



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

**YENİ TÜRK SİNEMASININ ESTETİĞİ:
TEKRARLAYAN İMGELER**

Gamze HAKVERDİ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2010

YENİ TÜRK SİNEMASININ ESTETİĞİ: TEKRARLAYAN İMGELER

Gamze HAKVERDİ

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2010

KABUL VE ONAY

Gamze HAKVERDİ tarafından hazırlanan “Yeni Türk Sinemasının Estetiği: Tekrarlayan İmgeler” başlıklı bu çalışma, 21 Haziran 2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Asker KARTARI (Başkan-Danışman)



Prof. Dr. Abdullah KAYGI



Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK



Yrd. Doç. Dr. Ahmet GÜRATA

Yrd. Doç. Dr. Umut Tümay ARSLAN



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. İrfan ÇAKIN
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

21.06.2010

Gamze HAKVERDİ

TEŞEKKÜR

Değerli Hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Asker KARTARI'ya yüksek lisansa başladığım ilk yıldan itibaren benimle bilgi ve deneyimlerini paylaştığı, ilerlemek istediğim alanda bana gerekli olan tüm imkânları sağladığı, her zaman ileriye doğru gitmemiz için beni ve diğer tüm çalışma arkadaşlarımı cesaretlendirdiği ve bu çalışmanın oluşma sürecinin önemli bir parçası olan yurtdışı tez araştırması için sağladığı uluslararası işbirliği ve teşvik için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İkinci tez danışmanım Lucio SAVIANI'ye La Sapienza Üniversitesi'nde geçirdiğim tez araştırma süreci boyunca çalışmama yaptığı çok değerli katkılar ve hiçbir zaman azalmayan güveni ve desteği için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tüm yüksek lisans hayatım boyunca bana öğrettikleri her şey için ayrı ayrı minnettar olduğum, tez jürimde bulunup tezimin son halini almasında büyük katkıları olan, her ihtiyaç duyduğumda desteklerini gördüğüm, akademik gelişimimde büyük emekleri olan ve bundan sonra da olacağını bildiğim sayın hocalarım, Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK, Yrd. Doç. Dr. Umut Tümay ARSLAN ve Yrd. Doç. Dr. Ahmet GÜRATA'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sayın Hocam, Prof. Dr. Abdullah KAYGI'ya tüm yoğunluğuna rağmen tez jürimde bulunup tezime yaptığı değerli katkılar ve gelecekteki çalışmalarım için verdiği çok değerli tavsiyeler için sonsuz teşekkür ederim.

Sevgili hocam Çağla KARABAĞ'a tez konumu belirleme aşamasından bugüne kadar hiçbir zaman beni mahrum bırakmadığı akademik ve manevi desteği, beni her zaman yüreklendirdiği ve hayatımdaki çok önemli varlığı için sonsuz teşekkür ederim.

Tez yazma sürecinde karşılaştığım problemlerin çözümü için her başvurduğumda bana büyük bir incelik ve içtenlikle yardımcı olan, çok değerli fikirlerini tezime bir katkı olarak sunan sevgili hocam Burcu CANAR'a,

Kolokyum toplantılarında tezime yaptıkları katkılarından dolayı başta Dr. Emek ÇAYLI RAHTE ve Gülsüm DEPELİ olmak üzere, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin tüm akademik kadrosu ve öğrencilerine,

İtalya’da geçirdiğim araştırma dönemi boyunca danışmanım ile birlikte yürüttüğümüz tartışmalarda bulunan ve değerli fikirlerini paylaşan Maurizio SOLIMINE’ye,

Başta Semra CEDİMOĞLU olmak üzere, tez sürecinin idari işlerini yürütürken bana büyük bir sabır ve içtenlikle yardımcı olan Hacettepe Üniversitesi’nin tüm idari personeline,

Tez sürecinin her aşamasında destekçim olan ve arkadaşlıklarına sahip olduğum için kendimi ayrıcalıklı hissettiğim Gökçe ZEYBEK KABAKCI, Seda ERGÜL, Canan DURAL TASOUJİ ve Eda ÇETİNKAYA’ya,

Yurtdışında geçirdiğim süre boyunca yaşadığım her zorlukta yanımda olan ve varlıklarıyla beni mutlu eden sevgili arkadaşlarım Amanda GITTENS, İnci AYDIN ve Gina GOMEZ’e,

İtalya’da geçirdiğim süre boyunca her konuda bana destek veren sevgili Pietro GHISONI’ye,

Kendisinden çok şey öğrendiğim ve varlığı için her zaman müteşekkirdiğim sevgili Paulette PEYNET’e,

Yaşama sevincine ve cesaretine her zaman hayranlık duyduğum ve tüm eğitim hayatım boyunca hep sonsuz güvenini hissettiğim sevgili anneme,

Güzel “kristalim” kardeşim Pınar’a

Bu çalışmanın oluşmasına fikirleriyle kaynaklık etmiş, benden önce yaşamış ve yaşayan tüm büyük zihinlere...

Tüm mucizesiyle hayatın kendisine...

Sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Hakverdi, Gamze. *Yeni Türk Sinemasının Estetiği: Tekrarlayan İmgeler*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2010.

Türk sinemasında Yeşilçam sonrası, “yönetmen sineması” olarak değerlendirilen bir dönem başlamıştır. Özellikle 1990 yılı sonrasında “yeni dalga” olarak kendini gösteren bu dönem, günümüzde yeni kuşak yönetmenlerin de eklenmesiyle hızını kesmeden devam etmektedir. Yeni Türk sineması filmleri, Yeşilçam’ın tür uylaşımlarına dayalı sinema biçiminden her yönüyle ayrılmakta ve yönetmenlerin film yapım sürecinin her aşamasına büyük oranda bireyselliklerini yansıttıkları bir yaratıcı sürecin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu filmler, anlatı yapıları, sinematografik özellikleri, kurdukları filmsel evren, ses ve görüntü özellikleri gibi nitelikleriyle, popüler/tecimsel sinema filmlerinden belirgin biçimde ayrılır ve sanat filmleri olarak değerlendirirler. Sinema sanatı özelinde estetik yargının kurumsallaşmış hali olan ulusal ve uluslararası film festivallerinde, yeni kuşak Türk yönetmenlerin kazandıkları başarılar ve aldıkları ödüller de, filmlerinin “sanat sineması” bağlamında değerlendirildiğini gösterir niteliktedir. Estetik, sanat yapıtlarının ürettikleri duyumsanabilir bilgiyi ortaya koymaya çalışan bir alandır. Bu çalışmada, yeni Türk sinemasının 2000 yılı sonrasında üretilmiş ve sanat filmi olarak kabul edilen 21 film “estetik nesne” olarak değerlendirilmiştir. Filmin en küçük bileşeni olan imgenin duyum taşıyıcı işlevinden hareketle 21 film tekrarlı bir izleme sürecine tabi tutulmuş ve bu filmlerde anlamlı imge tekrarlılıkları bulgulanmıştır. Bulgulanan imge tekrarlılıkları tematik başlıklar halinde değerlendirilmiş ve bu imgelerin filmlerin duyumsama düzeyinde oynadıkları rol, hem tekil metin üzerinden hem de diğer metinlerle ilişkileri bağlamında değerlendirilmiştir. Özetle, bu çalışma kapsamında yeni Türk sinemasında sıklıkla tekrar eden imgelerin ürettikleri ve izleyiciye aktardıkları duyumsamaları saydamlaştırmaya yönelik önermeler geliştirilmiştir.

Anahtar Sözcükler

Yeni Türk sineması, estetik, estetik nesne olarak film, imge, tekrarlayan imgeler

ABSTRACT

Hakverdi, Gamze. *The Aesthetical Aspects of New Turkish Cinema: Repetitive Images*, Master's Thesis, Ankara, 2010.

New Turkish cinema can be defined as “new wave” after Yeşilçam era which was a period of prominent genre conventions. After 1990's, an *auteur cinema* era has started when new generation directors began to produce films reflecting their own personal creativity in every phase of film-making. It is possible to assert that new wave Turkish films have keenly discernable features for considering them as an *artwork* in terms of their narration structures, cinematographic essences, filmic spheres, image and sound features. Besides, the accomplishments and awards received by new generation Turkish directors in national and international film festivals are one of the most significant indicators of their aesthetical specification as artworks.

The main aim of this study is thinking together cinema and aesthetics fields and developing arguments by using aesthetical approaches and cinematic outputs, specifically on new Turkish films produced after 2000's. Aesthetics as an academic field reveals the knowledge of “sense” that is reflected by the artworks. In this dissertation, selected 21 films have been considered as artworks and evaluated in terms of their aesthetical aspects. Film-image as a minor component of film is assessed as an instrument for conveying aesthetical senses of film. In 21 selected films, assimilated and repetitive film-images have been discovered and assessed in terms of their functions of creating and conveying the senses that are not necessarily same as meaning of film. In scope of this dissertation, repetitive film-images have been evaluated in terms of in the structure of single film and also in affiliations with other films.

Keywords

New Turkish cinema, aesthetics, films as an artwork, image, repetitive images

İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1
1. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI.....	4
1.1. Araştırmanın Problemi.....	4
1.2. Araştırmanın Konusu	6
1.3. Araştırmanın Amacı	7
1.4. Araştırmanın Önemi.....	7
2. KURAMSAL ÇERÇEVE.....	9
2.1. Estetiğin Alanı	9
2.2. Estetik Nesne ve Bir Estetik Nesne Olarak Sinema	13
2.3. Filmin En Küçük Estetik Bileşeni: İmge.....	16
2.4. Yeni Türk Sineması ve Ayrıştırıcı Özellikleri	19
2.5. Yeni Türk Sinemasında Filmler Arası Bağlantılar.....	25
3. KURAMSAL TARTIŞMA.....	27
4. YÖNTEM.....	45
4.1. Araştırma Soruları.....	45
4.2. Araştırma Evreni ve Örneklem	45
4.3. Veri Toplama Teknikleri.....	46

5. FİLMLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ	48
5.1. ÜÇ ELEMENT VE ATEŞİN KAYBI	49
5.1.1. Hava Elementi ve <i>Sisli Doğa</i> İmgeleri Yoluyla “Tarif-edilemezliğin” Görselleştirilmesi	49
5.1.2. Su Elementi ve <i>Denize/Göle/Suya Bakma</i> İmgelerinin Duyumsanması..	58
5.1.2.1. Statü Değişimi Öncesi Ruhsal Arınma Çabasının Görüntüsel Karşılığı Olarak <i>Suya Bakma</i> İmgeleri.....	60
5.1.2.2. Karanlık ve Şiddetli Sular	78
5.1.2.3. Karasal Bir Sınır Olarak <i>Su Kenarı</i> ve Tefekkür.....	87
5.1.2.4. Filmin Dönüm Noktası ve Anlatıda Enerji Boşalımı İçin Nötr Alan Olarak <i>Su Kenarı</i>	93
5.1.3. Bir Nostofobik Gösterge Olarak Toprak ve Anneye Dönüş Arzusunun Yansıması Olarak <i>Toprakta Uyuma/Uzanma</i> İmgeleri.....	99
5.1.4. Ateşin Kaybı.....	109
5.2. BİR “DOĞAL” MÜDAHALE OLARAK YAĞMUR İMGESİ	112
5.2.1. Üretici/Dölleyici Yağmur.....	113
5.2.2. Travma Sırasında/Sonrasında Yağan Yağmur.	117
5.3. FALLİK BİR SIZINTI OLARAK BALIK İMGESİ.....	122
SONUÇ.....	154
KAYNAKÇA	161
EKLER.....	169
EK 1. FİMLERDEN ALINAN İMGELER.....	169
1.1. <i>Sisli Doğa</i> İmgeleri	169
1.2. <i>Suya Bakma</i> İmgeleri	177
1.3. <i>Toprakta Uyuma/Uzanma</i> İmgeleri	194
1.4. <i>Yağmur</i> İmgeleri.....	199

1.5. <i>Balık</i> İmgeleri	206
1.6. <i>Sevmek Zamanı</i> Filminden İmgeler	210
EK 2. DEĞERLENDİRİLEN FİLMLERİN KÜNYELERİ	213

GİRİŞ

Yeni Türk sineması, Yeşilçam sonrası bir “yeni dalga” olarak ortaya çıkar ve yeni kuşak yönetmenlerin kendi sinema anlayışlarını film üretim sürecinin her aşamasında ortaya koydukları yeni bir dönemi imler. Yeni Türk sineması yönetmenlerinin bazıları, gerçekçiliği bir üslup olarak benimserken, diğerleri tamamen biçimci bir anlayışla film üretirler. Her iki halde de, üretilen filmlerin, popüler/tecimsel sinemadan, çoğu zaman keskin çizgilerle ayrılan bir sinema diline sahip oldukları söylenebilir. Yeni kuşak Türk yönetmenler, sinemayı bir sanatçı algısı ve duyarlılığı ile yapan ve kendi bireyselliklerini filmin her düzlemine taşıyan yönetmenlerdir. Sinema sanatı adına estetik yargının kurumsallaşmış hali sayılabilecek ulusal ve uluslararası film festivallerinde kazandıkları başarılar da, yeni kuşak yönetmenlerin birer sinema sanatçısı olarak konumlarını gösterir niteliktedir.

Yeni Türk sineması, akademik çalışmalara da sıklıkla konu olmakta; filmler ve yönetmenlerin sinema anlayışları üzerine yapılan çözümlemelerin ve değerlendirmelerin sayısı her geçen gün artmaktadır. 2000 yılı ve sonrasında üretilen bazı filmler, anlatı yapıları, görsel özellikleri ve ses kuşağını düzenleme biçimleriyle, öylesine farklı bir yerde durmaktadırlar ki, akademik olarak derinlemesine bir ilgiyi hak ettikleri söylenebilir. Bu çalışmada, yeni Türk sineması filmleri bir sanatı yapıtı gibi ele alınarak, estetik bir kavrayışla değerlendirilmiştir. Felsefenin bir alanı olan estetik; sanat yapıtını bir estetik nesne olarak görür ve taşıyıcısı olduğu duyusamaya dair bilgiyi ortaya çıkarmakla ilgilenir.

Hegel’in *Estetik I Güzel Sanat Üzerine Dersler* adlı yapıtında vurguladığı gibi, “sanat eseri kendisini duyusal kavrayışa sunar. Sanat eseri, içsel ya da dışsal duygu için, duyusal sezgi ve tasarımlar için vardır” (Hegel, 1994, s. 35). Hegel, sanat eserinin varlığına ilişkin görüşlerini açıklamaya şöyle devam eder: “Fakat bununla birlikte, sanat eseri de, duyusal bir nesne olarak, sadece *duyusal* kavrayış için var değildir; onun konumu öyle bir türdendir ki, duyusal olmasına karşın aynı zamanda özünde *tinsel* bir kavrayış için de vardır; tin, onun tarafından etkilenmek ve onda bir doyum bulmak

durumundadır¹” (Hegel, 1994, s.35). Hegel’in sanat yapıtlarının ne’liğine ilişkin bu görüşleri bu çalışma için de değerlidir. Hegel estetiğinde duyuşsal olarak elde edilen bilgi tanımlanırken, tinsellik bir kavrayış olarak bu bilginin edinilme sürecini açıklar. Başka bir deyişle, Hegel’in sözünü ettiğı duyuşsal bilgi, yalnızca bakma, görme, işitme gibi duyu organlarından elde edilen bilgiden ibaret değildir. Sanattan elde edilen duyuşsal bilgi tinin devreye girmesiyle bir sezgisel süreci de harekete geçirerek elde edilir. “Bu şekilde sanatın duyuşsal yönü *tinselleşmiştir*, çünkü tin sanatta *duyuşsal* kılınmış olarak ortaya çıkar²” (Hegel, 1994, s. 39). Bu yönüyle artık bu bilginin *duyumsama* sonucunda elde edildiğı söylenebilir.

Bu çalışmada yukarıda değinilen duyumsamaya dayalı bilgi, yeni Türk Sineması metinlerinden elde edilmeye çalışılmıştır. Bu noktada oluşabilecek bir kavramsal yanlış anlamaya yol açmamak için belirtmek gerekir ki; bu çalışma, yeni Türk Sinemasının salt duygusal boyutlarına odaklanmaz. Duygu ile duyuşsal bilgi arasındaki farkı daha iyi açıklamak için yine Hegel’e başvurulabilir. Hegel, duyguyu boş bir öznellik olarak değerlendirir ve sanat yapıtının ürettiğı umut, zevk, korku, kaygı, telaş, sevinç, hüzn gibi duyguları ortaya çıkarmaya yönelik bir yaklaşımın, estetiğın hedefi olmadığını söyler:

Duygu, bir aşırı soyutlama çemberine sokulduğunda, içerisinde somut şeyin ortadan kaybolduğı tamamen öznel çöşumsal bir zihin durumu olarak kalır. Bunun sonucu olarak, sanatın uyandırdığı ya da uyandırdığı varsayılan duyguların soruşturulması, belirsizliğin ötesine geçmez; bu, tam da asıl içerikten ve bu içeriğın somut özü ile kavramından soyutlanmış bir incelemedir. Çünkü *duygu* üzerine düşünüm, söz konusu olan şeye, yani sanat eserine kendisini daldırmak, onun derinliklerini yoklamak ve ayrıca salt öznelliğı ve bu öznelliğın durumlarını terketmek yerine, tikel karakteri içindeki öznel çöşumsal tepkiyi gözlemlemekle yetinir³ (Hegel, 1994, s. 33).

Bu çalışma özelinde de, filmlerin anlatısının belirginleştirdiğı – hüzn, sevinç, tutku, kaygı, korku vb. – baskın duygusal karaktere odaklanılmayacağı ve böyle bir odaklanma halinin de içerdiğı öznellik nedeniyle sakıncalı görüldüğü belirtilmelidir. Bununla birlikte, filmlerde ortaya çıkarılmaya çalışılan bilgi, yönetmenlerin imgeler yoluyla izleyiciye duyumsattıkları – duyumsatmaya niyet ettikleri ya da filme bir şekilde sızıntı olarak eklenmiş olan – ve tinsellikle de ilişkili olan, sezgisel/duyuşsal

¹ İtalik vurgulamalar Hegel’e aittir.

² İtalik vurgulamalar Hegel’e aittir.

³ İtalik vurgulama Hegel’e aittir.

bilgidir ki bu bilginin duygu ve düşünce gibi diğer bilgi türlerini de dışarda bıraktığı ve saf bir bilgi halinde var olduğu söylenemez. Burada tanımlanmaya çalışılan bilgi sıklıkla *duygu* ve düşünce gibi diğer bilgi türleri arasında geçişlilik gösterir. Diğer bilgi formları, – ki Deleuze, felsefe, bilim ve sanat gibi üç bilgi formu belirler – arasında her an ittifaklar, çatışmalar, ayrımlar, eklemlenmeler, karşılıklı atıflar ortaya çıkar. Duyumsama ile elde edilen bilgi, bu yönüyle, içinde farklı düşünce ve bilgi formlarına ait unsurların da karışabileceği bir eriyik gibidir. “Bu bakış açısından sanatın kendisine ciddi amaçlar atfedilmiştir ve sanat çoğu zaman akıl ile duyu, eğilim ile ödev arasında bir arabulucu olarak, amansız çatışma ve karşıtlıkları içerisinde birbirleriyle çarpışan öğelerin bir uzlaştırıcısı olarak öğütlenmiştir” (Hegel, 1994, s.4). Tüm bunlardan hareketle, bu çalışmada yapılan terminolojik ayrımların sınırları keskin olarak belirlenmiş kategoriler ortaya koymak adına olmadığı vurgulanmalıdır.

Sonuç olarak, bu çalışmada yeni Türk sineması filmleri bir sanat yapıtı gibi ele alınmış ve tekrarlayan imgeler üzerinden izleyiciye aktarmaya çalıştıkları duyusal/sezgisel/tinsel bilgi, görünür kılınmaya çalışılmıştır.

1. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI

1.1. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Yeşilçam sonrası Türk sinemasında “yönetmen sineması” olarak adlandırılan bir dönem başlamış ve yeni kuşak yönetmenlerin bireysel üsluplarının damgasını vurduğu bu dönem “yeni Türk sineması” başlığı altında akademik araştırmalara konu olmaya başlamıştır.⁴ Türkiye’de “sanat sineması” da bir terim olarak literatüre girmiş ve yeni kuşak yönetmenlerin yaptıkları filmler sıklıkla “sanat sineması” örnekleri olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Aslında son dönemde üretilen popüler/tecimsel filmleri de dönemsel bir sınıflama ile yeni Türk sinemasının örnekleri olarak görmek mümkündür. Hatta bu filmler de göreceli olarak bağımsız ve kişisel görülebilir. Ancak bu çalışmada, popüler/tecimsel sinemadan keskin çizgilerle ayrılan, “sanat sineması” özellikleri gösteren filmler örneklem olarak alınmıştır. Suner (2006, s.33), “yeni dalga” gibi tanımlamaların, genellikle alternatif film hareketlerini adlandırmak için kullanıldığına dikkat çeker ve Türk sineması için yapılan “yeni dalga” tanımının 1990 sonrası Türk sinemasının “sanatsal” kanadına daha uygun göründüğünü söyler.⁵

“1990 sonrası Türk Sinemasında Sanat Filmleri” adlı yüksek lisans tezinde Karabağ 90 sonrasında Türk sinemasındaki evrilmeyi beş örnek film (*Camdan Kalp*, Fehmi Yaşar; *Tabutta Rövaşata*, Derviş Zaim; *Dokuz*, Ümit Ünal; *Uzak*, Nuri Bilge Ceylan; *Bekleme Odası*, Zeki Demirkubuz) üzerinden değerlendirmiş ve bu filmlerin “sanat filmi” olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Karabağ’a göre (2005), seçilen filmler farklı okumalara olanak tanıyan anlatı yapıları, karakterlerin kuruluşu, öykünün ilerleyiş

⁴ Yeşilçam sinemasında da *auteur* olarak öne çıkan ve kendi bireysel dehalarını filme yansıtan yönetmenler de vardır. Metin Erksan, Halit Refiğ, Zeki Ökten, Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akad, Memduh Ün, Ömer Kavur, Ertem Göreç gibi yönetmenler Yeşilçam’ın *auteur* yönetmenleri arasındadır. Bununla birlikte genel olarak Yeşilçam sinemasında tür uyuşumları baskındır. Yeni Türk sineması, bu tür uyuşumlarının geride bırakıldığı ve bireysel sinema dilinin ağırlıklı olduğu bir dönemsel özellik gösterdiği için, bu çalışmada bir “yönetmen sineması” dönemi olarak ele alınmıştır.

⁵ Suner (2006, s.33), “yeni dalga” teriminin sanatsal sinemaya daha uygun göründüğünü belirtmekle birlikte, bu terimi Yeşilçam sinemasından “ciddi bir kopuş oluşturduğu ve yenilikçi özellikler barındırdığı için” popüler metinleri de içerecek şekilde kullanmış ve çalışmada popüler metinleri de bu ekseninde çözümlemiştir.

biçimi, simgesel anlatım, bakış açısı, söylem, seyircinin özdeşleşmesini kırarak eleştirel düşünmeye teşvik etmeleri gibi özellikleriyle tecimsel sinemadan ayrılır ve sanat sinemasının örnekleri haline gelir. Bu araştırma süresince bu ayrım temel alınacak ve tecimsel sinemanın ötesine geçmiş ve kendine ait bir sinema dili oluşturmayı başaramış Türk yönetmenlerin yapıtları, kendilerine atfedilen sanatsal özellikler doğrultusunda bir “estetik nesne” olarak incelenecektir.

Bu araştırmanın temel problemi; 2000 yılı sonrasında ürünler ortaya koymuş ve filmlerinde öykü, dil, anlatım ve sinematografik üslup açısından belirgin olarak tecimsel sinemadan farklılaştığı gözlenen yönetmenlerin yapıtlarının bir “sanat eseri” olduğu varsayımı temel alınarak ve bu yönetmenlerin çalışmalarını, tekil ve bütüncül bir bakış açısıyla, “estetik bir nesne” olarak tartışmaktır. Bu noktada araştırmanın incelenen filmlerin estetiğine yönelik tam ve bütünlüklü bir okuma savının olmadığını ve hiçbir çalışmanın da böyle bir savı içermeyeceğini belirtmek gerekir. Söz konusu inceleme alanı sinema olduğunda, yapılan her çalışmayı, ancak sonsuz okuma olanaklarından biri olarak görmek gereklidir.

Umberto Eco, sanat yapıtını “*açık yapıt*” olarak tanımlar. Eco sanat yapıtını yorumlama sürecinin sonsuz olduğunu ve bu anlamıyla her sanat yapıtının seyircisine yorumlama alanı bırakan bir açıklığa sahip olduğunu söyler:

Sanat yapıtı, bir sanatçının bir dizi iletişimsel etkiyi, kendi yarattığı özgün kompozisyonu her izleyicinin kendine göre anlamlandıracağı şekilde düzenleme uğraşının son ürünüdür. İzleyici kendi akıl ve duygulanım kapasitesine bağlı olarak parçayı algılamasına dayanan uyararla, bu uyarana verdiği yanıt arasındaki bir oyuna katılır. Sanatçı bu özel kompozisyonun onu kurguladığı formda alınması ve ondan haz duyulması amacını güderek izleyiciye bitmiş bir ürün sunar. İzleyici bu uyarılar ve onların biçimlenimine kendi verdiği yanıtlar oyunuyla tepki gösterirken, yine de kendi varoluş durumunu, tanımlı bir kültüre göre şartlanmasını, beğenilerini, kişisel eğilimlerini ve önyargılarını işin içine katar. Böylece özgün yapıta vereceği anlam kendi özel ve kişisel bakış açısına göre şekillenecektir. Sonuç olarak sanat yapıtı, farklı açılardan izlendiği ve algılandığı oranda estetik değer kazanır. Bu, yapıta özgün özünden uzaklaşmaksızın farklı titreşimler ve yankı zenginliği kazandırır. Öyleyse bir sanat yapıtı, biricikliği çerçevesinde, dengeli bir organik bütün olarak tamam ve *kapalı*; aynı zamanda da özgünlüğünü zedelemeyen pek çok farklı biçimde algılanıp, yorumlanmaya elverişli olmasıyla *açık* yapıdadır ⁶ (Eco, 2001, s.10).

⁶ İtalik vurgulamalar Eco’ya aittir.

Eco'nun sanat yapıtına ilişkin görüşleri yedinci sanat olarak kabul edilen sinema için de önemlidir. Bir sanat olarak sinema sonsuz "okuma" olasılıklarına sahiptir. Görsel ve anlatısal olarak resim, müzik, fotoğraf, yazın gibi birçok farklı alandan beslenen sinema; ilk bakışta bu alanların bir bireşimi gibi görünse de, beslendiği tüm kaynakların da ötesinde, "aşkın" bir anlam ve duyum yaratma potansiyeli taşır. Anlatı, ses, ışık, imge, hareket ve diğer sinematografik öğeler bu anlam ve duyum yaratma sürecinin organik parçalarıdır ve Eco'nun tanımladığı gibi yeniden ve sonsuz yorumlanma potansiyeline sahiptirler.

1.2. ARAŞTIRMANIN KONUSU

Estetik, bir akademik çalışma alanı olarak felsefenin alt disiplini. Tecimsel/popüler olmayan sinema filmleri ise - kimi zaman mecburi hale gelen endüstriyel üretim koşullarına rağmen - yönetmenin bireysel dehasından beslenen sanat yapıtlarıdır. Bu araştırma kapsamında; bu iki akademik alan kuramsal ve uygulamalı olarak bir araya getirilmeye çalışılmış ve bir sanat yapıtı ya da daha önce de değinildiği üzere bir "estetik nesne" olan sinema filmlerinin, imgeler üzerinden yarattıkları ya da yaratmaya niyet ettikleri duyusal/sezgisel bilgi, görünür kılınmaya çalışılmıştır. Araştırmanın örnekleme kısmında listesi de verilecek olan filmler, tekrarlı bir izleme sürecinden geçirilmiş ve bu filmlerde bulguların tekrarlı imgelerin bütünsel bir bakışla yeni Türk sinemasında nasıl bir duyumsama düzeyi yarattığı tartışılmaya çalışılmıştır.

"Sanat sineması"ndan söz edildiğinde "estetik yargı" da kaçınılmaz olarak konuya dahil olur. Sinema alanında estetik yargının kurumsallaşmış halinin film festivalleri olduğu söylenebilir. Bu araştırma kapsamında örneklem alınan filmler, 2000 yılı ve sonrasında üretilmiş ve neredeyse tamamı ulusal ve uluslararası festivaller tarafından ödüllendirilen veya seçkide yer alan filmlerdir. Belirlenen örnekleme incelenen filmlerin anlatı yapılarının derin analizleri bir kenara bırakılarak, nasıl bir görsel-duyumsal izlekleri olduğu incelenmiştir. Bu çalışmada, filmlerin niyet ettikleri duyusal/sezgisel bilgiyi filmsel imgenin hangi sinematografik tercihlerle kurduğu ve duyumsattığı ile birlikte tüm bu sinematografik biçimin yeni Türk sineması söz konusu olduğunda nasıl bir ortak niteliğe sahip olduğu konu olarak ele alınacaktır.

1.3. ARAŞTIRMANIN AMACI

Çalışmanın öncelikli amacı estetik ve sinema gibi iki disiplini birlikte düşünme pratiği oluşturmaktır. Estetik gibi soyut kuramsal bir literatüre sahip olan bir çalışma alanı, sinemanın olanakları ve somut çıktıları üzerinden düşünölmeye çalışılmıştır.

2000 sonrası üretilen ve yeni Türk sineması başlığı altında değerdendirilen filmlerin imge düzeyinde izleyiciye taşıdıkları duyumlar görünür kılınmaya çalışılmış ve tekrarlayan imgelerdeki tematik ortaklıklar üzerine bir okuma denemesi yapmak amaçlanmıştır.

1.4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Yeni Türk sinemasına ilişkin son dönemde artan bir akademik ilgi görölse de, üretilen filmleri estetik açıdan ele alan çalışmaların sayısı ve kapsamı oldukça sınırlıdır. Türkçe kaynaklarda, estetik ve Türk sineması ilişkisiyle hareket eden yalnızca iki tez çalışmasına rastlanmıştır.

Asya Çağlar Öztürk, “*Brecht Estetiğı ve Türk Sinemasındaki Örnekleri*” adlı doktora tezi çalışmasında; 2000’li yıllar Türk Sinemasındaki Brecht’yen örnekleri incelemiştir. Bu çalışma kapsamında *Dokuz* (Ümit Ünal), *İnat Hikayeleri* (Reis Çelik), *Neredesin Firuze* (Ezel Akay) *Hacivat ve Karagöz Neden Öldüröldü* (Ezel Akay), *Beş Vakit* (Reha Erdem) ve *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem) olmak üzere toplam altı sinema filmi Brecht’in estetik anlayışı çerçevesinde değerdendirilmiştir.

Ayla Karlı Tezgören tarafından hazırlanan “*Brecht Estetiğinin Türk Sinemasındaki Yansımaları*” adlı yüksek lisans tezi de benzer bir kuramsal çerçeveden hareketle Türk Sinemasında daha geniş bir dönemi ele almış; *Keşanlı Ali Destanı* (Atıf Yılmaz), *Umut* (Yılmaz Güney), *Kibar Feyzo* (Atıf Yılmaz), *Adak* (Atıf Yılmaz), *Asiye Nasıl Kurtulur* (Atıf Yılmaz), *Ahh Belinda* (Atıf Yılmaz), *Zengin Mutfağı* (Başar Sabuncu) ve *Duvara Karşı* (Fatih Akın) filmleri bu tez çalışması kapsamında incelenmiştir.

Her iki çalışma da Brecht estetiğini ele almış ve inceledikleri filmlerin anlatı yapısındaki Brecht’yen öğeleri değerdendirmişlerdir. Her iki çalışma da, bu çalışmaya

kaynaklık edeceklerdir. Bu çalışma kapsamında farklı olarak 2000 sonrası 21 film ele alınmış, görsel estetik, imge, sinematografi gibi ögeler öncelikli olarak değerlendirilmiş ve bu ögelerin duyum üretimindeki işlevleri adına anlamlı çıkarımlar elde edilmeye çalışılmıştır. Tek bir estetik anlayış etrafında şekillendirilmeyen, birçok farklı metine başvurulmuş ve önceki çalışmalardan daha geniş bir örnekleme inceleyen bu çalışmanın, literatürdeki ilgili boşluğu doldurması ve gelecekteki benzer yönelimler için de bir hareket noktası oluşturması umut edilmektedir.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. ESTETİĞİN ALANI

Bir sanat yapıtının ne'liği ilkçağ filozoflarından günümüze kadar felsefenin ilgi alanlarından biri olmuştur. Sanat yapıtını merkeze alarak inceleyen sanat felsefesi ve estetik iki ayrı disiplin gibi görülse de, gerçekte bu iki alan arasındaki sınırlar belirsizdir. Hegel, estetik sözcüğünün işaret ettiği alana ilişkin şunları söylemektedir: “[Güzel sanat derslerinin] konusu engin *güzellik ülkesidir*; daha açıkçası, alanı *sanat* ve daha ziyade *güzel sanattır*. Bu konu için harfi harfine alınan Estetik sözcüğünün bütünüyle doyurucu olmadığı doğrudur, çünkü “Estetik” tam tamına duyum bilimi, duygu bilim demektir” (Hegel, 1994, s. 1).

Estetik ve sanat felsefesinin sınırlarına ilişkin tartışmayı *Estetik: Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi* adlı yapıtında Avner Ziss de dile getirir ve bilimsel öğretilerde estetiğin konusu üzerine günümüzde de süren tartışmalardan söz eder:

Estetiğin tanımıyla ilgili görüş ayrılıkları, en başta, birbiriyle uzlaşmaz iki savdan kaynaklanırlar. Birinci sava göre estetiğin bir tek konusu olur: Sanatın evrim yasaları ve sanatsal yaratının özü (nature); öyleyse o, sadece, genel sanat kuramı olarak kendini gösterecektir. Öteki görüşe göre ise, estetik ile genel sanat kuramı birbirinden büsbütün ayrı iki bilimdir: Genel sanat kuramı, sanattaki evrim yasalarını ve sanatsal yaratının özünü inceler; buna karşılık estetik de, sanatta ve gerçeklikte güzelin bilimidir. Çok şeyi dışta bıraktıkları için, her iki bakış açısı da, kuşkusuz aynı derecede kabule değer bulunmaktan uzaktır. Çünkü estetik, sanatın özünü ve evriminin yasalarını olduğu kadar, güzelin çeşitli dışavurumlarını da inceler (Ziss, 2009, s. 1).

Estetik sözcüğünün etimolojik kökenlerine baktığımızda, sözcüğün Yunanca *aisthesis* (duygu, duyum) ve *aisthanesthai* (duymak, algılamak) sözcüklerinden geldiğini görürüz. Etimolojik kökenlerinin de yansıladığı biçimde estetik bilimi duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilimdir. Estetik bilimini kuran ve ona bu ismi veren Alexander G. Baumgarten'dır. “A. G. Baumgarten, 1750-1758 yıllarında yayınladığı *Aesthetica* adlı yapıtıyla, ilk kez estetiği bir bilim olarak kurar, onun konusunu belirler

ve bu bilimin sınırlarını çizer. (...) *Aesthetica*'nın daha ilk sözlerinde Baumgarten, estetiğin en belirleyici motivinin *cognitio sensitiva*, duyuşsal bilgi olduğunu belirtir" (Tunalı, 2008, s.13-14). "A. G. Baumgarten, estetik adını bir rastlantı olarak vermiş değildir. Tersine, estetik fenomenin, insanın duyuşsallığına dayandığını gördüğü için bu bilime estetik adını vermiştir" (Tunalı, 2008, s.15).

Baumgarten tarafından yapılan Estetik tanımı; anlamın saklı olduğu içeriğin iletildiği duyuşsal biçimleri temel alır ve bu biçimlerin güzel sanatların olanakları içinde değerlendirilmesini sağlayacak bir bilgi alanını yaratmayı amaçlar. Dolayısıyla Estetik adı altında kurulmak istenen bilgi alanının ham maddesi "duyumlardan elde edilen bilgidir." Tunalı, Baumgarten'ın duyuşsal bilgi kavrayışını şöyle açıklar:

Baumgarten, *sensitiv* (duyuşsal) kavramından ne anladığını şöyle belirtir: "Aşağı bilgi yetisinin ortaya koyduğu tasavvurlara *sensitiv* adını veriyorum." *Aesthetica*'da da yine *cognitio sensitiva* kavramını şöyle tanımlar: Açık ve seçik şeylerin ötesinde bulunan tasavvurlar bütünü Estetik, açık ve seçik olmayan bir bilginin, *sensitiv* (duyuşsal) bilginin bilimi olarak tanımlandığına göre, açıklık ve seçiklik, estetik bilginin ölçüsüdür. *Sensitiv*, yani estetik bilginin özelliği, açık ve seçik olmak değil, tersine, açık ve seçik olmamak, bulanık olmaktır. *Intellectiv* bilgi, logic bilgidir; logic'in ödevi, açık ve seçik tasavvurların ilgi ve bağlılığını, onların doğruluğunu araştırmaktır. Şimdi buradan şöyle bir soru doğar: Acaba *cognitio sensitiva*'yı araştıracak bir bilim olamaz mı? Baumgarten'e göre, böyle *sensitiv* tasavvurları araştıracak bir bilimin varlığı zorunludur. Ve böyle bir bilim *estetik* olacaktır⁷ (Tunalı, 2008, s.14).

Estetik biliminin kurucusu Baumgarten tarafından da belirtildiği üzere, duyuşsal bilgi zihinsel bilgiden farklıdır, aynı açık seçikliğe sahip değildir. Burada açık ve seçik algılanabilir olarak tanımlanan, aklın nesnesi olan "anlamdır". Anlam, - her metinde açık ve seçik olarak algılanıp, yorumlanabilir olmasa bile - Tunalı'nın da belirttiği gibi *intellektiv* bir bilgidir; akla seslenir. Başka bir deyişle anlam, aklın nesnesidir ve akli süreçler yoluyla deşifre edilip, açığa çıkarılabilir.

Baumgarten tarafından *sensitiv* olarak tanımlanan "duyum" ise akli süreçler ile direkt bağlantılı değildir. Duyumsal bilgi, duyulardan elde edilir ve duyuşsal/sezgisel bir kavrayışı gerektirir.

⁷ İtalik vurgulamalar Tunalı'ya aittir.

Lucio Saviani, *La sapienza del patico e i colpi del senso* başlıklı italyanca makalesinde anlam ve duyum arasındaki farklılığı her ikisinin de edinilme biçimlerinden yola çıkarak tartışır. Saviani'ye göre “deneyimleme ” (experience) eylemi ile hem zihinsel hem duyuşsal bilgiye ulaşılabilir. Deneyimlemek kişi tarafından bilişli olarak başlatılan bir edimdir. Deneyimleme yoluyla kişi, belirli bir yargıya, bir duruma ya da bilgiye ulaşmayı umar. Deneyimleme sonucunda elde edilen bilgi ise dualitik bir niteliğe sahiptir. Bu bilgi bilişsel bir bilgi olabilir ya da “etkilenme” olarak açıklanabilecek duyuşsal bir bilgi olabilir. Her iki bilgi türüne ulaşmak için de deneyimleme eylemini başlatmak gereklidir. Bilişsel bilgi, Tunalı'nın da sözünü ettiği gibi entellektüel süreçlere dayalıdır. Bu tür bilgi aynı zamanda iletişimseldir, yani söze dökülüp, başkalarına da aktarılabilir. Etkilenme ise bireyin daha pasif olduğu bir süreci tanımlar. Etkilenme sonucunda bir tür duyuşsal bilgi elde edilir ki bu bilgi, daha az iletişimseldir, deneyimlendiği biçimde başkalarına aktarılması ancak anlama çevrilip, dilin sınırları içine çekildiğinde mümkün olabilir. Bu halde o artık deneyimlenen (experienced) bir bilgidir (Saviani, 2006, s.100-119).

Saviani, aynı makalede Aldo Masullo tarafından yapılan şu ayrımlara da yer verir: “*Semantik kavrayış ve Pathos'a*⁸ dayalı kavrayış.” Semantik kavrayış, anlam üretimiyle sonuçlanan ve niyet edilerek, akli olarak başlatılan bir süreçtir. Genellikle entellektüel alanda belirli fikirlerin üretilmesi için, varolan zihinsel bir çözümsüzlüğün anlam üretimi yoluyla çözülerek yatıştırılmasını sağlar. *Pathos'a* dayalı kavrayış ise niyet edilmemiş ve akli olmayan bir süreçtir. Dünyada olan biten herhangi bir olaydan ya da fenomenden etkilenim sonucunda verilen “tepki”dir. Kişiyi bir füzyon gibi kuşatır ve tepkilenime yol açar. (Aktaran: Saviani, 2006, s.100-119)

⁸ Pathos, *Felsefe Sözlüğü* 'nde şöyle tanımlanır: “İlkçağ Yunan felsefesinde "duygulanım", "etkilenim" ya da " tutku" anlamında kullanılan terim. Yine aynı kökten türetilen *pathetikos* da "etkilenimlerle ilgili" anlamına gelir. Felsefe tarihinde uzun bir geçmişi olan *pathos* sözcüğü, önceleri, özellikle de Sokrates öncesi felsefede "olay" ya da "deneyim" anlamında da kullanılmıştır. Ayrıca Aristoteles *Retorik* adlı yapıtında, söz sanatında konuşmacının, dinleyicilerin duygularını harekete geçirmesi, onlara duygu aşılması gerektiğine dikkat çekerek, uyandırılması gereken bu duygulara *pathos* adını verir” (Güçlü ve diğerleri, 2008, s. 1130-1131).

Bu tanımlar, zihinsel bilgi ile duyumsamaya dayalı bilgi arasındaki farkı verir ve estetiği duyum yoluyla elde edilen tasavvurların bilgisi olarak konumlar.⁹ Estetik bilimi, akli olarak keşfedilen “anlamla” ilgilenmez. Masullo tarafından tanımlanan *Pathos*’a dayalı kavrayışla ilgilenir ve incelediği estetik nesnenin bu yolla nasıl kavrandığı ya da kavranabileceği sorusuna yanıt arar.

Ziss, estetiğin çalışma alanına ilişkin katı ve nihai tanımlar yapmanın imkânsızlığından söz eder ve estetiğin, teknoloji, sanat, felsefe alanlarına doğrudan bağlı olduğunu ve yapılan her tanımın bu alanlardaki yapısal değişikliklere bağlı olarak güncellenebilmesi gerektiğini söyler:

Estetik biliminde yapı değişikliğinin kökeni, estetiğin incelemiş olduğu olayların tarih içindeki nesnel evriminde, özellikle çağdaş sanatın gelişim çizgisinde ve eğilimlerinde yatar. Estetik biliminin konusunun gelişip büyümesine gelince; bunun nedeni, estetik etkinlikte yeni biçimlerin (sözelimi, *dizayn*) yeni sanatların (*fotoğrafçılık, sinema, televizyon, vb.*) ortaya çıkışı ve bu bilimin karşısına dikilen sorunların ve estetik etkinlikteki amaçların değişiklik geçirmesidir. Buradan şu sonuca varıyoruz: Estetiğin konusu üzerine katı ve nihai (değişmez) tanımlar aramak saçmadır; çünkü, olsa olsa yaklaşık (approximative) tanımlardır onlar; daha sonraları düzeltilebilir ya da değiştirilebilirler (Ziss, 2009, s.5).

Ziss’in de belirttiği gibi estetik sanatta, felsefede, teknolojiye ve günlük hayatta değişiklikler ortaya çıktıkça yeniden tanımlanabilir; kapsamı ve çözümleme yöntemleri değişikliğe uğrayabilir. Bununla birlikte bir çalışma disiplini olarak kuruluşundan bugüne kadar, hep sanat yapıtları ile ilişkilendirilmiş ve duyuşal bilginin edinilmesine yönelik çözümleme yöntemlerine ve kuramsal bir temele dayanmıştır. “Alabildiğine karmaşık bir olay olan sanatsal yaratının, değişik bakış açılarından çözümlenmesi gerekir; bu yüzden, estetiğin daha başka birçok bilimle ilintili olması doğaldır” (Ziss, 2009, s.19). Buraya kadar yapılan estetik biliminin konusuna dair tartışma, bu araştırmada estetik teriminin ve genel olarak estetik kuramların hangi boyutuyla ele alınacağını temellendirmek içindir. Estetik bilimi güzelliğe dair içerimlerinin yanı sıra, yalnız güzellik dediğimiz değeri inceleyen bir bilim olarak sınırlandırılmaz.

⁹ Townsend’in estetiğin çalışma alanına yönelik yaptığı tanımda da duyuma dair bilgiye ilişkin vurgu görülür. “Estetik: Sanat, güzellik ve bunlarla bütünleştirilmiş duygu ve coşkularla uğraşan bir felsefe disiplini. Sanatlarda ayrıca ‘estetik’ terimi, doğrudan duygu ve tepki biçimlerine gönderme yapmaktadır” (Townsend, 2002, s.333).

Estetik, temel olarak duyuşsal bilgiye dayanır. Bu araştırmada estetik terimi bu doğrultuda kullanılacak ve 2000 sonrası yeni Türk sineması olarak belirtilen örnekleme ele alınacak filmlerde “yaratılmaya niyet edilen sinematografik duyumsamalar” üzerine bir düşünme pratiği elde edilmeye çalışılacaktır.

2.2. ESTETİK NESNE VE BİR ESTETİK NESNE OLARAK SİNEMA

Hülya Yetişken, *Estetiğin ABC’si* adlı çalışmasında genel olarak nesnenin tanımını şöyle yapar: “Nesne, herhangi bir öznenin algılama, düşünme, kavrama, sezme, tasarlama gibi edimler yoluyla kendisine yöneldiği, kendisiyle bağ kurduğu şeydir. Buna göre, genel olarak var olanlar söz konusu olduğunda, duyuya, düşünceye, duyguya vb. veri olan her var olan, her bağlantı ve ilişki bize nesne olma olanağına sahiptir. (...) Var olanların nesneleşmesi için, yani bize nesne olması için, onlarla bağ kurmuş olmamız gerekmektedir” (Yetişken, 2009, s.33-34).

Yetişken’in nesne tanımı estetik nesnenin tanımlanması adına da yol göstericidir, çünkü estetik nesne, varoluşu itibarıyla aynı zamanda gerçek bir nesnedir. Alımlayıcının onu nesnesi haline getirebilmesi için, onunla duyu ve düşünce yoluyla bir bağ kurması gereklidir. Buradan yola çıkarak kolaylıkla söyleyebiliriz ki estetik nesne de diğer nesneler gibi öznenin algılamasına sunulur ve özne ile kurulan bağlantıyla birlikte var olur.¹⁰

Arthur Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* adlı yapıtında dünyanın bir tasarım olduğunu ve nesnelerin özne için var olduğunu ve öznenin tasarımları olduğunu belirtir. “Nesne genelde yalnızca özne için, öznenin tasarımı olarak var olur. Bunun gibi, tasarımların her özel sınıfı, öznedeki algılama yetisi adı verilen aynı ölçüde özel bir nitelik için var olur” (Schopenhauer, 2005, s.13). Schopenhauer tarafından da belirtildiği üzere bir tasarım olan nesne, öznenin alımlanmasına sunulur. Sanat yapıtı da

¹⁰ İsmail Tunalı *Estetik* adlı yapıtında benzer bir estetik nesne tanımlaması yapar: “Estetik obje, genel olarak bir estetik süje’nin kendisiyle estetik bir ilgi içine girdiği bir varlık anlamına gelir. Estetik süje, geniş anlamında doğa varlığı ile, bu varlığı oluşturan insan, canlı, inorganik doğa gibi doğa kesimleriyle estetik ilgi kurduğu gibi, sanat yapıtlarıyla, resim, heykel, yapı, şiir, roman, vb. ile ilgi kurar. İster doğa elemanları isterse sanat yapıtları olsun, bütün bunlar estetik obje dediğimiz varlığı oluştururlar. (...) Burada, yalnız şunu da belirtmekle yetinelim ki, estetik obje dendiği zaman doğa varlıklarından daha çok sanat varlıkları, sanat yapıtları anlaşılmaktadır” (Tunalı, 2008, s.47).

tam bu haliyle öznesi için üretilir ve onun duyumsal/sezgisel tüketimine sunulur. Bir estetik nesne olan sinema filmleri de benzer şekilde yönetmenin izleyiciye sunduğu tasarımlardır. Duyumsanmak üzere üretilir ve izleyici/eleştirmen tarafından tüketilirler.

Townsend'in yaptığı estetik nesne tanımlaması da estetik kuramları içinde estetik nesnenin ne'liğine dair bir uzlaşımı açığa çıkarır niteliktedir. "Estetik bir nesne bir algı içeriği ya da bir duygu ya da sezginin nedenidir. Estetik deneyim açısından bu deneyimin nesnesi olarak anlaşılabilir ya da algıda doğrudan görünen nesne gibi bağımsız bir biçimde nitelenebilir. En yalın haliyle estetik bir nesne, ya bir sanat yapısıdır ya da sanat yapısı gibi görünen doğal bir nesnedir" (Townsend, 2002, s.334).

Marksist estetik anlayışta, estetik nesne insan emeğinin ürünü olmasının ve dolayısıyla tarihsel- toplumsal nitelikler kazanmasının yanı sıra, estetik süje için varlığı dolayısıyla da estetik yargının nesnesi haline gelir. Tunalı, Marksist estetikteki estetik nesne anlayışını açıklamaya şöyle devam eder:

Tarihselleşen bir obje böyle bir obje olarak yalnız bir nesneleşme etkinliği değildir, aynı zamanda onun süje için bir obje olduğu düşüncesi de estetik obje'nin diyalektik kavranması için çok önemlidir. Çünkü estetik obje, yalnız "ürün" olması bakımından tarihsel-toplumsal bir obje değildir. Aynı zamanda, onu kavrayabilecek, estetik niteliğini algılayabilecek, etkinlik sahibi bir süje için de o, böyle bir obje'dir, bir sanat yapısıdır. Böyle bir kavramanın obje'si olmayan bir estetik obje, sanat yapısı, bu niteliklere sahip olamaz, yani estetik obje olamaz (çünkü onlar, ancak bir süje etkinliği için bir obje olabilirler) salt bir doğa varlığı haline inmiş olur (Tunalı, 2003, s.65).

Estetik özne-estetik nesne ilişkisindeki kavrayışın tanımlanmasında, Marksist estetik klasik estetik anlayıştan ayrı düşmez. Marksist estetiğe göre "süje, estetik objeyi salt duyusal bir obje olarak kavramalıdır. (...) Buradan Marksist estetik'in, estetik obje anlayışının sübjektivist bir niteliğinin bulunduğunu açık olarak görebiliriz. Buna göre, estetik obje, estetik obje olma niteliğini kendinde, objektif nitelikler arasında değil de, onu kavrayan süje'nin, süje yanında elde eder. Bir süje, bir obje'yi salt duyusal-somut bir obje olarak kavrar ve ondan estetik haz duyarsa, o obje bir estetik obje olabilir" (Tunalı, 2003, s.66-67).

Görüldüğü gibi, tüm bu tanımların ortak noktası estetik nesne ile sanat yapısını özdeş tutmaları ve sanat yapısını süjenin, yani estetik alımlayıcının deneyimine sunulmak

üzere yaratılmış bir nesne olarak tanımlamalarıdır. Bir sanat olarak estetik alımlayıcıya sunulan “sanat sineması” filmleri de bu bağlamda sanat yapıtı olarak incelenebilirler.

Bu noktada sinemanın aynı zamanda endüstriyel bir üretim gerektiren bir alan olmasından kaynaklı olarak “tecimsel/popüler filmler” ve “sanat filmleri” arasındaki mesafenin iyi tanımlanması gereklidir. Aynı zamanda, endüstriyel bir üretim biçimi olan sinemanın neden bir sanat olarak görülmesi gerektiğine yönelik fikirlere de yer vermek gerekir. Nezih Erdoğan’a göre sinemanın bir sanat olmasında endüstriyel kökenlerinin de önemli bir payı vardır. “Başka birçok ‘sanat’ gibi, sinema da endüstrinin bir kolunu oluşturuyor ve sanatsal etkinliklerle endüstriyel etkinlikler arasında yoğun bir etkileşimi harekete geçiriyor. Etkileşim, yalnızca farklı gibi gözüken alanlar arasında gerçekleşmiyor, sinema bir sanat olarak da içinde yer aldığı sanat ve endüstri kurumlarıyla etkileşim halinde. Bu sanat kurumunun sinemayı, sinemanın da sanat kurumunu zaman içinde değiştirdiği anlamına geliyor” (Erdoğan, 1992, s. 60).

Gönen, sinemanın sanat olmasını duyulur fikirler üretmesiyle bağdaştırır. “Sinemayı bir sanat yapan; çerçeveleme (*cadrage*), çekim (*filmage*), montaj, miksaj gibi sinematografik tekniklerin organik operasyonlarıyla duyulur ve kavranır sinema-fikirler yaratarak, içkin bir biçimde düşünebilme kapasitesidir. (...) Yani sinema, kendi sinemasal operasyonlarının diyalektik bütünlüğünde, içkin sinematografik fikirler üreten bir sanattır” (Gönen, 2008, s. 90-91).

Tüm bu görüşlerin ışığında sinemanın, diğer tüm sanatlar gibi endüstriyel kökenleri olan bir sanat olduğunu ve sanatsal değerinin, film üretimine katkı sağlayan tüm ekiple birlikte, bir sanatçı olarak da düşünülebilecek yönetmenden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bu noktada, üretilen her filmi, alımlayıcı ile estetik bir ilişki içine giren bir estetik nesne olarak tanımlamak mümkün değildir. Bu çalışma kapsamında, estetik nesne olarak film, kendi sanatsal ne’liğini dışavuran, yönetmenin bir sanatçı olarak imzasını görmenin mümkün olduğu ve film festivallerinde kazandıkları başarılar ile estetik niteliğini kanıtlamış “sanat filmleri”dir.

2.3. FİLMİN EN KÜÇÜK ESTETİK BİLEŞENİ: İMGE

İmgeler, filmlerin en küçük bileşenleri olarak estetik duyumun birincil yaratıcılarıdır. Bourriaud (2005, s.175), bir yapıt inşa etmenin, bir aykırılaştırma sürecinin keşfine işaret ettiğini ve bu süreçte her imgenin bir eylem değeri kazandığını söyler. Sinematografik imgelerin birbiri ardına gerçekleştirdiği eylem, anlatının ilerletilmesi ve anlatının –niyet ettiği ya da sızdırdığı – duyumsal düzleminin izleyiciye aktarılmasıdır.

“Yapısı gereği, sanatsal imge, estetik bir duygulanım ögesi içerir. Coşkusal ile ussal, duyulur ile düşünsel, imgede sıkı bir geçişme (osmos) halindedir. Düşünce, coşkudan geçerek dile gelir; duygu, fikirleri taşır (iletir)¹¹” (Ziss, 2009, s.86). Ziss’in de belirttiği gibi, imgede düşünce, duyumdan geçerek dile gelir ve bütünsel olarak filmin anlam düzlemine eklemlenir. Bu noktada imgenin duyum yaratan işlevinin yanı sıra, anlam yaratan işlevinden de söz etmek gerekir.

Filmsel anlam üzerinde – az ya da çok – uzlaşım kurulur. Filmdeki imgeler dizisinin anlatı içinde ve karakterlerin gelişiminde, anlam boyutundaki işlevleri genellikle bellidir. İmgeler dizisi, genellikle eylem devamlılığını sağlayacak, anlatıyı ilerletecek ve karakterlerin bir film kişisi olarak kurulmasını sağlayacak şekilde, “birlikte” anlam yaratacak şekilde çalışırlar. Filmsel anlamdan söz edildiğinde artık tekil imge söz konusu değildir. Filmsel anlam, imgelerin birlikte çalışması ile üretilir. Mitry, bu filmsel anlamlandırma sürecini *Potemkin Zırhlısı* filminden bir örnekle açıklar:

Çok yakın planda “burun sıkıştıran” tipten bir gözlüğün kordonundan çelik bir halata takılıp, sallandığı görülmektedir. İçinde bulunduğu bağlamdan yalıtıldığında bu imgenin anlamı nedir? Olsa olsa çelik bir halatın ucunda sallanan sıradan bir gözlük. Görülen şey de budur. Oysa bu gözlük geminin doktoru Smirnov’a aittir. Filmin daha önceki sekanslarında onun sürekli olarak bu nesneyle oynadığını görmüştük. O kadar çok oynamıştı ki bu oynama onun alışkanlıkları ve davranışının bir parçasına dönüşmüştü. Bir anlamda gözlüğü onun kişiliğini belirleyen bir unsur olarak hesabına geçirmiş bulunuyorduk.

Öte yandan *Potemkin Zırhlısı*’ndaki gemicilerin ayaklanarak subayları denize attıkları görülmüştü. Bunların arasında Doktor Smirnov da vardı. Ellerinden, ayaklarından yakalanıp, bağırıp çağırma sesine aldırış edilmeden karga tulumba denize atılmıştı. Karşı koymaya çalıştığı sırada gözlüklerinin düşüp, çelik halata takıldığını görmüştük.

¹¹ Parantez içi açıklamalar Ziss’e aittir.

Bu andan itibaren imge bir “anlama” sahip olmaktadır. Gözlük Doktor Smirnov’u “temsil etmektedir” daha doğrusu onun “yokluğunu” göstermektedir. Bu hiddetli ve tabansız subaydan geriye kalan şey bir kordonun ucunda sallanan gözlüklerdir. Parça bütününe yerine geçmektedir; üstelik en anlamsız parça kişiliği canlandırmakta ve onun yenilgisini aktarmaktadır. Daha güzeli, konumu, sınıfı itibarıyla Doktor Smirnov egemen sınıfın ya da Çar yanlısı aristokrasinin bir eşantyonudur. Bu sınıfı “temsil etmektedir”. Bu sınıftan geriye kalan şey gözlüğün sembolik bir şekilde canlandığı komik bir hiçlik ve aptallıktır. Benim “anlamlandırma” dediğim şey budur. En azından filmsel anlatım böyle olmalıdır (Mitry, 1989, s.105).

Mitry, bu örnekten sonra şöyle devam eder: “İmge sözcük gibi ‘kendiliğinden’ bir gösterge olmadığı gibi, hiçbir şeyin de göstergesi değildir. Daha önce de söylemiş olduğumuz gibi imge gösterir ama anlatmaz. Bir anlama, bir anlatma gücüne ancak içine karıştığı bir ‘olgular’ bütünüyle olan ilişkileri sonucunda sahip olabilmektedir. Böylelikle hem kendisi özel bir anlama sahip olmakta, hem de içinde bulunduğu bütünü yeni bir anlama sahip olmasını sağlamaktadır” (Mitry, 1989, s.106).

Bu çalışmada ele alınan tekil imgeler ise filmsel anlatının dondurulmuş anlarıdır. Belli bir duyumla yüklüdürler ve anlatının devam ettirilmesi amacıyla çok bu duyumun aktarılması işlevine sahiptirler. “Her imge bir an’dır, tıpkı uzaydaki herhangi bir noktanın bir x zamanının anısı, aynı zamanda bir y uzayının yansıması olduğu gibi. Bu zamansallık donmuş kalmış mıdır, yoksa tam tersine potansiyeller mi üretir? Hiçbir oluş, hiçbir ‘yaşam olasılığı’ barındırmayan bir imge, ölü bir imge değilse nedir?” (Bourriaud, 2005, s. 130).

Tekil imgeler, anlatısal boyuttaki anlamının doğrudan taşıyıcısı değildirler ama duyusal bilginin yani estetik bilgisinin taşıyıcısı olan en küçük filmsel bileşenlerdir. Bir tekil filmsel imgeye bakarak ondan hemen önce ya da hemen sonraki filmsel imgeyi tahmin etmemiz zordur. Anlatının o dondurulmuş anı, anlatıya yönelik bilgiyi dışarda bırakır, anın yüklü olduğu duyumsamayı taşır. “Sanatsal imge, doğası gereği zorunlu olarak duygusal bir bileşeni içerir, düşüncenin derinleşmesi burada duyguların *pıhtıları* ile verilir; sanatın imgeleri doğrudan doğruya insan duyarlılığına dönüktür ve bu yüzden de her zaman coşkusal bir tepki uyandırır”¹² (Ziss, 2009, s.88).

¹² İtalik vurgulama Ziss’e aittir.

Filmlerin değerdendirilmesi kısmında detaylı olarak değinilecek olan *Sisli Doğa, Suyu Bakma, Toprakta Uyuma, Yağmur ve Balık* imgeleri, anlatının devamı için ardı ardına sıralanan, eylem ve zaman-mekân devamlılığı sağlayan imgeler olarak karşımıza çıkmaz. Daha çok anlatıyı dikey olarak bölen; anlatı düzleminde değil, duyum düzleminde işlev gören, anlatıda kırılmalar yaratarak filmin duyusal düzlemini harekete geçiren imgelerdir. Taine imge ile duyumu özdeş tutar ve Sartre Taine'in bu görüşünü şöyle aktarır: “(İmge) duyumun ta kendisidir¹³ diye yazar [Taine]; ama duyumun hemen peşinden gelen ve yeniden canlandırıcıdır¹⁴ ve de hangi açıdan bakılırsa bakılsın, duyuma denk düştüğü görülür¹⁵” (Aktaran: Sartre, 2009, s.95).

Sinematografik imgenin kavranabilmesi için görüntü/imge karşıtlığına da değinmek gerekir. Jacques Rancière, bir televizyon programından alınan görüntü ile bir sinema filminden alınan görüntünün birbirinden farklılığını ve her iki imgenin yanyana konulduğunda bu farkın hemen görülebileceğini söyler. Bu farklılığı ise, bir sanat yapıtı olan sinema filminin kendine has görüntü rejimi yaratır:

Sinemanın görüntüleri öncelikle birer işlemdir, söylenebilir olan ile görülebilir olan arasındaki birtakım ilişkilerdir, neden ile sonuç ve önce ile sonra ile oynamanın birer tarzıdır. (...) Böylelikle görüntü/imge iki farklı şeyi tarif eder. İlişkilerin biri, bir orjinalin benzerini üreten basit ilişkidir: Bu benzer, illa ki orjinalin sadık kopyası değil, ama onun yerini tutabilecek bir şeydir. Diğer, sanat dediğimiz şeyi üreten işlemlerin oyunudur: örneğin, tam da bir benzerliğin başkalaşıma uğratılması. Başkalaştırmanın bin tane formu olabilir: Portrenin neyi temsil ettiğini bilmemiz için kimi gereksiz fırça izlerine görünürlük kazandırılması olabilir; hareketleri ifade etmek uğruna birtakım bedenlerin oranlarının bozularak uzatılması olabilir; bir duygunun anlatımını keskinleştiren ya da bir düşüncenin algılanmasını karmaşıklaştıran bir dil oyunu olabilir; gelmesi gerekir gibi görünenlerin yerine gelen bir sözcük ya da plan olabilir... İşte bu anlamda sanat, figüratif olsa da olmasa da, birtakım kişiliklerin ve ne'liği belirlenebilir manzaraların formunu bu sanatta tanışak da tanımasak da, imgelerden yapıldır (Rancière, 2008, s.8-9).

Rancière'nin belirttiği gibi görüntü, imgeden farklıdır. İmge, sinema gibi bir sanat içinde yalnızca dış dünyadaki herhangi bir gerçekliğin yerini alma işlevi görmez; o gerçekliği ya da gerçeklikten bağımsız olarak kendi evreninde yarattığı bir duyumu/sezgiyi ve düşünceyi de kendinde içkin olarak taşır. Başka bir deyişle, imgenin

¹³ İtalik vurgulama yazara aittir.

¹⁴ İtalik vurgulama yazara aittir.

¹⁵ İtalik vurgulama Sartre'a aittir.

içinde eriyik haline gelmiş birçok duyum, duygu, düşünce, anlam, tinsellik barınmaktadır; bu nedenle imge hem gösterdiği ile benzeşiklik üretmekte, hem de gösterdiğinden “fazla” olanı içermektedir.

Filmsel imge film metninin anlam taşıyan en küçük bileşeni olmasının yanı sıra, filmin duyum düzleminin de yansıtıcısıdır. Başka bir deyişle, çekimin sabit bir anı olmakla birlikte, çekimin genel duygusal tonalitesini de içkin olarak taşır. Bu çalışmada incelenen filmsel imgeler de bu yönüyle ele alınarak tartışılmıştır.

2.4. YENİ TÜRK SİNEMASI VE AYRIŞTIRICI ÖZELLİKLERİ

Yeni Türk sineması adı altında değerlendirilen dönemi anlamak için, Türk sinemasının konvansiyonel kodlarının oluştuğu Yeşilçam sinemasının özelliklerini bilmek ve yeni Türk sinemasını Yeşilçam sinemasından ayıran noktaları vurgulamak gerekir. Yeni Türk sineması, genellikle kendisinden önce gelen Yeşilçam Sineması ile karşıtlığı üzerinden anlamlandırılır.

Asuman Suner, “yeni Türk sineması” kavramının iki temel parametre ekseninde tanımlandığını söyler:

Birincisi “Türk” sözcüğünün işaret ettiği “ulus” çerçevesi; ikincisi, “yeni” sözcüğünün imlediği “zamansal” çerçeve ve bu dolayısıyla tarihsel döneme yapılan ve “yeni dalga” sinemaya yapılan vurgu. “Yeni Türk sineması” içinde yapılan “popüler” ve “sanat” sineması ayrımı ise üçüncü bir söylemsel çerçeve oluşturuyor. Bu üç çerçeve kullanılarak yapılan bir çözümleme, tipik olarak, önce ulusal sinemanın tarihsel gelişimine, bu sürecin belli kritik tarihsel dönemlerle birlikte nasıl evrildiğine, ulus-devletin ekonomik, politik, toplumsal tarihindeki gelişmelerin sinemaya yönelik uygulamalara nasıl yansıdığına (sansür, devlet teşvikleri, yeni kültür politikaları, vb.) bakacaktır. Bu yapılırken, ulusal film tarihi içinde belli dönemlere damgasını vuran önemli yönetmenler, filmler, film akımları, uluslararası festivallerde alınan önemli ödüller değerlendirilir. “Yeni dalga sinema”, ulusal sinema anlatısı içinde yeni bir dönemi başlatan akım olarak kavramsallaştırılır. Çoğunlukla sinemaya aynı dönemde başlayan yeni bir yönetmenler kuşağıyla özdeşleştirilen yenedalğanın, ortaya koyduğu yeni ve farklı sinemasal üslup nedeniyle önceki dönemden bariz bir kopuş gösterdiği düşünülür (Suner, 2006, s.28-29).

Suner’in Yeni Türk Sineması’nı kavramsallaştırmak için önerdiği iki parametre ve bu doğrultuda çizdiği çerçeve bu çalışma içinde de geçerlilik kazanır ve bu çalışma

özelinde bir terim olarak benzer şekilde kullanılır. Suner'in de belirttiği üzere, yeni Türk sinemasını tanımlayabilmek için bir ulusal sinema tarihi özeti yapmak ve yeni Türk sinemasının bu tarih içinde nasıl bir dönemsel özellik gösterdiğini açıklamaya çalışmak gerekir.

1960'ların ortalarından başlayarak 1970'lerin ortalarına kadar uzanan ve her yıl giderek artan sayıda film üreten Yeşilçam sineması yıldız sistemine dayalı bir tür sinemasıdır. İzleyicinin beklentilerini tatmin etmeye yönelik geleneksel anlatılara ve zaman içinde köklenmiş tür uzlaşımlarına dayalı olarak, seri halde film üretiminin yapıldığı Yeşilçam döneminde ağırlıklı olarak melodram türünde filmler üretilir. “Melodram Yeşilçam sinemasının en popüler ve en güçlü türlerinden biridir. Hatta, Yeşilçam döneminin tüm türlerinde benzer bir melodramatik modu görmek mümkündür” (Erdoğan ve Göktürk, 2004, s.534).

Aile, Yeşilçam melodramlarının merkezindedir. Aile-içi yanlış anlaşılmalarda sonucunda ayrılıklar filmin anlatısı boyunca geliştirilir ve filmin sonunda çözüme ulaştırılır. Yeşilçam melodramları genellikle karakterlerini zengin/fakir, köylü/şehirli, alt sınıf/üst sınıf vb. ikili zıtlıklar üzerinden kurar. Bu ikili zıtlıklar içinde heteroseksüel aşk ve aile kurumu her seferinde kutsanır.¹⁶

Yeşilçam'ın ürettiği diğer tür filmleri ise *Tarkan*, *Karaoğlan*, *Malkoçoğlu*, *Kara Murat*, *Battal Gazi* gibi arketip haline gelmiş karakterler ile kurulmuş kahramanlık anlatılarıdır. Bu hikayelerde vatan toprağı ya da diğer milli idealler, düşmana karşı savunulur. Kadın hikayelerin merkezindedir ve kadın bedeni kolaylıkla vatan toprağı ile özdeşleşip, bir savaş nedeni haline gelebilir. Aile, yine geniş bir versiyon olarak, toprak ve ülke gibi kavramlarla özdeşleşir. Kahramanlar para vb. nedenlerle değil, şeref, namus gibi daha eril ve patriyarkal nedenlerle savaşırlar.¹⁷

¹⁶ Komedi türünde yapılmış olan Yeşilçam filmlerinde dahi, anlatının dönüm noktalarında hep bir aile vurgusu karşımıza çıkar. Örneğin *Hababam Sınıfı* filmlerinde, okul müdür yardımcısı (Mahmut Hoca) otoritesine karşı gelmek için her şeyi yapan haylaz Hababam sınıfı öğrencileri, dışarıdan gelen başka bir tehlikeye karşı birleşip, geniş bir “aile” gibi Mahmut Hoca ile dayanışma içine girerler. Okulun satılması/yıkılması gibi ihtimaller ya da Mahmut Hoca'nın hastalığı gibi nedenler, tüm öğrencileri “bir aile” gibi bütünleştirir. Filmin diyaloglarında da bu aile vurgusu görülür.

¹⁷ Yeşilçam'ın kahramanlık filmlerini yoğun olarak ürettiği dönem 1960'ların ortalarından başlar ve 1970'lere kadar farklı kahraman arketiplerini ekleyerek devam eder. Natuk Baytan, Süreyya Duru, Remzi Jöntürk, Suat Yalaz, Mehmet Aslan, Muharrem Gürses gibi yönetmenler tarafından yönetilen bu filmlerde, yönetmenlerin kişisel sinematografik tercihlerinden ziyade türün iç uyuşumları çok baskın

Dilek Kaya Mutlu, Türk melodramların anlatısal özelliklerini altı başlık altında değerlendirir: “*Karakterler hakkında bilgi verme biçimi, Düğümün Yapısı, Tesadüfler, Sözsellik/İşitsellik, Açıklama, Bilgilendirme: Araya Sokulmuş Sözcükler ve Görüntüler, Sorun Çıkaran Karakterlerin Ortadan Kaldırılması*” (Kaya, 2001, 112-117). Aşağıda Kaya’nın yerli melodramların anlatısal özelliklerine ilişkin altı başlık altında verilen düşünceleri, yeni Türk sineması ile karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir:

Karakterler Hakkında Bilgi Verme Biçimi: “Yerli melodramlarda olay genelde, tüm çatışmaların ortasında yer alan farklı cinsiyetten iki ana karakter ve işlevlerine göre olay örgüsüne girip çıkan birtakım yan karakterler etrafında gelişir. Bu karakterler hakkındaki bilgi, filmde göründükleri ilk andan itibaren verilir. Bir karakterin iyi veya kötü, zengin veya fakir, kültürlü ve kültürsüz olduğu filmin başında onaylanır” (Kaya, 2001, s.112). Yeni Türk sinemasında karakterlere yönelik benzer bir eğilime rastlamak mümkün değildir. Karakterler çoğu zaman ikili zıtlıklarla verilmez. Karakterlere yönelik daha derinlikli bir çözümleme yapmak bir zorunluluk olarak kendini dayatır. Dolayısıyla yeni Türk sinemasında karakterlerin kuruluşu, Yeşilçam’ın genel melodramik yapısı içindeki kuruluşundan farklıdır.

Düğümün Yapısı: “Tüm yerli melodram örneklerinde ana kadın ve ana erkek karakterin ilk mutlu birlikteliklerini takip eden bir problem yer alır ki bu problem anlatının düğüm noktasını oluşturarak seyircinin öyküye bağlanmasını sağlar. Problem çoğunlukla, ana kadın ve erkek karakterin kurbanı oldukları bir entrikadan veya ebeveynlerin ekonomik farklılıkları öne sürerek araya girmelerinden ibarettir” (Kaya, 2001, s.112-113). Yeni Türk sineması anlatısal olarak düğümleme-düğüm çözme üzerine kurulmaz. Anlatıyı bölümlere ayıran üçlü bir yapı genel olarak görülmez.

olarak öne çıkar. Karakterlerin isimleri birer jenerik isme dönüşerek arketipleşir. Kahraman-kurtarıcı karakterler, hemen her zaman milli ve dini ideallere bağlı, güçlü, cesur, korkusuz, ahlaklı ve her zaman “iyi”yi temsil ederler. Şeref, namus gibi değerler uğruna savaş verecek hatta bu uğurda ölebilecek kadar erildirler. Düşman ise hemen her zaman stereotipikleştirilerek sunulur. Fiziki görünüm olarak aşırılıklarla ve *kitch* denilebilecek fazlalıklarla donatılır. Bu filmlerde para, şöhret vb. kişisel motivasyonlar asla yer almaz. Uğrunda savaşılacak ve kurtarılacak olan kolektif ideallerdir. İlginç bir karşılaştıma olarak, aynı dönem İtalya’da benzer şekilde seri halde üretilen, kahramanlık filmlerinde, karakterlerin hiçbir kolektif nedenle savaştığı görülmez, aksine kahraman olabilmek için elde edilmesi gereken tek şey “para”dır. Filmlerdeki silahlı kahramanların hiçbir milli ideali yoktur, yalnızca para vb. nedenlerle silah kullanırlar. Genellikle Sergio Leone tarafından yönetilmiş olan bu filmlerde türün uyuşumları kadar yönetmenin kişisel imzasını da görmek mümkündür.

Tesadüfler: “Yerli melodramlarda sık sık karşılaşılan tesadüfler, olayların ilerlemesini hızlandırmakta kullanılan en ekonomik araçlardır. Anlatıdaki en önemli gelişmeler tesadüflerle gerçekleştirilir” (Kaya, 2001, s.113). Yeni Türk sinemasında tesadüflere dayalı bir anlatı geliştirme biçimi sık görülmez. Filmlerin tamamında olmasa bile önemli bir kısmında olaylar yerine, durumlar üzerinden anlatılar ilerletilir.

Sözsellik, İşitsellik: “Karakterlerin duyguları, zamanın geçişi ve bu sırada yer alan olaylar, çoğu zaman karakterlerden birinin iç sesiyle, karakterler arasındaki diyaloglarla veya şarkılarla anlatılır. Bu bağlı olarak yerli melodramların görsellikten çok sözselliğe, işitselliğe dayandığı da söylenebilir” (Kaya, 2001, s. 114). Yeni Türk sineması bir imge sinemasıdır. Diyaloglar ve müzik gibi sözsel ve işitsel unsurlar yerine imgenin anlam ve duyum yaratıcı gücü öne çıkar ve yönetmenler kendi sanatsal dehalarını filmsel imgeye yansıtırlar.

Açıklama, Bilgilendirme; Araya Sokulmuş Sözcükler ve Görüntüler: “Yerli melodramlarda hiçbir şey kapalı bırakılmaz. Seyircide merak ve karışıklığa yol açma ihtimali olan her durumu karakterlerden birinin sözlü açıklaması takip eder” (Kaya, 2001, s.115-116). Yeni Türk sinemasında anlatılar genellikle açık uçludur. Anlatının tüm düğümleri her zaman çözülmez. Her durum için sözlü açıklama getirilmez. İzleyiciye yorum alanı bırakılır.

Sorun Çıkaran Karakterlerin Ortadan Kaldırılması: “Yerli melodramlarda ana kadın ve erkek karakterin bir araya gelmelerine sürekli engel teşkil eden karakterler, oldukça basit yollarla ve genelde ölümle ortadan kaldırılır” (Kaya, 2001, s.117).

Kaya’nın Yeşilçam melodramlarının anlatısal özelliklerine dair yaptığı bu değerlendirme, yeni Türk sinemasının değişen anlatı yapısını açıklamak adına yol göstericidir. Yeni Türk filmleri, dönemsel olarak Yeşilçam’ı izlese de, Yeşilçam’ın genel melodramatik anlatı yapısının uzağına düşen bir anlatısal görünüme sahiptir. Dolayısıyla yeni Türk sinemasının anlatısal haritasını çıkarmak Yeşilçam’da olduğu kadar kolay değildir. Anlatının yanı sıra yeni Türk sinemasının sinematografik olarak başvurduğu yöntemlerin de, Yeşilçam sinemasından belirgin bir biçimde ayrıldığı söylenebilir. Yeni Türk filmleri, diyalog ve müzik kullanımına temkinli yaklaşırken, üzerinde detaylı olarak düşünülmüş olduğu belli olan optik ve sessel durumları perdeye yansıtır. Yönetmenin izi perdede akan her imgede görünür hale gelir. Bu nedenle yeni

Türk sinemasının sanatsal kanadını, tür uylarışımını geride bırakan “yönetmen sineması” olarak nitelendirmek mümkün hale gelir.

1960’larda ağırlıklı olarak üretilen melodramların yerini 1980’lerde bugünkü yönetmen kuşağının öncüleri olan *auteur* yönetmenlerin yaptığı filmler almaya başlar. Erdoğan ve Göktürk bu dönemi şöyle özetler:

1980’lerin sonlarına doğru uygulanan liberal politikalar reklam sektöründe bir patlama yaratır ve bu patlamanın kurmaca filmler üzerinde etkisi de görölmeye başlanır. Uluslararası bağlantıları olan reklam ajansları kuruluş ve bu ajanslar yabancı uzmanlığın da ülkeye gelmesi adına yararlı olur. Birçok Yeşilçam yönetmeni ve sektöre yeni dahil olan genç yönetmenler, maddi kazanç vaadi olan reklam sektöründe üretim yapmaya başlar; dolayısıyla yabancı yönetmenlerle, sanat yönetmenleriyle ve görüntü yönetmenleriyle birlikte çalışarak ışık ve kamera ekipleri ile ilgili kendilerini geliştirme imkanı bulurlar. Tüm bu deneyim kurmaca film üretimine de yansır. 1980 sonrası dönemde Türk sinemasında kendi bireysel ifade tarzını oluşturan *auteur* yönetmenler öne çıkmaya başlar (Erdoğan ve Göktürk, 2004, s. 537- 538).

1970’lerin sonundan itibaren kendini gösteren ekonomik durgunluk ve sosyo-politik belirsizliğe rağmen, bazı yönetmenler toplumsal sorunlara duyarlı filmler yapmak için zor koşullar altında dahi çabalarını sürdürmüşlerdir. Suner tarafından da vurgulandığı üzere, bu yönetmenler arasında Yılmaz Güney farkedilir şekilde öne çıkar:

Türkiye’de 1960’ların ikinci yarısından 80’lerin ortasına kadar, sınıfsal çelişkiler, toplumsal adaletsizlik, köyden kente göç, Doğu’da feodal ilişkilerin ve ağalık sisteminin yarattığı ekonomik ve toplumsal çarpıklıklar gibi sorunları eleştirel bir yaklaşımla irdeleyen “toplumcu gerçekçi” sinemanın öncü ismi kuşkusuz Yılmaz Güney’dir. 1960’ların aksiyon ağırlıklı filmlerinde oyuncu olarak yarattığı karşı-kahraman tiplmesiyle son derece popüler olmuş ve halk arasında “Çirkin Kral” unvanını almış Yılmaz Güney, 1968’de yönetmenliğe geçişinin ardından sol yönelimli muhalif bir sinemanın öncü ismi ve özellikle *Yol*’un 1982’de Cannes Film Festivali’ndeki başarısıyla birlikte, Türk sinemasının uluslararası platformda en fazla tanınan yönetmeni haline gelmiştir. 1970’ler ve 1980’lerde Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan, Ömer Kavur, Yusuf Kurçenli gibi yönetmenler, toplumcu gerçekçi akımın diğer önemli isimleri olarak ürün vermeye devam ettiler (Suner, 2006, s.32).

1990’lı yıllar yeni Türk sinemasının yeni kuşak yönetmenlerinin ortaya çıkması adına önemli bir başlangıç noktası oluşturur. Bu dönemde hem yıldız oyunculara dayalı tecimsel/popüler sinema filmlerinin, hem de ulusal ve uluslararası festivallerde önemli

başarılar kazanan ve “sanat filmi” olarak değerlendirilen, yönetmenlerin bir sanatçı olarak film üretim sürecinin tamamına hakim olduğu filmlerin biraradalığını görmek mümkündür. İkinci kategorideki filmler genellikle küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve/veya ünlü olmayan oyunculara yer veren, genellikle festivaller dışında sınırlı gösterim/dağıtım olanaklarına ulaşan, kitlesel izleyici tarafından çok fazla rağbet görmeyen filmlerdir.

2000 ve sonrası, 1990’larda kendini göstermeye başlayan yönetmenlerin giderek daha da ustalaştıkları bir dönemdir. Teknolojik gelişmelerle birlikte film yapım araçların giderek daha ulaşılabilir olması, dijital teknolojinin klasik film yapımına göre daha düşük maliyetlerle elde edilebilmesi ve başarılı sonuçlar vermesi, ulusal ve uluslararası finansal desteklerin ve teşviklerin artması, uluslararası film ekiplerinin kurulmasıyla bilgi ve uzmanlık akışının çok daha kolay sağlanabilmesi, film festivallerinin giderek artan oranda sanat filmleri için bir gösterim platformu olması gibi nedenler 2000 senesi ve sonrasında, genç yönetmenlerin üretim yapmaları için gerekli fırsatların ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca daha önceden film araçlarının ve malzemelerinin zor ulaşılabilir ve maliyetli olması nedeniyle pek üretilmeyen “kısa filmler”, dijital teknolojinin yaygınlaşması ve festivallerde kısa film gösterimlerinin artmasıyla birlikte sayıca artmış ve birçok yönetmen ilk filmlerini kısa film olarak yapmıştır.

Sonuç olarak, yeni Türk sineması, Yeşilçam’da baskın olan *tür* sinemasına karşılık, *yönetmen* sineması olarak kategorileştirilebilir.¹⁸ Yeşilçam’ın yönetmenlerin kişisel özelliklerini türün uyları içinde zaman zaman eridiği, filmlerin çok hızlı yazılıp, seri halde üretildiği, yönetmenin bireysel dehası yerine karakterlerin öne çıktığı sinema anlayışının yerini 1980’lerin sonundan itibaren, *yönetmen sineması* olarak tanımlanabilecek bir dönem almaya başlamıştır. Özellikle, 1990’larda yeni kuşak yönetmenlerin yaptığı filmler ve çeşitli ulusal ve uluslararası festivallerde kazandıkları başarılar, yeni Türk sinemasının bir dönemi tanımlayan bir kavram olarak yerleşmesine olanak tanımıştır. Bu çalışma kapsamında ele alınan filmler, yeni Türk sineması

¹⁸ Bu kategorileştirme sınırları keskin bir kategorileştirme olarak görülmemelidir. Daha önce de söz edildiği üzere, Yeşilçam sinemasında da kendi sinema dilini oluşturmuş ve tür filmi yapsalar dahi bu sinema dilini ayırt edici bir özellik olarak görmenin mümkün olduğu *auteur* yönetmenler vardır. Ancak yeni Türk sineması filmleri genel olarak tür uylarının dışına çıkar, türün sınırlarını belirsizleştirir, yönetmenin imzası en öne çıkan unsur haline gelir. Yeşilçam ile bir süreklilik ilişkisi kaçınılmaz olarak var olsa da, yeni Türk sinemasını dönemseller olarak tanımlamayı mümkün hale getirmek adına, yönetmen sineması olarak görülebilecek bir dönemseller özellik gösterdiğini söylemek mümkün olur.

yönetmenlerinin birçok ulusal ve uluslararası festivalde gösterilmiş ve ödül almış, dolayısıyla bir estetik yargı nesnesi haline gelmiş “sanat” filmleridir.

2.5. YENİ TÜRK SINEMASINDA FİLMLER ARASI BAĞLANTILAR

Bu çalışma kapsamında yer alan imgelerin birçoğu metnin lineer düzlemi içinde bir anomali gibi varlık gösteren ve metnin anlam boyutunu kırarak, duyumsama düzlemindeki herhangi bir duyumu harekete geçiren imgelerdir. Filmlerin değerlendirilmesi başlığı altında üç bölümde tartışılacak olan imgelerin tamamının metinlerdeki varlık nedenleri üzerinde düşündüğümüzde hemen hemen hiçbir metinde salt anlatının iç düzenini devam ettirmek, bir eylem ya da diyalog devamlılığı sağlamak olmadığını görürüz. Bu imgeler, anlatının yatay devamlılık kurgusunda, dikey bir müdahale gibi, “ayrık” bir görünüme bürünürler ve metinlerde anomaliler oluştururlar. Kendilerinden önce gelen ve sonra devam eden anlatıyı bir anlığına suskunlaştıran, derin düşünceye çağıran imgesel anlar haline gelirler. Bu çalışmanın bulgularında detaylı olarak değerlendirilecek tekrarlayan imgeler; *Sisli Doğa*, *Suya Bakma*, *Toprakta Uyuma*, *Yağmur* ve *Balık* imgeleri bu işleve sahiptirler. Tüm bu tekrarlanan imgeler, filmler arası bağlantılar yoluyla çalışırlar ve birlikte okunduklarında diğer filmlere de gönderme yapan bütünsel bir okumayı çağırırlar.

Filmin estetik düzeyinde dolaşıma sokulan bu imgeler, yaratılmak istenen duyumun nasıl yaratılacağı üzerine metnin öncesinde de var olan ve sonrasında da var olacak olan estetik uyulaşımın göstergesidir. İmgelerin tekrarlılığı, daha önceden kurulmuş, üzerinde düşünülmüş veya hiç farkına varılmamış sinematografik uyulaşımın varlığını imler. Böyle bir sinematografik uyulaşımdan söz edildiğinde de artık yorumlama alanı tekil metnin kapalı sınırlarının dışına taşar, kaçınılmaz olarak metinlerarası¹⁹ bir alana yayılır.

¹⁹ Metinlerarasılık bir terim olarak İletişim Sözlüğü’nde şöyle tanımlanır: “Bir metnin diğer metinlerle ilişkisi; metinlerin kendilerini diğer metinlerle ilişkili olarak konumlandırması. (...) Herhangi bir metnin zorunlu olarak diğerleriyle ilişkili olarak okunduğunu, hiçbir metnin normatif bir doğru ve değişmez bir yazınsal anlama dayalı olarak okunamayacağını; bu nedenle de belli bir metinsel alanda bilgilenmenin gerekliliğini öne süren kuram. Metinlerarasılık, tekil bir metni “gerçek olan” veya gerçekliğin çok kuşkulu statüsü ve otoritesi ile kirlenmiş amorf bir “bağlam” yerine, diğer temsil sistemleriyle ilişkilendirdiği için önemli bir kuramsal kavramdır” (Mutlu, 2004, s.210). Metinlerarasılık, bir terim olarak genellikle yazılı metinlerle ilişkilendirilir. Sinema alanında metinlerarasılık terimi filmin görsel

Ziss (2009, s.74), “her sanatsal imgenin *genelin* ve özün *tikelde* ve biricikte derişmesi” olduğunu söyler. “Gerçeği imgelerle yansıtmaya yetisi, insan bilincinin *tikelden* geçerek bütün değerlendirme, *bireyselden genele* varma, somut olaylarda genel yasaları bulgulama yetisinden ayırlamaz. Yaratıcı düşüncenin bu özelliği şu gerçeğe dayanır: Yaşamda her genellik, şu ya da bu yolla, *tikelde* ele geçirilir ve bireysel her zaman *genelin* bir öğesini kendinde taşır²⁰” (Ziss, 2009, s.63).

Bu noktada bu çalışmada tekrarlayan imgelerin kazandıkları estetik işlev anlam kazanmaktadır. Filmsel imge, hem tekil olarak filmlerdeki duyumsamanın aktarılması işlevi, hem de diğer filmlerle imgesel düzeyde bağlantıları üzerine düşünöldüğünde, bir ayna görevi yapmakta ve yeni Türk sinemasının estetik boyutlarını ortaya koymaktadır. Her metnin kendi imgesel alanında diğer metinlerin izini sürmek olasıdır. 2000 sonrası üretilen yeni Türk sinemasından seçilen filmlerden alınan örneklem, böyle filmler arası imgesel bağlantıların izini sürmeye ve filmlere toplu olarak bakıldığında nasıl bir imge geçişliliği görölebileceğini anlamaya yardımcı olur. Örneklem olarak seçilen 21 film, böyle bir bakış açısından bakılarak değerlendirilmiştir ve tekrarlayan imgeler üzerine hem filmin tekil düzeyinde, hem de toplu bir bakışla önermeler geliştirilmeye çalışılmıştır.

boyutunu da içine alacak şekilde genişletilebilir. Hayward, “tüm filmlerin bir dereceye kadar metinlerarası olduğunu” belirtir (Hayward, 2006, s.226). Her filmin dayandığı bir senaryo, roman ya da tiyatro oyunu mevcuttur ve kaçınılmaz olarak bu metnin kendisi daha önce yazılmış metinlerle ilişki içerisindedir. Hayward, “çekimin ya da çekimler dizisinin daha önceki filmlere – önceki yönetmenlere bir saygı duruşu olarak – atıfta bulunabileceğini” belirtir (Hayward, 2006, s.226). Bu çalışma kapsamında metinlerarasılık, filmsel imgelerin kendilerinden önceki ve sonraki filmsel imgelerle birlikte okunması anlamında kullanılmıştır. Buradaki atıfta bulunma durumu, filmlerin birbirlerine doğrudan bir göndermede bulunması anlamında değil, bir “birlikte okumayı çağırma” olarak değerlendirilmelidir.

²⁰ İtalik vurgular Ziss’e aittir.

3. KURAMSAL TARTIŞMA

Film teorileri içinde sinemanın farklı yönlerine açıklama getirmeye çalışan çeşitli yaklaşımlardan söz etmek mümkündür. Bir felsefi disiplin olarak estetik, filmin yansıttığı sanatsal görüngüleri merkeze alarak bu yaklaşımlara eklenir. Sinema estetiği, sinemayı bir sanat olarak ele alan ve filmin sanatsal yönlerini görünür hale getirmeyi amaçlayan bir çalışma alanıdır. Sinema estetiği çalışmaları, film kuramlarının yanı sıra klasik estetiğin kuramlarından da beslenir. “Sinema estetiğinin genel ve spesifik olarak tanımlanabilecek iki düşünme pratiği vardır: İlki estetik etkileri bütünlüklü olarak bir sanat olan sinema üzerinden açıklamaya çalışan bir pratiktir. İkincisi ise belirli filmlerin üzerine yoğunlaşarak yapılan analizler olarak tanımlanabilecek spesifik çalışmalardır” (Aumont ve diğerleri, 1992, s.6).

Bu çalışma kapsamında örneklem olarak belirlenen 21 yeni Türk filmine sınırları keskinleştirilmiş belli bir kuramsal çerçevenin içinden bakmanın sınırlandırıcı ve hatta indirgemeci olabileceği düşünülmektedir. Dolayısıyla, yeni Türk sinemasında tekrarlayan imgelerin üzerinden üretilen duyumları saydamlaştırmayı amaçlayan böyle bir çalışmanın kuramsal tartışmasında geçişlilik içeren bir yaklaşım gerekli görülmüştür. Özellikle filmlerin değerlendirilmesi kısmına ilgili felsefi dayanakları gerektiğinde yardıma çağırarak ilerleyen yaklaşım hakimdir. Sonuç olarak, tüm çalışma boyunca ana bir eksen oluşturan, tam yapılandırılmış bir kuramsal çerçeve yerine, kuramsal boyutta belli bir geçişkenliği de içeren, edebiyat gibi farklı disiplinlere ait metinlerin de dahil edildiği bir kuramsal çatı kendini bir gereklilik olarak ortaya koymuştur.

Kuramsal tartışma başlığı altında, sanat yapıtlarının ürettiği duyumsal bilginin ne’liği ve Deleuze’un sinemadaki imge rejimleri üzerine yaptığı kavramsallaştırmanın yeni Türk sinemasındaki imge rejimini açıklarken nasıl bir dayanak noktası oluşturabileceği ve imgedeki düşünce-duyum dualitesinin nasıl bir ayırımdan çok bir birliktelik haline gelebileceği tartışılacaktır.

Deleuze ve Guattari, insanın dünyadaki kaosla başa çıkmak için felsefe, bilim ve sanat yoluyla düşünce ürettiğini belirtirler. Deleuze ve Guattari'ye göre (1993, s.180) felsefe, bilim ve sanat tarafından üretilen düşünce formları “kaosun üzerine düzlemler çizer.”

Deleuze ve Guattari bunu şöyle açıklar:

Filozofun kaostan beraberinde getirdiği, sonsuz olarak kalan, ama kesitsel bir içkinlik düzlemi çizen yüzeylerin üzerinde ya da mutlak oylumların içinde birbirinden ayrılmaz haline gelmiş *değişimler*'dir: bunlar artık ayrışık çağrışımlar değil, ama bir kavram içindeki ayrıştırılmazlık bölgelerine göre dağılmış yeniden-zincirlenmelerdir. Bilgin kaostan yavaşlamalarla, yani hangisi olursa olsun içiçe girmeye elverişli başkaca değişkenliklerin elenmesi yoluyla bağımsız hale gelmiş *değişkenler* getirir, öyle ki alıkonulmuş değişkenler belirlenebilir orantılar altında bir fonksiyona dahil olurlar. (...) Sanatçının kaostan getirdiğiye, artık duyu organında duyulurun yeniden üretimini kurmayan, ama sonsuzu yeniden vermeye muktedir, organik-olmayan bir kompozisyon düzlemi üzerinde, bir duyulur varlık, bir duyum varlığı çatan *değişiklikler*'dir. Cézanne ve Klee'nin kaosla, resmin içindeki eylemle, resmin bağrında sergiledikleri kavga, bir başka biçimde bilimde de, felsefede de ortaya çıkar: her kezinde, onu kateden bir kesitsel düzlemle kaosu alt etmektir söz konusu olan²¹ (Deleuze ve Guattari, 1993, s.180).

Yukarıda yapılan alıntının da doğrudan yansıladığı üzere, Deleuze ve Guattari sanata duyumdan elde edilen bilgiyi üretme görevini atfeder. Deleuze ve Guattari (1993, s.182), sanatın felsefe ve bilim gibi, kaosla kavga ettiğini ve bunu “oradan bir anlık süreyi ışıklandıran bir görüyü, bir Duyumu fişkırtmak için” yaptığını söyler.²²

Duyum ise, Deleuze ve Guattari tarafından bir “haline-gelmek” olarak açıklanır. Bu *haline-gelişler* durumunu Deleuze ve Guattari, şu şekilde açıklar:

Dünyanın içinde değiliz, dünya ile birlikte haline-geliyoruz, onu temaşa²³ ederek haline-geliyoruz. Her şey görüdür (vizyon), haline-geliştir. Evren haline-geliyoruz. Hayvan, bitki haline-gelişler, molekül haline-geliş, sıfır haline-geliş. Kleist hiç şüphe yok ki duygulamaları en fazla kullanarak yazı

²¹ İtalik vurgulamalar Deleuze ve Guattari'ye aittir.

²² Duyum kelimesi alıntı yapılan kaynakta cümle içinde büyük harfle yazılmış, bu çalışmaya da kaynakta olduğu gibi aktarılmıştır.

²³ Türk Dil Kurumu bu sözcüğü şöyle karşılar: 1. Hoşlanarak bakma, seyretme 2. Seyredilecek görüntü, görülmeye değer şey. 3. Gezme, seyir 4. Oyun, temsil, piyes, tiyatro. Türk Dil Kurumu. (t.y.) Erişim: 28 Mayıs 2010, <http://www.tdk.org.tr/TR/Genel/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=temaşa>

yazan kişiydi, onlardan taş ya da silahmışlar gibi yararlanır, onları ani dönüşlerin ya da sonsuz hızlanışların haline-gelişleri, Penthèsilée’in köpek-haline-gelişi ve sayrık algılamalarında yakalar. Bütün sanatlar için doğrudur bu: Messiaen’in dediği gibi, müzik, aynı bir duyum varlığı içinde molekül ve kozmik olanı, yıldızları, atomları ve kuşları bir araya getirerek, “melodik manzaraları” ve “ritmik kişilikleri” boyunca ne tuhaf haline-gelişler boşaltmaktadır zincirlerinden? Bir ay çiçeği haline-gelişe kapılmış Van Gogh’un kafasında dolaşan nasıl bir terördür? Yaşanmış algılardan algılam’a, yaşanmış duygulanımlardan duygulam’a yükselmek için her kezinde tarz – bir yazarın söz dizimi, bir müzisyenin ton ve ritmleri, bir ressamın çizgi ve renkleri – gerekir (Deleuze ve Guattari, 1993, s. 152).

Deleuze ve Guattari’in belirttikleri gibi sanat ve duyumsama arasında güçlü bir organik bağ vardır. Deleuze ve Guattari’nin duyum varlıkları olarak tanımladığı, duyumsama sonucu elde edilen duygulamalar, “değişen, titreşen, kucaklaşan veya çatlayan duyum bileşikleri içinde, işte bu şekilde birbirlerine zincirlenebilir veya birbirlerinden çıkarılabilirler: sanatçının bir izleyici kitlesiyle olan ilişkisini, aynı sanatçının yapıtları arasındaki ilişkileri, ya da hatta sanatçıların kendi aralarındaki olası bir yakınlığı gösterenler bu duyum varlıklarıdır” (Deleuze ve Guattari, 1993, s.157).

Filozofların bu son önermesi bu çalışmada geliştirilen argümanların ana eksenini oluşturur. Yeni Türk sinemasında lineer anlatıyı kırarak, bir sızıntı gibi, filmin duyumsama düzleminde işleyen tekrarlı imgeler, tam da Deleuze ve Guattari tarafından vurgulandığı gibi, birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden düşünülebilir.

Kendini sonsuza kadar saklayan ve bir anda metne sızıveren imgeler, bir duyum varlığı haline gelerek filmlerdeki yer alırlar. *Kendini saklama* niteliği yine Deleuze ve Guattari tarafından sanata atfedilerek tanımlanır. Deleuze ve Guattari’ye göre (1993, s.146), “sanat saklar, ve dünya üzerinde kendini saklayan tek şeydir. Aslında, kaidesi ve taş, tuval, kimyasal boya vs. türü malzemelerinden daha çok dayanmamakla beraber sanat saklar, kendinde kendini saklar. (...) Kendini saklayan, şey ya da sanat yapıtı, *bir duyumlar kitlesidir, yani algılam ve duygulamaların bir bileşimi*²⁴”

Kendini saklayan duyumlar, benzer imgeler üzerinden tekrarlı hale gelerek farklı sinema metinlerinde görünür olur. Filmlerin imgeler üzerinden yarattıkları duyumsamalar bu nedenle birlikte okunmalıdır. İmgeye içkin olarak saklanan duyum, benzer bir imge ile başka bir metinde tekrar eder. Bir duyular bileşimi haline gelen imge

²⁴ İtalik vurgu Deleuze ve Guattari’ye aittir.

benzer şekilde başka metinlere de sızar ve kendini sonsuz kere çoğaltır. Çoğalan imge birbirinden farklılaşsa da imgeye içkin olan duyum benzeşir. Kuşkusuz, her imge tekrarı her seferinde aynı duyumu, aynı şekilde yaratmaz; ama birbirine yakın, birbirlerine doğru akan, karışan ve ayrılan duyumların yaratılmasını, imgenin muğlak sınırları içinde mümkün kılar.

“İşte budur her sanatın ödevi, ve resimle müzik de, renklerden ve seslerden yeni akorlar, plastik ve melodik manzaralar, ritmik kişilikler koparıp alarak toprağın şarkısına, insanların çılgınlığına yükselirler: bu da tonu, sağlığı, haline-gelişi, görsel ve tınısal bir kitleyi kurar. Bir anıt geçmişteki bir şeyi yadettez, kutlamaz, ama geleceğin kulağına olayı canlandıran kalıcı duyumları fısıldar: insanların hep yinelenmiş acısını, yeniden yaratılmış protestolarını, hep yeniden başlanmış kavgalarını...” (Deleuze ve Guattari, 1993, s. 158).

Deleuze ve Guattari sanatın duyum yaratan yönünü, mimarlığın resimden sinemaya kadar diğer sanatlara da bir duyum yüzeyi olarak dayattığı, iç içe geçmiş “çerçevelerde” görür. “Çerçeveler ve bağlantı noktaları duyum bileşiklerini taşırlar, figürleri ayakta tutarlar, kendi ayakta-tutma eylemleriyle, kendi duruşlarıyla karışırlar. Burada bir duyum zarının yüzleri bulunur. Çerçeve ya da yüzeyler koordinatlar değildir, onlar yüzlerini ve ara-yüzlerini kurdukları duyum bileşiklerine aittir” (Deleuze ve Guattari, 1993, s.167).

Sinemanın çerçevelemeleri olan filmsel imgeler de, duyum bileşikleri yüzeyleri olarak görülebilir. Bu yüzeyler, Deleuze ve Guattari tarafından da vurgulandığı üzere, üzerlerinde ince bir zar gibi üzerinde duyumun tarifi kolay olmayan nüvelerini barındırır. Bu duyum bileşiklerinin kuruluşunu ise Deleuze ve Guattari, kompozisyon ile açıklar. “Kompozisyon, yine kompozisyon, bu sanatın tek tanımıdır. Kompozisyon estetikdir” (Deleuze ve Guattari, 1993, s. 171).

“Sanat filmlerinde” yönetmenin bir sanatçı olarak bireysel dehasının en çok görünür hale geldiği alanlardan biri imgenin kompozisyonudur. İmge, tıpkı bir tablo gibi yönetmen tarafından birçok unsur bir araya getirilerek (mekân düzenlemesi, oyuncu hareketi, diyalog, sanat yönetimi, devamlılığa dair gereklilikler) kurulur. Bu yönüyle imge, bir tablonun tuval, renk, boya, biçim, figürasyon ve teknik gibi tüm elementlerini birlikte çalıştırarak, bir *haline-geliş* olarak duyumsamayı harekete geçirir.

Deleuze'un Francis Bacon resimleri üzerinden açıkladığı duyumsama düzeyleri böyle bir *haline-geliş*e karşılık gelirler. Deleuze bunu şöyle açıklar:

Duyumsama kolay olanın, önceden yapılmışın, klişenin tersidir ama, aynı zamanda “sansasyonel” olanın, kendiliğinden olanın, vs. de tersidir. Duyumsamanın bir yüzü özneye (...) bir yüzüyse nesneye çevrilidir. Hatta hiç yüzü yoktur. O, ayrıştırılmaz biçimde, her ikisi birdendir; fenomenologların dediği gibi “dünya-içinde-olmak”tır. Ben hem duyumsamada *oluyorum*, hem de duyumsama yoluyla bir şey *geliyor*, biri öteki yoluyla, biri ötekinin içinde. En uç noktada onu veren de alan da, hem özne hem nesne olan da aynı bedendir. İzleyici olarak ben, duyumsamayı ancak tablonun içine girerek, duyabilen ve duyulanan birliğine erişerek anlarım²⁵(Deleuze, 2009, s.40-41).

Deleuze bu şekilde duyumsamanın *nerede* oluştuğunun yanıtını da verir. Duyumsama, öznde –sinema söz konusu olduğunda filmin alımlayıcısında, izleyicide – bir *haline geliş* olarak oluşur. İzleyici, özellikle sanat filmlerini izlerken, yönetmen tarafından kurulmuş olan imgenin içine girerek, *imge haline-gelerek* duyumsar. Filmin yaratıcısı olarak yönetmenin yaptığı da bundan pek farklı değildir. Yönetmen imgeyi kurma sürecinde, kendi zihninde sonsuz kere yeniden kurarak onu realize eder. Dolayısıyla yönetmen de kurmak istediği duyum *haline-gelir* ve bir sanatçı olarak bu duyumu en iyi yansıtabilecek yüzey (ya da yüzeyler) olarak filmsel imgeyi kurar.

Deleuze sinemayı iki temel imge türü; hareket-imge ve zaman-imge bağlamında ele alır ve bu iki imge türüne dair görüşlerini *Cinema 1: The Movement Image* ve *Cinema 2: The Time Image*²⁶ adlı çalışmalarında kuramsal hale getirir. Deleuze'e göre sinema ile birlikte ilk kez imge hareket kazanmış ve bu bağlamda öncülü olan fotoğraftan farklılaşmıştır. Deleuze'a göre sinemada hareket, imgeye içkindir. Başka bir ifadeyle, sinemada hareket imgeye sonradan eklenmemiştir, sinema hareket-imgedir. Sinema bize imgeyi verir fakat sinemanın imgesi yapısal olarak hareketlidir. *Sabit imge + soyut hareket* gibi bir ayırımdan söz etmek olanaklı değildir. (Deleuze, 1997a, s.2)

²⁵ İtalik vurgulamalar Deleuze'a aittir.

²⁶ Bu çalışmada kaynak alınan *Cinema 1: The Movement -Image* ve *Cinema 2: The Time-Image* adlı eserler, Minnesota Üniversitesi Yayınları tarafından aynı yıl yayımlanmıştır. Metin içi göndermelerde yazarın soyadı ile birlikte *Cinema 1: The Movement -Image* çalışmasına yapılan gönderme (1997a) olarak, *Cinema 2: The Time-Image* adlı çalışma ise (1997b) olarak belirtilecektir. Yapılan bu ayırım için Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayın Yönergesi dikkate alınmıştır.

Bu yönüyle sinematografik imge resim ve fotoğraf sanatının sabit imgesinin ötesine geçen bir anlatım kaabiliyeti kazanır.

Hareket-imge sinemasında, her çekim ve çekimi oluşturan imgeler topluluğu bütünü oluşturulmasına hizmet eder. Dolayısıyla, her imge birbiri ardına bir ardışıklık ilkesi temelinde dizilir. Böylelikle bütünü üretmeye çalıştığı düşünce/anlam bu ardışıklığın sonucunda ortaya çıkar. Hareket-imge sineması, rasyonel bağıntı ile art arda gelen, zaman-mekân ve eylem devamlılığına sahip olan klasik anlatı sinemasını imler. Deleuze’a göre hareket-imge, duyu-motor süreçlerine seslenen bir imge türüdür. İmgeler birbiri ardına bir etki-tepki mekanizması sonucunda ortaya çıkarlar. Tüm bu etki-tepki mekanizması, bir bütün olarak filmin anlamlandırılmasına; dolayısıyla anlatıda tutarlı bir eylem ve zaman-mekân bağlantılarının kurulmasına olanak sağlar. Tüm bu süreç Deleuze tarafından “tinsel bir otomasyon”²⁷ süreci olarak tanımlanır. (Deleuze, 1997b, 26-43)

Deleuze, Spinoza tarafından tanımlanan “birbirini takip eden ideaları”, sinemada ardışık olarak gelen film karelerine benzetir ve Spinoza’nın *tinsel otomasyon* tanımını sinemadaki imgelerin ardışıklığı ve bu ardışıklık sonucu ürettikleri anlam ile özdeşleştirir. İzleyicinin duyu-motor sistemine seslenen bu ardışıklık izleyicinin filmdeki karakterlerle özdeşlik kurması için de tetikleyici bir işlev görür. Suner, hareket-imgesinin izleyici özdeşliği kurması boyutunu şöyle açıklar. “Hareket-imesi, karakterlerin durumlara tepki vermesi ilkesi etrafında kurulur. İzleyici karakterle özdeşleşerek kendisini duyu-motor devinim sürecinin parçası olarak algılar” (Suner,

²⁷ Tinsel otomat kavramını daha iyi anlayabilmek için Spinoza’nın “fikir” (idea) tanımına kısaca değinmek gerekir. Spinoza’ya göre insan bir tinsel otomatlar zinciridir. Bir tinsel otomatlar bütünü olan insanda her zaman birbirini takip eden idealar vardır. Bu ideaların birbirini takip etmesi ise varolma ve eyleme gücü açısından insanı her an değişime uğratmaktadır. “Spinoza “*automaton*” terimini kullanır; biz der, ruhsal otomatlarız; yani idealara sahip olanın biz olmamızdan ziyade kendilerini bizde olumlayanlar idealardır. İdeaların art arda gelmesinden başka olup biten ne? Bir başka şey var, yani bende, durmaksızın çeşitlenen bir şey var. İdeaların art arda gelmesiyle aynı şey olmayan bir varyasyon rejimi var” (Deleuze, 2008, s.19). Spinoza’ya göre insanda her an ortaya çıkan idealar, insanın dış dünya ile bağıntıları sonucunda oluşur. Deleuze, Spinoza’nın bu düşüncesini -insanın sürekli karşılaştığı bu idea varyasyonlarını- somutlamak için yolda karşılaşılan iki kişi örneğini verir. İnsan sevmediği biriyle karşılaştığında ve ona selam verdiğinde kendini üzüntü kaynaklı bir duygulanımla mücadele ederken bulur. Belki bu hoşlanılmayan kişi ile bağlantıya girildiğinde, korku veya türevi duygular da ortaya çıkacaktır. Her durumda, bu karşılaşma Spinoza’nın “eylem kudretinin azalması” olarak tarif ettiği bir durumu yaratacaktır. Aynı yolda yürürken, daha sonra karşılaşılan sevilen bir kişi ile konuşmak ise sevinç yaratacak ve eylem kudretini tam tersi şekilde artıracaktır. Spinoza’nın ruhsal otomatlar olarak tanımladığı da tam böyle karşılaşmaların kişinin bedenindeki ya da ruhundaki izdüşümleridir. (Deleuze, 2008, s. 19-20)

2006, s. 121). Suner'in belirttiği bu özdeşleşme izleyicinin filme eleştirel bir mesafede durmasını zorlaştırır. Deleuze, tam da bu nedenle, hareket-imge sinemasına karşı eleştirel bir tavır takınır. Çünkü ona göre hareket-imge sineması kolaylıkla kitleleri harekete geçirerek propaganda ve faşizmin bir aracı haline gelmiştir.²⁸ (Deleuze, 1997b, s. 164)

Deleuze'a göre sinema tarihinin ilk yıllarında "hareket-imagesi tarafından temellendirilen bir kitle sanatında hiçbir saptırma (diversion) ya da yabancılaşma olmamıştır. Bu nedenle hareket-imagesi savaşın organizasyonuna, propagandaya, sıradan faşizme tarihsel ve zorunlu olarak bağlı kalmıştır" (Deleuze, 1997b, s.165).

Deleuze, hareket-imgenin zamanı önce-şimdi-sonra bağıntısıyla işleyen ampirik bir form olarak ele aldığını söyler. Zaman, hareket-imgeden ya da ardışık çekimlerden kaynaklanan bir "ilerleme"dir. Dolayısıyla hareket-imge bize yalnızca zamanın dolaylı bir temsilini verebilir. Zaman-imge ise, zamanı direkt olarak sunar. Zaman-imgede, zaman artık ampirik ya da metafiziksel değildir; zaman "aşkındır". Zaman bağlantının dışında kendini saf bir durum olarak ortaya koyar. (Deleuze, 1997b, s.271)

Zaman-imge üç dönüşümü beraberinde getirir. Bu dönüşüm Deleuze tarafından şöyle anlatılır: "İmgelerin bir bütününe ya da bütünlüğünün silinişi, onların arasına sokulan bir dışsalın yararına; filmin bütünü olarak iç monoloğun silinişi, özgür bir dolaylı anlatım ya da görüntünün yararına; dünya ile insan arasındaki birliğin silinişi, şimdi bu dünyada bizi yalnızca inançla başbaşa bırakan kırılmanın yararına" (Deleuze, 1997b, s. 187-188).

Deleuze'un tanımladığı bu dönüşümlerden da anlaşılacağı gibi zaman-imge, "insan ile dünya arasındaki birliğin koptuğu" II. Dünya Savaşı'ndan sonra, bir sinema yapma biçimi olarak ortaya çıkar. II. Dünya Savaşı neden Deleuze için bir kırılma noktası oluşturur sorusu Deleuze tarafından şöyle cevaplanır: "II. Dünya Savaşı sonrasında, Avrupa'da insanlar, nasıl tepki vereceklerini bilmedikleri durumlar ve nasıl tanımlayacaklarını bilmedikleri mekânlarla karşılaşmaya başlamışlardır. Bu mekânlar 'öylesine herhangi bir yer' (*any space whatever*) olarak tanımlanabilecek; çöl gibi ama içinde yaşam olan, terk edilmiş ambarlar, atık mekânlar gibi yıkık ve yeniden yapım

²⁸ Deleuze, Hitler ve Hollywood Sinemasını bu anlamda özdeş tutar. (Deleuze, 1997b, s. 164)

sürecinde olan mekânlardır. Bu mekânların karakterleri de eylemekten ziyade *gören*²⁹ karakterlerdir. Rosselli'nin *Europe 51, Stromboli, Germany Year 0* üçlemesinde olduğu gibi; yıkılmış şehirde bir çocuk, bir adada yabancı bir kadın, etrafındaki her şeyi “görmeye” başlayan bir burjuva kadın” (Deleuze, 1997b, xi).

Deleuze, II. Dünya Savaşı ile birlikte duyu-motor şemasına dayanan hareket-imgenin sinemadaki eski yerini yitirdiğini söyler. Bu sayede “saf durum içinde zaman”ın perdenin yüzeyine yansıyacağı vakit gelmiştir. Artık modern sinema devamlılık (*continuity*) ilkesi üzerinden işlemek zorunda değildir. İmgeler rasyonel kesmeler ve devamlılık ile değil, irrasyonel kesmeler ve *false continuity* ile birbirine bağlanacaktır. Hatta beden bile artık çok hareket etme eğiliminde değildir. Beden artık hareketin öznesi ya da eylemin aracı değildir, o kendi yorgunluğu ve bekleyişiyle zamanın geliştiricisi haline gelir (Deleuze, 1997b, xi).

Deleuze, duyu-motor bağlantısı ile işleyen hareket-imgenin yerini “saf optik ve ses durumları olarak” tanımladığı zaman-imgenin aldığını söyler. “Zaman-imgesinde durumlar eylemlilik üretmez. Nesneler ve ortam, hareket-imgesinde tamamen durumun gereklerine göre işlevsel olarak düzenlenerek anlatıya eklemlenirken, zaman-imgesinde, kendi içlerinde anlam ifade eden, özerk, materyal bir gerçeklik kazanacaktır. Her şey gerçektir, ancak ortamın gerçekliği ile hareket arasında, önceden hesaplanmış bir duyu-motor devrim bağlantısı değil, neredeyse düşsel bir bağlantı vardır” (Suner, 2006, s.122).

Deleuze zaman-imgeyi saf optik ve ses durumları olarak açıklar. Bu durumlar [filmdeki] karakterlerin nasıl tepki vereceklerini bilmedikleri terkedilmiş mekânları deneyimlemekten vazgeçip başka yerlere gitmeleri, gittikleri yerlerde de bir fark göremedikleri ve ne yapacaklarına karar veremedenden sadece *görmeye*³⁰ çalıştıkları bir duruma denk gelir. Karakterler yalnızca etki-tepki içinde ne kaybettiklerini görmeye çalışırken, izleyicinin problemi de “Bu imgede görülecek nedir?” sorusuna cevap bulmak olur. (Hareket-imgede olduğu üzere, “Bir sonraki imgede ne göreceğiz” sorusu tamamen geçersizleşir) İmgede içkin olan durum, tüm uzantılarından, eylemden ve etkilerinden bağımsızlaşmıştır. Yalnızca önemli olan kendisidir ve tüm keskin

²⁹ İtalik vurgu yazara aittir.

³⁰ İtalik vurgu yazara aittir.

gerilimini kendinde içermektedir ve tüm aktif uzantıları kendi içindedir. Bu artık bir duyu-motor durumu değildir, saf bir optik ve ses durumudur. (Deleuze, 1997b, s.272)

Hareket-imge sinemasının “organik imge rejimine” karşılık, zaman-imge sinemaya yeni bir görüntü rejimi olarak “kristal rejimi” getirmiştir. “Organik betimleme nesnenin bağımsızlığını varsayar. Bu, gerçekten nesnenin bağımsız olduğunu bilme meselesi değildir. Önemli olan, sahne dekoru ya da dış çekimler olsun, sahnenin kameranin sunduğu betimlemeden bağımsız ve çekimden önce de var olduğu varsayılan bir gerçeklik yerine geçmesidir” (Deleuze, 1997b, s.126). Kristal rejim ise organik rejime karşıt olarak konumlanır. “Alain Robbe Grillent’in ortaya koyduğu gibi, kristal rejim, nesnesinin yerine geçer, onu hem yaratır hem de siler ve sürekli onun yerini alabilecek, onunla çatışabilecek ya da farklı bir düzleme taşıyabilecek diğer betimlemelerin yolunu açar. Ayırıştırılmış ve çoğaltılmış nesneyi oluşturan şey betimlemenin kendisidir” (Deleuze, 1997b, s. 126).

Sütcü, kristal rejimin doğasına yönelik Deleuze’un yaptığı vurgunun “var olan gerçekliğe” yönelik verili her bilginin aşılması üzerine olduğunu söyler. “Organik rejimde ‘imge’, dışsal gerçeklik ya da onun temsili ile tanımlanırken, kristal rejimde kendi gerçekliğini kendisi yarattığından temsili karakteri olmayan bir düşünme tarzıyla ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durumda kristal rejimde imge bir şeyin sunumu değil, bizzat kendisi sunum olan şeydir; yani zamana dayalı, kendine ait ve kendi gerçekliğini kendisi yaratan bir sunum” (Sütcü, 2005, s.162).

O halde, organik rejime dayalı sinemanın imgesi olan hareket-imgede anlam, neden-sonuç bağıntıları, uzam-zaman ilişkisi, eylem devamlılığı gibi rasyonel bağıntılarla yaratılırken, kristal rejime dayalı zaman-imge sinemasında imgeler bir süreksizlik, bağıntısızlık mekanizmasıyla yaratılmaktadır. Bu nedenle artık kristal imge sinemasına neden ve sonuca ilişkin çözümlemelerle yaklaşmak mümkün değildir.

Kristal rejim, insanın dünya karşısındaki güçsüzlüğü ve dünyanın katlanılmazlığı düşüncesini imgede yakalar. Bunu daha iyi bir dünya adına yapmaz, aksine bu katlanılmaz dünyada insan ne kendini, ne dünyayı düşünmektedir. Katlanılmaz olan artık ciddi bir adaletsizlik değildir, günlük hayatın sıradanlığının kalıcı halidir. İnsan, bu katlanılmaz dünyada “sıkışmıştır”. Böylece bir tinsel otomat gibi klasik anlamda düşünme ve tepki verme yerine, “inancı” koyar. (Deleuze, 1997b, s.169-170)

Deleuze, zaman-imge ve inanç bağlantısını şöyle anlatır: “(...) farklı bir dünyaya değil, insan ve dünya arasındaki bağa, sevgi ya da yaşama inanmak, imkansız olana, düşünülemez olana, fakat yine de düşünceden başka bir şey olmayana inanmak; mümkün bir şeye inanmaktır. Çünkü aksi takdirde boğuluruz. Düşünülmeveni absürd aracılığıyla düşüncenin özel gücü yapan bu inançtır” (Deleuze, 1997b, s. 170; Sütçü, 2005, s.169).

İnanç, insanın yolunu bulmasında, yaşama inanmasında, kendisini ve düşünceyi yeniden keşfetmesinde Deleuze’e göre anahtar bir kavramdır. Modern insan ile dünya arasındaki boşluğu dolduran sinema perdesine de yansıyan “inançtır”. Modern insanın bilmeye değil inanmaya ihtiyacı vardır. Çünkü “dünyada yalnızca inanç, insanı gördüğü ve duyduğu şeye yeniden bağlayabilir. Sinema dünyayı değil, bu dünyayla tek bağımız olan inancı filmleştirmelidir. Modern sinemanın gücü, dünyaya olan inancımızı yeniden kurmaktır. Evrensel şizofrenimiz içinde, ister Hristiyan, ister ateist olalım, *dünyaya inanmak için nedenlere ihtiyacımız vardır*³¹” (Deleuze, 1997b, s. 172).

“Demek ki, sinema düşünülemeyeni düşünülür kılarak ‘inanç’a yol açmaktadır. Sinemanın yol açtığı ‘inanç’ düşünceye farklı bir yön sağlamaktadır. Deleuze’e göre sinemayla ortaya çıkan bu inanç, düşünce dünyamıza basit bir katkı değildir; tersine, o düşünce evrenimizin bir başka yönüdür” (Sütçü, 2005, s.169-170). Görüldüğü gibi Deleuze, sinemanın, özellikle zaman-imge sinemasının düşünce ürettiğini söylerken, inanç gibi entelektüellikten biraz daha uzakta kalan, hatta tinsel denilebilecek bir düşünce biçimini de içine alır. Dolayısıyla Deleuze’un sinemaya atfettiği ‘düşünce üretme’ görevi, salt entelektüel bir düşünce değildir. Sanat yapıtının duyum üreten işlevini de içine alacak şekilde genişletilebilir. Bu noktadan hareketle Deleuze ve Guattari’nin, felsefe, bilim ve sanattan elde edilen düşünce formlarının her an kesişen doğasına yönelik önermelerine geri dönebiliriz:

Üç düşünce biçimi, bireşim ve özdeşleşim olmaksızın kesişir, içiçe girer. Felsefe kavramlarıyla olaylar çıkartır, sanat duyumlarıyla anıtlar diker, bilim de fonksiyonlarıyla şeylerin durumlarını kurar. Düzlemler arasında zengin bir iletişim örgüsü yerleşebilir. (...) Bir düzlem üzerinde yaratılmış her öge, öteki düzlemler üzerinde yaratılmayı bekleyen, daha başka ayrışık öğelere çağrıda bulunur: ayrışık-doğum olarak düşünce...(Deleuze ve Guattari, 1993, s. 177).

³¹ İtalik vurgu Deleuze’a aittir.

Sonuç olarak, modern sinemanın düşünce yaratan imgeleri duyumsama düzleminden bağımsız olarak değil, birbirlerini harekete geçiren, birbirlerini çağıran imgeler olarak işlev görürler.

Bu çalışmanın örnekleme dahil edilen filmlerin, hareket-imgeden daha çok, zaman-imge sinemasının özelliklerini gösterdiğini söylemek mümkündür. Hareket-imge ağırlıklı filmlerde de ele alınan imgeler, lineer anlatıyı dikey bir müdahale ile kesen, irrasyonel şekilde anlatıya eklenen ve artık duyumsama düzeyinde işgören imgeler oldukları için, bu imgeleri de – filmin genel imge rejimi öyle olmasa da – zaman-imge olarak değerlendirmek mümkün hale gelir.

Yeni Türk sineması üzerine yazılan birçok akademik metinde de zaman-imge kavramsallaştırması üzerinden ilerleyen bir bakışı görmek mümkündür. Akbulut, Nuri Bilge Ceylan filmlerinin bir zaman-imge örneği olarak okunabileceğini söyler. Ceylan sinemasının zamanı uzamlaştırdığını ve onu görünür kıldığını belirtir. “Ceylan’ın sineması, Deleuze’ün tanımladığı anlamda sinema sanatının özünde bir hayalet gibi bulunan bu zaman-imgeyi görünür kılar. O, filmlerinde saf görsel ve sessel durumlara yer vererek, zaman-imge sinemasına dahil olur” (Akbulut, 2005, s. 42). Akbulut’a göre Ceylan “sinemaca” düşünür. “Seslerin görüntü kadar belirginliği, uzun sabit çekimlerden oluşan ‘ölü anlar’, Ceylan’ın sinema fikirleri olarak görünürler” (Akbulut, 2005, s.43). Akbulut’a göre (2005, s.43), Ceylan sineması izleyiciyi hem zamana hem de yaşama dair düşünmeye iter. Yaşama dair düşünmeye teşvik eden imge, Deleuze’un da birçok kere belirttiği gibi zaman-imge sinemasının bir özelliğidir.

Deleuze, Japon yönetmen Yasujiro Ozu’nun sinemasını ideal bir zaman-imge örneği olarak gösterir ve Ozu sinemasının Japon sineması bağlamında ilk kez saf optik ve sessel durumlar ürettiğini söyler. Ozu bir Japon ailesinin günlük hayatını konu edinir. Kamera hareketleri çok azdır, kaydırmalı çekimler çok yavaştır, ‘hareket blokları’ düşüktür; kamera her zaman alt açıda ve sabittir, ön veya değişmeyen bir açıdan kaydeder. Modern sinemayı domine eden montaj-kesme, Ozu sinemasında tamamen optik bir pasaj veya imgeler arasında noktalama işaretidir, doğrudan işlev görür. (Deleuze, 1997b, s.13) “Ozu, Paul Schrader’ın tanımlamasıyla iki şeyi yapar: ‘Bir yandan günlük olanın sıradanlığını’ anlatır; öte yandan da nedeni anlaşılmasa da bir kırılma üreten ya da günlük sıradanlığa duygu ekleyen bir ‘karar anı’, ‘bir fark’a yer verir”

(Deleuze, 1997b, s.14; Akbulut, 2005, s.48). Akbulut, Ceylan filmlerinin de benzer bir izleğe sahip olduğunu söyler. “Örneğin *Kasaba*’da dede, nine ve oğul Nuri, doğanın bir düzeni olduğunu, düzeni bozanın insan olduğunu söylerler. Saffet’in kasabanın sıkıcılığına ve bilgiye ilişkin görüşleri, ‘fark’ yaratarak düzeni bozmaya, kuralları ihlal etmeye girişir. *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*’ta da benzer bir izlek yinelenir” (Akbulut, 2005, s. 48).

Bu çalışma kapsamında değerlendirilen, *Uzak*, *İklimler* ve *Üç Maymun* filmlerinin hepsinde benzer bir duyumsama düzleminin olduğunu söylemek mümkündür. Filmlerin hiçbirinde karakterlerin duyguları, değişim süreçleri ve kişisel iç yolculukları filmin kolayca okunabilen görüntü düzleminde öne çıkmazlar. Ceylan filmlerinde karakterlerin günlük hayat içindeki karar anlarını ve değişim süreçlerini yine günlük hayatın içinden kesitlerle görürüz. Dolayısıyla Ceylan filmlerinde “duyum” hep oradadır, izleyici tarafından sezilir ama “sıradan an”lar üzerinde bir yerde gezinir durur, bir noktaya kolaylıkla sabitlenmez. *Uzak* filminde Mahmut’un yalnızlığı, - bir klasik anlatı filminde kolaylıkla görülebileceği gibi- asla diyaloglarla dile getirilmez. Mahmut’un kendisi dahi, kendi yalnızlığını inkar eder haldedir. İstanbul’da sıklıkla gittiği barda yalnız başına alkol alması, yalnızca cinsel ilişki için buluştuğu kadınla, annesiyle, ablasıyla, eski eşi Nazan’la, arkadaşlarıyla ve son olarak taşradan gelen gönülsüzce misafir ettiği akrabası Yusuf ile kuramadığı ilişkiler, Fındıklı parkında yalnız başına geçirdiği zamana rağmen Mahmut’un yalnızlığı, kendisinin dahi yasını tuttuğu, kurtulmaya çalıştığı bir hal almaz. Mahmut’un yalnızlığı - herkes gibi ve herkes için olduğu kadar - günlük hayatın sıradan bir parçasıdır. Deleuze’un sıklıkla söz ettiği “insan ile dünya arasındaki kopuşun” bir sonraki aşamasıdır sadece: İnsan ile insan arasındaki kopuş ve dahası insanın kendiyle ilişkisindeki kopuş.

Ceylan’ın sinemasında bu “yalnızlık” hali bertaraf edilmesi gereken bir hal değildir. Klasik anlatı sinemasında kolaylıkla görülebileceği gibi, yeni bir romantik ilişkiye başlama, evlenme ya da bir gruba kabul edilme gibi bir sona da ulaşmaz. Yalnızlık, tam da günlük hayatta olduğu ya da olabileceği gibidir. “Yalnız geçirilen zaman” Ceylan sinemasında, tüm ağırlığıyla görünür olur, kristalleşir ve yalnızlığı “duyumsatır.” Klasik anlatı sinemasında olabileceği üzere, yalnızlığı sorunsallaştırıp “çözmeye” çalışmaz. Aksine onu günlük hayatın bir parçası haline getiren imgelerle kurar ve onu izleyiciye

tüm varlığıyla *duyumsatır*. “Günlük hayat, yalnızca zayıf duyu-motor ilişkilerinin varlığını sürdürmesine izin verir ve böylece hareket-imgenin yerini saf optik ve görsel imgeler alır” (Deleuze, 1997b, s.15).

Ceylan sinemasında perdede bir süre daha “fazla” asılı kalan imgeler, izleyiciyi imgenin kendisi üzerine düşünmeye çağırır. Ceylan, filmlerindeki anlamın, karakterlerin eylemlerinde değil, imgede olduğunu söyler gibidir ve izleyiciye anlamı ortaya çıkaracak bir düşünme süresi tanır. İzleyici adeta imge üzerine tefekküre çağırılır. *Uzak* filminde Yusuf ile Mahmut arasındaki “zayıf iletişim” evin içindeki çerçevelmeler yoluyla görünür olur. Yusuf evin merkezi olan salona en “uzak” odadadır. Bu odanın içi yalnızca filmin başında ve sonunda izleyiciye gösterilir. Diğer zamanlarda, Yusuf’un kaldığı oda hep kameraya, evin merkezine ve Mahmut’un kaldığı odaya sabit uzaklıktadır. *Uzak* filminde ev içi hiyerarşiler, nesnelerin düzenlenmesi ve karakterler tarafından kullanımı, yönetmenin çerçevelmeleri ve sabit kameranın gerilim yaratan kullanımı ile vurgulanır. Ev artık ne kadar sıradan görünürse görünsün, okunması gereken bir mekâna dönüşmüştür. Yönetmenin yaptığı her sinematografik tercih imgenin, zaman-imgeye göre okunmasını gerektiren bir işlev kazanır.

İklimler ve *Üç Maymun* filmleri de benzer özelliklere sahiptir. *İklimler* filminin hemen başlarında bir çifti – Bahar ve İsa – tatilde görürüz. Otel odasında, İsa yatakta yatarken, Bahar balkondadır. Ceylan’ın çerçevelemesi bize çiftin ayrılığın eşiğinde olduğunu duyumsatır. Günlük hayatın sıradan bir parçası olan bu küçük kesitler, aynı sıradanlığın içinde hayatı farklı yönlerle saptıran “karar anlarını” ya da “kırılmaları” da barındırır. Filmin ilerleyen sekanslarında İsa’nın - Bahar’ı daha önce de aldatmış olduğu - Serap ile sevişirken onu fındık yemeye zorlaması sevişmenin sıradanlığını kırar ve artık ilişkideki “güç dengelerini” kadınlık-erkeklik halleri üzerinden açığa çıkaran metindeki bir sızıntıya dönüşür.

Üç Maymun filminde de imge anlatının önündedir. Zaman-imge izleyicinin hiçbir karakterle özdeşlik kurmasına izin vermez. Karakterlerin aldığı kararlar bir etki-tepki zinciri içinde, anlatıda eylem devamlılığını sağlayacak bir görselleştirme ile karşımıza çıkmaz. Yalnızca durumlar vardır. İsmail’in üniversite sınavını kazanamaması durumu vardır. Bu durum İsmail’in servis şöförlüğü yapma isteğini doğurur. Ama İsmail, servis şöförü olarak hiç karşımıza çıkmaz. Hacer’in, kocasının patronu ile yaşadığı ilişki yine

bir durum olarak karşımıza çıkar. Bu durumun öncelik-sonralık bağlantıları kurulmaz. Eyüp, hapisten çıktıktan sonra bir aldatılmış eş durumu içindedir. Patronun öldürülmesi bir durum olarak var olur. Filmin görüntü düzeyine taşınmaz. Filmin görüntü düzeyinde yalnızca karakterlerin *durumları* vardır. Eylemler metne dahil edilmez. İsmail'in Servet'i öldürmesi filmin görüntü düzeyine taşınmaz. Hacer'in intihar edip, etmediği bilinmez. Eyüp'ün suçu üstlenmesi için para teklif ettiği kahveci Bayram'ın ne karar verdiği net değildir. İsmail'in cinayetten sonra ne yaptığının izine rastlanmaz. Filmin görsel düzeyine dahil olan, Eyüp'ün ve İsmail'in rüyalarına giren İsmail'in küçük kardeşinin başına ne geldiği belli değildir. Yalnızca "ölmüş olma" durumu vardır. Dolayısıyla filmde eksilteler yoluyla eylem kaybedilir. Eylemin öncesi ve sonrasındaki durumlar görselleştirilir. *Üç Maymun* filminin tüm kurgusu durumlar üzerinedir. Ceylan, karakterlerini *değişen durumlarda ama aynı mekânlarda* görüntüler.

Nuri Bilge Ceylan sineması Deleuze tarafından kuramsallaştırılan zaman-imge sinemasıyla her yönüyle koşutluk gösterir. Akbulut, Ceylan sinemasının neden Deleuzyen bir yaklaşımla zaman-imge sineması olarak değerlendirilmesi gerektiğini kısaca şöyle özetler:

Ceylan sinemasında yer alan uzun çekimler, sesi görüntüden ayırmak, sessizlik, zaman-imgeyi görünür kılan tümüyle sessel ve görüntüsel durumlara odaklanmak, çerçeve içinde çerçeveler yapmak, yavaş ya da hareketsiz kamera hareketleriyle 'ölü zamanlar' yaratmak gibi anlatımda başvurduğu biçimsel araçlar, onun biçimini oluşturur. Ceylan'ın bütün filmleri, Deleuze'ün zaman-imge sinemasında açıkladığı gibi yalnızca filmde gördüklerimiz üzerine değil, zaman üzerinden sinemanın kendisi üzerine de düşünmeye yöneltir izleyiciyi. Durağan görüntüler, öylesine anlam yüklüdür ki, fotoğrafa benzeyen doğayı gösteren hareketsiz görüntüler, izleyiciyi, olaydan bir süreliğine uzaklaştırarak zamanı uzamsallaştırır ve görülebilir kılar. Onun sinemasında zamanın uzamsallaşması gibi, görülen imge de işitmeye, kavranılması gereken bir kavrama dönüşmeye başlar (Akbulut, 2005, s.168).

Nuri Bilge Ceylan'ın çağdaşı olan Semih Kaplanoğlu da sinema dili olarak Ceylan'ın sinemasına yakın filmler üretir ve filmleri yeni Türk sinemasında bir diğer zaman-imge örneği haline gelir. Bükler ve Akbulut (2008, s.48), Kaplanoğlu sinemasının, Ceylan sinemasına benzer olarak "derin düşünmeyi talep bir sinema" olduğunu söylerler.

Yumurta, *Süt* ve *Bal* filmleri, yönetmen tarafından bir üçleme olarak tasarlanmıştır. *Yumurta* üç filmin de ana karakteri olan Yusuf'un yetişkinliğini, *Süt* ergenliğini, *Bal* ise çocukluğunu anlatır. Her üç film birbirlerine metinlerarası olarak bağlı olmalarına rağmen, aynı zamanda bağımsız birer yapıttır.

Seçil Büker ve Hasan Akbulut'un *Yumurta* filmi üzerine yaptıkları derinlemesine çözümleme, Deleuze'un zaman-imge kuramı üzerinden geliştirilen bir okumayı da içerir. Büker ve Akbulut, Deleuze'den aktardıkları üzerine *Yumurta* filmine ilişkin şu yorumu yaparlar. "Kristal öykülemde ne belirgin bir olay vardır, ne de bunlara tepki gösteren eylem dizileri. Karakterler, içinde bulundukları durumu tepki vermeden sessizce izler. *Yumurta* zaten tümüyle sessel ve görüntüsel öğelerle başlayarak kristal öykülemeye dayandığını açıkça belli eder. *Yumurta*'nın Yusuf'u elbette eylemde bulunur, ancak onun eylemi, yaşamın akışını bozmayan kristal öyküleme içinde yer alır" (Büker ve Akbulut, 2009, s.16).

Yumurta ve *Süt* filmlerinin her ikisi de filmlerin görünen yüzeyine "saf optik ve ses" durumlarını taşırlar. Ceylan filmlerine çok benzer olarak, anlatının merkezini, günlük hayatın tüm düzenini bozan ve sonra yeniden sağlayan olaylar ve eylemler değil, tüm sıradanlığıyla "bir türlü bozulamayacak" bir özkütleye sahipmiş gibi duran günlük hayatın kendisi oluşturur. Filmlerin görünmeyen, ama duyumsanan düzleminde ise karakterlerin evrilişleri, geçirdikleri/geçirmeye çalıştıkları statü değişimleri, ruhlarında hissedip filmin şimdiki anına taşıdıkları duygular, korkular, yorgunluklar, gelecekle ilgili hayalleri ve beklentileri vardır.

Bu çalışma kapsamında değerlendirilen *Yumurta* ve *Süt* filmleri³² ise barındırdıkları her imgeyle bize, "görünenden fazlasının olduğunu duyumsatır". Filmlerin her ikisinin de anlatığı hikaye bireysel, kurduğu evren ise çok daha geniştir. *Yumurta* ve *Süt* filmleri bu yönüyle herkese temas edebilir bir duyumsama düzlemi yaratır. Öyle ki filmlerin yarattığı duygular herhangi bir tanımın kapsayıcılığının çok ötesindedir. Klasik anlatı sinemasında kenarları daha net çizilen ilişkiler, duygular ya da insana dair her şey, Semih Kaplanoğlu filmlerinde tüm açık ve koyu tonları barındıran gölgelerle birlikte verilir. Örneğin Ayla ve Yusuf'un ilişkileri tanımlanamaz ama hissedilebilir. Bu

³² *Bal* filmi bu çalışmanın yazım sürecinde vizyona girmiştir ve bu çalışma süresinde DVDsi piyasaya çıkmamıştır. Dolayısıyla çalışmaya dahil edilememiştir.

ilişkiye aşk deyip, romantik bir aşkın varlığını varsayarak metni anlamlandırmak mümkün değildir. Çünkü bu metinde aşk, oluşacaksa bile anlatının sınırları içinde oluşmaz, klasik bir anlatıda olabileceği gibi altı çizilmez. Aşk yokluktan varlığa doğru evrilen spektrum içinde bir yerlerdedir. Başka bir deyişle, henüz embriyo halindedir.

Süt filmindeki Yusuf'un içinde sıkışmış olarak kalakaldığı günlük hayat, sanki etrafında betondan duvarlar örmüş gibi onu sıkıştırmakta, Yusuf dört bir yandan gelen yetersizlik duygusuyla anbean çarpışmaktadır. Semih Kaplanoğlu'nun tüm bu duyumsama düzeyini kurarken başvurduğu optik imgede, Suner'in tanımıyla, "duyu-motor devinim kapasitesini etkisiz hale getiren 'fazla güçlü' bir şey vardır. Bu güç imgenin klişeden ayrıştırılmasıyla ilintilidir" (Suner, 2006, s.123).

Kaplanoğlu, yerel bir öykü üzerinden "insan olmanın" kendisini anlatır. Dolayısıyla onun filmleri, sınırları aşan, bir anlamda evrenselleşen bir estetiğe sahiptir. Filmlerinin onu uluslararası platformda da başarıya taşıyan mucizesi belki de, burada yatmaktadır. Bükler ve Akbulut'un deyimiyle *Yumurta*'nın ve sonrasında çekilen *Süt* filmlerinin her ikisinde de bir "ruha yolculuk" öyküsü vardır. Fakat, bu öyküler izleyiciyi kendi ruhuna da bir yolculuğa çağırır. Tüm bu yönleriyle, Kaplanoğlu filmleri katıksız bir zaman-imge sineması örneğidir.

Bu çalışma kapsamında değerlendirilen diğer filmler Ceylan ve Kaplanoğlu sineması kadar net bir biçimde zaman-imge sineması olarak değerlendirilemez. Daha çok Gönen'in de vurguladığı heterojenlikleri barındıran ve sinemanın paradoksal yanını da açığa vuran yapıdaki filmlerdir. Gönen (2008, s.40), Deleuze'un iki imge rejimine yönelik kavramsallaştırmasını kabul etmekle birlikte, sinemanın paradoksal yapısının bu hareket-imge ve zaman-imge dikotomisini zaman zaman aşabilen bir heterojenliğe de sahip olduğunu söyler.

Bu çalışma kapsamına alınan diğer filmlerin imge rejimi açısından belli bir heterojenliğe sahip oldukları söylenebilir. Örneğin Reha Erdem sinemasının kendine ait bir zaman-mekân evreni vardır. Her seferinde gerçekçi sinemanın karşısında durduğunu ve biçimci bir sinema anlayışına sahip olduğunu yineleyen Erdem, Acar'ın deyimiyle (2009, s.27), her filminde "plastik bir evren" yaratır. Reha Erdem tam bir kurgu senkronizasyonu olan filmlerinde, kullandığı mekânlar, diyojenik olmayan film müzikleri, kostümler, ışık ve renk seçimleriyle tam bir "kapalı evrene" sahiptir. Erdem

filmleri “anlamı, hayatın doğal, müdahalesiz, her şeyi olduğu gibi gösteren gerçekliğinde değil, onu yeniden üreten, kurgulayan, kendi oluşturduğu bir sinema evreninin içerdiği bir yapıda buluyor” (Acar, 2009, s. 21).

Erdem filmlerinin yarattığı bu kapalı evrende, görüntüler, sesler, müzik, hareket ve zaman-mekân kurgusu tam bir senkronizyon içindedir. Bu filmlere hareket-imge ya da zaman-imge dikotomisi içinden bakmak çok olanaklı değildir. Bu filmlerin her iki imge rejimini de aynı anda ve benzer yoğunluklarda barındırdığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte, bu çalışma kapsamında ele alınan, *–Hayat Var* filminden *Suya Bakma* ve *Toprakta Yatma* imgeleri; *Korkuyorum Anne* filminden *Balık Tutma* imgeleri; *Beş Vakit* filminden ise *Toprakta Yatma* ve *Yağmur* imgeleri – zaman-imge sinemasına göz kırpar. Bu imgeler anlatı devamlılığına katkı sağlamaktan öte, filmlerin duyumsama düzeyine eklemlenirler. Örnek vermek gerekirse, *Korkuyorum Anne* filmindeki – fallik sızıntılar başlığı altında incelenen – Ali ve babası Raşit Bey’in ‘balık tutma’ fotoğraflarının anlatı devamlılığına bir katkısı yoktur ama Ali ile babası arasındaki gerilimi ve Ali’nin yetişkin-ergen olarak kalmasının ardındaki baba faktörünü, fallik bir sızıntı olarak duyumsatır. *Hayat Var* filmindeki *Suya Bakma* imgeleri –bu çalışmanın ilgili bölümünde değinildiği gibi– karanlık ve şiddetli suların bir yansıması olarak, filmin duyumsama düzlemine eklemlenen tekinsizliğin bir parçası olur. *Beş Vakit* filmindeki *Toprakta Yatma* ve *Yağmur* imgeleri filmlerin anlatı devamlılığını kesintiye uğratan birer virgöl gibi, daha çok imge düzeyinde çalışırlar.

Derviş Zaim’in filmlerinde de benzer bir durum söz konusudur. *Filler ve Çimen* ve *Çamur* filmleri daha çok hareket-imge sineması ile birlikte düşünülebilecek olsa da, filmlerde neden-sonuç ilişkilerini ve zaman-mekân devamlılığını geçici olarak bozan imgeleri de görmek mümkündür. Bu çalışmada değerlendirilen imgeler de tam böyle imgelerdir. *Filler ve Çimen* filminde anlatının reel devamlılığını bozarak, anlatıda metaforik parantezler açan can çekişen “balık imgeleri” bu imgelerden biridir. Bu imgeler anlatının ileri doğru hareketini tetikleyen bir işlev görmezler ve olay, eylem ya da zaman-mekân devamlılığına eklemlenmezler. Dolayısıyla bu imgelerin hareket-imge sinemasına yakın sayılabilecek bir sinema biçemi içinde, Derviş Zaim’in yapılandığı heterojenlikler olduğunu söylemek mümkündür. *Çamur* filminde de benzer bir yapı söz konusudur. *Sisli Doğa* görüntüleri, *Yağmur* ya da *Suya Bakma* imgeleri yalnızca filmin

duyumsama düzeyine eklemlenir, filme estetik bir katkı sunar ama anlatıya dair bir işlev görmez.

Yukarıda genel hatlarıyla verilen kuramsal bakış, filmlerin detaylı olarak değerlendirildiği bölümde, farklı felsefi ve edebi metinlerle de kuramsal olarak desteklenmiş ve detaylandırılmıştır.

4. YÖNTEM

4.1. ARAŞTIRMA SORULARI

Çalışma kapsamında ele alınacak olan temel araştırma soruları şu şekildedir;

- Yeni Türk sinemasının estetik boyutlarına ilişkin bütünlüklü bir çerçeve çizmek mümkün olabilir mi?
- Filmler arası imgesel düzeyde bağlantılar var mıdır?
- Varsa, bu bağlantılar bize ne söyler?

4.2. ARAŞTIRMA EVRENİ VE ÖRNEKLEM

Araştırma kapsamında 2000 sonrası tecimsel olmayan Türk sineması örnekleri değerlendirilecektir. Bu filmlere yönelik kapsamlı bir tarama yapılmış ve filmler araştırma örnekleme olarak aşağıda listelenmiştir. Bu araştırma filmlerin tekrarlı izlenmesini gerektirdiği için örneklem DVD halinde bulunabilen filmlerden oluşturulmuştur. DVD'si henüz piyasada bulunmadığı için örnekleme dahil edilebilecek birçok film araştırma dışı bırakılmak zorunda kalınmıştır. Bu durum araştırmanın bir sınırlılığı olarak göz önünde bulundurulmalıdır.

Değerlendirmeye Alınan Filmlerin Listesi

1. Bekleme Odası (Zeki Demirkubuz, 2003)
2. Beş Vakit (Reha Erdem, 2006)
3. Bulutları Beklerken (Yeşim Ustaoğlu, 2003)
4. Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2001)
5. Çamur (Derviş Zaim, 2003)
6. Filler ve Çimen (Derviş Zaim, 2001)
7. Gölgesizler (Ümit Ünal, 2009)
8. Güz Sancısı (Tomris Giritlioğlu, 2009)

9. Hayat var (Reha Erdem, 2009)
10. İklimler (Nuri Bilge Ceylan, 2006)
11. Korkuyorum Anne (Reha Erdem, 2004)
12. Mutluluk³³ (Abdullah Oğuz, 2007)
13. Pandora'nın Kutusu (Yeşim Ustaoglu, 2008)
14. Sır Çocukları (Aydın Sayman, 2002)
15. Sonbahar (Özcan Alper, 2008)
16. Süt (Semih Kaplanoğlu, 2008)
17. Takva (Önder Kızıltan, 2006)
18. Uzak (Nuri Bilge Ceylan, 2002)
19. Uzak İhtimal (Mahmut Fazıl Coşkun)
20. Üç Maymun (Nuri Bilge Ceylan, 2008)
21. Yumurta (Semih Kaplanoğlu, 2007)

4.3. VERİ TOPLAMA TEKNİKLERİ

Filmler tekrarlı bir izleme sürecine tabi tutulmuştur. Filmlerin çözümlenmesinde karşılaştırmalar ve filmler arası imgesel bağlantıların değerlendirilmesi gibi teknikler kullanılmıştır. Çalışma her ne kadar filmleri bir metin gibi ele alıp, imgeleri çözümleyici bir bakışla değerlendirse de göstergebilimsel bir veri toplama yöntemiyle ilerletilmemiştir.

“Göstergebilimsel çözümleme, bir metindeki anlamın üretilmesi ile öğelerin birbirleriyle olan ilişkileriyle ilgilenirken yapının kendi niteliğine önem vermez. Eşdeyişle, göstergebilim sanatla gerçekten ilgili değildir, daha çok anlamla ve kavrama

³³ *Mutluluk* (Abdullah Oğuz) filmini sanat sineması ve popüler sinema kategorilerinden birine yerleştirmek zordur. Anlatı ve imge rejimi olarak popüler sinema özellikleri gösteren ve geniş bir izleyici kitlesiyle buluşmuş bir film olan *Mutluluk*, Zülfü Livaneli'nin aynı adlı romanının sinemaya uyarlamasıdır. Öte yandan film, birçok ulusal ve uluslararası film festivalinde çeşitli ödüller kazanmıştır ve bu ödüller filmin sanatsal yönünü yansılar niteliktedir. Örnekleme alınan diğer filmlerden farklı bir yerde dursa da, filmin ulusal ve uluslararası festivallerde aldığı ödüller kıyas olarak kabul edilerek, 2007 yapımlı bu film örnekleme dahil edilmiş ve *Yağmur* imgesinin değerlendirildiği bölümde film detaylı olarak değerlendirilmiştir. *Mutluluk* filminin aldığı ödüllerden bazıları şunlardır: Yeşilçam Ödülleri, En İyi Film, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Müzik, 2008, İstanbul; Kerala Uluslararası Film Festivali, Özel Jüri Ödülü, 2007, Hindistan.

biçimleriyle (metni anlamak için gereken kodlarla) ilgilenmektedir” (Berger, 1996, s. 36).

Ziss, sanat yapıtlarının salt göstergebilimsel bir kavrayışla çözümlenmesinin yeterli olmadığını söyler: “Gerçi sanat göstergebilimsel ya da ruhbilimsel bir çözümlemenin konusu olabilir, ama bu sonuç, *sanat dilinin belli bir göstergeler sistemi olarak incelenmesi, sanatın özünün göstergebilimsel boyuta indirgenmesi gerekir* şeklinde, daha genel bir sonuca varmaya izin vermez³⁴” (Ziss, 2009, s.18).

Bu çalışmada yararlanılan çözümleme yönteminin estetik bir çözümleme yöntemi olarak “biçim çözümlemesi” olduğu söylenebilir. Townsend’in tanımıyla, “biçim, düzenleyici bir ilkedir ve benzer düzenler farklı araçlarla olasıdır” (Townsend, 2002, s.102).

Biçimsel çözümlemede temel ilke Townsend’in görüşüne göre (2002, s.97), “örüntülerin tanınmasıdır”. Bu çalışma kapsamında, tekrarlayan imgeler, yeni Türk sinemasının örüntülerini oluşturur. Çalışmanın temel yöntemi, bu örüntüleri ortaya çıkarmak ve birbirleriyle ilişkilerini açıklamaya çalışmaktır.

³⁴ İtalik vurgulama Ziss’e aittir.

5. FİMLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Araştırma kapsamında tekrarlı izleme ile değerlendirilen filmlerden elde edilen bulgular aşağıda üç bölüm halinde verilmiştir.

İlk bölümde imge tekrarlılığı hava, su, toprak elementlerinin filmlerdeki görünümüleri üzerinden ele alınmış ve ateşin kaybına yönelik varsayımlar geliştirilmiştir. Bu bölümde, hava elementi *Sisli Doğa* imgeleri üzerinden, su elementi *Suya Bakma* imgeleri üzerinden, toprak elementi *Toprakta Yatma/Uyuma* imgeleri üzerinden değerlendirilmiş, tekrarlı bir imge haline gelmeyen, yalnızca birkaç metinde karşımıza çıkan ateş elementinin kaybına yönelik varsayımlar geliştirilmiştir.

İkinci bölümde, filmlerde yağın yağmurun bir imge olarak anlatının geneline nasıl yansıdığı ve nasıl bir genel duyumsama yarattığı üzerine fikirler öne sürülmüştür. İlk bölümdeki *Suya Bakma* imgeleri ile *Yağmur* imgeleri element yapıları olarak birbirlerine yakın görünseler de, bu imgelerin yarattıkları duyumsama filmlerde farklı şekilde çalışır. Aşağıda da detaylandırılacağı gibi, *Suya Bakma* imgelerinde karakter odaklı bir duyum öne çıkar. *Yağmur* imgesi ise anlatıyı genel olarak duyum düzleminde etkisi altına alır. Tüm karakterlerin üzerine yağın yağmur, anlatı içinde belirli bir duyumun yaratılmasına olanak sağlar. Karakter odaklı bir duyumsamanın yerini bu kez, filmin bütününe etkileyen bir duyumsama alır.

Üçüncü bölümde ise filmlerin duyumsama düzeyine eklemlenen *Balık* imgesi fallik bir sızıntı olarak tartışılacaktır. *Balık* imgesi, bir sembol olarak fallik içerimlerinin yanı sıra, balık yakalama erkinin verdiği gurur/övünç duygusu ile desteklenen simgesel fallus edinme durumu olarak da karşımıza çıkar. Öte yandan bir diğer grup filmde, karakterlerin filmlerin anlatısı içinde karşılaştıkları ketlenmelerle birlikte kaybettikleri ya da zaten hiç sahip olmadıkları simgesel fallusun yokluğuna ilişkin duyguları bir “can çekişme” durumu ile özdeşleşerek filmlerin imgelerinden izleyiciye yansır. Bu bölümde bu ikili durum, psikanalitik kuramdan ödünç alınan *fallus* terimi ile kazanılan ya da yitirilen erki yansıtan *Balık* imgesi üzerinden tartışılacaktır.

5.1. ÜÇ ELEMENT VE ATEŞİN KAYBI

Bu çalışmada üç element; hava, su ve toprak sırasıyla filmlerdeki görünüşleri ve ürettikleri duyumsamalar ile ilişkili olarak tartışılacaktır. Hava, *Sisli Doğa* imgeleri üzerinden; Su, *Suya Bakma* imgeleri üzerinden, Toprak ise *Toprağa Yatma/Toprakta Uyuma* imgeleri üzerinden görünür kılınmakta ve tekrarlı bir imge olarak bulgulanmaktadır. *Ateşin Kaybına* yönelik ise varsayımlar geliştirilmiş ve ilgili bölümde açıklanmıştır.

5.1.1. Hava Elementi ve *Sisli Doğa* İmgeleri yoluyla “Tarif-edilemezliğin” Görselleştirilmesi

Hava, yaşamsal bir elementtir. Nefes alıp verme, en başlıca yaşamsal faaliyetlerden biridir. Nefes, varlığı ya da yokluğu ile doğrudan yaşamla, “yaşıyor olmakla” ilişkilidir. Yaşamın varlığında, nefes alıp veriyor olmak, kişinin genellikle otomatik olarak gerçekleştirdiği, üzerinde düşünmediği bir bedensel aktiviteyken; ölüm ilk olarak “nefesin yokluğu” ile kendini gösterir. Başka bir deyişle nefesin varlığı, günlük hayatta bir farkındalık olarak yer almazken, nefesin yokluğu “hayatı” önem taşır.

Hava elementi de, nefese benzer şekilde, görünmezdir. Havanın varlığını biliriz, nefes alma faaliyetiyle onu her an duyumsarız, fakat havayı *görmek* mümkün değildir. Hava ancak “sis” ile birlikte görünürlük kazanır. “Sisli hava”, havanın saydamlığını gölgeleyerek bizden “kendisini” görmemizi ister. İlginçtir ki hava görülebilir olduğunda diğer her şeyi görmek zorlaşır. “İyi görmek” için, havanın saydamlığını koruması gerekmektedir; hava saydamlığını yitirip, sis çöktüğünde ise artık görülebilir olan “hava”nın kendisidir, geri kalan her şey *sislidir*.

Sisli havada görülenden “emin olmak”, onu tarif etmek mümkün değildir. Sisli hava, kendi görme biçimini dayatır; bu görme biçiminde ise şeylerin tarifi yanıltıcıdır. Sisli havada tarifler, tanımlar, nesneler, yollar ve geri kalan her şey *netliğini* kaybeder. *Sisli hava tarif edilemezliğin bölgesidir*.

John Olson, hava ile ilgili makalesinde havanın “ruhsal bir barometre” olduğunu söyler:

Hava ruhsal bir barometredir. Yardım edemez ama ilham verir. Hava ince ve görünmezdir ama 875.000 poundluk Boeing 747’nin uçuşunu destekleyecek kadar da güçlüdür. (...) Aldığımız her nefes onun sınırsız alanından gelir. Dil, havanın bir yaratımıdır. Her sözcük ise bir düşür. “Hava”³⁵ sözcüğü görkemli bir inceliğe sahiptir. Hava sözcüğü (Air) ve onun (eir, eyr, eyre, aier, ayre,) değişik varyasyonlarının hepsi Latince *aer* sözcüğünden türemiştir. Bu küçücük sözcük, büyük bir anlam zenginliğine ve nüanslara sahiptir. İnsanlar havaya bürünürler. Bazen havada bir şey vardır, bir ruh hali veya insanların zihinlerinde bir düşünce, bir belirsiz, muğlak durum...(Olson, 2003, s. 83).

Yeni Türk sinemasındaki *Sisli Doğa* görüntüleri Olson’un da sözünü ettiği havada olan muğlak durumun ya da başka deyişle bu tarif edilemezliğin görselleştirilmesi olarak karşımıza çıkar. *Çamur* (Derviş Zaim), *Pandora’nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu), *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu), *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoglu), ve *Sonbahar* (Özcan Alper) filmlerinde yer alan *Sisli Doğa* görüntüleri filmlerdeki karakterlerin içinde bulunduğu, tarif edilemeyen duygusal tonalitenin görsel karşılığı haline gelirler.

Allen Carlson, insanın doğayı estetik olarak deneyiminde onu bir sanat eseri gibi obje haline getirerek algıladığını, fakat bu obje içine kendisini de yerleştirdiğini söyler. Dolayısıyla Carlson’a göre (2004, s. 537-541), doğanın estetik olarak deneyimlenmesi, herhangi bir sanat eserinin estetik deneyiminden farklıdır. İnsan her sanat eseriyle özdeşleşmez ama doğa, -ve doğanın sanat üzerinden yansıdığı manzara resimleri, fotoğrafları ve bizim verdiğimiz örnekte olduğu gibi doğanın organik bir imge haline geldiği filmler - insanı ya da estetik deneyimin alıcısını da içeren bir kapsayıcılığa sahiptir. Tam da bu noktada denilebilir ki, bu *Sisli Doğa* imgeleri filmin estetik deneyiminin önemli bir bileşeni haline gelir. Bu görüntüler estetik alıcıyı da -izleyiciyi- de içine alan bir duyumsamanın ilk elden yaratıcılarıdır.

Çamur (Derviş Zaim), *Pandora’nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu), *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu), *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoglu) ve *Sonbahar* (Özcan Alper) filmlerinde, çoğu zaman tekrarlı biçimde yer alan *Sisli Doğa* görüntüleri, bu filmlerin anlatılarına olduğu kadar duygu tonalitelerine de belirgin bir biçimde eklemlenirler.

³⁵ Orjinal metinde hava sözcüğünün İngilizcesi olan ‘air’ sözcüğü kullanılmış ve bu sözcük üzerinden diğer örnekler türetilmiştir.

Sıkıntı'nın Felsefesi adlı çalışmasında, Svendsen (2008, s.132) duygusal tonalitelerin duygular gibi belirli bir nesneye yönelimsel olmadığını, “daha çok tüm nesnelere yani dünyaya ilişkin olduğunu” söyler.

Svendsen'e göre insan çevresiyle duygusal tonaliteler dolayımıyla ilişki kurar:

Duygusal tonalite insandaki³⁶ salt öznel bir şey ya da salt nesnel bir şey değildir, insan ve onu çevreleyen dünya arasındaki kutupsallıkta oluşur. Temel olarak duygusal tonaliteler dolayımıyla ki bizi çevreleyen dünyayla bir ilişki sürdürürüz. (...) Farklı duygusal tonaliteler bize zamanın farklı algılarını verirler, ama bize ayrıca uzama dair de farklı deneyimler sağlarlar, çünkü içinde bulunduğumuz *her uzam duygusal olarak eğilimlidir*³⁷ (Svendsen, 2008, s. 133-134).

Tekrarlayan *Sisli Doğa* imgeleri sözü edilen filmlerde filmler arası işleyen bir duygusal tonaliteyi işaret eder. Başka bir deyişle, yönetmenler *Sisli Doğa* aracılığıyla “tarif edilemez” bir duygusal tonaliteyi filmin anlatısına eklemleyerek, filmin duyum düzleminde işler hale getirirler.

İngilizcedeki *limbo* sözcüğü bu görüntülerde sezdiğimiz fakat dile getiremediğimiz duyumu somutlaştırmamıza yardımcı olabilir. Cambridge Sözlüğünde *limbo* sözcüğü şöyle tanımlanır: “Hiçbir ilerlemenin ve gelişmenin olmadığı kontrol edilemez belirsizlik hali”³⁸. Türkçe’de tek bir sözcükle karşılayamadığımız bu kontrol edilemez belirsizlik hali, *tarif-edilemez* bir duyumsamayı yüzeye çıkarır ve karakterlerin ilerleyemeyişlerinden kaynaklanan o bulanık ve tarif-edilemez ruh halininin görsel yansıması haline gelir.

M. L. Von Franz, editörlüğünü Jung’un yaptığı *İnsan ve Sembolleri* adlı eserin üçüncü bölümünde bireyselleşme süreçlerini tartışır. Bu bölümde Jungcu bir perspektifle yapılan rüya çözümlemelerinde, “rüyada görülen manzara görünümünün sıklıkla (sanatta da olduğu gibi) *tarif-edilemez*³⁹ bir ruh halini simgelediğini” söyler. (Franz, 1988, s. 214) Franz’ın tanımladığı bu tarif edilemez ruh hali *Sisli Doğa* imgesinin sinematografik bir öge olarak yer aldığı diğer filmlerin, deyim yerindeyse, tüm hücrelerine yayılır ve izleyicinin filmi duyumsamasını sağlar.

³⁶ İtalik vurgulama Svendsen’e aittir.

³⁷ İtalik vurgulama yazara aittir.

³⁸ Cambridge Sözlüğü, (t.y) Erişim tarihi: 24.02.2010

<http://dictionary.cambridge.org/define.asp?key=46231&dict=CALD&topic=doubt-and-ambivalence>

³⁹ İtalik vurgulama yazara aittir.

Çamur (Derviş Zaim) filmindeki *Sisli Doğa* görüntüleri filmin ana karakterlerinden biri olan Temel'in kameraya kendini çekmesi ve sonra çektiği görüntülerin yer aldığı kaseti parçalamasından hemen sonra yer alır. Bu görüntülerde Temel şunları söylemektedir:

"Ben adam öldürdüm. Birçok adam... 18 Ağustos 1974'de. Savaşta. İntikam için. Rum...Rum oldukları için. Mezarları çamurların orada. Açılmamış. Kimse bilmez. Yani yapanlar hariç. Ben Temel, Hüsnü, Ali..."

Temel, 1974 Kıbrıs Harekatı sırasında Türk ordusunda yer alan askerlerden biridir. Savaş sırasında öldürdüğü Rum askerlerine yönelik vicdani yükü taşımakta ve çeşitli sivil toplum örgütlerinden aldığı finansal destekler ile yaptığı heykeller, enstalasyonlar ve projelerle Türk-Rum diyalogunun sağlanması için çalışmaktadır. Temel, tüm hayatını bu projelere adanmıştır ve etrafındaki diğer insanların da projelere katılımını ve desteğini sağlamaya çalışmaktadır.

Derviş Zaim, *Çamur* filminde hastalık-iyileşme dikotomisine hemen her karakterin hikayesinde yer verir. Filmin diğer karakteri Ali nedeni belirsiz bir hastalığa tutulur. Konuşamamaktadır ve askerliğini yaptığı bölgede bulunan ve şifalı olduğu söylenen çamurdan medet ummaktadır. Ali'nin kız kardeşi olan Ayşe bir suni dölleme uzmanıdır ve çocuk sahibi olmak isteyen fakat bunu doğal yollarla başaramayan kadınlara suni dölleme tedavisi uygulamaktadır. Daha sonra kendisi de yumurtalıklarından zarar görür ve aynı yöntemle çocuk sahibi olur. Derviş Zaim'in Ali'nin hastalığı olarak "konuşamamak" gibi bir semptomatik göstergeyi seçmiş olması anlamlıdır. Filmde Ali'nin fiziksel olarak yaşadığı semptomlar, Temel de ruhsal düzeyde görünmekte ve Temel söze döküp, yüzleşemediği ve bir türlü "iyileştiremediği" geçmiş travmalarını yaptığı projelerle dolaylı olarak iyileştirmeye çalışmaktadır. Temel bu projeler kapsamında sürekli başkalarını konuşturmaya çalışmakta, onları videoya çekmekte ve çeşitli toplantılar düzenleyerek savaşta yer alan diğer askerlerin öldürdükleri Rum'lara yönelik duygularını anlatmalarını istemektedir. Temel, kendisi de kameraya konuşmaya çalışmakta ama bunu bir türlü başaramamaktadır. Her seferinde çektiği görüntülerin kasetlerini yok etmekte ve "iyileşme" bir türlü sağlanamamaktadır. Temel, tam da yukarıda tanımladığımız "limbo" halindedir. Hayata geçirdiği projelerde, heykel ve enstalasyon çalışmalarında ilerlemeler görölse de, kendi içindeki iyileşmeye yönelik tüm çabaları sonuçsuz

kalmakta ve “ilerleyememektedir”. Temel’i iyileşmekten alıkoyan ve kendi ile yüzleşmeyi sürekli olarak geciktirmesine yol açan *kontrol edemediği* ruhsal süreçlerin varlığı ortadadır. Temel, iyileştiremediği bir geçmişte yaşadığı *tarif-edilemez* bir bölgede “asılı kalmıştır”. Yönetmen tam da bu tarif-edilemezliği Temel’in önce kendini çekip, sonra görüntüleri yok ettiği sekansın devamına koyduğu *Sisli Doğa* görüntüleriyle izleyiciye aktarır.

Pandora’nın Kutusu (Yeşim Ustaoglu) filminde Karadeniz’in bir köyünde yaşayan yaşlı bir kadının – filmdeki adıyla Nusret Hanım’ın – ve İstanbul’da birbirlerinden habersiz yaşayan ve annelerinin hastalığı nedeniyle zorunlu olarak biraraya gelen orta yaşlarda üç çocuğunun (Nesrin, Güzin, Mehmet) ve Nesrin’in oğlu Murat’ın belirsizliklerle dolu hayatı anlatılır. Yaşlı kadın bir Alzheimer hastasıdır ve dolayısıyla hali hazırda *zihinsel bir sis* yaşamaktadır. Ona bakma görevini yerine getirmeye çalışan aile bireyleri, aynı hastalıktan muzdarip olmasalar dahi, benzer bir *zihinsel bulanıklık* içindedirler. Özellikle yaşlı kadının oğlu Mehmet ve torunu Murat kullandığı uyuşturucu maddelerin etkisiyle “tercih edilmiş” bir zihinsel sis içinde yaşamaktadırlar. Yaşlı kadının hastalığı ve bu iki genç insanın kendi tercihleriyle yarattıkları *zihinsel sis* filmin görsel düzlemine *Sisli Doğa* imgesiyle taşınır. Bu imge filmde tekrarlanarak yer bulur. Filmin diğer karakterleri de yaşamları ile ilgili kararlar vermekte zorlanmakta ve belli durumların içinde “asılı kalmaktadırlar”. Güzin, gelgitlerle dolu bir ilişkinin içinde asılı kalmıştır. Nesrin, evliliğiyle ilgili sorunlar ve oğlunun içinde bulunduğu duygusal boşluk karşısında çaresiz kalmıştır. Bir de Alzheimer hastası annesinin bakımı ile ilgilenmek zorunda kalmak, onu tahammül edemediği bir çözümsüzlüğün ortasında bırakmıştır. Karakterlerin yaşamlarında, onları eylemsiz bırakan ve hareketi engelleyen tüm bu belirsizlik halleri *Sisli Doğa* ile görselleştirilir.

Film panoramik bir doğa görüntüsüyle biter. Torunu Murat tarafından Karadeniz köyündeki evine getirilen Nusret Hanım, bir sabah o çok gitmek istediği ve filmin başında da kaybolup çocukları tarafından bulunduğu dağa doğru yürümektedir. Torunu Murat, onun bu sessiz gidişine tanıklık eder, ama onu durdurmaz. Bu planda kullanılan doğa görüntüsünde artık “sis” yoktur. Tam tersine güneşli bir gündür ve kamera yukarı doğru tilt yaparak, izleyiciye Nusret Hanım’ın o çok ulaşmak istediği dağı gösterir. Bu yukarıya doğru yapılan uzun tilt hareketi ile yönetmen, bize filmin sonunu

“duyumsatır”. Biz Nusret Hanım’ın dağda yalnız geçireceği belli bir zaman sonunda ihtiyaçlarını karşılayamayacak olduğunu biliriz ve muhtemel ölümünü sezeriz. Bu yukarıya doğru yapılan tilt hareketi bize yaklaşan muhtemel “ölümü” mümkün olan en incelikli biçimde duyumsatır. Bu planda artık doğa sisli değildir. Tarif-edilemeyen ruh hali – duygusal tonalite – artık aşılmıştır. Üzücü de olsa, belirlenmiş, netleşmiş ve hatta kristalleşmiş bir seçim vardır. Nusret Hanım bir seçim yapmıştır ve izleyici bu seçimi çok net bir biçimde duyumsamıştır. Artık sis dağılmıştır.

Yumurta (Semih Kaplanoğlu) filminin açılış sahnesinde ölümün duyumsanmasına ilişkin benzer bir sinematografik tercih vardır. Yusuf’un annesini *Sisli Doğada* yürürken görürüz. Zehra Anne⁴⁰ göremediğimiz bir yerden gelir, kameranın tam önünde durur, tereddütle sağa ve sola bakar, sonra tereddütün yerini alan bir kararlılık ve sükunetle ikiye ayrılan yoldan sola dönerek yürümeye başlar. Kamera Zehra Anne’nin çerçeveden çıkışından sonra bir süre daha sabit olarak kalır ve bizi *Sisli Doğa* görüntüsüyle başbaşa bırakır. Daha sonra bir pan hareketi yaparak Zehra Anne’yi yeniden çerçeve içine alır. Zehra Anne güçlükle seçilebilen servilere doğru yürür ve bir müddet sonra sisin içinde kaybolur. Daha sonra İstanbul’da bir sahaf dükkanı olan oğlu Yusuf’a Zehra Anne’nin ölüm haberi verilir. Zehra Anne tam bu plan-sekansta *Sisli Doğada* ikiye ayrılan bir patikada yaşamdan ölüme doğru bir yürüyüş yapmıştır. Başka bir deyişle, ikiye ayrılan ve onu en sonunda ölüme doğru götüren bu “geçiş anı”, *Sisli Doğa* imgesiyle görselleştirilmiştir. Yaşamdan ölüme geçişin duygusu “tarif-edilemez”, ama bu plan-sekansta izleyiciye duyumsatılır. Bu plan-sekanstaki sisin kullanımı her ne kadar hazırlıklı olursa da *belirsiz* bir geçişi imler. Ölüm tek kişilik bir yolculuktur ve hayatta kalanlar için tamamen belirsizdir. Ölüme giden kişinin duygusal tonalitesi hayatta kalanlar tarafından *tarif- edilemez*. *Sisli Doğanın* sinematografik kullanımı tam da böyle bir duyumu yaratmaya yöneliktir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Gölcük’e giden Ayla ve Yusuf, sisler içindeki göle bakarlar. *Sisli Doğa* bu kez filmin anlatısı içinde Yusuf ve Ayla tarafından henüz açığa vurulmamış, tarif edilmekte güçlük çekilen ama duyumsanan o duygusal belirsizlik

⁴⁰ Film boyunca Yusuf’un annesinden sürekli olarak ‘Zehra Anne’ olarak söz edildiği için bu metinde de, aynı şekilde söz edilmektedir. Bükür ve Akbulut, *Yumurta: Ruha Yolculuk* adlı çalışmalarında, Zehra Anne’nin düzenleyici bir anne olduğundan ve çerçeve dışından dahi oğlunun hayatının düzenleyicisi olduğundan söz eder. (Bükür ve Akbulut, 2009, s.90-91).

anını imlemektedir. Yusuf ve Ayla, izleyicinin de duyumsadığı ve her an anlatıda somutlaşmasını beklediği, tarifi güç bir duygusal durumun içine düşerler. Kuşkusuz ki yaptıkları yolculuk onları yakınlaştırmıştır ama yine de ilişkilerini tanımlamakta ya da bu ilişki içinde bir yere yerleşmekte güçlük çekmektedirler. İlişkileri ne yolculuk öncesinde olduğu gibi *mesafelidir*, ne de içinde rahat edebilecekleri kadar *yakındır*. İlişkileri hiçbir tanıma karşılık gelmez. Tam anlamıyla “belirsiz”dir. *Tarif edilemez*.

Büker ve Akbulut filmin bu tarif edilemez duyumu aktaran, Gölcük’e gitme teklifinin yapıldığı sahneyi şöyle yorumlar: “Sisli akşam saatlerinde Birgi’ye varırlar, ama sürünün gece otağa gittiğini öğrenirler. Yusuf ‘cevaplanabilir’ bir soru sorar:

Yusuf: *Seni Gölcük’e götüreyim mi?*

Ayla: *Gölcük’e mi? Götür!*

Ayla öyle bir “GÖTÜR” yanıtı verir ki, bu sanki Yusuf ona evlenme teklif etmiş de, onun da “EVET” yanıtını vermesine benzer. Yusuf ve Ayla, geride bıraktıkları teyzeler gibi, yaşamdan haz almak için kendilerini koyuverirler” (Büker ve Akbulut, 2009, s. 124).

Yusuf ile Ayla’nın birlikte baktıkları *Sisli Göl*, onların sisli duygularının görüntüsel karşılığı haline gelir. Beden dilleri de ilişkilerindeki tarif edilemez belirsizliği açığa vurur. Göle baktıkları sahne boyunca *bir uzak bir yakın* dururlar. *Biraz birlikte, biraz ayırırlar*. İzleyici onların bu ‘biraz yakın biraz uzak’ hallerini duyumsar. *Sisli Doğa* imgesi bu *tarif edilemezliği* duyumsatır.

Bulutları Beklerken (Yeşim Ustaoğlu) filminin sinopsisi şöyledir:

Bulutları Beklerken; Karadeniz’in sislerle örülü yaylalarında 50 yıl boyunca sırtına yüklenen sırlarla yaşamak zorunda kalmış bir kadının hikayesidir. 1916 yılında Karadeniz bölgesinden göç etmek zorunda kalan Rum ailelerden birisinin kızıdır Ayşe ya da asıl adıyla Eleni... Ayşe/Eleni sürgün yollarında ailesinin büyük bir kısmını karlara bırakıp Mersin’e ulaştığında, küçük kardeşi Niko ile çok çaresiz kaldıkları bir anda Türk bir aile tarafından evlatlık edinilir. Küçük Eleni’nin acımasız deneyiminin travması, yeniyetme Selma’yla kurduğu sevgi dolu bağ sayesinde hafifler. Niko’nun gidişine göz yumup, yıllar sonra bütün hayatını bir gölge gibi adadığı sevgili Selma’sı da vefat edince, Ayşe’nin derinlerde sakladığı suçluluk duygusu, iç hesaplaşması, dağlardan gelen bulutların, sislerin getirdiği seslerle, geride bıraktığı kayıplarının görüntüleriyle harekete geçer. 50 yıldır sorduğu

sorunun cevabını artık bulmak zorundadır. Acaba koruyamadığı, gitmesine göz yumduğu, 6 yaşından sonra bir daha görmediği Niko yaşıyor mudur? Nerededir? Onu affedecek midir?⁴¹

Filmin sinopsisinde de belirtildiği gibi *Bulutları Beklerken* filmi Ayşe/Eleni'nin kardeşi Niko'yu tekrar bulup bulamayacağı ve onca seneden sonra bu karşılaşmanın onların hayatlarını nasıl etkileyeceği sorusunu sorar. Ayşe/Eleni, tüm film boyunca izleyicinin duymadığı bir iç sesle kendiyile konuşur ve kendisine aynı soruyu sorar. Selma'nın ölümü onu geçmiş ile gelecek arasında ya da Ayşe ile Eleni arasında bir belirsizliğin içinde bırakmıştır. Ayşe olarak geçirdiği hayatında, Selma'nın ölümünden sonra, bir başına kalmıştır ve Eleni olduğu zamanlarda bıraktığı her şey – anadili, erkek kardeşi, geçmişin anıları – onu geri çağırmaktadır. “Geri dönebileceği” bir evi/memleketi yoktur ama 50 yıldır yaşadığı bu Karadeniz köyü de onun evi/memleketi değildir. Ayşe olarak kalamaz, Eleni olarak geri dönemez. Ayşe ile Eleni arasında sisli bir muğlaklıkta asılı kalmıştır. Filmin sinopsisinde de söz edilen *dağlardan gelen bulutların getirdiği sisler* Ayşe/Eleni'nin, geçmiş ile gelecek, Türk kimliği ile Rum kimliği, Rumca ile Türkçe, Karadeniz'in köyü ile Selanik arasında kalmışlığın, bu muğlak halin, görüntüsel yansımasıdır.

Öztürk, *Bulutları Beklerken* filminde bu Sisli Doğa görüntüleriyle yaratılan duygusal tonaliteyi benzer şekilde açıklar:

Kadınlar sırtlarında odunları taşıyarak yaylaya çıkarken, dağların zirveleri sanki bulutlar yere inmiş gibi sisle kaplıdır. Bu göğün yere inişi zamanın durduğu izlenimini uyandırır ve Ayşe'nin hatıralarıyla olan çatışmasını ima eder. Yaylaya çıkarken sisli manzaranın şaşkına çevirdiği Ayşe bir anlığına durur. Ayşe'nin yolunu kaybetmiş gibi görüldüğü bu an, filmin düğüm noktasıdır. Sis onun görüşünü zayıflatır ve onu yalnızca hatıralarına dayanmaya zorlar. İzleyici henüz farkında olmasa da, bu dağda yapılan yürüyüş ile geçmişte sürgüne gönderilirken yaptığı dramatik yürüyüş, Ayşe'nin zihninde kesişir (Öztürk, 2010, s.155).

Öztürk, Ayşe/Eleni'nin sırtında bir yük gibi taşıdığı geçmişinin, yönetmen tarafından “yere inmiş” bulutlar gibi görünen sis ile görselleştirildiğini söyler: “Dağların her tarafına yayılan sisler saklı geçmişi sembolize eder ve Ayşe/Eleni kendi iç yolculuğunu,

⁴¹ Ustaoglu Film Yapım, (ty). Erişim tarihi: 01.03.2010

http://www.ustaogluFilm.com/bulutlari_beklerken/index.html Erişim Tarihi: 01.03.2010

kardeşini bulmak için çıktığı gerçek bir yolculuğa dönüştürdüğünde, geçmişin yüklerinden kurtulur. Sanki bulutlar da yeryüzünden kalkmıştır” (Öztürk, 2010, s.161).

Yönetmenin resmi websayfasında da belirttiği görüşü⁴², karakterin içsel açmazlarının sisli doğa ile ilişkisini de açıklar:

Ayşe, doğup büyüdüğü topraklarda yarım yüzyıldır trajik bir şekilde sakladığı bir kimlik ile yaşamaktadır. Savaş yıllarının yarattığı bir sürgün kurbanıdır. Hikayemiz, Ayşe’nin artık yaşayıp yaşamadığını bilmediği, bir daha göreceğini hayal bile edemediği erkek kardeşini sürgün yollarında terketmesinden duyduğu suçluluğun sonunda kendi gerçek kimliğini üstlenmesinin başlangıcı olan 50 yıllık bir iç hesaplaşmasının öyküsüdür. *Bulutları Beklerken*, Doğu Karadeniz kıyılarında gerçek mekânlar kullanılarak çekildi ve güçlü bir gerçeklik duygusu sağlamak amacıyla profesyoneller ve yerel amatör yeteneklerle çalışıldı. *Bölgenin yağmur ve sisle sarılmış vahşi dağlarından oluşan mekânlarının doğasındaki gizem, karakterlerin iç dünyalarındaki karmaşayı anlatmak üzere filmin en önemli karakterlerinden biri olarak kullanıldı.*⁴³

Ayşe/Eleni’nin iç hesaplaşması öznel ve tarif-edilemez bir süreçtir. Dolayısıyla izleyiciye bir duygusal tonalite olarak *Sisli Doğa* görüntüleriyle aktarılır. Hesaplaşma sürecinin Ayşe/Eleni’yi bir muğlaklıkta asılı bırakan *limbo*’ya benzer hali, bir karar alma ile sonuçlandığında, Öztürk’ün de vurguladığı gibi, yeryüzünden bulutlar kalkacak ve Ayşe/Eleni asılı kaldığı eylemsizlik halini, kardeşini bulmak üzere çıktığı yolculukla eyleme dönüştürecektir.

Sonbahar (Özcan Alper) filminde ise 1997 yılında siyasi nedenlerle hapse giren Yusuf’un sağlık sorunları nedeniyle 10 yıl sonra tahliye olması ve Doğu Karadeniz’deki köyüne dönmesi anlatılmaktadır. Yusuf’un babası o hapisteyken ölmüştür, ablası ise evlenip başka bir kente yerleşmiştir. Köyde yaşayan bir tek yaşlı annesi kalmıştır. Yusuf, çok uzun yıllar önce ayrıldığı evine, tüm gençliğini hapishanede yitirmiş, hapishanede yakalandığı hastalık nedeniyle ölüme yaklaşmış bir halde döner. Annesine hastalığından söz etmez; evlilik konusu açıldığında ise bir an önce kapatmaya çalışır. Yusuf yeni bir başlangıç yapamayacak kadar yorgundur ama zamanının azaldığının, ölüme yaklaştığının da farkındadır.

⁴² Ustaoglu Film Yapım, (ty). Erişim Tarihi: 07.06.2010
http://www.ustaoglufilm.com/bulutlari_beklerken/yonetmen_gorusu.html adresinden alınmıştır.

⁴³ İtalik vurgulama yazara aittir.

Sonbahar filminde *Pandora'nın Kutusu* filmiyle görüntüsel bağlantılar görmek mümkündür. Her iki film de Karadeniz'de geçmektedir: *Pandora'nın Kutusu* Batı Karadeniz'de, *Sonbahar* Doğu Karadeniz'de geçmektedir. Her iki filmde de yaşam ile ölüm arasında bir geçiş vardır ve bu geçiş ölüme yaklaşan karakterlerin Karadeniz'in *Sisli Doğasında* geçirdikleri günlerde görüntüsel karşılığını bulur. *Pandora'nın Kutusu*'ndaki Nusret Hanım ve *Sonbahar*'daki Yusuf, her ikisi de ölümü beklerler. Yaşam ile ölüm arasında *Sisli Doğa*daki, yavaş akan bir zamanda, “tarif edilemez” bir duygu ile çevrelenmişlerdir. Yusuf, hastalığının ve sonuçlarının farkındadır. Bu farkındalık onu yeni bir başlangıçtan alıkoymaktadır. Kasabada fahişelik yapan Gürcü kızı Eka ile karşılaşmaları ise ona hayata yeniden tutunmak adına son bir umut verir. Fakat bu aşkın köklenip, derinleşmesi için koşullar uygun değildir. Yusuf, Eka ile Batum'a gitmek için pasaport alsa da, bu yolculuk hiç gerçekleşmeyecektir. Hayat ile ölüm arasında ince bir çizgide ilerleyen ve üstelik bu ince çizgide her an düşebilecek olduğunun farkında olan Yusuf'un duygusal tonalitesini izleyiciye, Doğu Karadeniz'in *Sisli Doğası* aktarır. *Sisli Doğa* Yusuf'un ötesini göremediği hayatının kendisidir.

5.1.2. Su Elementi ve *Denize/Göle/Suya Bakma* İmgelerinin Duyumsanması

Su, başlıkta belirtilen üç elementten biri olarak filmlerde yer alır. İncelenen filmlerin büyük bir kısmında karakterlerin deniz/göl/su kenarına gittiklerini ve uzun uzun suya baktıklarını görürüz. Bu imgeler filmlerde anlatıyı ilerletme işlevi görmez. Daha çok anlatıya bir kırılma noktası olarak eklenir ve anlatıyı kesen/bölen/yavaşlatan bir yanları vardır. İncelenen filmlerde *Suya Bakma* imgesinin belirlediği filmler şunlardır: *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu), *Sır Çocukları* (Aydın Sayman), *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi), *İklimler* (Nuri Bilge Ceylan), *Bekleme Odası* (Zeki Demirkubuz), *Süt* (Semih Kaplanoğlu), *Hayat Var* (Reha Erdem), *Sonbahar* (Özcan Alper), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan), *Uzak İhtimal* (Mahmut Fazıl Coşkun), *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu), *Çamur* (Derviş Zaim). Görüldüğü gibi bu imgenin kullanıldığı filmlerin sayısı hiç de azımsanacak gibi değildir. *Suya Bakma* imgesi filmler arası işleyen bir imge haline gelmiştir ve yeni Türk sinemasında sıklıkla başvurulan bir sinematografik tercih olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu imgeler bir tür tablo-plan haline dönüşür. “Tablo-plan’ın işlevi diyalojiktir. Çift yanlılık, iki sesli söylem, yukarının (resim) ve aşağıının (sinema), hareketin (plan) ve hareketsizliğin (tablo) istikrarsız karışımı” (Bonitzer, 2006, s.131). Bonitzer (2006, s.135), “tablo-planın her zaman, izleyicinin kültürel bir ön hazırlığını gerektirdiğini ve okumaya, şifre çözmeye dair bir çağrı içerdiğini” belirtir. Büker ve Akbulut (2009, s.126-127), *Yumurta* filmindeki *Göle Bakma* sahnesinin Bonitzer’in tanımladığı tablo-plan örneklerinden biri olduğunu ve bir manzara tablosu gibi işlev gördüğünü söylerler.

Balázs, manzaraların sözcüklere dökülemeyecek olsa da bir yüze sahip olduklarını söyler. “Fizyognomik özellik, manzaraya ve cansız nesnelere de aktarılabilir. Bunlar anlatımcı bir işlev edindikleri anda, bir ölçüde insanlaşırlar. Manzaranın görüntüsü herhangi bir yerin ‘görülen’ fizyonomisidir. Bu yer, biz sözcüklere dökemeyecek olsak da, sanki bir yüze sahipmiş, bizim tanıyabildiğimiz bir ifadeyi anlatıyormuş gibi görünür” (Aktaran: Pezzella, 2006, s.99).

Bonitzer’in ve Balázs’ın düşünceleri birlikte düşünüldüğünde, sıklıkla tekrar eden bir - imge haline gelerek, bir yandan Balázs’ın deyiimiyle tanıdık bir yüze dönüşen *Suya/Denize/Göle Bakma* imgelerinin, Bonitzer’in düşüncesi doğrultusunda izleyiciyi çözmeye çağırdığı şifreler neler olabilir sorusu ortaya çıkar.

Bu araştırma kapsamında bu sorunun yanıtı olarak dört önerme geliştirilmiştir. Bunlardan birincisi, *Suya Bakma* imgelerinin filmlerde karakterlerin statü değişimi öncesi ruhsal arınma çabalarının görüntüsel bir karşılığı olduğu yönündedir. İkinci önerme, statü değişimi bir türlü sağlanamadığında, suyun *karanlık ve şiddetli* hal almasına yöneliktir. Üçüncü önerme, suyun doğal bir karasal sınır olması nedeniyle, karakterleri, filmin gelişen anlatısı içindeki durumlarıyla ilgili tefekküre yöneltmesi üzerinedir. Dördüncü önerme, bu sahnelerin filmin biriken enerjisini boşaltan ve anlatıda bir dönüm noktası sağlayan sinematografik bir tercih olduğu üzerinedir. Aşağıda her önerme, incelenen filmlerden örneklerle açıklanmıştır.

5.1.2.1. Statü Değişimi Öncesi Ruhsal Arınma Çabasının Görüntüsel Karşılığı Olarak *Suya Bakma* İmgeleri

Mircea Eliade, *Şamanizm* adlı çalışmasında suyun, dinsel sembolizmdeki yeniden canlandırıcı rolüne ilişkin şunları söyler:

Suda her şey “çözünür”, her biçim “bozulur”, vaki olmuş her şeyin varoluşu sona erer; var olagelen hiçbir şey suya battıktan sonra kalmaz; ne bir hat, ne bir “işaret”, ne de bir olay. Kozmik düzeyde ölüm neyse, dünyayı belli aralıklarla ilksel okyanusta çözüdüren felaket (Tufan) neyse, batma da insani düzeyde odur. Bütün biçimleri parçalayan, geçmişin un ufak eden su, işte bu arındırma, yeniden yaratma, yeniden doğurma gücüne sahiptir... Su arındırır ve yeniden yaratır çünkü geçmişin hükümsüz kılar ve şeylerin ilk görünüşünün bütünlüğünü –bir anlığına da olsa– yeniler (Aktaran: Douglas, 2007, s.197).

Eliade’nin de belirttiği gibi fiziksel olarak arındırıcı olan su, sembolik düzeylerde de benzer işlevi görür. Ainvahov, suyun “emici” özelliğinden ve bu özelliğin ruhsal arınma açısından öneminden söz eder:

Dört element arasında, en emici özelliğe sahip olan sudur. İyi ve kötü olan her şeyi emer. (...) Bu emicilik onun kutsal ayinlerde önemli bir rol oynamasına neden olur. (...) Bazı geleneklere göre, su gece boyunca açıkta bırakılmamalıdır çünkü açıkta bırakılmış su şeytani varlıkları çeker ve onu içen kişi hasta olur (Aivanhov, 1998, s. 139-141).

Belki de suyun bu emici-absorbe edici özelliğinin bir yansıması olarak Anadolu’nun birçok yerinde, kötü rüya suya anlatılır ve böylelikle rüyanın yarattığı kötü ruh halinden arınılacağına inanılır. Kalafat bu geleneği şöyle anlatır:

Kars’ta, Erzurum’da, Van’da ve bulunduğumuz Doğu Anadolu’nun daha birçok yerinde, kötü rüya gören kimse, rüyasını akarsuya anlatır. Çay ve dere türünden akarsuyunun bulunmadığı yerlerde, musluğun suyu açılır ve kötü rüya keza suya anlatılır. Belki de “akarsu pislik tutmaz” sözündeki saklı mana buradan gelmektedir. Böylece kötü rüyanın hükmünü yitireceği inancı vardır (Kalafat, 1991).

Yeni Türk sinemasında *denize/göle/suya bakma* bir sinematografik imge olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Filmlerdeki karakterler, anlatının düğümlendiği, ruhsal çatışmaların ortaya çıktığı ve dönüşümün kendini dayattığı anlarda, *kötü bir rüyadan arınmak istercesine* su kenarına giderler. Suya bakarak anlatının kendilerine dayattığı düğümleri çözmeye, ruhsal çatışmaları yatıştırmaya çalışırlar.

Fuzuli Bayat, geçiş ritüeli bağlamında arınmanın diğerkültürlerde olduğı kadar Türk kültüründe de önemli bir yer tuttuğunu söyler ve bu ritüelin köklerini şamanizmde bulur:

Arınma (temizlenme) dini-mitolojik sistemlerde adeptin eski *hayatından sıyrılıp yeni bir dünyaya geçişi, başka sözle statü atlamasıdır*.⁴⁴ (...) Manevi temizlenme mitolojik metinlerimizde, masallarımızda, âşık edebiyatımızda, derviş menkıbelerimizde her ne kadar çeşitli varyantlarda anlatılmış olsa da ana hat geçiş ritüelinin yeni statüyle sonuçlanması olarak kalır ve kökeni bakımından şamanlık olgusuyla alakalıdır. (...) Türk düşüncesinde manevi temizlenme şahsın başka bir kişiliğe bürünmesi, dolayısıyla yeni statüye geçmesidir (Bayat, 2009, s.74).

Bayat'ın da belirttiğı gibi birçok kültürde, statü değışimine geçiş ritüelleri eşlik eder. Yeni Türk sineması filmlerinde de karakterler arınma vaadiyle kendilerini çağırarak su kenarına giderler ve ruhsal ağırlıklarını suya bırakmaya çalışırlar. Filmlerdeki tüm bu sahneler bir bakıma “bireysel bir geçiş ritüelidir”. Karakterlerin çoğı zaman yalnız ve filmlerin neredeyse tümünde “sessizce” gerçekleştirdikleri bu ritüel, filmin anlatısına eklemlenmez. Başka bir deyişle karakterler hiçbir zaman olay örgüsü öyle gerektirdiğı için, su kenarına gitmezler. Bu sahnelerin hikayenin gelişimine genellikle doğrudan bir katkısı yoktur; dahası bu sahneler anlatıya dikey olarak müdahale eden, onu ortadan ikiye bölen ve hatta anlatıyı durduran bir işlev görürler. Bu sahneler karakterlerin bir durumdan başka bir duruma geçiş öncesi gerçekleştirdikleri bireysel arınmanın bir yansımasıdır. Başka bir deyişle iki varoluş halini birbirine bağlarlar. İki varoluş halinin gerektirdiğı eylemlerin tam ortasına yerleşmiş durağanlık halleridir. Tam da bu nedenle anlatıdaki eylem devamlılığını sağlamak yerine geçişin kendisini temsil eden, bu geçişin gerektirdiğı arınmayı yansılayan imgelerdir. Bu imgeler filmin estetik düzleminde işler ve izleyiciye belirli duyumsamaları aktarırlar. Dolayısıyla, filmin izlenme sürecinde herhangi bir anlama bağlanmazlar. Karakterlerin yapacağı geçiş, filmde bir estetik öğeye dönüşür ve izleyiciye sezdirilir.

Pandora'nın Kutusu'nun ilk dakikalarında Nusret Hanım'ın torunu Murat'ı yalnız başına denize bakarken görürüz. Murat'ın nedenini bilmediğimiz ve filmin sonuna kadar da öğrenemeyeceğimiz ruhsal sıkıntısı, onu eve gitmekten alıkoyar. Murat geceyi deniz kenarında korkulukların üzerinde uyuyarak geçirmiştir ve annesinin telefonuyla uyandığı an, aynı zamanda bir film karakteri olarak izleyiciyle de tanıştırıldığı andır.

⁴⁴ İtalik vurgu yazara aittir.

Murat, annesinin telefonuna cevap vermez ve uyuyakaldığı deniz kenarında bir süre oyalanır, denize bakar. Onu kendi evi yerine “dışarıda” uyumaya iten huzursuzluğu aşmaya çalışır gibi bir hali vardır. Fakat filmin bu ilk dakikalarında *denize bakmak* onun bu sıkıntısını gidermeye yardımcı olmaz.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, Murat ve Nusret Hanım birlikte önemli bir geçişin eşiğindedirler. Murat, hiç beklenmedik bir biçimde Alzheimer hastası anneannesiyle başbaşa kalmıştır. Nusret Hanım ise kaybolduğu dağda bulunarak, çocukları tarafından İstanbul’a getirilmiş ve hiç bilmediği bu şehri sisli zihninde tanımlamaya çalışmaktadır. Anneanne ile torun beklenmedik bir bağ kurarlar. Denize birlikte baktıkları bu sahne tam da bu bağın kurulduğu andır. Bu denize kısa süreli bakış onları “eski”den ayırır ve “yeni” bir yolculuğa çıkarır. Genç torun Murat, tüm asiliğiyle ailesine ve etrafındaki herkese başkaldırırken, hafızasını büyük oranda yitirmiş ve günlük ihtiyaçlarını dahi zor karşılayan anneannesiyle kurduğu iletişimle yeni bir “durumun”- ya da yukarıda değinildiği biçimde yeni bir “statünün”- eşiğindedir. Nusret Hanım da çok sevdiği dağından ayrılıp geldiği bu yabancı olduğu kentten, torunu Murat ile kurduğu ilişki dolayısıyla kurtulacak, yeniden dağına dönebilecektir. Her ikisi için de bu kısacık denize bakma sahnesi, geçiş öncesi bireysel bir arınma ritüelidir. Murat tarafından reddedilen aile, büyükanne ile birlikte yeniden kabul edilmektedir. Nusret Hanım için ise, denize bakış, ölümden önceki dünyaya son bakış gibi bir anlam taşır. Daha sonra Murat ve Nusret Hanım, birlikte Karadeniz’deki Nusret Hanım’ın köyüne dönecekler, Murat için büyükanne ile geçirdiği süre bir iyileşme süresi olacak, Nusret hanım ise hep dönmek istediği dağında yaşamdan ölüme doğru bir yolculuğa başlayacaktır.

Sır Çocukları (Aydın Sayman) filminde 10 yaşındaki Cemil, annesi ve kendisine şiddet uygulayan üvey babasından kaçarak, İstanbul’a gelir. Haydarpaşa’da karşılaştığı sokak çocuklarının arasına katılır. *Denize bakma* sahnesi Cemil’in sokak çocuklarıyla karşılaşmasından bir önceki sahnedir. Cemil bu sahneden sonra filmin anlatısı içinde “yeni bir statü” edinir. Cemil, ailesiyle birlikte yaşadığı evden kaçıp, sokak çocuklarının arasına katılarak, bir bakıma toplum içindeki durumunu değiştirmiştir. Ailesiyle birlikte yaşayan bir çocukken kendisine atfedilen rol, değerler ve bu değerlerin etrafındaki tüm çağrışımlar, “sokak çocuğu” tanımlamasının tam karşısına yerleşir. “Çocuk” artık yalnızca “yetişkin olmayan kişi” olarak görülmez. Cemil’in geçiş yaptığı “sokak çocuğu” statüsü beraberinde “suça yatkınlığı” da çağrıştırır. Dolayısıyla Cemil’in

toplum içindeki durumu/statüsü değişmiştir. Cemil sokak çocuğu olmakla artık kendisine atfedilen farklı rolleri de taşımak ya da bu rollere katlanmak durumundadır.

Bu statü değişiminin başka bir göstergesi de Cemil'in üyesi haline geldiği yeni grup ve bu grup içindeki hiyerarşik ilişkilerdir. Cemil'in üyesi olduğu yeni grup içindeki ilişkiler de aile kurumu içindeki ilişkilerden oldukça farklıdır. Cemil bu grup içinde, grup liderlerinin yönlendirmelerini izlemek ve kendisine verilen görevleri yerine getirmek ve grup içindeki çatışmalara karşı da tetikte olmak durumundadır. Sokaktaki yaşam evdeki yaşamdan tamamen farklıdır. Sokaktaki yaşamın kendine ait kodları, davranış ve konuşma biçimleri ve kuralları vardır. Cemil bu yaşam içinde kendine yer bulmak için tüm bu kodları ve kuralları öğrenmelidir. Çünkü artık Cemil bir "sokak çocuğu"dur.

Cemil'in ailesinden kopuşundan hemen sonra ve sokak çocuğu olarak anılmaya başlamasından hemen önce yer alan *Denize Bakma* imgesinde tam da yukarıda söz edilen statü değişimi öncesi arınma temsil edilir. Cemil sokak çocuğu olarak yaşamaya başlamadan önce geldiği yere son kez dönüp bakmalı ve birlikte getirdiği "ev hayalinden" sıyrılmalıdır. Cemil'in sokak çocuğu olmadan hemen önceki bu denize bakışı bireysel bir geçiş ritüelidir. Cemil bu sahneden hemen sonra Velit ve diğerleriyle tanışır ve onlarla birlikte sokaktaki yaşama geçiş yapar.

Yumurta filminde Yusuf ile Ayla, Yusuf'un yakın zamanda ölen annesinin kurban adağını yerine getirmek için Birgi'ye doğru yola çıkarlar. Birgi'ye vardıklarında sürünün otlığa gittiğini öğrenirler. Beklemekten başka yapacak birşeyleri yoktur. Yusuf Ayla'ya Gölcük'e gitmeyi önerir. Gölcük'e vardıklarında, Yusuf ve Ayla'yı uzunca bir süre birlikte *göle bakarken* görürüz. Bu sahnelerde hiçbir diyalog yoktur. Yusuf ve Ayla konuşmazlar. Belki de her ikisi de izleyiciye kapalı olan, içsel bir konuşma sürdürmektedir.

Yumurta: Ruha Yolculuk kitabında Büker ve Akbulut bu sahneleri şöyle yorumlar:

Gölcük, sislerin arasından düşsel bir görünüme bürünerek çıkar karşılarına. İkisinin de bakışının nesnesi olmayı başarır. Birbirlerine uzak olan iki kıyı sanki yaklaşmayı istemişler de çok da başaramamışlar gibidir, oldukça iyi bir kavis çizmişler buluşmak için, aralarındaki uzaklığı iyice daraltmışlar, ama kavuşamamışlar, işte tam da o noktada dururlar ve göle bakarlar. Ayla daha sonra izleyiciye doğru yürür. Yusuf'un son bir kez daha göle yöneldiği görülür. Bir süre daha suya bakan Yusuf da izleyiciye doğru döner.

Yalnızca göl vardır artık. Göl uçsuz bucaksız değildir, ama gölü çevreleyen dağlar sonsuza kadar uzanır (Büker ve Akbulut, 2009, s.125).

Büker ve Akbulut'un "aralarındaki uzaklığı iyice daraltan iki kıyı" olarak tasvir ettiği Gölcük, Yusuf ile Ayla'nın ilişkilerinin de bir yansımasıdır. Yusuf ile Ayla'nın adı konulmamış ilişkileri bir geçiş anını yaşamaktadır. Yusuf ile Ayla, hem *ayrı ayrı hem birlikte* bir geçişin tam ortasında durur ve suya bakarlar. İlişkileri bir başka yöne doğru evrilmektedir. Bu geçiş filmin alt metnini oluşturur ve izleyiciye karakterlerin - biraz yakın biraz uzak durarak - göle bakmalarıyla duyumsatılır. Yusuf ile Ayla'nın göl kenarındaki *biraz birlikte biraz yalnız* geçirdiği sessiz dakikalar hem bireysel hem de birlikte geçirdikleri dönüşüm öncesi sessiz bir arınma ritüelidir. Yusuf ve Ayla birlikte olmadan önce sessizce kendi "fazlalıklarından" arınırlar. Bu arınmanın filmin anlatısı içinde, Yusuf için çok daha belirleyici olduğunu da belirtmek gerekir. Büker ve Akbulut, Yusuf'un göle bakışının arındırıcı yönünü şöyle özetlerler: "Yusuf, göle, yaşamında ilk kez gölü görüyormuşçasına uzun uzun bakar. Ama her bakış, yeni bir bakıştır, çünkü Yusuf annesiz olarak, Ayla adlı bir akraba kızı ile ilk kez gölü seyretmektedir. Bu son bakış, belki de yaşamını değiştirecek, onun *vita purificata de odio*⁴⁵'yu (kinden arındırılmış ya da temizlenmiş yaşam) gerçekleştirmesini sağlayacaktır" (Büker ve Akbulut, 2009, s. 140-141).

Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi) filminde tüm ailesini kaybetmiş küçük Kürt kızı Hejar ile emekli hakim Rıfat Bey'in kesişen hayatları konu alınır. Türkçe bilmeyen Hejar ile Kürtçe bilmeyen Rıfat Bey'in hikayeleri, Hejar'ın bırakıldığı karşı daireye düzenlenen baskın sonrası bir başına kalması ve şok halinde Rıfat Bey'in evine gelmesiyle başlar. Rıfat Bey ilk başta bu aynı dili konuşmadığı davetsiz misafirden hoşnut değildir fakat onu polise teslim etmeye de gönlü razı olmaz. Hejar'a bir oda verir ve yeni giysiler alır. İlk başta Rıfat Bey'in gönülsüzce kabul ettiği bu küçük misafir, daha sonra onun için "dönüştürücü" bir nitelik kazanır.

Karşı daireye düzenlenen operasyondan sonra, küçük Hejar şok içinde Rıfat Bey'in evine geldiğinde, Rıfat Bey Hejar'ın kolundaki yarayı temizlemeye başlar. Bu sırada şoktan kurtulan Hejar'ın ilk sözleriyle birlikte onun bir Kürt kızı olduğu anlaşılır. O sırada orada olan Rıfat Bey'in yardımcısı Sakine, Kürtçe konuşan küçük kızı duyar ve

⁴⁵ İtalik vurgu Büker ve Akbulut'a aittir.

ona sarılıp, onunla Kürtçe konuşur. Bunu gören Rıfat Bey yıllardır yanında çalışan yardımcısının Kürt kökenli olduğunu şaşkınlıkla öğrenir.

- Rıfat Bey: *Nece konuşuyor bu çocuk Sakine?*
- Sakine: (Tedirgin bir yüz ifadesiyle) *Kürtçe...*

Bunu duyan Rıfat Bey, hiçbir şey söylemeden bir süre olduğu yerde volta atar. Sakine biraz durakladıktan sonra konuşmaya devam eder:

- Sakine: *Ne yapayım ben Rıfat Amca? Ben ne yapayım? Sen beni on yıldır tanırsın. (Ağlayarak) Ben böyleyim işte...Ne yapayım...*
- Rıfat Bey: (Yüksek bir ses tonuyla) *Yoksa tanıyor muydun karşıkileri?*
- Sakine: *Ağzından yel alsın Rıfat Amca. Haşa!!*
- Rıfat Bey: *Tamam, Tamam...(Sakine'nin yanına yaklaşır ve işaret parmağını ona doğru sallayarak onu uyarır) Bir daha duymayayım Kürtçe konuştuğunu...*
- Sakine: (Ağlayarak başını sağlar, kısık bir sesle) *Tamam...*

Rıfat Bey için Kürtçe konuşmak suçla eşdeğerdir, zaten tam da bu nedenle Sakine'ye ilk sorusu karşı dairede operasyonda öldürülenlerle bir bağlantısı olup olmadığıdır. Rıfat Bey, toplumsal heteronjenliklere fazlasıyla tahammülsüzdür. Hejar ile iletişim kurabilecek tek kişi Sakine olmasına rağmen, Kürtçe konuşmalarını yasaklayarak onları iletişim kurmaktan alıkoyar. Filmin ilerleyen sahnelerinde başka farklılıklara yönelik tahammülsüzlükleri de kendini gösterecektir.

Rıfat Bey küçük kız ile sürekli Türkçe konuşur ama küçük kızın kendisini anlayamaması Rıfat Bey'in hiddetini daha da artırır. Çocuğu yaptıklarından ötürü sıklıkla hırpalır, ona yasaklar koyar. Zaman zaman polise telefon edip Hejar'ı teslim etmeye çalışsa da, bu girişimini sonlandıramaz.

İlerleyen sekanslarda Rıfat Bey, küçük kızın yakını olan Evdo'nun adresini bulur ve kızı ona teslim etmek üzere İstanbul'un fakir semtlerinden birine doğru yola çıkar. Trende eline *"Kardeşimin beyin ameliyatı için para topluyorum. Yardımınız için teşekkür*

ederim” yazılı bir kâğıt parçası tutuşturan ve küçük çocuklarıyla birlikte para toplayan kadına şöyle bağırır: *Neden çocuğunu dilendiriyorsun hanım? Ayıp değil mi? Hemeninin bu trenden!* Bu sözler emekli yargıç Rıfat Bey’in, artık resmi görevi olmasa bile, resmi bir görevli gibi “izleyen ve yasalar koyan” tavrının bir kez daha altını çizer. Sakine’ye Kürtçe konuşmayı yasaklayan sesle, dilenci kadına trenden inmeyi emreden ses aynı ideolojik kökenden beslenir. Rıfat Bey filmde resmi ideolojinin doğrudan bir temsilcisidir. Ulus-devlet ideolojisinin tüm heterojenlikleri bastıran tavrını emekli yargıç Rıfat Bey’de görmek mümkündür. Rıfat Bey, resmi ideolojinin izleyen ve yasalar koyan, panoptik bir gözü gibidir. Bindiği trenden, oturduğu eve, apartmana, gittiği lokantaya kadar her yerde “düzenleyicidir”. Düzenlemek için de gerekirse bastırmak, şiddet kullanmak ya da dikte etmek gereklidir. Rıfat Bey’in Hejar’a, Sakine’ye ya da trendeki kadına yaptığı şey tam olarak budur.

Trenden sonra Rıfat Bey ile Hejar, Evdo’ya ulaşmak için otobüse binerler. Otobüste, Rıfat Bey siyah peçeli bir kadının arkasına oturur. Kadına kıyafetinden ötürü hiçbir şey söyleyemese de, onu hiç görmemiş olmayı dilediği her halinden bellidir.

Rıfat Bey, Hejar’ı bilinmeyen bir yerde, bir IETT hareket amirliği kulübesindeki memura bırakıp, Evdo’yu bulmaya gider. Evdo’nun evinin önüne geldiğinde, camdan bakmakta olan Evdo, onun kim olduğundan ve neden geldiğinden habersiz, misafirperver bir tavırla evine davet eder. Evdo tüm ailesini Diyarbakır’daki baskınlar sonucu kaybetmiş ve İstanbul’un bu fakir semtindeki bir yakınının evine sığınmış yaşlı bir adamdır.

- Evdo: *Merhaba Beyim.*
- Rıfat Bey: *Merhabalar efendim...*
- Evdo: (Belirgin bir aksanla) *Hoşgelmişsen...Birini arıyorsen?*
- Rıfat Bey: *Hayır...Evde biraz sıkıldım da...*
- Evdo: *Valla beyim...Bizim buraların pek gezilecek bir yeri yoktur...İstisen, içeri buyurasın beyim...ha?*
- Rıfat Bey: *Teşekkür ederim. İsabet olur.*
- Evdo: *Buyurasın...*

Rıfat Bey eve girer. Evdeki üç kadın eve bir erkeğin girmesinden tedirgin olarak yüzlerini kapatırlar. Rıfat Bey, onları selamlar ve bir koltuğa oturur.

- Rıfat Bey: *Epey yorulmuşuz. Yaşlılık işte.*
- Evdo: *Dinlenesin beyim.* (Kadınlara Kürtçe birşeyler söyler sonra Rıfat Bey'e dönerek) *Nerelisin beyim?*
- Rıfat Bey: *Afyonluyum.* (Tereddütle sorar) *Siz?*
- Evdo: *Biz Diyarbakırlıyız beyim.*
- Rıfat Bey: *Adım Rıfat.*
- Evdo: *Abdülkadir Beyim. Evdo derler.* (Bu sırada içeriye farklı yaşlarda çocuklar girer.)
- Rıfat Bey: (Tereddütle sorar) *Diyarbakır'ın içinden mi?*
- Evdo: (Sorunun içerdiği tereddütün nedenini anlar ve yine tereddütle yanıtlar.) *Lice'nin Zenge köyünden...*
- Rıfat Bey: *Ben emekli yargıçım.*

(Evdo, Rıfat Bey'in bu sözlerinden sonra yasa koyucu gücü gördüğünü ve bu güce olan saygısını belirtmek istercesine ellerini göğsüne götürerek, hafifçe öne eğilir.)

Rıfat Bey konuşmasına devam eder: *İş için mi geldiniz?*

- Evdo: *Yok beyim, yok...*(Rıfat Bey'e sigara ikram eder.)
- Rıfat Bey: *Teşekkür ederim. Alayım.*
- Evdo: (Bir süre öksürdükten sonra konuşmaya devam eder.) *Gidecek yerimiz kalmamıştır beyim. Ne yapalım. Bu hemşehrimizin evine sığınmışız. Biz arada kalmışız beyim. Bir tarafta devlet, bir tarafta gerilla. Ne yapalım? Beş oğlumdan, gelinlerimden, torunlarımdan, geriye bir ben kalmışam. Hepsi öldüler.*
- Rıfat Bey: *Özür dilerim. Acılarınızı deşmek istemezdim. Benim de bir oğlum var. Yurtdışında...*
- Evdo: *Allah uzun ömür versin beyim. Bir kız çocuğunu amcasının kızına götürmüşem. Hali vakti iyidir. O kurtulacak. Bizim için*

hayat bitmiştir beyim. Bitmiş. Keşke ben de onlarla öleydim....

Sahne bu sözlerle sona erer. Rıfat Bey, Hejar'dan sonra ikinci kez *Öteki* ile karşılaşmıştır. Mikhail Bakhtin, kişinin kendisini anlaması ve tanımlaması için *Ötekine* ihtiyaç duyduğunu söyler. “Kişinin kendini dışardan görmesi ve tam olarak kavraması, aynalar ya da fotoğraflar yoluyla mümkün olmaz, kendimizi yalnızca öteki insanlar aracılığıyla görürüz ve anlarız, çünkü onlar hali hazırda bizim dışımızdadırlar ve çünkü onlar “*Öteki*”lerdir⁴⁶” (Aktaran: Morson ve Emerson, 1990, s.55). Morson ve Emerson Bakhtin’in düşüncelerini aktarmaya *dışarıdalık* ve *diyalog* kavramları üzerinden devam ederler:

Dışarıdalık, diyalog imkanı yaratır ve diyalog bir kültürü daha derinlikli olarak anlamaya yardımcı olur. Her kültürün içinde kendisinin de anlamadığı, farkında olmadığı anlamlar vardır ve onlar orada *potansiyel*⁴⁷ olarak dururlar. (...) *Sadece diyalog*⁴⁸ potansiyelleri açığa vurabilir. Bunu potansiyeli açığa vurabilecek belirli bir cevap için kışkırtarak yapar. Aynı zamanda soruyu soran da kendi kültürünün umulmadık potansiyellerini açığa vurmaya yardımcı olacak aynı süreçten geçer. Bu süreç karşılıklı olarak zenginleştiricidir, her iki tarafı da kendi ve ötekiyle ilgili bilgilendirir. Tüm bunların yanı sıra, diyalog sürecinin kendisi de gelecekte hayata geçirilecek yeni potansiyelleri aktive edebilir (Morson ve Emerson, 1990, s.56).

Rıfat Bey’in Evdo ile karşılaşması ve yaptıkları konuşma, Rıfat Bey’in *Öteki* ile ilgili bilgilendiği ve kendi ile ilgili daha önce farketmediği ya da katılıkla reddettiği potansiyellerin açılmasına olanak verir. Rıfat Bey, yardımcısı Sakine’nin Kürtçe konuşmasını dahi yasaklayacak kadar tahammülsüzken, şimdi Evdo ile karşılıklı oturmuş kendisini kapattığı, “yasaklı” konulardan konuşmaktadır. Üstelik diyalog Rıfat Bey tarafından Evdo’nun evine giderek gönüllü olarak başlatılmıştır. Rıfat Bey, bu diyalog sırasında hem Evdo, Hejar ve aynı durumdaki Kürtlerin neler yaşadığını birinci elden dinleyerek *Öteki* dünyayı keşfeder, hem de kendi dünyasında yasak ve girilemez olan bir alana girer. Rıfat Bey’in dünyasında bu diyalog tarafından tetiklenen potansiyeller filmin sonuna kadar birer birer açılmanmaya devam edecek ve Rıfat Bey’i Hejar ile anlaşmak için bazı Kürtçe sözcükleri öğrenmeye kadar götürecektir. Rıfat Bey kendine ve başkalarına karşı koyduğu “yasaklardan”, Hejar, Evdo ve Sakine ile birlikte

⁴⁶ İtalik vurgu Morson ve Emerson’a aittir.

⁴⁷ İtalik vurgu Morson ve Emerson’a aittir.

⁴⁸ İtalik vurgu yazara aittir.

yavaş yavaş arınacak ve dönüşecektir.

Suya bakma sahnesi bu filmde bir geçiş öncesi arınmayı temsil etse de, bunu doğrudan yapmaz. Bu sahne filmi dikey olarak kesen ve karakterdeki değişimi önce-sonra karşıtlığı ile gösteren bir sahne olarak filmde yer almaz. Öte yandan filme eylem devamlılığına katkıda bulunan sahnelerden biri olarak da yerleşmez. Bu tek planlık sahne Rıfat Bey'in tahammül edemediği *Öteki* ile karşılaşması sonrasındaki dönüşümünün başlangıcını temsil eder. Rıfat Bey, Hejar ile birlikte gönülsüzce yeni bir hayata başlamış ve filmin o anında henüz farkına varamamış olsa da, deniz kenarında kendisini tahammülsüz kılan, *Ötekinin* varlığına karşı beslediği değer ve yargılardan arınmaktadır. Filmde bu arınma kendisini hemen göstermez. Rıfat Bey'in tüm hayatı boyunca taşıdığı bu değer ve yargılar öyle köklüdür ki, onlardan arınma aslında filmin anlatısını oluşturur. Rıfat Bey filmin sonunda Hejar'ın kendisiyle kalmasını ister. Evdo'yu ve Hejar'ı bunun için ikna etmeye çalışır. Filmin sonundan da anlaşılacağı gibi *arınma* yavaş yavaş gerçekleşir ve tüm filmin metnine inceliklerle sızar.

İklimler (Nuri Bilge Ceylan) filminde İsa ve Bahar'ın gelgitli ilişkisi konu edilir. Film, İsa ve Bahar'ın yaz tatilini geçirmek için birlikte gittikleri tatil beldesinde başlar ve değişen iklimlerde ve farklı şehirlerde devam eder. İsa ile Bahar'ın ilişkileri bitmek üzeredir. Filmin hemen başlangıcında çiftin ilişkilerinin sonlanmak üzere olduğunu göstergeleri birbiri ardına ortaya çıkar. İlk olarak, çiftin İsa'nın fotoğraf çekmek için gittiği tapınaklarda önce birbirlerine yaklaşıp, kısa bir süre sarıldıktan sonra, Bahar'ın İsa'dan ayrılıp ağlamasını görürüz. Daha sonra çiftin yerleştikleri otel odasında çok yakında olmalarına rağmen, oda ve balkon arasındaki hiyerarşide birbirlerinden nasıl uzaklaştıklarını görürüz. Bahar, banyodan çıkar ve sessizce balkona çıkıp, orada oturur. Yatakta boyun ağrısını gidermek için boş bir çekmeceyi boynuna koymuş, uzanmakta olan İsa'nın sorduğu sorulara cevap vermez. İsa içeride, Bahar balkonda, *dışarıdadır*. Balkon "ne içerisi ne de dışarıdır". Balkon *içerilmiş dışarıdır*. Bahar hala odada olsa da artık dışarıdadır. Bahar, oturup denizi seyrettiği balkonda, İsa'nın sorduğu sorulara sessizlikle karşılık verir. Diane Vaughan (1986, s.101), sessizliğin kadın-erkek ilişkilerinde mutsuzluğu doğrudan karşı tarafa itiraf edememenin semptomatik göstergelerinden biri olduğunu söyler.

Bahar'ın sessizliği İsa'nın arkadaşı Arif'in evine yaptıkları ziyaret sırasında da sürer,

hatta derinleşir. Bahar ve İsa, arkadaşları Arif ve eşiyle yedikleri akşam yemeği sonrasında uzun sessizliklerle kesintiye uğrayan bir gerginlik yaşarlar.

- İsa: *Hava serinledi be...(Bahar'a dönerek) Üşümüyor musun sen?*
- Bahar: *Yok, üşümüyorum.*
- İsa: *Ceketini giy istersen.*
- Bahar: (Sesini hafifçe yükselterek) *Üşümüyorum!*

Yaşanan bu gerginlik yerini bir süre sessizliğe bırakır. Sessizlik, İsa'nın arkadaşı Arif'in İsa'ya keyifsizliğinin nedenini sormasıyla bozulur. İsa, Arif'e, yanındaki Bahar'a farketmemeye çalışarak, Bahar ile olan anlaşmazlığını anlatacak şekilde beden diliyle karşılık verir. Daha sonra Bahar'a dönerek şunları söyler.

- İsa: *Noluyor ya?*
- Bahar: *Nolmuş?*
- İsa: *Niye bağırıyorsun?*
- Bahar: *Niye ısrar ediyorsun...*
- İsa: *Ulan, ısrar ediyorsak, senin iyiliğin için ısrar ediyoruz.*
- Bahar: *Üşürsem giyerim ben zaten.*
- İsa: *Hiçbir arkadaşına gidemeyecek miyiz seninle ya...Allah allah yaa...*
- Arif: (İsa'ya) *Aldırma be!! Ne olacak...*
- Bahar: (İsa'ya dönerek) *Merak etme, bizim mutsuzluğumuz onlara iyi gelir.*

Bahar'ın bu son sözleriyle çiftin mutsuzluğu ilk kez söz ile de ifade edilmiş olur. Bir sonraki sahnede çiftin üzerinde bir kara bulut gibi dolaşan mutsuzluk, kendisini tehditkâr bir rüyayla bir kez daha gösterir. Ceylan bu sahnede rüya ile gerçekliği paralel kurguyla anlatmış, rüya evreniyle gerçeklik evrenini içiçe geçirmiştir. Bahar hem rüyasında, hem de gerçekte kumsalda uzanmış, güneşlenmektedir. Rüyasında, denizden çıkıp gelen İsa, uzanmış güneşlenmekte olan Bahar'ı önce öper, sonra ona “*Seni seviyorum*” der. Bahar cevap vermez ama gülümsemektedir. Bir süre sonra İsa Bahar'ın vücudunu kuma gömmeye başlar. Bahar bu kuma gömme sırasında keyifle gülümsemekte ve İsa tarafından başlatılmış olan bu küçük oyuna katılmaktadır. Tüm bu

kuma gömme sahnesi boyunca İsa netlik alanının dışındadır. İsa, Bahar'ın yüzü dışında kalan tüm vücudunu kuma gömmeyi bitirdikten sonra, bir süre geri çekilir, aynı Bahar'ın yaptığı gibi oynadıkları küçük oyun gereği güler. Sonra bir süre bakışlarını uzaktaki bir noktaya çevirir. Bu kısa süreli bakışın hemen ardından, elleriyle ittiği kum ile Bahar'ın tüm yüzünü örter. Bahar çığlık atarak uyanır. Rüyasında gördüğü kumsalda uyuyakalmıştır ve İsa yanında uzanmış kitap okumaktadır. İsa Bahar'ın çılgınlığının nedenini pek de merak etmez. Hatta onu güneşin altında uyuyakaldığı için eleştirir. Güneşin altında uyunamayacağını ve bunun çok tehlikeli olduğunu belirtip, kitabına geri döner.

Bahar gördüğü kötü rüyadan arınmak istercesine deniz kenarına doğru yürür. Deniz kenarında bir süre oturur. *Denize bakar*. Gördüğü rüya onun İsa ile ilişkilerine dair hislerini doğrulamaktadır. Bahar, İsa ile ilişkilerinin sonuna geldiklerinin farkındadır. İsa, Bahar denizdeyken, ayrılık isteğini Bahar'a nasıl anlatacağı üzerine düşünür, hatta yalnız başına sesli denemeler yapar. Denizden çıkan Bahar'a, daha önce sesli olarak düşündüğü sözleri aynen tekrar eder. Bahar, İsa'nın ayrılık teklifini sakinlikle kabul eder. Tamamı deniz kenarında geçen bu sahnede karakterlerin her ikisinin de statüsü değişmiştir. Birliktelikleri sonlanmış ve hayatlarına ayrı devam etme kararı almışlardır. Deniz kenarında birlikte, ama ayrı ayrı geçirdikleri *Denize Bakma* sahnesi her ikisi için de bireysel bir değişim öncesi arınmadır. Bahar ve İsa, denize baktıkları süre boyunca beraberliklerinin getirdiği rollerden sıyrılmış, duygularını yatıştırmış ve bireysel bir ritüelle hayatlarına ayrı devam etme kararını içselleştirmişlerdir.

Bekleme Odası (Zeki Demirkubuz) filminde de benzer bir statü değişimi, benzer bir sinematografik tercihle anlatılır. Filmde Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı romanını filme çekmeye çalışan ve romanın kahramanı Raskolnikov'u oynayacak kişiyi arayan yönetmen Ahmet'in film çekme süreci anlatılmaktadır. Film boyunca film çekim aşamasına bir türlü geçilemez. Ahmet ve asistanı Elif, film öncesi hazırlıkları yapma sürecindedirler ama Ahmet'in isteksizliği filmin çekimlerinin sürekli olarak ertelenmesine ve en sonunda iptaline neden olur. Zeki Demirkubuz, yönetmenliğini yaptığı filmde, filmin başkarakteri olarak da yer almaktadır.

Yönetmen Ahmet ile birlikte olduğu Serap arasındaki ilişkinin bitişinden hemen önce ikisini birlikte su kenarında görürüz. Bu ilişkideki statü değişimi *İklimler* filmindekine

benzer olarak *Suya Bakma* ile temsil edilir. *Suya Bakma* eylemi aynı sahne içinde hem birlikte, hem yalnız yapılan bir eylem haline gelir. *Suya Bakma* sahnesinde ilk olarak suyun kendisini görürüz. Su, bulanık ve yosunludur. Yönetmen Ahmet, tek başına su kenarında oturmuş, suya taş atmaktadır. Suyun dinginliği Ahmet tarafından atılan taşlarla bozulmaktadır. İlk olarak Ahmet'i arka plandan görürüz. Yüzünü göremeyiz. Bu sahnenin önce suyun yakın çekim görüntüsüyle başlaması ve hemen ardından Ahmet'in tek başına suyun kenarında görüntülendiği bir çekimle devam etmesi, izleyiciye bu eylemin Ahmet tarafından tek başına yapıldığı izlenimini verir. Ahmet'in sevgilisi Serap, tamamen çerçeve dışında, kör alandadır. Bonitzer (2006, s.70), sinemada kör alanın varlığından söz eder ve görmenin kısmi olduğunu söyler. "Bir film kişisi kameranin alanından çıktığında diye yazar Bazin, görsel alandan çıktığını kabul ederiz, ama o, dekorun bizden saklanan bir başka yerinde, kendine özdeş olarak varolmaya devam etmektedir" (Aktaran: Bonitzer, 2006, s. 70-72). "Ama nerede" diye sorar Bonitzer. "Önemli olan bu" (Bonitzer, 2006, s.72).

Ahmet'in sevgilisi Serap, Ahmet ile birlikte *Su Kenarında* ama Ahmet ile aynı çerçeve içinde değildir. Serap, izleyicinin göremediği uzamda sessizce varolmaya devam etmekte, Ahmet'in tek başına odak noktası olduğu çerçevenin kıyısında bekletilmektedir. Serap ile ilişkilerinin Ahmet için anlamı bu çerçeveleme ile izleyiciye duyumsatılır. Serap, izleyici için Ahmet'in dünyasını anlatan bu filmin görüntü alanı dışında varlığını sürdürecektir, fakat Ahmet'e karşı, - filmin anlatısına daha sonra eklenen diğer kadınların da yapmak zorunda kalacakları gibi- hep bir "görünür olma" mücadelesi vermek zorunda kalacaktır.

Serap, çerçeveye ilk kez Ahmet aynı sahnede suya taş atmaya devam ederken, yapılan bir yan çekimle dahil olur. Bu çekimde Serap'ın, Ahmet'in biraz ilerisinde bir masada oturduğunu görürüz. Fakat Serap netlik alanının dışındadır. Varlığının farkedilmesi için dikkatle bakılması gerekmektedir. Serap'ın alan derinliğinin dışında olması da, bir önceki çekimde kör alanda olmasıyla özdeş bir duyumsama yaratır. Serap, Ahmet'in dünyasının hemen kıyısında sabırla beklemekte ve Ahmet'den bu dünyaya giriş izni istemektedir. Ahmet ise, Serap ile mesafesini koruyarak, bir bakıma "yalnızlığını" da korumaktadır. Serap'ın netlik alanı dışından da olsa çerçeveye girebildiği yan çekimden hemen sonra bulanık ve yosunlu sular tekrar görülür. Bulanık suların hemen ardından ise aynı yan çekime bir kez daha geçilir. Bu seferki yan çekimde, Ahmet, kenarında

oturup, taş atarak derin düşüncelere daldığı sudan bakışlarını kısa süreliğine ayırarak, hemen ileride bir masada oturmakta olan Serap'a bakar. Serap da aynı anda Ahmet'e bakmaktadır. Ahmet'in kendisine baktığını farkettiğinde, ona el sallar. Bu el sallama hareketi aslında bir "görünür olma çabasıdır." Ahmet'in dünyasında bir türlü görünürlük kazanamayan Serap, Ahmet'den görünürlük talep etmekte, başka bir deyişle Ahmet ile aynı çerçevede ve netlik alanının içinde olmak istemektedir. Ahmet, Serap'ın bu jestine yanıt vermez, kayıtsız kalır. Bakışlarını tekrar suya çevirir. Serap ise oturduğu yerde gazetesini okumaya başlar ya da gazetesini okumaya kaldığı yerden devam eder. Serap, izleyici için kör alanda ya da netlik alanının dışında görünür olduğu için eylemleri de ilgi çekmez. Serap'ın tek başına, su kenarındaki o masada ne yaptığı, - ne düşünüp, ne hissettiği- bu çerçeveleme ve sinematografi tercihleriyle önemsizleştirilirken, Ahmet'in yalnız başına oturup suya attığı her taş vurgulanır. Eylemleri önemli olan, görünür olan ve görünmesi de gereken Ahmet'dir. Ahmet dışındaki hiç kimsenin eylemleri önemli ve görünür değildir.

Bir sonraki çekimde Ahmet ve Serap'ı birlikte aynı masada otururken görürüz. Uzun süren, derin bir sessizlik içinde birlikte oturup, sigara içmektedirler. Serap, Ahmet'e, Ahmet ise suya bakmaktadır. Yalnızca suyun ve çerçeve dışındaki diğer insanların sesleri duyulmaktadır. Sessizliği ilk bozan Serap olur.

- Serap: *Ne güzel yer değil mi? İyi ki geldik...*
- Ahmet: (İlgisizce) *Evet.*

Bu diyalogun hemen sonrasında çerçeve değişir. Orta ölçekli bir çekimden çiftin diyalogunun devamına tanık oluruz.

- Serap: *Ahmet, iyi misin sen?*
- Ahmet: *İyiim...Noldu?*
- Serap: (Biraz tereddütle) *Ne bileyim...*
- Ahmet: *İyiim, iyiim.*

Çiftin konuşmaları burada sonlanır. İkisi de başka yerlere bakarak sigara içmeye devam ederler. Bu sahnede ikili arasındaki ayrılma, çok net olarak kendini duyumsatır. Sahnenin ilk çekimlerinden bu çekime kadar, Serap hep görünürlük çabası vermiş ve bu çabaları Ahmet tarafından kayıtsızlıkla karşılanmıştır. Diyalog yine Serap tarafından başlatılmış ve Ahmet tarafından ilgisizce kısa yanıtlarla savuşturulmuştur.

Çift bir statü değişiminin eşiğindedir. *Su kenarında* sessizce, birlikte ve ayrı ayrı gerçekleştirdikleri arınma bu değişime eşlik eder. Ahmet için bu statü değişimi “önemsiz” bir değişimdir. Zaten, Serap onun için “görünmezdir”, görünür hale gelme çabası bile Ahmet tarafından yok sayılmaktadır. Serap için ise, bu değişimin kaygı verici olduğu açıktır. Filmin ilerleyen sekanslarında bu kaygı giderek netleşerek, izleyici tarafından duyumsanır hale gelecektir.

Suya Bakma sahnesinin hemen ardından Ahmet’in çekeceği film için çalışma çabası görüntülenir. Çalışmayı başaramayan Ahmet, evinin salonuna geçerek, televizyonu açar. Evdeki Serap bu sahne içinde de görünmezdir. Serap, salona gelip Ahmet ile konuşmak isteyene kadar, ne Ahmet’in, ne de izleyicinin görüş alanındadır. Ahmet bir süre salonda birşeyler arar. Sonra hızlıca evden çıkar. Arabasıyla bir süre yol alır ve bir büfenin yanında durur. Arabadan inip, sigara paketiyle geri döndüğünde, evde aradığı şeyin sigara olduğunu anlamış oluruz. Arabasıyla eve geri dönmek üzereyken, filmin en başında evine girmiş olan hırsız görür. Bir süre onu izler. Ahmet’in filmi için aradığı Raskolnikov karakterini canlandıracak kişinin bu hırsız olabileceğini düşündüğü anlaşılmaktadır. Ahmet, hırsız bir süre gözlemler ama onunla iletişim kurmak adına bir çaba göstermez. Eve geri döner ve televizyon karşısındaki yerini alır. Serap, evde – ya da Bonitzer’in Bazin’den aktardığı üzere dekorun görünmeyen uzamında – olmasına rağmen, bu ana kadar hiç çerçeve içine girmez. Ahmet, tüm eylemlerini yalnız başına, Serap’ın yanındaki varlığını yok sayarak gerçekleştirmektedir. Salonda televizyon izleyen Ahmet ile konuşmak isteyen Serap, en sonunda diğer odadan gelir ve çerçeve içine girer. Ahmet’in izlediği televizyonu kapatır ve Ahmet’in rahatça oturduğu kanepenin kenarına ilişir.

Ahmet ile ilişkilerindeki kopuşu resmileştirerek söze dökmelerini sağlayacak olan konuşmayı başlatır:

- Serap: *Biraz konuşalım mı?*
- Ahmet: (İlgisizce) *Ne konuşacağız?*
- Serap: *Ahmet bana böyle davranma, dayanamıyorum artık...*
- Ahmet: (Cevap vermez, başını diğer tarafa çevirir. Serap, rahatsızca oturduğu yerde kıpırdanır.)

- Serap: *Sana birşey soracağım. Bana açıkça cevap vermeni istiyorum. Hayatında biri mi var senin?*
- Ahmet: (Cevap vermez. Bir sigara yakar.)
- Serap: *Birşey sordum. Cevap ver bana.*

Ahmet'in sigara paketini önündeki sehpa'ya fırlatır. Paketin çıkardığı ses, ikili arasındaki gergin sessizlikte biraz daha büyür. Ahmet, sinirli bir şekilde, sigarasını yakar. Kibriti yakarken, hareketlerini sanki sinirliliğini vurgulamak istercesine, daha sert yapar. Sigarasını yaktıktan sonra, kibrit kutusunu da sehpa'ya fırlatır. Kibrit kutusu da benzer bir ses çıkararak, Ahmet'in çerçevedeki hakimiyetinin vurgulanmasına yardımcı olur. Bu sahnede de bir öncekinde olduğu gibi, Ahmet'in her eyleminin altı çizilmiştir. Serap ise rahatsızca oturduğu kanepede, sessizce, kıpırtısız bir şekilde Ahmet'ten cevap beklemektedir. Serap diğer sahnede, olduğu gibi bu sahnede de netlik alanının biraz dışında kalmaktadır.

- Serap: *Bak söz veriyorum, sorun çıkarmayacağım ama ne olduğunu anlat bana.*
- Ahmet: (Bağırarak) *Ne anlatayım sana yaa!* (Bu sözlerden sonra oturduğu yerden kalkarak, kısa bir anlığına çerçeve dışına çıkar. Sonra oturduğu yere geri dönerek, eline TV kumandasını alır. Televizyonu açar. Fonda futbol spikerinin sesi duyulmaya başlanır.)
- Serap: (Sakince) *Söylesene biri mi var?* (Tekrar eder) *Biri mi var?*
- Ahmet: *Evet, var.* (Fonda televizyondan gelen futbol spikerinin sesi duyulmaktadır.)
- Serap: *Ne zamandan beri?*
- Ahmet: *İki aydır.*
- Serap: (Tereddütle, yutkunarak sorar.) *Kim?*
- Ahmet: *Sen tanımazsın.*
- Serap: *Olsun, sen söyle yine de.*
- Ahmet: (Kararlılıkla) *Sen tanımazsın dedim.*
- Serap: (Bir kez daha sorar) *Kim?*

- Ahmet: *Üniversitede doktor.*
- Serap: *Hangi üniversitede.*
- Ahmet: (Sorularına son vermesi için Serap'ı uyarırcasına sesini yükselterek) *Serap!*
- Serap: *Nasıl tanıştınız?*
- Ahmet: (Cevap vermez)
- Serap: (Sesini yükselterek) *Bir şey sordum. Cevap ver!*
- Ahmet: *Nişantaşı'nda bir kahvede.*
- Serap: (Sözcüklerini vurgulayarak) *Nasıl tanıştınız?*
- Ahmet: *Ben bir arkadaşımı bekliyordum. O da karşı masada ağlıyordu. Sonra yanına gidip, neden ağladığını sordum.*
- Serap: (Sesini yükselterek, hesap sorar bir tavırla) *Neden ağladığını mı sordun?* (Serap ağlamaya başlar)

Sahnenin sessizliğini, televizyondan gelen futbol programının sesi bozmakta ve bitmek üzere olan bu ilişkinin kopuş anına eşlik eden “futbol programı” önemli bir göstergeye dönüşmektedir. Serap, ağlarken, Ahmet ilgisizce futbol haberlerini izlemeye devam eder.

- Serap: (Diğer tarafa dönerek, ağlamaya devam eder.) *Orospu çocuğu. Başka kadınların ağlamalarına dayanamazsın, ben ölsem umrunda olmaz. (Başını Ahmet'e çevirerek) Neden ağlıyormuş peki?* (Sorusuna cevap vermeyen Ahmet'in ilgisizliği üzerine, soruyu bağırarak yineler.) *Neden ağlıyormuş, peki?*
- Ahmet: *Serap, yeter!*
- Serap: *Ne yeteri be! Ne yeter? Bilmek benim hakkım değil, mi? Ne yeter?* (Biraz sakinleşerek, devam eder.) *Seviyor musun onu?* (Cevap alamayınca, tekrar sorar.) *Seviyor musun dedim.*
- Ahmet: *Evet.*
- Serap: (Ağlamaya devam ederek, koltuktan kalkar. İçerideki odaya doğru yürür. Netlik alanının dışına çıkar.)

Ahmet yerinden kıpırdamadan, futbol izlemeye devam etmektedir. Bir süre sonra tuvalete gider, tuvaletten çıktıktan sonra, Serap'ın ağlama seslerini duyar, onun bulunduğu odaya doğru gitmek üzere bir hamle yapar ama salona geri döner. Televizyon kumandasını tekrar eline alarak, farklı kanallar arasında dolaşır. Araya televizyonun yakın çekim görüntüsü girer. Bir süre sonra Ahmet yeniden yan açıyla görüntülenir. Bu kez arka fonda bir magazin programının sesi vardır. Serap netlik alanının dışında, elinde büyükçe bir çanta ile durmaktadır. Üzerini değiştirmiştir. Salonun hemen girişine kadar gelir ve orada durur.

- Serap: *Ben gidiyorum.* (Bir süre çerçeve dışına çıkar ama kapı sesi duyulmaz. Ahmet'in izlediği magazin programının sesi oldukça baskındır ve çerçevenin önemli unsurlarından biri haline gelmiştir. Bir süre sonra, Serap tekrar çerçeve içine girer.) *Ne yaptım ben sana?* (Ahmet cevap vermez. Serap, kapıyı çarpıp çıkar. Ahmet, bir süre daha televizyon karşısında kıpırtısız oturmaya devam eder.)

Ahmet ile Serap'ın ilişkilerindeki kopuşun temsil edildiği sahne böylelikle sonlanır. Bu sahnenin hemen öncesinde yer alan *Suya Bakma* sahnesi, bu kopuşun bir öncülü gibidir. Filmin anlatısının sonuna kadar zaman zaman varlığını ve her ikisinin de hayatındaki önemini duyumsatacak olan bu ilişkiyi bitirmek için, kuşkusuz ruhsal bir arınma gereklidir. Fakat bu film özelinde arınmanın aslında bir tür “arınamama” haline dönüştüğünü de söylemek gerekir. Ahmet'in taş atıp durduğu suların, bulanık ve yosunlu olması da buna işaret eder. Filmin anlatısı boyunca Ahmet, sürekli kadınlarla benzer ilişkiler kuracaktır. Ahmet'in kadınlarla ilişkisi filmin kendini kurduğu nihilist duruş içinden değerlendirilmelidir. Demirkubuz'un söyleşilerinde de sürekli vurguladığı ve diğer filmlerinde de görünür olan bu felsefi duruş, bu film özelinde statü değişimlerini “önemsizleştirir”. Böyle bir okuma ile değerlendirilen Zeki Demirkubuz filmlerinde, ne biten ne yeni başlayan ilişkilerin ana karakter için çok anlamlı olmadığını ve olmayacağını söylemek yanlış olmaz.

Buraya kadar incelenen filmlerde *Suya Bakma* imgesinin bir statü değişimine eşlik ettiği söylenebilir. Karakterler adeta kötü bir rüyayı anlatmak istercesine su kenarına doğru çekilirler. Sanki yeni statüye erişmek için daha önce görülen kötü rüyanın hükmünü

kaybetmesi gerekmektedir. Yeni statü ise daha iyiye ya da daha kötüye işaret etmez. Yeni statü eski olanın hükmü bittikten sonra başlayan durumdur. Eski rol ile bağlantının kopuşudur. Statü değişiminden sonra başlayan ise yeniden görülecek başka bir rüyadır.

5.1.2.2. Karanlık ve Şiddetli Sular

Statü değişiminin bir türlü tam olarak gerçekleşemediği fakat hem ruhsal arınmaya hem de statü değişimine yönelik bir çabanın anlatının tamamına hakim olduğu, *Süt* (Semih Kaplıanoğlu) ve *Hayat Var* (Reha Erdem) filmlerinde de Suya *Bakma* imgesi karşımıza çıkar. Her iki filmde de statü değiştirme çabası anlatının tamamına yayılır, izleyiciye duyumsatılır, fakat bir türlü beklendiği şekilde gerçekleşmez. Statü değişiminin zamana yayılan uzun ve sancılı bekleyişi içinde “arınma” da tam olarak gerçekleşmez. Başka bir deyişle, su kişilerin içine akmaz. Her iki filmdeki *Suya Bakma* imgelerine baktığımızda, suyun berraklıktan uzak, durgun su olduğunu görürüz.

Gaston Bachelard, *Su ve Düşler* adlı yapıtında, suyun maddesel imgelemi haline gelen özelliklerini tartışır.⁴⁹ Bachelard bu yapıtında, suları niteliklerine göre inceler; *berrak su*, *durgun su*, *tatlı su*, *analık suyu*, *şiddetli su* gibi ayrımlar yapar ve her farklı nitelikteki suyun farklı bir düşsel izdüşümü olduğunu söyler. Bachelard, bu izdüşümleri edebiyatta ve şiirdeki karşılıkları üzerinden açıklar ve suyun tüm niteliksel özellikleriyle birlikte nasıl düşlere kaynaklık ettiğini gösterir.

Su ve Düşler’in ikinci bölümü *Derin Sular-Durgun Sular- Ölü Sular*, Edgar Poe’nun *Hayalindeki “Ağır Su”* başlığını taşır. Bachelard bu bölümde Edgar Allan Poe’nun şiirlerindeki durgun, derin ve karanlık suları “ağır su” olarak niteler ve bu suların bir “ölüm imgesi” olduğunu söyler:

İlk bakışta, Edgar Poe’nun şiirinde, ozanların onca evrensel bir biçimde söyledikleri suların çeşitliliğine inanması gelir insanın. Özellikle de iki suyu keşfettiğini düşünür insan, sevincin suyu ve acının suyu. (...) Ağır su hiçbir zaman hafif bir suya dönüşmez, karanlık bir su hiçbir zaman aydınlanmaz. Hep tersi olur. Suyun öyküsü, ölen bir suyun insansal öyküsüdür. Hayal bütünüyle devasa yansımalar biçiminde, arı bir ezginin sesleriyle berrak

⁴⁹ Bachelard’a göre imgelem, maddenin tözsel özelliklerinden beslenir. Bachelard, düşleri dört temel element (hava, su, ateş ve toprak) ile ilişkilendirir. Bachelard’ın su üzerine yazdığı *Su ve Düşler*, ateş üzerine yazdığı *Ateşin Ruhçözümlemesi*, hava üzerine yazdığı *Air and Dreams* ve Toprak üzerine yazdığı *Earth and reveries of will* kitapları, Bachelard’ın maddesel imgelem ile ilgili görüşlerini dört element üzerinden açıklar.

suyun önünde başlar kimi zaman. Üzgün ve karanlık suda, tuhaf ve kasvetli fısıltılar yayan bir suyun bağrında sona erer her zaman. Suyun yanındaki hayal, suyun ölümlerini bularak kendisi de ölüverir, tıpkı suların altında kalan koca bir evren gibi (Bachelard, 2006, s. 58).

Süt filmindeki Yusuf'un ve *Hayat Var* filmindeki Hayat'ın baktığı sular tam da Bachelard'ın ağır su olarak nitelediği sulara özdeş olarak, durgun, derin ve karanlıktır. Bu kıpırtısız sular, berraklıkla ilişkilendirilemez ve herhangi bir ferahlık/serinlik duygusu yaratmaz. Bachelard, aynı bölümünün sonunda, bu sular ile ilgili şunları söyler:

Sessiz su, karanlık su, uyuyan su, dibine inilemeyecek su; ölüme ilişkin derin bir düşünüş için bir sürü maddesel ders. Ama bu, Herakleitosçu bir ölümün, bir akımmışçasına bizi uzaklara sürükleyen bir ölümün dersi değil. *Hareketsiz bir ölümün, derinlikte yaşanan bir ölümün, bizimle kalan, yanı başımızda, içimizde duran bir ölümün dersi*⁵⁰ (Bachelard, 2006, 82-83).

Süt ve *Hayat Var* filmlerindeki suyun kıpırtısız ve karanlık hali de imgesel düzeyde benzer bir yerde durur. Yusuf ve Hayat karakterleri için onlarla birlikte yaşayan bir “iç ölümü” temsil eder. Bir türlü gelmeyen statü değişimi her ikisi için de sonsuz bir bekleyişe denk düşer. Bu sonsuz bekleyiş içinde arınma çabasıyla gidilen su kenarı onlara arınma getirmez. Tam tersine uzun süren statü değişiminde “eski statünün” ölümünü temsil eder; eski statünün ölümü gerçekleşse bile “yeni statü” bir türlü kazanılamaz. Dolayısıyla her iki filmin ana karakterleri, Yusuf ve Hayat, Bachelard'ın deyişiyle *içlerinde kalan, yanı başlarında duran ve onlarla yaşayan bir ölümle birlikte yaşarlar* ve baktıkları durgun/derin/karanlık sular bu ölümün imgesel karşılığı haline gelir.

Yusuf üçlemesinin ikinci filmi olan *Süt* Yusuf'un büyüme sancılarını konu alır. Yusuf, annesiyle birlikte küçük bir taşra kasabası olan Tire'de yaşamaktadır. Geçimlerini ürettikleri süt ve peynir gibi ürünleri satarak sağlarlar. Yusuf, üniversite sınavlarını kazanamamış ve askere çağırılmıştır. Askerlik muayenesi için İzmir'e giden Yusuf, hastalığı nedeniyle askere kabul edilmez. Tüm yaşitları kutlamalarla askere uğurlanırken, Yusuf askere gidemez. Yusuf, evin ekonomisine önemli bir katkıda bulunamaz. Sütü ve ürettikleri peyniri satmakta annesine yardım etse de, düzenli bir iş

⁵⁰ İtalik vurgu yazara aittir.

bulamaz, bulmak için de çabalamaz. Yusuf'un dünyası şiirle doludur. Tek istediği düzenli olarak takip ettiği şiir dergilerinde şiirlerinin yayımlanmasıdır. Annesi, başka bir adamla evlenmeye karar verdiğinde karşı çıkmak istese de, bu gücü kendinde bulamaz. Yusuf, ardarda gelen tüm bu ketlenmelerden dolayı bir türlü *ergenliğini* tamamlayıp, *yetişkinliğe* adım atamaz.

Yusuf, yasaların onu yetişkin kabul ettiği yaşa gelmiş, hatta askere çağırılmıştır. Fakat hiç sözü edilmeyen hastalığı ona, bedensel bir ketlenme olarak geri dönmüş, kendisini tam ve sağlıklı hissetmekten alıkoymuştur. Yaşlıları gibi üniversiteye gidememiş, üniversiteli olmanın kendisine getirebileceği statü değişimini yaşayamamış, lise ile üniversite arasında bir boşlukta asılı kalmıştır.

Arkadaşları, karşı cinsle ilişkiler kurarken, Yusuf bu konuda da bir ilerleme kaydedememiştir. Filmin hemen başında uzun bir sekans boyunca, Yusuf'un bir genç kız ile "iletişim kuramayışı" gösterilir ve Yusuf'un bu konudaki çabasız hali göze çarpar. Yusuf, Tire sokaklarında yürümekteyken bir grup arkadaşı tarafından "arabayla gezmeye" çağırılır. Arkadaşlarının kim olduğu görülmese de sesleri duyulur ve bir genç çift ile onlara eşlik etmiş olan bir genç kız olduğu anıştırılır. Genç sevgililer arabada kalırken, Yusuf ve diğer genç kız arabadan inip, biraz uzaklaşarak, birlikte dururlar. Arabadan ilk inen genç kızdır. Arkasından Yusuf iner ve genç kızın yanına gider. Onunla iletişim kurmak istese de, tek kelime etmez. Genç kızın, sürekli cep telefonu ile konuşması ve mesajlaşması Yusuf'un cesaretini iyice kırar. Yusuf, çalan telefonuna cevap verdikten sonra, daha rahat konuşmak için yürümeye başlayan ve kendisinden uzaklaşan genç kıızı takip eder. Daha sonra bölgede bulunan kalıntıların arasında saklanır ve genç kızın onu kaybetmesini sağlar. Yusuf kendini açmaz. Genç kız ile iletişim kurmak istese de herhangi bir çabada bulunmaz. Daha sonra askerlik muayenesine gittiği İzmir'de bir kitapçıda karşılaştığı başka bir genç kızla (Semra ile)⁵¹ iletişim kurmaya çabalayacak, ama Yusuf'un şehirde yaşamaması bu yeni duygusal ilişki için de bir umut olmadığını duyumsatacaktır. Semra ile yeniden buluşmak için sözleşse de, ikinci buluşma hiç gerçekleşmeyecek ve Yusuf Tire'ye dönecektir. Semra ile Yusuf, ilk ve son görüşmelerinde yaptıkları kısa süreli konuşmayı deniz kenarında,

⁵¹ Bu rol Yumurta filminin baş karakterlerinden biri olan Ayla'yı da canlandırmış olan Saadet Işıl Aksoy tarafından canlandırılmaktadır. Böylelikle Semih Kaplanoğlu *Yumurta* ve *Süt* filmleri arasında metinlerarası bağlantıları güçlendirmektedir.

denize bakarak gerçekleştirirler. Böylelikle filmde ilk kez “açık su” olarak deniz imgesi belirir. Deniz imgesi, Bachelard’ın tanımladığı ve filmin ilerleyen sahnelerinden birinde belirecek olan *ağır su* imgesinden oldukça farklıdır. Deniz *açık sudur*. Sonsuzluk hissi verir ve serinleticidir. Bu yönüyle Bachelard’ın tanımıyla *berrak sudur*. Bachelard *berrak suya* ilişkin şunları söyler. “Berrak suyun, arınma düşüne biraz daha yakından bakmamızı gerektiren özelliklerinden biri de serin bir suyun doğurduğu yenileşme düşüdür. Suyu yenilenmiş olarak doğmak için gireriz” (Bachelard, 2006, s.163). Yusuf’un karşı cinsle iletişim kurabildiği bu ilk anının deniz kenarında yaşanması tesadüf değildir. Bu an Yusuf için, berrak su imgesiyle de yansıtıldığı üzere, bir yenilenme düşüdür. Yusuf için ketlerin çözüldüğü bir umut anıdır. Böyle bir yenilenme umudu deniz imgesiyle yansıtılırken, Yusuf’un içindeki ölüm karanlık sularda imgesel karşılığını bulacaktır. Yusuf, Semra ile sözleştiği halde bir daha buluşmayacak ve çözümler gibi görünen ketlenme tam anlamıyla çözülemeyecektir.

Yusuf’un bir türlü erişemediği “tamlik”, başka bir deyişle bedensel, ruhsal ve duygusal olgunluk, annesiyle olan ilişkisinde de açığa çıkar. Annesi Yusuf’u sıklıkla zamanını boşa geçirdiği için eleştirir, verdiği kararları onaylamaz. Bu durumun ilk örneği Yusuf’un annesiyle birlikte ürünlerini satmak üzere gittikleri pazarda ortaya çıkar. Yusuf ve annesinin, ürettikleri sütü ve peyniri satmak için gittikleri pazarda, Yusuf bir süreliğine satış yaptıkları tezgâhtan uzaklaşır ve pazarı bir satıcı gibi değil de bir alıcı gibi gezmeye başlar. İlk olarak bir ayakkabıcıya uğrar ve annesi için bir ayakkabının fiyatını sorar fakat satın almaz. Sonunda elinde yeni bir bıçakla tezgâha geri döner.

Tezgâha döndüğünde annesi sorar:

- Zehra: *Neredesin sen?*
- Yusuf: *Biraz dolaştım anne ya...*
- Zehra: (Yusuf’un yeni aldığı bıçağın paketini açarak) *Bu ne bu?*
- Yusuf: *Yeni bıçak aldım.*
- Zehra: *Bıçağımız yok mu oğlum?*
- Yusuf: *Öbürü kir pas içinde anne, görmüyor musun?*
- Zehra: *İş görüyor mu, görüyor!*

Yusuf’un yeni bıçak satın alma kararı annesi tarafından onaylanmaz. Yusuf’un böylesine günlük bir satın alma kararı dahi annesinin gözünde yetersizdir, belli bir

yetkinliğe erişememiştir. Daha sonraki sahnelerden birinde annesini Yusuf'u zamanını boşa geçirdiği için eleştirirken görürüz.

- Zehra: *Üstün başındı, kitabındı, defterindi, kalem, dergi, defter...
Bittim. Neyle dönecek bu ev? Sabah kalkıyorsun, kitap elinde...
Çık dışarı, havaya bak dur, toprağa bak dur...Çiçekti, böcekti...*

Yusuf, annesi tarafından evin ekonomisine katkı sağlamayıp, sürekli şiirle ve kitaplarla vakit geçirdiği için eleştirilir. Annesine göre Yusuf, boş işlerle uğraşmakta, eve parasal katkı sağlayabilecek bir çaba içine girmemektedir. Tüm bunlar, Yusuf'un yetişkin olmayışının tekrar tekrar yüzüne vurulduğu anlardır. Yusuf, annesi tarafından yetersiz görülmekte, erişmiş olması gereken olgunluğa henüz erişememiş olmanın kastre edici duyumsamasını her an yaşamaktadır.

Bu bir türlü tamamlanamayan statü değişimi imgesel düzeyde karanlık, derin ve durgun sulara karşılığını bulur. Yusuf, liseyi bitirip, üniversite sınavına girmekle, askerliğe çağrılmakla, yazdığı şiirlerden birinin bir edebiyat dergisinde yayımlanmasıyla, “eski bir statü” olan ergenliği tamamlamıştır. Yusuf için olgunlaşma zamanıdır. Fakat olgunlaşma; üniversite için başka bir şehre gitme, askere giderek erilleşme, karşı cinsle ilişki kurma, ekonomik bir bağımsızlık elde etme, annesiyle birlikte yaşadığı evde söz sahibi olabilme ve/veya bedensel olarak güçlenme sonucunda meydana gelecek ve diğer kişiler tarafından da kabule değer bulunacaktır. Ama tüm bu beklenen olgunlaşma göstergeleri bir türlü kazanılamamaktadır. Üstelik annesinin başka bir erkekle yapacağı evlilik sonucu hayatlarına girecek olan yabancı erkeğin varlığı, Yusuf'un yetişkinlikten yoksunluğun bir kez daha yüzüne vurulmasına neden olacaktır.

Yusuf'un annesi ile evlenecek olan adamı avlanırken takip ettiği, onu büyük bir taşla öldürmeyi dahi düşünüp, daha sonra vazgeçtiği sahnede bir süre baktığı durgun ve karanlık sular bu yetersizliğin temsilidir. Statü değişiminin sürekli ertelenmesi, Bachelard'ın tanımladığı gibi, Yusuf'un içinde taşıdığı *sessiz ölümü* de yansılar niteliktedir.

Hayat Var (Reha Erdem) filminin sinopsisi şöyledir:

Hayat (14), babası ve yatalak dedesi ile birlikte, nefes kesici güzellikteki İstanbul Boğazi'na açılan bir dere ağzına kurulmuş, derme çatma ahşap bir

evde yaşamaktadır. *Boğaz güzel olduğu kadar da karanlık ve tehlikelidir.*⁵² Babası ailenin hayatta kalmasını sağlamak için küçük teknesiyle bu sulara balıkçılık yaparken, bir taraftan da birtakım yasadışı işlere girip çıkar. Hayat bu zorlu, sert ve acımasız dünyaya doğmuştur ama yaşama sıkı sıkıya sarılır. Dünyadaki adaletsizliklere karşı cesaretini, dayanıklılığını ve umudunu yitirmez.⁵³

Filmin sinopsisinde de belirtildiği gibi Hayat, sert ve acımasız bir dünya tarafından çevrelenmiştir. Hayat, balıkçılık yapan, aynı zamanda yasadışı işlerle uğraşan babası ve yatağa bağımlı olan dedesiyle, boğaza açılan bir dere kenarında, derme çatma korunaklılık hissi vermekten çok uzak, bir evde yaşamaktadır. Hayat'ın annesi, başka bir adamla evlenmiş ve çocuk sahibi olmuştur. Hayat, ara sıra annesinin yaşadığı eve gitmektedir fakat annesinden hiçbir sevgi görmemekte, hatta ara sıra şiddet görmektedir. Okuldaki öğretmeni tarafından sertlikle davranılmakta ve arkadaşları tarafından da sürekli dışlanmaktadır. Mahalle bakkalı tarafından önce tacize daha sonra tecavüze uğrar. 14 yaşındaki Hayat'ın hayatı her türlü şiddetle doludur. Hayat'ın varlığını tek farkedenden ve ona abartılı bir sevgi gösteren komşuları Kamile'dir. Hayat'ın sevgisiz hayatının en temel göstergelerinden biri, babasının ona iş yaptığı gemilerden birinden aldığı ve düğmesine basıldığında bir çocuk şarkısı söyleyerek, *"I love you"* diyen küçük peluş oyuncaktır. Hayat, yalnızca bu küçük oyuncakçı çalıştırdığında ya da Kamile ile zaman geçirdiğinde sevildiğini *işitir*. Her iki sevgi de yapaydır ve 14 yaşındaki bir genç kızın hayatında olması gerektiği gibi, doğal ve kendiliğinden olduğu söylenemez.

Hayat Var filminde Bachelardçı anlamda birçok farklı nitelikteki suyu görmek mümkündür. Bachelard'ın *şiddetli su* olarak tanımladığı suyun ve *karanlık suların* tüm örneklerini, imgesel karşılıklarıyla birlikte bu filmde görmek mümkündür. Hayat'ın evinin hemen önünden akan dere *karanlık suların* bir karşılığıdır. Bu dere bulanık ve durgundur. Tüm karanlığıyla Hayat'ın evini sarmış gibidir. Berrak bir akarsu gibi serinlik ve ferahlık duygusu vermez, tam aksine bir sınır oluşturur. Hayat'ı eve yeniden kapatan bir çıkmaz etkisi yaratır. Evin şiddet içeren kötücül halini imgesel olarak yeniden yansıtır. Tıpkı Yusuf gibi, Hayat'ın içinde erken sonlandırılmış eski statüsü

⁵² İtalik vurgulama yazara aittir.

⁵³ Hayat Var filmi resmi sayfası (ty) Erişim Tarihi: 05.05.2010
<http://www.hayatvar.com.tr/kunye/index.html>

olan ergenlik ve kazanılamamış yetişkinlik, evlerinin hemen kıyısından akan karanlık dereye imgesel karşılığını bulur. Hayat sürekli bir yetişkin gibi, dedesinin bakımını üstlenir, evin işlerini yapar, babasının karanlık ilişkilerini sakinlikle karşılar hatta babasının sürekli eve gelip kendisini soran bir adamla ettiği nedeni bilinmeyen kavgada diğer adamı engelleyerek babasını korur, annesinin evlendiği diğer adamdan olan kardeşinin bakımına yardım eder, Kamile'nin yalnızlığını gidermek için ona arkadaşlık eder. Bakkal, onu hiç çekinmeden taciz eder. Fakat Hayat yine de 14 yaşında bir ergendir. Zaman zaman parmağını emerek uyuması bunun göstergesidir.

Hayat, güçlüdür. Hiçbir zaman şikayet etmez. Etrafındaki şiddetle cesaretle başa çıkmaya çalışır. Etrafındaki tüm olanlara sürekli aynı melodiyi mırıldanarak ve uyurken parmağını emerek direnir. Sanki, mırıldandığı melodi yoluyla dış dünyadaki her türlü şiddeti, bedeninden uzaklaştırmak ister. Dış dünyanın şiddet dolu sesini kendi melodisiyle bastırır, erken sonlandırılmış çocukluğunu parmağını emerek kendine hatırlatır. Hayat, dünyaya karşı kendini böyle, henüz yetişkin olmadığını her an yeniden işaret ederek, savunur. Etrafındaki dünyanın kendisinden beklentilerinin hafiflemesini umar. Hayat'ın içindeki erken sonlandırılmış ergenlik, evin hemen bitimindeki *karanlık* suda imgesel karşılığını bulur.

Hayat, her gün okula gitmek için babasının balıkçı motoruyla boğazın kıyısına bırakılır ve okul dönüşünde de aynı şekilde babası tarafından alınır. Deniz, Hayat için her gün geçtiği bir yol, onu evine götüren bir izlektir. Hayat, denize başka bir anlam yüklemeyi, uzun uzun ona bakıp tefekkür etmez, hatta çoğu zaman babasını beklediği zamanlarda denize sırtına döner. Deniz kenarında olmak Hayat için günlük ve sıradandır. Dolayısıyla denizin, tüm sonsuzluğu ve açıklığı Hayat'ın ruhunu arındırmasına yardımcı olmaz. Hatta ona yaşadığı dere kenarındaki evini ve babasının boğazdaki büyük gemilerle kurduğu yasal olmayan iş ilişkileri, hayatında her an var olan tekinsizliği anımsatır. Filmin sinopsisinde de belirtildiği gibi “boğaz güzel olduğu kadar karanlık ve tehlikelidir”.

Deniz, Hayat için Bachelardçı deyimle bir *şiddetli sudur*. Bachelard, şiddetli su olarak belli bir mücadele gerektiren, öfkeli su tarifini yapar ve kaba denizleri, öfkeli okyanusları örnek verir. Bachelard, Georges Lafourcade'den şöyle aktarır. “Deniz, galip gelmeye çalışan ve alt edilmesi gereken bir düşmandır; o dalgalar karşı konulması

gereken birer darbeden farksızdır; yüzücü bütün vücuduyla rakibin uzuvlarına çarpıyormuş izlenimine kapılır” (Aktaran: Bachelard, 2006, s.185).

Bachelard’a göre deniz görülen bir beden değildir:

[Deniz] Bizim saldırgan yüzme çabalarımızın devingenliğine karşılık veren devingen bir ortamdır. Her ne kadar imgelemde birtakım görsel imgeler oluşsa da ve bunlar “rakibin uzuvlarına” bir biçim verse de, bunların ikincil nitelikli olduğunu, bir alt düzlemde yer aldığını, okura özünde devingen bir imgeyi, yani devingen imgelemden, cesur bir harekete bağlı imgelemden kaynaklanan bir ilk imgeyi, bir doğrudan imgeyi ifade etme gerekliliğinden doğduğunu kabul etmek gerekir. Bu devingen imge bir tür *kendi içinde mücadele*’dir. (...) O zaman şunu fark ederiz ki, yüzücünün düşüncesi *imgelenen bir kıskırtma*’dır. Hayallerinde bile şöyle der denize “Bir kez daha sana karşı yüzeceğim, mücadele edeceğim, sayısız dalgalarına karşı güçlerimin arttıkça arttığının bilincinde olarak kazandığım yeni güçle gurur duyacağım.” İstençle düşlenen bir fetihtir işte şiddetli su ozanlarının dile getirdikleri deneyim. Anılardan çok kurgulamalar oluşturur bu deneyimi. Şiddetli su bir cesaret şemasıdır⁵⁴ (Bachelard, 2006, s.186).

Hayat için de deniz Bachelard’ın deyiimiyle *şiddetli sudur*. Hayat, bu sularda mücadele etmek zorundadır. Deniz ve yaşadıkları dere kıyısı Hayat’ın cesaret şemasıdır. Çünkü her gün aynı yoldan geçerek eve dönmek ve okula gitmek cesaret gerektirir. Hayat denizle birebir değilse bile, deniz yoluyla bağlantı kurduğu tüm diğer mekânlarla her gün yeniden mücadele eder. Dolayısıyla onun günlük yaşamında deniz, onu bir oraya bir buraya taşıyan, tüm enginliğine rağmen Hayat’a ferahlık vermeyen bir *şiddetli sudur*. Bir mücadele alanından diğerine Hayat’ı her gün yeniden taşıyıp durur.

Deniz, Hayat için tüm anlatı boyunca *şiddetli su* olarak var olurken, denizin getirdiği ferahlık ancak filmin sonunda ortaya çıkar. Hayat’ın babası yasal olmayan işlere karıştığı için deniz polisi tarafından yakalanarak, tutuklanır. Hayat, kendisini istekleriyle bıktırmış olan yatalak dedesi ile bir başına kalır. Sonunda ölmekte olan dedesini eve kilitler. Kenarında yaşadıkları derenin karanlık ve durgun sularına bakarken, arkadan gelen ıslık sesine doğru kafasını çevirir. Ona ıslık çalan, kendisini hep takip etmekte olan bir gençtir. Hayat, ona gülümser ve bir süre birbirlerine baktıktan sonra, derenin kenarına bağlı motora doğru koşarlar. Motoru hareket ettirir ve denizlerde kaybolurlar. Genç çocuğun yüzü Fenerbahçe futbol takımının renklerine boyanmıştır. Hayat da cebinden, daha önce kendisine babasının iş yaptığı fahişelerden

⁵⁴ İtalik vurgulamalar Bachelard’a aittir.

biri tarafından verilmiş olan ruju çıkarır. Önce dudaklarını, sonra tüm yüzünü kırmızı boyar. Motorla birlikte denize açılırlar.

Bu son sahnedeki deniz imgesi filmin anlatısı boyunca ilk kez “ferahlatıcı” bir işlev edinir. Hayat’ın yüzü tüm film boyunca ilk kez aydınlanmıştır. Deniz suyu ilk kez Hayat için evine gidip geldiği, onu çevreleyip, hapseden bir yol ya da bir alan olmaktan başka bir görünüm kazanmıştır. Hayat ilk kez denizi evine giden bir yol olarak değil, serinlik/ferahlık veren arındırıcı bir su olarak deneyimlemektedir. Denizde olmak Hayat için bu sahnede ilk kez, günlük hayatın sıradan bir hareketi olmaktan çıkmış, başka türlü bir anlam kazanmıştır. Başka bir deyişle Hayat, denizle barışmıştır. Deniz ise Hayat’a şimdiye kadar hep kapalı tuttuğu kendini açmış, ona derinliklerini, dalgalarını, serinliğini ve diğer tüm eğlenceli yanlarını keşfetme olanağı sunmuştur. Denizin serinliği Hayat’ın bakışına yeni bir kıvılcım getirir. Bachelard, suyun serinliğine ilişkin *Su ve Düşler* adlı yapıtında şunları söyler.

Serin su bakışa birtakım kıvılcımlar kazandırır. İşte suyun seyirlerinin gerçek serinliğini açıklayacak olan yer değiştirme ilkesi. Serinleyen bu bakıştır, söz konusu ilke. Gerçek anlamda maddesel imgeleme suyun tözüne katılıyorsak, serin bir bakış *yansıtıyoruz* demektir. Görünür dünyanın sunduğu serinlik izlenimi, uyanan insanın nesneler üzerine yansıttığı bir serinlik anlatımıdır. Bunu, ruhbilimsel anlamda *duyusal yansıtma*’yı kullanmadan ortaya çıkartmak olanaksızdır⁵⁵ (Bachelard, 2006, s.163-164).

Hayat için su ile çevrelenmiş hayatında ilk kez, su elementi bakışına da yansıyan bir serinlik kazanmıştır.

Sonuç olarak, *Hayat Var* filminde, Bachelard’ın deyimiyle *karanlık su* olan dere, *şiddetli bir su* iken filmin sonunda *açık ve serinletici bir su* haline gelen denizi bir arada görmek mümkündür.

⁵⁵ İtalik vurgulamalar Bachelard’a aittir.

5.1.2.3 Karasal Sınır Olarak *Su Kenarı* ve Tefekkür

Mikhail Iampolski, su figürünün Amerikan edebiyatındaki aşkını kullanımına örnekler verir:

Amerikan edebiyatında “su” aşkını (transcendentalist) bir sembol olarak kullanılmıştır. Cranch *Okyanus* (The Ocean) adlı şiirinde “ruhların Tanrı’nın denizinde yıkandığını” söyler ve suları (suyun, deniz, göl, akarsu halindeki her biçimini⁵⁶) “Sonsuzluğun Sembolleri” olarak görür. (...) Önde gelen aşkınılardan biri olan Henry David Thoreau, *Walden*’da suyu havayı yansıtan bir ayna olarak tanımlar. (...) Çok kere Thoreau okyanusta kaybolmaktan söz eder; deniz kenarında yürüyüşlerin, bir anlamda okyanusla ilişki kurma arzusundan kaynaklandığını söyler. Thoreau’ya göre deniz kenarı dünya ile ilgili derin düşünceye dalmak için bir tür nötr yerdir (Iampolski, 1998, s.96).

Contemporary Landscapes of Contemplation adlı derleme çalışmada Krinke farklı tefekkür tanımlarını aktarır: “Thurman iki farklı tefekkür tanımı yapar: ‘Sakinleştirici tefekkür’ bedenin ve zihnin yararına olacak şekilde bir düşüncenin elimine edilmesine yöneliktir. ‘Kavrayış tefekkürü’ ise daha çok psikolojik, entelektüel ve ruhsal gelişime katkıda bulunan yansıtıcı bir tefekkür biçimidir. Her ikisi de odaklanma ve pratik gerektirir” (Aktaran: Krinke, 2005, s.1).

Robert Durback’a göre “tefekkür eylemin öncelidir”(Aktaran: Krinke, 2005, s.3). Durback’ın bu düşüncesinin somut karşılığını incelenen filmlerde de görmek mümkündür. Filmin anlatısına bir virgül konulur ve karakterler hayatlarında olan bitenle ilgili derin bir tefekküre dalarlar. Bu tefekkür genellikle su kenarında gerçekleştirilir. Bazen de kendisinden sonra gelecek olan eylemin öncülüdür.

“Aşkını felsefe, ilahi doğanın tüm genişliği ve güzelliği ile ‘yüceliğin/Tanrısal olanın’ önemli bir kaynağı olduğunu söyler. Manzaralar, Yüce’yi temsil eder, görünür kılar ve her seferinde yeniden kurar. Engibeli dağlar, alabildiğine geniş düzlükler, sonsuz okyanuslar... Tüm bunlar izleyeni şaşkına çevirerek, sessizliğe çağırır ve onun tefekküre dalmasını sağlar” (Treib, 2005, s.17).

⁵⁶ Açıklama yazar tarafından eklenmiştir.

Su Kenarı diğer tefekkür mekânlarından⁵⁷, örneğin bir ormanlık alandan, bir dağ manzarasından bir yönüyle farklıdır. *Su Kenarı* aynı zamanda karanın bittiği yerdir, başka bir deyişle karasal bir sınırdır. *Su Kenarına* giden kişi için artık kara bitmiştir. Suda yatay olarak ilerlemek mümkün değildir çünkü suda ilerlemek için gerekenler karadan farklıdır. Bakılan suyun enginliği bakan kişiye hem sonsuzluk duygusu verir, hem de ona kendi sınırlarını yeniden hatırlatır. Bir tefekkür mekânı olarak su kenarlarının diğer engin manzaralardan farkı budur. *Su Kenarı* kendi içinde, incelikli bir çelişkiyi taşır ve bu çelişkiyi kendisine bakana duyumsatır. *Su/Deniz/Göl kenarı*, kendisine bakana Yüce'nin varlığını hatırlatır ama aynı zamanda kişiyi bu yüceliğin kıyısında tutar. Kişi '*Suyun Kenarı*'na gider ve '*Suyun Kenarı*'nda kalır. Bu deneyim tamamen bir başka tefekkür mekânı olan ormanda yapılan bir gezintiden farklıdır. Orman, kişiyi keşfe çağırır. Ormanın derinliklerinde yapılan yürüyüş, orman ile birlikte yapılır. Kişi ormanda yürürken hem kendi içinde tefekküre dala bilir, hem de ormanın içinde serbestçe dolaşıp, ormanın kendisini keşfedebilir. *Su Kenarı* ise karasal bir sınırdır ve burada geçirilen tefekkür ruhsal düzlemde "yatay olarak ilerleyememe" sınırlılığına sahiptir. Ormanda serbestçe dolaşan insanın düşünceleri yatay/dikey/diyagonal her yönde ilerleyebilme, kopuk ve parçalı olabilme gibi potansiyelleri barındırırken, bir karasal sınır olan su tarafından engellenmiş olan insanın gidebileceği tek bir yön vardır: Kendi düşünceleri içinde dikey bir yolculuk.

Su Kenarında tefekkürün dikey bir hareketi içerdiği söylenebilir.⁵⁸ Tefekkür anlarında kişi bir duygunun, bir düşüncenin ya da almak üzere olduğu bir kararın içine girer ve onun içinde dikey olarak ilerler. Tefekkür bir bireysel arkeoloji çalışmasıdır. Durback'ın da belirttiği gibi eylem öncesi odaklanma anıdır. Tefekkür sırasında beden genellikle hareketsizdir. Hareket zihindedir ve dikey bir izleği vardır. "Tefekküre

⁵⁷ Henrich Hermann, bazı mekânların diğerlerine göre tefekkür için daha olanaklı olduğunu söyler ve bu mekânların diğerlerinden farkını şöyle açıklar. "Günümüzde uyaranların çokluğu nedeniyle çoğu insan, yalnızca uyku sırasında sükunet içinde kalabilmektedir. Zararlı uyaranları en aza indirebilen ve görelî olarak sessizlik sağlayabilen mekânlar, zihnin sakinleşmesine olanak sağlar ve içsel bir sessizliği mümkün kılarak, tefekkür için gerekli ortamı sağlar. Tefekkür mekânları (*Contemplative environments*) bizi birçok anlamda olumlu olarak etkileyerek, meditatif bir hale geçmemize yardımcı olurlar" (Hermann, 2005, s.70). Hermann'ın sözünü ettiği tefekkür mekânları yeni Türk sinemasında tekrarlayan bir imge olarak "*Su/Deniz/Göl Kenarı*" olarak karşımıza çıkar.

⁵⁸ Türkçe'de *tefekkür* kelimesi *dalmak* kelimesi ile ilişkilendirilerek kullanılır. Türkçe'de "dalmak" sözcüğünün de açıkça işaret ettiği gibi tefekkür derinliklere doğru yapılan dikey bir ilerlemedir.

dalmış insanı saran bu tür düşlemlerde ayrıntılar silinir, pitoresk olan rengini yitirir, saatler artık ilerlemez ve uzam sınırsızca yayılır” (Bachelard, 2008, s. 274).

Sonbahar filminde, Karadeniz’in hareketli sularına bakan Yusuf için Karadeniz, kendi hayatındaki durağanlığın karşısını oluşturur. Yusuf, siyasi nedenlerle girdiği cezaevinden hasta olarak çıkmıştır ve doğduğu Doğu Karadeniz’deki köyüne geri dönmüştür. Burada yıllardır onu beklemekte olan annesiyle birlikte yaşamaya başlar. Yusuf, hastalığının ciddiyetinin farkındadır ve yaklaşan ölümünü sezmektedir. Bu yüzden hiçbir yeni atılımda bulunmak istemez. Yusuf, geri kalan hayatını Doğu Karadeniz’de uzun bir dinlenme gibi geçirmekte ve ara sıra gittiği deniz kenarında izleyiciye kapalı derin düşüncelere dalmaktadır. Yusuf, belki de hırçın dalgalı Karadeniz’e bakarken uğruna neredeyse tüm hayatını adadığı dünya halleri üzerine derin bir iç tartışma yürütmektedir. Bachelard, denizden yansıtılan dünyanın ancak bir eylemsizlik anında en iyi şekilde görülebileceğini söyler.

Dünya kendini düşünmekte olan dev bir Narkissos’tur. İmgelerinden başka nerede daha iyi düşünebilir ki kendini? Pınarların billurluğu içinde bir hareket imgeleri bozar, bir dinlenme onları geri getirir. Yansıtılan dünya sakinliğin fethidir. Eylemsizlikten başka birşey istemeyen, düşçü bir tutumdan başka bir şey istemeyen olağanüstü yaratım! Ne kadar uzun süre hareketsiz kalınarak düşlenirse, dünya o kadar iyi açığa vurur kendini onun üstünde (Bachelard, 2006, s.34).

Yusuf da bu hareketsiz tefekkürler boyunca, Karadeniz’in bir dalgalı, bir sakin sularında bir görünüp, bir bozulan dünyayı izlemektedir. Bu tefekkürler başka bir dünya umuduyla kaybettiği gençlik yılları ve artık mümkün olmayan bir gelecek arasında bir farkında olunmayan “şimdiki zaman”dır. Yusuf, Karadeniz kıyılarındaki izleyiciye kapalı tefekkürlerde ne düşündüğünü hiçbir zaman dillendirmez. Fakat Mikail ile gittikleri yaylada yaptıkları bir konuşma Yusuf’un dünyaya dair hayal kırıklıklarının bir yansıması olarak görülebilir. Yaylada geçirdikleri akşamda Mikail geçmiş ve şimdi ile ilgili şunları söyler:

- Mikail: *Asiye’ye eskiden deli gibi aşıktım. Şimdi eve bile gitmek istemiyorum. Eskiden doğru ya da yanlış, bir yaşama, bir sosyalizm umudu vardı. Şimdi onu da yaktılar, yıktılar. Karılar şimdi gelip orospuluk*

*yapıyor, erkekler de fabrika demirlerini yağmalayıp satıyor.*⁵⁹

Mikail'in bu sözleri adeta Yusuf'un geçmişle ilgili hayal kırıklıklarını yansıtır niteliktedir. Yusuf'un Karadeniz'e bakarak uzun uzun tefekküre daldığı ve bir zamanlar değiştirmek istediği dünyanın bugünkü hali, Mikail'in anlatımına böyle yansır. Yusuf, bu sözlerle karşılık olarak, tek bir kelime etmez.

Yusuf'un geleceğe dair umut beslediği tek an ise, yine deniz kıyısında yapılan bir tefekkür sonrası ortaya çıkar. Bu kez tefekküre, ilçede fahişelik yapan ve Yusuf'la Mikail ile gittikleri bir meyhane akşamında tanışan Eka da dahil olur. Eka ile Yusuf arasındaki duygusal ilişki her ikisini kısa süreliğine geleceğe dair umutlandırırsa da, bir süre sonra bu aşkın imkânsızlığı kendini hissettirecektir. Yusuf bir gün Karadeniz kıyılarında derin düşüncelere dalmışken, onu kaldığı otel odasının penceresinden gören Eka, yanına gelir ve Yusuf'un tefekkürüne dahil olur. Yaptıkları kısa konuşma içinde, hem geçmişin ağırlığı, hem gelecek hayalleri yer alır.

- Eka: *Doktora gittin mi?*
- Yusuf: (Cevap vermez)
- Eka: *Biliyor musun? Sen şimdiki zamanda yaşamıyorsun sanki. Rus romanlarından kaçmış gibisin. Yusuf, ne düşünüyorum biliyor musun? Keşke her şeyi geride bırakıp, uzun bir yolculuğa çıkabilseydik seninle.*

Yusuf, Eka'nın bu hayaliyle ilgili hiçbir yorum yapmaz. Fakat bir sonraki sahnede Mikail ile yaptıkları konuşma, Yusuf'un Batum'a gitmek için olan umudunu gösterir. Mikail ona pasaport işlemlerini açıklar, gerekirse maddi destekte bulunabileceğini söyler. Yusuf, Mikail'in bu yardımını kabul eder ve ilerleyen sahnelerde Yusuf'u pasaportunu almış olarak görürüz. Fakat Yusuf'un sağlığı Eka ile yapmak istediği yolculuğa izin vermeyecek, Eka yalnız başına sınırı geçip Gürcistan'a geri dönecektir. Yusuf ise hayata doğduğu yerde veda edecektir.

⁵⁹ Filmde bu konuşmalar Karadeniz şivesiyle yapılmış fakat yazı diline çevrilirken şivesel özellikler aktarılamamıştır. Ayrıca konuşmada geçen bazı argo sözcükler, konuşmanın değerlendirilmesine direkt bir katkı sağlamadığı için yazıya dahil edilmemiştir.

Uzak (Nuri Bilge Ceylan) filminde İstanbul'da yaşayan ve fotoğrafçılık ile uğraşan Mahmut ile, gönülsüz olarak bir süreliğine misafir ettiği taşralı akrabası Yusuf'un İstanbul'da birlikte geçirdikleri zaman anlatılır. Mahmut geçmişte büyük idealleri olan ama artık yaptığı işe bile inanmayan bir fotoğrafçıdır. Reklam fotoğrafları çekerek tek kişilik bir hayatı sürdürür. Evindeki eşyaların konumları, iki kişilik arabası, ailesine ve çevresindeki herkese karşı kayıtsızlığı her an Mahmut'un yalnızlığını imler niteliktedir.

“Mahmut, çok seyrek olmakla birlikte Fındıklı parkında oturup denizi seyrederek, düşünür, belki de yalnızlığını denizle paylaşır. Doğa, bu nedenle, Ceylan'ın filmlerinde insanla uyum içindedir; karakterlerin ruh durumlarını görselleştirir. Başka bir yönüyle Ceylan, doğayı insanlaştırır, insanı da doğalaştırır” (Akbulut, 2005, s.50). Akbulut, Mahmut'un uzun uzun denize baktığı sekansları da zaman-imge sineması kapsamında değerlendirir: “Mahmut'un deniz kenarında durup, denize bakarak uzun uzun düşünmesi, sessizliği, hem onun kendi içine baktığını, bu nedenle durumunun bilincinde olduğunu anlatır, hem de zaman-imgesini üreterek, sinemanın zaman konusundaki ‘fikri’ni görünür kılar” (Akbulut, 2005, s.165).

Akbulut'un da sözünü ettiği gibi Mahmut, deniz kenarında kendi ile ilgili düşünür. Deniz, Mahmut'un kendi içine dönmesi ve derin düşüncelere dalması için gerekli ortamı sağlar, başka bir yerde açığa çıkması belki de mümkün olmayan düşüncelerin açığa çıkmasına kaynaklık eder.

Uzak İhtimal (Mahmut Fazıl Coşkun) filminde İstanbul'a yeni atanmış genç müezzin Musa ile yan dairesinde oturan Clara'nın ve sahaf Yakup'un kesişen hayatlarının öyküsü anlatılır. Musa, İstanbul'a taşınır ve caminin ona tahsis ettiği daireye yerleşir. Yan dairede, yaşlı rahibe Anna ve onun bakımını üstlenmiş olan Clara yaşamaktadır. Clara'nın İtalyan annesi, onu doğurmadan hemen önce İstanbul'daki bir kiliseye sığınmış ve Clara'nın doğumu kilisedeki rahibelerin yardımıyla gerçekleşmiştir. Clara'nın annesi bu doğum sırasında ölmüş ve Clara kilisedeki rahibe Anna tarafından büyütülmüştür. Clara'nın babası Yakup ise gençliğinde siyasi nedenlerle hapse girmiş ve kızını hiç tanıyamamıştır. Yakup, İstanbul'da bir sahaf dükkânı işletmekte ve kızı olduğunu bildiği Clara'yı görmek için sıklıkla Clara'nın çalıştığı kiliseye gitmektedir.

Filmin anlatısı ilerler ve birbirinden çok uzak gibi görünen bu üç insan arasında bir dostluk kurulur. Musa, Clara'ya aşiktir fakat aşkını onunla paylaşma cesaretini

gösteremez. Yakup ise Clara'ya onun babası olduğunu söyleme cesaretini gösteremez. Bu üç insan birbirlerinin hemen yanbaşıda dururlar ama sanki konuşurlarsa büyü bozulacakmışcasına, konuşmaları gereken konularda sessizliklerini sürdürürler.

Filmde onları yalnız başlarına, iki kişilik ya da üç kişilik tefekkürler içinde görürüz. Filmin genel hikayesine bakıldığında, Yakup ve Musa'nın derin düşünceye dalmalarının sebeplerini tahmin etmek zor değildir. Her ikisi de içlerinde Clara'ya yönelik bir sırrı taşırlar. Her ikisi de konuşmak isteyip, buna cesaret gösteremezler. Yakup ve Musa'nın durumları anlatı boyunca neredeyse birbirine eşitlenir ve özdeş hale gelir. Filmin diyalogları ile de bu özdeşlik desteklenir.

Musa, müezzinlikten arta kalan zamanlarda Yakup'un sahaf dükkanında çalışmakta ve Osmanlıca metinlerin çevirilerini yapmaktadır. Bir gün, Yakup ve Musa, Musa'nın bir akrabasının Osmanlı elyazmaları ile ilgili çevirdiği yasadışı bir iş nedeniyle, suçsuz olmalarına rağmen bir geceyi nezarette geçirmek durumunda kalırlar. Musa, nezaretten çıktıktan sonra sağlığı bozulan Yakup'a kendisiyle kalması için ısrar eder. Sonunda Yakup, Musa ile birlikte bir süre kalmaya ikna olur. Birlikte yaşadıkları bu süre boyunca Yakup ve Musa, yan komşuları Clara ile ilgili birbirlerinin sırlarını keşfederler. Birbirlerini dinler ve onları birbirlerine bağlayan ortak sırrı sessizlikle taşımaya devam ederler. Bir gün birlikte kahve içtikleri bir öğle vakti, Musa, Yakup'a neden Clara'ya babası olduğunu açıklamadığını sorar:

- Musa: *Yakup abi?*
- Yakup: *Hımmm?*
- Musa: *Clara'ya söyleyecek misin?*
- Yakup: *Korkuyorum.*
- Musa: *Ben söylesem?*
- Yakup: *Olmaz.*
- Musa: *Sebep?*
- Yakup: *Daha zamanı gelmedi.*

İlerleyen sahnelerden birinde, Yakup, Musa'ya Clara'ya olan aşkını açıklayıp açıklamayacağını sorar. Aralarında geçen diyalog yukarıdakinin çok benzeridir.

- Yakup: *Bugün Clara'ya söylersin herhalde?*
- Musa: *Yok abi söyleyemem.*

- Yakup: *Neden?*
- Musa: *Korkuyorum.*
- Yakup: *Ben söyleyeyim?*
- Musa: *Olmaz abi.*
- Yakup: *Sebep?*
- Musa: *Daha zamanı gelmedi.*

Her iki diyalogun birbirine benzerliği, Yakup ve Musa'nın durumundaki benzerliği de ortaya çıkarır. Deniz kenarında yapılan tefekkürler kuşkusuz her ikisinin de kişisel sırlarını Clara'ya ne zaman ve nasıl açıklayacakları ya da açıklayıp açıklamayacaklarıdır. Her ikisini de deniz kenarında tefekküre çağıran nedenler filmin anlatısında kendini duyumsatır.

5.1.2.4. Filmin Dönüm Noktası ve Anlatıda Enerji Boşalımı İçin Nötr Alan Olarak *Su Kenarı*

Suya Bakma sahnelerinin son örneklerini, filmin dönüm noktası olan ve anlatıda enerji boşalımı sağlayan sinematografik tercihler oluşturur. Filmde dönüm noktası genellikle karakterlerin o ana kadar açığa vurulmamış kararları aldıkları ya da daha önce muğlak olan düşüncelerini açığa vurdukları anlar olarak tanımlanabilir. *Su Kenarı* bu anlar için nötr bir dekor sunar ve içerdiği bu nötrlük su kenarını sinematografik bir tercih haline getirir. Bu sinematografik tercihin en iyi örneği *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu) filminde görülür.

Güz Sancısı 'nda Hukuk Fakültesi'nde asistan olan Behçet ile nişanlanmak üzere olduğu Nemika akrabalar arasında bir tanışma toplantısı yaparlar. Behçet, taşradan İstanbul'a gelmiştir ve büyük ve zengin bir ailenin damadı olmak üzeredir. Bu tanışma toplantısı Behçet'i, Nemika'nın aile üyelerine tanıtmak için yapılmaktadır. Bir ara Behçet, toplantının yapıldığı odadan Boğaz'a bakan balkona çıkar ve geçen gemileri izlemeye başlar. Bir süre sonra Nemika onun yanına gider ve filmin dönüm noktalarından biri olan şu konuşma yapılır:

- Nemika: *Sıkıldın mı?*
- Behçet: (Başını iki yana sallayarak) *Sıkılmadım.*

- Nemika: *Bu insanları sık görmeyeceksin, merak etme.*
- Behçet: *Onlar hep etrafta olsunlar.*
- Nemika: *İlk buluştuğumuz günü hatırlıyor musun?*
- Behçet: *Çok huysuzdum.*
- Nemika: *Seni beğenmiştim. Oysa hiç ihtimal vermezdim.*
- Behçet: *Taşralı biri...*
- Nemika: *Hakiki biri...Gerçi sen bunun pek farkında değilsin ama, asıl sıkılan benim. Boğuluyorum burada. Şuradaki gemiyi görüyor musun?*
- Behçet: *Nereye gideceğini bilmiyor gibi bir hali var.*
- Nemika: *Biz biliyor muyuz?*

Behçet ile Nemika arasındaki bu konuşma filmin dönüm noktalarından biridir. Bu konuşma ikilinin evlilik planları yapmalarına rağmen aralarındaki “mesafeyi” açığa çıkararak, görünür kılar. Böylelikle Behçet’in, karşı pencereden sürekli izlediği ve bir süre sonra yolları keşisen Rum Elena ile yakınlaşması anlaşılabilir kılınır ve filmin anlatısının gerektirdiği özdeşliğin kurulması sağlanır. Bu sahnenin hemen ardından, camdan bakan Elena görünür. Elena, Behçet’in kendini izlediğinden haberdardır ve Behçet’e karşı benzer hisler taşır. Elena Behçet’in evinin ışıklarının kapalı olduğunu gördükten sonra, odasına geri döner ve oyuncak bebeğine sarılır. Behçet ise sarhoş bir halde Elena’nın evine gitmiştir. Elena kendisi de eski bir fahişe olan babaannesi tarafından üst düzey bürokratlara sunulan bir fahişedir ve Beyoğlu’nda babaannesi ile birlikte yaşamaktadır. Behçet, Elena’nın evine gelir ve Elena’nın babaannesi tarafından karşılanır. Babaanne, Elena ile Behçet’in duygusal yakınlaşmasından hoşnut değildir. Behçet’i isteksizce içeri alır. Elena odasında Behçet’in beklenmeyen ziyaretinden habersizdir. Behçet ile babaanne arasında, Behçet ile Nemika arasındaki kırılmayı daha da belirgin hale getiren şu konuşma geçer:

- Behçet: (Elena’yı kastederek) *Uyuyor mu?*
- Babaanne: (Sert bir şekilde) *Evet!*
- Behçet: *Biz de sohbet ederiz o zaman... Pisliklerden, avarelerden, güzel kızlardan... Biraz likör alabilir miyim?*

- Babaanne: *İç ve git!* (Elindeki iskambil destesini uzatarak) *Kesmek ister misin?*
- Behçet: (Başını hayır anlamında sallar)
- Babaanne: *Açık vermekten mi korkuyorsun? Fal yol gösterir. Yola bakmak da cesaret ister. En iyisi... Kesmemek!*⁶⁰
- Behçet: (Bu sözler üzerine iskambil kağıtlarını keser.)
- Babaanne: (İskambil kağıtlarını tek tek açarak) *İki yol görünüyor. Birinde sırf hayaller var. Bir de ikinci yola bakalım. Belki kader onu seçer bre! Bak bak bak!!! Geri geri yürüyen bir adam. Arkasını göremiyor. Ama duramıyor da. Buraya gelmen hiçbir şeyi değiştirmeyecek!*

Bu sırada Behçet odasının camlı kapısına yaklaşmış olan Elena'yı görür ve odaya doğru yürür. Babaannesini arkasından biraz yüksekçe bir sesle konuşmaya devam eder.

- Babaanne: *Seni tanıdım ben! Sen sadece seyircisin bu hayatta!*

Elena odasının kapısını açar ve Behçet'i içeri alır. Babaannenin Behçet'e iki yoldan söz etmesi Behçet'in içinde bulunduğu ikilemi yansıtır. Behçet'i "geri geri yürüyen bir adam" olarak tarif eden babaannenin bu tanımlaması Behçet'in daha sonra Elena ile yaptığı konuşmada, kendi sözleriyle de teyit edilir.

- Behçet: *Gelmemeliydim. Her şey için çok geç!*
- Elena: *Değil!*
- Behçet: *İnanmayacaksın ama galiba evleniyorum. Yavaş yavaş...*
(Behçet yatağa uzanır, Elena da ona bir yastık vererek yanına uzanır. Behçet gülerek konuşmaya devam eder.) *Herkes yavaş hareket edecek. Misafirler yavaş gelecek. Damat özellikle yavaşlayacak.*

⁶⁰ Konuşmanın bu kısmı Yunanca Türkçe karışık olarak devam etmektedir. Yunanca sözcüklerin altyazı ile çevirisi olmadığından, bu metne diyalogun yalnızca Türkçe olan kısmı aktarılmıştır.

- Elena: *Damat o kadar yavaşlayacak ki, düğüne kadar gelin, iyice yaşlanacak.*
- Behçet: *Sen kimsin diye soracak damat geline. Ben seni tanımıyorum ki...*
- Elena: *(Yaşlı bir kadın taklidi yaparak) Ne dedin? (Birlikte gülerler.)*
- Behçet: *Tüm gece seni düşündüm.*
- Elena: *Neler düşündün?*
- Behçet: *(Utanmış bir şekilde hafifçe gülerek) Söyleyemem, utanırım. Söyleyemem.*
- Elena: *Bana söyleyebilirsin.*
- Behçet: *Bütün gece kollarımda taşıdım seni.*
- Elena: *(Gülümseyerek) Hiç ağır değilmişim değil mi?*
- Behçet: *(Gülümseyerek, hayır anlamında başını sallar)*

Elena Yunanca bir şarkı söylemeye başlar ve kamera çiftten yavaş bir hareketle uzaklaşır. Bir sonraki sahnede ikiliyi deniz kenarında görürüz.

Suya Bakma sahnesi, ardından gelen bu iki sahne ile birlikte değerlendirilmelidir. Suya bakarken, yaptıkları konuşma evlenmek üzere olan Nemika ve Behçet arasındaki kırılmanın öncülüdür. Başka bir deyişle açığa vurulmamış kararsızlığın ve evlenme kararındaki tereddütün ilk açığa çıkmaya başladığı, tam anlamıyla tanımlanamasa da ilk “duyumsandığı andır.” Bu anlamda filmin “dönüm noktasını” oluştur. Anlatıda daha önce ortaya çıkarılmamış olan bir duygu, bir tedirginlik ya da kaygı izleyiciye ilk kez duyumsatılır. Ardından gelen sahnelerde geçen diyaloglarda da aynı kırılma - ve Behçet’in hayatında Elena’nın varlığı - teyit edilir.

Çamur filminde ise *Suya Bakma* Sahnesi filmin en son sahnesi olarak karşımıza çıkar. Ayşe, Ali’yi ve Temel’i, eski nişanlısının karıştığı heykel kaçakçılığı nedeniyle çıkan bir çatışmada kaybeder. Daha önce Temel’in Rum-Türk barışını sağlamak adına yaptığı bir enstalasyon için, her iki taraftan da aldığı dondurulmuş spermlerden, kardeşi Ali’ye ait olanı alır ve daha önce hastası olan bir kadının kızının dondurulmuş yumurtalarıyla

sunî dölleme yoluyla birleştirerek, kendine enjekte ettirir ve bu yolla ikiz çocuk sahibi olur. Bu son sahne filmin enerjisinin boşaldığı sahnedir. Film karakterlerinin hepsi ölmüştür. Yalnızca Ayşe yaşamaya devam etmektedir. İkiz çocuk sahibi olmuştur ve deniz kıyısında Temel'in heykellerinden biri ve çocuklarıyla oturup denize bakmaktadır. Bu sahne, ölmüş olan Temel'in heykellerinden birinin varlığı ile Temel'in de varlığını anımsatmakta, Ayşe, iki çocuğu ve Temel'in varlığını anımsatan heykel ile birlikte bir "aile" izlenimi vermektedir. Bu aile olma-olamama gerilimi filmin sonuna kadar tüm anlatısı boyunca duyumsama düzleminde taşınmıştır. Filmin anlam düzeyinde çok başka kurguladığı bir hikaye vardır.

Ayşe, uzun süre nişanlı kaldığı Halil'den hamile kalmış fakat bu hamilelik sonucunda, bebeğini kaybetmiş ve ayrıca yumurtalıkları zarar görmüştür. Bir daha anne olma şansı yoktur. Halil ile uzun süredir nişanlı olmaları ama evli olmamaları, Ayşe'nin kardeşi Ali'den başka ailesinden kimsenin olmaması, Temel ile ilişkileri henüz çok yeniyken Temel'in ölümü gibi nedenlerle, Ayşe'nin hep kurmak istediği ama tüm bu engellerden dolayı bir türlü kuramamış olduğu 'aile', filmin sonunda, sunî yollarla da olsa kurulur. Ayşe "doğal ve kendiliğinden" elde edemediği aileyi, kendi elleriyle yaratır. Film boyunca sürekli ertelenen, ama filmin alt metni olarak sürekli var olmaya devam eden, "aile olma arzusu", filmin sonunda tamamlanmış olur. Son sahne, ölü karakterleri de içine alacak şekilde kurulmuştur. Temel'in yaşarken ürettiği heykeller ve Ali'nin spermleri yardımıyla doğmuş ikizler, Ayşe ile birlikte denize bakmaktadır. Bu sahnede anlatının başlangıcından bu yana ertelenen, yüzeeye çıkmayan ve anlatının asıl odak noktasını oluşturmayan, ama varlığını duyumsatan "aile" arzusu giderilmiştir. Tam da bu yönüyle hem filmin asıl anlatısı sonlandırılmış, hem de ikincil düzeyde işleyen ve filmin hikaye boyutundan çok, karakterin arzusu olarak kendini hissettiren arzu doyuma ulaştırılmıştır. Ertelenen arzunun doyuma ulaştırılması da bir tür enerji boşalımdır.

Burada Aristotelesçi anlamda bir katharsisten bahsetmek mümkün değildir. Aristoteles, trajedinin sonunda ulaşılan mutlu sonun, komediden farklı olarak kathartik bir rahatlama (purgation) yarattığını söyler. Aristoteles'e göre trajedide düğümlenen eylemlerin en sonunda mutlu sona ulaştıracak şekilde çözölmesi – örneğin yetenekli kişinin başarıya ulaşmaktan çeşitli ketlenmeler yoluyla alıkonularak, başarının hikayenin sonuna kadar ertelenmesi ve hikayenin en sonunda başarıya ulaşılması – acıma ve korku duygularının "fazlasının" temizlenmesini ve daha dengeli bir duygu

durumuna geçilmesini sağlar. Aristoteles’e göre, iyileşme bu duyguların tamamının temizlenmesi değil, bu duygulardaki aşırılığın giderilmesi yoluyla sağlanır. Böylece kişi, aşırı duygularını yatıştırır ve daha dengeli bir duygusal duruma erişir. (Aristoteles, 1996, s.39)

Çamur filmindeki enerji boşalımı böyle doğrudan bir kathartik etki yaratmaz. Çünkü filmde “arzulanan ailenin bir türlü kurulamaması” metnin anlatısını doğrudan oluşturmaz. Arzulanan aile tüm filmin alt metnine yerleşir, varlığını duyumsatır ancak yüzeye çıkmaz. Başka bir deyişle filmin ana hikayesini oluşturmaz. Dolayısıyla da Ayşe’nin suni yöntemle kurduğu aile, izleyicide katharsis yaratmaz. Filmin ikincil düzeyde “biriktirdiği” ve izleyiciye çeşitli yollarla duyumsattığı aile arzusu filmin sonunda doyuma ulaştırılır. Böylelikle kathartik olmasa da bir enerji boşalımı sağlanır. Tatmin edilen arzu hiçbir kötücül duygunun temizlenmesi işlevi görmez. Ayrıca, arzu ana metnin temel odağı olmadığı için tatmine ulaştırılmasa da, filmin ana anlatısını doğrudan etkilemez.

Her iki filmde de sözü edilen dönüm noktası ve enerji boşalımı sahnelerinin *Su Kenarında* gerçekleşmesinin suyun nötralize edici özelliğinden kaynaklandığı ileri sürülebilir. Su kenarları, diğer dekorların kolaylıkla yapabileceği gibi görüntüsel gürültüye yer vermez. Başka bir deyişle, herhangi başka bir dekorun neden olabileceği tüm diğer çağrışımları nötralize ederek, duyumsamanın odak noktasını yönetmenin istediği yöne çekmeye yardımcı olurlar. Suyun nötralize edici doğası bu sahneler için de uygun dekoru oluşturur. Dolayısıyla her iki filmin sözü edilen sahnelerinde *Su Kenarı/Deniz* bir nötr dekor oluşturarak, ilgi odağını anlatının gerekliliklerine çekme işlevi görür.

5.1.3. Bir Nostofobik Gösterge Olarak Toprak ve Anneye Dönüş Arzusunun Yansıması Olarak Toprakta Uyuma/Uzanma İmgeleri

Toprakta Uyuma/ Uzanma yeni Türk sinemasında tekrarlanan imgelerden biridir. Bu imge, *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu), *Beş Vakit* (Reha Erdem) ve *Hayat Var* (Reha Erdem) filmlerinde, bazen tekil bir sahne olarak bazen de aynı metin içinde tekrarlayan bir imge olarak karşımıza çıkar.

“Jung, ateş ve hava elementlerinin aktif, su ve toprağın ise pasif elementler olduğunu belirtir. Jung’a göre ateş ve hava aktif olmaları dolayısıyla maskülen ve yaratıcı bir karaktere sahiptir, su ve toprak ise alıcı ve boyun eğen özelliklerinden ötürü pasif ve feminendir” (Aktaran: Cirlot, 1971, s.95).

Jung’un sözünü ettiği feminen element toprak, yeni Türk sineması metinlerinde de karşımıza bu feminen özelliğiyle çıkar. Filmlerde anneye geri dönme arzusu ile eve dönüş korkusu genellikle birlikte ortaya çıkar. Toprak, annenin ikamesi haline gelirken, *ev* nostofobik çağrışımlardan dolayı dışarı itilir. Karakterler, ev yerine toprakta, ya da başka bir ifadeyle “anne kucağında” uyurlar/uzanırlar.

Eve dönüş korkusu, tıptaki adıyla *nostofobi*, ev ve eve ilişkin korkuları kapsar ve şöyle tanımlanır: “

Bazı yetişkinler eve dönmeye ilişkin çocukluklarından kalma bir korkuya sahip olabilirler. Genellikle bunun nedeni eve döndüklerinde, evi bıraktıkları gibi bulamayacaklarından, ebeveynlerin ya da diğer aile üyelerinin artık orada olmayacağından ya da eve döndüklerinde iyi karşılanmayıp, kabul görmeyeceklerinden kaynaklanan kaygılardır. Bazı bireyler, evi çocukluklarındaki gibi hatırlamayı tercih edebilirler ve yıllarca süren eve dönüş korkusunu içselleştirebilirler. Bazen ev, eş ya da diğer aile bireyleriyle olan bir çatışma ile ilişkilendirilir ve eve dönmek kaygı verici olabilir” (Doctor ve diğerleri, 2008, s.277).

Yeni Türk sineması örneklerinden *Yumurta*, *Beş Vakit* ve *Hayat Var* filmlerinde *toprakta yatma/uyuma* imgeleri karşımıza çıkar. Toprak, adeta bu filmlerin karakterlerine bir beşik olur. Onlar için dönmekten korkulan ya da kaygı duyulan evlerinin yerine geçerek, dışarıda bir sığınak haline gelir. Toprak, üzerinde yatılarak bir süre zaman geçirildiğinde, bir anlamda eve yönelik kaygıları hafifletir ve annenin hafızalardaki ilk sıcaklığını yeniden hatırlatan bir işlev görür. Dolayısıyla, toprak

elementi iki duyumun aynı anda göstereni haline gelir. Her iki duygu da “korunak”⁶¹ ihtiyacı ile ilgilidir. Korunak sözcüğü Türkçe’de hem “sığınılacak yer” anlamında, hem de “korunma duygusu sağlayan kişi” anlamında kullanılmaktadır. Bu durumda, toprak elementinin üzerine uzanan karakterler için hem bir “ev” olduğu, hem de evdeki korunaklılığının kişi olarak karşılığı olan “anne” olduğu söylenebilir.

Carl Gustav Jung, anne arketiplerinin birinin “toprak” olduğunu söyler:

Her arketip gibi anne arketipinin de sayısız tezahürü vardır. Ben burada daha tipik bazı biçimleri anmakla yetineceğim: kişisel anne ve büyükanne; üvey anne ve kayınvalide, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın, örneğin sütanne ya da dadı, ata ve bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, (...) geniş anlamda kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu; madde, yeraltı dünyası ve ay, dar anlamda doğum ve döllenme yeri olarak tarla, bahçe, kaya, mağara, ağaç, kaynak, derin kuyu, vaftiz kabı, kap biçiminde çiçek (gül ve lotus), (...) daha dar anlamda rahim, her tür oyuk biçim; Yoni; fırın, tencere; inek, tavşan, her tür yararlı hayvan (Jung, 2009, s.21-22).

Jung anne arketipinin iki yönlü olduğunu söyler:

Anne arketipinin özellikleri “annelik” ile ilgilidir; dışının sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan (Jung, 2009, s.22).

Jung’un tarif ettiği anne arketipinde hem güçlendirici bir nitelik ve yenileme gücü hem de karanlık ve korku faktörü egemen olabilir.

Platon, doğurganlık ve üretkenlik için, “kadının toprağa değil, toprağın kadına bir örnek oluşturduğunu” söyler. (Aktaran: Neumann, 1963, s.51) “Çünkü toprak, dişiliğin yaratıcı yanının temsilidir, tüm bitkisel hayatı yönetir; “döllenmenin ve doğumun” tüm ilksel ve derin sırlarını barındırır. Bu nedenle, dişiliğin en yüksek ve en temel gizemleri toprak ve onun dönüşümü ile sembolize edilir” (Neumann, 1963, s.51).

⁶¹ Türk Dil Kurumu’nun Büyük Türkçe Sözlüğünde “korunak” kelimesinin anlamı şu şekilde verilmiştir: “1. Tehlikeden kurtulmak, korunmak için yapılmış yer. 2. Sığınılan, saklanan yapı, mağara gibi yer: *Öyle bir savaştayım ki sığınağı, korunağı yok.* -T. Oflazoğlu. 3. *mec.* Koruyan, esirgeyen, saklayan kimse.”

Türk Dil Kurumu (t.y) Erişim Tarihi: 05.05.2010

<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=korunak&ayn=tam>

Yeni üreyen yaşamın tipik imgelerinden biri, topraktan fışkırmış olan bir filizdir. Neumann, bu hemen herkesin imgeleminde kısa sürede yerini alabilecek olan imgenin temel kaynağının, toprağın karanlık rahminden doğup, dünyanın ışığını görme olarak da tarif edilebilecek, yaşamın izdüşümsel bir yansıması olduğunu söyler. Yaşam, öncesi bilinmeyen bir karanlıktan doğum yoluyla dünyanın aydınlığına erişerek başlar. Bilinçlilik de bu içine doğulan aydınlıkla birlikte kazanılmaya başlanır. Büyüme sembolizmi ve bilinçlilik arasında kurulan arketipik bağlantı, genelde karanlıktan (toprak, gece, karanlık ve bilinçaltı vb.) aydınlığa geçmek (günüşiği ve bilinçlilik) düzleminde işleyecek şekilde kurulur. (Neumann, 1963, s.65)

Yeni Türk sinemasındaki *toprakta uyuma* sahneleri, genellikle annenin yeniden doğuşa yardımcı olabilecek, iyileştirici gücünü çağırır. Ruhsal yenilenme için göreve çağırılan anne, her zaman kişisel annenin kendisi değildir. Çağırılan, annenin verdiği korunaklılık duygusudur. Başka bir deyişle, toprak-ana arketipi olarak da kollektif bilinçte yer edinmiş bir gösteren haline gelen annenin verdiği korunaklılık duygusudur. Anne figürünün her zaman içkin olarak taşıdığı “doğuş” ya da “yeniden doğuşa” yönelik çağrışımlar, karakterler için, bir tür yeniden doğuş için “anneyi göreve çağırmadır”.

Eve gitmenin, ya da başka bir deyişle *korunak-mekâna* sığınmanın kaygı yarattığı ya da imkânsızlaştığı, evin tüm koruyucu çağrışımlarından uzaklaşıp olumsuz anlamlar kazandığı durumlarda, karakterlerin toprakta uyuması; diğer bir korunak olan *korunak-kışıye* sığınma hali olarak tezahür eder. Filmlerdeki karakterlerin hemen hepsinin ‘ev’e ilişkin korku-kaygı bileşimi duygulara sahip olması ve aynı anda annenin sembolik ya da fiziksel varlığına karşı özlemleri bu şekilde açıklanabilir.

Hayat Var filminde, Hayat için *ev* bir yanı suyun kıyısında olan bir barakadır. Bu çalışmanın su ile ilgili olan kısmında da değinildiği üzere, su elementi Hayat için ferahlık getiren bir işleve sahip değildir; Hayat için su – Bachelard’ın deyişiyle – sürekli mücadele gerektiren, *ağır ve karanlık suya* dönüşmüştür. Evin öteki tarafındaki toprak alan ise Hayat için bir rahatlama alanıdır. Hayat’ın günlük yaşamının bir parçası haline gelmiş şiddet, evin arka tarafındaki hindiye Hayat tarafından uygulanan şiddetle yatıştırılır. Etrafındaki hemen herkesten şiddet gören Hayat, kendi gücünün yettiği oranda şiddeti bu toprak alandaki hindiye tekmeleyip kovalayarak uygular.

Hayat'ın yaşamında üç ev vardır. Biri babası ve dedesiyle birlikte yaşadığı asıl evidir, diğeri zaman zaman gittiği annesi ve onun yeni eşinin, henüz bebek olan oğullarıyla birlikte yaşadıkları evdir. Üçüncü ev ise, komşuları Kamile'nin evidir.

Babası ve dedesiyle birlikte yaşadığı ev bir psikolojik şiddet merkezidir. Hayat'ın babası yasadışı işlerle uğraşır ve ev hep bu yasadışılığın tehdidi altındadır. Babasının yasadışılığı, evi her an dağılabilecek, dağıtılabilecek, çok da sağlam olmayan, geçici bir mekânmiş gibi algılanan ve bu doğrultuda yaşanan bir yer haline getirir.

Hayat'ın zaman zaman gittiği annesinin evinde ise, babası olmayan başka bir adamın gölgesi vardır. Evin kuralları, üniformalı bir erkek tarafından –annesinin yeni eşi polistir– belirlenmiştir. Bu evde Hayat asla kendisi olarak kabul görmez. Evin kurallarının belirleyicisi olan erkek ve annesi tarafından sürekli “düzeltilmeye” çalışılır. Oturuşu düzeltilir, saçları kesilir, bazen de tartaklanır. Bebek olan kardeşine gösterilen ilgi kendisine gösterilmez.

Üçüncü ev ise, babasının eve fahişeleri getirip, onları yabancılarla buluşturduğu zamanlarda, Hayat'ı bıraktığı komşu Kamile'nin evidir. Kamile, Hayat'a “*tavşanım*” diye seslenir ve zaman zaman onu aşırı ilgisiyle boğar. Kamile yalnız bir kadındır ve Hayat için anne yerine geçen bir korunak olmak bir yana, Hayat onun için bir korunaktır. Hayat'ın varlığı, onun yalnızlığını giderir. Hayat istemediği halde ona yemek yedirir, Hayat'ı lunaparka götürür, lunaparkta bindikleri oyuncak Hayat'ı rahatsız etmesine rağmen, ikinci kez binmeye zorlar. Evde oturdukları koltukta onu sürekli bedensel olarak bir köşeye sıkıştırarak şekilde çok yakınına oturur ve sürekli Hayat'ın ellerine, kollarına, yüzüne, saçlarına dokunur, öper.⁶² Ona “*güzel kızım benim*” diye hitap eder. Hayat, tıpkı babasına, dedesine, kardeşine “bakmak” durumunda olduğu gibi, Kamile'ye de “bakar”. Kamile'nin evi Hayat için gerçek bir korunak olmaktan çok uzaktır, hatta kırmızı-yeşil ışıkları, yapay ve plastik havasıyla biraz da ürkütücüdür.

Her üç ev de, Hayat için gerçek bir korunaklılık duygusu sağlamaz. Her üçünde de duyumsanabilir bir “tekinsizlik” vardır. Her üçü de Hayat'tan yaşından büyük şeyleri talep eder, başka bir deyişle Hayat'ı barındırmak için koşullar koyarlar. Hayat için annesi de bir korunak değildir. Babasından ayrılıp başka bir adamla evlenmiş olan anne,

⁶² Şenay Aydemir, komşu Kamile'nin Hayat'a olan ilgisini cinsel bir taciz olarak yorumlar. (Aydemir, 2009, s. 136)

Hayat için bir korunak olmak bir yana, onu her an yaralar. “İlk adet kanı geldiğinde, kızının kadınlığını yüzüne attığı tokatla karşılayan annesinden Hayat’ın öğreneceği bir şey yok; belki ancak kadınlığından utanmayı, onu bir yara gibi saklamayı öğrenebilir” (Altıntaş, 2009, s. 65).

Evlerinin hemen arkasındaki toprak arazi, Hayat’ın kendine ait bir alan gibidir. Orada hiçbir kural koyucu, düzenleyici yoktur; Hayat bu alanı büyük bir özgürlükle kullanır. Ortalıkta başıboş gezen hindiye kovalar, ona çeşitli nesnelerle vurur. Şiddet bu kez Hayat tarafından uygulanmaktadır. Bu kovalamacaların arasında Hayat’ı bazen de toprakta yatarken görürüz. Toprak hindiye kovaladıktan hemen sonra, arınmanın getirdiği bir rahatlama/sakinleşme duygusuyla sığındığı, kimse tarafından rahatsız edilmeden bir süre vakit geçirdiği bir yerdir. Engin Ertan (2009, s.110), hem *Hayat Var* hem de *Beş Vakit* filmlerinde gördüğümüz bu sahnelerin “yetişkinler dünyasından bir kaçış, ‘büyük’lerle günbegün yaşanan mücadelenin yorgunluğunun atıldığı yer” olarak tanımlar.

Hayat, evde ya da daha da genişletip söylemek gerekirse, içinde bulunduğu her kapalı alanda farklı biçimlerde şiddete maruz kalırken, kendini “dışarıya atıp” doğaya sığındığında, toprağın güven veren kucağında bir süreliğine de olsa günlük hayatın şiddetinden uzaklaşma olanağı bulmaktadır. *Toprak*, Hayat için üzerinde yatıp, parmağını emebileceği sembolik bir anne kucağı haline gelir. Hayat, evin kaygı yaratan halinden toprak-anaya sığınarak bir süreliğine uzaklaşır. Hayat için bu toprakta uzanma zamanları, nostofobinin hafiflediği ve annenin yerine arketip olarak toprağın konulduğu zamanlardır.

Beş Vakit filminin çocukları da benzer bir sıkışmışlık durumu ile kuşatılmışlardır. *Beş Vakit* filminin evlerine de şiddet ve can sıkıntısı hakimdir. Çocuklar sıklıkla kendilerini dışarı atıp, birlikte doğada zaman geçirip, büyümeyi beklerler. Köydeki aileler, düzen, okul, yani kültüre ait olan her şey sıklıkla kendilerinden “büyümelerini” talep eder. Büyüyüp köydeki işlere bakmaları, ev içinde yardım etmeleri, bir başka deyişle mümkün olduğu kadar çabuk, bedensel ve ruhsal erginliğe erişmeleri beklenir. Çocuklar ise kültürün baskısından kaçmak için sık sık doğaya sığınır.

“Ev” kültürün merkezidir. Orada baba ve babanın yarası vardır. Baba, düzene sokan ve kuralları koyandır. Kurallara uyulmadığında da, - bazen acımasızca - cezalandırır.

Babanın görevi, toplumsal sistemin devamını sağlamak için, çocuğa “düzeni” ve onun tüm kodlarını öğretmektir. Köyün yetimini sopayla ölesiye dövdüğü için ihtiyar heyetinin karşısına çıkarılan Ahmet Ağa, kendisini aynı çerçeveye yerleşen bir dil ile savunur. İhtiyar heyetinin karşısına çıkan yetim çoban, dayak sonrasında sırtında oluşan yaraları tüm ihtiyar heyetine gösterir. O çıktıktan sonra Ahmet Ağa yaptığı davranışı şöyle savunur:

- Ahmet Ağa: *Tabii üç beş fıstık için değil. Bilsin, öğreysin başkasının malına dokunmamayı. Hepimizin koyunu, keçisi ona emanet.*
- Heyetten bir yaşlı adam: *E konuşarak anlat. Hayvan mı o?*
- Ahmet Ağa: (Sesini yükselterek) *Bana akıl vermeyin arkadaş!*
- İmam: *Kızma Ahmet Ağa. Ne kızarsın. Ama haksızsın. O çocuk, Allahın bu köye, bizlere emaneti. Ne anası var, ne babası.*
- Ahmet Ağa: *İyi ya işte, ben de babalık ediverdim.*

Acar (2009, s.35), “erkeklik durumlarının psikopatolojisini anlamak için” bu sahnenin iyi bir örnek olduğunu söyler. *Beş Vakit*’in babaları -ve bazen de anneleri- çocukları kendi bildikleri yöntemle terbiye etmeye çalışırken, çocuklar da bu terbiye edilme sırasında aldıkları yaraları doğada iyileştirmeye çalışırlar. “[Ömer, Yakup ve Yıldız] büyümelerini ve bedel ödemelerini isteyen kültürle çatıştıkça, babalarından azar, annelerinden dayak yedikçe kaçıp doğaya sığınıyorlar. Doğa şefkatli kucığında onları sarıp sarmalıyor, teselli ediyor” (Altıntaş, 2009, s.62).

Yönetmenin filme eklediği *toprakta uyuma/uzanma* imgeleri çocukların doğayla ilişkilerinin metaforik bir yansıması haline gelir. Aynı zamanda anlatının lineerliğini kırarak filmin duyum düzleminde çalışır. Fiziksel ve psikolojik şiddetin etkisini hem karakterler, hem izleyici için hafifletir.

Ömer’in, Yakup’un ve Yıldız’ın toprağa karıştıkları açık hava uykuları, onları kültürün baskısından biraz uzaklaştırıp, her günkü eve dönüş kaygısını hafifletir. Çünkü akşam olduğunda eve dönüş, onların aleyhine işleyen bir değerlendirme/hizaya sokma ile sonuçlanır. Ömer gün içindeki “suçlarından”, hizaya girmeye direnişlerinden dolayı aç

bırakılarak cezalandırılır. Yakup, “*Bu saate kadar sürtceğine anana yardım et biraz*” diye azarlanır. Ellerini yıkamadan⁶³ sofraya oturduğu için babası tarafından tartaklanır. Yıldız, annesi tarafından babasına şikayet edilir:

- Yıldız’ın annesi: *Şuna bir şey de. Kız haliyle dağlarda. Hava kararmadan eve gelmiyor. Onun yüzünden koyuna gidemedim.*
- Yıldız’ın babası: *Aman, sende... Her gün değil ya.*
- Yıldız’ın annesi: *Koca kız. Gelecek, kardeşine bakacak! Yardım edecek!*

Sonuç olarak, her üç çocuk için de, eve dönmek kaygı vericidir. Ev, hizaya girmek istemeyen çocukları, zorla hizaya sokan, ne yapıp, ne yapmayacaklarını zorla öğreten bir düzenleyici mekanizmadır. Doğa ise bu baskıdan kurtulup, huzur buldukları uçsuz bucaksız sığınaktır. Toprakta uyumak veya genel olarak doğa, çocukların her gün belirli düzeyde yaşadıkları eve dönüş korkusunu hafifletir ve savuşturur. Bazen de bir anne arketipi haline gelerek onları avutur.

Toprak-ev ilişkisi *Yumurta* filminde de *Toprakta Uyuma* imgesi üzerinden işletilir. Yusuf, annesinin ölüm haberini aldıktan sonra İstanbul’dan, doğup büyüdüğü Tire kasabasına gider. Annesinin cenazesinden hemen sonra, Yusuf yemyeşil bir ormanın derinliklerinde kaybolur. Bir bıldırcın yumurtası bulur. Yumurta yere düşüp kırılır. Kuşlar uçuşur. Yusuf, bir ağacın altında uyuyakalmıştır ve birden irkilerek uyanır. Büker ve Akbulut (2009, s.37), yumurtanın “Yusuf’un yuva, ev arayışının bir göstergesi olduğunu” söyler. Yuvasını henüz bulamamış Yusuf, toprağa sığınır. “Yusuf’un uykuya dalması, bir bakıma yumurta-yuva ilişkisi üzerinden, onun yuvaya yaptığı dönüşle de ilişkilidir” (Büker ve Akbulut, 2009, s.38).

Büker ve Akbulut’un belirttiği yumurta-yuva ilişkisine, toprağı da eklemek gerekir. Yusuf için toprak “ev”in geçici ikamesi olur. Yusuf eve dönüp uyumak yerine ormana gidip toprakta uyur. Toprak, hem henüz hazır olmadığı için dönmediği “ev”in geçici bir

⁶³ Yakup, öğretmenine aşiktir ve gittikleri bir gezide öğretmenin ayağına batan diken çıkarmaya yardım eder. Bu esnada eline bulaşan kanı, çocukça bir duyguyla yıkamak istemez. Babası tarafından ellerini yıkamaya zorlandığında ise bu onda büyük üzüntü yaratır.

ikamesi olacak, hem de yeni kaybettiği annesine duyduğu, henüz çok yüzeye çıkmamış özlemin de göstergesi olacaktır.

Yusuf için ev artık aynı ev değildir. Uzun süredir ziyaret etmediği bu eve dönüşü, annesinin kaybıyla birlikte gerçekleşmiştir. Bu evde artık “ayağına göre terlik” bile yoktur. (Filmin ilerleyen sahnelerinden birinde Yusuf, Ayla’nın verdiği ve kendisine küçük gelen kadın terliklerini giymeye çalışır) Yusuf için bu ev, “anne” demektir. Annenin kaybı ile birlikte evin anlamı değişmiştir. Bu bölümün hemen başında verilen nostofobi tanımının da içerdiği gibi, “eve döndüklerinde, evi bıraktıkları gibi bulmayacaklarından, ebeveynlerin ya da diğer aile üyelerinin artık orada olmayacağından ya da eve döndüklerinde iyi karşılanmayıp, kabul görmeyeceklerinden kaynaklanan kaygılar” Yusuf’u bir süre daha eve gitmekten alıkoyar. Yusuf için anne ile özdeş olan ev, annenin kaybıyla birlikte değişmiştir.

Bachelard, *Uzamanın Poetikası*’nda insanın doğduğu evin insan için yalnızca bir barınak değil, aynı zamanda bir düş mekânı olduğunu söyler:

Doğduğumuz ev, bizi barındıran bir çatı olmaktan çok, düşleri barındıran bir çatıdır. O evin her kuytusunu, düşlem barındıran bir kovuk olmuştur. Tikel düşlem alışkanlıkları edindik orada. (...) Böylece olumlu tüm koruma değerlerinin ötesinde, doğduğumuz evde düş değerleri oluşur; doğdumuz ev yitip gittiğinde geriye değerler kalır. Sıkıntı odakları, yalnızlık odakları, düşlemlerin odakları, öbek öbek bir araya gelerek düşsel evi oluşturur; bu ev, doğduğumuz evin içine dağılan anılardan daha uzun ömürlüdür (Bachelard, 2008, s.52-54).

Yusuf’un imgeleminde doğduğu evin karşılığı değişmiştir. Bachelard’ın belirttiği gibi, doğulan ev içindeki kişiler ve nesneler yoluyla imgelemimizde yer edinir. Bu kişilerin birinin kaybı ise, eve yönelik – geçici ya da kalıcı – bir anlam değişikliği yaratır. O kişilerle ve nesnelerle imgelemimizde başka bir yeri olan ev, kişilerin ya da nesnelerin kaybıyla artık yeni bir görünümüne bürünür. Yusuf için evin bu yeni görünümüyle karşılaşmak kaygı yaratıcıdır ve kaygı eve dönüşü mümkün olduğu kadar geciktirerek giderilmeye çalışılır.

Annesinin cenazesinden hemen sonra, Yusuf ormana gider, doğa ile vakit geçirir. Doğanın iyileştirici gücü, Yusuf’un güç toplamasına yardımcı olur. Yusuf, daha sonra, kasabanın merkezine gider. Bir berberde sakal tıraşı olur. Tıraş sırasında berberde

uyuyakalır. Berber kapının önünde sigarasını içerken, Yusuf koltukta uyur. Uyandığında gün batmıştır. “Eve dönme vakti” gelmiştir.

Eve döndüğünde kapıyı aralık bulur. Bachelard kapı adı altında çözümlenmesi gereken çok fazla düş olduğunu söyler.

Kapı bir ‘aralık kalma’ acunudur. En azından bu acunun birincil imgelerinden biridir, isteklerin ve baştan çıkartmaların, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açmaya iten baştan çıkartmanın, sesi çıkmayan tüm varlıkları fethetme isteğinin biriktiği bir düşlemin kökenidir. Kapı iki güçlü olasılığı şemalaştırır ve de bu iki olasılık, iki ayrı düşlem türünü açık seçik biçimde sınıflandırır. Kapı bazen, sıkı sıkıya kapalıdır, kilitlenmiş, asma kilit vurulmuştur. Bazen de açıktır, yani ardına kadar kadar açıktır. (...) Basit bir nesne, bir kapı, duraksama, aklını çelme, istek, güvenlik, özgürce kabulleniş, saygı imgeleri uyandırdığında, bir ruhun dünyasındaki her şey nasıl da somutlaşıyor! Kapadığımız, açtığımız tüm kapıların, yeniden açmak istediğimiz tüm kapıların öyküsünü anlatacak olsak, tüm yaşamımızı anlatmış oluruz (Bachelard, 2008, s.316-318).

Yusuf için de bu aralık duran kapı, yaşamındaki yeni bir eşiktir. Hem tanıdık, hem değişmiştir. Kamera öncelikle evin iç kısmından dışarıda durmakta olan Yusuf’u gösterir. Yusuf, eve hemen girmez. Önce kapı aralığından bir süre eve bakar. Sonra kapıyı yavaşça açarak, içeri girer. Evde annesi yerine, annesine yardımcı olan akraba kızı Ayla vardır. Ev, artık Yusuf için Ayla ile birlikte yeni bir anlam kazanacaktır.

Filmin sonlarına doğru Yusuf, Ayla ile birlikte annesinin adadığı kurbanı yerine getirdikten sonra, gönülsüzce başladığı kendi ruhuna doğru yolculuğun merkezi olan Tire’den ayrılıp, İstanbul’a dönmek için yola çıkar. Yolda ilerlerken bir anda anayoldan ayrılır ve yan yola saparak, terk edilmiş bir kahvehanede durur. Başını direksiyona dayar. Düşüncelere dalar, belki de uyur. Yusuf’un düşünceleri, filmin daha önceki birçok sahnesinde olduğu gibi, izleyiciye kapalıdır. Düşünceler sözcüklere, diyaloglara ya da eyleme dönüşmez. Yusuf’un *ruha yolculuğu*⁶⁴ kişiseldir. Yusuf, doğada yürümeye başlar; bu arada güneş batmakta, yavaş yavaş karanlık çökmektedir.

İlerideki bir sürünün çoban köpeği, bir anda Yusuf’un üzerine atlar. Onu yere yatırır. Yusuf, tüm geceyi o başından ayrılmayan çoban köpeği ile birlikte, toprak üzerinde

⁶⁴*Yumurta: Ruha Yolculuk*, Seçil Büker ve Hasan Akbulut’un *Yumurta* filmi için yaptıkları çalışmanın başlığıdır. Büker ve Akbulut, tüm filmi Yusuf’un kendi ruhuna yaptığı bir yolculuk olarak okurlar. Bu metinde de bu tanımlama benzer şekilde kullanılmıştır.

geçirir. Ağlar. Sürünün koruyucusu çoban köpeği, gece boyunca Yusuf'u da korur. Yusuf, o karanlık geceyi içinde biriktirdiği tüm kötücül duygularından arınarak geçirir. “Yusuf geçirdiği gecenin farkındadır, gözyaşları ile yıkar sıkıntılarını, kaygılarını, korkularını. Geçmişin ‘ağırlığından’ geçmişle yüzleşerek kurtulabilir kişi. Yusuf da bir anlamda, kendisi ile baş başa kalarak, doğanın içinde, kendine ve geçmişine eleştirel bakmayı başarır. Yüzleşmesi gerekenle yüzleşir ve özgürleşir” (Büker ve Akbulut, 2009, s.158).

Toprak, bir süreliğine Yusuf'un yeni kaybettiği annesinin yerine geçmiş, onun iyileşmesine yardımcı olmuş, Büker ve Akbulut'un da vurguladığı üzere ağırlıklarını azaltmış, onun arınmasına eşlik etmiştir. Bu arınma, annenin yokluğunun sürekli güçlü bir şekilde duyumsandığı evde gerçekleşmez. Çünkü evin yeniden güvenli ve huzur duyulan bir korunak haline gelmesi için anlamının değişmesi gerekmektedir. İzleyici filmin ilerleyen sahnelerinde Tire'deki evin Yusuf için anlamının değişmeye başladığına tanık olacaktır.

Yusuf'un İstanbul'a gitmek için yola çıkmasına rağmen, yan yola sapıp, doğaya karışmasında da böyle bir nedenin olduğu söylenebilir. Yusuf, geldiği ilk günden beri sürekli İstanbul'a dönmek istese de, Tire'de Ayla ile birlikte bulduğu “yuva hissi” onun gitmesine her seferinde engel olacaktır.

Yusuf, İstanbul'da sahaf dükkânı işletmekte, aynı zamanda işlettiği dükkanda kalmaktadır. Büker ve Akbulut (2009, s.28), bu sahaf dükkânının nasıl aynı zamanda, bir ev ya da yuva gibi görülebileceği sorusunu sorarlar. “İstanbul'da bir sahaf dükkânı, içinde yatıp kalkılan, içki içilen bir kapalı mekân, yuva ya da ev sözcüğü ile ne denli bağdaşabilir? Böylesi bir mekânda içimize kayıt edilen bir şey var mıdır? Öte yandan içinde doğduğumuz ev, anıların ötesinde, fiziksel olarak içimize kaydedilmiştir. Bir organik alışkanlıklar kümesidir.” (Büker ve Akbulut, 2009, s.28). Büker ve Akbulut, sahaf gibi bir “kamusal alanın” bir dinginlik merkezi olup olamayacağını sorarlar. “Herhangi bir çatı bizi koruması altına aldığı için içimize kayıt edilen bir mekâna dönüşebilir mi? (...) Bachelard'ın tanımlamasıyla bir ‘anı-düş’ evine sahip olmadığımızda ‘kamusal alanda’ yatıp kalktığımızda, bir başka deyişle, para karşılığı ya da takasla mal sattığımız bir çatı altında evren bize kendisini ne kadar açar ya da biz evrene ne kadar açılabiliriz?” (Büker ve Akbulut, 2009, s. 28).

Büker ve Akbulut (2009, s.29), Yusuf'un yaşadığı sahaf dükkânının bir ev değil, barınak olduğunu söylerler. Yusuf, Tire'den ayrılıp bir an önce "barınağına" dönmek için sabırsız olsa da, İstanbul'a giden yoldan sapışı, onu aslında Tire'de yuva duygusunu bulduğunu ve belki de uzun süreden beri ilk kez, Bachelard'ın deyimiyle "içine kaydedilen" bir şeyler oluşmaya başladığını gösterir. Tire'deki "evin" anlamı Yusuf için değişmiştir. İstanbul'daki "barınağa" geri dönme arzusu sönükleşmeye başlamış, Yusuf için, Ayla ile birlikte "ev" Tire'de yeniden inşa edilmeye başlanmıştır.

5.1.4. Ateşin Kaybı

Deleuze, iki türlü düşünce ve sinema ilişkisinden söz eder. Bunlardan birincisi "imgeden doğan düşüncedir". İmgeden doğan düşünce sinematografik imgenin kendisinin hareketidir. Otomatik hareket, ruhsal olarak da bir otomatlık yaratır. Ruhsal otomatlık, artık düşünmek için gerekli olan odaklanma olasılığının önüne geçer. Deleuze'e göre hareket-imge sinemasının tam olarak yaptığı budur. Deleuze'e göre ruhsal otomatlığı tetikleyen hareket-imge sineması kitlelerin sinemasıdır. Deleuze'un sözünü ettiği ikinci imge-düşünce ilişkisi "düşünceden doğan imge" olarak karşımıza çıkar. Düşünceden doğan imgede, imgeye anlam "bütün film" tarafından kazandırılır. Burada bütüne yayılmış bir füzyon vardır. Bütünden doğan düşünce imgelerde metaforlar aracılığıyla görünür olur ve kendini açığa vurur. "Bütün" sürekli bir açıklığa sahiptir, imgeler her sekansı içselleştirirken aynı zamanda bu sekans tarafından dışsallaştırılır. (Deleuze, 1997b, s. 156-161)

Deleuze bu iki imge-düşünce ilişkisine bir yenisini daha ekler. Bu ilişki duyu-motor ilişkisiyle işleyen insan-doğa birlikteliği olarak tanımlanabilir. İnsan, doğa içinde görüntülenerek dışsallaştırılır. Deleuze bu ilişkiyi *Potemkin Zırhlısı* filminden verdiği örneklerle açıklar. Deleuze'e göre (1997b, s.161-162) *Potemkin Zırhlısı*, kurban insanın yası etrafında üç elementi, hava, su ve toprağı, uyumlu olarak açığa çıkarırken, insanın/izleyicinin filme tepkisi kendisini dördüncü element olan ateşin devrimci bir şekilde yeniden alevlenmesi şeklinde ortaya çıkaracaktır.

Yeni Türk sinemasında ateş elementinin neden hava, su, toprak kadar tekrar eden bir imge haline gelmediği üzerine, Deleuze'un *Potemkin Zırhlısı* filmi örneği üzerinden yaptığı gibi yapılandırılmış düşünceler öne sürmek mümkün değildir. Yalnızca ileride

yapılacak olursa başka bir çalışmaya çıkış noktası olabilecek bazı varsayımlar üretilebilir.

Ateş üzerine düşünce üreten filozoflardan biri Bachelard'dır. Bachelard'ın *Ateşin Psikanalizi* ve *Mumun Alevi*⁶⁵ adlı iki çalışması da ateşin bir element olarak maddi özelliklerinin imgelemde yarattığı düşünceler üzerinedir. Bu çalışmaların her ikisi de Bachelard'ın maddesel imgelem olarak incelediği, hava, su, toprak elementleri üzerine ürettiği felsefi düşüncelerle uyumludur.

Bachelard'ın ateşin yapısal özelliklerinin imgelemde yarattıkları üzerine birçok önermesi vardır. Bu önermelerin temelinde ise, ateşin en uç karşıtlıkları yapısında barındıran bir element olması yatar.

*Yavaşça değişen her şey hayatla açıklanırsa, hızla değişen her şey de ateşle açıklanır.*⁶⁶ Ateş üstün-canlıdır. Ateş mahremdir ve evrenseldir. Kalbimizde yaşar. Gökyüzünde yaşar. Tözün derinliklerinden çıkıp kendini bir aşk gibi sunar. Maddenin içine dalıp saklanır, kin ve intikam gibi gizli, görünmez. Bütün olaylar arasında, iki karşıt değerlendirmeyi, iyi ile kötüyü aynı açık seçiklikle kabul edebilen yalnız odur. Cennet'te parıldar. Cehennem'de yanar. Tatlılık ve işkencedir. Mutfak ve kıyamettir. Ocağın yakınında uslu uslu oturan çocuk için hazdır; ama alevleriyle çok yakından oynamak isteyince her itaatsizliği cezalandırır. Huzurdur ve saygıdır. Esirgeyici ve korkunç, iyi ve kötü bir tanrıdır. Kendisiyle çelişebilir: dolayısıyla evrensel açıklama ilkelerinden biridir (Bachelard, 1995, s.13).

Ateşin hızla değiştiren, karşıtlıkları aynı anda içeren bu doğası klasik anlatı sinemasının, özellikle Hollywood aksiyon filmlerinin sıklıkla başvurduğu bir sinematografik araç haline gelmesine neden olmuştur. Patlayan arabalar, evler, mekânlar, bir anda alevler içinde kalan şehirler, ateş alan silahlar özellikle Hollywood aksiyon sinemasında sıklıkla karşımıza çıkar. Aksiyon filmleri, ateşi bir element olarak sıklıkla kullanır. Bunun nedenlerinden biri de, klasik anlatı sinemasının daha önce de tartışıldığı gibi hareket-imge sinemasına özdeş olarak, duyu-motor süreçleri içinde sürekli bir imgeden diğerine değişiklik gerektirmesidir. Eylem ve durum bağıntıları, zaman-mekân devamlılığı, karakterlerin değişimi klasik anlatı sineması içinde her an ileriye doğru itilen bir hareket içinde gerçekleşir. Klasik anlatı sinemasında anlatının gerektirdiği hızlı değişiklikler, ateş elementinin sinematografik olarak içerilmesine neden olmaktadır.

⁶⁵ *Ateşin Psikanalizi* adlı çalışma, *Ateşin Tin Çözümlemesi* adıyla da yayımlanmıştır.

⁶⁶ İtalik vurgulama yazara aittir.

Böylelikle aksiyon sineması patlayan arabalar, silahlar, evler ve şehirlerle sinema, bir *gösteri sineması* halini alır. Geoff King (2002, s.189), yeni Hollywood aksiyon sinemasında sık sık görülen patlamaların ve ateş toplarının bu sinemanın “kilit elementlerinden biri olduğunu ve genellikle filmin 36. 106. ve 115. dakikalarında bir sinematografik imge olarak devreye girdiğini” belirtir.

Hayward (2006, s.5), aksiyon filmlerinin özelliklerini şöyle tanımlar: “Aksiyon filmleri büyük miktarda prodüksiyon giderleri olan ve izleyiciyi aksiyon içerikli imgelerle bir şiddet hız trenine bindirmeyi hedefleyen filmlerdir. (...) Silahlı çatışmalar, araba takipleri ve kazaları ile ilerleyen; ateş topları patlamaları ve yıkılan binalarla (hatta dünyalarla) anlatıyı zirveye (*climax*) taşıyan, her türde patlayıcı uyuşum bu filmlerde içerilir. Gözler için ne büyük bir bayram!”

Pezzella, gösteri sineması ve eleştirel sinema arasındaki farkı tartışır. “Gösteri sinemasının simülakr ürettiğini ve görüntünün yapaylığını olabildiğince gizlediğini” söyler:

Bu büyüsel-mimetik temelle kurulan farklı ilişki, gösteri sinemasıyla eleştirel-anlatımcı sinemanın yollarını ayırır. İlki, bütünüyle simülakr’ların üretilmesine ve onların büyüleyici iktidarına kapılmıştır. Temsilin belirgin doğalcılığı yaşanmış deneyimle kurgu arasındaki farkı azaltırken, yeniden üretilmiş nesnenin yokluğu ve görüntünün yapaylığı olabildiğince gizlenir. Eleştirel-anlatımcı sinema ise tam aksine, görüntülerin doğal olmayan yapısını öne çıkarmaya ve onların apaçıklıklarını belirtmeye çalışır. O da, sinematografik görüntünün özüne ait olan mimetik güçten ayrılmamayı başaramaz, ancak “gerçeklik etkisi”nin temsilin en son sonucu değil, sadece başlangıcı olduğu bir biçimi düşünmeye ve geliştirmeye çalışır. Gösteri sineması gerçekliğin bir simülakr’ıyla dogmatik bir özdeşleşme yaratmaya, anlatımcı sinema ise görüntünün gerçekliğini ve uzaklığını vurgulamaya çalışır (Pezzella, 2006, s. 42-43).

Ateşin kullanımına yönelik farklı tutumlar, bu iki farklı sinema anlayışı arasındaki mesafeden kaynaklanır. Gösteri sineması, görüntünün yapaylığını mümkün olduğu kadar gizlemeye ve izleyici özdeşliğini sağlayarak, kathartik bir etki yaratmaya güdülenmiştir. Pezzella’nın eleştirel-anlatımcı sinema olarak tanımladığı, “sanat sineması” ise bu özdeşliği kırarak, izleyiciyi eleştirel bir imgesel alana çağırır. Dolayısıyla, ateş, Bachelard’ın da vurguladığı üzere, *yavaşça değiştiren hayata karşılık, bir anda değiştiren* bir element olarak “sanat sineması”nın genel film biçimine uzak bir elementtir. Bu nedenle, hareketten ziyade zamanı görünür kılmaya çalışarak, saf optik

ve sessel imgeler yaratan, değişimlerin bir füzyon gibi hem anlatının hem imgenin içine yavaşça nüfuz ettiği “sanat sineması”, bir element olarak ateşe temkinli yaklaşır.

Yeni Türk sineması, daha önce de değinildiği gibi, zaman-imge ağırlıklı bir sinema diline sahiptir. Buna rağmen, bazı filmlerde hareket-imge ve zaman-ingenin birlikte kullanımı görülmektedir. Derviş Zaim’in *Filler ve Çimen* filminde böyle bir imge rejimini görmek mümkündür.⁶⁷Filmin bu hareket-imge ağırlıklı yapısı içinde büyük bir patlama ile alev alan bir kahvehane görüntüsü de bulunmaktadır. Bu görüntü filmde “ani bir değişim” yaratır. Bu örnek dışında yeni Türk sinemasında ateşin; ocak, mutfak, şömine gibi biraz daha evcilleştirilerek görünür olduğu filmler vardır. Fakat bunların tekrarlı bir imgeye dönüşerek belirli bir duyumsamaya tekabül eden bir kullanımına rastlanmamıştır.

Sonuç olarak, klasik anlatı aksiyon sinemasının görsel uyuşumlarından biri haline gelmiş olan ateşin bir element olarak yokluğunun, yeni Türk sineması filmlerinde genel olarak hakim olan sanatsal biçimin gereği olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

5.2. BİR “DOĞAL” MÜDAHALE OLARAK YAĞMUR İMGESİ

Yağmur imgesi, Yeni Türk sinemasında, *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoglu), *Çamur* (Derviş Zaim), *Mutluluk* (Abdullah Oğuz), *Takva* (Önder Kızıltan), *Gölgesizler* (Ümit Ünal) ve *Beş Vakit* (Reha Erdem) filmlerinde karşımıza çıkar. Yağmur imgesi, karakter odaklı değil, anlatının tümünü etkileyen bir şekilde duyumsama düzlemine eklemlenir. Herkesin üzerine yağan yağmur, anlatının tamamını etkisi altına alacak şekilde bir “doğal müdahale” olarak görünür olur. Bu çalışmada yağmur imgesi üzerine iki önerme geliştirilmiş ve aşağıda detaylı olarak tartışılmıştır. Buna göre, yağmur imgesi iki farklı şekilde karşımıza çıkar: *Üretici/Dölleyici Yağmur* ve *Travma Sırasında/Sonrasında Yağmur*.

⁶⁷*Filler ve Çimen* filminin temel anlatı yapısında hareket-ingenin ağırlığı görülmekle birlikte, eylem devamlılığını kıran ve filmin duyumsama düzlemine eklemlenen “can çekişen balık imgeleri” de filmde yer almaktadır. Bu imgeler, bu çalışmanın üçüncü bölümünde değerlendirilmiştir.

5.2.1. Üretici / Dölleyici Yağmur

Türk kültüründe de yerleşik olan yağmurun bereket getirdiği inancı, yağmurun fiziksel işlevinin de bir uzantısı olarak şekillenmiş sembolik anlamıyla ilişkilidir. Yağmur, toprağın üretkenliğinin devamını sağlar. Başka bir deyişle “toprak-ana”nın dölleyicisidir. Yağmur ve toprak birlikteliği, meyve, sebze, tahıl ve diğer tüm canlıların “üremesi” için birincil koşuldur.

Cirlot (1971, s. 271), bu dölleyici özelliğinin sembolik karşılığını şöyle açıklar: “Yağmur, dölleyici bir etken/ajan⁶⁸ olarak temel bir sembolizmi barındırır ve ayrıca genel sembolizmde hayat ve su ile ilişkilidir. Bundan ayrı olarak, fakat aynı nedenle, yalnızca ‘evrensel öz’ olan suya ilişkin değerinden dolayı değil, fakat ayrıca yağmur suyunun cennetten geldiğine olan inançtan dolayı da çoğu zaman ‘arınma ile de’ ilişkilendirilir”

Jolande Jacobi (1988, s. 280), Carl Gustav Jung’un editörlüğünü yaptığı *İnsan ve Semboller* adlı eserde, sembollerin bireysel analizleriyle ilgili yazısında, rüyalarda ortaya çıkan yağmur imgesinin mitolojideki karşılığına değinir: “Mitolojide, yağmur sıklıkla cennet ile dünya arasında “sevgi-birleşimi” olarak düşünülür. Örneğin Eleusis’de, her şey su ile temizlendikten sonra, yukarıya, cennete bakıp ‘*Yağmur yağmasına izin ver*’ diye ve aşağıya, toprağa bakıp ‘*Bol yemiş ver*’ diye seslenirlermiş”

Becker de (2000, s.243), yağmurun dünyadaki tanrıların ruhsal ve zihinsel etkilerinin görselleştirildiği bir sembol olduğunu söyler. “Yağmur, genellikle dünyadaki ilahiliğin sembolü olarak düşünülür. Doğurganlık sembolüdür ve sıklıkla cennet tarafından dünyanın/toprağın⁶⁹ döllendiği düşünülür (yağmur damlaları ile sperm arasında ilişki kurulur)”

Yeni Türk Sineması’nda aşağıda detaylı olarak incelenen *Bulutları Beklerken*, *Çamur*, *Mutluluk* filmlerinde yağmur imgesi “yeni doğacak olan”a işaret eder. “Yeni doğacak olan” her filmin anlatısına göre şekillenir ve her filmde yeniden tanımlanır. Sembolik bir doğum, dölleme, bollaşma, bereket gibi içerimler de “yeni doğacak” olanın kapsamındadır.

⁶⁸ Orjinal metinde *agent* sözcüğü kullanılmıştır.

⁶⁹ Asıl metinde *earth* olarak kullanılmıştır. *Earth* sözcüğü hem dünya, hem de toprak anlamındadır.

Bulutları Beklerken filmi Karadeniz'in küçük bir köyünde geçer. Yağmur yağdığında artan ve sahile kadar gelen balıklar, Karadenizli küçük çocukların balık tutmak için, deniz kenarına gitmesine neden olur. Yağmur onlar için, bollaşan, bereketlenen, balık demektir. Filmin yağmur sahnesinde, ilk olarak sağanak yağmur başladığında evlerine doğru koşuşan Karadenizli kadınlar görülür. Kadınlar yağmurun dayatması sonucu evlerine çekilirken, çocuklar için ise yağmur serüven demektir. Çocuklar “*Hadi! Hadi! Balıkları toplamaya!*” diye bağıarak, sahile inerler. Ellerindeki kitaplara ya da sırlıklam ıslanmaya aldırış etmezler. Sahile doğru koşarken, arkadaşlarını da “*Çabuk gel, balıklara!*” diye çağırırlar. Sahile indiklerinde, hiç düşünmeden denize girer, ellerindeki kasalara, kovalara ya da çantalarına sahile vuran balıklardan yakalayabildikleri kadarını doldururlar. Balıkların bolluğu yağmurla birlikte gelir ve Karadenizli çocuklar için yağmur *balık bereketi* demektir.

Çamur filminde, Ayşe ile Halil'in sevişme sahnelerinin arka fonunda yağmur yağmakta ve paralel kurgu yoluyla, hem bulutlu gökyüzü, hem Ayşe ile Halil'in sevişmeleri birbirini ardına gösterilmektedir. Yağmur burada doğrudan döllenmenin göstergesi haline gelir ve filmin ilerleyen sahnelerinde Ayşe'nin hamileliği ile görünür hale gelir. *Çamur* filminde yağmur iki farklı yerde tematik bir gösterge olarak anlatıya eklenmektedir. İlk olarak, filmin başlarında, Ayşe ile Halil'in sevişme sahnesinde araya giren bulutları görürüz. Bu sahnede yağmur direkt olarak görünür değildir ama arka fonda yağmur sesi duyulur. *Yağmur* ses ile sahneye eşlik eder ve sürekli şekil değiştiren bulutlar yoluyla kendini anımsatır. İzlenildiği anda, filmin anlatısıyla doğrudan bağlantısı kurulamayan bu sahne, ilerleyen dakikalarda filmin anlatısı için işlevsel hale gelecektir. Yağmurun ses ile eşlik ettiği bu sahnenin kendisi, filmin ilerleyen dakikalarında ortaya çıkacak olan hamileliğin öncülüdür. Başka bir deyişle, Ayşe'nin hamileliğini başlatacak olan “döllenme”, yağmur sesi eşliğinde bu sahnede ortaya çıkar.

Yağmur *Çamur* filminde ikinci kez görünür olduğunda bu kez, yalnızca sesi ile değil, fiziki varlığıyla da görünür hale gelir. Yağmur damlalarına yapılan yakın çekim, hareketli bulutların görüntüsü, yağmur sesi ile bütünleşir. Bu çekimden hemen sonra, ilk kez Ayşe'nin ilerlemiş hamileliğini görürüz. Ayşe'nin nişanlısı Halil ortadan kaybolmuştur. Ayşe, Halil'in kayboluşundan sonra hamileliğini öğrenmiş ve yalnız başına hamileliğini sürdürmüştür. Yağmur, buradaki varlığı ile “doğurganlığa” işaret

eder. Daha önce yine yağmurla başlatılmış hamilelik ilerlemiş, doğum yaklaştığında yağmur artık, yalnızca sesiyle değil, görüntüsüyle de görünür olmuştur.⁷⁰

Mutluluk (Abdullah Oğuz) filmi Zülfü Livaneli'nin aynı adlı romanından esinlenilerek film haline getirilmiştir. Filmde Meryem ve Cemal'in Türkiye'nin doğusundan batısına yaptıkları zorunlu yolculukta keskin şekilde değişen hayatları anlatılır. Film Meryem'in baygın ve perişan bir halde, köyün biraz dışında bir göl kenarında bulunmasıyla başlar. Meryem'in annesi onu doğururken ölmüştür. Meryem, babası ve üvey annesi ile Van'ın bir köyünde yaşamaktadır. Meryem'in babası ile amca çocukları olan aile reisi Ali Rıza ve diğer aile üyeleri, biriyle birlikte olarak "namuslarını kirlettiğini" düşündükleri Meryem'in töre gereği öldürülmesi gerektiğine karar verirler. Meryem, uzun süre intihara zorlanır fakat direnir. Sonunda Ali Rıza'nın askerlik görevini bitirip köye dönen oğlu Cemal, Meryem'i öldürmekle görevlendirilir. Köyde jandarmanın gözetimindeyken, Meryem'i öldürmenin kolay olmayacağını düşünen aile üyeleri Cemal ile Meryem'i İstanbul'a gönderirler ve Cemal'den ancak Meryem'i öldürdükten sonra köye dönmesini isterler.

İstanbul'a ağabeyi Yakup'un yanına gelen Cemal, Meryem'i yüksek bir üst geçitten atlamaya zorlar ama Meryem'in ölümüne gönlü razı gelmez ve son anda Meryem'i düşmekten kurtarır. Bundan sonra Meryem ve Cemal köye dönemeyeceklerini bilirler. Onlar için yeni bir yolculuk başlamıştır. Cemal, İstanbul'da bulunan askerlik arkadaşından yardım ister ve arkadaşı onları sahibi olduğu balık çiftliğine göz kulak olmak üzere gönderir. Burada İstanbul'daki yaşamına bir süre ara vererek, uzun süreli bir deniz yolculuğuna çıkmış olan Profesör İrfan Kurudal ile hayatları kesişecek ve kendilerini mutluluğa götürecek yeni bir yolculuğa başlayacaklardır.

Meryem ile Cemal balık çiftliğinde kaldıkları sürede aynı küçük barakada, sessizlik içinde yaşarlar. Cemal, Meryem'i öldüremese de, onun "kirli" olduğunu düşünmekte, ona mesafeli ve zaman zaman da sert davranmaktadır. Ölmek ve öldürmek üzere yola

⁷⁰ *Çamur* filminde "doğurganlık" ve "döllenme" ile ilgili başka motifler de bulmak mümkündür. Örneğin Ayşe, bir suni döllenme uzmanıdır ve vefat etmiş kızının yumurtalarıyla hamile kalmak isteyen bir kadına suni döllenme yöntemiyle embriyo aşılamıştır. Kadın, eski bir hemşiredir. Ali'nin heykelini çamura gömerken düşük yaptığı için yumurtalıkları zarar görmüş olan Ayşe'ye, suni olarak döllenmiş olan kendi kızının yumurtaları ile ölmüş Ali'nin spermelerini embriyo olarak aşılmasında Ayşe'ye yardımcı olur. Filmin sonunda, Ayşe ve ikiz bebeklerini deniz kenarında, Temel'in enstalasyonlarındaki heykellerden biriyle görürüz. Filmde Ayşe'nin sürekli ertelenen anneliği, filmin sonunda gerçekleşmiştir.

çıkmiş olan bu iki genç insan, sessiz de olsa başka bir düzeyde iletişim kurmaya başlarlar. Uzaktan, aralarındaki mesafeyi koruyarak, sessizce birbirlerini izlerler. Az konuşur ve kendilerine düşen günlük işleri yürütürler. Meryem'i öldürmek üzere yola çıkan Cemal, barakada geçirdikleri bu sessiz günlerin birinde, ilk kez balık yiyen ve boğazına kılçık kaçan Meryem'e su ve ekmek vererek yardımcı dahi olacaktır.

Balık çiftliğindeki bu günlerden birinde, şiddetli yağmur bastırır. Yağmur yağdığını gören Meryem, dışarıya astığı çamaşırları toplamak üzere barakadan dışarı koşar. Meryem'in şiddetli yağmur altında ıslanarak çamaşırları topladığını gören Cemal, eline bir yağmurluk alarak Meryem'in yanına koşar ve Meryem'i yağmurluğun altına alarak korumaya çalışır. İkisi birlikte yağmurluğun altında barakaya doğru koşarlar. Bu çekim yavaşlatılarak verilir, böylece dramatik etkisini artırılır. Yağmur, Cemal ile Meryem'in filmin anlatısının sonunda ortaya çıkacak ilişkilerinin ilk işareti, ilk başlangıç noktasıdır. Şiddetli yağmur, henüz zamanı gelmese de "yeni doğacak olanın" habercisi, üreticisi ve başlatıcısıdır.

Daha sonra, dışarıda uyuyan Cemal, rüyasında Meryem'in üzerinde sarı bir yağmurlukla kendisini baştan çıkarttığını görür. Rüyanın etkisiyle barakaya Meryem'e koşan Cemal, onu hırpalar ve ona "*başımın belası, uğursuz*" gibi sözler eder. Bu rüyanın da işaret ettiği gibi Cemal, Meryem'e karşı şiddetle bastırdığı bir arzu duymakta ama inandığı değerler ve içinde doğup, büyüdüğü geleneksel düşünce yapısı, Cemal'i "kirli" olarak nitelediği Meryem'e yakınlaşmaktan alıkoymaktadır. Arzu ve ketlenme arasındaki bu gelgit, Cemal'i Meryem'e karşı daha da öfkelenlendirmekte, zaman zaman kontrol edemediği öfke nöbetlerine neden olmaktadır.

Şiddetli yağmur, onları fiziksel olarak ilk kez bu kadar yan yana getirir; bu anlık yakınlık ise Cemal'in Meryem'e karşı sürekli bastırdığı arzusunu, rüyasında ortaya çıkarır. Cemal, bu varlığından dahi haberdar olmadığı arzusunun hiç beklenmedik şekilde rüyasında ortaya çıkması karşısında şaşkına döner, öfkelenir ve barakada uyumakta olan Meryem'i uyandırarak, hırpalar. Aslında öfkelenildiği kendisidir. "Kirli" diye nitelediği Meryem'e karşı bastırılmış arzulara sahip olmak Cemal'i ruhsal bir çelişkiye sürüklemektedir. Yağmur, hem Cemal'in Meryem ile ilk kez mesafesiz yan yana gelmesine, hem de Cemal'in kendi içindeki arzu ile karşılaşmasına neden olur. Bu ilk karşılaşma filmin sonunda onları birbirine bağlayan aşkın izleyiciye ilk duyumsatıldığı

andır. Yağmur, “yeni doğacak olan aşkın” ilk habercisidir, başka bir deyişle “dölleyicisidir”.

5.2.2. Travma Sırasında/Sonrasında Yağan Yağmur

Aşağıda örnekleneyecek olan filmlerde kullanılan yağmur imgesi - özellikle sağanak şeklinde yağan yağmur - travmatize olmuş ruh halinin meteorolojik izdüşümü haline gelir. Travmatik bir deneyim yaşamakta olan karakter bir de yağmur tarafından bozguna uğratılır. Yağmur “aşındırıcı” bir işlev görür, dolayısıyla var olan travmayı daha da ağırlaştırarak sinematografik etkiyi artırır. Başka bir deyişle, travma yağmurun bozguna uğraticı ve rahatsız edici etkisiyle birleştiğinde daha da derinleşir ve etkisi artırılır.

Takva (Özer Kızıltan), filminin son sahnesi bu tür bir sinematografik tercihin iyi bir örneğidir. Filmde, Muharrem adında orta yaşlarda bir dergâh üyesinin gerçek hayat ile manevi hayat arasında sıkışıp kalması ve sonunda aklını yitirmesi anlatılır. Muharrem kendini dine ve bağlı olduğu dergâha adanmıştır ve bu şekilde günah ve kötülükten sakındığını düşünmektedir. Tarikatta, dünyadan elini eteğini çekmişliği ile dikkat çeken Muharrem, şeyh tarafından tarikatın/dergâhın *dünya işlerini* yürütmek için seçilir. Muharrem böylece tarikatın mali işlerini üstlenir. Tarikata ve şeyhe duyduğu güven ve saygıyla, ayrıca Allah sevgisi-korkusu ile bu göreve itiraz edemeyen Muharrem, ne var ki bu yolla sakınmaya çalıştığı dünya ile daha yoğun bir temasa geçmek durumunda kalır. Günlük hayatında bastırıldığı ve günah olduğunu düşünerek uzak durduğu her şey rüyalarında kendini gösterir. Özellikle cinsellik Muharrem’in rüyalarında ortaya çıkar. Her rüyasında aynı kadınla sevişir. Dünyevi olan ile uhrevi olan arasındaki çatışmada giderek tükenen Muharrem hızla değişime uğramaya başlar, sakinliğini ve dürüstlüğünü kaybetmeye başlar. Sonunda akli sağlığını yitirir.

Muharrem’in akli sağlığını yitirmesine neden olan son olay, kalfa olarak çalıştığı çuval dükkânında, patronundan habersiz hileli satış yapmasıdır. Aynı müşteriler tekrar çuval almak için geldiklerinde, aynı hileli satışı tekrarlamak zorunda kalacağını düşünen Muharrem, dini inançları ve gerçek hayatın kendisini getirdiği nokta arasında bir yerde sıkışıp kalır. Tüm bu karmaşık düşüncelerle dükkândan kaçarak uzaklaşan Muharrem, kendini yollara vurur. Hem aklının içindeki labirentte, hem de İstanbul sokaklarında gezinmeye başlar. Kendini deliliğin pençesinden kurtaracak bir çıkış yolu aramaktadır.

Muharrem sokaklarda nereye gittiğini bilmez halde koşarken, şiddetli bir yağmur başlar. Muharrem koşmaya devam eder. Muharrem'in karşısına önce çocuğuyla merdiven kenarına oturmuş, "Allah rızası" için sadaka isteyen bir dilenci, daha sonra çevirdiği taksiden inmekte olan ve giydiği eteğiyle fiziğini gözler önüne seren bir kadın çıkar. Muharrem her ikisinden de kaçarak uzaklaşıp, bir çarşıya girer. Çarşıda kuyumcudan alışveriş yapmakta olan bir kadını görür. Bu kadını rüyalarından hatırlar. Bu kadın, rüyalarında seviştiği kadındır. Muharrem alışverişini bitiren kadını takip etmeye başlar. Kadın, sokaklarda ilerler ve sonunda Muharrem'in üyesi olduğu dergâha girer. Muharrem de kadının hemen arkasından dergâha girer ve kadını kolundan yakalayarak ona burada ne aradığını sorar.

- Muharrem: *Sen burada ne arıyorsun?*
- Kadın: *Anlamadım.*
- Muharrem: (Öfkeyle) *Ben sana anlatmasını bilirim. Ben bu dergâhın müridi, bu kapının köpeğiyim.*
- Kadın: *Beni tanımadınız mı Muharrem Efendi? Ben Şeyh Cemal Efendi'nin kızıyım.*

Aklındaki labirentte iyice kaybolan Muharrem, şiddetini her an artıran yağmurun altında koşarak ağlamaya başlar. Sonunda bir kapı eşiğine yığılır kalır. Filmin sonunda, dergâhın şeyhi, Muharrem'in "ermek ile ermemek" arasında kaldığını cemaate duyurur.

Muharrem yağmur altında koşarken yaşadığı travma, yağmurun aşındırıcı etkisiyle birleştiğinde, izleyicide daha derin bir özdeşliğin kurulmasına yardımcı olur. Başka bir deyişle, aklının labirentlerinde kaybolmuş olan Muharrem bir de yağmur tarafından bozguna uğratılınca, izleyicinin acıma duyguları harekete geçirilir. Yağmur, var olan travmanın derinleşmesini ve dramatik etkisinin artırılmasını sağlar.

Yağmurun travmatik bir sinematografik öge olarak kullanılması bağlamında kent filmlerinde bu etkinin, taşra filmlerine göre daha *ağır* olduğunu söylemek mümkündür. Taşrada yağmur, daha doğal görünür. Taşra ile uyumlu bir şekilde ortaya çıkar. Bachelard, bunu Rilke'den şöyle aktarır:

Rilke'ye göre (...) fırtına kentte daha saldırgandır, gökyüzü öfkesini bize kentte daha açıkça belli eder. Kırdan fırtına bize o kadar düşman değildir. (...)

Rilke ‘müzisyen kadına’ şunları yazar: “Kentte, geceleyin kasırga koptuğunda korkarım, biliyor musun? Oysa insan, bu kasırga doğanın bir ögesi zaten, bu gururla bizi görmez bile, diye düşünür değil mi? Ama kasırga, kırdaki tek başına duran bir evi görür, güçlü kollarının arasına alır, dayanıklı kılar ve de insan orada, dışarıda, uğuldayan bahçenin ortasında olmak ister, hiç olmazsa pencerenin önünde dikilir ve peygamberlerin ruhunu gövdelerinde taşıyormuşçasına sallanan yaşlı ağaçların dediğini onaylar” (Aktaran: Bachelard, 2008, s. 85-86).

Rilke’nin fırtına tasviri doğrultusunda yeniden düşünersek, kentte geçen *Takva* ile kıyaslandığında taşrada geçen *Beş Vakit* ve *Gölgesizler* filmlerindeki yağmurun travmayı ağırlaştıran bir etkisi olmadığını söylemek mümkündür. Kentteki fırtına “daha az doğal” görünür, daha fazla sıkıntı vericidir ve pek de memnuniyetle karşılanmaz. Taşrada ise fırtına, kırsal doğal dokusuyla bütünleşen pastoral bir resmin bir parçası olur. Taşra insanı, yağmura bereket gözüyle bakar, yağmurun varlığından değil, yokluğundan korkar. Yağmurun getirdiği su ile tarladaki ekin arasındaki bağlantı kopmamıştır. Kentte ise yağmurun getirdiği su, gözden uzakta bir barajda birikir, musluklardan akarak evlere dağılır. Meyve-sebze, süpermarketten alınır. Dolayısıyla, kentli insanın zihninde yağmur ile bereket arasındaki imgesel bağ kopmuştur. Yağmur, yalnızca varlığıyla sıkıntı veren ve yağması pek de istenmeyen bir doğa olayına indirgenmiştir. Belki de bu nedenle, yağmur kente düştüğünde sinematografik olarak daha travmatik görülür.

Beş Vakit (Reha Erdem) ve *Gölgesizler* (Ümit Ünal) filmleri kırsal alanda geçer. *Gölgesizler* filminin öyküsü nerede olduğu bilinmeyen bir köyde geçmektedir. Köyde kaybolan Güvercin’in amcası Rıza, Güvercin’in babası Reşit’i kaybolan kızını bulmak için büyüye ikna etmeye çalışır. Köyün imamının yapacağı büyü ile Güvercin’in hemen bulunacağına inanmaktadır. Reşit’in bu öneriyi makul bulmaması üzerine, büyüünün gücünü kanıtlamak ister. Oğlu Ramazan’a, amcası Reşit’in vereceği bir tutam saç alıp hoca efendiye götürmesini söyler. Saç tutamı köyden ya da köyün dışından, bilmedikleri, tanımadıkları bir kıza ait olacaktır. Ramazan, hoca efendiye gidip saçları gösterecek ve saçların sahibi olan kıza çok aşık olduğunu, kızın da ona aşık olması için bu saçlara büyü yapmasını isteyecektir. Kim olduğu bilinmeyen kızın, Ramazan’a aşık olması, büyüünün gücünü kanıtlayacak ve Reşit’in Güvercin’in bulunması için hoca efendiye başvurmayı kabul etmesini sağlayacaktır. Ramazan, amcası Reşit’in verdiği saçları alır ve hoca efendiye gidip saçlara “sevda büyü” yaptırır. Amcasının evine

haber vermek üzere geri döndüğünde ahırdaki atın saldırısına uğrar. Reşit, büyü için kestiği saç atın yelesinden kesmiştir. Büyü ile aşık edilen bir kız değil, Ramazan'ı gördüğü anda hızla ona doğru koşmaya başlayan bu attır. At tarafından kovalanan Ramazan, koşarken yere düşünce, at Ramazan'a çifte atarak, ölümüne neden olur.

Ramazan'ın cenaze namazı sırasında sağanak yağmur başlar. Cenazeyi taşıyan cemaat yağmur altında görüntülenir. Daha sonra köy meydanı ve köy kahvesi, insansız haliyle yağmur altında görüntülenir. Rıza ve eşi, kaybettikleri oğulları için ağlamaktadır ve yağmur sesi onların ağıtlarına eşlik eder. Reşit, Ramazan'ı öldürdükten sonra kaçıp giden kısrağın eve dönmesini, elinde silahla, beklemektedir. Yağmur ona eşlik eder.

Yağmur, bu filmde büyük bir travma ile birlikte karşımıza çıkar. Genç Ramazan'ın hiç beklenmedik şekildeki ölümü köydeki herkesi bir şekilde etkiler. Yağmur, Ramazan'ın ölümünden hemen sonra ortaya çıkar, cenaze töreninde de devam eder ve travma sonrası sessizliğe de etki eder. Burada yağmur travmayı ağırlaştıran bir etki yaratmaz. Tam tersine, karakterlere sabrı ve sükûneti getirir, kendilerinden daha büyük bir güce inanmayı teşvik eden aşkını bir görünüme bürünür. Yağmur, travmayı derinleştirip köklendirmek yerine, onun izlerini silmeye çalışan doğal bir müdahale gibi filme eklenir.

Beş Vakit filmi de, benzer bir köyde geçmektedir. Her iki köy de hayallerdeki masum, korunaklı köylerden değildir. Her ikisinde de tüm insani iyilikler ve kötülükler aynı anda yaşanmaktadır.

Beş Vakit filminin ergenlik çağındaki karakterleri, her gün farklı farklı küçük travmalar yaşarlar. Ömer'e imam olan babası oldukça sert davranmakta ve küçük kardeşi Ali'ye gösterdiği tahammülü Ömer'e hiç göstermemektedir. Zaman zaman sözlü ve fiziksel şiddet uygulamakta, cezalandırmak için aç bırakmakta ya da dışarı atmaktadır. Yakup ile Yıldız'ın babaları kardeşler. Dedeleri Yakup'un babasına Yıldız'ın babasına davrandığından daha sert davranmakta bazen diğer insanların önünde küçük düşürmektedir. Yıldız annesi tarafından sürekli azarlanmakta ve annesine yardım etmediği için babasına şikâyet edilmektedir. Filmin önceki sahnelerinden birinde annesinden dayak yediği için gözü morarmış bir küçük kız çocuğu, sınıfta şiir okurken, şiirin bir bölümünü unutur ve tüm sınıf ona güler. Kendisi de küçük bir kız olan Yıldız, henüz bebek olan kardeşine bakmakla yükümlüdür. Kardeşini de yanına alıp, dedesinin

duvar yapma görevini verdiği babası ve amcasının duvarlarını yaptıkları tarlaya doğru yola çıkar. Onunla birlikte giden bir arkadaşı ve Yakup, hep birlikte dedelerinin Yakup'un babasının yaptığı tarla duvarını beğenmediği için ona nasıl bağırdığına ve duvardaki taşları yerlerinden söktüğüne tanık olurlar. Dedeleri Yakup'un babasını hor görürken ve Yıldız'ın babasının yaptığı tarla duvarını onaylamıştır. Yakup'un da tanık olduğu bu hor görülme olayı, Yakup'un oradan uzaklaşmasına ve Ömer'lerin evinin önünde ağlamasına neden olur. Filmdeki neredeyse tüm kişiler anne veya babalarından görecekle sevginin işaretlerini ararlar. Hepsinin hayatında benzer irili ufaklı travmatik anlar yer alır.

Köye yağmur yağar. Herkes kısa bir süre için evine çekilir. Ömer yağın yağmuru da fırsat bilerek, kayalıklarda تنها bir köşeye sığınıp ağlar. Yağmur, tüm köy için bir duraksama, Ömer için yağmurun teşvikiyle ağlayabilme anıdır.

Travmatik anlar yağmurla sonlanmaz. Yağmurdan hemen sonra Yakup, babasının sigarasından alırken, babasına yakalanır, babasına yalan söyler ama şiddete maruz kalmaktan kurtulamaz. Yakup'un yalanına ortak olan annesi de öfkesini Yakup'tan çıkarır. Yıldız, küçük kardeşi kucağında yürürken ayağı takılıp düşer ve bebeği de yere düşürür. Köydeki herkes başına toplanır ve bebeği hastaneye götürme telaşı içinde olan annesi bir yandan bağırp ağlayarak onu suçlar. Yaşadığı strese dayanamayan Yıldız, kalabalık dağılıp, bebek hastaneye götürüldükten sonra bayılır.

Yağmur, *Beş Vakit* filminde, bu travmatik anları ağırlaştıran bir unsur olmaz. Hatta bu travmatik anları bir süreliğine kesintiye uğratan bir yanı vardır. *Gölgesizler* ve *Beş Vakit* filmlerinde yağmur travma sonrasında, hayata doğal bir müdahale olarak kendiliğinden eklenen ve karakterlerin inançlarını tazelemelerine yardımcı olan bir işlev görür. Rilke'nin tanımıyla yağmur kırdakini koruyup kollar, onu daha dayanıklı yapar. Kırdı gördüğü saygı, yağmuru daha merhametli kılar. Kentteki istenmeyen misafir, kırın onur konuğudur. Kentteki travma yağmur tarafından daha da ağırlaştırılırken, kırdı travma sonrası, yağmur bir sığınak, bir kollayıcıdır.

5.3. FALLİK BİR SIZINTI OLARAK *BALIK İMGESİ*

Balık figürü, incelenen filmlerde tekrarlı olarak kendini gösteren imgelerden biridir. Balık birçok kültürde fallik bir semboldür. *Balık tutmak* ise, bir erk göstergesi ve “yapabilme/eyleyebilme” yeteneğinin bir kanıtıdır. Cirlot’a göre (1971, s.108), balıkçı, ulaşılması güç olan kaynaklara ulaşır, bu kaynaklarla hem kendini hem de başkalarını besleyebilme yeteneği olan kişidir ve bu yönüyle bir doktor gibi hayatın bilgisini taşır. “Balık tutmak, bir yönüyle, derinde bulunan ve kolaylıkla ele geçirilemeyen kaynakları çekip çıkarma işlemidir. Balık, suda yaşayan mistik ve psişik bir hayvandır. Balıkçı – bir doktor gibi – hayatın çalışma yeteneğine sahiptir çünkü bu kaynakların bilgisini taşır”

Balık tutma edimiyle birlikte, balık figürünün kendisi de birçok kültürde, çok eskilerden bugünlere fallik bir sembol olarak görülmüştür. Werness, (2004, s. 180) *Sanatta Hayvan Sembolizmi* adlı çalışmasında, Kuzey Rönesans sanatında balık figürünün fallik kullanımlarına ve Flemenkçe argosunda balık sözcüğünün fallik çağrışımlarına örnekler verir. Werness’e göre (2004, s. 176) balık figürünün fallik anlamları; balığın şeklinden ve hızlı ve çok üreyen doğasından kaynaklanır.

Fallik çağrışımlar taşıyan “balık” sözcüğüne farklı dillerin argolarında da rastlamak mümkündür. “İtalyan dilinin Napolitan diyalektiğinde balık (pesce) sözcüğü, erkek cinsel organının direkt karşılığı anlamında da kullanılır” (Radcliffe, 1969, s. 126).

Edebiyattaki en büyük balık avlama hikâyesi, Amerikan edebiyatının en önemli isimlerinden olan Herman Melville’in 1851’de yazdığı, ancak ölümünden sonra hak ettiği ilgiye kavuşan ve bugün dünya klasikleri arasında gösterilen *Moby Dick* romanıdır. *Moby Dick*, beyaz balınayı avlamak için yola çıkan Kaptan Ahab ve tayfasının denizdeki serüvenini, bazı bölümlerinde belge niteliği taşıyabilecek kadar teknik bir dille, bazı bölümlerinde ise düzyazı şeklinde yazılmış bir şiirsellikle anlatır. *Moby Dick* yalnızca basit bir balina avcılığı romanı değildir. Yazıldığı coğrafyanın sınırlarını çoktan aşmış ve bugün bir dünya klasiği olmuş olan bu eser, sembolik okumalara fazlasıyla açıktır ve her okumada okurun romanı kendi anlamlandırmasıyla birlikte yeniden doğar. Başka bir deyişle, Umberto Eco’nun tanımladığı anlamda bir

“açık yapıttır”⁷¹. *Moby Dick* romanı üzerine çok çeşitli eleştiriler ve tezler yazılmış, romanın politik, ekonomik, ideolojik okumaları yapılmış, romanın sembolik anlamları ve kurduğu alegorik ilişkiler üzerine sayısız argümanlar üretilmiştir.

Moby Dick, Pequod adlı gemiyle balina avına çıkmış kaptan Ahab ve mürettebatının öyküsünü anlatmaktadır. Romanın büyük bir kısmı Nantucket’ten yola çıkan Kaptan Ahab ve Pequod’un beyaz balina Moby Dick’ten intikam almak için Atlantik, Hint, Pasifik okyanusları boyunca Moby Dick’i araması ve bu süreçte karşılaştıkları olayları içermektedir. Bu hikâye ekseninde giden kitabın büyük bir bölümünde balinalar ve balinacılıkla ilgili bilgilere rastlanmaktadır. *Moby Dick*, balina kelimesinin etimolojik kökeni ve farklı tanımlarıyla başlar ve hemen ardından gelen birinci bölümde ise bu öykünün anlatıcısı Ishmael’in niye balina avına katılmak istediği anlatılır. “*Call me Ishmael*” diyerek başlayan ve her şeyin gizinin suda saklı olduğunu söyleyen bu bölüm edebiyat dünyasında çok önemli bir yere sahiptir.

Pequod’un dünyanın çeşitli milletlerinden gelmiş bir mürettebatı vardır. Yolculuğun ilk günlerinde Pequod’un kaptanı Ahab’ı görmek mümkün olmaz. Bu süreç içerisinde yardımcı kaptanlar Starbuck, Stubb ve Flask Pequod’u idare etmektedir. Ahab, daha önceki bir balina avı sırasında deniz canavarı olarak da tasvir edilen beyaz balina Moby Dick ile karşılaşmış ve onu avlamaya çalışırken, bir bacağına kaybetmiştir. Önemli bir bölüm olan 34. bölümde Kaptan Ahab, mürettebatına yolcuğun amacını şöyle açıklar:

Evet çocuklar, Moby Dick kopardı bacağımı, Moby Dick yüzünden bu ölü kemik parçasına dayanır oldum. (...) O uğursuz Beyaz Balina yıktı beni; ömrüm boyunca, tahta bacaklı acemi bir denizci kalacağım onun yüzünden... (...) Ümit burnunda kovalayacağım onu, Horn burnunda da! Norveç girdaplarında kovalayacağım onu, cehennemin dibine de gitse, bırakmayacağım peşini. Sizler onun için bindiniz bu gemiye. Bu beyaz balinayı avlamak için! Dünyanın dört bir bucağında onu arayıp bulmak, ona kara kanlar fişkırtmak, onu gebertip tersyüz etmek için! Ne diyorsunuz çocuklar el ele veriyor muyuz? Siz yiğit adamlara benziyorsunuz. Var mısınız bu işte? (Melville, 2001, s.222).

⁷¹ Eco, bir yapıtın pek çok farklı yönelim ve anlam sunduğu oranda ve her ne kadar değişik yollardan sevilip, anlaşılabilirse, o oranda saf kişiliğin yansıması olduğunu söyler. “Her bir yorum yapıtı açıklar, ama onu tüketmez; her bir yorum yapıtı hakiki kılar, ama yapıtın mümkün olan tüm öbür yorumlarının bir tamamlayıcısıdır yalnızca. Kısacası, diyebiliriz ki, her bir yorum izleyiciye yapıtın tamam ve tatmin edici bir uyarlamasını sunar, ama aynı zamanda da izleyici açısından bakınca, yapıtı tamamlanmamış kılar, çünkü yapıtın ortaya koyabileceği tüm sanatsal çözümlemeleri eşzamanlı olarak veremez” (Eco, 2001, s.27). *Moby Dick* Eco’nun tanımladığı anlamda tam bir açık yapıttır.

Ve böylece Ahab'ın intikamı tüm Pequod'un intikamı olur: “*Varız, varız! Bütün gözler Beyaz Balina'da olsun! Keskin mızraklar yesin Moby Dick!*” (Melville, 2001, s.222). Bu çılgınlığa tek karşı çıkan Starbuck'tır. Ancak ne Ahab'ı ne de mürettebatı bu sevdadan vazgeçirmeyi başarabilir. Bu bölümden sonra Pequod beyaz balinayı bulmak üzere dünyanın dört bir tarafındaki denizlerde yeni maceralara sürüklenir.

Beyaz Balina'yı ilk Ahab görür. Çünkü “*alinyazısı bana bağışladı o altını. Yalnız bana! Beyaz Balina'yı benden önce göremezdi hiçbiriniz...*” (Melville, 2001, s. 655). Böylece kovalamaca başlar. Üç gün süren kovalamanın her seferinde sandallar alabora olur, denizde can çekişen gemicileri arkadan gelen Pequod kurtarır. Üçüncü gün, balina üstünlüğü eline geçirir ve önce Pequod'u sonra da Ahab'ı “*denizin alabildiğince geniş kefenine*” sarar. (Melville, 2001, s. 685) Moby Dick önce Pequod'u yan yatırır, daha sonra geminin omurgası boyunca süzülerek birden suyun içinde döner ve böylece Pequod'un batmasını sağlar. Ahab'a ise bu korkunç sahneyi izlemek düşer. Son bir hınçla Ahab beyaz balinanın üzerine zıpkınını atar. Ancak onun ölümü boşalan zıpkının ipinin fırlayan bir halkasının bir cellat gibi Ahab'ın boynuna dolanırvermesi sonucu sessizce ve aniden olur. Pequod'un batışı esnasında oluşan girdap tüm gemicilerin yitip gitmesine neden olur. Bir tek anlatıcı Ishmael son günkü kovalama sırasında sandaldan fırlaması sayesinde kurtulur. Ishmael anlatıcısı olduğu öyküyü “*ve bir tek ben kurtulup geldim, sana haber vermeye*” diye Eyup'un sözleriyle bitirir. (Melville, 2001, s.687)

Kitabın sonunda Melville'in mektuplarına yer verilir. Melville, Sarah Huyler Morewood'a yazdığı mektupta onu şöyle uyarır:

Yayımlanmak üzere olan kitabıma gelince, (...) satın almaya kalkmayın sakın, okumaya da kalkışmayın, size göre kitap değil. Hanımlara yaraşan Spitalfields ipeğiyle dokunmuş bir kitap değil -gemi halatlarıyla, palamarlarıyla örülmüş, korkunç bir dokusu var. Kutup rüzgarı esiyor sayfalarında, üzerinde aç kuşlar uçuşuyor. Kibar ve titiz herkesi uyarın, bir bakış dahi atfetmesinler... (Melville, 2001, s. 705).

Melville, kitabını okuyup beğenisini ileten Sophia Hawthorne'a ise, romanı beğenmesine çok şaşırdığını belirterek şu mektubu yazmıştır: “Bu kitabı beğenmeniz doğrusu beni pek şaşırttı. Kitabı beğenen *erkekler* olmadı değil; ama *kadınlar* arasında

beğenen yalnız siz oldunuz. Kadınlar genelde denizden pek hazzetmez de...⁷²,
(Melville, 2001, s.706).

Melville'in bu uyarısı, romanını fazlaca maskülen bulmasından ve tüm romanın aslında erkeksi bir "ele geçirme, avlama" hikayesi olmasından kaynaklanabilir. *Moby Dick*, bir avlama, uğruna ölüm de göze alınarak bile olsa "elde etme" hikayesidir. Beyaz balina, yalnızca ekonomik getirisi nedeniyle değil, o avlanarak elde edilecek zaferin, Ahab'ın kaybedilmiş sembolik fallusunun telafisi olması nedeniyle de avlanmalıdır.

Fallus terimi, öznenin kendi içinde ve öznelarası ilişkilerde anahtar bir rol oynayan bir terim olarak, erkeğin cinsel organını temsil eder. Jacques Lacan "fallus" terimini, penisin hayali ve sembolik bir temsili olarak; penisin anatomik rolünden ayırmak için kullanır.

Fallus, hem erkek hem kadın için elde edilmeye çalışılan bir tamamlayıcı nesne, güç, yetenek ya da statü olabilir. Başka bir deyişle, fallus, her iki cinsiyet için de giderilmeye çalışılan eksiklik, elde edilmeye çalışılan bir erktir. Sarup, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm* adlı çalışmasının *Lacan ve Psikanaliz* başlıklı bölümünde Lacancı fallus kavrayışına yönelik şunları söyler:

"Penis" ile "fallus" u iki ayrı kavram olarak birbirinden ayıran Lacancılar, cinsiyet açısından ortada fallusa sahip olmaya yönelik bir eşitsizlik olmadığını savunurlar. Penis, erkeğin sahip olduğu, kadının sahip olmadığı bir şeydir; oysa fallus bir iktidar simgesi olarak ne erkeğin ne de kadının sahip olduğu bir şeydir. Lacan bütün düşlemlerimizin bütünlüğe erişme arzumuzun simgesel birer tasarımı olduğunu söyler. Eğer fallusa sahip olsaydık ya da başkalarının fallusuna sahip olmuş olsaydık, o zaman bir biçimde bütünlüğe de ulaşabileceğimizi düşünmeye eğilimliyizdir. Başka türlü söylersek, fallus Başkası ile eksiksiz bir birleşmeye duyduğumuz temeldeki arzunun bir gösterenidir. Fallus doluluğu imler; yokluğunu çektiğimiz bütünlüğün gösterenidir o (Sarup, 2004, s. 31).

Moby Dick romanında da birçok fallik öğeye rastlamak mümkündür. Kaptan Ahab, yokluğunu her an çok derinden hissettiği kaybedilmiş bacağının yerine Moby Dick'ten alacağı intikamı koymak ister. Ahab, Moby Dick tarafından bir anlamda kastre edilmiştir ve bu balığı avlayarak kendi eksikliğini gidermek ister. *Papaz Cübbesi* başlıklı bölümde Melville, balinanın cinsel organının derisinin yüzölçümü, ters yüz edilerek cüppe yapılışını betimler. Lawrence'a göre (1960, s.41) dünya edebiyat

⁷² İtalik vurgulama Melville'e aittir.

literatürünün en eski fallik sembolizmine sahip pasajlarından biri olan *Papaz Cübbesi* bölümünde yapılışı tasvir edilen cübbe, bir anlamda giyilerek elde edilen bir fallus işlevi görür. Görevi iri balinadan çıkarılan iri yağ parçalarını kıymak olan *Kıyıcı*, bu kendisi için özel yapılmış ve balinanın cinsel organının koyu renkli derisinden elde edilen cübbeyi giyer. Melville, bu cübbenin *Kıyıcı* 'yı kutsal bir görünüme büründüğünü söyler. Bu kutsal görünümü şöyle betimler:

Kıyıcı, sivri ucuna doğru olan bölümden üç ayak kadarını keser, öteki ucuna da kollarını geçirmek için iki delik açar. Sonra deriyi, bir cübbeymiş gibi sırtına geçirir. İşte o zaman kıyıcı, mesleğinin kutsal kılığına bürünmüş olarak karşınıza çıkar. Aynı meslekte çalışanların oldum olası giydikleri bu cübbe, özel görevini yerine getirirken, kıyıcıyı elverişli biçimde koruyabilecek tek kılıktır. Kıyıcının özel görevi ise, kazanlara atılacak olan iri yağ parçalarını kıymaktır. Bir ucu küpeşteye dayanan, acayip, at biçiminde bir tahta parçası üstünde yapılır bu iş. Kendinden geçmiş, söylev veren bir adamın elindeki kağıtlar nasıl hızla kürsüye düşerse, kıyılan yağlar da, bu at biçimindeki tahtanın altındaki kocaman teknenin içine aynı hızla düşerler. Saygıyla karalara bürünmüş, yüksek bir kürsüde duran, olanca dikkatini Kutsal Kitap yaprakları⁷³ üstünde toplayan bu kıyıcı, başpiskoposluk ya da papalık işine öyle eşsiz bir adaydır ki! (Melville, 2001, s. 507).

Balinanın cinsel organının derisinden yapılan bu cübbeyi giyen kıyıcı, Melville'in de söylediği gibi kutsal bir görünüm elde eder, bir bakıma sonradan elde ettiği bir fallus sahibi olur. Leland S. Person (2004, s.114), balinanın penisinin derisini giymenin doğrudan fallik bir gösterge olduğunu, fakat bunu yapabilmek için, balınayı öldürüp, cinsel organı gövdesinden ayırmanın paradoksal olduğunu söyler. Balinanın öldürülüp, cinsel organının gövdesinden ayrılması bir anlamda yaşamsal maskülen potansiyelin de öldürülmesi, bu organın sağladığı tüm fiziksel ve sembolik erkin tüketilmesi anlamına gelir. Bu yönüyle, Person'a göre cübbe, artık "boş bir fallusa" dönüşür. Buradan hareketle *Moby Dick*, elde edilmesi güç ideal yiğitlik ile erkek olma çabası arasında birbirini sürekli takip edip duran bir paradoksal anlatıya dönüşür. Balinanın avlanmasıyla elde edilen erk, giyilen cübbe ile simgeleştirilir.

⁷³ Kutsal Kitap Yapraklarına ilişkin Melville'in düştüğü not, bu cümleyi daha anlaşılır kılar. " 'Kutsal Kitap Yaprakları! Kutsal Kitap Yaprakları!' Yardımcı kaptanlar işte böyle bağırır kıyıcıya. Söylemek istedikleri şudur: Kıyıcı özene bezene, yağ tabakasını elinden geldiğince ince dilimler halinde kesmelidir, çünkü o zaman yağ, hem daha çabuk eritilir, hem miktarı bir hayli artar, hem de daha saf ve temiz olur belki" (Melville, 2001, s. 507).

Elizabeth Grosz (1990, s.125), fallusun sembolik olarak güç dağılımı, söz sahibi olma ve sosyal konumun bir tür göstereni ya da işareti olduğunu söyler. Tam da böyle bir gösteren olması nedeniyle, gösterilenine kendine özgü, somut bağlamı içinde kavuşur ve diğer gösterenlerle anlık ilişkiler içinde anlam kazanır. Bu nedenle, birçok nesneyi ya da bedensel uzuvları kapsayan bir anlam kazanabilir.

Yeni Türk filmlerinde “balık tutma/avlama” tekrarlı bir imge olarak karşımıza çıkar ve fallik bir erk simgesi olarak filmlerin anlatısına yerleşir. Balık tutabilme erkinin doğrudan bir fallusa dönüştüğü iki film *Korkuyorum Anne* (Reha Erdem) ve *Süt* (Semih Kaplanoğlu) filmleridir.

Korkuyorum Anne İstanbul’da bir mahallede aynı apartmanda birlikte yaşayan komşuların neşeli hikayesini anlatır. Orta yaşa gelmiş Ali ve emekli sağlıkçı olan babası Rasih birlikte yaşarlar. Annesi olmayan Ali, sıklıkla otoriter ve disiplinli babasının eleştirilerine maruz kalmaktadır. Komşuları Terzi Neriman, oğlu Keten ve köpekleri Çakır, sevgilisi tarafından terk edilmiş olmasına rağmen karnındaki bebeği dünyaya getirmeye kararlı olan İpek ve onun evini kiralayan jimnastikçi Ümit, apartman görevlisi Rıza, karısı Selvi ve oğlu Çetin, mahallenin kasabı Kemal hep birlikte büyük bir aile gibi yaşarlar. Zaman zaman birbirlerinin sorunlarına hep birlikte çare ararlar. Film, taksi şoförlüğü yapan Ali’nin kaza geçirmesiyle başlar. Ali kazada hafızasını kaybeder. Ali’nin kafa karışıklığı, herkesi içine alan neşeli bir karmaşaya dönüşür. Bu neşeli karmaşa ilginç denebilecek baba-oğul ve anne-oğul ilişkilerini ortaya çıkarır. Ali, kazadan bir süre sonra apartmandaki tüm komşuları, hatta terzi Neriman’ın köpeği Çakır’ı bile hatırlar. Hatırlamadığı tek kişi babasıdır. Ali, babasına “*Rasih Amca*” diye seslenir. Kendisine sürekli oğlu tarafından “*Rasih Amca*” diye seslenilen Rasih Bey, bu duruma sinirlenir hatta alınganlık göstermeye başlar. Filmin hemen girişinde, kendisine ne hatırladığını soran babasına, “*Hatırlamıyorum, Rasih Amca*” cevabını veren Ali, bu cevabıyla babasının deliye dönmesine neden olur. Rasih, oturduğu yerden ayağa kalkarak, yüksek sesle “*Ne amcası be! Babanım ben senin! Ba-ba-nım! Ba-ban! Baban! Ba-ba! Baban! Ba-ba-baban!*” Ali, Rasih Bey’in bu tepkisine pek oralı olmaz.

Aynı sahnenin devamında Ali’nin hafızasını yerine getirmek için onunla konuşmaya ve ona kim olduğunu hatırlatmaya çalışan Neriman, oğlu Keten, babası Rasih ve Selvi’yi

Ali'nin evinde görürüz. Neriman, oğlu kendisine “Amca” diye seslendiği için sinirlenmiş olan Rasih Bey'i yatıştırmaya çalışır.

- Neriman: *Durun sinirlenmeyin Rasih Bey. Aaa!! Ne yapsın çocuk elinde değil ki. Hem ne dedi doktor? Yardım edin, yerine gelir dedi. Hadi baştan başlayalım evlatçım. Adın Ali. 37 yaşındasın.*
- Rasih Bey: (Araya girerek) *39!*
- Neriman: *Tamam. 39 yaşındasın. Taksicilik yaparken kafacığın vurdular. Beyin sarsıntısı geçirdin. Bu evde oturuyorsun. Çalışmayı pek sevmezdin. En son öyle yalandan taksicilik yapıyordun.*
- Rasih Bey: *Tembelin tekiydin! Ne evde işe yarardın, ne de sokakta! Şimdi kılıfını da buldun...*
- Ali: (Esneyerek) *Hayır, taksici değildim.*
- Rasih Bey: *Dinletebildim mi?*
- Ali: *Çipura...*
- Rasih Bey: *Evet ya, Çipura! 300 kilo çipura! Koca dükkânı batırdın!*
- Neriman: *Aman Rasih Bey, hafızasının geleceği varsa da gelmez ki böyle! (Alerjisi olan Neriman hapşırır)*
- Rasih Bey: *Ruh mu çağırıyoruz, Neriman Hanım?*
- Neriman: *Ruh çağırıyoruz, Rasih Bey. Oğlunuzun ruhunu çağırıyoruz.*

Filmin hemen başından itibaren babası, Ali'nin hayattaki başarısızlığını yüzüne vurur ve onu işe yaramaz olarak nitelendirir. Babası Rasih Bey'e göre, Ali, ne evde, ne dışarıda işe yarayan, 39 yaşında olmasına rağmen hiçbir alanda başarı sahibi olamamış, üstelik sahibi olduğu balıkçı dükkânını da batırmış bir tembeldir. “Balıkçı dükkânını batırmak” bir anlamda bir dükkân işletip para kazanma erkinden yoksun olmayı imler, bu dükkânın balıkçı dükkânı olması da filmin ilerleyen sahnelerinde kazanılamamış bir fallus olarak kendini gösterecektir.

İlerleyen sahnelerden birinde, Rasih Bey, oğlu Ali ile ilgili şikâyetlerine devam eder. Komşuları Neriman ve İpek ile yaptıkları bir kahvaltı sırasında şunları söyler:

- Rasih Bey: *Çocukken de böyleydi. Hep böyleydi. Lanet! Tembel! Her şeyini kaybederdi. Şimdi de hafıza kaybıymış.*
- Neriman: *Neyse, neyse tamam. Baştan başlayalım ha? Beni hatırlıyor musun? Ben alt komşunuz Neriman. Hani hep dikiş diken. Modacı diyelim.*
- İpek: *Terzi.*
- Neriman: *İnsan zorlanıyor ayol. Ne zormuş kendini anlatmak. Ee, aslında evet. Ben iyi dikiş dikerim. Ustam bana sen cerrah olacak karıymışsın derdi. İyi Fransızca bilirim. İspanyolcam vardır. Yani aslında yerim burası değildi benim.*
- Rasih Bey: *Allah Allah! Ne alakası var şimdi sizin Fransızca bilmenizle.*
- Neriman: *E yardım ediyoruz. Doktor demedi mi hatırlatın dedi. Nasıl anlatayım kendimi başka türlü.*
- (Bu arada Selvi yeni sildiği camları kirleten kuşları kovalar)
- İpek: *Dur bak abla. Ben söyleyeyim. Neriman abla, terzi. İyi terzi. Çok işi, çok da parası var.*
- Neriman: *Nerde çok para, aa...*
- İpek: (Neriman'ın hemen arkasında oturan oğlu Keten'i göstererek) *Bu oğlu Keten. O da iyi terzi olacak.*
- (Keten, mahcup şekilde hafifçe ayağa kalkarak selam verir.)
- Neriman: (Keten'in iyi terzi olmasıyla ilgili hafifçe söylenerek) *Ona daha çok zaman var... (Keten, başını öne eğerek, elindeki dikiş işine devam eder.*
- Neriman: *Bu İpek! Karnındaki çocuğu doğuracak.*
- İpek: (Neşeli bir sesle) *Beni zaten hatırlıyor.*
- Neriman: *Tek başına. Nasıl bakacak bilmem.*
- İpek: *Neriman Abla. Ben sana söylemeyi unuttum. Yanıma bir kiracı buldum. Çok tatlı bir kız. Adı Ümit.*
- Ali: *Aman evin içine alacaksın. Öyle hemen atlama herkesin üstüne. Bir de biz görelim bakalım.*
- Neriman: (Ali'yi kastederek) *Aa iyileşiyor, gördün mü bak.*

- Rasih Bey: (Ayağa kalkıp, gözlüğü takarak, yüzüne tanıdık bir ifade vermeye çalışarak Ali'ye kendini hatırlatmaya çalışır.)
Oğlum, beni de hatırlasana. Bak, ben! Baban! Seni ben büyüttüm. Tek başıma. Ben! Rasih Aktan. Emekli sağlıkçı. Seni de doktor yapmak istedim. Ama okumadın.
(Hiddetlenerek) *Dinlemedin ki beni! Hiç dinlemedin. Şimdi de dinlemiyorsun.*
- Neriman: (Rasih Bey'in hiddetini yatıştırmak için söze girer) *Oğlum seni baban çok sever. Sana hem anne, hem baba...*
- Ali: (Yerde yatmakta olan Neriman'ın köpeği Çakır'ı göstererek)
Aaa! Çakır'a yeni tasma almışsınız.
- İpek: (Neşeyle) *Çakır'ı bile bildi, Rasih Amca.*
- Keten: *Tasmayı bile anladı.*
- Rasih Bey: *Beni hatırlıyor musun, ha?* (Daha sonra hepsi birden camları silen Selvi'yi tanıtmaya başlarlar.)

Bu sahne, Rasih Bey ile oğlu Ali arasındaki ve Neriman ile oğlu Keten arasındaki ilişkiyi ortaya koyar. Rasih Bey, oğlu Ali'nin 39 yaşında olmasına rağmen, yaşının gerektirdiği gibi “erk sahibi bir ideal erkek” olmadığı için sürekli direkt bir dille, üstelik komşularının yanında eleştirir. Ali, babasının gözünde ideal yetkinliklere sahip olmadığı için, babası tarafından sıklıkla eleştirilmektedir. Neriman'ın oğlu Keten ise, yaptığı iş ile, Ali'nin maruz kaldığı kadar direkt olmasa da, annesinin eleştirilerine maruz kalmakta, terzilikteki yetersizliği sıklıkla yüzüne vurulmakta, asla annesi Neriman gibi dikiş dikemeyeceği kendisine bildirilmektedir. Her iki ilişkide de çocuklarının kendileri gibi olması beklentisi içinde olan ebeveynler ve asla onlar gibi “yetkin” olamayacak ve bu durum kendilerine yaptıkları hemen her konuşmada hatırlatılacak “oğulları” vardır.⁷⁴

⁷⁴ Neriman oğlu Keten'i sürekli kastre eden, ergen bırakan bir fallik anne olarak karşımıza çıkar. Fallik annenin simgesel gücü, Keten'in yetişkinliğe geçmesini sürekli ketler. Altıntaş (2009, s.50-51), Reha Erdem'in filmlerinde yatalak babaların, sürekli öksüren yetişkinlerin ve hapşırarak içlerindeki kötülüğü umutsuzca söküp atmaya çalışan karakterler” olarak betimler. Reha Erdem filmlerinin dünyasında yerleşmiş olan öksürük/hapşırık sesinin “yetişkinlik için ödenen bir bedel, iktadara ortak olmak için göze alınan bir tür iktidar kaybının göstergesi” olduğunu söyler.

Umut Tümay Arslan, 70’lerin Yeşilçam filmlerinin eril ideolojisini Türk modernleşmesi ile birlikte tartışır. Arslan, babaerkil bir toplumsallaşma içinde erkeğe bakışı ve eril kaygıları şöyle anlatır:

Birincil bakıcının anne olduğu babaerkil toplumsallaşma, kadın olma ile erkek olma arasına radikal bir ayrım koyar. Erkek olmak, güç, bağımsızlık ve şiddet ile, kadın olmaksızın itaatkarlık, bağımlılık ve şiddet-dışılıkla özdeşleştirilir. Bu radikal ayrımla birlikte, babaerkil toplumsallaşma içinde erkek çocuk “erkek olmak” için annesle özdeşleştirilen her şeyden arınmak zorunda kalır. Anneden “erken” kopuşa zorlanan çocuk, bir ikiliğe sıkışıp kalacaktır. Hem anneden ayrılmayı ve farklılaşmayı isteyecek – erkek olmak için bunu yapmak zorundadır – hem de “erkenden” kopuşa zorlandığı için annesle yaşanan narsistik birliğe özlem duyacaktır. Bu sıkışıp kalma, zihinsel temsil yeteneğinin kazanılmasında, psikolojik olgunlaşmada başarısızlığa yol açar (Arslan, 2005, s.61).

Korkuyorum Anne filmindeki Ali için de benzer bir durum söz konusudur. Ali, annesini erken yaşlarda kaybetmiş, 39 yaşında olmasına rağmen babasıyla birlikte yaşayan, kendisinden beklendiği gibi bir iş sahibi olamamış ve kendi ailesini kuramamıştır. Hem komşuları, hem de babası tarafından “çalışmayı çok sevmez” olarak nitelendirilmekte ve yaptığı işlerin hepsini “yalandan” yaptığı düşünülmektedir. Ali, Arslan tarafından da belirtildiği gibi, babaerkil toplumun kendisine atfettiği güç ve bağımsızlıktan yoksundur. Bu yoksunluk kendisine sürekli çeşitli şekillerde hatırlatılmakta ve bunun ıstırabını yaşaması beklenmektedir. Annenin erken kaybını yaşamış bir karakter olarak, psikolojik olgunlaşma sürecinde başarısızlıklarla, ketlenmelerle karşılaştığı her halinden bellidir. Ali, annesini sürekli kendisini tamamlamak üzere “çağırır”: “*Korkuyorum anneciğim*”.

Ali’nin erken kopmak zorunda kaldığı annesi yokluğuyla Ali’yi sürekli kastre etmekte ve eksik bırakmaktadır. Annesi, eğer bir anda yeniden var olursa, Ali tüm yetersizliklerinin üstesinden gelecek gibidir. Sıklıkla annesinin fotoğraflarına bakar, “*korkuyorum anne*” diye ağlar. Ali için anne her ne kadar *eksik* ise, baba da aşırı kudreti ve buyurganlığıyla o kadar *fazlalık*.⁷⁵ Ali, belki de tam bu yüzden taksicilik yaparken yaşadığı kötü tecrübeden sonra geçici olarak hafızasını yitirdiğinde, sürekli annesini sayıklarken, babasını “hatırlamamak” için direnir.

⁷⁵ Umut Tümay Arslan, 70’lerin Yeşilçam filmlerinde “baba”nın ya *eksiklik* ya da *fazlalık* olarak var olduğunu söyler. Baba, Yeşilçam’da ya yokluğu sürekli telafi edilmeye çalışılan bir *eksiklik*, ya da aşırı güçlülüğü ile çatışma yaratan bir *fazlalık* görünümündedir. (Arslan, 2005, s.11)

Babası Ali'nin hafıza kaybından sonra ona hafızasını yerine getirmek için çocukluğuna ve gençliğine ait fotoğraflar gösterir. İlk fotoğraf Ali ile annesine aittir. Ali küçükken, annesiyle gittiği piknikte çekilmiştir. Ali, elinde topu ile annesinin kucağındadır ve pikniğe dair tüm detayları – örneğin piknik sonrası topunu kaybettiğini – hatırlamaktadır. Sonra Ali'nin askerlik döneminden bir fotoğraf görüntüye gelir. Ali, fotoğrafa bakıp, “*burada belim çok ağrırdı*” der. Daha sonra Ali'nin siyah beyaz bir çocukluk fotoğrafı daha gösterilir. Ali, “*burada gülüyorum*” der. Ali, çocukluğunu tüm neşesi ile hatırlamaktadır ama yetişkinlik onun için “bel ağrısı” ile özdeştir. Daha sonra babası, elinde iki balık tuttuğu ve yanında arkadaşlarının olduğu kendi gençlik fotoğrafını gösterir. Ali, babasının gençliğine ait bu fotoğrafta, henüz küçük bir çocuktur ve Ali'nin küçük bedeninin yarısı kadrāja girebilmiş, diğer yarısı fotoğrafın kadrājının dışında kalmıştır. Bu fotoğraf Ali'nin babası ile olan çatışmasının fotoğraf üzerinden okunan bir göstergesi gibidir. Babasının tuttuğu iki balıkla gülümsediği fotoğrafta Ali yarı çerçeve dışıdır. Başka bir deyişle, babasının erk alanında Ali *yarı görünmezdir*. Babasının gösterdiği fotoğrafa bakan Ali, yarı çerçeveye girmiş olan kendine bakarken, bu yarı görünmezlik durumunu tasdik edencesine “*Burada ben yokum*” der. Babası ise, Ali'nin adeta fotoğrafın kadrājına zorla sokulmuş gibi duran çocuk bedenini yeniden işaret eder, üsteler. “*Bu sensin işte!*”

Ali artık 39 yaşında bir yetişkin olmuş olmasına rağmen, babasının ortamdaki varlığı hala Ali'yi yarı görünmez kılmaktadır. Ali, babası varken fazla konuşmaz, kendisine babası tarafından yöneltilen eleştiriler karşısında sessiz kalır, hiçbir talebini ya da istediğini bildirmez. Babası yokken ise kurduğu ilişkilerde, örneğin İpek'e ve kiracısı Ümit'e yardım ederken, daha rahattır. Gülümser, duygularını belli eder.

Daha sonra Ali'nin sağlıkçı babası tarafından yapılmış sünnet fotoğrafları gösterilir. Ali, bu sünnet fotoğraflarına bakar ve “*Burada korkuyorum*” der. Babası ise “*Sen hep korkardın zaten*” diye cevap verir. Daha sonra babası, Ali'ye üniformalı bir grup fotoğrafını gösterir. Ali, “*Burada yokum*” der. Babası onaylar, “*Burada yoksun!*” Bu üniformalı grup fotoğrafı aslında bir süperego temsilidir.

Donnet süperego'yu şöyle tanımlar:

“Süperego, Freud'un yapısal teorisinde, psişenin üç kurucu ögesinden biridir. Ebeveynlerin otoritesini içselleştirmek sonucunda ortaya çıkar. Süperego medeniyet tarafından talep edilen kültürel idealin bireye

aktarılmasından sorumludur. O ayrıca, her öznenin en doğru şekilde bilmesi gereken kültürel bir geçmişin taşıyıcısıdır. Bireyde süperego, ebeveynlerin kendi süperegosu üzerinden aktarılır, kurulur. Freudyan süperego, özneler ve nesillerarası olarak tanımlanır” (Donnet, 2005, s. 1690-1692).

Bu üniformalı grubun bulunduğu fotoğraf, Ali’nin babası Rasih Bey’in mükemmel şekilde içselleştirip, oğluna taşımakta yetersiz kaldığı süperegonun bir görsel karşılığı haline gelir. Ali, babasının ondan beklediği gibi sağlıklı ya da üniformalı bir iş sahibi olamamıştır. Başka bir deyişle süperegonun ideal olarak tanımladığı rollerden birine girememiş, 39 yaşında ama bir türlü yetişkin olamamış, her girdiği işi “yalandan” yapan ve balıkçı dükkânını batıran bir avare olmuştur. Ali’nin babası, ona gösterdiği fotoğraftaki bu üniformalı grup içinde oğlunu görme olanağına erişememiştir. Babasının sahip olduğu süperego, Ali’de gelişmemiştir. Babası, Ali’nin asla olmasını beklediği gibi olamayacağını anlamakla birlikte, bu durumu sürekli yüksek sesle ve başkalarının önünde dillendirmekten, Ali’ye eleştirilerde bulunmaktan, sitem etmekten geri durmaz. Ali ise ne yaparsa yapsın babasının ondan beklediği gibi olamayacağını bilir, babasının eleştiri ve sitemlerine kulak asmaz, hatta onu “hatırlamayarak” ona karşı direnir.⁷⁶

“Reha Erdem’in tüm filmlerinde genel olarak ebeveynlere ama özel olarak babaerkil otoriteye karşı duyulan derin bir öfke ve isyan vardır. Ya da daha geniş bir ifadeyle söyleyecek olursak; eril olana, iktidarda olana, bir iktidar aracı olarak fallusa karşıdır bu isyan” (Acar, 2009, s.33). *Korkuyorum Anne* filmindeki Ali karakteri, babasının iktidar alanının dışına çıkamamış ve kendi yetişkinliğini kuramamış, yetişkin bedeninde uzun sürmüş ergenliği yaşayan bir karakterdir. Zaman zaman ise, bu iktidar alanında çatlaklar bulmak, belli yarıklardan geçip, kendine – en azından babasının gözünde – bir fallus edinmeye çalışır. Filmin anlatısının bilinmeyen öncesinde Ali bir balıkçı dükkânı işletmiş ve sonradan başarısız olmuş, dükkânı kapatmıştır. Bu dükkânda elde ettiği sembolik fallik güç ise filmin görüntü düzlemine bir imge olarak düşer ve Ali ile babasının çatışmasını açık eder.

⁷⁶ Reha Erdem filmlerinde yetişkin olmakla ilgili filmler arası birçok ilişkiye rastlamak mümkündür. Engin Ertan bu filmlerdeki bağlantıları kısaca şöyle özetler: “*Korkuyorum Anne*’de büyüme meselesini yetişkin bir erkeğe evrilme sürecinin aşamaları (sünnet, askerlik, evlilik, evden ayrılma) üzerinden ele alan yönetmen, Beş Vakit’te ataerkil imgelerle çarpışmanın hayat boyu sürdüğünü vurguluyor. Beş Vakit’te cezalandırıldıkça babalarını daha da sevmeyen oğullar kadar, dedelerden azar işiten ve akabinde gözyaşı döken babalar da var.” (Ertan, 2009, s.108).

Bu imgede Ali tıpkı babası gibi, elinde iki balıkla görülür. Bu fotoğraf karesi belli ki, Ali'nin balık dükkânı işlettiği günlere aittir. Ali'nin elinde tuttuğu balıklar, ona bir fallus sağlar. Ali, elindeki balıklarla bir “yapabilme/eyleyebilme” erki kazanmıştır.

Bu fotoğraf, duruş, verilen poz, balıkların tutuluş biçimi, cinsi ve büyüklüğü açısından hemen hemen Rasih Bey'in gençliğinde çektiği fotoğrafın aynısıdır. Barthes'a göre (1992, s.42-60) bazı fotoğrafların “ahlaki ve politik bir kültürün akılcı aracılığı” gerektirmesi Latince *studium* olarak tarif edilebilecek bir hevesli kendini verme olarak açıklanabilir. *Studium* fotoğrafa kültürel olarak katılmadır. Barthes *studium*'u şöyle açıklar: “*Studium*'u fark etmem demek, kuşkusuz fotoğrafçının niyetleriyle karşı karşıya gelmem, onlarla uyum içinde olmam, onları kabul veya reddetmem, ama onları her zaman anlamam ve kendi içimde tartışmam demektir. Çünkü (*studium*'un geldiği) kültür, yaratanlarla tüketenler arasında varılan bir anlaşmadır” (Barthes, 1992, s.43).

Korkuyorum Anne filminde Rasih Bey'in oğlu Ali'ye geçmişî hatırlatıp, hafızasını yerine getirmek için birbiri ardına gösterdiği fotoğraflarda ise, *studium* her iki elde tutulan aynı büyüklükte iki balıktır. Fotoğraflar birbirlerine tıpatıp benzer ve izleyiciye niyetlerini aktarırlar. Hem babanın hem de oğlun farklı zamanlarda ama aynı zafer dolu yüz ifadesiyle ve aynı kendine güvenli, muktedir bir pozla ellerinde tuttukları iki büyük balık, her iki fotoğrafın da *studium*'u haline gelir ve baba ile oğlu birbirine bağlayan ve her ikisine de süperego düzleminde belli bir konfor sağlayan edinilmiş fallusun göstereni olurlar. Baba için balık tutma, sahibi olduğu tek fallus değildir. Babanın kendini kendine kanıtlamış olduğu başka birçok yetkinliği vardır. Baba karşısında ketlenen, korktuğunu söyleyen, kaybettiği annesini sayıklayan, ergen-yetişkin Ali içinse, iki büyük balıkla çekilen bu fotoğraf, geçici de olsa kayda değer bir fallus kazanımıdır. Ali, babasının hep ondan beklediği yetkinliğe bir süre için kavuşmuştur. Başka bir deyişle, fotoğrafın çekildiği anda Ali, “tıpkı babası gibi” olmuştur. Bir süreliğine babasının gömleğini giymiştir. Belki de bundan dolayı, hafızasını kaybettikten sonra “hatırlamadığı” babasına neden onun gömleğini giydiğini sorar. Babası Ali'ye fotoğrafları gösterirken, Ali bir an durur ve babasına “*Bu benim gömleğim değil mi? Niye giydiniz?*” diye sorar. Babası, “*Allah Allah! Bir de bunu tutturdu. Oğlum senin elbiselerin bana olmaz ki!*” diyerek cevap verir. Ali, hafızasını kaybetmeden önce çoğu kez giymeye çalıştığı “*babasının gömleğini*”, hafızasını

kaybettikten sonra babasına soru olarak sorar. Babasının gömleğini giyememiş olan Ali, kendisinin gömleğinin babası tarafından giyilip giyilmediğini sorgulamaktadır.

Süt (Semih Kaplanoğlu) filminde de benzer şekilde fallik bir sembol haline gelmiş balık imgesi vardır. Tire’de yaşayan Yusuf ve annesi için hayat, babanın yokluğu ve ürettikleri süt ürünlerinin onları geçindirmeye yetmemesi gibi nedenlerle her gün biraz daha zorlaşır. Yusuf, üniversite sınavını kazanamaz, askerliğe hastalığı nedeniyle kabul edilmez ve evlerini geçindirecek bir iş bulmaya da çok gönüllü sayılmaz. Yusuf, şiire meraklıdır ve tek amacı yazdığı şiirlerin edebiyat dergilerinde yayımlanmasıdır. Annesi Yusuf’un yazdıkları ile çok ilgilenmez, bir an önce bir iş bulup, evi geçindirmeye katkıda bulunmasını ister. Ayrıca annesi Yusuf’tan günlük hayatı kolaylaştıracak işleri yapmasını, örneğin pazara satmak üzere ürünlerini götürmek için kullandıkları motoru tamire götürmesini ister. Yusuf bu işi de sürekli erteler. Yusuf’un bedeni Tire’de, ruhu başka yerlere doğru yolculuğa çıkmış gibidir.

Annesi, yalnız olmanın ağırlığı ve ekonomik kaygılarını hafifletmek amacıyla, motorun inmiş tekerleğini şişirmek için yardım istediği zaman tanıştığı istasyon şefinden gelen evlenme teklifini kabul eder. İstasyon şefinin küçük bir kızı vardır ve yaşlı annesiyle birlikte Yusuf’un evde olmadığı, askerlik şubesine muayene olmak için İzmir’e gittiği bir zaman, Yusuf’un annesi Zehra ile evlilik konusunu görüşmek üzere gelirler. Zehra bu teklifi kabul eder. Yusuf artık hayatlarına girecek yeni bir erkeğin sembolik tehdidi altındadır. Daha önceki bölümlerde sözü edilen Yusuf’un olgunlaşma sancılarına, hayatına “üvey baba” olarak girecek ikinci bir erkek ile annesini paylaşmak zorunda olmanın ağırlığı da eklenir.

Annesinin istasyon şefiyle birlikte arabayla bir yere gittiğini gören Yusuf, onları motoruyla takip eder ve bir konut inşaatı bölgesinde durduklarını görür. Belli ki annesi ve istasyon şefi yapacakları evlilik için bir ev satın almayı planlamaktadır. Annesinin istasyon şefiyle yapacağı evliliğin her geçen gün yaklaştığını hisseden Yusuf, geri dönüş yolunda epilepsi krizi geçirir. Motordan düşer. Kendine geldiğinde yavaşça motoru toparlar ve yola devam eder.

Epilepsi hastalığı nedeniyle askere alınmayan Yusuf, askere giden yaşıtlarının yaptığı kutlamalara tanık olur. Askere gidenlerin uğurlandığı bu kutlamalar, Yusuf’un bu konudaki yetersizliğini ona bir kez daha hatırlatır. Eve doğru yürümeye başlayan Yusuf,

bir basketbol sahasının yanından geçer ve sahada tek başına basketbol oynayan bir genci görür. Tek başına basketbol oynayan genç, “yapabilme/eyleyebilme” gücünün bir gösterenine dönüşür. Akşam karanlıkta, tek başına basketbol potasına isabetli atışlar yapabilen bu genç, *Öteki*’nin yapabilme erki olan ama Yusuf’un sahip olmadığı bir edimi imler. Yusuf, basketbol sahasını geride bırakıp, eve doğru yürür. Ev, karanlık yoldan geçtikten sonra ışıkla ve sıcaklık hissiyle görsel olarak karakterize edilmiş bir sinematografik gösterge olarak Yusuf’un hemen karşısında durmaktadır. Fakat Yusuf artık kendini bu evin *dışında* bir *Öteki* gibi hissetmeye başlamıştır. Yabancı bir adamın eve “baba” olarak içerilmesi, Yusuf için evi yabancı bir yer haline getirmiştir. Yusuf, evin yakınına gelir, bir süre eve bakar ama eve girmez. Geldiği yoldan geri dönerek, karanlıkta kaybolur. Bir bilardo salonuna gider, içeri girmez. Camdan bir süre bilardo oynayanları izler. Bir kahvehanein hemen dışındaki karanlığa sığınır. Orada bir süre bekler. Dönüşte yine aynı basketbol sahasının yanından geçer. Aynı genci görür. Bir süre ona bakar. Daha sonra sahayı aydınlatan sokak lambasına bir taş atar ve lambayı kırar. Yusuf için basketbol oynayan, askere giden ve kendisinin eksikliğini yaşadığı her şeyi yapma erkine sahip olan *Öteki*, bir fallik gösterene dönüşür. “Fallus, fallik bir gösteren rolü oynadığında, öznenin ötekinde gördüğü bir şeye dönüşür” (Penot, 2005, s. 1265).

Eve döndüğünde, daha önce evlerine girmiş olan ama bir türlü çıkarılamamış olan yılan koltukta görür. Yılan figürü, *Süt* filminin hemen ilk sahnesinde de karşımıza çıkar. Zehra’nın gençliğinde yuttuğu yılan, sütün yardımıyla çıkarılır. Yılan’ın sembolik olarak birçok anlamı olabilir. Alin Taşçıyan’a göre de filmin en merak uyandırıcı yanı süt ve yılan ilişkisidir. “Hemen her kültürde ya tıp ve sağaltımı ya da kötülüğü, hatta Eski Ahit’e bakılırsa Havva’ya yasak meyveyi veren Şeytan’ın ta kendisini simgeleyen yılan kimi zaman bir tanrı kimi zaman kılavuz sayılır. Hangisi olursa olsun mutlaka yaşam ve ölüm bağlantısını kurar, kuyruğunu yutup Uroburo’nun (yaşam sarmalı) ta kendisi olur. Yılan ile düşkün olduğu süt (saflık, temizlik, arılık simgesi) arasındaki ilişki bu filmi belleklerden silinmez hale getiriyor” ⁷⁷ (Taşçıyan, 2009).

Semih Kaplanoğlu ise verdiği bir röportajda yılan figürünün “gerçekte ne ise o

⁷⁷ Kaplan Film Yapım (t.y) Erişim Tarihi:10.05.2010
http://www.kaplanfilm.com/tr/milk_news_ali_tasciyan.asp

olduğunu” söyler. “Mesela *Süt*’teki yılan, gerçekte neyse benim için de o. Şehirde yaşayanların yılanlarla hiçbir ilişkisi kalmamış. Biz koptuğumuz şeyleri bağlamak için oraya anlamlar yüklüyoruz devamlı. Mesela Hintliler ‘*Süt*’ü seyrettiklerinde yılanı kutsal bir anlam atfettiler ama onun sadece bir yılan olduğunu söyledim. Gerçekten filmin çekildiği yerde yılanlar evlere giriyor, su yılanları gerçekten çiftçilerin midesine giriyor, aynen filmdeki gibi ağızdan çıkartıyorlar. Ben bunu gördüm, konuştum, öğrendim. Yani benim için gerçek ama film benden çıktıktan sonra okumalara açık tabii” (Kaplanoğlu, 2010).⁷⁸

Kaplanoğlu tarafından da belirtildiği gibi, farklı okumalara açık olan yılan figürünün, Yusuf’un evine giren bir *Öteki* gibi düşünerek, annesiyle evlenecek olan yabancı erkek olduğu da söylenebilir. Yusuf için “ev”, yabancı bir erkeğin üvey baba olarak içerilmesi ile birlikte artık eskisi kadar “korunaklı” değildir. Arabası olan, devlet memuru olarak çalışan, annesine ev alabilen üvey baba yabancılığından öte, Yusuf’un henüz kazanmaya muktedir olmadığı tüm fallik gösterenlere sahiptir. Üvey baba, tam da bu haliyle yürüyen bir güç merkezi, ergen Yusuf’un içsel bütünlüğünü bozarak, ona eksiklik hissi⁷⁹ yaşatan bir “yabancı”dır. Başka bir deyişle, bertaraf edilmesi gereken bir tehdittir. Yılan, istenmediği halde “eve” giren, evin güvenliğini ve korunaklılığını tehdit eden, üstelik fiziksel özelliklerinin sağladığı üstünlük nedeniyle, çok da kolay bertaraf edilemeyecek bir canlıdır. Serbest bir okuma yaparsak, eve girecek, annesiyle evlenecek olan “üvey baba”nın göstereni olarak da düşünülebilir.

Yusuf, yılanı görür, varlığından haberdar olur ama onu uzaklaştırmak için herhangi bir çaba göstermez. Karanlıkta ona bir süre bakar sonra odasına gidip, kapıyı kapatır.

⁷⁸ NTVMSNBC Sinema Haber (t.y) Erişim Tarihi: 10.05.2010
<http://www.ntvmsnbc.com/id/25079852/>

⁷⁹ Slavoj Žižek, Lacan’ın psikanaliz kuramını popüler metinler üzerinden düşündüğü, *Yamuk Bakmak* adlı çalışmasının sonuna bir terimler sözlüğü ekler. Bu sözlüğe göre psikanaliz kuram içinde ‘eksiklik’ sözcüğü şöyle karşılır: “İhtiyaç ile talep arasındaki dilsel boşluğa yerleşen ‘ihtiyaç’ kanadı, ortada bir ‘eksik’in olduğunu gösterir. İlksel eksik, doğmuş olma durumudur. Çocuğun annenin bedeninden ilksel ayrılmasının yarattığı ilk hadım edilme, bir uzvu eksik olma, ya da daha doğrusu, kendisi birinin eksik bir uzvu olma durumudur. Bu durum dil öncesinde, kopmuş olduğu bedene, geri dönme ihtiyacı olarak ortaya çıkar. Özne dilin alanına girip, bu eksikliği simgesel olarak ifade etmeye kalktığı zaman ise eksik, tatmini mümkün olmayan bir arzu, asla ele geçirilemeyecek bir nesneye duyulan, bir arzu olarak belirir. Arzu (Anne-arzusu) anneyi elde etme arzusu değil, onunla yeniden bütünleşme, yeniden onun bir parçası olma (yani kendini bir özne olarak ortadan kaldırma, yoketme) arzusu olduğu için, dilsel bir ifadesi yoktur; simgesel alanında kendini anlamlandıramaz. Bu elde edilmesi mümkün olmayan arzu nesnesi, Lacan’da “*objet petit a*” adını alır” (Žižek, 2005, s.228).

Yılanı müdahale etmez, onun evin korunaklılığını tehdit eden varlığını bilse bile, evi yeniden güvenli kılmaya çalışmaz. Koltuğun üzerinde gezinen yılanı, orada öylece bırakır. Yılanın, annesiyle evlenip eve girecek olan yabancı olduğu okumasını sürdürürsek, Yusuf'un hem yılanı, hem de müstakbel üvey babaya tepkisinin çok benzer olduğunu söyleyebiliriz. Yusuf, annesiyle gerçekleşecek evlilik ile ilgili hiç konuşmaz, annesinin kararına müdahale etmez, tepki göstermez. Belki içinden, annesinin bu evliliği hiç yapmamasını diler ama evliliği durdurmaya yönelik bir girişimde bulunmaz. Fikrini ortaya koymaz. Başka bir deyişle, oturma odasında gördüğü yılanı izlediği gibi, annesinin ikisini de etkileyecek olan kararı alışını izler. Bu kararı durdurmak ya da değiştirmek yönünde bir girişimde bulunmaz.

Ertesi gün Yusuf, evlerinden çıkar ve motoruyla birlikte evin hemen karşısında bir süre bekler. Daha önce annesi ile istasyon şefinin birlikte “ev bakmaya” gitmiş olmaları ve Yusuf'un onları takip etmesi, izleyiciye benzer bir buluşmanın gerçekleşeceği izlenimini verir. Yusuf, bir süre bekledikten sonra evlerinin önünden arabasıyla istasyon şefi geçer. Geçerken – Yusuf'un evde olan annesi Zehra'ya mı, yoksa motoruyla birlikte gördüğü Yusuf'a mı olduğu belirsizdir – korna çalar. Bir süre sonra evden Yusuf'un annesi çıkar ve aksi yöne doğru yürüyerek uzaklaşır. Yusuf, motorunu alır, her iki yöne doğru da bir bakış atar. Sonunda, istasyon şefinin gittiği yöne doğru gitmeye karar verir ve motorunu istasyon şefinin arkasından sürer. İstasyon şefi bir göl kenarına⁸⁰ gitmiştir. Yusuf, park edilmiş arabayı görür ve boş olduğunu anlayınca, göl kıyısındaki çalılıklara doğru yürümeye başlar. Bir süre göle bakar. Hemen ileride istasyon şefinin uzun çalılıklara doğru yürüdüğünü görür. Elinde av tüfeği, üzerinde av kıyafetleri vardır. İstasyon şefinin kimliği seçilmez. Ona ait tek gösteren, park halindeki arabasıdır. İstasyon şefi ve Yusuf kendilerine erk sağlayan gösterenler açısından tam bir zıtlık içindedir. İstasyon şefinin, arabası, av tüfeği ve avlanma yetisi vardır. Üstelik Yusuf'un annesi ile evlenmek ve yeni bir ev alarak, Yusuf'un şimdiye kadar yaşadığı evi “dağıtmak” üzeredir. Yusuf, ise henüz anneye sembolik düzeyde bağlıdır. Mecazi olarak “süt”ten kesilme dönemindedir. Kendisine sembolik bir güç sağlayacak hiçbir “sahipliği” yoktur. Bu çatışma, Yusuf ile istasyon şefinin mesafeli de olsa ilk kez bir araya geldiği bu sahnedeki gösterenlerle, görünür olur.

⁸⁰ Yusuf'un aynı sahnede göl kenarında durup, “Suya Bakma”sı bu çalışmada, *Karanlık ve Şiddetli Sular* başlığı altında da değerlendirilmiştir.

Yusuf, çalılıklara doğru yürürken, bir el silah sesi gelir. Yusuf irkilir. Bir süre durur, istasyon şefinin ardından çalılıklara doğru yürümeye başlar. Bir süre onu takip eder. İstasyon şefi, Yusuf'un varlığından habersiz, avlanmaktadır. Yusuf, ona iyice yakın olduğu bir anda, büyükçe bir taşı yerden alır ve istasyon şefinin hemen arkasından ona fırlatarak, onu öldürmeyi/yaralamayı düşünür. İstasyon şefinin, elindeki av tüfeğine karşı Yusuf'un doğada bulduğu taş vardır. Yusuf, bu taşı havaya kaldırır ve istasyon şefine doğru "nişan alır". Daha sonra vazgeçer ve taşı yere indirir. İstasyon şefi, Yusuf'un varlığının farkında değildir, çalılıklara doğru ilerlemeye devam eder. Yusuf ise onu izlemeyi bırakır. Gölün hemen kıyısına vurmuş olan büyükçe bir balığı yakalayarak sudan çıkarır. Sonra istasyon şefinin olduğu tarafa doğru, intikamla karışık bir zafer duygusuyla bir süre bakar.

Yusuf eve elindeki büyük balıkla birlikte döner, annesine gururla yetkinliğini kanıtlamak ister gibidir. Fakat annesi, elinde daha önce istasyon şefi tarafından getirilip bırakılmış olan bir av hayvanını pişirmek üzere, tüylerini yolmaktadır. Yusuf'un kendi eksikliğine bir süreliğine "balık tutma" becerisiyle tamamlama çabası sonuca ulaşamamıştır. İstasyon şefi ile oynanan bu sessiz oyun, sahibi olmadığı erkin, bir yoksunluk olarak tekrar kendisine hatırlatılmasıyla sonuçlanmıştır. Balık – hem maddi olarak hem de balık tutma edimi olarak – bir tür tamamlayıcı fallus olarak işlev görmek üzere Yusuf tarafından edinilmiş, fakat avlanma becerisi ile elde edilen daha büyük bir fallik gösterge karşısında –av hayvanı– yetersiz kalmıştır. Fallik hiyerarşide, Yusuf altta kalan ve üste çıkması mümkün olmayandır.

Balık imgesinin karşımıza çıktığı bir diğer film *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan) filmidir. Bu filmde taşralı Yusuf ile İstanbul'da yaşayan Mahmut'un yine bir diğerini altta bırakan erk hiyerarşisine tanık oluruz. Kentli Mahmut, İstanbul'a gemilerde iş aramak için gelmiş taşralı akrabası Yusuf'u bir süreliğine misafir etmek "zorunda kalır". Yusuf ile Mahmut arasındaki ilişkisel iktidar filmin hemen ilk anlarından itibaren kurulur ve gün geçtikçe çok daha belirginleşir.

Yusuf, taşradan İstanbul'a geldiği ilk gün, Mahmut'a geleceğini haber vermiş olmasına rağmen, Mahmut tarafından "unutulur". Mahmut, Yusuf'u karşılamaz ve geldiği zaman evde olmaz. Yusuf, uzun bir süre Mahmut'un oturduğu apartmanın hemen girişinde beklemek zorunda kalır. Akşam geç vakte kadar bekleyen Yusuf, yorgunluktan

uyuyakalır. Evine geç saatte dönen Mahmut, apartmana girdikten sonra apartman girişindeki masa üzerinde uyuyakalmış olan Yusuf'u görür ve onu içeri alır.

- Mahmut: *Kusura bakma Yusuf ya... Unutmuş gitmişim senin geleceğini...*
- Yusuf: *Önemli değil, ağabey ya... Olsun!*

Daha sonra Mahmut ile Yusuf'un mutfakta yaptıkları konuşma ekrana gelir. Mutfakta oturup birlikte sigara içen iki erkek arasında sanki eşitler arası bir ilişki varmış gibi görünse de gerçekte ileride daha da keskinleşecek bir iktidar ilişkisi vardır. Mahmut, önce Yusuf'a memleketteki durumu sorar. Yusuf, durumun hiç iyi olmadığını, memlekette ağır bir işsizlik olduğunu, çalıştıkları fabrikanın kapandığını ve babası ile kendisinin işsiz kaldığını anlatır. Sonra gemilerde ne iş yapacağını sorar. Yusuf, miçoluk, kamarotluk gibi her şeyi yapabileceğini, gezmeyi sevdiğini, gemicilik işinde çok para olduğunu ve asıl amacının gezerek para kazanmak olduğunu söyler ve ekler:

- Yusuf: *Hep siz mi gezeceksiniz bu dünyayı ya... Biraz da biz gezelim. Ne olacak yani...*
- Mahmut: *Gez bakalım. Her yer aynı... Hiçbir yerin birbirinden farkı yok da bu işin kesinleşmesi kaç gün sürer? Kaç günde belli olur?*
- Yusuf: *Tam olarak bilmiyorum da...*
- Mahmut: *Bana bir hafta demiştin ya.*
- Yusuf: *Yani... Bir hafta falan sürer herhalde... Öyle zannediyorum. Bir hafta falan sürer.*

Bu konuşmada Yusuf'un "Siz" olarak tanımladığı, kentli, eğitilmiş, modern insandır. Eğitilmiş ve kentli olduğu için, dünyayı gezme olanaklarına daha kolay erişebilmektedir. "Biraz da biz gezelim" derken, kendi taşrallığını kastetmekte ve kendini Mahmut'un karşısında başka bir konuma yerleştirmektedir. Mahmut gibi eğitilmiş ve kentli olmasa da gezmek için "hak" iddia etmekte ve bu "hakkı" çalışarak kazanmaya çalışmaktadır. Mahmut ise Yusuf'un hayallerini daha fazla paylaşmaya yanaşmaz. Her yerin aynı olduğunu söyler. Gemilerdeki yalnızlıktan söz eder. Aslında, kendi yalnızlığıdır

Mahmut’u asıl sıkıntıya boğan. Yusuf ise umutludur. Mahmut, Yusuf’a bu gemicilik işinin ne zamana hallolacağını sorar. Aslında sormak istediği, Yusuf’un ne zaman gideceği ve bu zorunlu misafirlik durumundan ne zaman kurtulacağıdır. Yusuf, tereddütle cevap verir. “*Bir hafta sürer herhalde.*”

Daha sonra, Mahmut aralarındaki ilişkinin çok da eşitler arası bir ilişki olmadığını vurgulamak ister gibi, Yusuf’a evin kurallarını anlatır. Mutfakta sigara içilecek, gece fare tuzağına dikkat edilecek ve banyodaki tuvalet değil, küçük tuvalet kullanılacaktır. Her ne kadar bu kuralları anlatırken, Mahmut’un kullandığı dil “Biz” dili olsa da, kuralları koyanın ve uymak zorunda olanın kim olduğu apaçık ortadadır.

Daha sonraki akşam, Yusuf İstanbul’da geçirdiği soğuk ve karlı bir günün ardından eve döner. Mahmut, televizyonun karşısında tek kişilik koltukta oturmuş telefonda bir arkadaşı ile konuşmakta ve ona yapacakları buluşma için “ortamı” hazırlamasını söylemektedir. Eve anahtarla giren Yusuf, ıslanmış çoraplarını kaloriferin üstüne asmak için ve ayakkabılarını da aynı şekilde kurutmak için izin ister. Kuralları koyanın iktidarını sezmiştir ve bu iktidar ile çatışmak istemez.

Yusuf ile Mahmut, birlikte Mahmut’un arkadaşlarıyla buluşmaya giderler. Arkadaşları Mahmut’un hayattaki ölümünü erken ilan ettiğini söyler. Mahmut, hayattaki tüm tutkularını kaybetmiş bir fotoğrafçıdır ve ona göre artık fotoğraf da ölmüştür. Mahmut ile arkadaşlarının yaptığı tüm konuşmalara Yusuf yalnızca tanıklık eder. Onlara katılmaz.

Sonraki akşam, Mahmut ile Yusuf, birlikte televizyon karşısında, Yusuf’un beğenisine hitap etmeyen Tarkovsky’nin *Stalker* filmini izlerler. Mahmut, evdeki tek kişilik koltukta oldukça rahat bir şekilde otururken, Yusuf daha sonra yerine taşınması gereken sandalyeye ilişmiştir. Akbulut, *Uzak* filmindeki Mahmut karakterinin eşyalarla ilişkisinin Mahmut’un tek kişilik yaşamının göstergesi olduğunu söyler: “Mahmut’un evinde eşyalarla ilişkisi, neredeyse yazılı olmayan kurallarla belirlenmiştir. Salonda oturduğu yer, tam televizyonun karşısındaki koltuktur. Gerek koltuğun televizyonun karşısında konumlanması, gerekse televizyonun karşısında başka oturulacak yer olmaması, TV’nin mekânsal düzenlemedeki merkezliliğine işaret eder, Mahmut’un tek kişilik yaşamının ve yalnızlığının altını çizer” (Akbulut, 2005, s.135).

Beğenisine hitap etmeyen filmde sıkılan Yusuf, bir süre sonra içerideki odasına gider ve annesine “gizlice” telefon eder. Mahmut’un duymasını engellemek için ise mümkün olduğu kadar alçak sesle konuşmaya gayret eder. Yusuf’un odada kendisini yalnız bırakmasının ardından Mahmut videoya bir porno film koyar. O da Yusuf’un kendisini porno film izlerken yakalamasından endişelidir. Bir süre sonra bir dergi aramak için salona giren Yusuf, Mahmut’un keyfini kaçıır. Mahmut aceleyle kanal değiştirir.

- Yusuf: *Mahmut abi, şurada bir dergi vardı ama?*
- Mahmut: *Al, al..*
- Yusuf: *Işığt bir saniye yakayım mı?*
- Mahmut: *Yak.*

Yusuf, dergiyi alır ama Mahmut’un rastgele açtığı TV kanallarından birinde gördüğü bir Yeşilçam filmine gözü takılır. Mahmut’un oturduğu koltuğun hemen arkasında durarak, filmi izlemeye koyulur. Yusuf’un TV’ye olan ilgisini fark eden Mahmut, Yusuf’un bir an önce içerideki odaya gitmesini sağlamak için, kanalı değiştirir. Bir aksiyon filmi bulur. Yusuf, bu aksiyon filmini de izlemeye devam edince, “*Geç oldu kapatalım artık şunu*” diyerek, TV’yi kapatır. Mahmut, Yusuf’la olan ilişkisinde, kararları kendisinin aldığı her an altını çizer gibidir. İstanbul’da başka gidecek bir yeri olmayan ve henüz çalışmak istediği işe erişmenin yollarını da bulamamış olan Yusuf, bu iktidarı sezer ve elinden geldiğince kabul etmeye çalışır.

Yusuf, İstanbul’da iş arayışını sürdürür. Bir akşam eve dönen Yusuf, Mahmut’u çalışma masasında çalışırken bulur. Yusuf, girdiğinde dışarıdaki kardan söz eder ve dışarısının “felaket” olduğunu söyler. Ceketini asıp, Mahmut’un karşısındaki koltuklardan birine oturur ve bacak bacak üstüne atar. Mahmut ona gün içinde neler yaptığını sorar ve Yusuf, “iş peşinde koşturduğunu” söyler. Yusuf tüm gün, kendisini bir gemiye kabul ettirmek için birçok şirketin kapısını çalmıştır. Bu sırada karşılaştığı sorunlardan söz eder. Mahmut, Yusuf’u dinlemeye istekli değildir. Ayrıca, Yusuf’un kendi çalışma masasının hemen karşısına oturması onu biraz rahatsız etmiştir. Belli etmemeye çalışarak Yusuf’u göz ardı eder. Yusuf, ona “*sen ne yaptın?*” diye sorar. Mahmut, bilgisayarda yaptığı işi kastederek, “*ne yapalım, tıklayıp duruyoruz işte*” diye cevap verir. Burada kendisinin Yusuf’a karşıt konumunun altını da bir kez daha çizer. Mahmut, Yusuf gibi karlı ve soğuk havada iş aramak zorunda değildir, eğitim

gerektiren bir işe sahip olmak onun aynı zamanda, masa başında, “içeride” çalışmasına da olanak vermektedir. Yusuf’un fiziksel olarak çalışması gerekirken, Mahmut’un eğitim ve yetenek gerektiren bir işi vardır. Mahmut’un arkasındaki kitaplık, duvarlara astığı fotoğraflar, tablolar, müzik CD’leri vb. gösterenlerle dolu evi tam da bu konumunun göstergesidir. Mahmut, Yusuf’un çalışma masasında, kendisiyle eşitmiş gibi oturmasından ve onunla sorunlarını paylaşmaktan rahatsızlık duyar. Yusuf’un iş bulmakta karşılaştığı güçlüklerle kulak asmaz, ona cevap vermez ve dikkatini bilgisayara verir. Daha sonra elindeki kumanda ile karşısındaki TV’deki kanalları değiştirir. TV’de izlenecek hiçbir şey olmamasından şikâyet eder. Amacı, onun beğenisine uymadığını bildiği halde, Tarkovsky’nin *Stalker* filmini izlettiği zaman da yaptığı gibi, Yusuf’un kendisini yalnız bırakmasını sağlamaktadır. Yusuf’un ortak alanları onunla eşit derecede paylaşmasını istemez. Adeta onu ev içinde başka bir köşeye itmek ister gibidir.

Yusuf, Mahmut’tan memleketi aramak için telefonu kullanmak için izin ister. Mahmut, gönülsüzce izin verir. Daha sonra Yusuf’un telefonda annesiyle konuşmasını dinler. Yusuf’un aniden telefonu kapatıp, odadan çıkması üzerine ise koşarak uzaklaşmaya çalışır. Bu sırada fare için kurduğu tuzağa yakalanır.

Mahmut’un fare kapanına yakalanması gibi, Yusuf için de İstanbul hiçbir yere kıpırdıyamadığı bir kapana dönüşmeye başlamıştır. Gemicilik şirketleriyle görüşür ama hepsi tarafından reddedilir. Mahmut ile birlikte yaşamak kendisinin sürekli biraz daha *öteki* haline geldiği ve Mahmut’un iktidar alanına kendisini zorunlu olarak bağımlı kılan bir hal almıştır. Gittiği gemici kahvesinde yalnızdır. Gemicilerden hiçbirisiyle ahbaplık kurmayı da başaramaz. Yaklaşmaya çalıştığı kentli kızların da ilgisini çekmemektedir.

İzleyen sahnelerden birinde Mahmut çalışma masasında otururken, Yusuf’un cam kenarında sessizce durduğunu görürüz. Bir süre sonra Yusuf, balkona çıkıp bir sigara yakar. Mahmut, yerinden kalkarak bir süre onun baktığı pencereden dışarıya bakar. Daha sonra, Yusuf’un aralık bıraktığı balkon kapısını, Yusuf’u dışarıda bırakacak şekilde kapatır. Bu eylemin kendisi, Mahmut’un Yusuf’u “dışarıda bırakma” arzusunu görselleştirir. Artık Yusuf ile aralarında sessiz bir gerginlik başlamıştır.

Sonraki sahnelerde, Yusuf ve Mahmut birlikte fotoğraf çekimi için başka bir şehre doğru yola çıkarlar. Yusuf da, Mahmut’a çekimlerde yardım etmek için onunla birlikte

gider. Bu birlikte yapılan işin, ilişkilerindeki gerginliği azaltacağı ve iktidar ilişkilerini törpüleyeceği beklenir. Fakat böyle olmaz.

Yolculuk boyunca yaptıkları her davranış farklılıklarını işaretler gibidir. Kaldıkları otelde, Yusuf futbol maçı izlerken, Mahmut gazete okumaktadır. Birlikte kaldıkları otel odasında, Mahmut, Yusuf ile iletişim kurmamak için kitap okumaktadır. Yusuf'un "*yak bakalım bir gemici sigarası*" diyerek uzattığı sigarayı, "*git lan, o içilir mi*" diye reddeder. Bu sözden sonra Yusuf, Mahmut'a, onun duyamayacağı bir şekilde küfür eder ve arkasını dönerek yatağına yatar. Yusuf'un Mahmut'a ettiği küfür aslında, Mahmut'un sezilen iktidarına karşı sessiz bir direniştir. Yusuf, Mahmut'un varlığına ve onun evinde kalmaya ihtiyacı olduğu için, direkt bir karşı çıkışta bulunmaz. Mahmut ile ilişkilerini tamamen kesip atmaya cesaret edemez. Onun iktidarını kabullenmeye çalışır ama bir yandan da fırsatını bulduğunda küfür eder. Küfür, Yusuf'un direniş biçimidir.

Gittikleri Anadolu şehrinde, Mahmut fotoğraflar çeker, Yusuf da çekimlere yardımcı olur. Fotoğraf makinesi ve fotoğraf çekebilme yeteneğinin sağladığı erk ve maddi kazanç, Mahmut'a sembolik bir fallus verir. Mahmut, aynı erke sahip olmayan, üstelik hayatın diğer alanlarında da kendine yeterli olamayan Yusuf'a karşı bu fallusun varlığının farkındadır ve davranışlarıyla bunun altını çizmekten kaçınmaz. Bu durum, Yusuf'un kendi eksikliğini her an biraz daha fazla hissetmesine neden olur. Aslında Mahmut her seferinde Yusuf ile aralarındaki güç hiyerarşisinin altını çizmesine rağmen yalnız ve mutsuz bir karakterdir. Öztürk, Mahmut'un fotoğraf makinesinin bir fallus gibi sembolik bir gücün göstergesi olup olmadığını sorar. "Mahmut'un fotoğraf makinesi bir fallus gibi güç sembolü müdür? Eğer öyleyse, Mahmut makinesi (ve koltuğuyla...) Yusuf'un üzerinde güce sahiptir fakat bu aslında onun zayıflığını ortaya koyar. O güçlü görünmek istese de, gerçekte öyle değildir. Bir entelektüel olmasına ve Yusuf'un aksine bir işi, evi, arabası ve arkadaşları olmasına rağmen mutsuzdur; ideallerini, hayallerini ve ruhunu kaybetmiştir" (Öztürk, 2007, s.253).

Bir camide yapacakları çekim için cemaatin namazı bitirmesini beklerlerken, ayakkabısız ayakları dikkat çeker. Her ikisinin de çorapları benzerdir. Mahmut'un çorapları gri renklidir, parmak kısmı ve topukları ise daha açık renklidir. Yusuf'un çorapları ise, açık renkli, parmak kısmı ve topukları ise gridir. Her ikisi de birbirinin simetrik ters çevrilmiş gibidir. Filmin yönetmeninin ve sanat yönetmeninin bu giysi

seçimini bilinçli olarak mı yaptıkları bilinmez ama her karesi üzerinde detaylı olarak düşünülmüş böylesine bir filmde, çorapların benzerliğinin tesadüf olması beklenemez. Yönetmenin, Mahmut ve Yusuf'u filmin bir karesinde benzeştirmesi, her ikisinin de birbirinden çok farklı olmadığını anlatmak için yapılmış olabilir. Mahmut'un sembolik fallusu olarak, fotoğraf çekebilme yetisi ve böylelikle para kazanabilme yetisi varken, Yusuf, Mahmut tarafından asla yapılamayacak bir iş olan gemiciliğe kabul edilmek için İstanbul'a gelmiştir. Mahmut, hayatındaki kişilerin gidişini izleyip, - eski eşi Nazan yeni eşiyle Kanada'ya gider - gitmenin ne kadar zor olduğunu düşünürken, Yusuf uzak diyarlara gitmeyi göze almıştır. Mahmut, yaşadığı şehirde koyu bir yalnızlığın ıstırabını çekmektedir ama ne hayatını değiştirecek gücü, ne de başka bir yere gitmeye cesareti vardır. Yusuf ise yaşadığı küçük Anadolu kasabasından İstanbul'a gelerek, aslında yaşamını түmden değiştiren bir karar alma cesaretini göstermiştir. Mahmut, filmin ilerleyen sekanslarında, tuzağa yakalanan fareyi öldürme işini Yusuf'a verecek ve fareyi öldürme işini kendisi yapmayı aklına bile getirmeyecektir. Yusuf ile Mahmut, benzer şekilde kadınlarla ilişkilerinde başarısızlardır. Her ikisinin de kendilerine erkeksi bir ego sağlayan yeterlilikleri ve bu egoyu baltalayan yetersizlikleri vardır.

İstanbul'a döndüklerinde, Mahmut, Yusuf'a kendisine fotoğraf işinde yardım etmesinin karşılığı olarak para verir. Yusuf sevinir. Para kazanma Yusuf'a geçici de olsa bir erk sağlar. Mahmut'un annesi hastalanır ve Mahmut gönülsüzce ablasına yardım etmek için hastaneye gider. Bir süreliğine evde olmaz. Mahmut'un iktidarının bir süre çevresinden uzaklaşması, Yusuf'un direnişinin ortaya çıkmasına olanak verir. Yusuf, iktidarın merkezinden uzaklaştıkça kendi iktidarını kurar, Mahmut'un en büyük erk alanı olan evde "rahat" davranmaya başlar. Mahmut'un iktidarının en büyük göstergelerinden biri olan koltuğuna oturur, bira içer, TV'de - o sırada Mahmut'un da annesinin evinde izlediği gibi - "Fashion TV" de boy göstermekte olan güzel kadınları izler.

Mahmut ona telefon eder ve bir görüşmesi olduğunu söyleyerek, evi "boşaltmasını" ister. Aslında cinsel ilişki amacıyla buluştuğu kadınla birlikte olmak istemektedir. Yusuf'un evdeki geçici rahatlığı böylelikle son bulur, Mahmut bir telefonuyla evdeki düzeni yeniden kurmuş ve düzenleyicinin kendisi olduğunu da hatırlatmış olur. Yusuf, bir kez daha dışarıdadır ve Mahmut'un buyurduğu üzere, akşam saat ona kadar dışarıda kalmak zorundadır. Böylelikle Yusuf'un günlük hayatı bir kez daha Mahmut tarafından

düzenlenmiş olur. Yusuf hemen dağıttığı eve çeki düzen vermeye çalışır ama evde yaratmaya çalıştığı düzenlilik görüntüsü, Mahmut'un sinirlenmesine engel olmaz.

Yusuf, dışarıya çıktığında bir kadını takip eder. Onunla tanışmak istemektedir ama sinemaya giren kadın, Yusuf'u "dışarıda" bırakır. Yusuf'un durumu tam bir sıkışmışlık hali olarak tanımlanabilir. Memlekette artık yapacak bir iş olmadığını, memleketten kurtulmanın ve dünyaya açılmanın kendisi için tek kurtuluş olduğunu düşünen Yusuf için büyük bir umutla geldiği büyük şehir, kendisini sürekli dışarı atmaya çalışan bir anafora dönüşmeye başlamıştır. Geldiği küçük memleketten ayrılan Yusuf, şehir tarafından bir türlü içerilemez. Yusuf'un akşam ona kadar dışarıda kalma zorunluluğu, ona şehirle yakınlaşma - ki dışarı çıkmasını isteyen Mahmut'a Beyoğlu'na gideceğini söyler - fırsatı verse de, kendisini istemeyen şehir ona her an "Ötekililiğini" yeniden hatırlatacaktır.

Yusuf'un dışarıda kaldığı bu süre boyunca gördüğü balıklar da Yusuf'un bu halinin metaforlarına dönüşürler. İki balık kovanının birinde su vardır, diğerinde ise susuz balıklar vardır. Tek bir balık her iki kovanın da dışındadır. Yusuf'un İstanbul'daki halini temsil eder gibidir. Her iki kovanın da dışında olan o tek balık, ne suyla dolu kovada, yani doğal ortamında, – Yusuf'un durumunda geldiği memlekette – ne de susuz kovada olduğu gibi doğal olmayan ortamında – sonradan geldiği İstanbul'da – var olabilmektedir. Yusuf da her iki kovanın dışında kalan ve yerde çırpınan balık gibi ne geldiği yerde hayatını devam ettirebilmek için gerekli koşullara sahiptir, ne de gitmek istediği yer tarafından kabul edilmektedir. Başka bir deyişle, *her iki kovanın da dışındadır ve can çekişmektedir*. Yerde çırpınan balık, gidecek yeri ve yapacak bir işi olmayan Yusuf'un, Mahmut'un kendisine her gün biraz daha dar ettiği evden de ayrılmak zorunda kalacağının sezgisiyle çırpınma halidir. Başka bir deyişle Mahmut'un şehirde, evde, işte, para kazanmada sahip olduğu erk karşısında, bunların hiçbirine sahip olmayan Yusuf'un hissettiği eksiklik duygusudur. "Yerde çırpınan balık ve kapanan hava, Yusuf'un durumunu anlatan birer gösterge olarak anlam kazanırlar. Artık o da balık gibi, İstanbul'da son çırpınışlarını yaşayacaktır" (Akbulut, 2005, s.148-149).

Yusuf, bu sahneden hemen sonra eve döndüğünde, Mahmut tarafından evde geçirdiği rahatlık anlarının hesabı sorulacaktır. Yusuf'un "erkeklik gururu" Mahmut tarafından bir kez daha saldırıya uğrayacaktır. Mahmut tarafından yapılan konuşma, Yusuf'un

İstanbul'daki ötekililiğini derinleştirecek ve artık burada yeri olmadığını yüzüne vuracaktır.

Yusuf'un tüm bu konuşmaya tepkisi yalnızca, yeğeni için aldığı yerde sürünen oyuncak askeri Mahmut'a doğru göndermesidir. Oyuncak ile verilen bu tepki, Yusuf'un, Mahmut'a karşı duyduğu incinmişlik duygusunun ve öfkenin çocuksu tepkisidir. Bu asker oyuncak ve Yusuf'un ölçsüz gülüşü Mahmut'un biraz daha rahatsız olmasına neden olur. Mahmut, hemen Yusuf'a yetersizliklerini hatırlatacak o soruyu sorar. “*Ne oldu senin gemi işi?*”

- Yusuf: (Yusuf, bu soru karşısında neşesini kaybetmemeye çalışır.)
Valla işte haber bekliyoruz ya. Daha belli değil.
- Mahmut: *Ne zaman belli olacak?*
- Yusuf: *Valla bilmiyorum ki, işi kolluyorum, gidip geliyorum. Birkaç güne kadar haber veririz dediler. Oradaki gemiciler kahvesine falan da gidiyorum.*
- Mahmut: *Peki o iş olmazsa ne yapacaksın? Köye mi döneceksin?*
- Yusuf: *Köye döner miyim ya?*
- Mahmut: *Ne bok yiyeceksin peki?*
- Yusuf: *Valla bir kere ben köye dönersem, bir daha hayat boyu oradan kurtulamam artık. Fabrikada da hiç iş falan yok. Köyde durum çok sakat yani.*
- Mahmut: (Sesini yükselterek) *Peki oğlum bu durumda ne yapacaksın, bana onu söyle.*
- Yusuf: (Elindeki oyuncak askeri yeniden çalıştırır ve Mahmut'a doğrultur.)
- Mahmut: *Lan kapat şunu, sırası mı lan oyunun! Bir şey soruyoruz sana burada.*
- Yusuf: *Şu sizin seramik şirketinde bana göre bir iş bulamaz mıyız acaba?*
- Mahmut: *Ohh... Adamlar zaten seni bekliyordu. Oğlum burada da adamlar sapır sapır adam çıkarıyor. Kriz yok mu sanıyorsun burada?*

- Yusuf: *Ya, gene de bir denesek, belki bir bekçilik işi falan denk getiririz.*
- Mahmut: *Lan iki gün evi sana bıraktık, ne hale getirdin. Senden bekçi mi olur. Senin ne vasfın var ki, alsınlar işe. Hadi girdin, ne yapacaksın o zaman? Ne iş yapacaksın? Fasulye mi dikeceksin? Kamarotluk mu yapacaksın? Miçoluk mu yapacaksın?*
- Yusuf: *Ya bak, Mahmut abi, dallandırıp, budaklandırma o kadar. Senden bir şey rica ettik, söyleyiversen ne olur sanki? Ben olsam söylerdim.*
- Mahmut: *Bugüne kadar ben kendim için bile bir şey söylemedim.*
- Yusuf: *Zaten siz hepiniz böylesiniz. Burası değiştirmiş sizi.*
- Mahmut: *Oğlum gurur diye bir şey vardır. Öyle paldır küldür harcanmaz. Salak herif!*
- Yusuf: *Ya bir kere denemekten ne olur. Hem ben olsaydım, çoktan söylerdim.*
- Mahmut: *Şuna bak şuna. Ya bir bok anladığın yok, cart curt konuşuyorsun. Kolay mı sandın, sen bu işleri. Lan adamlara on yıldır binlerce fotoğraf çektim, şu balkona 20 metrekare bir seramik lazım oldu. Üç kuruş indirim yaptıramadım, be! Taşradan gelmişiniz, işiniz gücünüz torpil aramak. Bir vasıf filan bulmak diye bir derdiniz yok. Amcaydı, dayıydı, bakandı, milletvekiliydi, cart curt. Her şeyi hazır bulmaya çalışıyorsunuz. Ben bu işe başladığımda kimse yardım etmedi bana. Her şeyi tırnaklarımla kazandım. İstanbul'a geldiğimde cebimde otel parası bile yoktu.*
- Mahmut: *(İçerideki odadan konuşmaya devam eder.) Bir bok öğrenmeden, plansız programsız, kalkıp geliyorsunuz İstanbul'a. Ondan sonra kalakalıyorsunuz, ortalıkta.*
- Yusuf: *(Kısık sesle) Siktir lan, dangalak!*

Bu konuşmada iki şey görünür olur. Birincisi, Mahmut'un Yusuf ile yaptığı konuşmada bazen hakarete varan sözler söylemekten kaçınmaz halinin aralarındaki erk eşitsizliğini ortaya çıkarmasıdır. Mahmut, bunun zaten eşitler arası bir ilişki olmadığının ve Yusuf'un kendi hakaretleri karşısında hiçbir karşı çıkma gücü bulunmadığının farkındadır. Dolayısıyla, Yusuf'a zaman zaman ağır sözler söylemekten çekinmez. Bu konuşmada Yusuf'un "*Sizin şu seramik şirketinde bana göre bir iş bulamaz mıyız acaba*" ya da "*belki bir bekçilik işi denk getiririz*" derken kullandığı "Biz" dili, Mahmut tarafından kabul görmez. Mahmut, büyük bir keskinlikle, kendisi ve Yusuf arasında bir çizgi çizer. Bu çizgi taşralı/kentli, eğitilmiş/eğitimsiz gibi ayrımlara denk düşmektedir. Bu keskin ayrımın farkına varan, Yusuf da "Biz" dilini bir kenara bırakır. Mahmut ile kendisinin asla eşitlenemeyecek olduğunu kabul etmiş gibidir ve Mahmut'un kendisini öteki haline getiren erkine karşı direnmeye çalışır:

- Yusuf: *Zaten siz hepiniz böylesiniz. Burası değiştirmiş sizi. (...) Hem ben olsaydım, çoktan söylerdim.*

Yusuf'un direnişi, sonuç vermez. Mahmut ona yaralayıcı sözler söylemeye devam eder. Görünürlük kazanan ikinci durum ise, Yusuf'un aldığı tüm sözlü darbelere karşı kendi sessizliğini koruması ya da korumak için kendisini zorlamasıdır. Yusuf, Mahmut'un yardımına muhtaç olduğunun farkındadır. Mahmut'un kendisi karşısındaki görece erkinin bilincindedir. Bu nedenle sessizliğini korur. Bundan sonra ne yapacağı sorusunun cevabını kendisi de bilmemekte ve kovanın dışındaki balık gibi sessizce *çırpınmaktadır*.

Filler ve Çimen (Derviş Zaim) filminde balık imgesi hem gücün doğrudan bir temsili hem de can çekişmenin çarpıcı bir imgesi haline gelir. Filmde uluslararası bir sporcu olan Havva ile, Güneydoğu'daki askerlik görevi sırasında yaralanmış ve tekerlekli sandalyeye mahkum olmuş abisinin, mafya, devlet, çete ve istihbarat birimleri arasındaki hesaplaşmaları ile kesişen hayatları anlatılır. Kendi halinde bir yaşamı olan Havva'nın tek amacı, abisinin tedavisi için gereken parayı bulmak ve onu tekerlekli sandalyeden kurtarmaktır. Bunun için tek ümidi Avrasya maratonunu kazanmak olan Havva bir yandan bir silgi fabrikasında çalışır, diğer yandan maratonu kazanmak için tek başına antrenmanlar yapar. Tek maddi desteği büyük bir otelden aldığı yiyecek yardımıdır.

Havva'nın yiyecek yardımı aldığı otelin sahibinin de geleceği tehdit altındadır. Otel, mafya tarafından değerinin çok altında bir fiyata satın alınmak istenmektedir. Otel sahibi Ali Bey'e teklifi götüren, uyuşturucu mafyasının başı Sabit'in teklifi, Ali Bey tarafından geri çevirilince, Havva'yı dahi etkileyecek gelişmeler ardı ardına gelir. Sabit, uyuşturucudan kazandığı paranın bir kısmını Aziz Bebek isimli bir bakana sus payı olarak, her ay düzenli şekilde aracı kişilerle göndermektedir. Sabit ile bakan arasındaki ilişki, medyada Camoka olarak bilinen bir tetikçi tarafından sağlanmaktadır. Fakat bir süre sonra Camoka, bu parayı bakana iletmez; kendi krallığını kurmak için kullanmaya başlar. Sabit'in bakanla görüşmesi sonucunda, haracını alamayan bakanın konuyu dile getirmesiyle ortaya çıkan durum, istihbaratçıların da devreye girmesiyle biraz daha karışık bir hal alacaktır. Otel sahibi Ali Bey ise, oteli satması için mafyadan baskı görür. Oteli satmamak için direnmesi sonucunda ise mafya tarafından öldürülür. Otel, artık Ali Bey'in genç ve tecrübesiz oğluna kalmıştır ve adeta onlar tarafından savunulması gereken bir kale halini almıştır. Havva, devlet, mafya, çete ve istihbarat teşkilatının kirli ilişkilerinin arasına sıkışmış, var gücü ile Avrasya maratonuna hazırlanırken; otel sahibinin oğluna da aşiktir ve mafya tarafından tehdit edilen ve kendilerini korumak için başka bir yasadışı örgütle işbirliği yapan otel sahibinin oğluyla birlikte yasal olmayan işleri yapmayı göze alacaktır.

Ali Bey'in ölümünden sonra, oğlu Devrim ve otelin müdürü, kendilerini mafyadan korumaları için başka bir yasadışı örgütle bağlantı kurarlar. Bu yasadışı örgüt politik amaçlar etrafında bir araya gelmiş silahlı bir örgüttür. Aldıkları para karşılığında, oteli mafyadan korumayı kabul ederler ama asıl amaçları oteli korumak değildir. Oteli kendi amaçlarını sürdürmek için organize olabilecekleri bir mekân olarak görürler. Yapılan polis baskını sonrasında, Devrim tutuklanır, ona tutuklanmadan önce kaçması için yardım etmeye çalışan Havva da bir süre polis gözetiminde tutulur.

Otel sahibi Ali Kansız ile uyuşturucu mafyası baronu Sabit Üzücü arasında geçen ilk diyaloglarda, otel sahibinin değeri milyon dolarları bulan oteli ve kumarhanesini "balık konservesi" yaparak elde ettiği ortaya çıkar. Sabit'in, otel sahibi Ali Bey ile pazarlık yapmaya geldiği zaman, getirdikleri hediye, çektirilen hatıra fotoğrafı, yapılan espriler ilişkilerin daha sonrasında nasıl acımasızca sertleşeceğini gizleyen, sıradan bir pazarlık gibi görünmektedir. Pazarlık Sabit'in teklifiyle başlar.

- Sabit Üzücü: *Abi, otele 20 milyon dolar veririm. Casino'ya da 80. Hava parası dahil. Peşin istersen 80 milyon dolar alırsın. Okey? (Bir süre bekler cevap alamayınca yineler) Okey?*
- Ali Kansız: *Hayır. Bu fiyata ih ihh...Satmam*
- Sabit Üzücü: *Abi, fiyat iyi.*
- Ali kansız: *Burası balık çiftliği değil evlat. Bu oteli nasıl yaptığımı biliyorsun. Balık çiftliklerini, çektiklerimi...*
- Sabit Üzücü: *Peki. Kumarhaneye ve otele 80 milyon dolar veririm. Yüzde 10 da hissen olur.*
- Ali Kansız: *15*
- Sabit Üzücü: *Ne yaptın abi...12.*
- Ali Kansız: *Burayı balık satarak yaptım.*
- Sabit üzücü: *Karadeniz'e git. Az tuzlu bir yer bul. Mesela bir derenin denize aktığı yer. Etrafını çevir. Yavru alabalıkları getir. Karotinle besle. Havuç yedir. Sonra otur. Bir sigara yak. Pembeleşmelerini seyret. Sonra da somon diye sat. 10 katına. Dereyi bulan da benim ha...*
- Ali Kansız: *Oteli satmıyorum.*
- Sabit Üzücü: *O zaman yapacak bir şey yok abi. Hadi eyvallah. (Otel dış çekimle görüntüye gelir. Arka fondan Sabit'in sesi duyulur.) Kısmet değilmiş.*

Ali Kansız bugün milyon dolarlara varan değeri olan oteli, balık satarak kazandığını sürekli tekrarlar. “Balık satarak” kazandığı maddi erk, mafyanın dahi ilgisi çekecek kadar büyüktür. Tam da bu nedenledir ki, ilerleyen sekanslarından birinde, çalışma odasına konulmuş küçük bir balık maketiyle karşılaşırız. Bu maket, otelde yetkili pozisyonda bulunan aynı zamanda Devrim'in de arkadaşı olan Şeref tarafından, babasını öldürdüğünden emin olduğu mafya baronu Sabit'i vurmak için hazırlanan

Devrim'i durdurmak için kullanır. Şeref bu balık maketi ile Devrim'in başına vurarak, onu kötü bir eylem gerçekleştirmekten alıkoyar. Böylesine bir balık maketinin varlığı, aslında balığın bir güç sembolü olarak fetiş haline getirilmesidir.

“Balık satarak zengin olmak” filmin ilerleyen sahnelerinden birinde de oteli koruyan örgüt üyesi tarafından dile getirilecektir:

- Devrim Kansız: *Baran Bey, bir kez daha tekrarlayalım isterseniz. Bizim için yalnızca oteli ve kumarhaneyi koruyun. Sizden daha fazla bir hizmet beklemiyoruz. Okey?*
- Baran: (Önündeki tabaktaki balıkla oynayarak) *Siz orduya balık konservesi satıyordunuz, öyle değil mi?*
- Devrim Kansız: *Evet.*
- Baran: *Biz dağdayken hep konserve yemek isterdik. Balık konservesi. En lüks yemek. Şahane yemek. Ama bulamazdık. Eskiden vardı. Askerlerde vardır. Paralılarda... Demek insan konserve satarak da zengin olabiliyor ha? (Tabaktaki balığa dokunup, koklar) Savaş!*

Bu filmde *Balık imgesi*, hem zenginlik erkine hem de bu erkten yoksunluğun yarattığı hınca işaret eder. Her iki durumda da “balık” varlığı erk kazandıran, yokluğu ise hınç yaratandır. Filmin diğer sahnelerinde de farklı şekillerde karşımıza çıkacağı gibi, “can çekişmenin” de bir göstereni haline gelecektir.

Filmde Aziz Bebek ile Sabit Üzücü arasındaki para alışverişinin aracılığını yapan ve yasadışı birçok işten aranan Camoka'nın yerine, ona benzeyen bir evsiz tutuklanır ve öldürülür. Bu evsiz, aynı zamanda Sabit'in işlettiği cinayeti üstlenmiş olan evsizdir. Camoka ile yapılan kokain ticareti anlaşması gereği, Camoka'nın kimliğinin değiştirilmesi ve Camoka öldü diye basına bilgi verilmesi gereklidir. İstihbarat şefinin Camoka'ya verdiği görev gereği Camoka'yı gizlemek için, basına öldü haberi verilir. Camoka'nın yerine öldürülen ise, ona benzeyen evsizdir. Üstelik bu benzerliği istihbarat birimine bildiren emniyet komiserinin de öldürülmesi gerekmektedir. Böylelikle gerçek bir suçlu yerine suçsuz bir kişi öldürüp gömülebilecek ve yasal olmayan işlere devam edilebilecektir. Yönetmenin filmin başında da yazıyla belirttiği üzere, *filler tepişirken çimenler ezilecektir*.

Bu evsizin hapishanedeki görüntüleriyle birlikte tavandan sarkan ve ölmek üzere olan balıklar gösterilir. Emniyet komiseri de bir türbede başına gelecekleri bilerek beklemektedir. Kamera onun olduğu yerden evsizin kaldığı hücreye geçiş yapar. Sahnedeki geçiş “can çekişen balıklar” tarafından sağlanır. Komiser ve evsiz Hızır, kirli işlerin yürüyebilmesi için iktidar tarafından ölüme mahkum edilmiştir. Bu imgeler, filmin lineerliğini bozarak anlatıda kırılma yaratır ve filmin duyumsama düzlemine eklenerek, “can çekişme halini” güçlü bir şekilde izleyiciye aktarır. Böylelikle iktidar tarafından öldürülen suçsuz insanların, kaybettikleri, hatta hiç sahip olmadıkları erk, can çekişen balık imgeleriyle görselleştirilir ve izleyiciye duyumsatılır. Başkaları için erk ve maddi güç kaynağı olan balıklar, onlar için “can çekişme” simgesi haline gelir.

Sonuç olarak “*balık imgesi*”, filmlerde hep bir şekilde kudret ile ilişkilidir. Balık – filmlerde de örneklendiği şekliyle, balık tutmak, balık yemek, balık satmak vb. bağıntılarla – fallik bir sembole dönüşerek, bir yapabilme/eyleyebilme kudretinin göstergesidir. Aynı kudrete sahip olmayan, başka bir deyişle iktidar hiyerarşisinde altta kalan için ise balık imgesi *can çekişmeyle* özdeş bir duyumun görüntüsel temsili haline gelir.

SONUÇ

Bu çalışma kapsamına, örneklem olarak 21 yeni Türk sineması filmi alınmış ve bu filmlerde tekrarlayan imgeler üzerinden üretilen duyumsamalar değerlendirilmiştir. Örneklemin geniş olması nedeniyle, elde edilen bulgular da bir hayli fazladır. Bu bulguların çalışmaya dahil edilen kısmı, tematik ortaklıklar bağlamında seçilmiş ve belirtilen başlıklar altında değerlendirilmiştir.

İlk bölümde değerlendirilen üç elementin yeni Türk sinemasında sıklıkla ve başat bir öge olarak görünür olması, “doğa”nın da “kültür” kadar içerildiğine işaret eder. Yeşilçam döneminin ve sonraki yeni Türk sinemasının bazı örneklerinin İstanbul’u bir kent olarak merkeze alan yapısının, hem taşra hem kent filmlerinde *doğanın* içerilerek filmin aktif bir sinematografik ögesi haline gelmesiyle değişmeye başladığı görülmektedir. Suner’in de vurguladığı gibi, “gerek film sektörünün örgütlendiği merkez, gerekse film öykülerinin geçtiği başlıca mekân olarak İstanbul kenti Türk sinema tarihi içinde daima ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuştur” (Suner, 2006, s. 217). Suner (2006, s.219), özellikle Yeşilçam sinemasının melodramlarının “İstanbul’u evcilleştirdiğini, aşına bir mekâna, bir tür ‘içerisi’ne dönüştürdüğünü” söyler.

Suner, yeni Türk sinemasıyla birlikte İstanbul’un perdedeki değişen konumunu şöyle anlatır:

Sinemanın “taşra”ya yönelmesiyle birlikte, 1990’ların ortalarından itibaren İstanbul, görsel ve tematik düzlemlerde belirgin biçimde perdeden silinmeye başlamıştır. Diyebiliriz ki yeni Türk sinemasının İstanbul kentiyle ilişkisini tanımlayan, bir tür “ilgisizlik” tavrıdır. Bu dönem filmlerinin İstanbul’dan özellikle kaçınmak, İstanbul’da geçen öyküler anlatmayı reddetmek gibi sistemli bir tavrı yoktur aslında. Filmlerin büyük bölümü, öykünün geçtiği mekân olarak taşra kentlerini, kasabaları seçmiş olsa da, zaman zaman İstanbul’da geçen öykülerle de karşılaşırız. Ancak bu filmlerde İstanbul, iri bir taşra kentinden başka bir şey değildir artık. Öykü İstanbul’da geçse de, filmde kent görüntüsüne pek az yer verilir. Olayların büyük bölümü, klostrofobik iç mekânlarda, taşra estetiğiyle döşenmiş yoksul apartman dairelerinde, işyerlerinde, devlet dairelerinde geçer. Dış çekimleri genellikle, kent kalabalığının doldurduğu kimliksiz caddeler oluşturur. İstanbul’un görkemli profili, doğal güzellikleri, tarihi mekânları öne çıkmaz. Yeni Türk sinemasında İstanbul sıradanlaşır, yeknesak ve sıkıcı hale gelir. (Suner, 2006, s. 223-224).

Suner'in de vurguladığı gibi, yeni Türk sinemasında toplumsal dinamikler ve kültürel değişim farklı zaman-mekân kurgularıyla görselleştirilmeye başlamıştır. İstanbul'un bir kent olarak görkemli görünümünün yerini, tüm sadeliğiyle taşra ya da taşra görünümüyle İstanbul almıştır. Yeni Türk sineması örneklerinin önemli bir kısmı, taşrayı ve taşra hayatını anlatan hikayeleriyle, farklı zaman-mekân özelliklerini devreye sokarlar. Bakhtin'in terimlerini ödünç alarak açıklamaya çalışırsak, yeni Türk sinemasının *kronotopları* Yeşilçam sinemasından farklılaştığı söylenebilir.

Kronotop, zaman-mekân anlamına gelmektedir. Bakhtin bu terimi zamansal ve mekânsal ilişkilerin içsel olarak birbirine bağlı olduklarını ve bu ilişkinin edebiyatta sanatsal olarak ifade edildiğini anlatmak için kullanacağını söyler. (...) Toplumsal yaşam, deneyimlerimiz, zamanda yoğunlaşarak, mekânda izler bırakır. Bizler zaman-mekânla birlikte dönüşürüz. Toplumsal dinamikler, bütün pratiklerimiz: popüler kültür mücadelelerinden medya kültürüne, edebiyattan mimariye, su şebekelerinin, elektrik direklerinin günlük hayatımıza olan etkisine kadar bu zaman mekâna geçer ve hem orada, hem onun anlatılarında temsil edilirler. Bu da, bize analizi farklı katmanlarda yeniden ve yeniden yapabilme imkânı verir. (Süalp, 2004, s. 61-62)

Süalp'in de belirttiği gibi, kültürdeki değişimleri zamanın ve mekânın birlikte yaptıkları kayıtlardan okumak mümkündür. İstanbul'un perdedeki eski yerinden edilmesi ve tüm görünümüyle taşranın perdeyi kaplaması, yeni Türk sinemasının kronotoplarının değiştiğinin bir göstergesidir. Fakat bu değişimi radikal bir değişim gibi ele almamak gerekir. Yeni Türk sinemasında, Yeşilçam'ın *auteur* yönetmenlerinin sinematografik anlayışlarının da izini sürmek mümkündür. Özellikle *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan) filmi ile yeni Türk filmleri arasında imgesel bağlantılar göze çarpar.

Sevmek Zamanı filminin bir kısmı Büyükada'da bir kısmı ise İstanbul'da geçer. Filmin ilk sahnelerinde giriş jeneriğiyle birlikte kıpırtısız sakin bir nehir gösterilir. Film boyunca aynı nehir, aktif bir sinematografik öğe olarak filmde yer alacaktır. Bu nehir Halil ile Meral'in aşkına tanıklık eder. Halil, Meral ile ayrılığın acısını bu nehirde bir sandalla yaptığı gezintide, Meral'in portresine ve onun yerine gelinlik giydirilmiş bir vitrin mankenine bakarak yaşar. Halil ile Meral aynı nehirde kavuşur ve kavuştuktan hemen sonra vurularak öldürülürler.⁸¹ Meral ve Halil'in kayıkla gezdiği o nehir filmde

⁸¹ *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan) filminin sinopsisi şöyledir: Boyacılık yapan Halil ile zengin bir ailenin kızı olan Meral'in aşkı anlatılır. Meral, Büyükada'daki yazlık evlerine bir kış günü arkadaşlarıyla birlikte gittiğinde evde birinin olduğunu fark eder ve boyacı Halil'i duvarda asılı olan kendi portresine bakarken

hem bir kavuşma mekânı olarak anlam kazanacak, hem de aşıkların öldürüldüğü yer olacaktır. Filmde Halil'in ve Meral'in denize bakarak geçirdikleri tefekkür sahneleri de tekrarlı bir imge olarak yer alır.⁸² Benzer şekilde *Vesikalı Yarım* (Ömer Lütfi Akad) filminde suya bakarak tefekkür etme sahneleri görülebilir. Yeşilçam'ın *auteur* yönetmenlerinin imzasını taşıyan bu filmlerde, sözü edilen bu sahneler suyu aktif bir sinematografik element olarak filme dahil eder. Yeşilçam'ın bu önemli yapımlarının görsel estetiği Yeni Türk sinemasını da etkilemiştir. Bu filmlerin sinematografik olarak doğayı bir yüze dönüştürerek görsel düzlemine taşıyan film yapma biçiminin öncülü oldukları söylenebilir. Dolayısıyla yeni Türk sinemasında zaman-mekân kronotoplarındaki değişimin aslında keskin bir kopma olarak ortaya çıkmadığı ve Yeşilçam'ın *auteur* yönetmenlerine kadar uzanan bir süreklilik içerdiğini öne sürmek mümkün hale gelir.

Bununla birlikte, yeni Türk sinemasının zaman-mekân kurgularını ikili ayrımlar üzerinden düşünmek yanılgısına da düşmemek gerekir. Filmlerde taşra anlatılsa bile kentsel öğeler, kent anlatılsa bile taşraya ait özellikler görülebilmektedir. Doğa, tam da böyle bir noktada devreye girip önem kazanır. Doğaya ait görünüm, hem taşra, hem kent filmlerinde vardır. Doğa artık, tüm görünümüyle – filmlerin değerlendirilmesi kısmında detaylandırılan *hava, su, toprak, yağmur ve hatta balık* hallerinde – filmlere aktif bir sinematografik öğe olarak dahil edilmektedir. Doğaya ait öğeler artık ne yalnızca taşralarının yaşam alanıyla sınırlıdır, ne de kentin çok uzağında bir karşıtlık

yakalar. Halil'in daha önce boya işlerini yaptığı bu eve her gün gelmeye devam ettiği ve Meral'in portresine bakarak uzun saatler geçirdiği anlaşılır. Meral kendi portresine aşık olan bu adamdan çok etkilenir ve Halil'e aşık olur. Ona cesurca aşkını itiraf eder ve artık portresi yerine kendisinin olduğunu söyler. Halil ise, Meral'in aşkını reddeder ve Meral'in kendisine değil, portresine aşık olduğunu söyler. Halil'e göre Meral onun hayallerini yıkacaktır oysa portresi ona “sonsuz kadar seven gözlerle bakacaktır”. Aşkına karşılık bulamayan Meral İstanbul'a döner. Halil'i unutamaz ama eski erkek arkadaşı Başar ile görüşmeye de devam eder. Başar'a Halil'e olan aşkını anlatır. Bu arada Halil de İstanbul'a döner ve Meral'in aşkını paylaşmaya karar vererek onu bulmaya gider. Meral'i Başar ile birlikte bir atış poligonunda bulur. Başar'ın arkadaşları Halil'i döverler. Meral ise Başar yerine Halil'i tercih eder. Halil, Meral'in babasından onu istemeye gittiğinde, babası önce Halil'i destekleyen sözler söyler, sonra Meral'in zenginlik içinde yetiştiğini ve bu zenginliği kaybetmenin bir süre sonra onu mutsuz edeceğini söyler. Meral'in babasından onay alamayan Halil, Meral'den bir kez daha ayrı düşer. Meral, kendisi gibi zengin bir aileye mensup olan Başar ile evlenir. Halil haberi gazeteden öğrenir. Bunun üzerine gelinlik giydirilmiş bir vitrin mankeni satın alarak ve nehirde bir sandalla Meral'in portresine ve gelinlik giymiş vitrin mankenine bakarak gezintiye çıkar. Meral düğünden kaçır ve Halil'i nehirde bulur. Meral'i gelinlikle kıyıda gören Halil onu sandala alır. Meral önce kendi portresini sonra gelinlikli mankeni suya atar. Halil ve Meral sarılırlar. Ancak Başar onların peşini bırakmaz, onları nehirde bulur ve dübünlü tüfekle ateş ederek, onları kavuşmalarından hemen sonra öldürür.

⁸² Bu filmde imgeler Ekler bölümüne ayrı bir başlık altında verilmiştir.

olarak durmaktadır. Doğa, tüm varoluş biçimleriyle hem kentli, hem taşralı karakterlerin “asıl evi”, kültürle yaşadıkları çatışmalarda yaralandıklarında, örselenip, korktuklarında kısa süreliğine de olsa döndükleri, tüm aşkınlığı ve gizemi ile onları yeniden *dünyaya inandıran* “büyük ev”dir.

Yeni Türk sinemasında doğa, izleyiciyle *konuşan bir yüze* dönüşür. İzleyiciye kendini duyumsatan, onunla ilişki kuran bir form halini alır. “Doğada, vahşi halde form yoktur, çünkü onu görünür olanın yoğunluğundan kesip çıkararak yaratan, bizim bakışımızdır. Formlar, birbirlerinden yola çıkarak gelişirler. Dün formsuz ya da ‘belirli bir form vermeyen’ olarak görülen şey, bugün öyle değildir” (Bourriaud, 2005, s. 33). Yeni Türk filmlerinde doğa, tüm görünümüleriyle bu bakışı talep eder, izleyiciyle konuşur ve onu kendisiyle diyalog kurmaya çağırır. Daney’in söylediği gibi izleyiciye bakan “bir yüz” haline gelir. (Aktaran: Bourriaud, 2005, s.32-37).⁸³

Hava, su ve toprak formlarında karşımıza çıkan doğa, her seferinde başka bir diyalogun başlatıcısıdır. *Sisli Doğa* imgeleri *tarif-edilemez* bir duyumu filmin duyumsama düzlemine taşır; zaman ve mekânı muğlaklaştırır. Mekân sisle dolduğunda, zaman da belirsizleşir; mekânın tarif edilmez “asılı kalmışlık” duygusuna, zaman da yine “asılı kalarak” bağlanır. *Sisli Doğa* imgelerinin film metninde tekrarlı olarak yer aldığı *Sonbahar*, *Bulutları Beklerken*, *Yumurta*, *Pandora’nın Kutusu* filmlerinde zaman, akmak ile akmamak arasında bir boşlukta asılı kalmış gibidir. Sanki durmaksızın aynı gün, her gün yeniden yaşanır. Zamanın ilerlediğine ve şeylerin değiştiğine dair en ufak bir ipucu yoktur. Sis dağıldığında, zaman da mekânla birlikte harekete geçer. Zaman-mekân birlikte değişir. Kararlar netleşir. Filmlerin anlatıları ilerler.

Pandora’nın Kutusu, *Sır Çocukları*, *Yumurta*, *Büyük Adam Küçük Aşk*, *İklimler*, *Bekleme Odası*, *Süt*, *Hayat Var*, *Sonbahar*, *Uzak*, *Uzak İhtimal*, *Güz Sancısı* ve *Çamur* filmlerinde *Suya Bakma* imgeleri karşımıza çıkar. Su, yeni Türk sineması filmlerinde, tüm gizil gücüyle var olur. Her yönüyle aktif bir sinematografik araç haline gelir ve birçok farklı düzeydeki duyumun aktarılmasına araç olur. Su, karakteri statü değişimi öncesinde arınmaya çağırır, tefekküre giden kapıları açar, karar anlarına tanıklık eder ya da filmin duyumsama düzeyinde biriken enerjinin boşaltılması için nötr bir alan oluşturur. Bazı durumlarda da su, tüm iyiliğinin yanı sıra kötücül yanlarını gösterir.

⁸³ Serge Daney’e göre, “her form bize bakan bir yüzdür” (Bourriaud, 2005, s.32-37).

Bachelard'ın deyimiyle *karanlık ve şiddetli* bir ruha bürünür. Her durumda su, yalnızca sinematografik bir dekor olmaktan çıkar, aktif bir estetik öge halini alarak yeni Türk sinemasına önemli bir estetik bileşen olarak eklenir.

Beş Vakit, Hayat Var, Yumurta filmlerinde görülen toprak elementi de filmlerin estetik imgelerinden biridir. Toprak elementi suda da olduğu gibi, karakterle doğrudan bir ilişki kurar. Onlara dış alanda bir sığınak yaratır. Eve dönüş kaygısını yatıştırır, annenin yokluğunun acısını savuşturur. Toprak elementi toprak-ana gibi, tüm iyileştiriciliğiyle orada durur. Karakterlerin içinde eksilen huzuru yeniler; karakterlerin ruh ağırlarını hafifletir.

Yeni Türk sinemasında doğa, ruh ağırlarını hafifleten bir iyileştirici gibi işlev görür. Karakterler tarafından yardımına başvurulmuş ya da derman bulmak için ziyaret edilen bir mistik yaşlı bilge gibidir. Onlarla genellikle sessiz tefekkür anları geçirir ve sessiz anlarda karakterlere, izleyicinin bilmediği bilge sözler fısıldar. Bu sözler sayesinde karakterlerin belli belirsiz kararları netleşir, kültürün yarattığı ağırlarla baş etme güçleri artar, ruhun yaraları sağaltılır. Filmin anlatısı sanki hep doğanın bilge sözlerini beklemiş gibi yeniden harekete geçer.

Doğa, Deleuze'un Ozu filmleriyle ilgili söylediği gibi, bir iyileştirici güç olarak insanın yardımına koşar:

Ozu'da doğanın mükemmelliği, karla kaplı bir dağ, bize bir tek şey söyler; her şey düzenlidir ve olağandır (sıradandır). Doğa, kırılmış, parçalanmış insanı yenilemekten mutlu olacaktır. Bir karakter, bir aile çatışmasından bir anlığına çıktığında ya da karla kaplı bir dağ düşünceyi harekete geçirdiğinde, bu, sanki onun evde bozulmuş olayları düzeltmeye çalışmasıdır, fakat değişmeyen, düzenli bir doğa tarafından yeniden sağlanmıştır. (Deleuze, 1997b, s.15; Akbulut, 2005, s.49).

Yağmur imgesi filmlerde *doğal bir müdahale* olarak kendini gösterir. *Yağmur*, filme izinsiz olarak müdahil olan ve tüm karakterleri çeşitli şekillerde hükmü altına alan bir estetik öğedir. Bazen bereket getirir, bazen travmayı ağırlaştırır. Köyde ve kentte birbirinden farklı karşılanır. Köyde *tanrı misafiri* olurken, kentte yüzüne doğru semsiyeler açılır. Belki de bu yüzden köyde daha uysal, kentte daha hırçın yağar.

Mutluluk, Bulutları Beklerken, Çamur, Takva, Gölgesizler ve Beş Vakit filmlerinde karşımıza çıkan *yağmur imgesi*, filmlerde “yeni”nin başlangıcına işaret eden dölleyici ya da travmayla ortaya çıkan biçimlerde görülür. Her durumda tüm karakterler için başka bir zaman-mekân algısı yaratır. Yağmur öncesinin zaman-mekânı ile yağmur sonrasının zaman-mekânı her seferinde farklıdır. Mekâna yağmur düştüğünde, zaman da değişmiş olacaktır. Bedenin zamanı devreye girecek, ya filmdeki karakterlere *arınma zamanının*, *değişme zamanının* geldiğini muştulayacak ya da var olan travmanın üzerine yağarak, travmayı ağırlaştıracaktır. Her seferinde kendisine sarınmış olan bir duyumla birlikte gelir, filme müdahil olur.

Balık İmgesi, Korkuyorum Anne, Süt, Uzak, Filler ve Çimen filmlerinde karşımıza çıkar. *Balık imgesi* bu çalışma kapsamında bir erk edinme ve erk kaybı bağlamında tartışılmış ve bu durumlara eşlik eden duyumsama, gurur/can çekişme olarak somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Balık tutma, karakterlere erk sahibi olmanın onları ‘erkek’ yapan gururunu yaşatırken, hayatta verilen erk kayıpları aynı ölçüde simgesel fallusa alınmış ölümcül bir darbe gibi, bir balığın can çekişmesi olarak görselleştirilmektedir.

Mitchell imgelerin sosyal ve kültürel bir bağlama yerleştiklerini ve bağlamları içinde değerlendirilmeleri gerektiğini söyler. Mitchell’e göre (1986, s.9), “İmgeler yalnızca bir gösterge değildirler; aynı zamanda tarih sahnesinin bir aktörü, destansı bir durumla donatılmış bir varlık ya da bir karakter, kendimize anlattığımız hikayelerle paralel olarak işleyen bir dönem, imgede var olur.” Bu çalışma kapsamında bulgularan, yeni Türk sinemasının tekrarlayan imgeleri de kaçınılmaz olarak belirli bir sosyal ve kültürel bağlama yerleşir. Yeni Türk sinemasının tekrarlayan imgeleri, bir dil gibi bizimle konuşur ve benzer duyumsamaları benzer şekillerde aktarmaya çalışır. Bize ne söylediklerini bulmak için yeniden ve yeniden farklı gözlerle okunmaları gerekir. Bu çalışma, böyle bir okuma denemesidir. İmgenin söyledikleri ve söyleyecekleri sonsuz kere çoğalabilir.

Yukarıda sözü edilen imgeleri salt yeni Türk sineması yönetmenleri tarafından kurulan imgeler olarak görmemek gereklidir. Yeni Türk sineması, dünya sinemasından bağımsız değerlendirilemez. Sinemanın icadından bugüne kadar çekilen her filmle birlikte oluşmuş bir “sinema belleği” vardır ve bu bellek günümüzün yönetmenlerini de doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemekte ve kendi filmlerini üretirken onlara kaynaklık

etmektedir. Filmlerdeki imgelere, hem içinde bulundukları kültürel bağlam, hem de dünya sinemasının sürekli dolaşımında olan imgeleri kaynaklık etmektedir. Sonuç olarak filmlerde tekrarlayan imgeleri hem içinde bulundukları kültürel atmosferle ilişkili olarak, hem de dünya sineması ile birlikte düşünerek ele alan bir yaklaşım gereklidir.

KAYNAKÇA

- Acar, B. (2009). Her Şey Niye Yok?! Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış. F. Yücel (Ed.). *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* (s.19-46). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Aivanhov, O. M. (1998). *The Mysteries of Fire and Water*. Frejus: Prosveta.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Anlatı, Zaman, Mekan*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Altıntaş, G. (2009). Kuru Rüyalarda Alemi. F. Yücel (Ed.). *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* (s. 49-69). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Aristoteles. (1996). *Poetics*. London: Penguin Books.
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Audi, R. (Ed.). (1999). *Cambridge Dictionary of Philosophy*. New York: Cambridge University Press.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1992). *Aesthetics of Film*. (R. Neupert, Çev.) Austin, Texas: University of Texas Press.
- Aydemir, Ş. (2009). Sol Eli Başımın Altında Olsun, Sağ da Beni Kucaklasın. F. Yücel (Ed.). *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* (s. 131-139). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Bachelard, G. (1995). *Ateşin Psikanalizi*. (A. Yiğit, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları. (1949).
- Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler*. (O. Kunal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (1993).
- Bachelard, G. (2008). *Mumun Alevi*. (A. I. Ergüden, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları. (1961).
- Bachelard, G. (2008). *Uzamanın Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları. (1957).
- Barthes, R. (1992). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayıncılık. (1980).

- Bayat, F. (2009, Fall). Geçiş Ritüeli Bağlamında Arınma. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* , 2 (9), s. 74-78.
- Becker, U. (2000). *The Continuum Encyclopedia of Symbols*. New York: The Continuum International Publishing Group.
- Berger, A. A. (1996). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*. (M. Barkan, U. Demiray, D. Güler, N. Bayram, A. Tunç, N. Ulutak, Çev.) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları. (1982).
- Bonitzer, P. (2006). *Kör alan ve Dekadrajlar*. (İ. Yasar, Çev.). İstanbul, Turkey: Metis Yayınları. (1982, 1985).
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (S. Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları. (2002).
- Büker, S., Akbulut, H. (2009). *Yumurta:Ruha Yolculuk*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Carlson, A. (2004). Appreciation and the Natural Environment. P. Lamarque, S. H. Olsen (Ed.), *Aesthetics and the Philosophy of Art-The Analytic Tradition An Anthology* (s. 537-541). Malden: Blackwell Publishing.
- Cirlot, J. E. (1971). *A Dictionary of Symbols*. (J. Sage, Çev.) London: Routledge Publishing.
- Çağlar Öztürk, A. (2007). *Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1993). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (1991).
- Deleuze, G. (1997a). *Cinema 1: The Movement Image*. (H. Tomlinson, B. Habberjam, Çev.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1997b). *Cinema 2: The Time Image*. (H. Tomlinson, R. Galeta, Çev.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2008). *Spinoza Üzerine Onbir Ders*. (U. Baker, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*. (C. Batukan, E. Erbay, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (1981).
- Doctor, R. M., Kahn, A. P., Adamec, C. (2008). *The Encyclopedia of Phobias, Fears and Anxieties*. New York: Facts On File Publishing.

- Donnet, J. L. (2005). Superego. A. D. Mijolla (Ed.), *International Dictionary of Psychoanalysis* (Cilt III, s. 1690-1692). Farmington Hills, Michigan: Thomson and Gale.
- Douglas, M. (2007). *Saflık ve Tehlike Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi*. (E. Ayhan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (2002).
- Eco, U. (2001). *Açık Yapıt*. (P. Savaş, Çev.). İstanbul: Can Yayınları. (1962).
- Erdoğan, N. (1992). *Sinema Kitabı*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Erdoğan, N., Göktürk, D. (2004). Turkish Cinema. O. Leaman (Ed.), *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* (s. 533-573). London: Taylor&Francis.
- Erksan, M. (Yapımcı), Erksan, M., Demirel, K. (Senarist) ve Erksan, M. (Yönetmen). (1965). *Sevmek Zamanı* [Sinema Filmi]. Türkiye: Troya Film.
- Ertan, E. (2009). Büyüyemişler ve Büyümeye Çalışanlar. F. Yücel (Ed.). *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* (s. 107-111). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Franz von, M.-L. (1988). The Process of Individuation. C.G. Jung, Franz von M.-L. (Ed.). *Man and His Symbols* (s. 158-229). New York:Anchor Press.
- Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat Sinema*. İstanbul: Versus Yayınları.
- Grosz, E. (1990). *Lacan: A Feminist Introduction*. New York, USA: Routledge Publishing.
- Güçlü, A., Uzun, E., Serkan, U., Yolsal, Ü. H. (2008). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gür, Ş., Erman, H. (Yapımcı), Önal, S. (Senarist) ve Akad, Ö. L. (Yönetmen). (1968) *Vesikalı Yarım* [Sinema Filmi]. Türkiye: Şeref Film.
- Hayward, S. (2006). *Cinema Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge.
- Hegel, G. W. (1994). *Estetik I Güzel Sanat Üzerine Dersler*. (T. Altuğ, H. Hakkı, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi. (1975).
- Hermann, H. (2005). On The Transcendent In Landscapes Of Contemplation. R. Krinke (Ed.). *Contemporary Landscapes of Contemplation* (s.36-72). Oxon: Routledge.
- Hill, J. (2000). Film and Postmodernism. J. Hill, P. Church Gibson, R. Dyer, E. A. Kaplan, P. Willemsen, (Ed.), *Film Studies: Critical Approaches* (s. 97-105). Oxford: Oxford Press.

- Iampolski, M. (1998). *The Memory of Tiresias-Intertextuality and Film*. Los Angeles, California, USA: University of California Press.
- Jacobi, J. (1988). Symbols In Individual Analysis. C. G. Jung (Ed.), *Man and His Symbols* (s. 274-303). New York: Anchor Press.
- Jung, C. G. (1988). *Man and His Symbols*. New York: Anchor Press.
- Jung, C. G. (2009). *Dört Arketip*. (Z.A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (1976).
- Kalafat, Y. (1991). Gök Tanrı İnancından Günümüze Kadar Efsunlama ve “Tu-Tu-Tu” lama Uygulamaları. [Elektronik Sürüm] *II. Uluslararası Karacaoğlu ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu: 20-24 Kasım 1991*
http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/sempozyum/semp_2/kalafat.pdf
- Karabağ, Ç. (2005). *1990 Sonrası Türk Sinemasında Sanat Filmleri*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Karlı Tezgören, A. (2007). *Brecht Estetiğinin Türk Sinemasındaki Yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.
- Kaya Mutlu, D. (2001). Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım. D.Derman (Ed.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* (s.111-120). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- King, G. (2002). *New Hollywood Cinema: An Introduction*. London: I.B. Tauris .
- Krinke, R. (2005) Contemporary Landscapes of Contemplation. R. Krinke (Ed.), *Contemporary Landscapes of Contemplation*. (s. 1-12) Oxon: Routledge Press.
- Lawrence, D. H. (1960). Moby Dick, or the White Whale. M. R. Stern (Ed.), *Discussions of Moby Dick* (s. 35-44). Boston: D. C Heath and Company .
- Melville, H. (2001). *Moby Dick*. (S. Eyuboğlu, Ürgan, M., Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (1851).
- Mitchell, W. J. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitry, J. (1989). *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*. (O. Adanır, Çev.). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları. (1963).
- Morson, G. S., Emerson, C. (1990). *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press.
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

- Neumann, E. (1963). *The Great Mother*. New Jersey: Princeton University Press.
- Olson, J. (2003). Inebriate of Air. D. Rothenberg, W. J. Pryor (Ed.), *Writing on Air* (s. 83-93). Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Öztürk, S. R. (2007). Uzak Distant. G. Dönmez-Colin (Ed.). *The Cinema Of North Africa And Middle East* (s. 247-255). London: Wallflower Press.
- Öztürk, S. R. (2010). Hard to Bear: Women's Burdens in the Cinema of Yeşim Ustaoglu. F. Laviosa (Ed.). *Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean* (s.149-164). New York: Palgrave Macmillan.
- Penot, B. (2005). Phallus. A. D. Mijolla (Ed.), *International Dictionary of Psychoanalysis* (Cilt. II, s. 1264-1265). Michigan: Thomson Gale Publishing.
- Person, L. S. (2004). Melville's Cassock: Putting on Masculinity in Moby Dick. M. J. Davey (Ed.), *Herman Melville's Moby-Dick: A Sourcebook* (s. 113-115). London: Routledge.
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik*. (F. Demir, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi. (1996).
- Radcliffe, W. (1969). *Fishing From The Earliest Times*. New York: Burt Franklin.
- Rancière, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Versus Yayıncılık. (2003).
- Sartre, J. P. (2009). *İmgelem*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları. (1936).
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (1993).
- Saviani, L. (2006, Eylül-Ekim). La Sapienza del patico e i colpi del senso. *Informazione Psicoterapia Counselling Fenomenologia* (7), (s. 100-119.)
- Schopenhauer, A. (2005). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*. (L. Özşar, Çev.). İstanbul: Biblos Kitabevi. (1819).
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Süalp, Z. T. (2004). *Zamanmekan Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Sütcü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul : Es Yayınları.
- Svendsen, L. F. (2008). *Sıkıntı'nın Felsefesi*. (M. Erşen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları. (2003).

- Townsend, D. (2002). *Estetiğe Giriş*. (S. Büyükdüvenci, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi (1997).
- Treib, M. (2005). Attending. R. Krinke (Ed.), *Contemporary Landscapes of Contemplation* (s. 13-35). Oxon: Routledge Press.
- Tunalı, İ. (2003). *Marksist Estetik*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Tunalı, İ. (2008). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Vaughan, D. (1986). *Uncoupling: Turning Points In Intimate Relationships*. New York: Oxford University Press.
- Werness, H. B. (2004). *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism In Art*. New York: The Continuum International Publishing Group.
- Yetişken, H. (2009). *Estetiğin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Ziss, A. (2009). *Estetik-Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. (Y. Şahan, Çev.). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Zizek, S. (2005). *Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (1991).

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- Bianet, (t.y) Erişim Tarihi: 28.06.2010
<http://bianet.org/bianet/insan-haklari/102352-mutluluka-avrupadan-odul>
- Cambridge Sözlüğü. (t.y) Erişim tarihi: 24.02.2010
<http://dictionary.cambridge.org/define.asp?key=46231&dict=CALD&topic=doubt-and-ambivalence>
- Hayat Var filmi resmi sayfası (ty) Erişim Tarihi: 05.05.2010
<http://www.hayatvar.com.tr/kunye/index.html>
- NTVMSNBC Sinema Haber (t.y) Erişim Tarihi: 10.05.2010
<http://www.ntvmsnbc.com/id/25079852/>
- Taşçıyan, A. (04.01.2009) Sütten Kesilmeye Dair. *Star Gazetesi [Elektronik Sürüm]*
 Kaplan Film Yapım (t.y) Erişim Tarihi: 10.05.2010
http://www.kaplanfilm.com/tr/milk_news_ali_tasciyan.asp
- Türk Dil Kurumu. (t.y) Erişim tarihi:05.05.2010

<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=korunak&ayn=tam>

Türk Dil Kurumu. (t.y.) Erişim tarihi: 28.05. 2010

<http://www.tdk.org.tr/TR/Genel/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=temaşa>

Ustaoglu Film Yapım, (t.y) Erişim tarihi: 01.03.2010

http://www.ustaoglufilm.com/bulutlari_beklerken/index.html

Ustaoglu Film Yapım, (t.y) Erişim Tarihi: 07.06.2010

http://www.ustaoglufilm.com/bulutlari_beklerken/yonetmen_gorusu.html

EK KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (2008). *Aesthetic Theory*. London: Continuum Books

Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.

Bolla de, P. (2006). *Sanat ve Estetik*. (K. Koş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (2001).

Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi.

Ergüven, M. (2007). *Sırdaş Görüntüler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Jimenez, M. (2008). *Estetik Nedir?*. (A.Karaçoban, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları. (1997).

Parkan, M. (1991). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İzmir: İdeart Yayınları

Pramaggiore, M., Wallis, T. (2005). *Film: A Critical Introduction*. London: Laurence King Publishing.

McGee, P. (1997). *Cinema, Theory, And Political Responsibility In Contemporary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sartre, J.P. (2000). *Estetik Üstüne Denemeler*. (M. Yılmaz, Çev.). Ankara: Doruk Yayıncılık

Tura, S. M. (2007). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Z. Aracagök, B. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık (1969).

www.5vakit.com

www.demirkubuz.com

www.golgesizler.com

www.guzsancisifilm.com

www.hayatvar.com

www.kaplanfilm.com

www.nbcfilm.com

www.sonbaharfilm.com

www.ustaoglufilm.com

www.uzakihtimal.com

EKLER

EK 1. FİLMLERDEN ALINAN İMGELER

Filmlerden alınan imgeler metindeki yer alış sıralarına göre dizilmiştir.

Sisli Doğa İmgeleri



Çamur 1



Çamur 2



Çamur 3



Pandora'nın Kutusu 1



Pandora'nın Kutusu 2



Yumurta 1 (Zehra Anne'nin Yürüyüşü)



Yumurta 2 (Zehra Anne'nin Yürüyüşü)



Yumurta 3 (Gölcük)



Bulutları Beklerken 1



Bulutları Beklerken 2



Bulutları Beklerken 3



Bulutları Beklerken 4



Sonbahar 1



Sonbahar 2



Sonbahar 3



Sonbahar 4

Suya Bakma İmgeleri

**Statü Değişimi Öncesi Ruhsal Arınma Çabasının Görüntüsel Karşılığı Olarak
*Suya Bakma İmgeleri***



Pandora'nın Kutusu 1



Pandora'nın Kutusu 2



Sır Çocukları 1



Sır Çocukları 2



Yumurta 1



Yumurta 2



Yumurta 3



Büyük Adam Küçük Aşk



İklimler



Bekleme Odası 1



Bekleme Odası 2

Karanlık ve Şiddetli Su İmgeleri



Süt



Hayat Var 1 (Karanlık Sular)



Hayat Var 2 (Karanlık Sular)



Hayat Var 3 (Karanlık Sular)



Hayat Var 4 (Şiddetli Sular)



Hayat Var 5 (Şiddetli Sular)



Hayat Var 6 (Şiddetli Sular)



Hayat Var 7 (Şiddetli Sular)



Hayat Var 8 (Açık Sular)



Hayat Var 9 (Açık Sular)

Karasal Sınır Olarak *Su Kenarı* ve Tefekkür İmgeleri



Sonbahar 1



Sonbahar 2



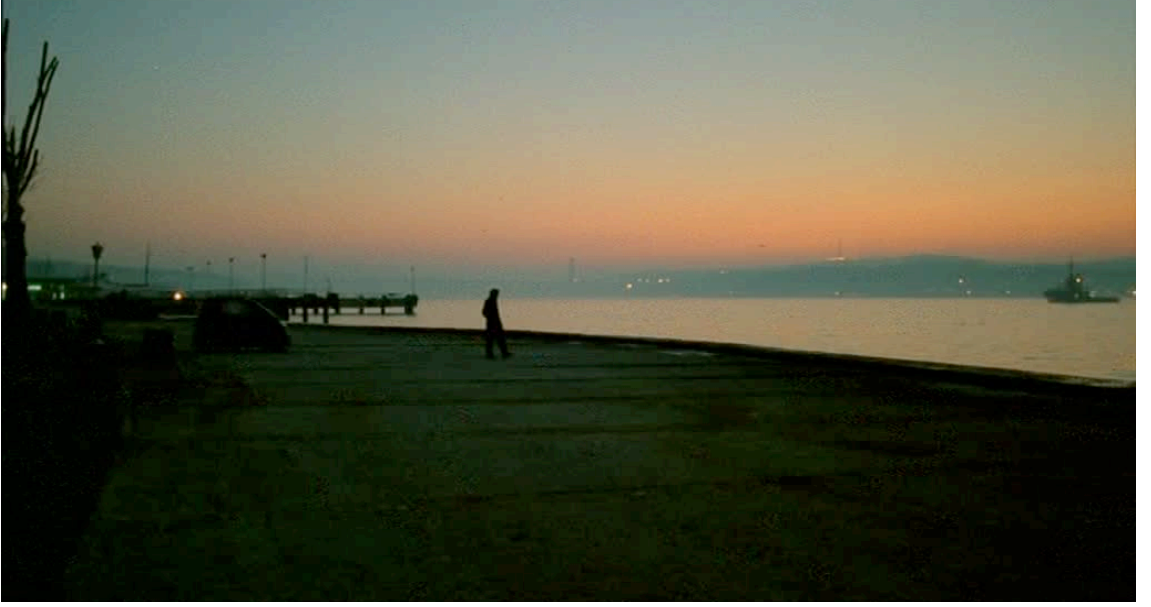
Sonbahar 3



Uzak 1



Uzak 2



Uzak 3



Uzak İhtimal 1



Uzak İhtimal 2



Uzak İhtimal 3



Uzak İhtimal 4



Uzak İhtimal 5

Filmin Dönüm Noktası ve Anlatıda Enerji Boşalımı İmgeleri



Güz Sancısı



Çamur

Toprakta Uyuma/Uzanma İmgeleri



Hayat Var 1



Hayat Var 2



Beş Vakit 1



Beş Vakit 2



Beş Vakit 3



Beş Vakit 4



Beş Vakit 6



Beş Vakit 7



Yumurta 1



Yumurta 2

Yağmur İmgeleri

Dölleyici Yağmur



Bulutları Beklerken 1



Bulutları Beklerken 2



Bulutları Beklerken 3

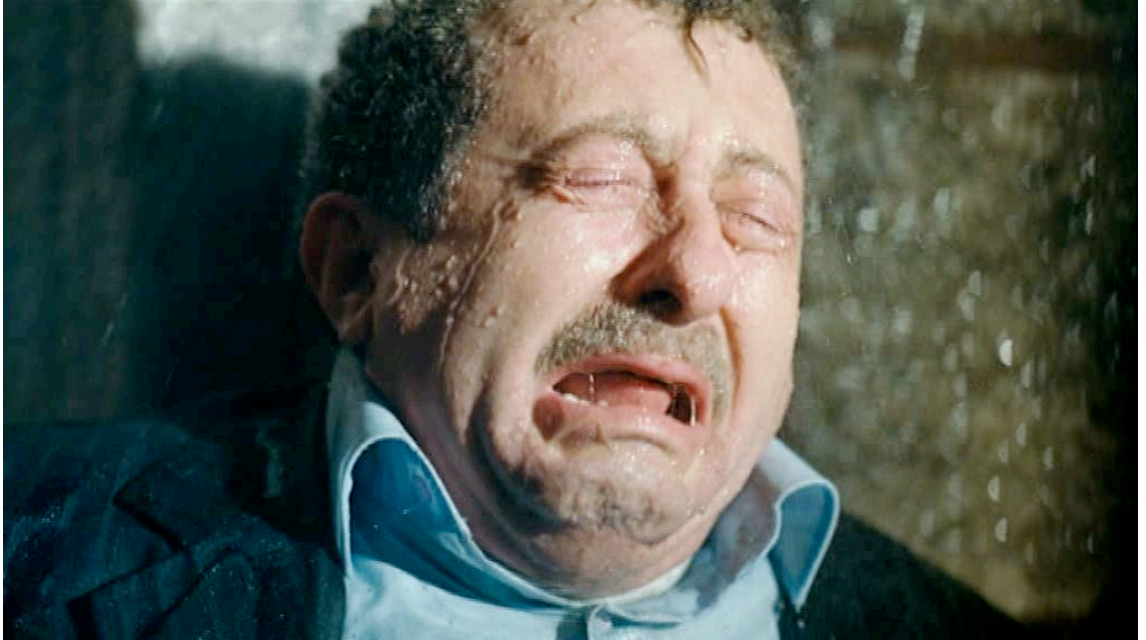


Çamur



Mutluluk

Travma Sırasında/ Sonrasında Yağmur



Takva 1



Takva 2



Gölgesizler 1



Gölgesizler 2



Gölgesizler 3



Beş Vakit 1



Beş Vakit 2



Beş Vakit 3



Beş Vakit 4

Balık İmgeleri



Korkuyorum Anne 1 (Raşit Bey'in Gençliği)



Korkuyorum Anne 2 (Ali'nin Gençliği)



Süt



Uzak



Filler ve Çimen 1 (Erk Kaybı)



Filler ve Çimen 2 (Erk Kaybı)



Filler ve Çimen 3 (Erk Kazancı – Balık maketi)

Sevmek Zamanı Filminden İmgeler







EK 2. DEĞERLENDİRİLEN FİLMLERİN KÜNYELERİ

1. *Bekleme Odası*

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Zeki Demirkubuz, Nilüfer Açıkalın, Nurhayat Kavrak, Eda Toksöz, Serdar Orçin, Ufuk Bayraktar

Türkiye/2003/ Türkçe/92'/Mavi Film

2. *Beş Vakit*

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Oyuncular: Özkan Özen, Elit İşcan, Ali Bey Kayalı, Bülent Emin Yarar, Taner Birsell, Sevinç Erbulak, Yiğit Özşener, Selma Ergeç, Tarık Sönmez, Tilbe Saran, Nihan Aslı Elmas, Cüneyt Türel, Köksal Engür,

Türkiye/2006/ Türkçe/110'/ Atlantik Film

3. *Bulutları Beklerken*

Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu

Senaryo: Yeşim Ustaoğlu- Petros Markaris

Görüntü Yönetmeni: Jacek Petrycki, P.S.C

Oyuncular: Rüçhan Çalışkur, Rıdvan Yağcı, İsmail Baysan, Dimitris Kaberidis, Feride Karaman, Suna Selen, Oktar Durukan, Jannis Georgiadis, Irene Tachmatzidou, Damoklia Mustakidou, Fatma Parlağı

Türkiye-Fransa-Almanya-Yunanistan ortak yapımı/2004/ Türkçe-Yunanca/110'/ Ustaoğlu Film Yapım, Silkroad Production, Flying Moon Filmproduktion, Ideefixe Production

4. *Büyük Adam Küçük Aşk*

Yönetmen: Handan İpekçi

Senaryo: Handan İpekçi

Görüntü Yönetmeni: Erdal Kahraman

Oyuncular: Şükran Güngör, Dilan Çetin, Füsun Demirel, Yıldız Kenter, İsmail Hakkı Şen

Türkiye-Macaristan-Yunanistan ortak yapımı/2001/ Türkçe-Kürtçe/114'

5. *Çamur*

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran

Oyuncular: Mustafa Uğurlu, Taner Bırsel, Bülent Emin Yarar, Yelda Reynaud, Tomris İnceer, Arslan Kaçar

Türkiye/2003/ Türkçe/99'/Maraton Film

6. *Filler ve Çimen*

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: Ali Sürmeli, Sanem Çelik, Bülent Kayabaş, Haluk Bilginer, Uğur Polat, Mesut Akusta, Taner Barlas, Taner Bırsel, Fatih Hacıosmanoğlu, Emin Gürsoy, Mustafa Uzunyılmaz

Türkiye/2000/ Türkçe/115'

7. *Gölgesizler*

Yönetmen: Ümit Ünal

Senaryo: Ümit Ünal

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Atılmış

Oyuncular: Selçuk Yöntem, Hakan Karahan, Taner Birsell, Ertan Saban, Arsen Gürzap, Altan Erkekli, Ahmet Mümtaz Taylan, Ahmet Özaslan, Aydemir Akbaş, Taies Farzan, Onuryay Evrentan, Beyti Engin, Zeynep Kumral, Erdem Akakçe, Biğken Karavus, Serkan Şenalp, Cem Özeren, Fuat Onan, Umut Karadağ, Selda Özer, Özay Fecht, Yiğit Kuşbeygi

Türkiye/2008/ Türkçe/94'/Narsist Film

8. *Güz Sancısı*

Yönetmen: Tomris Giritlioğlu

Senaryo: Ethen Mahcupyan – Nilgün Ögeş

Görüntü Yönetmeni: Ercan Yılmaz

Oyuncular: Murat Yıldırım, Beren Saat, Okan Yalabık, Belçim Bilgin Erdoğan, Hüseyin Avni Danyal, İlker Aksum, Umut Kurt, Avni Yalçın, Kenan Bal, Zeliha Berksoy, Tuncel Kurtiz

Türkiye/2009/ Türkçe/115'

9. *Hayat Var*

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Oyuncular: Elit İşcan, Erdal Beşikçioğlu, Levend Yılmaz, Banu Fotocan, Handan Karaadam, Nebil Sayın, Erhan Tekin, Metin Yıldırım, Önder Açıkbaş, İsmail Başöz

Türkiye/2008/ Türkçe/121'/Atlantik Film

10. *İklimler*

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Oyuncular: Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan, Nazan Kesal, Mehmet Eryılmaz, Arif Aşçı, Can Özbatur, Ufuk Bayraktar, Fatma Ceylan, M. Emin Ceylan, Semra Yılmaz

Türkiye/2006/ Türkçe/97'

11. *Korkuyorum Anne*

Yönetmen: Reha Erdem

Senaryo: Reha Erdem-Nilüfer Güngörmüş

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Oyuncular: Ali Düşenkalkar, Işıl Yücesoy, Köksal Engür, Şenay Gürler, Turgay Aydın, Bülent Emin Yarar, Arzu Bazman, Aydoğan Oflu, Ozan Uygun, Esra Bezen bilgin, Serdar Kamalıoğlu, Ali Çekirdekçi, Fatih Dönmez, Murat Akdağ, Nurgül Uluç, Serdar Keskin, Erdem Akakçe

Türkiye/2004/ Türkçe/128'/ Atlantik Film

12. *Mutluluk*

Yönetmen: Abdullah Oğuz

Senaryo: Kubilay Tunçer, Elif Ayan, Abdullah Oğuz

Görüntü Yönetmeni: Mirsad Herović

Oyuncular: Talat Bulut, Özgü Namal, Murat Han, Mustafa Avkıran, Emir Gürsoy, Meral Çetinkaya, Erol Babaoğlu

Türkiye/2007/ Türkçe/126'/ ANS Production

13. *Pandora'nın Kutusu*

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Senaryo: Yeşim Ustaoglu

Görüntü Yönetmeni: Jacques Besse

Oyuncular: Tsilla Chelton, Derya Alabora, Övül Avkıran, Onur Ünsal, Osman Sonant, Tayfun Bademsoy, Nazmi Kırık

*Türkiye-Fransa-Belçika-Almanya/2008/ Türkçe/112' / Ustaoglu Film Production
Silkroad Production - Les Petites Lumières - The Match Factory - Stromboli
Pictures - ZDF/ARTE Production*

14. *Sır Çocukları*

Yönetmen: Aydın Sayman, Ümit C. Güven

Senaryo: Aydın Sayman, Ümit C. Güven

Görüntü Yönetmeni: Eyüp Boz

Oyuncular: Fırat Tanış, Halil İ. Aras, Volga Sorgu, Özgü Namal, Nur Sürer, Mehmet Ali Alabora, Volga Sorgu, Mustafa Uğurlu, Arslan Kacar, Serdar Orçin, Arif Erkin, Suna Selen, Mustafa Turan, Tibor Varga, İdiko Incze

Türkiye/2002/ Türkçe/115' / Atadeniz Film-Tivoli Film

15. *Sonbahar*

Yönetmen: Özcan Alper

Senaryo: Özcan Alper

Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran

Oyuncular: Onur Saylak, Raife Yenigül, Megi Kobaladze, Serkan Keskin, Nino Lejava, Sibel Öz, Cihan Çamkerten, Serhan Pirpir, Yaşar Güven

Türkiye/2007/ Türkçe-Hemşince-Gürcüce/95' / Kuzey Film

16. *Süt*

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Senaryo: Semih Kaplanoğlu-Orçun Köksal

Görüntü Yönetmeni: Özgür Eken

Oyuncular: Melih Selçuk, Başak Köklükaya, Rıza Akın, Saadet Işıl Aksoy, Alev Uçarar, Şerif Erol, Orçun Köksal, Sahra Özdağ, Tülin Özen, Semra Kaplanoğlu, Tansu Biçer, Burcu Aksoy

Türkiye-Fransa-Almanya/2008/ Türkçe/98'

17. *Takva*

Yönetmen: Özer Kızıltan

Senaryo: Önder Çakar

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Oyuncular: Erkan Can, Meray Ülgen, Güven Kıraç, Erman Saban, Settar Tanrıöğen, Engin Günaydın

Türkiye-Almanya/2005/ Türkçe/96'/Yeni Sinemacılar

18. *Uzak*

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Zuhal Gencer Erkaya, Nazan Kırılmış, Feridun Koç, Fatma Ceylan, Ebru Ceylan

Türkiye/2002/ Türkçe/110'/NBC Film

19. *Uzak İhtimal*

Yönetmen: Mahmut Fazıl Coşkun

Senaryo: Tarık Tufan, Görkem Yeltan, Bektaş Topaloğlu

Görüntü Yönetmeni: Refik Çakar

Oyuncular: Nadir Sarıbacak, Görkem Yeltan, Erkan Uysal

Türkiye/2009/ Türkçe/90'/Hokus Fokus Film

20. *Üç Maymun*

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Ebru Ceylan, Ercan Kesal, Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Oyuncular: Yavuz Bingöl, Hatice Aslan, Ahmet Rıfat Şungar, Ercan Kesal, Cafer Köse, Gürkan Aydın

Türkiye-Fransa-İtalya/2008/ Türkçe/104'

21. Yumurta

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Senaryo: Semih Kaplanoğlu- Orçin Köksal

Görüntü Yönetmeni: Özgür Eken

Oyuncular: Nejat İşler, Saadet Işıl Aksoy, Ufuk Bayraktar, Tülin Özen,
Gülçin Santırcıoğlu, Kaan Karabacak

Türkiye-Yunanistan/2007/ Türkçe/97

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı Gamze HAKVERDİ

Doğum Yeri ve Tarihi Ankara 12.06.198

Yüksek Lisans

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi
Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Bilimleri
Yüksek Lisans

Bildiği Yabancı Diller İngilizce (ileri) – İtalyanca (Orta)
Bilimsel Faaliyetleri

İş Deneyimi

Stajlar PR INSTITUTE – Portland OR USA
Stajyer İletişim Danışmanı

Çalıştığı Kurumlar Hacettepe Üniversitesi –İletişim Fakültesi
Araş. Gör.

İletişim

E-Posta Adresi gamzeh@hacettepe.edu.tr

Tarih 21.06.2010