

1. ULUSLARARASI

**FILM**

ARAŞTIRMALARI  
SEMPOZYUMU

1.Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu

**Bildiri Kitabı**

9-11 Mayıs 2022



ULUSLARARASI FİLM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
**B İ L D İ R İ K İ T A B I**  
9-11 MAYIS 2022

**Editörler**

Doç. Dr. Mustafa ASLAN  
Doç. Dr. Serhat YETİMOVA

**ISBN:**

978-605-71686-1-0

**Yayın Tarihi**

31/08/2022

Türkiye Film Araştırmaları Derneği Serdivan / Sakarya

E-mail: [turkishjournaloffilmstudies@gmail.com](mailto:turkishjournaloffilmstudies@gmail.com)

Tel: 0 (264) 295 54 54

Bu sempozyum  
**Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü**  
katkılarıyla düzenlenmiştir.

## DÜZENLEME KURULU / ORGANIZATION BOARD

Doç. Dr. Adem Yücel, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi  
Doç. Dr. Mustafa Aslan, akarya Üniversitesi  
Doç. Dr. Serhat Yetimova, Sakarya Üniversitesi  
Doç. Dr. Serkan Öztürk, Yalova Üniversitesi  
Doç. Dr. Tunç Yıldırım, Düzce Üniversitesi  
Arş. Gör. Muzaffer Musab Yılmaz, Sakarya Üniversitesi

## DANIşMA KURULU / CONSULTATIVE COMMITTEE

Prof. Dr. Aytekin Can, Selçuk Üniversitesi  
Prof. Dr. Cenk Demirkıran, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi  
Prof. Dr. Ergün Yolcu, İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. Meral Seraslan, Selçuk Üniversitesi  
Prof. Dr. Nezih Erdoğan, İstinye Üniversitesi  
Prof. Dr. Peyami Çelikcan, İstinye Üniversitesi  
Prof. Dr. Rıdvan Şentürk, İstanbul Ticaret Üniversitesi  
Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Prof. Dr. Şükrü Sim, İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. Yusuf Devran, Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Nazım Ankaralığıl, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi  
Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus, Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Amirul Mukminin, Universitas Jambi, Indonesia  
Prof. Dr. Elaine Maimon, Advisor, American Council on Education  
Prof. Dr. Badrul KHAN, President, McWeadon Education, United States  
Prof. Dr. Robert Doyle, Faculty of Arts and Sciences, Harvard University, USA  
Doç. Dr. Adem Yücel, Tokat Gaziosman Paşa İstinye Üniversitesi  
Doç. Dr. Aybike Serttaş, İstinye Üniversitesi  
Doç. Dr. Hasan Gürkan, İstinye Üniversitesi  
Doç. Dr. Menderes Akdağ, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi  
Doç. Dr. Mustafa Aslan, Sakarya Üniversitesi  
Doç. Dr. Serhat Yetimova, Sakarya Üniversitesi  
Doç. Dr. Serkan Öztürk Yalova Üniversitesi  
Doç. Dr. Tunç Yıldırım, Düze Üniversitesi  
Associate Professor Shu-Hsiang (Ava) Chen, Shantou University  
Associate Professor Dr. Eugene G. Kowch, University of Calgary, Canada  
Dr. Gözde Sunal, Maltepe Üniversitesi  
Dr. Yusuf Ziya Gökçek, Marmara Üniversitesi

## AUTEUR KURAMI BAĞLAMINDA HANEKE SİNEMASINDAKİ İÇ ANLAMIN BELİRLENMESİ

### INTERIOR MEANING IN HANEKE CINEMA IN THE CONTEXT OF AUTEUR THEORY

Akın TUNÇ\*

#### Özet

İletişimsizlik, yabancılaşma, göçmen-mülteci sorunu, toplumsal duyarsızlık, eşitsizlik, adaletsizlik, suç gibi toplumsal konuları medya ve şiddet bağlamında ele alan Avusturyalı yönetmen Michael Haneke, çağdaş Avrupa sinemasının en önemli auteur yönetmenlerinden birisi olarak kabul görmektedir. Auteur kuramının öncülüğünü yapan Andrew Sarris'e göre, bir yönetmenin auteur olabilmesi için gerekli olan üç unsur vardır: Yönetmenin teknik açıdan yeterliliği, yönetmenin filmlerinde görülebilirliği ve iç anlam. Sarris'e göre bir film eğer teknik olarak kötüyse, diğer unsurların da bir anlamı kalmamaktadır. Fakat bir filmin sadece teknik açıdan yeterliliği de o yönetmenin auteur olarak tanımlanmasına yetmemektedir. Yönetmenin filmlerinde görülebilirliği unsuru; yönetmenin kendine has olan biçiminin, sinematografisinin ve sinematik yaklaşımının filmlerine yansımaları gösterir. Yönetmenin auteur olabilmesi için gereken bir diğer unsur olan iç anlam ise diğer unsurlara göre soyut, belirsiz bir yapıya sahiptir.

Bu çalışmanın amacı Haneke'yi auteur kılan unsurları yönetmenin hayatı, düşünceleri ve filmleri üzerinden değerlendirerek Haneke sinemasının kendine has iç anlamını ortaya koymaktır. Bunu belirlemek için de öncelikle iç anlamın auteur kuramı açısından yerinin tespiti gereklidir. Auteur film eleştirisi, yönetmenin filmlerinde ele aldığı temaları, imgeleri inceler; böylece o yönetmene özgü, biricik üslubu belirlemeye çalışır. Çalışmada Haneke'nin duygu ve düşüncelerini yansıtmada yetkin örnekler olarak kabul edilen Ölümçül Oyunlar (Funny Games, 1997), Saklı (Cache, 2005) ve Beyaz Bant (The White Ribbon, 2009) filmleri auteur film eleştirisi yöntemiyle incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Andrew Sarris, Auteur Kuramı, Auteur Film Eleştirisi, İç Anlam, Michael Haneke

#### Abstract

Austrian director Michael Haneke is considered one of the most important auteur directors of contemporary European cinema, addressing social issues such as miscommunication, alienation, migrant-refugee problem, social insensitivity, inequality, injustice, crime in the context of media and violence. According to Andrew Sarris, who pioneered auteur theory, there are three elements necessary for a director to become an auteur: the technical competence of the director, the visibility of the director in his films and the interior meaning. According to Sarris, if a film is technically bad, other elements have no meaning. However, the technical competence of a film is not enough to define that director as an auteur. The element of the director's visibility in his films; shows the reflection of the director's unique form, cinematography and cinematic approach to his films. The interior meaning, which is another element required for the director to be an auteur, has an abstract, amical structure compared to other elements. The aim of this study is to evaluate the elements that make Haneke an auteur through the director's own life, thoughts and films and to reveal the unique inner meaning of Haneke cinema. In order to determine this, it is necessary to determine the location of the interior meaning in terms of auteur theory. Auteur film criticism examines the director's recurring themes and images in the films examined; so that he tries to determine the unique style specific to that director. In this study, Funny Games (1997), Cache (2005) and The White Ribbon (2009) films, which are considered competent examples of reflecting Haneke's feelings and thoughts, will be analyzed by the method of auteur film criticism.

**Keywords:** Andrew Sarris, Auteur Theory, Auteur Criticism, Interior Meaning, Michael Haneke

\* Doktora Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, akintunc26@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4444-6042

## Giriş

Alexandre Astruc'un kamera-kalem kuramı ve Andre Bazin başta olmak üzere Cahiers du Cinéma çevresinin geliştirdiği düşüncelerden sonra sinemanın anlatım gücü bambaşka bir boyut kazanmıştır. Bir duygunun, soyut düşüncenin ya da sezgilerin sinemanın olanaklarıyla anlatılması, yönetmenlere sinema aracılığıyla kendilerini yansıtmaya özgürlüğü ve imkânı verilmesi, soyut düşüncenin somut gerçeklikle ifadesi şeklinde ortaya çıkan anlatıdaki köklü değişiklik, Fransız Yeni Dalgası ile şekillenerek sonraki bütün çağdaş yönetmenleri etkilemiştir. Avusturyalı yönetmen Michael Haneke de bu yönetmenlerden birisidir. Göçmen-mülteci sorunu, iletişimsizlik, yabancılaşma, toplumsal duyarsızlık, eşitsizlik, adaletsizlik, suç gibi toplumsal konuları medya ve şiddet bağlamında ele alan Haneke, çağdaş Avrupa sinemasının en önemli auteur yönetmenlerinden birisi olarak kabul görmektedir.

Andrew Sarris'e göre, bir yönetmenin auteur olabilmesi için gerekli olan üç unsurdan birisi olan iç anlam; filmin özü, ruhu ya da hissiyatı olarak açıklanabilir. İç anlamı anlayabilmek için filmin özünü ve ruhunu anlayabilmek, yönetmenle ortak referans çerçevesinde buluşabilmek gerekmektedir. Bu çalışmanın ana problemi, Andrew Sarris'in geliştirdiği auteur kuramındaki üç unsurdan biri olan iç anlamın ne olduğunun belirlenmesidir. Çalışma bu problemi Michael Haneke'nin filmlerindeki iç anlam bağlamında çözümlemeyi amaçlamaktadır.

### 1. Auteur Kuramı ve Auteur Film Eleştirisi

Alexandre Astruc'un "kamera-kalem" yaklaşımını savunduğu, 1948 yılında yayımlanan "Birth of a New Avant-Garde: The Camera-Pen" adlı makalesi auteur kuramının geliştirilmesindeki ilk önemli aşamalardan birisidir. Astruc, bu makalesinde yönetmenin tıpkı bir roman yazarı gibi eseri aracılığıyla "ben" diyebilmesini savunmuştur. Böylece yönetmen eserini yaratan, eseri aracılığıyla kişiliğini, duygu ve düşüncelerini yansıtan bir eylem sahibi olarak kabul görmüştür (Stam, 2014: 94).

Astruc'un "kamera-kalem" yaklaşımının Fransa'daki sinema çevreleri tarafından geliştirilmesiyle, auteur kuramı şekillenmeye başlamıştır. Nazi işgali altındaki Fransa'da Amerika yapımı filmlerin yasaklanması, işgal sonrasında bu ülkeden ihraç edilen filmlere ilgi patlaması yaratmıştır. Yasağın kalkmasıyla beraber Fransız sinemaseverler, özlem duydukları bu filmleri büyük bir heyecan içerisinde karşılamışlardır. Kendi sinema geleneğini ve kültürünü oluşturma konusunda büyük atılımlar yapan Fransız sinema çevresi, büyük çabalara karşın Amerika yapımı filmlerin ülkelerindeki yükselişini engellememiştir. Amerika yapımı filmlerin Fransa'da gördüğü ilgi, çok geçmeden Fransız entelijansiyası tarafından da dikkat çekmiştir. Aralarında Jean-Luc Godard ve François Truffaut gibi isimlerin de olduğu genç eleştirmenler, André Bazin'in öncülüğünde toplandıkları Cahiers du Cinéma dergisinde, ülkelerinde ilgi gören bu filmleri yakından incelemişlerdir. O döneme kadar entelektüel çevrelerde avam, bayağı, kitle eğlencesi gibi sıfatlarla anılan Amerika yapımı filmler, bu dergide belki de ilk defa sinema adına sıkı bir eleştirinin nesnesi olmuşlardır. Alfred Hitchcock, John Ford, Billy Wilder, Howard Hawks, Orson Welles gibi yönetmenleri, ticari filmler yapan Hollywood yönetmenleri topluluğundan ayırıp, onların sinema adına değerli eserler ortaya koyan, özgün yönetmenler olduğunu iddia eden Cahiers du Cinéma eleştirmenleri, bu iddialarını yönetmenleri ve filmleri sıkı bir eleştiri süzgecinden geçirerek ortaya koymuşlardır. Cahiers du Cinéma yazarları, Hollywood içerisindeki bu yönetmenleri ayrı ayrı, eserleriyle birlikte inceleyerek, auteur eleştirisinin ilk örneklerini vermişlerdir. Peter Wollen'a göre bu eleştiriler öylesine önemlidir ki, Hitchcock'un sinema tarihinin en önemli filmlerinden birisi olarak kabul edilen filmi Vertigo bile auteur eleştirisi olmasa değerini bulamayacaktır (Wollen, 2004: 68-70).

Auteur terimi, 1954 yılında Cahiers du Cinéma'nın bir sayısında, daha sonra çok önemli bir yönetmen olacak olan genç eleştirmen François Truffaut'nun "politique des auteurs"

tanımlamasıyla açıklanmıştır. Fransızca yazar anlamından doğan auteur, yaratıcı yönetmeni vurgulamaktadır (Coşkun, 2011: 206). Andrew Sarris, Truffaut'nun "politique des auteurs" tanımlamasını, "auteur" şeklinde kısaltarak bugünkü kullanımına kavuşturmuştur. Sarris, auteur kuramını üç temel ölçüt bağlamında ele alır: yönetmenin teknik açıdan yeterliliği, yönetmenin filmlerinde görülebilirliği ve filmin iç anlamı (Esen, 2002: 14). Sarris bu üç unsurdan en önemlisinin iç anlam olduğunu belirtir. Sarris'in "tutarlı bir dünya görüşü, tutarlı bir düşünceler dizisi" olarak açıkladığı iç anlam, yönetmenin tutarlı bir bütünlük içinde filmlerine yansıttığı duygu ve düşünceleri olarak karşılık bulur (Kolker, 2011: 171). İç anlam, "yönetmenin kişiliği ile malzemesi arasındaki gerilimden çıkan" içsel duygu, düşünce ve ruhun eserdeki karşılığıdır (Özden, 2004: 132).

Sarris'e göre iyi bir yönetmen doğal olarak teknik açıdan yeterlidir; bu unsur yönetmen olması için gerekli olan bir zorunluluk durumundadır. Fakat filmin nasıl olduğuna dair cevabı karşılayan teknik özellikler, eser sahibini auteur yapmaya yetmemektedir. Aynı şekilde filmde yönetmenin görülebilirliği olan içerik unsuru da tek başına yeterli değildir. Auteur kuramı, bu iki unsurun yanı sıra filmlerde iç anlamın arayışındadır. Sarris bu durumu şöyle açıklar:

"Sinema sanatı bir tutum, bir üslup, bir davranış sanatıdır. Ne'den çok nasıl'ın sanatıdır. Ne, kameranın mekanik olarak kaydettiği gerçekliğin bir yanıdır. Nasıl ise Fransız eleştirmenlerin biraz mistik olarak dedikleri mise-en-scene'dir (mizansen). Auteur eleştirisi nasıl'a karşı ne'yi tahta oturtan sosyolojik eleştiriye karşı bir tepkidir. Ancak ne'ye karşı nasıl'ı tahta çıkarmak da eşit derecede hatalı olurdu. Anlamli bir stilin bütün amacı ne ve nasıl'ı kişisel bir ifade içinde birleştirmektir. Bir filmin akışı bile bir stilin görünümü olarak anlaşıldığında duygusal olarak etkileyici olabilir. Kuşkusuz en iyi yönetmenler genellikle filmleri üzerinde kontrol uygulamaya yetecek kadar talihlidirler, bu nedenle ne ile nasıl arasında göze çarpan bir ayrılığın olması gerekmez" (2011: 204).

Sarris'in ifadelerinden de anlaşılabilir gibi, auteur kuramı içerik ve biçim arasında yer alan filmin iç anlamının, ruhunun, özünün, temel düşüncesinin ortaya çıkarılmasını amaçlar. Fakat buradaki duygu ve düşünce arayışı sosyolojik eleştiri ile karıştırılmamalıdır. Sarris'in ortaya koyduğu üzere, auteur kuramı salt içeriğin çözümlenmesi olarak ele alınmamalıdır. Sarris, auteur kuramının yönetmenlerin hayatını araştıran, onlara otobiyografik değerler biçen bir yaklaşıma sahip olmadığını da ifade eder. Auteur kuramı, sanatçının duygu ve düşüncelerini eserlerinde ararken, bütünlüğü hiçbir zaman geri plana atmaz. Bu anlayışa göre film ve yönetmen anlamlı ve tutarlı bir bütünlüğün içindedir. Bu açıdan bakıldığında sinema, hem dışarıya açılan bir pencere gibi yaratıcı süreci temsil eder hem de ayna gibi bir yansıtma aracı olur. Yönetmenin duygu ve düşüncelerinin esere yansması kaçınılmaz olarak görülür. Bu sadece basit bir yaratma süreci değil, derin düşünmenin çok yönlü bir biçimidir (Sarris, 2011: 198-205).

Auteur kuramına dayanarak ortaya çıkan auteur film eleştiri yöntemi ise; yönetmenin temel kaygılarını, filmlerinde tekrar eden motifleri, filmlerin içeriklerini ve biçimlerini kişiliği bağlamında ve diğer yapıtlarıyla ilişkisi içerisinde değerlendirmeyi ve açıklamayı amaçlamaktadır. Bu eleştiri yöntemine göre, auteur film yönetmeni bir roman yazarı gibi esere imzasını atan, eserin yaratımında en büyük pay sahibi olan unsurdur (Özden, 2004: 126-127).

Auteur kuramına göre yönetimde mevcut olması gereken unsurlardan olan iç anlam (interior meaning) auteur film eleştirisinin dikkatle üzerinde durması gereken unsurdur. Çünkü yönetmenin teknik yeterliliği ve filmlerdeki görünürlüğü iyi bir eleştiriyle açığa çıkarmak mümkünken, iç anlam unsuru biraz daha muğlak kalmaktadır. Bu çalışmanın problem edindiği üzere auteur eleştirisinde iç anlamın belirlenmesi gereklidir. Michael Haneke, duygu ve düşüncelerini filmlerinde yansıtan, kendisini filmleri aracılığıyla ifade eden bir yönetmen olarak auteur eleştirisine uygunluk taşır. Çalışmada iç anlam unsurunun Haneke üzerinden açıklanması

ve filmlerinin auteur eleştiri yöntemine göre incelenmesi gerekliliği bu tartışmalardan doğmaktadır.

## 2. Michael Haneke ve Sineması

### 2.1 Çocukluk ve Gençlik Yılları

Avusturyalı yönetmen Michael Haneke, 1942 yılında Almanya'nın Münih kentinde dünyaya gelmiştir. Ailesi Haneke'nin doğumundan kısa bir süre sonra, II. Dünya Savaşı nedeniyle Almanya'yı terk edip Avusturya'ya yerleşmiştir. Tiyatro yönetmeni olan babası II. Dünya Savaşı sonrası Nazilerin iktidardan düşmesiyle birlikte Almanya'ya geri döner, tiyatro oyuncusu olan annesi de bunun üzerine Yahudi bir müzisyenle evlenir.

Haneke küçük yaşlardan itibaren hep ailesinden uzak bir hayat sürmüştür. Çocukluğu Viyana'nın kırsal bir bölgesinde, büyük bir kır evinde yaşayan teyzesiyle birlikte geçer. Beş yaşındayken, savaşın izlerini unutmaya için bir eğitim programı kapsamında gittiği Danimarka'da geçirdiği üç aylık zaman dilimi hayatına büyük etki eder. Üç ay boyunca kimseyle iletişim kurmadan, yalnız geçen günler belki de ilerleyen yıllarda sinemasında işleyeceği iletişimsizlik temasını oluşturan nedenlerden birisi olacaktır.

Haneke'nin yaratma eylemini ilk olarak açığa çıkardığı alan müzik olmuştur. Teyzesinin piyano öğretmeni tutmasıyla ve müzisyen olan üvey babasının da etkisiyle klasik müzikle tanışır. 13 yaşında Mozart'ın sonatlarını çalmaya çalışırken, bu alanda çok da fazla yeteneği olmadığını anlayarak müziği bırakır. Filmlerinde duyduğumuz klasik müzik eserleri, çocukluğunun hemen sonrasına denk düşen o yıllardaki müziğe ilgisinden geriye kalanlar olur. İlk sinema deneyimi anneanesiyle birlikte gittikleri Hamlet adlı filmle yaşar. Haneke filmin yarısında filmden korkar ve ağlayarak salonu terk eder (Cieutat & Rouyer, 2014: 16- 20). Haneke için perdedeki görüntülerin dehşetinin ve büyüünün ilk farkındalığı bu deneyim olur.

Haneke, kır evinde teyzesiyle geçen yıllarını bir mahrumiyet dönemi olarak nitelendirmesine karşın hiç sıkılmadığını ifade etmektedir. Yapacak çok fazla bir şey olmadığından dolayı sürekli kitap okur. Bu dönemde keşfettiği yazarlar, özellikle Dostoyevski onda önemli izler bırakır. Haneke, Dostoyevski ile tanışmasını şöyle açıklar: "15 yaşına geldiğimde, Dostoyevski'ye vuruldum. Nihayet beni anlayan biri çıkmıştı!" (Cieutat & Rouyer, 2014: 22).

Okul konusunda her zaman sıkıntı çeken bir çocuk olur. Ergenlik yıllarında da okulla arasındaki gerilim devam eder. Anne ve babasının tiyatro oyuncusu olmasının da etkisiyle tiyatroya başvurur. Seneler önce sinemada etkisi altında kaldığı Hamlet'ten bir monolog ile jürinin karşısına çıkar; fakat daha başlar başlamaz, jüri tarafından elenir. Bu durum onun için müzikten sonra, tiyatrodan da başarısız bir deneme anlamına gelir.

Eğitim hayatı boyunca birçok kez okulu bırakma kararı alır. 18 yaşına geldiğinde okulu bırakıp motosikletiyle bir hafta süren yolculuğuna başlar. Viyana'dan Paris'e süren bu yolculuk onun hayatındaki dönüm noktalarından birisi olur. Üç ayın sonunda cebinde para kalmadığında mecburen Viyana'ya geri dönüş kararı alır. Liseyi bitirdikten sonra üniversite okumasına mucize gözüyle bakılırken, Paris günlerinin etkisiyle gelir gelmez felsefe bölümüne kayıt yaptırır. Fransa'da özellikle varoluşçu felsefenin etkisinde gelişen kültürel ortam Haneke'yi derinden etkiler. Yönetmen bunu, "Bugün bütün gençlerin gözü, kulağı Amerika'da. Bizim içinse ideal ülke Fransa'ydı. Kültürel merakları olan gençlerin hepsi Fransa'nın büyüüne kapılmıştı; Sartre, Camus, Yeni Dalga..." sözleriyle açıklamaktadır (Cieutat & Rouyer, 2014: 27).

Dindar bir aileden gelmemesine karşın, sürekli olarak zihni varoluşa dair sorularla doludur. Bu sorulara dinin cevap olabileceğini düşündüğü için rahip olma hevesine girdiği zamanlarda felsefeye ilgi duymasıyla beraber, sorularını felsefeye taşır. Bu sorulara cevap bulmak için

kaydolduğu felsefe bölümünde son sınıfa geldiğinde, sorularına cevap bulmanın mümkün olmadığını düşünerek üniversiteyi bırakır. “O anki varoluş sorularına cevap arayışındaydım. Ve bütün bunların sonunda vardığım tek cevap, bir cevap olmadığıydı!” (Cieutat & Rouyer, 2014: 28) Her ne kadar hiç cevap bulamadan felsefe eğitimini bırakmış olsa da bu dönemde tanıştığı felsefe hocalarının ve okuduğu filozofların Haneke üzerinde etkisi büyük olur. Özellikle “sanat ve toplum alanındaki entelektüel rehberim” diye tanımladığı Theodor W. Adorno’yu (Cieutat & Rouyer, 2014: 29) bu dönemde tanımış olması, sinemasındaki ana unsurlardan birisi olan medya eleştirisi bağlamında ona çok şey katar.

## 2.2 Sinema Öncesi

Sürdürdüğü felsefe eğitimini son sınıfa geldiğinde bırakan Haneke, bir de evlilik yaparak büyük bir sorumluluk altına girer. Acil para kazanma ihtiyacı olduğu için fabrikada işçilikle başlayan bu süreç kalorifer tesisatçılığı, veznedarlık olarak devam eder. Sinemaya uzanan yolculuğu ise bir radyo kanalına yarım saatlik bölümler halinde roman uyarlamaları yapmaya başlamasıyla olur. Bir taraftan da gazeteler için film eleştirileri yazar. Südwestfunk kanalında yaptığı üç aylık staj kariyeri açısından dönüm noktalarından birisi olur. Staj süresince gösterdiği başarının yanı sıra o dönem ZDF adlı kanalda casting müdürü de olan babasının desteğiyle kanalda kalıcı olarak çalışmaya başlar. Dramaturg olarak görev yaptığı bu süre boyunca görevi kanala gönderilen senaryoların arasından iyi olanları seçip ilgili birimlere yönlendirmek olur. Kanala senaryo için sık sık gelenlerden birisi de daha sonra RAF örgütünün liderliğini üstlenip Almanya’da birçok silahlı eyleme karışacak olan Ulrike Meinhof’tur. Meinhof ile tanışan ve onun politik mücadele içerisindeki konumlanışını yakından inceleyen Haneke, seneler sonra çekeceği Beyaz Bant filminin (Das Weisse Band-The White Ribbon, 2009) temasını da bu gözlemleri üzerine kurar. Bir fikrin ideolojiye dönüşmesi yolundaki çelişkiler ve ilişkiler, Haneke için sineması boyunca işleyeceği bir temanın oluşması anlamına gelmektedir (Cieutat & Rouyer, 2014: 33).

Haneke bu dönemde TV kanalındaki görevine ilave olarak tiyatro yönetmenliğine başlar. Baden-Baden’de başlayan tiyatro yönetmenliği görevi; Hamburg, Berlin, Frankfurt, Stuttgart derken Almanya’nın dört bir tarafına yayılır. Tiyatro ile ilişkisi uzun yıllar sürer ve 1989 yılında çektiği ilk sinema filmi olan Yedinci Kıta (Der Siebente Kontinent, 1989) çekimleriyle birlikte son bulur. Oyuncu yönetimi, mizansen, dramaturji gibi teknik birçok konuda tiyatro yönetmenliğinin büyük katkısı olur.

## 2.3 TV Filmleri Dönemi

Haneke tiyatrodaki yaptığı işlerin niteliği sayesinde, televizyon tecrübesini de kullanarak yerel bir kanalda TV filmi yönetmenliği görevini üstlenir. Fransa’da yaşadığı kısa süre içerisinde filmlerini yakından takip etme şansı bulunduğu Jean-Luc Godard’a öykünerek, kendi tabiriyle “Godard’lık yapmaya kalkarak” çektiği Liverpool’dan Sonra (1974) adlı film kariyerindeki ilk film olur. Haneke’nin Godard hayranlığı sinemayla ilgilendiği ilk yıllardan itibaren mevcuttur. “Godard’ınki öyle bir sinemaydı ki, daha önce tahayyül dahi etmek mümkün değildi” şeklinde Godard’ın sinema tarihi açısından değerini ortaya koyan Haneke (Cieutat & Rouyer, 2014: 60), çektiği ilk TV filminde bu etkilenmenin izlerini yansıtmıştır. Sonraki TV filmlerinde ve sinema filmlerinde baskın bir şekilde Godard etkisi olmasa da her auteur yönetmen gibi o da modern sinemanın öncülerinden olan Fransız yönetmene çok şey borçludur.

Liverpool’dan Sonra adlı ilk TV filminden sonra; Çöp Yığını (1975), Göle Giden Üç Yol (1976), Kemirgenler (1979, Varyasyon ya da “Ütopya Vardır, Evet, Biliyorum!” (1982), Edgar Allan Kimdi? (1984), Fraulein – Bir Alman Melodramı (1985), Bir Katilin Hatırasına (1991), İsyan (1993) ve Şato (1997) adlı TV filmlerini çeker. Haneke’nin çektiği TV filmlerinden sadece son üretimi olan, Franz Kafka’nın aynı adlı eserinden uyarlanan Şato (Das Schloß, 1997) filmi izlenme imkanına sahiptir. TV filmlerinin amacı daha çok kanal ile olan sözleşmeleri yerine getirmek ve daha sonra çekeceği sinema filmleri için maddi kaynak arayışı olsa da bu son TV



filmi Haneke için önemlidir. Sinemaya uyarlanması en zor edebiyatçılardan birisi olan Kafka'yı seçmesini şöyle açıklıyor Avusturyalı yönetmen: "Kafka'da beni çeken, onun o gerçek olmayan gerçekliği tasvir etme tarzıydı. Bunun sinemasal karşılığını bulmak istiyordum" (Cieutat & Rouyer, 2014: 159).

#### 2.4 Sinema Dönemi ve Filmografisi

- Yedinci Kıta (Der Siebente Kontinent, 1989)
- Benny'nin Videosu (Benny's Video, 1992)
- Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası (71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, 1994)
- Ölümcül Oyunlar (Funny Games, 1997)
- Bilinmeyen Kod (Code inconnu, 2000)
- Piyano Öğretmeni (La Pianiste, 2001)
- Kurdun Günü (Le Temps du Loup, 2003)
- Saklı (Caché, 2005)
- Ölümcül Oyunlar (Funny Games US, 2007)
- Beyaz Bant (Das Weisse Band, 2009)
- Aşk (Amour, 2012)
- Mutlu Son (Happy End, 2017)

Radyo programcılığı, sinema eleştirmenliği, dramaturgluk, tiyatro yönetmenliği, TV filmi yönetmenliği ile gelişen yirmi yıllık sürecin sonunda kırk altı yaşında sinema filmi yönetmenliğine başlayan Haneke, her ne kadar belki de bu iş için gecikmiş de olsa, büyük bir birikim ve deneyim ile yönetmenliğe başlamıştır. Yirmi yıllık süreç boyunca yaptığı işlerin bütün artılarını sinema kariyerinde toplamıştır. Oyunculuktan senaryoya, dramaturjiden yönetmenliğe kadar radyo-tv-tiyatro alanlarında tecrübe sahibi olmuş ve bunların dışında da yaptığı okumalar, hayat karşısındaki gözlem yeteneği ile sinema için tam anlamıyla hazır duruma gelmiştir. Şüphesiz ki, bu her yönetmenin gıpta ile bakacağı bir donanım demektir.

Haneke çektiği ilk filminden son filmine kadar filmlerinde büyük bir titizlik ve özen göstermiş, her zaman kusursuzun peşinde olmuştur. Bu çalışmalarının karşılığını da gerek festivallerde, ödül törenlerinde aldığı tepkilerle, gerekse sinema dünyasındaki tartışılmaz konumu ile almayı başarmıştır. Başta Cannes Film Festivali olmak üzere Avrupa'nın en önemli festivallerinde, Oscar Ödülleri'nde büyük prestij kazanmış ve her filmiyle sanat camiasında büyük ses getirmiştir. İlerleyen yaşına rağmen üretkenliğine titizlik ve heyecanla devam eden Haneke, son olarak Mutlu Son (Happy End, 2017) filmiyle izleyici karşısına çıkmış ve beğeni toplamıştır.

### 3. Michael Haneke Sinemasında İç Anlamın İnşası

Michael Haneke'nin bir auteur olduğu iddiasından yola çıkarak; filmlerinde kullandığı ortak motifleri, teknik birtakım özellikleri, ele aldığı konuları ve temaları ortaya koymak gerekir. Bu noktada öncelikle, Michael Haneke'nin kendi toplumuna yani Avrupa toplumuna ve onun burjuvazi yaşam tarzına yönelik olarak tipik durumları tipik bir şekilde sinemasında yansıttığını söylemek gerekir. Haneke filmlerinde orta sınıf-kentli Avrupa toplumunun, yönetmenin kendi tutum alış çerçevesi içerisinde bir yansıması görülür. Bu bağlamda Sarris'in ortaya koyduğu şekliyle Haneke'de iç anlamın ortaya çıkarılması gerekmektedir.

#### 3.1 Burjuva Toplumundaki Şiddet Eğilimi

Haneke filmlerinde tanık olduğumuz şiddet temsili, bireysel bir eylemden ziyade toplumsal bir sorun olarak karşımıza çıkar. Toplumsal düzenin çelişkilerinden ve çatışmalarından kaynaklanan toplumsal sorunlar, bireylerin eylemleriyle sonuç kazanır. Bütün filmlerinde şiddet eğilimi içerisinde gördüğümüz karakterler, burjuva toplumunun içerisinde bulunduğu huzursuzlukları ve hayal kırıklıklarını yansıtır.

Şiddet kavramı Darwinist düşünce açısından bakıldığında, insan doğasının biyolojik bir parçasıdır. Buna karşı çıkan görüşler açısından ise; şiddet tarihsel bir süreçtir, biyolojik değil toplumsal bir soruna tekabül etmektedir. Haneke, filmlerinde insanı bütün çıplaklığıyla ele alırken, insanın içerisinde yaşadığı toplumsal sistemi ve çevreyi bağımsız düşünmez. İnsanın tarihsel ve biyolojik gerçekliği toplumsal yapıdan bağımsız olmasına engel değildir; bilakis Haneke filmlerinde bu iki unsur bütünlük içerisinde ele alınır.

Walter Benjamin'e göre şiddet eleştirisi yapmak nihayetinde tarih eleştirisi yapmaya denk düşer (Benjamin, 2010: 41). Çünkü bu eleştiri, aynı zamanda belirli bir toplumsal düzenin ve koşulların ayırıcısına eleştirel bir yöntemle varmak anlamına gelir. Kazananların tarihini barbarlık belgesi olarak nitelendiren Benjamin'in (Benjamin, 2016: 41) yaptığı şiddet tespiti de böyle bir tarih eleştirisi perspektifinden doğar. Ona göre tarih boyunca ilan edilen her zafer aynı zamanda bir barbarlık belgesidir; çünkü bu zaferde ezenlerin ezilenlere yönelik şiddet temelinde bir tahakkümü söz konusudur. Haneke'nin şiddeti işleyiş biçimi de bu düşünceyle yakınlık göstermektedir.

### 3.2 Haneke'nin Şiddetin Medyadaki Temsiline Bakışı

"Bu çukurda yaşıyoruz ve güneş ışığını bilmiyoruz. Mesela, medya dünyası böyle bir çukur. Ama sadece bu değil. Bilgilerimiz de bir çukur. Hayatla ilgili gerçekten ne biliyoruz? Birbirimizi çok iyi tanıdığımızı zannediyoruz. Bir çocuk, odasından çıkmadan önce dünyayı ekrandan görüyor ve bu gördüğünün gerçek dünya olduğunu umuyor. Bunlar manipüle edilmiş görüntüler. Az bilmek tehlikeli değil. Ama az bilip de daha fazla bildiğine inanmak tehlikeli. Medya olmadan önce insanlar sadece dolaysız olarak çevrelerini biliyorlardı ve bilgileri de buradan edindiklerinden besleniyordu. Bu insanlar dünyayla ilgili çok şey bilmeyi hayal etmiyorlardı. Biz modern insanlar bunu hayal ediyoruz. Aslında neredeyse hiçbir şey bilmiyoruz" (Assheuer, 2013: 48).

Haneke'nin bu alıntıda Platon'un mağara alegorisini anımsatan çukur benzetmesi; eleştirel medya kuramlarına, Frankfurt Okulu teorisyenlerine, yapısalcı Marksist çözümlenmelere kadar geniş yelpazede ele alınabilecek bir yorumdur. İnsanların güneş ışığından mahrum bir şekilde çukurda yaşadığını söyleyen Haneke, bu benzetmesiyle gerçekliğin inşasına ve manipülasyonuna dair de bir tespit yapmış olur. Yönetmenin hemen hemen bütün filmleri bu manipülasyonun açığa çıkarılmasının üzerine kuruludur. Ele aldığı konular, temalar ne olursa olsun en temelde gerçekliğini yitirmiş insanların trajik öyküleriyle karşılaşırız.

Haneke, kitleleri "bir medya aracının, bir ekranın filtresinden geçmediği takdirde gerçekliği algılayamaz hale gelen" insanlar olarak tanımlamaktadır (Cieutat & Rouyer, 2014: 187). Bu anlamda Haneke sineması, kitleleri sinema yoluyla gerçeklik tartışmasının içerisine sokmak, Althusser'in tabiriyle "yanılsama" ağını açığa çıkarmak (Althusser, 2000) gibi işlevler taşır. Çektiği bir filmde beklentisinin, filmi izleyen izleyicinin kendisiyle hesaplaşmasını sağlaması olduğu açıklamasında da görülebileceği gibi, (Assheuer, 2013: 123) Haneke kitleleri içerisinde buldukları konformizmden kurtarmanın peşindedir.

Haneke filmlerinde gerçekliğin medya tarafından kurgulanması ve medya dolayımıyla çarpıtılması söz konusudur. Filmlerinde mizansen içerisindeki medya araçlarının karakterler üzerinde yarattığı tahribata tanık olduğumuz Benny'nin Videosu (Benny's Video, 1992) gibi filmlerinin yanı sıra, doğrudan medya araçlarının kurgusal olarak anlatımda yer aldığı Saklı (Caché, 2005) gibi filmleri de mevcuttur.

### 3.3 Bulgular ve Yorum

Michael Haneke filmleri, tematik tür filmleri gibi izlenim uyandıran; fakat dramatik yapının yönetmen tarafından kasıtlı olarak Brechtien etkilerle yapıbozuma uğratıldığı, yer yer fragmanlara ayrılmış, şok etmek ve sorgulamak üzerine kurulu filmlerdir. Fragmanlara ayrılmış dramatik yapı bazen (Bilinmeyen Kod (Code inconnu, 2000) filminde olduğu gibi birbiriyle

ilişkisi olmayan karakterleri ve olayları anlatıyor gibi gözükür. Buna rağmen izleyici dolaysız da olsa anlatılanlar arasında bir bağ kurar. Frankfurt Okulu teorisyenlerinden Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'in birlikte kaleme aldıkları Aydınlanmanın Diyalektiği kitabında, iki düşünürün sıkça vurguladığı gibi, modern insan hayatı fragmanlar şeklinde algılar (Adorno & Horkheimer, 2014) Haneke sinemasındaki estetik modern insanın fragmanlara ayrılmış, kapitalizmin çıkarlarına uygun olarak yapıbozuma uğratılmış bilinç düzeyine ulaşmış orada kırılma yaratabilmek için bölümlere ayrılmış dramatik yapıyı kullanır. Her filminde Bilinmeyen Kod'daki kadar radikal olmasa da bu biçim Haneke sinemasının kendine has özelliklerinden birisidir.

Uzun, tek çekim planlar sinemasında gerçekliği arayışın önemli bir belirtisidir. Bu çekim tekniğiyle, izleyici yaşananları dışarıdan bir göz gibi izler ve olayın içerisinde yer alır. Herhangi bir müdahale olmaksızın gerçeği aktarım söz konusudur. Yoğun bir şekilde başvurduğu açı-karşı kullanımı ise iletişimsizliğin vurgulanması işlevi görür. Herkesin konuştuğu ama kimsenin birbirini dinlemediği modern toplum vurgusu yapılır.

Haneke her ne kadar post-modern dönemlerde film çekiyor olsa da modern sinemanın son büyük ustalarındandır. Filmlerinde post-modern unsurlara sıkça rastlarız; fakat filmlerinin post-modern filmler olarak tanımlanması yanlış olacaktır. Haneke büyük anlatıların artık anlamını yitirdiğini yer yer hissettirse de insanın inanması gereken değerlerin hala var olduğunu da altını çizer. "Bütün filmlerimi, her şeyin her zaman iyiye gittiği yalanını söyleyen, yaygın tüketim sinemasına karşı bir tepkiyle ürettim" açıklamasının da doğrulayacağı gibi, (Cieutat & Rouyer, 2014: 235) Haneke sahte bir mutluluk yanılması değil mutluluğa çevrilebilecek olan gerçeğin izini sürer. Ünsal Oskay'ın "aldatıcı, iğva edici iyimserlik gerçek kötümserliktir" (2016) sözüyle Marx'a yaptığı atıf Haneke'nin düşüncesiyle paralellik göstermektedir. Post-modern düşünce, büyük anlatıların çöktüğü ve artık kurtuluşun olmadığı fikrini ortaya atar. Haneke ise kurtuluşun insanların birbirini anlamasıyla ve medya gibi araçsal aklın unsurlarından kurtulmasıyla olacağını düşünür. Burjuvazi içerisinde düştüğü kaos, bunalım ve kendini kaybetmişliğiyle hem kendi sınıfsal gerçekliğini hem de insanlığın ortak kaderini yıkıma götürmektedir. Haneke sorunu böyle ortaya koyarken, çözümü de her ne kadar çok gizil anlatımla da olsa, iletişimsizliğin, fragmanlara bölünmüş hayatın ortadan kaldırılmasıyla mümkün olduğunu hissettirir.

### 3.3.1 Saklı Filmindeki Bulgular

Saklı, dijital bir kamerayla çekildiğini anladığımız bir dizi video kaydının görüntüsüyle başlar. Bu görüntülerin filmin bir parçası mı yoksa farklı bir görüntü mü olduğu ayırt edilemez. Haneke tarafından kasıtlı olarak gerçekleştirilmiş bir manipülasyon söz konusudur. Filmde kullanılan kamera çözünürlüğü ile videoların çekildiği çözünürlük eşdeğerdir. Öyle ki, bu manipülasyon için filmini ilk defa dijital kamera ile çekim gerçekleştirmiştir.

Filmin içinde farklı medya gösterimleri her Haneke filminde mevcuttur. Fakat burada ilk defa farklı bir yöntemle, medya aracı ve sunumu uzun bir süre manipülatif bir şekilde gizli bırakılmıştır. İzleyiciye kurulan bu tuzak, 17 Ekim 1961 tarihinde Fransa'da, Cezayir'in bağımsızlığı için mücadele eden Ulusal Kurtuluş Cephesi yanlısı göstericilerin öldürülmesini hatırlayacak olan toplumsal vicdanın arayışıdır. Haneke yıllardır üzeri kapatılan bu gerçekliği, tarihin karanlık sayfalarından çıkarıp izleyicinin gözleri önüne sermiştir. Evin dışarıdan bir kamera ile kayıt altına alınıp burjuva aile üyelerine posta yoluyla gönderilip izletilmesiyle "aynı zamanda o geçmiş ile kurulmuş bugünün modern dünyasının yapaylığı" da ortaya konulur (Kılınç, 2014: 16). O geçmiş kanlı bir geçmiştir, bugünün modern dünyası da o kanlı geçmişin üzerine kuruludur. İzleyicinin gerçek ile video arasında ayırım yapması engellenir; çünkü o da bu kanlı geçmişin bir parçasıdır, içerisinde yaşadığını sandığı konfor dolu yaşam Benjamin'in tabiriyle barbarlık belgesidir.

Haneke sinemasında işlenen şiddeti de Benjamin'in tespitleri üzerinden okumak mümkündür. Saklı'da ele alınan meselenin şiddetle yoğrulmuş bir gerçekliği işaret ediyor olması bunun tipik bir örneğidir. Fransa'nın, sömürge ülke kıldığı Cezayir'e yönelik olarak işlediği insanlık suçlarını, acıların başkenti olarak anılan Paris'i nasıl bir zafer meydanına dönüştürdüğünü ortaya serer. Paris gerçekten de bir zafer meydanıdır; burjuvazinin görkemli zaferine tanıklık etmiştir. Eşitsizlikten, adaletsizlikten yakınlıkla kendi sınıfsal üstünlüğünü ilan eden burjuvazi, tarihsel süreç içerisinde yakındığı eşitsizlik ve adaletsizliğin temsilcisi durumuna gelmiştir. Benjamin'in tabiriyle bu anlamda bütün kazanımlarını barbarlık belgesine dönüştürmüştür. Haneke bütün filmlerinde bu zaferin, dönüşümün altını çizer. Büyük zaferler kazanmış, üstünlüğünü tarihsel olarak ilan etmiş bu toplumsal sınıf, halının altına süpürdüğü acılarla varlığını korumaktadır. Fakat Haneke'nin de söylediği gibi, "halının altına süpürülen gerçekler gün gelir halıyı harekete geçirir" (Assheuer, 2013: 57).

Saklı filmi, harekete geçen halının şiddet dolu tezahürüdür. Rahatsız ediciliği, huzursuzluk vericiliği bundan ileri gelir. Çünkü filmi izleyen izleyici de bu anlamda masum değildir; halının altına süpürülen gerçeklerle yüzleşmek izleyiciyi oturduğu sinema koltuğunda rahat bırakmaz. Her gün birtakım gerçekleri halının altına süpürmeden yaşamak, burjuvazinin hakimiyeti altındaki "rasyonel" toplumsal sistemde artık mümkün değildir. Sistem rasyonelliğini bu savunma biçiminden alır; bütün gerçekler halının altında kaldığı sürece, tek gerçek halının üzerindedir.

Ele alınan diğer iki filmde de Haneke'nin şiddet kavramına olan yaklaşımı bu bağlamdadır. Bütün filmografisi de aynı temsil ve anlam bütünlüğünü barındırmaktadır. Filmlerinde burjuvazi evreninden tipik unsur olarak ele aldığı aileler hep aynı isimlerden; Georges, Anne ve Eva isimlerinden oluşmaktadır. Bunun nedeni Haneke'nin aslında filmlerinde hep aynı bireyleri, aynı aileyi, hatta aynı toplumsal yapıyı konu edinmesidir. Bir auteur yönetmen olarak konu bütünlüğü öylesine tutarlıdır ki, karakterlerin isimlerinde bile bir uyum ve birliktelik söz konusudur.

George, Anne ve Eva isimlerinden oluşan orta sınıf-kentli Avrupalı ailelerin filmlerinde hedef olması, Avrupalı izleyiciler için son derece huzursuz edici bir temsildir. Çünkü Haneke, filmlerinde hedef aldığı aile ile izleyiciler arasındaki paralellikleri ustalıkla kurmaktadır. Perdede kendisini, ailesini ve örtbas ettiklerini gören izleyici salondan çıktığında yaşadığı hayatın sahteliği karşısında büyük şok yaşar.

### 3.3.2 Ölümçül Oyunlar Filmindeki Bulgular

*Ölümçül Oyunlar* (Funny Games, 1997) başından sonuna kadar izleyicinin psikolojisinin sınındığı bir filmidir. Belki de sinema tarihinde izleyicisini bu kadar çok filme sokmak isteyip bir yandan da filmin dışında bırakmak isteyen bir başka film daha yoktur. İzleyicinin talepleri film boyunca yönetmen tarafından reddedilir, hiçbir zaman dramatik seyir izleyicinin istediği yöne gitmez. Filmde karakterler ile izleyicilerin eylem birliğinde bulunduğu tek bir sahne vardır. İşkenceci gençlerin evden çıkmasıyla birlikte George ve Anna çiftinin travmasıyla baş başa kalan izleyici, bu acının ve yıkımın ortasında, çiftin çocuklarının kanının sıçradığı televizyondan yükselen sinir bozucu sese takılır. Televizyonda bir ralli yarışı vardır ve yüksek bir sesle evin her yerinde yankılanır. Çocuğun ölümüyle rahatsızlığı iyice artan seyirci, kanlar içinde yerde yatan Anna karakterinden kalkıp televizyonu kapatmasını ister. Uzun, sabit bir tek planla çekilen bu sahnede, yönetmenin alan derinliğini iyi kullanmasıyla evdeki bütün acı hissedilir. Bir köşede sakatlanmış yerde yatan George, diğer tarafta kanlar içinde çırpanan Anna ve televizyonun hemen dibinde yığılıp kalan küçük çocuğun cesedi... Anna yaşadığı fiziksel ve ruhsal acıya rağmen, sürüne sürüne de olsa televizyonun önüne gider ve düğmeye basar. O rahatsız edici ses artık son bulmuştur. Haneke'nin burada televizyona yönelik eleştirisi çok çarpıcıdır. Çocuğun üzerindeki kanın televizyonun üzerinden süzülmesi, bütün işkenceden geriye kalanın seyirlik bir ralli yarışı olması ve işkencecilere karşı koyamayan Anna'nın son gücünü televizyonu kapatmak için kullanması çok güçlü mesajlar olarak karşımıza çıkar.

Haneke, *Ölümcül Oyunlar* filminin hedef kitlesinin “şiddet tüketicileri” olduğunu söylemektedir. Yönetmene göre şiddeti tüketmek aynı zamanda şiddete ortak olmak demektir (Assheuer, 2013: 64-67). Medya dolayısıyla gündelik tüketime sunulan şiddet, Haneke sinemasının eleştirisi okları altındadır. Çektiği TV filmleri dahil olmak üzere bütün filmlerinde medyanın yarattığı bu manipülasyon ve tahribatı sert bir şekilde eleştirir. *Ölümcül Oyunlar* bu eleştirilerin zirvesidir; öyle ki, film festivallerde ve sinema çevrelerinde çok beğenilse de Haneke tatmin olmaz, on yıl sonra filmi Hollywood’da tekrar çeker. Hedef kitlesi olan şiddet tüketicilerinin merkezi olarak ABD’yi gören Haneke, bu yeniden çekimde onların bildiği ve çabuk özdeşleştiği Hollywood yıldızlarını oyuncu olarak kullanır. Amerikalı sinemaseverler, gerilim-korku türünde bir şiddet filmi izlemek üzere oturdukları sinema koltuklarında, bu sefer arkalarına yaslanıp mısır yiyerek keyifle tüketebilecekleri bir şiddet sunumuna tanık olmaz. Hiçbir şekilde estetize edilmediği, keyif verici bir tüketime sunulmadığı, nedenselliğinin seyirciyi tatmin edecek şekilde vurgulanmadığı bir çıplak şiddettir gördükleri.

Aile kurumu *Ölümcül Oyunlar* (Funny Games, 1997) filminde daha önce eşi benzeri görülmemiş bir saldırıya uğrar. Sadece aile değil seyirci de bu saldırıdan payını alır. Çünkü bu saldırı burjuvazinin en küçük birimi olan aile kurumuna bir saldırıdır. Göl kıyısındaki yazlık evlerine hafta sonu tatilini geçirmek için giden burjuva aile, hiç beklemedikleri olaylarla karşılaşacaktır. Her şeyin rasyonel gözüktüğü burjuva evreninde irrasyonel olan kendisini hiç beklenmedik şekilde dayatır. Huzurlu bir tatil planıyla gittikleri göl evi acımasız ve amaçsız bir şiddetin merkezi olacaktır.

Haneke’nin “provokasyon açısından birçok kişiyi öfkeden delirterek tam da arzu ettiğim işlevi gördü” diye bahsettiği bu film (Cieutat & Rouyer, 2014: 225) bir tür filmi gibi başlayıp öyle devam eder ama yer yer yönetmen tarafından bilinçli bir şekilde bozulur ve bir süre sonra ise bir tür parodisine dönüşür. Şiddet filmi olarak ilerlerken bir süre sonra şiddet ve medya eleştirisine dönüşmesi, gerilim-korku türünün dramaturjik gerekliliklerini çatışmanın en yoğun olduğu anlarda kendi eliyle yıkması ve sonunda bıraktığı koskoca bir hiçlik ve anlamsızlık duygusuyla izleyici üzerinde sert bir etki bırakır.

Filmi çekmesindeki amacın şiddetin hakikatte ne olduğunu ve izleyicinin nasıl işkencecilerle suç ortağı haline geldiğini göstermek olduğunu söyleyen Haneke, (Cieutat & Rouyer, 2014: 225) izleyiciyi etik soruların ortasında bırakır. İşkenceci Paul ve Peter büyük bir soğukkanlılık ve acımasızlık içerisinde işkencelerini aile üzerinde sergilerken, bir anda koşulların değişme ihtimali doğar ve Anne karakteri eline aldığı pompalı tüfekte işkencecilerden birisini vurur. İzleyici büyük bir rahatlama yaşayıp arkasına yaslandığı anda ise Haneke eşi benzeri görülmemiş bir yabancılaştırma efektiyle sahneyi kumanda yardımı ile geri sarar ve işkence kaldığı yerden devam eder. Haneke’nin amacı izleyiciye şu soruyu sormaktır: Şiddete mi karşısınız yoksa şiddet aracının karşı tarafın elinde olmasına mı?

Haneke bu filmdeki işkenceci karakterlerin isimlerini Paul ve Peter koyarken, bu isimlerin Hıristiyanlığın kurucularından olduğunun bilincindedir. Bu seçim filmin çözümlenmesinde teolojik birtakım durumları işaret ederken, işkenceci karakterlerin oyunculuğu da akıldışı görüntü çizmektedir. Bunun nedeni Haneke’nin işkenceci karakterleri canlandıran oyunculara komik, kurbanlara ise trajik tarzda oynamaları gerektiğini söylemesidir (Cieutat & Rouyer, 2014: 229).

İzleyici açısından bakıldığında en büyük rahatsız edici unsur, işkencecilerin de kurbanlar ile aynı toplumsal yapıdan gelmiş olmalarıdır. Burjuvazinin kendi içerisinde yaşadığı bir şiddet problemi söz konusudur; düşman bu defa hiç beklemedikleri yerden gelmiştir. İşkenceci gençler ellerinde golf sopalarıyla, iyi giyimleriyle ve düzgün konuşmalarıyla onlardan birisidir. İçinde buldukları nevroz hali bu nedenle çok tehdit edici ve çaresizlik vericidir. İzleyici bundan kaçamaz, hatta bunun bir parçası olur. “Büyük bir toplumsal huzursuzluk ve insanın insanın kurdu haline geldiği

bir rasyonel düzen söz konusudur. Bundan saklanmak, kaçmak ve görmezden gelmek artık mümkün değildir” (Kılınç, 2014: 37).

### 3.3.4 Beyaz Bant Filmindeki Bulgular

Frankfurt Okulu teorisyenlerinden Max Horkheimer, üretim sürecinin insanları yalnızca iş hayatındaki pratiklerinde değil aile, okul, kilise gibi kurumlar aracılığıyla da etkilediğini söyler (Horkheimer’den akt. Slater, 1998: 204). Louis Althusser de *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* kitabında din, eğitim, aile gibi kurumları ideolojiyi üreten ve yayan üstyapı unsurları olarak inceler (2000). Michael Haneke, *Beyaz Bant* (Das Wisse Band, 2009) filminde üretim biçimi ve bu kurumlar arasındaki ilişkiyi başarıyla yansıtır.

I. Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde bir Alman kasabasında yaşanan olaylara odaklanan film, tıpkı tarihsel bir roman ustalığıyla dönemin portresini çok iyi çizdiği gibi, Protestanlık inancıyla feodalizm ve kapitalizm öncesi üretim biçiminin ilişkisini de ortaya koyar. Max Weber, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* kitabında, Protestanlığın ortaya çıkardığı püriten ahlakın kapitalizmin çalışma prensipleriyle ortaklık gösterdiğini anlatır (Weber, 1997). İnsanın en özel faaliyeti olan cinselliğin bile bir amaç doğrultusunda, üretimde emek gücünün kullanılması için çocuk sahibi olmakla ilişkilendirildiği bu anlayışta, Freud’un bir yorumla insanı canlı tutan id bastırılır. Tensel olan, zevke dair olan yasaktır; her şey dini bir ahlaki tutuma dayanan çalışmaya odaklıdır.

Filmde büyük bir toplumsal iş bölümünün olduğunu görürüz. Her şey en küçük bir iş birimine göre belirlenmiş, herkesin rolleri becerisi dahilinde dağıtılmıştır. Bu rasyonel dizgenin sorunsuz işleyişi ise dürtülerin, isteklerin ve tensel olanın bastırılmasıyla mümkündür. Protestanlığın ahlaki ilkeleri gereğince kasabada bir haz arayışına rastlamayız ama doktorun kızına uyguladığı istismar bu rasyonel dizge içerisinde olağan karşılanır. Tıpkı işlenen cinayetlerde, çocukların dini eğitim veren okulda ve kilisede dövülmesinde, buldukları her yerde aşağılanmasında olduğu gibi cinsel istismar da halı altına süpürülür.

Çocuklar bu baskı ve şiddet ortamında rasyonel aklı yitirip büyük bir ruhsal çöküşün içine girerler. En temel insani içgüdüler ve dürtüler daha fazla kontrol altında tutulamaz. Dinin, ailenin, okulun, toplumsal kültürün üstlerinde inşa ettikleri korku ve baskı ortamı, çocukların masumiyetini yitirmesine neden olur. Ortaya kimsenin sebebini bilmediği, öngörmediği ve kontrol altına alamadığı bir şiddet çıkar. Haneke, klasik anlatı sinemasının bir örneğini sergiliyor gibi gözükse de bu noktalarda filmi kendine has dokunuşlarıyla, filmi klasik tür filmi olmaktan çıkarır. Avusturyalı yönetmen filmiyle ilgili yaptığı bir açıklamada şunları ifade etmektedir:

“Eğitim hep acıyla ilintilidir. Özgürlüğün kısıtlanmasını hedef alır. Çocuğa, en akıllıya boyun eğmek zorunda olduğu öğretilir. Beyaz Bant bunu da gösteriyor. Film, baskı ve aşağılamanın hep ruhsal bir acı ürettiğini gösteriyor. Bedensel acı bir şekilde unutuluyor ama aşağılamalar hiç unutulmuyor. İsteyerek unutulabilir belki ama nefret kalır” (Assheuer, 2013: 151)

“Faşizmin Almanya’da ortaya çıkması bir tesadüf değil” diyen Haneke’yi (Assheuer, 2013: 151) doğrulayacak şekilde, filmde tanık olunan şiddetin geride bıraktığı utanç ve nefret sonrasında yine şiddeti meydana getirir. Filmde şiddete teslim olan ve masumiyetini yitiren çocukların, Adolf Hitler’in iktidarında araçsal aklın temsilcisi olan Nazilere dönüşüm ihtimali yönetmenin altını çizdiği meselelerden birisidir.

*Beyaz Bant* (Das Weisse Band, 2009) medya eleştirisi bağlamında diğer filmler kadar doğrudan bir yorum getirmez. 1900’lü yılların başındaki bir Alman kasabasının tasvir edildiği filmde, kitle iletişim araçları için erken bir tarih söz konusudur. Fakat filmde, bugün kitle iletişim araçlarının üstlendiği gerçeğin çarpıtılması rolünü Protestanlığın temsili olan kilise ve din adamları üstlenir. Gerçeklik yine saldırı altındadır, manipülasyon söz konusudur; ne var ki bu sefer sorumlusu medya değil üst yapının bir diğer kurumu olan kilisedir. Filmin son sahnesinde görülen, kasaba

halkının kilisede toplanıp Protestanlığın lideri Luther'i anımsatan dini görevliye koşulsuz inancı bu benzerliği kurmakta yardımcı olmaktadır. Dini liderin kamusal alanda konuşmak yapmaya üzere topladığı halk ve televizyon karşısında toplanan insanların edilgenliği birlikte değerlendirilebilir. Edilgen kitleler karşısında yanlış bilincin inşasını filmin konu aldığı tarihte Protestan kilisesi üstleniyorsa, bugün de kitle iletişim araçları üstlenmektedir.

### Sonuç

Michael Haneke ele aldığı sorunlar, konular ve temaların bütünlüğüyle; filmlerindeki biçim ve biçimin tutarlılığıyla, oyuncu seçimleri-karakter isimleri gibi unsurlarla çağın son modern auteur yönetmenlerinden birisidir. Çektiği her filmle Avrupa toplumunun yüzleşmekten kaçındığı meseleleri radikal bir biçimde anlatır. Filmlerinin içeriğini medya eleştirisi, şiddet eleştirisi, burjuvazi yaşam tarzının ve değerlerinin sorgulanması, Batı toplumlarının bugün yaşadığı sorunların gündelik yaşamdaki yansımaları, göçmen-mülteci karşıtlığı, burjuva bireyin huzursuzluğu ve tatminsizliği, iletişimsizlik ve toplumsal duyarsızlaşma gibi sorunlar üzerinden oluşturur. Bu unsurlar Haneke sinemasında, Andrew Sarris'in auteur yönetmen olmak için ortaya koyduğu ölçütlerden olan iç anlamı belirlemektedir. Dolayısıyla Auteur Kuramı kapsamında belirsizlik gösteren iç anlam unsuru, Haneke sineması ve örneklem olarak belirlenen filmler üzerinden açıklanmaya ve üzerindeki anlam belirsizliği kaldırılmaya çalışılmıştır. Filmin ruhu, özü, içerikten geriye kalan hisler olarak tanımlanabilecek olan iç anlam unsuru, her auteur yönetimde değişiklik göstermektedir. Haneke'yi sinema tarihinde ayrı bir konuma oturtan nitelikler onun kendi iç anlamını oluşturmaktadır. Şüphesiz ki iç anlamı teknik bir yeterlilik ve içeriğe uygun bir biçim ile aktarmadıktan sonra iç anlam sadece kâğıt üzerinde kalacaktır. Önemli olan yönetmenin sanatsal yaratıcılığıyla beraber iç anlamı dışarı vuracak yeterliliğe sahip olmasıdır. Sarris'in ifade ettiği gibi -ne ve -nasıl arasındaki uyum, içerik ve biçim arasındaki uyumdur. Bu durum da sıradan bir yönetmenle auteur yönetmen arasındaki farkı belirlemektedir.

### Kaynakça

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (N. Ülner, ve E. Ö. Karadoğan, Çev.) İstanbul: Kabcacı Yayıncılık.

Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (M. Özışık ve Y. Alp, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Assheuer, T. (2013). *Yakın Plan Haneke*. (N. Pakkan, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Benjamin, W. (2010). Şiddetin Eleştirisi Üzerine. A. Çelebi içinde, *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* (E. Göztepe, Çev., s. 19-42). İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (2016). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cieutat, M., & Rouyer, P. (2014). *Haneke Haneke'yi Anlatıyor*. (S. İdemen, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.

Coşkun, E. E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Esen, Ş. K. (2002). *Sinemamızda Bir "Auteur" Ömer Kavur*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Kılıncı, B. (2014). *Michael Haneke Filmleri: Modern Uygarlığın Hayal Kırıklıkları*. Konya: Literatürk Academia Yayınları.

- Kolker, R. P. (2011) *Film, Biçim ve Kültür*. (Ed. Ertan Yılmaz). İstanbul: De Ki Yayınları.
- Oskay, Ü. (2016). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Sarris, A. (2011). “Bir Sinema Tarihi Kuramına Doğru”. Şu kitapta: Der. Ertan Yılmaz (Çev. E. Yılmaz). *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Slater, P. (1998). *Frankfurt Okulu: Kökeni ve Önemi*. (A. Özden, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev. S. Salman ve Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Weber, M. (1997). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*. (Z. Gürata, Çev.) Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Z. Aracagök, & B. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları



## QUEER KURAM VE SİNEMA: TÜRK SİNEMASINDA MUĞLAK BİR GÖRÜNÜRLÜK HİKAYESİ

QUEER THEORY AND CINEMA: AN AMBIGUOUS STORY OF VISIBILITY IN TURKISH CINEMA

Erman KAR\*

### Özet

Biyolojik ve fiziksel özellikleri bakımından kadın ve erkek farklılığı ve onların temel özellikleri biyolojik cinsiyet terimi ile tanımlanır. Bununla birlikte toplumsal normlar bakımından cinsiyet rollerinin tanımlanması ise toplumsal cinsiyet kavramı ile ifade edilir. Günümüzde toplumsal cinsiyet ifadesi kadınlık ve erkeklik hallerinden ayrı ve bağımsız, queer kavramı etrafında tanımlanan bütün cinsiyet özelliklerini ele almaktadır. Toplumsal cinsiyet atamasının sosyal ve psikolojik olarak ortaya çıkardığı sorunları çözmek amacıyla 1990'lı yıllarda ortaya çıkan queer kuram, cinsel yönelim ve toplumsal cinsiyet temelli ekonomik, sosyolojik ve politik bağlamları ele almaktadır. Bu tanım ve yaklaşım sanıldığı aksine sadece Lgbti+'yı kapsamamakta, toplumsal cinsiyetin bütün meselelerini kişisel ve kolektif alanda ortaya çıkardığı sorunları ele alıp incelemektedir. Bu kuram temelde, bireylerin daha eşit ve özgür bir hayat yaşayabileceklerini savunurken, toplumsal cinsiyet rollerinin, temel bir sınıf ayırımı gerçekleştirdiği vurgusu üzerine odaklanmaktadır. 2000'li yılların ortasından bu yana Türkiye'de felsefe ve sanat alanında queer kuram önemli bir alt sınıf olarak ele alınıp değerlendirilmiştir.

Bu çalışma Türk sinemasında yan rollerde veya komedi unsuru olarak yer alabilen queer görünürlüğü üzerine bir inceleme yapmayı amaçlamaktadır. Bu görünürlüğün hala bulanık seyretmesinin nedenlerinin toplumsal cinsiyet rolleri üzerine olan bakışın hala muğlak bırakılması ve toplumsal bakışa etki etmesi bakımından sinemanın bu seyreklilikte gösterdiği paralellik örnekler üzerinden analiz edilecektir. 2000'li yılların Türk sineması temel dönüşüm noktası olarak ele alındığında, 1997 yapımı Ağır Roman ve 1985 yapımı Dul Bir Kadın filmlerinin queer kuram açısından ele alınıp, bu yapımlar özelinde Türk sinemasının Yeni Queer Sinema akımına olan etkileri serimlenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** *Queer, Queer Teori, Toplumsal Cinsiyet, Yeni Queer Sinema.*

### Abstract

The difference between men and women in terms of their biological and physical characteristics and their basic characteristics are defined by the term biological sex. However, the definition of gender roles in terms of social norms is expressed with the concept of (social) gender. Today, gender expression deals with all gender characteristics defined around the concept of queer, separate and independent from femininity and masculinity. In order to solve the social and psychological problems of gender assignment, queer theory, which emerged in the 1990s, deals with the economic, sociological and political contexts based on sexual orientation and gender. Contrary to popular belief, this definition and approach does not only cover LGBTI+, but also examines all the issues of gender and the problems it raises in the personal and collective sphere. While this theory argues that individuals can live a more equal and free life, it focuses on the emphasis that gender roles create a basic class distinction. Since the mid-2000s, queer theory has been considered and evaluated as an important subclass in the field of philosophy and art in Turkey.

This study aims to investigate to the visibility of queer, which can take place in supporting roles or as a comedy element in Turkish cinema. In terms of the reasons why this visibility is still blurry, the view on gender roles is still ambiguous and it affects the social view, the parallelism that cinema shows in this rarity will be analyzed through examples. When the Turkish cinema of the 2000s is considered as the main transformation point, with the 1997 movie named as Ağır Roman and the 1985 movie called as Widowed Woman will be discussed in terms of queer theory, and the effects of Turkish cinema on the New Queer Cinema movement will be presented in particular.

**Keywords:** *Queer, Queer Theory, Gender, New Queer Cinema.*

\* Öğretim Görevlisi Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Felsefe Bölümü, [ermankar@karatekin.edu.tr](mailto:ermankar@karatekin.edu.tr). ORCID: 0000-0002-6013-7805

## 1. Queer Teori Nedir?

*Queer* kelime anlamı bakımından 1980'li yılların sonuna kadar garip, tuhaf, yamuk anlamlarında kullanılmıştır. 1990 yılların başından itibaren ise bu anlam değişikliğe uğramış ve eşit haklar mücadelesini vurgulamak açısından felsefi bir kuram olarak anılmaya başlamıştır. Kısaca günümüzde cinsel yönelim ve kimlikleri tanımlamakla birlikte kültürel, akademik ve felsefi bir teori modelinin de ismidir. Annamarie Jagose, queer kuram'ın amacını şöyle tanımlamaktadır: Temel ve kavramsal açıdan ele alındığında *queer*; biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve bu ikisi arasındaki ayrıma odaklanmadan cinsel arzuyu ele alan ve nihayetinde biyolojik-toplumsal cinsiyet ve cinsel arzu arasında var olan veya olduğu söz edilen tutarsızlıklarla örülmüş ilişkileri ortaya koyan ifadeler ve analitik modelleri tanımlamaktadır (Jagose, 2021, s. 9). Bu ayrım ve queer kavramı temelde tutarsızlıkla örülen olarak tarif ediliyor çünkü toplumsal ve biyolojik cinsiyet temelde heteroseksüelliğin asıl, geçerli ve doğru olduğu savını ileri süren sabitliğe sahiptir. Queer teori bu sabitliğe karşı bir direniştir, temelinde de biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve arzular arasındaki uyumsuzluğa odaklanmakta ve bu uyumsuzluğun problemleri olduğunu değil aksine önemli sayılması gerektiğini vurgular.

Bununla birlikte özellikle 1990 yılların başından itibaren tam olarak sistematik manada ortaya çıkan queer teori, sadece cinsiyet farklılıkları nedeniyle kategorize olan toplumsal sınıfları değil bununla birlikte ırk ve ekonomik sınıf kategorilerini de yıkmayı amaçlamaktadır. Queer Kuram, Cinsiyet ile ilgili algılarımıza damgasını vurmuş, ikili düşünce yapılarına, bu yapıların beraberinde getirdiği uyumluluklara karşı, cinsiyet/ toplumsal cinsiyet cinsiyet/cinsel yönelim kimliklerinin tarihsel, kültürel ve toplumsal olarak kurulduğunu ve dolayısıyla da iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülemediğini savunur (Koç, 2019, s. 5).

Her ne kadar eşcinselliği veya queer kavramı belli biyolojik veya toplumsal kıstaslar üzerinden tanımlayabiliyor olsak da Jagose bir takım muğlak yönelim olarak vurguladığı cinsel yönelimlerin eşcinselliğin tanımlanmasında şüphe uyandıran etkenler olduğu vurgusunda bulunur (Jagose, 2021, s. 17). Bu tanımlamayı klasik kıstas veya ikili sınıflandırma üzerinden yapar: queer ya da en basit tabiriyle eşcinsellik özcü veya inşacı konular üzerinden tanımlanabilir. İsimlendirilmelerinden de anlaşılacağı üzere özcü yaklaşım queer'liği doğal ve doğuştan bir şey olarak tanımlarken, inşacı yaklaşım cinsel yönelimin akışkan, toplumsal koşulların etkisinde olan, kültürel modeller olduğunu ifade ederler (Jagose, 2021, s. 18). Queer teori bakımından queer'liği veya eşcinselliği tanımlamanın bu ikili çekişmesinin, biri (özcü yaklaşım) muhafazakâr ve sabit, diğeri daha açık ve esnek olmak üzere sıkıştırılmış bir yola sürüklediğini belirtmek yanlış olamayacaktır.

Söz konusu bir kavramı veya bir kuramı tanımlamanın bir diğer önemli kıstası o kavram ya da kuramın tarihsel temellerini incelemektir. Jagose de aynı şekilde düşünmüş olmalı ki queer'in ne olduğunu tanımlamanın eşcinselliğin farklı tarih dilimlerinde neye karşılık geldiğinin incelenmesi ile mümkün olduğunu söyler. Ancak elimizde var olan tek ve geçerli olgu farklı dönem ve toplumlarda eşcinselliğin varlığına (ya da varlığının 'onaylanmış' olmasına) rağmen onun bir kimlik olarak ele alınmamış olmasıdır. Bu da yine ve yeniden eşcinselliği tanımlamayı zorlaştırmaktadır. Eşcinselliğin tarihsel kökenine dair yapılan incelemeler queer kavramını tanımlamayı kolaylaştırmak yerine aksine zorlaştırmaktadır. Çünkü bu tanımlama kaçınılmaz bir kimliği bir sınıfı beraberinde getirmektedir. Bunun bir diğer göstergesi queer dendiğinde tarih boyunca sadece bu tanımlamaya erkek eşcinsellerin dahil edilmesidir. Lezbiyenlik gerek hukuki gerek tıbbi anlamlarda erkek eşcinselliği ile aynı tarihsel kalıplara, yaklaşımlara ve/veya kabule sahip değildir. 1800'lü yıllarda erkek eşcinselliğin dayatma ile kabul ettirilen İngiliz yargı sistemi tarafından suç olarak kabul edilmesi ve kadın eşcinselliğine dair herhangi bir yargı veya ifadeye bulunulmaması bunun bir diğer göstergesidir.

Kısacası tarih üzerinden de queer teori veya queer kimliğini tanımlamak işi kolaylaştırmak yerine zorlaştırmaktadır. Zira bugün queer kimliği altında anılan, erkek eşcinseller dışındaki neredeyse

bütün kimlikler görmezden gelindiği için o kimliklerin tarihsel temsilleri ile bugün çağdaş dünyadaki temsilleri arasında farklar mevcut. Kısacası eşcinsel özgürleşme hareketinin ve bu harekete paralel olarak ele alınabilecek lezbiyen feminist hareketin tarihsel kökenlerini belirlemek ve bu kökenden hareketle queer teoriye bir tanım vermeye çalışmak kendi içinde ciddi güçlükleri barındırmaktadır. Yine de 1960'lı yıllara kadar gittiğimizde homofil hareketin, 1969 yılında Stonewall isyanı ile birlikte sonlandığını ve bu isyanın sadece queerlerin hoşgörü dilenmesinden ibaret olmayıp bu hareketi bir teoriye dönüştüren adım olarak kabul etme gerekliliğini de belirtmek gerekir.<sup>1</sup>

## 2. *Queer* Teori ve Sinema

Queer hareketin bir kurama dönüşmesinin ilk aşaması kendi söylevine uygun politik hareketin desteğini arkasına almasıyla mümkün olmuştur. Ardından bu kuram'ın cinsiyet meselelerinin tam da ihtiyaç duyduğu felsefi arka planı sağlaması ve akademik çalışmalarda ele alınan bir kuram halini alması, cinsiyet ve cinsel yönelim üzerine yapılan sanatsal çalışmaların da hız kazanmasına sebep olmuştur. Bu durum sadece Lgbtiq+ özgürleşme ve varoluş hareketi için değil aynı zamanda feminist hareketin de sanatın her dalında kendisini göstermesine sebep olmuştur. Toplumsal gruplar ve azınlıklar için sinemanın önemi yadsınamaz. Sinema, insanların nasıl görünmeleri ve davranmaları gerektiğini anlatır, kadınlık ve erkeklik bağlamlarında rol modelleri sunmaktadır. Dolayısıyla sinemanın, kadınlık ve erkeklik hallerinin tanımlanmasında ve bu tanımlarla ilgili imgelerin oluşturulmasında önemli bir toplumsal rolü olduğu bilinmektedir. Cinsellik ve kadın ve erkek imgelerinin inşası, feminizmin etkisiyle film çalışmalarında önemli bir konu haline gelmiştir. Popüler film türlerinin, cinsel farklılıkların ve toplumsal cinsiyet kimliğinin oluşturulması sürecinde sürekli bir inşa ve katılım içinde oldukları söylenebilir. (Ulusoy, 2011, s. 2).

Queer kimliklerin sinemadaki temsilleri yaşadıkları dönemin siyasi ve toplumsal koşullarının bir yansımasıdır. Bu durum hep böyle olmuştur ve sadece queer kimlikler için geçerli değildir. Hem Türk sinemasında hem de dünya sinemasında yaşanan toplumsal olaylar ve kültürel arka plan sinemanın nasıl ve hangi yöne doğru evrileceğinin temel bir göstergesidir. Steven Paul Davies tarafından kaleme alınan *Eşcinsel Sineması Tarihi: Sinemada Görünür Olmak* adlı kitap dünya sinemasında queer görünürlük tarihinin en belirgin eseri olarak değerlendirilebilir. Zira kitap 60'lı yılları milat alan bir perspektif üzerinden sinemanın her on yılda ne derece ve hangi oranda queer temaslarda bulunduğu bir göstergesi olmuştur. Ancak açıktır ki erkek ve kadın eşcinsellerin sinemada arz-ı endam edebilmesi çileli bir yolculuğa ve tarihsel dönüşüme şahit olmaya hazırlıklı olmayı gerektirir. Marjinal bir kesimi işaret eden kimliklerin artık gündelik hayatın birer parçası olduğunu kabul etmek ve bu kabulün dayandığı politik ve siyasi mücadele sinemanın içeriğini ve sınıflandırmasını da derinden etkilemiştir. Bu bakımdan vurgulamak gerekir ki Davies'in 1960'lı yılları queer sinema tarihi açısından bir milat olarak kabul etmesi tesadüf değildir. Üstelik bu sınıflamanın kendi içerisinde ikinci bir miladı daha söz konusudur. Queer sinema 1969 öncesi ve sonrası olarak da ikili bir değerlendirmeye tabii tutulabilir. Bütün bunların yanında her on yılda sinema da daha şeffaflaşan ve hatta açık hale gelen queer hikayeler gündelik hayattan ayrı ve bağımsız sıfatlar ve sınıflandırmalar göz ardı edilmeden ele alınmalıdır.

Hollywood sineması eşcinsel karakterlere en başından beri yer vermiştir. Bu bakımdan yukarıda sözünü ettiğimiz milatlar aslında aniden yaşanan bir değişimi de temsil etmezler. Ancak queer kimlikler açısından birer temsiliyet meselesi olarak değerlendirilmesi gereken queer sinemanın

<sup>1</sup> Stonawall isyanı veya hareketi olarak bilinen ve polislin Newyotkta bir gey barı basması ile ateşlenen hareket bugün dünyanın her yerinde Haziran ayının onur ayı olarak kutlanılmasının da temel nedenidir. Bu direniş sonrasında queer topluluklar diğer siyasi topluluklar ile bir araya gelerek var olduklarını cılız bir hoşgörü alabilmek üzere ifade etmek yerine hukuki veya tıbbi herhangi bir gücün karşı konulmaz kabul edilen gücü karşısında teorik bir mücadeleye girişmişlerdir. Kısacası bir taraftan Stonawall bir direniş olmasının yanında salt queer hareketin bir teoriye dönüşmesinin başlatıcısı olarak kabul edilmemelidir. Ancak süregelen bir özgürleşme niyetinin nihayi hedefi ya da yön değiştirici olarak görülmesinin de kaçınılmaz olarak kabul edilmesi gerekir (Jagose, 2021, s.44).

temel sorunu kimliklerin ne zamandan beri temsil edildiğini aşmaktadır. Mesele; bu kimliklerin nasıl temsil edileceği ile derinden bağlantılıdır. Çünkü tıpkı queer kelimesinin gülünç, aciz, eksik anlamlarının bir düşünce ve hatta politik teoriye dönüşmesi gibi kimliklerin sinemadaki yansımaları da bu dönüşüme paralel ilerlemektedir. Hollywood sineması queer kimliklere hep gülünecek, acınacak ve hatta korkulacak bir şey olarak yer vermiştir. 1960 öncesinde özellikle 30'lu ve 40'lı yıllarda gey karakterler genellikle erkek olan başrol oyuncularının yakın arkadaşları konumunda yer almışlardır. Ya da cinsel kimliklerinin tanımlamaları yapılmaksızın aşırı ve abartılı vücut dilleri ve davranış biçimleriyle zaten başka oldukları devamlı ima edilmiştir. (Davies, 2010, s. 17). 1960 sonrasında özellikle Stonwall isyanından sonra sinemada queer kimliklerin yansımada değişiklik söz konusu olmuştur. Cinsel özgürlükler çağı olan 60'ların sonlarında dahi pek çok film eşcinsellere hala her şeyi başkaları için yapan ve fakat kendisi için asla bir mutluluk umudu ya da isteği olmayan acınası rollerde yer veriyordu. Stonewall İsyanı, feminist hareket ve buna bağlı olarak 1960'larda dünyada yavaş yavaş eşcinsellerin seslerini duyurmaya başlamaları bazı filmlerde eşcinsellik, eşcinsel karakterler ve eşcinsellik sorunu üzerine odaklanmaya sebep olmuştur. (Koç, 2019, s. 21) Elbette ki bu değişim yaşanan isyanın başrolünde olan queer'in kahramanlık ya da ayakta durma mücadelesini ele almak yerine, onu daha çok sisteme karşı gelen, acınası durumda olan, toplum tarafından kabul edilmeyen ve üstelik çok kısa bir süre içerisinde dünyayı saracak bir hastalığın baş sorumlusu olarak ele almaktadır.

Tüm bu değişime gelmeden önce ilk örnek olarak ele alınan bir film üzerinde durmak gerekir. 1895 yılında William Dickson tarafından çekilen *The Gay Brothers* filmi bu yaklaşımın ilk örneğidir. Aynı zamanda bu film queer karakterlerin sinemadaki yansımaları açısından da bir temsil görevi görmüştür. Bu filmde iki erkek birlikte dans ederken üçüncü bir erkek karakter ise keman çalmaktadır. Aslında bu ilkel denebilecek deneme tarihsel açıdan ele alındığında sinema filmleri içerisinde kayda değer bulunan ve hala bugün daha referans gösterilen ilk temsillerden birisidir (Davies, 2010, s. 23). 1960'lı yıllara kadar yapılan filmler bu filmi bir ilk temsil olarak ele almaya devam etmişlerdir. Sadece bir temsil olarak kalmamış aynı zamanda bu sessiz ve kısa film queer kimliklerin Stonwall'a kadar aynı sessizlik ve kısıklıkla ele alınmıştır. Davies'in 60'lar öncesini ele alırken bu filmlerin sandıkta kalan, açığa çıkmayan, gizli ve imalı filmler olduğunu söylemeleri de bu dönemin queer sineması açısından nasıl geçtiğinin kısa ama gerçekçi bir özetidir.

Stonwall mücadelesini dünyanın gözü önünde veren bütün queerlerin bu çabası, dünya sinemasının onları fark etmeleri ile taçlanmıştır. Dolayısıyla ve doğal olarak queer sinemanın yeni bir dönüm noktası olarak 70'ler sineması örnek olarak gösterilmelidir. Acınası ve yok sayılan queer kimliği kendini mücadele eden ve yaşam hakları uğruna bunu yapan bir hikâyeyi de beraberinde getirmiştir. Ancak çileli bir sınav vermeye ramak kala bütün bir hikayeler yeniden dram dolu hikayeler haline dönüvermiştir. 70'ler ve 80'lerden sonra 90'lar AIDS konulu hikayelere şahit olmuştur. Eşcinsel sineması sadece güldürü ve komedi ürünü olarak değil aynı zamanda verilen politik mücadelenin yanında AIDS'ten sonra hayatın var olduğuna ikna eden hikayelere dönüşmüştür. Bu dönüşüm her ne kadar acı da olsa queer kimliğe sinemada başka bir görünürlük kazandırmıştır. Feminist akademisyen B. Ruby Rich tarafından bu yeni dönüşüm Yeni Queer Sinema olarak adlandırılmıştır (Davies, 2010, s. 175). Bu yeni dönem sıradanlık ve durağanlık halinde seyretmeye devam etmiştir. Çünkü Amerika'da 90'larda yapılan hemen bütün yapımlar AIDS konulu olmuştur.

2000'li yıllar bir anlamda bu zamana kadar yaşanan bütün bu trajikomik ve dramatik serüvenin bir özeti halinde karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu özet bütün gidişatı değiştirecek olan yeni bir gelişmeye de hazırdır. Öncelikle bu dönemde artık queer hikayeler sadece bağımsız yapımcılar tarafından değil ana akım sinema tarafından da sahiplenilen hikayeler haline gelmiştir. Yeni queer sinemanın klasik queer sinemasından ayrılmasının bir diğer nedeni de budur. Toplumun bütün bir siyasi ve ahlaki yaşam biçimlerine sirayet eden ve dolayısıyla sinemayı da belli ölçüde belirleyen heteronormative 2005 yapımı bir queer film ile yeniden değerlendirilmeyi gerektirecektir. Bu film

*Brokeback Mountain*'dir. Film doğa ve şehir ikilemi üzerine oturtulan kurgusu ve queer olmanı doğaya heteroseksüel olmanın ise şehir karmaşası ve gürültüsüne yaptığı vurgu ile dikkat çekmiştir. Doğa'ya yapılan bu vurgu özün ve öze dönmenin simgesi olarak ifade edilmiştir. Film 2006 yılında sekiz dalda Oscar adayı olarak gösterilmiş ve en iyi yönetmen de dahil olmak üzere bu ödüllerden üçünü almıştır.

### 3. Türk Sinemasında *Queer* Yansımalar

Türkiye'de eşcinsel hareket özellikle 1980'lerden sonra görülmüştür. Ancak bu görünürlük özellikle diğer ülkelerde olduğu gibi AIDS mücadelesi ve krizi ile birlikte ele alınmadığı ve gözlenmediği için muğlak kalmıştır. Bu bakımdan Türkiye'de queer hareketin başlaması ve canlanması 1990'ları bulur. Politik alanda eşcinselliğin Türkiye'de hiçbir zaman yasaklanmamış olması bir taraftıyla olumlu değerlendirilebilecek bir yaklaşım iken öte yandan realite daha farklıdır. 1980'li yıllardan sonra Bülent Ersoy'un vermiş olduğu kimlik mücadelesi bir tarafa konulacak olursa LGBTİ+ mücadele ve bu mücadelenin temelindeki toplumsal sorunlar görmezden gelinmiştir. Nihayetinde hiçbir zaman yasaklanmayan eşcinselliğin aslında bir yok sayma, kabul beyan etmeme söz konusudur. Nasıl ki Hollywood sinemasında queer ilk temsillerin sadece erkekler üzerinden kurgulanmış olmasının temelinde lezbiyenliğin ve kadın haklarının ikinci plana atılmış olması varsa Türkiye sinemasındaki queer temsilde queer yaşam tarzına ve kimliğine yöneltilmiş yok saymanın izlerini barındırır. LGBTİ+ hareketi ve eşcinsel özgürleşmesi tam anlamıyla 2000'lerde başlamasına rağmen öncesinde de belirli adımlar atılmıştır. Bu adımlarla birlikte, eşcinsel birey temsilleri Türk Sineması'nda da belirli oranlarda yer edinmiştir. Türk Sineması'nda özellikle travesti karakterler Agah Özgüç'e göre ilk 1923'te çekilen *Leblebici Horhor*'da görülmektedir. Sonrasında ise *Fosforlu Cevriye*, *Şöför Nebahat* ve *Belalı Torun* gibi filmlerde travesti kadın karakterler yer almıştır. (Koç, 2019, s. 59)

Ancak Türk Sineması Tarihi'ndeki ilk eşcinsel karakter Aydın Arakon'un yönettiği "Ver Elini İstanbul" filminde bir yan karakter olarak yer almıştır. 70'li yıllara kadar kadar filmlerde yan karakter olarak yer alan LGBTİ karakterleri olmasına rağmen bu tarihe kadar bu konuyu temel alan hiçbir film yapılmamıştır. Dolayısıyla Davies'in yapmış olduğu 60'lar öncesi ve sonrası sınıflandırma Türk sineması içinde paralel bir sınıflandırmayı beraberinde getirir. Elbette ki AIDS salgınının queer mücadelesi üzerindeki izi bu sınıflandırmanın özellikle 90'lı yıllarda filmografik öğeler açısından 'canlandığını' göstermişti. Aynı ayırım Türk sineması için geçerli değildir.

1962'de Aydın Arakon tarafından çekilen bu film, lezbiyenliği içine dahil eden ilk sinema filmidir. Filmin senaryosu Attila İlhan tarafından Ali Kaptanoğlu ismiyle kaleme alınmıştır. Bu filmde ilk defa iki kadının öpüşmesi yer almıştır fakat bu sahneler Sansür Heyeti tarafından kesilmiştir. Attilâ İlhan bu öpüşme sahnesiyle ilgili olarak yıllar sonra şu açıklamayı yapmıştır: "Mualla Kavur, Leyla Sayar'ı ikna edinceye kadar bir hayli uğraştı. Kızlar kamera önünde oynadı ve sahne çekildi. Sansür Kurulu'nda seyretmişler, çok da beğenmişler! Sonra da 'Kesin bu sahneleri' demişler." (Wikipedia, tarih yok). Dolayısıyla bu ilk queer yansıma tek bir öpüşme sahnesinden ibaret olacakken dahi henüz seyircisine ulaşamamıştır. Sahnenin çok beğenilmesi aslında sansür kurulunun toplumsal bir kurumu temsil etmesi, kendince bu sahneyi veya iki kadının öpüşmesini onayladıklarını ve kendilerince 'hoş gördüklerini' beyan ederken, sahnenin yasaklanması genel ahlak bahanesinin 70'li yıllar formu olarak karşımıza çıkmıştır. Bu ilk ve en *radikal* örneğin kabul görmediği yıllarda Türk Sineması izleyicisi daha önce karşılaşmadığı bir kavram ile tanıştı! Türk Sineması tarihinde ilk ve tek interseks karakter Nejat Saydam'ın 1975'te çektiği ve Müjde Ar'ın ilk başrolünü oynadığı *Köçek* filminde seyirciyi selamlamıştır. *Köçek* filmi, Caniko isminde sokaklarda köçeklik yapan bir çingenenin hayatını konu almaktadır.

Türk sinemasının 90'lı yılları da queer hareketin yükselişine paralel daha net veya net sayılmasa dahi daha az muğlak sayılabilecek örnekler karşımıza çıkarmıştır. Ferzan Özpetek'in ilk filmi olan *Hamam* eşcinsel bir dram filmi olarak kabul edilebilir. İstanbul'a teyzesinden kalan bir hamamı almaya gelen İtalyan bir mimar ile hamam bekçisinin oğlu arasında geçen erotik hikâyeyi

anlatan film Türk sinemasında önemli bir temsil olarak kabul edilmektedir. 1998 yılında film Türkiye’de büyük bir ilgiyle karşılanmış hatta film Akademi’de Türkiye’yi temsil etmek üzere aday gösterilmiştir. Ancak Türkiye hiçbir zaman bir filmi Hollywood sahnesine çıkaramamıştır. Üstelik aynı sene bir eşcinsel dramını anlatan üstelik bunu erotik bir üslup ile yapan bir film ile temsil edilmek yerine, heteroseksüel bir romantik komedi ile temsil edilmeyi tercih etmiştir (Davies, 2010, s. 180). Sözü edilen örnekler Türk sinemasında queer yansımaların profilini veren filmlerdir. Ancak çalışmanın temel amaçlarından birisi bu gidişatın ve belli belirsiz ilerleyen queer tarihçesinin iki örnek üzerinden verilmesini amaçlamaktadır. Bu filmlerden ilki feminist filmlerin yönetmeni olarak bilinen ve Türk sinemasına feminist hareketin beslenebileceği birçok film armağan eden Atıf Yılmaz’ın *Dul Bir Kadın* filmidir. İkinci örnek ise Türkiye’de queer mücadelenin temel resmini en başarılı şekilde veren *Ağır Roman* filmi olacaktır.

#### 4. Atıf Yılmaz Sineması ve *Dul Bir Kadın*

1950’lerde yönetmenlik kariyerine başlayan Atıf Yılmaz, “Kadın filmleri yönetmeni” olarak bilinmektedir. Özellikle 1970’lerde başlayan feminizm akımı ile birlikte, Atıf Yılmaz’da kadın hikayelerine ağırlık vermeyi tercih etmiştir. Yasadığı çağa tanıklık ederek film çeken Atıf Yılmaz bu durumu şöyle aktarmaktadır: “Sinema genel anlamıyla çağına tanıklık eden bir sanat. Yaklaşık elli yıldan fazla sinemanın içerisindeyim. Türk sinemasında birçok döneme tanık olmuş olmak benim için oldukça anlamlı. Geçen süreç içerisinde, benim de içerisinde bulunduğum ya da bulunmadığım filmlerle, Türkiye’nin sosyal tarihinin yazılabileceğini düşünüyorum. İyi veya kötü, Türkiye nasıl değişiyorsa benim filmlerim ve sinemam bu değişime belli ölçüde tanıklık etti.” (Akpınar, 2005).

Atıf Yılmaz’ın 1985 yılında çektiği “*Dul Bir Kadın*” filmi, dul ve bir kız çocuk annesi Suna’nın hikayesine odaklanmaktadır. Suna, modern, kentli ve kendi ayakları üzerinde durabilen bir kadındır ancak dul ve anne olması kendi cinselliğini rahat yaşayamamasına sebep olmaktadır, çünkü filmde sıklıkla vurgulandığı üzere etrafındaki arkadaşlarının bazıları onun evlenmesi gerektiğini düşünmektedirler. Türkiye’de çalışan ve çocuklu bir kadın olmanın zorluklarını her türlü ayrıntısıyla veren film Yılmaz ve Ar ortaklığının farklı bir yönünü de ortaya çıkarır. Müjde Ar’ın başrolünde yer aldığı Yılmaz çalışmaları Türkiye’de farklı kadın profillerinin yansımaları vermektedir. Ancak *Dul Bir Kadın* beyaz yakalı, çalışan, geçim derdi olmayan güçlü bir kadının bütün bu kimliklere ve ‘avantajlara’ rağmen söz konusu cinselliği olduğunda diğer kadınlardan pek te farklı olmadığını gözler önüne sermektedir.

Filmi muğlak bir queer hikâyeye döndüren ise Suna’nın yakın arkadaşı ile olan bağına odaklanmasıdır. Suna ve Ayla’nın ilişkisi bütün film boyunca muğlak kalmaktadır. Suna, filmin birçok yerinde Ayla’ya şefkatle yaklaşmakta ve her sorununda onun yanında olan sığınacağı bir liman olarak lanse edilmektedir. Ancak her ikisi de İstanbul’dan ayrılıp Bodrum’a gittiklerinde sokakta el ele dolaşacak ve bu yakınlık kendi alanlarından ayrıldıklarında fiziksel olarak da seyirciye gösterilecektir. Bu durum kaçınılmaz olarak her ikisi arasında lezbiyen bir ilişkinin olabileceğinin de ilk imgesi olarak ele alınabilir. Üstelik bizlere bunu düşündürülen sadece el ele tutulmaktan ibaret değildir. Suna’nın aslında Bodrum’da olma sebebi yeni erkek arkadaşı Ergun’dur. Ancak Ergun ile olan ilişkisi gitgide ona zarar veren bir hale dönüşmüştür. Toplum Suna’ya kendi cinselliğini yaşayabilmesi için tek bir yol önermektedir: Evlenmek! Ancak Suna eşini kaybettikten sonra ilk kez Ergun ile önemli bir ilişkiye adım atmış bulunmakta ve kendi çevresi tarafından görmüş olduğu ataerkil evlilik baskısı yaşadığı ilişkide Ergun’un şiddeti olarak vücut bulur. Ergun’un psikolojik ve fiziksel şiddetinden kaçıp birbirinin şefkatine sığınan iki kadın bir gece aynı yatakta yatarlar. Seyirciye sabah çıplak ve birbirine sarılmış halde verilen yatak görüntüsü ve Ergun tarafından Bodrum sokaklarında çekilen fotoğrafları aralarında lezbiyen bir çekim olduğu meselesini muğlaklıktan bir adım daha öteye giderek vermeye başlar ancak yine de özellikle filmdeki yatak sahnesi dışında verilen hiçbir sahne; ele ele dolaşma, erotik pozlar verme vs. açık bir biçimde lezbiyenlik olgusu üzerinden verilmez.

Agah Özgüç (2006) Türk Sinemasında Cinselliğin tarihi adlı eserinde *Dul Bir Kadın* filmi ve özellikle samimi yatah sahnesini şöyle yorumlar: Filmde cinsel eyleme dönüşmeyen iki kadın arasındaki arkadaşlık ilişkisi, göndermeler yaparak, yani erotik göz kırpmalar biçiminde verilir. Lezbiyenlik imaları taşıyan film aynı zamanda toplumda erkeklerden kurtulmak için birbirine sığınan iki kadını da anlatmaktadır. Atıf Yılmaz'ın kötü erkek karakterine karşılık iki kadın mutluluğu birbirinde bulmaktadırlar. Yönetmenin başka filmlerinde de olduğu gibi, Atıf Yılmaz filmlerinin çoğunda kadın karakterler, genelde erkekler tarafından ya da toplumsal şartlar nedeniyle düştükleri zor durumlardan kadın kadına bir dayanışma sayesinde çıkarlar. (Özgüç, 2006).

### 5. *Ağır Roman*

Mustafa Altıoklar'ın 1997'de çektiği “*Ağır Roman*” filmi Metin Kaçan'ın “*Ağır Roman*” kitabının uyarlamasıdır. *Ağır Roman*, filmde Kolera adını verdikleri Tarlabası'nın arka sokaklarını anlatmaktadır. Tam olarak toplumun ötekileri olan Kolera sakinleri arasında Orhan ve Fethi adında iki eşcinsel karakter de bulunmaktadır. Erkeklik kavramının baskı, hegemonya üzerinde değerlendirildiği coğrafyalarda, tıpkı işçi sınıfı gibi erkeklik kavramı da toplumun ona uygun gördüğü biçime girdiği kadar, kendisi de bu kalıbın oluşturulmasında rol oynar. Bununla birlikte bir diğer önemli ortaklık hem filmin hem de romanın 1970'ler Türkiye'sini resmetmesidir (Koç, 2019, s. 97). Eşcinselliğin Türkiye'de hiçbir zaman yasaklanmamış olması ya görmezden gelmek ya da onu bulanık bir sis perdesi ile değerlendirmekten dolayıdır. Bu bulanık kabulleniş 1970'ler Türkiye'si ve sinemasında da sıklıkla gözler önüne serilir. İşinden olan, yaşadığı yerden sürülen queer'lerin bir temsili olarak Orhan, Kolerayı terk edemediği gibi, Koleranın istediği şekilde yaşamakla ödüllendirilir.

Filmde Orhan karakterini Küçük İskender'in canlandırması da büyük önem arzeder. Küçük İskender eşcinseldir ve aynı zamanda eşcinsel bir karakteri de oynamaktadır. Tüm toplumsal baskıya rağmen, eşcinselliğini itiraf etmiş ve şiirlerinde de sıkça ima etmiş olan Küçük İskender'in Orhan rolünü oynaması bu anlamda manidardır.

### Sonuç

Bu çalışma queer teorisinin Türk sinemasına olan etkilerini ve Türk sinemasının genel seyri üzerindeki queer yansımaları analiz etmeyi amaç edinmiştir. Dolayısıyla ilk olarak queer kavramı ve bu kavramın tarihsel ve felsefi bir dönüşüm ile bir teoriye dönüşümünün sinemaya yansımaları incelenmiştir. Queer karakterlerin Türk sinemasında genelde yan karakter olmaları veya güldürü ögesi olarak cinsel yönelimlerinin altını çizeler ele alınmalarının Türkiye'de queer kimlik mücadelesine ne derece katkıları olduğu irdelenmiştir. Türk sinemasının hem queer karakterleri ele alma bakımından hem de feminist hareketin bu mücadele ile birlikte sinemadaki yansımalarının en önemli temsilcisi olan Atıf Yılmaz filmlerinden *Dul Bir Kadın* bu amaç için incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Ardından yine queer mücadelenin sıklıkla referans gösterilen ve Türkiye'de queer bireylerin yaşam standartları için bir örneklem olma özelliği taşıyan *Ağır Roman* filmi ikinci kıstas olarak ele alınmıştır.

1980'lerin sonuna kadar queer sinema, queer karakterlerin güldürü ögesi olarak ele alınması ile bağlantılı olarak değerlendirilmiştir. Ardından 90'lı yıllarda dünyada AIDS salgınıyla birlikte daha görünür bir hal almıştır. Bu dönemden itibaren queer kuram ve sinema popüler kültür teorileri ve onlara yönelttikleri eleştiriler ile Yeni Queer Sinema başlığı ile ele alınmaya başlanmıştır. Sinema ile birlikte Queer hareketin bir arada sunulması, bu hareketin temel amacının daha net ve açık bir şekilde iletilmesine yardımcı olmuştur. Farklı ırk, sınıf ve cinsiyet pratiklerinin sinema dili ile sunulması geniş bir yelpazeye ulaşılmasının gereksinimi olarak değerlendirilebilir.

Öte yandan sinemanın topluma yol gösterici bir sanat olarak değerlendirilmesi, toplumun da sinemayı beslediği gerçeğini gösterir. Türkiye'nin queer sinema kıtlığı, toplumsal bakışın basit

bir yansımasıdır. Ve her mücadele gibi değişim ve döntüşümü de beraberinde getireceği kaçınılmazdır.

### Kaynakça

Jagose, A. (2021). *Queer Teori: Bir Giriş*. (çev. Ali Toprak) İstanbul :Nota Bene ve Kaos GL.

Koç, M. A. (2019). *Türk Sineması'nda Yan Karakter Olarak LGBTİ Temsili* . İstanbul : İstanbul Okan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Davies, S. P. (2010). *Eşcinsel Sineması Tarihi: Sinemada Görünür Olmak* (çev. Ali Toprak) İstanbul : Kalkedon.

Ulusoy, N. (2011). Yeni Queer Sinema: Öncesi ve Sonrası. *Fe Dergi*, 3(1), 1-15.

Wikipedia. (n.d.). Retrieved from [https://tr.wikipedia.org/wiki/Ver\\_Elini\\_%C4%B0stanbul](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ver_Elini_%C4%B0stanbul)

Akpınar, E. (2005). *10 Yönetmen ve Türk Sineması* . İstanbul : Agora Kitaplığı.

Özgüç, A. (2006). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi* . İstanbul : PMP Basım Yayın.



## FERZAN ÖZPETEK’İN YÖNETTİĞİ “ŞANS TANRIÇASI” VE “NAPOLİ VELATA” FİMLERİNİN TANITIM ÇALIŞMALARININ İNCELENMESİ

DIRECTED BY FERZAN ÖZPETEK GODDESS OF LUCK AND NAPOLI VELATA, TO RESEARCH THE PROMOTIONAL WORKS FOR THESE MOVIES

Ebru ÖZYURT\*

### Özet

Dünyada ve ülkemizde film tanıtım çalışmaları; film yapım notları, basın bülteni, afiş tasarımı, kamera arkası fotoğrafları ve görüntüleri ile röportajlar bütününden oluşmaktadır. Filmin yapımcısı ve basın danışmanı, tanıtım çalışmalarının yer alacağı mecralara karar vermektedir. Film tanıtım çalışmalarında; birkaç sene öncesine kadar gazete, dergi, televizyon, radyo, elektronik gazete tercih edilirken, internetin yaygınlaşması ile elektronik ortamdaki gazeteler, youtube, instagram, facebook, twitter gibi sosyal medya uygulamaları daha yoğun kullanılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte, basın gösterimleri ve film galaları gibi organizasyonlarda da farklı uygulamalar tercih edilmektedir.

Bu çalışmada amaç; dijital ortamların yaygınlaşması ile film tanıtım çalışmalarının hangi aşamalarında değişimin gerçekleştiğinin incelenmesidir. Uluslararası film yönetmeni Ferzan Özpetek’in yönettiği Napoli Velata (2017) ve Şans Tanrıçası (2022) isimli iki filminin tanıtım çalışmaları örnek olarak seçilmiştir.

Bu bağlamda Ferzan Özpetek’in kurumsal çalışmalarını yürüten SRP İletişim ve Danışmanlık’tan Ebru Ünal ile İtalya’daki basın danışmanı Massimo Scarafoni ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada beş sene ara ile vizyona sunulan iki filmin tanıtım çalışmaları ile ilgili veriler analiz edilmiş ve film tanıtım çalışmalarındaki değişim ortaya konmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Film tanıtım çalışmaları, Ferzan Özpetek, Napoli Velata, Şans Tanrıçası*

### Abstract

Film promotion activities in the world and in our country include; filmmaking notes, press release, poster design, behind-the-scenes photos and footage, and interviews. In general, the producer of the film and press consultant decide on the channels in which the promotional activities will take place. While newspapers, magazines, television, radio and electronic newspapers, i.e. mainstream media were preferred for film promotion activities until a few years ago, digital media platforms like Youtube, Instagram, Facebook, Twitter and mainstream newspaper websites are used more intensively with the spread of the internet. Meanwhile, classical approaches such as press screenings and movie premieres are still preferred.

The aim of the study is to examine the stages of change in the film promotion activities with the spread of digital media. Promotional works of two films named Napoli Velata (2017) and Goddess of Luck (2022) directed by international film director Ferzan Özpetek were chosen as examples.

In this context, in-depth interviews were carried with Ebru Ünal from SRP Communications and Consulting, that manages the institutional promotional work of Ferzan Özpetek, and with Massimo Scarafoni, the press consultant in Italy. In this study, the data about the promotional activities of the two films that were released with an interval of five years were analyzed and the change in the promotional activities of the film was tried to be revealed.

**Keywords:** *Film promotional activities, Ferzan Özpetek, Napoli Velata, Goddess of Luck.*

\* Dr. Öğretim Üyesi, Maltepe Üniversitesi, [ebruzyurt@maltepe.edu.tr](mailto:ebruzyurt@maltepe.edu.tr), ORCID: 0000-0002-6797-5959

## Giriş

Dünyada ve ülkemizde film tanıtım çalışmaları; film yapım notları, basın bülteni, afiş tasarımı, kamera arkası fotoğrafları ve görüntüleri, fragman ile röportajlar bütününden oluşmaktadır. Ek olarak filmin basın ve gala gösterimleri de yapılmaktadır. Bazen filmlerin bütçesine ya da filmin tanıtım stratejisine bağlı olarak basın ya da gala gösterimlerinden biri tercih edilmektedir.

Film tanıtım çalışmaları film çekilmeden önce başlayabileceği gibi, film bittikten sonra da başlayabilmektedir. Filmin yapımcısı- yönetmeninin devamlı çalıştığı film tanıtım ekibi ya da halkla ilişkiler ajansı var ise; bu ekip film tanıtım çalışmalarına senaryo aşamasında dahil olmakta ve film için çalışmaya o aşamadan başlanmaktadır. Dünyada film yapımcıları genel olarak bu şekilde çalışmaktadır. Hatta filmin ismine karar verilirken basın danışmanlarının görüşleri alınmaktadır.

### 1. Araştırmanın Konusu ve Amacı

Bu çalışmanın amacı: İki sene boyunca film tanıtım çalışmalarında pandeminin etkisiyle bazı değişiklikler yaşanmıştır. Kâğıda baskıdan dijital tasarıma yönelim hızlanmıştır. Gala ya da basın gösterimleri için dijital davetiye tasarımı ve gönderimi buna örnektir. Ek olarak haber, röportaj ve filmin görselleri internet ve sosyal medyada daha fazla yer almıştır.

Bu çalışmada, film tanıtım çalışmalarının dijitalle doğru yönelimini Ferzan Özpetek'in iki filmi, Şans Tanrıçası ve Napoli'nin Sırrı üzerinden araştırdık. Bu iki filmin tanıtım çalışmalarındaki dönüşüm; Ferzan Özpetek'in Türkiye'deki kurumsal çalışmalarını sürdüren SRP İletişim ve Danışmanlıktan Ebru Ünal ve İtalya'daki basın danışmanı Massimo Scarafoni ile derinlemesine görüşmeler sonucunda ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Araştırmada şu sorulara cevap aranmıştır.

1. İki sene önce ve şimdi yaptığınız film tanıtım çalışmalarını karşılaştırdığınızda neler söyleyebilirsiniz? Sosyal medya üzerinden tanıtım çalışmaları daha mı öne çıktı? Film tanıtım çalışmalarında daha önce kullanılmayan yeni mecralar eklendi mi?
2. Basın bültenlerinde görsel ve içerik paylaşımı açısından değişiklikler var mı? Film galaları için vinil çalışması yapılıyor mu? Basılı davetiye kullanılıyor mu? Dijital davetiye mi tercih ediliyor?
3. Basın gösterimleri ve film galalarında ne gibi değişiklikler oldu? Davetli sayısı ve film gösterim yerlerinde değişiklikler söz konusu oluyor mu? Ayrıca gösterimlerde daha önce yapılmayan yeni uygulama(lar) söz konusu mu?
4. Türkiye'de ve dünyada filmin tanıtım çalışmalarında posterlerin, görsellerin ve haberlerin sunumu ülkeden ülkeye değişiklikler göstermekteydi. Her ülke için ayrı bir tanıtım stratejisi hala geçerli mi? Avrupa, Amerika, Ortadoğu ve Uzakdoğu ülkeleri için tanıtım çalışmaları yaparken neler göz önünde bulunduruluyor?
5. Ferzan Özpetek'in yeni filmi ile daha önceki filmlerinin tanıtım çalışmalarında farklılıklar var mı?
6. Filmlerin tanıtım stratejilerini nasıl belirliyorsunuz? İstanbul ve Roma ekibi nasıl çalışıyor?
7. Ferzan Özpetek'in hem İtalya hem de Türkiye'deki basın danışmanları olarak filmin hangi aşamasında çalışmalara dahil oluyorsunuz? Filmde oyuncu seçimi, mekân ve müzik seçimi konusunda görüşlerinizi paylaşabiliyor musunuz? Filmin çekimi Roma'da olursa İstanbul ekibi, çekimler İstanbul'da olursa Roma ekibi geliyor mu? Filmin oyuncularını İstanbul galasına geliyor mu?
8. Filmlerin poster tasarımlarında, instagram için hazırlanan görsellerde ülkeye göre farklılıklar var mı?

## 2. Yöntem

### 2.1 Araştırma Metodolojisi

Bu çalışmada desene bağlı nitel veri analiz yöntemlerinden kültür analizi kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek'e göre (2021, s.262) kültür her yerdedir. İnsanlar, nesnelere, olgular ve davranışlar arasında bağlantı kurmamızı sağlayan bir tutkal görevi görmektedir. Kültür tüm toplumsal katmanlardaki ilişkileri kapsamaktadır. Kültür analizinde, bireysel ve grup görüşmeleri sonucunda elde edilen sözel veri ve çeşitli mecralardan gelen görsel veriler kullanılmaktadır. (Aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2021, s. 262) Sinema da yaşadığımız kültürün önemli bir parçası, bir aynasıdır. Sinemadaki değişimler de kültürel değişime ışık tutmaktadır. Şans Tanrıçası ile Napoli'nin Sırrı isimli iki filmin tanıtım çalışmalarını incelediğimiz, bu bildiri de iki veri tipinden de yararlanılmıştır.

### 2.2 Örneklem

Napoli'nin Sırrı ve Şans Tanrıçası filmlerinin seçilme nedenlerini şöyle sıralayabiliriz. İki film İtalya'da ve Türkiye'de arka arkaya vizyona sunulmuştur. Napoli'nin Sırrı ve Şans Tanrıçası için İtalya'da ve Türkiye'de gerçekleştirilen film tanıtım çalışmaları incelenmiş ve Türkiye ile İtalya'daki çalışmaların benzerlikleri ve farklılıkları tespit edilmiştir. Son olarak, iki filmin tanıtım çalışmalarında mecra kullanımı incelenmiş ve verilerden yola çıkılarak mecra kullanımındaki farklılıklar değerlendirilmiştir.

## 3. Araştırma Bulgularının Değerlendirilmesi

Bu çalışma için Ferzan Özpetek'in filmlerinin basın danışmanlığını üstlenen SRP İletişim'den Ebru Ünal ile İtalya'daki basın danışmanı Massimo Scarafoni ile derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. İki iletişim uzmanı ile yapılan görüşmelerde, filmlerin afiş görselleri, vizyon tarihleri, vizyon öncesi yapılan çalışmalar değerlendirilmiş ve elde edilen bulgulardan yola çıkarak iki filmin Türkiye ve İtalya tanıtımlarındaki mecra kullanımı oranlarına ulaşılmıştır. Şans Tanrıçası filminin Türkiye'de ve İtalya'daki tanıtım çalışmalarında dijital mecra kullanımının diğer mecralara nazaran yoğun olduğu gözle çarpmaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. Şans Tanrıçası Filminin Özel Gösterim Davetiyesi

### 3.1. Şans Tanrıçası / La Dea Fortuna Künye

**Yönetmen:** Ferzan Özpetek **Senaryo:** Ferzan Özpetek, Silvia Ranfagni, Gianni Romoli  
**Oyuncular:** Stefano Accorsi, Jasmine Trinca, Edoardo Leo, Serra Yılmaz, Sara Ciocca, **Görüntü Yönetmeni:** Gian Filippo Corticelli, **Müzik:** Pasquale Catalano, **Kurgu:** Pietro Morana, **Türkiye İletişim Ajansı:** SRP İletişim, **İtalya İletişim Ajansı:** Massimo Scarafoni **Türkiye Vizyon Tarihi:** 25 Mart 2022, **İtalya Vizyon Tarihi:** 19 Aralık 2019<sup>1</sup>

<sup>1</sup> <https://boxofficeturkiye.com/film/sans-tanricasi--2015316>, Erişim tarihi: 09.05.2022



Görsel 2. Şans Tanrıçası Türkiye ve İtalya Posterleri (Kaynak: SRP İletişim)

### 3.2 Napoli'nin Sırrı / Napoli Velata Künye

**Yönetmen:** Ferzan Özpetek **Senaryo:** Ferzan Özpetek, Gianni Romoli, Valia Santella

**Oyuncular:** Giovanna Mezzogiorno, Allesandro Borghi, Anna Bonaiuto, Peppe Barra **Görüntü**

**Yönetmeni:** Gian Filippo Corticelli, **Müzik:** Pasquale Catalano, **Türkiye İletişim Ajansı:** SRP

**İletişim, İtalya İletişim Ajansı:** Massimo Scarafoni **Türkiye Vizyon Tarihi:** 26 Ekim 2018

**İtalya Vizyon Tarihi:** 28 Aralık 2017<sup>2</sup>



Görsel 3. Napoli'nin Sırrı Türkiye ve İtalya Posterleri (Kaynak: SRP İletişim)

<sup>2</sup> <https://boxofficeturkiye.com/film/napoli-nin-sirri--2014370>, Erişim tarihi: 09.05.2022 09.05.2022

### 3.3 Ferzan Özpetek ile Çalışmak

Yönetmen Ferzan Özpetek, film çalışmalarında hem set hem de tanıtım ekipleri ile senelerdir çalışmaktadır. Tanıtım ekibi de Ferzan Özpetek sete çıkmadan önce filmle ilgili tüm bilgilerden haberdar olmaktadır. Bu yönüyle Özpetek'in filmlerindeki arkadaşlık ve aile ruhu profesyonel olarak çalıştığı ekip arkadaşları ile devam etmektedir.

### 3.4 Türkiye ve İtalya Ekiplerinin Koordineli Çalışmaları

Türkiye'de ve İtalya'daki tanıtım ekipleri, film için belirlenen tanıtım stratejilerinden yola çıkarak, kendi ülkeleri için ayrı ayrı çalışmalar yapmakla birlikte, bülten yazarken birbirlerinin yazdığı basın bültenlerinden ve haberlerden de yararlanmaktadır. Örneğin filmde bir Sezen Aksu müziği var ise, müzikle ilgili haberi, Türkiye'deki tanıtım ekibi özel haber olarak yapabilmektedir. İtalya'daki çekimler sırasında, İstanbul'daki tanıtım ekibi, set ziyaretleri yaparak, set ortamına katılabilmektedir. Türkiye'de filmin galası olduğu zaman, İtalya'daki tanıtım ekibi şartlar uygun olduğu takdirde gelebilmektedir. Aynı şekilde, Türk ve İtalyan oyuncular da karşılıklı olarak, iki ülkede gerçekleşen film galalarına katılabilmektedir.

### 3.5 Napoli'nin Sırrı (Napoli Velata) Filminin Türkiye Tanıtım Çalışmaları

Napoli'nin Sırrı filminin Türkiye'deki tanıtım çalışmaları kısaca şöyledir: Film çekimleri sırasında basına haber servis edilmiştir. Filmin vizyonuna yakın bir tarihte filmle ilgili yeni haber ve röportajlar gazete, dergi, TV, sinema ve kültür sanat sitelerinde yayınlanmıştır. Yönetmen Ferzan Özpetek ve filmin dağıtıcısı BKM şirketi instagram hesaplarından filmle ilgili haberleri vizyona doğru paylaşmıştır. İstanbul'da filmin basın gösterimi ve galası yapılmıştır. Filmin Türkiye tanıtım çalışmalarında Napoli'nin Sırrı- Napoli Velata için görsel ve yazılı basın için daha çok paylaşım yapılmıştır. Haberler, sinema ve kültür sanat ağırlıklı internet siteleriyle de paylaşılmıştır. Bu filmin tanıtım çalışmaları sırasında yönetmen Ferzan Özpetek'in röportajları, yazılı ve görsel basında yer almıştır.

### 3.6 Napoli'nin Sırrı (Napoli Velata) Filminin İtalya Tanıtım Çalışmaları

Napoli'nin Sırrı filminin İtalya'da gerçekleştirilen tanıtım çalışmaları ise şöyledir: Filmin çekimleri sırasında tüm mecralara haber servis edilmiştir. Filmin vizyonuna doğru haber ve röportajlar gazete, dergi, TV, sinema ve kültür sanat siteleri ile paylaşılmış ve yayınlanmıştır. Yönetmen Ferzan Özpetek'in instagram hesabından filmle ilgili duyurular yapılmıştır. İtalya'da Roma'da filmin basın gösterimi ve filmin galası gerçekleşmiştir.



Görsel 4. Şans Tanrıçası (La Dea Fortuna) filminin dijital mecra için görselleri (Kaynak: SRP İletişim)

### 3.7 Şans Tanrıçası (La Dea Fortuna) Filminin Türkiye'deki Tanıtım Çalışmaları

Şans Tanrıçası filmindeki tanıtım çalışmalarını incelediğimizde ise, filmin pandemi döneminde vizyona sunulmasının etkisi tanıtım mecralarının seçilmesinde etkili olmuştur. Pandeminin etkisiyle dijital medya daha çok okunduğu için; internet sitelerine, TV ve yazılı basına aynı anda paylaşımlar yapılmıştır. Tanıtım ekibinin basın listelerinde bulunan haber siteleri dışında filmle ilgili haberleri paylaşan, başka web siteleri de olmuştur. Yönetmen Ferzan Özpetek ve filmin dağıtım şirketi instagram hesaplarından filmle ilgili duyuru ve haberleri paylaşmıştır. Şans Tanrıçası filminin tanıtım çalışmaları kapsamında Simge Fıstıkoğlu'nun youtube kanalı Hayat Okulu programına Yönetmen Ferzan Özpetek konuk olmuştur. Bu çalışma hem Ferzan Özpetek hem de tanıtım ekibi için film tanıtım çalışmalarında ilk defa gerçekleşen bir çalışmadır. Türkiye'deki tanıtım çalışmalarında sadece özel gösterim yapılmıştır. Basın gösterimi yapılmamıştır.

### 3.8 Şans Tanrıçası (La Dea Fortuna) İtalya Tanıtım Çalışmaları

Şans Tanrıçası filmi için İtalya tanıtım ekibinin çalışmaları ise şöyle gerçekleştirilmiştir. Film çekimleri devam ederken tüm basına haber servis edilmiştir. Filmin İtalya'daki vizyonuna doğru gazete, dergi, TV haber ve kültür sanat web sitelerine haber servisi yapılmıştır. Bu kapsamda gazete, dergi, TV ve youtube röportajları yayınlanmıştır. Yönetmen Ferzan Özpetek'in instagram hesabından filmle ilgili haberleri paylaşmıştır. Filmin Roma'da basın gösterimi ve galası yapılmıştır.

### 3.9 Türkiye ve İtalya'da İki Filmin Mecra Kullanım Oranları

İki film için Türkiye'deki ve İtalya'daki tanıtım ekipleri ile derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Türkiye'de SRP İletişim'den paylaşılan 2018 ve 2022 senelerinde filmle ilgili Medyatakıp şirketinin kaydettiği veriler ile İtalya'dan basın danışmanı Massimo Scarafoni gelen veriler karşılaştırılmıştır. Bu veriler doğrultusunda iki film için iki ülkedeki mecra kullanım oranlarına ulaşılmıştır.

#### Türkiye'de İki Filmin Mecra Kullanımı

Şans Tanrıçası Mecra Kullanımı: %80 İnternet, %13 Yazılı Basın, %7 TV  
Napoli'nin Sırrı Mecra Kullanımı: %36 İnternet, %52 Yazılı Basın, %16 TV

#### İtalya'da İki Filmin Mecra Kullanımı

Şans Tanrıçası %45 internet, %35 yazılı basın, %20 TV  
Napoli'nin Sırrı % 35 internet, %45 yazılı basın, %20 TV

### Sonuç

Bu çalışmada; iki filmin hem İtalya'daki hem de Türkiye'deki tanıtım çalışmalarında paralellik olduğu görülmektedir. Bununla birlikte pandemi etkisiyle, her iki ülkede de tanıtım çalışmalarında dijital mecralara yönelim olduğu da görülmektedir. 2017 senesinde İtalya'da ve 2018 senesinde Türkiye'de vizyona sunulan Napoli'nin Sırrı (Napoli Velata)'da yazılı basın %45-%50, internet basını %36 iken tv %16-%20 oranlarında iken ve 2019 İtalya'da ve 2022 senesinden Türkiye'de vizyona sunulan Şans Tanrıçası (La Dea Fortuna) filminin Türkiye'deki tanıtım çalışmalarında internet mecrasında %80'e varan oranlarda dijital mecralara yönelim saptanmıştır. İtalya'daki çalışmalarda internet mecrasının %35'den %45'e doğru bir yükselme görülmektedir. Sonuç olarak; Şans Tanrıçası'nın İtalya'da 2019 senesinde pandemi başlamadan önce vizyona sunulmasının, Türkiye'de stratejik olarak pandeminin de azalmasının beklenmesi ile filmin 2022 senesinin Mart ayında vizyona sunulması ile seyirci kitesine dijital mecralardan daha hızlı ve kolay ulaşılması düşünülmüş ve bu mecralar diğerlerine nazaran daha yoğun kullanılmıştır. Bu çalışmada verilere bakıldığında, İtalya'ya nazaran Türkiye'de internet mecrasının daha yoğun kullanıldığı görülmektedir.

### Kaynakça

Boxofficeturkiye.com (2022) ( <https://boxofficeturkiye.com/film/sans-tanricasi--2015316>,  
09.05.2022 tarihinde ulaşılmıştır)

Boxofficeturkiye.com (2022 ) ( <https://boxofficeturkiye.com/film/napoli-nin-sirri--2014370>,  
09.05.2022 tarihinde ulaşılmıştır)

Hayat Okulu (2022) <https://www.youtube.com/watch?v=CI4BCy5GJ0>

Medyatakıp (2022) şans Tanrıçası filmi haber takip raporu

Medyatakıp (2018) Napoli'nin Sırrı filmi haber takip raporu

SRP İletışim Arşiv

Yıldırım, A. ve şimşek, H. (2021). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yönetmeleri (12. Baskı).  
Ankara: Seğkin Yayıncılık.

## MATRIX'E DÖNÜŞ: "THE MATRIX RESURRECTIONS" FİLMİNİ SİMÜLASYON KURAMI ÇERÇEVESİNDE SOSYOLOJİK ÇÖZÜMLEME

BACK TO THE MATRIX: SOCIOLOGICAL ANALYSIS OF THE MOVIE "THE MATRIX RESURRECTIONS" WITHIN THE FRAMEWORK OF SIMULATION THEORY

Buğra Mert ALKAYALAR\*

### Özet

18 senelik bir aranın ardından ilk üçlemeye bir devam filmi olarak yapılan, yönetmenliğini ve senaryo yazarlığını Lana Wachowski'nin üstlendiği Aralık 2021 gösterim tarihli The Matrix Resurrections filminin hikayesi Neo'nun tekrar gerçekliği sorgulaması üzerine yenilenmiş ve geliştirilmiş Matrix'in içine hapsediğini fark etmesi üzerinden ilerlemektedir. Serinin önceki filmlerindeki gibi bilimkurgu ve aksiyon türleri çerçevesinde hikayesini işlemektedir. Filmde, Neo ünlü bir oyun tasarımcısı olarak yaşamını sürdürüyorken Matrix'in içinde olduğunu fark edince Trinity'i bulup yeni simülasyondan kurtulmaya çalışmaktadır. The Matrix Resurrections hikayesi yönünden 1999'da çıkan serinin ilk filmi Matrix'e benziyor olsa da evreninin oluştururken günümüz toplumundaki ve teknolojisindeki değişimleri, yenilikleri örnek alıyor olmasından dolayı güncelliğini ortaya koyarak farklılık göstermektedir. Bu çalışmada toplum ile teknolojideki değişimlerin ve gelişimlerin filmin hem hikayesine hem de tekniğine yansıyor oluşu toplumsal değişimlerin sinemaya etkisi üzerine uygun bir örnek oluşturduğu için amaçlı örneklem metoduyla The Matrix Resurrections filmi seçilmiştir. Toplumun ve teknolojinin filme olan yansımalarının incelenmesi için sosyolojik eleştiri ile çözümleme uygun görülmüştür. İlk filmde bu yana simülasyonun serinin evreninin temelini oluşturması nedeniyle de bu çözümlemenin Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı çerçevesinde yapılmasının doğru olacağı düşünülmüştür.

**Anahtar Sözcükler:** Matrix, Simülasyon, Toplum, Teknoloji, Sosyolojik Çözümleme

### Abstract

The story of The Matrix Resurrections, which was made as a sequel to the first trilogy after an 18-year hiatus, and directed and scripted by Lana Wachowski, with the release date of December 2021, proceeds through Neo's realization that he is trapped inside the renewed and improved Matrix upon questioning reality again. As in the previous films of the series, it processes its story within the framework of science fiction and action genres. In the movie, while Neo is living as a famous game designer, when he realizes that he is inside the Matrix, he tries to find Trinity and get rid of the new simulation. Although The Matrix Resurrections is similar to The Matrix, the first movie of the series released in 1999 in terms of its story, it differs by revealing its actuality because it takes the changes and innovations in today's society and technology as an example while creating its universe.

In this study, the movie The Matrix Resurrections was chosen with the purposive sampling method, since the changes and developments in society and technology are reflected in both the story and the technique of the film, and it constitutes a suitable example on the effect of social changes on the cinema. In order to examine the reflections of society and technology on the film, sociological criticism and analysis were deemed appropriate. Since simulation has been the basis of the universe of the series since the first movie, it was thought that it would be correct to make this analysis within the framework of Jean Baudrillard's simulation theory.

**Keywords:** Matrix, Simulation, Society, Technology, Sociological Analysis

\* Araştırma Görevlisi, İstanbul Kültür Üniversitesi, [b.alkayalar@iku.edu.tr](mailto:b.alkayalar@iku.edu.tr), ORCID: 0000-0002-1189-2863



## Giriş

Simülasyon, “Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi.” olarak tanımlanmaktadır (Baudrillard, 2011, s.7). Jean Baudrillard, simülasyon üzerine çalışmalar yapmıştır ve simülasyon kuramını ortaya koymuştur. Bu kurama göre simülasyonlar, gerçekliğin yeniden üretimi olan yanılısamalardır. Kurmaca olduğu söylenemediği gibi gerçekliği üzerine de sorgulama yapılamamaktadır. Bu nedenle de gerçek ile kurmacanın arasındaki farkı neredeyse ortadan kaldırmaktadır. Baudrillard, bu farkın ortadan kalktığı zamanı simülasyon çağı veya bir diğer adıyla hipergerçeklik olarak adlandırmaktadır. Simülasyon veya hipergerçeklik, teknoloji yoluyla sentetik ve işlemsel gerçekliktir. Bu nedenle de mutlak gerçeklik düşüncesini savunan ideal gerçek ortadan kalkmaktadır (Baudrillard, 2011, s.14-30).

Eleştiri, edebiyat, resim, sinema gibi birçok alanda yer alıyor olup bu alanda üretilen eserleri parçalara bölerek inceler ve bilimsel sonuçlar çıkarır. Olumlu veya olumsuz yönde olabilen eleştiriler eleştirmenin kültürel birikimi ile şekillendiği gibi kültürel yaşama da yön vermektedir (Ryan, 2012, s.9). Sinemanın kültürel yaşamla sıkı bağı nedeniyle filmler üzerine de eleştiri yapılabilmektedir. Söylem, içerik veya teknik yönde yapılan eleştiriler sayesinde filmlerin anlaşılmayan veya gizli yönleri açıklığa kavuşturulabilmektedir (Özden, 2004, s.9). Sinema, bilim gibi birikimle ilerleyen bir alan olduğundan ve dünyanın sürekli değişiminden dolayı birden fazla yöntem, kuram veya eleştiri biçimi ortaya çıkmıştır ve hala da çıkmaktadır (Özden, 2004, s.104). Bunlardan birisi de toplumsal yansımaları, sosyal koşulların filmlerde yer alışı biçimlerini ele alan sosyolojik eleştiridir. Her film bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde yaratıldığı ortamdan, toplumdan etkilenmektedir. Sosyolojik eleştiri ile birlikte filmlerdeki toplumsal öğeler incelenip çözümlenmektedir (Kabadayı, 2018, s.54-55; Özden, 2004, s.154).

*Matrix* serisinin ilk filmi 1999 senesinde çıktığında hem teknik yönlerden hem de anlatı yönünden ses getirmiştir. Çıktığı dönem 2000’li yıllara geçiş ve bilgisayar çağı olduğu için simülasyonu temel alan anlatısı ve nitelikli alt metni üzerine pek çok okuma ile analiz yapılmıştır. Hatta profesyonel filozofların filmi farklı açılardan derinlemesine inceledikleri bir derleme olan *Matrix ve Felsefe*<sup>1</sup> adlı bir kitap çıkmıştır. Devam filmlerinin alt metni ilk film kadar kuvvetli olmasa da seri sinema tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur. *The Matrix Resurrections* ise 18 senenin ardından gelmiş bir devam filmi olarak hem anlatı ile teknik farkı hem de çıktığı dönem nedeniyle bazı yönlerden ilk üç filmden ayrılmaktadır. 18 senelik süreçte dünyadaki dinamiklerin değişimi ve teknolojinin gelişimi doğal olarak anlatı ile tekniğe de yansımıştır. Bu sebeple de *The Matrix Resurrections*, günümüz toplumundaki teknolojik değişimlerin sinemaya yansımalarını inceleyebilmek için uygun ve güncel bir örnek haline gelmektedir.

Yakın zamanda vizyona girmesinden dolayı bu film üzerine çözümleme çalışmaları hususunda literatürde eksiklik olduğu fark edilmiştir. İlk üç film ile arasındaki zamansal farkın yeni filme etkilerini incelemenin literatürdeki eksikliği giderme konusunda faydalı olabileceği düşünülmüştür. *The Matrix Resurrections* filminin hikayesinin ilk üç filmdeki gibi doğrudan simülasyon temelinde kurulmasından dolayı simülasyon kuramı çerçevesinde çözümlemesi uygun görülmüştür. 18 senelik süreçte toplumda meydana gelen teknolojik değişimin seriye ve sinemaya olan etkilerine ulaşabilmek için çözümlemenin sosyolojik eleştiri ile yapılmasına karar verilmiştir. Dolayısıyla çalışmanın amacı bu etkileri tespit etmeye çalışmaktır. Doğru ve tutarlı bir çözümleme yapabilmek için ilk üçleme üzerine yapılan çalışmalar göz önünde bulundurulmuştur.

<sup>1</sup> Irwin, W. (2018). *Matrix ve felsefe*. Olimpos Yayınları.

## 1. Yöntem

Çalışmada temel alınacak film Lana Wachowski'nin yönettiği *The Matrix Resurrections* isimli aksiyon, bilimkurgu filmidir. Bu film Matrix serisinin 4. filmi olduğu için ve serinin önceki filmleriyle doğrudan bağlantısı bulunduğu için serideki ilk üç filmde de faydalanılacaktır (*The Matrix*, 1999; *The Matrix Reloaded*, 2003; *The Matrix Revolutions*, 2003).

Çalışmadaki film, Baudrillard'ın simülasyon kuramı çerçevesinde sosyolojik eleştiri yapılarak incelenecektir. Öncelikle simülasyon kuramı ve sosyolojik eleştiriden bahsedilecektir. Ardından "Simülasyon Temelli Güncel Bilimkurgu Filmleri" evreninden "The Matrix Resurrections" filmi amaçlı örneklem methodology ile örneklem alınarak toplumsal değişimin ve gelişmelerin sinemaya yansımalarına yönelik sosyolojik eleştiri çözümlemesi yapılacaktır. Çözümleme sonrasında elde edilen veriler kapsamında bir sonuca varılmaya çalışılacaktır.

### 1.1 Simülasyon Kuramı ve Sanal Gerçeklik

Sanal gerçeklik, gerçeğin farklı yollarla yeniden üretilmiş biçimidir. Jean Baudrillard ortaya koyduğu "Simülasyon Kuramı"nda simülasyondan yani günümüzde sıkça kullanılan adıyla sanal gerçeklikten bahsetmektedir. Baudrillard'a göre simülasyonlar, gerçekliği birebir yaratabilmek için oluşturulmuştur. Öyle ki tam anlamıyla gerçek olmadığı kadar tam anlamıyla kurmaca da değildir (Baudrillard, 2011, s.30). Bu nedenle de gerçekliği, gerçeklikten izlerle yansıtmaya veya taklit etmeye çalışan bir makine olarak görülmektedir (Adanır, 2004, s.105).

Simülasyonlar, yani sanal gerçeklikler gerçek ile yapay olanın ayırt edilmesini zorlaştırmaktadır. Gerçeklik ile kurmacanın sınırlarını silikleştirmektedir (Baudrillard, 2011, s.41-42). Simülasyonlarda, işlemsel gerçeklik, ideal kabul edilen gerçekliğin yerini almaktadır. Bunu da hızla gelişmekte olan teknoloji ve minyatür sistemler yani sentetik yollar mümkün kılmaktadır. Baudrillard, sanal gerçekliklerin yani simülasyonların ortaya çıktığı bu çağa "Simülasyon Çağı" adını vermektedir (Baudrillard, 2011, s.14-15).

Baudrillard, sinemanın bir simülasyon olduğunu öne sürmektedir. Sinemanın gelişmekte olan teknolojilerden faydalanması sayesinde gerçekliğe daha fazla yaklaştığını düşünmektedir (Baudrillard, 2011, s.74-77). Geçmişte sanal gerçeklik teknolojisi üzerinde yeni çalışılmaya başlanmışken simülasyon teması, sinema filmlerinin hikayelerinde hızla yerini almaya başlamıştır. *The Matrix* (1999), *Tron* (1982), *Total Recall* (1990) ve *The Thirteenth Floor* (1999) gibi popüler bilim-kurgu filmleri simülasyon çağını temel alan başarılı eserlerdir. Günümüz teknolojisine yakın tahminler sunmaktadırlar (Ağaoğlu Ercan, 2019, s.124-125). Günümüzde ise sanal gerçeklik yalnızca filmlerin konularında yer almakla kalmayıp filmlerin gösterildiği bir bağlam haline gelmiştir. 360 derece çekilen veya yaratılan filmlerle izleyiciyi filmdeki atmosferin, gerçekliğin içine çekmek mümkündür. VR yani Virtual Reality (Sanal Gerçeklik) teknolojisi bunu mümkün kılmaktadır (Dönmez ve Erkılıç, 2019, s.41). Henüz sınırlı sayıda film örneği olup gelişmekte olan bir teknolojidir.

### 1.2 Film Eleştirileri: Sosyolojik Eleştiri

Eleştiri kelimesi toplumda ilk olarak olumsuz bir anlamda düşünülmektedir. Buna rağmen eleştiri ve çözümleme kültürel yaşamda bilim işlevini görür. Kültürel yaşamı parçalar halinde inceler ve bulgulara ulaşır. Bu inceleme, eleştiri ve çözümlemeler kültürel yaşama dahil olan edebiyat, resim, dans, sinema vb. pek çok alanda kullanılmaktadır (Ryan, 2012, s.9). Bu çözümleme ve eleştiriler hem kültürel üretimde bulunan yaratıcıları hem de üretilen eserleri alımlayanları yönlendirip yol göstermektedir. Her eleştirinin gösterdiği yol olumlu yönde olmamakla birlikte üretici veya alımlayıcı kendi iradesi ve birikimi ile kendine faydası dokunacak olanları dikkate almalıdır. Bu sayede kültürel yaşamda ilerleme kaydedilebilmektedir (Kabadayı, 2018, s.23-24).

Filmler, kültürel yaşama dokunan ve toplumla bağ kuran eserlerdir. Toplumla ve kültürel yaşamla ilişkili oldukları için de diğer ilişkili eserler gibi, filmler üzerine de eleştiri ve çözümleme

yapılmaktadır. Bu çözümlenmeler sayesinde filmlerde anlaşılmayan yönler, gizli kalmış mesajlar aydınlatılmış olur. Aydınlanma ile birlikte keşfedilen filmsel söylem ve içerik kültürel yaşama entegre edilebilir hale gelmektedir. Eleştirmen, yaptığı eleştiriler ile izleyicinin filmle bağ kurabilmesinde veya filmi anlamlandırabilmesinde rol oynamaktadır (Özden, 2004, s.9). Ancak bir eleştirmenin yaptığı çıkarımlar kesinlik taşımamaktadır. Her şeyden önce eleştirmen de bir izleyicidir, kendi iradesi ve birikimi ile filmi çözümlenmeye çalışmaktadır. Bu nedenle de hiçbir eleştiride veya çözümlenmede mutlak doğru bulunmamaktadır. Yalnızca bazı eleştiriler daha destekli olabiliyorken bazıları ise daha çok kişisel yorum seviyesinde kalabilmektedir. Bir film tamamlandıktan sonra, tıpkı edebiyatta veya resimde olduğu gibi, bir eserin yaratıcısının yarattığı anlam vardır bir de eseri alımlayan kişinin çıkardığı anlam vardır (Kabadayı, 2018, s.17-19). Kısacası bir filmin birden çok anlamı, mesajı olabilir. Kültürel yaşama dokunan kısmı da eserin çok anlamlı olmasıdır. Bu anlamların detaylı ve anlaşılır bir şekilde çözümlenebilmesi için de eleştirilere ihtiyaç vardır.

Sinema, tıpkı bilim gibi gelişimini sürdürmeye devam eden ve birikimle ilerleyen bir alandır. Bu nedenle her gelişme ile yeni bir yöntem, tarz, estetik, akım, kuram veya eleştiri biçimi ortaya çıkmaktadır. Çünkü değişen ve ilerleyen dünya düşüncesi, geçmişe ait bir düşünce yöntemi ile her zaman sağlıklı bir şekilde yorumlanamamaktadır. Bu nedenle eleştirme yolları da kaynaklara ve senelere göre çeşitlilik göstermektedir. “Günümüz film eleştirisi alanında, filmlere göstergebilimsel, ideolojik, sosyolojik, türsel, tarihsel ve auteurist açılardan yaklaşılarak, çeşitli bilimsel disiplinlerden eleştirel yardım alarak filmlerin daha derin eleştirel çözümlenmesi yapılmaktadır (Özden, 2004, s.104).” Özden bu eleştiri çeşitlerinden bahsederken Kabadayı ise bunlara ek olarak bilişsel eleştiri ve mizansen eleştirisi yollarına da yer vermektedir (Kabadayı, 2018, s.13-14). Eleştirmen, filmi çözümlenmek istediği öğelere ve bölümlere göre kendisine en uygun eleştiri yolunu belirlemelidir.

Filmler, görsel bakımdan veya hikâye bakımından bilinçli ya da bilinçsiz yaratıldığı toplumu yansıtmaktadır. Senaristler ve yönetmenler her sanatçı gibi çevrelerinden, yani toplumdan etkilenmektedir. Bu da doğal olarak eserlerinin içine işlemektedir. Bunu isteyerek gerçekleştirmek farkında olmadan yapmaktan daha zor olabilmektedir. Toplumsal yansıma popüler sinemada daha geri planda kalırken, bireysel bağımsız sinemada daha çok ön plana çıkabilmektedir. Aynı zamanda film yaratıldığı toplumun yansıması farklı toplumlarda anlaşılabilirlikte veya yanlış anlaşılabilirlikte (Kabadayı, 2018, s.54-55). Filmlerdeki toplumsal yansımaları, öğeleri tespit edip çözümlenmek için de sosyolojik eleştiriden yararlanılmaktadır. Filmlerin yaratıldığı toplumda ve dönemde yer alan sosyal koşullar, sosyal değerler, tutum ve davranışlar sosyolojik eleştiri ile incelenip yorumlanmaktadır (Özden, 2004, s.154). İzleyicinin filmi izlerken fark etmediği noktalar öne çıkarılmaya çalışılır. Popüler sinemaya ait filmlerde sosyolojik yansımalar da ağırlıklı olarak popüler kültür öğelerine aittir. Bu nedenle popüler sinema filmleri dünya çapında geniş kitlelere ulaşabilmektedir. Egemen ve baskın kültür öğeleri geniş bir kesim tarafından bilindiği ve benimsendiği için popüler sinemanın ürettiği filmler popüler olabilmektedir. “Eğer değerler ve normlar kültür tarafından saptanıyorsa o zaman kültürel eserler de onlara meydan okuyabilir ve hatta onları değiştirebilir (Ryan, 2012, s.200).”

## 2. Matrix’e Dönüş

The Matrix Resurrections, kült haline gelmiş Matrix üçlemesinin (1999-2003) hikayesini seneler sonra devam ettiren bir film olarak 2022 senesinin aralık ayında izleyicinin karşısına çıkıyor. İlk üçlemenin senarist ve yönetmen koltuğunda Wachowski kardeşlerin her ikisi de yer alırken serinin dördüncü filminin senaristliğini de yönetmenliğini de yalnızca Lana Wachowski üstleniyor. Filmde, Neo yani Bay Anderson ünlü bir oyun tasarımcısı olarak gösteriliyor. Tasarladığı “Binary” adlı oyun da ilk üçlemeye gösterilen hikâyeyi içeren Matrix evreni olarak sunuluyor. İlk filmdeki gibi monoton hayatını ve gerçekliği yeniden sorgulamaya başlayan Neo bir süre sonra yaşadığı bu hayatın da başka bir simülasyon olduğunun farkına varıyor. Bu

noktadan itibaren amacı geçmişini hatırlamak, bu yeni simülasyonun içinde yer alan Trinity'e gerçekleri hatırlatmak ve Trinity ile simülasyonu çökertmek oluyor. Bu esnada da ilk üçlemedeki gibi yaşadığı dünyanın gerçek olmadığını hatırlatmaya ve yardımcı olmaya çalışan yeni bir ekip filme dahil oluyor. Genele bakıldığında film ilk üçlemenin hem içerik hem de görsellik yönünden günümüz dünyasına göre güncellenmiş, yenilenmiş bir tekrarı gibi gözüküyor. Yine ilk üçlemedeki gibi gerçekliği sorgulamaya devam eden ve simülasyon ile gerçeklik arasında gelip giden *The Matrix Resurrections*, temeline Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramını koyan bilimkurgu türünde film oluyor.



*Görsel 1: Yeni Morpheus Neo ile tanışıyor.*

*Resurrections*, bir noktaya kadar ilk *Matrix* (1999) filminin başlangıcı ile birebir aynı ilerliyorken filme dahil olan yeni karakter Bugs'ın gözükmesi ve Trinity sanılan kişinin Trinity olmadığını anlaşılması ile birlikte yanlış ortadan kaldırılıyor. Başka bir simülasyonun sunulduğu anlaşılıyor oluyor. Filmin daha en başında ilk üçlemeden farklı olduğunu gösterdiği ilk nokta Ajan Smith'lerin aralarından birisinin benliğini fark ederek iyi tarafa geçiş yapması ve bu filmin Morpheus'u haline gelmesi oluyor. İlk üçlemede iyi-kötü kavramları kesin sınırlarla belirleniyordu. Makineler ve bu makinelerin yarattığı sanal yazılım olan Ajan Smith'ler filmin kötü karakterleri iken dünyayı makinelerden kurtarmaya çalışan insanlar (insanların birçoğu) iyi karakterler olarak yer almaktaydı. Ancak buradaki Morpheus örneği gerçek hayatta, toplumda kesin hatlarla çizilmiş iyi-kötü sınırları olmadığını benimsiyor. İyiliğin ve kötülüğün özgür irade ile bir tercih olduğunu ve yaşamın siyah-beyaz değil gri olduğunu göstermiş oluyor. Bu sefer insan yerine kendi iradesine sahip bir kod olan yeni Morpheus'un yaratıcısı da oyunu tasarlayan Neo'dur. Ajan Smith'lerden birisinin Morpheus oluşuyla yaşanan aksiyonun ardından ise oldukça sıradan gözükken bir dünyada bilgisayar başında çalışan yaşlanmış Neo'yu görüyoruz.



*Görsel 2: Oyun tasarımcısı Neo*

Neo, bu sıradan dünyada ünlü bir oyun tasarımcısı olarak karşımıza çıkıyor. Tasarladığı oyun olan Binary dünyaca sevilen bir online oyun olup Neo'ya birçok ödülle şöhret kazanmıştır. Ancak Neo bilgisayar başında geçen, her gün aynı şeyleri tekrar ettiği bu sıradan hayattan bunalmış gözükmektedir. Filmde dikkat çeken bir diğer ayrıntı ise her sabah banyoda içtiği mavi hap oluyor. İlk Matrix filminden bilindiği üzere Morpheus'un ilk tanışmada Neo'ya sunduğu haplardan mavi olan simülasyonda yaşamaya devam etmeyi, kırmızı hap ise gerçekliği temsil ediyordu. Bu filmde sürekli içtiği mavi hap da bu gösterilenlerin yeni bir simülasyon olduğunun işaretini önceden veriyor. Aslında burada metalaşmış günümüz toplumundan bir yansıma da görülmektedir. Güç, para, şöhret gibi her şeye sahip olan Neo artık hiçbirinden tatmin olmamaktadır, doyum noktasına ulaşmıştır. Tatmin olmadığı bu hayatı sürdürmek için de düzenli terapi eşliğinde hap kullanmaktadır.



Görsel 3: Psikiyatrist

Terapist filmde bir baskı ve denetim mekanizması olarak yer almaktadır. Bu baskı ve denetim mekanizması Neo'ya, kesin hatlarla belirlenen "kusursuz hayatı" yaşadığını ve her şeyin yolunda olduğunu dikte ederek onu pasif duruma getirerek simülasyonda tutmaya çalışmaktadır. Mavi haplar da bunu sağlamaya yardımcı olmaktadır. Aynı zamanda iş yerindeki arkadaşı gibi gözükten çalışanlar da simülasyon sisteminin bir parçasıdır. Neo hiçbir şeyden şüphelenmesin diye yaratılmış olup Neo'yu gözetimde tutmaya çalışan bir diğer yazılım kodlarıdır. Louis Althusser'in "Devletin İdeolojik Aygıtları" adlı kitabında bahsettiği gibi buradaki kodlar, medya ve medyanın araçları günümüz toplumundaki düzene, kapitalist sisteme hizmet eden ve algı yönetimi ile diğerlerini belli bir konumda tutmaya çalışan eşik bekçileridir.



Görsel 4: Simulatte adlı kafe

Filmde Neo'nun yaşadığı simülasyonda devamlı gittiği bir kafe bulunmaktadır ve bu kafenin ismi de "Simulatte" olarak gözükmektedir. Simülasyon ile Latte'nin birleşimi olan kelime oyunu hem absürttür hem de simülasyonun varlığını kanıtlayan bir diğer göstergedir. Kafeyi ilk gördüğümüz sahnede Neo ile denetleyici kodlardan birisi olan Jude kafede oturmaktadır. Jude, çocukken Neo'nun yarattığı ilk üçlemedeki özgür irade ile kader kavramları arasındaki paradokstan çok etkilendiğinden, algoritmadan çıkış ihtimallerinden ve makineler tarafından büyütüldüğünden bahsetmektedir. Jude'un art arda sıraladığı bu cümleler her ne kadar Neo'nun önceki oyunlarına övgü gibi gözükse de aslında ilk Matrix üçlemesinde yaşananların ve sorgulananların kısa bir özetidir. Bu kavramlar ise geçmişten günümüze sorgulanmaya devam eden ve gün geçtikçe yaşanan teknolojik gelişmelerle cevapsız soruların arttığı felsefi kavramlardır. Ayrıca Jude'un makineler tarafından büyütüldüğünü söylerken cümlesinde çok anlamlılık mevcuttur. Bir yandan bilgisayar başında oyun oynayarak büyüdüğünü kastederken diğer yandan simülasyonun bir parçası olduğunu ve dünyayı ele geçirmiş olan makinelerin yapay zekâsı tarafından yaratıldığını söylemektedir. Asıl kırılma noktası ise Neo'ya: "Özgür irade mi yoksa kader mi?" diye sorduğu anda kafeye Trinity'nin girmesi ve Neo'nun Trinity'e bakması ile yaşanmaktadır. Bu yeni simülasyondaki sistem oyununu kartlarını açık göstererek gerçekleştirmektedir. Bir şeyler ne kadar göz önünde olup konuşulursa o derece normalleşir ve fark edilmez hale gelir diye düşünülmektedir. Bu sebepten dolayı da yapay zekâ Neo'nun gerçekliğine ve geçmişine daire her şeyi açık ancak farklı biçimlerde önüne sermektedir. Bu nedenle de ilk üçlemedeki Matrix simülasyonuna göre daha gelişmiş ve daha gerçekçidir. Simülasyon kuramında bahsedildiği gibi gerçekle kurmaca olanın arasındaki çizgi iyice silikleşmiş durumdadır. Bu dünya Neo ile Trinity için yaratılmış olan bir Disneyland'tir (Baudrillard, 2011, s.29-32).



*Görsel 5: Simülasyona bağlanmış olan Neo ve Trinity*

Trinity kafeye girdiğinde Neo'nun uzun zamandır onu gözlemlediği ve platonik olarak âşık olduğu anlaşılmaktadır. Trinity ise simülasyonda Tiffany adında evli ve çocuk sahibi bir kadın olarak yer almaktadır. Jude, Neo'nun ilgisini görüp Trinity ile tanışması için onu zorlar. Bu da yine simülasyonun oyununun bir parçasıdır. Neo tanışmak için Trinity'nin elini tuttuğu anda Trinity'de de bir tanışıklık hissi uyanır. Filmin ilerleyen dakikalarında ise programın neden açık Trinity ile Neo'yu tanıştırdığı izleyiciye açıklanır. Gerçek dünyayı ele geçirmiş olan makineler yani yapay zekâ ilk üçleme sonrasında yeni bir enerji elde etme döngüsü yöntemi keşfetmiştir. Neo ile Trinity ne birbirine çok yakın ne de birbirinden çok uzak tutularak aralarındaki insani duyguların gelgitleri sayesinde bu enerji sömürüsü döngüsünü sağlamaktadır. Bunu günümüz toplumundaki düzenin birebir yansıması olarak görmemiz mümkündür. Sistemin başında yer alanlar yani yönetenler, sistemin devamlılığını korumak için yönetilenlerin duygularıyla oynayıp onları sömürmektedirler. Bir süre bu yöntem işe yaramıştır. Psikiyatrist karakteri yani sistemin gözetim ve denetim mekanizması da bu düzeni korumaya çalışmaktadır. Ancak Filmin başındaki Bugs karakteri ile yeni Morpheus'un devreye girmesi ile sistemin oyunu

yavaş yavaş bozulmaya başlayacaktır. Bugs ile Morpheus'un bu müdahaleleri de Neo'nun Binary adlı oyununda sistemsel sorunlar olarak ortaya çıkmaya başlamıştır.



*Görsel 6: Neo'nun patronu kılığındaki Ajan Smith*

Neo, oyun şirketinin patronu tarafından çağrıldığında patronun kurduğu cümleler ilk üçlemedeki ikonik Ajan Smith karakteri ile birebir aynıdır. Bu noktada da yeni simülasyonun Ajan Smith'inin bu patron olduğu bilgisi verilmektedir. Patronun yani Ajan Smith'in, Neo'nun psikiyatri seanslarından haberi vardır. Filmdeki amacı her ne kadar işbirlikçi gözüküp Neo'yu simülasyonda tutmak olsa da bu yine günümüz toplumunun, iş hayatının bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yansımada, çıkar ilişkileri ve yararcılık kapsamında çalışanlarının her şeyini bilmeye çalışan, bu sayede çalışanlarını kendilerine muhtaç duruma getirip avuçlarında tutmaya çalışan yöneticilere dair bir anlatım bulunabilmektedir.

Psikiyatrist ile Neo'nun seanslarında gerçekliğin manipülasyonuna dair pek çok döne edinmek mümkündür. Öncelikle psikiyatristin gözlüklerinin hapla aynı mavi tonda olup göze çarpması ipleri elinde tuttuğunun bariz işaretlerinden birisidir. Neo ile aralarında geçen konuşmalara göre ise Neo'nun birkaç kez simülasyonun farkına varma noktasına gelip simülasyondan çıkabilmek için intihara kalkıştığı öğrenilmektedir. Psikiyatrist bu simülasyon farkındalığını manipüle ederek Neo'nun güçlü hayal gücünün bir parçası olduğunu iddia ederek Neo'yu istediği döngüde tutabilmektedir.



*Görsel 7: Mavi haplar*

Filmin fragmanında ve kendisinde kullanılan, Jefferson Airplane adlı gruba ait olan ünlü parça White Rabbit ise filmin anlatısına uygun bir gönderme içermektedir. Şarkıda Lewis Carroll'ın ünlü romanı Alice Harikalar Diyarında'dan bahsedilmektedir. Romandaki Alice karakteri beyaz tavşanı takip ederek kendi gerçekliğinden başka bir gerçekliğe geçiş yapmaktadır. İlk Matrix filminde Neo bilgisayarların hayatımıza yeni girdiği bir dönemde gündelik işi dışında bilgisayar korsanlığı yapmaktadır. Bir gece bilgisayarına gelen "Uyan Neo!" mesajı ile yaşadığı gerçeklik hakkında uyarılan Neo'ya beyaz tavşanı takip etmesi söylenir. Böylece simülasyondan çıkışı için ilk adımlar atılmış olur. Bu sefer yeni Matrix simülasyonunda Neo özgür iradesi ile mavi hapları kullanmayı bırakır ve bu sahnelerde White Rabbit parçası yer alır. Bu da Neo'nun temsili olarak beyaz tavşanı takip ederek simülasyondan tekrar ayrılma yoluna girdiğini sembolize etmektedir.



*Görsel 8: Neo'nun çalıştığı oyun şirketi Deus Machina*

Yeni simülasyonda Neo'nun çalıştığı şirketin isminin Deus Machina olması da tesadüfi değildir. "Deus ex machina", latince: "tanrıdan gelen makine" demektir. "Aniden ve beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan veya bir duruma dahil olan ve görünüşte çözülemez bir zorluğa yapay veya yapmacık bir çözüm sunan bir kişi veya şey" detaylı açıklamasıdır. Bu terim ilk olarak Antik Yunan'daki oyunlarda kullanılmıştır (Britannica, 2020). Açıklamadan da anlaşılacağı filmde makinelerin yarattığı simülasyondan, yani hiper gerçeklikten bahsedilmektedir. Aynı zamanda Deus Ex Machina ilk üçlemde Makineler Şehri'nin merkezi arayüzü olarak yer almaktadır ("Deus Ex Machina", par.1). Şirketin adının Deus Machina olması da yine makineler tarafından yönetilen bir simülasyonun içinde olduğunu göstermektedir.



*Görsel 9: Neo'nun intihar girişimi*



Neo ile Trinity'nin simülasyondan kurtulmak için çabaladığı sahnelerde simülasyondaki popülasyonu oluşturan yazılım tarafından üretilmiş botlar yani yapay insanlar birer canlı bomba haline getirilmektedir. Neo ile Trinity'i engellemek için bu canlı bomba insanların yüzlerce binalardan atlamaya başlar. Bu sahne günümüz toplumundaki sürü psikolojisi, kitle manipülasyonu veya iktidar-halk ilişkisine örnek oluşturmaktadır. Yöneten sınıfın kuklası olmuş yönetilenlerin kontrol edilmesi ve gerektiği durumlarda feda edilmesi durumu yansımaktadır. Ayrıca ilk üçlemede simülasyondan memnun olup makinelerden taraf olan bir grup insan da bulunmaktadır. "Mavi Hapçılar" diye anılan bu kesimin makinelerle iş birliği, bu filmdeki yeni simülasyonun oluşmasına neden olan önemli bir unsurdur. Destekçiler ve kuklalar olduğu süreç yozlaşmış sistemin tamamen yok olmadığına bir örnek oluşturmaktadır. Filmin sonunda da psikiyatrist Neo ile Trinity'e birçok insanın simülasyonda kalmak istediğinden, bu kusursuz yaşamdan ve yönlendirilmekten memnun olduklarından bahsetmektedir. Yine sürü psikolojisi ve kukla halk meselesi açıkça görülmektedir.

Matrix (1999) milenyum adımı atıldığı ve dünyanın bilgisayar çağına geçtiği bir zamanda yapılmış olup bu çağı hem senaryosuna hem de görselliğine entegre edebilmiştir. The Matrix Resurrections (2021) benzer bir yol izleyerek günümüz teknolojisine yer vermektedir. İlk Matrix'teki simülasyonda hacker olan Neo'nun bu filmdeki simülasyonda bir oyun tasarımcısı olması günümüz modern toplumundaki popüler kültürden kaynaklanmaktadır. Ayrıca ilk filmin zamanındaki bilgisayarlar siyah ekranda yeşil yazılardan oluştuğu için ilk üçlemedeki simülasyondaki sahnelere yeşil bir renk tonu hakimken yeni filmdeki simülasyon sahnelerinde gerçekçi ve doğal renk tonları tercih edilmiştir. Bunun nedeni de yine günümüz teknolojisinin gelişiminin güncellenmiş simülasyona yansımalarıdır.



*Görsel 10: Binary oyununun içinde Neo.*

İlk filminden son filmine kadar simülasyon kuramı üzerinden temellenen Matrix serisinin yeni filmiyle eş zamanlı olarak Facebook'un kurucusu Mark Zuckerberg'ün, sanal dünya yani bir simülasyon olan Metaverse'ü duyurmuş olması filmlerin insan ve toplum ile ne kadar iç içe olduğunun göstergesidir (NTV, 2021). Hem gelişmeler filmleri hem de filmler gelişmeleri etkilemektedir. The Matrix Resurrections, gerçeklik algısının hızla değişim gösterdiği modern tüketim toplumunda oluşum göstermiş olan küresel algı oyunları, kimliksizlik, sorgulamak yerine itaat etmek, sistemin bir parçası haline gelmek, iletişimsizlik, anlam yitimi, hakikat arayışı gibi sorunları birçok yönden hikayesine dahil edip işlemektedir. Gelişmekte olan günümüz teknolojisi oluşturduğu simülasyonlar yani Matrix'ler ile bu sorunları oluşturmaya devam etmektedir. Filmde de günümüz dünyasında gerçekliğe ulaşabilmek için sanal dünyalara ihtiyaç duyulduğu bir zamanda yaşadığımızın altı çizilmektedir.

## Sonuç

The Matrix Resurrections hikayesini meydana getiren içerik ve görsel tercihleri ile günümüz teknolojisini, popüler kültürünü ve toplumsal gelişmelerini içeriyor. Serini ilk filmi olan The Matrix (1999) ile benzer bir yolu takip ederek hem içerik hem de teknik yönünden günceli baz alıyor. Bu sayede de toplumdaki değişimlerin sinemaya olan yansımaları için tutarlı ve nitelikli bir örnek olmuş oluyor. Ayrıca simülasyonu hikayesinin merkezine alışımdan kaynaklı Baudrillard'ın simülasyon kuramının seneler önce öngördüklerinin sağlamasını da gerçekleştiriyor. Teknolojinin ileri seviyesinde de günümüz toplumundaki iktidar ilişkilerinin, ideoloji hakimiyetinin, özgür irade yanılması ve manipülasyonun farklı biçimlerde olsa da devam edebileceğine dair bir bakış sunuyor.

Bu çalışmada serinin gidişatı ve film bazında başarısı yönleri tamamen göz ardı edilerek filmin yalnızca sosyolojik yönden incelenebilecek içeriğine ve tekniğine odaklanılıyor. Simülasyon kuramının ve sosyolojik eleştirinin özellikleri ile güncel toplumsal gelişmeler çerçevesinde filmde bulunan veya bulunduğu düşünülen yansımaların incelemesi yapılıyor. İdeoloji ve felsefe gibi pek çok başka alana dahil olan hikayesi ile söylemi nedeniyle yapılan inceleme belirli sınırlar dahilinde gerçekleştirilebiliyor.

Teknolojik gelişmelerin filmin içeriğine ve söylemine olan yansımaları incelendiğinde teknolojinin faydalarından ziyade zararları (gelecekte doğabilecek derecede) ele alınıyor. Fuchs'un da benimsediği teknolojik determinist bakış ağır basıyor. Teknolojinin egemen ideoloji, iktidar tarafından kontrol edildiği ve kitlelerin bu sayede manipüle edilerek sahte ve denetimli hayatlar süren pasif bireyler haline getirildiği vurgulanıyor. Bunu yaparken de günümüz toplumundaki teknolojik gelişmeleri kullanıyor. Filmdeki gerçek dünya makinelerin ele geçirdiği distopik bir gelecek olsa da filmdeki sanal dünya yani matrix günümüz dünyasının bir yansıması/temsili biçiminde yaratılıyor. Teknolojik gelişmelerin içeriğe yansımalarına rağmen birçok yönden 1999 yılında çıkan ilk filmdeki olayları tekrar eden bir senaryo sunuyor. Yalnızca sunuluş biçimleri değişiklik göstermiş oluyor. Bir nevi gelişmelere rağmen tarihin tekerrür ettiği, insanlığın bir döngü içerisinde olduğu söylemi ortaya çıkmış oluyor. Bulgulara bakıldığında ise filmde teknoloji yalnızca determinist bakış açısıyla ele alınmasa ve hikâye çoğunluğunu ideolojik mesajlar içerecek biçimde oluşturulmasa çok daha yaratıcı ve orijinal bir devam filmi olabileceği düşünülüyor.

## Kaynakça

Adanır, O. (2004). *Baudrillard'ın simülasyon kuramı üzerine notlar ve söyleşiler* (2. Baskı). İzmir: Dokuz Eylül Yayıncılık.

Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve simülasyon* (6. Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Deus Ex Machina. *The Matrix Wiki* içinde. Erişim adresi: [https://matrix.fandom.com/wiki/Deus\\_Ex\\_Machina](https://matrix.fandom.com/wiki/Deus_Ex_Machina)

Encyclopaedia Britannica. (2020). Deus ex machina. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/art/deus-ex-machina>

Kabadayı, L. (2018). *Film eleştirisi: Kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümler* (3. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

NTV. (2021, Ekim). *Facebook CEO'su Zuckerberg metaverse'ü duyurdu: Facebook adını değiştirdi* [Haber bülteni]. Erişim adresi: <https://www.ntv.com.tr/teknoloji/facebook-ceosu-zuckerberg-metaverseu-duyurdu-facebook-adini-degistirdi.jR6Z2IqKEkaOOXr29VNONQ>

Ryan, M. (2012). *Eleştiriye giriş: Edebiyat/Sinema/Kültür*. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi* (2. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.

Wachowski, L. ve Wachowski, L. (Yönetmen). (1999). *The Matrix* [Film]. ABD.

Wachowski, L. (Yönetmen). (2021). *The Matrix Resurrections* [Film]. ABD.

## TRAVMATİK ANLATILARDA TEMSİL STRATEJİLERİ: *KULÜP DİZİSİ* ÜZERİNE BİR İNCELEME

REPRESENTATION STRATEGIES IN TRAUMATIC NARRATIVES: AN EXAMINATION ON CLUB SERIES

Sezin Doğan\*  
Nermin Orta Küçüksönmez\*\*

### Özet

Bellek, geçmişte yaşanan olayları, deneyimleri zihinde saklama işlevi görmektedir ve bireyler için içsel bir olgudur. Tıpkı bireylerin olduğu gibi toplumların da belleği vardır. Bir topluluğun, grubun sahip olduğu deneyimler, geçmiş anılar ve ortak tarihleri toplumsal bellek olarak adlandırılır. Toplumsal belleğin içinde yer alan, toplumsal travmalar sonucu oluşan ve belleğin içinde negatif anılar barındıran ise travmatik hatırlamalardır. Geçmişe, toplumsal bellek ve toplumsal travma yaşayan gruplara son yıllarda artan ilgi kültürel ürünlerde de sıkça karşımıza çıkmaktadır. Özellikle son yıllarda geçmişin yeniden inşası, geçmişle bir hesaplaşma ve geçmişle gelecek kuşaklara aktarma misyonuyla yola çıkan diziler bu konuda önemli bir role sahip olmuştur. Bu çalışmada, dijital bir platform olan Netflix’de yayınlanan Kulüp dizisinin toplumsal bellekteki travmatik anıları nasıl temsil ettiği incelenmektedir. Toplumsal belleğin yeniden inşasında dizinin temsil stratejilerini nasıl kullandığını, tarihsel olguları hangi ölçülerde yansıtıp yansıtmadığını ortaya koymak çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Tarihin yeniden perdeye yansıtılmasında farklı ideolojik görüşlerin her birinin geçmişi farklı şekillerde inşa edeceği görüşünden hareketle çalışmada tarihsel eleştiri yöntemi kullanılacaktır. Dizinin anlatı yapısı, karakterleri ve temsil stratejileri üzerinde durulacak, travmatik bir anlatının popüler bir anlatıya dönüşüp dönüşmediği ortaya konmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Bellek, Toplumsal Bellek, Travma, Temsil Stratejileri, Dönem Dizileri

### Abstract

Memory functions to store past events and experiences in the mind and is an internal phenomenon for individuals. Just like individuals, societies also have memories. The experiences, memories, and shared histories of a community are called collective memory. Traumatic recollections are the ones that take place in the collective memory, occur as a result of social traumas, and contain negative memories in the memory. The increasing interest in the past, collective memory, and traumatic recollections of groups in recent years are also frequently encountered in cultural products. Especially in recent years, TV series that set out with the mission of rebuilding, facing, and transferring the past to future generations have played an important role in this regard. In this study, it is examined how the Club series published on Netflix, a digital platform, represents traumatic memories in collective memory. The aspiration of the study is to reveal how the series uses representation strategies in the reconstruction of collective memory and to what extent it reflects historical facts. The historical criticism method will be used in the study, with the view that each of the different ideological views will construct the past in different ways in the re-reflection of history. The narrative structure, characters, and representation strategies of the series are emphasized, and it is tried to reveal whether a traumatic narrative has turned into a popular narrative.

**Keywords:** Memory, Social Memory, Trauma, Representation Strategies, Historical Series

\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, aydemirsezin@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5161-5481

\*\* Doç. Dr. Selçuk Üniversitesi, [nerminorta@selcuk.edu.tr](mailto:nerminorta@selcuk.edu.tr), ORCID: 0000-0002-4150-4796

## Giriş

Bellek, bir toplumun mirasıdır ve ait olunan topluluk tarafından kutsal olarak atfedilen bir hikayeler ürünüdür. Sahip olunan şeydir ve kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır (Blight, 2015: 307-308). Kolektif bellek de bir topluluğun veya grubun, sahip olduğu ve yaşadığı olaylar, ortak tarih ve geçmiş anıdır ve Bilgin'in de ifade ettiği gibi (2013, s. 29), kolektif belleğin geçmişi yaşantı yoluyla kurulmaktadır.

Kolektif belleği tanımlarken Bilgin (2013: 15-17) resmi bellek ve canlı bellek ayrımı yapmaktadır. Resmi bellek, hâkim grupların ürettiği, bu grupların olayların hatırlanmasını istedikleri tarzda hatırlattıkları, kolektif kimliğin inşasına hizmet ettirdikleri bir bellektir. Canlı bellek ise olayı yaşayanların oluşturduğu, olaylara maruz kalan bellektir. Yani travmayı yaşamış olanlara aittir. Resmi bellek sosyalleşme yoluyla, canlı bellek ise tanıklıklara bağlıdır. Bu iki bellek birbiriyle örtüşür. Resmi bellek bir yandan geçmişi yönetirken, canlı bellek yaşadığı travma ile başa çıkmaya çalışır ve her ikisi de kolektif kimliğin gereklerine bağlıdır. Yani ikisi de geçmişin restorasyonu veya yüceltilmesi yönünde çalışır.

Sancar (2016: 38), hatırlama eylemini geçmişle hesaplaşmanın bir ön şartı olarak görür. Hatırlamanın burada sahip olduğu anlamı kavrayabilmek için de hatırlama ve bellek arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Bireyler belleklerinde yaşadıkları olaylarla nasıl kendi geçmişleriyle içsel hesaplaşmalar yaşıyorsa, toplumların hafızası olarak adlandırılan kolektif bellekte de toplumla hesaplaşmalar ve yüzleşmeler yaşamaktadır.

Toplumsal değişimler ve ideolojilerin dönüşmesiyle birlikte nostalji akımları dünyanın birçok ülkesinde, birçok kültürel alanda çoğalmaktadır. Türkiye'de de geçmişe ve toplumsal belleğe yönelik ilgi son yıllarda artarak devam etmektedir. Geçmişin yeniden inşasında ve hatırlatılmasında sıkça karşımıza çıkan sinema ve televizyon anlatıları bu noktada oldukça önemli bir role sahiptir. Olayları yaşayan gruplar için bir hatırlama eylemi ve gelecek kuşaklara yaşanan travmatik olayların aktarılmasının popüler bir anlatıya dönüştürülüp dönüştürülmediği ve hangi misyonla perdeye aktarıldığı da önemli bir sorudur.

Bu çalışmada örneklem olarak seçilen *Kulüp* dizisinin, bir grubun kolektif belleğindeki travmatik anıları nasıl temsil ettiği ve dizinin hangi temsil stratejilerini kullandığı incelenmektedir. İncelemenin amacı, kolektif bellekteki travmatik anıların dizide nasıl temsil edildiği ve neden bu şekilde temsil edildiğini sorgulamaktır. Çalışmada tarihsel eleştiri yöntemi kullanılacaktır. Tarihsel eleştiri yönteminde Kabadayı'nın da ifade ettiği gibi (2020, s. 63) incelenen yapının hangi döneminin, hangi yönüyle ve hangi bakış açısıyla ele alınmasının sınırları belirgin bir şekilde çizilmelidir. Televizyon ya da sinema anlatılarının geçmişi yeniden şekillendirmek gibi bir özelliğinin bulunması, bu anlatıları aynı zamanda ideolojik yönden de eleştirmeyi zorunlu kılmaktadır. Varlık Vergisi ve 6-7 Eylül olayları Türkiye'de yaşayan azınlıkların yaşamış olduğu travmatik olaylardır ve iki olay da farklı siyasi ideolojiler döneminde yaşanmıştır. Çalışmanın ilk kısmında bellek ve kolektif bellek, hatırlama, travma ve travma anlatıları kavramlarına değinilecek, sonrasında ise diziyi çözümleme açısından yararlanılacak olan travma temsil stratejilerine yer verilecektir. Son kısımda ise dizi çözümlemesi ve karakter analizi yapılacaktır.

### 1. Bellek ve Kolektif Bellek

Bellek genel olarak, geçmişte yaşanan olayların, edinilen bilgilerin saklanması ve gerektiği durumlarda zihin tarafından geri çağırıldığı bilişsel bir süreç olarak tanımlanabilmektedir. Sönmez (2021: 11), belleğin insanı doğadaki diğer canlılardan farklılaştıran toplumsal bir olgu olduğundan söz eder. Bilgin ise belleğin (2007: 211), insanın bilincinde iz bırakan şeyleri saklama ve hatırlama yeteneği olduğunu, insanın bu yeteneği sayesinde birikim sağladığını ve geliştiğini vurgulamaktadır.

Boyer (2015: 6-7), belleğin evrim teorisine bağlı olarak var olduğunu ve geçmişteki davranışlarla değil, şimdiki ve gelecekteki davranışlarla ilişkili olduğunu ifade eder. Diğer bir deyişle, içinde bulunduğumuz anda davranışlarımızı veya çevremizi anlamlandırmaya çalışırken geçmiş deneyimlerimizden bilgi sağlarız. Zaman içinde gelen her şey bizim anlamsal belleğimizi oluşturmaktadır.

Halbwachs (2019: 64-65), bireysel belleğin tamamen yalıtılmış ve kapalı olmadığını, bireyin kendi geçmişinden bahsederken başkalarının hatıralarında da faydalandığını yani tanıklığın önemini vurgulamaktadır. Ulusların yaşadığı tüm olaylara tanıklık etmemiz olanaksızdır. Çoğu zaman biz bu olaylara tanıklar vasıtasıyla ya da kitle iletişim araçları sayesinde öğrenir ve biliyoruz. Bunlar, ulusun belleğinde bir yere sahiplerdir. Biz bu olaylara doğrudan tanıklık etmediğimiz için bu ödünç alınmış bir bellektir. Söz konusu olaylar yaşayan gruplarda canlı bir şekilde var olmaya devam eder. Tanıklar yani bizler için ise bunlar sadece kavramlar ve simgelerdir. Halbwachs, bireysel belleğin toplumsal nitelikte olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Ona göre en kişisel anılar bile, sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden yapılanmaktadır (Aktaran: Sancar, 2016: 40-41).

Assmann (2022: 27-28) belleğin dört farklı dış boyutunu vurgular. Mimetik bellek taklit sonucu edinilen davranışların oluşturduğu bellektir. Nesnel belleği, bireyin etrafında sürekli bulunan nesnelere olan etkileşimdir. Bu nesnelere bireye şimdiki zaman içinde geçmişi hatırlatır. Dil ve iletişim yoluyla yer eden, bireyin diğer bireylerle etkileşimde olduğu iletişimsel bellek dış boyutun üçüncü boyutudur. Son boyut ise anlam aktarımı yani kültürel bellektir. Önceki üç alanın bütünleşmesiyle oluşur.

Bireylerin nasıl ki bir belleği varsa toplumların da bir belleği vardır. İlk kez 1902 yılında Avusturyalı yazar Hugo von Hoffmannsthal tarafından kullanılan kolektif bellek kavramını Maurice Halbwachs, sosyal bilimler alanına sokmuştur. Kolektif bellek, grup ile ortak olarak paylaşılır, grup kimliğini biçimlendirir ve aktif bir geçmiş olarak tanımlanır. Sosyal gruplar kendilerini tanımlayabilmek için geçmişe referansta bulunma ihtiyacı içindedirler. Grup üyelerinin farklı kişisel geçmişlerini, tüm üyelerin birlikte hatırladığı kolektif bellek, grup kimliği inşasında hayati önem arz eder. Kuşaktan kuşağa aktarılan bellek unsurları kolektif kimliği temellendirmektedir. (Bilgin ve Tezcan, 2013, s. 73).

Assmann (2022: 58-59) kolektif belleği açıklarken bunu iki kategoride ele almaktadır: İletişimsel bellek ve kültürel bellek. İletişimsel bellek, yakın geçmişe ait anılarla ilgilidir. Kuşağa özgü hafızalar bu alana girer. Bunlar gruplarla bağlantılıdır. Gruplar, yani tanıklık edenler öldüğünde başka bir bellek devreye girer. Burada genel olarak kültürel belleğe bir kapı aralanmaktadır. İletişimsel bellek bilgiyi, gelecek kuşaklara aktarma arzusu duyar. Canlı tanıklar öldüğünde yeni nesiller bilgiye medya aracılığıyla ulaşabilirler. 40 yıl iletişimsel bellek açısından sınır kabul edilmektedir. Çünkü, olayı yaşayan kişiler 40 yıl sonra deneyimlerinin hatırlanabilir olması ve gelecek kuşaklara aktarma arzusu duymaktadır.

Kültürel bellek ise, iletişimsel belleğin aksine kurumlaşmış bir teknik sorundur. Efsane kurucu tarih olarak da adlandırılır. Bugünü anlamlandırabilmek için geçmişten yararlanan ve geçmişini anlatan bir öyküdür. Bu bellek türü gerçek değildir anlamını taşımaz. Sürekliliği sağladığı için düzenleyici bir güç olarak karşımıza çıkar. İletişimsel ve kültürel bellek arasındaki kutuplaşmaya ise katılım yapısı adı verilmektedir. Grubun, iletişimsel belleğe katılım süreci belirsizdir, anlatıcıların sahip oldukları bilgi belirsizdir, işin uzmanı yoktur. Kültürel bellekte ise katılım belirgindir ve anlatıcının asıl işi grup belleğini korumaktır. Bu kapsamda modern zamanın kültürel bellek taşıyıcısı olarak kitle iletişim araçları gösterilebilir (Assmann, 2022: 61-62).

## 2. Hatırlama

Hatırlama ya da anımsama, kişinin veya grubun belleğinde yer alan bilgilerin, anıların, olayların tekrar canlanarak bilinç düzeyine gelmesi demektir. Belleğin bilgiyi, anıları ve deneyimleri zihinden geri çağırma sürecinde unutma ve hatırlama bir arada gerçekleşmektedir (Sönmez, 2021: 16). Halbwachs (2019: 30-35), anıların da kolektif olduğunu, olaylar tek başına yaşanıyor olsa bile bireyin daha önce etkileşimde bulunmuş olduğu, içinde yaşadığı grup tarafından bu anıların hatırlatıldığını ve hatırlama eyleminin olması için uzun ömürlü bir grubun var olması gerektiğini söyler.

Bir gerçeğin, grubun belleğinde yer etmesi için olaya dayanması, aynı zamanda da bellekte kalabilmesi için anlamlı bir gerçeklikle zenginleşmesi gerekmektedir. Bu şekilde toplumun düşünceler sisteminin bir unsuru haline gelmekte ve hatırlama eylemi yaşanmaktadır (Aktaran: Assmann, 2022: 46).

Assman (2022, s. 46-49), hatırlama figürlerini üç özellik üzerinden kategorize eder: Zaman ve mekâna bağlılık, bir gruba bağlılık ve yeniden kurulabilme. Zaman ve mekâna bağlılıkta grubun hatırlama figürleri somut bir mekân ve zamana dayanmaktadır. Ortak yaşanan bir zamanda ya da mekânda geçer. Toplumsal bellek sadece gerçek ve yaşayan bir grupla ilişkilendirilir bu da gruba bağlılık demektir. Hiçbir gerçek bellekte olduğu gibi kalmaz, zaman içinde yeniden inşa edilir ve tarih yeniden kurulabilir.

Her şeyi çok çabuk unutuyoruz dediğimiz bir dönemin sonunda, geçmişin bastırılan ve unutulmak istenen olaylarının çeşitli araçlarla ortaya çıkmasıyla bir bellek patlaması yaşanmaktadır. Sancar (2016: 19) bu durumun, özellikle 1980'lerden itibaren tüm dünyada görülmeye başladığını ve bunun toplumda yaşanan çeşitli olaylarla gerçekleştiğini ifade eder. Türkiye'de ise bu durumun unutma kültüründen hatırlama kültürüne ve geçmişle hesaplaşma noktasına evrildiğini söyler. Özyürek ise (2012: 14) hatırlamak ve unutmamanın bireyselliğini vurgularken aynı zamanda bu iki kavramın sosyal ve politik bir süreç olduğunun da altını çizer. Yazara göre;

*“Tarih yazımında kendilerine yer bulmayan kişisel deneyimler, ya da üzerinde konuşulması zor konular, edebiyat, anı, müzik, sinema gibi kültürel ürünlerde dile getirilebiliyorlar. Bu ürünlerin üretimi, dolaşımı ve tüketimi kadar anlatılan deneyimlerin hakikiliğine yönelik iddialar da toplumsal belleği şekillendirmede alternatif bir mücadele alanı oluştur.”* maktadır (Özyürek, 2012: 11).

Blight (2015: 305-306) yaşadığımız bellek patlaması durumunun 20. yüzyıl tarihi ile ilgili olduğunu söylemektedir. İmparatorlukların yıkılması, yönetimlerin kitlelere geçmişin hesabını vermeye başlaması ve ulusal kimliklerin oluşması bu durumun nedenidir.

Connerton (2014: 11-139) belleğin 20. yüzyıl sonunda inceleme alanının kültürel belleğe kaydığını ve bunun bir kültür sanayisine dönüştüğünü ifade eder. Bu bellek patlaması unutmayla yakın ilişki içindedir. Unutmaya panzehir olan kayıt biçimlerinin yaygınlaşması, dijital teknolojinin olanaklarıyla sağlanır. Erkılıç'ın da bu noktada ifade ettiği gibi (2014: 168) sinema ya da diğer görsel yapımların anlatıları, bireysel ve kolektif hafızaya yönelmiştir. Değişen siyasi atmosferle birlikte anlatılarda bir hesaplaşma ve yüzleşme eğilimi ortaya çıkmıştır.

## 3. Travma ve Travma Anlatıları

Travma, kişiyi ya da grupları aşırı derecede korkutan, çaresiz durumda bırakan, beklenmedik olayların yaşandığı ve kişiler üzerinde fiziksel ve psikolojik derin etkiler bırakan bir durum olarak tanımlanabilmektedir. Judith Herman (2007: 201), travma sürecinin atlatılmasında yüzleşme ve yas döneminin önemini vurgulayarak travma sonrası iyileşmeyi üç evrede ele almaktadır: İlki

travma yaşanan çevrede bireyin güvenliğinin tesisi, ikincisi hatırlama ve yas, üçüncüsü ise hayatla yeniden bağ kurmaktır.

Travmatik olayların kişide bıraktığı ruhsal izler kalıcıdır. Bu izler toplumsal boyutta da aynı şekildedir. Toplumlari, toplumların bazı gruplarını etkilemiş olan sarsıcı olaylar toplumsal travmalar olarak adlandırılır (Sönmez, 2021, s. 26). Savaş, katliam, zorunlu göç gibi bir toplumun bütününi etkileyen olaylar toplumsal travmalara neden olmaktadır. Toplumsal travmaları yaşamış olan grupların belleklerinde, yaşamış oldukları deneyimler grup kimliklerini de kökten değiştirmektedir.

Assmann (2022:17-18), özellikle 1990'ların başında bir bellek patlamasının yaşandığını ve bunun üç nedeni olduğunu öne sürmektedir: Birincisi, yapay bir hafızanın mümkün olduğu çağda yaşıyor oluşumuzdur. Elektronik medya sayesinde yapay hafızalar üretilebilir. İkincisi, elektronik medya sayesinde bugün kültürün geçmişinin bir devamı olduğunu kavramamız ve geçmiş kültürü hatırlama ve anlama çabasında olmamızdır. Üçüncü ve en önemlisi, travmatik deneyimleri en ağır şekilde yaşamış kuşakların, hayata veda etmesidir.

Son yıllarda toplumların geçmişi ve tarihleriyle olan ilişkisi gündeme gelmektedir. Bu noktada geçmişle ilişki, bireysel ve kolektif bellekleri de hatırlamaya çağırılmaktadır. Geçmişle ilişki noktasında II. Dünya Savaşı Bilgin'in de ifade ettiği gibi (2013: 39-40) önemli bir kırılma noktasıdır. Savaşın travmatik etkileri kolektif unutmaya mekanizmalarını etkisizleştirmiş ve geçmişle hesaplaşmayı zorunlu hale getirmiştir. Bu noktada öne çıkan bellek, hatırlamayı zorunlu kılar ve kitle iletişim çağına uygunluğu nedeniyle de demokrasi, insan hakları gibi evrenselleştirilebilir değerlere dayanır. Sancar (2016: 48-54), geçmişin iki nedenden dolayı gündeme geldiğini söyler: Ya geçmişi bugüne taşıyarak devam ettirme isteği, ya da geçmişin hakimiyetinden kurtulma isteği. Toplumlari kolektif hafızalarının yok edilmesi neredeyse imkansızdır. Bu imkansızlığın başlıca nedeni ise kitle iletişim araçlarının her geçen gün gelişimi olarak gösterilebilmektedir.

Sönmez (2021: 100), travmanın sinemada temsilinden bahsederken sanki tüm bu filmlerin eleştirel bir bakış ile yapıldığı yanılması olduğunu, aslında birçok sıradan anlatımın da toplumsal travmaları ele aldığını belirtir. Görsel sanatlar, hatırlamak ve anlatmak ihtiyaçlarının gerçekleştiği bir platformdur ve tarih ya da geçmişle yakın bir bağ içindedir. Geçmişle alakalı birçok anlatı, görsel anlatılar sayesinde belleğimizde yer etmiştir (Erkılıç, 2014: 17-19). Travma anlatılarında dikkat edilmesi gereken nokta ise, eğer travmatik bellekle uzlaşmak ve travma yaratan toplumsal yapıları aydınlatmak isteniyorsa bu ancak travmayı eleştirel biçimde kullanmakla mümkündür (Kaplan ve Wang, 2004: 12). Burada üzerinde durulması gereken nokta geçmişi ve geçmişin travmatik olaylarını aktarırken kitle iletişim araçları ve görsel sanatların nasıl bir yol izlediği ve hangi temsil stratejilerini kullandığıdır. Bu kapsamda çalışmanın sonraki bölümünde travma temsil stratejilerine yer verilecektir.

### 3.1. Travma Temsil Stratejileri

Travmanın sinematografik anlatılardaki temsil stratejilerini Kaplan ve Wang *Trauma and Cinema* (2004) isimli kitaplarında ele alırlar ve travmatik temsiller taşıyan anlatılara şüpheyle yaklaşıldığını ve filmlere de bu yüzden seyirciler tarafından şüpheyle bakılması gerektiğini vurgularlar.

Kaplan ve Wang (2004: 9-10), travmatik olayların temsilde seyircinin olaylar karşısında aldıkları belli konumlar olduğunu ya da olayları anlamalarına yönelik yaratılan duygular olduğunu ifade etmektedir. Yazarlar travma filmi izleyicileri için dört ana konum önerir. Bunlar: *Tedavi*, *Şok Etme*, *Röntgencilik* ve *Tanımlık* stratejileridir. İlk, filmin temaları ve teknikleri aracılığıyla travmayla tanıştırılma konumudur. Bunu *tedavi stratejisi* olarak adlandırlar. Bu



konumda izleyici filmin sonunda rahatlar yani tedavi edilir. Geleneksel anlatının sıklıkla kullandığı bu yöntemde izleyici sanki olaylar son bulmuş ve mutlu sonla bitmiş hissine kapılmaktadır. İkincisi, dolaylı olarak travmatize olma durumu yani *şok etme stratejisidir*. İzleyici, izlediği durum hakkında daha fazla bilgi edinmek isteyebilir, ya da görüntülerden kaçabilir. Bu konum, içinde hem olumluluğu hem olumsuzluğu barındırır. Üçüncüsü *röntgenicilik stratejisidir*. En tehlikeli konumdur. Dehşet içinde yıkıcı bir zevk sunar. Her akşam haberlerde izlenen şiddet görüntüleri buna örnektir. Dördüncüsü *tanıklık stratejisidir*. En yararlı konumdur. Empatik özdeşleşme yoluyla izleyicilerin dönüşümü için bir yol açılabilir.

#### 4. Travmatik Anlatı Örneği Olarak *Kulüp*

Kolektif belleğin inşasında geçmişi hatırlatma ve bunu gelecek kuşaklara aktarma konusunda sinema ve dönem dizileri önemli bir rol oynamaktadır. Görsel araçlar olan bu yapımlar belleğin hatırlatılmasında ve canlı tutulmasında aracı görevi görmektedir. Doyuran'ın da ifade ettiği gibi (2017: 229), son dönemdeki televizyon dizileri hem geçmişteki travmatik olayları yaşayanlar için hem de bu olayları dizilerden öğrenen yeni kuşaklar için bir ilgi noktasıdır ve kolektif belleği yeniden inşa etmektedir.

*Kulüp*, Türkiye'de ilk kez Yahudi karakterlerin merkeze alındığı bir dizidir. Dizinin olay örgüsünü başlatan olgu Türkiye toplumunda travmatik olaylara maruz kalmış azınlıkların, kolektif belleğinde yer etmiş olan Varlık Vergisidir. Dizinin son bölümü ise tamamen 6-7 Eylül olaylarına ayrılmıştır. Sönmez (2021: 71), travmaları temsil ederken hangi toplumsal söylemlere başvurulduğunun travma ile baş edebilme ve yüzleşme noktasında önemli olduğunu vurgular. Yapımlardaki söylemin çözümlenmesi travmanın temsiline yönelik örtük anlamları fark etmemizde yardımcı araçlardır. Bu kapsamda incelenen *Kulüp* dizisinin hangi temsil stratejisini kullandığını çözümlenmek, aynı zamanda anlatının söylemini ve örtük anlamlarını da ortaya koymaya çalışacaktır.

Türkiye toplumu yakın geçmişte birçok travmatik deneyime maruz kalmıştır. Çalışmamız *Kulüp* dizisi ile sınırlı olduğundan, dizide geçen travmatik olaylara değinmek faydalı olacaktır.

##### 4.1. Varlık Vergisi

II. Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu ekonomik kriz sonucunda karaborsa patlama yapmıştır. Savaş bir taraftan yoksulluk getirirse de bir kesimi özellikle karaborsacıları, toprak sahiplerini ve tüccarlarını zengin etmiştir. CHP hükümeti bunun üzerine bir defaya mahsus olmak üzere 1942 yılında olağanüstü zenginlikleri vergilendirmek için "Varlık Vergisi" adı altında bir kanun çıkarmıştır (Zürcher, 2020: 235). Varlık Vergisi özellikle gayrimüslimler için ağır koşullar içermiştir. Yeni oluşan burjuva sınıfı için de bir darbe niteliği taşımıştır. Servetleri için bir defaya mahsus olmak üzere ağır bir vergi ödemeyi gerektiren "Varlık Vergisi" kanunu, komisyonun saptadığı vergiyi bir ay içinde ödeyemeyenlerin önce kamplara sonra da çalıştırılmak üzere Aşkale'ye gönderilmesini hükmetmektedir. 1944 yılında vergi yürürlükten kaldırılmıştır (Akşin, 2021: 236).

Varlık vergisinin yaratmış olduğu travma, ülkenin ulusallaşma süreciyle ortaya çıkmış, ulusal kimlik inşasında azınlıklar, öteki olarak konumlandırılmıştır. Basının manşetlerinde kullanmış olduğu nefret dili, savaşın yaratmış olduğu zenginlik ortamından sadece gayrimüslimlerin yararlanıyor oluşu algısı, Müslümanları azınlıklara karşı kışkırtmıştır.

##### 4.2. 6-7 Eylül Olayları

Dizi de vurgulanan ikinci olay olan 6-7 Eylül olayları Demokrat Parti (DP) hükümeti döneminde gerçekleşmiştir. Bu olaylar yaşanmadan önce DP ile azınlıklar arasında hiçbir sorun yoktur. DP Hükümeti azınlıklara hoşgörüyle yaklaşmış, azınlıklar da aynı şekilde iktidarı desteklemiştir. DP ile Rum azınlıkları arasındaki bu ilişki Kıbrıs meselesinin patlak vermesiyle bozulmuştur. DP

açıkça mesafesini koymuştur. Basın, yapmış olduğu haberlerle Türk halkının nefretini körüklemiştir (Demir, 2012: 29). 6 Eylül 1955'te İstanbul'da çıkan bir gazete manşetinde ve radyo yayınında Atatürk'ün Selanik'teki evine bomba atıldığı haberi verilmiştir. O akşam İstanbul, Ankara ve İzmir'de Rumlara ait binlerce ev ve işyerine, kilise ve mezarlıklara saldırılmış ve tahrip edilmiştir (Akşin, 2021: 252).

Rum azınlığa yönelik, yağma, cinayet, tecavüz gibi insanlık suçları işlenirken polis uzun süre sessiz kalmıştır (Demir, 2012: 43-44; Zürcher, 2020: 268). Olaylar yatıştıktan sonra basın, 6-7 Eylül olaylarının suçlusu ilan edilmiş, olayın faileri sol görüşlüler ve basın gösterilmiştir. Basının halkı galeyana getirerek kıskırttığı, komünistlerin de ülkenin birlik ve bütünlüğünü bozmak için bu olayı organize ettikleri dönemin yetkililerince ifade edilmiştir (Bulunmaz, 2012: 209).

### 4.3. Kulüp Dizisi

1950'li yılların İstanbul'unda, 17 yıldır bulunduğu hapisten genel aflu çıkan ve İsrail'e gitmek isteyen Matilda, kendisini hiç tanımayan kızı Raşel ile tesadüfler sonucu bir araya gelir. Matilda'nın hapiste olduğu yıllarda yetimhanede büyüyen Raşel'e ailesiyle ilgili başka hikâyeler anlatılmıştır. Anne-kız karşı karşıya geldiklerinde ilişki kurmakta güçlük çekerler. Bir yandan Matilda ve Raşel'in anne-kız olma süreci, Matilda'nın gece kulübünde çalışması, geçmişinden bir parça olan Çelebi ile ilişkileri, dönemin eğlence sektörü ekrana gelirken bir yandan da her bölümde, anlatı zamanından on yedi yıl öncesine ait kesitlerle Matilda'nın hikayesi anlatılır.

#### 4.3.1. Kulüp Dizisi Karakter Çözümlemesi

**Matilda Aseo:** Varlık Vergisi yüzünden babası ve abisinin Aşkale'ye sürgüne gönderilmesinin nedeninin sevgilisinin ihaneti yüzünden olduğunu öğrenen Matilda, sevgilisi Mümtaz'ı öldürür ve ömür boyu hapis cezasına mahkûm edilir. 17 yıl sonra genel aflu birlikte hapisten çıkar ve hapiste doğduğu, bir tanıdığına emanet ettiği kızı Raşel ile tanışır. İlk başlarda kızı ile ilişki kurmak istemez ve bir ailesi olmadığını söyleyerek İsrail'e dönmek ister. Kızının Kulüp İstanbul denen bir gazinoda suça karışması üzerine onu hapisten kurtarmak için Kulüp İstanbul'un işletmecisi olan ve Çelebi olarak adlandırılan karakterin isteklerine boyun eğer ve Kulüp İstanbul'da çalışmaya başlar.

Assmann (2022, s. 27-28), belleğin dış boyutlarından biri olan ve bireyin etrafında olan nesnelere şimdiki zaman içinde geçmişi hatırlatması olarak tanımladığı nesnelere belleğinde olduğu gibi dizi boyunca da Matilda'nın nesnelere aracılığıyla geçmişin travmatik anılarını hatırladığını görürüz. Guguklu saat ve bir güvercin kafesi ona geçmişi hatırlatan nesnelere dir. Guguklu saat, Matilda'ya ailesinin sürgüne yani ölüme gönderilmesini simgelemektedir. Ailesi, Nazilerden kaçan Yahudiler için para toplamakta ve bu parayı evlerinde bir guguklu saatin içinde saklamaktadır. Bunu Matilda'dan öğrenen Mümtaz, Varlık Vergisi ödememek için Aseo ailesinin parasını bu saatin içinde sakladığını ihbar etmiştir. Bir diğer nesne olan güvercin kafesi ise Matilda'ya Mümtaz'ı hatırlatmaktadır. Güvercin kafesi Matilda için hem güzel hem de acı hatıraları çağrıştırmaktadır. Sevgilisiyle buluştuğu ve sevgilisini öldürdüğü nokta güvercin kafesinin önüdür.

**Rasel Aseo:** Matilda ve Mümtaz'ın tek kızıdır. Yetimhanede büyümüştür. Annesi ile 17 yaşındayken tanışır ve başlarda onu kabullenmez. Başına buyruk ve asi bir karakter olarak temsil edilmektedir. Arkadaşı Tasula'nın sevgilisi olan ve çapkın olarak temsil edilen Fıstık İsmet'e aşiktir ve onunla ilişki kurarak hamile kalır. İlişkileri sürekli inişli çıkışlıdır. İlk tanıştıklarında ondan gayrimüslim olduğunu saklar ve adının Aysel olduğunu söyler. Kendini kabul ettirmek için gerçek kimliğini saklamaktadır.

Rasel bir aile travması yaşamıştır. Annesi ve babasının olmayışı yüzünden yetimhanede büyümek zorunda kalmıştır. Annesinin yıllar sonra çıkıp gelmesi ile hayatı değişmiş ve yeni bir düzen

başlamıştır. Annesi onu yetimhaneden ve işlediği bir suç yüzünden hapisten kurtarmıştır. Annesinin, onu bırakmasının nedenini ailesini ihbar eden kişiyi öldürmesi olduğunu öğrenince bu gerekçeyi haklı bulmuş ve annesini affetmiştir. Ancak öldürdüğü kişinin babası olduğunu öğrendiği anda anne ve kız arasındaki ilişkiler kopma noktasına gelmiştir.

**Fıstık İsmet:** Rasel'in sevgilisidir ve taksicilik yapmaktadır. Arabası Pakize'yi her şeyden çok seven, çapkın ve yakışıklı bir karakter olarak temsil edilmektedir. Çapkın olması, bir aile kurmak istememesi, babasıyla yaşadığı travmatik deneyimlerden kaynaklanmaktadır. Babasını küçükken başka bir kadınla birlikte olurken görmüş ve birlikte oldukları evi ateşe vermiştir. Babası ölümden dönmüştür. Annesiyle birlikte yaşamaktadır. Karşılaştıkları her anda babasıyla tartışmakta hatta babasına karşı fiziksel şiddet uygulamaktadır.

İsmet, Rasel'in Müslüman olmadığını öğrendiğinde ona tokat atar ve ayrılır. Ancak ilerleyen bölümlerde de gördüğümüz üzere tekrar barıştıklarında Rasel'e gerçek ismiyle değil Aysel ismiyle hitap eder. İsmet, Rasel'in gerçek kimliğini yok saymaktadır.

**Çelebi (Aziz Somuncuoğlu):** Kulüp İstanbul'un işletmecisi ve Matilda'nın eskiden ailesinin yanında çalışan bir çaycı olarak temsil edilmektedir. Önceden beri Matilda'ya aşiktir. Rasel'in Kulüp İstanbul'da bir suça karışması üzerine tesadüfen Matilda ile karşılaşmışlardır. Matilda'nın onu tanıyamaması, Çelebi'nin geçmişte yaşamış olduğu travmatik hatırlamalarıyla birleşmiş ve Matilda üzerinde psikolojik şiddet uygulamaya başlamıştır. Diğer bir deyişle Çelebi, Matilda tarafından yok sayılmanın acısını ondan intikam alarak gidermeye çalışmaktadır. Matilda'yı kızıyla sürekli tehdit etmektedir. Dizinin son bölümlerine doğru Matilda'ya gerçekleri anlatmış ve kötü olarak temsil edilen Çelebi karakteri bir anda iyilik timsaline dönüşmüştür.

**Selim Songür:** Kulüp İstanbul'un assolisti olarak temsil edilen karakter kıyafetleri ve sahne şovlarıyla dikkat çekmektedir. Ailesi, yaptığı işi onaylamadığı için kendisiyle görüşmemektedir. Selim, kendisini ailesini kabul ettirmek ve onların sevgisini kazanabilmek için radyoya asla çıkmam dediği halde kabul etmiştir. Selim'in de yaşadığı aile yokluğunun, kabul edilmemenin yarattığı bir travmadır. Bu travmayla başa çıkmak için sürekli alkol almakta ve itibarını kaybetmektedir.

**Orhan Şahin (Niko):** Kulüp İstanbul'un sahibi olarak temsil edilmektedir. Dizinin anlatısında yer verilmesine de Orhan'ın mübadele döneminde gitmeyen ve kimliklerini saklayan azınlıklardan biri olduğu görülmektedir. Annesinin çocukken onu dolaba kilitlemesi, adının ısrarla Niko değil Orhan olduğunu bağırması yaşadığı çocukluk travmalarıdır. Annesi Mevhibe Hanım Alzheimer hastalığına yakalandığında ise Türk kimliğini tamamen yok etmiş ve Rumca konuşmaya başlamıştır. Orhan, kimliklerinin açığa çıkmaması için tıpkı annesinin çocukluğunda onu dolaba kapatması gibi onu odaya kilitlemiş ve etrafındaki herkesi uzaklaştırmıştır. Dizinin son bölümünde kimliğini daha fazla saklayamacağını kabul etmiş hem annesini hem de kendisini öldürmüştür. Kimliksizliğin yaratmış olduğu travma ölümle sonuçlanmıştır.

**Ali Şeker:** Fıstık İsmet'in babasıdır. Çelebi ile karaborsacılık yapan, köyden kente yeni göç etmiş erkeklerin üzerinden para kazanan bir karakter olarak temsil edilmektedir. Dizinin son bölümde yer alan 6-7 Eylül olaylarını başlatan karakterlerden biri olarak gösterilmektedir. Köyden kente göç etmiş olan erkeklere sopalar dağıtmış, kışkırtıcı bir konuşma yapmış ve onları Beyoğlu'na göndererek şiddet olaylarını başlatmıştır. Ali Şeker'in bu olaydan kazancı, azınlıklara ait olan mülkler üzerinden para kazanmaktır. Dizide yer alan bir karakter olan Bahtiyar'la arasında geçen bir diyalogda da bu görülmektedir:

Bahtiyar: *Niye yürüyor bunlar?*

Ali Şeker: *Sana gösterdiğim apartman vardı ya, o benim olsun diye yürüyorlar.*

**Kürşat:** Hem Varlık Vergisi hem de 6-7 Eylül olayları gerçekleşirken kimliği belli olmayan, her iki iktidarda da olan bir karakter olarak temsil edilmektedir. Matilda'nın ailesinin sürgüne gitmesine neden olan, 6-7 Eylül'de ise olayların fitilini Ali Şeker'le birlikte ateşleyen, gayrimüslimlere düşman bir karakterdir. Bilgin ve Tezcan'ın da ifade ettiği gibi (2013, s. 76) geçmiş dönemlerinde saldırganlık gösteren gruplar, saldırganlıklarını tehlikeler icat ederek maruz göstermekte ve hareketlerini meşrulaştırmaktadırlar. Kürşat'ta Matilda'nın ailesine ve Orhan'a anlattığı hikayelerle bu nefretini haklı göstermeye çalışmaktadır.

**Hacı:** Köyden kente yeni göç etmiş, iyi niyetli, dürüst bir karakter olarak temsil edilmektedir. Dizinin anlatısı boyunca kente yeni göç etmiş özellikle genç erkek karakterlerle karşılaşmaktadır. Şehirde hangi durumlarla karşılaşacağını bilmediklerinden ailelerini yanında getirmeyen erkekler tek başlarına gelmişlerdir. 1950'li yılların toplumsal dönüşümünün en göze çarpan yanı iç göçtür. Kırsal kesimden kentlere doğru kitlesel bir göç yaşanmıştır ve bu göç dönemselsel bir göç değildir. Sanayileşen şehirlerde yerleşmek ve kalıcı olmak için göç edilmiştir. Hızlı nüfus artışı, tarımdaki fırsat eşitsizliği ve yeni sanayilerin kentte olması 1950'de başlayan göç akımının nedenidir. (Zürcher, 2020, s. 262). Kırdan kente doğru bir insan akını vardır ancak yeterli ölçüde konut yoktur. Konut olsa bile gelen kesim zaten yoksuldur. Dizi boyunca da gördüğümüz üzere, göç eden kesim izbe yerlerde, topluluklar halinde yaşamaktadırlar.

#### 4.3.2. Dizi Çözümlemesi

1942-1955 yılları arasında Matilda ve yakın çevresinin yaşamış olduğu kişisel olaylar ve toplumsal travmalar eksenine üzerine kurulu anlatıda, Matilda'nın hapisaneye girmesi ve hapisten çıkması arasındaki 17 yıllık zaman diliminde bir hata varmış gibi gözükse de dizinin yaratıcılarından ve kendini dönemin doğmamış bir tanığı olarak adlandıran Rana Denizer, bu durumu anlatıyı güçlendirmek için tarihe müdahale ettiği şeklinde açıklamaktadır.\*

Dizi, Matilda'nın sevgilisi Mümtaz'ı vurma sahnesiyle açılmaktadır. Müebbet hapis cezasına çarptırılan Matilda, genel aflu hapisten çıkar. O, Beyoğlu sokaklarından geçerken, camekanda sergilenen televizyona bakan insanlar, karaborsacılık faaliyetleri, köyden kente göç eden ve trenden inen insanları yani dönemin sosyo-kültürel panoramasını ekrandan izleriz.

Matilda sevgilisi Mümtaz'ı öldürdüğü için hapisaneye girmiştir. Daha önce de değindiğimiz gibi, sevgilisi Varlık Vergisi ödememek için Aseo ailesinin servet kaçırdığını iddia ederek Matilda'nın ailesini ihbar etmiştir. Dizinin olay örgüsünü başlatan Varlık Vergisi ilk bölümlerde sıkça dile getirilmektedir. Örneğin vergi, azınlıklar için çok ağır olduğundan ekonomik iş birliği için Matilda'nın kendi cemaatinden biriyle evlilik yapması istenmektedir. Matilda, kızına Varlık Vergisinin yaratmış olduğu travmatik deneyimini, yani ailesinin sürgüne gönderilmesi olayını geriye dönüşlerle anlatmaktadır: *"Payımıza düşen vergiyi ödememize rağmen Aşkale'ye sürdüler. Ölümüne çalıştırdılar. İstedikleri oldu. Orada öldüler. Bir gecede kimsesiz, tek başıma kaldım."*

Matilda'nın abisi İshak'ta Aşkale'ye sürgüne gönderilenlerin arasındadır. Matilda onun öldüğünü düşünmektedir. Ancak abi İshak, kaçak olarak Amerika'da yaşamaktadır. Matilda'nın Selim'le fotoğrafını gazetede gördükten sonra yanına gelir. Matilda, suçluluk duygusu taşımaktadır. Çünkü, Mümtaz'a guguklu saatin içinde para olduğunu söyleyen kendisidir. Bunu abisine anlatır. İshak ise; *"Senin bir suçun yok. Mümtaz ihanet etmeseydi de sonuç değişmezdi. Bizi üzmeyle çoktan niyet etmiş büyüklerimiz."* diyerek kardeşini suçlamadığını belirtir.

Bu diyalogda da görüldüğü üzere hem Varlık Vergisi hem de 6-7 Eylül olayları olaylara maruz kalmış olan gayrimüslim grupların toplumsal travmasıdır. Öteki olarak görülen azınlıkların yok

\* Röportaj için: <https://www.salom.com.tr/haber/121164/ailemin-hikayesini-anneannemin-sabat-acutesofraacutelarinda-ogrendim>

edilmesi, sürgüne gönderilmesi dönemin mevcut ideolojilerinin de amaçlarından biri olarak gösterilmektedir.

Dizinin anlatısı boyunca gayrimüslimlerin de kendilerini öteki konumda gördükleri sıkça dile getirilmektedir. Rasel'in arkadaşı Tasula'nın, İsmet'i kastederek *bizimle gezerler Müslümanla evlenirler* demesi ya da Matilda'nın sürekli kızı Rasel'le olan diyaloglarında *o Müslüman seni istemeyecek* gibi söylemleri bunu açıkça ortaya koymaktadır. Aynı zamanda etnik ve dini ayrımcılığa karşı, aslında bizim birbirimizden bir farkımız yok, hepimiz aynıyız gibi diyaloglara da başvurulduğu görülmektedir. Bu kader birlikteliği genellikle Hacı ve Matilda karakterleri arasındaki diyaloglarda geçmektedir. Seferad şarkısı çalarken:

Hacı: *Ne güzel şarkıymış. Anamın bizi uyuturken ki söylediği ninnilere benziyor.*

Matilda: *Eski bir Seferad şarkısı bu.*

Hacı: *Seferad?*

Matilda: *Seferad... Yüzyıllar önce buraya göç eden Yahudiler. Benim gibi.*

Hacı: *(Gülerek) Bizim gibi yani.*

Dizide 1955 yılına gelindiğinde dönemin egemen güçleri tarafından azınlıklar üzerinde baskı kurulduğu görülmektedir. İş yerlerinde gayrimüslimlerin isten çıkarmaya başlanması ve yerine Müslümanların işe alınması istenmektedir. Orhan'a yılın Türk Mütteşebbisi ödülü verilmek istenmektedir. Ancak bunun için bir "rica" da bulunulur. İşletmenin tamamında Türk çalışan istemektedirler. Bu isteyenlerin kim olduğu dizide söylenmemektedir. Orhan, Rum kimliğine rağmen istemeyerek de olsa bu ricaları kabul eder:

**Çelebi:** *Efendim eğlence sektöründe Müslüman bulmak, daha doğrusu meziyetli insan bulmak zor. Örneğin, Agop'un yerine ışıkçı buldum ama o da gayrimüslim. Neden gayrimüslimleri işten çıkartıyoruz?*

**Orhan:** *Memleket değişiyor Çelebi. Gayrimüslimler de mecburen bu değişimi kabullenecekler.*

Olaylar başlamadan önce Rumlar'ın mal varlıkları dağıtmaya başlanmıştır. Kürşat karakteri Orhan'la sık sık görüşmekte ve birlikte iş yapmak istemektedir. Aslında, Orhan'ın Rum kimliğinden haberdardır ancak bunu son güne kadar söylemez. Orhan'a Rumlara ait olan bir binadan söz eder ve orayı almasını öğütler. Orhan şaşırır çünkü binanın sahibi vardır. Kürşat yakında binanın sahipsiz kalacağından alaycı bir şekilde ifade eder:

**Kürşat:** *Bilhassa Rumlar. Bu ülkede mutlu değiller.*

**Orhan:** *Ben farkında değildim.*

**Kürşat:** *Onlar da değiller.*

Olaylar başlamadan birkaç gün önce Kürşat ve Ali Şeker birlikte görülmektedir. Ali Şeker, haftalardır hazırlık yaptıklarını, bir aksaklık çıkmayacağını söylemektedir. Azınlıklara ait olan mülkler belli olsun diye kırmızı çarpı ile işaretlenmiştir.

Ekranda 6 Eylül tarihi görülmektedir. Gazeteler, tüm Beyoğlu'na dağıtılır. Gazete satan bir çocuğun manşetteki haberi okumasıyla olaylar patlak verir. Manşette, *Atamızın evi bomba ile hasara uğradı* yazmaktadır. Her gün birbirine selam veren Rum ve Türk esnaf selamlaşmaz olur. Arabalardan akın akın insanlar inmekte ve Ali Şeker tarafından sopalar dağıtılarak şiddete teşvik edilmektedir. Beyoğlu sokaklarında bir yürüyüş başlar ve Rum esnafın *yapmayın, biz hepimiz kardeş kardeş yaşıyoruz* demesine rağmen ilk dükkâna taşlar ile saldırılır ve gayrimüslimlere karşı şiddet olayları başlar. Bu esnada ekranda dönemin gerçek görüntülerine yer verilmektedir. Fotoğraflarda, yağmalanmış ve yakılmış dükkanlar, etrafa saçılan eşyalar olduğu görülmektedir.

Rasel de olaylar yaşanırken Beyoğlu'ndadır ve doğum yapmak üzeredir. Sokakta tek başınadır. Matilda onu bulur ve Kulüp İstanbul'a taşır. Ancak oraya gittiklerinde kapı açılmaz. Çelebi'nin araya girmesiyle kapı açılır. İçeri Matilda ve Rasel haricinde olaylara maruz kalmış birkaç kişi de girer. Kapılar kapanır ve Matilda'ya doğum yaptırılır. Doğumdan sonra herkes bir masa etrafında toplanır. Kutlama yapıyormuşçasına yemekler yenmektedir. Kulüp İstanbul'un kapıları kapandığında sanki tüm kötülükler bitmiş, dışarıda yaşanan olaylar son bulmuş gibi gösterilmektedir. Bu nokta da dizinin temsil stratejilerinden *tedavi stratejisini* kullandığı söylenebilmektedir. Geleneksel anlatının sıklıkla kullandığı bu stratejide, eleştiri ve sorgulama ihtiyacı yoktur. Amaç, seyircinin son sahnede şifa bulması ve olayların mutlu sonla bittiği algısının yaratılmasıdır

### Sonuç Yerine

Varlık Vergisinin üzerinden 78 yıl, 6-7 Eylül olaylarının üzerinden ise 67 yıl geçmiştir. Gayrimüslimlerin yaşadığı bu travmatik olaylar Türkiye sinemasında ve televizyon yapımlarında karşımıza hem sınırlı bir şekilde hem de toplumsal travmalar olmaktan çok bireysel hikayelerle çıkmaktadır. *Kulüp* dizisinde yer alan ve gayrimüslimlerin kolektif belleğinde önemli yer tutan bu travmatik olaylar, yıldız oyuncularla genç kuşaklara aktarılmış ve en çok izlenen dijital platformlardan birisinde yayınlanması nedeniyle daha büyük kitlelere ulaşmıştır. Ancak dizinin ön planında yer alan aşk hikayeleri, travmaların üstünü örtmüştür. Diğer deyişle travmatik olaylar yan öykü olarak izleyiciye sunulmuştur. Dizi dönemin politik atmosferini yüzeysel ve kısır bir şekilde ele almıştır. Dizinin anlatısı içinde yer alan iki olayda da iki farklı siyasal iklim vardır ve bu konulara değinilmemiştir. Dizi, travmayı temsil ederken travmatik bir anlatıyı popüler bir anlatıya çevirmiş ve travma temsil stratejilerinden *tedavi stratejisi* kullanılarak seyircinin rahatlatılması sağlanmıştır. Bu temsilde, sorgulama yoktur. Onun yerine acı verici olaylar bitmiş, her şey kapanan kapılar arkasında kalmıştır ve güvenlidir.

Geleneksel anlatının kullanıldığı *Kulüp* dizisinde seyirci, travmatik olaylara değil, dizide yer alan karakterlerin dramatik anılarına ve olaylarına maruz bırakılmış ve temsil edilen karakterlerle özdeşlik kurmuştur. Özdeşleşme, travmatik anlatılar için tehlikelidir ve olaylarla yüzleşme eğilimini ortadan kaldırmaktadır. Kolektif belleğin yeniden inşasında, *tedavi stratejisinin* kullanılarak anlatısını oluşturan yapımlarda, olayların sorgulanması değil bastırılması ve unutulması amaçlanmaktadır.

Varlık Vergisi ve 6-7 Eylül olayları, ulusal kimlik inşasında milliyetçi bir temel ekseninde azınlıkları ötekileştirmiş ve hem onlar üzerinde hem de ülke üzerinde zedeleyici sonuçlar doğurmuştur. İncelenen *Kulüp* dizisinde bu olayların yaratmış olduğu travmalarla veya tarihle bir hesaplaşma ve yüzleşme eğilimi olmadığı görülmektedir. Dizinin anlatısı boyunca azınlıkların mağdur olduğu resmedilmiştir, ancak olayların esas faillerinin kim olduğu belirtilmemekte ve dizinin olayların yaşanmış olduğu dönemlerde egemen ideolojinin karşısında yer alan açık bir söylem gerçekleştirmediği saptanmaktadır.

### Kaynakça

Akşin, S. (2021). *Kısa Türkiye'nin Tarihi* (28. Baskı). İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Assmann, J. (2022). *Kültürel Bellek Eski Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (4. Baskı). Ayşe Tekin (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası*. Ankara: Aşina Kitaplar.

- Bilgin, N. (2013). *Tarih ve Kolektif Bellek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Blight, D. W. (2015). Zihinde ve Kültürde Bellek. P. Boyer, J. V. Wertsch (Edited by.), İçinde, *Bellek Patlaması: Neden ve Neden Şimdi* (ss. 301-319), Yonca Aşçı Dalar (Çev.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Boyer, P. (2015). Zihinde ve Kültürde Bellek. P. Boyer, J. V. Wertsch (Edited by.), İçinde, *Anılar Ne İşe Yarar? Hatırlamanın Biliş ve Kültürle İlgili İşlevleri* (ss. 5-36), Yonca Aşçı Dalar (Çev.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bulunmaz, B. (2012). Türk Basın Tarihi İçerisinde Demokrat Parti Dönemi ve Sansür Uygulamaları. *Öneri Dergisi*, 10 (37), 203-214.
- Connerton, P. (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar* (2. Baskı). Alaeddin Şenel (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demir, Ş. (2012). Adnan Menderes ve 6/7 Eylül Olayları. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 12, 37-63.
- Doyuran, L. (2017). Televizyon ve Sosyal Medya Çerçevesinde Medya Aracılığıyla Kolektif Belleğin İnşası. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5 (2), 228-242.
- Erkılıç, S. D. (2014). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Halbwachs, M. (2019). *Kolektif Bellek* (2. Baskı). Zuhâl Karagöz (Çev.), İstanbul: Pinhan.
- Herman, J. (2007). *Travma ve İyileşme Şiddetin Sonuçları Ev İçi İstismardan Siyasi Teröre*. Tamer Tosun (Çev.), İstanbul: Literatür Yayınları.
- Kabadayı, L. (2020). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler* (4. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kaplan, E. A., & Wang, B. (2004). *Trauma and Cinema Cross-Cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Özyürek, E. (2012). *Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye'nin Toplumsal Hafızası*. (3.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancar, M. (2016). *Geçmişle Hesaplaşma Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. (5.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sönmez, S. (2021). *Filmlerle Hatırlamak Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi* (2. Baskı). İstanbul: Metis.
- Zürcher, J. E. (2020). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (4. Baskı). Yasemin Saner (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları

**KURBAN (OFFRET): NIETZSCHE VE KIERKEGAARD ARASINDA İNANÇ VE EYLEM\***

THE SACRIFICE (OFFRET): FAITH AND ACT BETWEEN NIETZSCHE AND KIERKEGAARD

Deniz KURTYILMAZ\*\*

**Özet**

Andrey Tarkovski, tüm filmografisi boyunca inanç ve eylem arasındaki ilişkiyi beyazperdeye taşımıştır; bu tema bir auteur yönetmen olarak onun bütün filmlerinin felsefi özünü meydana getirir. Rus sinemacı, son filmi *Kurban*'da (1986) da bir anda patlak veren nükleer bir savaşın tüm dünyayı yok etmesinin önüne geçebilmek için sevdiği her şeyden vazgeçmek zorunda kalan bir adamın, Aleksander'in hikâyesini anlatmaktadır. Aleksander, insanlığın yok oluşuna engel olması için Tanrı'ya yakarır ve diğerlerinin kurtulması için kendi üzerine düşeni yapmaya hazır olduğunu söyler. Duasının kabul olmasının ardından evini ateşe verip sessizlik yemini eden Aleksander'in eylemi kurtarmak için fedakârlıktan kaçınmadığı diğerleri için oldukça anlamsızdır. Ne var ki, Aleksander'in başkalarından ziyade kendisi için büyük bir önem taşıyan kefareti şahit olmak bizi Friedrich Nietzsche'nin (1844-1900) nihilizm hakkındaki fikirleri ile Søren Kierkegaard'ın (1813-1855) inanç ve eylem arasındaki ilişkiye dair çıkarımları hakkında düşünmeye sevk etmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, Tarkovski'nin *Kurban* adlı eserini sinefilozofik bir incelemeye tabi tutmayı amaçlamaktadır. Sinematik imajlar üzerinde/sayesinde gerçekleştirilen felsefi düşünüm, Tarkovski'nin eserinin söz konusu felsefecilerin fikirleri ekseninde yapısöküme tabi tutulmasını ve yeniden yorumlanmasını mümkün kılmaktadır. Buna göre, filmin kahramanının pasif nihilist bir tutumdan aktif nihilizme yükseldiği, bunun da ötesinde, Kierkegaardçı terimle ifade edilirse, bir "iman şövalyesi"ne dönüştüğü görülmektedir. Ayrıca Rus yönetmen, bu son filmde, içsel ahlaki tutum ile dış dünya arasında yakın bir ilişki kurulması düşüncesine dayanan romantik tavrını da bütünüyle gözler önüne sermektedir.

**Anahtar kelimeler:** *Tarkovski, Nietzsche, Kierkegaard, Nihilizm, İnanç, Kurban.*

**Abstract**

Throughout his filmography, Andrey Tarkovsky has brought to the screen the relationship between faith and action; this theme constitutes the philosophical core of all his films as an auteur director. In his latest film *The Sacrifice* (1986), the Russian filmmaker tells the story of a man, Alexander, who has to give up everything he loves in order to prevent a nuclear war from destroying the whole world. Alexander pleads with God to prevent the extinction of humanity and says he is ready to do his part to save others. After his prayer was answered, Aleksander's act, setting fire to his house and taking a vow of silence, is rather meaningless for the others, for whom he did not hesitate to make sacrifices to save. Witnessing Aleksander's atonement, however, which was of great importance to himself rather than to others, makes us think about Friedrich Nietzsche's (1844-1900) ideas on nihilism and Søren Kierkegaard's (1813-1855) implications for the relationship between belief and action. Therefore, this study aims to subject Tarkovsky's *The Sacrifice* to a cinephilosophical analysis. Philosophical reflection on/through cinematic images makes it possible to deconstruct and reinterpret Tarkovsky's work on the axis of the ideas of the philosophers in question. According to this, it is seen that the hero of the film has risen from a passive nihilist attitude to active nihilism, and beyond that, he has turned into a "knight of faith" if expressed in Kierkegaardian terms. In addition, in this latest film, the Russian director fully reveals his romantic attitude based on the idea of establishing a close relationship between the inner moral attitude and the outside world.

**Keywords:** *Tarkovsky, Nietzsche, Kierkegaard, Nihilism, Faith, The Sacrifice*

\* Bu bildiri, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanan "Sanatta Biçim ve Gerçeklik: Andrey Tarkovski Sinemasına Felsefi Bir Bakış" adlı doktora tezimizden üretilmiştir.

\*\* Araştırma Görevlisi Dr., Giresun Üniversitesi Tirebolu İletişim Fakültesi, [deniz.kurtyilmaz@giresun.edu.tr](mailto:deniz.kurtyilmaz@giresun.edu.tr), ORCID: 0000-0001-8123-8034



## Giriş

1932 ile 1986 yılları arasında yaşamış Andrey Tarkovski, 24 yıllık profesyonel sanat yaşamında yalnızca 7 uzun metrajlı film yapmış olmasına rağmen sinema sanatını ciddi ölçüde etkilemiş yönetmenlerden biridir. Ölümünün üzerinden bunca yıl geçmiş olsa da Tarkovski'nin filmleri hâlâ büyük bir ilgiyle izlenmekte ve hem tekniği hem de ifade ettikleri bakımından tartışılmaktadır. *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabı ve hayatı boyunca yaptığı çeşitli söyleşiler dikkatle incelendiğinde Rus yönetmenin sanat anlayışının oldukça teleolojik, hatta bunun ötesinde teolojik bir mahiyet taşıdığı görülmektedir. Tarkovski için sanatın ne olduğu ile onun amacı arasında güçlü bir bağ vardır ve “mutlu olmak için değil, içimizdeki iyinin ve kötünün savaşına şahit olarak manevi tarafımızı güçlendirmek için bu dünyada olduğumuza inanan” yönetmen açısından sanatın amacı ruhsal olarak zenginleşmemizi sağlamaktır (Baglivo, 1983). Rus yönetmenin sanatın işlevsel yanına yüklediği bu misyon, sanata mistik bir çehre kazandırması bakımından da önemlidir. Amaçsallığının bu mistik boyutuyla sanat, insanın hakikatle kurduğu öznel ve ruhsal (spiritüel) ilişkinin özgün bir biçimi olup çıkmaktadır.<sup>1</sup>

Tarkovski'nin sinema hakkındaki düşünce ve uygulamaları da sanata çizdiği kavramsal çerçeveye uyum içindedir. Sinema sanatının hammaddesinin gerçeklik değil fakat zaman olduğunu söyleyen Rus yönetmen, insanın ahlaki bir varlık oluşunu da onun zamansal bir canlı olmasına bağlamaktadır (Tarkovski, 2008, s. 44). Şimdi, zaman-ahlak-sinema aksında kurulan söz konusu bağıntıda sinema sanatının amacı da insanın ahlaki ideallerinin peşinde koşması haline gelecektir. Öyle de olmuştur, bu yüzden Tarkovski'nin tüm filmografisi, kendi deyişleriyle, “ahlaki bir borca olan sadakatin uç noktadaki tezahürüyle, bunun için verilen mücadeleyle, buna duyulan inançla, hatta bunların bir kişilik krizine noktasına varmasıyla ilgilidir” (Abramov, 1970/2007, s. 39). Üstelik bu gerçek, yönetmenin son üç filminde kendisini çok daha açık biçimde göstermektedir. Sean Martin'in belirttiği gibi, yönetmenin son üç yapıtı *Stalker* (1979), *Nostalghia* (1983) ve *Kurban* (1985), dünyanın yaşayacağı bir felaket yahut yaklaşan kıyametin önlenmesi arzusu temelinde ve trajik kahramanların merkezinde inşa edilmişlerdir (Martin, 2013, s. 168-169). Özellikle *Kurban*'ın Tarkovski'nin son filmi olduğunu bilmek bu filmi Rus yönetmenden bize kalan bir son mektup, bir vasiyet gibi algılamamızla sonuçlanmaktayken filmin kahramanı Aleksander'in trajedisi kaotik ve büsbütün anlam kaybına uğramış dünyanın içinde çaresiz kalan çağdaş insanın alegorisine dönüşmektedir.

Gerçekten de modernliğin *ethos*'unun, kazandırdıklarının yanında, tarihsel bakımdan giderek yoğunlaşan bir anlam krizi ürettiğine de şüphe yoktur. Aydınlanmanın dünyayı söylenceden kurtarma idealinin moral yan etkisi değer'in yeryüzünden silinmesi olmuş, “tamamen aydınlanmış şu yeryüzü muzaffer felaket alametleriyle parlamaya başlamıştır” (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 19-21). Peki, yaşanan anlam kaybının, teknik uygarlığımızın bize mutluluk ve huzur getirmekten çok ölüm saçmasının ya da daima tedirginlik içinde bırakmasının asıl sebebi nedir ve bu kriz nasıl aşılacaktır? İki bölümlü bu sorunun ilk kısmına Alman düşünür Friedrich Nietzsche'nin (1844-1900), ikinci kısmına ise Danimarkalı felsefeci Søren Kierkegaard'ın (1813-1855) düşüncelerinden bazı cevaplar bulmak mümkündür. Nietzsche'ye göre Batı metafizik geleneğinin sorunlu yapısı sonunda en yüksek değerlerin kendilerini değerden düşürmesiyle sonuçlanmış ve Avrupa uygarlığı nihilizmin pençesine düşmüştür. Kierkegaard ise meseleye bireysel bir perspektiften bakarak varoluşçu/romantik bir yönelimle yaklaşmakta ve insanın sezgisel bir kavrayışla yaşayacağı dini tecrübeye büyük önem atfetmektedir. Her iki felsefecinin paylaştığı tema bireyselliktir: İki düşünür için de anlam krizinden kurtulmanın temeli kişinin bireysel olarak eyleme geçmesi, istencinin gerektirdiği şekilde özgürce hareket etmekten korkmamasıdır.

Tarkovski'nin son yapıtı *Kurban*'ı da bu düşünceler ekseninde yorumlamak filme ve dolayısıyla bir auteur yönetmen olan Tarkovski'nin düşünce dünyasına ilişkin dikkate değer hermenötik açılımlar sağlamaktadır. Çalışmada Rus yönetmenin son yapıtı, inanç ve eylem ilişkisi ekseninde çözümlenecektir. Nihilizmin pençesinde kıvranan film kahramanı Aleksander'in özgeci bir tavır takınarak başkaları için fedakârlıkta bulunması teması Nietzsche'nin “nihilizm” ve Kierkegaard'ın “iman şövalyesi” kavramları bağlamında bir yapısöküme tabi tutulacaktır.

<sup>1</sup> Tarkovski, 1986 tarihli bir röportajında şöyle söylemektedir: “Sanat yaratma yetisidir, Yaratan'ın eyleminin yansıması, aynadaki görüntüsüdür. Biz sanatçılar yalnızca bu eylemi tekrarlıyor, taklit ediyoruz. Sanat, Yaratan'a benzediğimiz o kıymetli anlardan birisidir. Üstün Yaratan'dan bağımsız sanata hiç inanmamış olmamın sebebi bu, Tanrısız sanata inanmıyorum. Sanatın varoluş sebebi bir duadır, benim duamdır. Bu dua, benim filmlerim, insanları Tanrı'ya ne kadar yaklaştırırsa, o kadar iyi olur” (Cossé, 1986/2007, s. 212).

### 1. Axis Mundi'yi Dikmek ya da Anlamsızlık Nasıl Aşılır?

*Kurban*, Tarkovski'nin hayatı boyunca büyük bir hayranlık beslediği Alman besteci Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) Matta İncili'nden ilhamla bestelediği "Erbarne dich" yani "Merhamet et" adlı pasyonla açılmaktadır. Buna eşlik eden görüntüde ise Rönesans'ın ünlü ressamı Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) *Müneccim Kralların Tapınması* tablosundan bir detay vardır. Hemen belirlmelidir ki "pasyon", klasik Batı müziğinde Hz.İsa'nın tüm insanların günahlarına karşılık olması için çarmıha gerilmesini anlatan ve koral bölümlere sahip bestelere verilen isimdir ve adı İsa peygamberin çarmıha gerilmesi hadisesinden (passion) alır. Jenerikte koronun "Merhamet et bana Tanrım, gör şu acılı gözyaşlarımı... Affet Tanrım, ne olur affet!" bölümünü söylediği duyulmaktadır (Kutay, 2004, s. 514). Diğer yandan, jenerikteki tablo da yine Matta İncili'nin ikinci bölümünde geçen bir hikâyeye dayanmaktadır. Buna göre, üç müneccim kral, Hz.İsa'nın doğumunun alâmetlerini görüp Beytlehem'e (Beytüllahim) gelerek Hz.Meryem ve bebek İsa'yı bulmuş ve onlara hediyeler sunmuştur. Müneccimlerin Hz.İsa'yı Yahudilerin Kralı olarak tanıyıp selamladıkları ve ona bağlılıklarını sundukları bu an (Matta, 2: 1-12) Batı resim sanatında çokça tasvir edilmiş, birçok ressam İncil'deki bu meselin tablosunu yapmıştır. Perdedeki de Leonardo da Vinci'nin tamamlanmamış ve 1482 yılına tarihlenen aynı temalı tablosudur ve görüntünün odağında, Bebek İsa'ya elindeki hediye diz çökmüş hâlde sunarak onu selamlayan bir müneccim kral bulunmaktadır.

Görüldüğü üzere, jenerikte Hristiyanlığa ait öğeler doğrudan kullanılırken Hz.İsa'ya ve onun çarmıha gerilmesine yapılan açık vurgu, izleyeceğimiz filmin inançla ve başkaları için fedakârlıkta bulunmakla ilgili bir yapım olacağını peşinen açık etmektedir. Tarkovski de henüz filmin yapımına başlamadan bunu dile getirmiştir. *Mühürlenmiş Zaman*'da, *Kurban*'ın zayıf ama kendisini diğerleri için feda etmekten kaçınmayacak ve tüm sorumluluğu üzerine alabilecek metanette birinin portresini perdeye taşıyacağını söyleyen Rus yönetmen (2008, s. 186-187), dediğini yapmış ve önceki iki projesi *Stalker* ve *Nostalghia*'dan sonra, bir kez daha mesiyane ve apokaliptik bir anlatı kurmuştur. Diğer yandan *Kurban*, insanlığın selâmeti için fedakârlıkta bulunmak hakkında bir 'mesel' olduğu kadar, bir kadının, 'kutsal annenin' şefkati sayesinde gerçekleşen manevi yenilenmeye övgü niteliği de taşımaktadır (Bosman, 2015, s. 449; Dulgheru, 2016, s. 202). Zira Tarkovski'nin günlükleri sayesinde yapım sürecinin fikri temelleri 1979 yılına kadar izlenebilen *Kurban* filmi, duyduğu aşk sayesinde ölümcül hastalığından tamamen kurtulan bir adamın öyküsünün anlatıldığı *Cadı* isimli bir tasarıdan yola çıkılarak gerçek kılınmıştır (Tarkovski, 1994, s. 211; Ahmedî, 2016, s. 131).<sup>2</sup>

Jeneriğin son kısmında, kamera, *Müneccim Kralların Tapınması* resminin odağındaki ağaca yaklaştığında pasyonun yerine martı sesleri duyulmaya başlanır ki bu ses jeneriği açılış sahnesine bağlayan bir köprü işlevi göstermektedir. Devamlılık görsel olarak da sağlanır; Leonardo da Vinci'nin eserindeki ağaçtan bir başkasına, bebek İsa'dan da küçük bir çocuğa geçilmiştir. Aleksander ve oğlu Küçük Adam (film boyunca böyle isimlendirilecektir), kurumuş bir ağacı toprağa dikmektedir. Aleksander, bir yandan da, kuru bir ağacı toprağa diken ve üç yıl boyunca vazgeçmeksizin sulayan bir keşişin hikâyesini anlatmaktadır. Anlattığına göre, kuruyup ölmüş ağaç sonunda yeniden hayata dönmüş ve tomurcuklanmıştır.<sup>3</sup> Yeraltı, yeryüzü ve gökyüzü arasındaki irtibatı kurarak dünyayı *anamlı* bir hiyerarşi düzeninde tutan hayat ağacı, ya da diğer adıyla "axis mundi"<sup>4</sup> (Eliade, 1991, s. 17) baba ve

<sup>2</sup> Esasında, *Kurban* filmi içinde neredeyse hiçbir orijinal bir tema barındırmaz; yapım Tarkovski'nin önceki filmlerinden aşına olduğumuz kimi temel meselelerin yeniden ele alındığı bir kolaj gibidir. Hatta ana fikri itibarıyla, filmin, Rus yönetmenin bir önceki yapımı olan *Nostalghia*'nın bir spin-off'u olduğunu düşünmek dahi mümkündür. Sanki bir önceki filmde, dünyanın sonunun geldiğine inandığı için "delice" hareket ederek ailesini yıllarca eve kapatan Domenico'nun hikâyesi *Kurban*'da açıklanmaktadır. Detaylar büyük ölçüde değişmekle birlikte, Domenico'nun ve Aleksander'ın hikâyeleri anafikir olarak birbirine yakındır ve her ikisinin de İsveçli aktör Erland Josephson tarafından canlandırılması karakterler arasındaki birlikteliği görsel olarak perçinlemektedir. Ayrıca, filmin ilerleyen kısımlarında, Aleksander ve Domecio karakterlerinin, bir aynanın yansımaları gibi, simetrik olduğuna işaret eden kimi göndermeleri fark etmemek de mümkün değildir. Ailesini güvenli olduğunu düşündüğü eve hapseden Domenico'nun bir çeşit "ters" yansımaları olan Aleksander ailesini özgür bırakacak ama bu kez evini yakacaktır.

<sup>3</sup> Aleksander'ın anlattığı hikâye, Andrey Tarkovski'nin 5 Mart 1982 tarihinde günlüğüne Rahiplerin Yaşamı adlı kitaptan alıntılan bir öyküdür: "Bir gün Fivanda yerlisi yaşlı Pavva kurumuş bir ağacı alır ve onu dağda bir yere diker. Sonra gider John Kologa'ya bu ağacı meyve verinceye kadar her gün sulamasını söyler. Yakınlarda su yoktur. Su getirmek için sabah yola çıkıp akşam geri gelmek gereklidir. Üçüncü yılın sonunda ağaç tomurcuklanır ve meyve verir. Yaşlı adam meyveyi alıp kiliseye gider ve cemaate, 'Gelin, itaatın meyvesini tadın, der' (1994, s. 374).

<sup>4</sup> Dünyanın aksı.

oğlunun diktiği bu ağaç sayesinde jenerikte ve açılış sahnesinde perdededir. Bu manada, Aleksander ve Küçük Adam'ın ağaç dikmesi, birazdan şahit olacağımız modern dünya eleştirisiyle birlikte değerlendirildiğinde, uzunca bir zamandır anlamsızlıkla, daha doğrusu “pasif nihilizmle” boğuşan dünyayı yeniden olması gerektiği eksene oturtma, ona kaybettiği kutsallığını ve değerler hiyerarşisini geri kazandırma amacı taşıyan simgesel bir eylem olarak görülebilir.

Bu noktada pasif nihilizm kavramını ise Friedrich Nietzsche'nin felsefesindeki anlamıyla kullanmaktayız: “En büyük değerlerin, kendi öz değerlerini düşürmesi” (Nietzsche, 2010, s. 27). Bilindiği gibi Nietzsche, nihilizmi Batı metafizik geleneğinin ve Hristiyan ahlakının doğal sonucu olarak görmüştür. Zira her ikisinin temelinde de insanın “kendisini nesnelere değerinin anlamı ve ölçüsü olarak kabul etmesi” yatmaktadır ve bu felsefi tavır akla dayanan soyut rasyonel kategoriler lehine olumsal dünyanın değerden düşmesiyle; “dünyanın değerinin tamamen imgesel bir dünyaya ait kategorilere göre ölçülmesiyle” sonuçlanır (Nietzsche, 2010, s. 33). Bununla birlikte, Nietzsche için nihilizm, aktif ve pasif nihilizm olarak ikiye ayrılmaktadır. Pasif nihilizmde insan “organik alanın en son ve en geç gelişim ürünü olması dolayısıyla en bitmemiş, en zayıf durumda olan bilincine” (Nietzsche, 2011, s. 33) dayanarak kurduğu rasyonel anlam dünyasını hakikat olarak kabul etme yanlısına düşmekte; muhayyel bir “varlık” fikri lehine, “oluş”u göz ardı etmektedir. Fakat tam da bu şekilde insanın bildiği ile deneyimlediği arasında bir yarıklık meydana gelir ve bu boşluk giderek büyüyerek insan medeniyetini anlamsızlığa sürükler.

Buradaki asıl sorun insanın değerler koyması değildir. Sorun, insanın bu değerleri Eski Yunan düşüncesinden beri devamlı olarak metafizik düşüncenin tuzağına düşerek, Varlık nosyonundan hareket ederek koymasındadır. Bu durumda ideal bir metafizik düzleme atıfla dünya kıymetten düşerken dünyaya karşı duran, hatta ondan öç alan çileci bir ahlak anlayışına yönelir (Nietzsche, 2005b, s. 29-30). Onun da (hem bireysel hem de tarihsel anlamda) terk edildiği yerde elde kalan tek şey anlamsızlıktır. İnsanlığı anlamsızlığa sürükleyen pasif nihilizmden çıkmanın; dünyayı yeniden ve doğru şekilde değerlemenin yoluysa aktif nihilizmdir. İnsan, ancak aktif nihilizmle var olanlara ve yaşama konmuş değerlerin (insanın ona yüklediği dışında) herhangi bir anlam ifade etmediğini kabul edecek cesareti gösterir. Böylece pasif nihilizm, aşkın bir gerçeklik düzenine atıf yapmaksızın hâlihazırdaki oluş'u kucaklayacak ve oluş'un ötesinde metafizik bir töz aramayacak cesaret ve basirette bir insan türünün ortaya çıkışıyla aktif nihilizme döner (Küçükalp, 2003, s. 15, 22).

Şimdi, Tarkovski ve Nietzsche'nin bir araya gelmesi ilk bakışta tuhaf görünse de aslında her ikisinin de romantik idealizmi böyle bir birlikteliği mümkün ve makul kılmaktadır. Gerçekten, *Kurban*'ın Nietzsche felsefesine kapı aralayan kısmı, dünyaya yeniden anlam ve değer yüklemeye çalışan bireysel iradenin takdir edilmesinde saklıdır. Ne var ki, bir ağaç dikmek tek başına yeterli değildir. Aleksander'ın anlattığı hikâyeye bakılırsa, *axis mundi*'nin yeniden tesis edilmesi bireysel bir çabayı; başkalarına anlamsız, hatta delice görünebilecek bir fedakarlığı talep etmektedir. Çekilen kutsal çile meyvesini vermektedir. Burası da filmin Søren Kierkegaard'ın *absürt* ve *iman* arasındaki ilişkiye dair düşüncelerine doğru açılım gösterdiği öge olacaktır. Filmin ana karakterinin Nietzsche'den Kierkegaard'a uzanan serüveni beklenmedik bir dönüşümü perdeye yansıtırsa da dünya görüşleri bakımından iki zıt felsefeci arasındaki köprü yerleşik değerlere karşı çıkışla ve kutsallığın bireysel anlamda kurumlaşmış ahlaki kaidelerin üzerine çıkmayı zorunlu kılması fikriyle (McGinn, 2014, s. 12) kurulmaktadır.

## 2. Romantik Bir Yer Tutuş Olarak İman ve Oluş'a Açılan Bireysel Eylem

Bizi bu düşüncelere sevk edecek açılış sahnesi çok uzun bir tek planla beyaz perdeye taşınmıştır. Baba ve oğul ağaçla uğraşırken kamera yatay ekseninde öylesine yavaş hareket etmektedir ki görüntü sabitmiş gibi görünür. Oysa şaryo üzerinde sağa kayan kamera, aynı hızda hareketin tersine pan yapmak suretiyle, odakta ağacın bulunduğu bir merkezkaç etkisi meydana getirmektedir. Fark edilmeyecek kadar yavaş olsa da gerçekleşen şey bir dönüş hareketidir. Planın döngüsel karakterine uygun olarak, Aleksander'ın anlattığı hikâyeye vurgu yaptığı şey de kelimenin tam anlamıyla ritüel ya da diğer adıyla ibadettir. Belli bir ritimle, zamana yayılmış tekrarlarla dayalı şekilde gerçekleştirilen ritüel, inancın teorik düzlemde bırakılmayıp pratiğe dökülmesi olarak, imanı itaat biçiminde somutlaştırıp görünür kılarken onu toplumsal alana da açmaktadır (Şahin, 2008, s. 270-272). Her gün aynı saatte, aynı şeyi aynı şekilde

yapmanın dünyada bir şeyleri değiştirebileceğine inanan Aleksander, böylece, ritüelin yalnızca bireysel değil, kolektif/dışsal yanına da işaret etmiştir. Elbette ki Aleksander'ın söz konusu nahif düşüncesinde, nesnel/dışsal dünyayı öznelliğin bir yansıması olarak gören romantik ton da göz ardı edilemez. Kahramanın durumu bize Svetlana Boym'un romantikler için sarf ettiği "Romantikler kendi iç manzaralarıyla dünyanın şekli arasında mütekabiliyetler ve 'hatırlatıcı işaretler' arıyorlardı." (2009, s.38) sözünü hatırlatmaktadır.

Dahası, her romantik karakterde olduğu gibi, Aleksander'ın da çelişkili kişiliği ortaya çıkmak üzeredir. İnanca ve ritüele böylesine güçlü vurgu yapan kahramanımızdan beklenmeyecek bir nihilizm kendisini gösterecektir. Bu, bisikletiyle Aleksander ve Küçük Adam'ın yanına gelen Otto vasıtasıyla olur. Otto karakteri (eskiden bir tarih öğretmeni olan) bir postacı, bir ulak olarak kurgulanmıştır. O, mesaj taşıyan bir araçtır. Daha ötesinde, Otto, hikâyeleriyle insanları esinleyen bir figür, yolunu şaşırılmışlara ve ne yapacağını bilemeyenlere Tanrı'nın iradesini bildiren *hermetik*<sup>5</sup> bir karakterdir. Bu anlamda, bir aracı olarak, Otto'nun Aleksander'a Tanrı'yla ilişkisinin nasıl olduğunu sorması da boşuna değildir. Ne var ki, yukarıda belirtildiği haliyle, Aleksander'ın cevabı pek de umduğumuz gibi çıkmaz: "Bir ilişkim yok!" Böylece, kurumuş ağacın dikilmesi teması üzerinde bir kez daha düşünürüz. Belki de Aleksander'ın yaptığı şey, sözlerinden bağımsız olarak, yalnızca peyzajla ilgilidir. Kendi tabiriyle, bir japon ağacı dikmek amacındadır, o kadar. Her ne olursa olsun, Aleksander'ın inanç bakımından potansiyeli ile aktüeli arasında büyük bir boşluk bulunan çelişkili fakat dürüst birisi olduğu anlaşılmıştır. Gerçekten de Aleksander, "rol yapmanın sahteliğinden bıktığı için" sahneyi terk eden eski bir aktör ve şimdilerde estetik yazıları kaleme alan bir gazeteci olarak pek de inançlı bir adam portresi çizmez. Gelgelelim, Tarkovski'nin düşünce ikliminde sanat ve felsefi düşüncenin dinle olan yakın ilişkisi (Tarkovski, 1994, s. 258), Aleksander'ı gözü kara ve Kierkegaardçı anlamda bir "inanç sıçraması" (leap of faith) yaşayıp manevi anlamda büyük bir dönüşüm gerçekleştirebilecek potansiyele sahip samimi ve ıstırap sahibi biri konumuna da getirmektedir.

Aleksander'ın Tanrı ile sağlıklı bir ilişki kuramamasının, manevi boşluğunun nedeni olarak ondaki beklentilerin varlığı işaret edilmektedir. Otto, Aleksander'a "Hayatın boyunca bir şeyler bekledin, kişi bir şey beklememeli." der. O halde, bir mucizenin gerçekleşeceğine inanarak kurumuş bir ağacı sulamak yersiz bir şey midir? Yoksa Otto'nun kast ettiği şey yalnızca bencilce beklentiler, yanlış bilinçlenme neticesinde insanın kendisine ve çevresine yüklediği çarpık değer ve amaçlar mıdır? İkisinin arasındaki diyalogun gidişatından söylenmek istenenin ikincisi olduğu sonucuna varmak mümkündür. Diğer yandan, filmin bütünü düşünüldüğünde Otto'nun sözünün, pasif durumda beklemek yerine eyleme geçmenin önemine işaret ettiği de açıktır. O yüzden, sahnenin devamında, Aleksander içine düştüğü moral çöküntüyü ancak eyleme geçmekle aşabileceken, kişinin kendisini ve dünyayı dönüştürücü iradesine ve eylemine büyük önem veren Friedrich Nietzsche felsefesinin birdenbire Aleksander ve Otto arasındaki konuşmanın odağı haline gelmesine hiç şaşmamak gerekir.

Aleksander ve Otto, dünyadaki olgulara dair bulmaya çalıştığımız tartışmasız yasalar ve kesin doğrular hakkında konuşurlarken Aleksander her şeyi mutlak şekilde açıklayabilecek evrensel bir gerçeklik modeli peşinde olmanın Tanrılık taslamak olduğunu söyler. Bu doğrultuda Aleksander, Nietzsche'nin bengi dönüş kavramını da saçma bulduğunu ifade etmektedir. Ancak Otto, "tüm nesnelere sonsuz bir akış içinde yok olup yeniden varolduğu" (Nietzsche, 2016, s. 62), yani bir ve aynı yaşamın öncesizce ve sonrasızca akıp gittiği (Nietzsche, 2005a, s. 253-254) bengi dönüşü "bazen" inandığı cevabını verecek ve ekleyecektir: "Bir şeye gerçekten inandığım zaman o şey oluyor!" Demek ki (bütün yan anlamlarıyla beraber) kurumuş bir ağaç yeniden hayata dönebilir. Bu hem inanç hem de bengi dönüş açısından pekâlâ mümkündür.

Aslında hem Aleksander hem de Otto oluş'a öncelik veren Dionysosçu bir duruş sergilemektedir, varlık'ı önceleyen Apollonik bir tavır değil. Gerçi Aleksander, Nietzsche'nin bengi dönüş düşüncesini, gerçekliği evrensel ve tarih dışı bir yasaya indirgemek amacı taşıdığı gerekçesiyle eleştirmiştir ama belli

<sup>5</sup> Hermetik sözcüğünün kökeni Antik Mısır'da yaşamış bilge Hermes Trismegistus'dur ve bu bilgenin öğretilerinden Hermetizm adında bir ezoterik (gizli/batınî) bir öğreti türemiştir. Buna göre, yaşadığımız fiziksel dünya ruhani âlemin bir yansımasıdır ve ezeli-ebedi bir güç olan Tanrı yalnızca sezgisel olarak kavranabilir (Coşkun, 2021, s. 27-28).

ki ortada bir yanlış yorumlama söz konusudur. Zira Nietzsche'nin bengi dönüş fikri, ontolojisinde yasa ve kurallara yaslanan bir varlık nosyonundansa çatışma ve zorunluluğa (kendiliğindenlik/spontaneity) dayanıp oluş'a vurgu yapan Herakleitos (M.Ö.535- 475) felsefesi üzerine inşa edilmiştir (Girgin, 2021, s. 5-8). Bu bakımdan, Nietzsche'nin bengi dönüş kavramında varolduğunu iddia edebileceğimiz tek model/yasa, yaşamın üstünde kalıp ona şekil veren bir ideal değil; aksine, yaşamın bizzat kendisi, onun akıcılığı ve durmaksızın yenilenilişidir. Bu anlamda, Aleksander ve Otto'nun Nietzscheci nihilizmin iki ayrı kanadını temsil ettiği yargısına ulaşılabilir: Şimdilik Otto aktif nihilizmin cisimleşmesidir, Aleksander ise pasif, üstelik bu fark kısa sürede ortadan kalkacaktır.

Oluşun kendiliğindenliği, sembolik bir düzlemde mizansene de taşınmıştır; hem de Nietzsche'nin Zerdüşt'ünün meşhur çocuğunu hatırlatır biçimde. Nietzsche, *Böyle Dedi Zerdüşt* adlı kitabında deve, aslan ve çocuk sembollerine dayalı bir ruhsal dönüşüm hikâyesi anlatmaktadır. İlk adımda, insan ruhu ahlakî kaideleri yüklenmiş bir deveye benzer. Anlamsızlığın çölünde sırtına yüklendiği ve kendisini ezdikçe ezen moral değerlerin ağırlığıyla yaşamak zorundadır. İkinci adımda ise çileci deve cesur ve belli ölçüde yıkıcı bir aslana dönüşüp kendi iradesini tecelli ettirecek cesarete kavuşur. "Yeni kıymetlere hak kazanmak için" ruhun aslanlaşması gerekmektedir. Fakat bu da yeterli değildir. Aslan da sonunda bir çocuğa dönüşüp oluş'u tüm yalınlığıyla kucaklamalı, kendi istenci dışında ona dayatılan dünyayı yitirip kendi dünyasını kazanmalıdır: "Masumiyettir çocuk ve unutkanlık, yeni bir başlangıç, bir oyun, kendiliğinden yuvarlanan bir çember, ilk hareket ve mukaddes bir evet'tir" (Nietzsche, 2005a: 49-51). Bu bakımdan Aleksander karakteri de Nietzsche'nin anlattığı öyküdeki dönüşümü yaşayacaktır. Bir 'çöl'de yüklerini çaresizce taşıyıp acı çeken deve ruhlu Aleksander, önce iradesini ortaya koyup eyleme geçmekten çekinmeyen aslana, ardından kaderinin çağrısına "Evet!" diyen masum bir çocuğa dönüşecektir.

Fakat şimdilik hayatı olumlama, onun oyunsu yapısını açığa çıkarma görevi Aleksander'ın oğlu Küçük Adam'a aittir. Küçük Adam, az önce kurumuş ağacı dikmek için kullandığı kemendinin bir ucunu bir ağaç köküne, diğer ucunu da Otto'nun bisikletine bağlar ama onto-epistemolojik bir tartışmaya dalmış yetişkinler bunun farkında değildir. Otto, baba ve oğlunun yanından ayrılmak için bisikletine binse de birkaç metre gittikten sonra ip yüzünden daha fazla ilerleyemeyecek ve düşecektir. Otto'nun bir çocuk tarafından düşürülüşü, kesinliğine inanılan rasyonel bilgiler ışığındaki teorik çerçevelerimizin hayatın akışı, yani oluş karşısında boşa çıktığını gösteren bir semboldür. Hayat, rasyonel düşüncelerimizin beklentilerini tökezletmektedir. Ona mucizevi karakterini veren şey de budur. Ayrıca, gerçekliğimizin 'modellenemez' karakterine yapılan lafzi gönderme teolojik bir açılımı da beraberinde getirebilir: Otto'nun hermetik karakterinin sahneye sunduğu anlamsal çerçeve, Küçük Adam'la çocuk İsa'nın sembolik birliği ve hepsinden önemlisi, Tarkovski'nin mistik tavrı masum bir çocuğun şakasını teolojik bir perspektiften yorumlamayı da mümkün hale getirmektedir. Evreni bilmeye ve onun işleyişine dair yasaları ortaya koymaya dair bir tartışmanın ardından yaşanan "düşüş", insana, daha doğrusu onun rasyonel düşüncesine haddini bildiren bir ima da içermektedir. Küçük Adam'ın beklenmedik şakasından Tanrı'nın iradesinin insanların niyet ve bilgilerinin ötesinde olduğu fikri de saklıdır. Bu yorum, filmin Kierkegaard felsefesi bağlamındaki bütünsel okumasına da uyar. Zira kimi zaman Tanrı'ya adanan yahut O'nun rızasını kazanmaya dönük olarak gerçekleştirilen bir eylemin absürtlüğüne sağlayan şey de Tanrı'nın bizler için her zaman bir muamma olarak kalacak iradesinin hesapçı aklımızın ötesine geçme potansiyelidir.

Yaklaşık dokuz buçuk dakika süren ve filmin anlamsal odağını bütünüyle ortaya çıkaran bu ilk plan sekansta Küçük Adam'ın boğazının sarılı olduğu da görülmüştür ama bunun anlamı bir sonraki sahnede açıklığa kavuşmaktadır. Aleksander'ın arkadaşı Viktor ve karısı Adelaide bir arabayla gelirler. Küçük Adam boğazından bir operasyon geçirmiştir ve konuşamamaktadır. Öğrendiğimize göre bu, kısa süreli bir kayıptır ve çocuk yakın zamanda tekrar konuşabilecektir. Küçük Adam'la birlikte, Tarkovski filmlerinde konuşamayan, kendini ifade edemeyen bir karakter daha belirmiştir.<sup>6</sup> Fakat bu kez, Küçük Adam'ın boğazının sarılı olmasının, ana karakterin başkalarıyla iletişim kurma sıkıntısına gönderme öte, teolojik bir açılımı da söz konusudur. *Münecim Kralların Tapınışı* tablosu, Bach'ın pasyonu ve

<sup>6</sup> Tarihi sırasıyla gidecek olursak, Andrey Rublev'de (1966) sessizlik yemini eden Andrey, Ayna'nın (1975) açılış sekansındaki kekeme çocuk ve Stalker'da (1979) boğazı sarılı halde gördüğümüz İzsürtücü.

filmin sonunu bilmenin kazandırdığı kavrayış, Küçük Adam'ın konuşamamasının “Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı.” diye açılan Yuhanna İncili'ne (1: 1-2) bir atıf olduğunu aklımıza getirmektedir. Çocuk İsa ve Küçük Adam'ın simgesel birliğinde masum çocuğun sesinin çıkmaması, Tanrı'nın iradesi olan Söz'ün (Kelam'ın) bir zamandır duyulamadığını, fakat kısa zaman içinde yeniden işitileceğini düşündürmektedir. Söz'ün işitilemiyor olmasının (dolaylı) sebebinin bir doktorun yaptığı operasyon olması da manidardır ve Tarkovski'nin, *Solaris*'teki (1972) Dr. Kelvin ya da Dr. Sartorius yahut *Stalker*'daki Profesör gibi karakterler eliyle doktorlara yüklediği misyonla yakından ilişkilidir. Bilindiği gibi, Tarkovski'nin doktorları, birer bilim adamı olmaları hasebiyle, teknik/maddi bilgi ve sanatsal/manevi duyum arasındaki çatışmanın ilk kanadını temsil etmektedirler. Aynı şey *Kurban*'da da geçerlidir. Doktor Viktor'un Küçük Adam'ı opere etmesinin ardından çocuğun yaşamak zorunda kaldığı sessizliğin yan anlamı teknik uygarlığımız maneviyatı susturduğudur. Kaldı ki Viktor, ilk görüldüğü sahnede arkadaşı Alekander'ın metafizik düşünce yüklü monologlarından hoşlanmadığını söylerken bu çatışmanın bir tarafı olduğunu açıkça belli etmiştir.

Viktor ve Adelaide eve gittikten sonra Aleksander ve oğlu bir süre daha doğanın içinde kalırlar. İlk kez *Nostalghia*'da açık şekilde gösterilen kahramanın ölümü, 1979 yılında geçirdiği kalp krizinin ardından Tarkovski'nin kafasını gerçek anlamda kurcalamaya başlayan ölüm meselesinin bir dışavurumu iken *Kurban*'da da aynı hesaplaşmaya tanık olunmaktadır. Ölüm konusu açıldığı zaman huzursuzlukla boğuk sesler çıkarmaya çabalayan oğluna Aleksander “Korkma oğlum. Ölüm yok, ölüm korkusu var. Bu dehşetli bir korkudur.” demektedir. Bu, doğrudan Tarkovski'nin kendi düşüncesidir. Rus yönetmen aynı sözleri Donatello Baglivo'nun 1983 tarihli Sinemada Bir Şair: Andrey Tarkovski belgeselindeki söyleşisinde de sarf etmiştir. Fakat Aleksander'ın yaşam ve ölüm hakkındaki düşünceleri kişisel boyutta kalmayıp bir medeniyet eleştirisine bağlanır ve teolojik argümanlarla iç içe geçer. Doğaya şiddet uygulayarak tahakkuk eden teknik ilerlemenin yalnızca konfor getirdiğini söyleyen Aleksander, hayatı boyunca sık sık uygarlığımızın teknik ve ahlaki gelişimi arasındaki negatif ilişkiye dikkat çeken Tarkovski'nin düşüncelerini söze dökmektedir. “Vahşiler gibiyiz. Hayır, yanlış! Vahşiler maneviyata daha çok önem veriyor.”

Aleksander'ın çağdaş medeniyete getirdiği eleştirinin, ilkel insanın biz modernlere kıyasla çok daha erdemli yaşadığına vurgu yapan romantik “soylu vahşi” kavramına dayandığı açıktır. İnsan türünün doğal halinde barışçıl, paylaşımcı hatta eşitlikçi olduğu; dünyayı yaşanmaz kılan açgözlülük ve şiddetin (modernliğin kabul ettiğinin aksine) tam da uygarlaşmanın sonucu olduğu fikri, Aydınlanma'ya ilk eleştirileri getiren Jean-Jacques Rousseau'ya (1712-1778), hatta onun da öncesinde Michel de Montaigne'e (1533-1592) kadar izlenebilir. Buradaki asıl vurgu insanın doğal bir varlık olmayı terk etmesiyle birlikte manen bir aşağılanma yaşadığıdır (Dore, 2016, s. 62-63). Aleksander şöyle demektedir: “İnsan devamlı kendisini savundu, diğer insanlara karşı, doğaya karşı... Doğaya devamlı şiddet uyguladı. Sonuçta güç, korku ve bağımlılık üzerine kurulmuş bir uygarlık çıktı.” Medeniyet eleştirisinin teolojiye bağlandığı yer de burasıdır: Aleksander, bir zamanlar, gereksiz olan her şeyin günah olduğunu söyleyen bir bilgenin sözüne hak verip medeniyetimizin baştan aşağıya günah üzerine inşa edildiğini ifade etmektedir.

Tarkovski'nin teolojik göndermeleri bununla sınırlı kalmaz. Bir süredir bir kadın sesi, “kulning” okuyarak modernlik eleştirisi yapılan sahneye eşlik etmektedir ama duyulan sesin diegetic olup olmadığını kestirmek zordur. Kulning, İskandinav ülkelerindeki çobanların Antik çağlardan beri hayvanlarını çağırmak için seslendirdikleri, zaman zaman çığılığı andıran fakat genel anlamıyla oldukça melodik ve yatıştırıcı ezgilere verilen isimdir. Sürüyü çağırmak için kullanılan ve çağlar öncesinden miras olan bu ezgilerin, Tarkovski tarafından film boyunca, inananları bir sürünün koyunlarına benzeten Hristiyanlık inancının temalarıyla (Matta, 26: 31-32) birleştirilmesi oldukça zekicedir. Böylece işitilen kadın sesleri de Söz'ün kendisini duyurma çabasına, yani Tanrı'nın insanlara yaptığı çağrıya benzemektedir. Bu bakımdan, ortada bir ikilik de söz konusudur: Tanrı'nın saf Söz'üne karşılık, insanların boş lafları. Tam da aynı doğrultuda, Aleksander kelimelerden çok sıkıldığını söylemektedir.

Hatta bunu *Hamlet*'ten bir alıntıyla dışa vurur: “Words, words, words...”<sup>7</sup> Yine söylediğine göre, Aleksander konuşmayı bırakıp bir şeyler yapmayı göze alacak; başka bir deyişle, çağrıya cevap verecek bir kişinin çıkmasını istemektedir artık. Beklediği kişi kendisi olacak ve büyük bir fedakârlıkta bulunmak durumunda kalacaktır, fakat henüz farkında değildir. Bu anda, bir süredir kadrajın dışında olan Küçük Adam birden babasının boynuna atlayınca Aleksander korkup çocuğu sırtından fırlatır. Aleksander'ın aşırı tepkisi onun nevrotik kişiliğini anlamamıza yardımcı olur.<sup>8</sup> Yere düşen Küçük Adam'ın burnu kanar. Aleksander, oğlunu o halde görünce bayılır; daha doğrusu bir çeşit nöbet geçirir. Nöbet sırasında gördüğü kâbus, Aleksander'ın az önce söylediklerinin tevilidir. Gerçeği bir rüya ile tevil etmek ise tam da Andrey Tarkovski'den beklenecek bir şeydir.

Görüntü, Tarkovski'nin tipik rüya sahnelerinden biri olarak, siyah-beyazdır. Issız ama eşyaların her yana saçıldığı bir sokak görünmektedir ve sokağın üst açıdan çekilmesi seyirciyi “Tanrısal” bir perspektife kavuşturmuştur. Yarattığımız medeniyetin eleştirisi öne çıkmakta iken bu ıssız sokakta insan yoktur; her yer yalnızca metalarla doludur. Önceki sahnede duyduğumuz kulning'e şimdi su sesi de eklenmiştir ve kamera geriye doğru oldukça yavaş biçimde çekilirken bir cam ekrana girerek görüntüyü böler. Camdan yansıyan binalar görünmektedir. Fakat doğal olarak yansımada görülen bu ‘medeniyet izleri’ bütünüyle terstir. Tarkovski, tüm filmografisinde ustaca kullandığı yansımalara bir kez daha oldukça güçlü bir dramatik etki yaratmak için başvurmuştur. Camın üstündeki kana benzeyen lekeler ve çizgiler binalarla üst üste binerken kâbus, Aleksander'ın az önce sarf ettiği medeniyetimizin insan doğasına ters bir anlayışla kurulduğu ve temelinde şiddete dayandığı sözünü eksiksiz biçimde görselleştirmektedir.

### 3. Hakikat versus Gerçeklik: Temsil Bir Yere İşaret Etmez Olunca

Düşten gerçeğe bir atlama gerçekleşir ve Aleksander'ı bir sanat tarihi kitabına bakarken görürüz. Kahramanımız evde, arkadaşı Viktor'la beraberdir. Fakat Aleksander ve Küçük Adam'ın eve nasıl geldiği belli değildir. Düşten gerçeğe doğrudan geçiş (daha önce söylediğimiz gibi) gerçekliği de muğlaklaştırıp kendi özgül mantığını ve anlamsal çerçevesini dayatan bir şiirselliğe itmektedir. Dikkat çekici olan şey, Aleksander ve Küçük Adam'ı bundan sonra bir daha birlikte görmeyecek olmamızdır. Sanıyoruz ki, Küçük Adam ve Aleksander'ın bir araya gelmeyecek olması boşuna yapılmış bir eksiltme değildir. Küçük Adam'ın korkuyla omuzdan atılmasının, sembolik düzeyde, Söz'ün değerden düşürülmesine göndermede bulunduğunu ve bu doğrultuda Aleksander'ın yapmak zorunda kalacağı fedakârlığın Söz'le yeniden bağlantı kurabilmek adına gerçekleşeceğini düşünmemek için bir sebep yoktur. Aleksander tarafından bir kurban verildikten, kefaret ödendikten sonra Küçük Adam'ın sesine kavuşacak olması ve Söz'e vurgu yapması da bu çıkarımı desteklemektedir.

Sahneye dönecek olursak, Aleksander'ın hayranlıkla incelediği kitap Viktor'un ona getirdiği doğum günü hediyesidir. Aleksander, kitapta gördüğü ikonaları saf ve çocuksu bir masumiyet olarak tanımlar ve ekler: “Bütün bunlar kayboldu artık!” Aleksander, artık dua bile edilemeyeceğini söylerken ikili bir gönderme yapmakta, hem dünyadaki maneviyat kaybına, hem de sanatın yok oluşuna işaret etmektedir. Hoş, Tarkovski için sanat ve maneviyat benzer hatta aynı şeylerdir; ikisi de insanı ölüme hazırlar (Tarkovski, 2008, s. 32-34). Sanata, saflığını kazandıran şey, şimdilerde bulunmayan maneviyat ve masumiyettir. Ayrıca bu sahnede Aleksander'ın üvey kızı Martha -yine masumiyet kavramı aksında-dikkatimizi çekmektedir. Genç bir kız olarak cinselliğini yeni yeni keşfetmeye başlayan Martha, erkekler tarafından fark edilmek istemektedir ve Viktor'a karşı özel bir ilgisinin olduğu açıktır. Büyüdüğünü göstermek isteyen Martha, çıplak bedeninin üzerine giydiği ince elbisesiyle öne çıkardığı erotik enerjisi ve abartılı hareketleriyle göz önünde olmak ister ve Viktor'un bacağına bir armut bırakır. Armut, ilk günah doktrinindeki elmanın çarpıtılmış bir versiyonu olarak işlev kazanır ve Martha'nın

<sup>7</sup> Aleksander bu sözü İngilizce söyler. Söylediği söz, İngiliz yazar Shakespeare'in *Hamlet*'inde geçen bir diyalogtan alıntıdır. Bir kitap okuyan Prenses Hamlet, Polonius'un kendisine ne okuduğunu sorması üzerine “Laf, laf, laf...” diye cevap verirken (Shakespeare, 2007, s. 93) okuduğu şeylerin anlamsızlığını ifade etmektedir.

<sup>8</sup> Uğur Kutay kahramanın gösterdiği aşırı tepkinin “iğdiş edilme korkusu kökenli ölüm kaygısıyla” ilgili olduğunu düşünmektedir. Zira yere düştükten sonra Aleksander'ın gördüğü rüyanın bütünü, fakat özellikle tehditkâr bir biçimde görülen karanlık tünel onun ödipal açmazlarına gönderme yapmaktadır (Kutay, 2004, s. 527). Filmin bütünü açısından bakıldığında ve özellikle kadın imgelerinin sunumu değerlendirildiğinde Kutay'ın yorumunun aşırı ya da tutarsız olduğunu söylemek mümkün değildir gerçekten de.

baştan çıkarıcı fakat toy olduğunu ele vermektedir. Bu toyluk ve masumiyet yerini günaha bırakmak üzeredir. Şunu söylemek gerekir ki hem anne Adelaide ve üvey kız Martha, Tarkovski'nin mesafeli durduğu "dişi" figürlerdir ve Rus yönetmenin bir erkeği 'iyileştirebilecek' olduğuna inandığı müşfik anne arketipinin yakınından bile geçmezler. Her ikisi de gösterişli ve çekici oldukları kadar ihtiraslı ve karpisli bir kadın portresi sunarken, Viktor'la olan çarpık ilişkileri filmin ilerleyen bölümlerinde tam anlamıyla ortaya çıkacaktır.

Otto ise hediyesi ile gelmiştir: 17. yüzyıldan kalma bir Avrupa haritası. Otto'nun getirdiği harita iki açıdan yorumlanabilir. İlk olarak, her harita gibi gerçek ve temsil arasındaki farkı içinde barındırmaktadır ve aklımıza Jorge Luis Borges'in (1899-1986) *Bilimde Kesinlik Üstüne* adlı hikâyesini getirmektedir. Bu hikâyede Borges, hayalî bir ülkenin boyutlarıyla birebir örtüşen bir harita yapmaya kalkan haritacıları konu etmektedir. Devasa boyuttaki ve eksiksiz bu harita tamamlanır ama sonraki kuşaklar ona ilgi göstermeyince parşömenler zamanla parçalanır. Haritadan geriye yalnızca artık bir araya getirilmesi mümkün olmayan parçalar kalmıştır, bu yüzden eldekiler anlamlı bir bütün oluşturmaya yetmez. Fransız felsefeci Jean Baudrillard (1929-2007) günümüzde gerçekliğin yerini benzeşimin (simulation) aldığını açıklarken Borges'in bu hikâyesine atıf yapmakta; çağımızda gerçek ve temsil arasındaki birliğin sağlıklı şekilde kurulmasına imkân verecek onto-epistemik zeminin kaybolduğunu söylemektedir. Artık ortada hakikat diye bir şey yoktur; bunun yerine elimizde gerçeği yeniden ve sınırsızca üretmeye yarayan modeller ve benzeşimler kalmıştır –tıpkı Borges'in haritasının bütünlenemeyen parçaları gibi. Belki hâlâ hakikatin kalıntılarına rastlamak mümkündür ama "harita ile arazi arasındaki -haritaya şiirselliğini, kavrama büyüsunü veren- o özerk ayırım; gösteren ile gösterilenin o 'doğal' sanılan birliği" çoktan kaybolmuştur (Akt, Zekâ, 1990, s. 1). Fark edileceği gibi hediye olarak gelen bu harita, Otto ile Aleksander'ın filmin başındaki konuşmalarıyla paralellik arz eden bir öğedir. Hakikatin bütünsel ve doğru bir temsili mümkün değildir artık, yalnızca onu andıran benzeşimlere ulaşmak mümkündür. Bu fikir Alesander ve ailesinin yaşadığı ev ve o evin modeli ile bir kez daha karşımıza çıkacaktır. Haritanın bizi sevk ettiği diğer gönderme ise sosyo-politik bir muhtevaya sahiptir. Otto'nun hediyesi, bir ideal olarak Batı medeniyetinin, dolayısıyla büyük ve birleşmiş insanlık idealinin artık donup kaldığının da göstergesidir. Orijinal ve pahalı olduğu vurgulanan harita, artık yalnızca bir meta olarak kıymetlidir fakat anlamca bir değerinin kaldığını söylemek zordur –belki de bu yüzden haritayı duvara asmak yerine bir merdiven altına iştiriverirler. Birazdan patlak verecek ve tüm dünyayı yok edecek nükleer savaş da Avrupa haritasının metonimik anlamını bu yönde güçlendirmektedir. Yaklaşan radyoaktif kıyamet Aydınlanma'nın umut dolu ilerlemeci inançlarının sonuna işaret ederken Büyük Avrupa idealini de mazide kalan hoş bir anı kılmaktadır.

Devamında, bilim ve inanç arasındaki ayırım, bir kez daha, bu kez Otto ve Viktor karakterleri arasında su yüzüne çıkar. Otto, açıklanamayan gerçek olaylar koleksiyonu yaptığını söyleyince evdeki kadınların ilgisini çeker ve derlediği tuhaf olaylardan birini anlatır. Bir kadın savaşta oğlunu kaybetmiştir. Ne var ki yıllar sonra çektiği bir fotoğrafta cephede ölen oğlu kadının yanında belirmiştir. Elbette ki bir bilim adamı olan Viktor'un bu doğa-üstü olaya inanması beklenemez, inanmayacaktır da. Fakat Otto, bu tür şeyleri görebilmek için inanarak bakmanın önemini vurgulayacaktır: "Hepimiz körtüz, hiçbir şey görmüyoruz." İnanç, dünyaya yeni bir bakışı beraberinde getirmektedir. Ancak bu bakış kendiliğinden ortaya çıkmaz. Otto'nun anlattığından hareket ederek söylersek ancak bir trajedi insanı mevcut-olan'ın ötesine bakmaya zorlayabilir. Nitekim Aleksander'ın başına gelecek olan tam da budur.

Bundan sonra evi ilk kez genel planla ve çevresiyle birlikte görürüz. Ekrandaki yapı, Tarkovski'nin tipik kır evlerinden biri olarak yine sisler içinde ve bir bataklık alanın yanı başındadır. Evin hemen yakınında uçan jet uçaklarının yarattığı sarsıntıyla bardaklar titremeye ve evdeki kadınlar korku içinde koşuşturmaya başlamıştır. Camlı bir dolapta duran süt dolu bir kavanoz yere düşerek parçalandığındaysa siyah zemine saçılan beyaz süt, uğursuz bir işaret olarak birazdan gerçekleşecek kötü şeyleri haber vermektedir. Jetlerin uğultusu kesilmeden bir sonraki sahneye geçildiğinde görüntü siyah-beyaza döner ve dış çekimde, Aleksander'ın başını takip eden bir tilt hareketi, gerçek evden onun küçük bir modeline doğru akar. Evin hizmetçilerinden Maria'nın söylediğine göre ev modeli Otto ve Küçük Adam tarafından Aleksander için bir doğum günü hediyesi olarak yapılmıştır. Ne var ki bu hediye Aleksander'ı tedirgin etmiş benzer. Bu, anlamlandırması zor bir sahnedir. Fakat Otto'nun haritası hakkında hakikat ve temsil arasındaki ilişki ve modern uygarlığın saplandığı nihilizm doğrultusundaki çözümlememizin



ev modelini anlamak konusunda işe yarayacağı düşünülebilir. Bu durumda, artık hakiki anlamda bir ev, sığınacak bir yuva yoktur ya da yok olmak üzeredir.

Az sonra, bir siyasetçinin konuşmasından tüm dünyayı tehdit eden bir nükleer savaşın başladığı anlaşılacaktır. Bunun hemen öncesinde rahatça ayırt edilebilir bir sessel-imge dikkat çeker: Japon müziği. Aleksander müzik çaları kapattığında müzik kesilirken bu sahnede Aleksander'ın yüzü küçük bir aynadaki yansımadan verilmiştir. Televizyondan gelen ses, yakın zaman içinde iletişim ve elektrik hatlarının çökmesinin beklendiğini söylemektedir. Kamera sağa doru kayarak televizyonun karşısında pasif biçimde oturan ev ahalisini göstermekteyken siyasetçinin konuşmasına eşlik tanıdık bir ses daha vardır: Telefon zili. Tarkovski'nin filmlerine aşına olanlar hatırlayacaktır ki ilk kez *Stalker*'da karşımıza çıkan, daha sonrasında ise *Nostalghia*'da duyduğumuz telefon zili bir kriz halinin, daha doğrusu çaresizlikle paralyze olmanın habercisiyken burada da aynı işlevi yüklenmiştir. Nükleer savaşla dünyanın ve insanlığın sonu kapıya dayanmışken elden gelen hiçbir şey yoktur ve telefon durmadan (şimdiki kavrayışımızla söylerse) çaresizce çalıp durur. Bu anda Aleksander'ın ağzından dökülenler, bir yandan da sanki *Nostalghia*'nın meczubu Domenico'nun sözleridir: "Hayatım boyunca bunu bekledim. Hayatım uzun bir bekleyişti." Bekleyiş sona ermiş, dünyanın sonu gelmiştir. Şimdi bir şeyler yapmanın zamanıdır. Bu, ölüm kıyısına geldiği için sinir krizi geçiren Adelaide'ın "Siz erkekler, durmayın, bir şeyler yapın!" diye bağırp çağırmasıyla da vurgulanmaktadır.

Fakat Aleksander henüz bir şeyler yapmak için hazır olmadığından, kocasından ümidi kesmiş kadın Doktor Viktor'a yalvaracaktır. Viktor, bir histeri nöbeti geçiren Adelaide'e sakinleştirici enjekte eder. Bu sahnede Tarkovski, filmografisinde sıkça yaptığı gibi, Adelaide üzerinden modernliğin güçlü ve bağımsız kadın konsepsiyonuna bir eleştiri getirmektedir. İlacın etkisiyle sakinleşince itirafa başlayan Adelaide, "Kendini hiçbir şeye teslim etme, yoksa ölürsün!" diyerek yıllarca kendini telkin ettiğini ve bunun çok anlamsız olduğunu ancak şimdi anladığını söylerken Tarkovski'nin kadının (çoğu zaman düşündüğünün aksine) yalnızca kendisini birine adamakla yaşam bulacağı inancına işaret etmektedir. Bununla birlikte sahnede dikkatten kaçmayan bir ayrıntı daha vardır. Hem Adelaide'e hem de kızı Martha'ya sakinleştirici iğne yaparken gösterdiği abartılı ısrarcı tavırlarıyla Viktor, bir hekimden ziyade, neredeyse mütecaviz bir çapkın portresi çizmektedir. Kadının tenine iğne batırmak gibi oldukça açık bir simgesel unsur, Viktor'la Aleksander'ın hayatındaki kadınlar arasındaki libidinal ilişkiye dair düşünceleri akla getirmektedir.<sup>9</sup>

#### 4. İnanç, Eylem ve Kefaret

Aleksander, film boyunca, entelektüel bir yazardan nevrotik bir karaktere ve sonunda, en iyi arkadaşıyla karısı hatta üvey kızı arasında yaşanan gayrimeşru ilişkilere bile ses çıkaramayan bir zavallıya dönüşmüştür gözümüzde. Ne var ki giderek daha çaresiz bir adam profili çizen zavallı Aleksander'ın inanmak ve inancına uygun olarak cesurca davranmakla ilgili potansiyeli de yavaş yavaş açığa çıkmaya başlamıştır. Yere çöküp dua eden Aleksander, yalnızca kendisi ve ailesi için değil tüm inanç sahipleri için, hatta inanmayanlar için de kurtuluş isteyecektir. Hatta inanmayanlar, Aleksander'ın nazarında en fazla şefkate ve merhamet edilmeye ihtiyaç duyan kişilerdir zira onlar Tanrı'ya teslim olma fırsatını kaçıranlardır. Görüldüğü gibi Aleksander, peygamberane bir tavır içinde, yavaşça Kierkegaard'ın "iman şövalyesine" dönüşmektedir. Öyleyse, peygamberlerinkine benzer bir sınavı geçmek ve onların gibi bir bedeli de ödemek zorundadır. İstedığı kurtuluşun kefareti için sahip olduğu her şeyi Tanrı'ya vereceğini, evini yıkacağını söyleyen ve sonrasında sessizlik yemini edeceğinin sözünü veren Aleksander duasında samimidir.

Danimarkalı felsefeci Søren Kierkegaard, *Korku ve Titreme* adlı yapıtında inancı ve inancın gerektirdiği "anlamsız" eylemi ele alırken oğlunu Tanrı'ya kurban eden İbrahim peygamberin edimini irdelemiştir. Kierkegaard'a göre, bir insanın kendi oğlunu kurban etmesi akıl hatta etik dışıdır ama iman tam da aklın ötesinde ve etik olanın dışında yuvalanır; bu anlamda o evrensel değil, bireyseldir. Tanrı'ya karşı hissedilen sorumluluk, mutlak bir ödevin varlığına duyulan inanç, başkaları için absürd görünen eylemi inanç sahibi kişi özelinde gerekçelendirir. Yine de bu inanç sahibi kişi için bile esaslı bir sınanma

<sup>9</sup> Viktor'un evin hizmetçisi Julia'ya da iğne yapmayı teklif ettiğinde genç kadın tarafından oldukça sert bir vücut dili ile ve tiksintmeye varan bir ifadeyle reddedilmesi de aynı bağlamda değerlendirilebilir.

durumudur ve sınavı verebilen kişi bir iman şövalyesi olup çıkar. Ayrıca, diğerleri tarafından absürd olarak görülmesi sebebiyle inanç eylemini açıklamak yersizdir hatta onun hakkında suskunluğa gömülmek de kaçınılmazdır (Kierkegaard, 2008, s.61-63, 117-118). Aleksander'ın yaşadığı dönüşüm de budur: Kahramanımızın sınavı kendince çetin, eylemi anlamsız ve suskunluğu yerinde olacaktır.

Aleksander'ın Tanrı'ya yakarışı bir kâbus sahnesiyle devam ederken Viktor'un Martha'yla ilişkisi de açık edilmektedir. Martha, "Viktor, gel bana yardım et." dedikten sonra soyunup çıırılıplak kalır ve yatağın arkasına geçer. Bu esnada Aleksander odanın eşliğindedir ve içeri doğru bakmaktadır fakat korkuyla irkilip kaçır. Aleksander'ın, arkadaşı Viktor'la Martha arasındaki ilişkiden mi, yoksa üvey kızına duyduğu/duyabileceği arzusu nedeniyle mi utanç yaşayıp kaçtığı belirsizdir. Rüya sahnelerinin sessel-imgeleri sürmektedir: Damlayan su sesleri, kulning'in çağrıları ve Aleksander'ın kaygılı ruh halini dışı vuran nefesi... Çamurda bata çıka yürüyen Aleksander kendisini bir binanın önünde bulur. Burası, daha sonradan anlayacağımız üzere, evin hizmetçisi Maria'nın yaşadığı yerdir. *Stalker*'dakine benzer bir sahne, çamurlu suyun altındaki metalleri perdeye taşıırken kamera ileriye doğru yavaş bir akışla hareket eder. Küçük Adam'ın beyaz ayakları gözüktüğünde Aleksander oğluna seslense de ona kavuşamaz. Siyah-beyaz görüntünün kontrastından yararlanan Tarkovski oldukça etkileyici bir geçiş yapar: Karla kaplı olduğunu düşündüğümüz zeminin aslında küllerle kaplı olduğu anlaşılır. Rüzgâr esince uçan küller, uçak sesleriyle birlikte nükleer savaşın yıkımını hissetmemizi sağlar. Rüzgâr birden şiddetlendiğindeyse bir kapının kanatları hızla açılır fakat giriş tuğlayla örülmüştür; yaklaşan felaketten kaçış yoktur. Rüzgâr sesi uçakların gürültüsüne karıştığında Aleksander sığırayarak uyanmıştır.

Kendisini Tanrı'ya teslim eden Aleksander'ın *absürt* inanç eylemi de hermetik Otto'nun gelişiyle ortaya çıkmaktadır. Otto, Aleksander'a eğer evin hizmetçilerinden Maria'yla yatarsa her şeyin yoluna gireceğini söylemiştir. Tam bu anda, filmin başından beri zaman zaman duyduğumuz ve diegetic olup olmadığını bir türlü kestiremediğimiz kulning sesini ikisinin de duymaya başlaması anlamlıdır: Aleksander'ın yaşadığı dönüşüm çağrı'yı duymaya başlamasını sağlamıştır. Otto'ya göre, eğer dünyanın kurtulmasını istiyorsa Maria'yla birleştiği sırada, kendi tabiriyle "tam o anda", bunu istemesi gerekmektedir. Cinsel birleşme sırasında, erkek ve kadının sınırlarının eridiği, hatta insanın kendi varlığından da sıyrıldığı o esrime halinde kalpten geçenin samimi bir istek olacağına dair inanç tam da Tarkovski'den beklenir.<sup>10</sup> Aleksander, önce inanmasa da sonunda bu "tuhaf" çağrıya cevap verip Maria'nın evine gider.

Maria'nın evinde görülen pek çok haçtan ve küçük bir sunaktan anladığımız, buranın bir inanç mekânı olduğudur. Kutsal bir mekâna gelmiş olan Aleksander önce arınmalıdır ve arınma süreci iki aşamalı gerçekleşir. İlk olarak, Maria önce Aleksander'ın kirli ellerini yıkar.<sup>11</sup> Maddi arınmanın ardından, yine anneye ilgili bir anı üzerinden 'confession' (günah çıkarma) sürecinin başlaması da oldukça anlamlıdır. Piyanonun başına geçip Bach'tan bir parça çaldığında bunun annesinin en sevdiği eser olduğunu söyleyen Aleksander<sup>12</sup> annesi ve çocukluğunun geçtiği evle ilgili bir anısını anlatmaya başladığında görüntü siyah-beyaza dönmüştür.<sup>13</sup> Çocukken annesinin dağınık, bakımsız bahçesini düzenlemeye kalktığını anlatan Aleksander iki hafta boyunca uğraştığını söylemektedir. Hatta bu çabasının ve ortaya çıkan yeni ve güzel bahçenin annenin iyileşmesine yardımcı olacağını düşünmüştür. Fakat beklediğinin aksine, annesinin durumu giderek ağırlaşmıştır. Aleksander, bahçeyle işi bittiğinde annesinin devamlı oturduğu koltuktan bahçenin yeni haline baktığında dehşete kapıldığını itiraf eder: Bahçenin eski doğallığından ve güzelliğinden eser kalmamıştır. Aleksander'ın "Her yerde şiddetin izi vardı!" sözü filmin başında net olarak iletilen Dionysosçu tavra yapılan açık bir göndermedir.

Geçmişle yüzleşen, günahlarını itiraf eden Aleksander kutsal anne Maria'ya "Beni sevebilir misin?" diye sorar. Sorunun muhatabı görünürde bir kadın olsa da bunun, inanç sahibi birinin günahını itirafının

<sup>10</sup> Hatırlanacağı gibi, Rus yönetmen aynı temayı *Stalker*'ın insanların hayallerini gerçek kılan fevkalade Oda'sında da kullanmıştır.

<sup>11</sup> Bu sahnenin bir benzerini *Solaris*'te de görmek mümkündür ve iki sahne beraberce ele alındığında kirli ellerin bir kadın tarafından şefkatle yıkanmasının anneye yeniden birleşmeye dair ödipal bir arzunun dışavurumu olduğu da açıktır. Fakat anne burada arketipsel bir genişlemeye uğrayarak Kutsal Anne'ye dönüşür ve teolojik bir açılımı haiz olur.

<sup>12</sup> Bu sahne, muhtemelen, çocukluğunda müzik dersleri alan Tarkovski'nin kendi anısına dayanmaktadır.

<sup>13</sup> Yahut sahnenin karanlık tonları sebebiyle görüntü siyah-beyaz gibi görünmektedir.

ardından endişeyle Tanrı'ya sorduğu soru olduğunu görmek zor değildir: “Beni sevebilir misin? Kurtarılmaya layık mıyım?” Aleksander artık yalvarmaktadır: “Bizi öldürme!” Maria ise, dikkat çekici şekilde, Aleksander'ın karısı Adelaide'ı suçlamaya başlayacaktır: “O kötü biri, sizi incitti.” Aleksander ve Maria sevişmeye başlar. Aleksander, Maria'nın anlayışlı ve şefkatli kollarında sükûn bulurken havaya yükselirler. Görüldüğü gibi, Maria (ki isminin Hz. Meryem'le aynı olması da bir tesadüf değildir) Tarkovski'nin arketipsel annelerinden biridir. Her şeyi normale döndürüp dünya karşısında yaşanan korkuya ve duyulan acılara son verecek şeyin kahramanın arketipsel anneyeyle yaşayacağı bir birleşme olması Rus yönetmenin düşünce matrisine hiç de aykırı değildir.

Zaten bir sonraki sahne bu yorumu kuvvetlendirecek imajlarla doludur. Siyah-beyaz görüntü filmde gördüğümüz ilk rüyaya, Aleksander'ın nöbet geçirdiği anda gördüğü kâbusa bağlanmıştır. Daha evvel boş halde gördüğümüz sokak bu kez ne yapacağını bilmez halde koşuşturan insanlarla doludur. İlk rüyadaki aynı kamera hareketiyle uyuyan Küçük Adam kadraja girer ve bir sıçrama yaşanır. Ayrıca bir kadının Aleksander'a ilaç verdiğini düşündüren sesler duyulmaktadır. Adam, kekeleyerek ilacı içmeyi reddetse de yutkunma seslerinden uzun süre karşı koyamadığını çıkarırsınız. Görüntüdeyse Aleksander yerde bir ölü yatarken yanındaki bir kadın uzaktaki bir bacaya, bir evden geriye kalan yegâne şeye bakmaktadır. Bu kişinin karısı Adelaide olduğunu düşünsek de yüzünü döndüğünde kadının Maria olduğu görülmektedir. Görüntü renkliye dönse de kâbus devam etmektedir. Yine çırılçıplak olan Martha evin içine, üst kata kadar girmiş tavukları kovalarken kâbus sona erer. Çalışma odasının koltuğunda uyuyan Aleksander'ın “Anne!” diye haykırarak uyanır.

Japon müziği duyulmaktadır ve Aleksander müzik çalarını kapatmak suretiyle müziği durdurmuştur. Bu sahne neredeyse nükleer felâketin geldiğini televizyondaki bir siyasetçiden duyduğumuz sahenin aynısıdır. Aynı sessel-imej ve aynı sahneyle iki sinemasal zaman üst üste binmiştir. Kâbus sahnesinde duyduğumuz ilaç alma sesleriyle birlikte değerlendirildiğinde, Japon müziği ve ayna detayı üzerinden kurulan bağlantı, iki sahne arasında olup biten her şeyin katı gerçekliğini son derece şüpheli hale getirmektedir. Yoksa yaşanan her şey bir rüya mıdır? Zira her şey yolunda gözükmemektedir: Evde elektrik vardır ve telefon çalışmaktadır. Aleksander, bir iş arkadaşını aradığında ortaya çıkar ki dünyanın geri kalanı için nükleer savaş tehdidinde ya da dünyanın sonunun gelmesine dair en ufak bir iz bile yoktur. Aleksander'ı bir ayna karşısında çiftlenmiş şekilde gördüğümüzde onun da seyirciyle aynı şüphe içinde olduğunu duyursanız (Sheehan, 1997, s. 200). Bütün bunlar gerçek miydi, yoksa bir düş mü? Fakat inancın özü de tam burada yatmaz mı? Daha açık ifade edilirse inan kişi için iman, bir şeyin varlığına yahut hakikiliğine dair hiçbir rasyonel kanıt getiremeye de onun varlığından ve gerçekliğinden şüphe etmemekte saklıdır. Bu yüzden, inanç sıçramasını yaşamış Aleksander düşte bile vermiş olsa sözünü eksiksiz tutacaktır ve ailesini uzaklaştırdıktan sonra evini yok edecektir. Yangın ilerlemeden önce odasına çıkıp Japon müziğini açan Aleksander, sonra evinin kül oluşunu izler. Tek planda verilen uzun bir sahnede kamera yine yalnızca yatay ekseninde hareket eder -tıpkı açılış plan-sekansında olduğu gibi. Aleksander, evi neden yaktığını Viktor'a ve ailesine neden yaptığını açıklamak istese de ettiği sessizlik yeminini hatırlayıp son anda ağzını kapatır. Yanan evden gelen telefon sesi Tarkovski'nin kurulamayan iletişimlerinin sonucusudur: Aleksander için konuşmak mümkün değildir; sessizlik kefaretin bir parçasıdır zira.

Aleksander, olay yerine gelen Maria'nın dizlerine kapanıp onun ellerini öperken Aleksander'ı almaya bir ambulans gelmiştir. Hizmetçi Maria'nın ailenin diğer üyelerine kıyasla metanetini daha fazla koruması ve daha vefalı görünen tavrı, ikisi arasında yaşananların gerçekliğine dair bir kanı oluşturmaktadır. Ayrıca yanan evin iskeleti gürültüyle çökerken geriye kalan tek şey, önceki rüyada gördüğümüz gibi, bacadır. Dolayısıyla Aleksander'ın düşünde gördüğü peygamberane (prophetic) vizyon gerçek olmuştur. Aleksander ve ambulans görevlileri arasında, komik denebilecek, hatta belli ölçüde slapstickleri hatırlatan bir kovalamaca yaşanır. Aleksander'ın çocukça kaçışları, kahramanın eyleminin absürtlüğünü iyiden iyiye öne çıkartan bir oyunu andırmaktadır. Başka bir bakımdan, vurgu yaptığımız Nietzscheci hikâye nazarındansa Aleksander'ın çocuklaşması zaten beklenen bir şeydir: Zerdüş'tün *Deve*, *Aslan* ve *Çocuk* hikâyesindeki gibi, Aleksander'ın ruhu bir dönüşüm yaşamış; deve aslana, aslan da çocuğa dönmüştür. Sırada bengi dönüş vardır. Bengi dönüş de filmin kapanış sahnesiyle gerçekleşecektir.

Aleksander'ı götürürlerken Küçük Adam'ın olan bitenin tamamen dışında kalacak şekilde, filmin başında babasıyla birlikte diktikleri kurumuş ağaca su taşıdığı görülmektedir. Hizmetçi Maria bisikletle ambulansı takip etmektedir ve araç Küçük Adam ve ağacın önünden geçip giderken Bach'ın filmin girişinde kullanılan pasyonu yeniden çalmaya başlar. Küçük Adam ağacı suladıktan sonra dibinde yatarken sorar: "Başlangıçta söz vardı. Neden baba?" Fakat çocuğun sorusu yanıtız kalacaktır. Zaten, Tarkovski gibi deneyimin aktarılamazlığına inanan birinin (Devarrieux, 1978/2007, s. 54) bu soruya açık bir yanıt vermesi beklenmezdi. Bu, herkesin kendi başına cevabını aramaya çıkacağı bir sorudur. İman şövalyesi manen yalnız bir yolcudur. Kamera vinç hareketiyle yaşam ağacının üstlerine doğru yavaşça yükselirken kadrajın arka planını meydana getiren parlak deniz, önünde duran ağacı siyah bir dikene benzetmektedir. Tarkovski, inançla ve fedakârlıkla yaşam ağacını dikmenin, axis mundi'yi kurmanın çileli bir şey olduğuna dair dürüst fikrini dışavurmaktayken ağaç, izleyiciye, Hz. İsa'nın çarmıha gerilmeden önce başına geçirilen dikenden tacı da hatırlatmaktadır. Yine de film, umut ve güven dilekleriyle Rus yönetmenin "küçük adamı" oğlu Andrey Andreyeviç'e ithaf edilerek bitmektedir.

### Sonuç

Aleksander, Nietzsche'nin Böyle Dedi Zerdüşt adlı eserindeki *Deve, Aslan ve Çocuk* hikâyesindeki gelişimi sürdüren bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünyanın ve varoluşunun yükleri altında ezilen Aleksander'ın bireysel serüveni küresel ölçekteki bir krizle kesişince kahramanın inanç ve inanca uygun bir eyleme geçme potansiyeli de açığa çıkmaktadır. Aslında Aleksander'ın mustarip olduğu şey temel olarak Nietzsche'nin ortaya koyduğu pasif nihilizmdir. Batı uygarlığının entelektüel bir üyesi olan Aleksander uzun zamandır yaşama ve dünyaya karşı konformist bir kayıtsızlık içindedir. Ancak bu kayıtsızlık körlük biçimde zuhur etmez; belirtildiği gibi, kahramanımız dünyanın başına ne geldiğinin farkında olan bir aydındır ama paralize olmuş durumda gibidir. Şunu da belirtmek gerekir ki, Nietzsche'nin çağdaş dünyanın anlam krizinden çıkış yolunu bireysellikte ve güç istencinde bulduğu yerde Tarkovski dindar kimliğine uygun bakış açısıyla, mistik bir duyuma dayanan varoluşçu ve aynı zamanda özgeci bir hassasiyet göstererek Kierkegaard'a yaklaşmaktadır.

Bu yüzden Aleksander, başkalarına son derece münasebetsiz gelebilecek bir inanç eylemini gerçekleştirmektedir. Diğerlerinin kefareti için kendini feda etme, geri kalanların selameti için acı çekme düşüncesi Hristiyan düşüncesinin çekirdeğini meydana getirmekteyken bu tema aynı zamanda Tarkovski'nin filmografisinin Kierkegaard felsefesiyle de kaynaştığı bölgedir. Zira Kierkegaard'a göre de bireysel bir duyumla rasyonel düşüncenin ve evrensel etik kuralların dışında kendine yer tutan iman, zaman zaman inanç sahibi kişinin "anlamsız" eyleminde somutlaşmakta ve bu eylemin sonuçları bakımından dünyaya etki edeceğini varsaymaktadır. Diğer yandan, bireysel moral tutumla dış dünya arasında geçişli bir birlik olduğunu varsayan akıl yürütme biçiminin son derece romantik bir ton taşıdığı da şüphe götürmez bir gerçektir.

Aleksander herkesi sakınmak, başkalarının evini yıkılmaktan kurtarmak için kendini feda edip evini kül ettiğinde eylemini gerekçelendirmez zira bu rasyonel olarak açıklanamayacak ve hakkında sessiz kalınacak bir iman eylemidir. Aleksander'ın söz'ünü kaybettiği noktada masumiyetin, saflığın ve oluş'un simgesi olarak cisimleşmiş Küçük Adam'ın kelimelerine kavuşması dikkat çekicidir. Söz konusu anda Nietzsche'nin bengi dönüşü karşımızda belirlemektedir. Filmin kapanışında Yuhanna İncili'nden "Başlangıçta söz vardı." ayetine yapılan aleni atf, inanç ve eylem arasındaki gerilimli ilişkinin daimî bir süreç içinde tekrar tekrar yaşanacağına da işaret eder. Burada dikkat edilmesi gereken şey şudur: Başkaları için fedakârlıkta bulunmak daimî bir tekrar içinde defalarca karşımıza çıkacaksa da her iman şövalyesinin yolculuğu kendine özgü olacaktır.

### Kaynakça

Abramov, N. (1970/2007). *Beyazperdedeki Bilim-Kurgu Üzerine*. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), *İçinde, Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 38-44), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Adorno, T. ve Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Ahmedî, B. (2011). *Andrey Tarkovski Sineması: Kayıp Umudun İzinde*. Faysal Soysal ve Veysel Başçı (Çev.), İstanbul: Küre Yayınları.

Baglivo, D. [Yapımcı ve Yönetmen]. (1983). *Andrei Tarkovskiy: A Poet in The Cinema* (Andrej Tarkovskij: Un Poeta nel Cinema). [Video]. Italy. Şu adresten erişilmiştir: <https://www.youtube.com/watch?v=bEpkrrmXTAE>, Son erişim tarihi: 18.02.2020.

Bosman, G.F. (2015). "Tarkovsky's Sacrifice: Between Nietzsche and Christ". In A.Houtmann et al (Edited by), *The Actuality of Sacrifice: Past and Present*. (pp. 447-462), Leiden & Boston: Brill.

Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. Ferit Burak Aydar (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Cossé, L. (1986/2007). Bir Keşif-Şair Olarak Yönetmenin Portresi. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), *İçinde, Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 202-213), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Coşkun, C. (2021). Bilimsel Devrim Çağında Hermetik Metinlerin Rolü. *İdrak*, 1(1), 23-46.

Devarrieux, C. (1978/2007). Ayna: Sanatçı Bir Asalak Gibi Çocukluğundan Beslenir. Ebru Kılıç (Çev.). John Gianvito (Editör), *İçinde, Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (ss. 53-55), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Dore, F. (2016). Doğal İnsan Üzerine Montaigne ve Rousseau. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 22, 61-82.

Dulgheru, E. (2016). A Conjunction of Mysteries: Tarkovsky's Offret and da Vinci's Adorazione Dei Magi. In Norbert p. Franz (Edited by), *Andrej Tarkovskij, Klassiker – Kλασσικ – Classic – Classico*. (pp. 201-214). Postdam: Universitätsverlag Potsdam.

Eliade, M. (1991). *Kutsal ve Din Dışı*. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.), Ankara: Gece Yayınları.

Girgin, D. (2021). Nietzsche'nin Bengi Dönüş Düşüncesi. *Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Aydın.

Kierkegaard, S. (2008). *Korku ve Titreme* (4. Baskı). İbrahim Kapaklıkaya (Çev.), İstanbul: Ağaç Yayınları.

Kutay, U. (2004). *Andrej'in Bakışı: Tarkovski Sinemasında Psikanalitik-Semiyolojik Açılımlar*. İstanbul: Es Yayınları.

Küçükalp, K. (2003). *Nietzsche ve Postmodernizm*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Martin, S. (2013). *Andrey Tarkovski*. Irmak Yılval (Çev.), İstanbul: Kalkedon Yayınları.

McGinn, R.A. (2014). Rudolf Otto ve Kutsal'a Dair. Sevil Ghaffari (Çev.). İçinde Otto, R., *Kutsal'a Dair*, (ss. 7-30). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Nietzsche, F. (2005a). *Böyle Söyledi Zerdüşt*. Mustafa Tüzel (Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Nietzsche, F. (2005b). *Putların Batışı Ya Da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır?*. Mustafa Tüzel (Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.

Nietzsche, F. (2011). *Şen Bilim* (3. Baskı). Ahmet İnam (Çev.), İstanbul: Say Yayınları

Nietzsche, F. (2016). *Ecce Homo*. İsmet Zeki Eyuboğlu (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

Shakespeare, W. (2007). *Hamlet* (9. Baskı). Bülent Bozkurt (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sheehan, W.T. (1997). The Production of a Woman in Andrei Tarkovsky's *Sacrifice*. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 9(2), 199-210.

Şahin, İ. (2008). Dinî Hayatın Ritmi: Ritüel ve Müzik. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 49(2), 269-285.

Tarkovski, A. (1994). *Zaman Zaman İçinde: Günlükler*. Seda Kervanoğlu (Çev.), İstanbul: Afa Yayınları.

Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman* (3. Baskı). Füsun Ant (Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Zekâ, N. (1990). Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelemler, Dil Oyunları ve Robespierre. Necmi Zekâ (Editör), İçinde, *Postmodernizm: Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas*. Gülelgül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu & Deniz Erksan (Çev.). (ss. 1-13). İstanbul: Kıyı Yayınları.

## TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA TEREDDÜT FİLMİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR DEĞERLENDİRME

Hilal Ülkü Perçem\*

### Özet

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet toplumun genelinde aynı iki kavram olarak görülse de cinsiyet biyolojiye, toplumsal cinsiyetse toplumsallığa ve bir sosyalizasyon sürecine işaret etmektedir. Biyolojik cinsiyetin değişmezliğine karşılık toplumsal cinsiyetin kültürlere ve toplumlara göre değişip yeniden üretilerek biçimlendiği bilinmektedir. Toplumsal cinsiyetin doğal ve kaçınılmaz bir sonucu olarak cinsiyet rolleriyse bireylerin doğumundan önce başlayan ve doğum sonrasında sosyalizasyon süreciyle birlikte pekiştirilen, kadın ve erkeğe 'nasıl davranması' gerektiğini dayatan toplumsal baskıyı ifade etmektedir.

Sinema bir sanat dalı olarak haz vermesinin yanı sıra aynı zamanda kitle iletişim aracı olarak toplumsal sorunlara yönelik bir ayna işlevine de sahiptir. Yeşim Ustaoğlu'nun senaryosunu kaleme aldığı ve aynı zamanda yönetmenliğini de yaptığı son filmi Tereddüt (2016), toplumsal cinsiyet ekseninde iki farklı yaşam tarzına sahip modern ve geleneksel kadının hikayelerinin keşişmesini ve aralarındaki benzerlikleri bizlere kadın bakış açısıyla yansıtmaktadır. Bu çalışma, Tereddüt filmine toplumsal cinsiyet bağlamında ve kadın ve erkek temsili ele alıp tartışmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** *Toplumsal cinsiyet, cinsiyet rolleri, kadının temsili, sinema ve kadın*

---

\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyoloji Anabilim Dalı, [hilalulkupercem@gmail.com](mailto:hilalulkupercem@gmail.com), ORCID: 0000-0002-2461-9997

## Giriş

Sinema, yedinci sanat olma özelliği gösteren ve bir kitle iletişim aracı olarak, sanatsal haz vaat etmekle birlikte toplumsal sorunların sanatsal-estetik bir çerçevede anlatılmasına da olanak sunmaktadır. Sinema ve toplum birbirinden ayrı düşünülemez elbette ve bu bağlamda hem toplumdaki beslenmekte hem de ele aldığı konular itibarıyla topluma ve sorunlarına ayna tutarak çok önemli bir işlevi yerine getirmektedir. Yönetmenler ve senaristler yani filmlerin yaratıcıları toplumda sorun olarak görülen olaylara sanatsal bir perspektife dayalı olarak eğilir ve bunlara dikkat çekmeye çalışırlar. Bu bakımdan da filmler dönemin kültürel, politik ve ekonomik koşullarından etkilenip şekillenmektedirler. Dolayısıyla filmler, yaşanan toplum ve onun koşullarından bağımsız değildirler. Başka bir ifadeyle filmler, toplumun yapısından çıkmakta ve yaşanan dönemin özelliklerini yansıtmaktadırlar.

Sinemada toplumun ve bireylerinin niteliklerinin dışavurumu ve özgül olarak da kadın ve erkeğin temsili, toplumsal bir sorun olarak filmlere sık sık konu olmaktadır. Senaryosu Yeşim Ustaoglu tarafından kaleme alınmış ve yönetilmiş olan Tereddüt (2016) filmi de kadın ve erkek temsiline toplumsal cinsiyet bağlamında bir kadın gözünden bakan önemli bir sinema yapıtıdır. Cinsiyet bağlamında toplumsal sorunların erkekler tarafından ele alınıp işlenmesi her ne kadar empatik olarak görülse de bir kadın tarafından bu sorunların ele alınması “kadın deneyimi” ve “kadın bakışı” yönüyle çok daha kapsayıcı ve ‘tüketici’dir. Bu bağlamda Yeşim Ustaoglu, Tereddüt filmi ve öncesindeki filmleriyle birlikte kadın temsiliyi daha kayda değer kılmaktadır.

Tüm bunlar bağlamında bu makalede Ustaoglu’nun pek çok ödül almış önemli bir eseri olan Tereddüt filmine toplumsal cinsiyet düzleminde bakılacak ve modern ve geleneksel hayatı temsil eden iki farklı kadının, iki farklı yaşamın toplumsal cinsiyet bağlamında toplum tarafından maruz kaldığı benzer konular ele alınacaktır. Filmi analiz etmeden önce cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve açıklanacaktır ve içerik betimsel analiz yöntemiyle film ele alınacaktır.

## 1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları her ne kadar toplumumuzun ortalama algısında ve popüler dil ve söylemde birbirinin yerine ikame edilen ve aynı anlama gelen kavramlar olarak görülse de bu iki kavramın analitik olarak farklı olduğu aşikardır. Öncelikle “toplumsal cinsiyet (gender) kadınların, erkeklerin egemenliği altındaki ikincil konumunu kadınların anatomilerine dayandıran genel eğilimden ayırtılmak bakımından üretilmiştir. Yıllar boyunca toplumda kadınlara ve erkeklere atfedilen farklı özelliklerin, rollerin biyolojik olarak belirlendiğine, bunların doğal ve değiştirilemez olduğuna inanıldı” (Bhasin, 2012). Kadınlara ve erkeklere atfedilen rollerin biyolojik ve anatomik olarak belirlenmesine yani “biyoloji kaderdir” ibaresine karşı olarak cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımı yapıldı. Cinsiyetin biyolojik anlamda değiştirilemezliğinin katılığı ve biyolojinin sınırlılığının yanında, toplumsal cinsiyetin kültürel olarak inşa edildiği ifade edildi (Butler, 2020).

“Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de bu ayrım yenidir ve hatta Türkiye’de bu ayrımın çok daha yeni olduğu söylenebilir. Bilimsel araştırmalarla bu konu üzerinde ayrıntılı olarak durulmasının geçmişi en erken 1970’li yıllara dayandırılabilir, ama en çok araştırma 90’lı yıllardan bu yana yapılmıştır” (Yaşın Dökmen, 2009). Bu bağlamda toplumsal cinsiyet kavramını ilk kez sosyolojiye dahil eden Ann Oakley, ‘Sex, Gender and Society’ kitabında ilk kez toplumsal cinsiyeti açıkladığı üzere cinsiyet biyolojik düzlemde erkek ve kadın farklılığını ele alırken, toplumsal cinsiyet erkeklik ve kadınlığın toplumsal düzlemde eşitsiz bölünmesini ele almaktadır (Vatandaş, 2011).

Çok genel anlamda cinsiyet (sex) kavramı biyolojik temelli olarak toplumsal cinsiyet (gender) kavramı ise sosyo-kültürel düzlemde toplumsallaşma sürecinde inşa edilen bir duruma işaret etmektedir. Fiziksel ve biyolojik olarak kadın veya erkek cinsiyetine sahip olarak doğan bireye cinsiyetleri bağlamında toplum ne yapıp ne yapmaması gerektiğini söylemekte ve bireylerin davranışlarını sosyal ve kültürel bağlamda şekillendirmektedir. Toplumsal cinsiyete atfedilen anlam ve nitelikler ise, kültürel olmasının yanında toplumdaki topluma, kültürden kültüre hatta aileden aileye değişebilme özelliği göstermektedir. Fakat cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tam olarak birbirinden ayrı değildir. Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet birbirinden tamamen ayrı düşünmek mümkün değildir çünkü toplumsal cinsiyetin kadın ve erkekten beklentisini cinsiyet şekillendirmektedir yani “toplumsal cinsiyetin kültürel yapılandırılması bir



anlamda biyolojik cinsiyeti de içerir. Genellikle kadınlarla erkekler arasındaki bazı farklılıkların biyolojik mi yoksa kültürel mi olduğunu tam olarak bilmek mümkün değildir; esasen çoğu farklılık ikisinin birlikte etkisinin bir sonucudur” (Yaşın Dökmen, 2009).

### 1.1. Toplumsal Cinsiyet Roller

Erkeklik ve kadınlığa atfedilen rollerin bireylerin tarafından içselleştirilmesi çok genel anlamda sosyalizasyon süreçlerinde biçimlenmektedir. Bireyler kadın veya erkek biyolojik cinsiyetinde doğmakta fakat toplumsal roller doğumdan hatta doğum öncesinden itibaren çok çeşitli yollarla şekillendirilmektedir. Dille şekillenme bu yollardan biridir. Dilimize nüfuz etmiş bir takım kalıplaşmış cinsiyetçi söylemler doğumundan itibaren bireylerin hayatlarına ve yaşam tarzlarına da sirayet etmektedir. “Karı gibi gülme”, “adam gibi davran”, “kalıbını adamı ol”, “kız başına...” vesaire gibi cinsiyetçi söylem ve ifadeler dilin kadın ve erkeğe ilişkin rol ve atıfları hatta normları tanımlamaktadır. Dilin imalarının ve yönlendiriciliğinin yanında örneğin oyuncaklara ve renklere de cinsiyet atfedilerek erkek çocuklarının mavi renk giyip, silahlarla, arabalarla oynayarak büyümesi; kız çocuklarının ise pembe renk giyip daha çok bebeklerle evcilik oynaması normal karşılanmaktadır. Bunların tam aksi olması toplumun kadın ve erkeğe yüklediği toplumsal cinsiyet oluşumunu zedelediği düşünülmektedir. Bu bağlamda aslında bu oyuncaklar erkek ‘eve ekmek getiren’, kız çocuğu ise ‘ev işlerini yapan, anne, eş’ olma konumuna bireyleri hazırlayan göstergeler olarak okunmalıdır.

İşte bireyler toplumsallaştıkça, topluma karıştıkça sosyalizasyon sürecinde bu rolleri öğrenmeye ve pekiştirip içselleştirmeye başlar. Erkekler çevresinden ve toplumdan kadınlardan daha önemli olduklarını, bir ailede tek söz sahibinin erke ait olduğunu ve kaba kuvveti öğrenmektedir. Cinsiyetinin, erkeklik bağlamında kaba ve kavgacı olma, kadınlara ilgi duyma, güçlü olma gibi rolleri beraberinde getirdiğini öğrenir. Öte yandan kadınlar çevresinden ve toplumdan erkeklere nazaran daha değersiz olduklarını, erkeklere itaat etmesi, söz dinlemesi gerektiğini, çok daha önemlisi namuslu olması gerektiğini öğrenmektedir. Kadın narin ve nahif olmalıdır, başına buyruk olmamalıdır (Kasap, Dolunay, & Solman, 2018). Gündelik hayatın içinde farkında olmadan gerçekleştirilen davranışlarımız pek çoğu erkeklik ve kadınlık rollerinin oluşmasına bir şekilde hizmet etmektedir. Fakat söyleyebiliriz ki toplumun kadın ve erkeğe atfettiği bu keskin roller günümüzde oluşturulan farkındalıklarla biraz daha kırılmıştır fakat hala ataerkil düzen içinde önemini korumaktadır. Kadınlar hala pek çok şeyin nesnesi erkeklerde öznesi olma konumunu sürdürmektedir.

Cinsiyet roller aynı zamanda erkek ve kadından belli beklentileride ifade etmektedir ve her iki cins içinde olumsuz işlevleri vardır. Dilimize yansımış olan “erkekler ağlamaz” ifadesi erkeklerin her daim güçlü olması gerektiğini “evin direği” söylemi evi geçindirmenin ve eve para getirmenin her zaman erkeğe yakışacağı vurgusunu yapmaktadır ve erkek her zaman güçlü ve baskın olarak gösterilmektedir. Fakat bir erkek güçlü olmak zorunda mıdır? Keza kadınlarda “çiçek gibi” kırılğan ve nahif olarak nitelendirilmekte, “dişi kuş kurar” diyerek yuvayı kurmakla özdeşleştirilmek ve bu bağlamda narin, kırılğan ve anaç olmak zorunda bırakılmaktadır. Kadına yüklenmiş geleneksel roller annelik, eş ve evhanımlığıdır ve bu modern yaşamda bile değişmemektedir. Modern hayatın kadınları da bir iş sahibi bir statü sahibi olsa da toplumun atfettiği gibi annelik ve eşlik vazifelerini yerine getirmek zorundadır. Peki ya kadın bunları özümsemek istiyor mu? Cinsiyet bağlamında iki cinse de atfedilen roller kişilerde toplumsal ve psikolojik bağlamlarda baskı oluşturmaktadır.

Tereddüt filmi iki farklı konuma ait iki farklı kadını ele alan bir yapım olarak karşımıza çıkmaktadır. Film bize modern toplumda da geleneksel toplumda da toplumsal cinsiyet rollerinin ne derece içselleştirildiğini göstermektedir. Aynı zamanda filmin en önemli noktalarından biri de erken yaşta evliliğe değinerek, taşrada bir çocuk gelin profilini gözler önüne sermesidir.

## 2. Tereddüt

Yeşim Ustaoglu tarafından kaleme alınan ve yönetilen Tereddüt (2016) filmi, Ustaoglu’nun şimdilik son filmidir. Filmde iki farklı yerde iki farklı hayat süren ve farklı sosyal, kültürel köken niteliklerdeki iki kadının yollarının kesişmesini ve hayatlarındaki benzerlikler toplumsal cinsiyet bağlamında konu edilmektedir. Şehnaz bir psikiyatrist olarak modern hayatı temsil ederken, Elmas ise ailesi tarafından 13 yaşında zorla evlendirilmiş çocuk gelin olarak geleneksel yaşamı temsil etmektedir. İki farklı sosyal ve

kültürel dünyanın insanları olan iki kadın Şehnaz ve Elmas'ın yaşam tarzları farklı olsa da bir taşra kasabasında kesişen yolları onların hayatlarının kadın olma deneyimlerine, benzerliklerine ve örtüşmelerine dikkat çekmektedir.

### 2.1. Psikiyatrist Şehnaz

Şehnaz karakteri, modern yaşamın bir temsili olarak statü sahibi, ekonomik bağımsızlığı olan bir psikiyatristtir. İstanbul'da yaşayan ve mecburi görev kapsamında bir sahil taşra kasabasına gidip gelen Şehnaz, dışarıdan kusursuz görünen fakat evliliğinde yaşadığı problemleri görmezden gelmeye alışmış bir evliliğe yürütmeye çalışmaktadır. Kaçındığı sorunlarla Elmas'la yolunun kesişmesi sonucu yüzleşen Şehnaz görmezden geldiği problemleriyle yüzleşmektedir.

### 2.2. Şehnaz'ın Eşi Can

Şehnaz'ın eşi Can, modern erkek tiplmesiyle karşımıza çıkmaktadır. İstanbul'da yaşayan Can, filmde gördüğümüz kadarıyla modern görünümlü, güzel bir işe sahip, statü sahibi biridir. Modern görünümünün altında cinsel isteklerini dizginleyemeyen, porno bağımlısı, şiddete meyilli narsist bir birey yatmaktadır. Eşi olan Şehnazı bu bağlamda duygusal bir bağdan uzak yalnızca cinsel ihtiyaçlarını giderebildiği cinsel bir obje olarak görmektedir.

### 2.3. "Çocuk Gelin" Elmas

Elmas karakteri geleneksel ve muhafazakâr yaşamı temsil etmekle birlikte, 13 yaşında yaşı mahkeme kararıyla yükseltilecek kendisinden yaşça büyük bir adamla evlendirilmiş bir karakterdir. Elmas okula gitmesi gereken yaşta evlilik sorumluluğunu almak zorunda bırakılarak, toplumsal cinsiyet rollerinin ona dayattığı birtakım rolleri içselleştirip adeta toplumun ona attığı kadınlık görevini yerine getirmektedir. Geleneksel toplumun kadına attığı roller kapsamında Elmas, hasta olan kayınvalidesine bakmakta, yemek yapmakta, evi temizlemekte, eşine karşı cinsel sorumluluğunu yerine getirmektedir. Tüm bu görevlerin hepsini isteyerek değil bir görev bilinciyle gerçekleştirmektedir. Elmas her ne kadar yaşı yükseltilecek evlendirilmiş bir çocuk kadın olsa da filmde bazı sahnelerde bastıramadığı çocukluğunu kimi zaman yerleri silerken dans edışıyle bizlere göstermektedir.



Görsel 1: *Tereddüt* film afişi (*Tereddüt*, Ustaoglu; 2016)

#### 2.4. Elmas'ın Eşi

Elmas'ın eşi geleneksel erkek tiplemesini temsil etmekle birlikte annesiyle aynı apartmanda yaşayan, esnaf görünümlü işinde gücünde bir adamdır. Geleneksel rollerin ona dayattığı rolleri kabul etmiş ama geleneksel erkek tiplemesindeki sert figürden uzak bir tiplemeyle karşımıza çıkmaktadır. Elmas'ın gözünde otorite figürü olan eş, her ne kadar karşımıza ılımlı yumuşak bir tiplemeyle çıksa da kendinden yaşça küçük bir 'çocuk'la evlenerek ve Elmas'ın cinsel birleşme sırasında canının yanmasını umursamadan ilişkiye devam ederek gece ve gündüz büründüğü zıt karakterleri bizlere göstermektedir.

#### 2.5. Elmas'ın Kayınvalidesi

Elmas'ın kayın validesi tamamen geleneksel kodlarla yetişmiş ve ataerkil düzeni kabullenip içselleştirmiş bir erkek annesidir ve kilosundan dolayı kısmen yatalak bir şeker hastası olduğu için gelini onun sağ kolu gibidir. Gelini Elmas iğnesini vurmakta, yemeğini yapmakta ve her gün yan dairesindeki evine uğrayarak onunla ilgilenmektedir. Çocuk yaşta kendinden yaşça büyük oğluyla evlendirdiği Elmas'ı adeta büyütme çalışmakta ve bu sebepten ötürü sık sık yönlendirmektedir.

#### 2.6. Umut

Şehnaz'ın iş arkadaşı olan Umut onunla aynı hastanede jinekolog olarak görev yapmaktadır ve Elmas'la hastanede ilk teması gerçekleştiren kişidir. Şehnaz'ın hayatında ki açmazları kibarlığıyla ve Şehnaz'a verdiği değerle açarak, ona deyim yerindeyse umut olmuştur.

### 3. Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Tereddüt Filmi

Filmin ilk sahnesinde Şehnaz sahil kasabasındaki taşra evinden dalgalı denize bakmaktadır (Resim 2). Deniz dalgaları Şehnaz karakterinin içsel hesaplaşmasını yansıtmaktadır zira Şehnaz her ne kadar toplumda kabul görmüş bir konuma sahip olsa da evliliğinde yaşadığı problemleri ve değersizlik hissini görmezden gelmektedir ve bunları evden çıkarken çöpe atmak için alıp çöpe atmaya unuttuğu bir çöp poşeti gibi peşin sıra taşımaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde iş arkadaşı Umut elinden çöpü alır.

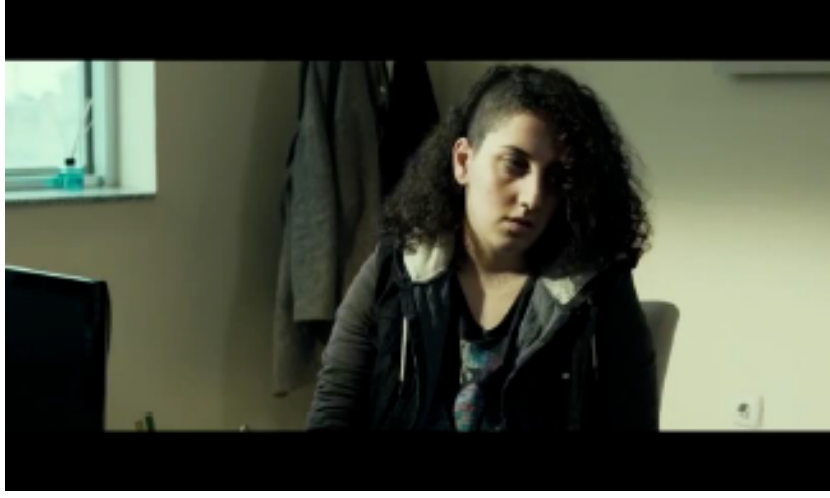


Görsel 2: Şehnaz sahil kaşanasındaki taşra evinden denizi seyrediyor. (Tereddüt, Ustaoglu;2016)

Şehnaz filmde üç terapi seansı gerçekleştirmektedir. Üç vakada birbirinden ayrı olarak cinsiyete biçtiğimiz rolleri apaçık bir şekilde gözler önüne sermektedir. İlk terapi seansında anne babasının terapiye getirdiği ve cinsel yönelimleri farklı olan bir vaka ile karşı karşıyadır. Annesi cinsel yönelimi farklı olan kızına sadece zaman kıstası koyarak "bu mutsuz, erkek olmak istiyor" diyor fakat baba tam tersi düşünmektedir. Cinsiyet bağlamında yalnızca kadın ve erkek olmayı kabul eden toplum, eril dilde "bizi rezil edecek" söylemiyle kendini göstermekte ve kalıplaşmış cinsiyet kimliğiyle kız çocuğunun yalnızca kadın gibi davranmasını aksi takdirde kendilerini rezil edeceğini düşünmektedir. Bu sahnede kadının yani annenin toplumsal cinsiyet bağlamında her zaman daha anaç niteliklere sahip olduğu ve erkeğinse daha sert ve geleneksel kodlarla katı bir şekilde yetiştiğini görmekteyiz.

İkinci terapi seansı bir erkek çocuğuyla gerçekleştirilmektedir. Çocuk ebeveynleri tarafından terapiye getirilmiştir ve problemi hayvan öldürmektir. Şehnaz çocuğa bunu neden yaptığını sorduğunda çocuk "sinirimi bozdu" cevabını vermektedir. Çocukluktan itibaren güç ve iktidar pohpohlamasıyla yetişen bir

erkek çocuğunun çocuk yaştan itibaren nasıl bir erk zihne büründüğünü net bir şekilde görebiliyoruz. Şiddetin hak edilmiş bir biçimde tezahür ettiğini düşünen çocuk, kendinden zayıf olan varlıklara şiddet uygulamanın kendi nezdinde doğru bir davranış olduğunu varsaymaktadır.



Görsel 3: İlk terapi. (Tereddüt, Ustaoglu;2016)

Şehnaz'ın filmde görünen üçüncü hastası Elmas'tır. Elmas bir köle düzeni içerisinde aile içinde söz hakkına sahip olmadan yaşı büyütülerek zorla evlendirilen ve kayınvalidesine göre de oğluna karşı kadınlık görevlerini yapacak olan ve yarı yatalak olduğu için kendisine bakacak bir şekilde köleleştirilmek üzere eğitilecek bir kız çocuğudur. Toplumumuzda erken yaşta evlilik özellikle kız çocukları için yaygın bir durumdur. Henüz fizyolojik ve psikolojik olarak gelişimini tamamlamamış kız çocuklarının -çoğu zaman- taşradaki sonları çok erken yaşlarda evlilik olmaktadır. Elmas erken yaşta evliliğin bir çocuğun üzerinde ne gibi etkilerinin olduğunun çok iyi bir göstergesidir. Zira filmde bunu ev işlerini yaparken bir yaşının gerektirdiği gibi dans edişinden ve kendi yaşındaki karşı komsunu seyredişinden çok net bir biçimde anlayabilmekteyiz.

Elmas, kendinden yaşça büyük bir adamla evlendirilmiş ve kayınvalidesine hizmet eden bir kız çocuğudur. Fakat bir gün eşinin ve kayınvalidesinin öldüğü trajik bir olayla balkonda donmak üzere bulunarak adli bir vaka olarak Şehnaz'la tanışmıştır. Trajik olaydan sonra Elmas'la terapiye başlayan Şehnaz, Elmasın anne ve babasını, aile yaşantısını daha ayrıntılı görmemizi sağlamakta ve aynı zamanda Şehnaz'ın kendi içinde farkındalıklar yaşamasını da sağlamaktadır. Baktığımızda iki kadın da farklı kültürel ve ekonomik çevreye sahipler fakat iki kadın da aynı değersizlik hissini ve baskıyı farklı şekillerde yaşıyor, şiddetin değişmezliği. Birbirinden çok farklı iki kadın olan Şehnaz ve Elmas toplumumuzda kadınlığın statü ya da konum gerektirmediğini ve şiddetin her zaman her konumda eşit olduğunu çarpıcı bir şekilde vurgulamaktadır. Elmas ona öğretilen kadınlık görevleri bağlamında eşine her bakımdan itaat etmektedir. Elmas her gece eşiyile zorla cinsel birliktelik yaşamaktadır. Eşine itaat etmenin bir parçası olan cinsellik Elmas'ın kâbusu olmuş ve filmde "Allah'ım ne olur bu gece yanıma gelmesin" ifadesiyle karşılık bulmuştur.

Filmde diğer yaşam tarzı kutbunda olan Şehnaz ise porno ve şiddet bağımlısı eşini tatmin etmek için ona itaat etmektedir. Can modern görünümlü bir adam olarak karşımıza çıkar fakat narsist, şiddet eğilimi olan ve porno bağımlısı biridir aslında. Şehnaz hafta içi taşrada mecburi görev kapsamında bulunurken, hafta sonları İstanbul'a dönmektedir eş Can'ın yanına. Can Şehnaz'ı yalnızca bir cinsel obje olarak görmektedir ve aralarında- dışarıdan her ne kadar mutlu bir çift gibi gözükseler de- yalnızca cinsel bir bağ vardır. O bağ da Şehnaz itaat ettiği sürece devamlılığını sürdürmektedir. Şehnaz evliliğini kurtarmanın tek yolunun isteklere cevap vermek olduğunu düşünerek bir obje görevi görmektedir. Fakat Elmas'la ve Umutla tanıştıktan sonra kendi hayatının üzerindeki farkındalıkları artarak kendini bu durumdan sıyırmaktadır.

Elmas terapi de annesi ve babasıyla hayali olarak yüzleşmektedir ve terapide annesine kızgınlığının daha çok olduğunu ve kardeşinin de onun gibi evlendirileceğini düşündüğünü görmekteyiz. Elmas annesine öfkeli ve kırgın çünkü annesi, kızı küçük yaşta evlendirilirken babasına karşı gelmemiştir. Filmde iki anne temsili üzerinden ikisi de geleneksel kodlarla yetiştirilmiş biri Elmasın kayınvalidesi diğeri de Elmasın annesi olmak üzere, iki annede kız çocuklarını olumsuz koşullara iterken erkek çocuklarını güç ve iktidar sahibi olmaya teşvik ettiklerini görmekteyiz.

Elmas çocuk yaşta evlendirilmesi ve eşi tarafından her gün tecavüze uğramasına bir başkaldırı olarak kayınvalidesi ve eşini öldürmüştür bu filmde kesin olarak verilmese de psikiyatrist seanslarında biz bunu gözlemlemekteyiz. Şehnazın ise kendini fark etmesi Elmasla tanışması ve kendi hikayesinin onunkiyle ne kadar benzer olduğunu görmesiyle başlar ve Şehnaz da bir başkaldırı niteliğinde evliliğini bitirir.



**Görsel 4:** Elmas ve Şehnaz terapi seansında. (Tereddüt, Ustaoglu;2016)

### Sonuç ve Tartışma

Erk egemen toplumlarda ve zihin yapısında kadının söz söylemeye hakkı yoktur. Filmden örnek verecek olursak cinsel birliktelikleri hep bir erkek başlatıyor ve bir erkek bitiriyor ve iki kadının da bunda söz söyleme hakkı yok çünkü toplumsal cinsiyet rolleri bir kadının itaat etmesini söyler. Kadınların görevi devamlılığı sürdürmek ve ona düşen görevleri sürdürmektir. Her ne kadar Elmas'ın eşi filmde ılımlı ve eşine iyi davranan bir karakter gibi yansısada Elmas istemediği halde onunla birlikte olması onun karanlık yüzünü göstermektedir. Yeşim Ustaoglu bir röportajında Elmasın eşi için; "Çok sıradan, çok normal bir adam. Evet, kalbi sevgi dolu ve kendi ölçülerinde karısını çok seviyor. Ama denklem bozuk ve o da bu denklem içerisinde bir kurban aslında" der. Evet bir erkek içinde bir kadın içinde eşitlikçi normlar üzerine yetiştirilmek oldukça önemlidir. Bizler belki Şehnaz'ın ikinci terapi seansında hayvanları öldüren çocuğun gelecekteki halini, Elmas'ın eşi ve Şehnaz'ın eşi Can'la birlikte görmekteyiz. Küçük çocuğun şiddeti kendine hak görmesi ve sırf sınırlarını bozduğu için bir hayvanın canına kast etmesi bunu net bir biçimde ifade etmektedir.

### Kaynakça

- Bhasin, K. (2012). Toplumsal Cinsiyet. (K. Ay, Çev.) İstanbul: Kadınlarla Dayanışma Vakfı Yayınları.
- Butler, J. (2020). Cinsiyet Belası. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Ersoy Çak, Ş. (2010). Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm Teorileri Bağlamında Türkiye'deki Reklam Filmleri ve Popüler Müzik Videoları. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 102.
- Kasap, F., Dolunay, A., & Solman, A. (2018). Toplumsal Cinsiyet Rollerini ve Türk Sinemasında Kadının Sunumu Temelinde Mustang Film İncelemesi. Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 628.
- Vatandaş, C. (2011). Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı. Istanbul Journal of Sociological Studies, 0(35), 31.
- Yaşın Dökmen, Z. (2009). Toplumsal Cinsiyet. İstanbul: Remzi Yayınevi.

## ‘BAĞLANTI NESNESİ’ KAVRAMINA SİNEMATİK BİR YORUM: ÇOK GÜRÜLTÜLÜ VE ÇOK YAKIN (2011)

A CINEMATIC INTERPRETATION OF THE 'LINKING OBJECT' CONCEPT: *EXTREMELY LOUD & INCREDIBLY CLOSE* (2011)

Bilal SÜSLÜ\*  
Alper ERÇETİNGÖZ\*\*

### Özet

Bağlantı nesnesi, ‘sürekli yas’ halindeki kişiyi kaybına bağlayan ve yas tutan ile kayıp arasında bir ‘buluşma yeri’ haline gelen somut bir olgudur. Politik psikolojik bağlamda gerçekleşen kolektif kayıpların ardından, çoğunlukla psikolojik bir gereksinimi karşılamaya yönelik verilen tepkiler, grubun bağlantı nesnesi üzerinden işlev görmektedir. Kaybın bir sonucu olarak kişinin benliğinde meydana gelen psikolojik yara, bağlantı nesnesine dönüşen kişiler, hatıralar, eşyalar ya da çeşitli kültürel formlar ile görünür kılınmaktadır. Bu bağlamda, kitle iletişiminde önemli bir mecra olarak kabul edilen sinemanın da kolektif hafızada depolanan ve yasının tutulmasının sürece yayıldığı kayıp durumlarını bağlantı nesnelere aracılığıyla hikâyeleştirdiği, hatta bazı filmlerin doğrudan bir bağlantı nesnesi olarak değerlendirilebileceği görülmektedir. Kendi gerçekliği içinde sinema, geçmişle imgeler aracılığıyla bağlantı kurmakta ve kaybın oluşması ile sonuçlanmış olayla izleyicinin bağlantı kurmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda çalışmada İngiliz yönetmen Stephen Daldry’nin, Jonathan Safran Foer’in aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı, 2011 yapımı *Çok Gürültülü ve Çok Yakın* (Extremely Loud & Incredibly Close) filmi niteliksel içerik analizi yöntemiyle ele alınmakta ve bağlantı nesnesi kavramı üzerinden filmin farklı gerçeklik katmanlarında nasıl işlevsel bir olgu haline geldiği araştırılmaktadır. Film, 11 Eylül (9/11) saldırılarında hayatını kaybeden bir babadan 9 yaşındaki oğluna kalan ve bağlantı nesnesi olarak konumlandırılan bir ‘anahtar’ üzerinden kolektif bir kaybı ve hemen ardından ortaya çıkan yası görünür kılmaktadır. Bu anlamda film, aynı acıyı paylaşan izleyiciler için de bir bağlantı nesnesi olarak ortaya çıkmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** *Bağlantı nesnesi, kayıp, travma, anahtar, sinema.*

### Abstract

The linking object is a concrete phenomenon that permanently connects the bereaved person to their loss and becomes a 'meeting place' between the mourner and the lost. After the collective losses in the political psychological context, mostly the responses to satisfy a psychological need function through the connection object of the group. The psychological wound that occurs in one's self as a result of the loss is made visible by people, memories, objects or various cultural forms that become the object of connection. In this context, it is seen that the cinema, which is accepted as an important medium in mass communication, narrates the loss situations, which are stored in the collective memory and spread throughout the process, through linking objects, and even some films can be considered as a direct linking object. In its own reality, cinema connects with the past through images and enables the audience to connect with the event that resulted in the loss. In this context, in this study, the 2011 film *Extremely Loud & Incredibly Close*, adapted for the cinema by the British director Stephen Daldry from the novel of the same name by Jonathan Safran Foer, is discussed with the qualitative content analysis method and the 'linking object' concept of the film is examined. It is investigated how it becomes a functional phenomenon in different layers of reality. The film makes visible a collective loss and the immediate mourning through the 'key', positioned as an object of linking, inherited from a father who lost his life in the September 11 (9/11) attacks to his 9-year-old son. In this sense, the film emerges as an object of linking for the audience who share the same pain.

**Keywords:** Linking object, loss, trauma, key, cinema.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, [bilasuslu@beun.edu.tr](mailto:bilasuslu@beun.edu.tr), ORCID: 0000-0002-7176-1427

\*\* Arş. Gör. Dr. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, [alper.ercetingoz@adu.edu.tr](mailto:alper.ercetingoz@adu.edu.tr), ORCID: 0000-0002-9168-5740

## Giriş

Toplumsal yaşamda kazanımlar gibi kayıplar da insan hayatının dönüm noktalarını oluşturur. Değer ve anlam ifade eden kayıplar, geride kalan açısından mücadele edilmesi gereken psikolojik çatışma unsurları olarak konumlanır. Kayıp, artık yaşamda olmama durumunu ifade eden bir ölüm sonucu deneyimlenebileceği gibi, geri dönülmesi mümkün olmayan bir toprak parçasının zihinsel temsiline de karşılık gelebilir. Bireysel ya da kitlesel kayıplara ilişkin verilen ilk tepki, kaybın yasını tutmaktır. Kaybın ardından gerçekleşen sağlıklı bir yas sürecinin, çatışmayı çözme ve toplumsal yaşama yeniden adaptasyon sağlayabilme fırsatını içinde barındırması, kaybın dönüm noktası olarak şekillenmesini mümkün kılar. Yas bir süreçtir ve olaya, kişiye ya da kayba olan yakınlığa göre süresi değişkenlik gösterir. Yasın süresini yas tutan kişi ile kayıp arasındaki ilişki belirler. Ne var ki, bu ilişkinin duygusal yoğunluğu kimi zaman yas sürecini yas tutan açısından içinden çıkılmaz bir hale dönüştürür ve yası ‘tamamlanamayan’ bir sürece taşır. Bu noktada kayıptan geri kalan veya kaybı hatırlatan ‘bağlantı nesnelere’ ve/veya ‘bağlantı fenomenleri’ yas tutan ile kayıp arasında iletişimi süregelenleştiren ve dolayısıyla yas sürecinin tamamlanmasını erteleyen bir işlev görür. Ancak, aynı zamanda, yas sürecinin tamamlanmasında yas tutana sağladıkları rahatlatıcı işlevleriyle de dikkat çekerler. Süreç içerisindeki komplike işlevleriyle değerlendirilebilecek bağlantı nesnelere, yasın bitmesini olanaklı kılan ancak mevcudiyeti halinde yasın devam ettiğini gösteren canlı/cansız çeşitli nesnelere ve kişilerden meydana gelirler; mağdur ve kayıp arasındaki ilişkiyi canlı tutma işlevi görürler. Bu durum bağlantı nesnesi görevi gören bir sanat eseri için de geçerlidir (Volkan ve Zintl, 2010, s. 169). Çalışmada yas süreci ve bağlantı nesnesi kavramına yönelik sinematik bir yorum olan İngiliz yönetmen Stephen Daldry’nin, Amerikalı yazar Jonathan Safran Foer’in aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı, 2011 yapımı *Çok Gürültülü ve Çok Yakın* (Extremely Loud & Incredibly Close) filmi Vamık Volkan’ın beş kategoride ayırt ettiği bağlantı nesnesi türleri ekseninde analiz edilmektedir.<sup>1</sup>

## 1. Yas Süreci

Yas tutmak, yas tutan kişinin yitirilmiş kişi/şey ile ilişkisini tekrar tekrar incelemesinden oluşur (Volkan, 2009, s. 64-66). Elisabeth Kübler-Ross’a göre (2010) ‘inkâr ve yalnızlaşma’ ile başlayan yas süreci ‘öfke’, ‘pazarlık’, ‘depresyon’ ve ‘kabullenme’ ile beş evrede tamamlanır.<sup>2</sup> Volkan ve Zintl’a göre ise (2010, s. 20-21) bu evreler iki tanedir: ‘Kriz/keder’ ve ‘uzlaşma’. Kriz evresi, yitim tehdidi/yitim gerçekleştiği anda başlar. Bu aşamada ölümlü yüzleşmekten kaçınılır ancak sonunda kabullenme de dâhil olmak üzere Kübler-Ross’un ifade ettiği tüm aşamalar yaşanır. Kabullenmeyle birlikte uzlaşma evresine geçilir. Yasın tamamlanması için ölüm düşüncesini kabullenmek yeterli değildir, uzlaşarak onu bir anıya dönüştürmek gerekmektedir. Yası iki aşamalı olarak tanımlayan Volkan ve Zintl’a göre (2010, s.7) yası belirleyen üç temel özellik bulunmaktadır:

- “Her yitim bizi kaçınılmaz bir keder içine sürükler”.
- “Her yitim tüm geçmiş yitimlerimizi yeniden canlandırır”.
- “Her yitim tam olarak yası tutulabilirse, bizlere büyüme ve yenilenmemiz için önemli bir araç olabilir”.

Volkan (1999)’a göre önemli olan, yas tutanın kayıp olanın zihinsel temsili ile ne yaptığını incelemektir. Çünkü yasın olası üç sonucu yas tutanın kayba dair zihinsel ilişkisini de belirlemektedir. Bu bağlamda yasın bir sonucu, kaybın zihinsel temsiliyle sağlıklı ve seçici bir özdeşleşme sürecinin yaşanmasıdır. Olumlu bir süreci imleyen bu sonuç, daha önce kayıp tarafından yerine getirilen görevlerin yas tutan tarafından yerine getirilmesiyle yas tutan için zengin bir temsili benlik ile sonuçlanır.

<sup>1</sup> Jonathan Safran Foer’in yazdığı orijinal adı *Extremely Loud & Incredibly Close* olan roman Türkçe’ye *Aşırı Gürültülü ve İnanılmaz Yakın* adıyla çevrilmiş, Stephen Daldry’nin filmi ise *Çok Gürültülü ve Çok Yakın* adıyla ülkemizde vizyona girmiştir. Filmde yer alan karakterlerin hikâyesi romanda daha kapsamlı şekilde ele alınırken filmde bazı olaylara yer verilmemiştir. Çalışmada filmin çizdiği çerçeveye sadık kalmıştır.

<sup>2</sup> Elisabeth Kübler-Ross’a göre *inkar* aşamasında kişi başına gelen durumu kabullenemez “hayır, doğru olamaz bu”; *öfke* aşamasında, “niye ben?” sorusu çerçevesinde tavır takınır; *pazarlık* aşamasında iyi tavır yoluyla başına gelenlerden kurtulabileceği hissiyatıyla hareket eder; *depresyon* aşamasında, başına gelenlere tepki gösterir; *kabullenme* aşamasında ise, başına gelenleri kabullenir hale gelir (Burns, 2020).

Yasın ikinci bir sonucu yas tutanın kaybın temsiliyle bütünleştiğinde ortaya çıkar. Yas tutanın, kaybın hem sevilen hem de nefret edilen yönleriyle seçici olmayan bu özdeşleşmesi depresif hissetmeyle sonuçlanan bir süreci ifade eder. Yasın üçüncü bir sonucu ise, yas tutanın kaybın zihinsel temsilini içe yansıttığı zaman ortaya çıkmaktadır. Bu durumda yas tutan kayıpla özdeşleşmez ve sürekli yas tutana dönüşür (Volkan ve Zintl, 1993 akt; Volkan, 1999). Bu anlamda ‘keder’ ile başlayıp ‘büyüme’ ve ‘yenilenme’ ile sonuçlanan yas süreci, kişinin hayata devam etmesini sağlayan ‘zorunlu’ bir süreçtir. Ancak bazı travmatik deneyimler karşısında kişinin yas sürecini tamamlayamadığı ve sürekli yas halinde kaldığı görülür. Travmatik deneyim, kişinin olay anında başına geleni hemen idrak edememesi nedeniyle şok edici niteliktedir. Bu durum, üzerinden zaman geçse de olayın kişinin zihninde tekrar tekrar yaşanmasına neden olur. Kişi bugün ve geçmişin içe geçtiği parçalanmış bir zihin yapısı sergiler. Bu gibi durumlarda kayıp kabullenilmez ve kayba ilişkin zihinsel bir imge yaratılarak hayatta/canlı tutulmaya çalışılır. Bu da ‘bağlantı nesnelere’ (linking objects) aracılığıyla gerçekleştirilir.

## 2. Bağlantı Nesnelere ve Fenomenleri

Bağlantı nesnelere, insanların kayıplarıyla bağlantılarını sürdürmelerine yardımcı olan öğelerdir (Moloney, 2020). Başka bir deyişle, kayba dair deneyimlerin ve duyguların hatırlatıcılarıdır; örneğin, yas sürecindeki bir çocuğun babasının saatini takması gibi (Hodgson, 2016). Bağlantı nesnesi, bir dış buluşma alanı işlevi görür ve kayıpla yeniden bir araya gelme yanlısının canlı tutulmasına izin verir (Volkan’dan akt. Jurcevic ve Urlic, 2002). Volkan’a göre bağlantı nesnesi, bilinçsiz olarak, kaybın zihinsel temsilini yas tutanın temsili ile birleştirir. Dolayısıyla bağlantı nesnesi yas tutanın kayıpla buluştuğu psikolojik bir buluşma alanı olur. Ayrıca içe yansıtma dışsallaştırıldığında, tamamlanmamış yas süreci de büyük ölçüde dışsallaştırılır. Sağlıklı bir özdeşleşmeye yönelik yas tutmanın yerini, bağlantı nesnesiyle sürekli bir ilişki alır (Volkan, 1999). Bağlantı nesnesi, devam eden yas durumu içinde ortaya çıkar ve kayıp olanın zihinsel imgesi ile kişinin kendilik imgeleri arasında ortak bir zemini meydana getirir. Yas içsel bir süreç olmakla birlikte, bağlantı nesnesi yasin görünür olmasını sağlar. Bu anlamda bağlantı nesnesi var olduğu sürece yas devam etmektedir. Kişinin normal hayatına dönebilmesi için yas sürecini tamamlaması gerektiği düşünüldüğünde, bağlantı nesnesi üzerinden kayıp olanın zihinsel imgesine can vermek, yas sürecinin ertelenmesine neden olur. Bağlantı nesnelere, yas tutanın değişime veya kayba uyum sağlamak için kullandığı araçlardır (Volkan, 1999) ve aynı zamanda rahatlama kaynaklarıdır (Hodgson, 2016). Kayıp karşısında kişinin benlik duygusunu korumasına yardım ederler. Bu anlamda bağlantı nesnesinin kişi tarafından korunması/saklanması/kontrol edilmesi gerekmektedir. Çoğunlukla kullanılmaz ancak özenle korunurlar (Volkan ve Zintl, 2010, s. 104). Çünkü yas tutan, söz konusu bağlantı nesnesi üzerinde kontrol uygularken bir rahatlama duygusu hissedebilir; örneğin, kayba dair bir bağlantı nesnesini çekmeceye kilitleyerek kendisini kaybın ölü imgesiyle içsel bir mücadeleden uzaklaştırabilir (Volkan, 1999).<sup>3</sup>

Bağlantı fenomeni (linking phenomena) ise, bir bağlantı nesnesi gibi işlev gören bir şarkı, koku, eylem ya da duygulanım anlamına gelir (Volkan, 1999). Bağlantı fenomeni, yas tutanın kulağına çalınan ve geride bırakmış olduğu vatanını/kaybını anımsatan bir şarkı olabileceği gibi, yası tutulan kişinin hayattayken kullandığı ve duyumsandığında kaybı hatırlatan bir parfüm kokusu ya da geçmişte birlikte izlenmiş olan ve anısı olan bir film sahnesi olabilir<sup>4</sup>. Bu bağlamda nostalji (nostalgia) ve nostaljik olana

<sup>3</sup> Volkan (1999)’a göre, bir bağlantı nesnesinin yararlı kullanımı, yas yaşayan kişiye, kaybedilen ardından hayatta kalanın değişiklikleri kabul etmesi ve yaşamdaki fırsatların farkına varması için ‘zaman’ verir; -yararlı bir şekilde kullanıldığında, ülkesini geride bırakmış olan bir göçmenin yeni bir ülkeye uyum sağlaması açısından bir süre dilimi sağlaması gibi-. Bu zamanı, -sürekli yas tutanların aksine- hayatlarının geri kalanında bağlantı nesnesinin anlamını yeniden içselleştirmek için kullanabilenler, daha sağlıklı yas tutanlar olarak işlev görebilirler.

<sup>4</sup> Arap coğrafyası açısından hem sanatıyla hem de kişiliğiyle önemli bir yere sahip olan Mısırlı sanatçı Ümmü Gülsüm ve şarkıları, günümüzde özellikle birçok Mısırlı için vatan, aşk ve geride bırakılanlarla kısa süreli olsa özlem giderme anlamında nostaljik bir bağlantı fenomeni olarak ön plana çıkmaktadır.



yapılan duygu geçişli ziyaretler yas sürecinin bağlantı nesnelere ve fenomenleri dışında bir başka uğrağı olur. Çünkü Volkan (1999)'a göre nostalji, bağlantı nesnelere ve fenomenleriyle ilişkili etki ve duygu durumunu ifade eder.<sup>5</sup> Öte yandan, anı niteliği taşıyan aile yadigarları ile bağlantı nesnelere farklı şeyler olduğuna dikkat etmek gerekmektedir. İlkinde kişiyi eşyayla ilişki kurmaya iten herhangi bir zorunluluk yoktur ancak ikincisinde kişi, yitirdiği kişiyle bağlantı kurmak için zorunlu olarak nesneyle ilişki kurar. İki nesne arasındaki farkı ayırt etmenin kimi zaman çok zor olduğunu vurgulayan Vamık Volkan, yaptığı sınıflandırma ile bağlantı nesnelere beş kategoride tanımlar (2009, s. 65):

Kayba ait kişisel eşyalar ya da kayıptan geriye kalmış bir nesne.	• Yitirilmiş insanın duyularının veya beden işlevlerinin uzantısı olarak kullandığı nesnelere	• Son dakika nesnesi	• Yası tutan tarafından oluşturulan bağlantı nesnesi	• Yaşayan (canlı) bağlantı nesnesi
---	---	----------------------	--	------------------------------------

*Tablo 1. Bağlantı Nesnesi Türleri*

Volkan'ın yaptığı sınıflandırma doğrultusunda kayıp olan kişiye ait saat, cüzdan, elbise vb. kişisel eşyalar ile kayıp tarafından geride kalanlara bırakılan bir armağan veya simgesel anlamda bir veda notu yas tutan açısından önemli bir bağlantı nesnesi türüdür. İkinci bir bağlantı nesnesi türü, yitirilmiş kişinin hayatta iken duyularının veya bedensel işlevlerinin bir uzantısı olarak kullanmış olduğu gözlük, fotoğraf makinesi gibi nesnelere. Yas tutan kişi açısından kaybın gerçekleştiğine dair alınan ilk haberde elinde tutmakta olduğu veya etkileşim halinde olduğu nesne Volkan tarafından başka bir bağlantı nesnesi türü olarak belirtilir ve 'son dakika nesnesi' olarak adlandırılır. Bu son dakika nesnesi bir telefon sesli mesajı olabileceği gibi, bir mektup, bir televizyon haberi de olabilir. Bu aşamada haberin alınmış olduğu telefon, televizyon vb. nesne yas tutan açısından bir son dakika bağlantı nesnesine dönüşür. Volkan'a göre kimi zaman yas tutan kişi kaybına dair kendi bağlantı nesnesini tasarlayabilir. Kayba dair acısını, özlemine bir resim veya bir şiir ile görünür kılabilir ve dolayısıyla kendi bağlantı nesnesini oluşturur. Son olarak, yas tutan açısından kaybını hatırlatan ve kaybıyla özdeşleştirdiği bir kişi yaşayan (canlı) bağlantı nesnesi işlevi görebilir. Bir baba açısından torunu aynı zamanda kaybetmiş olduğu oğlunun yerini doldurmaya çalıştığı yaşayan bir bağlantı nesnesine dönüşebilir.

### 3. Analiz

Film, 11 Eylül (9/11) saldırılarında hayatını kaybeden bir baba ve 9 yaşındaki oğlu arasında bir bağlantı nesnesi olarak konumlandırılan 'anahtar' üzerinden trajik bir kaybı ve süregelen hale gelen yası görünür kılmayı amaçlar. 11 Eylül 2001 tarihinde Amerika'nın New York şehrinde bulunan ve 'İkiz Kuleler' olarak da bilinen Dünya Ticaret Merkezi'ne iki yolcu uçağının çarpması ile gerçekleşen terör saldırıları sonucunda binalar çökmüş, o sırada uçakta ve binada bulunan masum insanlar hayatını kaybetmiştir.

<sup>5</sup> Volkan (1999)'a göre nostaljinin kendisi de –geçmişte belirli bir zaman diliminde gerçekleşmiş olan olayları, anıları anımsamak durumunda olduğu gibi- bir bağlantı fenomeni olarak işlev görebilir. Buna karşılık, nostaljinin gelişmediği durumlar vardır. Özellikle savaş vb. durumlarda diğerleri yaşayamazken hayatta kalmanın suçluluğu, çaresizlik ve aşağılanma duygusu içselleştirilirse ve bu içselleştirme geleceğe dair umutlara baskın hale gelirse nostalji zehirlenebilir. Bu gerçekleştiğinde, birey toplumsal yaşama uyum sağlayamaz ve geçmiş, şimdi ve gelecek arasında içsel bir ayırım ve süreklilik elde edemez.

Öngörülemez olduğu için yıkıcı ve şok edici olarak nitelendirilen olay, birçok insanın hayatını derinden etkilemiştir. Olayda hayatını kaybedenlerin yanı sıra, sağ kurtularak olayın travmasını hayatları boyunca yaşamak zorunda kalan insanlar da mevcuttur. Yol açtığı zararın toplumsal boyutu ve kayba ilişkin paylaşımların geniş bir grup içinde mümkün olması olayın bireysel olduğu kadar kolektif bir travma olarak da nitelenebileceği anlamına gelir. Travmaların bireyler ve toplumlar üzerindeki yıkıcı etkisini göstermesi açısından önemli bir iletişim aracı olan sinema, esas olarak saldırıda babasını kaybeden Oskar Shell'in içinde olduğu süregelen yas durumuna odaklanırken, ailenin parçası olduğu geniş bir topluluğun acısını da görünür kılmayı amaçlar.

Oskar, yaşlılarına kıyasla oldukça zeki olmasına karşın bazı korkuları yüzünden sosyalleşmekte güçlük çeken içine kapanık bir çocuktur. Seslere karşı aşırı duyarlı olan küçük çocuk, yaşlılarının kolayca yaptığı günlük aktivitelerde bile çekingen kalır. Babası Thomas, Oskar'ın mümkün olduğunca çok ve farklı insanla konuşması için 'Keşif Seferi' adını verdiği bir oyun icat etmiş ve bir hikâyeye uydurarak Oskar'ın buna inanmasını sağlamıştır. Bu hikâyede 'Central Park', şu an bulunduğu yere kayıp 6. ilçeden taşınarak getirilmiştir. Ancak bu ilçe ortadan kaybolmuş ve varlığını kimse ispatlayamamıştır. Oskar, 6. ilçeyi bulabilmek için babasının Central Park'ın çeşitli noktalarına bıraktığı kanıtların peşine düşer. Ancak oyun tamamlanmadan babası 11 Eylül saldırılarında trajik bir şekilde ölür. Thomas'ın cesedi bulunamadığı için olaydan bir süre sonra boş bir tabutun defnedildiği sembolik bir cenaze töreni düzenlenir. Oskar'a göre bu durum, babasının ölümünün anlamsız ve tanımlanamaz olduğunu gösteren bir kurmacadır. Babası kulelerden düşerek, düşen asansörün içinde sıkışarak, yanarak ya da yıkılan duvarların altında kalarak ölmüş ya da bir şekilde hala yaşıyor olabilir. Bu belirsizlik durumu, çok sevdiği babasıyla vedalaşamamasına, onun ölümünü kabullenememesine neden olur. Oskar için babası zihninde hala canlı ve hayattadır. Ses kaydı, babasının fotoğrafı, fotoğraf makinesi, Central Park haritası, film makarası, gazete kupürü gibi birden fazla bağlantı nesnesi ile Oskar babasını benliğinin bir parçası olarak tutmaya devam eder. Tüm bu nesnelere Oskar'ın odasındaki bir dolapta, gizli bir köşede özenle korunmaktadır.<sup>6</sup> Olayın üzerinden 1 yıl geçtikten sonra Oskar babasının ölümünü kabullenmeye başladığını fark eder. Babasını canlı tutmanın başka bir yolunu arayan küçük çocuk gizlice anne-babasının yatak odasına girer ve babasının eşyalarını karıştırır. Bu sırada yanlışlıkla bir vazoyu yere düşürür. Kırılan vazounun içinden sarı renkli küçük bir zarf çıkar. Zarfın içindeyse bir anahtar vardır. Oskar, babasının kendisi için bıraktığı bir ipucu olduğunu düşündüğü bu anahtarın ait olduğu kilidi bulmak üzere bir 'Keşif Seferi'ne çıkar.

### 3.1. Komplike Yasların Kilitli Kapısını Açan 'Anahtar'

Babasının 'kişisel eşyası' olduğu öngörülen anahtar, Oscar ve Thomas arasında bir bağlantı nesnesi olarak filmde 'leitmotif' görevi görür. Bu eşyanın anahtar olması anlamlıdır çünkü bağlantı nesnelere Oskar'ın yaşadığı gibi yası tutulamayan karmaşık durumlarda yası mümkün kılabilir. Volkan ve Zintl'a göre "Bağlantı nesnelere, yas tutan bireylerin, olağandışı bir önemle duygusal anlam yükledikleri gündelik eşyaları ve aynı zamanda komplike olmuş birtakım yaslarının kilitli kapısını açan anahtarlardır" (2010, s. 8). Yas sürecinde ortaya çıkan anahtar, Oscar'ın babasıyla yarım kalan ilişkisini devam ettirme fırsatı yaratır. Anahtarı koklayıp içine çekmesi ve onu 'özel bir anahtar' olarak adlandırması, Oskar'ın anahtarla babası arasında duygusal bir bağ kurduğunu gösterir. Anahtarı boynuna asar, yanağında gezdirir, babasının eliymiş gibi yüzünü okşamasına izin verir. Anahtar Oskar'ın babasıyla geçirdiği değerli zamanı temsil etmektedir. Bu nedenle anahtarın açtığı kilidi bulmaya

<sup>6</sup> J. Worth Kilcrease'e göre kayıp için önemli olan her şey, yas tutan için de önemli hale gelir!" Bu ifade, Volkan'ın da açıklamış olduğu ve daha önce bahsi geçen yas sürecinin ikinci sonucuna işaret etmektedir. Ancak çok fazla bağlantı nesnesi biriktirildiğinde ve bu nesnelere fiziksel ve psikolojik alanda çok fazla yer kapladıklarında sorunlar ortaya çıkabilmektedir. Dolayısıyla Kilcrease'e göre, gerektiği yeterlilikte bağlantı nesnesi saklanmalıdır (Akt; Harriet Hodgson, 2016).

koşullandır. Anahtarın peşinde geçen her an, babasının zihnindeki imgesiyle çıktığı yeni bir macera anlamına gelir. Anahtarın bulunduğu zarfın üzerinde 'Black' yazdığını fark eden Oskar, New York'ta yaşayan 'Black' adındaki herkesle tek tek konuşmaya karar verir. Oskar'ın arayışı yasin uzamasını sağlarken sürecin olası bir başarıyla sonuçlanması yani kilidin anlamlı bir mesaj taşıdığına ortaya çıkması, yarım kalan yas sürecinin tamamlanmasını sağlayacaktır. Fakat babasını daha az özlemek yani onun ölümünü/kaybını unutmak için çıktığı bu yolculukta tam tersi olur ve Oskar babasını daha çok özlemeye başlar. Konuştuğu herkese babasını 11 Eylül saldırısında kaybettiğini anlatmak zorunda kalması geçmiş travmayı her defasında yeniden yaşamasına yol açar. Arayışlarının sonuçsuz kalması ve sonunda anahtarın babasına ait olmadığına ortaya çıkması beklentilerinin hayal kırıklığına dönüşmesine neden olur. Böylece anahtar bir bağlantı nesnesi olarak yas sürecini gölgeleyen bir unsura dönüşür.

### 3.2. Hatırlayabilmek İçin Fotoğraf, Unutmamak İçin Fotoğraf Makinesi!

Bağlantı nesnelere kayıp ile yeni bir ilişki imkânı yaratırken aslında altta yatan travmanın da varlığına işaret eder. Bağlantı nesnesi bir boşluğu, yokluğu geçici olarak örtme, yok sayma işlevi görür. Ancak travmaya neden olan olay yerli yerinde durmaktadır. Filmde 11 Eylül olayını yansıtan 'düşen insan' fotoğrafları Oskar'ın yaşadığı şok duygusunu yenileyerek kayıp an'ını tekrar tekrar yaşamasına neden olur. Bu fotoğrafları bağlantı nesnesi olarak değerlendirmek doğru değildir çünkü fotoğraf ve travmatik olay arasındaki ilişki, Oskar ve babası arasında yeni bir dünyanın kurulduğunu değil Oskar'ın geçmişe saplanıp kaldığını göstermektedir. Oskar'ın ziyaret ettiği evlerde tanıştığı insanların fotoğraflarını çekmesi ise iki açıdan değerlendirilebilir. Fotoğraflar yolculuğu bir anıya dönüştürürken, büyükbabasından babasına kalan 'fotoğraf makinesi', beden işlevinin bir uzantısı olarak Thomas ve Oskar arasındaki özel ilişkiyi temsil eden bir bağlantı nesnesi olarak tanımlanabilir. Oskar tüm yolculuğu boyunca makineyi kullanarak kendi benliği ile babasının imgesi arasında bir yakınlık kurmuştur.

### 3.3. Orada mısın? Orada mısın? Orada mısın?

Babasının ölmeden önce bıraktığı son sesli mesajları taşıyan telesekreter ise 'son dakika nesnesi' olarak Oskar ve babası arasında özel bir bağlantı nesnesidir. Babası saldırı anında içinde bulunduğu durumun ciddiyetinin farkındadır. Ölebileceğini düşündüğü için son kez oğluya konuşmak ister. Olay günü ev telefonundan ona ulaşmaya çalışır. Oscar, babasının 6. ve son arayışında evdedir ancak olayın şokuyla telefonu açamaz. O anda televizyonda canlı yayında binaların çöktüğü görülür. Babasının konuşması yarıda kalır. Babasının ölümüne ilişkin bu travmatik deneyim bir 'donma/uyuşma anı' olarak Oskar'ın çaresizliğini gösterir: Eylemin yerini, değişen bilinç durumunun ifadesi/ifadesizliği alır (Herman, 1997, s. 42). Bu an, sonradan suçluluk duygusuna dönüşerek Oskar'ın mesajları sır olarak saklamasına yol açar. Bu mesajlar film süresince defalarca karşımıza çıkarak Oskar'ın acı ve öfke ile pekişen suçluluk duygusunun kendisine zarar verme eğilimine dönüşmesine neden olur.

### 3.4. Keşif Seferi ve Düşen İnsan Fotoğrafları

Oskar, babasıyla oynadığı keşif oyununu kendi yarattığı bir bağlantı nesnesine dönüştürerek anahtarın gizemini çözmek için süresiz bir yolculuğa çıkar. Büyükannesiyile kurduğu iletişim, çilingire danışması, New York'ta yaşayan tüm 'Black'lerin bir listesini yaparak adreslerini harita üzerinde organize etmesi, herkesle konuşmak için tüm korkularıyla yüzleşip şehrin bir ucundan diğer ucuna yürümesi, konuştuğu herkesin fotoğrafını çekmesi ve tüm bu süreci bir günlüğe kaydetmesi babasıyla başladığı bir 'keşif' oyununun devamı olarak Oskar'ın babasının zihinsel imgesini canlı tuttuğu bir bağlantı nesnesi işlevi görür.

### 3.5. Başkasını Yerine Koyma: Kuşaklararası Bir Travma

Oskar özel bir çocuktur. Babasıyla arasında da çok özel bir ilişki vardır. Babasının ölümünün ardından içine kapanan Oskar ve annesi Linda arasında ise bir iletişimsizlik olduğu göze çarpar. Linda'nın Thomas'ın yerini alması pek mümkün gözükmemektedir. Linda'nın duygusuz tavırları da Thomas'ın ölümüne Oskar kadar üzülmeyeceği hissiyatını uyandırır. Oskar için insanın sevdiği birini unutmaması, onun ölümünü kabullenmesi bu kadar kolay olmamalıdır. Sembolik cenaze törenini dile getiren Oskar, annesine “Öldüğümde beni gömmeyeceğine söz verir misin?” diye sorar. Oskar'ın annesinden uzaklaştığı noktada büyükbabasıyla yakınlaşması ‘ikame’ durumunu yeniden gündeme getirir. Büyükbaba başlangıçta karşı apartmanda yaşayan büyükannenin evinde kalan bir 'kiracı' olarak tanıtılır. Art alandaki hikâyede ise en az Oskar'ın yaşadığı kadar trajik bir olay yer almaktadır. II. Dünya Savaşı sırasında Amerikan ve İngiliz hava kuvvetleri tarafından bombalanan Almanya'nın Dresden şehrinde ailesini/sevdiklerini yitiren yaşlı adam konuşma yetisini bilinçli ya da patolojik olarak kaybetmiş, insanlarla iki avcuna yazdığı ‘evet’ ve ‘hayır’ kelimeleriyle anlaşmaktadır. Olaydan sonra Amerika'ya göç ederek bir aile kurmuş ancak yaşadığı travmanın da etkisiyle karısını ve oğlunu terk etmiştir.

Oskar'ın anahtarın peşindeki yolculuğuna dâhil olan büyükbaba ile torun arasında kurulan yeni ilişki, babanın yokluğunu unutturarak küçük çocuğun hayatına devam edebilme olasılığını gündeme getirir. Ancak büyükbabanın kendi travması buna engel olur. Hiçbir zaman babalık yapamadığı oğlunu ve torununu tanıdıkça geçmiş baskın çıkarak katlanılmaz olur ve adam şehri terk ederek geldiği yere geri döner. Burada Oskar ‘canlı bağlantı’ nesnesi olarak Thomas ve babası arasında yeni bir ilişki kurulmasına neden olmuştur. Volkan ve Zintl'a göre yas tutan bireylerin çocukları, canlı bağlantı nesnesi olarak en sık karşılaşılan örnekler arasında yer alır: “Yaşayan kişiler bile bir bağlantı nesnesi olabilirler. Mesleki ve kişisel deneyimlerime göre; bu durum çoğunlukla sürekli yas tutan bireylerin çocuklarında görülmektedir. Örneğin, ben, annem ve anneannem için yaşayan bir bağlantı nesnesi ya da başkasının yerine konulan çocuktum. Ölmüş olan dayımı, ailem için canlı tutmuştum” (2010, s. 104). Çocuk, kaybedilen kişiyi ailesi için canlı tutmaktadır. Filmde Oskar hem Linda, hem büyükanne hem de büyükbaba için kayıplarının yerini alan canlı bağlantı nesnesidir. Böylece kuşaklararası bir travma ve yas anlatısı olarak karşımıza yeni bir seviyede çıkan hikâye, Oskar ve büyükbabasının yas karşısındaki tutumlarını karşılaştırma şansı tanır.

Travmalar hayatta kalanlar için tanıklığın yani travmatik durumdan kurtulmuş olmanın getirdiği bir sendroma dönüşür. Bu kurtuluş utanç ve suçluluk duygusu ile gölgelenir. Böylece kurtulan kişi hayatının devamında bu olayın gölgesinde yaşamak zorunda kalır. Oskar, süreç içinde deneyimi anlatıya dönüştürerek babasıyla barışmanın bir yolunu bulmaya çalışır. Ancak büyükbabası için sevdiklerini kaybetme korkusu içine kapanma, dilin yitimi, ailenin terk edilmesi gibi tüm hayatını etkileyen olumsuzluklarla sonuçlanmıştır. Filmin sonuna doğru anahtarın beklediği gibi bir anlam ifade etmediğinin anlaşılması Oskar'ın dünyasını paramparça eder. Bu noktada annesiyle ilgili ortaya çıkan gerçek Oskar için yeni bir aşamanın başlamasını sağlar. Annesi başından beri Oskar'ın yolculuğunun farkındadır ve ondan hep bir adım önde olmuştur. Konuştuğu herkesle kendisinden önce konuşarak Oskar'a yardımcı olmalarını istemiş ve güvende olması için elinden geleni yapmıştır. Yolculuk Oskar için travmayı ve yası sonlandırmamıştır ancak annesiyle yeni bir ilişki kurmasını sağlamıştır. Film, Oskar'ın parkta, babasının salıncağın altına gizlediği notu bulmasıyla son bulur. Babasının öldüğünü kabullenen Oskar, yerine annesini koyarak hayatına devam eder.

### Sonuç

Bağlantı nesnelere, yas süreçlerinde yas tutanın kayıpla olan ilişkisini sürdüren nesnelere, filmler de hem kayıplarını, özlemlerini hatırlatması açısından seyirci için başlı başına bir bağlantı nesnesi işlevi görebiliyorken, hem de filmlerde işlenen öykülerde karakterler yas süreçlerini çeşitli bağlantı

nesneleriyle görünür kılabilmiştir. Analize konu olan *Çok Gürültülü ve Çok Yakın* filmi de Vamık Volkan'ın sınıflandırmış olduğu bağlantı nesnelere türleri bağlamında incelenmiş olup, ilgili sınıflandırmadaki tüm kategorilere giren bağlantı nesnelere bulguları tespit edilmiştir.

Kayba ait kişisel eşyalar ya da kayıptan geriye kalmış bir nesne.	<ul style="list-style-type: none"> <li>Yitirilmiş insanın duyularının veya beden işlevlerinin uzantısı olarak kullandığı nesnelere</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Son dakika nesnesi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Yas tutan tarafından oluşturulan bağlantı nesnesi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Yaşayan (canlı) bağlantı nesnesi</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>Anahtar</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Fotoğraf Makinesi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Telesekreter cihazı (bırakılan sesli mesajlar)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Oyun sürecini bağlantı nesnesine dönüştürme</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Büyükbaba için torunu</li> </ul>

**Tablo 2.** Bağlantı Nesnesi Türleri ile *Çok Gürültülü ve Çok Yakın* Filmi İlişkisi

Tabloya göre filmin hikaye örgüsünde Oskar karakterinin babasından kalan anahtar nesnesi Volkan'ın sınıflandırmasında ilk sırada yer alan kayba ait kişisel eşyalar ya da kayıptan geriye kalmış bir nesne kategorisine karşılık gelmektedir. Çünkü öykü genel olarak, Oskar'ın ölen babasından kendisine bırakmış olduğu anahtarı neden bırakmış olabileceğini araştırması üzerinden yasını bir süreliğine ertelemesi fikrinden ilerlemektedir. Filmde bir başka bağlantı nesnesi olarak değerlendirilebilecek olan fotoğraf makinesi Oskar karakterinin babasının hayattayken beden işlevlerinin bir uzantısı bağlamında kullanmış olduğu bir nesnedir. Oskar açısından fotoğraf makinesini kullanmak aynı zamanda babasının baktığı gibi dünyada olup bitene bakabilme imkanı sağlayacağı için kayıpla arasında önemli bir bağlantı nesnesi olarak konumlanmaktadır. Bu nedenle fotoğraf makinesi Volkan'ın sınıflandırmasındaki yitirilmiş insanın duyularının veya beden işlevlerinin uzantısı olarak kullandığı nesnelere kategorisinde değerlendirilebilir. Filmde Oskar karakterinin babasının ölümden önce telesekretere bırakmış olduğu mesajlar kayba ilişkin alınmış olan ilk haber kaynağı olması nedeniyle yas tutan ile kayıp arasındaki önemli bir son dakika nesnesi olarak ön plana çıkmaktadır. Volkan'ın sınıflandırmasına göre, yas tutan kimi zaman kayıpla ilgili kendi bağlantı nesnesini kurgulayabilir. Filmde Oscar, babasıyla arasında bir bulmacayı andıran oyunu, onunla sürekli iletişimde olmasını sağlayan bir bağlantı nesnesine dönüştürmüştür. Son olarak, hayatta kalan ve yas tutan konumunda olanlar açısından kayıpla özdeşleştirilen canlılar da birer bağlantı nesnesi işlevi görebilirler. Filmde büyükbaba açısından torunu Oskar, yitirmiş olduğu oğlunu hatırlatan bir canlı bağlantı nesnesi konumundadır.

Sonuç olarak, Jonathan Safran Foer ya da Oskar Schell'in yazdığı gibi bir kitap/günce ya da kendi gerçekliğini inşa eden Stephen Daldry'nin yönettiği *Çok Gürültülü ve Çok Yakın* gibi bir film de, bağlantı nesnesi olarak bizi hem kaybettiğimiz/yasını tuttuğumuz şeye götürür veya onu canlı kılar hem de bu acıyı paylaşımına açarak onunla yaşayabileceğimizi gösterir. Filmdeki Oskar karakterinin ağzından ifade edilen "İnsanlar sayı değil, hikâye olmak isterler ve bu hikâyeler paylaşılmalıdır" düşüncesi de esasında filmlerin bu özelliğini dile getirir. Bu anlamda filmler, benzer acıları yaşayan izleyiciler için yas süreçlerinin önemli bir bağlantı nesnesi olarak konumlandırılabilirler.

### Kaynakça

Burns, L. (2020). “Yasın beş evresi teorisi' nasıl gelişti, hangi alanlara uyarlandı?”. <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-53277610>

Herman, J. (1997). *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence - From Domestic Abuse to Political*. New York: Basic Books.

Hodgson, H. (2016). Grief’s Linking Objects: The Winnowing Process. ET. 03.05.2022 <https://www.opentohope.com/griefs-linking-objects-winnowing-process/>

Jurcevic, S., Urlic, I. (2002). “Linking objects in the process of mourning for sons disappeared in war: Croatia 2001”. *Croat Med J.*, 43(2):234-239.

Kübler-Ross, E. (2010). *Ölüm ve Ölmek Üzerine* (Çev. Uşşaklı, E.). Ankara: April Yayıncılık.

Moloney, P. (2020). “Linking Objects Can Support Us In Our Grief”. <https://dimplescharms.com/linking-objects-can-support-us-in-our-grief/>

Volkan, V. D. (1999). Nostalgia as a Linking Phenomenon. *Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, 1:169-179.

Volkan, V. D. (2009). *Kimlik Adına Öldürmek: Kanlı Çatışmalar Üzerine Bir İnceleme* (Çev. Büyükkal, M. B.). İstanbul: Everest Yayınları.

Volkan, V. D. ve Zintl, E. (2010). *Gidenin Ardından* (Çev. Vahip, I. & Kocadere, M.). İstanbul: Oa Yayınları.

## ANALYZING CINEMATIC HOME IN *FRACTURED*

### ÇATLAK FİLMİNDE SİNEMATİK EVİN ANALİZİ

Erdiñç YILMAZ\*

#### Abstract

Cinema makes use of space as a means to convey information and rebuild reality. This information can be utilized as a part of narrative and mise en scene. However, it may also be an indicator of a grand philosophical, sociological or psychological meaning. The house or home as a cinematic space is regarded as one's personal space where the character's life-world lingers. It is also a space of family and belonging. Therefore, it has some meanings paralel to the ones that the family institution has such as being a space of unity, security, authority and violation as well. Fikret Reyhan's film *Fractured* (2020) focuses on an extended conservative family whose life goes into a grave crisis when it turns out that there is a large debt to be paid. Since the members of the family find themselves in an entangled set of economic relations, home as a cinematic space transforms from a personal space into a collective one. In other words, Reyhan employs the home image to transfer meaning from individual life-world to family as an institution as well as the conservative society to a larger extend. In this study, it is aimed to reveal the meanings conveyed by the use of cinematic space in the movie *Fractured* (Reyhan, 2020) and reconcile these images of space with the meanings constituted by the conservative family institution.

**Keywords:** *Cinematic Space, Family, Economic Relations*

#### Özet

Sinema, bilgiyi iletmek ve gerçekliği yeniden inşa etmek için mekanı bir araç olarak kullanır. Bu bilgiler, anlatı ve mizansenin bir parçası olabileceği gibi büyük bir felsefi, sosyolojik veya psikolojik anlamın da bir göstergesi olabilir. Sinematik bir mekan olarak ev, karakterin yaşam dünyasının aktığı kişisel alan olarak kabul edilir. Aynı zamanda ev, bir aile ve aidiyet alanıdır. Bu nedenle, ev mekanı aile kurumunun sahip olduğu birlik, güvenlik, otorite ve ihlal gibi anlamlarla da paralellik göstermektedir. Fikret Reyhan'ın *Çatlak* (2020) filmi, ödenmesi gereken büyük bir borcun ortaya çıkmasıyla birlikte hayatı büyük bir krize giren geniş muhafazakar bir aileye odaklanmaktadır. Aile üyeleri kendilerini birbirine dolanmış bir ekonomik ilişkiler dizisi içinde bulduklarından, sinemasal bir alan olarak ev, kişisel bir alandan kolektif bir alana dönüşmektedir. Başka bir deyişle, Reyhan, ev imajını bireysel yaşam-dünyasından bir kurum olarak aileye ve muhafazakar topluma aktarmak için kullanır. Bu çalışmada *Çatlak* (Reyhan, 2020) filminde sinematik mekan kullanımının aktardığı anlamların ortaya çıkarılması ve bu mekan imgelerinin muhafazakar aile kurumunun oluşturuğu anlamlarla uzlaştırılması amaçlanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** *Sinematik Mekan, Aile, Ekonomik İlişkiler*

---

\* Lect. Dr., Gaziantep University School of Foreign Languages, ylmzrdnc@gmail.com

## Introduction

Cinema makes use of its unique apparatuses and creates meaning utilizing not only the narrative but also the elements of 'mise-en-scène'. This term can be defined as "putting into stage" which focuses on the director's control on what is seen in a frame (Bordwell & Thompson, 2012: 118). One of the most important elements of mise-en-scène is the 'space' where all the action takes place. Cinematic space influences how the audience understand a scene by providing essential information about the period, place, social class, and even the characters' mental states (Lewis, 2014: 57). Therefore, analyzing space as an element of mise-en-scène is a way to understand films and translate the choices of directors in creating the space into meaningful messages. As Elsaesser & Buckland (2002: 80) states, "mise-en-scène criticism studies the relation between actors and decor, or foreground and background". This definition of mise-en-scène criticism focuses on the movement which is created by the actors and its relation to the space. That is, mise-en-scène criticism is the study of "what is filmed and how it is filmed" which enables a critic to examine both the style and the "thematic development" (Elsaesser & Buckland, 2002: 81-83).

Fikret Reyhan's film *Fractured* (2020) is about an extended family whose life goes through a tough time when it turns out that one of members has an unpaid debt. This debt becomes a problem for every member of the family because they share a building and live off of overlapping economic interests. This is not an individual debt. Moreover, it needs to be paid collectively by the whole family. In the film, home is the dominant space. It is the main place where the narrative takes place, indeed. It serves as the headquarters of the family, so it is never an individual place but a collective one. It gives the feeling that it is not a property owned by the parents but it actually belongs to the whole family. Cinematic home in *Fractured* even serves as a character that mirrors the features of conservative family in Turkey. In addition it creates a background to make the economic relations of the family visible. This interpretation of home as an intermediary place for intermingled economic relations can be seen in Dwayne Avery's description of cinematic home. Dwayne Avery (2014: 4) describes 'home' as "not merely the backdrop or container for so many unsettling film narratives, but is a vital concept and place that can teach us much about living amidst the precarious conditions of globalization" and imposes a characteristic importance on home as a cinematic space while underlining its economic nature.

In this study, cinematic home as the living space of a conservative extended family is analyzed through mise-en-scène analysis method. However, before the analysis, it is beneficial to examine the concepts of home as a cinematic space and family.

### 1. Cinematic Home And Family

All ages and classes were swept along in one river of collective existence, leaving little opportunity for isolation or seclusion. There was no room for a private life in these crowded, communal existences. The institution of family served a purpose: it insured that life, property, and names were passed down from generation to generation (Aries, 1962: 411). Family is always identified with home. We see this link in the dictionary definitions, too. When we check the dictionary meaning of the word 'home', we come across two primary definitions. One definition states that home is "one's place of residence" which means it might be an individual shelter and the next definition contains a collectivity saying that home is the "social unit formed by a family together" (Merriam-Webster, n.d.). Therefore, home is both an individual and a collective space where the family institution ascends. This link between home and family reveals a lot of meanings from social connectedness, attachment, loyalty, kinship to unity and collectiveness. Moreover, this link is associated directly with economy.

As one of the most well-known interpretations in family studies states; in order to carry out the inherent responsibilities assigned to it, a family requires a stable economic foundation which stems from the social change that took place during the Industrial Revolution (Baerwald, 1955). During this period that escalated in the 19<sup>th</sup> century, a flood of people rushed into the metropolitan cities of Europe and the structure of family went through a phase of change along with the way of life. Technical innovation, the development of the



factory system, and the expansion of independent wage labor accompanied the growth of capitalist industrialism from the end of the 18th century. This new system required individuals to be freed from traditional restraints on their mobility and employment opportunities. In capitalist countries, these social and technological innovations resulted in a rapid growth in production and income. Changes in family patterns mirrored changes in production arrangements, with an increasing number of families consisting solely of parents and children (Crompton, 2006: 1-2). Because of this high engagement with industrial production, the family became an essential part of the capitalist economy. Therefore, the foundation of the family which took its roots from kinship in pre-industrial world transformed into a nuclear economic entity because the livelihood depended on the economic contribution of all the members of the family.

In Turkish geography, the evolution of the institution of family has followed a different path from the European example. The most obvious and recent change in the establishment of family that we now know took place towards the second half of the 20<sup>th</sup> century when Turkey adopted the Marshall plan for developmental purposes. Turkey started to follow this plan to enhance the agricultural entrepreneurship. However, in the 1960s, it turned out that the Marshall plan didn't live up to the expectations. The eventual outcome of the Marshall plan led to a transformation of the economy and the sociology of the country. A swift drift from industrial development to agriculture took place which left the industry in a vague and crooked situation. These economic, political and sociological changes led to a switch in the family structure, too. A huge number of families left their villages to live in cities. However, this demographic improvement didn't start a modernization effect like it did in Europe, instead it created disadvantaged living conditions and a problematic urbanization (Güler & Ulutak, 1992: 63).

Modernized and conservative Turkish family also rose under the circumstances mentioned above. Through the modernization attempts the institution of the family demonstrated a resistance against the social change. While these families welcomed some aspects of the modernization attempts, they tried to conserve their traditional way of living and cultural codes (Kılıç, 2013: 178). In this period, urban settings were the sole spaces of modern conservative families. However, there was still a dominant traditional culture which resisted the change imposed by modernization. This dichotomy, characterized by the blurring borders between villages and cities, created a new type of conservatism which may be called "*conservative modernization*" (Sancar, 2012: 235).

## 2. Discussion And Results

The setting in the film *Fractured* (Reyhan, 2020) seems quite simple. It is formed by merely a small and modest apartment building. This is a family building which hosts an elderly couple, Muhittin and Şükran, their children Fatih, Cafer and Turan, their daughters-in-law, Hacer and Şeyma and their grandchildren. Fatih and Cafer have their own apartments in the building because they are married, but Turan lives with his parents. The couples' two daughters, on the other hand, live outside the building because married daughters are perceived as the responsibility of their husbands' parents. As it is known and experienced, family apartment buildings are quite common in Turkey. These buildings let the whole family live together under the same roof. However, they have some drawbacks because they make the members of the family interlocked and limit privacy. The film constitutes a setting to demonstrate these intermingled relationships which are economic most of the time.

The first scene in *Fractured* starts in an urban landscape that is in process of transforming from low-key to ostentatious. With the images of deteriorated homes and modern skyscrapers implies that economic development is the fundamental basis of life in this city. Moreover, the juxtaposition of these contradicting images states that there are two social classes living side by side in the same setting. The ones with the economic power live in high and modern apartment buildings and the economically disadvantaged ones try to get a shelter to keep their lives on a stable course. These people try to solve the housing problem by their own means. As stated verbally and visually in the film, there are many people who build their homes by themselves illegally and out of governmental standards. Some dialogues also go with this thematic flow.

The characters always talk about money, life circumstances and accommodation. For example, Muhittin talks to his friends about renovating a home, selling it and providing income for the family. Therefore, home is perceived as an economic source. Throughout the narrative, it is connoted that the characters are trying to find their way to reach some economic sources.

The first image of home as a cinematic space is also a reflection of economic relations because the characters have to go through a little supermarket to reach the home. This supermarket is one of the economic sources of the family and it is mostly managed by the women. Therefore, home becomes an extension of the economic activity. The characters are shuttling between the shop and their homes without having to go outside. Meanwhile, men are depicted as supervisors in the economic space and the domestic space. Especially the father figure acts as the authority and tries to control both the domestic space and the economic space.

The conservative division of gender roles are apparent in many parts of the film through the use of space. For example, at the beginning, the father figure narrates that the kitchen and the living room should be separate from each other. This thought can be traced back to gender roles. He actually believes that women and men should have separate spaces. This separation between the rooms serves as indicators of gender roles in conservative way of life and it makes the division between men and women more accurate. Women seem to be silent actors who labor both in the shop and the home. However, when they are at home, they are more associated with the kitchen and the bedrooms. They cook, do the housework and look after little children and the old grandmother occupying one the bedrooms. Women are usually situated in the kitchen and they don't involve in the serious conversations between the male characters, but they always listen. The rooms are very close to each other, so the conversations can be heard easily. For example, at the beginning of the film, women in the kitchen can easily listen to the conversations in the living room. They are depicted as secondary characters who look silent at first. However, as the narration unfolds, it becomes clear that they have a saying in the family relations. This involvement is a secret, though. Women's power of making decisions never overlap the powerful image of men. For instance, women never state their free ideas in front of the spectacle of others which makes their true voice unheard by outsiders. This division of spaces is also a privacy issue. The father character doesn't really want the guests to witness the kitchen area because it is a private part of the home associated with women. Another variation of the sacredness and closeness of the home is conveyed by the curtains which are always shut even on hot summer days. The interior of the home is never visible to the outsiders. This is made sure by both male and female characters. Therefore, the home is always divided from the rest of the world which fits perfectly into the cultural codes of the conservative family.

The division between the parents' home and the children's home is also an important indicator regarding the collective nature of the conservative family. All the children but one are married and they have their own homes in the same building. Although they live either in the same apartment or neighborhood, they have their own living space. Two of the children's homes are visible to the audience and they are only seen for a short time, so the main space of the film is the parents' home. It seems that the children's homes are private properties which are not visible to the audience whereas the parents' home is for every member of the family and it is depicted as an important feature of the conservative family. This collectivity makes the home a mutual space which is the property of every member in the family. The home is a rather small one that shelters a large family. It is obvious that there is no privacy for anybody when they are together. The camera lingers through the rooms and every movement is visible to the eyes. In this home, every member has very little or no space of their own and the camera angle supports this notion. A narrow camera angle is used throughout the film which is a visual reflection of the conservative and collective lives of the characters. It looks like the characters are squeezed in a narrow frame just like they are squeezed in a life full of limitations.

Home is a mediator that demonstrates the intermingled family relations. The lack of space makes it possible for the characters to be involved in everything that happens in their lives. Every room is connected to others because they are all very small and close to each other. This limits the individuality but enhances the collectivity. In a way, the characters have to be involved with others' lives which makes it impossible to have a private life so every individual problem concerns others. The characters can't escape from each other. Even when one needs some fresh air, there is always somebody in the balcony or when a character flees the scene and tries to be alone, he comes across somebody at the stairs. The obligation to be together all the time comes from both cultural codes and the structure of the space. The characters are also obliged to one another in sustaining the collective life in the building. When one of the children's homes needs a repair, other male members help the fix. For example, when the older brother's bathroom leaks, the father and the little brother work to fix it. Women are also prone to the same order. When it is dinner time, they all cook or prepare something to eat and they share their ingredients. However, the tone of the film implies that this division of labor doesn't stem from an innate feeling of being a family, belonging or sharing. This order is assigned to them by cultural codes and economic circumstances. This intermingled cultural and economic relations are also visible in business interests of all the members of the family. It is apparent that the capital that is needed to carry on a living can only be saved through collectivity. The main knot of the narration unfolds here when a younger male member of the family (Fatih) reveals that he is in a large debt. When he worked in London, he borrowed a large amount of money and sent it to his family. The money was spent as a start-up for a transportation business which is being managed by the other two brothers. This debt suddenly becomes everybody's complication because every member owes something to other members in this family.

Last but not least, home is depicted as the father's responsibility to his children. Muhittin states that it is his duty to give every child of his a home to live in. Here, the merits of conservative family come forward. This is seen as a positive quality of the conservative family, a kind of virtue, even. However, there is a twist in the narration regarding this theme because the father builds a new floor on the roof illegally every time one of his children gets married and needs a home to live in. This is a way to keep the family together on a budget. Therefore, the economic relations of the family are visited once again through the image of cinematic home.

### Conclusion

Cinema is a medium that bends and reinvents reality with its unique devices. It creates images that interact the audience and forms new meanings in unprecedented ways. One of the methods to decode these meanings is the mise-en-scène analysis method. In this study, the use of space, particularly the use of cinematic home in Fikret Reyhan's film *Fractured* (2020) was analyzed with the mise-en-scène method.

It is concluded in this research that the use of home creates parallel meanings with the cultural codes imposed on the conservative family and the way this family experience life. It is implied in the images of cinematic home that all the members are a part of a collectivity and they are all confined to each other. All the relationships in the family are based on economy as well as the home itself. The home is not only an economic entity, it is also a mediator for the complicated economic correlations among family members. Therefore, the use of cinematic home in the film *Fractured* (Reyhan, 2020) makes it suitable to demonstrate the economic relationships between the members of the family and it also makes the cultural codes of the conservative family visible.

### References

- Aries, P. (1962). *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. (R. Baldick, Trans.) New York: Alfred A. Knopf.
- Avery, D. (2014). *Unhomely Cinema*. London: Anthem Press.

Baerwald, F. (1955). The Family As an Economic Unit. *Fordham Law Review*, 24(1), 116.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı*. (E. Yılmaz, & E. S. Onat, Trans.) Ankara: De Ki Basım Yayın.

Crompton, R. (2006). *Employment and the Family*. Cambridge University Press: Cambridge.

Elsaesser, T., & Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold Publishers.

Güler, D., & Ulutak, N. (1992). Aile Kavramının Tarihsel Gelişimi ve Türk Toplum Yaşantısında Aile. *Kurgu Dergisi*, 51-76.

Kılıç, A. F. (2013). Türkiye'de "Yani Muhafazakar Aile"nin Ortaya Çıkış Süreci: Sakarya Örneği. *Muhafazakar Düşünce*(36), 169-189.

Lewis, J. (2014). *Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.

Merriam-Webster. (n.d.). *Home*. Merriam-Webster English Dictionary: Retrieved From <https://www.merriam-webster.com/dictionary/home>

Sancar, S. (2012). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

# Türkiye Film Araştırmaları Derneği

<http://turkishfilmstudies.com/>

E-mail: [turkishjournaloffilmstudies@gmail.com](mailto:turkishjournaloffilmstudies@gmail.com)

Tel: 0 (264) 295 54 54

