

"Bu etkinlik T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından desteklenmiştir"

TAM METİN KİTAPÇIĞI

6. Uluslararası Sinema ve
Felsefe Sempozyumu
8-10 Aralık 2023

www.sinefilozofi.com
www.sinemafelsefesi.org.tr



T.C. KÜLTÜR VE TURİZM
BAKANLIĞI KATKILARIYLA



cermodern



6. SineFilozofi Dergisi

Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu

TAM METİN KİTAPÇIĞI

6. SineFilozofi Dergisi

Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu

TAM METİN KİTAPÇIĞI

Yayıncı / Publisher

Sinema ve Felsefe Derneği

Dergi Sahibi / Owner of the Journal

Prof. Dr. Serdar Öztürk

Editör / Editor

Öğr. Gör. Dr. Semra Keleş

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor

Dr. Öğr. Üyesi Erdiç Yılmaz

Dr. Öğr. Üyesi M. Özer Özkantar

Web Editörü / Web Editor

Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç

Logo Tasarımı / Logo Design

Öğr. Gör. Serpil Kaptan

Sayfa Tasarımı / Page Design

Öğr. Gör. Melike Sinem Yılmaz

Yayına Hazırlık / Publication Preparation

Ece Yirmibeş

2024 ANKARA

Sempozyum Kurullar

Sempozyum Yürütücüsü ve Dernek Başkanı

Prof. Dr. Serdar Öztürk – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Sempozyum Düzenleme Kurulu

Doç. Dr. Kurtuluş Özgen- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Esra İlkay İşler- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Işkın Özbulduk Kılıç- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Kıvanç Türkgeldi – Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Sarper Bütev– Kastamonu Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Eda Arısoy- Ankara Bilim Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Erdiñç Yılmaz- Gaziantep Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi M. Özer Özkantar- Gaziantep Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Muhammed Safa Karataş- Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Dr. İren Dicle Aytaç- Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Dr. Semra Keleş- İzmir Ekonomi Üniversitesi, Türkiye

Dr. Fırat Osmanoğulları- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Berkay Göçer- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Melike Sinem Yılmaz- Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Dr. Mehmet Ali Sevimli- Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Aysu Uğur Balcı- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Gülşah Altuğ- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Ece Yirmibeş- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Alper Evren Sahin- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Korcan Duzcu- Ankara, Türkiye

Sinema ve Felsefe Derneği ve SineFilozofi Dergisi Kurulu

Sempozyum Bilim Kurulu

Prof. Dr. Serdar Öztürk- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Patricia Pisters- University of Amsterdam, Amsterdam, Holland

Prof. David Martin Jones- University of Glasgow, İskoçya

Prof. Richard Rushton- Lancaster University, İngiltere

Prof. David N. Rodowick- University of Chicago (Amerika Birlesik Devletleri)

Assoc. Prof. Robert Sinnerbrink- Macquarie University, Avustralya

Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı- Ankara Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Nüket Elpeze Ergeç – Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Neziñ Erdoğan – İstinye Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa – Akdeniz Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Nigar Pösteki – Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Çetin Türkyılmaz- Hacettepe Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Sengün Meltem Acar Keskin

Dr. Damian Cox – Bond University, Avustralya

Dr. Niall Kennedy -Trinity College Dublin, The University of Dublin, Ireland

İçindekiler

Contents

<i>Films Cross Borders: Curating in a (Post-)migrant Country</i>	1
Filmler Sınırları Aşıyor: Göçmen(-sonrası) Bir Ülkede Küratörlük <i>Rahime Özgün Kehya</i>	
<i>Ron Fricke Sinemasında Zaman-İmgesi: Baraka</i>	10
The Time-Image on Cinema of Ron Fricke: Baraka <i>Oya Tong</i>	
<i>Deleuze ve Guattari'nin Yersiz Yurtsuzluk Kavramı Çerçevesinde It Must Be Heaven Filmi</i>	25
<i>It Must Be Heaven</i> in the Framework of Deleuze and Guattari's Concept Of Deterritorialization <i>Gökhan Evecen</i>	
<i>Döngüsel Zaman Algısı Açısından Feminist Sinemasal Yazın: Yağmurlarda Yıkansam Filmi Örneği</i>	34
Feminist Cinematic Literature in the Context of Cyclical Time Perception: The Case of the Movie <i>Yağmurlarda Yıkansam</i> <i>Beril Uğuz</i>	
<i>Harvey ve "Parazit"ler: Sınıfsal Yapı ve Mekânsal Farklılaşmalar</i>	48
Harvey And The "Parasite"s: Class Structure And Spatial Differentiations <i>Berrin Tuzcuoğlu ve Asu Beşgen</i>	
<i>Umuda Yolculuk Filmi Üzerinden Gelecek Nostaljisini Düşünmek</i>	59
Thinking About Nostalgia for the Future through the Movie <i>Umuda Yolculuk</i> <i>Özlem Akkaya ve Çağla Coşar</i>	
<i>Spinoza'da Bilgi, Yasa ve İnsan: "İnsanlıktan Uzakta"</i>	67
Episteme, Lex and Human of Spinoza: "Far From The Men" <i>Fatih Abdullah Kızıltaş ve Onur Aytaç</i>	

-Research Article-

Films Cross Borders: Curating in a (Post-)migrant Country

Rahime Özgün Kehya*

Abstract

Turkish Yeşilçam cinema has been confined to national borders within the invisibility of world cinema for a long time, even though it ranked among the first in film production worldwide and had an impressive dynamic with its high viewership during the 1960s and the first half of the 1970s. One of the reasons for its failure to reach a transnational level was the unilateral flow of Western-centered Hollywood films. Although Yeşilçam cinema lost momentum from the mid-1970s onwards, certain factors contributed to the transnational visibility of Turkish Cinema in the following decades. The increasing number of festivals, including Turkish film festivals in various countries, should also be taken into account among these factors. In addition, the Turkish-German labor migration that started in 1961, the emergence of the children of guest workers in Germany as filmmakers in the 1990s, and the development of curatorship are factors that should be considered as the migration of people and the migration of films. The Berlin-based non-profit project Bi'bak (in Turkish: have a look), founded in 2014 by the artists and curators Malve Lippmann and Can Sungu, focuses on transnational narratives. Curatorship, exhibitions, and publications are organized with the support of various funds within the project's scope. They address representations of cultural diversity, such as gender, queer, and otherness, at a transnational level. From time to time, Yeşilçam or New Turkish cinema films are also included in various programs. The Bi'bak project diversifies the sources of transnationalism by screening films from other countries. Therefore, this study reveals the impact of migration on the transition from world cinema to transnational Cinema in various platforms, such as film festivals and curatorial events.

Keywords: Migration, curating, film festival, national cinema, transnational cinema

* Asst. Prof. Dr., Kafkas University, Faculty of Fine Arts, Department of Radio, TV and Cinema, Kars, Türkiye

-Araştırma Makalesi-

Filmler Sınırları Aşıyor: Göçmen(-sonrası) Bir Ülkede Küratörlük

Rahime Özgün Kehya*

Özet

Türk Yeşilçam sineması, 1960'lar ve 1970'lerin ilk yarısında dünya çapında film üretiminde ilk sıralarda yer almasına ve yüksek izlenme oranıyla etkileyici bir dinamığe sahip olmasına rağmen uzun süre dünya sinemasının görünmezliği içinde ulusal sınırlarda kalmıştır. Türk Sinemasının ulusötesi bir düzeye ulaşamamasının nedenlerinden biri de Batı merkezli Hollywood filmlerinin tek taraflı akışıydı. 1970'lerin ortalarından itibaren iome kaybetse de ilerleyen yıllarda bazı faktörler Türk Sineması'nın ulusötesi görünürlüğüne katkıda bulundu. Çeşitli ülkelerdeki Türk film festivalleri de dahil olmak üzere artan festival sayısı da bu faktörler arasında dikkate alınmalıdır. Ayrıca 1961'de başlayan Türk-Alman işçi göçü, 1990'larda Almanya'daki misafir işçilerin çocuklarının sinemacı olarak ortaya çıkması ve küratörlüğün gelişmesi de insanların ve filmlerin göçü olarak değerlendirilmesi gereken etmenlerdir. Sanatçı ve küratörler Malve Lippmann ve Can Sungu tarafından 2014 yılında kurulan Berlin merkezli kâr amacı gütmeyen Türkçe isimli Bi'bak projesi ulusötesi anlatılara odaklanmaktadır. Proje kapsamında çeşitli fonların desteğiyle küratörlük, sergiler ve yayınlar düzenlenmektedir. Toplumsal cinsiyet, queer ve ötekilik gibi kültürel çeşitlilik temsilleri ulusötesi bir düzeyde ele alınmaktadır. Zaman zaman Yeşilçam ya da Yeni Türk Sineması filmleri de muhtelif programlara dahil edilmektedir. Bi'bak projesi, diğer ülkelerden filmler göstererek ulusötesiliğin kaynaklarını çeşitlendirmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, film festivalleri ve küratöryel etkinlikler gibi çeşitli platformlarda dünya sinemasından ulusötesi sinemaya geçişte göçün etkisi ortaya çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Göç, küratörlük, film festivali, ulusal sinema, ulusötesi sinema

* Dr. Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo, TV ve Sinema Bölümü, Kars, Türkiye

Introduction

In an age when people cross borders so extensively, it is also necessary for movies to cross borders. Although the migration of films is also seen from time to time in such a migration intensity of people, it is impossible to say that it is at the desired level. In Germany, one of the countries that transitioned from a country of immigration to a country of post-immigration, 2000s festivals, and curatorial organizations began to host films from the country of origin. One of these is the Berlin-based Bi'bak project. Although the number of such programs is small compared to the number of people with a migrant background, it is necessary to start a discussion at least and examine the characteristics of Bi'bak. Especially in the times after the 60th anniversary of the Turkish-German migration, when anti-immigrant populist-political discourses are strengthening (see Ağaç, 2024; Kirez, 2024), such a discussion could be an excellent way to gain insights into increasing the number of such curatorial programs as a space for dialogue.

Turkish-speaking communities constitute the highest proportion of minority communities in Germany. Such (post-)migrant situations impact film production and exhibition. Festivals in Germany—such as the Leipzig International Documentary and Animation Film Festival, International Leipzig Documentary and Animation Film Festival, Turkish Film Days, and Turkey/Germany Film Festival—are linked to Turkish-German migration. In addition, the mobility of online video streaming programs and traditional digital television serials also affects the fluidity of films in different parts of the World. Another factor in this is the number of news reports, movie reviews (see, for example, Chisthi, 2024; Colarusso, 2021), and viewer comments (see, for example, France24, 2008) on Turkish TV series, which are ranked second in the world. On-cinema programs (see Smets, Meers, Vande Winkel, & Van Bauwel, 2011; Teoman & Usta, 2016), together with traditional television, digital broadcasting (see Bengesser, Esser, & Steemers, 2022) and online streaming platforms (see Ökmen, 2023) give hints about promoting and referencing each other.

Some researchers (Kehya, 2023; Stam, 2019; Yildiz & Hill, 2017) handle migration-themed films/cinema in terms of postcolonial and peripheral aspects. We should also discuss the notions of national and transnational cinema, festivals, and curation and what kind of film content and film-related socio-cultural interactions curatorships create in a (post)-migrant country. Thus, this paper takes a general-to-specific approach and discusses the notions of national-transnational, curatorships-festivals, in relation to migration in Germany, and the Bi-bak project as an exemplary curatorial project for this paper.

Turkish Cinema in (Trans-)national Context

National and transnational cinema concepts are related to communication technologies and global migration movements. According to Hjort, Transnational cinema has several characteristics: production, distribution, consumption, subject matter, and acting (2017). With satellite broadcasting starting to cross borders, online video streaming platforms such as Netflix and Mubi have increased the compass directions of production locations, taking transnationalism to a new level. However, one should still be cautious; McLuhan's (1962) global village arguments do not apply to all countries. For example, Netflix must consider impoverished regions with no movie theaters. Countries where there are no movie theaters or curatorial activities should also be taken into account. Moreover, in countries like Germany, which later admitted to being a country of immigration - despite the availability of technology and sufficient immigrant-origin resources for producing and consuming films - McLuhan's (1962) global village may not be realized ideologically and popularly. That is, in addition to inadequate, incomplete, and stereotypical representations and discourses, it is often not possible to see the production and distribution practices of the people who are the source of

migration and their countries in a globalized context, not only in countries without technology but also in the host countries of high-tech migration. Therefore, the inadequate realization of the global village in developed countries - whether they are immigrant countries or not - is related to their dominant ideologies.

We have to think of transnationalism about intensive migration flows; for example, communities of Indian origin in the UK and Turkish immigrant origin in Germany are the populations with migration backgrounds whose dynamic polycentric mobility enables the cinema of their countries of origin to be screened time to time in the countries where they live and films about them to be produced. Although I do not think that the number of these activities is sufficient, without them, production and screening processes such as film productions, festivals, and curatorships would be confined to national borders: In the words of Stam:

The flowering of Postcolonial Studies in the late 1980s partly derives from the entry of intellectuals from the formerly colonized countries into the Anglophone academy as well as from the increased visibility of immigrant-descended populations in the United States and Europe (2019, p. 45).

For example, the boundaries of national cinema were more evident in Turkish Yeşilçam cinema from the 1960s to the 2000s with its production, distribution, and consumption dynamics. However, the empire of Hollywood cinema transcended unilateral national boundaries and had transnational qualities, especially at the consumption stage. We could also think of the characteristics of national cinema in relation to the peripheral world cinema. Although a few examples show us examples of films in other countries in different versions, these were exceptional, at least as far as they were reflected in the literature. On the other hand, some films produced in other countries were being remade and released by Turkish filmmakers (see Kaya, 2014). It should also be considered that this could be the reproduction of Turkish productions in other countries. Ignoring copyrights and using the elements in the film as they were or in a similar way enabled transnationalism to be realized illegally and beyond the law.

It is impossible to think of the videocassette culture among Turks in Germany in the 1980s (Kaya, 2022) and the private screening of Turkish films in cinemas as independent of transnationalism. However, in this period, viewing films of the same origin by an audience of the same origin could not leave the borders of nationality with an audience whose geography changed but whose ethno-religious origin remained same, and it was impossible to talk about real transnationalism. Also, in Turkey, even though we talk about an audience with intensive film production, it is not possible to give as high a rating to the quality of films as their quantity. At the same time, some people in Turkey prefer Hollywood films instead of Turkish films, and the increasing popularity of Hollywood films is parallel to the peripheral treatment of their own country's cinema. We should also consider the Hollywoodization of films in this context. It is helpful to look at the issue of world cinema about peripheral transnationalized countries to connect with migrant curatorships:

Moretti's rather capacious "periphery" conflates a heterotopic assembly of nations which includes the colonized, formerly colonized, and neo-colonized spaces of the globe—the Near East, South Asia, Latin America, and West Africa—alongside the merely dominated or peripheralized countries and regions such as Turkey, Southern Europe, and Eastern Europe (Stam, 2019, p. 24).

Concerning migration, the dynamics of film production and consumption manifest themselves in a highly complex matrix in terms of transnationalism.

Curators-Festivals in Migration Context in Germany

Various studies have shown that getting to know the culture of others through movies and TV series can lead to empathy (Tsitsou, 2023, p. 262) and even cultural affinity (Larochelle, 2021) and away from various prejudices and stereotypes. Therefore, we should consider the contribution to empathy and cultural exchanges such as festivals, curatorships, workshops, discussions, interviews, etc., which provide audience experiences. Film curation is the selection and arrangement of films in line with a theme or purpose to be shown to the audience. In film curating, graduation from a relevant university is valuable in theoretical and practical terms, and there are various certificate programs for film curating ('YellowBrick', 2023). Selecting films screened abroad with curatorial organizations requires elements such as, theme, period, and director. While film curations are carried out similarly to online festivals, especially during the pandemic, some (for example, Frey, 2021) consider online platforms such as Mubi to be curated in the context of video on demand. While video-on-demand curation, which can vary according to directors, themes, countries, and periods, offers a movie-watching experience with a more limited social environment at home, especially on-cinema curations offer a social environment that includes people who do not know each other in the broader environment. Post-film discussions in cinema allow viewers with different backgrounds and ideological views to meet with film scholars and filmmakers to enrich their views and hear different perspectives.

In Germany, events such as film shootings, screenings, and cinema school days are part of the educational curriculum. Examples in the context of migration include the Leipzig International Documentary and Animation Film Festival, the Turkish Film Days, and the Turkey/Germany Film Festival.

Organized from October 8 to October 15, 2023, Film Curating Culture offers an opportunity for discussion and dialogue between film curators from across the continents with an English-language sound discipline and a project with ethical concerns, including decolonization issues that prioritize work from the Global South ('The Culture of Film Curating · DOK Leipzig', n.d.).

Turkish Film Days were organized for the first time as part of the Hello Heimat Culture Days 2021. The German-Turkish recruitment agreement celebrated its 60th anniversary in 2021. A few selected films were screened on this occasion. Due to the great interest, it was decided to continue the Turkish Film Days which is organized free of charge and open to the public by the Dortmund City Department of Culture and its partners. Most of the films are in Turkish with English or German subtitles. The founders, both employees of the cultural department of the city of Dortmund, came up with the idea of showing Turkish movies in Dortmund years ago when they were talking about old Turkish Yeşilçam movie classics. People with a connection to Turkey know all these movies. However, nobody had seen them in cinema in Germany. It was not only to present films from Turkey to the urban community but also to give people of Turkish origin living there the opportunity to watch Yeşilçam films in cinema for the first time since the 1970s/80s ('Türkische Filmtage - Türkisches Kino. Kultfilme Und Modernes Kino.', n.d.)

In cooperation with the KunstKulturQuartier, InterForum, a Nuremberg initiative for intercultural dialogue, hosts the Turkey/Germany Film Festival each year. (FFTD, 2023; 'Turkey/Germany Film Festival - Congress- und Tourismus-Zentrale Nürnberg', n.d.). "Schulkinowochen, in terms of media education and competence, was initiated in 2002 by the *Institut für Kino* (Institute for Cinema) and *Filmkultur e.V.* with cinema screenings for schools in many cities."

Bi'bak: Films Cross Borders

Bi'bak, meaning in Turkish: 'have a look', is a non-profit organization supported by public funds. It charges little or no fee for its activities. Sinema Transtopia is a project of Bi'bak. The Berlin-based non-profit project Bi'bak, founded in 2014 by the artists and curators Malve Lippmann and Can Sungu, focuses on transnational narratives. Curatorship, exhibitions, and publications are organized with the support of various funds within the project's scope. They address representations of cultural diversity, such as gender, queer, and otherness, at a transnational level.

Since the space around the film is also social and discursive, Bi'bak focuses on curated programs instead of necessarily showing brand-new films and tries to include analog films from archives that are impossible to find in digital formats. Programmers and film curators prepare the program for Bi'bak, and discussions after screenings are integral to the program. It organizes film workshops for children and adults ('Daha Yakından, Bilindik Söylemlerin Dışından bi'bak!', 2021). As an alternative to mainstream showings, the screening of films sourced from archives increases the diversity of the program, both with projections that are hard to find digitally, discussions after the screenings, and programs that include children. Thus, Bi'bak has the characteristics of socio-cultural interaction, moving away from the profit motive and independent cinema.

Cinema Transtopia by Bi'bak explores cinema as a place of social discourse, exchange, and solidarity. It aspires to provide access, stimulate debate, mobilize, educate, and provoke, creating a transnational space for film culture, education, and community. The aim of establishing Cinema Transtopia in 2020 was to create a physical space for film culture and education that emphasizes the transnational nature of society, creates community, and builds a bridge between urban locality and international movements. This has led to a wide range of film and cultural series and work with curators, from films recovered from archives to contemporary ones, workshops and training programs, and speakers and guests from abroad ('Start - SİNEMA TRANSTOPIA', n.d.). Funders and supporters of the Bi'bak project include local, state, and national organizations.¹ One sees curators from different backgrounds.²

¹ Some of the supporters of Bi'bak are Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa, Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung, Berliner Projektfonds Urbane Praxis, Berliner Landeszentrale für politische Bildung, Bezirkskulturfonds des Bezirk Mitte, Bundesverband Soziokultur Programm, NEUSTART Sofortprogramm für Corona-bedingte Investitionen in Kultureinrichtungen, Bundesverband Soziokultur Programm NEUSTART Förderbereich PROGRAMM (see <https://bi-bak.de/supporters>).

² Ömer Alkın, Enoka Ayemba, Senem Aytaç, Jade Barget & Elizabeth Gabrielle Lee, Madeleine Bernstorff, Özge Calafato, Sun-ju Choi, Rosalia Namsai Engchuan, Popo Fan, Nafiseh Fathollahzadeh, Borjana Gaković, Berke Göl, Ahmet Gürata, Tara Balok & Luisa Matthias, Tobias Hering, Ragil Huda, Ehsan Khoshbakht.



Image 1: A screenshot from the Bi'bak-Sinema Transtopia webpage

Conclusion

In this paper, curatorships, one of the effects of migration, are discussed in the context of Turkish-German migration started in 1961, and the Bi'bak project (in Turkish: have a look), a Berlin-based curatorial program, is focused on by applying the deductive method. Festivals and curatorial programs are organized in several cities in Germany. Today, commercial theaters also show films in languages related to migration, such as Turkish. Therefore, talking about cosmopolitan film consumption in a country with a migration history is necessary.

The Berlin-based non-profit project Bi'bak founded in 2014 by the artists and curators Malve Lippmann and Can Sungu, focuses on transnational narratives. The Bi'bak project is an example of the interaction between immigrants born and raised in the later decades of migration by bringing films from their countries of origin to audiences with different backgrounds. Supported by public funds, Bi'bak provides a non-profit public service by inviting films and speakers from different countries and organizing screenings of various film genres, workshops, discussions, and educational programs.

Bi'bak project contributes to the transnational circulation of films that used to stay within their borders and certain films produced today. They address representations of cultural diversity, such as gender, queer, and otherness, at a transnational level. The emergence of curatorships due to migration is beneficial in terms of cultural greenness, inclusion, and integration. However, it is also necessary to increase the number of film events that such migration brings with its socializing and acculturating features in direct proportion to the number of people migrating. Because now, in a period of such migration movements, it is unthinkable to experience of film production and consumption only in countries' shells. Referring to François & Alexis regarding the benefits of hybridization, the concepts of purity and pure breeds are morbid and doomed to decline. Conversely, hybridity of concepts that are considered to be opposites, enemies and impossible to coexist with can lead to positive progress (François & Alexis, 2010). The economic growth of (post-)migration countries like

Germany, the United States and the United Kingdom has taken place, but it is impossible to cure the sociocultural diseases that have been experienced so far and continue to be experienced without cultural exchanges as much as necessary. Transnational film festivals and curatorships are spaces of hybridization, acquaintance, discussion, and dialogue as the achievements of migration.

Conflict of Interest Statement

The author of the article declared that there is no conflict of interest.

References

- Ağaç, A. (2024, January 17). Almanya’da birçok kentte ırkçılık karşıtı gösteriler: Aşırı sağ neden yükseliyor? - BBC News Türkçe. Retrieved from <https://www.bbc.com/turkce/articles/c4ny123xrx3o>
- Bengesser, C., Esser, A., & Steemers, J. (2022). Researching transnational audiences in the streaming era: Designing, piloting and refining a mixed methods approach. *Participations: International Journal of Audience Research*, 19(1).
- Chisthi, Z. (2024, January). The Window to Turkish Dramas in Serbian: Turske Serije TV . *Vents Magazine*. Retrieved from <https://ventsmagazine.com/2024/01/12/the-window-to-turkish-dramas-in-serbian-turske-serije-tv/>
- Colarusso, G. (2021). ‘Ethos’ la musica scandisce i mille volti di Istanbul. Retrieved 16 April 2023, from https://www.repubblica.it/serietv/netflix/2021/01/03/news/ethos_-280854664/
- Daha Yakından, Bilindik Söylemlerin Dışından bi’bak! (2021, January 30). Retrieved 17 January 2024, from <https://www.istanbulberlin.com/bibak/>
- FFTD. (2023). 28. Film Festival Turkey Germany. Retrieved 16 January 2024, from <https://www.fftd.net/en/>
- France24. (2008, August 11). Noor, the soap that breaks up couples. *France24*. Retrieved from <https://observers.france24.com/en/20080811-noor-turkish-soap-mohannad-middle-east>
- François, L., & Alexis, N. (2010). *Metisaj Melezlenme*. Ankara: Epos Yayınları.
- Frey, M. (2021). *MUBI and the Curation Model of Video on Demand*. Cham: Springer International Publishing. doi:10.1007/978-3-030-80076-5
- Hjort, M. (2017). Facilitating Student Engagement: A Performative Model of Transnational Film Pedagogy. In K. Marciniak & B. Bennett (Eds.), *Teaching Transnational Cinema Politics and Pedagogy* (Vol. 1). New York & London: Routledge.
- Kaya, C. (2014). *Remake, Remix, Rip Off*. Mainz: ZDF.
- Kaya, C. (2022). *Liebe, D-Mark und Tod*. Cologne: Rapid Eye Movies.
- Kehya, R. Ö. (2023). *Beyaz Perdede Göçün Kadınları*. (E. Sarı, Ed.). Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Kirez, T. (2024). At secret meeting, far-right German party AfD discusses plan to deport millions of immigrants. *AA*. Retrieved from <https://www.aa.com.tr/en/europe/at-secret-meeting-far-right-german-party-afd-discusses-plan-to-deport-millions-of-immigrants/3105425#>
- Larochelle, D. (2021). “They’re Not That Much Different After All...”. The Reception of Turkish Series by Greeks: Between Alterity and Proximity. In *Transnationalization of Turkish Television Series* (pp. 67–81). Istanbul University Press. doi:10.26650/B/SS18.2021.004.005

McLuhan, M. (1962). *Gutenberg galaxy. The making of typographic man*. Toronto: University of Toronto press.

Ökmen, Y. E. (2023). Exported Turkish Television Series and Representation. *Economics Business and Organization Research*, 5(1), 48–64.

Smets, K., Meers, P., Vande Winkel, R., & Van Bauwel, S. (2011). A semi-public diasporic space: Turkish film screenings in Belgium, 36(4), 395–414. doi:doi:10.1515/comm.2011.020

Stam, R. (2019). *World Literature, Transnational Cinema, and Global Media: Towards a Transartistic Commons*. Oxon, New York: Routledge.

Start - SİNEMA TRANSTOPIA. (n.d.). Retrieved 17 January 2024, from <https://sinematranstopia.com/>

Teoman, Ö., & Usta, S. (2016). *Perception of Turkish Cinema in Germany*. Retrieved from <https://myweb.sabanciuniv.edu/bac/files/2013/10/PerceptionTurkishCinemaGermany.pdf>

The Culture of Film Curating · DOK Leipzig. (n.d.). Retrieved 16 January 2024, from <https://www.dok-leipzig.de/en/podcast-culture-film-curating>

Tsitsou, L. (2023). Audience Engagement with Foreign to English Language Film, Othering, and Interpretative frameworks. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*, 19(2), 247–265.

Turkey/Germany Film Festival - Congress- und Tourismus-Zentrale Nürnberg. (n.d.). Retrieved 16 January 2024, from <https://tourismus.nuernberg.de/en/experience/music-theater-movies/movies/film-festivals/turkey-germany-film-festival/>

Türkische Filmtage - Türkisches Kino. Kultfilme Und Modernes Kino. (n.d.). Retrieved 16 January 2024, from <https://xn--trkische-filmtage-22b.de/>

YellowBrick. (2023, July 14). Retrieved 16 January 2024, from <https://www.yellowbrick.co/blog/film/the-path-to-becoming-a-film-curator-expert-insights-and-career-tips>

Yıldız, E., & Hill, M. (2017). In-between as resistance: The post-migrant generation between discrimination and transnationalization. *Transnational Social Review*, 7(3), 273–286. doi:10.1080/21931674.2017.1360033

-Araştırma Makalesi-

Ron Fricke Sinemasında Zaman-İmgesi: Baraka

Oya Tong*

Özet

Çağdaş film kuramcıları içerisinde önemli bir yere sahip olan Fransız filozof Gilles Deleuze, sinema üzerine çalışmalar yaparak hareket-imge ve zaman-imge kavramsallaştırmasını yapmıştır. Sinemayı imgeler aracılığıyla üretilen düşünsel bir yaratım alanı olarak gören Deleuze'ün, hareket-imge ve zaman-imge olarak yaptığı ayırım esasında klasik anlatı sineması ve modern anlatı sineması arasındaki farklılığa vurgu yapmaktadır. Deleuze, İkinci Dünya Savaşına kadar olan süreci hareket-imgesi olarak tanımlamakta, klasik sinema filmlerindeki eylemlerin doğrusal bir neden sonuç ilişkisiyle örülmüş zaman mekân bütünlüğüne sahip, tutarlı bir dünya sunduklarını belirtmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında denk gelen süreci ise zaman-imgesi olarak tanımlamakta, sinemayı hareketi kendi içinde barındıran ve kendisi de imge yaratan etkinlik olarak açıklamaktadır. Modern sinemanın doğmasıyla, filmlerin sadece fiziksel dünyanın gerçekliğini yansıtmadığını, hareketin ötesine geçerek zihnin derinliklerindeki düşüncelerin gerçeklikle genişleyen, yeni bir anlatım biçimi oluşturduğunu savunmaktadır. Deleuze, sinemada sanatın hareket-imgeden zaman-imgeye doğru gerçekleşen kırılma sonrasında oluştuğunu belirtmektedir. Bu çalışmada, John Grierson'un 'gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanmadır' şeklinde tanımladığı belgesel sinema alanında, özgün bir sinema üslubuna sahip olduğu genel olarak kabul gören Ron Fricke'in yeni anlatım yöntemlerini ele alarak, Deleuzeyen film kuramıyla farklı bir kavramsal bakış açısı sunabilmek amaçlanmaktadır. Bu bağlamda Fricke sineması mercek altına alınmış ve zaman-imgesi sineması olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği incelenmiştir. Fricke sinemasında zaman-imge özelliklerinin tespiti için; 'zaman algısı, öyküleme biçimi, karakterler, ses ve görüntü öğeleri, mekân kullanımı' gibi sinematografik öğeler temel ölçüt olarak belirlenmiş ve belgesel filmin çözümlenmesinde ana izleği oluşturmuştur. Çalışmanın evreni Fricke sineması, örnekleme ise çalışmanın kuramsal kısmına uygun olarak amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilen, Baraka (Ron Fricke, 1992) isimli belgesel film üzerinden Deleuzeyen bir okuma yapılarak detaylı olarak çözümlenmiştir. Araştırmanın sonucunda Fricke'nin belgesel sinemada yeni anlatım yöntemlerini kullanarak zaman-imgesi sineması örneği sunduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ron Fricke, Gilles Deleuze, Zaman-İmge, Baraka, Belgesel.

*Öğretim Görevlisi, Trakya Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Edirne, Türkiye

-Research Article-

The Time-Image on Cinema of Ron Fricke: Baraka

Oya Tong*

Abstract

Gilles Deleuze, a French philosopher who is well-known among modern film theorists, conceptualized motion-image and time-image through his work with cinema. Deleuze highlights the distinction between classical and modern narrative film on the basis of his differentiation as movement-image and time-image since he views cinema as a realm of intellectual creativity produced through pictures. According to Deleuze, the activities in classic motion pictures depict a cohesive universe with a linear cause and effect relationship, with time and space integrity. He refers to this process as the movement-image, and it existed up until the Second universe War. He describes the post-World War II era as the time-image and describes cinema as an activity that both contains movement and produces an image on its own. He contends that since the advent of modern cinema, movies have expanded to encompass a new form of expression that expands with the reality of innermost thoughts as well as the reality of the physical world. According to Deleuze, after the transition from movement-image to time-image, cinematic art is created. By focusing on Ron Fricke's innovative narrative techniques in the field of documentary film, which John Grierson defines as 'creative interpretation of reality,' this study seeks to present a different conceptual point of view with regard to Deleuzian film theory. In this perspective, Fricke's film has been closely investigated to see if it qualifies as a time-image cinema. For the determination of time-image properties in Fricke cinema; Cinematographic elements such as 'perception of time, narrative style, characters, sound and image elements, use of space' were determined as the basic criteria and formed the main theme in the analysis of the documentary film. The universe of the study consists of Fricke cinema, and the sample consists of the documentary film named Baraka (Ron Fricke, 1992), which was selected by purposive sampling method in accordance with the theoretical part of the study. The selected documentary film was analyzed in detail by making a Deleuzian reading. As a result of the research, it was concluded that Fricke presented an example of time-image cinema by using new narrative methods in documentary cinema.

Keywords: Ron Fricke, Gilles Deleuze, Time-Image, Baraka, Documentary.

* Lecturer, Trakya University, Vocational College of Technical Sciences, Edirne, Türkiye

Giriş

Çağdaş film kuramcıları içerisinde önemli bir yere sahip olan Fransız filozof Gilles Deleuze, sinemaya büyük bir önem vererek felsefe ile ilişkisini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Deleuze'e göre felsefe ile iç içe geçmiş olan sinema, sadece öykü anlatma veya bilgi verme aracı değil, aynı zamanda felsefi bir yaratım biçimidir. Deleuze, felsefeyi sadece felsefi kavramları kullanarak yapmamış, aynı zamanda sinematografik kavramları da felsefe yapma noktasında önemli işlevlerde kullanmıştır. Sinemayı imgeler aracılığıyla üretilen düşünsel bir yaratım alanı olarak gören Deleuze, temelde sinemayı hareket-imge ve zaman-imge olarak ikiye ayırarak incelediği *Sinema I: Hareket-İmge* (Cinéma I. L'image-Mouvement, 1983), *Sinema II: Zaman-İmge* (Cinéma II. L'image-Temps, 1985) isimli iki ciltlik kitabını yayınlamıştır. Deleuze'ün, hareket-imge ve zaman-imge olarak yaptığı bu ayırım esasında klasik anlatı sineması ve modern anlatı sineması arasındaki farklılığa vurgu yapmaktadır. Deleuze, İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan süreci hareket-imagesi olarak tanımlamakta, klasik sinema filmlerindeki eylemlerin doğrusal bir neden-sonuç ilişkisiyle örülmüş, zaman mekân bütünlüğüne sahip, tutarlı bir dünya sunduklarını belirtmektedir. İkinci Dünya Savaşı'na sonrasına denk gelen süreci ise zaman-imagesi olarak tanımlamakta, sinemayı hareketi kendi içinde barındıran ve kendisi de imge yaratan etkinlik olarak açıklamaktadır. Modern sinemanın doğmasıyla, filmlerin sadece fiziksel dünyanın gerçekliğini yansıtmadığını, hareketin ötesine geçerek zihnin derinliklerindeki düşüncelerin gerçeklikle genişleyen, yeni bir anlatım biçimi oluşturduğunu savunmaktadır. Deleuze, sinemada sanatın hareket-imgeden zaman-imgeye doğru gerçekleşen kırılma sonrasında oluştuğunu belirtmektedir. Bu geçişin düşüncenin olanakları ve inancın doğasındaki dönüşümü gösterdiğini belirten Deleuze, zaman-imgenin, hareket-imgeden kaynaklanmadığını ve zaman-imgenin, hareket-imgeye karşı bir eleştiri olarak da ortaya çıkmadığını ifade etmektedir.

Deleuze, hareket-imagesi kavramsallaştırmasını, zamanın harekete tabi olduğu filmleri tanımlamak için kullanır (Martin-Jones, 2014, p. 109), zaman-imgesinde ise artık seyirciye zamanın kendisinin sunulduğunu belirtmektedir (Colebrook, 2013, p. 46). Sinemanın imge yaratma kapasitesine odaklanan Deleuze'ün zaman-imagesi sinemasına dair görüşleri, İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan yıkımla baş başa kalan bireyi merkeze almaktadır. Yıkılan inançla birlikte bireyin dünya ile yeniden bir bağ kurabilmesi için Deleuze klasik sinemaya bir alternatif olarak zaman-imgesini merkeze alan modern sinemayı önerir. Bu yeni sinema anlayışı, harekete dayalı olan ve karakterlerinin eyleme geçerek dünyayı değiştirmelerini anlatının merkezine alan klasik sinemadan oldukça farklı özellikler taşımaktadır. Zaman-imgesine dayalı sinema anlayışındaki en temel özellik ise zamanı bölmeden kullanmaktır. Zamanı bölmeden aktaran bu modern sinema anlayışı, imge kavramının da yeniden tanımlanmasını gerekli kılmaktadır. İmge; zaman algısı, öyküleme biçimi, karakterler, ses ve görüntü öğeleri, mekân kullanımı gibi sinematografik öğelerle kurularak, sinemanın anlatı yapısının olanaklarının tamamını değiştirir.

Bu çalışmada, John Grierson'un 'gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanmadır' şeklinde tanımladığı belgesel sinema alanında, özgün bir sinema üslubuna sahip olduğu genel olarak kabul gören Ron Fricke'in yeni anlatım yöntemlerini ele alarak, Deleuzeyen film kuramıyla farklı bir kavramsal bakış açısı sunabilmek amaçlanmaktadır. Ağır/hızlı çekim (slow/fast motion), zaman atlamalı çekim tekniği (time lapse), hızlandırılmış video (hyperlapse) ve geniş formatlı (panoramik plan) sinematografi kullanımı gibi konularında uzmanlaşmış olan Fricke'in belgesel filmlerinde; zaman bölünmeden verilen bir kurguya dayanmaktadır, öyküleme biçimi klasik anlamda doğrusal bir neden-sonuç ilişkisiyle örülmüş sürükleyici öykülerle ilerlememektedir, karakterler kendileriyle özdeşleşme imkânı vermeyen bireylerden oluşmaktadır, ses ve görüntü zaman-imagesi sinemasının sinematografik öğelerinin yeni imge anlayışını kurmak için kullanılmaktadır, mekân ve doğa öğeleri ise yeni imge anlayışına uygun olarak konumlandırılmaktadır. Tüm bu özellikler, belgesel sinemada yeni anlatım yöntemlerini kullanan Fricke'nin belgesellerinin Deleuzeyen film kuramıyla okumasını yapmayı mümkün

kılmıştır. Bu bağlamda Fricke sineması merceğe altına alınarak, zaman-ımgesi sineması olarak değeriendirilip değeriendirilemeyeceğı incelenecektir. Örnekleme olarak seçilen *Baraka* (1992) belgesel filmi üzerinden Deleuzeyen bir okuma yapılarak detaylı olarak çözümlenecektir. Araştırmanın sonucunda ise, Fricke'nin belgesel sinemada yeni anlatım yöntemlerini kullanarak zaman-ımgesi sineması örneğı sunup sunmadığı tespit edilmeye çalışılacaktır.

Gilles Deleuze'ün Sinema Felsefesi

Deleuze, sinema üzerine çalışmalar yaparak hareket-ımg ve zaman-ımg kavramsallaştırmasını yapmıştır. Sinema, düşünceyi ortaya koyan ve ona devinim kazandıran bir etkinliktir (Colebrook, 2013, p. 44). Henri Bergson'un 'hareket, zaman, süre, bellek, ımg' gibi kavramlarından yola çıkan Deleuze, sinemanın ımg yaratma kapasitesine odaklanmaktadır. Sinemayı ımgeler aracılığıyla üretilen düşünsel bir yaratım alanı olarak gören Deleuze'ün, hareket-ımg ve zaman-ımg olarak yaptığı ayırım esasında klasik anlatı sineması ve modern anlatı sineması arasındaki farklılığa vurgu yapmaktadır. Deleuze sinemayı hareket-ımgesi ve zaman-ımgesi olarak tasnif ederken, filmlerdeki 'zaman algısı, öyküleme biçimi, karakterler, ses ve görüntü öğeleri, mekân kullanımı' gibi sinematografik öğelerin kullanımlarında nasıl farklılaştıklarına odaklanmaktadır. Deleuze, İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan süreci hareket-ımgesi olarak tanımlamakta, klasik sinema filmlerindeki eylemlerin doğrusal bir neden-sonuç ilişkisiyle örölmüş, zaman mekân bütönlüğüne sahip, tutarlı bir dünya sunduklarını belirtmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrasına denk gelen süreci ise zaman-ımgesi olarak tanımlamakta, sinemayı hareketi kendi içinde barındıran ve kendisi de ımg yaratan etkinlik olarak açıklamaktadır.

Deleuze'ün sinema yaklaşımını oluşturan ımgeleri açıklarken Bergson'un hareket tezleriyle ilişkilendirerek temellendirmekte ve ilk kitabı olan *Sinema I: Hareket-İmg'* de (1983) Bergson'un hareket üzerine yazdığı üç tezdten yola çıkarak başlamaktadır. Deleuze'ün sinema anlayışının belirlenmesine katkı sağlayan Bergson'un hareket tezleri, hareket-ımgesi ve zaman-ımgesi kavramlarını anlamlandırabilmek için önemlidir. Birinci tez, hareketin yanılsamadan ibaret olduğu ve sinema hareketsiz kesitler sunan hareket oluşturmaktadır olduğu fikrine dayanmaktadır. Bergson'un 'sinematografik yanılsama' olarak adlandırdığı argümanından hareketle Deleuze, sinemanın seyirciye hareket eklediğı bir ımg vermediğini, dolaysız olarak hareket-ımg verdiğini savunur. İkinci tezte ise Bergson, anların niteliğine gönderme yaptığı 'hareketli anlar' ve 'herhangi anlar' olarak kavramsallaştırdığı ayırım, esasında Antik Çağ ve modern bilim ayırımına dayanmaktadır. Antik Çağ'da hareket, bir biçimden diğeri bir biçime kurallı bir geçiş yani 'pozların' ve 'ayrıcılıklı an'ların bir düzenidir. Modern bilimde ise hareket kavramı, 'herhangi an' ile ilişkilendirilerek açıklanır (Deleuze, 2014, pp. 12-15). Deleuze ise Bergson'un aksine sinemanın hareketli kesitler dizisi olduğunu ve geçip gitmekte olan gerçeklikten anlık ımgeler alarak sinematografik aygıtlar aracılığı ile nitelikli hareket ya da zaman yaratıldığını söylemektedir (Yetişkin, 2011, p. 126). Üçüncü tezte ise hareketin süredeki değişimini ve bütönlüğünü, hareket ile birlikte yaşadığı niteliksel değişimi açıklamaktadır. Bergson'a göre hareket, süredeki veya bütöndeki değişimdir (Deleuze, 2014, pp. 19-20).

Hareket-ımgesi sanatının formlarını "ımg-maddenin olayları analiz etmesi" olarak değeriendirilirken, zaman-ımgesi sinemasında ise, "ımg-düşüncenin formları olarak analiz eder" (Rancière, 2016, p. 123). Yani Deleuze'e göre hareket-ımgesi düşünceyi ımgenin kendisinde veya birleşme tarzında verirken zaman-ımgesi sinemasında ise, düşünceyi kendisini ifade eden göstergedten kopararak vermektedir. Filmlerindeki eylemlerin doğrusal bir neden-sonuç ilişkisiyle öröldüğü, zaman mekân bütönlüğüne sahip, tutarlı bir dünya sunan hareket-ımgesi sineması egemenliğini 1940'lı yılların ortalarına kadar sürdürmüştür. İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımıyla birlikte klasik sinema anlayışı etkinliğini yitirmiş, yeni film anlayışı ve öyküleme biçiminin doğmasına sebebiyet vermiştir. Modern sinemanın doğmasıyla, filmlerin sadece fiziksel dünyanın gerçekliğini yansıtmadığını, hareketin ötesine geçerek zihnin derinliklerindeki düşüncelerin gerçeklikle genişleyen, yeni bir

anlatım biçimi oluşturduğunu savunmaktadır. Deleuze, sinemada sanatın hareket-imgeden zaman-imgeye doğru gerçekleşen kırılma sonrasında oluştuğunu belirtmektedir.

Hareket-İmgesi

Sinemadaki hareketi Bergson'un hareket teorilerine dayandırarak tanımlayan Deleuze'e göre, hareket-imesi sinemanın önemli özelliklerinden biri olan organik öykülemeye; olaylar doğrusal bir neden-sonuç ilişkisiyle örülmüş, zaman mekân bütünlüğüne sahip, tutarlı bir dünyada, karakterler anlatı içinde olaylara tepki göstererek eylem halinde bulunmaktadır. (Sütçü, 2015, p. 148). Klasik anlatı sineması olarak ifade edilen hareket-imesi filmlerinde zaman, karakterin bu eylemine göre ilerlemektedir. Filmlerdeki karakterler şimdiki zamanla uyumlu eylemler gerçekleştirmekte ve tüm eylemler doğrusal nedenselliğe göre belirlenmektedir. Deleuze, klasik anlatı sinemasını "hareket-imesi> duyu-motor şeması> anlatı" olarak ifade etmektedir (Sofuoğlu, 2004, pp. 184-185). Deleuze'e göre hareket-imesindeki organik öykülemeye duyu-motor bağlantıları doğrultusunda zamanın dolaylı bir imgesi yakalanabilmektedir (Deleuze, 2021, p. 160).

Bir filmin hiçbir zaman tek imge türüyle yapılmayacağını söyleyen Deleuze (2014, p. 100), hareket-ingenin 'algı-ime', 'eylem-ime' ve 'etki-ime' olmak üzere üç unsuru olan bir kümeden oluştuğundan bahsetmektedir (2014, p. 95). Algı, eylem ve etkiden oluşan hareket, seyircinin sınırları denetim altına alarak bir konu üzerindeki algısını değiştirerek, beklenmeyene yeni bir harekete yani eyleme yol açarak bir etki-tepki yaratmaktadır (Deleuze, 1986, p. 67). Deleuze, hareketin, bütünü yani sürenin hareketli bir kesiti olduğunu ve hareketin, bütünde yaşanan bir değişikliği belirttiğini söylemektedir (2014, p. 19). Bütündeki bu değişim, parçaların ya da kesitlerin birbirlerine neden-sonuç ilişkisiyle bağlanmış olmalarını gerektirmektedir. Böylece imgeler diğer imgelerle tutarlı halkalar oluşturur ve sinemasal bir bütünlüğe ulaşılabilir.

Hareket-imesine dayalı sinemanın bir montaj sineması olduğunun altını çizen Deleuze'e göre, hareketin oluşturulması işlevini montaj üstlenerek sinematografik illüzyonu güçlendirmektedir (Sütçü, 2005, pp. 83-86). Hareket-imesi hareketi montajla oluşturabileceği gibi; çekim, kadraj, kesme ve kamera hareketleri gibi sinematografik öğeleri kullanarak da gerçekleştirilebilmektedir. Kadraj ile seyirciye iletilmek istenen veri sınırlandırılırken, kesmeyle çekimin belirli hareketleri arasındaki süreklilik sağlanmaktadır. Kamera hareketleri ise, hem kendi içinde bir bütünselliği olan hareketin parçaları arasındaki ilişki hem de bütünüdür. Hareket eden kamera kullanımı hareketin dolaysız anlatımını olanaklı kılarak, düşünce hayatın hareketliliğini kavrayabilir (Deleuze, 1997, p. 15-19). Böylece seyirci, montaj ile bağlanan ve rasyonel olarak doğrusal olarak ilerleyen hareketlerin devamlılığı sayesinde filmdeki zamanı algılayabilmektedir. Montajla oluşturulan harekete dayalı zamanı algılamaya alışkın seyirci, filmlerdeki tüm verili yönelimleri kabullenerek karşılaştıkları imgeleri bu bilinçle algılamak durumunda kalacak, seyircinin bilinci olabildiğince kontrol altında kalacaktır. Bu durumun sonucunda hareket-imesi sürekli kendi düşüncelerini seyirciye aktaran bir özne haline dönüşmüştür. Deleuze, bu tehlikeden ötürü imge ve hareket arasındaki ilişkinin terk edilmesi gerektiğini savunmuş, nitekim imgede hareketin yerini zaman almaya başlamıştır (Sütçü, 2005, p. 46).

Zaman-İmgesi

Zamanı Bergson'un süre ve sezgi kavramlarına dayandırarak tanımlayan Deleuze için sinemada anlatı ögesi olarak zaman-ingenin ortaya çıkması için başlıca iki dönüşüm gerekmektedir. İlk olarak zaman-imesi sinemasında, zamanın dolaylı temsili olan duyusal durumlar yerine zamanın doğrudan temsili olan görsel ve sessel göstergeler hâkimdir. (Deleuze: 2009a, p. 261) İkinci olarak ise hareket-imesinde uzamsal kesitlerin art ardılığıyla anlam kazanan hareket, zaman-ime sinemasında ise evrensel değişim ve oluşumda art

ardalık sergilemeyen salt zihinsel uzamlara bırakmaktadır (Sütçü, 2015, pp. 137-138). Hareket-ingesinde zaman, geçmiş, gelecek ve şimdi arasında oluşan kronolojik ve ardışık bir çizgiyle belirlenirken, zaman-imesi sinemasında ise, geçmiş, gelecek ve şimdi birbirinden ayırt edilebilecek bir bağımsızlığa sahip değildirler. Başka bir ifadeyle zaman, lineer anlamda birbirini takip eden parçaların oluşturduğu bütün olarak değerlendirilmemektedir (2009a: 79). Deleuze, hareket-ingesinde karakterlerin ya da nesnelere eylemine odaklanan sinemanın çökmesiyle ortaya çıkan zaman-imesi sinemasında bu durumu duyu-motor bağlantısının kopması olarak açıklamaktadır. Duyu-motor bağlantısının çökmesiyle birlikte yerini saf optik ve sessel imgeler almakta, sinema artık bir eylem sineması olmaktan çıkıp, zaman-ingesinde duru görü sineması olmaktadır. (Deleuze, 2021, pp. 10-11) Böylece, etki tepki ve neden-sonuç ilişkisi ile tanımlanan mekânsal ve zamansal bir dizide takılı olmayan imajlar, biçimsiz küme veya bağlantısız mekânlar haline gelmektedir (Rodowick, 2018, p. 105). Böylece filmlerde gezi, gezinti, başıboşluk ve hiç kimseyi ilgilendirmeyen olaylar gibi saf optik ve sessel durumlar yükselişe geçmektedir. Saf optik ve sessel durumların yükselişe geçmesiyle, nesnel ile öznel, gerçek ile hayali ve fiziksel ile zihinsel gibi öğelerin karşılıklı kutupları sürekli etkileşime girerek, seyirciyi ayırt edilemezlik noktasına götürürler (Deleuze, 2021, p. 19). Saf görmenin ön plana çıktığı zamanın kristalleşmiş görüntüsü olarak tanımlayabileceğimiz zaman-imesi sinemasının temelini oluşturan 'kristal-ime' geçmiş ve şimdiyi kaynaştırarak bir görüntü sunmaktadır (Sofuoğlu, 2004, pp. 187-188). Kristal-ingede geçen şimdinin aktüel imgesiyle birlikte geçmişin virtüel imgesi sürekli bir değiş tokuş halindedir (Deleuze, 2021, pp. 103-105).

Deleuze'ün zaman-ingesini açıklarken değindiği bir diğer konu; iki farklı hikâye anlatma biçiminden söz ettiği, organik öyküleme ve kristal öyküleme biçimidir. Hareket-imesi sinemasındaki organik öyküleme; olaylar doğrusal bir neden-sonuç ilişkisiyle örülmüş, zaman mekân bütünlüğüne sahip, tutarlı bir dünyada karakterler anlatı içinde olaylara tepki göstererek eylem halinde bulunmaktadır. Zaman-imesi sinemasının dayandığı kristal öyküleme biçiminde ise olaylar nedensellik içermeyen imgelerle birbirine bağlanarak saf optik ve sessel durumlar ön plana çıkmaktadır (Sütçü, 2015, pp. 148-153). Deleuze'ün ifadesiyle organik öyküleme duyu-motor bağlantıları doğrultusunda zamanın dolaylı bir imgesi yakalanabilirken, kristal öyküleme biçiminde ise artık saf optik ve sessel durumlarla dolaysız zaman-ime söz konusu olmaktadır (Deleuze, 2021, p. 160). Nedensellik bağlantılarının dışında ortaya çıkan zaman-imesi sinemasında görünen şeyin tam olarak ne olduğu, seyircinin zihinde nedensellik ilişkisi ile açıklanmadığından tamamen anlaşılabilir. Bu nedenle, seyirci görünen şeyi anlamlandırabilmek için zihinde önceden var olan anılardaki imgeleri hatırlanmaya başlar. İmgeler, zihinde spiral bir yolla devre oluşturarak çağrışımlar ortaya çıkarır, böylece zaman-ingesinde bir düşünce süreci başlar (Deleuze, 1997, pp. 46-47). Böylece zaman-imesi sinemasında filmler sadece fiziksel dünyanın gerçekliğini yansıtmakla kalmaz, hareketin ötesine geçerek zihnin derin sularında salınan yeni ve genişleyen bir anlatım biçimi geliştirirler. Yani zaman-imesi bağımsız bir 'gerçeklik' kazanarak, hareket-imesi sinemasındaki gibi görünen şeylere karşı doğrudan bir eylem üretmez ve salt bir duygu ortaya çıkmaz.

Deleuze, zaman-ingesinde hareket-imesi sinemasında olmayan yeni türde bir karakterden bahsetmektedir. Seyircinin karakterlerle özdeşleşme yoluyla filme katıldığı duyu-motor bağlantılarının aktif olduğu bir sürecin aksine, zaman-ingesinde karakterler tepki vermeyen veya bir harekete katılmaktan ziyade, izlediği görüye teslim olan filmin içerisinde bir çeşit izleyiciye dönüşmektedirler. Deleuze, filmde sunulan karakterlerin eylemine odaklanan hareket-imesi sinemasının çökmesiyle ortaya çıkan zaman-imesi sinemasında bu durumu 'duyu-motor bağlantısının kopması' olarak açıklamaktadır. Bu yeni sinemanın gezinti karakterleri başlarına gelen olaylarla dahi ilgilenmez bir tavırdadır görünmektedirler (Deleuze, 2021, pp. 11-31). Filmlerde özdeşleşmenin bir bakıma tersine çevrilerek karakterin bir anlamda seyirci olduğu görülebilir. Deleuze'e göre bunun asıl sebebi, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından büyük bir yıkımla karşı karşıya kalan bireyin nasıl eylemde bulunacağını bilememesinden

kaynaklanmakta ve müdahale eden eylemin yerini ise savaşın yıktığı dünyayı seyretme hâli almıştır (Hakverdi, 2013, p. 35). Gelecekle ilgili planları olmayan bu karakterler, yıkılmış ve terkedilmiş binaların içinde yaşama nasıl devam edeceklerini bilemedikleri bir belirsizlik içindedirler. Hareket-imgesinde olduğu gibi güçlü ve ne istediğini bilen karakterlerin aksine, şaşkın, durgun ve edilgen bir haldedirler. Hareket-imgesinde karakterlerden hep bir aksiyon beklenirken, zaman-imesi sinemasında ise karakter ile eylem arasındaki bağ koptuğu için yerini saf optik ve sesel imgeler almakta, eylem yerini seyir ile değiştirmektedir (Baker, 2011, p. 269). Böylece klasik eylem sinemasının yerini 'seyre dalma' sineması almıştır. Filmlerde kahramanın yerini, dünyanın görüntülerini dışarıdan seyreden tanık konumundaki kişilikler aldığı için, filmsel evrendeki olay düğümleri gevşek ve karakterlerin ilişkileri rastlantısaldır (Akbulut, 2005, p. 41). Karakterin eylemle arasındaki bağın kopması, zaman-imesi sinemasındaki karakterlerin davranışlarını nedensiz ve amaçsız hale getirmiştir (Gönen, 2008, p. 27). Bu nedensizlik ve amaçsızlık durumu zaman-imesi sinemasında karakterlerin müdahale etme yetisini büyük ölçüde yitirmesiyle kendini göstermektedir. Hareket-imesinde dünyayla arasındaki bağı eylem üzerinden kuran birey, zaman-imesi sinemasında yerini dünyayı izleme-keşfetme haline bırakmakta ve bunu bazen çocuk karakterler aracılığıyla görselleştirilmektedir. Deleuze, eylemde pek bulunamayan fakat seyreden varlıklar olarak zaman-imesinde, çocuğa her zaman ihtiyaç duymuş olduğunun ve duyacağının altını çizmektedir (Baker, 2011, p. 312).

Deleuze, zaman-imesini açıklarken değindiği bir diğer konu olan ses ve görüntü öğelerine baktığımızda ise, duyu-motor bağlantılarının kırıldığı saf optik ve sessel imgeler olarak açıkladığı görülmektedir. Hareket-imesinde ses görüntünün ayrılmaz bir bileşeni iken, zaman-imesi sinemasında ise bu bağ kopmakta ve ses başlı başına bir imge halini almaktadır. Zaman-imesi sinemasında saf optik ve sessel durumların yaratıcısı olarak ses ögesi, duyulur hale geldiği zaman, imge halini almaktadır. Sinemada anlam yaratan öge olarak ses kadar önemli olan diğer bir konu sessizliktir. Sessizlik, sahne içinde insan sesinin yani konuşmaların veya diyalogların olmaması demek değildir. Saf optik ve sessel imgelere kapı açan doğa sesleri ya da nesnelere sesleri de sahne içinde birer betimleme aracı haline gelebilmektedir. Seyirciyi hem zamana hem de yaşama dair düşünmeye iten, seslerin görüntü kadar belirginleştiği, uzun sabit çekimlerden oluşan 'ölü anlar' zaman-imesi sinemasının belirleyici özelliklerindendir (Akbulut, 2005, pp. 42-43). Deleuze, zaman-imesindeki kurgu anlayışında, imgeler ve sekansların artık ilki biterken ikincisini başlatan rasyonel kesmeler ile birbirine bağlanan görüntülerden ziyade, her ikisine de artık ait olmayan ve kendileri için geçerli olan irrasyonel kesmeler üzerinden yeniden birbirine bağlandıklarından söz etmektedir (Deleuze, 2009, p. 238). Çatlakta meydana gelen bu irrasyonel kesilmede, bu iki imgenin etkileşimi birbirinin başı ya da sonu olmamasıdır. Çatlak içinden geçen imge dışsallığa ulaşarak ve seyirciye sırası olmayan bir zaman algısı oluşturmuştur (Deleuze, 1997, p. 181). Kurguda seyirciye "Bir sonraki imgede ne göreceğiz?" sorusunu sorduran hareket-imesinin aksine, zaman-imesi sineması "Bu imgede görülecek ne var?" diye düşündürmektedir. Bu bir duyu-motor bağlantılarının koptuğu, saf optik ve sessel durumudur (Deleuze, 1997, p. 272). Zaman-ime sinemasının bir başka özelliği, filmlerin kesintili ve boşluklu anlatımlarıyla görselleştirildiği kristal öyküleme biçimidir (Deleuze, 2014, pp. 272-273). Boş kalan, eylemlilik üretmeyen durağan görüntüler ile sabit kamera kullanımı, saf optik sessel durumlarını açığa çıkarmak için kullanılan ve seyircinin düşünmesini amaçlayan bir tekniktir. Zaman-imesinde kullanılan bir diğer sinematografik öge, kadraj içindeki dikkati yönlendirmenin bir yolu olan, alan derinliği kullanımıdır. Geniş alan derinliği kullanımının olduğu bir plan sayesinde arka planda, tıpkı ön planda olanlar gibi, bir şeyler olmaya devam etmekte ve belirgin bir biçimde kadrajda görünmektedir. Deleuze'e göre, arka planda olanlar, seyirciye geçmişe ve geleceğe dair bir şeyler çağrıştırarak kristal-imeyi oluştururlar (Deleuze, 1989, p. 92) Böylece, geçmiş ve şimdi, yani virtüel ve aktüel aynı anda perdeye yansımakta ve seyirciye düşünme alanı açmaktadır. Görüntülenme özelliklerinin bir başka ögesi ise, filmin görüntülenme hızıdır. Filmin kaydettiği hareketin görüntülenme hızının, ağırlaştırılması veya hızlandırılması

yoluyla elde edilen çekim tekniğiyle, zamanı uzatmak ya da kısaltmak mümkündür. Hareket-imgesinde hareketi daha etkileyici kılmak adına ağır veya hızlı çekim tekniği kullanılırken, zaman-imesi sinemasında ise, filmin zamanının yeniden düzenlenme işlevini görerek, 'duyum' deneyiminin gücünü arttırmak amacıyla kullanılabilir (Frampton, 2013:196). Zaman-imesinde çok sık karşılaşılan bir başka durum olan kadraj dışılık ise, kadraj içindekiler kadar önemli olan ve kaynağı görünmeyen seslerin veya kadraj dışı öğelerin filmin içine sızdırılma şeklidir (Colebrook, 2009, p. 69). Özellikle kadraj dışından duyulan sesler, saf sessel imgeleri olarak doğayı betimlemektedirler. Son olarak, zaman-imesinde bir tür kadrajdışılık olan kameranın direkt olarak seyircinin gözünün birebir devamı olarak sahne içinde kullanılmasıdır. Karakterler seyircinin orada olduğunu ve kendisini izlediğini bilmekte; doğrudan kameraya yani seyircinin gözünün içine bakarak, klasik sinemanın özdeşleşme unsurunu engellenerek kadraj dışı öğe olarak anlatıya eklenmektedir.

Deleuze'ün zaman-imesini açıklarken değindiği bir diğer konu ise; mekân kullanımında da duyu-motor bağlantıların olduğu hareket-imesi sinemasından farklılaşan zaman-imesinde; gündelik sıradanlığın, aleladeliliğin ve ölü zamanların ön plana çıktığı görülmektedir. Deleuze savaş sonrası Avrupa'da insanların nasıl tepki vereceklerini bilemedikleri mekânları 'öylesine-herhangi-mekân' şeklinde tanımlamaktadır ve bir hareketin devamlılığını sağlayan bütünlüğü bir yapı için planlı şekilde hazırlanmış bir mekânın olmadığını, ancak hareket mantığının geçersiz olduğu birbirinden kopuk, parçalanmış ve dağınık halde mekânların söz konusu olduğunu belirtir (Deleuze, 1997, p. 172). Zaman-imesi sinemasındaki saf optik ve sessel durumda 'öylesine-herhangi-mekân' olarak adlandırdığımız bu ortamda kurulan uzam bazen bağlantısız bazen ise boşalmış bir mekânı ifade etmektedir. Karakterlerin veya hareketin olmadığı boş mekânlar, sakinlerinin olmadığı bazı iç mekânlar, ıssız dış mekânlar ya da doğa manzaralarından oluşabilmektedir (Rodowick, 2018, pp. 104-105). Hareket-imesi sinemasında insanlar eksiktir ve insanlar kendilerini gecekonduarda, gettolarda, mücadelenin yeni koşullarında icat ederler (Deleuze, 2009, p. 209). Savaş sonrası yıkılmış binalar, terkedilmiş ıssız mekanlar, modernizmi temsil eden büyük kentler, gökdelenler, metro, sokaklar ve trafik gibi karakterlerin keşfetmeye ve yeniden ilişki kurmaya çalıştıkları yeni ve eskisine hiç benzemeyen mekan kullanımlarındandır. Filmlerde kullanılan bu mekânlar, hikâyenin nedenselliğiyle ilişkilendirilemediği ve karakterlerin kopuk eylemlerinin ön plana çıktığı uzamlardır. Zaman-imesi sinemasında sık sık rastlanan doğa görüntüleri ise karakterlerin dünya ile doğrudan temas kurduğu öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Amaç ve Yöntem

Bu çalışmada, John Grierson'un 'gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanmadır' şeklinde tanımladığı belgesel sinema alanında, özgün bir sinema üslubuna sahip olduğu genel olarak kabul gören Ron Fricke'in yeni anlatım yöntemlerini ele alarak, Deleuzeyen film kuramıyla farklı bir kavramsal bakış açısı sunabilmek amaçlanmaktadır. Literatüre bakıldığında Fricke'in sineması ile ilgili sınırlı sayıda çalışma bulunmasına karşın, Deleuze'ün sinema kuramı ile Fricke'in belgesel filmlerini ele alan hiçbir akademik çalışmanın bulunmadığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda Fricke sineması mercek altına alınmış ve zaman-imesi sineması olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği incelenmiştir. Fricke sinemasında zaman-ime özelliklerinin tespiti için; 'zaman algısı, öyküleme biçimi, karakterler, ses ve görüntü öğeleri, mekân kullanımı' (İşler, 2018, s. 6) gibi sinematografik öğeler temel ölçüt olarak belirlenmiş ve belgesel filmin çözümlenmesinde ana izleği oluşturmuştur. Çalışmanın evreni Fricke sineması, örnekleme ise çalışmanın kuramsal kısmına uygun olarak amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilen, *Baraka* (Ron Fricke, 1992) isimli belgesel filmde oluşturmaktadır. Nitel araştırma süreci içerisinde ortaya çıkan amaçlı örnekleme yöntemi, derinlemesine araştırma yapabilmek için çalışmanın amacı doğrultusunda zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların seçilmesidir. (Şimşek, Yıldırım, 2000, p. 69) Seçilen belgesel film üzerinden Deleuzeyen bir okuma yapılarak detaylı olarak çözümlenmiş ve literatüre katkı sağlaması hedeflenmiştir.

Baraka Belgeselinin Zaman-İmgesi Sineması Bağlamında Çözümlemesi

'Kelimelerin ötesinde bir dünya...'

John Grierson'un 'gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanması' şeklinde tanımladığı belgesel sinema alanında, özgün bir sinema üslubuna sahip olduğu genel olarak kabul gören, ağır/hızlı çekim, zaman atlamalı çekim tekniği ve geniş formatlı sinematografi kullanımı gibi konularında uzmanlaşmış olan Fricke, Amerikalı görüntü yönetmeni, editör, senarist ve belgesel film yönetmenidir. Röportaj, diyalog, anlatıcı, oyuncu ve klasik olay örgüsü ile senaryosu olmayan *Chronos* (Ron Fricke, 1985), *Baraka* (Ron Fricke, 1992) ve *Samsara* (Ron Fricke, 2011) olmak üzere toplamda üç uzun metrajlı belgesel filmi olan Fricke, belgesel filmlerinin tamamında hem görüntü yönetmenliği hem de yönetmenliğini kendisi yapmıştır. Fricke, yapım öncesi beş yıl ön hazırlık yaptığı, altı kıta ve yirmi beş farklı ülkede çekimleri on dört ay süren *Baraka* (1992) 'insanlık üzerine rehberli bir meditasyon' olarak nitelendirmiş ve belgeselde insan yaşamının derinliğini ve yaşamın gizemini sorguladığını ifade etmiştir.

Baraka belgeselindeki zaman algısına baktığımızda, zaman-imgesine dayalı sinema anlayışındaki en temel özelliklerden olan zamanı bölmeden kullandığı görülmektedir. Belgeselin proloğu Nepal, Tibet Himalayalar'daki dağ görüntüsü ile başlar ve yapımı yüzyıllar öncesine dayanan Tibet Manastırı'nın planı ile devam eder. Sonrasında Fricke Everest'in bir görüntüsünü verir ve ardından kamerasını Japonya'ya çevirir. Plan Nagano bölgesindeki kaplıcalardaki kar maymunlarının görüntüsü ile devam eder. Zamanın doğrudan temsili olan, saf optik ve sessel göstergelerin hâkim olduğu, oldukça uzun planlardan oluşan sahneler bir dünya hareketi olarak, yıldızların ve ayın hareketine bağlanarak belgeselin adı Baraka ekrana gelir. Zaman-imesi sinemanın temel niteliklerinden neden-sonuç ilişkisiyle kavrayamadığımız, eylemlilik üretmeyen bu durağan görüntüler duyu-motor bağlantısının çökmesiyle ortaya çıkan saf optik ve sessel göstergelere örnektir. Doğa görüntüleri ile baş başa kaldığımız belgeselin proloğundaki olay örgüsü belgeselin tamamında hâkim olan anlatı yapısını özetler niteliktedir. Belgeselin gezi, gezinti, başıboşluk ve hiç kimseyi ilgilendirmeyen olaylar gibi saf optik ve sessel durumlar üzerine inşa edildiği görülmektedir. Fricke prologda Himalayalar'daki dağ görüntüleri ile başlayan sahnenin ardından gelen ve yapımı yüzyıllar öncesine dayanan Tibet Manastırı'nı göstererek zaman-imesi sinemasının temelini oluşturan kristal-imeyle, geçmiş ve şimdikiyi kaynaştırarak saf görmenin ön plana çıktığı zamanın kristalleşmiş görüntüsünü sunmaktadır. Seyircinin geçmişle bağ kuran imgeleri fark etmesiyle zamanda çatlak ortaya çıkmakta ve oluşan bu çatlakta şimdinin aktüel imgesiyle geçmişin virtüel imgesi yer değiştirmektedir.



Görsel 1: Belgeselin proloğunda saf optik ve sessel göstergelerden oluşan sahne örnekleri.

Merkezi bir zaman kavramının olmadığı belgeselde, zaman kameranın farklı coğrafyalar arasında gidip gelmeleri içinde dağılmış olarak bulunmaktadır. Yapımı yüzyıllar öncesine dayanan; manastır, tapınak, cami, kilise, katedral gibi kutsal mekânlar, tarihten günümüze kadar ulaşabilmiş eserler, antik yapılar, büstler, heykeller, mezarlar, antik kentler, tarihi kalıntıların sergilendiği müzeler belgeselin zamanında çatlaklar oluşturmakta ve geçmiş kronolojik olmayan bir düzen içinde şimdiki zamanda görünür hale gelmektedir. Bu noktada, imge görülebilir ve işitilebilir bir hale gelerek kendini seyirciye hissettirir.

Baraka belgeselindeki öyküleme biçimine baktığımızda zaman-imesi sinemasında öne çıkan kristal öyküleme tekniğiyle, olaylar arasında ve karakterlerin eylemlerinde nedensellik içermeyen imgelerle birbirine bağlanarak saf optik ve sessel durumların ön plana çıktığı görülmektedir. Neden-sonuç ilişkisi ile kavrayamadığımız, kronolojik olarak ilerlemeyen,

sonunu tahmin edemediğimiz, çöken duyu-motor bağlantıları yüzünden nedensellik içermeyen imgelerle birbirine bağlanarak saf optik ve sessel göstergelerin ön plana çıktığı bir öyküleme biçimi Baraka belgeselinin ana izleğini oluşturmaktadır. Belgeselin belirgin bir olay örgüsü ya da merkezi bir konusu olmamakla birlikte; doğa, dinler, kadim kültürler, ilkel kabileler, yoksulluk, şehirleşme ve kaos, aşırı üretim, seks işçiliği, savaş ve ölüm gibi çok çeşitli konuların birbirine bağlandığı görülmektedir. Belgeselde zaman-imesi niteliği taşıyan öyküleme biçimini gerçekleştirdiği sahne örneklerine baktığımızda ise; kadim kültürlerin anlatıldığı Endonezya sekansında farklı şehirlerinden insansız ve boş antik tapınaklarından oluşan sahnelerde yapılar ve heykeller gösterilir. Ardından kutsal bir mekan olan Bali'nin en büyük antik tapınaklarından Gunung Kawi yerleşkesindeki Tampaksiring tapınağında, yüzlerce erkeğin kötü ruhlardan ve şeytandan korumak için yaptıkları, geleneksel bir dans ritüeli olan, iyi ve kötünün savaşını anlatan Kecak Dansı sahnesi uzun planda gösterilmektedir. Endonezya'nın Doğu Java bölgesindeki aktif yanardağlarından biri olan Bromo Dağı dumanlar içinde panoramik planda gösterilerek sahne bir dünya hareketine bağlanmaktadır. Sahnelerde virtüel ile aktüel yani sanal ile gerçek sürekli bir değiş tokuş halindedir. Her birinin kendi içinde bir gerçekliği, hakikati olsa da sahnelerde gördüğümüz Endonezya birbirinden oldukça farklıdır. Sahnelerde, Deleuse'un zaman-imesi sinemasının dayandığı kristal öyküleme biçiminde olduğu gibi olaylar arasında nedensellik içermeyen imgelerle birbirine bağlanarak saf optik ve sessel durumlar ön plana çıktığı görülmektedir.



Görsel 2: Endonezya sekansında dünya hareketine bağlanan sahne örnekleri.

Brezilya sekansında, sahne sisler içindeki Amazon yağmur ormanının panoramik planı ile başlamaktadır, ardından ormanda elektrikli bir testerenin ağacın gövdesini keserken yakın planda gösterir ve ağacın düşüşünü görürüz. Elektrikli testerenin sesi eşliğinde, Kayapo kabilesinin reisinin yaşadığı ormanın ağaçları kesilirken, doğrudan kameraya bakarak seyirci ile göz göze geldiği sahneye geçilerek, seyircinin zihninin derinliklerinde yeni bir anlatım biçimi oluşturmasına olanak tanımıştır. Brezilya'da altın madeninin dinamitle patlatıldığı sahneye geçilir, ekranda toz dumana karışır ve tahrip edilen doğa karşısında belgeselin afişindeki fotoğrafı oluşturan, Kayapo kabilesinden bir çocuğun ürkek gözlerle ormanda ağaç yapraklarının arasından doğrudan kameraya bakarak seyircinin gözünün içine baktığı sahneye geçilerek, seyirciye izlediğinin bir film olduğunu hatırlatmış ve gerçekliği duyumsaması sağlanmıştır. Bir sonraki planda kamera Rio de Janeiro'nun en büyük favelalarından birine çevrilir, yıkık dökük, sıvasız, boyasız, kapısı penceresi olmayan bu devasa gecekondu mahallesinde nereye baktığı belli olmayan insanlar ve amaçsızca ortalıkta dolaşan çocuklar kristal öykülemenin önemli özelliklerinden biri olan gündelik sıradan hayatlarında gösterilirler. Sahnelerde virtüel ile aktüel sürekli yer değiştirir. Yine her birinin kendi içinde bir gerçekliği, hakikati olsa da sahnelerde gördüğümüz Brezilya birbirinden oldukça farklı ve uyumsuzdur. Röportaj, diyalog, anlatıcı, oyuncu ve klasik olay örgüsü ile senaryosu olmayan Baraka belgeselinin tamamında hâkim olan kristal öyküleme biçiminde çatallanmalar yaratılmakta her defasında başka bir olasılığın mümkün olduğu seyirciye hatırlatılmaktadır. Belgesel, farklı coğrafyalarda, birbirinden farklı koşul ve durumlarda yaşayan insan manzaralarını neden-sonuç zincirlerine dayanmayan anlık görüntüler sunmaktadır.



Görsel 3: Brezilya sekansında dünya hareketine bağlanan sahne örnekleri.

Belgeselin ana izleğini oluşturan bu öyküleme biçimi filmin tamında hâkimdir. Belgesel sırasıyla doğa, dinler, kadim kültürler, ilkel kabileler, yoksulluk, şehirleşme ve kaos, aşırı üretim, seks işçiliği, savaş ve ölüm gibi sekanslardan oluşmakta, güneş tutulması, yanan petrol kuyuları, aktif yanardağlar, şelaleler, doğal parklar, antik şehirler, ormanlar, ay ve yıldızların dairesel hareketleri gibi bir dünya hareketine bağlanarak konular arasında geçiş yapılmaktadır. Kristal öyküleme ile farklı koşul ve coğrafyadan insan ve doğa manzaraları ile baş başa kaldığımız, anlık olay ve durumlar sunulduğu belgeselde Fricke, ağımsı bir sistemle kurduğu filmin öyküsünü seyircilere bulmaca çözer gibi birleştirerek üretkenlik fırsatı vermiştir. Rastgeleliğin ve merkezsizliğin hâkim olduğu sahnelerde görünen şeyin tam olarak ne olduğu, seyircinin zihinde nedensellik ilişkisi ile açıklanamadığından tamamen anlaşılabilir. Bu nedenle, seyirci görünen şeyi anlamlandırabilmek için zihinde önceden var olan anılardaki imgeleri hatırlanmaya başlamaktadır. İmgeler, zihinde spiral bir yolla devre oluşturularak çağrışımlar ortaya çıkarır ve belgeselde bir düşünce süreci başlamaktadır. Belgesel sadece fiziksel dünyanın gerçekliğini yansıtmakla kalmaz, hareketin ötesine geçerek zihnin derin sularında salınan yeni ve genişleyen bir anlatım biçimi geliştirir. Anlam seyircinin deneyimleriyle zihninde oluşmakta, bundan sonra ne gelecek sorusu yerine, bunu şimdi neden görüyoruz sorusunu sordurarak, resmin tamamını belgesel bitince zihnimizde duyumsayabildiğimiz bir duyum anı yaratmaktadır.

Baraka belgeselinde yer alan karakterlere baktığımızda, zaman-imgesi sinemasıyla örtüştüğü genellikle doğrudan kamerayla etkileşime geçmeyen doğal yaşamdaki insanlar, hayvanlar ve nesnelere oluştuğu görülmektedir. Belgesel hayatın olağan akışı içinde verili düzeni yeniden ve yeniden üreten karakterler üzerine kurulmuştur ve insanlar gündelik, sıradan hayatlarındaki durumlarıyla birlikte sunulmuştur. Karakterler arasında hiç diyalogun olmadığı belgeselde, hareket imgesi sinemasında olduğu gibi doğrusal bir çizgi dâhilinde, olayların akışını daima ileriye doğru taşıyan karakterlerin devre dışında kaldığı görülmektedir. İlkel kabilelerdeki insan manzaraları, modern kent yaşamındaki kalabalık insan kitleleri, fabrika çalışanları, metro, sokak ve caddeleri dolduran kalabalık insan kitleleri, dini ritüellerini yerine getiren, dua eden insanların görüntüleri, cenaze merasimleri, geçimini çöpten sağlayan insanlar, evsizler, seks işçileri ve çocuklar gibi Deleuze'ün bahsettiği modern sinemayla birlikte ortaya çıkan kendi başına gelen olaylarla dahi ilgilenmeyen ve tepkisiz karakterlerden oluşmaktadır.

Belgeselde yoksulluğun anlatıldığı sekansta, plan Yemen'de ağır bir yük taşıyan eşek arabasında nereye gittiği belli olmayan gezinti bir karakter ile başlar. Sonraki sahnede, Hindistan'ın en büyük şehir çöplüğünde geçimini sağlamak için çöpleri karıştırmak zorunda kalan, çoğunluğu kadınlar ve çocuklardan oluşan karakterler gösterilirken Fricke, kameraya doğrudan bakan kız çocuklarını uzun bir planda çekilerek seyircinin gerçekliği duyumsaması ve yoksulluğu içselleştirerek zihninde yeni imgeler yaratmasına olanak tanımıştır. Diğer sahnede kamerasını Brezilya sokaklarına çeviren Fricke evsizleri, soğuk havaya rağmen iki bebeğiyle beraber dilenmek durumunda olan kadını ve getto mahallesinde penceresi dahi olmayan bir evden nereye baktığı belli olmayan bir çocuğu, kristal öykülemenin önemli özelliklerinden biri olan gündelik sıradan hayatlarında seyir halinde gösterir. Tayland'da şehrin parlak renkli ışıklarının altında seks işçiliği yapan genç kadının doğrudan kameraya

baktığı sahne uzun bir planda, kendi koşullarına ve içinde bulunduğu duruma tepkisiz bir karakter olarak gösterilmiştir.



Görsel 4: Belgeselde yoksulluğu anlatan seyir halindeki karakterlerin kullanımına örnek sahneler.

Belgeselde dini inanışların merkeze alındığı sekansta ise, Hindistan'dan Ganj Nehri, Kudüs'ten Kutsal Kabir Kilisesi, Mekke'den Kâbe, İstanbul'dan Ayasofya, Vatikan'dan Aziz Petrus Bazilikası ve İran'dan Şah Çerağ Camii gibi kutsal mekânlarda insanların dini ritüellerini yerine getirdiklerini ve ibadet ettiklerini gösterilmektedir. Baraka, farklı coğrafyalarda, birbirinden farklı inanışlar ile farklı koşul ve durumlarda yaşayan insan manzaralarını hiçbir söze gerek kalmadan karakterler üzerinden anlatmaktadır. Profesyonel oyuncuların yer almadığı belgeselin merkezinde ana karakter ya da yan karaktere de yer verilmemiştir. Özellikle Deleuze'ün, zaman-imgesinde eylemde pek bulunamayan fakat seyreden varlıklar olarak nitelendirdiği, çocuk karakterlerin belgeselde sıklıkla kullanıldığı gözlemlenmektedir.



Görsel 5: Eylemde bulunmayan, seyreden varlıklar olarak belgeselde çocuk karakterlerin kullanımı.

Belgeselin pek çok sahnesinde kamera, olay akışını veya karakterleri takip etmemekte, karakterlerle birlikte konuları da çerçevenin dışında bırakmaktadır. Bu durum seyircinin karakterlerle özdeşleşme imkânını ortadan kaldırmakta ve filmde duyu-motor şemasının işleyişini bozmaktadır.

Baraka belgeselindeki ses ve görüntü öğelerine baktığımızda ise, zaman-imgesi sinemasında öne çıkan duyu-motor bağlantılarının kırılmasıyla saf optik ve sessel imgeler olarak kullanıldığı görülmektedir. Belgesel Deleuze'ün, zaman-imgesindeki kurgu anlayışında belirttiği gibi irrasyonel kesmeler ile birbirine bağlanmış planlardan oluşmaktadır. Olay örgüsünde hiçbir plan bir öncekinin sonu, bir sonrakinin başı niteliğine sahip değildir. İrrasyonel kesme ile meydana gelen çatlak içinden geçen imge dışsallığa ulaşarak, seyirciye sırası olmayan bir zaman algısı oluşturmaktadır. Bu kullanım seyirciyi "Bir sonraki imgede ne göreceğiz?" sorusunu sorduran hareket-imgesinin aksine, "Bu imgede görülecek ne var?" diye düşündürmektedir. Bu kullanım duyu-motor bağlantılarının koptuğu, saf optik ve sessel

duruma örnektir. Zaman-imge sinemasının bir başka özelliği olarak belgeselde kullanılan kesintili ve boşluklu anlatımla görselleştirilen kristal öyküleme biçimi olarak; boş kalan, eylemlilik üretmeyen durağan görüntüler ile uzun sabit kamera kullanımı, saf optik sessel durumlarını açığa çıkarmak için kullanılan ve seyircinin düşünmesine olanak sağlayan bir başka tekniktir. Belgeselde kullanılan görüntülenme özelliklerinin bir başka ögesi ise filmin görüntülenme hızıdır. Filmin kaydettiği hareketin görüntülenme hızının, ağırlaştırılması veya hızlandırılması yoluyla elde edilen çekim tekniğiyle, zamanı uzatmak ya da kısaltmak mümkündür. Hareket-imgesinde hareketi daha etkileyici kılmak adına ağır veya hızlı çekim tekniği kullanılırken, zaman-imgesi sinemasında ise, filmin zamanının yeniden düzenlenme işlevini görerek, 'duyum' deneyiminin gücünü arttırmak amacıyla kullanılmaktadır. Zamanı bölmeden kullanan Fircke sahne içinde kullandığı uzun sabit çekimlere ek olarak time lapse ve hyperlapse gibi teknikleri kullanarak tek bir planda hem geceyi hem de gündüzü aynı anda kesmeden göstermektedir.

Zaman-imgesinde bir tür kadraj dışılık olan kameranın direkt olarak seyircinin gözünün birebir devamı olarak sahne içinde kullanılmasıdır. Fricke Baraka 'da karakterlerin doğrudan kameraya dönerek seyirciye bakmasıyla hem sinemada dördüncü duvarı kırarak yabancılaştırıcı bir hamleyi başarıyla kullanmış, hem de belgesel sinemada bu yeni anlatım tekniğini kullanarak karakterlerin yaşam koşullarının gerçekliği ile seyirciyi göz göze gelerek, gerçekliği duyumsaması ve içselleştirerek zihninde yeni imgeler yaratmasına olanak tanımıştır. Bu bağlamda bazı karakterler sadece kameraya bakan portreler olarak gösterilmiştir. Brezilya'da Kayapo kabilesinin reisinin yaşadığı ormanın ağaçları kesilirken insanların bu yıkıma bir son vermesi gerektiğini anlatmaya çalıştığı sahne yakın planda ve doğrudan kameraya bakarak çekilmiş ve seyirciye izlediğinin bir film olduğunu hatırlatmıştır. Bu durum seyircinin karakterle özdeşleşme imkânını ortadan kaldırmakta ve belgesel filmde duyu-motor şemasının işleyişini bozmaktadır. Hindistan'ın en büyük çöplüğü olan Kalküta şehir çöplüğünde geçimini sağlamak için çöpleri karıştıran insanlar gösterilirken kameraya doğrudan bakan kız çocukları uzun bir planda çekilerek seyircinin gerçekliği duyumsaması ve yoksulluğu içselleştirerek zihninde yeni imgeler yaratmasına olanak tanımıştır. Tayland'ın başkenti Bangkok'ta ise seks işçiliği yapan genç kadınların doğrudan kameraya baktıkları sahne oldukça uzun bir planda verilmiş ve parlak renkli ışıklarının altında şehrin başka bir yüzü gösterilerek, seyircinin zihninin derinliklerinde yeni bir anlatım biçimi oluşturmasına olanak tanımıştır. Bu durum izleyicinin karakterlerle özdeşleşme imkânını ortadan kaldırmakta ve filmde duyu-motor şemasının işleyişini bozmaktadır. Diğer bir sahnede Hindistan Ganj Nehri kıyısındaki cenaze töreninde geleneksel ritüellerinden olan ölü yakma töreninin ardından ekrana gelen gözü yaşlı bir Hindu erkeği, seyirciyle göz göze gelerek ölümü duyumsatmaktadır. Baraka'daki karakterler seyircinin orada olduğunu ve kendisini izlediğini bilmekte; doğrudan kameraya yani seyircinin gözünün içine bakarak, klasik anlatı sinemanın özdeşleşme unsurunu engellenerek kadraj dışı öge olarak anlatıya eklenmektedir.



Görsel 6: Yakın planda doğrudan kameraya bakan karakterler.

Son olarak Baraka belgeselinde yer alan mekân kullanımına baktığımızda ise; Fricke seyircisini, Deleuze'ün 'öylesine-herhangi-mekân' olarak adlandırdığı bağlantısız boş mekanlar, sakinlerinin olmadığı terkedilmiş yıkık dökük mekanlar ve ıssız doğa manzaraları ile baş başa bırakmaktadır.

Sonuç

Merkezi bir zaman kavramının olmadığı belgesel anlatısında, yönetmenin zamanı bölmeden kullandığı ve zamanın doğrudan temsili olarak saf optik ve sessel göstergelerin hakim olduğu, oldukça uzun planlardan oluşan sahnelerin bir dünya hareketine bağlanarak olay örgüsünün ilerlediği görülmektedir. Zamanı bölmeden kullanan Fricke sahne içinde kullandığı uzun sabit çekimlere ek olarak time lapse ve hyperlapse gibi teknikleri kullanarak tek bir planda hem geceyi hem de gündüzü aynı anda kesmeden göstermektedir. Yapımı yüzyıllar öncesine dayanan kutsal mekânlar, tarihten günümüze kadar ulaşabilmiş eserler, antik yapılar, mezarlar, antik kentler belgeselin zamanında çatlaklar oluşturmakta ve geçmiş kronolojik olmayan bir düzen içinde şimdiki zamanda görünür hale gelmektedir. Seyircinin geçmişle bağ kuran bu imgeleri fark etmesiyle zamanda çatlak ortaya çıkmakta ve oluşan bu çatlakta şimdinin aktüel imgesiyle geçmişin virtüel imgesi sürekli olarak yer değiştirmektedir.

Belgeselin belirgin bir olay örgüsü ya da merkezi bir konusu olmamakla birlikte; öyküleme biçimine baktığımızda zaman-imesi sinemasında öne çıkan kristal öyküleme tekniğiyle, olaylar arasında ve karakterlerin eylemlerinde nedensellik içermeyen imgelerle birbirine bağlanarak ilerlediği görülmektedir. Neden-sonuç ilişkisi ile kavrayamadığımız, kronolojik olarak ilerlemeyen, sonunu tahmin edemediğimiz, çöken duyu-motor bağlantıları yüzünden nedensellik içermeyen imgelerle birbirine bağlanarak saf optik ve sessel göstergelerin ön plana çıktığı bir öyküleme biçimi Baraka belgeselinin ana izleğini oluşturmaktadır. Belgeselinde yer alan karakterlerin, zaman-imesi sinemasıyla örtüştüğü genellikle doğrudan kamerayla etkileşime geçmeyen doğal yaşamdaki insanlar, hayvanlar ve nesnelere oluşturduğu görülmektedir. Karakterler arasında hiç diyalogun olmadığı belgeselde, hareket imgesi sinemasında olduğu gibi doğrusal bir çizgi dâhilinde, olayların akışını daima ileriye doğru taşıyan karakterlerin devre dışında kaldığı görülmüştür. Zaman-ime sinemasının bir başka özelliği olarak belgeselde kullanılan kesintili ve boşluklu anlatımla görselleştirilen kristal öyküleme biçimi olarak; boş kalan, eylemlilik üretmeyen durağan görüntüler ile uzun sabit kamera kullanımı, saf optik sessel durumlarını açığa çıkarmak için kullanılmış ve seyircinin düşünmesine olanak sağlamaktadır. Belgeselde yer alan mekânlara baktığımızda ise; Fricke 'öylesine-herhangi-mekân' olarak adlandırdığı bağlantısız boş mekânlar, sakinlerinin olmadığı terkedilmiş yıkık dökük mekânlar ve ıssız doğa manzaraları yoğun olarak kullanılmıştır. Sonuç olarak, Ron Fricke sineması *Baraka* belgeseli üzerinden; zaman algısı, öyküleme biçimi, karakterler, ses ve görüntü öğeleri ile mekân kullanımı gibi sinematografik öğeler bağlamında çözümlendiğinde, zaman-imesi sineması niteliği taşıdığı kanaatine varılmıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân*. İstanbul: Bağlam.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim.
- Colebrook, C. (2009). Gilles Deleuze (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Doğrulattı.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (C. Soydemir, Çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Deleuze, G. (2009a). *Cinema 2: The Time-Image*. Hugh Tomlinson & Robert Galeta (Translated by). London: Continuum.

Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-İmge*. (B. Yalım ve E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, G. (1997). *Cinema 2: The Time-Image* (5. bs.). (H. Tomlinson ve R. Galeta, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge* (B. Yalım, E. Nahum ve E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk.

Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-İmge*. (B. Yalım ve E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Frampton, D. (2013). *Filmozofi - Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis.

Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat Sinema*. İstanbul: Versus.

Hakverdi, G. (2011). "Yeni Türk Sinemasında Fallik Bir Sızıntı Olarak Balık İmgesi". *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2011-2(1), 3-20.

İşler, B. (2018). *Derviş Zaim Sinemasında Zaman-İmgesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Martin-Jones, D. (2014). *Sinemada Hareket-İmajlar, Zaman-İmajlar ve Melez-İmajlar*. (M. Özbank ve Y. Başkavak, Çev.), D. Sutton ve D. Martin-Jones (Der.). *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (s. 109-122) içinde. İstanbul: Kolektif Kitap.

Rodowick, D. N. (2018). *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*. (E. Ekici, Çev.), İstanbul: Küre Yayınları.

Sofuoğlu, H. (2004). *Düşüncenin Sinematografik Yapısı: Hareket-Zaman ve Görüntü*. Eskişehir: Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı Yayınları.

Sütçü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. Bursa: Sentez Yayıncılık.

Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es.

Şimşek, H., Yıldırım, A. (2000). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Film

Magidson, M. (Yapımcı). Fricke, R. (Yönetmen). (1992). *Baraka* [Belgesel Film]. Amerika.

-Araştırma Makalesi-

Deleuze ve Guattari'nin Yersiz Yurtsuzluk Kavramı Çerçevesinde *It Must Be Heaven* Filmi

Gökhan Evecen*

Özet

Modernitenin getirdiği şehirleşme ile birlikte oluşan göçler neticesinde insanın köklerinden koparılıp yuvanın dağılışıma dikkat çeken Heidegger'den sonra Fransız kuramcılar Gilles Deleuze ve Felix Guattari de yersiz yurtsuzluk kavramı altında benzer noktaya vurgu yaparlar. Yazarlar, göçebeliğin bir sonucu olarak ortaya çıkan yersiz yurtsuzluğu kapitalizm eleştirisi ekseninde ele almış ve oluşan durumun pozitif imkânları üzerine düşünmüşlerdir. Aidiyetin kaybedilip yeni bir yurtlanmanın arayışıyla birlikte aidiyetin tekrar sorgulandığı yersiz yurtsuzluğu Deleuze ve Guattari, egemen, yaygın görüş ve ilişkilerin terkedilip yeni düşünsel egzersizlerin ve imge yaratmanın bir zemini olması anlamında olumlu değerlendirirler. Orta Doğu sinemalarından Filistin sineması, İsrail işgalinden bu yana direniş ve kimlik ekseninde varoluşuna devam etmektedir. İsrail'in işgal ettiği bölgede doğup büyüyen Elia Suleiman, yerinden edilmişliği modern sinemanın çok katmanlı estetik stratejileriyle inşa ettiği filmlerinde Filistin sinemasının görünürlüğüne katkıda bulunmaktadır. Elia Suleiman, işgali sadece İsrail'le sınırlı tutmamış, Filistin'in yaşadığı yerinden edilmişliği farklı iktidar biçimleriyle "Dünyanın Filistinlileştirildiği" sözüyle tüm dünyada yaşandığını ifade etmiştir. Deleuze ve Guattari'nin Filistin sinemasından da örnekledikleri minör sinemanın önemli başlıklarından yersiz yurtsuzluk, bu bağlamda Elia Suleiman sinemasında izi sürülebilen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir yurt ve dolayısıyla yuva olarak Filistin imgesi, arzu edilen ulusal mit olarak Filistinli sinemacıların filmlerinde yer etse de Suleiman, Filistin'i bireysel ve toplumsal anlamda eleştiriye tabi tutarak filmlerinde imgelemektedir. Bu çalışmada, Suleiman'ın, yerinden edilmişlikle beraber ortaya çıkan aidiyet meselesini, majör sinema dili olan klasik anlatının kodlarını yersiz yurtsuzlaştıran imajlarla sorguladığı filmlerden biri olan *It Must Be Heaven* filmi, Deleuze ve Guattari'nin yersiz yurtsuz kavramı etrafında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yersiz yurtsuzluk, Deleuze, Guattari, Elia Suleiman, Filistin

* Öğr. Gör. Dr., Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Antalya, Türkiye

-Research Article-

It Must Be Heaven in the Framework of Deleuze and Guattari's Concept Of Deterritorialization

Gökhan Evecen*

Abstract

*After Heidegger, who drew attention to the uprooting of human beings from their roots and the disintegration of the home as a result of the migrations that occur with the urbanization brought about by modernity, the French theorists Gilles Deleuze and Felix Guattari also emphasize a similar point under the concept of deterritorialization. The authors addressed the deterritorialization that emerged as a result of nomadism on the axis of criticism of capitalism and reflected on the positive possibilities of the situation. Deleuze and Guattari positively evaluate the loss of belonging and the request for belonging in search of a new homeland as a ground for new intellectual exercises and image creation by abandoning dominant and widespread views and relations. Palestinian cinema, one of the cinemas of the Middle East, has continued its existence on the axis of resistance and identity since the Israeli occupation. Elia Suleiman, who was born and raised in a region occupied by Israel, contributes to the visibility of Palestinian cinema in his films, in which he constructs deterritorialization with the multi-layered aesthetic strategies of modern cinema. Elia Suleiman didn't limit the occupation only to Israel but expressed that the deterritorialization experienced by Palestine is experienced all over the world with the phrase "The world is Palestinianized" with different forms of power. Deterritorialization, one of the important topics of minor cinema, which Deleuze and Guattari also exemplify in Palestinian cinema, appears as a concept that can be traced in Elia Suleiman's cinema in this context. The image of Palestine as a homeland, and therefore as a home, has appeared in the films of Palestinian filmmakers as a desired national myth, but Suleiman images Palestine in his films by subjecting it to individual and social criticism. This study analyzes Elia Suleiman's *It Must Be Heaven*, which deals with the issue of belonging in the context of displacement. We analyze the film's use of images that subvert the conventional narrative codes, which serve as the dominant cinematic language, with a focus on Deleuze and Guattari's Notion of deterritorialization.*

Keywords: Deterritorialization, Deleuze, Guattari, Elia Suleiman, Palestine

* Lecturer Dr., Akdeniz University Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema, Antalya, Türkiye

Giriş

Moderniteyle birlikte hızla değişen yaşam koşullarının insanın düşünsel ve duygusal dünyasını etkilemesi kaçınılmazdır. Sanayi, küreselleşme, teknolojik gelişmelerdeki hız, kapitalizmin yapısında var olan güç mücadeleleri, savaşlar ve göç gibi majör etkenler insanların kimlik ve aidiyet duygularını derinden etkilemektedir. Bu bağlamda, yersiz yurtsuzluk kavramı, modern toplumların karşılaştığı önemli bir fenomen haline gelmiştir ve kişinin ait olduğunu hissettiği yerlerden ve zamanlardan kopuk ve uzakta hissetmesi deneyimine denk gelmektedir. Kavramın, postmodernizm ile yaygınca tartışılan kimlik mefhumuyla birlikte daha görünür olduğunu söylemek imkânlıdır.

Akışkan bir hal almaya başlayan toplumsal yaşamda insanın kökenlerinden kopması sonucu yaşadığı varoluşsal kriz olarak Heidegger gibi filozofların ifade ettikleri yersiz yurtsuzluk, Deleuze, Guattari, Nietzsche ve Said gibi düşünürlerce düşüncenin belli bir merkez etrafında değil, yayılımcı bir nitelik taşıyarak gerçekleşmesi sonucu özgürlük alanını ifade eden kavramlar olarak sunulur. Bu belirsizlik, kodsuzluk ve köksüzlük toplumların kimlik karmaşası ve aidiyet sorunlarıyla başa çıkma gücünü beraberinde getirir de belli bir yere ait olmamanın verdiği düşünsel özgürlük, kişiye özellikle sanat ve felsefe alanında daha eleştirel ve yaratıcı bir zemin açar. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, birlikte geliştirdikleri felsefi düşüncede insanların sabit ve belirli yapılar içinde sıkışıp kalmaları yerine değişim ve hareketin özgürlüğünde olmaları gerektiğini yazarlar. Yazarlara göre yersiz yurtsuzluk kavramı, sabit ve belirli bir ev veya yerden kaçma dürtüsü olarak geçer. Onlara göre, insanlar, toplumun dayattığı kimlikler ve sınırlar içinde sıkışıp kalmak yerine, farklılıklarını keşfetmeli ve çeşitliliği kucaklamalıdır. Bu durum, bireyin özgürleşme ve kendi potansiyelini gerçekleştirme sürecinde önemli bir rol oynar.

İsrail devletinin kurulması sonrasında Filistin'in uğradığı baskı ve kıymlar neticesinde Filistinliler zorla yerlerinden edilmişlerdir. Yersiz yurtsuzluk, Filistin'in yakın tarihi göz önüne alındığında zorla yerinden edilme ve göç edilen yerlerde karşılaşılan durum bağlamında güncel bir durumu ifade etmektedir. Yirminci yüzyılın ortalarından bu yana Batı'nın etkisiyle büyüyen kangrenleşen söz konusu durum doğal olarak ülkenin edebiyatına ve sanatına yansımıştır. Filistin sinemasının yapısal özelliklerine bakıldığında Filistinlilere yaşatılan durumları dünya kamuoyuna açıklama ihtiyacının yanı sıra, 1948 öncesi Filistin'in hafızasını korumak, işgal altındaki toprakları yeniden geri almak, sürgün edilen vatandaşların tanıklıklarını kaydetmek ve geri dönüş hakları talebini desteklemek olmuştur. Günümüze kadar farklı boyutlarıyla devam eden bu süreç Elia Suleiman gibi Filistinli sinemacılar tarafından filmlerine konu olmaya devam etmiştir.

Elia Suleiman, klasik sinemaya ait uyuşmsal kodları ve Filistin'i belli klişeler alanında yansıtmaya çabalarını içeren film yapım biçimine de karşı çıkması yönüyle sinema dünyasında adı duyulan bir yönetmendir. Yönetmenin dünyanın kaynayan kazanı durumundaki Orta Doğu coğrafyasından olması ve anlatılarında bu sorunlara değinmesi anlamında başta İsrail ve o devleti destekleyenlerden ancak sorunlara farklı açılardan değinmesi sebebiyle de başta Filistin olmak üzere Filistin davasını destekleyenlerden de tepki görmüştür. Sorunun çözüme bağlanmadığı ve çoğu zaman ölümler ve işgallerle neticelenen bir tabloya Suleiman, egemen anlatının kodlarından yaklaşılmayarak çektiği filmlerle sıklıkla tartışılan bir yönetmen olmuştur. *It Must Be Heaven* filmi, 2019 yılı yapımı olup yönetmenin Filistin'i bir imge haline getirip dışarıda onu aramasını konu edinir.

Yersiz Yurtsuzluk Kavramı ve Deleuze ile Guattari'nin Yaklaşımı

Modern dönemin devingen yapısı ve bu dönemde ortaya çıkan büyük değişimler neticesinde zorla ya da gönüllü olarak bireylerin yer değiştirmesi sonucu yaygın bir hal kazanan yersiz yurtsuzluk, sosyal bilimlerde olduğu kadar başka alanlarda da kendine yer

bulmuştur. Kültürel çalışmalar ve sanat alanında yersiz yurtsuzluk kavramı, edebiyattan sinemaya, müzikten görsel sanatlara kadar geniş bir yelpazede incelenmiştir. Sanat yapıtlarında göç, aidiyet, kültürel iletişim ve kimlik sorunları gibi temalar, yersiz yurtsuzluğun sanatsal yansımalarını oluşturur. Felsefi, sosyolojik, psikolojik, kültürel ve sanatsal açılarından incelendiğinde, bu kavramın insan deneyimini derinlemesine etkileyen birçok faktörü barındırdığı görülür.

Heidegger, Nietzsche, Arendt, Deleuze gibi düşünürler, yersiz yurtsuzluğu varoluşsal köksüzlük olarak yorumlamışlar ve düşünmeyi yerinde duramamakla ilişkilendirmişlerdir. Yani yersiz yurtsuzluğu coğrafi olarak değil başından beri köke sahip olmayan düşünme biçimi olarak ele alırlar. Kavramın merkezinde yer eden yabancılaşma, insanlar ve kendi eliyle yaratılan evlere karşı duyulan köksüzlük hissidir ki bu düşünce modern dönemle birlikte yaygın bir hal almıştır (Kılıç, 2009, s. 151). Yani kavram, bu yazarlara göre insanın özgürlüğü anlamında arzulanan olumluluk olarak değerlendirilir (Topakkaya, 2018, s. 66). Yersiz yurtsuzluk kavramıyla ilgili değinilmesi gereken bir başka düşünür, kavramı evle ilişkilendiren Adorno'dur. Adorno'ya göre ev özdeşlik, konfor, denetim, kültür endüstrisi gibi alanlarla ilişkilidir ve bireyin aidiyet noksanlığına vurgu yaparken aynı zamanda onun özgürlüğüne ket vurur. Radikal, eleştirel, yaratıcı süreç evden (ev olarak hissettiği hangi uzamsa) uzaklaşmakla, ona direnmek ve onunla özdeşleşmemekle gerçekleşebilmektedir: "Kendi evimizi ev olarak görmemek, orada kendimizi 'evimizde' hissetmemek, ahlakın bir parçasıdır" (2002, s. 40). Çünkü modern toplumla birlikte kaybolan ev, aynı zamanda modern toplumsal üretimin bir parçasına dönüşür ve bireyi hapseder. Dolayısıyla, radikal düşünce, bu ev hissine katılmamak, ona direnmek ve özdeşleşmemekle ilgilidir. Adorno'ya göre (2002, s. 89-90) yazar, metinlerinde bir ev kurar. Yaşamda kendine yurt bulamayanlar, yazıyı sığınak olarak görür. Yazmak, bir tür kaçışın somutlaşmasıdır; daimî bir kaçışın, bir kopuşun açığa çıkmasıdır. Ancak yazı da ona ev olmaz çünkü orası da atıklar ve fazlalıklarla doludur.

Gilles Deleuze'ün felsefesi, insan pratiklerini ve pratik alanlarını yeni bir gözle değerlendirmeyi amaçlar (Sütçü, 2005, s. 25) ve merkezde öznenin yer aldığı Batı merkezli felsefe anlayışı yerine, ötekilik oluşturmayan, *farklılık* felsefi anlayışına dayanır. Deleuze, ağaç şeklinde düşünme yerine kolaylıkla çoğalan ve yatay olarak büyüyen rizom (köksap) bitkisi üzerinden yatay düşünmeyi önerir. Ağaç düşünme şekli diyalektiktir, dolayısıyla olumsuzlamaya dayalı bir yöntem olduğu için hiyerarşiktir. Buradan yola çıkarak ağacı majör düşünmeyle; rizomu minör düşünmeyle ilişkilendirmek mümkündür. Özne ve karşıtlık üzerinden kurulduğundan majör düşünmede temsilin varlığından söz edilebilir ancak minör düşünme farklılığa dayandığından temsil yerine tekillik ve farklılık söz konusudur. Bu felsefeye göre kavramların nesnesi yoktur, bunun yerine oluş kavramını kullanırlar. Yazarlar, bütün organların adları ve işlevlerinin kodlandığını o yüzden de organsız beden kavramını üretirler. Yumurtaya benzerdir organsız beden ve başka pek çok forma dönüşme ihtimali vardır (Yıldız, 2022, s. 468-469). Deleuze'ün temsilin yerine imgeyi tercih etmesinin nedeni budur ki imge, bir yeniden üretim veya karşı koyuş sahası değil bir yaratım alanıdır. O yüzden de yazarların kavramları yumurta gibidir ve zihinde somutlaşmaları zordur.

Yersiz yurtsuzluk kavramı, Deleuze ve Guattari'nin yazılarında kapitalizmin ürünü olan şizofreni ile birlikte değerlendirilir. Şizofrenler, normlara sahip toplumlara aykırı deneyim sergilerler ve böylelikle başka bir evren resmi çizerler. Kapitalizm, insanları başka yerlerde tüketim yapmalarını teşvik eder. Dolayısıyla insanlar arzu makinesine dönüştürülüp yersiz yurtsuzlaştırılır. Yersiz yurtsuz, salt evinden uzaklaşması ve bunun sonucu olarak kendini sürgün hissetmesi değildir. Aynı zamanda daima hareket içinde olmasıdır ve hiçbir yere ait olmayan, kalabalıklar içinde kendini yalnız hissetmesidir (Bingöl, 2016, s. 77-78). Deleuze, geliştirdikleri oluş felsefesinde yersiz yurtsuzluğu göçebeler üzerinden somutlaştırırlar. Yerleşik yaşamla kıyaslandığında göçebelerin daha mutlu olduğunu söyler (Topakkaya, 2018, s. 69). Göçebelik, düşünme sürecidir. Göçmenlik gibi değildir, belli merkezleri yoktur. Çölde bir yerden bir yere giden topluluklar gibidirler. Göç etme, bireylerin eylemlerini ve fiziksel

tecrübelerini içerir (Cengiz, Zengel, & Türkseven Doğrusoy, 2023, s. 3). Dolayısıyla göçebelik, yazarlık gibi, bir kavramdan başka bir kavrama, yeni bir imge yaratarak, hareket etmeden hareket etmektir. Göçebe olmak yani düşünmek, iki seçeneği aşan ...ya da'ları kullanarak çoklu bir alana taşımaktır.

Oluş, bir merkez veya iktidar yaratmadığından azınlık oluş ya da minörlük de buna karşılık gelmektedir. Bu anlamda kapitalizme ve devlet gibi merkezci iktidarlara karşı azınlıklar, entegre olma yerine direnişle karşılık vermektedirler. Deleuze ve Guattari, *Kapitalizm ve Şizofreni*'nin ilk cildi olan *Anti-Oedipus*'ta özne ve nesnelere belirli bir mekân ve zamandan uzaklaştırılmasıyla ayırt edilen, yersizyurtsuzlaştırılmış üslubuyla öne çıkan minör edebiyatı incelerler. İkili karşıtlıklar kullanmak yerine Kafka'ya yaklaşan yazarlar, çoklu girişler stratejisini kullanarak, toplumsal kodun egemenliğine karşı çıkmak isteyen azınlıklar için yersizyurtsuzlaştırma arzusunun çok önemli olduğunu öne sürerler.

Deleuze ve Guattari'ya göre göçebenin yerlileştirme uygulamaları anlamında yerli yurtlulaştırma, kapitalizmde devletin aygıtlarınca hayata geçirilmektedir. Toplumsal bir çıktı olarak arzu, kapitalizm tarafından en büyük yersiz yurtsuzlaştırma makinesidir. Sistem, daha çok tüketim için arzuları kullanarak insanları yersiz yurtsuzlaştırır. Bu defa sistem, onları yerli yurtlaştırma çabalarına girer. Ancak tüketim arzusundan dolayı bu diyalektik ilişki durmaksızın devam eder. Holland'ın ifadesiyle kapitalizmin paradoksal niteliğindeki hem yersiz yurtsuzlaştırıcı hem de yerli yurtlulaştırıcı uygulamaları (kodlama – kod çözme) kapitalist toplumun ritmidir (2013, s. 54).

Filistin Sineması ve Elia Suleiman

Filistin gibi diğer ülkelerden Batı'ya giden sinemacıların üretimlerine ve üretim koşullarına dikkat çeken Hamid Naficy, aksanlı filmlerin sürgün ve diaspora deneyimlerine işaret eder. Söz konusu sinemacıların anavatan ve ev sahibi toplumların kültürlerini ve film yapımcılarının sürgün koşullarını ele alarak, sürgün ve diaspora konularına alegorik, yorumlayıcı ve eleştirel bir yaklaşım sergilediklerini ayrıca, zanaatkâr ve kolektif üretim biçimleri ile sinema geleneğine atıfta bulunarak, sinemasal gerçekçilik sınırlarını aşan anlatı stratejileri kullandıklarını belirtir. Yazara göre bilgisayar teknolojisinin ve internetin yaygınlaşmasına rağmen, aksanlı filmler genellikle bölgeselliği ve coğrafi kökenleri vurgular çünkü yersiz yurtsuzlaştırıldıkları için, mekân ve zamana ilişkin temsillerde ifade bulurlar. Anavatanın sınırsızlığı ve zamansızlığına duyulan nostaljik özlemle birlikte, sürgün ve diasporadaki yaşamın temsili genellikle klostrofobi ve zamansallığı vurgular (2001, s. 4-5). Aksanlı filmler zanaatkâr ve kolektif üretim tarzıyla, hikâye anlatma ve seyirci konumlandırma geleneklerini altüst etmesiyle, farklı dünyaları, dilleri ve kültürleri eleştirel bir şekilde yan yana getirmesiyle, kusurluluk ve küçüklük esteğiyle egemen sinemayı eleştirir. Aynı zamanda son derece politiktir çünkü başlangıcından alımlanmasına kadar politikanın etkisi altındadır. Naficy, Deleuze ve Guattari'ye atıfta bulunarak Filistinli sinemacıların da içerisinde yer aldığı aksanlı sinema için sadece azınlık sineması olarak değil minör sinema olarak değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizer. Ancak bu, aksanlı sinemanın, kendisini öncelikle merkezsiz bir egemen sinemaya karşı tanımlaması anlamında muhalif bir sinema olduğu anlamına gelmemelidir. Kapitalist bir üretim tarzında üretilen aksanlı filmler, yalnızca ifade ve meydan okumanın değil, aynı zamanda yapımcılarının ve izleyicilerinin asimilasyonunun, hatta meşrulaştırılmasının araçları olarak hareket ettikleri için ille de radikal değildirler. Bu haliyle aksanlı sinema, sinema dilimizin lehçelerinden biridir (Naficy, 2001, s. 26).

Filistin meselesine olan duyarlılığını zaman zaman yazılarında ortaya koyan Deleuze (2017), sorunla ilgili olarak kendi argümanlarıyla şunu ifade eder: "...Filistinliler yerlerinden yurtlarından kovuldukları andan itibaren, direndikleri ölçüde, bir halkın oluşma sürecine girerler. Böyle oluşmayan halk yoktur. O halde, her zaman sömürgeleştiricinin söylemine göndermede bulunan önceden kurulu kurguların karşısına, minör söylemi koymak gerekir" (2013, s. 183).

Gazze Şeridi ve Batı Şeria'dan oluşan Filistin Devleti henüz tüm uluslar tarafından tanınmamıştır. Sınırları net olarak tanımlanmamıştır ve toprakları sürekli olarak yasadışı İsrail yerleşimleriyle kesişmektedir. Filistin kimliği ise bir devletin sınırlarının ötesine geçmektedir. Filistin kökenli olmasına rağmen Elia Suleiman, İsrail vatandaşıdır çünkü ailesi 1948'de İsrail Devleti kurulduğunda memleketlerinde kalan Filistinliler arasındadır. Elia Suleiman bu özel bağlamda büyümüş ve şizofrenik bir durumla karşı karşıya kalmıştır, çünkü kendi ifadesiyle bu iç kesimlerden gelen Filistinliler için *Filistin* kelimesinin telaffuz edilmesi bile bir sorun teşkil etmektedir (Fatte, 2019, s. 77). Filistinlilerin uğradığı yok sayılma buna karşı koyuş eylemleri, kendilerini ifade etme anlamında bir gereksinim sonucunu doğurmuştur. Kendi topraklarında ve toprakları dışına göç ettikleri yerlerde karşılaştıkları deneyimler, acı ve direniş öykülerinin kendilerini sarmalamasına yol açmıştır. Böylelikle Filistinlilerin kendilerini anlatmaya yönelik çabaları hem kendileri tarafından hem de Batı tarafından onların belli bir çerçeve içine sıkıştırılmasına yol açmıştır. Bu çerçeveye karşı çıkan Suleiman, medyanın ideolojiyi yeniden ürettiği gerçeğinden yola çıkarak verili olanla yeniden üretim çarkına sokulan ve edilgin kılınan izleyiciyi kazanmak ister. Suleiman, siyasal alana ve bu siyasal alanla bağlantılı olarak ortaya çıkan sanat alanına karşı eleştirilerle yetinmez, kimi zaman da bu gerçeklikler ortasında sessiz kalan birisi anlamında özeleştiri yaparak anlatılarını inşa eder. Kısa filmler, belgesellerin yanında yönetmen, Filistin sorununa işaret eden dört uzun metraj film çekmiştir.

Deleuze ve Guattari'nin Yersiz Yurtsuz Kavramları Çerçevesinde *It Must Be Heaven* Filmi İncelemesi

Filmin Teması Olarak Yersiz Yurtsuzluk

Filmin analizine başlamadan önce tematik olarak yersiz yurtsuzluğu filmde anlama adına filmin konusundan bahsetmek yerinde olacaktır. ES (Elia Suleiman'ın ilk harfleri) adlı karakter, duvarlardaki ailesine ait fotoğraflar, tekerlekli sandalye ve diğer eşyalardan anlaşılacağı üzere yakınlarının ölümünden sonra Filistin'de evinde yalnız yaşamaktadır. Uzunca ve iç geçirerek baktığı evin anılarından ve komşusunun bahçesindeki limon ağacını istila etmesinin ardından Filistin'i terk eder. Film projesini hayata geçirmek amacıyla ilk önce Paris'e ardından New York'a gider ancak ES, istediği yapımcıyı ve huzuru burada bulamaz. Bu yer ne Filistin'dir ne Fransa'dır ne Amerika'dır ne de başka bir yerdir.

Filmin konusundan da anlaşılacağı üzere filmde yersiz yurtsuzluk, merkezi bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin ilk sahnelerinde Filistin'den gündelik toplumsal hayata ilişkin imgeler yer almaktadır. İlk olarak filmin girişinde Hristiyanların dini töreninde Papazın kapıyı çalıp içeri girmesi ritüelinin kilise içinde sızıp kalan kişiler yüzünden gerçekleştirilememesi ve bu sorunu çözmeye yönelik olarak papazın yan kapıdan içeri girip içerideki sarhoş kişileri bir kenara çekip kapıyı kendisinin açması mizahi tablonun ilk örneğidir.

İkinci örnek kadının, aile dolayısıyla etkisizleştirilmesini, susturulmasını konu edinen, restorandaki yemek sahnesidir. Üçüncü örnek, komşusunun ES'nin bahçesindeki limon ağacını toplaması, sulaması, budaması gibi işgali betimleyen sahneler dizisidir. İsrail'i yönetmen, hep absürt, tuhaf, tekinsiz olarak resmeder. Nasıra'da dolaşan çetelerin dövdüğü anlaşılabilir bir adamın önlerinden geçmesine ve şişe kırıp duvara işemesi gibi eylemlere rağmen İsrail polislerinin görmemeleri, İsrail polislerinin seyyar satıcıdan aldıkları dürbünün parasını vermemeleri gibi durumlar yersiz yurtsuzluğa vurgu yapmaktadır. ES, memleketten ayrılmadan önce mekân ve aidiyet anlamında dışarıdan baktığı eve yani Filistin'e elinde rakı bardağıyla uzunca bakar. Evin içinde toprakla sınırlı bir buluşmayı özetleyen, sınırları dar bir saksıda yetiştirdiği limon ağacını saksıdan çıkararak toprağa kök salmak üzere bahçeye diker. ES artık yeni bir yurt edinmek için yola çıkar ve yola çıkarken de yine başka olaylarla karşılaşır. İsrail askerlerinin sürdüğü bir otomobilde askerler farklı güneş gözlüklerini deneyip aynaya bakmaktadırlar. Ardından kamera hareketiyle arka tarafta gözleri bağlanmış

bir şekilde oturan genç bir kadın görülür. Biraz daha gittiğinde bir tarafta kaktüslerin bir diğer tarafta zeytinliklerin olduğu bir tarlada bakraçları kafasının üstünde iki ileri bir geri olarak ve sırayla taşımaya çalışan bir kadını merakla izler. Savaş ve barışın, acının ve sevincin olduğu bir coğrafyada bu yükü kadınların nasıl omuzladığını ayrıntılı olarak izler.

ES, gittiği Fransa'da da yersiz yurtsuzluğu gözlemler ve deneyimler. Moda şehri olarak bilinen Paris'te sokaktan geçen insanları gözlemler. Ancak akşam olduğunda kaldığı otelin karşısında şık elbiselerin olduğu katta temizlikçi olarak çalışan siyahi bir kadının moda defilesinin yer aldığı ekranı temizlediğini görür. Yine Paris'te Fransa'nın bağımsızlığı ile ilgili törenleri şehirden kopuk, uzakta olarak yansıtır. Burada da yersiz yurtsuzluğu simgeleyen siyahi çöpçüler, sokakları temizlerken tesadüfi olarak bir kafedeki televizyonda ulusal bağımsızlık törenleri dikkatlerini çeker ve uzunca bir süre törenleri izlerler. ES, odasına izinsizce gelen kuş üzerinden yersiz yurtsuzluğu özeleştirir yaparak anlatır. Filmdeki kuş da yabancıyı, göçmeni simgeler. İlk başta sevgisini ve sempatisini kazanan kuşu otel odasından içeri buyur eder ancak bir süre sonra kuş, ES'nin bilgisayarda çalışmasını engelleyip sorun çıkarmaya başlayınca kuşa pencereyi işaret eder. Kuş daha sonra odadan uçup uzaklaşır.

ES, çekmek istediği film projesi için bu defa Amerika'ya gider. Şehirde taksile ilerlediğinde banliyöler dikkatini çeker. Bindiği taksinin şoförünün ES'nin memleketinin Filistin olduğunu öğrendiğinde heyecanlanması, daha önce bir Filistinliye denk gelmediğini söylemesi, eşini telefonla arayıp hiç Filistinli görüp görmediğini sorması, Yaser Arafat'ın soyadını *Karafat* olarak dillendirmesi gibi durumlar Amerikalıların apolitik olduğuna vurgu yapar. Başka bir gözlem olarak girdiği markette müşteriler, kasiyer de dahil silahlı olduğunu hatta marketten çıktığında tüm insanların çeşit çeşit silahları taşıdıklarını görür. Benzer örnek olarak ES'nin Filistinlilerle ilgili davet edildiği bir etkinlik için sokakta yürürken polis helikopteri tarafından takip edilmesi, Filistinle ilgili performatif bir eylem gerçekleştiren melek kanatlı kadını yakalamaya çalışan polisler örneklerini vermek mümkündür. Bu mizansenler Orta Doğu'da barışı sağlamaya çalıştığını iddia eden ABD'nin kendi ülkesinde bireysel silahlanmanın yaygınlığı ve yabancılar üzerindeki baskı çelişmesini mizahi bir yolla imgeler. Başka bir sahnede, üniversitede ES'nin konuk olduğu bir derste, dersin hocasının "dünya vatandaşlığı adlandırdığımız koşullara ulaşmanızı sağlayan ve sağlamayan yolları anlatın. Ayrıca kökenlerinizden bahsedin. Geçmişten beri süregelen göçebe yaşamınıza rağmen solmakta olan bir ülkeye bu kadar çok sevgi duymanızın sebebi ne? Başka bir deyişle buna tamamen yabancı değil misiniz?" sorularıyla yersiz yurtsuzluğa doğrudan işaret eden ancak yargılayıcı ve üstten bakışa sahip bakış açısına işaret edilir. Amerikalı yapımcıyla görüşmek için birlikte gittiği arkadaşının telefonda sevgilisiyle konuşurken ES hakkında "İsrail'den bir Filistinli değil. Ama Filistin'den bir Filistinli" ifadesi yine ES'nin yersiz yurtsuz oluşunu ifade eder.

Filmde yerli yurtlulaştırma örneklerine baktığımızda Fransa'da sistem tarafından dışlanan evsiz adama, ambulans görevlilerinin gelip içecek ve yiyecek menüsünü teker teker soracak kadar adamla ayrıntılı olarak ilgilenilmesi, kilisenin Fransız yoksullarına yemek dağıtması ancak göçmenleri hariç tutması, kaldırımları işgal eden bir kafenin polisler tarafından ölçümlerinin yapılması sonucu kurallara uygun bulunması gibi sahnelerin yanı sıra ABD'deki Filistin için 10. Arap-Amerikan Forumundaki Filistinlilerin nasıl alkışlayacaklarını dahi bilememeleri ve moderatörün çocukları yönlendirir gibi alkışlamayı nasıl yapacaklarına dair yönlendirmeler sistemin insanları ehlileştirme yani yerli yurtlulaştırma pratikleri olarak okumak olasıdır.

Filmin Biçimi Olarak Yersiz Yurtsuzluk

It Must Be Heaven filminde Deleuze ve Guattari'nin merkeze sahip olmayan, yatay olarak yaygınlaşan fikirlerin, imgelerin yaratım zemini olarak tarifledikleri yersiz yurtsuzluğun,

yönetmen Elia Suleiman tarafından hayata geçirilmeye çalışıldığı görülebilir. Belli bir aidiyet taşımayan veya taşınan aidiyeti sorgulayabilmeyi gerektiren eleştirel, düşünümsel zemin, yönetmenin yaratımında tespit edilebilir.

Suleiman, yersiz yurtsuzluk temasını anlatım mecrası olan sinemanın kendisine ait kalıpları yıkarak gerçekleştirir. Filmin öyküsünde de geçen iki ülke vardır: Hollywood sinemasının ev sahibi Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa sinemasının ev sahibi Fransa. ES, derdini yüklenip taşıdığı senaryoyu hayata geçirmek üzere modern sinemanın merkezi Fransa'ya gider. Fransız yapımcı, ES'nin Filistin'deki savaşa ilgili film projesi için "Filistin meselesine duyarlı olduklarını, senaryonun didaktik veya egzotik olmak zorunda olmasa da Filistin'e özgü olmadığını" söyleyip projeyi Filistin'de değil Fransa'da çekme önerisini dile getirdikten sonra projeyi kabul edemeyeceklerini söyler. Daha sonra medet umarak klasik sinemanın merkezi ABD'ye gider ancak burada Amerikalı yapımcı, ES ile ayaküstü konuşacak kadar kendisine zaman ayırır. Arkadaşı, ES'yi Amerikalı yapımcıya tanıtırken "Komik filmler yapıyor. Şu anda Orta Doğu'da barış konulu bir komedi filmi üzerinde çalışıyor. Filmin adı 'Cennet Bekleyebilir'" demesine karşılık yapımcı, "kulağa komik geliyor" der ve ES'nin elini sıkarak oradan ayrılır. Filmin sonunda ES, yersiz yurtsuz Filistin'i yerli yurtlaştıracak bir sinema mecrası bulamadan bavuluyla evine döner ancak bu sürecin kendisi özdeşünümsel bir nitelge sahip film anlatısı olarak gerçekleşmiştir.

Gevşek olay örgüsü, nedensellik yerine benzeşimlere- zıtlıklara dayalı epizodik inşa, özdeşleşmeye karşı yabancılaşma, özdeşünümsellik, açık uçlu son gibi yaratım tercihleriyle, klasik sinemanın temel kodları yönetmen tarafından yersiz yurtsuzlaştırılır. ES'nin Filistin'deki komşusunun kameraya bakıp bir şeye bağlanmayan sıradan bir hikâye anlatması, ES'nin çelişkilerle dolu sosyal ve siyasal ilişkiler karşısında bir direniş biçimi olarak suskun kalmayı seçmesi gibi örnekler de uyulaşım kalıplarını yıkan uygulamalar olarak görülebilir.

Sonuç

Filmin teması anlamında yersiz yurtsuzluk, Filistin, Fransa ve ABD ülkeleri üzerinden kültürel benzeşim ve karşıtlıklar üzerinden tartışılır. Elia Suleiman, bütün filmografisinde olduğu gibi *It Must Be Heaven* filminde de konu olarak işgali, direnişi, ataerkilliği, göçü, moderniteyi, oryantalizmi, yerli yurtlulaştırmayı ve tabi kendisini de yersiz yurtsuzlaştırır. Kendine ev arayan ES, gittiği yerlerde huzuru bulacağını umar ve filmin adından da anlaşılacağı üzere "Burası Cennet Olmalı" ihtimali sürekli diri kalır. Nasıl bir yer istediğini bilmeyen ES için gittiği yerde aidiyet önüne çıkmaktadır. Böylelikle kendini oradan oraya giden bir göçebe gibi hisseder. ES karakteri, yakınlarının ölümü ve evi ile yurdunun işgali neticesinde kendisini yersiz yurtsuz hissederek gittiği yerlerde yersiz yurtsuz hissetmeye devam etmiştir. Başkarakter ES, hayal ettiği film projesini hayata geçiremeye de yönetmen Elia Suleiman, ES'nin yersiz yurtsuzluk deneyimlerini seyirciye aktararak film projesini gerçekleştirmiş olmaktadır. Suleiman, Filistin üzerinden anlatısını oluştursa da politik ve varoluşsal düzlemdeki yersiz yurtsuzluğu, sinemanın yersiz yurtsuzlaştırma potansiyelini biçimsel anlamda da uygulayarak, yeni imgeler üreterek anlatmaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2002). *Minima Morelia*. (O. Koçak, & A. Doğukan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bingöl, U. (2016). Postmodern Bir Özne Olarak Şair Murathan Mungan. *Turkish Studies*, 11(15), s. 63-84. doi:10.7827/TurkishStudies.9762
- Cengiz, B. B., Zengel, R., & Türkseven Doğrusoy, İ. (2023). Göç - Aidiyet İlişkisinin Ara Mekan Üzerinden Sinemada Temsili. *EKSEN Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 4(1), s. 1-18. doi:10.58317/eksen.1187541
- Deleuze, G. (2013). *Müzakereleler*. (İ. Uysal, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2017). *İki Delilik Rejimi*. (M. E. Keskin, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Fatte, S. (2019). La Naissance De L'autofiction Silencieuse Dans, Le Cinéma D'Elia Suleiman: Hommage Par Assassinat (1992). *Regards*(22), s. 75-93.
- Holland, E. W. (2013). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u Şizoanalize Giriş*. (A. Utku, & M. Erkan, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Kılıç, Y. (2009). Hannah Arendt'te Yurtsuzluk Fenomeni. *Kayı Dergisi*(12), s. 147-158.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press,.
- Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareket Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Topakkaya, A. (2018). M. Heidegger'de Köklere Bağlılık (Ortsverbundenheit) Kavramının Tahlili. *Temaşa Dergisi*(8), s. 64-72.
- Yıldız, B. (2022). Edebiyatta Yeni Bir Eleştirel Eylem Olarak Rizomatik Eleştiri ve Gilles Deleuze'ün Rizomatik Kavramı. *folklor/edebiyat* 28(110), s. 461-480. doi:10.22559/folklor.2184

-Araştırma Makalesi-

Döngüsel Zaman Algısı Açısından Feminist Sinemasal Yazın:

Yağmurlarda Yıkansam Filmi Örneği

Beril Uğuz*

Özet

Zaman kavramı felsefede mutlak, ilişkisel, nesnel, öznel, çizgisel veya döngüsel olmak üzere çeşitli açılardan ele alınmıştır. Feminist felsefede doğrusal, amaç yönelimli, tarih ve gramere dayalı dilin zamanı olarak değerlendirilen çizgisel zaman sorgulanmış; zaman kavramı feminist felsefeciler tarafından öznel, ilişkisel, döngüsel ve çizgisel olmayan açılardan ele alınmıştır. Bu çalışma kapsamında feminist sinemasal yazının zaman felsefesi açısından nasıl bir yerde durduğuna veya durabileceğine işaret etmek amaçlanmıştır. Buna yönelik olarak Türk sinemasında bir kadın yönetmen tarafından çekilmiş olan ve kadın cinayetleri ile geride kalanların yaşamlarında bıraktıkları izlere vurgu yapan Yağmurlarda Yıkansam (Gülten Taranç, 2016) filmi görsel, işitsel ve tematik öğeleri bir bütün olarak okuyan filmsel metin analizi yöntemi ile incelenmiştir. Filmin sinemasal dilinde gözlenen ve geleneksel sinema kodlarının dışında olan çizgisel zaman dışı form kapsamında geçmişte ve bugünde yaşayan karakterlerin zamanlarına ait farklı anlatılar aynı mekân ve kadrajlarda bir arada gözlenmiştir. Bu zamansal kesişimler seyircinin zihnini aktif olmaya zorlayarak onu hazdan koparmaktadır. Filmin yönetmeni Gülten Taranç kadın karakterin çatışmalarını ifade etmek için döngüsel zaman formunda ve geleneksel sinema dilinin dışında bir dil kullanarak seyirciye başka bir formda seslenmeye çalışmıştır.

Anahtar Kelimeler: Döngüsel zaman, çizgisel zaman, feminist sinemasal yazın.

*Öğretim Görevlisi Doktor, Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi- Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, Ankara, Türkiye

-Research Article-

Feminist Cinematic Literature in the Context of Cyclical Time Perception: The Case of the Movie *Yağmurlarda Yıkansam*

Beril Uğuz*

Abstract

*The notion of time has been deliberated in philosophy from various perspectives, such as absolute, relational, objective, subjective, linear or cyclical. In feminist philosophy, linear time, which is considered as the time of a linear, goal-oriented language based on history and grammar, has been questioned. The concept of time has been reconsidered by feminist philosophers from subjective, relational, cyclical and non-linear perspectives. In the scope of this research it is aimed to elucidate the position of a feminist cinematic literature within the framework of the philosophy of time. For this objective, the film *Yağmurlarda Yıkansam* (Gülten Taranç, 2016), created by a female director in Turkish cinema, addressing the traces in the lives of those left behind femicide, is analyzed using the textual film analysis method that reads visual, auditory, and thematic elements as a whole. Within the film's cinematic language, narrative intersections of characters living in the past and present, belonging to different times, were observed together in the same space and frames, going beyond traditional cinema codes and linear time. These temporal intersections actively engage the viewer's mind, disconnecting them from pleasure. Director Gülten Taranç employs a language outside the conventional cinematic form to express conflicts of the female character through cyclical time, attempting to address the audience in a different form.*

Key Words: *Cyclical time, linear time, feminist cinematic literature.*

*Lecturer Dr., Başkent University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture Program of Cartoon and Animation, Ankara, Türkiye

Giriş

Ana akım sinemayı eleştiren feminist sinema kuramcıları, feminist sinemanın geleneksel sinema kalıplarından tamamen ya da belli bir ölçüde farklılaşarak alternatif bir pratik olması gerektiğine inanırlar. Laura Mulvey (1975, s. 7, 17) ünlü makalesi “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”nda feminist sinema yaratımında geleneksel sinema kodlarının yıkılması ve yeni haz biçimleri ile yeniden inşa edilmesi gerektiğini savunarak yapı-sökümcü karşı sinemayı önerir. Mulvey feminist sinemayı alternatif bir sinema olarak görür. Ona göre alternatif olan, yıpranmış, ezici biçimlerin aşılması veya yeni bir arzu dilini harekete geçirmek amacıyla alışılmış, haz veren beklentilerden kopma anlamına gelir (Mulvey, 1997, s. 39).

Claire Johnston (2006, s. 86) “Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması” başlıklı makalesinde geleneksel kalıpların tamamıyla dışında yapı-sökümcü bir karşı sinema yerine; eğlence sineması ile politik sinema arasında iki yönlü bir sürecin işlemesi gerektiğini savunur. Kadınlar hem erkek egemen sinema içinde hem de dışında olmak üzere bütün düzeylerde egemen söyleme müdahale etme becerisine sahip olmalıdır. Feminist filmde eğlence ile politikanın karşılıklı olarak birbirini beslemesi gerektiği düşüncesi ile hazdan tamamen vazgeçmez ve böylece geleneksel sinema pratiklerini de tamamen bırakmaz.

Annette Kuhn (1982, s. 157, 160) “Kadınların Sineması” başlıklı kitabında feminist karşı sinemanın imkânını sorgular. Karşı sinema geleneksel sinemayı sorgulayan ve onun karşısında işleyen bir sinemadır. Kuhn da, Johnston gibi önce ana akım sinema kodlarının izleyici-metin arasındaki ilişkileri oluşturmada ideolojik olarak nasıl işlediğine bakmanın aydınlatıcı olabileceğini belirtir. Ona göre yapı-sökümcü sinema, izleyicilerin geleneksel kodların varlığı ve etkisini fark etmelerine, bu kodlara karşı eleştirel bir tavır almalarına ve izleyiciyi huzursuz etme amacına yönelik provokasyon amacı taşır. Provokasyon, farkındalık ve eleştirel tavır; seyirci-metin ilişkilerinde geleneksel kodların yönlendirdiği pasif alımlayıcılıktan, aktif ve sorgulayan bir alımlayıcı konumuna dönüşümü önerir. Yapı-sökümcü sinema geleneksel sinemadan hem biçim hem de içerik olarak farklılaşır; geleneksel sinemada ortaklaşa bastırılan veya yok sayılan konularla ilgili politik bir karşı duruş konumundadır. Kendini geleneksel sinema ile ilişkilendirerek tanımlayan yapı-sökümcü sinema muhalif içeriklerle birlikte muhalif biçimleri de ifade eder.

Jane Gaines (1990, s. 81) Mulvey ve Johnston tarafından ortaya konulan karşı sinemanın, Godard’ın devrimci/yapı-sökümcü bir sinema için ortaya koyduğu hedefin devamlılığı niteliğinde olduğunu belirtir: biçim ile biçim yoluyla savaşmak. Klasik anlatının kesintiye uğratılması ana akım eğlencenin kodlarını yıkmak ve sonuç olarak düşünmeye ve analize teşvik eden kodlar ile değiştirmek anlamına gelir.

Feminist sinema yazar ve kuramcılarının (Mulvey, 1975; Kuhn, 1982; Johnston, 2006) karşı veya alternatif sinema kapsamında yeni bir dil arayışları, sembolik dili yıkıp altüst ederek yeni bir dil kurmayı öneren dişil dil yaklaşımı ile benzerlik gösterir. Feminist sinema da, dişil dil yaklaşımında olduğu gibi, mevcut pratikleri yıkan veya sorgulayan alternatif pratikler uygulamayı önerir. Fransız feminizminin öncülüğünde ortaya çıkan ve dil ile söylemde kadınların farklılıklarına odaklanan dişil dil yaklaşımı kapsamında Hélène Cixous (1976, s. 879) ‘écriture féminine’ (‘dişil yazın’) kavramını öne sürerek kadınları kadınlar ve kendileri hakkında yazmak konusunda cesaretlendirmeyi amaçlar. Ona göre eril kültür ve ekonominin etkisinde kalmış olan yazın tarihini değiştirmenin yolu, kadınların kendi beden ve hazlarından yola çıkarak yazmalarından geçer. Kadın yazarak hem gücünü hem de konuşma hakkını elde edecek ve üzerinde baskı oluşturan tarih sahnesinde kendine yer bulacaktır.

Dişil dil yaklaşımı savunucularından Julia Kristeva’ya (1977, s. 77) göre kadınlar eril söylemin dışında konumlandıkları için farklı biçimde yazar ve konuşurlar. Kadının içinde bulunduğu marjinal konumu ona sabit bir dil ve özne kurmayan, özgürleştirici bir potansiyel sunar. Kadınlar yeni bir söylem oluşturmak yerine, mevcut söylemleri sorgulamaya

odaklanmalıdırlar (Kristeva, 1981b, s. 166-167). Dişil dil yaklaşımı, kadına ait yazının farklı olduğunu ve dilin, kadınların kendilerini ifade edebileceği şekilde dönüştürülmesi gerektiğini belirtir. Cixous (1976, s. 880), yazmanın, kadının dil aracılığıyla bedenini, deneyimlerini ve kendini ortaya koymasını olduğunu belirtir. Dişil yazın, kadının farklı araçlarla kendini ifade etmesidir. Dişil dil yaklaşımı, edebiyat ve aynı zamanda sanatın çeşitli alanlarını olduğu gibi sinemayı da dâhil eder ve dişil sinemasal yazın veya dil olarak ortaya çıkar.

Her ne kadar hem dişil yaklaşım hem de feminist yaklaşım geleneksel dile alternatif geliştirme yönelimli olsa da, Kuhn (1982, s. 168, 175-176) sinemada kadın bakış açısı kapsamında dişil dil ve feminist dil ayrımına gider. Kuhn, postyapısalcı feminist sinemanın gerek niyet gerekse ifade biçimlerinde feminist taraflılığının görünür olduğuna ve seyircinin belli bir noktaya yönlendirildiğine işaret eder. Oysa yazara göre dişil sinemasal yazın ile feminist taraflılık her zaman bir arada olmayabilir. Dişil sinemasal yazında feminist konulara yüzeysel olarak değinilmiş, bu konularda taraflı bir duruş ortaya konmamıştır veya tarafsız metinler yorumlandıkları esnada feminist olarak nitelenmiştir. Kısaca Kuhn feminist sinemasal dilin taraflılığının ve politikliğinin görünür olduğuna vurgu yaparken; dişil sinemasal dilde feminist taraflılığın belirgin olmadığına ve bu eğilime ancak film okumasında ulaşılabildiğini belirtir. Bu bağlamda dişil dilin geleneksel dile alternatif geliştirme yönelimli olduğunu; feminist dilin ise geleneksel dile alternatif geliştirme amacıyla olduğunu belirtebiliriz.

Kuhn'un yaklaşımından yola çıkıldığında, bu çalışma kapsamında, taraflı bir konumda bulunan kadın yönetmen sinemasını araştırmak amacıyla, 'feminist sinemasal yazın' kavramı ortaya konulmuş ve bu kavramın zaman felsefesi ile olan ilişkisi irdelenmiştir. Feminist sinemasal yazının anlamı, kadın yönetmenlerin çektiği filmlerde ortaya çıkan özgün, politik taraflılık içeren ve gelenekselden farklılaşan sinemasal dilin olasılığı ve inşası olarak düşünülebilir. Kadın yönetmenlerin film dilindeki farklılığın ne olduğu sorusu feminist sinemasal yazın veya dile dair bir ipucu verebilir. Sözü edilen farklılık, akıllara eril bakış ve eril dilin baskın olduğu geleneksel sinema dilinden farklılaşmaları getirir. Bu nedenle, çalışmada kadın yönetmenin sinemasal dilinde belirlenen ana akım sinemadan farklılaşan unsurlara odaklanılmıştır.

Bu çalışma kapsamında feminist sinemasal bir yazından söz ettiğimizde bunun zaman felsefesi açısından nasıl bir yerde durduğuna veya durabileceğine işaret etmek amaçlanmıştır. Buna yönelik olarak felsefede zamanın hangi yönlerle ve sınıflandırmalarla ele alındığı; feminist düşünürlerin zaman kavramına nasıl yaklaştıkları, feminist sinemasal yazın kavramının nasıl tanımlanabileceği, çizgisel ve döngüsel zaman kavramlarının feminist sinemasal yazın kavramı açısından ne önemi olduğu, feminist sinemada kadın dilinin zamansal olarak nasıl kurgulandığı ve geleneksel sinemadan nasıl farklılaştığı gibi soruların cevapları aranmıştır. Çalışmanın amacına yönelik olarak Gülten Taranç'ın yönettiği *Yağmurlarda Yıkansam* (2016) adlı film odağa alınarak incelenmiş ve filmde zamansal açıdan geleneksel sinemadan farklılık gösteren kodlara bakılmıştır.

Film incelemesinde yöntem olarak 'filmsel metin analizi' kullanılmıştır. Filmsel metin analizi film materyaline bir sanat nesnesi olarak yaklaşır ve onu yazılı metinlerden farklı değerlendirir. Film, anlatısına ek olarak kulağa ve göze de hitap eden işitsel ve görsel öğelerle beraber 'filmsel bir metin' olarak ele alınır (Bateman ve Wildfeuer, 2017, s. 1-2). Bu nedenle, filmdeki anlatıya dair tematik analiz yanında, işitsel ve görsel öğeler de analize dâhil edilmiştir. Tematik, görsel ve işitsel öğeler çalışmanın amacına uygun olarak hem çizgisel zaman açısından hem de geleneksel sinemadan farklılaşan noktalar açısından da değerlendirilmiştir. Bu bağlamda *Yağmurlarda Yıkansam* filminde, mizansen tasarımı kapsamında çerçeve içerisinde olan ve göze hitap eden görüntü ve kulağa hitap eden sesler film anlatısındaki tema ile iç içe geçen öğeler olarak ele alınmıştır. John Gibbs (2003, s. 5) mizansen çerçeve içinde var olan tüm öğelerin nasıl organize edildiğinin tanımı olarak açıklar. Bu çalışma, sinemada kadın yönetmene ait sinemasal dilin geleneksel sinemasal dilden zamansal bağlamda ayrıştığı görsel, işitsel ve tematik öğeleri odağa alması anlamında spesifik bir öneme sahiptir.

Zaman Felsefesi

Zaman denildiğinde birçok kişinin aklına geçmiş, bugün, gelecek, saat, gün, hafta, yıl gibi tarih ve kronolojiye ait kavramlar gelir. Zamanın çabuk geçmesinden, geçmiş zaman anlarından, bir olayın ne zaman gerçekleşeceğinden sıkça söz eder ve zaman kavramını günlük yaşamda sorgulamayız. Oysa bilim veya felsefe tarihine bakıldığında zaman farklı perspektiflerden sorgulanmış ve tartışılmıştır.

Zaman felsefesi tartışmaları çerçevesinde zaman kavramı halen üzerinde sabit bir fikir birliğine varılamamış ve tartışılmaya devam eden bir kavram olagelmıştır. Cenker Oktav ve Osman Caner Taslamam'a (2017, s. 720) göre zaman kavramı bağlamında en önemli tartışma konularından biri zamanın mutlak mı ilişkisel mi olduğudur. Bazı filozoflar zamanı diğer fiziksel kavramların varlığına bağlı ve bu kavramlarla ilişkilendirerek tanımlar. Örneğin zaman felsefesi tartışmalarına uzun yıllar hâkim olan Aristo fiziğine göre zaman harekete bağlıdır ve nesnelir (Tezgör ve Armaner, 1997, s. 185-191). Augustinus (2007, s. 265-291) ise zamanı zihne bağlı ve onunla ilişkili olarak ele alır. Ona göre hareket ve zaman birbirinden bağımsızdır, evrende hareket yokken dahi zaman zihnimizde varlığını koruyabilir. Spinoza, Hume, Berkeley, Leibniz gibi felsefeciler zaman kavramına ilişkisel olarak yaklaşır ve zamanı varoluş, bilinç ve olgular dünyası ile bağlantılandırarak açıklamaya çalışırlar (Oktav & Taslamam, 2017, s. 723). Newton fiziğindeki mutlak zaman anlayışına göre ise zaman evrendeki tüm varlıklardan veya hareketlerden bağımsız olarak vardır. Harekete bağlı olmadığı gibi insan zihnine de bağlı değildir (Turetzky, 1999, s. 2).

Zaman felsefesi bağlamındaki diğer temel tartışma ise zamanın bir gerçeklik olarak insan zihninden bağımsız ve nesnel mi yoksa insan zihnine bağımlı ve öznel mi olduğu üzerinedir (Yetmen, 2014a, s. 194). Bu tartışmalar idealist ve realist felsefe öğretileri çerçevesinde ele alınabilir. Nesnel gerçeklik dediğimiz şeyi yalnızca görüngü olarak değerlendirip gerçekliğe ulaşmada insan zihnine başat bir rol veren idealizme göre zihin maddeye göre üstündür. Bu sebeple idealist filozoflar zamanı objektif anlamda reddeder ve zamanın zihne bağımlı olduğunu savunurlar (Yetmen, 2014b, s. 119-120). Zamanı insan bilincinin bir tasarımı olarak gören Gottfried Wilhelm Leibniz ve zamanı bilinç ile bir arada ele alarak "içsel zaman bilinci" kavramını geliştiren Edmund Husserl buna örnektir. Husserl'a (1964) göre zamansal nesnelere algılamamızı sağlayan şey bilinçtir. Zaman ve bilinç başka hiçbir şeye ihtiyaç duymayarak bağımsız biçimde var olurlar. Bu durum zamana öznel bir kavram olarak yaklaşmamızı sağlar. Realist felsefe öğretisi çerçevesinde ele alınan nesnel zaman anlayışında ise, zaman doğanın, fiziksel dünyanın nesnel ögesi olarak görülür. Doğanın öteki nesnelere gibi, fiziğin formül değişkenlerinden, laboratuvar nesnelere birisidir. Nesnel zamanda hareket ve değişim ile zamanı deneyimleriz. Bu durumda özne zamanı bir nesne gibi algılar. Öznen bağımsız gerçekleşen bir varlık gibidir. (Ceyhan Coştu, 2015, s. 651).

Zaman felsefesi bağlamında gerçekleşen bir diğer tartışma ve sınıflandırma ise bu çalışmanın yaklaşımı çerçevesinde de önem arz eden, zamanın çizgisel mi yoksa döngüsel mi olduğu konusu üzerinedir. Döngüsel zaman anlayışı antikçağ dönemi filozoflarına kadar gider, kaynağını yenilenmeye ve döngülere dayalı doğadan alır. Her gün yeniden doğan gün, gece, ay ve güneş döngüleri, mevsim ve sene döngüleri Herakletios, Platon, Aristoteles gibi antikçağ filozoflarında zamanın döngüsel olması gerektiği fikrini doğurmuştur. Bu inancıya göre zamanın bir başlangıç ve sonu yoktur, zaman kendini devamlı yeni baştan tekrarlar (Ceyhan Coştu, 2015, s. 656-659). Döngüsel zaman anlayışının yerini çizgisel bir zaman anlayışına bırakması Ortaçağ Hristiyan düşüncesi ile birlikte gelişir. Bu inancıya göre dünyanın yaratılışı gibi zamanın da bir başlangıcı vardır ve dünyanın bir gün son bulması ile beraber zaman da son bulur. Zamanın çizgisel yönünden söz edenler arasında Augustinus ve Thomas Aquinas gibi düşünürler bulunur (Çüçen 1996, s. 73). Çizgisel zaman beraberinde geçmişte kalmış ve yeniden yaşanmayacak olaylardan oluşan tarihsellik anlayışını da getirir. Çizgisel zaman anlayışının savunucuları arasında Georg Wilhelm Friedrich Hegel de bulunur. Hegel (2011, s. 150-155)

doğadaki döngüsellığı kabul etse de tarihsel olayların yeniden tekerrür ettiği fikrini kabul etmez. Lineer bir çizgide ilerleyen zamanda insanlar iradeleri ile tarihin gidişatını değiştirme gücüne sahip varlıklar olarak görülürler. Hegel'in bakış açısına göre tarihin başlangıç ve sonu kaderle değil, insanın iradesi ile meydana gelmiştir.

Bu çalışmanın sinemaya zaman felsefesi açısından yaklaşması sebebiyle, Gilles Deleuze'un sinemayı düşünsel çerçevede ele aldığı 'zaman-imge' kavramına da yer vermek gerekir. Deleuze (1989) *Sinema 2 – Zaman- İmaj* adlı kitabında zaman kavramına hareketten bağımsız, çizgisel olmayan ve öznel bir kavram olarak yaklaşır. Deleuze (1989, s. xv-xvi, 2), ikinci dünya savaşı yıllarındaki direnişin sinemaya yansıdığını ve duyu motor davranışlara dayalı hareket-imge sinemasının yerini zaman-imge sinemasının aldığını belirtir. Deleuze'un görme sineması olarak da nitelediği zaman-imge sineması yeni gerçekçi sinema ile benzeşim kurar. Sinemada klişeleşmiş neden sonuç ilişkileri yerine gerçekliği seyirciye deneyimleyen zaman kesitleri ile saf optik ve sesli imgeler devreye girer. Deleuze kitabında zamanın çizgisel nedensellikte olmayışına da vurgu yapar. Ona göre zaman, içinde sanal patikalardan oluşan bir labirente benzer. Bireyler sadece kendi etraflarında somutlaşan patikaları görseler de, sonsuz sayıda başka olası zaman çizgileri sanal bir halde mevcuttur (Sutton ve Jones, 2014, s. 112). Zaman kristalleri adlı bölümde Deleuze hem gerçek/ aktüel hem de sanal/ virtüel olanı şimdiki zaman ve geçmiş zaman ile bağdaştırır ve zaman-imgenin zamanın tüm biçimlerini eş zamanlı ve dolaysız olarak sunuşuna vurgu yapar. Şimdi ve gelecek böylece sinemada eşzamanlı bir hale gelir (Deleuze, 1989, s. 78-79).

Özet olarak bakıldığında zaman kavramı felsefe tarihinde nesnel, öznel, ilişkisel, bağımsız, çizgisel, döngüsel veya eşzamanlı olmak üzere çok çeşitli yaklaşımlar üzerinden tartışılmıştır. Diğer taraftan bu yaklaşımların birbirlerini dışlar nitelikte olmadıklarını belirtmek gerekir. Bir düşünür birden fazla yaklaşım veya sınıflandırmanın içerisine dâhil olabilir. Öznel bir zaman yaklaşımı aynı zamanda döngüsel ve ilişkisel olarak ele alınabilir. Zaman kavramı ayrıca farklı zamansal algıların bir bütünü olarak da görülebilir. Zamanın aynı anda nesnel ve öznel boyutları olabileceği gibi, çizgisel, döngüsel ve eş zamanlılık boyutları olduğu da öne sürülebilir.

Feminist Yaklaşımda 'Çizgisel Olmayan Zaman' Savunusu

Çalışma feminist sinemasal yazını zaman felsefesi açısından ele alması sebebiyle feminist bir yaklaşıma sahiptir. Bu çerçevede feminist yaklaşımda zaman kavramının nasıl ele alındığı araştırılmış ve bu yaklaşımın zaman felsefesi görüşleri ile bağlantısı ortaya konmuştur. Victoria Browne ve Julia Kristeva gibi feminist felsefecilere bakıldığında zamanın çizgisel ve döngüsel boyutları üzerine getirdikleri tartışmalar dikkat çeker. Yukarıda da belirtildiği gibi çizgisel zaman düzenlilik, amaç yönelimli olmak veya süreklilik gibi özelliklere sahipken; döngüsel zaman formu benzer ve farklı tekrarlar içeren sonsuzluk fikrine sahiptir (Grosz, 1995, s. 98). Çizgisel zaman kavramında insanın tarihi iradesi ile değiştirebileceği fikri daha adaletli ve gelişime açık bir anlayış getiriyor gibi görünse de; tarih yazımı görüldüğü kadar adaletli biçimde gelişmemiş olabilir.

Feminist tarih yazımının nasıl olabileceğini araştıran Browne zamanı tarihsel, toplumsal, politik ve feminist perspektiflerle ele alır. Browne'a göre feminizm patriyarka tarafından bastırılmışlığın tarihidir. Fakat Browne onu tek bir tarihin nesnesi olarak görmek yerine, insanların farklı zaman ve mekânlarda toplumsal adalet için mücadele ederek katılım sağladıkları ve çoklu tarihler ürettikleri bir terim olarak görmeyi önerir (Browne, 2014, s. 3). Doğru olmayan tarih yazımını sağaltmak ve kadınları tarihte görünür hale getirmek önemli bir feminist pratiktir (Bennett, 2006; Lerner, 1979).

Browne (2014, s. 6) öncelikle tarihsel gerçeklik ve tarihsel zaman konusundaki felsefi varsayımları sorgular. Eğer tarihsel zamanın¹ tek yönlü olduğuna ve içinde olduğumuz sadece

¹ Tarihsel zaman kronolojik/ çizgisel/ lineer zaman anlamında kullanılmaktadır.

bir tarihsel zaman olduğuna inanırsak feminist tarih yazımının gerektirdiği tarihsel zamanın yeniden kavramsallaştırılmasını gerçekleştiremeyiz. Bu bağlamda Browne feminist tarihi yeniden inşa etmenin yolunu araştırır ve lineer olarak görülen tarihi çizgisel bir zamana sahip olmaktan farklı bir biçimde görmeyi önerir. Browne (2014, s. 2) çizgisel olmayan zamanın inşa sürecine birtakım sorularla başlar: “Tarihsel zamanın sadece tek bir yönde ilerlediği önermesi doğru mudur yoksa aynı zaman içinde farklı zamanların yaşanıyor olma olasılığı var mıdır? Tarihsel zaman fizik kanunları ile mi sınırlandırılmıştır, gerçeklik midir, yoksa tahayyül ettiğimiz bir şey midir? Tarihsel zamandan söz ederken nesnel zaman algısı ile mi yoksa öznel zaman algısı açısından mı bakıyoruz?”. Bu sorgulamalardan yola çıkarak Browne tarihsel zamanı psikolojik olarak irdeler ve tarihsel zamanın tek bir doğrusallığa değil çoklu doğrusallıklara sahip olduğunu ve tek yönlü olmak yerine çok yönlü olduğunu ileri sürer. Browne’ un geliştirmeyi amaçladığı bu çoklu zaman kavramı çeşitli zaman ve zamansallıkların kesişimi ile ortaya çıkar.

Tarihsel zaman Browne’a (2014, s. 27) göre yaşanmış zamanın bir formu olarak algılanmalıdır. Yaşanmış zaman kavramı, zamanın nesnel gerçekliği düşüncesi yerine, farklı birey ve toplumların düşünme, hissetme, davranma biçimleri ile ilişkilidir; zamana ve birbirleriyle olan ilişkilerine ait deneyimleri ile ilgilidir. Yaşanmış zaman kavramı ile birlikte tek yönlü bir tarihsel zaman anlayışının kendiliğinden dışına çıkılır çünkü her bireyin, kültürün ve toplumun yaşanmış zamanları farklıdır. Bu da otomatik ve lineer gibi görünen bir geçmiş-şimdi-gelecek algısı ile uyuşmaz. Browne (2014, s. 29) yaşanmış zaman terimini özne merkezli bakış açısının da ötesine geçerek genişletir ve bir tarihsel zaman yaklaşımı getirir. Ona göre tarihsel zaman bizim deneyim ve varoluşumuzun ötesinde geniş ölçekli bir zamandır; çoklu geçmiş, gelecek ve şimdi arasında bağlantı ve iletişim kurmamızı, onları organize etmemizi sağlar. Tarihsel zaman dediğimiz şey, öznenin zamanını, ulusun/halkın zamanını veya dünyanın zamanını birbirine bağlayan veya bunlar arasında köprü kuran bir araçtır. Bu sebeple tarihsel zaman özneler arası ilişkilere ve karşılaşmalara ve dahası sosyokültürel normlara, kurumlara ve pratiklere önem vermelidir. Bu bağlamda tarihsel zaman pratiğe konulan veya eyleme geçirilen politik bir olgudur.

Browne feminist tarih yazımı için döngüsel zamanı bir çözüm olarak görmez, zamanı çizgisel veya döngüsel olarak da ayırmaz; fakat tarihsel zamanı çizgisel olmayan zaman, çoklu zaman ve yaşanmış zaman gibi kavramlar ile yeniden inşa etmeye çalışır. Bu noktada zamanın bilince bağlı olduğunu ve öznel olduğunu öne süren Husserl gibi felsefecilerden faydalanır. Feminist açıdan yeni bir tarihsel zaman anlayışı öneren felsefecilerden birisi de Kristeva’dır.

Kristeva ‘Women’s Time’ (‘Kadınların Zamanı’) adlı makalesinde kadın öznelliğine zaman açısından yaklaşarak iki farklı zamandan söz eder. Akışkan ya da çizgisel zaman çizgisel tarihe ait zamandır ve ilk kuşak feminizmin ulusal boyuttaki mal ve hak taleplerine karşılık gelir (Kristeva, 1981a, s. 16-17). Bu evrede kadınlar erilin tanımladığı uygarlığın çizgisel zamanına dâhil olmaya çalışırlar (Kristeva, 1981a, s. 18-19). Keller (2005, s. 128) çizgisel zamanın, tarih ve gramere dayalı eril dilin zamanı olduğunu ileri sürer. Kristeva’ya göre feminizmin ikinci evresi çizgisel zaman kapsamındaki projeleri reddeder ve geçmişte kültürde sessiz bırakılan arkaik hafızaya dair bedensel ve özneler arası deneyimleri ön plana çıkarır. Kristeva bu ikinci evre feminizmi anıtsal olarak nitelendirdiği döngüsel zaman ile bağdaştırır. Döngüsel zamanı önceleyen feminist evrede kadınlar, kültürde kadını simgesel olarak yeniden tanımlamaya çalışırlar. Döngüsel zaman anlamları, simgeleri, kültürü değiştirmeyi ve dili dönüştürmeyi anlatır. Bu evrede kadınlar temelde kadın psikolojisine dair simgesel gerçekleştirmelerin özgüllüğü ile meşgul olurlar (Kristeva, 1981a, s. 18-19).

Kristeva kadın öznelliğini daha çok ikinci evredeki döngüsel zaman ile bağdaştırır. Ebediyet ve tekrarları koruyan özgüllüğü ile (gebelik, biyolojik haz ve düzenlilik, döngüler) kadın öznelliği biyolojik ritmin sonsuz tekrarıdır. Kadın biyolojisi zaman bakımından döngüsel, sonsuz, anıtsal ve tekrarlara dayalı olmak gibi kavramlar ile ilişkilidir. Kadın

özneliği, sevgilere dayalı niteliği sebebiyle, sınırlara sahip çizgisel zaman ile örtüşmez (Kristeva, 1981a, s. 16-17). Anıtsal ve döngüsel olan kadının zamansallığı daha az kronoloji ve daha fazla zihinsellik getirir. Kristeva (1981a, s. 20) feminizmin üçüncü evresinin ilk iki evrenin bir karışımı olduğunu ifade eder. Sözünü ettiği üç evre birbirini dışlamaz ve aynı anda var olmaya devam eder. Bu kapsamda bakıldığında Kristeva'nın da Browne gibi kadın özneliğini ve feminizmi çizgisel zaman dışı bir yaklaşım ile bağdaştırdığı dikkat çeker.

Kristeva'nın kadınların döngüsel zamana sahip olduğu yaklaşımı toplumsal olarak ele alındığında Fatmagül Berktaş'ın savı ön plana çıkar. Berktaş (2014, s. 168) kadınların, içinde yaşadıkları (çizgisel) zamana uyum sağlayamamasını vurgular. Ona göre özyaşamöyküsü yazan erkek, yazmanın toplumsal bir görev olduğuna inanarak kendi zamanını ve çağını yansıtır olabilir çünkü böylece kendi menfaatleri doğrultusunda işleyen patriyarkaya gönül rahatlığı ile katkı yapmış hissedebilir. Ancak, özyaşamöyküsü yazan bir kadının kültüre periferik bir konumda olması, yazdıklarında da onu öteki ve farklı bir yerde konumlandırır. Yazısında içinde yaşadığı zamanı veya tüm insanlığı temsil etme iddiasında bulunamaz çünkü bu zaman, onun politik, toplumsal veya psikolojik parçalanmışlığına sebep olan ataerkil zamandır.

***Yağmurlarda Yıkansam* Filminin Analizi**

Film Özeti: *Yağmurlarda Yıkansam*'da ana karakter Hale (Yeliz Tozan) erkek arkadaşı Engin'i (Murat Ergür) sevmesine rağmen, yaşadığı ilişkiyi bir türlü sahiplenemez, cinsel birliktelik yaşayamaz, Engin'in evlilik teklifini kabul edemez. Çünkü tamamen geçmişiyile bağlantılı olan çalkantılı bir ruh hali ve iç çatışma içindedir. Hale daha çocukken babası, annesini bıçaklayarak öldürmüştür. Hale ise annesini koruyamadığını düşünerek yıllarca kendini suçlamış ve öfkesini bastırmıştır. Bu sebeple erkek arkadaşı ile yaşadığı ilişkiyi bir kenara koyar ve bu çatışmasının üzerine gitmeye karar verir. Psikolojik bir yüzleşme sürecine girer. Anlatıda karşımıza çıkan Gamze adlı karakter ise Hale'nin çocukluğudur. Gamze, Hale'nin geçmişte bastırıldığı ve taşıdığı suçluluk, öfke ve üzüntü duyguları ile yüzleşmesinde ona yardımcı olur.

Yağmurlarda Yıkansam filmi iki temel açıdan geleneksel sinemadan farklılık gösterir. Öncelikle film kadın cinayetlerine dikkat çeken rahatsız edici teması ile bu sorunu görünür kılmaya yönelik politik bir perspektif sunar. Şiddet riski altındaki kadınların korunması konusunda güvenlik güçlerini ve kadın cinayeti işlemiş erkek failerin cezalarının hafifletilmesi konusunda adalet sistemini eleştirmenin yanında kadın cinayetlerini vurgulayan radyo haberi, jenerik yazısı gibi öğelerin varlığı bu görünürlüğü artırmaktadır. Gülten Taranç ve Nigar Çapan Kavruk (2017, s. 556), *Yağmurlarda Yıkansam* filminin kadına yönelik şiddet açısından farkındalık yaratma başarısı gösterdiğini, kamuoyunun dikkatini bu önemli konuya çektiğini ve bu biçimde yönetmenin toplumsal sorumluluğunu yerine getirdiğine vurgu yaparlar. Yönetmen Taranç, filmde şiddet temasından öte şiddetin uzun vadeli etkilerine dikkat çeker. Verdiği bir röportajda filmi izleyen erkek seyircilerin işlenen cinayet sonrası arkada kalan insanların bundan yıllar boyu etkilenecekleri gerçeği üzerine düşüncelerinin önemli bir kazanım olduğunu ifade eder (Çınar, 2016).

Film kadının yaşadığı toplumsal sorunları görünür hale getirerek politik bir açıdan ele alır. Toplumu eğlendirmeye ve seyirciye haz vermeye yönelik temalar yerine tabu sayılan ve tartışılmaktan kaçınılan kadına yönelik şiddet ve bunun geride kalan bir kadın üzerindeki uzun vadeli etkileri gibi toplumsal sorunlar ele alınarak seyirci gerçeklerle karşı karşıya bırakılmaktadır. Film teması, seyirciyi rahatsız edici, yabancılaştırıcı, hazdan uzaklaştırıcı ve seyircinin karakterle özdeşleşmesini engelleyici öğelere sahip olduğu için geleneksel sinema uyuşumlarından farklılaşır. Berktaş'ın (2014, s. 170-171) yukarıda söz ettiği gibi, kadın yazarlar eserlerinde başarı hikâyelerinden ziyade yaşadıkları hayal kırıklıkları ve güvensizlikleri yansıtarak alternatif bir benlik imgesi oluşturmaya çalışırlar. Rahatsız edici toplumsal sorunlar görünür hale getirilerek feminist sinemanın bir yönü de olan politik bir tutumu göz önüne serer.

Filmde geleneksel sinemadan ayrıışan bir diğer unsur da çizgisel zaman dışı formdur. Çizgisel-zaman dışı form ile mekân ve zaman arasındaki tutarsızlıklar geleneksel sinema uylaşımlarından uzaklaşarak seyirciyi yabancılaştırdığı gözlenen araçlar olarak karşımıza çıkar. Ana akım sinemada çizgisel zaman yaklaşımının bir uzantısı olarak mekân ve zaman bir tutarlılık içinde ilerler. Film genellikle tek bir anlatı üzerinde ilerler ve gösterilen her şey bu dünyaya aittir. Diğer taraftan karşı sinema anlatısı, homojen dünyaları parçalar ve seyirciye heterojen dünyalar sunar (Gürkan, 2015, s. 44-45). Peter Wollen'a (2009, s. 421-422) göre birden fazla anlatı anlamına gelen çoklu diegesis, karşı sinemanın erdemlerindedir.

Filmde Hale'nin çocukluğu ve yetişkinlik dönemlerine ilişkin görüntüler çapraz/ paralel kurgu tekniği kullanılarak ardışık bir şekilde sunulur. Geçmiş ve bugüne ait iki farklı anlatı arasında gidip gelinir. Çapraz kurgu birbiriyle ilişkili olan ve farklı zamanlarda gerçekteşen iki olayın anlatı içinde paralel olarak sunulması anlamına gelir. Susan Hayward (2006, s. 110-111) geleneksel sinemayı temsil eden Hollywood'un güvenli ve kronolojik bir zaman dizin düşkünüğü sebebiyle çapraz kurguyu pek fazla tercih etmediğini belirtir.

Filmde, geleneksel sinemadan ayrıışan paralel kurgunun dışında zaman ve mekân tutarlılığı açısından başka bir farklılıktan daha söz edilir. Gamze ve Hale'nin kendi içinde yaşadıkları zamanlar, aynı mekânlarda birleştirilir. Geçmiş ve şimdiki zamanın farklı anlatıları, aynı kadrarlarda görüntülenir. Filmin ilk sahnelerinde Gamze ve Hale'nin aynı kadrarlarda görünmesi seyirci için ilk etapta bu iki karakterin farklı kişiler olduğu izlenimini yaratır. Oysa anlatı ilerledikçe, Gamze ve Hale'nin aynı kişinin yetişkinliği ve çocukluğu olduğu algılanır, seyirci de zihninde bu iki ayrı zamanı bir araya getirmeye başlar. Bu yönüyle film seyirciden aktif zihinsel katılım bekleyen niteliği ile öznelleşir. Yönetmen, çizgisel zaman kullanımı tercih etmeyerek geleneksel normların dışında konumlanır ve seyirciye farklı bir formda hitap etmeye çalışır.



Görsel 1: şimdiki zamanda yaşayan Hale ile geçmiş zamanda yaşayan Gamze bankta oturuyorlar, arka planda Gamze'nin annesi ve onu takip eden babası aynı kadrarlarda



Görsel 2: şimdiki zamanda yaşayan Hale ile Hale'nin çocukluğu Gamze aynı kadrarda konuşurlarken görüntüleniyorlar

Karakterin yetişkinlik ve çocukluğunun aynı kadrajdaki kesişimlerine filmde sıklıkla rastlanır. Gamze bir kapıdan girerken, Hale'yi kapının önündeki yoldan geçerken görürüz; bazen de aynı köprü üzerinde farklı yönlerde bakmalarına şahit oluruz. Bir bankın üzerinde ikisini bir arada otururken gördüğümüzde gerçekte her ikisi de kendi zamanını yaşamaktadır (Görsel 1). Aynı kadrajlarda karşımıza çıkan bu zamansal kesişimlerin ötesinde iki karakterin zaman dışı anlarda buluştuğu ve konuştuğu kadrajlar da söz konusudur (Görsel 2). Bu zaman kesişimleri ve gerçek dışı anlar, izleyiciyi yabancılaştırır ve filmi gerçeküstü bir boyuta taşır. Deforme edilen sinema dili ile seyirci rahatsız edilir ve filmle arasında kurulan ilişkinin boyutu değişir (Gürkan, 2015, s. 79). *Yağmurlarda Yıkansam*'da yaratılan bu rahatsızlık, seyircinin Hale'nin iç çatışmasının büyüklüğünü algılamasını sağlamak için özellikle tercih edilmiş olabilir. Hale, geçmişiyile hesaplaşamadığı için şimdiki zamana odaklanmakta zorlanır.



Görsel 3: Şimdiki zamanda Engin Hale'ye evlenme teklif etmek üzereyken, aynı kadrajda geçmiş zamanda Hale'nin annesi yukarı kata çıkıyor ve babası onu takip ediyor



Görsel 4: Şimdiki zamanda Engin Hale ile karakolda konuşurlarken, aynı kadrajda geçmiş zamanda geçen arka planda Hale'nin babası tutuklanıyor

Yalnızca Gamze ve Hale değil, baba ve anne karakterlerinin de onlarla aynı kadrajlarda görüldükleri sahneler karşımıza çıkar. Gamze ve Hale bankta otururlarken, arka sokakta aslında yıllar önce yaşanan bir olay olan babanın anneyi takip edişine şahitlik edilir (Görsel 1). Başka bir sahnede Engin, arkadaşlarının önünde Hale'ye evlenme teklif ederken, Gamze'nin annesi ve arkasında onu takip eden babası restoranın üst katına çıkmaktadır (Görsel 3). Geçmiş zaman ve bugüne ait olayların aynı mekânlarda birleşiyor oluşu, karakterin deneyimlediği sıkışmışlığın bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Hale, Gamze ve Hale'nin annesi, içinde buldukları zamanlara sığmıyor ve başka zamanlara taşıyor gibi görünürler. Bir sahnede geçmişte aşağıdan yukarıya bakarak pencereyi izleyen babanın görüntüsünün ardından, şimdiki zamanda pencereden aşağıdaki sokağa bakan Hale'nin görüntüsü açı karşı açı ile gösterildikleri için iki karakter göz teması kuruyormuş gibi bir izlenim yaratır. Başka bir sahnede Engin Hale'nin kapısını şimdiki zamanda çalarken, apartman merdivenlerinden Gamze'nin babasının geçmişte üst kata çıktığı görülür. Engin ile Gamze'nin babası, emniyette

iken aynı kadrajda görülürler. Hayvan hakları eylemi nedeniyle şimdiki zamanda karakola getirilen Engin'in arkasında, geçmiş zamanda karısını öldürme suçuyla karakola getirilen Gamze'nin babası görülür (Görsel 4).

Filmde karşımıza çıkan bu zamansal iç içe geçmişlikler, akla Deleuze'un (1989, s. 78-79) kristal imge kapsamında tartıştığı zaman-imge kavramını getirir. Şimdi, geçmiş ve geleceğin eşzamanlılığında seyirci, aktüel ve virtüel arasındaki devamlı yer değiştirmeleri doğrudan algulamakta güçlük çeker. Bu klasik sinemadaki imgelerin tam aksidir; sahnede gizlenen seyirci çözmeli ve imgede gördüğünü anlamlandırmalıdır. *Yağmurlarda Yıkansam*'da farklı zamanların bir aradalığı seyircinin zihnini aktif tutmaya yöneltilir. Film, olay örgüsü bakımından zamandizinsel kurgunun ötesine geçerek, düzensiz anlatı niteliği ile ana akım sinema kodlarından ayrı düşer.

Filmin zamansal devamlılığı kıran öğeleri izleyicinin zihnini karıştırır. Hale ve Gamze'nin yaşadıkları farklı zamanlara ait sahnelerin birbiri ardına görüntülenmesi, sahneler zamansal olarak birbirinin devamıymış gibi bir algı yaratır; fakat gerçekte Gamze ve Hale'ye ait zamanlar arasında gidip gelmektedir. Film geleneksel sinemadan bu niteliği ile de ayrılarak seyirciyi uyarmaktadır. Gamze bir sahnede bir şarkı söylerken, takip eden sahnede Hale aynı şarkıyı devam ettirir. Gamze, bir sahnede gök gürültüsünden korkarak annesinin kucağına sığınırken, takip eden sahnede Hale evinde piyano çalmakta ve sanki aynı sahanak dışarıda devam etmektedir. Hale, bir gece yarısı yarım aya bakarken, takip eden sahnede aynı yarım aya bakıyor gibi görünen Gamze'yi görürüz. Gamze ve Hale'ye ait buna benzer sahnelerde yer alan devamlılık öğeleri iki karakter arasındaki aynılık ve ilişkiye dair farklı bir dil sunar. Gülten Taranç, bir röportajda, Gamze ve Hale'nin seyircinin özdeşlik kuramayacağı iki karakter olarak tasarladığını ve seyircinin dışarıda tutulmasının bilinçli biçimde amaçlandığını ifade eder (Çınar, 2016). Bu biçimde seyircinin, karakterleri dışarıdan gözlemlemesi hedeflenmiştir (Çınar, 2016).

Yağmurlarda Yıkansam filminin sinemasal diline bakıldığında geleneksel sinemanın tercih ettiği çizgisel ve doğrusal ilerleyen bir zaman kullanımı görülmez. Onun yerine kadın karakter için geçmiş ve şimdiki zamanların bir arada yaşandığı çizgisel zaman dışılığı; zamanların tekrar ettiği bir döngüsel zamanın varlığından söz edebiliriz. Burada amaç izleyicinin haz duyması yerine rahatsız edilmesi ve ana karakterle özdeşleşmesinin engellenmesidir.

Sonuç

Feminist sinemasal yazın kavramından söz ederken kadın yönetmenin sinemasal dilinde gözlenen farklılığa yapılan gönderme akla gelir. Bu yaklaşıma göre kadın yönetmenin kendi deneyim ve bakış açısını ifade etmek için; eril bir bakış ile inşa olmuş geleneksel sinemasal dilin dışında bir dil kullandığı varsayılmaktadır. Bu çalışma kapsamında feminist sinemasal dil araştırılırken geleneksel sinema dilindeki zaman kullanımı açısından farklılıklara bakılmıştır. Araştırma feminist felsefecilerin kadınların ve feminizmin zamanının çizgisel zamanın dışında veya döngüsel bir zamanda gerçekleştiği fikirlerinde temellenmiştir.

Araştırma kapsamında Gülten Taranç'ın yönettiği ve kadın cinayetleri ile bu cinayetlerin ardında kalan kişilerin uzun vadede yaşadıklarının ele alındığı *Yağmurlarda Yıkansam* filmi incelenmiş ve araştırmanın amacına yönelik olarak filmdeki zaman kullanımının geleneksel sinema dilinin çizgisel zaman kullanımı ile ne derece uyum sağladığına bakılmıştır. Buna göre filmin ele aldığı tema ve zamandizinsel bakımdan seyirciyi rahatsız edici ve yabancılaştırıcı özelliklere sahip olduğu için geleneksel sinema dilinden farklı bir dile sahip olduğu söylenebilir.

Film öncelikle kadın cinayeti ve bu cinayetin ardında kalan kız çocuğu üzerindeki uzun vadeli etkiler gibi bir konuya odaklanması sebebiyle seyirciyi rahatsız edici bir konumdadır. Diğer taraftan filmin büyük çoğunluğunda farklı zamanların aynı kadrajlarda gerçekleşiyor olması seyirciyi şaşırır ve onun zihnini daima aktif tutmaya zorlar. Film sahip olduğu bu

özellikleri ve zaman-mekân devamlılığındaki kesintiler ile beraber düşünüldüğünde seyirciye haz veya katarsis vaadinde bulunmaz, seyirciyi yabancılaştırır ve seyircinin karakterle özdeşleşmesini engeller.

Filmin feminist sinemasal bir dile yakın olmasına ilişkin öne çıkan önemli veriler özetlenecek olursa: Filmde karşımıza çıkan çizgisel zaman dışı ve döngüsel zamanı çağrıştıran sinemasal dil kullanımı ana kadın karakterin zaman algısını filmin merkezine almaktadır. Bu bağlamda kadın karaktere ait algılama biçiminin sinematik unsurlar ile filmin merkezine alınması ana akım sinemadan ayrılan bir nitelik olarak ön plana çıkar. Diğer yandan kadının yaşadığı bireysel ve toplumsal deneyimlerin görünür hale getirilmesi de ana akım sinemadan farklılaşan bir öğe olarak karşımıza çıkar. Feminist sinemasal dil toplumsal açıdan okunduğunda; kadının toplumsal sorun ve deneyimlerinin filmde görünürleştirilmesinin izleyici için bilgilendirici ve bu tür deneyimlerin kenara itildiği sembolik yapıyı değiştiren ve dönüştürücü bir etkisi olacağına inanılmaktadır.

Filmin söz konusu nitelikleri göze alındığında kadın yönetmene ait sinema dili ve bakış açısının farklılaştığı, sinematik dili dönüştürücü bir etkiye sahip olduğu yorumu yapılabilir. Feminist sinema çalışan Johnston (2006) ve Anneke Smelik (2008, s. xiii) gibi kuramcılar kadın sineması inşa etmek için görsel haz ve anlatı yapısını tamamen bozmanın bir koşul olmadığına inanırlar. İncelenen film, sinematik dil açısından ele alındığında, geleneksel sinema normlarının tamamen karşısında olmasa da bu normlar ile tamamen uyumlu da değildir. Kadın yönetmenin sinemasal dilinin, filmi tamamen ana akım sinema kalıplarının içine yerleştirmek yerine, bu kalıpları sorgulayan bağımsız sinema veya karşı sinema gibi alternatif pratiklerden izler taşıdığı çıkarımı yapılabilir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Augustinus (2007). İtirafı (D. Pamir, Çev.). Kaknüs Yay.
- Bateman, J. E. & Wildfeuer J. (Editörler) (2017). *Film Text Analysis: New Perspectives On The Analysis Of Filmic Meaning*. Routledge.
- Bennett, J. (2006). *History Matters: Patriarchy and the Challenge of Feminism*. University of Pennsylvania Press.
- Berktaş, F. (2006). *Tarihin Cinsiyeti*. Metis Yay.
- Berktaş, F. (2014). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. Metis Yay.
- Browne, V. (2014). *Feminism, Time and Nonlinear History – A Polytemporal Approach*. Palgrave MacMillan.
- Cameron, D. (2005). *The Feminist Critique of Language: A Reader*. Routledge.
- Ceyhan Coştu, F. (2015). Zaman Üzerine Bir Sınıflama Denemesi. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8 (2), 647-674. <https://doi.org/10.17218/husbed.04698>
- Cixous, H. (1976). The Laugh Of The Medusa. *Signs*, 1 (4), 875-893. <https://doi.org/10.1086/493306>
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. University of Minnesota Press.
- Çınar, S. (2016, 6 Aralık). Bir Kadının Gözünden Kadın Hikâyesi (Gülten Taranç ile röportaj). *Gazeteciler*. <https://www.gazeteciler.com/haber/bir-kadinin-gozunden-kadin-hikayesi/304431>

- Çüçen, A. K. (1996). Ortaçağ Felsefesinde Zaman Kavramı. *Felsefe Dünyası*, 20, 73-79.
- Gaines, J. (1990). Women and Representation – Can We Enjoy Alternative Pleasure?, *Issues in Feminist Film Criticism* (ss: 75-92). P. Erens (editör), Indiana University Press.
- Gibbs, J. (2003). *Mise-en-scene, Film Style And Interpretation*. Wallflower Press.
- Grosz, E. (1995). *Space, Time And Perversion – Essays On The Politics Of Bodies*. Routledge.
- Gürkan, H. (2015). *Karşı Sinema*. Es Yay.
- Hayward, S. (2006). *Cinema Studies-The Key Concepts*. Routledge.
- Hegel, G. W. F. (2011). *Tarihte Akıl* (Ö. Sözer, Çev.). Kabalıcı Yayınevi.
- Husserl, E. (1964) *The Phenomenology Of Internal Time-Consciousness* (M. Heidegger, Editör). (J. S. Churchill, Çev.). Indiana University Press.
- Johnston, C. (2006). Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması (A. Atalay, Çev.). *Sinemasal*, 14, 77-86.
- Keller, C. (2005). *Apocalypse Now And Then – A Feminist Guide To The End Of The World*. Fortress Press.
- Kristeva, J. (1977). *Le Sujet En Process, Polylogue*. Seuil.
- Kristeva, J. (1981a). Women's Time. *Signs* (A. Jardine, H. Blake, Çev.). 7 (1), 13-35. Erişim Adresi: <https://www.jstor.org/stable/3173503>
- Kristeva, J. (1981b). Oscillation Between Power And Denial, *New French Feminisms: An Anthology* (ss: 165-167). E. Marks & Is. De Courtivron (Editörler). Harvester Press.
- Kuhn, A. (1982). *Women's Pictures, Feminism and Cinema*. Routledge.
- Lerner, G. (1979). *The Majority Finds Its Past: Placing Women In History*. Oxford University Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16: (3), 6-19. Doi: <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması (N. Abisel, Çev.). 25. *Kare*, 21, 38-46.
- Oktav C. & Taslamam O. C. (2017). Felsefe Tarihinde Zaman Düşünceleri. *Kader*, 15: (3), 718-742. doi: <https://doi.org/10.18317/kaderdergi.357130>
- Pilcher, J. & Whelehan, I. (2004). *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. Sage Publications. doi: <https://doi.org/10.4135/9781446278901>
- Sellers, S. (1996). *Hélène Cixous-Authorship, Autobiography And Love*. Polity Press.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı* (D. Koç, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Sutton, D. ve Jones, D. M. (2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, (M. Özbenk, Y. Başkavak, Çev.). Kolektif.
- Taraç, G. & Çapan K. N. (2017). Yeni Türkiye Sineması'nda Kadına Şiddete Karşı Farkındalık Yaratma ve Yağmurlarda Yıkansam Filmi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (49), 547-559. doi: <http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.12514>
- Taraç R. ve Taraç G. (Yapımcı) ve Yönetmen, Taraç G. (Yönetmen). (2016). Yağmurlarda Yıkansam [Sinema filmi]. Türkiye: Taraç&Taraç.

Tezgör H. & Armaner T. (Editörler) (1997). *Aristoteles - Fizik 4* (S. Babür, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Turetzky P. (1999). Mutlak ve İdeal Zaman (N. Yılmaz, Çev.) *Teori ve Politika*, 14, 2-31.

Wollen, P. (2009). Godard And Counter Cinema: Vent D'est, *Film, Theory and Criticism - Introductory Readings* (ss: 418-426). L. Braudy & M. Cohen (editörler), Oxford University Press.

Yetmen A. (2014a). Zaman ve Zihin İlişkisi Bağlamında Bazı İdealist ve Realist Zaman Öğretileri. *Dört Öge Dergisi*, 3 (6), 191-210. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dortoge/issue/40205/478682>

Yetmen A. (2014b). *Zamanın Felsefi Temelleri Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

-Araştırma Makalesi-

Harvey ve “Parazit”ler: Sınıfsal Yapı ve Mekânsal Farklılaşmalar

Berrin Tuzcuoğlu*

Asu Beşgen**

Özet

Mekânlar, insan pratikleri ve nesnelere bağlı değişkenlikler göstererek toplumsal düzen hakkında fikir verir. Günümüzde insan-mekân ilişkisinde, kaynakların eşitsiz dağılımına bağlı mekânsal parçalanmalar önemli rol oynar. Gerek felsefecilerin gerekse sosyologların araştırma konusu haline gelen mekânsal parçalanmaların oluşumunda, farklı görüşler bulunur. Bilim felsefesi, pozitivist kuram ve mekânsal bilimin öne çıkan düşünürlerinden biri olan David Harvey (d. 1935, Gillingham, Kent, İngiltere), kapitalizm ve sermaye birikimindeki değişimleri, mekân üzerinde oynanan bir oyun olarak görür. Kapitalizmin merkezinde üretilerek devamlılığına katkı sağlayan mekânların parçalanması, sosyal ilişkilerin dönüşüm sürecini de beraberinde getirir. Toplumsal, ekonomik ve kültürel anlamda gerçekleşen bu dönüşümler, sınıf bilincini doğurur ve sınıf farklılıklarını ortaya çıkarır.

Felsefe, sinema ve mimarlık etkileşiminden yola çıkarak hazırlanan bu çalışma; kapitalizm gölgesindeki mekânsal parçalanmaları; Harvey’in “sosyal adalet ve mekânsal farklılaşmalar” olgusunun ileri sürdüğü “sınıfsal eşitsizlikler ve mekân oluşumları” eksenlerinde ele alır, 2019 yılında Bong Joon-ho’nun yönettiği Parazit filmi mekânları aracılılıkla örnekler.

Parazit filminde, sınıfsal eşitsizlikler ve mekân oluşumları; farklı sosyo-ekonomik düzeydeki iki ailenin ilişkisi üzerinden anlatılır. Filmin mekânlarındaki bireysel ve toplumsal ilişkiler; mekânsal parçalanmalar ve örgütlenmeler üzerinden aktarılır. Sınıfsal eşitsizlikler; mimari mekânlara ait metaforlar aracılığıyla izlenir. Bu bağlamda çalışma; Harvey’in “sosyal adalet ve mekânsal farklılaşmalar” olgusunu Parazit filmi özelinde tartışarak felsefe, sinema ve mimarlık disiplinlerinin birbirini besleyen diğer dinamiklerini ortaya çıkarmayı hedefler. Çalışmanın bir diğer hedefi ise; bireyin varlığını tanımlarken, varoluşunu inşa ederken ve çevresini anlamlandırırken kullandığı mekânın, sinemanın kurgusal dünyasında sunduğu verilerle, düşünsel ve görsel anlamda etkileyen unsurlarını gözler önüne sermektir. Çalışmada; her üç disiplinin birbirine kattığı anlamsal yararlar, mekân tasvirileriyle oluşturulan sahnelerin betimsel analiz yöntemi kullanılmasıyla gerçekleştirilir.

Anahtar Kelimeler: David Harvey, Parazit Film, Mekân, Mekânsal Farklılaşma.

* Öğr. Gör., Avrasya Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Trabzon, Türkiye

** Prof. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Trabzon, Türkiye

-Research Article-

Harvey And The “Parasite”s: Class Structure And Spatial Differentiations

Berrin Tuzcuoğlu*

Asu Beşgen**

Abstract

Spaces give an idea about social order by showing variations depending on human practices and objects. Spatial fragmentation due to unequal distribution of resources plays an important role in the human-space relationship. David Harvey (1935, United Kingdom) one of the prominent thinkers of spatial science, sees capitalism and changes in capital accumulation as a game played in space. The fragmentation of spaces, produced at the center of capitalism and contributed to its continuity, brings about the transformation of social relations which give rise to class consciousness and reveal class differences.

Based on the interaction of philosophy, cinema, and architecture, this study examines the spatial fragmentation in the shadow of capitalism on the axes of class inequalities and spatial formations suggested by Harvey’s phenomenon of social justice and spatial differentiation. It exemplifies it through the spaces of the movie Parasite, directed by Bong Joon-ho in 2019.

In the film of Parasite, class inequality and spatial fragmentation are depicted through the relationship between two families of different socio-economic levels. The individual and social relations in the film’s locations are conveyed through spatial fragmentation and organization. Class inequalities are shown through metaphors of architectural spaces. In this context, the study aims to discuss Harvey’s phenomenon of spatial organizations due to class inequality in the specific case of the movie Parasite and, in this context, to reveal the other dynamics of the disciplines of philosophy, cinema, and architecture that feed each other. Another goal of the study is to reveal the elements of the space that the individual uses while defining their existence, constructing their existence, and making sense of their surroundings, which affect them intellectually and visually with the data presented in the fictional world of cinema. In the study, the semantic benefits that all three disciplines add to each other are realized using the descriptive analysis method of the scenes created with space descriptions.

Keywords: David Harvey, Parasite Movie, Space, Spatial Differentiation.

* Lecturer, Avrasya University, Faculty of Engineering and Architecture Department of Interior Architecture and Environment Design, Trabzon, Türkiye.

** Prof. Dr., Karadeniz Technical University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, Trabzon, Türkiye.

Giriş

İnsanın en eski uğraşlarından biri olan mimarlık birçok görsel ve işitsel sanat dallarıyla etkileşim içerisinde. Bu etkileşim alanında yer alan sinema, mimarlığın kendisiyle kurduğu ilişkide, zaman ve mekân kavramlarının üretim şekilleriyle diğer sanatlara oranla öne çıkar. Zaman ve mekân kavramı, sinema ve mimarlık disiplinlerinde her iki disipline özgü ve özgün üsluplarla üretilir. Mimarlık içinde bulunduğu üretim zamanının verilerini kullanarak mekânı üretirken, sinema kendi evreninde zamanı kurgulayarak mekânları kullanır veya yeniden üretir.

İnsanın kendini tanımlarken ve çevresini anlamlandırırken kullandığı mekân, sinemada yönetmenin etkin bir anlatım şeklidir (Bowman, 1992, p. 7). Tıpkı mimarın zihninde tasarladığı mekânları plan, kesit gibi mimari anlatım dilini kullanarak aktarması ve mekânın zaman içerisinde kullanıcıyla dönüşüp şekillenmesi gibi yönetmenin de hikâyesini anlatırken mekânı kullanma süreci paralellikler gösterir (Allmer, 2010, p. 8). Bu noktada, sinemada yönetmenin anlatmak istediği hikâyeye bağlı olarak filmin mekânlarıyla; kimi zaman bir fon, kimi zaman bir tamamlayıcı unsur, kimi zaman da bir asıl eleman olarak karşılaşılır.

Sinema ve mimarlık etkileşimde mekânın ele alınış şeklini Tanyeli, üç farklı şekilde dile getirir. Bunlardan ilki; gerçeklik düzleminde kullanılmayan bir sanal mekân, ikincisi; gerçek mekânları kendi zaman kurgusunda inşası ve üretimi, üçüncü ise; mimari ve mimarlık etkinliğinin sinemanın olay kurgusu içerisinde ele alınışdır (2001, p. 66). Atilla Dorsay'a göre bu noktada önem arz eden; zaman ve mekân kavramlarının doğru kullanılmasına bağlı olarak seyirciye geçmesiyle sinemanın başarılı örneklerinin ortaya çıkmasıdır. Hatta bu durumu Dorsay, mimarlık eğitimi alan yönetmenlerden Fritz Lang ve Nicholas Ray'ın başarıları ile tüm dünyada öne çıkmalarının tesadüf olmadığını dile getirerek açıklar (2004).

Günümüzde mimari mekânlar, kaynakların eşitsiz dağılımına bağlı olarak farklılaşır. Toplum bilim, sosyoloji ve felsefenin ilgilendiği bu konuda çalışmalarıyla öne çıkan Harvey, mekânsal parçalanmaları kapitalizm merkezli görür. Harvey'e göre Marks'ın tanımladığı kapitalizm; toplumsal ilişkiler, emek ve iktidar arasındaki etkileşimin ürünüdür. Mekânlar, toplumsal süreçlerin ve pratiklerin sonucunda var olur, böylece sosyal yaşamın sebebinin ve sonucunu oluşturur (Harvey, 2019, p. 16-17). Kapitalist topluluklarda üretim, üretimden elde edilen rant, emek ve sermayeyi temsil edenler arasında sınıf farklılıkları meydana gelir (2022, p. 162). Sürekli büyüyen sermaye, nüfusun belli merkezlerde yoğunlaşmasına neden olur (Castells, 2008, p. 508). Sistem, toplulukların yaşadıkları mekânları uygun işgücüyle yeniden üretip tanımlar. Beyaz yakalı işgücüne sahip topluluklar beyaz yakalı mekânlarda yaşarken, mavi yakalı iş gücüne sahip insanlar mavi yakalılarla aynı birimlerde yaşar (Harvey, 2022, p. 171). Bu bağlamda, mekânsal örgütlenme ile toplumsal yapı arasındaki ilişki özgüldür. Mekânlar, kapitalist düzendeki toplumların sosyal ilişkilerine göre parçalanır. Sermeye birikimlerinin dağılımına göre şekillenen nüfus yoğunlukları, farklı toplulukların oluşmasına hizmet eder. Sosyo-ekonomik durumu avantajlı olan kesimler mekân seçimlerinde özgürken sermaye dışında kalan kesimler sadece geriye kalan mekânlara sahip olabilir. Bunun sonucunda da kentsel mekânlar parçalanır ve sınıfsal bölünme meydana gelir. Kentsel mekânların parçalanmasıyla oluşan alt kentleşme, sermayenin birikimine katkı sağlarken zamanla kentsel mekânın da aşırı büyümesine neden olur. Bu da kapitalizmin kendi içerisinde krizler barındıran dinamik yapısından kaynaklanır. Kentleşme, fiziksel ve sosyal alanların üretimde kentlerde yaşayan insanlarla kasabalarda yaşayan insanları farklı düşünme ve davranmaya yönelten bir süreci de beraberinde getirir (Harvey, 2022, p. 170-173).

Yöntem

Felsefe, sinema ve mimarlık etkileşiminden yola çıkarak hazırlanan çalışma, kendini; kuramsal çerçevesini oluşturan Harvey'in sosyal adalet ve mekân oluşumları ekseninde yer alan sınıfsal yapı ve mekânsal farklılaşmalar kuramına dayandırır. Çalışmanın örneklemini;

Bong Joon-ho'nun 2019 yılında yönettiği, kara komedi ve dram türündeki *Parasite* (Parazit) filmidir. *Parazit* filmi; 2019 yılında Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye Ödülünü, 2020 yılında düzenlenen 92. Akademi Ödüllerinde ise orijinal dili İngilizce olmayan bir yapıım olarak ilk kez En İyi Film Ödülünü alır. Bunun yanı sıra 92. Akademi Ödüllerinde; en iyi yönetmen, en iyi senaryo ve en iyi uluslararası film ödüllerinin de sahibidir (Görsel 1).



Görsel 1: *Parazit* Filmi Afışı (Beyazperde, 2020)

Filmde farklı sosyo-ekonomik düzeydeki iki ailenin ilişkisi anlatılır. İlişki; maddi imkânları düşük olan Kim ailesinin işsiz bireylerinin çeşitli planlarla maddi olanakları avantajlı Park ailesinin evlerini işgal etmesi ve bir parazit gibi onlardan faydalanması üzerinden aktarılır.

Film boyunca Bong Joon-ho, seyirciye parazitin gerçekte kim ve ne olduğu sorusunu sordurur: Sosyo-ekonomik durumu avantajlı olan kesimin alt tabakadan faydalanması mı yoksa sosyo-ekonomik durumu dezavantajlı kesimin sermayeden faydalanmaya çalışması mı? Film bu sorunun yanıtını; sermaye birikimlerindeki adaletsizlik, sınıf farklılıkları ve bu farklılıklara bağlı mekânsal parçalanmaların nedeni olarak kapitalizmin aslında bir parazit olduğu gerçeğiyle dile getirir.

Bu bağlamda çalışma; filmin sahnelerinde kullanılan mekân üretimlerini, betimsel analiz yöntemiyle irdeler. Betimsel analiz yöntemi; verilerin belirlenen değişkenler özelinden özetlenmesi ve yorumlanmasıdır. Bu yöntemde araştırmacı, kendi yorumlarını yaparak çıkarımlarda bulunabilir. (Yıldırım & Şimşek, 2016, p. 224). Çalışma kapsamında betimsel analiz, iki ailenin yaşadıkları mekânlar üzerinden yapılmıştır. Kentin yukarısında ve aşağısında görünür ve görünmeyen temsil eden iki ailenin mekânları özelinden parçalanmalar; Harvey'in sosyal adalet ve mekânsal farklılaşmalar olgusunun ileri sürdüğü sınıfsal eşitsizlikler ve mekân oluşumları eksenlerinde tartışılmıştır.

Bulgular

Filmin açılış sahnesi, kameranın yukarıdan aşağıya doğru kaymasıyla sosyo-ekonomik durumu dezavantajlı olan Kim ailesinin evinde başlar. Kameranın hareketinden evin zemin kotunun altında olduğu anlaşılır. Zemin kotunun altında yer alan evin, tavana yakın konumlanan penceresi sokağı görür (Görsel 2). Pencere açıklıkları, ev sakinlerinin dışarıyla bağlantısını sağlar. Göz hizasının üzerinde ve dar bir ölçekte konumlanan pencereden yoldan geçenler görülür. Kim ailesinin yaşadığı mekân ve mekânın içerisindeki öğeler, ailenin hiyerarşik düzenin en alt tabakasına dahil olduğunu destekler nitelikte gösterilir.



Görsel 2. Kim ailesi evi penceresi (Joon-ho, 2019)

Buna karşın, ekonomik durumu avantajlı kesimi temsil eden Park ailesinin iki katlı evi, çevreden izole edilmiş bir yerde ve sosyo-ekonomik durumu avantajlı olan insanların yaşadığı semttedir. Evin tasarımında dikkat çeken en önemli mimari öğe; iç ve dış mekân arasındaki bağlantıyı sağlayan büyük pencerelerdir (Görsel 3). Filmde, evin Namgoong isimli ünlü bir mimar tarafından yapıldığının bilgisi verilir.



Görsel 3. Park ailesi evi penceresi (Joon-ho, 2019)

Harvey'in mekânların kapitalist düzende sermaye birikimlerine göre parçalanarak üretildiği söylemi, filmde Park ve Kim ailelerinin yaşadıkları mekânlar özelinden açık bir şekilde görülür. Böylece yönetmen, filmin başlangıç sahnesinden itibaren mekânlar üzerinden tasvir edilen sahneler ile henüz hikâye hakkında fikir sahibi olmayan seyirciye bilgi verir. Aynı zamanda iki farklı sosyal tabakaya ait olan Park ve Kim ailelerinin mekânları arasındaki geçişlerde ışık kullanımında değişkenlikler görülür. Sosyo-ekonomik düzeyi avantajlı kesiminin mekânları aydınlık, dezavantajlı kesimin mekânları ise karanlık olarak resmedilir.

İki ailenin yaşadığı mekânlara kentsel ölçekte bakıldığında; Kim ailesinin kasvetli, alt yapısı olmayan bir mahallede, Park ailesinin ise güvenli bir semtte yaşadığı görülür. Kim ailesinin bulunduğu semtte mahremiyetin olmadığı apartmanlar ve dar sokaklar dikkat çeker. Sokaklar, yoksul kesimin tıpkı iç mekânlarındaki gibi düzensiz ve karanlık olarak resmedilir (Görsel 4).



Görsel 4. Kim ailesi evi mahallesi: Rampalar, merdivenler, karanlık dar sokaklar (Joon-ho, 2019)

Park ailesinin bulunduğu semt ise; evlerin bahçe duvarlarıyla çevrili olduğu, mahremiyetin öne çıktığı alanlar olarak görülür. Yeşilin hâkim olduğu sokaklarda, Kim ailesinin bulunduğu semtteki sokakların karmaşasına karşın sakinlik ve düzen hakimdir (Görsel 5). Kentin yüksek kotlarında ekonomik durumu avantajlı kesimi temsil edenler, kentin alt kotlarında ise yoksul kesim konurlar.



Görsel 5. Park ailesi evi mahallesi: Rampalar, merdivenler, aydınlık geniş sokaklar (Joon-ho, 2019)

Filmin ilerleyen sahnelerinde şiddetli yağmurun etkisiyle meydana gelen sel felaketinde, Park ailesinin evinden evlerine doğru yola çıkan Kim ailesinin üyelerinin rampalardan aşağı doğru koştuğu ve oldukça yüksek merdivenlerden indiği görülür. Bu sahnelerde Kim ailesinin üyeleri, kentin yüksekte görünür mekânlarından kendi evlerine ulaşabilmek için kentin aşağısında görünür olmayan mekânlarına iniyormuş gibi tasvir edilir (Görsel 6).



Görsel 6. Kim ailesinden Park ailesine geçiş mekânları (Joon-ho, 2019)

Kentin mekanları güç kaynaklarının düzenlenmesine bağlı kurulum. Harvey' göre kentin mekânsal organizasyonlarının bireysel gereksinim ve isteklerin ötesinde ele alınarak okunması gerekir. Çünkü kentin mekânları hiyerarşik düzeni, labirenti andıran hali ile sembolik anlamlar içerir. Kentin mekânları, kent sakinlerine sembolik anlamları doğrultusunda düşünme ve hareket tarzları dayatır (Harvey, 2022, pp. 343-444). Film içerisinde bu durum zengin kesimi temsil eden Park ailesinin lüks tüketim alışkanlıklarıyla tasvir edilirken, yoksul kesimi temsil eden Kim ailesinin hayatta kalma mücadelesi üzerinden anlatılır. Park ailesi Kim ailesinin mekânlarından kaçınmakta, hatta onların mekânlarının farklı koktuğuna inanır. Kim ailesi ise Park ailesinin mekânlarına girebilmek için fırsat arar. Maddi imkânsızlıklarından ötürü eğitim alabilme şansı bulamayan Kim ailesinin üyeleri, Park ailesinin korunaklı mekânlarına hizmetçi, şoför ya da öğretmen olarak girebilme şansı bulur. Bu şansı elde edebilmek için verdikleri mücadele onları, ahlaki değerlerinden vazgeçmek zorunda bırakır. İki aile özelinden tasvir edilen bu sahnelerde, Harvey'in açıkladığı kent mekânlarının bireylere sosyal hayatlarını düşünme ve eylem tarzı dayatması fikriyle paralellik gösterir. Sermaye, kentsel mekânlarını oluşturmada ve mekânların üretim gücü olan kent bilincinin geliştirilmesinde etkili olur. Mekânlar, bireylerin kim ve ne olduğuna dair belirleyici bir görev görür. Bireylerin ihtiyaç duymadıkları mekânlar ise içerisinde habersiz oldukları unsurları barındırır (2022, p. 344).

Harvey söyleminde; kapitalizmin kendi içerisinde yaşadığı tutarsızlıktan da bahseder. Ona göre üretim bandında bulunan işçiler, makinelerle yer değiştirirse bu durum daha ekonomik ve daha verimli sonuçlar doğurur. Fakat işçiler, üretim bandının bir kısmında bulunmalarıyla aynı zamanda ürettikleri ürünlerin tüketicisi konumundadır. Dolayısıyla işçilerin işten çıkarılması malların satıldığı büyük bir pazarı da ortadan kaldırır (Hubbard ve Kitchen, 2018, p. 410). Film içerisinde kapitalizmin yaşadığı bu tutarsızlık, Ki-woo'nun

üniversiteye gidebilme hayalleri kurmasına rağmen sistemin dayattığı rol ile kendisi ve aile üyelerinin eğitim alma imkanları bulamamasında görülür. Aile, yüzlerce pizza kutusu katladığı geçici işlerde geçimlerini sağlamaya çalışır. Bu anlamda sistem içerisinde kalabilmek ve görünür olabilmek için verdikleri mücadele, evleri içerisinde üretim mekânlarını karşımıza çıkarır. Pizza kutularını katladıkları, gelecek dair umut besledikleri, yeni fikir ürettikleri veya yeni kararlarda buldukları tüm eylemleri evlerinin içerisindeki mutfak mekânlarında gerçekleştirilir (Görsel 7). Üretim içerisinde buldukları mutfak mekânı, zaman içerisinde gelirlerinin artmasıyla birlikte lüks ürünleri tükettikleri tüketim mekânına dönüşür.



Görsel 7. Kim ailesi evi: Üretim ve tüketim mekânı olarak mutfak (Joon-ho, 2019)

Kentin yukarısında ve aşağısındaki uçlarda görünür ve görünmeyeni temsil eden iki ailenin yolları, Kim ailesinin oğulları Ki-woo'nun arkadaşı Min'in Park ailesinin kızına İngilizce dersi vermesini önermesiyle başlayan süreçle kesişir. Min'in iş önerisinin ardından Kim-woo, kız kardeşinin dijital program bilgisi sayesinde sahte bir üniversite diploması oluşturarak Park ailesinin evine doğru yola çıkar. Park ailesinin evine ulaşırken gösterilen sahnelerde, mekânlar arasındaki geçişlerde kullanılan yollar dikkat çeker. Ki-woo Park ailesinin evine rampalardan yukarı doğru yürür ve merdivenleri kullanır. Rampa ve merdiven gibi mimari öğelere –yukarıda da anlatıldığı üzere- iki ailenin hiyerarşik düzenindeki geçişini anlatan sembolik anlamlar yüklenir. Ki-woo'nun Park ailesinin evine ilk kez ulaştığı sahnede merdivenleri çıkmasıyla birlikte sahnede beliren güneş de hiyerarşik düzende Kim-woo'nun üst tabakaya ait insanların bulunduğu ortama dahil olduğunu destekler nitelikte kullanılır. Önemli bir mimari eleman olan merdivenlerin Kim ve Park ailelerin evlerinin iç mekânlarında da kullanıldığı görülür. Kim ailesinin evinde bulunan tek merdiven tuvalete ulaşır. Park ailesinin evinde ise merdivenler; yatma, dinleme ve çalışma gibi eylemlerin gerçekleştirildiği mekânlara ulaşmak için kullanılır (Görsel 8).



Görsel 8. Kim ve Park aileleri evleri: İç mekân merdivenleri (Joon-ho, 2019)

Dışlanmışlık sanatçının oluşumunu tetiklerken, sanat üst tabakayı kendine çeker. Soylulaştırma aşağıdan yukarıya olabileceği gibi kimi zaman da tam tersine yukarıdan aşağıya gerçekleşir. Örneğin; kentin dışlanmış mekânlarında inşa edilen sanata dair yapılar kiralarn yükselmesi ve o muhitte yaşayanların orayı terk etmesine neden olur. (Pasquinelli, 2006). Harvey ise sanat ve yaratıcı sınıfın kültürlerinin tekel rant kavramını oluşturarak kendilerine has uyarladığına dair daha genel bir süreçten bahseder. Rant ve rantın türevleri, tekelci güce sahiptir. Yani kültür, kapitalist ürünler üzerinden maddi ürünlerini satar. Örneğin; Barselona'nın Avrupa'da sahip olduğu ün sermayenin simgeselliği ve ayrıcalıklarının birikmesi üzerinden oluşturulur. Barselona'nın sanatsal başarıları ve mimarisinin eşsizliği bölgenin kültürüyle birlikte pazarlanmasında büyük rol oynar. Harvey bu noktada, toplumun hangi kesimlerinin

bu simgesel sermayeden en fazla yararlandığını sorgular. Simgesel sermayeden doğal bu tekel ranta neden azınlıkların faydalanmasına izin verilsin sorusunu sorarak dikkat çeker. Buradaki simgesel sermaye kimlerin kolektif hafızası ve estetik duyguları ile kimlerin yararına öncelik tanıyarak hizmet etmektedir? Bu noktada ortaya çıkan sorun, sınıf mücadelesinin elinde güçlü bir silah olarak görülür (Harvey, 2013, pp. 143-168). Filmde bu durum; ailelerin yaşadıkları mahalleler, ait oldukları topluluklar, sanatın üst tabakaya ait bireylerin anlayabileceği bir disiplin olarak lanse edilmesiyle verilir. Tam da bu bağlamda, filmin dikkat çeken sahnelerden biri de iki ailenin sanata bakış açılarıdır. Sanat üst tabakaya dahil olan insanların değerini anlayabileceği bir disiplin olarak görüldüğü için Ki-woo'nun Park ailesinin evine geldiği ilk derste evin küçük oğlu Da-song'un çizdiği ve duvarda asılı olanda tabloya yaptığı yorumla evin annesini tarafından "sanattan anlıyorsun" denilerek tebrik edilir. Bu duruma benzer bir sahne ise; Ki-woo'nun arkadaşı Min'in Kim ailesine hediye ettiği taş üzerinden yaşanır. Kim ailesinin babası Ki-taek'in taşı soyut bir eser olarak yorumlamasına karşın Min, babayı sanattan anladığını düşünerek tebrik eder. Filmde sanatın kullanıldığı dikkat çeken bir diğer sahne ise; Park ailesinin evine girmek için Ki-woo'nun kız kardeşi Ki-Jung'un kendini sanat terapisti olarak tanıttırmasıdır. Evin küçük çocuğuna sanat terapisi verecek olan Ki-Jung'un böyle bir yeteneği yoktur. Böylece, ait olunan sınıfsal düzeylerle bireylerin sanat bilincinin ilişkili olduğu vurgulanır. Sanat sadece sosyo-ekonomik durumu avantajlı ailelerin anlayabileceği bir disiplin olarak görülür (Görsel 9).



Şekil 9. Kim ve Park aileleri evleri: Sanatla iletişim mekânları (Joon-ho, 2019)

Kim-woo'nun Park ailesinin evinde sahte diplomayla iş imkânı bulmasının ardından aile üyelerinin tamamı benzer şekilde etik kuralları hiçe sayarak iş imkânı bulabileceğini fark eder. Bu doğrultuda aile öncelikle Park ailesinin evindeki çalışanları çeşitli planlarla işinden eder, sonrasında işinden ettikleri insanların yerine işe girer. Böylece Kim ailesinin babası şoför, annesi hizmetçi, kızları sanat terapisti olarak Park ailesinin evinde çalışmaya başlar. Bir üst sınıfa çıkabilmek için verdikleri bu mücadele, filmin ilerleyen sahnelerinde dahil oldukları sınıf içerisindeki bireylerle aralarındaki rekabete dönüşür.

Emekçiler arasındaki bu rekabeti Harvey, kapitalist düzende emekçinin iş sürecinin kumandasının kapitalistlerin elinde olmasıyla açıklar. Emek gücü sömürüsü üzerinden kurulu olan düzende emekçiler de kendi emeklerini özgür iradeleriyle satışa koyabilirler. Bunun sonunda birbirleriyle rekabet içerisine girerler. Fakat süreçte kumandayı elinde tutan, iş gücünün uyguladığı baskıların geldiği noktada emekçiler de çözümü kendi aralarında sınıf oluşturmak ve rekabete girmekte bulmaktadır (2022, pp. 36-37). Bu bağlamda filmde koku kavramı, Park ve Kim ailelerinin ilk kırılma noktasını oluşturur. Kim ailesinin üyelerinin yaşadıkları mekânların kokuları üzerlerine siner. Bu durum ilk olarak evin küçük oğlu Da-song tarafından ortaya çıkarılır. Bir sahnede Da-song Kim ailesinin anne, babası, oğlu ve kızının aynı koktuğunu söyler. Burada yönetmen hikâyesini Güvenç'in tanımladığı görsel, işitsel, duysal ve dokunsal duyular ile algılanan mekânların aynı zamanda işitilebilen ve dokunabilen mekânlar olması üzerinden anlatır (1971, p. 41). Çünkü algılanabilir mekânlar kokuyla da ilişkili bir durumdadır (Gezer, 2012, p. 7). Kokular mekanları veya bireyleri hatırlatır (Corbin, 2007, p. 112). Film içerisinde Park ailesinin babası, Kim ailesinin babasının kokusunu metroya binen insanlara has kokuyu anımsattığını söyleyerek sınıflandırır. Park ailesinin babasının alt sınıfa dahil olanların kokusu olarak yaptığı sınıflandırma, filmde iki ailenin ilişkisini de dönüştürür.

Filmdeki bir diğer kırılma noktası; Park ailesinin oğullarının doğum gününü kutlamak üzere kampa gittikleri gün evin eski hizmetçisi Moon-gwang'ın eve gelmesiyle başlamaktadır. Daha önce Kim ailesinin türlü planlarıyla işinden olan eski hizmetçi, Park ailesinin evde olmadığı günü fırsat bilerek Park ailesinin evine gelir. Evin mimarı ve eski sahibi olan Namgoong'un da hizmetçisi olan kadın evin mimarisine hakimdir. Evde bir sığınak olduğundan haberi olan Moon-gwang kocasının orada yaşamasına olanak sağlar. Bu durum aslında Kim ailesinin evin tek paraziti olmadığını gösterir, sığınakta yaşayan bir parazit daha vardır. Eski hizmetçi, evin yeni hizmetçisi olan Kim ailesinin annesi Choong-sook'a kocasının orada yaşamasına göz yummasını teklif eder, ancak Choong-sook bu duruma karşı çıkar. Kim ailesi gibi Park ailesinden faydalanmaya çalışan Choong-sook, gücü eline alındığında kendinden başka parazite tahammül edemez. Kim ailesinin bireylerinin tamamını evde görüp tuhafılık olduğunu anlamasıyla gücün dengesi değişir. Eski hizmetçi evdeki bu olağan dışı durumu telefonunun yardımıyla videoya kaydedip ev sahipleriyle paylaşacağını söyleyerek Kim ailesini tehdit ederken aynı sınıfa ait olan bu iki tabakanın birbirine öldürmeye varacak ölçüdeki acımasızlıkları da gün yüzüne çıkar. Yönetmen aynı sınıfa dahil bu insanların çatışmalarında sanatı ve sanat anlayışını tekrar gündeme getirir. Eski hizmetçi evin yeni parazitlerinin sadece yemek ve lüksten zevk almakla sığ bularak kendilerinin evin eşsiz mimarisi karşısındaki mekânlarından sanatsal bir haz aldıklarını dile getirir (Görsel 10).



Görsel 10. Park ailesi evi: Sanattan haz alma mekânı (Joon-ho, 2019)

Film, sermeye birikimlerinin dağıtımına göre şekillenen nüfus yoğunluklarının farklı sınıflara ait toplulukların oluşmasına hizmet ederken, hiyerarşik düzende altta kalan sınıfların üst sınıflara geçmesinde büyük çaba harcadığını gözler önüne serer. Aynı zamanda sınıfların kendi içlerinde de acımasız bir rekabetin olduğunu gösterir. Aynı sınıfa ait olan bu iki aile, koşullarını iyileştirerek hayatta kalmayı amaçlarken aralarındaki mücadele de o denli acımasızlaşır. Harvey (2022), sınıflar içindeki bu çelişkinin kapitalizm dinamiğini açıkladığını ileri sürer.

Farklı sınıflara dahil iki ailenin yollarının kesişmesiyle başlayan hikâye, iki aileyi de etkileyen şiddetli olaylarla son bulur. Kim ailesinin babası, Park ailesinin oğullarının doğum günü partisinde kızını kanlar içerisinde görür, Park ailesinin babasının buna kayıtsız kalarak sadece kendi oğlunu hastaneye getirmeye çalışması karşısında kontrolünü kaybederek babayı öldürür. Bu noktada Park ailesinin babası toplumsal ilişkilerin sınıfsal parçalanmasının sonucunda hayatını kaybeder. Filmin başlangıcında, evindeki hamamböceğini bile öldüremeyen Kim ailesinin babası, filmin sonunda sınıfsal hoşnutsuzluğundan kurtulmak için verdiği mücadelenin sonucunda Park ailesinin babasını öldürecek boyuta gelir.

Yönetmenin kurguladığı sanal gerçeklikte, hiyerarşik düzende üst tabaka ait bireyler, film boyunca görünür ve dışarıyla bağlantının kurulduğu mekânlarda yaşarken, alt tabaka ait bireyler ise görünmeyen sığınak veya zemin kotunun altındaki mekânlarda yaşar. Hatta alt tabakaya dahil olanlar, yer yer üst tabakanın evlerinde donatıların altlarında saklanarak görünmez olur.

Film, Park ailesinin babasını öldüren ve kaçmaya başlayan Kim ailesinin babası Ki-taek'in kaçarken "nereye gideceğimi biliyordum" diyerek Park ailesinin evlerinin sığınağına gitmesi ve evin yeni sahipleriyle görünmez bir parazit olarak yaşamaya devam etmesiyle sonlanır. Hiyerarşik düzende üst sınıfa dahil olanların arasında görünür olmaya çalışan baba, bu sefer kendi iradesiyle Park ailesinin evinde alt sınıfa dahil olanların mekânlarında görünmeyen olmayı seçer. Kim ailesinin oğlu Kim-woo ise, zemin kotunun altındaki evlerine geri dönerek bir gün babasının parazit gibi yaşadığı o evi kendisinin satın alacağına hem babasını kurtarır hem de hep birlikte mutlu yaşayacaklarına dair hayaller kurar. Kadraja giren son sahne ise, Kim ailesinin evindeki dışarıyla bağlantıyı kurdukları dar pencerenin görüş açısındaki kar manzarasıdır. Karanlık bir ortamda dışarıda yağan karla birlikte gelen ışık, Kim ailesinin kalan üyelerinin hala geleceğe dair umutları olduğunu mesajını verir. Böylece yönetmen, rollerdeki değişikliklerle kapitalizm içerisindeki sistemin aynı işlediğini gösterir.

Sonuç

Harvey sınıfsal eşitsizlikler ve mekânsal farklılaşmalar kuramında, kapitalist sistemin mekânları sermaye birikimlerinin eşitsiz dağılımına göre farklılaştırdığı fikrini savunur. Bu anlamda kentsel mekânlar, sosyo-ekonomik durumu avantajlı kesimlerin kendilerine özel alanlar yaratacak, yoksul kesimlerin kentin dışlanmış alanlarında kendilerine yer bulabileceği şekilde parçalanır. Bu parçalanmayla bireylerin eğitimleri, kültürleri, yaşam alışkanlıkları yaşadıkları bölgelere göre şekillenmekte ve sonucunda bireyleri de parçalayarak sınıf bilincinin ortaya çıkmasına hizmet eder. Kapitalist düzenin yarattığı bu sistemi *Parazit* filmi, hiyerarşik düzende en alt ve en üst sınıfı temsil eden Kim ve Park aileleri özelinden eleştirel bir dille anlatır. Film boyunca sistemin insan pratiklerine yansımaları, sınıf içi ve sınıflar arası rekabet ile aktarılır. Kentin mekânsal kurgusunda aşağıda, dışlanmış ve görünmeyen mekânlarda yaşayan ailenin, kentin yukarısında ekonomik durumu avantajlı, korunaklı ve görünür mekânlarına ulaşmaya çalışırken yaşadıkları günün sonunda onları mekânsız, zamansız, yersiz ve yurtsuz bırakır. Bu yönüyle film, kapitalist sistem üzerinden kentin mekânsal parçalanmalarındaki eşitsizlikten kaynaklı sonuçların yol açtığı felaketleri gösterir.

Filmin kahramanlarından Kim ailesinin babasının sınıf hiyerarşisinde yükselmeyi hedeflediği fakat kendi iradesiyle parazit olmayı seçtiği sonuyla film, sistemdeki konular ve özneler değişse de sistemin değişmediğini net bir şekilde gösterir. Bu durum, Harvey (2022)'in güç sahiplerinin çıkarları doğrultusunda inşa ettikleri eşitsiz mekânsal oluşumlar ile toplumsal düzen arasındaki adaletsizliğin ancak yapısal değişim ve dönüşümle sağlanabileceği fikrini destekler niteliktedir. Film, kapitalist düzen içerisindeki ilişkilerin sınıf bilincini nasıl oluşturduğunu ve mekânların bu sınıf farklılıklarını yansıtacak şekilde inşa edildiğini net bir şekilde gözler önüne serer. Yönetmen filmde, kendi yarattığı zamanın gerçekliğinde mekânlar, mekânsal örgütlenmeler ve toplumsal ilişkiler kurgulayarak Harvey'in mekânsal farklılıklar kuramıyla paralellik gösteren ilişkiler ağı oluşturur. Film aracılığıyla felsefe, sinema ve mimarlığın farklı yöntem ve bakış açılarıyla birbirini besleyen dinamiklere sahip olduğu görülür.

Çıkar çatışması beyanı:

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynaklar

Allmer, A. (2010). Sinemekân-Sinemada Mimarlık. Varlık Yayınları.

Beyazperde (2020, Şubat 13). Parazit. <https://www.beyazperde.com/filmler/film-255238/fotolar/detay/?cmediafile=21704341>

Bowman, B. (1992). Master Space; Film Images of Capra, Lubitsch, Sternberg and Wyler. Greenwood Press.

-
- Castells, M. (2008). Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür Ağ Toplumunun Yükselişi (E. Kılıç). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Corbin, A. (2007). Kokunun Tarihi-Miyasma ile Fulya: Koku ve Toplumsal İmgelem XVIII-XIX: Yüzyıllar. (1. baskı). çev. Pınar Güzelyürek Çelik, Mehmet Emin Özcan, Lale Arslan Özcan. Dost Kitabevi.
- Dorsay, A. (2004). Tutkulu Sinema Yazıları: İşte Büyü Zamanı. Nokta Yayınevi.
- Gezer, H. (2012). Mekânı Kavrama Sürecinde Algılama Bileşenleri. İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11(21), 1-10. <https://www.iticu.edu.tr/yayin/sosyal.htm>
- Güvenç, B. (1971). Mekân ve Eğitim Sorunları ve Bir Mekânın Antropolojisine Doğru. Mimarlık Dergisi, 87, 40-44. <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/406/5939.pdf>
- Harvey, D. (2019). Sosyal Adalet ve Şehir. Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2013). Asi Şehirler. Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2022). Kent Deneyimi. Sel Yayıncılık.
- Hubbard P. & Kitchen R., (2018), Mekân ve yer üzerine büyük düşünürler. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Joon-ho, B. (Yönetmen) (2019). Parasite [Film] Güney Kore: CJ Entertainment.
- Pasquinelli, M. (2006, December 14). Immaterial Cıvıl War. Prototypes Of Conflict Within Cognitive Capitalism. <https://www.metamute.org/editorial/articles/immaterial-civil-war-prototypes-conflict-within-cognitive-capitalism>.
- Tanyeli, U. (2001). Sinema ve Mimarlık- Temsiliyet Nesnenin Temsili Sanatın Sanallıkla İfadesi, Arredamento Mimarlık, 11, 66.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). Sosyal Bilimlerde Nitel araştırma yöntemleri. Şeşkin Yayınları.

-Araştırma Makalesi-

Umuda Yolculuk Filmi Üzerinden Gelecek Nostaljisini Düşünmek

Özlem Akkaya*

Çağla Coşar**

Özet

Yitirilmiş eve duyulan özlem anlamına gelen nostalji çoğunlukla reaksiyoner bir tutum olarak görülür. Ancak kişiyi geçmişe yönelten genellikle gelecekte duyduğu endişe olsa da nostaljinin geleceğe dair umudu besleyen bir boyutu bulunur. Hatta eskinin uçup gitmiş hayallerinin gelecekte inşasını arzulamak "gelecek nostaljisi" olarak tanımlanabilir. Göç nostaljiyi tetikleyen en önemli toplumsal olgulardandır. Bu alandaki çalışmalar göçün travmatik etkisiyle birlikte geride bırakılan ana yurda duyulan özleme odaklanır. Ancak, yaşadıkları ülkede kendini "yabancı" hissetmek zorunda bırakılan toplumsal gruplar için, gerçekte hiç sahip olamadıkları eve duyulan arzu, göçü motive eden bir faktör olabilir. Çalışmada Kahramanmaraşlı Alevi bir ailenin İsviçre'ye insan kaçakçıları aracılığıyla göçünü anlatan ve Yabancı Dilde En İyi Film Akademi Ödülü'nü kazanan Umuda Yolculuk (Reise Der Hoffnung, Xavier Koller, 1990) filmi bu perspektiften değerlendirilecektir. Film, nostaljinin doğası ve gelecekle ilişkisi üzerine yeniden düşünme fırsatı sunmakta; ayrıca göç ve nostalji ilişkisini toplumsal cinsiyeti dikkate almadan düşünmenin mümkün olmadığını göstermektedir.

Anahtar kelimeler: Göç, Nostalji, Gelecek Nostaljisi, Sinema, Umuda Yolculuk, Toplumsal Cinsiyet

* Doç. Dr., Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, İstanbul, Türkiye

**Arş. Gör., Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, İstanbul, Türkiye

-Research Article-

Thinking About Nostalgia for the Future through the Movie *Umuda Yolculuk*

Özlem Akkaya*

Çağla Coşar**

Abstract

*Nostalgia, which means longing for a lost home, is often seen as an reactionary attitude. However, although it is usually the concern for the future that drives the person towards the past, nostalgia has a dimension that nourishes hope for the future. In fact, the desire for the construction of the past's fleeting dreams in the future can be defined as "nostalgia for the future." Migration is one of the most important social phenomena that trigger nostalgia. Studies in this field focus on the traumatic effects of migration and the longing for the homeland left behind. However, for social groups who are forced to feel "foreign" in the country they live in, the desire for the home they never had in reality may be a factor motivating migration. In this study, *Umuda Yolculuk* (Reise Der Hoffnung, Xavier Koller, 1990), which depicted the migration of an Alevi family from Kahramanmaraş to Switzerland via human-traffickers and won the Academy Award for Best Foreign Language Film, will be evaluated from this perspective. The film offers an opportunity to rethink the nature of nostalgia and its relationship with the future. Furthermore, it demonstrates that it is not possible to think about the relationship between migration and nostalgia without taking gender into account.*

Keywords: Migration, Nostalgia, Nostalgia for the Future, Cinema, *Umuda Yolculuk*, Gender

* Assoc. Prof., Yeditepe University, Faculty of Communication, Department of Public Relations and Publicity, Istanbul, Türkiye

** Res. Asst., Yeditepe University, Faculty of Communication, Department of Public Relations and Publicity, Istanbul, Türkiye

Giriş

Nostalji sözlük anlamıyla yitirilmiş, geride bırakılmış eve duyulan özlemi ifade eder. Genellikle büyük krizleri ve radikal dönüşümleri takip eden huzursuzluk ve kayıp hissine gösterilen bir tepki olarak düşünülen nostalji, reaksiyoner bir tutum olarak kabul edilir. Ancak nostalji asla tek boyutlu değildir. Yüzümüzü geçmişe gelecekte kaygı duyduğumuz zamanlarda dönsek bile, nostaljinin bizi geleceğe dair umutlu kılan ve yeni insanlarla yeni toplumsal etkileşim biçimlerinde bir araya getiren bir yönü bulunur. Bloch'a (2020, s. 20) atıfla nostaljiyi içinden umudun damıtılacağı, "uçup gitmeden aktif kılınabileceği" bir "gündüz düşü" olarak tanımlayabiliriz. Huysen (1999, s. 119) de nostaljinin ütopyanın karşıtı olamayacağını, aksine ütopyanın her zaman bir nostaljik tını taşıdığını söylemiştir. Bu ikili doğası, Svetlana Boym'u (2009, s. 499) nostaljiyi "hem toplumsal bir hastalık hem de yaratıcı bir duygu hem zehir hem ilaç" olarak tanımlamaya sevk etmiştir. Yani nostalji sadece geçmişe değil geleceğe de yönelir, hatta kimi düşünürler "gelecek nostaljisi" (Nono, 2018; Maertz 2019) kavramını ortaya atarak, bunu geçmişin yitirilmiş hayallerinin gelecekte yeniden inşasını arzulamak şeklinde tanımlamışlardır.

İnsanların ekonomik, sosyal, siyasal veya kültürel sebeplerle gerçekleştirdikleri, bireysel ve toplumsal değişimi beraberinde getiren göç, kişilerde ve topluluklarda nostaljiyi tetikleyen en önemli olgulardandır. Göç ve nostalji üzerine yapılan çalışmalarda genellikle terk edilen ana yurda duyulan özleme ve bu kopuşun travmatik etkisine odaklanılır (Lijtmaer, 2022; Smeeks & Jetten, 2019; Ritivoi, 2002). Bununla birlikte, özlenen ana yurdun asla ilk haliyle kalmadığı da vurgulanır. Yani göçmen bir nevi geçmişle gelecek arasında eşikte kalan bir figürdür; tam anlamıyla ne geri gidebilir ne ilerleyebilir.

Diğer yandan, eğer nostalji yitirilen eve duyulan özlemse, yaşadıkları toplumda kendilerini "evlerinde hissedemeyen;" sınıf, etnisite, siyasal aidiyet, toplumsal cinsiyet vb. nedenlerle dışlanmış ve tahakküme uğramış; bir nevi "yersiz yurtsuzlaştırılmış" insanların durumu ne olacaktır? Bu tür insanlar için bir zamanlar bir yerlerde bir ihtimal olarak var olduğuna inanılan ama asla sahip olunamayan eve duyulan özlem, ana yurda dönüş arzusunu değil tam tersine göçü tetikleyebilir. Yani nostalji, bu insanları geçmişin sadece bir ihtimal olarak var olmuş "cennetini" yeniden inşa edecekleri bir geleceğe çağırabilir. Örneğin, Batı Afrika ülkesi Togo'da sömürgeleşme sonrası süreçle ilgili etnografik çalışmasında Piot (2010), bir yandan devletin ulus inşası projesinin başarısızlığa uğradığı, diğer yandan da neoliberal siyasetin etkisini genişlettiği bir ortamda sıradan insanların "başka bir yer" hayalinin gerçekleştirilebileceği ütopyik bir gelecek özlemiyle baş başa kaldığını ve bugünü daha katlanılabilir kılan bu "gelecek nostaljisi"nin beslediği hayallerin yurtdışına göçü tetikleyen bir unsur olduğunu gösterir.

Yüzünü hem geçmişe hem geleceğe dönen iki boyutlu yapısının yanı sıra, nostalji kişinin kendini geçmiş ve gelecek karşısında yeniden konumlandığı bir "kendilik egzersizi" olarak düşünülebilir (Rounds, 2006). Toplumsal cinsiyet ise kişinin bu geçmiş ve gelecek angajmanına rengini çalan toplumsal yapıların başında gelir. Örneğin, Greene (1991, s. 296) kadınların edebiyatta erkeklere göre nostaljiye daha meyilli karakterler olarak temsil edildikleri sonucuna varmıştır. Öyle ki, kadın karakterler çoğu zaman varoluş koşullarını kısıtlayan bugünden geçmişe kaçmak isterler. Ancak, sığınmaya çalıştıkları geçmiş de kadınlar için ideal bir cennet olmaktan uzaktır, aksine engellerle ve zorluklarla doludur. Dolayısıyla kadınların nostaljiyle çift yönlü bir ilişkisi vardır.

Çalışma, bu kapsamda Türkiye sinema tarihi literatüründe görece ihmal edilmiş bir filme odaklanmaktadır: Kahramanmaraş, Pazarcık'ta bir dağ köyünde tarım ve hayvancılık yaparak geçimlerini sağlayan Alevi bir ailenin sadece daha önce İsviçre'ye göç etmiş bir akrabalarının gönderdiği kartpostalda gördükleri bu ülkeye insan kaçakçıları aracılığıyla göçünün hikayesini gerçekçi bir sinema diliyle anlatan ve 1991'de İsviçre adına yarışarak Yabancı Dilde En İyi Film Akademi Ödülü'nü kazanan *Umuda Yolculuk (Reise Der Hoffnung,*

Xavier Koller, 1990) filmi. Fransa, İngiltere, İsviçre ve Türkiye ortak yapımı olan *Umuda Yolculuk*'un senaryosunu Feride Çiçekoğlu yazmış, başrollerini Nur Sürer, Necmettin Çobanoğlu, Emin Sivas, Yaman Okay ve Mathias Gnädinger paylaşmıştır. Filmin müzikleri ise Jan Garbarekin tarafından bestelenmiştir.

Film üzerine bugüne kadar yapılan akademik çalışmaların sayısı sınırlıdır. Tilbe (2023) filmi göç ve yolculuk ilişkisi üzerinden incelemiştir. Benzer şekilde Erbaş ve Türker (2016) de *Umuda Yolculuk*'u sınıf, yoksulluk ve dayanışma temalarının sinemada temsili bağlamında ele almıştır. Bir başka çalışmada ise film, yasadışı göç hareketliliğinin sinemaya yansıdığı bir örnek olarak değerlendirilmiş (Ergün, Mertol, & Çetin, 2023) ve filmde göçmenleri göçe iten en önemli faktör olarak göç edilen yerin çekiciliğine işaret edildiği söylenmiştir.

Film, bu çalışmada ise eleştirel bir söylem analizinin süzgecinden geçirilecek ve filmin hikayesinin merkezinde yer alan ailenin “umuda yolculuklarının” aslında bugünü terk edip geleceğin fantezi dünyasına kaçma anlamında benzer bir “gelecek nostaljisini” örnekleyip örneklemediği tartışılacaktır. Bu soruyu tetikleyen ise hikâyenin ana kahramanının kartpostalda gördüğü İsviçre'ye ait doğa manzarasını cennete benzeterek, ailesiyle birlikte asla sahip olmasa da kaybettiği bu cennete ulaşmak üzere travmatik bir yolculuğa çıkmaya karar vermesidir. Türkiye'de sinema çalışmalarında görece ihmal edilmiş olan film bu haliyle bize, nostaljinin doğası ve gelecekle olan ilişkisi üzerine yeniden düşünme fırsatı sunmaktadır. Diğer yandan çalışmada filmin toplumsal cinsiyet söylemi de psikanalitik bir çerçeveden değerlendirilecektir. Filmin toplumsal cinsiyet, göç ve nostalji üzerine söyledikleri, göçmenin hiçbir zaman cinsiyetsiz bir figür olmadığını, aksine göçün toplumsal cinsiyetleştirilmiş bir deneyim olduğunu göstermekte ve gelecek nostaljisinin kadınlar ve erkekler için farklı anlamlar taşıyabileceğini hissettirmektedir.

Bulgular

Film, Kahramanmaraş'ta Alevi kültürü geleneğince gerçekleşen bir kurban ve cem ritüeli sahnesi ile başlamaktadır. Bu bağlamda, film “ötekileştirilen” bir etnik grubun hikayesini sunacağını en başından izleyiciye yansıtmaktadır. Filmin ilk sekanslarının 1978'de yaklaşık 111 kişinin ölümüyle sonuçlanan Alevi-Kürt katliamının gerçekleştiği Kahramanmaraş'ta geçiyor olması, söz konusu katliama doğrudan herhangi bir gönderme yapılmıyor olsa bile, Türkiyeli izleyiciler açısından bu durumu daha belirgin kılmaktadır.

Ötekileştirilen gruplar hegemonik olana karşı bir direnç ve ondan kaçma girişimi gösterebilir (Obamamoye, 2023). Bu film de içinde bulunduğu yoksulluktan tabiri caizse kaçmak için tüm zorlukları göze almaya hazır bir baba, babaya göre yurtdışına göç fikrine daha temkinli yaklaşan ancak kendisi ve çocukları için “modern, şehirli bir hayat” arzusu taşıyan bir anne ve kartpostalda gördüğü “cennete” gideceği hayaliyle anne-babasıyla birlikte göç eden ve film boyunca geçmiş ile gelecek arasındaki bağı temsil eden küçük erkek çocuklarının, direniş ve kaçışının hikayesidir. Bu hikâyenin, gelecek nostaljisi perspektifinden okunduğunda, dört tema etrafında şekillendiği söylenebilir: kayıp cennet, umut, yolculuk ve toplumsal cinsiyet.

Kayıp Cennet

İsviçre'ye göç eden bir akrabadan aileye gelen, İsviçre'nin doğal güzelliklerinin resmedildiği kartpostalla filmin seyri geri dönülmez bir şekilde değişmektedir. Kartpostalın arka yüzünde «Cennet dedikleri kadar varmış. Keçileri sağsam tereyağı akacak. Maya çalsak yoğurdu bizim Maraş'ın

dondurmasını aratmaz” cümleleri ile betimlenen İsviçre, ailenin içinde bulunduğu ve çoraklığı, ıssızlığı özellikle vurgulanan coğrafyaya kıyasla cennetin kapılarının açıldığı yer olarak betimlenir. Kartpostaldeki İsviçre tasviri, dini mitolojiye göndermeler barındırmaktadır. *Kur'an-ı Kerim*'de “Cennet, sonsuz gölgeler oluşturan güzel ağaçların, değirmen ve bal taşıyan akan nehirlerin bulunduğu büyük bir bahçe olarak tasvir edilir” (Şekerci & Beyati, 2016, s. 212). Yine *İncil*'de cennet “cennetin imajı haline gelen bir bahçe ile başlar ve bir kent ile biter” (Tanrıkulu, 2023, s. 20). Bu bağlamda, İsviçre de ilahi bakış açısının etkisinde şekillenen beşerî tahayyüldeki cennetin bir alegorisi olarak filmde karşımıza çıkmaktadır.

Diğer yandan, filmin baş erkek karakteri olan Haydar'ın çaresizlikle bir tepeden bakarken resmedildiği kurak coğrafya aslında çocukluğunu ve gençliğini sürdürdüğü yerdir. Ancak, çobanlık yaparak ailesini geçindirmeye çalışan Haydar'ın yurtdışına göç etme yönündeki kuvvetli motivasyonu, ki insan kaçakçılara vereceği parayı bulmak için hayvanlarını normal piyasa fiyatlarından çok daha düşük bir fiyata satmayı kabul edecektir, karakterin orada kendini “evinde” hissetmediğini izleyiciye düşündürür. İsviçre ise Haydar için bu çaresizlikten kurtulma umuduyla aranan, hayallerde var olmuş ancak asla ulaşılamamış bir cennetin somutlaşmış halidir.

Umut

Hiç elde edilememiş bir cennetin mümkün olabileceği fikri üstüne, soyut bir kavram olan umut, filmde ete kemiğe bürünür ve bir kartpostal şeklinde karşımıza çıkar. Bu kartpostal, geçmişin yitirilmiş hayalleri ile gelecek arasında köprü kuran ilk adımdır aynı zamanda. Eskiden bir ihtimal olarak var olan ama ulaşılamayanların burada değil, bir cennete benzeyen İsviçre'de mümkün olabileceğini düşündürten gelecek nostaljisi duygusunu tetikleyip, Haydar'ı göç fikrine kıskırtan da bu umut duygusu olur.

Umudu yeşerten cennet tahayyülü geçmiş ile gelecek düalizmi üzerinden okunabilir: Geçmişin ve bugünün zorluğundan geleceğe yani sadece bir fotoğraftan ibaret olan İsviçre'ye duyulan nostaljik bir umut. Paradigmatik bir perspektiften bakılacak olursa, film gelecek ve geçmiş düalizmini çocukluk ve yaşlılıkla ilişkilendirerek de sunar. Kartpostalı “gelecek neslin” temsilcisi olarak kabul edebileceğimiz, ailenin küçük oğlu Mehmet Ali'nin aileye getirmesi, Haydar'ın babasının ise göç fikrine karşı çıkması bu durumun göstergesidir.

Filmin sonlarına doğru İsviçre'ye ulaştıklarında sınır polisi Haydar'a “Buraya sizi ne getirdi?” diye soracaktır. Bunun üzerine Haydar, yalın ve net bir biçimde “umut” diyerek karşılık vermektedir. Bu kısa diyalog aslında, yolculuğun tam merkezinde umudun durduğunu göstermektedir.

Yolculuk

Film, isminden de anlaşılacağı üzere genel haliyle bu bir yolculuk ve göç filmidir. Bir yandan da bir arayış hikayesidir ve bu bize farklı temsillerle filmde gösterilir. Filmin ilk sahnelerinden olan tren sahnesi bunun çarpıcı bir örneğidir. Trenin kendisi yolculuk fikrine gönderme yapar; ancak halk kültüründe kara tren hasret ve ölümle de ilişkilendirilir. Filmin ilk sahnelerinde, köydeki çocukların raylara yatarak trenin üstlerinden geçmesini bekledikleri bir oyun oynadıkları görülür. Çocukları görenler, onları raylardan kaldırmaya çalışsa da Mehmet Ali raylardan kalkmaz ve tren Mehmet Ali'nin üstünden kara dumanlar çıkartarak geçip gider ama Mehmet Ali şans eseri hayat kalır. Mehmet Ali'nin böyle bir olaydan sonra hayatta kalabilmesi, Haydar'ın İsviçre'ye giderken yanında götürmek üzere yedi çocuğu arasından Mehmet Ali'yi seçmesine neden olacaktır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde bu tercihin bedelini en ağır ödeyenin Mehmet Ali olduğu anlaşılmaktadır. Milano'dan sonra İsviçre'ye yaklaştıkları zaman karşılarında bir engel vardır. İnsan kaçakçılarının kendilerini yarı yolda bırakmasından dolayı, kartpostalda yer alan dağı çetin

kış şartlarında yürüyerek aşmak zorundadırlar. Haydar ve Meryem kartpostalından hareketle çıktıkları bu yolculukta en büyük umutlarını, geleceği temsil eden Mehmet Ali'yi Alp Dağları'nın soğuğuna teslim edeceklerdir. Trajik bir şekilde çocuğun ölümü ile noktalanmış filmde, Haydar ve Meryem'in tekrar Maraş'a dönüp dönmedikleri ya da dağların ardında kendilerine yeni bir gelecek bulup bulmadıkları sorularının cevapları açık bırakılır. Bu yolculuğu dini mitolojiye göndermelerle açıklayacak olursak, yolculuğun kendisini sırat köprüsü analogisi olarak düşünülebiliriz. Kahramanlarımız kendi cennetlerine ulaşmak için bir sınavdan geçmek zorunda kalmıştır ve bu sınavı geçtikten sonra cennete ulaşabileceklerdir. Filmde güç bela da olsa İsviçre sınırına ulaşırlar, ancak beraberindeki ölümle birlikte.

Toplumsal Cinsiyet

Film, toplumsal cinsiyet söylemi eleştirel bir gözden değerlendirildiğinde, "göçün bedelini neden erkek çocuk ödedi?" ve "gidilecek cennet kimin cenneti?" gibi sorular akıllara gelir. Eve ve anayurda özlemi ifade eden nostalji psikanalitik anlamda anneye dönüş arzusunun bir yansıması olarak görülebilir. Meryem'in Haydar'ın yurtdışına göç önerisine başlangıçta "Çocuklarım olmadan asla" demesine karşılık Haydar çocuklarını bu yolculukta kendilerine engel olacakları düşüncesiyle yanında götürmek istemez. Bu açıdan çocuğun, Haydar'ın kendi cennetinin Ademi olmasındaki en büyük engel olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle, Mehmet Ali'nin cesurluğu ve çevikliği onu Haydar için daha büyük bir rakip ve tehdit haline getirmektedir. Meryem ise en azından çocuklarından birini yanında götürmek konusunda ısrar eder ve bu uğurda Haydar ile çatışır. Bu çatışma Haydar'ı bir "erkeklik krizi" ile boğuşmaya iter. Ailesine yetemiyor olduğu hissiyle birlikte gelen hayal kırıklığına ek olarak, aile içi iktidarına Meryem tarafından meydan okunmaktadır. Dolayısıyla Haydar'ın kendi cennetine ulaşmak amacıyla çıktığı yolculuk, bir yanıyla kaybettiği eril iktidarı yeniden kazanmak için çıktığı bir yolculuk olarak da değerlendirilebilir.

Toplumsal cinsiyet perspektifinden okunduğunda film izleyiciyi şu soruyu sormaya teşvik eder: "Hikâye, Meryem'in bakış açısından aktarılsaydı, gidilecek cennet nasıl bir cennet olurdu?" Bu soruya cevap olarak, Meryem'in peşinde olduğu şeyin, daha modern ve daha özgür bir hayat olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Meryem, İsviçre'ye gitmeye karar verdiklerinde, İsviçre'de fabrikada çalışacağını ve bununla birlikte Mehmet Ali'yi kreşe gönderebileceğini düşünmüştür. Çünkü daha önce İsviçre'ye göç etmiş yakınlarından bu yönde bilgiler almıştır. Onu göç etmeye teşvik eden ise cennet fikrinden ziyade bu beklenti olmuştur. Köyde ücretsiz aile işçisi olarak çalışan Meryem'in gözünden İsviçre kendisi ve çocukları için modernleşme ve özgürleşme imkânı sunan bir "cennettir." Meryem, İsviçre'de ücretli işgücüne dahil olup ekonomik ve sembolik sermaye kazanmayı hedeflemektedir. Haydar'ın kaybetmeye başladığı eril erkini yeniden tesis etme amacıyla çıktığı yolculuk, Meryem için bir anlamda bu eril iktidara meydan okuma yolculuğudur.

Trajik bir ölümle, Mehmet Ali'nin donarak ölmesiyle sonuçlanan filmde umut artık yok olmuştur. Üstelik Mehmet Ali'nin ölümüne neden olan koşullar dolaylı olarak Haydar yani baba tarafından oluşturulmuştur. Göç grubundan ayrılması ve anneden çocuğu ayırması gibi karar ve davranışları çocuğuyla birlikte dağda yollarını kaybetmelerine neden olmuş, sonunda Mehmet Ali babasının kollarında donarak can vermiştir. Kendi cennetinin Adem'i olma beklentisiyle yola çıkan Haydar'ın Mehmet Ali'yi bu denklemden saf dışı etmeye dönük bilinçdışı arzusu gerçekleşmiş, anne cezalandırılmış ve anne ile çocuğun bağı tamamen koparılmıştır. Psikanalitik açıdan bakarsak nasıl ki Ödip kompleksinde erkek çocuk anne için baba ile rekabet halindedir, hikayedeki bu izlek de babanın çocuklarını bilinçdışı öldürme isteğini ifade eden Herakles kompleksini akıllara getirmektedir.

Sonuç

Bizi bu filmi gelecek nostaljisi perspektifinden yeniden okumaya teşvik eden, ana erkek kahramanın kartpostalında gördüğü bir doğa manzarasını cennete benzeterek, ailesiyle birlikte

zorlu bir yolculuğa çıkmaya karar vermesiydi. Film, umudun sadece küçük bir kartpostalla kıvılcım alabileceği ve geçmişin yitirilmiş ihtimallerine karşın yeşeren bu umudun, kendini evinde hissedemeyen bir grup insanı ölüm pahasına bir cennet arayışına çıkarabileceğini göstermektedir.

Filmin bu travmatik göç yolculuğunu anlatma biçimi ise bize nostaljinin doğası ve gelecekle ilişkisi üzerine yeniden düşünme fırsatı sunar. Nostaljinin menzilinde sadece geçmiş değil gelecek de vardır, sadece melankoli değil umut da vardır. İnsanlar her zaman kaybettikleri ya da kaybettiklerini düşündükleri geçmişi yeniden tesis etmek için, yani Boym'un (2009) ifadesiyle "onarıcı" bir nostalji dürtüsüyle hareket etmezler. Bazen de asla sahip olunamamış ama her zaman bir ihtimal olarak var olmuş bir cennete ulaşma hayali, kişiyi gelecek yönelimli bir yolculuğa sürükleyebilir.

Bu yolculuk sonunda o hayali cennete ulaşıp ulaşılamayacağı ve bu uğurda ödenecek bedeller bir yana, film bizce göçmenin nostaljiyle ilişkilenebileceği biçiminin asla tek yönlü ya da yeknesak olmadığını da gösterir. Göçmenin içinden geldiği iktidar yapılarındaki konumu, gelecek ve geçmiş arasında nerede duracağı üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Ve dahası göçmen hiçbir zaman cinsiyetsiz bir fail değildir. Eğer yitip giden bir cennete kaçma anlamında bir gelecek nostaljisinden söz ediyorsak, bu cennetin kimin cenneti olacağını da sormamız gerekir. Filmdeki toplumsal cinsiyet temsillerinin psikanalitik açıdan değerlendirilmesi, bu sorunun sorulmasının kaçınılmaz olduğunu hissettirir. Bir erkek için kriz halindeki iktidarını yeniden tesis etmek adına çıkılan bir arayış, kadın için geleneksel rol ve yükümlülüklerden görece kurtulacağı bir özgürlük arayışı olabilir. Yolculuğa çocuğuyla birlikte çıkmakta babanın itirazına rağmen ısrar eden annenin filmin sonunda açıkça cezalandırılan taraf olması, göç ve yoksulluk ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde gerçekçi anlatımıyla takdire değer görülen bir filmin satır aralarına gizli cinsiyetçi söylemi de sorgulamamız gerektiğini hissettirir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

- Bloch, E. (2020). *Umut ülkesi* (T. Bora, Çev.). (4. baskı). İletişim Yayınları.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin geleceği* (F. B. Aydar, Çev.). İletişim Yayınları.
- Erbaş, H. & Türker, A. (2016). Göç filmleri bağlamında sınıf, yoksulluk ve dayanışma üzerine bir tartışma. M. F. Elmas & M. Becermen (Der.) içinde, *IV. Uluslararası Felsefe Kongresi: Yoksulluk, dayanışma ve adalet* (ss. 295-301). Asa Kitabevi.
- Ergün, Y., Mertol, H., & Çetin, Ş. (2023). Yasadışı göç hareketliliğinin filmlere yansımaları: *Umuda Yolculuk* filmi. S. Jain içinde, *ICSHSR 5th International Conference on Humanity and Social Sciences* (ss. 164-175). Academy Global Publishing House.
- Greene, G. (1991). Feminist fiction and the uses of memory. *Signs*, 16(2), 290-321.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık anıları: Bellek yitimi kültüründe zamanı belirlemek* (K. Atakay, Çev.). Metis Yayınları.
- Kollan, X. (Yönetmen). (1990). *Umuda Yolculuk* [Film]. Türkiye, İngiltere, Fransa, & İsviçre: Penta Film.
- Lijtmaer, R. M. (2022). Social trauma, nostalgia, and mourning in the immigration experience. *AM J Psychoanal*, 82(2), 301-319. <https://doi.org/10.1057/s11231-022-09357-8>
- Maertz, G. (2019). *Nostalgia for the future: Modernism and heterogeneity in the visual arts of Nazi Germany*. Ibidem Press.

Nono, L. (2018). *Nostalgia for the future: Luigi Nono's selected writing and interviews* (A. I. D. Benedictis & V. Rizzardi, Der.) (John O'Donnell, Çev.). University of California Press.

Obamamoye, B. F. (2023). When neo-Gramscians engage the postcolonial: Insights into subaltern consent and dissent in the re/unmaking of hegemonic orders. *Alternatives*, 48(2), 115-132. <https://doi.org/10.1177/03043754231151467>

Piot, C. (2010). *Nostalgia for the future: West Africa after the Cold War*. The University of Chicago Press.

Ritivoi, A. D. (2002). *Yesterday's self: Nostalgia and the immigrant identity*. Rowman & Littlefield Publishers.

Rounds, J. (2006). Doing identity work in museums. *Curator*, 49(2), 133-150. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.2006.tb00208.x>

Smeeks, A. & Jetten, J. (2019). Longing for one's home country: National nostalgia and acculturation among immigrants and natives. *International Journal of Intercultural Relations*, 69, 131-150. <https://doi.org/10.1016/j.ijintrel.2019.02.001>

Şekerci, Ö. & Beyati, H. H. M. (2016). Kuran perspektifinden *Yüzüklerin Efendisi*'nin okunması. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 37, 209-24.

Tanrıkulu, M. (2023). Orta Çağ Avrupa kartografyasında cennet tasvirlerinin yeri ve önemi. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 33, 14-39. <https://doi.org/10.15182/diclesosbed.1205164>

Tilbe, A. (2023). Göç ve yoksulluk bağlamında *Umuda Yolculuk*'ta göçerlerin bilinmeyene yolculuğu. B. Çavuş (Der.) içinde, *Edebiyattan sinemaya yoksulluk* (ss. 61-84). Hiperyayın.

-Araştırma Makalesi-

Spinoza'da Bilgi, Yasa ve İnsan: "İnsanlıktan Uzakta"

Fatih Abdullah Kızıldaş*

Onur Aytacı**

Prof. Dr. Cemal Bali Akal'a

Özet

Bu çalışmada, Spinoza felsefesinin dinamik kavramlarından hareket ederek bir film çözümlemesi yapılmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda, Spinoza bilgi teorisinin farklı hareketlilikler arz eden insan bir aradalıklarına verdiği önem hakkında bazı değerlendirmelerde bulunmaktadır. Bu perspektif üzerinden bilgi teorisi ve insan bir aradalıkları arasında bağlantı kurulmaktadır. Bu bağlantı çerçevesinde yasa kavramının içerdiği ve göndermede bulunduğu anlam yapılarının hukukun doğal oluşumundaki etkisi de açıklanmaktadır. Spinoza felsefesindeki kavram setiyle ele almak için Albert Camus'nün "Konuk" hikâyesinden uyarlanan ve David Oelhoffen tarafından senaryosu kaleme alınan İnsanlıktan Uzakta (Oelhoffen, 2015) isimli filmin uygun olduğu düşünülmüştür. Bu kapsamda, Spinoza felsefesindeki bilgi teorisi ve yasa kavramı ışığında filmin eleştirel çözümlemesi yapılmaktadır. Bu nedenle, filmin sinematografik özellikleri, biçemi, estetik yapısı ve imge dünyası da çalışma çerçevesinde incelenen unsurlardandır. Filmin değerlendirmesinin yapıldığı bir başka boyut ise Spinoza'daki insan bir aradalıkları konusudur. Bu çerçevede; Spinoza felsefesi ekseninde ve İnsanlıktan Uzakta filmi bağlamında dostluğun 'insan bir aradalığı'nın oluşturulması konusunda üstlendiği göreve odaklanılmaktadır. Eleştirel perspektiften gerçekleştirilen çözümleme sonucunda bu görevin farklı yasa çeşitlerine uyum söz konusu olduğunda yüksek düzeyde dönüştürücü bir etkiye sahip olduğu anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Spinoza, İnsanlıktan Uzakta, film çözümlemesi, bilgi, yasa

* Araştırma Görevlisi, Beykent Üniversitesi Hukuk Fakültesi, Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

** Araştırma Görevlisi, Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo TV ve Sinema Bölümü, Mersin, Türkiye

-Research Article-

Episteme, Lex and Human of Spinoza: “Far From The Men”

Fatih Abdullah Kızıldaş*

Onur Aytac**

Abstract

In this article, an attempt is made to analyze a film by starting from the dynamic concepts of Spinoza’s philosophy. In this context, some evaluations are made about the importance that Spinoza’s epistemology gives to human togetherness that exhibits different mobilities. A connection is established between the epistemology and human togetherness through this perspective. Within the framework of this connection, the effect of the meaning structures contained and referred to by the concept of law on the natural formation of law is also explained. The film titled Far from Men (Oelhoffen, 2015), adapted from Albert Camus’s story “The Guest” and written by David Oelhoffen, was considered appropriate to address the concept set in Spinoza’s philosophy. In this context, a critical analysis of the film is made in the light of the epistemology and the concept of law in Spinoza’s philosophy. Therefore, the cinematographic features, style, aesthetic structure and world of images of the film are also among the elements examined within the framework of the study. Another dimension in which the film is evaluated is the subject of human togetherness in Spinoza. Within the framework of Spinoza’s philosophy and the context of the film Far From Men, the focus is on the role of friendship in creating ‘human togetherness’. As a result of the analysis, it has been understood that this role has transformative effect when it comes to compliance with different types of laws.

Keywords: Spinoza, Far from Men, film analysis, information, law

* Res. Assist., Beykent University, Faculty Of Law, Department of Philosophy and Sociology, Istanbul, Türkiye

**Res. Assist., Mersin University, Faculty Of Communication, Department of Radio, TV and Cinema, Mersin, Türkiye

Giriş

Bu çalışmadaki amaç yönetmenin zihnine dair fenomenolojik bir soruşturma yürütmek değildir. Bu nedenle yönetmene ve senaristin amacına dair felsefi-teorik bir spekülasyona girişilmeyecektir. Bu çalışmadaki amaç Spinoza felsefesine başvurmak suretiyle İnsanlıktan *Uzakta* filmi anlamlandırabilmek ve buna temel oluşturacak teorik bakışın oluşturulabilmesidir. Bu sebeple ilk olarak Spinoza'dan hareketle bir film teorisi tesis edilmesinin koşulları üzerinde durulacaktır. Bu bakımdan *Natura Naturata* ve *Natura Naturans* tabirlerinin işaret ettiği içkinlikçi düzlemin sinematik bir teori bakımından ne şekilde ele alınacağı tartışılacaktır. Buradan hareketle belirli bir film izleme anlayışı açıklanacaktır. Böylece "İnsanlıktan Uzakta" filminin Spinozacı *Occursus* ve *Conatus* üzerinden epistemik düzlemde yasa çeşitleri bakımından kat ettiği uzamsallığın önsel koşulları gösterilmiş olacaktır. Daha sonra ise hikâyenin uzamsallığı kendi katmanlılığı bağlamında *Occursus*; *Karşılaşmalar* zemininde ve yasalar bakımından insan bir aradalığına dair getirdiği kapasite açısından irdelenecektir. Burada esas olan; filmin her iki karakterinin kendi karşılaşmalarında kat ettikleri dönüşümün etik dönüştürücü sonuçları bakımından tartışılması ve bunun yasanın işleyişi açısından tetiklediği güzele, iyiye, doğruya dair temasın gösterilmesidir.

Spinoza Felsefesi Ekseninde Sinematik Faaliyet

Burada, sinematik faaliyetin idrakine dair olarak bir teorik yaklaşımın ileri sürülmesi için öncelikli olarak Spinoza felsefesinde *Natura Naturata* ve *Natura Naturans* arasındaki ilişkinin deskriptif perspektiften izahı gerekmektedir. *Natura Naturata* tabeden tabiattır. Yani kendinde bir istinsah; nüshalaştırma faaliyeti icra eder. Sonsuz sıfattan ibaret *Deus sive Natura* ancak bu suretle kendi sonsuz zorunlu kudretini ortaya koyar. *Natura Naturata* üzerinden henüz kendi etkilerinden, sonuçlarından önce olarak ve kendisi için kendisini ifade eder (Deleuze, 2013a: 23). *Natura Naturans* cihetinde ise kendinde bir üretim, istinsah faaliyetine öncel olarak gene kendisi boyunca kendisini ifade etmiş olur (Deleuze, 2013b: 9). Bu anlamda söz konusu olan kendini zorunluluklar uyarınca var eden bir tabiatın sonsuzca varlığıdır. Burada bu iki kavramsal pratiğin birbirleriyle olan ilişkilerinin izah edilmesi üzerinden sinematik hareket ve faaliyet üzerine ne şekilde düşünülebileceği, nasıl bir teori tesis edilebileceği sorunu üzerinde durulacaktır. Bu önermeli tespit şu şekilde ortaya konabilir; *Natura Naturans* Tanrı'nın kendinde tabiatı olarak sonsuz bir istinsahını; nüshalaştırma faaliyetini işaret eder. Bu faaliyet dolayısıyla ki zorunlu bir silsile ilişkisi neticesinde mutlak ve sonsuz olan kendi nüshalarını ortaya koyar; kendinde ve kendinden surette tabeder. Daha açık deyişle, Tanrısal sıfatlar kendilerini *Natura Naturata* üzerinden Tanrı'nın özünü ifade edecek şekilde dışa vururlarken *Natura Naturans* üzerinden ise kendilerini eşyanın tabiatını ifade edecek şekilde ele verirler. Ve bu sonsuzca bir tabii döngüselliktir (Deleuze, 2013b: 43).

Spinoza'nın felsefi topoğrafyasında tabiat, tek parça ve tek biçimsel nitelikte, birbirini içkin surette neden sonuç ilişkisi ile biri diğerinden tahakkuk eden ve bu şekilde hareketlilik arz eden bir bütünsel yapıdan müteşekkildir (Deleuze, 2013a: 103). Burada tabiatın iki boyutu; yek pare ve yek suret bütünselliğinde bir nedensellik şeklinde tahakkuk eder.

Öte yandan, hemen ifade etmek gerekir ki, *Natura Naturans* mevcudiyetinin zorunlu surette mahiyet değişimi yani başkalaşma üzerinden *Natura Naturata* ile kazanmakla beraber ona bağlı bir özerk varlık olma öz niteliğine sahiptir. Bir başka deyişle, geometrik biçimsel tasavvurda tek parça olan kendinde sonucunu, mamulünü içerimler ve bu suretle de daimiliğini oluş üzerinden takdim eder. Spinozacı felsefi faaliyet bakımından, *Naturata Naturata* ve *Natura Naturans* ilişkisi *Deus Sive Natura*; *Tanrı ya da Doğa* zemininde ne şekilde tecelli eder? Bu durumun felsefi topoğrafik açıdan açıklanması gerekmektedir.

Öncelikle Spinozacı anlamda Tanrısal matrisin tesis edilme tarzını tespit etmek ve çözümlenmek yerinde olacaktır. Burada çözümlenmeli cihetten ele alındığında bir taraf için bağıntılı, diğer taraf içinse mutlak bir ilişki söz konusudur. Matrisin Spinozacı dizgeselliği

kendini bu şekilde gösterir. Tanrı'nın mutlaklığı ve sonsuzluğu kendini Tözde tahakkuk ettirir. Töz ise sonsuz sayıda yüklemi ile tecelli eder, kendini dışa vurur. İşbu kısım tabeden, var eden tabiatın *Natura Naturans*'ın işleme mekanizması ve dinamosudur (Deleuze, 2013a: 53). *Natura Naturans* Tanrı'nın tan eden, var eden ve kendi dolayımıyla nüshalaştıran özünün dışa vurulması anlamı taşır. Bu anlamda Tanrı'nın Töz ve Yükleme cihetlerinden dizgesel işleyişini kuşatır. Tanrı'nın bir diğer veçhesi ise Kipler üzerinden anlaşılır. Tanrı'nın Töz zemini kendi künhünü, çekirdeğini sonsuz sayıda yüklemi üzerinden tıpkı bir kürenin dilimleri gibi geometrik bir tasvir numunesi olarak ortaya koymaktaydı. Yüklemler sonsuzca bölünebilir, peteksi yapılarıdır (Deleuze, 2013a: 53). Yüklemlerin mahiyet tipi geçirdikleri başkalaşımın dolayısıyladır ki, bu sefer de yüklemelerden sonsuzca peteklenen yapılar olarak kipler zorunlu olarak varoluş kazanırlar. Sonsuz kiplerin sonlu ve sınırlı sayıda başkalaşım geçirmeleri dolayısıyladır ki, bu sefer de tekiler zorunlu olarak mevcudiyet kazanırlar. Her bir tekil eşsiz ve kendine özgüdür. Artık sonsuz kip ve sonlu sınırlı sayıda tekiler düzeni ise *Natura Naturans* tarafından kuşatılır ve işaret edilir. Şu hâlde bu alan ancak ve ancak var edilen; matbu, tabedilen, nüshalaştırılan yani bağıntılıdır. Mutlaka göredir, mutlak tarafından darp edilir, vezinlenir ve ayar edilir. İlk ve aslı numunesini özsel değil ancak ve ancak dolayimsal olarak yani töze dair olmaklığı itibariyle işaret eder (Tosel, 2009: 246).

Zira nüshada aslına dair özsel olmayan ancak neden sonuçsal bir emare vardı. *Natura Naturata* açısından mutlak, *Natura Naturans* açısından ise göreceli olan bir irtibatlanma tarzı aynı zamanda da potansiyellikler ve kapasiteler söz konusu olduğunda da tecelli eder. Tanrı'nın mutlak tözsel veçhesi aynı zamanda da sonsuz güç, potansiyellik ve kapasite olması itibariyle yüklemeleri üzerinden sonsuz payları, dilimleri ile kendini ortaya koyar. *Natura Naturata* bu açıdan kuvve ve fiil halinde sonsuz güce, yüklemelere dairdir (Tosel, 2009: 103). Dolayısıyla da kendini kuvve kısmı bakımından da tabedici, var edici bir işleyişe sahiptir. *Natura Naturans* bakımından düşünüldüğünde ise tekilliklerin mutlaka dair görecelilikleri doğrultusunda ancak göreceli ve değişken bir potansiyelle ve kapasiteye sahip olduklarını ifade etmek gerekir. Zira mutlak zamanın zemini olarak tek parça bir bütündür, tabedilme ve oluş ise ancak ve ancak sonsuz bir sayı doğrusunun sonsuzca bölünebilirliği olarak zamanın sınırlarında cereyan eder. Bu bakımdan *Natura Naturans* zaman ile bağlı olduğu için de ister edimsel olsun ister tasarımsal; potansiyel ve kapasite hâlinde göreceli güçlerin işleyişine dairdir.

Geometrik örneksemeler tesis edilmesi suretiyle serimlenen bu önerme ve tespitler sinematik düzlemde ne şekilde düşünülebilirler? Bu sorunun işaret ettiği alan üzerinden bir tartışma yürütülmesi ile birlikte aynı zamanda da Spinozacı bir film teorisinin imkânları üzerine bir teklif getirilmeye çalışılacaktır. Yukarıda Spinoza felsefesinin serimlenmesinin aslı nedeni Spinoza üzerinden bir film teorisinin tesis edilmesi koşulları üzerineydi. Buradaki temel varsayım aşağıdaki dizgesel teklif üzerinden ele alınacaktır.

- a- Spinoza felsefesinde zaman, mutlak ve sonsuz olanın kendini ortaya koyması üzerinden ele alınabilir. *Natura Naturata* alanında zamandan bahsetmek imkânsızdır. Orada tek parça ve tek biçimli bir bütünlük vardır. Sayı doğrusu düşünülecek olur ise, henüz noktalı parçalı temsile gelmemiş sonsuz bir sayı doğrusunun varlığından söz edilebilir ancak. Mutlak bir dinamo sonsuz güç ile işler ve tabeder (Tosel, 2009: 47).
- b- *Natura Naturata* alanında ise artık var edilen, tabedilen bir işleyiş vardır. Göreceli bir güç çeşitlemesi tek bir uzamın göreceli teyellenmiş alanı olarak yayılım arz eder. Artık burada noktalı, parçalı ve dilimli geometrik mevcudiyetler söz konusudur (Tosel, 2009).

Sinema perdesi düşünüldüğünde çok sayıda enstantanenin fotoğraflar bütünü olarak birbirlerini takip ettikleri görülür. Her bir ölü fotoğraf bütünü dinamik işleyiş arz eden

projeksiyon aracılığıyla yansıtılır. Her bir nüsha, birbiri ile ilişkilendirilir. Burada hem bütünsellik teşkil edercesine o ana ait olmak üzere bir araya geldiklerini hem de birbirilerini takip ettiklerini ifade etmek gerekir (Sticchi, 2016: 124). Bu bağlamda eşsüremlilik ve de artsüremlilik bir ilişkilendirme tarzının arz ettiği yayılımın varlığına işaret edilebilir. *Natura Naturans* ve *Natura Naturata* arasındaki tek biçimli ve tek parça ancak içerimlenmişlik üzerine kurulu ilişkinin burada da karşımıza çıktığını ifade etmek yerinde olacaktır. Burada da aynı şekilde, sinema sahnesinde birden çok enstantaneden ibaret tek bir görüntünün varlığı söz konusudur. O tek görüntü ise dinamik bir akışa koşut mekanik bir zeminde tecelli eder. Bu ise değişimi var eden bütünsellik ve mutlaklıkla tespit edilebilir.¹ Zira mutlak, eşsüremlilik ve artsüremlilik enstantane işleyişinin dizgesel zeminidir (Alexander, 1921: 21-22). Şimdi buna dair bir açılım getirilmesi gerekmektedir.

- 1- Sinematik anlamda mutlak, hareketin biricik kaynağı olarak kendinde mevcuttur. Bu ise sinematik dizgeye bütünselliğini veren; hareketi sağlayarak zamanı kendinde tecelli ettiren, artsüremlilik ve eşsüremlilik enstantanelerin biraradalığı üzerinden işlemlerini sağlayanıdır. Yani sinematik bir mutlak söz edilecekse eğer, bu ancak ve ancak her bir nokta ve anın bütünsel bir çerçeve içerisinde hareketini sağlayan şey üzerine düşünmekten ileri gelecektir. Sinematik mutlak kendinde bir dinamodur. Hareketin kendinde zemini, aynı zamanda da tüm bir hareketin yayılımı üzere tekil ansal fotoğrafları tab eder. Bu fotoğrafların kendilerinde ve birbirleriyle ilişkilerini hem eşsüremlilik hem de artsüremlilik tesis eder. Burada *Natura Naturata* ve *Natura Naturans* arasındaki işleyiş hatırlatan bir durum vardır. Mutlak bir zamansızlık ve sonsuzluk kendi zemininde zamanı; hareketi ve değişimi vazeder. Bunun üzerine kendiyle dolayım sal ilişki tesis eden, kendisine mülhak olan tekil fotoğraflar bütünü tabetme faaliyetine girer² (Couchan, 2020: 227).
- 2- Bu sayede her bir enstantane tek parça bir görüntü olarak tabedilmiş olur. Ama bir görüntünün de zamanın eşsüremlilik ve artsüremlilikte neredeyse sonsuzca noktadan ve bu noktaların ansal birikimlerinden ibaret olduğu unutulmamalıdır. Yani bir görüntü de kendi içinde bölümlenebilir, dilimlenebilir. Uzam kendi içerisinde uzamsallıklar boyunca yayılım arz eder. Zira her bir görüntü matbu bir fotoğraftır, bir nüsha olmaklık teşkil eder. Ancak hareket ile ve zamanla bağlıdır. Artık burada nüshalardan, fotoğraflardan yani tabedilmiş ve matbu verilerden bahsedilebilir. *Natura Naturans* alanı nasıl ki zaman ile bağlı tarzda, bir hareket üzere sonlu ve sınırlı tekilliklerin de mekânı olarak ortaya çıkıyorsa, burada da aynı şekilde tabedilmiş ansal veriler olarak fotoğrafların dinamik yayılım tarzı da bu şekilde cereyan eder. Bu izahat esasen Spinozacı felsefede zaman üzerinden de ele alınabilir. Böylece *Natura Naturata* ve *Natura Naturans* ilişkisi ancak doğrulanmış olur.

¹ Esasen bu durum Spinoza'nın *Natura Naturata* ve *Natura Naturans* üzerinden yekpare ve yeksuret olarak tecelli eden tözünün sinematek alandaki analogik mukabili olarak düşünülebilir.

² Burada belki de Paul Klee resim zihniyetini hatırlamakta yarar var. Alegorik olarak düşünüldükte, bir ağaç nasıl ki tabiatın, ve kendi köklerinden aldığı bambaşka bir surete dönüştürüyor ve kendinde ifade ediyorsa ve ressam da bu açıdan sadece bir aracı ise, ve bu durum daha çok *Natura Naturans* dairse, aynı durum sinema için de düşünülebilir. Spinozacı düzlemde, tekil fotoğraflar bütünü eşsüremlilik ve artsüremlilik olarak bir bütüne dair olarak tab edilirken sinemanın kendinde bütünselliği aynı zamanda da kendi bütünselliğini *Naturans* cihetinden ele verir. O hâlde yönetmen de eserin kendinde oluşum sürecine aracılık eden, dönüşüme tanık olandır.

Bizler ise, şeylerin düzenine ilişkin tekillikler olarak tıpkı hayat düzleminin içkinliğinde olduğu gibi kendi potansiyelliğimizi neredeyse sonsuzca açılımlanan bir karşılaşmalar spektrumunda ve son derece çeşitli duygulanımlar üzerinden ifade etmiş oluruz (Sticchi, 2016: 36).

Spinoza için zaman esasen yekpare bir andır. Zemini mutlak sonsuzluktur. Bu anlamı ile zaman sonsuzlukta tecelli eder. Bu zamanın *Natura Naturans* alanında algılanışıdır. Zaman bu alanda bölümlenemez ve dilimlenemezdir. *Natura Naturata* ise eşyanın işleyişi bakımından bölümlenebilir ve dilimlenebilir olarak düşünülebildiği alandır. Burada artık zamanın işleyişi gündelik ve toplumsal ilişkisellikte bilindiği hâliyledir. Sinemasal anlamda zaman düşünülecek olur ise, ilkin mutlağın çerçevesi ele alınmalıdır. Sinemasal mutlakta akışı var eden kendinde bir matris ansal fotoğraflar bütünüdür hareket üzere yayan ve dönüştürendir. Bu ise sinemasal mekanizmadaki zamanı var eden zamansızlıktır işbu durum sessizlikten farklıdır. O ilk kör noktadır, dinamik işlemin tasarimsal zeminidir. Ansal fotoğraflar bütünüdür kendi içerisinde bir dizgeye oturtur. Sinemanın pür potansiyelliğidir. Bu potansiyel, sinemaya duyular yoluyla giriş yapmaya çalışan kuramsal çerçevede değerlendirildiğinde beden ve duyuları film kuramının merkezine yerleştirmek gerekir. Böylece sinemanın dünyada var olmanın yeni bir yolunu sunup sunmadığı, dolayısıyla film kuramından yeni bir epistemolojiye ek olarak ontoloji de talep edilip edilmediği soruşturulabilir (Elsaesser & Hagener, 2014: 27). Bu sorgulamayı film felsefesi perspektifinde genişletebilmek amacıyla “film”e Spinozacı bir bakış geliştirilebilir.

Filme Spinozacı Bakış İçin Temel Kavramlar

Öncelikle ifade edilmesi yerinde olacaktır ki, bu bölümdeki aslı amaç filmin plansekanslarını, senaryosunu veya filmin yönetmen açısından zihinsel tasavvurdaki izdüşümünü Spinozacı anlamda ele almak değildir. Aksine, filmi Spinozacı bir film teorisi düşüncesinden hareketle felsefi düzlemde anlamaya çalışmaktır. Bunun içinse yapılacak olan Spinozacı tabirlere başvurmak ve filmin dinamik akışını anlamaya çalışmaktır. Bu bağlamda ilk ortaya atılacak kavram *Occursus*'tur. Spinozacı anlamda *Occursus*, tüm bir insan ediminin zeminidir. Neredeyse a priori bir zemin olarak tecelli eder. Tüm bir insan tecrübesi ve edimselliği böylece tesis edilir. İnsan karşılaşmalarının dinamikliğidir. İnsan ancak ve ancak *Occursus* üzerinden yaşar, dönüşür, öğrenir, şu ya da bu şekilde tatbik eder. Tüm bir insanıyet, insanlığa dair her şey *Occursus* üzerinden dönüşür. *Occursus*'a yakından bakıldığında ise *Conatus*'un kurucu bir işlev gördüğünü ifade etmek gerekmektedir. *Conatus* insan varlığının edimsel özüdür (Spinoza, 2014: 212). İnsanın dinamik ve mekanik tüm yaşamsallığı; iştah, arzu ve iyilik istenci *Conatus*'ta somutlanır. *Conatus* ise yaşamsal bir öz olarak aynı zamanda da insanın epistemik faaliyeti ile yakından ilişkilidir. Şöyle ki, doğumu ile iştah ve arzusunun esiri olan insan imgeleminin, hayal etme kapasitesinin esiri olarak yaşamının çoğunluğunu geçirdiğini ifade etmek gerekir (Strauss, 1965: 232). Burada insanın *Imaginatio* yani nedeniyle bilinmeyen, bilemediği, üzerine ortak kavramsallaştırmalar tesis edemediği bilgilerin esiri olarak yaşamsallık arz ettiğini ifade etmek gerekir. İkincil olarak bakıldığında ise insanın nedeni ile bilebildiği, kavrayabildiği, ortak kavramsallaştırmalar tesis edebildiği, idrak etme kapasitesini, anlayış sınırlarını arttırdığı bir alan söz konusudur. Birebir bilgi yani nedeni ile bilme, ortaklık tesis ederek kavramsal birliği sağlama *Intellectus*'un (Spinoza, 2014) icra ettiği işlevsel tarzda ele alınmalıdır. Nihayet içkinlikçi *Natura Naturata* ve *Natura Naturans* birliğini mutlak ve sonsuzun alanında idrakin mükemmelliğinde temaşa etmeye, görü nesnesi kılmaya, şeyleri sonsuzluğun altında anlamaya ve sonsuzluğu tüm tekil ve toplumsal sonuçları ile görmeyi sağlayan olarak *Intutio*'nun işleyişinden söz etmek yerinde olacaktır. Zira buradaki temel iddia Spinozacı epistemenin tamamen insan edimin kendini gösterebileceği ve içkinlikçi sistemde sevgi üzerine tekil ve toplumsal düzeylerde sonuçlar meydana getirebileceğine ilişkindir.

Mesele detaylı bir şekilde ele alındığında, Spinozacı episteme ile edimsellik arasında *Conatus* temelinde şu şekilde bir serimleme faaliyetine girişilebilir: *Imaginatio*, kişinin şu ya da bu şekilde eyleme tarzının hem kapasite olarak hem de edimsellik olarak gücünden düşmesi olarak ele alınmalıdır. Burada iyi, doğru ve güzele dair çabanın da kesintiye uğramaklığından söz etmek gerekecektir. Böylece *Imaginatio* temelinde bir karşılaşmanın, karşılaşmanın tarafları bakımından da etkinleştirici, mevcut etkinliği pekiştirici bir rol ifa ettiğinden söz etmek gerekir. *Intellectus* (Spinoza, 2014) kişinin etkinme kapasitesini ve mevcut edimsel etkinliğini arttıran, kişiyi iyiye, doğruya ve güzele yönlendiren bir bilgi türüdür. *Conatus*'un mekanik veçhesinin kendini ve kendiliğindenliği koruma ve varlığı sürdürmeye dair olarak bir çaba şeklinde tanımlanması durumunda, dinamik veçhesinin ise iyiyi, doğruyu ve güzeli isteyen bu ortaklıklar üzerinden toplumsal boyutta da tesis etmeye çalışan bir işleyiş olduğunu ifade etmek gerekecektir. Bu bakımdan *Intellectus* eşyanın tabiatına dair kavramlar arası ortaklıklar tesis ederek idrak etme kapasitesini geliştirmekse eğer, bir diğer veçhiyle de insanın tutku, arzu ve diğer duygulanışlarını da nedeni ile görebilmesi, yaşam ve eylemselliğinin nedenini kavrayabilmesi ve karşılaşmalarında da bunu aktarabilmesidir. Bu bakımdan idrak açısından gerçekleşen ve cereyan eden bu bilgisel faaliyetin *Conatus* faaliyetinin dinamik veçhesi ile koşutlaştığı ve karşılıklı pekişimsel bir ilişkiye tâbi olduklarını ifade etmek gerekecektir. Bu ise iyi, doğru ve güzele yönelik olarak karşılaşmaların ortaklaştırıcı aktarımsal bir ideal kazanması demektir. Sevgi ve dostluk ise burada yaşamsal eşlikçi bilgiler olarak tezahür ederler. Nihayet *Intuitio*, insanın idrak etme kapasitesini sonsuz ufku kuşatacak şekilde genişlemesi, bütünü, tümeli görerek toplumsallığı ve yaşamı tüm parçalarını koordineli işletecek şekilde iyi, doğru, güzel sevgisi ile işleme, dönüştürme edimselliğine sahip olmaktır. Bu zeminde karşılaşmalar artık sonsuzca bir dolaşım olarak tersinemez bir şekilde tüm yaşamsal parçaları tek biçimli geometrik örüntünün petekleri gibi organize etmek anlamı taşır. Her bir *Conatus* kendi mükemmellini, edimsellikteki yeteneğini doğruluk, iyilik ve güzellik üzere paylaşır. *Conatus* ve *Occursus* zemininde tecelli ettiği hâliyle bu ilişkisellik aynı zamanda da *Jus*; Hak ve Yasa zemininde de sonuçlar meydana getirir.

Buradan hareketle, iddia edilebilir ki, *Conatus*'un kendiliği ve kendiliğini mekanik surette takyit etme faaliyeti ile gücünü arttırmaya yönelik öteki tekil *Conatus* ile iştiraki ve bir hareketlilik arz edecek şekilde yönelimsellikte bulunması, aynı zamanda da *Jus*'un etik zeminde tahakkuk etmesini sağlar. Zira bu şekilde bir edimsellik ile her bir tekil arasında bir irtibatlanma ve iletişim hâli meydana gelir, böylece de *Jus*'a hakkıyla ve layığıyla tecelli etmesine mahal verecek bir mübadele ilişkisi de tesis edilmiş olur. Bu bakımdan *Conatus*'un hem mekanik hem de dinamik veçhiyle işleyiş arz ettiğini ifade etmek gerekecektir. *Jus* tekili içkin olarak her bir *Conatus*'un kendini serimleme ve ifade etme tarzıdır. Aynı ile kaim olmak ve varlığında mukayyet olanı muhafaza etmek cihetinden mekanik bir sabiti olsa da iyi, doğru ve güzele ilişkin daimi bir çabayı, istenci hatta soruşturmayı dinamik surette benimsediği için de değişken bir dışavurumdur (Spinoza, 2024: 232).

Öte yandan, her bir *Conatus*'un kendisini dışa vurma ve ifade etme tarzının dinamik veçhesi düşünüldüğünde, *Jus* aynı zamanda etik eylemlilik göstereni olarak, o tekil varlığın en tabii hakkı olarak kendini olduğu gibi iyi, doğru ve güzele dair muhafaza ve takdim eder. Öte yandan *Conatus* bir tekilin edimselliğini sağlayan ve tahkim eden olduğundan ve öteki tekillikle karşılaşma hâlinde iyi, doğru ve güzeli aramaya yönelik bir eğilim yeteneğini de kendinde içerimlediği için iletişimin sınırsız potansiyellik ve edimsellik şeklinde iki veçhiyle açınımlandığını da ifade etmek yerinde olacaktır.

Bu çıkarsamayı *Occursus* dinamiği de doğrular; çünkü *Conatus*'un iyi, doğru ve güzele dair istencini işaret eden dinamik veçhesi olmasa istikrarlı ya da istikrarsız olarak süregiden herhangi bir fikir düzenine yol açacak karşılıklı belirlenmişlik ve belirlenme hâli de olmayacaktı. Öte yandan *Intellectus*, karşılaşmalar zemininde kendisine dair kifayetli ve kapasitesini pekiştiren bir eylemliliği somutlayacak işleyişten vareste kalacaktı. Şu hâlde, epistemoloji cihetinden *Occursus* ve *Conatus* arasındaki irtibatın tam manası ile gösterilmesi üzerinden aynı zamanda da Spinozavari Tabii Hak Nazariyesi ve Hukukiliklerin, *Jus*; Yasa

ve Hukuk bakımından işaret ettiği anlam dizgelerinin mevcudiyet kazanması da anlaşılır bir hâle büründürülmüş olur. Bu açıdan, işbu metnin sınırları dâhilinde şu şekilde bir ilişkisellik tesis edilmesi mümkündür. Spinoza felsefesi incelendiğinde etik, aslı ve birincil kurucu işleve sahiptir. Burada bir yaşama usulü tesis edilirken yaşamın da aynı zamanda tüm veçheleri ile kuşatıldığı ve toplumsal bir aradalıkların farklı çeşitlemeler üzerinden tesis edilmelerini sağlayacak tarzda epistemik-edimsel olarak örüntülendirildiğini tespit etmek yerinde olacaktır. Şimdi, *Imaginatio* imler, imgeler ve bu türden betimlemeler üzerine kurulu dini, mitik ve artistik öğeler içeren bir çeşitli söylemler bütünü teşkil ediyorsa eğer ve insanın eyleme kapasitesine ket vuruyorsa, bu türden bir aktarımsallığın yaygınlaşması ve toplumsallaşması ile yasanın insanî buyruk temelinde yapılagelişi ne şekilde izah edilebilir? Burada verili bir tarih anlatısına ve dolayısıyla zamansallığa mahkûm eden bir niteliğe sahip olacağı da açıktır. Anlatısal ve betimlemeli özellik arz eden hikâyeler burada buyruk-yasanın temelini teşkil ederler.

Diğer yandan *Intellectus* tüm bir duygu, duygulanımların nedeni ile bilinmesine dair zihinsel edim biçimidir ve aynı zamanda da eşyanın tabiatına dair olarak işleyişin neden-sonuç bağlantılarını tesis eden ve ortaklıklar inşa eden bir icrayı da içerirler. Buradan idraki ve neden temelinde somutlanan eylemliliği, insanlar arası ortaklaşmayı esas alan, *Intellectus* temelinde karşılaşan kişilerin *Conatus*'larını iyiye, güzele ve doğruya yönlendiren bir aktarımsallığın başat hâle gelmeye başladığı toplumsallığın ise belirli kavramsallaştırma ve dizgeler üzerine tesis edilmiş yasa anlayışı üzerine tecelli edegeleceği de aşikârdır (Matheron, 2011: 296). Nihayet epistemik silsilenin yasa bakımından edimsel sonucunu görebilmek için kendini kuran ve inşa eden ethos olarak *Intuitio* üzerine düşünülmesi gerekmektedir. *Intuitio*; insanın kendini mutlağın bilgisini tasavvur eder, bu bilgiye sahip olarak bulur ve nihayet tekilerin sonsuz uzamsallığında tümelin esasen tekilerin biricik ve eşsizliğinden ibaret bir gösteren olduğunu keşfederken eylemesidir. Sonsuzun tek bir an gibi açınımlanması, insanın mutlakattan aldığı pay oranında sonsuzu dâhil olması, kapasitesini iyi, doğru ve güzel uğruna somutlayarak kendini, kendi eşsiz ve biricik örüntülerini görerek yapması, yaratmasıdır. Bu türden bir toplumsallığın kendini oluşturan her bir tekilin mükemmelliği, doğruluk ve güzelliğine göre koordine olacağı aşikârdır. Böyle bir toplumsallık ancak ve ancak etik üzere kurulu olur ve yasa da bu temelde tesis edilebilir (Lucchese, 2009: 11). Şu hâlde anlaşılıyor ki episteme, *Conatus* ve *Occursus* arasındaki irtibatlanma tarzlarını tesis eder. Hatta denebilir ki tüm irtibatlanma tarzları edimsel sonuçlar meydana getiren epistemik karakterli irtibatlanma tarzlarıdır.

Buraya kadar Spinozacı perspektif üzerinden bir film teorisi inşa edilmesi meselesi üzerine düşüncelerden hareketle filmin içeriğine dair tespitlerde kullanılacak olan konseptlerin serimlemesi yapılmaya çalışılmıştır. Şimdi ise filmin içeriği hakkında işbu konseptlerden yola çıkılarak ve bunların teorik ekipmanlar olarak kullanılmaları suretiyle filme dair birtakım değerlendirmelerde bulunulacaktır.

Sonuç Yerine “İnsanlıktan Uzakta”

Film bir yol hikâyesi olarak değerlendirilebilir. Buradaki yol hikâyesinde Daru'nun Muhammed ile karşılaşması üzerine tesis edilen bir dönüşümsellik arz ettiğini ifade etmek yerinde olacaktır. Film izlenirken, izleme ediminin bir çözümleme tekniği ile irtibatlandırılması aranacaksa eğer, buradaki temel iddianın Daru'nun Spinozacı etik anlamında bir yaşama usulü tesis edebildiğine dairdir. Zira Daru verili kimliklerin ötesinde kendi ethosunu, karakterini kendisi ihdas edebilen bir potansiyele sahiptir. Bunun için şu şekilde bir gerekçelendirme faaliyetinde bulunabilir: Daru Cezayir'e göç etmiş veya göç etmek zorunda bırakılmış Endülüslü Hristiyanlardandır. Leon ve Kastil Krallıklarının tekrar fetih olarak adlandırdıkları süreçte soykırımdan kaçan Endülüslü Müslümanların ve Yahudilerin Kuzey Afrika'ya en iyi ihtimalle göç ettirildikleri bilinen bir gerçekliktir. Burada istisnai olan bir vurgu olarak Daru'nun bahçecilik ve bostancılıkta iyi olduğu anlaşılan Hristiyan yarı göçebe atalarıdır. Gene filmde anlaşılıyor ki bu insanlar bir nevi evlerini sırtlarında taşırlar. Her ne kadar Daru'nun kimliğine dair bu vurgu Daru'nun kendine dair bir yordam tesis etmesinde bir unsur

olarak görülebilse de, meselenin bir başka boyutu daha söz konusudur. Daru İkinci Dünya Savaşı'nda De Gaulle'un verdiği eşit vatandaşlık sözü üzerine Fransa saflarında Nazilere ve genel olarak Mihver Devletleri'ne karşı savaşan Kuzey Afrikalı birliklerde de üst düzey askeri görev almıştır. Ancak muhtemel eşinin de kaybı ile birlikte ve kimliksel kökenleri itibariyle de öğretmenlik gibi bir mesleği tercih ederek Cezayir'in kaynayan bir kazana döndüğü dönemde kendisi bir başka hayat yordamı tesis etmiştir. Bu anlamda Daru'nun Spinozacı anlamda etik bir karakter olduğunu ifade etmek gerekir. Daru ancak ve ancak mutlakattan pay aldığı ölçüde kendi yasası ile bağlıdır. Bu anlamda Daru kendi kimliğini icat etme kudretine sahiptir. Savaşın ortasında kalmamıştır. İki arada bir derede değildir, iki farklı yolu kendinde aşabilecek bir yöntemi geliştirip benimsemeye çalışmıştır.

Diğer karakter Muhammed ise iki arada kalmıştır. Bir yanda kan hısmılığı sistemince yasak olan tahıl çalınması yasağının gereğini icra etmiş ve paradoksal olarak bu sefer de kendisi ölüm cezasına çarptırılmıştır. Tâbi olduğu Berberi geleneksel toplumunun ölüm cezası yerine getirildiği takdirde bu sefer de daha çocuk yaşta olan kardeşleri kendi ölümünün intikamını kısas yoluyla almak zorunda kalacaktır. Muhammed ise kardeşlerini böylesi bir yasal sorumluluk ve yaptırım ile bağlı kılmak istememektedir. Yani Muhammed imgesel, anlatsal ve mitik kaynaklı olan dini yasa buyruktan kaçmaktadır. Film boyunca bu yasanın karakter üzerindeki bağlayıcı etkisi çözülürken karakterin de kendini Daru ile karşılaşması vasıtasıyla dönüştürme serüvenine tanıklık edilecektir. Şimdilik ifade etmek gerekir ki bu Muhammed için bağlı bulunduğu toplumsallık ve yasağın kaçış aynı zamanda da modern Fransız koloni yasalarına teslim olmak, yeniye boyun eğmek suretiyle halledilebilecek bir çözümü de işaret eder. Muhammed idrak açısından en azından dizgesellik arz eden Modern yasaya tâbi olarak bağlı bulunduğu döngüsellikten çıkmayı ummaktadır. Kendini feda ederek ötekini; öteki yakınlarına hayat verme istencinin şark İslam geleneğinde de anlatsal olarak ciddi bir yer tuttuğunu burada ise Berberilerin kan hısmılığı sisteminin sözlü-yasal ancak mitik ve verili bir uzantısı olarak devreye girdiğini de nihayet ifade etmek gerekecektir. Her iki karakterin konumları üzerinden çözümlemesine dair işbu tespitlerden sonra, şimdi ise filmin ne türden bir akış üzerine tesis edildiğini ifade etmek yerinde olacaktır. Böylece filmin karşılaşmalar üzerinden şeyler; insanlar ve nesnelere üzerinden ne şekilde yayılım arz ettiği de anlaşılabilir hâle gelecektir.

Filmin tekniği itibariyle klasik western öğelerinden yararlanan bir yol hikâyesine dayandığını ifade edilebilir. Burada tabiatla bütünleşik; bir nevi *Natura Naturans*'in insani melankoli ve hatta depresyon ve çöküntü hâllerinden alımlanarak izleyiciye sunulduğunu ifade etmek gerekir. Hatırlanacağı üzere *Natura Naturans* tabiatlaştırılan bir tabiat, izdüşümsel matbu bir veri olarak tüm bir tekil unsurları eşsiz ve biricik tarzda kendini takdim edendir. Filmde *Natura Naturans*'a dair görüntü buklelerinden bahsedilebilecekse eğer, bunun Spinozacı hüznün ve ondan türetilen duygulanışlarla tecelli ettirildiğini ifade etmek yerinde olacaktır. Tüm filmde hâkim olanın tabiatı içkin tabiat üstülüğün coğrafya ve iklim elemanları üzerinden kendini gösterdiği belirtilebilir. Öte yandan filmin kurgusunda kurucu unsur olarak yol teması üzerinden Cezayir panoraması aktarılmaktadır. Buradaki yol ve seyahat aynı zamanda da Daru ve Muhammed arasındaki dönüştürücülüğü de barındırmaktadır. Burada, açılış sahnesinden itibaren ve bazı sahnelerin takdimi ve çözümlemesi ile değerlendirmelere yer verilecektir. İlk sahnenin Spinozacı *Occursus* zemininde ifa ettiği rol önemlidir. Açılış sahnesinde engebeli bir dağlık alandaki köy okulu karşımıza çıkar. Burada, melankolik düzlemde idealize edilmiş pastorallik ikliminde *Occursus* kendisini Daru ve yarı-göçebe olduğu tahmin edilen öğrencilerle ilişkisi bakımından açınımlar. Böylece Daru'nun tarımsal zanaattaki üretkenliği ve paylaşımcılığı üzerinden salyangoz analogisi gösterilmeye çalışılır. Böylece tabiatın *Natura Naturans* unsurları bakımından mevcudiyeti serimlendirilirken Daru'nun kendi gibi yarı göçebe addedilebilecek olan bir halk ile ilişkisiyle karşılaşılır. Muhammed ile Daru'nun karşılaşması bir diğer önemli momente işaret eder. Muhammed hem korkularının esiridir hem de gerçekten Fransız yasağınca tutsak edilmiş durumdadır. Ancak başlayacak zorunlu

yolculukta, tabiatın kendini yol üzere açması ile birlikte aynı zamanda da dönüşümü tetikler. Berberi kan hısımlığı dizgesinin yasal uzantısı olan intikamcılardan birinin iz sürerken Daru tarafından öldürülmesi Daruda imgesel düzeyde tetiklenmeye neden olur. Daha da sonra şömine ateşi etrafında, ölümle yüzleşilmesinin etkisi ile de olacak, itiraf ve ikrarlar ile dostluk ve sevgide *Intellectus* düzeyinde nedenli bir eylemlilik hâli tesis edilmeye başlanır. Tabiatın kendindeliğine dair şahitlik birbirini zihnin gözleriyle görmeye başlayan iki kişinin hayatlarına dair şahitliğine dönüşür. Buradaki esas etken aynı zamanda da Muhammed'in mitik yasadan kaçamayacağını itiraf etmesi ile birlikte aslına yasal boyunduruğun farkına varması ile gerçekleşir. Esasen karşılıklılık ise Daru'nun Cezayir Ulusal Kurtuluş Cephesi militanları ile Fransız askeri olarak savaştıkları anlarını anımsatacak bir karşılaşma yaşaması ile gerçekleşir. Burada verili kimliklerin değişkenliği, kimliklerin tikelliklerinin idrak cihetinden değil de imgelem yoluyla tesis edildikleri gösterilerek gösterilmeye çalışılır. Zira De Gaulle iktidarında aynı saflarda Fransız Ulusal Kurtuluşu için mihver devletlerine karşı savaşan Berberiler, Araplar ve İspanyollar şimdi Fransa ve De Gaulle karşıtı cephede karşılaşmaktadırlar. Böylece artık Modern Fransız Kolonyal Yasasının bağlayıcılığı sorgulanmaya başlanır. Zira Daru da bu yasanın bir parçası iken kendine başka bir etik yol tesis etme çabasındadır. Bunu ise tabiata dönerek ve eğitimde bulmuştur. Her ne kadar Cezayir Ulusal Kurtuluşu'na karşı olmasa da hatta desteklese de yordamının farklı olduğunu belirginleştirir. Çatışmanın ve savaşın yıkıcılığına dair şahitlik aynı zamanda da etik düzlemdeki irtibatı her iki karakter bakımından arttırır. Tam da Spinoza felsefesini anımsatırcasına yaşam ve sevinç, ölüme ve savaşa tercih edilir. Daru'nun retoriği üzerinden yaşamın olumlandığına ve ölümün ise ancak ve ancak durumsallığına; bir uğrak oluşuna vurgu yapılır. Nihayet böylece evlerini sırtlarında taşıyan Los Caramboles yani Salyangozların Endülüslü İspanyol yarı göçebeleri oldukları ve ötekilikleri vurgulanır. Bu ötekilik aynı zamanda da Muhammed'in iki arada bir deredeki konumuna da vurgu yapar. Tingit şehrinde Fransız yasanın icra edeceği infaz mı yoksa çöl bedevilerinin vaat ettiği yaşam mı? Film Muhammed'in yaşamdan yana tavır alırken aynı zamanda da kadim bir Arabî sikkeyi Daru'ya hediye etmesi ve Daru'nun aitliğini vurgulaması ile düğümlerinden çözülür. Nihayet artık Daru tesis edegeldiği, kendini var ettiği ethosun peşinden varlığının edimselliğinde somutlayacağı yeni bir yasa ihdas etmek için tekrar yola düşecektir. Böylece filmdeki karşılaşmaların kendini iyiye, doğruya ve güzele dair olarak olumlu yönlendirici işleve sahip olduklarını, insanların kendilerinde kayıtlı olumsuzlukları eşliğine erişecek bir dinamik veçheye sahip olduklarını ifade etmek yerine olacaktır.

Bu film Spinozacı bazı teknik tabirlerin gösterilmesi, serimlenmesi suretiyle izleyiciye sunduğu vaatler bakımından çözümlenmeye çalışılmıştır. Sinemasal merkezde filmin kendini ne şekilde açtığı üzerine film izlenirken algılama süreçleri bakımından getirilen önerinin gerekçeli bir şekilde takdim edildiği ve film teorisine bir katkı sunulduğu düşünülmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

Couchan, N. (2020). *L'utilité propre de l'art*. (Ed.) Pierre-François Moreau & Lorenzo Vinciguerra, L'Harmattan: Paris.

Deleuze, G. (1968). *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. Zone Books: New York.

Deleuze, G. (2013). *Spinoza et le problème de l'expression, pour la présente édition électronique*. Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (2013). *Spinoza: Philosophie Pratique*. Les Éditions de Minuit.

Elsaesser, T. & Hagener, M. (2014). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş*. Dipnot: Ankara.

Lucchese, F. D. (2009). Democracy, Multitudo and the Third Kind of Knowledge in the Works of Spinoza, *European Journal of Political Theory* 8 (3).

Matheron, A. (2011). *Remarks on the Immortality of The Soul in Spinoza*, Spinoza's Ethics içinde, s. 295-304, Brill.

Melamed, Y. Y. & Rosenthal, M. A. (2010). *Spinoza's Theological Political Treatise: A Critical Guide*. Cambridge University Press.

Alexander, S. (1921). *Spinoza and Time*. University of Toronto Press.

Spinoza, B. (2013). *Etika*. (çev. Çiğdem Dürüşken). Alfa: İstanbul.

Spinoza, B. (2024). *Teolojik Politik İnceleme*. (çev. Cemal B. Akal & Reyda Ergün). Dost: Ankara.

Sticchi, F. (2016). *A Spinozan Analysis of Film Experience*, Oxford Brooks University, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Strauss, L. (1996). *Spinoza's Critique of Religion*. University of Chichago Press.

Tosel, A. (2009). *Spinoza ou l'autre (in)finite*, L'Harmattan: Paris.



6.

Uluslararası Sinema ve
Felsefe Sempozyumu

8-10 Aralık 2023