

GÜNDELİĞİN BİLİNCİ: İYİ GÜNLERDE KİRLENMEK*

Azmi Recep Özdaş

Giriş

“Recep, banyodaki kireçler çıkmadı ablam, üç kere süngerledim. İyi günlerde kirlen, kırmızı kova sende kalsın”. Bu notu *Toz Bezi*’ni (Ahu Öztürk, 2015) izlemeden iki gün önce, hayatımda ikinci kez evime temizlik için yardımcı çağırdığım günün akşamında, ev emekçisi Döne Abla’dan aldım. Evimi temizledikten sonra, film yazıları yazmak için üzerine notlar aldığım küçük defterden kopardığı sayfaya, en samimi alfabesiyle ve temiz bir dilekle ‘kirlen’ yazmıştı. İyi günlerde kirlen diyebilmenin samimiyetini faydacı bir iş alanından gündelik alana çekebildiğini fark ettiğim bu notta, ‘kirlenmek güzeldir’ gibi sakil bir reklam sloganının ötesinde bir his vardı. Zaten reklamı gerçek yaşamdan ayıran çizgi, samimiyetin ölçüsüne dair sloganların taşıdığı anlamdır. Bu notun bendeki karşılığı da;, **Jürgen Habermas**’ın deyişiyle, iş hayatının tabi olduğu ‘sistem dünyası’ ve gündelik hayatı içeren ‘yaşam dünyası’ arasındaki farkın kapanıp-açılmasının, Türkiye gibi ülkelerde her nasılsa matematiksel anlamlara işaret etmediğine dair duygulanım oldu. Bu duygulanım içinde de ‘*affect*’ gibi Türkçeye ‘duygulanım’ olarak çevrildiğinde yine bir duygu eksikliğine işaret eden ama son kertede duyguların biyolojik karşılığını işteş süreçler olarak işleyen bir alana yaklaştım.

Toz Bezi’nin kurduğu *katarsisi* duygulanım, kendi deneyimimi ise biyolojik yanıt olarak kodladığımda, *Toz Bezi* filmine dair üç izlek ile karşılaştım. Birincisi filmin izlendiği anlarda ve filmde kısa süre sonra hissedilen özdeşliğe bağlı duygulanım; ikincisi filmi damıtıp üzerine düşündükten sonra, ilk aşamadaki

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2020 İkincisi

duygu yoğunluğundan arınarak rasyonel aklın tahakkümünde yaşanan filmi anlamlandırma süreçleri; üçüncüsü ise bahsi geçen iki duruma bütüncül bir boyut kazandıran, önceki iki izleğin sınıflandırma kaygılarından arınmış bütüncül kavrayış. Üçüncü durumun diğer iki durumdan ayrılıp, onları kapsayan bir kesişim kümesi kurarak seyircide karşıladığı anlam ise hem **Habermas**'ın söyleminde yaşam-sistem ikiliğini sinema deneyimi aracılığıyla kıran hem de Türkiye bağlamında bu kategorilere yeni bir kavramsal bakış arayan ve duygulanım kavramının gerçekliğinin bulunabileceği bir duygu haritasıdır.

Bu anlamda **Robert Bresson**'un "İnsanlar filmlerinizi anlıyor mu?" sorusuna; "İnsanların filmi anlamadan önce o filmi hissetmelerini tercih ederim." (Bresson, video, on cinema) diyerek cevap vermesini yeni bir 'bütüncül' boyut olarak okuyup, filmler özelinde, diğer bütün toplumsal durumlara ve ilişkilere dair geliştirdiğimiz ortak yöntemin her şeyi anlamaya çalışma kaygımızla oluşturduğu patolojik durumu aşmayı deneyebiliriz. Bu kaygının diri tuttuğu zihinlerle de; en çok kaçırdığımız şeyin izlediğimiz hikâyeleri hissetmekten uzaklaşmamız olduğunu kavramamız ve bu durumun duygulardaki karşılığını, filmleri ya da hikâyeleri tanımlarken kavramlarla kurduğumuz sahte belgelemeye benzeyen sahte bir hissedişte bulmamız olasıdır. Burada amaç filmin bir tür duygu üretim merkezi olarak hakkını yemek değil. Aksine amaç, bu tür ile kurduğumuz kavramsal aşınmayı gerçek samimiyet çizgisine çekip, film izlerken, ikincil bir gayret ile filmi belgelemek için sarf ettiğimiz çabaların zihinsel haritalarımızın da aşınmasına sebep olmasını önleyebilmektir. Hissedişlere 'bütüncül' bir bakışla odaklandığımızda, 'neredeyse gerçek' diyerek filmlerin anlamlarını çekici kılma çabamız yakın bir zamanda toptan bir yanılgıya dönüşebilir mesela.

"Sinema gerçekten de siz hareket etmeseniz de bakışınızı hareketlendirebilen *yeni bir enerjiydi.*" diyerek yıkıcı imge gücüne odaklanan **Paul Virilio** (2003: 26), sinema tekniğinin pasifize eden yanını popüler olanın tuzağı ile açıklar. Çünkü popüler olanla kurduğumuz ilişkide, hissetmeden tabi olduğumuz kavramsal dünya, **Bresson**'un dikkat çekmek istediği noktaya ulaştırır seyirciyi. Hissetmenin bir tercih değil, kendiliğinden oluşu ve anlamaya çalışmanın zorlama ile kurduğu ikili hesaplar. Bu ikili hesapların zihinsel mirasını ise üzerimize yapışan ve kurtulmakta çok zorlandığımız modernist kavramsal düşünme eğiliminde bulmak olasıdır. Ne var ki Habermasçı düşüncenin yetmediği, **Bresson**'u dinlememizi şart kılan Türkiyeli kavrayışların ve hissetme kategorilerinin anlamını, bir duygu üretim aracı olarak **Toz Bezi** filminde

yakalamak mümkündür. *Toz Bezi*, hikâyesi, güncel-politik referansları ve biçimsel atmosferi ile yukarıdaki kavrayışları ‘kendi üzerine düşünebilen’ bir film olma özelliğine çeken ve seyirciyi de bu yöntem gereği ‘kendi üzerlerine düşünmeye’ zorlayan, duygu üreten ve ürettiği duyguların dolaşımını sürekli kılan bir yapıya sahip. Bu bakışla filmlere pekâlâ duygu fabrikaları gibi yaklaşabiliriz. Ama filmlere biçtiğimiz üretim sembolizmini klasik anlamdaki endüstriyel üretimin bir tık ötesinde ararsak, duygulanım bağlamında her filmi aynı kategoride değerlendirmek anlamsızlaşır. Her film duygu üretir. Film bittikten sonra dolaşıma giren duygunun işlevselliği ya da kalıcılığı ise o filmi biricik yapan öznel film duygusu ve deneyimi ile ilgilidir.

Şuna da gerçekten inanıyorum, yazan çizen her kimse üretim ondan çıktıktan sonra (başka bir) üreticisi vardır. Ben de şimdi bir veda yaşıyorum, yani bütün gösterimlerde filmle bağımı kestim, göbek bağımı kestim, filmin üretiminin izleyici üzerinden sürmesini diliyorum, sanki biraz öyle bir şey. Ben de izleyici olarak izlediğim filmi (biraz) kendi dolaşıma alıyorum, sonra tekrar gidiyorum izliyorum. O bir karakter bende kalıyor, kendi tanışıklığımız, yaşanmışlığımız varmış gibi. (Ahu Öztürk, 14.05.2016) (alıntı içi parantezler yazara aittir)

Bu bağlamda *Toz Bezi* filmine ürettiği duyguların dolaşımı esnasında sorular sorup, aynı soruları maddi mekânsal dünyanın üretim ilişkileri içinde değerlendirmek yukarıda bahsi geçen ‘duygulanım’ kavramının içini dolduracaktır. *Toz Bezi*’ni de yukarıda sıraladığım üç aşamalı film izleme deneyiminin kendisini yöntem kılarak değerlendirmek anlamlı olacaktır. İlk aşama olan *katarsis* ve kısa süreli duygusal etki, *Toz Bezi* filminin temel bileşenlerinden olan ‘gündelik’ kavramını dikkate alarak ve kavramın içeriğini sorgulayarak, ‘gündelikçi kadın konumu’ ile; ikinci aşama olan duygudan arınmış rasyonel akıl muhakemesi, filmin diğer temel bileşeni ‘emek ve sınıfsal konumlar’ ile; üçüncü bütüncül ve kapsayıcı duygulanım boyutu ise, önceki iki aşamayı kapsayacak şekilde ve girişte öznel deneyimim aracılığı ile betimlemeye çalıştığım, filmin temel taşıyıcısı olan gündelik hayata gömülü ve ondan bağımsız düşünemeyeceğimiz ‘gündeliğin bilinci’ ile anlamlandırılacaktır. Bu anlamlandırma çabası içinde ‘anlam haritası’ çıkartmak, nitel ve etnografik olanın yaşamsal karşılığını nicel ve makro kuramsal alanlarda aramamıza, kadın deneyimi ve emek süreçlerini birleştirip gündelik hayatın sondajını yapmamıza imkân verir.

Bu bağlamda, **Toz Bezi** filmi yöntem olarak filmi oluşturan üç boyut ve bu boyutların karşılığını çalışmada yararlanabileceğimiz üç kavramsal hat üzerinden; 'gündelik ve günlük kavramı', 'toplumsal cinsiyete bağlı kadınlık konumları' ve 'emek ve gündeliğin bilinci' başlıkları ile 'duygulanım' teması özelinde incelenecektir. Bu betimleme çabasının önermesi ise: "filmin yönteminde saklı olan bütünleştirici öz düşünümsel gücün, seyircinin kendi toplumsal konumu ve öznelliği üzerine öz düşünümsellik geliştirebileceği" şeklinde ifade edilebilir. Bu ilişkileri kurmak ve en temelde filmin kendi üretici perspektifinden uzaklaşmamak için de; 14 Kasım 2016 tarihinde, 18. *Uluslararası Eskişehir Film Festivali* kapsamında **Toz Bezi** filminin yönetmeni **Ahu Öztürk**, başrol oyuncusu **Asiye Dinçsoy** ve filmin yapımcısı **Çiğdem Mater** ile film sonunda yapılan söyleşiyi filmin analizine fon oluşturacak şekilde değerlendireceğim.

Gündelik ve Günlük

"Gündelik hayat tarih taşımaz, görünüşte göstergesizdir; kişiyi meşgul eder, uğraştırır." der, **Henri Lefebvre** (1998: 31). Peki, tarihselliğin, gösterenlerin ve anlamın gündelik olana gömüldüğü bir akışta gömülü olanı çıkarmak, gündelik yaşamın sondajını yapmak mümkün müdür? Ya da pratik anlamlandırma süreçlerinin öylece silindiği söylenebilir mi? Bu süreç içerisinde gömülme anını, silinmenin sebeplerini yakalamak, gündelik olanın tarihsel olandan koştığı düşünülen alanlarda bir milat ve anlam haritası oluşturmak doğru mudur?

Bu arayışın kendisini sorunsallaştırıp, küçük gündelik pratiklerin tarihsel olanla bağı bir önkabul gibi ele aldığımızda, gündelik işçiliğin günlük yaşamdaki göstergelerini ve anlam haritalarını sinema üzerinden ya da **Toz Bezi** filmi ile okumak olasıdır. Sinemasal gösterenlerin çokluğunu bütünsel bir tarihsellik ve ilişkisel bir sosyolojik okuma ile ele aldığımızda, bizi gündelik hayattan ayıran ve onunla bütünleştiren kendi medyalarımızla karşılaşırız. Beden, dil, mekânsal kavrayış ve zamanın içine hapsoldüğünü düşündüğümüz varlığımızı kişisel medyalarımız olarak öngörüp, sinemasal alanın araçlarını bu medyalar içerisindeki araçlar olarak kodlayabiliriz. Gündelik olandaki bütüncül tarih taşıyıcılığını, göstergelerin diyalojik yapısını ve meşguliyetin bizi kişisel medya araçlarımızdan mahrum bırakabileceği gerçeğini de bu anlarda kavrayabiliriz. Ne var ki film izlerken, o esnada ve filmde kısa süre sonra hissedilen özdeşliğe bağlı duygulanım

bir tür 'meşguliyet krizi'dir. Bu krizin oyalayıcı ya da sorgulayıcı diyalektik yapısı, sinemanın düşünsel boyutunu, sinema aracının beden gibi, dil gibi kendi medya araçlarımız kadar içselleştirilebileceği kavramsal bir durumu karşılar.

Katarsis ve kısa süreli duygusal etkiyi **Toz Bezi** filminin temel bileşenlerinden olan 'gündelik' kavramını dikkate alarak ve kavramın içeriğini sorgulayarak 'gündelikçi kadın konumu' ile tartışmaya açtığımızda, hem film izleme deneyiminin uçucu ve gündelik yapısı hem de filmde anlatılanın gündelik ve oyalayıcı yapısı ile yüzleşiriz. Sadece bir yüzleşme olmayan, aksine tanıklık gerektiren olaylar doğuran gündelikçi kadın işçi hikâyesi olarak **Toz Bezi**, ilk çarpıcı etkisini 'gündelik' kavramı üzerinden kurar. "Yaşanmış deneyden kaynağını alan bellek son derece öznelidir. Tanık olduğumuz olgulara, tanığı, hatta aktörü olduğumuz olaylara ve bunların ruhumuza kazıdığı izlenimlere bağlıdır." (Traverso, 2009: 10)



Peki, gündelik olan nedir? Bir işe, yoğun kadın emeğine sinen bu kavram, çağrıştırdığı şey kadar uçucu mudur? **Toz Bezi** filminin adındaki hiçlik (toz) ve değersizlik (bez) vurgusu gündelik kavramının yeniden düşünülmesini sağlar mı?

Bu sorulara aranacak cevaplar Eski Yunanca bir kelime olan, uçucu ve ıvır zıvır gibi günlük hayatın mikro anlarını temsil eden ‘efemera’ kavramı ile başlatılabilir. *Efemeral* olandaki uçucu ve esnek algı Eski Yunan’daki anlam karşılığını yitirmiş, tüketim toplumu içerisinde törpülenmiş ve geçicilik rejimini bir perde gibi gündelik alanın üzerine örtmüştür. Oysa gündelik kavramına içkin olan ekonomik ve toplumsal yapı tarihseldir ve bütüncül bir şemada anlam kazanır. **Toz Bezi**’ndeki mikro-makro ilişkisinin, bu sınıflandırmaları silen bir bütüncül adda birleşen gündelik vurgusunun ise ‘zerre küllün aynasıdır’ söyleminde gerçekleştiğini görürüz. **Toz Bezi**’nin ışıltıdan uzak zerrelere kendi otantik konumları itibarıyla yıldızlaşırlar. “**Monroe**’nun parıltısına karşı yönetmenler, *normal* yani parıltısız kadının gündelik hayatını filme çekmelidirler.” der, **Anneke Smelik** (2008: 3). Bu konumun gerçekliği ise gündelik hayatın derinliğinde anlam bulur. **Lefebvre** görünüşte göstergesiz dediği gündelik olanın alt metnini de böylece açık eder. Görünüş, yüzey ve derinlik ancak bir arkeolojik okumaya tabi tutulduğunda gerçekliğini gösterir. **Toz Bezi**’nin adı ile bağ kuran seyircinin ilk izlenimi de **Virilio**’nun vurguladığı üzere, görünüşte olana ve yüzeysel alana tekabül eder. “Hiçbir şey gerçekleşmemekte, her şey geçmektedir.” (Virilio, 2003: 21) Ancak kişiyi meşgul eden, uğraştıran efemeral gündelik hayat iç çelişmesini burada ve şimdiki zamanda barındırır. Çünkü meşgul etmenin kendinden ve doğal anlamı içinde bir özne saklıdır. Meşgul etme kavramı edilgen bir durumun perdelenmesiyle kavramsal aşınmaya uğramış ve kavramın gündelik alandaki etkisi üzerine düşünülmeyle sağlamıştır. **Toz Bezi**’nde filmin adının ‘gündelik’ iş ile kurduğu ikili ilişki de bahsi geçen *efemeral* etki, kavramsal çelişkiler, uçuculuk, perdelenme gibi durumların üzerindeki tozu kaldırır, filmin turnusol etkisini ortaya koyar. Bu etki, filmi izlerken, zihinsel olarak başka bir renkle baktığınız hikâyenin kısa vadede filmin rengine dönüşmenizi sağlayacak özdeşlik ile oluşturduğu ve filminden çıkarken hem filmin rengini hem de başlarken taşıdığınız rengi ortaklaştıran yeni bir rengi içerir. Renk benzetmesinin de filmin seyri içerisinde durakları vardır. Nesrin ve Hatun’un hikâye içinde yaşadıkları duygusal çatışmalar ve duygu ortaklıklarına bağlı olarak; Nesrin’in Hatun ve Asmin’in pazara gidişlerini uzun bir sekansla izlediği sahne, Nesrin’in kızı Asmin ile battaniye altında oyun oynadıkları sahne, Nesrin’in bardak kırıp, intihara yönelebileceği sinyallerini veren mutfak sahnesi ve Hatun’un Asmin’i amcasına teslim ettiği sahneler... Bu sahneler filmin renk skalasındaki geçişlerdir. Her geçişte filmin sonlanacağı sinyalleri verilir, seyirciden filmin finaline dair

özdeşlik kurması beklenirken, ısrarla özdeşliği sorgulayan bir tavır bu geçişleri filmin ara durakları ve zincirleme anları olarak kurgular.

Özellikle Nesrin karakteri için, ona bazı çizgiler belirlemiştir Ahu, işte burada yükseliyor, burada düşüyor, bir eğrisi vardı onun, bana onu anlatması çok önemliydi mesela, devamlılık açısından, karakterin devamlılığı açısından. (Asiye Dinçsoy, 14.05.2016)



Bergsoncu zamansal bütünlük ve süreklilik temasının işlediği süreç, seyirciyi hikâyenin kırılmalılığı üzerinden duygusal durakların önemine hapseder. *Toz Bezi*'nde zamanı ve kırılma anlarını fotografik anlar olarak, bu anlara bağlı duygulanımları ise yapısal ve bütünlüklü bir hikâye ile kurgularız. Nesrin ve Hatun'un duygusal duraklarında hafifçe sallanan, yüzergezer kamera hareketleri de biçimsel olarak bu geçişleri destekler. Özellikle iki kadının sigara içtikleri sahnelerde, her sahnenin ve konuşmanın içeriğinin filmin seyri içinde Nesrin'i ya da Hatun'u öne çıkaran (ama öncelemeyen) yapısı ile, sallantılı ve titrek kameranın kadınların duygusal ağırlıklarını bir terazi gibi taşıdığı görülür. Filmin Nesrin'e ya da Hatun'a hak vermeyen nesneliliği, sigara sahnelerinde kamera hareketi aracılığıyla seyircide bir o yana, bir bu yana bakışı sabitleyen teraziye sorunsallaştırır. Kadın karakterlerin zamansal çizgisini yarış yerine, devamlılık ile kurmamızı kolaylaştırır. *Toz Bezi*'nin anlatısının zincirleme, sürekli kimliklere göre kurgulanması da karakterlerin öznel kamera ile sabitlenen bakışını toplumsal alandaki grup kimlikleri ile özdeşleştirir. "Bir yaşamın anlatısı, birbiriyle bağlantılı anlatılar dizisinin bir parçasıdır; söz konusu anlatı, kişilerin kimliklerini edindikleri grupların öyküsü içine gömülüdür." (Connerton, 2014: 41)

Kadınlar arasında iktidar vardır, evet ama ben altta, en dipte, birbirinden başka aracı olmayan kadınların dayanışmasının kendi başına bir karakter olduğuna inanan biriyim. Dolayısıyla Nesrin'in düştüğü yerde Hatun'un devam etmesi benim için çok değerli bir şeydi. Yani ben takıntılı bir biçimde oraya asıldım. (Ahu Öztürk, 14.05.2016)

Kadın sürekliliği içinde Nesrin'in adeta Asmin'i Hatun'a emanet edip, güvenli bir son bakıştan sonra hikâyeden çekilmesi, seyircinin kadını kadınlık kategorisi üzerinden çıkarıp, duygusal emek kategorisi aracılığıyla düşünmesine imkân verir. **Toz Bezi**'nin seyircide kurduğu tedirginliği, ferahlama anlarıyla sağaltması bu tip bir süreklilik ile kavranabilir.

Yazmanın bilinçdışı süreçlerden geçtiğini düşünüyorum, sen istemesen bile senin meselen sirayet ediyor bir şekilde, sussan bile hortlayan bir şeyler var, küçük kıza Hatun'un sahip çıkması beni acayip rahatlatan bir şey. (Ahu Öztürk, 14.05.2016)

Seyirci ana akım tarafgirlikten sıyrılarak bütüncül zamansal algıya 'o an' üzerinden, 'yani zerre üzerinden küllü tanımlayarak' ulaşır. Artık zamansal kategori başlangıcı ve sonu önceleyen bir izlekten çıkıp Nesrin ve Hatun'un kadınlık zamanına işaret eder. Zamansal algısı zorlanan seyirci ise, ana akım filmlerle kurduğu sürpriz sonlu, önemsenen finali ilişkilerin perdesini kaldırıp sinemasal ferahlık sağlayabilir. Bu ferahlık ise ana akım filmlerdeki gibi geçicilik üzerinden kurulmaz, duygu duraklarının ve renk geçişlerinin oluşturduğu bütüncül zaman kendi süremini oluşturur. "Geçicilik, günlük yaşamdaki yeni *süreksizliktir*. Sonuç olarak sürekli, kalıcı olamama duygusuna neden olmaktadır." (Toffler, 2006: 61) **Toz Bezi**'nin zincirleme, birbirine eklemlenen ve matruşkayı andıran geçişleri de 'gündelik' işinin temel olduğu hikâyede gündelik kavramının altını oyar, duygusalın gündelik üzerindeki etkisini açık eder ve seyirciye ekonomik ve sınıfsal alanlara doğru yeni kapılar aralar.

Kadınlık ve Emek

Bir filmi izleyip, damıtıp, üzerine düşündükten sonra ilk aşamadaki duygu yoğunluğundan arınarak rasyonel aklın tahakkümünde filmi anlamlandırma süreçleri baş gösterir. Duygudan arınmış akıl muhakemesine filmin adı ile

bağlantılı 'gündelik' üzerinden kavramsal bir giriş yaptıktan sonra ancak varılır. *Toz Bezi*'nin diğer temel bileşeni 'emek', gündelik kavramının altını oymak yerine, ona bütüncül anlamlar kazandıran ve gündelik işçiliğin maddi mekânsal boyutunu seyirciye hissettiren bir uyum içinde işler. Filmin bu katmanlı yapısı içinde Nesrin ve Hatun'un kadınlık konumları ve işçi konumları arasında herhangi bir seçim yapmayan, iki öznenin birbirilerine olan yakınlık ve uzaklıklarını etkileşimsel bir dille sunan *Toz Bezi*, bu etkileşimin toplumsal boyutunu da kendiliğinden bir akış içinde sunduğu için 'emek' kavramının çağrışımları da sadece sınıfsal ve yapısal alanı kapsamaz. Duygusal emek, kadınlık emeği, toplumsal emek gibi kategorilerin *Toz Bezi*'nin fragmanlarını oluşturan anlatısı içinde, akış ve tanıklık halinde seyirciye sunulması neredeyse etnik vurguların sadece vurgu olduğu, büyük sinemasal resmin ise hikâyenin kendisinde olduğuna dair seyirciye tanıdık bir alan sunar. Bu durum 'kadın filmi nedir?' sorusuna da doğru cevaplar bulabilme şansı doğurur. "Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının (nitekim 'kadınsız feminizm' de olabilir) odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran, hatta yapı bozumuna uğratan bir dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir." (Öztürk, 2003: 12) Duygusal üretim ve olumlamanın referans olarak alındığı kadın filmi boyutunun filmi üreten kadın emeği içinde yeni anlamalar kazanması *Toz Bezi* örneğinde doğru bir analizi mümkün kılar. Zira filmin yapımına da dönüşen kadın emeği hikâyenin sağlamasını yapar.

Toz Bezi bir kadın filmi. Sadece hikâyesi ve başrol olarak değil (...) sette çok az erkek vardı mesela, görüntü yönetmenimiz Meryem Yavuz, sanat yönetmenlerimizden Aslı Dadak, çok kadın yoğun bir sette çalıştık, onu Ahu şöyle anlatıyor hep: çok sessizdi set, hiç kavga çıkmadı, hepimiz gayet yumuşak bir yerden hallettik. (Çiğdem Mater, 14.05.2016)

Buna ek olarak bir filmin hikâyesindeki öznel kaygılar ve yaşam öyküleri de filmin anlattığı hikâyeye uyum içinde okunmalıdır. Yönetmenin ve senaryonun öznel konumu, sinema üretiminin, insana dair bir referans noktası ile toplumsal üretime dönüştüğünü anlatır. Yani duygusal öz yaşam öyküsü *Toz Bezi*'nin ağırlık noktasını oluşturur ve yönetmenin öznel kadınlık hikâyesinden anons edilir.

Benim teyzem ev işçisiydi ve teyzeme ithaf ettim filmi. Teyzem benim için çok değerli, teyzemin görünmez emeği, yani bütün kadınların ev

içindeki emeği görünmezdir, hepimiz biliriz bunu. Aynı görünmezlik işçi olarak gitsen dahi, adın işçi olmadığı için devam eder, benim filmimin özneliyle, filmdeki kadınlarla kurduğum özel bir bağ var. (Ahu Öztürk, 14.05.2016)

Senaryoyu okuduktan sonra oturup ağladığımı biliyorum. (Asiye Dinçsoy, 14.05.2016)

Filmin kendi üretimindeki kadın emeğine ek olarak, son zamanlarda seyirciyi tek bir kategori ile kavrayan (Babamın Sesi/etnik, Zerre/sınıfsal, Köksüz/cinsiyete dayalı) yeni yerli filmlerin seyirci ile kurduğu düz ilişki düşünüldüğünde, 'tanıdık' bir hissin seyircide oluşturulabilmesinin, zor olanı aktarabilmek olduğuna dair bir değerlendirme yapılabilir. Tanıdıklık hissinin emek ile ilişkisi ise, o çok yakından tanıdığımız ilişkilere karşı duyarsızlığımız üzerinden okunmalıdır. Gündelikçi kavramı içinde, yukarıda gündelik kavramının temel tanımlarına yaptığım referansla, emek kategorisinin silinmiş olması toplumsal olarak tanıdık bir duygu bütünlüğüne işaret eder. Hemen her gün gerçekleştirdiğimiz günlük pratiklerin üzerini örten uçucu etkilerde, emek kategorisini bulmamızın zorlaşması (duygusal emek de dâhil), hem gündelik kavramının tarihsel taşıyıcı etkisini aşındırır hem de gündelik işçiliğe işten ve emekten arınmış bir tanım atfeder. Her gün mutfakta yemek pişiren kadının emekten soyutlanmış konumu, her gün aile bireylerinin duygusal yönetimini ve planlamasını yapmak zorunda kalmış annenin duygusal emekten dışlanmış konumu ya da her gün sokakta yürürken tedirginlik içinde olan kadının emekten arındırılmış zihinsel ve psikolojik durumu gündelik alanlardaki 'her gün' yapma eyleminde emeğe dayalı bir formül bulmamızı gerektirir. *Toz Bezi*'nde Nesrin ve Hatun'un, hatta küçük Asmin'in konumları bahsi geçen durumlara yakın emek süreçlerinin gündelik alandaki sondajının sonucu ortaya çıkar. Ve bu ilişkiyel durum filme yeni bir karakter kazandırır.

Tabii ki karşılıklı oynadığım bir oyuncu, ikimiz de başrolüz, o başka türlü olsaydı yani başka bir kanalda devam etseydi bu ilişki ortaya çıkmayacaktı, çünkü burada Nesrin başrol ama onların ilişkisi de ayrı bir başrol ve o bağı yakalamak çok önemli. (Asiye Dinçsoy, 14.05.2016)

Bu karakter de seyircinin kamera aracılığıyla filmdeki kadınların duygusal konumlarıyla bütünleşmesinden doğar. Filmdeki dikkatli ve yerinde kullanılan

yakın çekimlerde filmin bir diğerk karakteri olan ‘duygusal bağ’ aranır. “Yakın çekim, yönetmenin derin bakışı, hassasiyetidir. Yakın plan çekim, sinemanın şiiiridir” (Balazs, 2013:68). Bu bağı emek ile ilişkilendirdiğimizde kadının duygusal üretimine yeni bir konum kazandırılabilir. ‘Kadınların sınıfı’ diye kavramsallaştırılan bu konumda **Toz Bezi**’nin anlatısı geç kapitalizmin ya da sanayi sonrası tüketim toplumunun aşındırdığı kadınlık ve emek anlamlarında aranır. Nasıl ki ‘mikrofiber bez’ dediğimizde nesnenin niceliksel konumu üzerinden endüstriyel bir tanım yapıyorsak, **Toz Bezi**’nin ‘toz bezi’ tanımını filmin hikâyesi ile kıran anlatımında da tanımdaki niteliksel olanı buluruz. Kadın emeğinin toplumsal alanın her yanına sirayet etmesi niteliksel anlamdır. Ve nesnelere üzerinden niteliğin silinerek, araçsal alana hapsedilmesi, sadece ‘araç’ı konuşmayı daha olası kılar, nitelik unutulur ve amaçsal olan silinir. Rasyonel aklın tahakkümü de burada devreye girer. Çünkü rasyonel akıl, toplumsal kategoriler ve araçlar ile düşünmeye yatkındır. Filmle kurulan duygusal ilişkiden sonra film üzerine nesnel konumlar üzerinden yorum yapma hissimiz de bu düşünce biçimine yakındır. **Toz Bezi**’nin rasyonelliği silen çok katmanlı yapısı ise seyirciyi zorlar ve sınıfsal, yapısal, cinsiyete dayalı ve özneler arası iktidara dayalı ilişkilendirmelerin iç içeliğini doğrular. Ayten’in (**Serra Yılmaz**) komşusu için çalışan işçi kadını ‘kadın’, Hatun’u ise ‘kadınım’ diye adlandırması bir tür çağırma pratiğidir. **Louis Althusser**’in yapısalcı ‘çağırma ve çağırılma’ kavramlarının öznel boyutta işlediği bu örnek, adlandırmaya bağlı sahiplenme ve mülkiyet ilişkisini açık eder. Ad verilen şeyin sahiplenilmesi sadece kavramsal bir duruma denk düşmez, ad verilen şey sahiplenilir ve üzerinde iktidar kurulan bir ad verme eylemine evrilir. Bu durumda **Toz Bezi** hem film olarak biçimsel bir ad verme durumuna hem de anlattığı hikâyedeki kadınlık ve emek konumunun adını veren film kahramanlarının yapısal ad verme pratiklerine bütüncül bir anlam katar.

İlk durumdaki sinemanın biçimsel aracılığını şöyle okumak mümkündür. Kamera ve fotoğraf teknolojisiyle beraber değişen imgesel algılarımızı radikal biçimde sorgulayan sinema, görsel olandaki sanatsal-zamansal kaygı ile fotografik olandaki muğlaklığı ortaya koyar. Elektronik imgelerin özneyi görüntüye yaklaştırmadığından, aksine bulanık bir alanda görüş alanının kısıtlandığından bahseden **Virilio**’ya göre göz ile kamera arasındaki medya ilişkisi insan bakışını öngörülebilir kılar.



Bu bağlamda 'ad vererek' sahip olma durumunu 'görerek' iktidar kurma gibi bir argümanla imaj dünyasını anlamaya çalışırsak, görsel teknolojik alanda bir totaliter eğilim yakalarız. Görme araçlarının evrimi zirveye ulaştığında insan duyularının gereksizleştiği, 'ilişkisel imge' olarak görsel olanın insan bakışını sabitlediği bir hiyerarşik görme ilişkisi tespit edilebilir. Sinemasal 'çağırma'ya dair bu boyut Ayten'in Hatun'u 'çağırması' ile ilişkilendirildiğinde **Toz Bezi** sinema aracının olumlayıcı yanını, seyirci ile kurulan gösterme ilişkisinin sorumluluğunu ifade eder. **Gilles Deleuze**'ün sorduğu "Kendimizi kendimizden nasıl kurtaracağız?" sorusuna bu bağlamda yeni bir cevap verilebilir: Sinema aracılığıyla! "Dünya aracılığıyla gerçek olmayan bir şeyi amaçlayan diğer sanatlarla kıyaslandığında sinema, dünyanın kendisini gerçek olmayan bir şey ya da hikâye haline getirir... Dünya sinemayla kendi imgesi haline gelir, bir imge dünya haline gelmez." (Deleuze'den akt. Yetişkin, 2011) **Toz Bezi**'nin gösterme sorumluluğu gündelik işçiyi 'kadın' olarak çağırmanın içselleştirildiği bir güncel toplumsal atmosferde, başka tip çağırma biçimlerinin ve buna dayalı sahiplenme biçimlerinin varlığı ile gerçekleşir. Hatun'un Asmin'in birçok temel ihtiyacını karşılayıp, onu adlandırma ve çağırma gereği duymadan sahiplenmesinde Ayten'in çağırmasından farklı bir konum vardır mesela. Nesrin'in gidişinden sonra daha da berraklaşan, buna bağlı olarak daha samimileşen Hatun-Asmin ilişkisi, **Deleuze**'ün vurguladığı gibi, dünyanın kendi imgesine dönüşmüş halidir. Kavramlar ve kuramlarla dışsallaştırılmaya çalışılan toplumsal alanın, sinema aracılığı ile içselleştirildiği, **Toz Bezi**'nin çağırma pratikleriyle de dünyanın gerçekliğini gerçek olmayan ama samimiyeti hissettiren bir hale getirdiği hikâyede **Virilio**'nun karamsar bakış açısı silinir. Çünkü sinema bir ileti aracı

olarak kendini imha eder, kendi üzerine düşünebilen seyirci ihtimallerini sorgular. Yine bu ihtimalin örneğini, Hatun'un Nesrin ile sigara sohbetlerinden birinde, komşuları olan ama kendileri gibi çalışmayan başka bir kadını “*karı desen, değil*” diyerek adlandırmasında buluruz. Bu söylem yukarıda geçen Ayten'in Hatun'a olan konumu ve Hatun'un Asmin'e olan konumunun dışında Hatun'un diğer bütün kadınlara karşı kendisini bulabileceği türlü konumların olduğunu gösterir. İktidar ve güç mekanizmalarının toplumsal alanın kılcal damarlarına sirayet ettiğini ve seyircinin bu tip iktidar-özne konumlarını yukarıda bahsettiğim yapısalçı çağırımların dışında da deneyimleyebileceğini gösterir. Sinemanın kendini imha edip, kendi üzerine düşünebilen seyirci özne yaratabilme gücü, *Toz Bezi*'nin hikâyesindeki yoğunluklu bütüncül anlatım ve özdeşleşme ile yakalanır. Bu anlamda *Toz Bezi*'nin emeğe dayalı bütüncül katmanı, gündelik olanın ekonomik olanı silen etkisini kırar ve hikâyenin gücü ekonomi yokmuş gibi davranan kültürel üretimlerdeki zihinsel tasarruflarımızın altını oyar. *Toz Bezi*'nin seyirciyi kolaylıktan ve düz düşünmeden sıyırdığı, seyirciyi silkinmeye çağırdığı bir kurgu ile karşılaşırız. Yine de *Toz Bezi*'nin bütünlüklü anlamı filmi sadece emek filmi ya da ekonomik-toplumsal ilişkileri anlatan bir film olarak kodlamamızı imkânsızlaştırır. Bilincin yeniden düşünülmesi gereken yanını, gündelik kavramında hapsolmuş bilincin açığa çıkarılmasını imler.

Gündeliğin Bilinci

Toz Bezi'nin gücü, filmin temel taşıyıcısı olan 'bütünlük' kavramında baş gösterir. Gündelik ve günlük terimleri arasındaki simbiyotik ilişkinin ve kadınlık ve emek arasındaki ekonomik göbek bağının bütüncül ve kapsayıcı duygulanım boyutu kendini hissettirir. İlk iki aşamayı kapsayacak şekilde ve girişte öznel deneyimim aracılığı ile betimlemeye çalıştığım gündelik hayata gömülü ve ondan bağımsız düşünemeyeceğimiz 'gündeliğin bilinci' durumu da bu bağlamda ortaya çıkar. Filmin katmanlı boyutuna ve karakterlerin duygusal grafiklerine bütüncül bir boyut kazandıran, önceki iki izleğin sınıflandırma kaygılarından arınmış bütüncül kavrayış Nesrin ve Hatun özelinde tüm kırılğan gruplarla kurulan ilişkide seyirciye “Nasıl?” sorusunu sordurtur.

Biraz da seyircinin ‘evet, sen bu koşullarda olsaydın ne yapardın?’ sorusunu sormasını, kendi içerisinde o soruyu dolaşıma almasını çok istedim. (Ahu Öztürk, 14.05.2016)

“Nasıl?” sorusuna bağlı özdeşleşmeyi sorumluluk bilincine dönüştüren **Toz Bezi**, diğer iki aşamadan ayrılıp, onları kapsayan bir kesişim kümesi kurarak seyircide bütüncül anlam haritası oluşturur. Bu anlam ise, girişte bahsettiğim gibi **Habermas** söyleminden ve yaşam-sistem ikiliğini sinema deneyimi aracılığıyla kıran bir söylemden, Türkiye özelinde yeni bir kavramsal bakışa evrilen ve duygulanım kavramının gerçekliğinin bulunabileceği bir duygu haritasına işaret eder. Bu haritada **Toz Bezi**’nin bilinci seyircinin bilincine karışır, gündeliğin anlamı yeni zihinsel anlamlar üretir, gündeliğe dair seyircide oluşan bilinç de filmin kendisiyle beraber yeni bir boyut kazanır. **Toz Bezi**’nde Nesrin ve Hatun’un bedenlerine sinen bu düşünümsel durum, seyircinin de seyircilik bedenine sirayet eder. “Mimiklerin bu türden düellosu, sözcüklerin her türlü saldırısından çok daha heyecan vericidir.” (Balazs, 2013: 62)





Hatun'un çalışmaya gittiği evde, ev sahibinin ısrarıyla kahvaltı masasına oturarak uzun uzun ve büyük ağız hareketleriyle, anlamlı bir şekilde kiraz yediği, kiraz çekirdeklerini de yine kendi konumunun gerektirdiği gibi masaya koyduğu sahnede seyirci 'meyve'nin anlamını, 'meyvenin sınıfsal konumunu' sorgular. Yine Hatun'un kendi ayakları ve elleri ile kurduğu ilişki, her kanepeye oturduğunda ayaklarını ovması ve yemek sofrası sahnelerinde ellerini yönetici gibi kullanması kendi mekânında, evinde bedeninin sunumunu bağlamına göre belirleyen bir duruma işaret eder. Nesrin'in iş başvuru formu doldururken yazı ve kağıtla kurduğu yavaş ilişki de onun rasyonel dünya ile kurduğu ilişkinin bedensel tanımıdır. Aslı'nın Nesrin'e olan yardımlarındaki rasyonellik kaygısı ve yardımın şeklini alan rasyonel dünyada da bu bedensel ilişkiye tabii olan bir toplumsal konum aranır. Nesrin'in iş bulma umudu tükenirken, Aslı'nın onu kırmadan lise diplomasının önemini vurgulaması, son raddede dışardaki rasyonel dünyaya tabii olan bir öznenin bedensel tepkisi ile anlaşılır. Nesrin'in umutsuzluğunun filmin seyri ile yüzüne ve bedenine yansması ve dilinin filme göre şekillenmesi bu durumu anlatır. Nesrin'in anadili olan Zazaca ile kurduğu ilişkide de kentli Kürt olmanın bilinci hâkimdir. Kocasına veryansın ederken, en samimi ve en duygusal anlarında Zazaca beddua etmesi, bu dilde yakarması, yine özne olarak konumunu belirleyen bir dilden konuşmasına, en çok da samimiyet anlarında toplumsal bilincin de bütüncül bir bilinç anına işaret edebileceğine örnektir.

Kürt değilim ve Kürtçe konuşmam gerekiyor, Zazaca konuşmam gerekiyor, duygusu yoğun olan sahnelerdi. O anlamda korkmadım değil ama... (Asiye Dinçsoy, 14.05.2016)

Beden ve eylemlerle birlikte *Toz Bezi*'nde bütüncül anlam arayışını doğrulayan diğer konum karakterlerin kent ve yaşam alanlarıyla kurdukları ilişkidir. Hatun ve Nesrin'in bedenlerini kontrol edişleri ve yayışları, kenti de belirler. Kenti kavrayışları kendilerinden başlar, şehri de saran bir kavrayış oluşturulur. Nesrin'in otobüslerde uyuyan, banklarda oturan, parklarda bekleyen kentsel kavrayışı karakterin yaşamsal bekleyişine de paralel ilerler. Hatun'un açık göz karakteri de onu kentte daha hareketli kılar, kenti yuvarlak ve esnek hareketlerle saran Hatun'un Nesrin ile kurduğu ilişkideki kavisler, kentte yürüyen ve kenti fetheden Hatun'u da kıvrımlı ve kavisli hale getirir. Final sahnesinde Asmin'i kucağına alarak dakikalarca ve kıvrımlarla yürüyen Hatun'a eşlik eden sallantılı ve omuz hizasındaki kamera kullanımları kentle kurulan psikolojik ve öznel konumu bedensel mekânda açıklar. Hatun ve Nesrin'in aynı binayı farklı konumlarla paylaşmaları, bu yapının ise ne apartman ne de gecekondu oluşu, Nesrin'in giriş katında ve görece daha küçük bir mekânda yaşaması, yine de aynı uzun ve çıplak merdiveni kullanmaları karakterler arasındaki ilişki hattının mekânsal boyutudur.



“Evler anımsatıcı bir yapıya sahipse bu yalnızca onların durağan bir temsil aracı olmamalarından kaynaklanmıyor.” (Connerton, 2014: 30) İstanbul’un eski gecekondu, yeni uydu kent alanlarında inşa edilmiş evler, burada yaşayan karakterlerin hayalleri ve ilişkileri ile yakından ilişkilidir. Sigara içilen balkon sahnelerinde balkonun özneleşip, Hatun’un dilinde komşu kadınların ev alma hikâyelerine ve kendisinin ev hayallerine dönüşen bir zemin oluşu, kilisede ev almak için dua ederken evin resmini bedeniyle çizmesi, Moda semtinin merkezi hayal konumu, çevre yolları ve otobüs hatlarının yaşamsal etkisi bu duruma örnektir. Bu öznel konumdan toplumsal konuma geçiş ise kentte yaşanan mekândan kentte karşılaşılan diğer öznelere göre biçim değiştirir. *Toz Bezi*’nde Nesrin ve Hatun’un ilişkilendiği kent karakterleri bu bakımdan önemlidir. Çöp toplayan işçilere sorulan adresler ve inşaat işçisine sorulan sorular kentin öznedeki oluşturduğu bilince işaret eder. Sivasız, korkuluksuz ve uzun merdivenli evlerden kentin katmanlarına uzanan yolculuklar, gündelik hayat içindeki dille başlayan konumun beden ve mekânla devam ettiğini gösterir. Bu seyir filmin seyri içinde sivrilmeyen, aksine filmin bütüncül anlamı içinde törpülenir. Gündelik işçiliğin anlamı, gündelik rutinin anlamı, ekonomik hayatın anlamı, rasyonel aklın anlamı, kadınlığın anlamı ve kentin anlamı birleşir, yeni bir anlam haritası oluşur. Seyircinin kavrayabildiği duygu ise bu haritanın bütünselliği içinde belirir. Artık her bir seyirci için *Toz Bezi*’ni oluşturan, tek olmayan ama bütüncül olan bir anlam vardır. Ve bu anlam kurgudan çok karakterlerle özdeşleşme ile kurulur. “Sanat filmleri görsel biçimin vurgulanması (bakışın kurumsallaşmış bir izlenim olmak yerine, kişisel bir bağlama sahip olması), Hollywood anlayışında hareketin bastırılması, plot’tan çok karakterin önem kazanması, dramatik çatışmanın içselleştirilmesi gibi özelliklerle kendini gösterir.” (Derman, 1993: 39) Bu bütüncül anlam içinde ise tek tek seyirciler kendi biricik konumlarına göre bir yer edinebilir, filmin hikâyesinden bir kesiti içselleştirip herhangi bir katmana dâhil olabilirler.

Çok katmanlı bir senaryoydu bu, hani bir oyuncunun karşısına çıkabilecek en iyi senaryolardan bir tanesiydi. O kadar iyi ve net bir şekilde çizilmişti ki Nesrin ve Hatun karakterleri, yani hani böyle bir senaryoda kötü oynamak da olabilirdi ama çok düşük bir ihtimal. Bir de Ahu çok iyi biliyordu karakterleri, çünkü o çevresindeki gözlemleriyle oluşturmuştu senaryoyu, onun bana çok desteği oldu. Tabii karakterle alakalı, ben Nesrin’i çok sevdim mesela, hâlâ izlediğimde çok seviyorum ve çok içimi acıtan bir karakter, bunların hepsinin toplamından iyi bir şey çıktı. (Asiye Dinçsoy, 14.05.2016)

Asiye Dinçsoy'un (Nesrin) da filmin üretiminde içselleştirerek dâhil olduğu profesyonel konum, seyirci özneler olarak bizim de o konumla birleşmemizi ve bilinç oluşturmamızı sağlar. Yine film üretiminde yönetmen, senarist ve oyuncuların tek tek kendi özne konumlarından dâhil oldukları ortak toplumsal, sinemasal platformu bir kamusal alan olarak değerlendirirsek, *Toz Bezi*'nin bütünlüklü gücü öznel hikâyelerin gerçek duygusal hattan kamusal alana taşınmasından kaynaklanıyor diyebiliriz.

Ben senaryoyu yazdığım için sadece kendi deneyimlerimden bahsetmek istiyorum. Bütün senaryo yazımında benim hissettiğim, sonrasında da, şu oldu: kendimi ikiye bölmüşüm, bir tarafım Hatun bir tarafım Nesrin... Dolayısıyla eğer bu soyulma anını, kendi kendinle yaptığın açılma halini, içini açma halini eğer zaten yapabiliyorsan, karakterlerini daha iyi, kendini de aslında daha iyi tanımış oluyorsun ve oyuncularla olan bağın da biraz buna dayanıyor. (Ahu Öztürk, 14.05.2016)

Sonuç

Toz Bezi filmini çalışmanın yöntemsel karşılığı gereği filmi oluşturan üç boyut ve bu boyutların karşılığını çalışmada bulabileceğimiz üç kavramsal hat üzerinden, gündelik ve günlük kavramı, toplumsal cinsiyete bağlı kadınlık konumları ve emek, gündeliğin bilinci başlıkları ile analiz etmeye çalışırken, fonda her zaman 'duygulanım' temasının sivrildiği ve filmin ağırlık noktasının duygulanım olduğu, kaçınılmaz bir gerçek olarak sinemanın felsefi ve düşünsel boyutunun da bu hatta bağlandığı görülür. Filmin yönteminde saklı olan bütünleştirici ve öz düşünümsel gücün, seyircinin kendi toplumsal konumu ve özneliği üzerine öz düşünümsellik geliştirebilmesi ise filmin ve hikâyenin gücünü oluşturur. Bu analizin sonuna paralel bir kurguyla, Nesrin'in hikâyedeki sonunu seyirci ile kurulan imgesel bağ üzerinden sonlandırdığımızda imge ile kurulan bütünlük ile karşılaşırız. Kadın imgenin seyircideki karşılığını **Lauretis**'e referansla tartışan **Hande Öğüt**; "kadın seyircinin imgeye psişik yakınlığını, imgeden simgesel farklılaşmasının olmayışını" (Öğüt, 2009: 205) anlatır. *Toz Bezi*'nin seyircisinin imgesi ise filmin kadınları ve filmin ortasında kaybolan Nesrin'dir. Bu durum kadını görünmez kılmaz, aksine duygusal kararlar alırken her an gidebilecek bir kadın simgesine dönüştürür. Yine **Doane**'nin 'yakınlık ve uzaklık' (Van Zoonen, 1994) kavramları üzerinden fiziksel uzaklığı anlattığı

röntgencilik durumu Nesrin için ‘röntgenlenemeyen’ bir kadın özneye işaret eder. **Smelik**, bu durumu ilk feminist film teorisyenlerinin görüşlerine bağlar: “bir filmin feminist sayılabilmesi için geleneksel anlatı ve sinema tekniklerinden kaçınılması, bunun yerine deneysel pratiğe ağırlık verilmesi gerektiğini” belirtir (Smelik, 2008: 6). Nesrin’in filmdeki kayboluşu deneysel bir hikâye anlatısına işaret eder. Onu hapsedemeyen seyirci gözetleyemez de. Hapsedilemeyen bir kadın protagonist, seyircinin de kendisini görsel temsiliyet üzerinden ekrana hapsetmesine izin vermez. Hele ki bu kaçışın şevkine varabilecek seyirci, kendi düşünsel hapsinden kolayca kaçabilecek alanları düşler.

Bu alan ise yazı boyunca tartıştığım; önce gündelik ve günlük kavramlarının düşünsel boyutunu, sonra kadınlık ve emeğin bütünsel boyutunu ve nihayet bilincin seyircide oluşturduğu duygulanım halini zirveye ulaştırabilecek direniş boyutunu oluşturur.

Deleuze bir gün sinema hakkında konuşurken her yaratma eyleminin her zaman bir direniş eylemi de olduğunu söylemişti. Peki ama direnmek ne anlama geliyor? Her şeyden önce var olanın yaratımını-bozma, gerçeğin yaratımını-bozma, orada duran olgudan daha kuvvetli olma anlamına geliyor. Her yaratma eylemi aynı zamanda bir düşünme eylemidir ve bir düşünme eylemi yaratıcı bir eylemdir, çünkü düşünme her şeyden önce gerçek olanın yaratımını-bozabilme kapasitesiyle tanımlanır. (Agamben, çev. Ulus Baker)

Sinemanın tekrara dayalı biçimsel gücüne, yapı bozum kapasitesine ‘göz’ aracılığıyla dâhil olan seyircinin öznel konumları hikâye ile kurulan özdeşlikten sonra ‘aynı’ seyirci olarak kalmadığımızı gösterir. Yazının girişinde bahsettiğim öznel deneyimimde de aslında bu analize dâhil ettiğim toplumsal ve zihinsel bir direniş biçimi vardır. “Hangi açıdan bakarsanız bakın bireysel yaratım edimi görünür bir toplumsal eylemdir.” (Wolff, 2000:115) Bu durum sinema sanatının gücünü ve büyüklüğünü açık eder. “Sanatın büyüklüğü ancak yaşamın günbatımında ortaya çıkmaya başlar.” (Debord, 2012:141) **Toz Bezi** aracılığıyla kurulan bütünlük ve ilişkisel anlatım da gündelikle başlayan ve kendi üzerine düşünebilmeye evrilen bir anlatımı sağlar. Bu anlatım içinde ise benim öznel deneyiminin toplumsal olarak analiz edilmesi ve anlatılması örneğindeki gibi öznenen ‘biz’e bir eksen bulunur. “Bir an gelir, benden bize geçilir. Peki ya bu an yeni bir başlangıç gibi özgün bir an değil midir?” (Ricoeur, 2012: 138) Nesrin, Hatun ve Asmin’in hikâyesine tanıklık eden ‘ben’ler olarak ‘biz’in tanıklığı yeni

bir çevrim oluşturur. “Topluluğun bilincine eşlik eden şeyin sadece bireysel tanıklık olduğunu düşünürsek, özneler tek tek; ‘oradaydım’ demekle kalmaz, ‘bana inanın’ da der.” (Ricoeur, 2012: 186) Ve tek tek karakterlere tanık olan bizler, kendi deneyimlerimize ve hikâyelerimize de tanıklık etmiş oluruz.

Kaynaklar

- Agamben, G. (1995). “Guy Debord’un Sineması.” (Çev. Baker, U.) *Körotonomedyä*. ([bağlantı](#))
- Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan*. (Çev. Kasap, O.) İstanbul: Say Yayınları.
- Bresson, R. (1960). *Bresson (on cinema)*. (Söyleşi) ([bağlantı](#))
- Connerton, P. (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar*. (Çev. Şenel, A.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, G. (2012). *Gösteri Toplumu*. (Çev. Ekmekçi, A.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Derman, D. (1993). *Jean-Luc Godard’ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Ajans.
- Lefebvre, H. (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (Çev. Gürbüz, I.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Öğüt, H. (2009). “Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema.” *Cogito*, 58, 202-217.
- Öztürk, R. (2003). *Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza Tarih Unutuş*. (Çev. Özcan, M. E.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi- Ve Ayna Çatladı*. (Çev. Koç, D.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Toffler, A. (2006). *Şok-Gelecek Korkusu* (Çev. Sargut, S.) İstanbul: Koridor Yayıncılık.
- Traverso, E. (2009). *Geçmiş Kullanma Klavuzu*. (Çev. Ergüden, I.) İstanbul: Versus Kitap.
- Van Zoonen, L. (2007). “Seyircilik ve Bakış.” (Çev. Yörük, A.) *Sosyoloji Notları*. Ankara: Ideal Copy.
- Virilio, P. (2003). *Enformasyon Bombası*, (Çev. Şahin, K.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wolff, J. (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*. (Çev. Demir, A.) İstanbul: Özne Yayınları.
- Yetişkin, E. (2011). “Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze’ün Sinema Yaklaşımına Giriş.” *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, No. 40, İstanbul, s. 123-141.