçeveli kategorileştirilme eğilimini de olumlu anlamda giriftleştirerek çeşitlendirmektedir.

Sinemanın tarihine ve şimdisine yönelik değerlendirmelerde belirleyici bir nitelendirme halini alan gişe filmi-sanat filmi söylemi, esasında, biçimci bir tavırla haklı olarak geliştirilen klasik anlatı-çağdaş anlatı kıyasına işaret etmektedir. Söz konusu anlatı farkları, filmlerin gişeye yönelik beklentileri kadar sanatsal yapıtlar ortaya koyma gayelerinin de bir arada mümkün olabileceği gerçeği göz önüne alındığıdaysa boşa çıkmaktadır.

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2020 Üçüncüsü

Ana akım veya konvansiyonel olarak da adlandırılan klasik anlatı sinemasının çağdaş anlatıyla ayrıştığı noktalar, içerikten ziyade biçim üzerine yoğunlaşmaktadır. Çekim, aydınlatma ve kurgu tekniklerinde tercihlerin farklılaşması, biçimsel olarak birbirinden uzakta konumlanan bu iki üslubun, içerik başlığında da farklılaşmalarını sağlamaktadır. İlk olarak ana akımın giriş-gelişme-sonuç izleğini kıran çağdaş anlatılar, kimi zaman klasik izleğin sırasını değiştiren, kimi zamansa sonuç sağlamayan içerikleriyle dikkat çekmektedirler. Bununla birlikte, iki üslup arasında dikkat çeken en büyük ayrımlardan biri özdeşleşme-yabancılaşma diyalektiğiyle vücut bulmaktadır.

Konvansiyonel sinemada karakter analizleri, çekim ölçekleri, diyaloglar ve senaryonun seyri, izleyicinin seyretmekte olduğu kişiler ve olaylarla öncelikle duygudaşlık kurup akabinde *özdeşleşme* yaşamalarını destekler niteliktedir. Modern ya da post modern ön takılarıyla anılan çağdaş anlatılarsa, aynı başlıklarda farklı yöntemler uygulayarak, izleyicinin seyrettiğine mesafeli durmasını ve duygusal bir bağ yerine akılcı bir etkileşim kurmasını hedeflemektedir. Çağdaş anlatıda izleyicinin karakterlerle ve yaşananlarla özdeşleşmesi yerine *yabancılaşması* esastır. Yedinci sanatın üretim aşamasında bu iki temel ancak zıt uygulamanın paydaş oldukları belirleyici kavram ise *katharsis*dir. *Arınma* olarak da adlandırılan *katharsis*, ilk olarak **Aristoteles**'in *Poetika*'sında ortaya konmuştur. Kavramı daha çok tragedya ile bağdaştıran düşünür, sanat disiplinlerinin odaklarından biri haline gelen *katharsisi* şu şekilde açıklamıştır:

[...] tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [*mythos*] değildir. 'Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir.' (Aristoteles, 2004: 22)

Aristoteles'in daha çok acıma ve korku duygularıyla sınırlı tuttuğu kavram, sanat tarihi boyunca tüm duygulanımları kapsayacak bir ölçüğe taşınmıştır. Pek çok entelektüelin de üzerine yoğunlaştığı *katharsisi*, *Estetik* adlı yapıtında irdeleyen **Georg Lukacs** ise arınma eylemini, tüm aşamalarıyla beraber **Aristoteles**'e nazaran çok daha geniş bir uzamda değerlendirmiştir. Ona göre *katharsis* hem sanatı da kapsayacak şekilde yaşamın ta kendisinde yer etmektedir hem de sanat yapıtının yaratıcısı kadar alımlayıcısı açısından da öznellikler taşıyan estetik bir devinimdir. **Lukacs** şu şekilde görüşünü açar:

Her estetik *katharsis*, özgün biçimleri yaşamın kendisinde bulunabilen sarsıntıların bilinçli olarak yaratılan, yoğunlaştırılmış yansımasıdır; yaşamda bu sarsıntılar doğal olarak eylemlerin ve olayların akışı içerisinde kendiliğinden ortaya çıkar. Bu nedenle, sanatın yol açtığı ve *katharsisten* kaynaklanan bunalımın, alımlayıcıda bu tür yaşam konumlarının başlıca çizgilerini yansıttığını saptamak gereklidir. (aktaran Kulak, 2016)

Buradan hareketle, izleyicinin seyir eylemi esnasına belleğinde getirdikleri vesilesiyle, sanat eserinin yaratıcısının amacının veyahut yapıtın sağladıklarının ötesinde bir *katharsis* yaşamasının mümkün olabileceği görülmektedir. Böylelikle ısrarla klasik anlatıya eklenen *arınma* sağaltımının, nesnel çoğulculuk kadar bağımsız öznel tekillikler arasında da meydana gelebilmesi ve çağdaş anlatıların da *katharsise* imkân tanıyabilmeleri olasıdır. **Burak Çevik**'in yönettiği *Aidiyet*, tam da bu noktada dikkat çeken bir örnektir. Zira film, otobiyografik özülle yönetmen için dışavurumsal bir *arınmaya* tekabül edebildiği gibi, yönetmenin sunduğu biçim aracılığıyla, seyirciler de tekil *arınmalara* yol alabilmektedirler. Ne var ki *Aidiyet*, *arınmacı* bir deneyime kapı aralarken biçim açısından çağdaş anlatıdan bir an olsun sapmamaktadır.

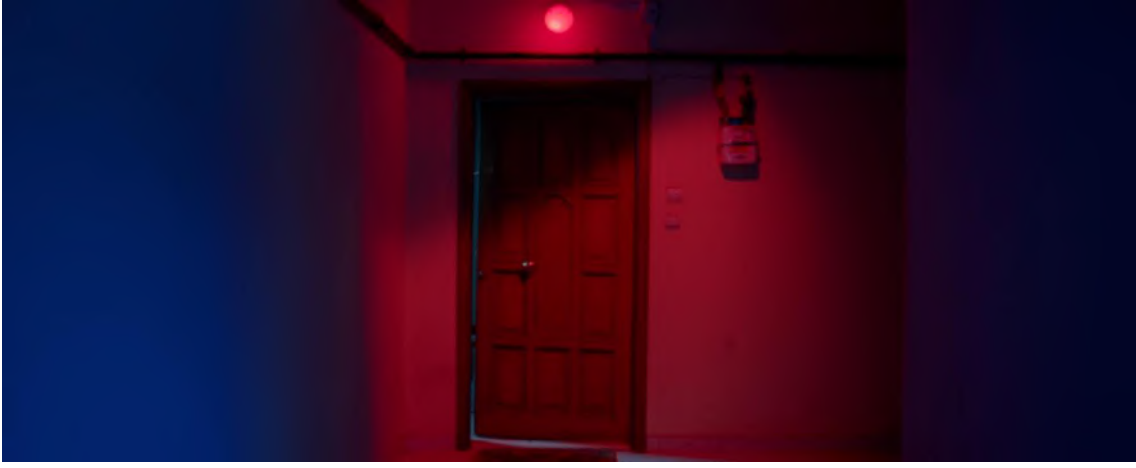


Burak Çevik'in kendi ailesinde yaşanmış bir cinayetten yola çıkarak yazıp yönettiği *Aidiyet*, birbirine yalnızca olay örgüsüyle bağlı üç farklı epizotla şekillenmektedir. Açılış epizodunda yönetmen, cinayetin öznesi konumundaki teyzesine yazdığı mektubu okurken görüntü kanalı görüntüsüz bırakılmıştır. Yaşananları sinemaya dönüştürme noktasında teyzesinden izin alarak başlayan mektubun, yönetmenin olayların kendisinde bıraktığı tortular açısından bir dışavurum izahı ve bildirisi halini aldığı görülmektedir. Filmin geri kalanında

izleyicinin nelerle temas edeceğine dair fikir vermesi açısından bir meraklandırıcı fragman hüviyetine de bürünen bu kısa ve karanlık epizot, izleyicinin hiçbir yere konumlandıramadığı, adeta aidiyetten mahrum bırakılmış ve bu sebeple tedirgin gözüken bir bireyin, geniş aç göğüs çekim görüntüsüyle sonlanmaktadır. Aynı zamanda filmin ilk görüntüsüne tekabül eden bu çekimde kişinin kameraya dönük olması ve stüdyo gibi hiçbir yere ait hissettirmeyen görünümü merak unsurunu tekinsizleştirmektedir.

Aidiyet'in ikinci epizodu, cinayetin faili olduğu anlaşılacak olan bir erkeğin anlatıcı dış sesinin öznelliğinde beliren ve ona eşlik eden, fotoğraf durağanlığındaki mekân görünümleriyle somutlaşmaktadır. Yönetmenin bir önceki mektup sekansında, elinde bir tek polis tutanakları ve sorgu kayıtları olduğunu dile getirmesinin tamamlayıcılığında, ikinci epizotta ifade edilenlerin sorgu esnasında söylenenler olduğunu anlaşılmaktadır. Burada ilk olarak kendisini tanıtan anlatıcı, işlenecek cinayete giden süreci, anları, kişileri en ince ayrıntılarıyla aktarmakta, böylece betimleyici bir konum kazanmaktadır. İlk epizodun meraklandırıcı fragmanı, ikinci epizotta olay örgüsünün tamamının, giriş-gelişme-sonuç olarak ses kanalından iletilmesiyle karşılanırken, **Aidiyet**'in hudutları da böylece somutlaşmaktadır. Çoğunluğu durağan, bir bölümüyse kesit haldeki genel çekim kadrjaların, olayların yaşandığı mekânlarla sağladığı aidiyet, filmin bu bölümünün karakterlerden arındırılmış bir fotoroman halini almasını sağlamaktadır. Anlatı, karakterlerle vuku bulmadığı, kaba tabirle canlandırılmadığı için, izleyici, sesli bir kitap dinletisi eşliğinde gözünün önünde beliren mekânlarda yaşananları ve kişileri kendi kurgulamak mecburiyetindedir. Boşlukların doldurulmasını izleyicinin etkinleşmesine bırakan bu hamleyle **Çevik**, kendi kişisel anlatısına seyircinin dâhil olmasını sağlamaktadır. Bunu yaparken dayatmacı bir anlatı yerine, izleyicinin özgür bırakıldığı ve böylelikle bir kişinin - yönetmenin - *arınması*ın izleyici üzerinde tahakkümü yerine tek tek tüm izleyicilerin öznel arınmalara varabileceği bir *katharsise* imkân tanımıştır.

Cinayetin nasıl ve kimler tarafından, ne yönde bir tanışıklıktan ve olay örgüsünden sonra meydana geldiğinin aktarıldığı bu bölüm, ilk epizottaki gibi monolog şeklinde ilerlemekle birlikte, ses kanalında *post rock*, *dream pop*, *ambient* türlerinin alaşımı hissindeki huzursuz edici, depresif bir müzikle desteklenmektedir. Çoğunluğu sabit planlarda ise birbiriyle tezat oluşturabilecek, kırmızı, mavi gibi renklerin eğreti bir aradalığı göze çarpmaktadır.



Başından sonuna dek neler olduğunun izleyiciye anlatılması sonucunda *Aidiyet*'te işlenen cinayetin, Pelin ve Onur çifti tarafından planlandığı anlaşılmaktadır. Bu epizodun anlatıcısı olan Onur, Pelin'le tanıştığı geceyi, sonrasında uzak mesafelere rağmen tutkun bir halde sürdürülen ilişkilerini soğuk ses kanalı ve görüntü parçacıklarıyla zıtlaşacak bir samimiyetle dile getirmektedir. Anlatımından anlaşılacağı üzere Pelin, Onur'dan ebeveynlerini öldürmesini talep etmektedir. Bu radikal talebin nasıl bir planla, üçüncü sayfa gizemi taşıyan bir sonuca vardığının izleyiciyle paylaşılmasının ardından geriye kalan yegâne merak unsuru, bu cinayetin Pelin tarafından niçin istendiğidir. *Aidiyet*'in ikinci epizodu, gerekçenin boşlukta kalmasıyla açığa çıkan merak esnasında sonlanmakta, filmin adı ise ekrana bu esnada yansımaktadır.

Filmin üçüncü ve son epizodu, video mektup ve deneysel/belgesel tonundaki ilk iki epizodun avangartlığına nazaran, nispeten daha bilindik ancak yine de çağdaş sinematografik zeminde kalan bir kurmacadır. **Çağlar Yalçınkaya**'nın oynadığı Onur ile **Eylül Su Sapan**'ın oynadığı Pelin'in tanıştıkları akşamla başlayan epizot, birlikte geçirdikleri gecenin ardından ertesi sabah yaptıkları kahvaltı sonrası vedalaşmalarıyla noktalanmaktadır. Yönetmenin bu tercihinde, hâlihazırda, önceki epizotta öğrenilen olay örgüsünü canlandırarak tekrara düşmekten öte, cinayet fikrine sebebiyet verebilecek nüvelerin izinin sürülebileceği bir girizgâhı sahneleme amacı yatmaktadır. Oyuncuların klasik anlatıyla çelişecek doğallıkları ise, *Aidiyet*'in kurmacasını temsil seviyesine indirmektedir ancak oyuncu yönetimindeki bu tercih, filmin gerçekçiliğini destekler niteliktedir. Yaşanılanların sonuç itibarıyla bir trajediye evrilmesi ve **Aristoteles**'e göre *katharsis*in tragedyaadaki temsile yaslanır oluşu *Aidiyet*'in arındırıcılığına hizmet etmektedir. Aristoteles bu noktada temsil ve *katharsis*e taklit ile öykülemeyi de eklemleyerek şunları söylemektedir:

Tragedya, bir eylemin taklididir. Bu eylem, karakter ve düşünce bakımından belli bir özellikte olması gereken eylem halindeki kişilerce temsil edildiğine göre, – çünkü, bu iki etkenle eylemler belli bir özellik kazanırlar –, o halde karakter ve düşünce, trajik eylemin iki etkeni olarak ortaya çıkar; kişiler, eylemlerinde bu iki etkene uyarak ereklerine [mutluluğa] ulaşırlar ya da ulaşamazlar. (...) O halde, bir eylemin taklidi, öykü'dür (*mythos*). Öykü deyince, olayların örgüsünü; *karakter* deyince, eylemde bulunan kişilere kendisi bakımından bir özellik yordduğumuz şeyi; *düşünce* deyince de kendisiyle konuşanların bir şey kanıtladığı ya da genel bir hakikate ifade verdikleri şeyi anlıyorum. (2004: 23)

Burak Çevik, cinayete yol açacak tanışıklığın ilk anlarına odaklanırken, sabit ya da hafif devinimli aktüel kamera kullanımlarıyla kotarılmış uzun planları ve diyalogları tercih etmektedir. *Aidiyet*'in üçüncü epizodunda, Onur ve Pelin'in tutkulu bir ilişkiye yol alacak etkileşimleri, filmin önceki epizotlarının karanlık ve ürkütücü tonlarından arındırılarak verilmekte, akabinde ilişkilerinin neden olacağı cinayet, öngörülemeyen bir eyleme dönüştürülmektedir. 20'li yaşlarında, gençlik hayallerindeki özgürlük hissini yerini gerçekliğin bağlayıcılığının aldığı ve dolayısıyla buhran içindeki iki gencin, gündelik sohbetine tanık olunan epizot, kendi bütünlüğünde değerlendirildiğinde bir aşk filmi hissi uyandırmaktadır. Öyle ki, ikilinin diyaloglarında sembolik motifler halini alan çiçek ve binicilik anlatıları her ikisini de bekleyen özerklik yitimine işaret etmektedir. Pelin'in çiçeklerinin sade ancak kaplayıcı, ele geçirici karakteristik özellikleri ile Onur'un askerlik görevi esnasında at merakıyla açığa çıkan ve Pelin kadar izleyiciler için de izah ettiği *join up* tekniği, bir atın özgürlüğünden vazgeçip aidiyet kurduğu binicisine boyun eğmesi olarak yorumlanmaya açıktır.



İkinci epizottaki soğuk renk paletinin yerini daha bütünlüklü ve sıcak bir dokuya – bilhassa Pelin’in giysisiyle alenen dışavurulan sarıya – bıraktığı bu bölüm, ses açısından da önceki bölümlerle farklılaşarak kasvetli ve ürpertici olmaktan uzaktır. **Aidiyet**’in kurmacası, kimi ince ayrımlar içermekle beraber, Pelin’in mezuniyet fotoğrafı, mekân benzeşimleri eşliğinde birbirine bağlanırken, yönetmenin bu bölümde kesit halinde, yer yer dışlayıcı/dışarıda bırakıcı kadrajlarla görüntü dilini inşa ettiği görülmektedir. Sahnelerin ses-görüntü bağıntısını da ortadan kaldırması **Çevik**’in, göstermekten çok duyumsatmayı amaçladığı hissini uyandırmaktadır. Üçüncü epizotta ses ve görüntünün birbirine yönelik aidiyetlerinin gevşeyişi, kimi rüya hissi uyandıran zamansız doğa yürüyüşü sahneleri gibi, klasik bir cinayet öyküsünün çerçevesinde konumlandırılmayacak pastoral görünümüyle de aidiyetsizliği pekiştirmektedir. Fakat üçüncü epizodun bitişinin ardından, ikinci epizodun devamı niteliğindeki pasaj, gözler önüne serilen naif kurmacanın naifliğiyle bağdaştırılması güç neticeyi hatırlatmaktadır. Onur’un sorgu anındaki ifadesinin tamamlayıcısı olan cümleler, bir kez daha karakter taklidi sunmayan ancak mekân temsili sağlayan, sabit planlar eşliğindeki çiçek motifli mezarlık görüntüleriyle karşılanmaktadır.



Filmin, başından sonuna değin izleyicisiyle paylaştığı, ancak göstermediği olaylar, tragedya hissini arttıran gerçeklik verileriyle belirgin bir hissiyata yol açmaktadır. Bu hissiyatın tekinsizliğinin nedeni, izlenen film neticesinde cinayetin gerekçelendirilememiş olmasıdır. İzleyici, ilk epizotta meraklandırıldığı video mektubun ardından merakının büyük ölçüde giderildiği deneysel/belgesel polisiye etkili ikinci bölümde mekânlarına kavuşup karakter yaratma noktasında etkinleştirilirken, üçüncü ve son epizotta karakter temsiliyle karşılaşmasına

rağmen umduğu *arınmayı* yaşayamamıştır. Yönetmenin kendisinde de eksik olan gerekçeleri olduğu gibi eksik bıraktığı *Aidiyet*'te mutlak bir *arınma* yaşamak imkânsız bir hal olsa da, **Lukacs**'in değindiği üzere, izleyicinin seyir esnasına beraberinde taşıdığı kendi gerçekliği vasıtasıyla filmde olan bitenlerle bağ kurup, etkin bir gözleyiciye dönüşerek kendi *katharsisine* yönelmesi olasıdır.

Burak Çevik'in, annesine adadığı dışavurumu, aynı olaya yöneltilecek bakışlarla yaşanacak farklı alımlama ve çıkarımlama durumlarını açık etmeye elverişli bir biçim sunmaktadır. *Aidiyet*'in, bir bilinmeyene yönelik meraklandırıcı girizgâh olan mektup bölümü **Burak Çevik**'in kişisel bakış açısını ortaya koyarken, sanıkların ifadelerinin olay mahali çerçevesinde mekân odaklı gösterildiği epizodun zanlıların bakış açısını ve taklitle temsili harmanlayan kurmaca bölümüyse, bu kez bir sanatçı olarak yerini alan **Çevik**'in yönetmen bakışını ortaya koymaktadır.

Aidiyet, **Chris Marker**'dan **Richard Linklater**'a, **Jonas Mekas**'tan **Eric Rohmer**'e uzanan, birbirine benzemez üslupların post modern kolajını anımsatacak şekilde heterojen bir sinematografi önyargısı uyandırmasına rağmen, anlatıya hizmet ve bütüncüllük noktasında oldukça modernist bir yapıt olarak göze çarpmaktadır. Bu filmiyle **Burak Çevik**, klasik anlatı içeriğinin bir unsuru olarak kabul edilen *katharsisin* tek başına bir yapıtı ana akıma dönüştüremeyeceğinin altını çizmektedir. Meydana getirdiği çağdaş sinema diliyle **Çevik**, yedinci sanatın biçim öncelikli bir sanat olduğunu vurgulamaktadır. Buradaki vurgusunu, klasik anlatı unsuru kabul edilen *katharsisi*, öznel bir dışavurum aracına çevirerek kullanan yönetmen, *Aidiyet*'i hem yaratıcısı hem de alımlayıcısı için sağaltıcı bir arınmaya dönüştürmektedir.

Kaynaklar

Aristoteles (2004). *Poetika* (11. Baskı). İsmail Tunalı (Çev.). İstanbul: Remzi.

Kulak, Ö. (2016). *Georg Lukacs'ta Katharsis Kavramı: Anlık Bir Uyanış*. ([bağlantı](#)) Erişim tarihi: 17.05.2020.