



MARDİN
ARTUKLU
ÜNİVERSİTESİ

MARDİN
ARTUKLU
UNIVERSITY

arts

Artuklu Sanat ve Beşeri
Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of
Arts and Humanities

2019, 2 (Eylül • September)

e-ISSN 2687-1890

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of Arts and Humanities

2019, 2 (Eylül • September)

Sahibi | | Owner

Mardin Artuklu Üniversitesi adına On Behalf of Mardin Artuklu University
Rektör Prof. Dr. İbrahim ÖZCOŞAR Rector Prof.

Editör | | Editor

Doç. Dr. Mehmet IŞIK Assoc. Prof

Editör Yardımcıları | | Vice Editors

Dr. Öğr. Üyesi Emre AŞILIOĞLU Assist. Prof
Arş. Gör. Kansu ÖZDEN Res. Assist.
Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA Res. Assist.

Tasarım ve Mizanpaj | | Design & Layout

Arş. Gör. Kansu ÖZDEN Res. Assist.

Sekreteryaya ve Ağ Sorumlusu | | Secretariat & Webmaster

Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA Res. Assist.

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, uluslararası hakemli bir dergidir. Dergi, yılda iki kez, Şubat ve Eylül aylarında elektronik ve gerektiğinde basılı olarak yayınlanır. Yayın Kurulu kararı ile ek ve özel sayılar çıkarılabilir. Dergiye Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca dillerinde yazılmış akademik çalışmalar kabul edilir.

ARTS: Artuklu Journal of Art and Humanities is an international peer-reviewed journal. The journal is published twice a year, in February and September, electronically and, where necessary, in print. Supplement and special issues can be published by the decision of the Editorial Board. Academic studies in Turkish, English, German and French are accepted.

Yazışma Adresi | | Correspondence Address

T.C. Mardin Artuklu Üniversitesi,
Merkez Yerleşkesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Artuklu/Mardin/Türkiye, 47060

T.R. Mardin Artuklu University,
Central Campus, Faculty of Fine Arts,
Artuklu/Mardin/Turkey, 47060

İletişim | | Contact

0090 482 213 40 02 • 0090 482 213 40 04 (f) • arts@artuklu.edu.tr

www.dergipark.org.tr/arts

Editör Kurulu | | Editorial Board

Doç. Evrim Özlem KAVCAR Assoc. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Kutlu GÜRELLİ Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Başak KAPTAN ŞİRAY Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Şefik ÖZCAN Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık SARIALIOĞLU Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Nesrin YEŞİLMEN Assist. Prof.

Danışma Kurulu | | Advisory Board

Prof. Maria Dolores Notari ABAD, Superior Ceramic School of Alcora Prof.
Prof. Dr. Sedat CERECİ, Mustafa Kemal Üniversitesi Prof.
Prof. Dr. Paul Gwynne, The American University of Rome Prof.
Prof. Dr. Ayla KANBUR, Düzce Üniversitesi Prof.
Prof. Dr. Selma KÖKSAL, Düzce Üniversitesi Prof.
Prof. Dr. Manuela Maria Fernandes Penafria, University, University of Beira Interior Prof.
Prof. Dr. Celal Oktay YALIN, Maltepe Üniversitesi Prof.
Doç. Dr. Çağrı BULUT, Yaşar Üniversitesi Assoc. Prof.
Doç. Dr. Şakir EŞİTTİ, Ardahan Üniversitesi Assoc. Prof.
Doç. Dr. Davor DZALTO, The American University of Rome Assoc. Prof.
Doç. Dr. Serdar YILMAZ, Düzce Üniversitesi Assoc. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Yıldız ERSAĞDIÇ, Dokuz Eylül Üniversitesi Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Mehtap HİSARCIKLILAR, Coventry University Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Funda MASDAR KARA, Bitlis Eren Üniversitesi Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Emrah ÖZDEMİR, Çankırı Karatekin Üniversitesi Assist. Prof.
Dr. Gulshen SAKHATOVA, Göttingen University Dr. Phil.

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, İdeal Online veri tabanında taranmaktadır.

İçindekiler | | Index

A R A Ş T I R M A M A K A L E S İ
R E S E A R C H A R T I C L E

Şefik ÖZCAN

Darren Aronofsky'nin
Mother Filmi ve
Baba-nın- Adları

The Film of *Mother* By
Darren Aronofsky and The
Names of The Father

8

Kutlu GÜRELLİ

Sanat Eğitiminde
Temel Sanat Dersine Yönelik
Bir Değerlendirme

An Assessment of
the Foundations Course
in Art Education

22

Rahman Işık SARIALİOĞLU

Unutulan Mesafe,
Hayvan-Oluş ve Sanat

Forgotten Distance,
Being-Animal and Art

38

Seçkin SEVİM

Normal Hayat Diye Bir Şey
Yoktur Dalmaçyalı!
Yugoslavya'nın Parçalanma
Sürecinin Bir Alegorisi Olarak
Karaula Filmi

There is No Such Thing as a
Normal Life, Dalmatian!
Karaula Film as an Allegory
of the Disintegration Process
of Yugoslavia

48

Emre AŞILIOĞLU ve Şefik ÖZCAN

İletişim Çağında Yalnızlığa
Özlem: Post-Apokaliptik
Sinema ve *Bird Box*

Longing for Loneliness in the
Age of Communication: Post-
Apocalyptic Cinema and *Bird Box*

70

**D E Ğ İ N İ
N O T E S****Sezer Ahmet KINA**

Kısa Filmlerin Uzun Etkilerini
Mardin'de Hissetmek

The feeling of
Long Affects of Short Films

91

Editörden

Merhaba...

Sanat ve beşeri bilim alanındaki temel teorik yaklaşımları ve onları çevreleyen tartışmaları kapsayarak bu alanla ilgilenenlere yararlı bir kaynak olmak ve bu bağlamda önemli bir kamusalılık yaratabilmek amacıyla yayın hayatına merhaba diyen ARTS, ikinci sayısına erişmenin mutluluğunu yaşıyor... Emeği geçen dergi çalışanlarına, editör ve danışma kuruluna ve nitelikli yayınlarını bizimle paylaşan değerli yazarlara teşekkür ederiz.

İkinci sayımızda dergimize yönelik ilginin artması sebebiyle çok mutluyuz. Artan ilgi doğru bir yerde durduğumuzun açık kanıtı. Küreselleşen ve küçülen dünyada her geçen gün biraz daha birbirine yaklaşan sanat ve sosyal bilimler alanlarındaki bilgi birikimini ortak bir zeminde buluşturmayı hedefleyen dergimiz, sanata ve sosyal bilimleri sanatla buluşturan akademik çalışmalara yer vererek bu alandaki önemli bir boşluğu doldurmaktadır. İlk sayıdan bu yana geçen süreçte dergimiz Kültür Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü'nden e-ISSN numarası almış ve TR Dizin'de taranmak için gerekli altyapı eksikliklerini gidermiştir. Bu sayının yayınlanmasına müteakip TR Dizin'de taranmak üzere başvuru yapılacaktır.

ARTS'ın ikinci sayısında beşi özgün araştırma makalesi, biri değini yazısı olmak altı farklı çalışma bulacaksınız. Şefik Özcan tarafından kaleme alınan "Darren Aronofsky'nin Mother Filmi ve Baba-nın- Adları" başlıklı ilk çalışma, sinema alanından. Özcan, bu çalışmada Pi (1998) ve Bir Rüya İçin Ağıt (2000) gibi önemli yapımlara imza atan Amerikalı yönetmen Darren Aronofsky'nin 2017 yılında çektiği Mother filmindeki teolojik göstergeleri ve filmin bütünselliği içindeki mitolojik anlatıyı Lacancı psikanalitiğin kavramlarıyla çözümlüyor.

İkinci çalışma sanat eğitimi alanından. Kutlu Gürelli tarafından kaleme alınan "Sanat Eğitiminde Temel Sanat Dersine Yönelik Bir Değerlendirme" başlıklı çalışma, tarihsel gelişim süreci ve bağlamı içerisinde "temel sanat (eğitimi)" konusuna odaklanıyor. Güzel sanatlar eğitimi alanındaki sorunları temel sanat eğitimi dersi bağlamında inceleyen Gürelli, güzel sanatlar eğitimi alanının, "öncelikle bireysel ifade ve yaklaşımın örselenmediği, bilgi, beceri, yetenek gibi muğlak ve bağlamı haricinde hiçbir anlam içermeyen kavramların güdümünde hiyerarşik yapıların oluşturulmadığı, gizemli kurallılıkların ve "öğrenciliğin" sürekli yeniden üretilmediği bir alan olarak düşünülmesi" gerektiğini ortaya koyuyor.

"Unutulan Mesafe, Hayvan-Oluş ve Sanat" başlıklı üçüncü çalışma, sanat alanından. İnsan, hayvan ve sanat arasındaki ilişkilere odaklanan çalışma Rahman Işık Sarıalioğlu tarafından kaleme alınmış. Sarıalioğlu, çalışmasında her geçen gün doğa ile arasındaki mesafeyi biraz daha açan sanatın nasıl boşa düştüğünü gösteriyor ve sanatın "ancak mahlûkatla karşılıklı bakışarak kaybedilen o mesafede varlık kazanabileceğini" belirtiyor.

Dördüncü çalışma yine sinema alanından. Seçkin Sevim tarafından kaleme alınan çalışma "Normal Hayat Diye Bir Şey Yoktur Dalmaçyalı!": Yugoslavya'nın Parçalanma Sürecinin Bir Alegorisi Olarak *Karaula* Filmi" başlığını taşıyor. *Karaula* filminin, Yugoslavya'nın parçalanma sürecine ilişkin Üçüncü Dünya anlatılarına özgü

bilinçli ve açık bir alegori içerip içermediğini sorgulayan Sevim, çalışma boyunca filmin olay örgüsünü, Fredric Jameson ve Arjun Appadurai'nin argümanlarını esas alınarak dokuz kategori altında analiz ediyor.

"İletişim Çağında Yalnızlığa Özlem: Post-Apokaliptik Sinema ve Bird Box" başlıklı beşinci çalışma da yine sinema alanından. Emre Aşlıoğlu ve Şefik Özcan tarafından kaleme alınan çalışma, iletişim teknolojilerinde yaşanan olağanüstü gelişme sonrasında görünürlük kazanan ve sanatın farklı alanlarında da karşılık bulan kıyamet sonrası yaşam tartışmalarının sinemadaki izlerini sürüyor.

Son çalışma Kısa Film Platformu tarafından dört yıl önce başlatılan "Kısa Film Uzun Etki" isimli kısa film yarışmasında son üç yılda ödüle layık görülen filmlerin şehrimiz Mardin'de gösterildiği etkinliğe ilişkin bir değerlendirmesi. Sezer Ahmet Kına tarafından kaleme alınan yazıda mültecilik, kadınlık, çocukluk, emek süreçleri, ayrımcılık, dışlanma gibi toplumsal birer anomi niteliği taşıyan olguların sinemanın dili ve kavramlarıyla vücuda getirilmesinin Mardin gibi kültürel sermayesi yüksek bir kentin ev sahipliğinde gerçekleştirilmesini bir kazanım olarak değerlendiriyor.

ARTS'ın bundan sonraki sayılarında da birlikte olmak dileğiyle.

Doç. Dr. Mehmet IŞIK
Editör

Darren Aronofsky'nin Mother Filmi ve Baba-nın- Adları

Geliş Tarihi/Received: 15.08.2019
Kabul Tarihi/Accepted: 06.09.2019
Yayın Tarihi/Published: 29.09.2019

Dr. Öğr. Üyesi Şefik ÖZCAN
Mardin Artuklu Üniversitesi
GSF, Resim Bölümü
mysozcan@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9913-804X

ÖZ

Bu yazı, Yönetmen Darren Aronofsky'nin Mother (Anne, Darren Aronofsky, 2017) filmindeki teolojik göstergeleri ve filmin bütünselliği içindeki mitolojik anlatıyı, Lacancı Psikanalitiğin kavramlarıyla çözümlenmeyi amaçlamaktadır. Başlıkta geçen Baba-nın-Adları ifadesi, Lacan'ın 8 Temmuz 1953 ve 20 Kasım 1963 tarihlerinde on yıl arayla yaptığı ve görünüşte farklı türden konulara dair iki konuşmasına dayanan konferansının devamında, Baba-nın-Adları Semineri'nin adıdır. Makalenin böylesi bir başlıkla ele alınmasının nedenlerinden birini; Yönetmenin, filmin anlatısı içerisindeki yaratma sıkıntısı yaşayan yazarı, Pascal'ın Memorial adlı eserinin başına yazdığı gibi, "(...) filozofların ve bilginlerin Tanrı'sı –olarak- değil, İbrahim'in, İshak'ın, Yakup'un Tanrı'sı(...)" –olarak- tasvir edişi oluşturmaktadır (Pascal Blaise; 1654, s. 02). Diğer nedenlere gelince; Filmin anlatı örgüsünde bir Tanrı'yla gerçekte karşılaşmıştır. Bir adım ötesinde bir Tanrı'yla birlikte yaşanmıştır. Ve buna rağmen her gerçek gibi, o da erişilmezdir. Ve bu erişilmezlik, aldatmayanla, yani; film boyunca hissettirilen 'kayı' ile gösterilir.

Filmin anlatısı içerisindeki simgeler, 'simge' adına layık bir şekilde işaretlenen cesetlerdir. Bir cesedin etrafında, insan türünü karakterize eden ilişkiler mevcuttur. Tam da bu ilişkiler dolayısıyla cesedin kendisi, yaşamış olduğu gerçeğini, apaçık bir şekilde, orada öylece duran bir 'fazla' olarak muhafaza eder. Bu insanileştiren bir şeye dönüşür.

Filmin tamamı, Lacan'ın 'aktarım' dediği şeyi özetler gibidir. Bu nedenle filmin sonunda, hiçbir Ad'a sahip olmayana yapılan aktarımı vahşet dolu bir törensellik eşliğinde izleriz.

Anahtar Kelimeler: Mother Filmi, Teoloji, Psikanaliz, Lacan

Özcan, Ş. (2019). Darren Aronofsky'nin Mother Filmi ve Baba-nın- Adları. ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 2, ss. 8-21.

The Film of *Mother* By Darren Aronofsky and The Names of The Father

ABSTRACT

This study aims to analyze the theological indicators and the mythological narrative in *Mother* film (*Mother*, Darren Aronofsky, 2017) within the totality of the film via the notions of Lacanian psychoanalysis. The phrase in the title which is the Names of the Father is the name of Lacan's conference that based on two seemingly different speeches on 8 July 1953 and 20 November 1963. One of the reasons why the article is dealt with such a title is that Aronofsky describes the author, who has a creativity problem in the film, as "(...) not the God of philosophers and scholars, but the God of Abraham, Isaac, and Jacob (...)" as in Pascal's Memorial (Pascal Blaise; 1654, p. 02). If we look at other reasons, a God is encountered in the narrative plot of the film. When we go one step further, the film is lived with a God. And yet, like every truth, it becomes inaccessible. And this inaccessibility is shown by the unfaithful, the "anxiety" felt in the film.

The symbols in the narrative of the film are corpses that are marked as worthy of the concept of "symbol". There are relationships around a corpse that characterize the human species. It is precisely because of these relationships that the body clearly retains the fact that it has lived as a "plus". It turns into something that humanizing.

The whole film seems to sum up what Lacan calls "transference". For this reason, at the end of the film, we watch the transfer to the one who has no name, accompanied by a brutal ritual.

Keywords: *Mother* Film, Theology, Psychoanalysis, Lacan

GİRİŞ

Darren Aronofsky'nin 2017 yapımı "Mother" (Anne, Darren Aronofsky, 2017) filmi, gerek barındırdığı sinematografik temalar; gerekse film okumaları açısından sahip olduğu zenginlikler bağlamında oldukça tematik bir film olma özelliğine sahiptir. Katıldığı Toronto ve Venedik film festivallerinde eleştirmenleri ikiye bölen film, beraberinde getirdiği estetik okumalar açısından bu bölünmüşlüğü ötesinde anlamlar taşır. Film her şeyden önce oldukça 'Teolojik' bir genel izlek sunar. Başından sonuna kadar, önermelerin çoğunun bu teolojik imlemlerden doğduğunu ve gitgide kaotik bir evren tasarımına doğru evrildiğini izleriz. Filmin başında tekinsiz bir alan olarak 'dış alem', ilksel doğa veya yaratılışın ilk nüvesi olarak dünya imlenirken, korunaklı ve 'güvenli' olarak tanımlanabilecek iç mekan-yani ev (Hitchcock filmlerini hatırlatan bir alametifarika!) ikili ve net bir ayrımla ortaya konur. Çevreden nispeten yalıtılmış olabileceğini hissettiğimiz bir kır evinde yaşayan çifti görürüz öncelikle. Şair-yaratıcı rolünde gördüğümüz isimsiz karakter ile (Javier Bardem) ona hayranlıkla bağlı olduğu eşi Veronica-filmde Toprak Ana olarak Gaia- (Jennifer Lawrence) arasında gerilimli bir ilişki sunumu ile film açılır. Yaratım süreci sıkıntısı yaşayan Şair-Tanrı!-bir başka deyişle 'O' karakteri ilham arayışını, evlerine misafir olarak gelen doktor (Ed Harris) karakteriyle ateşleyecektir. Bu noktada filmin yoğun simgesel anlatımının ilk -ve belki de en belirgin- göstergesi olarak daha önce bahsedilen teolojik vurgu net olarak ortaya konmuş olur. Kitab-ı Mukaddes'in en temel anlatılarından biri olan Adem bahçesi sabit kamera açısıyla kır evinin hemen karşısında bizlere sunulur. Şair-Tanrı bu noktada deyim yerindeyse Adem'in eve (verili gerçeklikteki yaşanan dünyayı anlamalıyız bu noktada) gelişiyse kendi 'oluş' unu hatırlar. Bu oluş biçimi yaratma güdülenmesiyle kucaklayıcı ve elbette oldukça misafirperver olmak durumundadır. Fakat karşımızdaki oldukça müstehzi bir Adem'dir. Adeta yasak elmayı çoktan yemiş ve hatta bu bilgilenmeyle birlikte oldukça tecrübe sahibi ve özgüvenli bir profil sergiler. Babasına oldukça hayran bir Adem hüviyetindedir doktor karakteri. O'nun yaratım sürecine ve varoluşuna hayranlık duymaktadır. Bu durum Veronica'yı oldukça rahatsız eder. Ev ya da güven teşkili olarak verili gerçeklik onun için bir tür korunaklı alandır. Doktorun gelişiyse ilk rahatsız edici vurgu olarak bir tür huzursuzluk simgesidir. Her ne kadar teolojik anlatı Adem ve Havva karakterlerini insanlık adına girilen ortak bir arayışın temsili olarak sunsa da; filmde bu anlatının tersinir sunumlarıyla karşılaşırız. Bu tersinir sunumlar bütünü genel anlatının postmodern

tezahürü olarak aslında tipik bir Aronofsky plastisitesini aktarsa da teorik düzlemde bu sunumlar bütünü, yazıya konu olan Lacan'cı psikanalizin genel metodolojisine yakındır.

1. Baba-nın Adları

Bu düzlemde şair-tanrı ile doktor karakterlerinin karşılaşması, 'Baba'ların' karşılaşmasıdır. ¹Bahsedilen simgesel düzenin 'öteki'si ise tedirgin bir kadın olarak Veronica karakteridir. Doktorun öksürük nöbetiyle 'O' tarafından banyoya götürülüşü ve bu esnada Veronica'nın doktorun kaburga yarasını fark edişi ve akabinde O'nun bu yarayı gizleyişi adeta Adem'in kaburgalarından doğan Havva'yı ve bu bilgileniştikten memnun olmayan ana erkek karakterin-yani Tanrı'nın- aynı karede işlenmesini gerektirmiştir. Nitekim bu sahneden hemen sonra Havva karakteri de doğmuş olacak ve akabinde ertesi gün evin kapısında doktorun eşi olarak kendisi görüyor olacağız. (Michelle Pfeiffer)

Baba figürlerinin bu ele alınış şekli Lacan'ın Baba-nın-Adları isimli seminer notlarının bir araya getirildiği çalışması ışığında daha da anlamlı hale gelir. Baba figürleri öznenin bir tür 'başka'nın etkisi altında; onun kaygısının nesnesi olarak vücut bulmasıyla simgeleşir.² Bu simgeleşme biçimini bir tür kaygı alefi; yani kaygının simgeleşmesi olarak Veronica'nın bakışında görmemiz mümkün olur. Doktor ve şair/yazar (O) karakterleri, böylece bu bakışın etkisi altında öznelenirler. Bu öznelenme biçimi aynı zamanda simgesel düzenin de kurgusunu güçlendiren bir oluştur. Böylesi bir simgesel düzende özne Başka'nın arzusundan etkilenir. Özne tam da kaygılı olduğu anda ötekinin arzusundan etkilenir pozisyonundadır.³ Lacan'ın ifadesiyle "Özne bu arzudan diyalektikleştirilebilir olmayan doğrudan bir tarzda etkilenmiştir. İşte bu bakımdan kaygı, öznenin etkilenimleri arasında, aldatmayandır.⁴ Tam da bu sebepten ötürü Veronica'yı bütün duygulanımlarında, olaylara verdiği tepkilerde oldukça dürüst ve doğrudan görürüz. Veronica adeta ötekinin aynasında kendine bakan bir karakterdir. Kendinde eksik olanı, başkasının arzusuyla oluşturan ve bu yeni oluşta her defasında kaygı-kontrol sarmalında debelenen bir pozisyonundadır.

¹ Kuşkusuz bu noktada tersine çevrilen sadece teolojik sunumun kendisi değildir. Aynı zamanda Freud'çu psikanalitik görüşün de tersinirliğini görürüz. Freud'çu düzlemde baba yalnızca tekil olabilir ve Lacan'ın dem vurduğu büyük simgesel düzenin-yani 'Büyük Öteki' nin dışarda kaldığı sadece seksüel bir figürün kendisidir. Fakat Lacan'cı babalar aynı zamanda bir düzenin temsiliyetinin de simgesidirler. Bunun dışında Adem de İsrailoğulları sülalesinin ve dolayısıyla insanlığın ilk atası olması itibarıyla Lacan'cı simgesel düzende önemli bir 'baba' figürüdür.

² Jacques Lacan, Baba-nın-Adları, Monokl Yay., İstanbul, s.73-74.

³ A.e., s.62.

⁴ A.e., s.63.

Sürekli olarak eve yeni gelen çiftin eylemlerini kontrol altında tutmaya çalışır ve fakat kontrol altında tutmaya çalıştıkça her şey kontrolden çıkar. Akış düzenindeki chaos evrenin oluşumundaki niteliğini devamlı hatırlatır Veronica'ya.

2. Eksiklik Olarak Arzu

Filmin alegorik yapısıyla ilişkilenen bir başka durum evin yaşayan bir organizma olarak işlenişidir. 'Anne oluş' adeta evin nesnel yapısında vücut bulmuştur. Veronica'nın evin kanayışını, nefes alış-verişini hissediş ve bu durumla ilgileniş bir annenin çocuğuyla olan ilişkisini hatırlatır. Evin tahrip edilen dünyanın bir temsili olarak görüldüğünü hatırlayarak, bu yapıyı sonun kadar korumaya yönelik tutumuyla Gaia'nın oldukça anaç bir sunumuyla karşılaşırız. Öyle ki doktor karakterinin eşinin de eve gelişyle birlikte, 'öteki'nin bakışının izleğinde şairin ve kendisinin ilişki yapısının analiziyle karşılaşacaktır Veronica. Yasak elma simgeselliğini anıştıran bir nesnenin şair tarafından dikkatle korunması, bu yasak nesneye Adem (Doktor) ve Havva' (Doktorun eşi) nin ilgisi teolojik düzlemdeki dizgeyi hatırlatır niteliktedir. Ertesi gün bu nesnenin çift tarafından kırılması ile birlikte (yasak elmanın yenişi) Pandora'nın kutusu açılmış ve bilgiler, evren düzleminde öğrenilebilir-ve dolayısıyla paylaşılabılır olmuştur. Nitekim bir sonraki sahnede Adem ve Havva cinselliği de keşfetmiş olacaklardır. Veronica'nın kutsal nesnenin kırılmasının hemen akabinde çifti alt katta sevişirken görmesi onların evden sürülmesini gerekli kılacaktır! Bütün bu olaylar neticesinde Veronica yeni gelen çiftle rahatsız edici bir karşılaşma içinde bulur kendini. Doktorun eşinin kışkırtıcı imaları, Veronica'nın çocuk sahibi olamayışıyla bu durumun doktorun eşi tarafından sorgulanması Veronica ve şair arasındaki gerilimi arttırır. Daha dikkatli bakıldığında bu gerilimin özünün bir tür kaygı durumu olduğunu anlarız. Bu kaygı türü elbette Lacan'cı teorizasyonda bir tür duygulanım'a tekabül etmektedir. Bu duygulanım türü özne olarak Veronica'nın, doktorun eşinden transfer ettiği haz duygusudur. Fakat bu haz tam da Freudyen bir tanım olan hazın ötesinde -yine Lacan'cı terminolojiyle ifade etmek gerekirse bir tür jouissance (haz ötesi tatmin-veyahut bir tür dürtü tatmini) hissiyatıdır.⁵ Doktorun karısının devamlı surette dolayımına soktuğu cinsel mesajlar Veronica'yı eşine karşı kışkırtır ve aralarındaki cinsel temassızlığın sorumlusu olarak eşini suçlar. Tam da bu

5 Jouissance kavramının detaylı işleniş ve bu kavram etrafında şekillenen tartışmalar bütün için bkz: Slavoj Žizek, Yamuk Bakmak, Metis Yayınları, İstanbul

noktadan sonra Veronica ve eşi arasındaki tutkulu sevişme sahnesiyle jouissance'nin nihai döngüsü tamamlanacaktır. Bu sevişme sonrasında Veronica'nın hamile kaldığını öğreniriz ve olayların boyutu değişir. Bu noktada asıl problematik ise, Veronica'nın arzusunun nedeni ile nesnesi arasındaki uyumsuzlukta asılı kalmasıdır. Zira Veronica kendi arzusunun değil, doktorun karısının arzusunun nesnesi olarak konumlanıp eşyle birlikte olmuştur.

Başka bir arzu-sevgi diyalektiği Veronica'yla eşi arasındaki ilişkilene biçiminde karşımıza çıkar. Veronica eşyle, kendisine karşı olan sevgiyi devamlı sorgular niteliktedir. Dışardan gelen kişilerin varlığı Veronica'ya bu sevginin varlığını tehdit eden dış etmenler olarak görünür. Dışarı Veronica için büyük bir tehdittir. Fakat asıl tehdit şairin nezdinde Veronica'nın görmek istediği sevmeye biçimidir. Veronica Şair/Yazar (O)'dan kendinde olmayana vermesini ister.⁶ Aşkın o en yüce karşılığını bekler gibidir fakat 'O'-bu noktada yeniden yaratıcı Tanrı figürü olduğunu hatırlamak gerekir belki de-eve aniden dahil olan doktor ve eşinin çocuklarının da gelişyle 'iyilik' dağıtmaya devam eder. Onlar birer Tanrı misafiridir ve onlara iyi davranılması gerekir. Bu ani baskın Veronica'yı oldukça rahatsız eder. Doktor ve eşi yetmezmiş gibi artık evde bir de çocuklar vardır. Üstelik başka bir kriz de kardeşin kardeşi katlidir. Filmin teolojik görüngüsü bir kez daha kendini hatırlatır: Adem'in oğullarından Kabil Habil'i çıkan bir tartışma sonucunda evde öldürmüştür. Artık insanlığın eline kan bulaşmıştır ve bu andan itibaren evde bir nevi tufan baş gösterecektir. Önce Şair'in hayranları kapının önünde ufak bir grup olarak ondan imza beklerler. Tam da hamileliğin kutlanacağı bir yemek hazırlığında olan Veronica giderek artan ziyaretçi kalabalığı karşısında iyice huzursuz olur. Başlangıçta dışarda bulunan ziyaretçiler Şair'in davetiyle eve girerler. Bu andan sonra evde çıkan ufak çaplı taşkınlıkları kontrol altında tutmaya çalışan Veronica tek tek bütün olaylara yetişemez. Olaylar da iyice çığırından çıkar. Çeşitli çatışmalar, protestolar, polis güçleri ve devlet temsiliyetini simgeleyen çeşitli gruplar evin içinde tam bir kaos yaratırlar. Bu temsiliyet tipik bir dünya panoraması gibidir ve son süreçte, başta bireyci kaygılarla başlayan ufak krizler yerini toplumsallaşan kaygılara bırakır. Özellikle filmin sonuna doğru kurban mitinin işlendiği sahneler de yine bahsedilen teolojik örgünün bir parçasıdır. Kaosun ortasında doğumu gerçekleştiren Veronica'nın bebeği önce eşi tarafından alınır. Veronica bebeği vermekte tereddüt eder çünkü içgüdüsel olarak kötü şeyler olacağını hisseder gibidir. Bebek 'O'nun

⁶ Konuyla ilgili detaylı tartışma için bkz: Ulus Baker, Sanat ve Arzu, İletişim Yay., İstanbul, s. 94-95-96-97.

elinden topluluğun eline geçer ve elden ele, adeta bir kurban gibi sunağa yatırılır. Veronica kalabalığı yararak hızla sunağa ulaşmaya çalışsa da bebek parçalanır ve her bir parçası toplulukça yenir. Böylece artık günümüz Neo-liberal toplum inşasının yapı taşlarını oluşturan nefret dolu, tüketici bir hoyratlık evin içindeki tebaaya transfer edilmiş olur. Siyasi protestolar, insan kıyımları gibi toplumsallaşan olgular ve bunların sonuçlarıyla yüzleşmek zorundadır Veronica.

Bunlarla birlikte yaşanan olayların yeniden yaşanacağı ve yaşanacakların yaşanmışlıklar üzerinden şekilleneceğine dair genel vurgu filmin karakterleri özelinde de kendini gösterir. Filmde Sarah-Jeanne Labrosse, Jennifer Lawrence ve Laurence Lebeouf aslında aynı karakteri oynamaktadırlar. Labrosse, Lawrence karakteri hayat bulmadan önceki ölmüş olan anne rolündedir. Lebeouf ise, Lawrence öldükten sonra hayata gelecek olan anneyi temsil eder. Böylece filmde gördüğümüz yaşanmışlıkların hepsinin başka bireyler nezdinde fakat aynı şekilde yaşanacağı bir döngü işaret edilir. Bu aynı zamanda Nietzsche'ci zaman döngüsünü de hatırlatır bize: Ebedi dönüş mitosu reel gerçeklik olarak karşımıza çıkacaktır. Filme ilişkin bu genel anlatıdan sonra, yer yer tekrara düşmek pahasına da olsa, Lacancı psikanalizin kavramlarıyla çözümlememizi, çapraz okumamızı üçüncü bölümde de devam ettireceğiz.

3. Psikanaliz ve 'Mother' Filmi

Paul Eisenstein, 'Sanrılar ve Sayılar: Aronofsky'nin "Pi" Filmi ve İksel İmleyen' adlı makalesinde, Lacancı psikanaliz çerçevesinde şunları yazar:

Anlam evreni ile çevrili kural dışılığı-var olan Ötekiye ait (Anne, Doğa, Tanrı) nihai ölümcül zevkin metaforik ifadesini- kabul etmediğimiz zaman, ayakları yere basan özneler olma yolunda edindiğimiz ve sadece ilksel imleyenin, Ötekinin her şeyi yutan o ölümcül zevkini adlandırıp etkisini yok ederek güvenli hale getirdiği o kritik zemini kaybetme riskine girmiş oluruz. Bu "temel metafor"un - Babanın Adı, Doğal Yasa-kontrolü ele almakta başarısız olması, ötekide kabul edilen bir eksikliğin olmadığı ve Ötekinin niyetlerini, Adın geçersiz yarası ya da söylemleri yoluyla değil libidinal olarak yüklenmiş cennetten kovulmadan önceki döneme ait ilksel imleyenler şeklinde, doğrudan özneye yönelttiği psikozlu bir yapıyı harekete geçirmekle sonuçlanır.(Paul Eisenstein, Lacan ve Çağdaş Sinema, 2014, s. 37)

Eisenstein'ın Aronofsky'nin "Pi" (1998) adlı filmini çözümlerken, -Lacan'ın öğrettikleri çerçevesinde- formüle ettiği yukarı da pasaj, Aronofsky'nin "Mother" filminin çözümlenmesi için de kullanılabilir.

En başından şu söylenebilir; Aronofsky'nin Anne filmi, Lacancı gerçek ve bunun etkileriyle apaçık bir bağlantı içerisindedir. Film, başından sonuna kadar, Büyük Öteki'yi, travmayı, fanteziyi, arzuyu ve zevki, en çok bilinen dinsel-mitsel anlatı olan 'Yaratılış'ın göstergeleri aracılığıyla çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Lacancı analiz tam da bu noktada, filmin radikal sayılabilecek yönlerini kilit altından kurtararak, genel izleyicinin deneysel analizinin sağlayamayacağı desteği sağlar.

Anne filminde de, Aronofsky'nin genel sinematografik izleğini takip edebileceğimiz göstergeler mevcuttur. Gerçek, filmin ilerleyen her aşamasında sürekli artarak ortaya çıkar ve bu durum sembol düzenlerinin çöküşüyle birlikte işlenir. Tam da bu durum -gerçeğin ortaya çıkışı ve sembol düzenlerinin çöküşü-, sürekli bir 'kaygı' halindeki Veronica'ya işaret eder. Filmin ana kadın karakteri Veronica, bu anlamda, yaratıcı şair/yazar olarak gösterilen 'O'nun, ana imleyen olarak yokluğuyla sürekli yüzleşmek zorundadır ve bu durum onu ruhsal çöküntülere gark eder. Ancak Veronica, bunun altından kalkamaz ve ölür. Onun ölümü, bir tekrarın yeniden sahnelenmesi olacaktır (Bknz: Ebedi Dönüş Mitosu).

Filmin açılış sahnesinde Musa'nın Tanrısı'nı düşünmemize sebep olabilecek yanan çalı metaforunu anıştıran alevler içinde bir kadın imgesi görürüz. Bu imge aynı zamanda sembol düzenlerinde beliren gerçeğin anıdır. Bu an bitişin, son bulmanın ve yeniden başlamanın metaforu gibidir. Bu kısacık açılış sahnesi kadının gözlerinden akan bir damla yaşla son bulur. Bu sahnenin aslında filmin sonunda açığa çıkacak olan sonsuz döngüyü imlediğini fark edeceğiz. Hemen sonrasında gelen sahnede 'O'yu görürüz. Elindeki ışıltılı, parlak mücevherimsi bir nesneyi sevgiyle elinde tutuyordur ve nesneyi özenle odasındaki ait olduğu yere koyar. Buraya kadar filme ilişkin ilk izlenimimiz filmin bir anlam evrenini içerdiği ile ilgili olacaktır. Üçüncü sahnede Veronica, güzel aydınlık bir sabaha uyanır. Yatağı yoklarken 'O' yoktur. Erken uyanmıştır. Kalkıp evin içinde 'O'nu arar. Sonrasında dış kapıya doğru seğirtir. Dingin, huzurlu bir sessizlikle dolu doğaya açılan dış kapıyı açar. Manzaradan belli belirsiz bir tekinsizlik duyduğunu hissederiz. Bu esnada 'O' aniden arkasında belirir. Veronica korkar. "Dışarda mıydın? Beni neden uyandırmadın" diye sorar. O: "Yalnız kalmak istedim. Kafamı boşaltmak ve aklıma fikirler gelsin diye" cevap verir. Veronica: "Geldi mi?" diye sorar. O "Hayır" der. Veronica: "Gelecek. Merak etme fikirler gelecek" der. Bu ifade tam da sonrasında olacakların kehaneti gibidir.

Veronica, bu kahince sözleriyle, mevcut anlam evrenini çevreleyen kural dışılığın, 'O'nun her şeyi yutan ölümcül zevkini adlandırıp, etkisini yok etmeye çalışarak güvenli hale getirdiği o kritik zemini kaybetme riskine girmiş olur (Veronica'yı film boyunca 'O' ya ait eski evi, sürekli tamir ederek, yenilemeye çalışırken görürüz. Çünkü 'O'nun ölümcül zevki yaratmaktır ve O sürekli başıboş dolanıp esin beklerken, Veronica evi- güvenli zemini- 'O' için, 'O'nun yaratım süreçleri için, daha iyi bir yer haline getirmeye çalışmaktadır. Bu temel metaforlarda, Hem 'Baba-nın Adı' olarak 'O' da, hem de 'Doğal Yasa' olarak Veronica'da, sonrasında gelişen olaylarda kontrolü ele almaktaki başarısızlıkları, her iki ötekide de aslında bir eksikliğin olmadığı ve ötekilerden birinin; 'O'nun niyetlerini, adın geçersiz yasası ve söylemleri yoluyla değil de, cennetten kovulmadan önceki ilksel imleyenler şeklinde, doğrudan özneye yöneltilen psikozlu bir yapının hareke geçirilmesiyle sonuçlanmasını görürüz.

Lacan, Baba-nın Adları'ında, kaygıyı tanımlarken; "kaygı öznenin bir etkilenimidir / duygulanımıdır" der (Lacan, 2014, s. 34) Lacan'a göre kaygı; bir imleyenin etkisinde temellendirilen ve belirlenen öznenin yapısına oturtulmuş işlevlerden birisidir. Aronofsky'nin filmi, ilk bakışta, bir yaşam inşa etmeye çalışan bir çifti gösterir gibidir. Bütün zamanını yazarlık kariyeriyle geçiren, ancak yaratma sancıları çeken bir adam ve adama yaratma serüveninde destek olmaya çalışıp, sürekli evi yenileyip düzenlemekle uğraşan, aynı zamanda bir çocuk doğurma özlemi içinde olan bir kadın imgesi gözümüze çarpar. Ancak daha filmin ilk birkaç dakikası içinde, kadının (Veronica) bir imleyenin etkisinde belirlenen bir özne olduğunu, yani kaygılı bir özne olduğunu hissetmeye başlarız. Lacan, kaygının nesnesiz olmadığını, kaygının bir nesne nedeni olduğunu belirtir. "Nesne a, kaygılı olduğunda öznenin düşendir / eksilendir. Arzunun nedeni diye tarif ettiğimle aynı nesnedir" (Lacan, 2014, s. 63).

'O' ile kadın arasındaki sürekli ertelen cinsel ilişki, başka'nın arzusunun kışkırtıcılığında gerçekleşir. Veronica'nın kaygısı yeni bir düzlemde bir nesne nedene sahiptir artık. Kendisinden düşen/eksilen ve hiçbir Ad'a sahip olmayan bir öteki, sahneye yok olmak / yok edilmek için gelir. "Kaygı ile arzu arasındaki ilişkinin yapısı, özne ile öznenin düşmüş/eksilmiş nesne arasında çifte bir yarı kapsar, burada özne, kaygının ötesinde, (...) bu yitilmiş nesnenin başlangıç işlevini bulmalıdır" (Lacan, 2014, s. 67). Veronica'nın hamileliği, çocuğun doğumu ve öldürülüşü, bizi object petit a' yı ve filmin başlarında gördüğümüz mücevherimsi nesneyi yeniden düşünmeye iter. Daha

en baştan ilk gerçekleşen olayın zaten öznenen düşen/eksilen bir nesne olduğu, -bir sembol düzeni üzerinde beliren travmatik gerçek olarak- gösterilir. Evin davetsiz misafirleri olan doktor ve eşi, mücevherimsi nesneyi ellerinden düşürüp kırarlar. Bir yasağı delmişlerdir. Olayların çığırından çıkmaya başlaması bundan sonradır. Bu açıdan bakıldığında; "Kaygıda nesne küçük a düşer / eksilir. Bu düşüş başlangıçta meydana gelir. Düşen bu nesnenin aldığı biçimlerin çeşitliliği, öznenin Başka'nın arzusunu nasıl anladığıyla belli bir ilişki içindedir. (Lacan, J. s. 71 2014). Sonrasında Doktorla karısı arasındaki, 'O'nun ve Veronica'nın da tanık olduğu sevişme sahnesi gelir. "Oral nesnenin işlevini açıklayan işte budur" (Lacan, 2014, s. 71). Bu işlev, öznenen düşen/eksilen nesne, tam da bu anda Başka'nın talebine, anne yapılan çağrıya dahil olur. Annenin arzusu böylece bir ötenin belirteci olur. Oral nesnenin işlevi de bu dolayımında anlaşılabilir.

'O'nun, etrafında gelişen olaylara yönelik tepkilerinde ise, bir ana imleyen demeyelim de, bir özne olarak gelişen şeyleri değerlendirirsek; O, evinde olup biten, gerçekleşen her türlü olayı, taşkınlığı memnuniyetle karşılar. Evini, ocağını tarumar eden herkese bir şefkat ve sevgi duyar. Çocuğunun ve karısının ölümüne yol açan güruha karşı bile sevecen ve şefkat doludur. Güruhun kendisine yönelik taşkın sevgi gösterilerine kendisini kaptırmış, yaratıcı gücüne olan övgüleriyle başı dönmüş vaziyettedir. Bu aynı zamanda Lacan'ın özneye yönelik çözümlerinin başka bir boyutunu oluşturur. Lacan'ın şu ifadeleri, tam da 'O'nun içinde bulunduğu durumu özetler gibidir:

Skopik itkide, özne dünyayla ona sahip olan bir gösteri olarak karşılaşır. Orada bir tuzağın kurbanıdır, bu tuzak sayesinde öznenen çıkan ve onunla yüz yüze gelen şey, hakiki a değil, onun tamamlayıcısı olan yansıtıcı (speculaire) imgedir. İşte ondan düşmüş / eksilmiş gibi görünen şey budur. Özne kendini gösteriye kaptırmıştır, ona sevinir, ondan haz alır. Aziz Augustinus da bunu, son derece yüce biçimde gözlerin şehveti olarak ifşa ve tarif eder. Özne arzu ettiğine inanır çünkü kendini arzulanan olarak görür ve Başka'nın ondan koparıp almak istediği şeyin onun bakışı olduğunu görmez. (Lacan, 2014, s. 74)

Eski Ahit'te Tanrı ile Musa arasında şu diyalog geçer: "Ve Musa Allah'a dedi: İşte, ben İsrail oğullarına geldiğim zaman, onlara: Atalarınızın Allah'ı beni size gönderdi, dersem, ve onlar bana: Onun ismi nedir? derlerse, onlara ne diyeyim? Ve Allah Musa'ya dedi: Ben, BEN OLANIM; ve dedi: İsrail oğullarına böyle diyeceksin: Beni size BEN İM gönderdi" (ÇIKIŞ, BAP 3, 13-14). Mistisizm, özü itibariyle hemen hemen çoğu kültürde ve geleneklerde, bir arayış, sanı, çile vs. olarak Tanrı'nın

zevkine bir dalıştır. Ancak, Yahudi mistik geleneğinde, Hristiyanca sevgide ve en çok da nevrozda izleri bulunabilecek olan şey, Tanrı'nın arzusunun yankısıdır. Anne filminde gördüğümüz şey de, arzunun burada merkezi bir öneminin olduğudur ve bu arzu, Musa'nın Tanrı'sı olan bir Tanrı'nın arzusudur. Lacana'a göre; "Bu Tanrı'nın adı, yalnızca Ad'dır ve 'Ben Benim' ifadesinde, bu 'Benim'e, 'Benimi'in Ad'ı olmaktan başka verilecek hiçbir anlam yoktur". (Lacan, 2014, s. 84)

Aronofsky, filminde, Javier Bardem'in canlandığı karaktere bir isim vermemiştir. Bu karakterden 'O' diye söz edilir. Film, başından sonuna kadar, 'O'nun istekleri ve kararlarıyla şekillenir. Ve izleyici olarak bizlerde, 'O'nun arzusuna tanıklık ederiz. 'O' yalnızca 'O'dur. Bir ismi yoktur. Burada tam da Derrida'nın isim üzerine yazdığı denemeleri olan 'Çile', 'İsim Hariç' ve 'Khōra' adlı kitaplarında yazdıkları anlmalıdır. Derrida her üç kitabında giriş kısmında, 'İliştirilmesi rica olunur' notuyla şöyle yazar:

İsim: bununla neyi çağırırız? (...) Ve bir isim verildiği zaman ne oluyor? Bu durumda ne veriliyor? Bir şey sunulmamakta, bir şey verilmemektedir, ancak bununla birlikte (...), sahip olunmayan bir şeyi verme anlamına gelen bir şey meydana gelmektedir. Özellikle tam da ismin eksik olacağı yerde yeniden-adlandırmak gerektiği zaman ne oluyor? Özel isimden bir tür lakap, aynı anda hem tekil hem de tekil bir biçimde tercüme edilemez bir takma isim veya şifrelenmiş isim yaratan şey nedir" (Derrida, 2008, s. 5-6).

Musa'nın Tanrı'sı'nın 'Ben Benim'i; hem özsel hem de yabancı olan mutlak bir gizi söyler. Bu da hesaplanamaz bir borcun ortaya çıktığı bir deneyimi sahneye koymayı gerektirir (Derrida, 2008). Bu borç kime ödenecektir? Borcu ödeyen kim olacaktır? Aronofsky'nin filminin anlatı örgüsü içerisinde, hem özsel hem de yabancı olan mutlak bir gizi, hesaplanamaz bir borcun ortaya çıktığı deneyimin sahnelendiği 'mekan' gayet dikkat çekicidir. Hatta bu mekanın yankısına ilişkin bir ifade mümkün olacaksa, Bu da Derrida'nın isim üzerine denemelerini oluşturan kitaplardan biri olan Khōra'dan çekip alınabilir. Platon'un Timaios'unda; varlık'ın zaman ve uzamda yer alabilmesinin, bir konumu gerektirdiği belirtilir. Bu konuma yatak, kalıp, rahim (doğulan yer) anlamında, Khōra ismi verilir. Khōra, anlaşıldığı kadarıyla Timaios'ta hiçbir şey vermeden sadece 'mahal' verir gibi görünmektedir. Aronofsky'nin filminde olayların cereyan ettiği mekan/ev/ ya da rahim ne dersek; Khōra olarak tarif edilebilir özellikleri taşıyor görünmektedir. Bu yer Derrida'cı bir perspektiften ele alınacak olursa; duyumsanamaz, vahşet olmaksızın geçirimsiz, aktarımsız olan ve retoriğe

aldırış etmezliği oranında cesaret kırıcıdır. “Söylemin figürlerine, kinayelerine veya baştan çıkarmalarına inanma eğilimine sahip ve inandırma arzusu duyan herkesin gayretini boşa çıkaran şeyin ta kendisidir” (Derrida, 2008, s. 8). Khōra, rahim, yatak anlamlarıyla hem anneye ait olan, hem de bakire olan olarak, sessizce ona verilen takma ismi çağırır ve kendini “anneye, kadına veya teolojiye ilişkin her türlü figürün ötesinde tutar” (Derrida,2008, s. 8). Aronofsky'nin mekanı, Khōra olarak, vaatle bulunmaksızın bir düşüncenin, daha çok siyasal olanın sınımadan geçirilmesinin haberini verir.

Filmin gizil dinamiklerinden birini, böylece 'O' ile 'Khōra' arasındaki ilişki üzerinden ele almamız da mümkün hale geliyor. Bir yatak, kalıp, rahim olarak ev, 'O' ya aittir. En başından beri 'O'nundur. Filmin daha açılış sahnelerinde eve ilişkin zamanın yıpratıcılığına da, evin sürekli yenilenmesine de tanıklık ederiz. 'O', bir yazar olarak insanlara hitap ederken, aslında tam da 'o'na Khōra'ya benzemeye, “daima fark edilmeden kalacak bir kurmaca içinde 'o'nu oynamaya, 'o'nu, dokunulmadan kalanı, kavranılamaz olanı, olası olmayanı, hem çok yakın, hem de sonsuzca uzak olanı her türlü mübadelenin ve armağanın ötesinde her şeyi alan 'o'nu göstermeye koyulur” (Derrida, 2008, s. 8).

Aronofsky'nin Anne filminin imlediği kendinde 'şey'e dair şunlar söylenebilir: 'O' Sadece oradadır. Baba-nın – Adları'ndan biri olarak, 'öteki'lerden biri olarak, başka olarak, arzu olarak, fantezi olarak, travma olarak, gerçek olarak oradadır. Sonsuz döngünün 'Yasa'sı olarak, sadece oradadır.

SONUÇ

Bu makale, Aronofsky'nin 'Anne' filmini, Lacancı psikanaliz yöntemiyle birbirine teğellemeye çalışmış olmakla birlikte, filmdeki dinsel-mitsel göstergelerin, Lacancı psikanalizin kavramlarıyla birlikte çapraz bir okumasını içermektedir. Filmde, bakışın-Lacancı imkansız bakış- işleyişine dair bir anlayış sunulmaya çalışılmıştır. Bakış, Lacan'ın “Simgesel-İmgesel-Gerçek” üçlemesinde, ilk zamanlardaki seminerlerinde, genellikle İmgesel'in alanı içerisinde ehlileştirilmiş bir tarzda ele alınıyordu. Burada, makalenin geneli içerisinde, 'bakış', gerçeğin etki alanı içerisinde ele alınmaya

çalışılmış olup, 'gerçekteki bakış' olarak, ifade edilemezliği içinde, filmin tamamında radikal bir potansiyeli gösteren bakış olarak ele alınmıştır.

Filmde, Lacancı 'Gerçek' ile meydana gelen travmatik yüzleşme anları, filmi de, Lacancı Psikanalizi de (Lacancı film teorisi olarak), ideolojinin yetki alanına yerleştirir. Filmin merkezinde, güç konusu kadar katmanlı bir konu olan, güçsüzlük, iktidarsızlık ve zevk (Jouissance) de ideolojik bir imleç olarak bulunur. Filmin nihayetinde, Arzunun ve fantezinin de politik bir etkiye sahip olduğu ortaya çıkıyor ve bu politik etkinin alanı vaat, kurban ve katıksız şiddet olarak değerlendirilebilir.

Sinemanın ideolojiyle olan ilişkisindeki temel boyut, izleyiciye; travmatik gerçekten kurtaran bir fantezi mekanı önerebilme becerisiyle anlaşılabilir. Aronofsky'nin 'Anne' filminde de bu açıdan, ideoloji ve radikal anlatı çakışır. Film boyunca travmatik gerçekle olan temas bakışın imkansızlığında gerçekleşir. Psikanalitik yorumlama, travmatik Gerçekle ve etkileriyle (burada filmde) ilgili bir tecriti, soyutlamayı gerektirir. Travmatik Gerçekle yüzleşme anı, anlamın da çöktüğü yerdir. Ancak anlamın çöktüğü nokta ile kurulan özdeşleşim yoluyla anlamı yeniden keşfedilir.

Çağdaş sinema örneklerine genel olarak baktığımızda, bugün Lacancı Psikanalizin film teorisi olarak ele alındığı birçok örneğe rastlayabiliriz. Ya da şöyle ifade edelim; Çağdaş sinema örneklerinin birçoğu, temelde bir travmatik Gerçek etrafında örülür. Buna dahil olan, arzu, güç, fantezi bakış, ideoloji gibi unsurlar, psikanalitik yorumlamanın özneyi anlama yönünde bir anahtar sunduğunu söyleyebiliriz. Bu aynı zamanda anlama ilişkin, anlamın çöküşüne ve yeniden keşfine yönelik bir görüş sunar. Aronofsky'nin 'Anne' filmi, bu açıdan yaratılışa ilişkin dinsel-mitsel anlatıların bilinçle ve bilinç dışıyla ilişkisini, Gerçeğin travmatik etkileri dahilinde, Yasanın-Adı olarak ele alırken, psikanalitik yorumlamayı da mümkün kılmış oluyor.

KAYNAKÇA

Blaise, P. (1654), Memorial, Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library

Derrida, J. (2008), Khōra, (Çev: Didem Eryar), İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

Derrida, J. (2008), İsim Hariç, (Çev: Didem Eryar), İstanbul, Kabalcı Yayınevi,

Eisenstein, P. (2014), Lacan ve Çağdaş Sinema, (Editör: Todd McGowan-Sheila Kunkle, Çeviren: Yasemin Ertuğrul-Caner Turan), İstanbul, Say Yayınları.

Eski Ahit, Bap 3, 13-14.

Lacan, J. (2014), Baba-nın-Adları, (Çev: Murat Erşen), İstanbul, MonoKL Yayınları.

Lacan, J. (2017), Benim Öğrettiklerim, (Çev: Murat Erşen), İstanbul, MonoKL Yayınları.

Ek okumalar:

Lacan, J. (2013), Psikanalizin Dört Temel Kavramı- Seminer 11. Kitap, (Çev: Nilüfer Erdem), İstanbul, Metis Yayınları.

Zizek, S. (2008), Yamuk Bakmak, (Çev: Tuncay Birkan), İstanbul, Metis Yayınları.

Zizek, S. (2008), İdeolojinin Yüce Nesnesi, (Çev: Tuncay Birkan), İstanbul, Metis Yayınları.

Sanat Eğitiminde Temel Sanat Dersine Yönelik Bir Değerlendirme

Geliş Tarihi/Received: 03.09.2019
Kabul Tarihi/Accepted: 18.09.2019
Yayın Tarihi/Published: 29.09.2019

Dr. Öğr. Üyesi Kutlu GÜRELLİ
Mardin Artuklu Üniversitesi
GSF, Resim Bölümü
gurelli@yahoo.com
ORCID: 0000-0002-1103-3057

ÖZ

Yükseköğretimde güzel sanatlar eğitimi programlarımızın değişmez derslerinden olan "temel sanat (eğitimi)" tarihsel gelişimi ve bağlamı üzerinden ele alınarak günümüz sanat eğitimi içindeki yeri değerlendirilmiştir. Bauhaus'un kurucu hocalarından olan Johannes Itten'e atfedilen içeriğiyle dersin Bauhaus'un Itten ve sonrası olarak ayrılan iki ana döneminde neye karşılık geldiği, bu içerik, yaklaşım ve ilişkilerin bugün sanat eğitimi bağlamında bizler için ne ifade edebileceği sorusu üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Johannes Itten, Bauhaus, temel sanat eğitimi, resim, sanat eğitimi

Gürelli, K. (2019). Sanat Eğitiminde Temel Sanat Dersine Yönelik Bir Değerlendirme. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 2, ss. 22-37.

An Assessment of the Foundations Course in Art Education

ABSTRACT

The “basic art (education)” course, which has been a constant of our fine arts education programmes in higher education addressed by its historical development and context and reviewed in its relation to art education today. It has been discussed whether the course, that is accredited to Johannes Itten, one of the founding members of the Bauhaus is still relevant to our current fine arts education and questioned what possibly does it provide.

Keywords: Johannes Itten, Bauhaus, painting, art education, foundations course, basic art

1.

Kuruluşunun 100. yılında Bauhaus'un tarihsel bağlam içerisinde öne sürdüğü, uyguladığı, tartıştığı ve yön verdiği konular, sanat ve tasarım eğitimi bakımından hâlâ büyük bir dikkat ve ilgiyle izlenmeyi, incelenmeyi hak etmektedir. Bu, özellikle yakın tarihi boyunca toplumsal hayatın diğer şekillendirici alanları kadar, eğitim alanında da fikir, model ve içeriğin ithalatçısı olan genç Cumhuriyetimizde bir gerekliliğe dönüşmektedir. Bu çalışma çerçevesinde, yükseköğretimde güzel sanatlar fakülteleri bünyesinde, sanat eğitimi verilen programlarda, ilk yıl boyunca ortak ve zorunlu ders olarak büyük önem atfedilerek uygulanan "temel sanat (eğitimi)" dersinin bir değerlendirmesini yapmak hedeflenmiştir.

Eğitime konu edilecek veya hedef alınacak sanat düşüncesinin tanımı, eğitim süreci ve içeriğini tayin edebilmek bakımından önceliklidir. Örnek olarak; bir tarife göre, belirleyici ve merkezi önemi olabilecek standartlaştırma fikri ve uygulaması, diğer bir tanım ve yaklaşım çerçevesinde vasatlaştırıcı, yıkıcı bir etkiye sebep olabilmektedir. Benzer şekilde, sanat ve eğitime dair kavramların deha ve yaratıcılık ekseninde oluşturulmasıyla, beceri, tekrar ve pratikle ilişkili ele alınması arasında da belirgin farklar bulunur. Bu açıdan bakıldığında, bugün yükseköğretimde güzel sanatlar eğitimi veren programların birbirinin hemen hemen aynı olan müfredatları incelenerek hedeflenen sanat eğitimi ve sanat anlayışına dair belirgin bir düşünce ve yön bulmanın oldukça zor olduğu görülmektedir. Bu programların ilk yılı, bu çalışmanın da konusu olan "temel sanat (eğitimi)" isimli ortak atölye dersinden, desen, sanat tarihi ve benzeri teorik derslerden oluşmaktadır. İlerleyen yıllarda, ders saati ve kredisi bakımından, merkeze uygulama ağırlıklı atölye dersi alınarak, isimleri çeşitlendirilen diğer teorik derslerle eğitim sürdürülmektedir.

Resim bölümünün ilk yıl atölye dersi olarak zorunlu biçimde uygulanan ve içeriği bakımından sonraları Josef Albers ve László Moholy-Nagy tarafından değişiklikler yapıp, Amerikan sanat eğitimi kurumları bünyesindeki programlarda farklılaşmış olsa da, temelde Johannes Itten'le birlikte anılan, "ön ders" vorkurs'un, bizim sanat eğitimi programlarımızdaki yerini sorgulamak önemlidir. Erdağ Aksel, söz konusu ders kadar, sanat eğitime dair kararlar çerçevesinde değerlendirmelerde bulunduğu makalesinde vorkurs'un Bauhaus'un Almanya'dan Amerika'ya göçen kadrolarının etkisiyle oldukça başkalaşmış dönüşüğünü, Amerikan eğitim sistemi içerisinde daha

önce benzeri görülmemiş ölçekte yaygınlaşan sanat eğitimi kurumları bünyesinde temel ders, "foundations" adı ve niteliği edinerek, eğitimde Amerikan modelinin küresel yayılcılığı dahilinde, ilginç biçimde, kıta Avrupası eğitim kurumlarınca yeniden ihraç (re-export) edildiğini aktarır (Aksel, 2004). Bu çalışmada vorkurs'un Johannes Itten tarafından oluşturulan ve yönetilen haline vurgu yapılıyor olsa da, dersin daha sonraları almış olduğu endüstriyel prensipler ve tasarım ilkeleri yönündeki belirgin halin, resim bölümlerine dair sanat eğitimi vaadiyle ilişkisindeki problemler de konu edilmeye çalışılmaktadır.

Bu noktada, belirgin hedefler yönünde biçimlendirilmiş programıyla mimarlık merkezli bir tasarım okulunu olan Bauhaus'da verilen temel sanat (eğitimi) dersinin bugünün sanat eğitimine sunabileceği katkının oldukça kısıtlı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Sanat eğitimi müfredatlarımızda ne yazık ki, belirgin ve örnekleri çeşitli biçimlerde verilebilir, ortak bir sorun olarak; fikirde, uygulamada, yaklaşımda "yığılmış, yönsüz, ve genellemeci" bir yapının varlığından söz edebiliriz. Bu yapının oluşturduğu anlayışın —veya belirgin bir anlayışi imkansız kılan yığılmanın— resim bölümü programında bir temel tasarım dersinin, 100 yıl öncenin ihtiyaç, bağlam ve soyutlamalarıyla dolu içeriğiyle, tüm bir yıl boyunca zorunlu olarak verilmesinden rahatsızlık duyulmamasını da normalleştirdiği görülmektedir. Bu konunun özünde olan asıl meselelerden birinin; Bauhaus ve bizim güzel sanatlar eğitimi kurumlarımızda, tasarım, uygulamalı sanatlar, zanaat eğitimi ve sanat eğitimi arasındaki ilişkilerin kuruluş biçimindeki farklılıklar olduğunu belirtmek gerekir. Bu farklılıklar kurumların misyon, vizyon ve görevlerini, yani vaadlerini ve programlarını belirlemektedir. Bauhaus'un kısa ömrü çerçevesinde bu konuda önemli dönüşümler yaşadığı, kararlar verdiği, başka dahili ve harici sorunlar sebebiyle kadro, şehir, yön ve ülke değiştirdiği bilinmektedir. Oysa güzel sanatlar eğitimi veren kurumlarımızın kendilerini ve programlarını bu derece ciddiyetle sorgulayıp dönüştürdüğünü, programlarını rafineleştirdiğini, kuruluş ihtiyaçlarıyla paralel olan genelleyici yaklaşımları zamanla olgunlaştırarak özelleştirdiğini ve nihayet kurumsallaşarak olgunlaştıklarını söylemek pek de kolay değildir. Güzel sanatlar eğitimi alanı hâlâ aynı yer ve zamanda, çok belirsiz ve genelleyici bir yaklaşımla tasarım ve sanatın, beceri ve dehanın, bireysel ifade ve kitlesel iletişimin, —ve daha nice karşıtlığın— birbirine geçtiği bir bulutsu yapıda sürdürülmektedir.

Bu yapı içerisinde akademik alan ve disipline dair formasyonların ve pozisyonların da aşıldığı sıkça görülür. Sanat tarihi, sanat felsefesi veya benzer teorik dersler sosyal bilimler alanı formasyonuna sahip akademisyenlerince değil, en iyi ihtimalle konuyla ilgilenen güzel sanatlar çıkışlı sanatçı-akademisyenlerce verilir. Diğer yandan, disiplinlerarasılık kavramının da bahsedilen bu bulutsu yapıdaki pek çok uyumsuzluğu ve eksikliği örtmekte oldukça kullanışlı olduğu, bu haliyle tam da aksaklığın/eksikliğin temel sebeplerinin ironik biçimde üretime —programa dair yönsüzlüğün örtülmesine— konu edilmesinin oldukça yaygın olduğu söylenebilir.

Yüzyıl öncesinin hakim toplumsal, siyasal ve ekonomik etkilerini; savaşı, ulusların varlık mücadelesi verdiği fevkalade şartları saymasak bile, eğitim alanının doğası gereği mecbur olduğu sürekli gelişim ve yenilenme bakımından benzer kavramsal ve uygulamalı dönüşümü, esnekliği, adaptasyon veya direnci göstermemenin bir bedeli olmadığı durumda, ilerleme ve gelişimi beklemek yersizdir. Varlığı tehlikeye girmeyen, fon ve kaynaklar bakımından sürekli güvence altında olan kamu yükseköğretim kurumlarımızın güzel sanatlar eğitimi veren programlarında yukarıda bahsi geçen fikrîsel yığılma, uyuşma ve atalet doğal sonuç olmaktadır. Burada, söz konusu değişime zorlayan şartlar bakımından; örnek olarak, İngiltere’de, Tony Blair liderliğindeki Yeni İşçi partisi hükümetinin yükseköğretimin fonlanması konusunda aldığı neo-liberal kararlar doğrultusunda lisansüstü programların kendilerini piyasaya uygulanabilir, araçsallaştırılmaları mümkün olduğu ölçüde makul olan araştırma programları şeklinde yeniden tarif etme eğilimleri ve en azından İngiltere bağlamında buradan ortaya çıkan “sanatta doktora” ve benzeri yaklaşımlardan ziyade (Hesmondhalgh, Nisbett, Oakley, Lee, 2015) mevcut kamu eğitim hizmeti anlayışı çerçevesinde güzel sanatlar eğitiminin güncellenmesi —ve belirlenmesi— gerekliliği akla gelmelidir. Düşünsel ve maddi modern yapıların aksadığı noktaların ulusal ve kamusal öncelikleri olan sosyal devletçi anlayışın tasfiyesinde mazeretleştirilmesi ve piyasaya dönük fırsatlar olarak yeniden tanımlanması yerine, sağlık, adalet, savunma ve enerji kadar kritik ve stratejik önemde olan eğitim alanının nitelikli ve organik bir gelişime imkan verecek şekilde himaye edilmesi gereklidir. Yükseköğretimde güzel sanatlar eğitiminin, bu anlamda, ne araçsallaştırılmış, faydacı performansı sürekliliğe ve gerekliliği ispata zorlayan piyasa koşullarına ne de üniversite yapısı içinde kendinden menkul ve kendi haline terk edilmiş, izole ve atalet içinde katılacağı sürtünmesiz bir alana terk edilmemesi gerekir. Aynı bir tartışma olmakla beraber, bu

iki yönlü tehditin, ileride de örneklendirileceği gibi, daha geniş bir meseleyi işaret ettiğini, bilginin kendinden veya konusundan ibaret olduğu durumda salt özneye veya nesneye gömülü hale gelerek yaşamsız —veya aşırı özelleşerek soyutlaşmış— bir biçim aldığını söylemek de mümkündür. Üniversite ve bilgi üretimi ilişkisi gibi, sanat eğitiminin de ne salt öznel olana ne de salt nesnel olana indirgenmemesi gerekliliğini bu bağlamda ele almak da mümkündür.

Sanat eğitimi kurumlarımızın program ve içeriklerindeki genelleyici, neye dayandığı ve ne söylemekte olduğu belirsiz —yer yer bir o kadar da teknik ve jargona dayalı— dili sanat hakkında üretilen kimi ifadelerde de görmek mümkündür. Sanatın, birey ve toplum için çok büyük bir önem taşıdığı, neredeyse kutsal sayılabilecek bir kıymeti olduğunun defaatle vurgulanmasının ötesinde, incelikli biçimde sanat, sanatçı, sanat eğitimi hakkında belirli bir yönü, sözü, yaklaşımı olmayan jenerik içeriğin yaygınlığı dikkate değerdir. Sanatın öneminin “tartışılmaz” sayılmasına paralel biçimde, tartışmasızlığın sükunetini edinen güzel sanatlar eğitimi alanı, zamanla bu kerameti kendinden menkul halin sürdürülmesinden başka bir hedefi olmayan, kapalı ve ezoterik bir yapıya dönüşmüş gözükmektedir. Alanın tarifinde, bu yönde kullanışlı olan yaratıcılık, özel yeteneklilik, deha ve benzeri kavramlar kadar, kurumlar bünyesinde cinsiyetçi ayırım ve tarihsel usta-çırak ilişkisinin tuhaf bir kalıntısına dönüşmüş hiyerarşik ast-üst ilişkilerinin (Baysar, 2019: 116) ve kişisel düşmanlıkların da söz konusu erozyondaki katkısı oldukça açıktır. Tüm bu profilin, kurumsallaşamamanın ardında —ve sonucunda— kendi değerler sistemine ve kimliğine sahip ol(a)mamanın, bulunduğu yer ve görevi bağlamında neyle kıymetli olduğuna cevap verememiş olmanın etkisi yadsınamaz. Bu ölçeksizlik, oransızlık ve yersizliğin oluşturduğu aşındırıcı etkiye karşı koyabilmek için dikkat çekici biçimde egonun aşırı belirgin hale gelmesi hali, en iyi niyetle, bir savunma refleksi olarak anlaşılabilir. Bu durumun “sanatçı egosu” olarak hatalı biçimde nitelendirildiğini, sebep ve kaynakları bakımından durumun, yine, sanatın geniş kapsayıcılığı içinde bulanıklaşıp belirsizleştiğini söylemek de mümkündür.

Yükseköğretimde güzel sanatlar eğitimi alanına dair bu çok katmanlı soruna ve onun yığınlaşmış yapısına çözüm üretme amaçlı bir yaklaşım önerebilmek için, mümkün olduğunca belirgin ve daraltılmış alanlarda hareket etmek gerekmektedir. Bunun belki ilk ve öncelikli adımı, hangi sanatın, hangi eğitime konu edileceğinin

olabildiğince açık ve net ifade edilmesidir. Artık “her türlü sanatın, her türlü eğitimi” verilebilir gibi davranmamak, hem bireysel, hem de kurumsal ölçekte kendimizi bundan çok daha incelikli ve belirgin biçimde ifade etmeye başlamak zorundayız. Artık, oldukça açıktır ki; bu belirlemeler olmaksızın, günümüzde ne sanat, ne de eğitim alanlarına dair vaat ve sözler, bir tür dolandırıcılığa dönüşmeden uzun mesafe ve süre taşınamamaktadır.

2.

Amacı ve hedefi bakımından çok açık ve net olabilmek kıymetlidir. Bu fırsatı sağlayan da karşıdaki sorunun veya ihtiyaçların benzer netlikte görülebilir olmasıdır. Tespit ve teşhis edilebilenin tedavi edilme şansı artar. Bu anlamda tarihin en belirgin kırılma anlarından bazılarını barındıran dönemde karşımıza çıkan Bauhaus, bağlamı içinde ele alınmalıdır. Éva Forgács, Walter Gropius ve meslektaşlarının Bauhaus' u şekillendirirken dayandıkları temel hareket noktasının, Alman kültürünün ifadesi olarak evrensel standartları tesis edecek türden estetik bir tasarım anlayış ve biçimine ulaşma hedefi olduğunu söyler (Forgács, 2013). Okulun kendisi de, programı kadar fiziki yapısıyla bu yönde ele alınan bir tasarım, düşünce ve planlama ürünüdür. Bu anlamda savaşın, irrasyonel yıkıcılığın, insana dair ne varsa temelden sarstığı günlerde Bauhaus düşüncesinin Alman romantik-dışavurumcu, esrik bireyciliğine de cevap olacak evrensel görsel bir dil yaratma amacı içerdiği vurgulanır. Bu görüşün taşıdığı “insansızlaş(tır)ma” ve “arın(dır)ma” fikirlerinin sözü konusu eğitimin temellerinde önemli bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. Bunun; yaygın, kolay tekrarlanabilir, kayıpsız aktarılabilir, yerel dil ve kültüre dair değişken ve sayısız istisnai durum içeren kodların çoğulluğu karşısında net ve belirgin bir yapı öneren benzer formalist uygulamalarda da olduğu gibi; üstten bakan, indirgeyerek dışlayan ve mutlakiyetçi nitelikleri de üretmiş olduğunu hatırlamak gerekir. Donald Kuspit, War Machine başlıklı makalesinde Bauhaus örneği ile kristalize olan bu modernist tutumun aslında ileride okulun da sonunu getirecek olan Nasyonal Sosyalistlerin görüşlerinden çok da uzak olmadığını öne sürer. Buna göre, her iki anlayışın da —burada Bauhaus'un İtten sonrası, açık biçimde endüstriyel üretimin güdümüne giren ve sonrasında Amerika'ya göç ederek küreselleşecek yaklaşımı kastedilerek— temelde öznesizleştiren bir soyutlamaya dayandığı, sanat, tasarım, eğitimin ve hayatın bu biçimde insansızlaştırılmasıyla Bauhaus'un günümüz insansız hava araçlarına (drone) benzer bir nitelikle, steril, soyut ve mutlak bir mesafeden —

yabancılaşma anlamında—hasar verdiğini ifade eder. Hem Bauhaus hem de Nazizm bağlamında bireysel, öznel, dışavurumsal olanın bulanık, değersiz ve dejenere olarak kabul edildiği ve yerine keskin, gerçek ve yüksek bir nesnel sanatın tercih edildiğini vurgular. Bauhaus düşüncesinin, Nazilerin Untermenschen'i (Altinsan) toplumdan silme gayretiyle birlikte Clement Greenberg'ün görsel sanatlardan temsili, dile dair ve teatral olanı silme çabasının öncülü olduğunu söyler (Kuspit, 2015).

Bauhaus üzerinden örneklenmesi mümkün olan modernist çekirdekteki bu dışavurumcu-romantik ve formalist gerilimini şöyle ifade etmek de mümkündür; ilki özneyi merkeze koyarak onu aşırı vurgulu ve mutlak bir unsura dönüştürürken diğeri, aynı kıymeti nesneye yönelik nitilemekte ve bunu öznel olandan arınma yönünde kullanmaktadır. Her iki durumda da araçsallaştırmanın meydana çıkarttığı sonuçların benzer olduğu söylenebilir. Bauhaus'un Itten öncesi ve sonrası olarak kabaca ayırdığımız iki döneminin bu ekseninde bir kayma olarak ele alınabilir olsa da, temelde bir karşıtlık içermediği tartışılabilir. Liderin spiritüel karizmasını takip eden, Itten'in tarikatlaşan sınıfıyla Nagy ve sonrasında iyice kristalleşen endüstriyel soyutlamanın anonimleş(tir)diği öğrencilerin bu bakımından çok da farkı yoktur. Her ikisi de, bireyin kendinden büyük bir sistem, kavram, anlatı ve/veya onun temsilcisi güdümünde oluşuyla belirlenebilir. Diğer yandan, bu benzerliğe karşın, devletlerin idare şekli bağlamında düşünülecek olursa, bu iki yaklaşımın ifade ettikleri arasındaki önemli —ve hayati— fark açık hale gelecektir.

Erken 20. yy'da Avrupa merkezli düşüncede belirgin olan ve romantik-dışavurumcu/formalist gerilimiyle de ifade edilebilecek modern çekirdek, insanlar kadar kurumları ve programlarını da etkisi altında tutmaktaydı. Savaşın şehirler ve ekonomilerde olduğu kadar, bedenler ve zihinlerde icra ettiği yıkımın ardından endüstrileşme ve yenilenme gayreti, ülkeleri ve insanları bir yandan titreşimler, enerjiler ve arınmanın diğer yandan ilerleme ve yoğunlaşmanın vesilelerinde benzer hallere sokmaktaydı (Enns ve Trower, 2013). Romantik-dışavurumcu düşüncenin ilgili olduğu ütopyacı pedagoji ve sanatın bu eğitim programıyla ilişkide aldığı esrik konuyla, ekonomik ve teknik gerekliliklerin bir işletme planı ve mantığı çerçevesinde zorunlu kıldığı katı, formalist-materyalist ve dünyevi anlayışın ilişkisi, Bauhaus'un kısa ömrü içerisinde, 1919-1923 yılları arası ve sonrası olarak, Johannes Itten'in okuldan ayrılması ve Moholy-Nagy'nin gelişyle tarihleyebileceğimiz iki dönem boyunca

izlenebilir. Forgács, okulun; tarihi boyunca profesyonel, pedagojik ve ekonomik değerlerin/önceliklerin karışık ilişkisi etkisinden kurtulamadığını aktarır. Bu ilişkiler dengesinde Itten'in sanatsal esin, yaratıcı ifade ve öngörülemez olana açıklıkla belirlenen bir eğitsel süreçten yana olduğu bilinmektedir. Profesyonel ve ekonomik önceliklere ilişkin gereklilikler Gropius'un meşhur planlama, işletme ve lobcilik faaliyetleriyle karşılanırken, pedagojik içeriğin inşasında öncelikle Itten'in ütopyacı ve mistik eğilimlerinin ilk dönemde belirleyici olduğu söylenebilir.

Dönemin yukarıda değinilen romantik-dışavurumcu ve formalist gerilimini buluşturan paydanın, iki karşıt yönde hareket etse de, varılmaya çalışılan ortak bir hal olduğu ve bunun da fizik ve/veya meta-fizik bir "aşkınlık" ile tarif edilebilecek türden bir "insansızlaşma" düşüncesine denk geldiği Kuspit'in yorumunu takiple söylenebilir. Bu gerilimin belirgin biçimde bir yöne evrilip neticelenmeksizin, kendi içerisinde ve oluşturduğu ilişki ağları boyunca ortaya çıkarttığı katmanlarda —genellenebilir olsa da özellikle ülkemiz yükseköğretim kurumlarından— alışık olduğumuz türden bir bürokrasiyi oluşturduğunu da söyleyebiliriz. Bu durum; insani hata ve zafiyetlerden arınmak amacıyla sistemli biçimde araçsallaştırılan insansızlaşma olarak teknik bir işleyiş ve bürokrasinin, zamanla sürdürülebilmesi için sürekli ve ekseninden kurtulunamayan biçimde insana bağlanması, ona bağımlı hale gelmesi durumu olarak ifade edilebilir. Sonuç, inisiyatifin askıya alınması işinin, inisiyatifin kendisi tarafından askıya alınmasıdır. Bu, işleyiş ve karar alma mekanizmaları bireysel keyif ve fikre terk edilmeden, herkese eşit mesafede ve tarafsız olmak üzere örgütlenmiş bir yapının, ironik biçimde sadece keyfe ve bireysel inisiyatife bağımlı kılınarak işletildiği bir hali örneklemektedir. Geometrik evrensellikte, katı biçimde hayal edilen "mükemmel sistemin" aşkınlığı, insana dair olanı da aştığında bireysel yorumun güdümünde, adı başka, içi başka bir hal alması kaçınılmaz olmaktadır. Bunun, bir başka bağlamda "kargo kültü" örneği üzerinden ele alınan durumla benzerliği gösterilebilir. Bauhaus için durum bu derece karikatürize olmasa da, modern bürokratik yapının, bu Kafkaesk tarifinin izi, yükseköğretimde sanat eğitimi programlarımızda olduğu gibi, diğer bazı kanal ve bağlamlarda da sürülebilmektedir. Modern çekirdeği oluşturan esrik, romantik ve bireyci unsurla anonim, evrensel ve formalist unsurun karşılıklı birbirine geçtiği halden kastedilen budur. Formalist soyutlamanın ulaşacağı geometrik, indirgeyici anlayışın içerdiği metafizik nitelikle spiritüelleştiği, veya diğer yandan, dışavurumcu, öngörülemez ve şahsi ifadenin zamanla motifleşerek teknikleştiği, tekrarlanabilir bir

stile, kalıplaşmış bir ifadeye indirgenebildiği pek çok defa görülmüştür.

Bauhaus'un ortaya koyduğu ilk programa temel olan pedagoji ve dolayısıyla dünya görüşünde, endüstriyel tasarım ve sanatın birbirleri içinden keşfedilip bulunması fikri de, madde ve mananın birbirleri içerisinde, karşılıklı olarak yeniden bulunması fikrine yakındır. Sonuçta endüstriyel yapının gerekleri doğrultusunda kaynaklaştırılıp kolay idare edilir ve sterilize edilmiş bir sanat yaklaşımına ulaşılmış olsa da, bunu, yukarıda bahsedilen bakış açısıyla, aşkın bir materyalizm veya cisimleşmiş bir spiritüalizmin peşine düşmek olarak ifade etmek de yanlış olmayacaktır. El işi ve geleneksel üretimi makine ve kalıbın diline tercüme etmeye çalışan, dönemin fizik ve meta-fizik varlığı birlikte ele alan holistik düşüncesi, teozofi ve spirütalizm akımları vasıtasıyla gündelik hayata giren dinsel olmayan bir maneviyat vurgusunu da beraberinde getirmiştir (Bramble, 2015:89). Johannes Itten'in de pedagojik pratiğini ve kişisel hayatını, dönemin bu düşüncelerinin de etkisiyle biçimlendirdiği bilinmektedir. Bu bakımdan, dersin bağlamı olarak merkezi rolü bulunan Itten üzerinden, kavramları şahsiyet özelliklerine indirgemedi, zamanın ruhu ve dersin içeriği arasındaki ilişkiye yakından bakmak yerinde olacaktır.

Itten, adını Otoman Zar-Adusht Ha'nish olarak değiştiren ve Polonya doğumlu bir Alman olduğu rivayet edilen Otto Hanisch tarafından, 19. yüzyıl sonlarında Yeni-Zerdüştü anlayış ve 6. yüzyıldan Mazdakçı inanış yorumlanarak ortaya çıkartılan Mazdaznan dini akımının bir takipçisiydi. Mel Gordon'un aktardığına göre; Hanisch, Mazdaznan merkezini 1917 yılında İsviçre'nin Zürih gölü kıyısında açmış, bedensel arınma ve irksal saflığa dair görüşleri buradan Avrupa'ya hızla yayılmaya başlamıştı. Bu düşünce, müridlerine, söz konusu dönemde sık rastlanabilir benzerleri gibi, bir dizi koşula disiplinli biçimde uyum neticesinde zihinsel, bedensel ve ruhsal arınmayı/kurtuluşu vadediyordu. Bu koşullar ve pratikler arasında et yememe, oruç, tek yönlü beslenme, bilinçli istifra, doğal laksatif içecekler, lavman, kendini kontrollü yaralama ve deriye yağ enjeksiyonu gibi yöntemlerle uygulanan detoks/arınma kürleri bulunmaktaydı. Ayinler sırasında, Mısır hiyerogliflerinden alınmış belli duruşlar ve hareketlerden oluşan nefes egzersizleri eşliğinde uygulanan kültür-fizik hareketleri ve sembolik ses ve renk projeksiyonları eşliğinde meditasyon yapıldığı da bilinmektedir (Gordon, 2008). Bu bağlamda temel sanat dersinin sadece sanata dair değil, hayata ve varlığa dair temellere yönelik bir arzunun ve bu bilgi peşinde kitleler tarafından

uygulanmaya başlanan türlü yöntemlerin bir yansıması olduğunu da düşünebiliriz.

Mazdaznan takipçileri, nefes, beden duruşları, hareketleri ve çiğneme alıştırmalarının orta doğu ezgileri ve sembolik renk projeksiyonlarıyla birleşerek oluşturduğu tecrübe yoluyla mürid bedenlerin canlandırıcı ve gençleştirici hormonlar salgılayacağına, bu yolla arınma ve yenilenme sağlanacağına inanmaktaydılar. 1932 yılına gelindiğinde sekiz ülkede 70.000 üzerinde üyesi bulunduğu iddia edilen akımın ve temsilcilerinin birlikte anıldığı haberler oldukça dikkat çekicidir. Bir düzinenin üzerinde varlıklı takipçinin uzun süreli oruç, öküz kanıyla vaftiz edilme ve deri altına arındırıcı yağlar zerk edilmesi gibi uygulamalar sonucu ortaya çıkan sebeplerle öldüğü, daha yüksek sayıda insanın da sinirsel çöküntü yaşadığı ve/veya intihar ettiğinden söz edilir.

Bu noktadan sonra, Hanisch'in karşı karşıya kaldığı şikayet ve suçlamalara söz konusu olan olaylar ve Mazdaznancılığın akibeti incelendiğinde; coğrafya, dönem ve kültür farketmeksizin, okültçü, ezoterik iklimde oluşturulan tarikatçı yapılanmaların, karizmatik lider kültü çevresinde neredeyse her zaman nasıl suistimalci, istismarcı yapılar oluşturduğunu, maddi ve manevi çıkar sağlayan örgütler meydana getirdiğini veya bu amaç için en kullanışlı yöntemlerin sıklıkla bu tür gizemci, bilinmezci dil ve içeriğin araçsallaştırılmasıyla ürediğini bizlere tekrar gösterir. Bilgiye doğrudan sahip olunmasını engelleyen, bağlam kurma, idrak ve muhakeme yetisini örseleyen bu yapılar, yarı-bilgi veya havadisler üzerinden oluşturduğu kalabalık ve yığınlaşmış — özü ve sözü kasten bozulmuş— bir içerikle obskürantizm (bilmesinlercilik) yapmaktadır. Dile dayalı iletişimin olanaklarının dışında kalan, sanat alanı içerisinde ele alınan olguların doğası gereği bu dipsiz ve sürekli açılan, kontrol ve sabitlenmeye direnen yapıyla kurduğu yakınlık her zaman istismara açık ve problemlidir. Bauhaus'un, tekrar etmek gerekirse; bir tasarım okulu olarak önceliği, görselliğin de bir dil olarak tarif edilebilmesi ve iletişimde kullanılabilir bir kaynak olarak örgütlenmesidir. Bu noktada resim alanı, günümüz sanatı ve eğitimine verebileceklerinin kısıtlılığı açıktır. Sanat eğitiminin bağlamsal, kendi patikalarını haritalandıran, sürece dayalı yol ve yöntemlerini doğrusal ve aşamalandırılmış olmayan, iletişimsel önceliklerle araçsallaştırılmamış bir yaklaşımla oluşturması ve sürdürmesi gerekmektedir.

Temel sanat eğitimi dersinin Itten tarafından oluşturulan içeriğinin

değerlendirmesinde takipçisi olduğu tarikata dair pratiklerin fikrîsel bakımdan birbirlerine yakınlığı dolayısıyla örneklenmesi, konuyu kaba bir şahsiyete indirgeme safkasatısı (ad hominem) yapmadan açabilmemize olanak sağlama potansiyeli sebebiyle burada tercih edilmiştir. Bauhaus'da, Itten ve öğrencilerinin küçük, ayrıksı bir grup oluşturduğu aktarılır (Forgács, 2013:52). Öğrencilerinin, saçları kazınmış ve rahip pelerini içerisinde gördüğü, vejeteryan olan, derslerden önce nefes ve beden egzersizleri yaptırarak renkler, enerjiler, ruh ve ışığa dair bütüncüllükten örneklerle öğretisini aktaran Itten'in karizmatik varlığından oldukça etkilenmiş oldukları belirtilir. 1923 yılında Itten'in okuldan ayrılmasıyla sonuçlanan bir dizi fikir ayrılığı ve çatışmanın sebepleri arasında, okul içerisinde Itten merkezli, bu izole tarikat benzeri yapılanmanın yarattığı huzursuzluğun olduğu da ifade edilmektedir.

İki savaş arası dönemde Almanya'da yaklaşık 200 mistik kültün aktif olduğunu, 2 milyona yakın Alman'ın bir şekilde bu gruplarla ilişkide bulunurken, 8 milyona yakın olduğu düşünülen bir sayının da bu gruplara ilgi duyduğunu ifade ettiği aktarılır (Gordon, 2008). Bu fikirler, hem maddi ve manevi yönde, hem de maddi ve manevi yöntemlerle ulaşılmaya çalışılan bir öz, arınma, azaltma ve terbiye etme olarak tanımlanabilecek bir dizi uygulama ve anlayışı örneklemektedirler. Bu bağlamda, dönemin en belirleyici ve yön verici fikirlerinin başında tabii olunan bir disiplinlilikle ve sistematik biçimde arınmanın/arıtmanın geldiğini tekrar etmekte fayda vardır. Bu düşüncenin etkisinde sadece ruhun, zihnin ve bedeninin değil, bir o kadar da toplumun ve kurumlarının, maddi üretim metodlarının ve hayatın pek çok alanın ve ilişkilerinin de bulunduğunu belirtmek gerekir. Dönemin disipline edilmiş, fazlalıklarından arındırılmış bedenini öğütleyen ve kadim antik geçmişin idealizasyonundan beslenen "beden kültü" akımları ışığında yaygınlaşan beden terbiyesinin, mistik öğretilerin, spiritüalizmin, new-age dinler, cemaatler ve teozofinin ortaya çıkışı ve bunların çeşitli biçimlerde birbiriyle ilişkilenerken bütüncül bir arınma ve yeniden doğma yoluyla "yeni insanın" inşasını müjdelemesi birlikte değerlendirilmelidir. Bu düşüncelerin ulusların şekillenmesinde, milli bütünlük ve ulusal şecerelerin tesisinde, ortak paydaların kuvvetlendirilmesindeki etkisi de unutulmamalıdır. Itten'in bütüncül, ütopyacı pedagojisi ve bugünün temel sanat eğitimi dersinin öncülü olan vorkurs'unun düşünce ve pratikte bu bağlamlarla ilişkili değerlendirilmesi de özellikle açıklayıcı olacaktır.

Justin Sausman, erken modernizmin düşünce ve teknikteki yenilikçiliğinin kitlelere tercümesinde okültle ilişkili anlatıların ve motiflerin belirli bir işlevle ortaya çıktığını ifade eder. Bu, yukarıda sözü edilen, fizik ve meta-fizik bağlamın birbiri içerisinde anlaşıldığı, karşılıklı olarak birbiri içerisinde ele alınıp, bulunduğu duruma örnektir. Modern bilim ve öncesinin henüz birbirinden keskin biçimde ayrılmadığı, hâlâ birbirleriyle temas içinde ve birbirlerine bulaşık olduğu bu dönemde, “enerji”nin hem bilimsel, hem de spiritüel anlamlarıyla toplumda aynı anda ele alınması gibi, titreşim, frekans ve tekrar, tekrar ve perküsyon, ritim ve biyolojik bünye arasındaki bağlantıları sağlayan da bu anlayışın kendisidir (Sausman, 2013). Buradan hareketle de primitif ve ilkel, ilkel ve ilksel, ilksel ve öncül, öncül ve bozulmamış, saf, has, pür, arı, arın(dırıl)mış olan arasındaki geçişleri ve ilişkileri takip etmek mümkün olmuş ve bu yönde Modern sanatta oldukça fazla örnek ortaya koyulmuştur. Bugün, benzer bir doğrusal anlayışla, ileri veya geri gidilerek ulaşılabilecek bir hakikatten söz edemeyeceğimizi, değişkenlerin ve yapıların çok daha organik, rizomik ve eşzaman/mekanlı olduğu, gözlemcinin ve gözlenenin birbirini dönüştürdüğü ve bir karşılıklı yıkım/yapımın hakim olduğu fikri mevcuttur. Oysa modernizmin gelişimi içerisinde dünya savaşları ve sosyo-ekonomik travmaların ağırlığından uzakta, “bozulmamış” olduğu umulan bir öze geri dönme arayışı, nostaljisi belirgin hale gelmiştir. Johannes Itten’in dersini ve pedagojik pratiğini de bu etkenler ve düşüncelerle ilişkili biçimde ele almak, kendine özgü kıymeti ve önemini bağlamı içerisinde nitelenmek önemli olmaktadır.

3.

Bauhaus'a yeni gelen öğrencilere ilk 6 ay boyunca ortak biçimde okutulan Itten'in dersine dair önemli bir nokta da, bu dersin öğrencilerin kendilerine uygun tasarım dallarını seçmeden önce katılmaları için düşünülüp, uygulanmış olduğudur. Her bir öğrencinin yatkın olduğu alanı fark etmesine yardımcı olmak üzere, nötr bir “ölçek” olarak tasarlanan dersin sonrasında uzmanlaşmak üzere öğrencilerin ayrı ayrı atölyelere dağıldığı belirtilir. Mimarlık merkezli bir tasarım okulu olan Bauhaus'un bu bağlam ve işlev doğrultusunda, ölçek olarak tasarlanmış ön dersin —buradaki “ön ve öncül”, “öncül ve ilk(sel)”, “ilk(sel) ve temel” kavramları arasındaki ilişki ve geçiş için yukarıda örneklenen doğrusal dizge hatırlanırsa— bizim resim ve heykel gibi zaten belirli branşlara ayrılmış sanat eğitimi ders programlarımızla ilişkisindeki kayma kritiktir. Bu kayma, bağlamı içinde anlamlı ve işlevsel olan bir eğitim modelinin, kendi

içinde bile zamanla yaşadığını gördüğümüz savrulma ve sürtünmeleri bizim sanat eğitimimiz alanında çok daha belirgin kılmakta, dahası söz konusu dönüştürme ve müdahaleyi de konunun ana fikrine, bağlamına sahip olunmadığı için belirgin biçimde zorlaştırmaktadır. Resimde boyaya, renge, yüzeye, malzemeye, kompozisyona dair kurallı ve temel bir dizgenin, bir hiyerarşinin önceliğini tesis etmenin faydadan çok kısıtlayıcı ve köreltici bir etkisi olduğu, bunun sanatsal ifade olarak resim üzerine fikir ve yaklaşım geliştirmekte işe yarar olmadığı açıktır. Resme yönelik alanın bilgiye ve sezgiye ilişkin potansiyelini, görselliği tasarıma dair bir iletişim dili olarak örgütleyen müfredatın hakimiyetinde bir yıl boyunca baskılamının resim eğitiminin “dikkate alınması ve hedeflenmesi gereken” herhangi bir türüyle ilişkisi olduğu söylenemez.

Diğer yandan, günümüzde sanat eğitimi verme göreviyle kurulan devlet güzel sanatlar fakültelerinin, sanat programlarının (bu makale çerçevesinde öncelikli olarak akılda tutulan resim bölümlerinin) eğitsel vaadi bakımından belirgin olan iki unsurun etkisiyle baştan kısır doğduklarını söylemek yanlış olmaz. Bunlar; özellikli olanı hedefler görünse de genelleme yoluyla ortalamaya hitap etmek ve sanat/zanaat ayrımını içselleştirememiş olmaktır. Özel yetenek sınavlarının ne bir özelliğe, ne de yeteneğe dair ölçme ve değerlendirme yapmadığı, bir giriş sınavı yapmış olmak ve alanın; “seçimi özel biçimde yapılması gereken, özel bir alan” olarak tarif edebilmek adına uygulanan bir şekilsellikten, formaliteden ileri gidemediği açıktır. Belki geçmişte etkisinin kısıtlı olacağı düşünülerek pek de ciddiye alınmadan şekil verilmiş bu yüzeysel sınav yöntemi, bugün yüzeyde kalmayarak sanat eğitimi alanının içine girmiş, düşünsel anlamda da eğitiminin kendisini dönüştürüp başkalaştıran, bütün yüzeyselliği ve şekilselliğiyle sanat eğitimi vaadinde merkezi hal alan konuma gelmiştir.

Uygulanan yetenek sınavlarının genelinde ortaya koyulan sıradanlaştırıcılığı, göze batmaz, orta seviye, vasat içeriğin pekiştirilmesi yaklaşımını devam ettirir şekilde, temel sanat eğitimi dersleri de, sanat öğrencisine sanat eğitiminin dizgesel, sıralı, temel kurallar içeren “bilgilere dayalı” bir alan olduğu imasında bulunur. Bu ima vasıtasıyla oluşturulan içerikle, eğitim sürecinde merkezi konumu eğitimcilerle paylaşması gereken birey, hiyerarşik olarak aşağıya itilerek “öğrencileştirilir”. Bozmak için önce inşa etmenin, kuralları öğrenmenin gerekliliğinin savunulduğu yaklaşım, sanat eğitiminde olası bireysel patikaları ve sapmaları baştan koşulladığı

ve tekleştirdiği güzergah boyunca yok ederek siler. Bu, güzel sanatlar eğitiminde bireysel ifadeyi güçlendirme ve teşvik etmenin önündeki en büyük engellerden olan, başarı ve başarısızlığı bireyin yeteneği veya çabasıyla eşleştirmek kadar problemlili olan, "teknik yetersizliğe dayalı eksiklik hissinin" inşasına da doğrudan sebep olmaktadır. Burada tarif edilen halin bir önceki bölümde ele alınan, "bilginin ezoterikleştirilmesi" yoluyla oluşturulan yabancılaşmanın getirdiği mesafeye bir güç/otorite alanı inşa edilmesine benzer olduğunu belirtmek gerekir. Amaçlar ve araçlar ilişkisindeki bu temelden kırılma ve kayma sonucu, araç olarak nitelenmesi gereken pek çok kavram, beceri ve unsur amaçlaşmakta, eğitim süreci kategorik ve doğrusal bir hal alarak, yanlış, aldatıcı bir odağa sabitlenerek heba edilmektedir. Bu tarifle belirginleştirilmeye çalışılan sıkışmanın özünde, sanatsal bilginin, bilme biçimlerinin, akademi içerisinde hakim olan bilme yöntemleriyle ilişkisinde çözüm bekleyen uyumsuzluklar olduğunu da söylemekte fayda var. En belirgin biçimde temel sanat ve desen gibi dersler vasıtasıyla görülür hale gelen, aslında; bilme yollarının tekleştirilmesi, araçların amaçlara dönüşmesi ve alanlara dair özelleşmenin, kısıtlayıcı bir uzmanlaşma yaklaşımının zamanla birikip yığınlaşması ve tüm alanı, düşünce ve eylemde, donuklaştırmasıdır.

Sanat eğitiminin giriş sınavından programına kadar, sanat ve tasarımı bir arada, kaynaşmış biçimde ele alan anlayışın etkisinden uzaklaştırılması gerekmektedir. Sanat eğitiminin bu genelleyici yaklaşımdan edindiği bir fayda bulunmamakta, aksine alan kavram ve pratikte ciddi anlamda erozyona maruz kalmaktadır. Yükseköğretimde güzel sanatlar eğitimi alanı genel kültür ve görgüye dair veya çeşitli sanatsal ifade araçlarının kataloglanmış teknik bilgi ve becerisinin alıştırmalar yoluyla aktarımına dair değildir. Bu unsurlar, bugünün yaygın biçimde kullanılan çevrimiçi bilgi üretim ve aktarım yolları vesilesiyle oluşturulan içerikle, hiç olmadığı kadar çeşitli, tatmin edici, tekrarlanabilir ve ücretsiz biçimde ulaşılabildir. Ayrıca bunlar gerek görüldüğü halde, seçmeli dersler vasıtasıyla yerine getirilebilecek türden içeriklerdir. Mevcut haliyle işlenmekte olan temel sanat eğitimi, desen ve atölye dersinin teknik konularla kaybedilen kısmına dair içeriğin seçmeli dersler olarak ele alınması, bu içeriğin kendi tarihsel bağlamları korunarak konu edilmesinde fayda vardır. Oysa mevcut durumda bu dersler, ironik biçimde, bağlamları haricinde sanat eğitimi vaadimizin özünü, temelini ifade eder görülmekte bu da eğitim sürecini öncelikli olarak bir beceri geliştirme ve uzmanlaşma işine indirgemektedir.

Tasarımın işlev temelli yaklaşımında bahsedilebilecek "hata", sanatın alanında yerini "etkiye" bırakır. Bu etkilerin ifadelerine dair oluşturulacak bireysel farkındalık ve seçimlerle sanatsal yaratım şekillenecekken söz konusu ders bağlamında konu, olgu ve unsurlara sorunlu bir açıdan yaklaşılmaktadır. Güzel sanatlar eğitimi bu türden bir bilgi hiyerarşisine dayalı uzmanlıklar alanı olarak tarif etmek, bilgiye dayalı otoritenin, onun alanının, ilişkiler ağının inşası uğruna sanatın araçsallaştırılmasıdır. Güzel sanatlar eğitimi alanı, öncelikle bireysel ifade ve yaklaşımın örselemediği, bilgi, beceri, yetenek gibi muğlak ve bağlamı haricinde hiçbir anlam içermeyen kavramların güdümünde hiyerarşik yapıların oluşturulmadığı, gizemli kurallılıkların ve "öğrenciliğin" sürekli yeniden üretilmediği bir alan olarak düşünülmalıdır.

KAYNAKÇA

- Aksel, E. (2004). Temel Sanat Kararları. Anadolu Sanat, 15 (25)
- Boerescu, Z. (2019). Günümüzün Yeni Dinamikleri Işığında Sanat Eğitimi. Sanat Yazıları, 40, 109-120
- Bramble, J. (2015). Modernism and the Occult. Springer.
- Forgács, É. (2013). The Bauhaus idea and Bauhaus politics. Central European University Press.
- Gordon, M. (2008). Voluptuous Panic: The Erotic World of Weimar Berlin (Expanded Edition). Feral House.
- Hesmondhalgh, D., Nisbett, M., Oakley, K., & Lee, D. (2015). Were New Labour's cultural policies neo-liberal?. International journal of cultural policy, 21(1), 97-114.
- Kuspit, D. (2012, Eylül 02). War Machine, Artnet. Erişim adresi <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/bauhaus-war-machine12-2-09.asp>
- Sausman, J. (2013). From Vibratory Occultism to Vibratory Modernism: Blackwood, Lawrence, Woolf. A. Enns ve S. Trower. (Eds.), Vibratory Modernism (s. 30-52) Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Unutulan Mesafe, Hayvan-Oluş ve Sanat

Geliş Tarihi/Received: 10.08.2019
Kabul Tarihi/Accepted: 03.09.2019
Yayın Tarihi/Published: 29.09.2019

Dr. Öğr. Üyesi. Rahman Işık SARIALIOĞLU
Mardin Artuklu Üniversitesi
GSF, Resim Bölümü
rahmansaral@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2015-3341

ÖZ

Batı metafiziği geleneği insanı, doğa ve mahlûkat ile arasındaki mesafe üzerinden kurgular. Düşünen insan bir anlamda yüce yetilerini bu mesafede yaratır. Doğa ile insan arasındaki mesafenin kapanma korkusu, modern uygarlığı yaratan bilinçtir. Sanat için ise uygarlığı yaratan bu mesafe; bir tedirginlik ve korku alanı değil, onun ontolojisinin olmazsa olmazı, unutulmuş, sessiz bir varoluş alanının evidir. Sanat; modern insanın uzaklaşmak istediği doğanın sessiz ve kapalı dünyasına sızarak, insanı mümkün olmayan bir bütünleşmenin arzusuyla tanıştırır. Bu unutulmuş arzu sayesinde Sanat, Modern Aklın aksine, ilkel olanın bakışını her daim kendinde saklı tutar ve uygarlık karşıtı bakışı içselleştirir. Hayvanın ve mahlûkatın kapalı dünyasına sızmaya çalışan Sanat, uygarlığın kapattığı o mesafede bir "açıklık" yaratır.

Anahtar Kelimeler: Hayvan, Mahlûkat, Doğa, İlkellik, Mesafe, Bakış

Sarialioğlu, R. (2019). Unutulan Mesafe, Hayvan-Oluş ve Sanat. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 2, ss. 38-47.

Forgotten Distance, Being-Animal and Art

ABSTRACT

The western metaphysics tradition fictionalizes the man on the distance between nature and the living creatures. Thinking man creates his supreme abilities in this distinction. The fear derives from the idea of closing down the distance between nature and man is the origin of consciousness that creates modern civilization. For art, this distance that creates civilization is not an area of anxiety and fear, but the home of a forgotten, silent realm of existence, the sine qua non of its ontology. Art; through infiltrating into the silent and closed world of nature, which modern man wants to get away from, introduces man to the desire of an impossible integration. Thanks to this forgotten desire, Art, unlike the Modern Reason, always keeps the view of the primitive in itself and internalizes the anti-civilization view. Art, trying to infiltrate into the closed world of animals and creatures, composes an "openness" in the distance that the civilization covers.

Keywords: Animal, Creatures, Nature, Primitivity, Distance, View

GİRİŞ

“Ama yine de doğalarından deneysel bilgi edinmek için hayvanlara gereksinim duyuyorlardı.”

Aquino'lu Tommaso

“Hayvanlık, dolaysızlık veya içkinliktir” diyor Bataille ve ekliyor; “Aslan, hareket eden sulara, daha küçük dalgaların üzerine devrilen büyük bir dalgadır.” (Bataille, 2013) Hayvanın bir başka hayvanı yemesinin bir tahakküm ilişkisi değil, bedenden bir başka bedene geçiş, bir devamlılık olduğunu ifade ediyor Bataille. “Bize, içinden çıktığımız bu hayvan yaşamından daha kapalı bir şey yoktur. Bizim düşünce biçimimize, sessiz kâinatın bağrındaki yeryüzünden daha yabancı bir şey yoktur.” (Bataille, 2013) Düşünen insanın varoluşu, bu hayvansı devamlılığa yabancılaşmış bir varoluş hâli. Peki, hayvan yaşamının kapalı varoluş alanına insanın sızabilmesi mümkün müdür? Ya da bu kapalı varoluş alanına açık, dolaysız bir bilgi türünün imkânsızlığı sayesinde mi Sanat, sessiz dilini yaratmıştır? Bütün bu soruların kesin cevapları olmasa da, Sanatın; Akıl ile insana kapalı olan hayvan yaşamının -Bataille'in deyişiyle sessiz kâinatın- arasında bir varoluşta şekillendiğini hissedebilmek mümkündür. Sanat, mümkün olmayan bir dolaysızlıktan ve içkinlikten kaynaklanan bir haz formudur. Bizim düşünce biçimimiz ve Sanatın madde ile düşünebilme yetisi arasındaki fark; soyutlayan, kavramsallaştıran metafizik düşünce ile maddeye içkinleşmeye çalışan bir arzunun ayırımından doğar. İnsan, metafizik düşünme şekline farklı olarak, sanat eylemiyle birlikte varolanı yine bir madde aracılığıyla hissetmeye ve düşünmeye çalışır. Nesnenin üzerinde bir hayalet gibi gezinen düşünce maddeleştğinde, insan yabancı olduğu bir doğanın alanına geçiş yapmış olur. Bir hayvanın kendi bedeninden bir başka bedene geçişi gibi, insan da bilinmesi mümkün olmayan bir öteki doğaya geçişi madde aracılığıyla arzularak, hayvanın deneyimine hem uzak hem de yakın bir deneyim yaşar. Uzaklığı özdeşleyimin imkânsızlığından dolayıdır. Dünyanın düşünce biçimimize olan yabancılığı, tamamlanması mümkün olmayan bir içkinliğin yarattığı bir “yalan varlığı” -Sanat Yapıtı- deneyimi ile aşılar. Alice'in tavşan deliğini anımsatan estetik büyüün olasılığı; insan zihninin ötesinde değil, hayvan ile insan arasındaki mesafede saklıdır. Daha doğrusu büyü, bu mesafeyi untabilmeye çalışan insanın yaşadığı imkânsızlıktan doğan arzudur. Fakat ortaya çıkan yapıtın bir unutuş formu olduğunu söyleyebilmek mümkün. Bu yüzden büyüün devrimci doğası sanatçıdan çok sanat

yapıtında gizlidir.

Schiller'in ve diğer romantiklerin, uygarlığın hastalığı ile baskıcı mantığın karşısına duyumsallığı ve aşağı yetileri koymaları elbette bir rastlantı değildi. Bu "unutuş formunu" (Sanat) yaratabilmek için insanın kaybettiği aşağı yetilerinin ilkel dünyasını hatırlaması gerekiyordu. İlkel yetilerimizi hatırlamak veya yüceltmek; uygar insanın mahlûkat ile arasına koyduğu mesafenin tam anlamıyla unutulmasını mümkün kılmasa da, bu unutmaya sancısı sayesinde bir karşı-varoluş yaratmak mümkündür.

"Schiller, uygarlığın hastalığını, insanın iki temel itisi (duyumsal itisi ile form itisi) arasındaki çatışkı olarak, daha doğrusu bu çatışkının bozucu çözümü olarak, yani, mantığın duyumsallık üzerinde baskıcı bir istibdat kurması olarak teşhis etmiştir. Buna bağlı olarak, karşıt itilerin uzmanlaştırılması, bu istibdatın kaldırılmasını, yani, duyumsallığın haklarının geri verilmesini gerektirecektir. Özgürlüğün, mantık yerine, duyumsallığın kurtuluşunda ve yüce yetilerin aşağılık yetiler lehine sınırlandırılmasında aranması gerekecektir." (Marcuse, 1968, s.217-218)

"Aşağı yetiler" sanatın oluş sürecinde kilit kavramlardan biridir. Sanatın sürükleyici ve yaratıcı gücünün kökeni bu yetilerin özlemi ile ilgilidir. Elbette, insan-hayvan ayırımının ortadan kalktığı bir geleceği düşlemek mümkün değil. Böylesi bir bütünleşmenin insanı verili olan dünyaya kapatacağı gayet açıktır. Tuhaf gelebilir fakat kapitalist uygarlık, tam da Akıl merkeziliği ile korktuğu hayvan-oluş durumunu tersten yaratmıştır. Ne demektir bu? İnsan, aşağı yetilerini yüce yetileri adına terk ederek ve Akli, insan-oluşun merkezine yerleştirerek yüce yetilerinin sınırlı doğasını yaratmış oldu. Bir anlamda insan; övündüğü, hayvan ile kendisi arasındaki mesafenin ideolojisinde kısıp kaldı.

"Aydınlanma sayesinde özgürleştirilen insanlar sonunda, doğadaki her şeyi yenilenebilir kılan soyutlamanın ve bu soyutlamanın hazırladığı endüstrinin düzleştirip eşitleyen egemenliği altında, Hegel'in Aydınlanmanın bir sonucu olarak nitelendirdiği düzenli birlikler haline geldiler." (Adorno, Horkheimer, 2010 s.31)

Batı felsefesi, düşünen insan ile mahlûkat arasındaki fark ve doğa karşıtlığı üzerinden kendi geleneğini kurgular. İktidar, bu mesafenin yarattığı şiddetin izlerini içselleştiren bir olgudur aynı zamanda. İnsanın doğa ya da hayvanla bütünleşme korkusu ve bu mesafenin yarattığı üstün bilinci, korku nesnesini (Doğa, Mahlûkat, Hayvan) egemeni olduğu kendi nesnesine dönüştürmüştür. Kapitalizm; bir anlamda insanın doğa ile olan mesafesini, doğayı sürekli sömürerek sabit tutma eylemidir.

Soyutlanan ve düzleşen dünya, bu mesafenin yarattığı bir dünya olabilir mi?

“Avrupa tarihinde insan ideası kendisini, insan ile hayvan arasındaki farkta ifade eder. Hayvanın akıldan yoksun oluşu insanın saygınlığına kanıt olarak gösterilir... Halk masallarında insanların ceza olarak bir hayvana dönüşümü yinelenip durur. İnsanın bir hayvan bedenine hapsedilmiş olması bir lanet anlamına gelir. Çocuklar ve halklar bu türden başkalaşimleri dolaysız biçimde tanıyıp bilirler. En eski kültürlerdeki ruh göçüne ilişkin inanç bile hayvan biçimini bir ceza ve işkence sayardı. Hayvanın bakışındaki suskun vahşet, insanların bu türden bir dönüşümden duydukları dehşetin aynısını imler. Her hayvan eski çağlarda meydana gelmiş ve derin bir etki bırakmış bir felaketi hatırlatır. Masallar insanın sezdiklerini dillendirir. Prensin akli yerinde olduğu için zamanı geldiğinde derdini dile getirip perinin büyüü bozmasını sağlayabilir; akıldan yoksun oluşu hayvanı sonsuza dek o biçimin içine hapseder. Bundan kurtulmanın tek yolu, geçmişle dolayısıyla hayvanla bir olan insanın büyüü bozan sözünü keşfedip, bu söz sayesinde zamanın sonunda sonsuzluğun taştan kalbini yumuşatmasıdır.” (Adorno, Horkheimer, 2010 s. 327, 329,330)

Hayvanın bakışındaki suskun vahşetten doğan mesafenin bilinci Aydınlanmış Öznenin yaratılmasında önemli bir unsurdur. Peki, Sanat böylesi bir insan ve hayvan oluş mesafesinde kendini hangi konuma yerleştirir? Sanatın insan-hayvan mesafesini bozan söz ile yetinmemesi, onu insan-hayvan ayırımının sınırlarında gezinen ve bu aralıkta varoluş olanaklarını arayan bir deneyime dönüştürür. Elbette Sanat, sadece insan-hayvan varoluşu aralığında gezinen bir deneyim değildir. İnsanı salt söz ile tanımlamayan doğası sayesinde Sanat; aşağı yetileri, insanı insan yapan yüce yetilerle eşitleyerek, sözü edilen mesafede bir karşı büyü arayışına dönüşür. Hayvan oluş bir içkinlik ve dolaysızlıksa eğer, Sanatın bu oluş ile ilişkisi; mümkün olmayan bir içkinliğin özleminde gizlidir. Sanatın yaratıcı kökeni “dil” öncesi zamanlara dayanan oyun ile ilişkilidir. Doğa ile birlikte kurgulanan bu oyun sayesinde, insanın bir karşı alan yaratma arzusu içinde olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Fakat dünya ile içkinleşebilmenin imkânsızlığı sayesinde Sanat; verili dünyanın dışında, kendine özgü bir uzama dönüşür. İnsanoğlunun ilk dönemlerine ait mağara resimleri, hayatın içinde olduğu kadar dışındaydı da. Sanatın eş zamanlı bir şekilde dünyaya ait ve yabancı ontolojisi (oyun) insanı, sessiz kâinatın yabancılığına yaklaştıran en önemli eylemdi. (Sanat, din ile eş zamanlı bir eylemdi.)

Dünya ile insan arasındaki boşluk, modern insanın düşünce biçimine yabancı bir alan. Bu boşluk hayvan yaşamının ve yeryüzünün korkutucu sessizliğini barındırır. Düşünce biçimimize kapalı olan yoğun oluş halleri gizlidir bu boşlukta. Boşluğa, bir başka deyişle hayvana ve doğaya bakışın ideolojisi, düşünce biçimimiz ve kadim sanat eyleminin arasındaki farkı oluşturur. Bakışın ideolojisi, kendine özgü ve yabancı olduğu olduğumuz oluşlar ile aramızdaki farktan beslenir. Daha önce de belirtildiği gibi Batı

metafiziği kendini bu ontolojik fark üzerine kurgulamış ve dünyanın merkezine insanı ve onun üst yetilerini yerleştirmiştir. Sanat ise kendini dil ve üst yetilerle sınırlamayan doğası sayesinde, yabancı olduğu mahlûkat ile aramızdaki mesafenin gizemli doğasına girmeyi arzulayan eylemdir. Kendisini insanın Aydınlanma sonrası tamamen unuttuğu ilkel dürtülerinin oluşlarına açar. Sanat bir nevi, ilkel oluşların uygarlıkla çatışmasıdır! İnsana kapalı olan mahlûkatın yaşamını, mümkün olmayan bir özdeşleşimin yarattığı özel bir alan olan Sanat yapıtında sezebilmek mümkündür. Sanat yapıtının yarattığı alan nasıl böylesi bir seziyi mümkün kılabilir? Sanatın söz ve söylem ile arasındaki sorunsallığı, böylesi bir sezinin olanaklarını kendinde barındıran bir ontoloji yaratır. Sanat, Aklın ve söylemlerinin kendi içine kapattığı dünyayı, doğa ile aramızdaki mesafeyi hatırlayarak yeniden açar. Sanat yapıtında görünür olan; unutulmuş dünyadır. Kendisini unuttuğumuz hayvansı-ilkel dürtülerimiz üzerinden kurgulayan Sanat; zihinsel tasarımın kurguladığı mevcut dünyayı terk etme çabasının bir sonucudur. Elbette kimilerine abartılı gelebilecek olan bu cümleler, zihinsel ve akli olanın Sanatın sınırları dışında kaldığı izlenimini verebilir. Elbette zihinsel kurgu Sanat eserinin olmazsa olmazıdır. Söylenilmek istenilen; zihinsel kurgunun nasıllığı ve ilkel dürtülerimiz üzerindeki egemenliği ile ilgilidir. Sanat, sahip olduğumuz aklın yarattığı kurgu ve unutulmuş ilkel dürtülerimizin eş zamanlılıkla birbirinde eridiği bir denge dünyasıdır. Bir anlamda, metafizik ve toprak arasındaki dengedir. Verili dünya da sahip olamayacağımız bu dengeyi, Sanatın yabancı doğasında yaratmak mümkündür ancak. Peki, bu denge nasıl yaratılır? Böylesi bir ontolojiyi derinlemesine incelemek bu kısa makalede mümkün olmasa da Aklın ve Sözün egemenliğinin yarattığı verili dünyaya karşıt ontolojiye değinmek, okuyucuya farklı bir bakış açısı kazandırabilir. Söz ve anlam ile yetinmeyerek mahlûkata yaklaşan Sanat arzusu, uygarlık ile arasındaki mesafeyi açar. Bir bütün olarak insan, ancak bu geçmişe dönük aşkın boşlukta varolabilir.

Köpeğin Uluması ve Uzayan Bakış

“O varlıkla var olanlar arasındaki farkın ötesine geçmiş bir varolandır, bir gerçektir.”

Giorgio Agamben

Tan vakti uzun uzun uluyan bir köpek! Uzayda uzayarak kaybolan bu ses bizim dünyamıza tamamen kapalıdır. Tan vaktinin zifiri karanlığında kendi özel, kapalı dünyasına açılan bu sessiz sesin Sanatın ontolojisiyle nasıl bir ilişkisi olabilir? Hayvanların asla bilemeyeceğimiz varoluşu ve bu varoluşun doğa ve evrenle sessiz ilişkisi, Sanatın sessiz ve derin doğasına benzer bir ontoloji gibi. Bu benzerlik doğa ve evrenin bir parçası olduğumuz bilgisinden mi kaynaklanıyor? Sanat eylemi; tıpkı köpeğin uluduğu âna benzer bir dolaylımsızlığın ve bütünlük hasretinin, bir zihindışı hatırlanışı olabilir mi? Sanat, doğadan bizi ayıran Aklın yerine, akli da içeren bir hücresel düşünme biçimi. Sanılanın aksine Sanat; doğayla arasına mesafe koyan kadim uygar insanın bir kültür eylemi değildir sadece. O, aynı zamanda bu mesafenin yarattığı sancıdan doğan, kültür- dışı öğeleri de kendinde barındıran ilkel dürtülerimizin arzusudur. Söz, kopmuş olduğumuz dünya ile olan mesafeyi her zaman sabit tutan kavramlar dünyasına ait bir büyü. Sanat ise söz ile ilişkili olsa da onunla yetinmeyen ve sözün yaratmış olduğu sancıyı imgeler ile yatıştırmayı arzulayan bir karşı büyüdür. İmgeler ve köpeğin uluması, bilinmeyen bir taşkın sarhoşlukta birbirlerine yaklaşırlar. Varlık ve var olanlar arasındaki farkın ötesine geçerek ölümün kıyasına yaklaşırlar. (Agamben, 2009) Hayvanların insanlardan çok daha yoğun yeryüzüne yapışık doğaları ve bu doğadan kaynaklanan oluş olanaklarının sınırlılığı ölüm çığlığının “duyulan” kısmını azaltan bir unsurdur. Hayvanın çığlığı sözü içermediği için doğaya içkindir. İnsan ise kavramlar yaratan doğası sayesinde dünya ile çok daha derin bir ayırım üzerinden varoluşunu kurgular. İnsanın gerçeğe yaklaştığı o taşkın ve tekinsiz ölüm kıyası, hissettiği mesafenin derinliği yüzünden zengin imgelerin hazzına dönüşür. Sanat, bir ölüm hazzıdır. Bir başka deyişle hayvanın kendi sınırlı dünyasına kapanması gibi, ölümün yaşamdaki derin kopuşu kendi içinde kapatmasıdır. Yaşam ve ölüm eşit düzleme yerleşerek, insana ait eylem sonsuz eyleme dönüşür.

Sözü edilen mesafeyi insan olmanın şartı olarak gören uygarlığın aksine, sanat eylemi bu mesafeyi hissettiği anda eyleme geçer. Ve dolan boşluk (Sanat Yapıtı)

verili dünyanın karşıtı olarak zengin imgelerle açığa çıkar. Bu zenginlik daha önce de belirtildiği gibi bilincin yarattığı ayrımın çok derin olmasından kaynaklanır. Marcuse'un deyimiyle dünya aslında sanat yapıtında görüldüğü gibidir. (Marcuse, 1997 s. 11) Çünkü Sanatın kurgusal doğası insanın asla geri gelemeyecek, unutulmuş varoluşuna dayanır. Hayvan doğamızı unuttuğumuz gerçeğine ilişkindir bu varoluş. Yaşamı ve ölümü eşit düzleme yerleştiren; bu unutulmuş varoluşu hatırlama arzumuzdur.

Sanat yapıtı noktasız bir cümledir. Ama tuhaftır ki noktası olmayan bir anlatıya cümle denmesi mümkün değildir. Sürekli uzayan bir anlatıdır o. Anlatı dışı bir anlatı. Köpeğin uzayda uzayan ulumasına benzeyen, ölümü hissettiren sessiz bir anlatıdır. İmgenin dünyada açtığı boşlukta ve ölüme yakın yaşamın taşkınlığında bakış; sürekli uzayan bir nitelik kazanır. İmkânsız bir dolaysızlığı arzulayan bakış, şeyler arasında sonsuz devamlılığı yaratır ve bu devamlılık sayesinde unutulmuş olduğumuz hayvan doğamıza yaklaşır. Sanat imgesi, noktasız anlatısıyla mahlûkat ile arasındaki mesafede kendini kurgulayan Aklın metafiziği yerine daha doğrudan, derin bir algı yaratır. Ölümün yaşama kapanması ve yaşamın unutulmuş dünyaya tekrar sızabilmesi tam da bu doğrudan bakış ile ilişkilidir. Bir sanat yapıtına bakıldığında, yaratılmış imgenin kendini sürekli sonsuz bakışa açan noktasız varoluşu ile karşılaşırız. Varlıkta boşluk yaratan, varlığın kuyusunu kazın bir varoluştur bu. İnsan, kendine verili olan mevcut dünyayı ve yüce yetilerimizin yarattığı ideolojik anlamları mümkün olabildiğince –ki insan ideolojik bir varlıktır ve bu dolayımından tamamen sıyrılması mümkün değildir- teğet geçen bu bakış sayesinde mahlûkata yaklaşır. Kendine ait bir doğası olan “ben” ile “ben”in dışında varolan doğa arasındaki geçişler, bir başka deyişle bir düşünen doğadan kendinde bir doğaya sızma eylemi ve özdeşleşimin imkânsızlığı, güzelliği yaratan kıvılcımdır! Güzel, yüce yetilerimizin mimarı olan Akıl tarafından kurgulanamaz. O olsa olsa, Aklın ve onun aygıtlarının sızamadığı, unutulmuş olduğumuz doğamıza arzulandığı bir boşlukta filizlenebilir ancak. Sanatın ontolojisindeki sonsuz hazzın kökeninde, doğaya ait olduğumuzu bize hatırlatan ilkel bir dürtü gizli değil midir? Ya da varlıkta uzayan, bir sonu olmayan “ben”in bakışı (Sanat Yapıtı) sonsuzda doğaya ve ölüme dönüşmez mi? Köpeğin karanlık geceye ulumasının, gecenin kendisi olması gibi!

SONUÇ

Sanatçının bakışı salt kendine ait bir varoluşu görünür kılmaz. Ressamın bir nesneye (doğaya ya da kendi doğasına) bakışı sonucu oluşan bir imge, salt öznenin bakışından ibaret değildir elbette. Çünkü bakış, yaratma süreci içinde nesnenin kendi doğasının kapalı dünyası tarafından da şekillenir. Bakış yaratıcı olduğu kadar edilgendir de. Nesneye ne kadar şiddet uygulasa da, bakışın bir yanı hep o nesnenin kapalı dünyasına aittir. Yaratmak, insan ve doğa arasına "yüce" bir mesafe koyanların hissettiği gibi nesnelere dünyasından kopup, kendi gerçekliğimizin kutsanması mıdır? Yoksa derinlerde bir yerlerde, bir yok alanda hissettiğimiz ilkel dürtülerimizin bizi kayıp olana yönlendirdiği doğanın çağrısı mıdır? Şu soruyu sormamız gerekir. İnsan, yaratma eyleminde nesneden kopma arzusu mu hisseder? Yoksa insan, nesnelere dünyasının o yok alanı tarafından çağrılan mıdır? Öyle bir doğadır ki bu hem vardır hem de yoktur. Hem yaşamdır hem de ölüm. Unutulmuş olan mesafe, o unutulmuşu hissedenler tarafından sessiz bir varlığa dönüştürülür. Kendini evrene; bize kapalı olan o gizemli alana açabilmek için mahlûkatın diline benzer bir dile muhtacdır. Çünkü hayvan oluşun dili yoktur! O sadece eyleyir.

"Üç Ayaklı Köpek

Uyandım bir sabah
Sevgiler saygılar sundum kendime.
Ben yürüdüm yol arkamdan geldi
Dönüp bakmadım bile.

...

Bir ikinci vakti
Üç ayaklı bir köpek
Kesik kesik soluyarak geçti önüme
Gitti bir ağacın gölgesine oturdu
Tek bacağını çekti çenesinin altına.

Bir çöp kamyonunun etrafında dolaşırken
kaptırmış ayağını. Alçıda unutulan bacak
çürüyüp kopmuş. O da çoktan unutmuş
acısını.

Kıсарak gözlerini dedi ki bana;
-Benim bacağım ile ödediğim şeyi
Sen yaşadıkça ödeyeceksin.
Ne sen bana acı, ne ben sana!

Üç ayaklı köpek ve ben
Birbirinin gözlerine baka baka
Bitirdik bu şiiri." (Saralioğlu, 2015 s.72-73)

İnsan yavaş yavaş ve yaşayarak kaybettiği o doğayı duyumsar. Ve Sanat ancak mahlûkatla karşılıklı bakışarak kaybedilen o mesafede varlık kazanabilir!

KAYNAKÇA

Adorno, T. Horkheimer, M. (2010). Aydınlanmanın Diyalektiği. (Çev. N. Ülner. E, Öztarhan Karadoğan). İstanbul: Kabcacı Yayınevi

Agamben, G. (2009). Açıklık. (Çev. M. M. Çlingiroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Bataille, G. (2013, Ağustos). Muamma. E-Skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-muamma/1315>. Erişim Tarihi: 01. Eylül. 2019

Marcuse, H. (1968). Aşk ve Uygarcılık. (Çev. S. Çağan). İstanbul: May Yayınları.

Marcuse, H. (1997). Estetik Boyut. (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.

Saralioğlu, K. (2015). Temmuz Sağanıkları. İstanbul: Komşu Yayınları, Yasakmeyve

Normal Hayat Diye Bir Şey Yoktur Dalmaçyalı!: Yugoslavya'nın Parçalanma Sürecinin Bir Alegorisi Olarak Karaula Filmi

Geliş Tarihi/Received: 25.08.2019
Kabul Tarihi/Accepted: 11.09.2019
Yayın Tarihi/Published: 29.09.2019

Dr. Öğr. Üyesi Seçkin SEVİM
Marmara Üniversitesi
GSF, Film Tasarımı Bölümü
seckinsevim75@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5992-8645

ÖZ

Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti (YSFC), İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) sonrasında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) liderliğindeki Demir Perde ülkeleri arasında yer almayı reddeder. Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü'ne (NATO) de dahil olmaz. Daha özgürlükçü bir sosyalizmi benimseyerek Üçüncü Dünya'nın öncüsü rolünü üstlenir. Yugoslavya, soğuk savaşın hüküm sürdüğü iki kutuplu dünyada elli yıla yakın bir süre ayakta kalmayı başarır. Kurucu lideri Josip Broz Tito'nun (1892-1980) ölümü Yugoslavya için sonun başlangıcı olur. Ekonomik kriz, işsizlik, Batılı yaşam tarzına duyulan özlem ve yükselen milliyetçilik; "kardeşlik ve birlik" sloganında vücut bulan sosyalizm ideallerine duyulan inancın içini boşaltır. Yugoslavya, farklı etnik gruplar arasındaki çatışmaların giderek şiddetlenmesiyle parçalanma sürecine girer.

Bu çalışmada, yönetmenliğini Rajko Grlic'in (1947-...) yaptığı *Karaula* (2006) filmi, amaçlı örneklem olarak seçilmiştir. Filmde, Yugoslavya-Arnavutluk sınırındaki bir karakolda görev yapan farklı etnik gruplara mensup askerler arasındaki ilişkiler, parçalanma sürecine giren Yugoslavya'nın mikro ölçekteki bir temsili olarak sunulmuştur. Filmin analizinde Fredric Jameson'ın (1986; 2008b) Üçüncü Dünya anlatılarının ulusal alegori olarak okunabileceği argümanı temel alınmış; Arjun Appadurai'nin (2008) "öfke coğrafyası", "kızgınlık fazlalığı", "aşağılama dürtüsü", "dönellik", "ihamet", "sarsılan güven", "nefret" ve "komşu dehşeti" kavramlarından yararlanılmıştır. Bu çalışmanın amacı, *Karaula* filminin, Yugoslavya'nın parçalanma sürecine ilişkin Üçüncü Dünya anlatılarına özgü bilinçli ve açık bir alegori içerdiğini ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Alegori, Üçüncü Dünya, Yugoslavya, parçalanma.

Sevim, S. (2019). Normal Hayat Diye Bir Şey Yoktur Dalmaçyalı!: Yugoslavya'nın Parçalanma Sürecinin Bir Alegorisi Olarak *Karaula* Filmi. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 2, ss. 48-69.

There is No Such Thing as a Normal Life, Dalmatian! *Karaula* Film as an Allegory of the Disintegration Process of Yugoslavia

ABSTRACT

The Socialist Federal Republic of Yugoslavia (SFRY) refused to be among the Iron Curtain countries led by the Union of Soviet Socialist Republics (USSR) after the second World War (1939-1945). Nor did it belong to the North Atlantic Treaty Organization (NATO). It tried to stand out as the pioneer of the Third World countries by adopting a more liberal socialism. Yugoslavia managed to survive in bipolar world dominated by Cold War for nearly fifty years. The death of the founding leader Josip Broz Tito (1892-1980) was the beginning of the end for Yugoslavia. Economic crisis, unemployment, longing for Western lifestyle and rising nationalism emptied the belief regarding the ideals of socialism embodied in the slogan of "brotherhood and unity". Yugoslavia entered the process of disintegration with the intensification of conflicts between different ethnic groups.

In this study, *Karaula* (2006), directed by Rajko Grlic (1947-...), was selected as a purposeful sample. In the film, relations between soldiers belonging to different ethnic groups serving at a border post on the border between Yugoslavia and Albania are presented as a micro-scale presentation of Yugoslavia which was in the process of disintegration. The analysis of the film is based on Fredric Jameson's (1986; 2008b) argument that the Third World narratives can be read as national allegory; Arjun Appadurai's (2008) concepts of "geography of anger", "the surplus of rage", "the urge to degradation", "insulting impulse", "volatility", "treachery", "violated trust", "hatred" and "horror at the neighbor" are utilized. The aim of this study is to reveal that *Karaula* film contains a conscious and clear allegory specific to the Third World narratives about the disintegration process of Yugoslavia.

Keywords: Allegory, the Third World, Yugoslavia, disintegration.

GİRİŞ

“Herkes bana normal bir hayat sözü veriyor. Sonra daha önemli bir şey hep araya giriyor.”

Karaula¹

1945 yılında kurulan Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti (YSFC), Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin (SSCB) etki alanında kalmayı reddederek daha özgürlükçü bir sosyalist modeli benimser. İkinci Dünya Savaşı'ndan (1939-1945) sonra yeniden şekillenen uluslararası arenada Varşova Paktı ve Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü (NATO) dışında kalmayı tercih ederek Üçüncü Dünya² ülkelerinin öncüsü rolünü üstlenir. Josip Broz Tito (1892-1980), 12 Mart 1978'de Yugoslavya'nın kuruluş yıldönümü için yaptığı konuşmada ülkeyi “kristal bir küre”ye benzetir:

Ben Josip Broz Tito, bu küreyi ellerimle tutarak değil alttan nefesimle üfleyerek havada tutuyorum. Umarım benim nefesim tükendiğinde birisi bu görevi devralır. Yoksa kristal küre yere düşer ve tuz buz olur... İşte o zaman dünyanın kaderinin korunması başka bağımsız ülkelere kalır. (aktaran Arap ve Bayün, 2014, s. 1)

Yugoslavya, 4 Mayıs 1980'de Tito'nun ölümü sonrasında parçalanma sürecine girer. Yüksek enflasyon ve giderek artan işsizlikten bunalan halk, “kardeşlik ve birlik” sloganında ifadesini bulan Yugoslavya idealine inancını yitirmeye başlar. Mark Mazower'ın (2010) dikkat çektiği gibi, Tito'nun ölümünün ardından federe yönetimdeki çatlakla birlikte “Tito'dan sonra Tito” sloganı dahi Yugoslav Komünist Partisi'nin ideolojik iflasının önüne geçemez. Bu süreçte Yugoslav hükümetine Uluslararası Para Fonu (IMF-International Monetary Fund) destek verir; ama “istikrar” politikası ciddi siyasi değişimler gerektirdiği için bu durum kalıcı olmaz (s. 182). Sosyalist ideoloji ve Yugoslav kimliği geri plana itilirken milliyetçilik ve etnik kimlikler kendine bir güç tabanı bulur. Güney Slavları olarak nitelendirilen ve büyük ölçüde aynı dili konuşan halkları özgün bir sosyalizm yorumuyla tek bayrak altında toplama projesi, ancak yarım yüzyıl ayakta kalır. İşler yolunda gitmeyince, geçmişin kapanmayan hesapları yeniden açılır. Tanıl Bora (1995, s. 96-97), Tito'nun ölümü ile Yugoslavya'nın bunalımının tetiklendiğini; gerek Demir Perde ülkelerinde gerekse kapitalist Batı'da Yugoslavya'nın çöküşünün bir kıyamet günü gibi beklendiğini vurgular (s. 97). Bu süreçte Slobodan Milošević'in 27 Nisan 1987'de Kosova'nın Polje nahiyesinde, on

1 Safet Pasic'in eşi Mirjana, hayatı normale dönene kadar beklemesini isteyen sevgilisi Sinisa'ya bu sözlerle karşılık verir.

2 İlk kez 1950'li yıllarda Fransız yorumcular tarafından kullanılan bu kavram, kapitalist ve komünist bloklar dışında kalan ülkeleri tanımlamak için ortaya atılmıştır (Oxford English Dictionary, 2019).

binlerce Sırp ve Karadağlı'ya verdiği milliyetçi mesajlar içeren coşkulu söylev tarihi bir dönüm noktasıdır (s. 116).

Mark Mazower (2008), Milošević'in Sırp milliyetçiliğini uyandırmak amacıyla Kosova sorununu kullandığını ve böylelikle Tito'nun mirasının fiilen terk edildiğini vurgular (s. 435). Mazower (2010), Milošević'in, federasyonun parçalanma sürecinde aslında Yugoslavya'yı kurtarmaya değil, büyük Sırbistan'ı kurmaya yöneldiğini ifade eder. Hırvatistan ve Bosna'da yaşayan Sırlar'ın Sırbistan ve Karadağ'daki Sırlarla tek bir yönetim altında toplanması planlanır. Ancak Hırvatistan ve Bosna'nın bağımsızlığı uluslararası kamuoyu tarafından desteklenince bu politika çıkmaza girer (s. 185).

Yugoslavya'ya ilk darbe, ülkenin en gelişmiş federe cumhuriyeti Slovenya'dan gelir. Slovenya, 25 Haziran 1991'de bağımsızlığını ilan ederek Yugoslavya'dan kopar. Yugoslavya'yı kendi çıkarları doğrultusunda şekillendirmeye çalışan Milošević önderliğindeki Sırlar, başlangıçta bu duruma ciddi bir reaksiyon gösterir. Ancak kısa süre içinde durumu kabullenip ülkenin diğer beş cumhuriyetini bir arada tutmaya çalışırlar. Ne var ki Slovenya örneğinden güç bulan Hırvat lider Franjo Tuđman ve arkadaşları, 8 Ekim 1991 tarihinde Yugoslavya'dan ayrılma kararı alırlar. Bu kez olaylar farklı şekilde gelişir. Vukovar gibi “problemlili” bölgelerin varlığı uzun süreli sıcak bir çatışmayı kaçınılmaz hâle getirir. Ardından 8 Eylül 1991'de Makedonya da bağımsızlığını ilan eder. Bosna Hersek ise Aliya İzzetbegović önderliğinde 1 Mart 1992 tarihinde bağımsızlık kararı alır. Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti kısa bir süre içinde parçalanır. Geriye kalan iki cumhuriyet Sırbistan-Karadağ olarak varlığını sürdürür. Karadağ, 3 Haziran 2006'da Sırbistan'dan ayrılarak bağımsızlığını ilan eder. Böylece Yugoslavya'nın parçalanma süreci tamamlanmış olur.

Kuramsal Çerçeve

Yönetmenliğini Rajko Grlic'in yaptığı *Karaula* (2006) filmi, Yugoslavya'nın parçalanma sürecini ve farklı etnik gruplar arasındaki çatışmaların nasıl şekillendiğini anlamak için alegorik bir okuma imkânı sağlar. Alegori, Türk Dil Kurumu'nun (2019) yayımladığı *Güncel Türkçe Sözlük*'te “[b]ir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme, yerine koyma” ve “[b]ir sanat eserindeki öğelerin gerçek hayattan bir şeyleri temsil etmesi

durumu" olarak tanımlanmaktadır. *Oxford English Dictionary*'de (2019) ise, "genellikle ahlaki ya da politik olan gizli bir anlamı ortaya çıkarmak için yorumlanabilecek bir hikâye, şiir ya da resim" olarak açıklanmaktadır.

Karaula filminin analizinde Fredric Jameson'ın (1986; 2008b) Üçüncü Dünya anlatılarının ulusal alegori olarak okunabileceği argümanı temel alınmış; Arjun Appadurai'nin (2008) "öfke coğrafyası", "kızgınlık fazlalığı", "aşağılama dürtüsü", "döneklik", "ihane", "sarsılan güven", "nefret" ve "komşu dehşeti" kavramlarından yararlanılmıştır. Bu çalışmada, *Karaula* filminin Yugoslavya'nın parçalanma sürecine ilişkin Üçüncü Dünya anlatılarına özgü bilinçli ve açık bir alegori içerdiği ortaya konmuştur.

Fredric Jameson (1986, s. 69), "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı" adlı çalışmasında, Üçüncü Dünya ülkelerinin kültür ve toplumunda bireyin kişisel hikâyesini toplumsal mücadelenin bir alegorisi olarak değerlendirir. Jameson (2008a, s. 196), "alegorik nitelikli bir tür mikro-anlatı kurmak"tan söz eder. Jameson'ın (2008b, s. 372) temel savı şudur: "Bütün Üçüncü Dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktir, üstelik son derece özgül bir biçimde alegoriktir; bunların ulusal alegoriler adını vereceğim alegoriler olarak okunmaları gerekir". Jameson'a (2008b, s. 387) göre, Birinci Dünya ile Üçüncü Dünya'ya ait ulusal alegoriler arasında çok temel bir ayırım vardır. Birinci Dünya'ya ait ulusal alegoriler bilinçdışıdır ve şifrelerinin çözülmesi gerekir. Üçüncü Dünya'nın ulusal alegorileri ise açık biçimde bilinçlidir.³

Yugoslavya, Arjun Appadurai'nin (2008), *Küçük Sayılardan Korkmak: Öfkenin Coğrafyası Üzerine Bir Deneme* başlıklı kitabında ifade ettiği gibi, tarihten gelen hesaplaşmaların güncel sorunlarla birleştiği bir "öfke coğrafyası"dır (s. 89). Appadurai, bu coğrafyadaki "kızgınlık fazlalığı" ve "aşağılama dürtüsü" argümanının özünü şu sözlerle ifade eder: "Çoğunluk kimlikleri ve güçleri ile azınlık kimlikleri ve güçleri arasındaki ilişkiyi nitelendiren kesintisiz dönüşüm ekonomisi nedeniyle küçük farklılıklar narsisizmi bugün geçmişte olduğundan çok daha tehlikelidir" (s. 24). Appadurai, sözünü ettiği yıkıcı narsisizmin temel özelliğinin "farklılığın ortadan kaldırılması"

3 Aijaz Ahmad (1987), "Jameson'ın Ötekilik Retoriği ve 'Ulusal Alegori'" başlıklı makalesinde Jameson'ın Üçüncü Dünya kavramı ekseninde ortaya koyduğu argümanlara karşı çıkar. Ahmad'a göre, "Üçüncü Dünya" sorunlu bir nitelemedir. Murat Belge (2017), "Üçüncü Dünya Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış" başlıklı yazısında bu tartışmaya değinir: "İki metni okurken aşağı yukarı bütün noktalarda Ahmad'a hak veriyorum. Ama işin paradoksu şurada ki, bunların hepsinden sonra, en temel noktalarda Jameson'a hak veriyorum" (s. 46).

olduğuna dikkat çeker. Bu anlamda, sınırların belirsiz olduğu, karma evlilik ve ortak dil gibi derin bağların kurulduğu bir dünyada farklılığın ortadan kaldırılması imkânsız hâle gelmektedir. Böylelikle “kırgınlık” bir mecburiyet hâlini alır (s. 24-25).

Appaduari (2008), Samuel Huntington'ın “medeniyetler çatışması” tezini tersine çevirerek “çatışmalar medeniyeti” kavramını kullanır (s. 27). Etnik-milliyetçi ortamlarda çoğunlukla zayıflara yönelik korkunun nedenlerini biz ve onlar arasındaki çatışmada bulur. Bu temel ayırım, biz dinamiklerine ilişkin sınırların çizilmesi için elzemdir (s. 52). Appadurai'ye göre Yugoslavya; Ruanda, Endonezya, Hindistan ve Kamboçya gibi ülkelerin yakın tarihi ile ortaklıklar taşır. Bu ortaklık, tanıdıkların nefret edilen yabancılara dönüştüğü ve komşuların birbirini öldürdüğü çarpıtılmış bir mahremiyet sürecini kapsar (s. 109). Öfkenin coğrafyasında sıradan dargınlıklardan güçlü nefrete bir geçiş söz konusudur (s. 110).

Dina Iordanova (2007), Appadurai'nin *Modernity at Large* (2005) adlı çalışmasında da gündeme getirdiği “döneklik”, “ihamet”, “sarsılan güven”, “nefret” ve “komşu dehşeti” kavramlarına dikkat çeker. Appadurai'nin hipotezi, sıradan insanların katil, işkenceci ve tecavüzcülere dönüşerek arkadaş ve komşularını hedef hâline getirmelerine en uygun açıklamayı sunar (s. 213-214). Iordanova'ya göre, tüm kurbanların eşit düzeyde temsilini sağlayan bir hikâye kurmak imkânsızlaşır. Bunun tek istisnası alegoriye başvurmadır (s. 246). Bu anlamda *Karaula* filmi güçlü bir alegori içerir.

YÖNTEM

Nitel paradigma ekseninde yürütülen bu çalışmada, *Karaula* (2006) filmi Yugoslavya'nın parçalanma sürecine ilişkin bir anlatı içerdiği için amaçlı örneklem olarak seçilmiştir. Film, Ante Tomic'in *Ništa Nas Ne Smije Iznenaditi* (*Hiçbir Şey Bizi Şaşırtamaz*) romanından uyarlamadır. Yönetmen Rajko Grlic, filmin senaryosunu Ante Tomic'le birlikte yazmıştır. Bu çalışmada cevabı aranan sorular şunlardır:

- Film ne tür bir alegori içermektedir?
- Filmde Yugoslavya'nın parçalanma süreci nasıl temsil edilmektedir?
- Filmde etnik gruplar arasındaki çatışmalar nasıl yansıtılmaktadır?

Çalışmanın temel dokümanı olan *Karaula* filminin olay örgüsü, Fredric Jameson (1986; 2008b) ve Arjun Appadurai'nin (2008) argümanları esas alınarak dokuz

kategori altında analiz edilmektedir:

- “Öfke coğrafyası” ve itaatsizlik
- Hastalık ve ahlaki yozlaşma
- Dış güçler tehdidi ve irrasyonel bahaneler
- Alaya alma ve rejime inancın yitirilmesi
- Bireysel özgürlükler ve daha iyi bir hayat özlemi
- Samimiyetsizlik ve ikiyüzlülük
- Kirlenme ve “ihamet”
- “Döneklik” ve “sarsılan güven”
- “Komşu dehşeti” ve Yugoslavya'nın sonu

BULGULAR VE TARTIŞMA

Karaula filmi, 1987 yılının ilkbaharında Yugoslavya-Arnavutluk sınırındaki bir karakolda görevli askerler arasında yaşananlar aracılığıyla alegorik bir hikâye anlatır. Filmin başında, Tito tarafından kurulan Yugoslav ordusunun Yugoslavya'nın çok uluslu birliğini sembolize ettiği ve on sekiz-yirmi yedi yaş arasındaki tüm erkeklerin en azından bir yıl süreyle bu çok uluslu birliklerde zorunlu olarak görev yaptıkları belirtilir. Filmin üç ana karakteri Hırvat er Sinisa Siriscevic, Sırp er Ljuba Paunovic ve Boşnak komutan Safet Pasic'tir. Filmin yer yer mizahi bir dille anlatılan hikâyesi, Fredric Jameson'ın (1986; 2008b) kastettiği anlamda Üçüncü Dünya ülkelerine özgü bilinçli ve açık bir alegori içerir. Bu alegori, Arjun Appadurai'nin (2008) “öfke coğrafyası”, “kızgınlık fazlalığı”, “aşağılama dürtüsü”, “döneklik”, “ihamet”, “sarsılan güven”, “nefret” ve “komşu dehşeti” kavramlarında karşılık bulur.

“Öfke Coğrafyası” ve İtaatsizlik

Filmin açılış sahnesinde Hırvat er Sinisa ve Sırp er Paunovic'in Ohri Gölü'nün kıyısındaki bir restoranda geceledikleri anlaşılır. Sınır karakolunda görev yapan bu askerler, her fırsatta karakoldan izinsiz uzaklaşmak, içki içmek, uyuşturucu kullanmak ve kadınlarla birlikte olmak gibi disiplinsiz davranışları alışkanlık hâline getirmişlerdir. Askerlik görevi ve rejimin vazettiği sosyalist ahlakla bağdaşmayan bu ciddiyetsizlik ve başıbozukluk tüm film boyunca devam eder.

Boşnak komutan Safet Pasic'in karakola her zamankinden daha erken döndüğünü fark eden Sinisa ve Paunovic, karakolun dışında geceledikleri

anlaşılmasın diye kestirme bir yol kullanırlar. Bu tehlikeli tırmanış sonrasında güç de olsa Pasic'ten önce karakola ulaşırlar; ancak botlarından biri kayaya sıkışan Paunovic, diğer botunu da ayağından çıkarmak zorunda kalır. Bu yüzden içtimaya yalın ayak katılır. Pasic bu durumu fark edince, Paunovic botlarını yıkadığı bahanesini öne sürer. Ne var ki Pasic buna inanmaz; disiplinsizliği nedeniyle Paunovic'i aşağılar. Pasic, Paunovic'in çıplak ayaklarını postallıyla ezer. Paunovic ise bu aşağılamalara alaycı sözlerle karşılık verir. Sırp kökenli Paunovic'in Boşnak komutanın otoritesini kabul etmediği anlaşılır. Pasic ile Paunovic arasındaki gerilimi gözler önüne seren bu sahnede, “öfke coğrafyası”ndaki “kızgınlık fazlalığı” ve “aşağılama dürtüsü”nün dışavurumuna tanık oluruz.

Askerlerin kahvaltı sahnesinde, devlet radyosunda rejimin ideallerinin yaşatılmaya çalışıldığına dair birtakım haberler verilmektedir. Bu propaganda haberlerinden sonra Slobodan Milošević'in Kosova'yı ziyaretinden bahsedilir. Filmde küçük bir ayrıntı olarak verilen bu ziyaret, farklı etnik grupları barış içinde yaşatmayı hedefleyen Yugoslavya idealinin sarsıldığı bir dönüm noktasıdır. Appadurai'nin (2008) kavramlarıyla dile getirilecek olursa, kızgınlığın bir mecburiyet hâlini aldığı zamanlar yaşanmaktadır. Bu kızgınlık, bazen onaylanmayan bir müzik türünün dinlenmesi şeklinde de dışa vurulabilir. Nitekim Sinisa ve Paunovic, sırt sırta vererek devlet radyosu yerine kapitalist Batı'ya özgü eğlence anlayışının bir simgesi olan walkmenden kendi tercih ettikleri müziği dinler. Onlar artık rejimin söylemlerine kulak tıkamıştır.

Hastalık ve Ahlaki Yozlaşma

Pasic, Sinisa'yı odasına çağırır. Sabahın çok erken saatleri olmasına karşın ona içki ikram eder. Sinisa kibarca reddeder. Pasic, içkisini tek başına içer. Sinisa'ya kapıyı kilitlemesini söyler. Kendisi de pencereleri örter. Odada görececeklerini kimseye söylememesi konusunda komünist yemini etmesini ister. Sinisa'nın komünist partiye üye olmadığını öğrenince şaşkınlık yaşar. Sinisa'dan ısrarla güvence almaya çalışır. Sinisa ise konuyu bilmeden ona söz vermek istemez. Bu sahnede Pasic ile Sinisa arasındaki konuşmalar, Boşnaklarla Hırvatlar arasındaki ilişkilere yapılan manidar bir göndermedir.

Pasic'in ciddi bir sağlık sorunu vardır. Doktor olduğunu bildiği Sinisa'dan

kendisini muayene etmesini ister. Sinisa, dikkatle muayene ettiği Pasic'in hastalığının frengi olduğunu söyler. Pasic'in yakın zamanda fahişelerle birlikte olduğu ortaya çıkar. Uzun süredir başka bir yere tayin olmak için çabalayan Pasic, hastalığının siciline işlenmesini istememiştir. Bu yüzden hastaneye gidip tedavi olmaktan kaçınmış; durumu herkesten gizleyebilmek için Sinisa'ya yanaşmıştır. Yugoslavya-Arnavutluk sınırı gibi kritik bir bölgede görev yapan Pasic'in alkol konusundaki zaafı ve fahişelerle yaşadığı kontrolsüz ilişkiler, Yugoslav toplumundaki yozlaşmanın mikro ölçekteki bir yansımasıdır.

Dış Güçler Tehdidi ve İrrasyonel Bahaneler

Sinisa, Pasic'e frengi tedavisinin üç hafta süreceğini söyler. Pasic, hastalığını karısından gizlemek ve üç hafta boyunca karakolda kalacak olmasına bir kılıf bulmak için Arnavutluk sınırında askeri bir hareketlilik olduğu yalanını ortaya atar. Pasic, karakoldaki askerleri tam teçhizatlı olarak alarm durumuna geçirir. Arnavutlar'ın düşmanca niyetlerine karşı tetikte olmaları konusunda onları uyarır. Paunovic, her zamanki alaycılığı ile Pasic'in bu uyarılarını inandırıcı bulmadığını ima eder. Paunovic'e göre, Arnavutlar sınırda toplanmaktan başka bir şey yapmayan ve yaşamayı bilmeyen insanlardır. Pasic, Paunovic ile aynı fikirde olduğunu dile getirerek bu alaycı itirazı savuşturur. Kendisinin de yirmi bir gün boyunca karakoldan ayrılmayacağını söyleyerek durumun ciddiyetini ortaya koyar. Hatta o gün terhis olması gereken bir askerın karakolu terk etmesine de izin vermez. Bu hamasi söylemler askerlerin çoğu tarafından ciddiye alınmaz. Burada Pasic, Yugoslavya içindeki birtakım huzursuzlukları, yolsuzlukları, ahlaki çöküntüyü ve siyasi sorunları örtbas etmek için dış güçler tehdidini kullanan rejimi temsil etmektedir. Paunovic ise, resmi söylemlere inanmayan muhalif seslerin temsilcisi konumundadır. Arnavutlar, Yugoslavya'ya yönelen dış tehdidi, karakoldaki askerler ise dış güçler bahanesiyle korkutulup sindirilen Yugoslav halkını temsil ederler. Yugoslavya, o dönemde Avrupa'nın dördüncü büyük ordusuna sahiptir. Arnavutluk; nüfus, yüzölçümü, ekonomik ve askeri güç açısından Yugoslavya'yı tehdit edecek bir konumda değildir. Arnavut tehdidi, rejimin ülke içindeki konsolidasyonunu sağlamak için uydurulmuş irrasyonel bir bahanedir. Acil çözüm bekleyen gerçek sorunlarla değil, suni meselelerle uğraşmaktadır.

Bu üç haftalık süreçte karakolun dışına çıkmasına izin verilen tek asker Sinisa'dır.

Sinisa, Pasic'in tedavisi için gereken ilaçları almak üzere Ohri'deki karargâha gider. Karargâhın girişinde albayla karşılaşır. Albay, karargâhın kapısından içeri girerken olağanüstü bir hareketlilik yaşanır. Bütün askerler bir anda hummalı bir şekilde çevre düzenlemesi ve mıntıka temizliği ile meşgul olmaya başlar. Herkes otorite figürü karşısındayken işini mükemmel yapıyor görünmeye çalışır. Bu sahne, baskı rejimlerindeki kaypak davranışlara ilişkin bir eleştiri içerir.

Sinisa, karargâhta ilginç bir olaya tanık olur. Albay, karargâhın bahçesine özenle ekilmiş süs bitkilerini kazara ezen bir askeri öfkeyle kovalar. Bir yandan ezilmiş çiçekleri düzeltmeye çalışırken bir yandan da bitkilerin insanların yaşamaları için gerekli oksijeni sağladığına dair kısa bir nutuk çeker. Ordunun her kademesinde ciddi bir yozlaşma yaşanırken albay süs bitkileri ile uğraşmaktadır. Bu sahnede, yetkiyi elinde tutan insanların alt kademede olup bitenlerle ilgilenmedikleri, yalnızca görünüşü kurtarmaya çalıştıklarına dair güçlü bir eleştiri vardır.

Alaya Alma ve Rejime İnancın Yitirilmesi

Karakolda muhtemel bir Arnavutluk saldırısına karşı hazırlık yapılmaktadır. Yugoslavya bayrağının üzerine düşen sevişme sesleri, bayrağın simgelediği tüm değerlerin alaya alındığını gösterir. Askerlerin bir kısmı karakolun bahçesinde savunma için siper kazarken Paunovic'in de aralarında bulunduğu diğer bir grup silah bakımı yapmaktadır. Paunovic, walkmen dinleyip sigara içerken, iki asker onun elinde tuttuğu makineli tüfek namlusunu cinsel ilişki iması içeren hareket ve sesler eşliğinde temizler. Bu sahnede askerlerin sergiledikleri tavır, yaptıkları işin ciddiyeti ile bağdaşmaz. Askerler kendi aralarında Arnavut tehdidiyle ilgili haberlerin asılsız olup olmadığını tartışmaktadır. Aylardır bu dağlarda dolaştıklarını ama hiçbir şey görmediklerini dile getiren Paunovic, Pasic'in söylediklerinin doğru olmadığını ima eder. Askerlerden biri bu tartışmalardan rahatsız olur ve haberleri dinlemek için televizyonun sesini açar. Tito'nun ölümünün yedinci yılı anısına gerçekleştirilen bayrak yarışı ile ilgili haber, rejimin halk tarafından desteklendiği ve Tito'nun vazettiği değerlerin tüm Yugoslavya'da hâlâ ayakta olduğuna dair bir propaganda niteliğindedir. Paunovic'in bu haberlere gösterdiği tepki manidardır. Walkmenin kulaklığını takıp televizyondaki haberleri duymayı reddeder. Bu sahnede, rejimin resmi kanallardan yürüttüğü propagandaya inancın yitirildiği görülür.

Sinisa, karakolda hazırlıklar sürerken gizlice şehre inip Pasic için penisilin iğnesi

alır. Daha sonra Pasic'in evine gider. Pasic'in karısı Mirjana'ya Arnavutluk sınırındaki hareketlilik nedeniyle kocasının üç hafta eve gelemeyeceği söyler. Mirjana, bu haberi vermek için neden Pasic'in bizzat gelmediğini sorar. Tatmin edici bir karşılık alamayınca durumu anlar. Bazı gündelik işler için Sinisa'dan yardım ister. Banyoda ellerini yıkayan Sinisa, Mirjana'nın iç çamaşırlarını inceler. Mirjana, Sinisa'ya içecek bir şeyler ikram eder. Ona bir ilişkisi olup olmadığını sorar. Aralarında bir yakınlaşmanın ilk adımları atılır.

Gün boyunca siper kazan askerler, akşam yemeğinde bir araya gelir. Gündüz izledikleri bayrak yarışı haberiyle dalga geçerler. Bu sırada televizyonda Tito'nun ölümünün yedinci yılı anısına Bosna Hersek'teki köyünden Belgrad'a yürüyen ayakkabı ustası Fadil Joldic ile ilgili bir haber yayımlanır. Joldic, muhabirin "Yoldaş Fadıl, bir insan neden böyle bir yolculuğa ihtiyaç duyar? Kardeşlik ve birliği sağlamlaştırmak için, yoldaş Tito'nun hepimiz için bıraktığı ölümsüz miras olan sosyalist devrimin ideallerini takip etmek için mi bu azim?" sorusuna "ayakkabılar için" cevabını verir. Rejimi ve Yugoslavya'yı korumakla yükümlü askerler, Joldic'in naifliğine kahkahalarla güler. Paunovic'in yüzünde şeytani bir gülümseme belirir. Joldic'in yürüyüşü Paunovic'e ilham verir. Bu sahnede Appadurai'nin (2008) kavramlarına başvurulduğunda, mizah kisvesine bürünmüş bir "aşağılama" söz konusudur. Joldic'in verdiği cevap, çıplak gerçeği ortaya koymaktadır. Joldic, ekonomik krizler ve işsizlikle boğuşan geniş kitleleri temsil etmektedir. Halk geçim derdindedir. Sosyalist rejimin idealleri ve Tito'nun hatırası artık ikinci plandadır. "Kardeşlik ve birlik" içi boş bir mite dönüşmüştür.

Bireysel Özgürlükler ve Daha İyi Bir Hayat Özlemi

Pasic'in güvenini istismar eden Sinisa, onu aslında bir haftada iyileştirebilecekken yirmi bir günlük bir penisilin tedavisi uygulayarak süreci uzatır. Sinisa, bu süre zarfında özgürce hareket edebilmek adına Pasic'i her anlamda zor durumda bırakır. Pasic'in kalçasını açıp savunmasız hâlde eğildiğini görünce sinsice güler. İğne yaparken kasıtlı olarak canını yakar.

Sinisa ve Paunovic'in de aralarında bulunduğu üç kişilik bir ekip, yanlarında kurt köpeği ile birlikte Arnavutluk sınırını izlemek için bölgede devriye gezer. Sınırdaki herhangi bir hareketlilik olmadığını telsizle rapor ederler. Devriye görevi sonrasında

dinlenirken haşhaş içerler. Kendi aralarında köpeğe de haşhaş verip vermemek konusunda şakalaşırlar. Sinisa, birinin Yugoslavya'yı koruması gerektiğini dile getirerek bu fikre karşı çıkar. Yugoslavya'nın askerleri üzerlerine düşen görevi yapmakta istekli olmadıkları için ülkeyi koruma görevi bir kurt köpeğine kalmıştır. Bu sahnede, Yugoslav ordusundaki laubalilik ve rejimin sahipsizliğine dair güçlü bir eleştiri yapılır. Kurt köpeğine emanet edilen Yugoslavya, dört yıl sonra parçalanıp tarihe karışacaktır.

Devriyeden dönen Paunovic, karakolun duvarında asılı olan Tito'nun “kardeşliği ve birliği gözünün içi gibi koru” sloganını “Electricni Orgazam” olarak değiştirir. Paunovic, arkadaşlarına Tito'nun T'sini kırarak L harfine dönüştürdüğünü söyler. Pasic, karakolun duvarındaki yazıyı görünce çok öfkelenir. Paunovic'e bunun ne anlama geldiğini sorar. Otoriteyle dalga geçme fırsatını hiç kaçırmayan Paunovic, yüzünde alaycı bir ifadeyle Tito'nun sloganını modernize ettiğini söyler. Electricni Orgazam'ın Batılı tarzda müzik yapan Belgradlı bir grup olduğunu ekler. Filmde, Yugoslavya'da bireysel özgürlüklere dayalı bir yaşam özlemi, Paunovic'in bu “yaratıcı protestosu” ile yansıtılır. Pasic, kendi otoritesi ve rejimin değerleriyle dalga geçen Paunovic'in yüzüne elinin tersiyle vurur. Burnu kanayan Paunovic'i ağır sözlerle aşağılar. Ona sloganı eski hâline getirmesini emreder. Emri yerine getiren Paunovic, Tito'nun Belgrad'daki mezarını ziyaret etmek için Pasic'ten izin ister. Pasic onu ciddiye almaz. Paunovic, “Yugoslav Halk Ordusu'nun bir askeri olarak, başkan Tito'ya saygılarımı sunmak ve tüm sosyalist milletimizin kardeşlik ve birliğine minnettarlığımı bildirmek için [yürümek istiyorum]” diyerek ısrar eder. Sinisa, olup biten her şeyi gülümseyerek izlemektedir. Pasic, yakınındaki asıl tehdidin Sinisa olduğunun farkında değildir. Paunovic'in ısrarı Pasic'i sinirlendirir. “Benimle dalga geçme” diyerek onu uyarır.

Paunovic, karakoldan uzak bir yerde haşhaş içmiş ve fena hâlde kafayı bulmuştur. Kulaklığını takıp hayranı olduğu Belgradlı müzik grubu Electricni Orgazam'ı dinlemeye başlar. Ohri Gölü'nün muhteşem manzarası eşliğinde Belgradlı grubun söylediği şarkının sözleri duyulur:

Tüm hayatım boyunca bir sal alıp nehirde gezmeyi diledim. Unutulmayan bir aşk taşıyarak. Uzun bir puro ve bir çift mahmuz ile. Benim adım Shane. Benim adım Shane. Sınırdaki hayat tehlikeli ve zor. Ölümün benimle gezdiği ile ilgili bir hikâyeye duydum. Benim adım Shane.

Şarkının sözlerinde bireysel özgürlük talepleri ve daha iyi bir hayat özlemi dile getirilmektedir. Tito miti artık insanları bir arada tutmaya yetmemektedir. Rejimin her türlü propagandasına kulak tıkayan ve resmi ideolojinin karakoldaki temsilcisini alaya alan Paunovic'in tavırları, Tito mitinin yıkıldığının en önemli göstergelerinden biridir.

Samimiyetsizlik ve İkiyüzlülük

Sinisa'nın aklı Pasic'in karısı Mirjana'dadır. Kimseye belli etmeden karakoldan ayrılır. Sinisa, evden çıkan Mirjana'yı takip eder. Elinde bir gülle onun karşısına çıkar. Pazarda birlikte dolaşmaya başlarlar. Sinisa, karargâh komutanı albayı görünce saklanır. Albay, yeni satın aldığı çam ağaçlarını karargâha taşıtmaktadır. Albayın sınır karakolunda olup bitenler hakkında bilgisi yoktur. Sinisa, albay uzaklaştıktan sonra Mirjana'ya kur yapmaya devam eder. "Dalmaçyalı asker" ve "teğmenin karısı" olarak tanışan Sinisa ve Mirjana, birbirlerinin gerçek isimlerini öğrendikleri sırada Tito'nun ölümü anısına sirenler çalmaya başlar. Sinisa, "[e]ğer seni öpmezsem ölürüm" diyerek Mirjana'yla birlikte olma isteğini dile getirir. Mirjana da onu istediğini belli eder; ama "[b]enimle oyun oynama" diyerek Sinisa'yı uyarır. Pasic'in karısına göz koyan Sinisa'nın davranışı, farklı etnik grupların Bosna Hersek toprakları üzerindeki milliyetçi emellerinin bir alegorisi olarak okunabilir.

Karakoldaki askerler tel örgü çekmek ve siper kazmakla meşguldür. Rejim yanlısı asker; ülkeye hâkim olan kriz, enflasyon, grev dalgası, Kosova'daki gösteriler ve Slovenya'nın bağımsızlık talebinden bahseder. Ordunun yönetime el koymasıyla sorunların düzeleceğini düşünmektedir. Arkadaşlarına yemek dağıtan asker, ona karakolun savaş hazırlıkları nedeniyle alt üst olmuş hâlini göstererek ordu yönetime el koyduğunda bütün ülkenin bir kaosa sürükleneceğini ima eder. Bu sözleriyle yakın bir gelecekte Yugoslavya'yı kana bulayacak savaş hakkında isabetli bir tahminde bulunmuş olur.

Sinisa'yı yanına çağıran Pasic, Paunovic'in Belgrad'a yürümek için karargâha yazdığı dilekçeden bahseder. Olayın resmîyet kazanması Pasic'i tedirgin etmiştir. Pasic, kendisine iğne yapmaya hazırlanan Sinisa'ya maaşını karargâhtan alıp karısı Mirjana'ya götürmesini söyler. Pasic, Sinisa'ya maaşını teslim edecek kadar güvenmektedir. Mirjana ile birlikte olmayı planlayan Sinisa ise, hastalandıktan sonra

karısı ile ilişkiye girip girmediğini Pasic'e sorabilecek kadar fütursuzdur. Pasic, bu sorudan çok rahatsız olur ve bir daha aynı konulara girmemesi gerektiği konusunda onu uyarır.

Pasic, içkinin de etkisiyle duygusallaşır. İç dünyasını Sinisa ile paylaşır. Çocukluğunda dağda koyun çobanlığı yaptığını, Belgrad'taki askeri akademiye dağdan kurtulmak için gittiğini; ama sonuçta ordunun onu başka bir dağa gönderdiğini acı bir alayla anlatır. Hiçbir şey hayal ettiği gibi olmamış; sonuçta kendini içkiyle avutan mutsuz bir askere dönüşmüştür. Tek umudu bir gün başka bir yere tayin olabilmektir. Bu sırada telefon çalar. Arayan albaydır. Pasic, yarı çıplak vaziyette hazır ola geçer. Albay, Paunovic'in yazdığı dilekçeyi okumuştur. Pasic'e Paunovic hakkında bazı sorular sorar ve onu karargâha göndermesini emreder. Pasic, telefonu kapatır kapatmaz "Bay Orkide" lakaplı albayın dedikodusunu yapmaya başlar. Onun televizyona çıkmak için her şeyi göze alabileceğini ileri sürer. Aslında Paunovic'ten hiç hazzetmeyen Pasic, başka bir yere tayin olabilmenin peşindedir. Albay ise, Paunovic'in Tito'nun ölüm yıldönümü anısına Belgrad'a yürümesini kendi üstlerine bir yaranma fırsatı olarak görmektedir. Sistemdeki çürüme, Yugoslav ordusundaki askerlerin samimiyetsiz ve ikiyüzlü tavırları ile temsil edilmiştir.

Kirlenme ve "İhanet"

Paunovic, Pasic'le yakınlaştığı için Sinisa'ya sitem eder. Ansızın koğuşa giren Pasic, askerlerin radyolarını toplatır ve kırar. Paunovic, Pasic'in tehditlerine rağmen radyosunu teslim etmez. Pasic, koğuştan çıkar çıkmaz radyosunu açıp dinlemeye başlar. Her zamanki gibi Pasic'in otoritesini hiçe saymıştır.

Sinisa, sabahın erken saatlerinde Ohri'ye iner. Duyulan ezan ve çan sesleri şehrin kozmopolit kimliğine vurgu yapmaktadır. Sinisa'nın çarşıdan geçerken karşılaştığı subay, Pasic'le aynı dertten muzdariptir. Sinisa, Pasic'in maaşını karısı Mirjana'ya götürür. Mirjana ve Sinisa arasında bir yakınlaşma olur. Mirjana, Pasic'in ayak işlerini yapan Sinisa'ya örnek bir asker olup olmadığını sorar. Sinisa, olumsuz cevap verince "o zaman çürümüş bir askersin" diye karşılık verir. Burada, Yugoslavya'daki kirlenme ve yozlaşmanın varmış olduğu boyutlarla ilgili bir eleştiri söz konusudur.

Paunovic, karakolun yemekhanesinde bacaklarını uzatmış walkmen dinlemektedir. Televizyonda Amerika Birleşik Devletleri başkanı Ronald Reagan ile Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği lideri Mihail Gorbaçov'un Berlin Duvarı'nın yıkılması ile ilgili yaptıkları görüşmenin haberi yayımlanmaktadır. Yugoslavya'nın parçalanması, aslında sosyalist bloğun kapitalist blok karşısındaki yenilgisinin bir sonucu olarak yansıtılır. Bu gelişmelere ilgisiz görünen Paunovic, bahçede motosikletine bakım yapan Pasic'le yaklaşarak aradaki duvarları yıkmaya çalışır.

Mirjana, kocası Pasic'le uydukları yatakta Sinisa'yla birlikte olur. Her şey duvardaki düğün fotoğrafının önünde yaşanır. Bu sahne; evlilik ve sadakat gibi kutsal sayılan değerlerin hiçe sayıldığına dair bir gönderme içerir. Appadurai'nin (2008) de dikkat çektiği biçimde "ihane", en yakındaki insanlardan gelir.

Mirjana, Sinisa'ya kendi hayatından bahseder. Geleneklerin onun için uygun gördüğü rolü benimsemeye zorlanmış olan Mirjana, aslında hiçbir zaman mutlu olamamıştır. Karakol komutanı Pasic'in karısı olarak Arnavutluk sınırında geçirdiği beş yıl onu daha da mutsuz biri hâline getirmiştir. Sinisa, Mirjana'yı rahatlatmak için her şeyin güzel olacağını söyler; ama Mirjana bu boş teselliye inanmaz. Sinisa'ya denizi hiç görmediğini söyler. Sinisa, Mirjana'ya denizi göstermeyi vadeder. Bu sahne, sosyalist Yugoslavya'da insanların geleceğin daha iyi olacağına dair ümitlerini yitirdiğine gönderme yapar.

Sinisa, aynı gün karakola döner. Lavaboda ellerini yıkar ve suçluluk duygusuyla aynaya bakar. Karakolda hiç sabun kalmamıştır. Hem bireysel hem de toplumsal anlamda ciddi bir hijyen sorunu vardır. Sinisa, Pasic ile Paunovic'in birlikte içki içip kadeh kaldırdıklarına tanık olur. Baş başa kaldıklarında Paunovic'e Pasic'le olan yaklaşmasıyla ilgili espri yapar. Paunovic ise, sırt üstü yatağa uzanmış Sinisa'ya yaklaşip onu koklar. "Sarhoş muyum, yoksa biriyle mi seviştin?" diye sorar. Sinisa işi şakaya vurup Pasic'in karısı ile yaşadığı ilişkiyi en yakın arkadaşından gizlemeye devam eder. Bu sırada sirenler çalmaya başlar. Yatmak üzere olan askerler yataklarından fırlayıp tam teçhizatlı olarak karakolun önünde toplanır. Körkütük sarhoş olan Pasic, Arnavutların sınıra on altı bin kişilik bir kuvvet yığıldığını söyler. Askerlere hamasi bir nutuk çeker. Yugoslavya için ölmeye hazır olmalarını söyler. O derece sarhoştur ki küfürler edip makineli tüfekle havaya ateş açar. Kontrolsüz

tavırları söylediği her şeyin içini boşaltmaktadır. Karakolda otoriteyi temsil eden Pasic'in kontrolünü yitirmiş olması, aslında Yugoslavya'yı idare eden üst akılla ilgili sert bir eleştiri içermektedir.

Paunovic, içtimadan sonra Sinisa'yı uyandırır. Sinisa, Paunovic ve Pasic, karakolun aracılığıyla pavyona içmeye giderler. Pasic, Sinisa'dan maaşını ister. Sinisa ise “[e]fendim, maaşınızı karınıza verdim, emrettiğiniz gibi” cevabını verir. Sinisa ile Pasic arasında geçen bu diyalog, Paunovic'in her şeyi anlamasını sağlar. İçki içip sohbet ederlerken karargâhta tayin işleriyle ilgilenen yüzbaşı yanlarından geçer. Yüzbaşı, Pasic'i tanıyıp selam verir. Pasic, hazır ola geçip selama karşılık verir. Paunovic, Pasic'e duyurmadan Sinisa'nın komutanın karısı ile birlikte olduğunu yüzüne vurur. Sinisa sinirlenir; Pasic'in bunu duymasından çekinir. Pasic'in frengi mikrobunu kapıldığı kadın, pavyondaki konsamatristlerden biridir. Pasic, kadının yanındaki adamın akademiden arkadaşı olduğunu söyler. Sinisa, onu uyarıp uyarmayacağını sorduğunda, Pasic bunu umursamadığını ifade eder. Artık kayıtsızlık ve laubalilik had safhaya ulaşmıştır. Hiç kimse bir başkasının kaderiyle ilgilenmemektedir. İnsanlar kollektivite ruhunu kaybetmişlerdir. Herkes kendini kurtarmanın peşindedir. Sinisa, Paunovic ve Pasic, sabaha karşı karakola dönerler. Pasic, Arnavutlara ve onların lideri Enver Hoca'ya küfreder. Sinisa ile Paunovic, kendine hâkim olamayan Pasic'i karakola taşır. Pavyonda birlikte içip eğlenecek kadar samimi gözükse de bu üç kişi arasında kirlenmiş ve ihanetlere gebe bir ilişkiler ağı vardır. Appadurai'nin (2005) kavramlarıyla dile getirilecek olursa, farklı etnik grupların birbirlerine karşı hissettikleri “derin nefret”, “ihanet”ten beslenir.

“Dönklik” ve “Sarsılan Güven”

Pasic, Sinisa'nın Paunovic'e karargâha kadar eşlik etmesini ister. Sinisa'ya şaka yollu “Paunovic beni alt edecek mi?” diye sorar. Onu pavyonda zor durumda bırakan Paunovic'e ders vermek isteyen Sinisa, “[e]decek. Yüzde yüz eminim” cevabını verir. Paunovic, Sinisa'nın bu yersiz açık sözlülüğüne çok şaşırır. Ona jest ve mimikleriyle sitem eder. Aslında Paunovic'in Belgrad'a gitmeye hiç niyeti yoktur. Şaka yaptığını söyleyerek bu işten sıyrılmaya çalışır. Fakat tayin fırsatını kaçırmak istemeyen Pasic, Paunovic'in geri adım atmasına izin vermez. Hatta yolculuğun bir kısmını otobüs ya da trenle yapabileceğini söyleyerek ona birtakım hileler önerir. Paunovic sonunda ikna olmuş gözükür. Gönülsüz de olsa Pasic'e sarılıp onunla

vedalaşır. Aslında hiç kimsenin Yugoslavya'nın değerlerini yüceltmek gibi bir derdi yoktur. Herkes kendi çıkarının peşindedir.

Karargâha doğru yola çıkan Sinisa ve Paunovic'in arasında bir gerginlik yaşanır. Paunovic, her zamanki esprili tavrıyla Sinisa'yı yumuşatır. Tıpkı geçmişte partizanların yaralı arkadaşlarına yardım etmek için yaptıkları gibi neşeyle şarkı söyleyerek birbirlerini sırtlarında taşırlar. Bu sahnede, Yugoslavya'nın kuruluşundaki değerlere bir gönderme yapılmaktadır. Ne var ki "kardeşlik ve birlik" yalnızca vatansever partizanların anılarında yaşamaktadır.

Paunovic, karargâhın kapısında sanki bir daha hiç görüşmeyeceklermiş gibi veda eder. Sinisa, onun vedasını ciddiye almaz. Paunovic'in aslında dalga geçtiğinin farkındadır. Sinisa, penisilin iğnesi almak için doktor arkadaşının yanına uğrar. Sinisa'nın ilişkisinden haberdar olan doktor, onun Mirjana'ya herhangi bir vaatte bulunup bulunmadığını sorar. Sinisa, herhangi bir vaatte bulunmamış; yalnızca denizi göstereceğini söylemiştir. Doktor, aslında bunun da bir vaat olduğunu ima eder.

Paunovic, albayla yaptığı görüşmede örnek bir asker rolü oynar. Albayın teklif ettiği sigarayı, haşhaş bile içtiği hâlde "kullanmıyorum" diyerek geri çevirir. Albay, Paunovic'e gazetecilerle bir röportaj ayarlamıştır. Gazeteciler, bütün ulusun genç erkek ve kızlarına örnek bir vatandaş olan Paunovic'in hikâyesini yazacaklardır. Albay, kendisine yöneltilecek sorulara vermesi gereken cevaplar konusunda Paunovic'i bilgilendirir. Fakat Paunovic, Tito'nun mezarını ziyaret etmek istemediğini, bu işe onu karakol komutanının zorladığını söyler. Bu tavır, Appadurai'nin (2005) argümanlarıyla "döneklik" ve "sarsılan güven" kavramlarında karşılığını bulmaktadır.

Albay, Paunovic'e çok öfkelenir. Ama geri adım atmak istemez. Ağlayıp sızlamanın işe yaramadığını gören Paunovic, kendini yere atıp bayılma numarası yapar. Gazetecilerin karşısına çıkan albay, Paunovic'in ayağını kırdığı yalanını uydurur. Son anda döneklik eden Paunovic'e bir yandan elindeki gazete ile vururken bir yandan da hakaretler yağdırır. Telefonla Pasic'i arayıp ağır küfürler eder. Pasic'in onu kasten küçük düşürdüğünü ileri sürer. Pasic, kendini savunmaya çalışır. Paunovic'in yalan söylediğini, Belgrad'a gitmek için yalvardığını anlatır; fakat albayı inandıramaz. Albay, Pasic'in nakil talebini hiçbir zaman dikkate almayacağını,

o dağ karakolunda görev yapmaya devam edeceğini söyler. Büyük bir hayal kırıklığı yaşayan Pasic, kontrolünü tamamen yitirir; albaya ağır hakaretler eder. Albayın telefonu kapatırken söylediği “huzur içinde yat Pasic” sözleri manidardır. Emir subayı İlievski'yi çağırıp Pasic'in tutuklanmasını emreder. Albay, Pasic'i etnik kökenine gönderme yaparak aşağılar. İlievski'ye “[o] sünnetli salağı buraya getir. [...] Tasmalı hâlde. Köpek gibi gelsin” diyerek emir verir. Bu sözler, bizzat düzeni korumakla görevli subayların aslında “kardeşlik ve birliğe” inançlarının kalmadığını, herhangi bir krizde saldırgan milliyetçi söylemlerin ve “aşağılama dürtüsü”nün gün yüzüne çıktığını gösterir. Bu sahnenin sonunda, Milošević'in 27 Nisan 1987'de Kosova'yı ziyareti sırasında Sırp azınlığa hitaben yaptığı tarihi konuşma televizyonda haber olarak verilir. Yugoslavya'nın parçalanma sürecinde önemli bir kilometre taşı olan bu olay, Sırp albayın Boşnak kökenli Pasic'e beslediği düşmanca hislerin arka planındaki ideolojik eğilimi gösterir. Sahne, albayın, Milošević'in Sırp milliyetçiliği içeren söylemlerini onaylar şekilde gülümsemesiyle sona erer.

“Komşu Dehşeti” ve Yugoslavya'nın Sonu

Mirjana, Sinisa'yla bir hayat kurma niyetindedir. Ohri'nin pazarında kendisi için bir mayo beğenir. Satın aldığı mayoyu evde dener. Sınır karakoluna yakın bir yerde yaşamaktan bıkmıştır. Aslında hikâyedeki ana karakterlerin hiçbiri hayatından memnun değildir. Taşların yerinden oynadığı bir dönemdir. Herkes bir çıkış yolu aramaktadır.

Mirjana, Sinisa'ya kocasıymış gibi davranmaktadır. Onun askerlik görevi bitene kadar annesinde kalacağını söyler. Sinisa, bu durumdan hoşlanmamıştır. Doktor arkadaşının öngörülerinin doğru olduğunu anlar. Mirjana, karakola dönmek isteyen Sinisa'ya sitem eder. Sinisa, Mirjana'dan sabırlı olmasını, hayatı normale dönene kadar beklemesini ister. Mirjana'nın Sinisa'ya verdiği cevap, Yugoslavya'nın kaderi hakkındaki bir gerçeği dile getirir: “Normal hayat diye bir şey yoktur Dalmaçyalı. [...] Herkes bana normal bir hayat sözü veriyor. Sonra daha önemli bir şey hep araya giriyor”. Mirjana, ilişkilerini Pasic'e kimin itiraf edeceğini sorar. Sinisa bu sorumluluğu üstüne alır. Mirjana, Pasic'in olay çıkartabileceği konusunda Sinisa'yı uyarır ve gitmesine engel olmaya çalışır. Sinisa, her şeyin çok güzel olacağını söyleyerek Mirjana'nın yanından ayrılır. Aslında onu terk etmek niyetindedir. Pasic'in Sinisa'yı öldürmesinden korkan Mirjana, sırtına mantosunu geçirip Sinisa'nın peşinden gider.

Gecenin karanlığında karakolun projektörleri yanar. Karakoldaki Yugoslavya bayrağı törenle gönderden indirilir. Bu sahne, Yugoslavya'nın sonunun yaklaştığına dair güçlü bir göndermedir. Paunovic, bir cipin içinde elleri kelepçeli vaziyette karakola getirilir. "Bana ne yaptın?" diye soran Pasic'e "[h]içbir şey. Sadece dalga geçiyordum" diye cevap verir. Pasic, Paunovic'e saldırır. Ağız burnu kan içinde kalan Paunovic, Pasic'in "tam bir salak" olduğunu söyler. Başkası karısı ile birlikte olurken onun kendisiyle uğraştığını yüzüne vurur. Pasic'in canını yakmak için en yakın arkadaşı Sinisa'yı ele vermekten çekinmemiştir. Pasic, öfkeden deliye döner. Paunovic'i tekmelemeye başlar. Ona "Belgradlı piç" diye hakaret eder. Etnik kimliği ile aşağılanmaya tahammül edemeyen Paunovic, Pasic'i yere düşürüp yumruklar. Pasic pes etmez; küfürler savurarak Paunovic'in peşine düşer. Saklandığı yerden çıkan Paunovic, bir odun parçası ile Pasic'e saldırır.

Karakolda yaşananlardan habersiz olan Mirjana, Pasic'i tutuklamak için gönderilen aracın yolunu keser. Emir subayı İlievski, onun araca binmesine izin verir. Pasic'i ağır yaralı hâlde bulan Sinisa, arkadaşlarından ambulans çağırmalarını ister. Ağaçların arasına gizlenen Paunovic, Sinisa'nın kendisini görmezden gelmesini işaret eder. Bu sırada kendine gelen Pasic, Sinisa'nın yakasına sarılıp ondan hesap sormaya çalışırken son nefesini verir. Pasic'in öldüğünü gören Paunovic oradan uzaklaşır.

Askerler, Pasic'i teslim almak için gelen aracı Arnavut birliklerinin bir saldırısı olarak yorumlar. Başlarında komutanları olmadığı için paniğe kapılırlar. Rejimin propagandasına en fazla inanma eğilimi gösterenler, yaklaşan devriye aracına küfürler ve marşlar eşliğinde yayılım ateşi açar. İlievski, son anda araçtan kaçıp canını kurtarır. Sağduyulu bir asker, yerden aldığı büyük bir taşla makineli tüfeği kullanan askere vurarak ateşin kesilmesini sağlar. Bunu fırsat bilen İlievski tabancasını çıkarıp siperdeki askerlere ateş etmeye başlar. Korkuya kapılan askerler direnmeden teslim olur. Elinde sadece beylik silahı olan yaşı ilerlemiş bir subayın, tepeden tırnağa silahlı genç askerleri teslim alması, Yugoslav ordusundaki disiplinsizlik ve başıbozukluğa yöneltmiş ağır bir eleştiri niteliğindedir. Askerler kurşun yağdırdıkları devriye aracını kontrol ederler. Sinisa, Mirjana'nın da araçta olduğunu fark eder. Onu araçtan indirip nabzına bakar. Mirjana, gözleri açık ölmüştür. Sinisa'nın gözünden bir damla

yaş süzülür. Hikâyenin sonunda eve sağ salim dönen tek kişi komutanına ihanet eden Sinisa olur. Filmin finalindeki açıklama, Yugoslavya'nın parçalanma süreciyle ilgili bilinçli ve açık alegoriyi tamamlar niteliktedir: “Arnavutlar, Yugoslavya'ya hiç saldırmadı. Dört sene sonra Yugoslavya, kendi halkları arasında çıkan kanlı bir savaşla bölündü”.

SONUÇ

Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti (YSFC), Arjun Appadurai'nin (2008) ifade ettiği gibi, tarihten gelen hesaplaşmaların güncel sorunlarla birleştiği bir “öfke coğrafyası”dır. Yugoslavya, kurucu lideri Josip Broz Tito'nun ölümünden sonra siyasi ve ekonomik krizlerle sarsılır. Sırp lider Slobodan Milošević'in 27 Nisan 1987'de Kosova'yı ziyareti, “kardeşlik ve birlik” sloganında ifadesini bulan Yugoslavya idealinin geri döndürülemez biçimde yara aldığı bir dönüm noktası olur.

Karaula filmi, Yugoslavya'da makro ölçekte yaşananları, sınır karakolunda görevli askerler aracılığıyla mikro ölçekte yansıtan bir politik sinema örneğidir. Filmin üç ana karakteri Sinisa Siriscevic, Ljuba Paunovic ve Safet Pasic; sırasıyla Hırvat, Sırp ve Boşnak etnik gruplarını temsil etmektedir. Film, Fredric Jameson'ın (1986; 2008b) kastettiği anlamda, Yugoslavya'nın parçalanma sürecine ilişkin Üçüncü Dünya anlatılarına özgü bilinçli ve açık bir alegori içermektedir.

Sınır karakolunda görevli askerler; içki içmek, uyuşturucu kullanmak, emirlere itaatsizlik gibi rejimin vazettiği sosyalist ahlakla bağdaşmayan disiplinsiz davranışları alışkanlık hâline getirmişlerdir. Karakol komutanı Pasic ve karargâh komutanı albayın emir subayı İlievski de dahil birçok askerin frengiye yakalanmış olması, Yugoslavya'yı parçalanma sürecine götüren yozlaşmanın bir yansımasıdır. Hastalığını karısından gizlemek isteyen Pasic, üç haftalık tedavisi boyunca karakolda vakit geçirecek olmasına bir kılıf bulmaya çalışır. Arnavutluk sınırında askeri bir hareketlilik olduğu yalanını ortaya atar. Karakoldaki askerleri alarm durumuna geçirir. Karargâhın sınır karakolunda olup bitenlerden haberi yoktur. Albay, ordudaki yozlaşma yerine bahçedeki süs bitkileri ile ilgilenmektedir.

Askerlerin çoğu rejime inancını yitirmiştir. Paunovic'in alaycı tavırları, Yugoslavya'yı ayakta tutan Tito mitinin yıkıldığının en önemli göstergelerinden

biridir. Paunovic'in temel motivasyonu, Appadurai'nin (2008) dikkat çektiği gibi "aşağılama dürtüsü"dür. Saldırgan milliyetçi söylemlerin yükseldiği bu süreçte, "kızgınlık" bir "mecburiyet" hâlini alır. Bu kızgınlık, bazen onaylanmayan bir müzik türünün dinlenmesi şeklinde de dışa vurulabilir. Nitekim Sinisa ve Paunovic, sırt sırta vererek devlet radyosu yerine kapitalist Batı'ya özgü eğlence anlayışının bir simgesi olan walkmenden kendi tercih ettikleri müziği dinler. Onlar artık rejimin söylemlerine kulak tıkamıştır.

Sistemdeki yozlaşma, askerlerin samimiyetsiz ve ikiyüzlü tavırlarında karşılık bulur. Albay ve Pasic, Paunovic'in Tito'nun ölüm yıldönümü anısına Belgrad'a yürüme niyetini üst makamlara bir yaranma fırsatı olarak görür. Paunovic, albaya Tito'nun mezarını ziyaret etmek istemediğini, bu işe onu Pasic'in zorladığını söyleyerek komutanını satar. Sinisa ise, daha iyi bir hayat özlemi içindeki Mirjana'yı baştan çıkarır. Sinisa, Paunovic ve Pasic arasında yaşananlar, "döneklik", "ihamet" ve "şiddet"le sonuçlanır. "Sarsılan güven", geçmişteki dargınlıkları "derin nefret"e dönüştürür. Bu bir "komşu dehşeti"dir. Yugoslavya da dışarıdan gelen bir saldırıyla değil, iç çatışmalarla parçalanır. Filmdeki bilinçli ve açık alegori, farklı etnik grupların Yugoslavya'nın parçalanma sürecindeki sorumluluğunu yeniden düşünmemizi sağlar.

KAYNAKÇA

Ahmad, A. (1987). Jameson's Rhetoric of Otherness and "National Allegory". *Social Text* 17: 3-25.

Alegori. (2019). *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük*. <http://sozluk.gov.tr/>

Allegory. (2019). *Oxford English Dictionary*. <https://www.lexico.com/en/definition/allegory>

Appadurai, A. (2008). *Küçük Sayılardan Korkmak: Öfkenin Coğrafyası Üzerine Bir Deneme* (Çev. F. B. Aydar). İstanbul: Timsah.

Appadurai, A. (2005). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*. USA: University of Minnesota Press.

Arap, E. ve S. Bayün (2014). Josip Broz Tito. *Hukuk Gündemi* 2, 80-88.

Belge, M. (2017). Üçüncü Dünya Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış. N. Aksoy ve B. Aksoy (Hızl). *Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış* (s. 45-52). İstanbul: İletişim.

- Bora, T. (1995). *Milliyetçiliğin Provokasyonu*. İstanbul: Birikim.
- Grlic, R. (Yönetmen). (2006). *Karaula* [Film]. Sarajevo: Refresh Productions ve diğer.
- Iordanova, D. (2007). *Balkan Sineması: Alevler İçinde Sinema* (Çev. B. Erdoğan). İstanbul: Agora.
- Jameson, F. (2008a). Büyük Anlatılar: Tür Olarak Romans (Çev. K. Atakay ve T. Birkan). O. Koçak ve T. Birkan (Hızl), *Modernizm İdeolojisi* (s. 171-209). İstanbul: Metis.
- Jameson, F. (2008b). Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı (Çev. K. Atakay ve T. Birkan). O. Koçak ve T. Birkan (Hızl), *Modernizm İdeolojisi* (s. 365-396). İstanbul: Metis.
- Jameson, F. (1986). Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text* 15, 65-88.
- Mazower, M. (2010). *Bizans'ın Çöküşünden Günümüze Balkanlar* (Çev. A. Ozil). İstanbul: Alfa.
- Mazower, M. (2008). *Karanlık Kıta: Avrupa'nın 20. Yüzyılı* (Çev. M. Moralı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Third Word. (2019). *Oxford English Dictionary*. <https://www.lexico.com/en/definition/thirdworld>

İletişim Çağında Yalnızlığa Özlem: Post-Apokaliptik Sinema ve *Bird Box*

Geliş Tarihi/Received: 05.08.2019
Kabul Tarihi/Accepted: 03.09.2019
Yayın Tarihi/Published: 29.09.2019

Dr. Öğr. Üyesi Emre AŞILIOĞLU
Mardin Artuklu Üniversitesi
GSF, Sinema ve Televizyon Bölümü
emre.asilioglu@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-4857-0657

Dr. Öğr. Üyesi Şefik ÖZCAN
Mardin Artuklu Üniversitesi
GSF, Resim Bölümü
mysozcan@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9913-804X

ÖZ

Günümüzde kıyamet sonrası dünya tasvirlerinin yapıldığı ve bu apokaliptik sonralarda, sürekli çatışma halindeki distopik toplumsal düzenlerin kurulduğu içeriklere sahip sinema filmlerinin sayısının giderek arttığı gözlemlenmektedir. Bunun nedenlerini, kapital sistemin küresel çapta içine düştüğü ekonomik, ekolojik krizlerle, küresel ısınmanın artık gözle görülür etkileriyle, bölgesel savaşların, çatışmaların artmasıyla ve bu eksenle silahlanma yarışlarının tüm 20. Yüzyılda olduğu gibi hız kesmeden devam etmesiyle, kitle iletişim araçları aracılığıyla, 'bilgi'ye dair dezenformasyon ve manipülasyonun aşırı uçlarda seyretmesiyle ilişkili olarak ele alabiliriz. Yine bilimsel-teknolojik gelişmelerin aldığı seyir, laboratuvarlarda geliştirilen, ne türden etkilerinin olacağı henüz kestirilemeyen virüs türleri de, bu nedenlerle ilişkili olarak ele alınabilir. İnsan türünün gelişim arzusu, diğer yüzünde kendi kendinin sonunu da getirme şeklindeki fantazileri de beslemektedir. Bu araştırma bu nitelikte yapımların temelini oluşturan kültürel ve tarihsel derinliği incelerken, bu türe dahil edilen edebiyat uyarlaması 'Bird Box' adlı yapım bu temellendirme ile analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bird Box, Post-Apokaliptik Sinema, Korku Filmleri.

Aşlıoğlu, E. ve Özcan, Ş. (2019). İletişim Çağında Yalnızlığa Özlem: Post-Apokaliptik Sinema ve Bird Box. ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 2, ss. 70-90.

Longing for Loneliness in the Age of Communication: Post-Apocalyptic Cinema and *Bird Box*

ABSTRACT

Today, it is observed that there is an increase in the number of the movies, in which post-apocalyptic world depictions are made and in these post-apocalyptic futures there are constantly conflicting dystopic social orders. The reasons for this may be considered in relation to the economic and ecological crises in which the capital system falls globally; the visible effects of global warming; the increase in regional wars, conflicts and on this axis, the proliferation of arms races as in the 20th century; extreme ends of the disinformation and manipulation concerning 'information' through mass media. Therewithal, the process of scientific-technological developments, the types of viruses developed in laboratories, and which effects can not be predicted yet, may be considered in relation to these reasons. Human desire for development nurtures the fantasies of self-destruction on the other side. While this research examines the cultural and historical depth that constitutes the basis of such productions, the literary adaptation 'Bird Box' included in this genre is analyzed with this grounding

Keywords: Bird Box, Post- Apocalyptic Cinema, Horror Films.

GİRİŞ

Sinemanın türleri arasında korku sineması en popüler türlerden bir tanesidir. Sinema konusunda yazılar yazan pek çok düşünür, korku sinemasının izleyicinin güvenli alanlarından ayrılmadan korkularıyla yüzleşmesini sağladığı gerekçesiyle sevildiğini ifade etmektedirler. Seyirciler bu sayede arınırlar (katarsis). Bu özelliğinin dışında korku filmleri bireylerin veya toplumların kaygı, endişe ve korkularından kodlar barındırdığı için çeşitli bakış açılarıyla incelemeye değer görülmektedir (Topçu, 2001, s. 127).

Korku türündeki sinema eserlerinin genel olarak üç ana yapıda karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Bunlardan ilkinde izleyicinin karşısına kurt adamlar, vampirler gibi varoluşlarının temelinde doğanın bulunduğu ama doğaüstü kabul edilen yaratıklar çıkmaktadır. İkinci kategoride ise ünlü yönetmen Alfred Hitchcock'un bazı filmlerinde olduğu gibi psikolojik korku unsurlarının kullanıldığı söylenebilir. Bu iki temel korku sineması unsurunun dışında kimi zaman bazı doğa üstü güçlere sahip olsa bile seri katil filmleri de bu türe dahil edilmektedir (Ekinci, 2015, s. 237) Günümüz eserlerinde kurt adamların veya şeytanların yerini, ağırlıklı olarak bilim ve teknolojiye bıraktığını gözlemleyebiliriz. İnsanların uyum sağlayamayacağı bir hızda gelişen bilim ve teknoloji nedeniyle kişiliklerini kaybettikleri ileri sürülmektedir. Tıpkı geçmişin Kont Dracula'sı gibi modern bilim, birey üzerinde hipnotik bir etki yapabilmektedir (Oskay, 2014, s. 139). Bu filmlerin dışında ise kitlesel yok oluş öykülerinin anlatıldığı filmlerin popülerliğinin milenyum ile birlikte arttığını söyleyebiliriz. Her ne kadar böylesi sinema filmleri uzunca bir süredir yapıyor olsa bile özellikle son on yılda bu tür yapımların sayısının hızla arttığını gözlemleyebiliriz. Bu tür yapımlar bir takım özellikleri ile geleneksel korku veya gerilim sinemasının temel özellikleri ile benzerlik gösterebilir de seyirciyi korkutmakta kullandıkları kaygıların inşa edilmiş biçimiyle büyük farklara sahiptir diyebiliriz. Örneğin geleneksel korku sinemasının kullanmış olduğu korkular bireysel nitelikler taşıırken, post apokaliptik sinema filmlerinin temelini oluşturan korkuların özünde modern dünyanın ve onun temel kurumlarının ortadan kalkması öncelikli bir unsur olarak sunulabilmektedir.

Bu araştırma; özellikle son yıllarda popülerleşen post-apokaliptik sinema filmlerinin temellendiği yapıyı değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Ayrıca 2018 yılında seyirci ile buluşan, yönetmenliğini Susanne Bier'in yaptığı roman uyarlaması "BirdBox" adlı filmin bu tür içerisindeki yerini tartışmaktadır.

Değişen Canavar İmgesi

Yaşadığımız yüzyılda yaşanan dönüşümlerle birlikte toplumlara veya bireylere sunulan sanatsal ürünlerinin hem biçimsel yapısında, hem de konuların ele alınış biçimlerinde değişimler yaşandığı gözlemlenmektedir. Bu dönüşüm sürecinden masallar/öyküler de etkilenmiştir. Örneğin Yunan mitolojisinde yer alan Minotor gibi insan ve hayvanın tek bir bedende tasvir edildiği yaratıkların benzerleri günümüzde sinema, çizgi roman, fotoğraf gibi sanatsal üretimlerde farklı yapılarda ve alışılmadık niteliklerle yüklenmiş bir şekilde karşımıza çıkabilmektedir. Bu açıdan günümüzün "yaratıkları", geçmişin izlerini barındırsalar bile, toplumsallık zemininde yaşanan değişimler sonucunda farklı özelliklere sahip oldukları görülmektedir. Yakın döneme kadar doğa ile ilişkili 'canavar' tasvirleri sunulurken ya da doğaya meydan okumanın neticesinde, doğanın bir intikamcı olarak geri dönüşünü imlemeyle ilişkili bir canavar imgesi söz konusu edilirken, gelinen aşamada, algısal düzlemde değişen dünya yapısı ile birlikte, canavarların da doğa ile bağları kaybolmuş, muğlaklığa yönelmişlerdir. Günümüzde insanların her geçen gün doğa ile ilişkisinin giderek azalıyor olduğu düşüncesi, bu görüşü temellendiren bakış açılarından birini oluşturmaktadır.

20. yüzyılın film endüstrisinin korku/fantastik veya bilim-kurgu türlerinde yer alan "canavar" imgesi incelendiğinde, bu imgenin bir takım temel formlar ve kavramlar etrafında kümelendiği görülmektedir. Söz konusu film türlerinde gördüğümüz daha geleneksel, doğa temelli vampirler, kurt adamlar, mummyalar gibi korku mitleri zaman içerisinde yerini zombiler, uzaylılar gibi farklı türlere bırakmıştır. Günümüzde ise; korkunun imgeleri tekrar değişmekte ve insan, teknoloji ve bilinmezlik temelli bir yapıda kendini hissettirmektedir. Bu yeni durumu 1. ve 2. Dünya Savaşlarındaki alt edilmesi gereken kötücül düşman imgesinin ve bütün bir soğuk savaş döneminin tehditkar "öteki"sinin, sahne önünde sembolleştirilmesiyle ilişkili olarak ele alabiliriz. Aynı şekilde, psikanalitik düzeyde, modern toplumların bastırılan bilinçaltının geri dönmesi de "canavar" imgesinde temellenir. Ancak 21. yüzyılın yaşadığımız bu ilk çeyreğinde ise, korku/fantastik veya bilim-kurgu türlerinde, sahnede görünmeyen bir bilinmez, nereden geldiği belli olmayan bir tehdidin yarattığı nedenden dolayı, küresel çapta, kitlesel yok oluşumuzun gerçekleştiricisi olan, apokaliptik bir dünya imgesini görselleştiren yeni bir "canavar" imgesi izleyiciye sunulmaktadır. Günümüzde farklı yapılarda karşılaşılan bu "canavar" imgesi, her ne kadar köklerini çeşitli mitolojik öykülerden ve/veya halk anlatılarından alsa bile, yapı itibari ile bu

köklerinden oldukça farklıdır.

Sosyolojik düzlemde ele alınabilecek böylesi bir yorum, psikanalitik düzeyde de benzer bir tınıya sahiptir. Lacancı 'imkansız bakış'ı öyküde görselleşmiş olarak buluruz. Canavar, Dr. Frankenstein'in eşiyle cinsel birliktelik anını karanlık bir köşeden izlerken, aslında kendi varlığının rahme düşüş anına tanıklık ediyor gibidir. Ancak o anda toplumsallığın metaforu gibi ele alınabilecek olan, birbiriyle uyumsuz parçalardan, kadavralardan bir araya getirilerek, birbirine dikilerek yaşam bulmuş bir ucube olduğunun farkına varır. Bu imkansız bakışta imlenen farkındalık anı, canavarı çılgına çevirir. Bu farkındalık anı, köklerinden koparılmış olmanın bilincine varıp, gerçeklik ile kurgu arasındaki farkı, kendi bedeninde kavrayışa dönüştürmenin yakıcı anıdır. Ve doğa ikinci kez şiddetle tahrip edilir. Canavar, Baba'dan intikamını Anne'yi (kadını) öldürerek alır. Bu imge, Modern bilimin ve teknolojinin doğa üzerindeki zaferi gibidir. Mary Shelley'in bir kadın olarak bunu sezmiş olması ironik bir şekilde Lacancı 'kadın yoktur, dolayısıyla cinsel ilişki de yoktur' önermesinin anlamı üzerine, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yaratımı ele aldığı düşüncesine bizi götürmesi gayet anlaşılır görünüyor. Günümüzde bilim-kurgu türlerinde yapay zekanın sürekli bir kadın olarak tasvir edilmesi de garip bir şekilde Frankenstein'in canavarının öldürdüğü kadına/doğaya yönelik bir özlemi barındırıyor diyebiliriz. Oedipus'un öyküsünün tersine çevrilip sonsuza kadar Baba/Kültür ile yaşamının getirdiği çağdaş bir bunalım şeklinde de ifade etmek bir noktada mümkündür.

Moretti'ye göre (2005, s. 131-132) hem toplumsal hem de bireysel olarak bastırılanlar karşımıza canavar olarak çıkmaktadır. Örneğin hem filmlerde hem de romanlarda karşılaşılan Viktoryen Drakula'nın düşmanlarına yaptığı en büyük kötülük, 'iffetli kadınlarının haz düşkünü olmalarını sağlamak' olarak sunulmaktadır. Bu görüşe göre; Viktoryan dönemin cinsel baskılarının bir sonucu olarak canavarın en büyük gücü karşı koymanın güç olduğu bir cinsel çekime sahip olmasıdır. Bu düşünce, günümüzde form olarak değişiklik gösterse bile, giderek daha da popüler hale gelen, post-apokaliptik olarak adlandırılan 'kıyamet sonrası' bir dünyanın tasviri ile benzer baskılanmışlıkları izleyiciye sunabilmektedir. Yani günümüzde de baskılanan çoğu şey, sinema veya edebiyat gibi kültürel ürünlerde karşımıza canavarlar olarak çıkabilmektedir. Örneğin, Moretti'nin bu görüşlerini metaforik düzlemde benzer yaklaşımlarla kitlesel yok oluş anlatısının bir parçası olarak değerlendirebileceğimiz

'zombi' filmlerinde de gözlemleyebilmemiz mümkündür. Bir başka ifadeyle küreselleşen dünyanın ve yeni dünya düzeninden ötürü tüm dünyanın bir tehlike içerisinde olduğu ifadesi, zombi metaforu üzerinden sunulmaktadır. Şakrak'a göre (2018) yönetmenliği Yönetmenliği Marc Forster tarafından yapılan, 'World War Z' (2013) buna örnek olarak gösterilebilir. Filmde, Uzakdoğu'da başladığı düşünülen bir virüs salgınının insanların çok büyük bir bölümünü 'zombiye' dönüştürmesi, sağ kalanların ise hayatta kalmak için mücadele etmeye mahkûm olması konu edinilmektedir. Önceleri sınırlı bir alan içerisinde sunulan benzeri bir senaryo, küreselleşme kavramı ile ilişkilendirilerek tüm dünyanın içerisine dâhil edildiği bir yapıda öyküleştirilmiştir. Tehlikenin tüm insanlık için olduğu görüşü ön plana çıkarılmaktadır.

Bastırılanın geri dönüşü konusu, Lacancı psikanalizin de temel meselelerinden birini oluşturur. Zizek, bu konuyu, "Yaşayan Ölülerin Dönüşü" filmi üzerinden değerlendirir. Ve bir 'ölü' neden geri döner şeklinde bir soru sorar. Cevabı Zizek yine kendisi verir. "Uygun bir şekilde gömülmediği için". Buradaki uygun bir şekilde gömülmemeye düşüncesi, hem bireysel hem toplumsal düzeyde libidinal ekonominin tatmin edilmemesi ile ilişkilidir. Politikada vaatlerin gerçekleştirilmemesi, işçinin tatmin edici ücretlerini almaması vs. bir sürü örnekleme gösterilebilir. Edebi anlamda da Stephen King'in kült romanlarından olan 'Hayvan Mezarlığı' burada anılmalıdır. Hatta bu roman, Zizek'in ifadesiyle; "yaşayan ölülerin dönüşü"nin nihai romansallaştırılışı sayılabilir. Romanda, Dr. Frenkenstein gibi bir doktor olan Louis Creed'in öyküsünü okuruz. Louis ve ailesi kentin hengamesinden bunalmış ve sakin bir kasabada konforlu bir eve taşınmışlardır. Ancak ev, sürekli kamyonların geçtiği anayola yakın bir yerdedir ve bir süre sonra evin kedisi Church bir kamyon kazasında ölür. Çocukları bu duruma çok üzülür ve Louis, kediyi komşularının hiç de salık vermediği bir yere gömer ve o akşam Church dirilip geri döner. İlerleyen günlerde Louis oğlu Gage'i de benzer bir kazadan dolayı gömmek zorunda kalır. Ancak onu da yine yasak bölgeye gömer ve o gece Gage de dirilip geri döner. Ancak Church de, Gage de içlerinde kötücül bir ruhla dönmüşlerdir. Dahası bir canavar olarak, yaşan ölü olarak geri dönmüşlerdir. Gage annesini öldürür. Louis karısını da aynı yasak bölgeye gömer ve roman sona ererken, Louis mutfakta kağıt oynayıp karısının dönüşünü beklemektedir.

Modern dönemde sıklıkla gündeme gelen korku ve kitlesel yok oluş filmlerinde

yer alan kötülük temsillerinin çeşitli modern toplum normlarına yönelik sert bir dönüşüm üzerinden kendisini sunduğu gözlemlenebilir. Bu anlatılarda kurgulanan gerilim ise genellikle toplumun muhafazakâr kurumları tarafından çözümlenir. Ayrıca bu tür yapımlarda toplum tarafından ötekileştirilen veya gizlenen yapı veya düşünceler kendilerini canavarlık üzerinden var ederler. Bu görüşü genel olarak bu tür yapımları tamamında gözlemleyebilmemiz mümkündür. Bunun sebebi ise modern kültürün kendini var edebilmesi için baskıladığı şiddet ve cinsellik gibi olguların canavarlık metaforu üzerinden izleyiciye sunulmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Klasikleşen pek çok kitlesel yok oluş filminde böylesine duygu ve dürtülerin hâkimiyetinde bir toplum varoluşunu sürdüremeyeceği görüşü izleyiciye sunulur ve muhafazakâr toplum düzenini sağlayan kurum, kuruluş veya kişilerin müdahaleleri ile yeniden bir toplum düzeni inşa edilir ve 'güven' ortamı yeniden sağlanır. Her ne kadar pek çok özeliği ile çağdaş filmlerde, klasik filmlerdekine benzer bir yapıyı gözlemleyebilmek bile toplumun moderniteye yönelen bir birliktelik içinde yeniden inşa edilen bir yapıda kurgulanması ile daha az karşılaşmaktayız (Şakrak, 2018).

Günümüzde sinema filmlerinde karşılaşılan canavar imgesi ile geçmiş dönemin hatta mitolojinin güçlü bir ilişkisi olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin; ölümlerin dirilmesi düşüncesi, George A. Romero'nun "Yaşayan Ölümler" filmini yapmasından öncesinde de popüler olsa da, zombiler ancak Haiti mitolojisinde bulunan folklorik bir unsur olarak algılanmaktaydı. Güncel sinema filmlerinde ele alınış biçimlerinin ötesinde zombiler çok az kimsenin bilgisinin olduğu, kötü niyetli kimselerin uygulamaları ile ortaya çıkabilecek bir "voodoo" büyü uygulaması olarak bilinmekteydi. Bir başka ifadeyle Batı Hint milletleri için zombiler modern dünyanın kurum ve kuruluşlarını, toplumları yok etmekten başka amacı olmayan akılsız yaratıklar olmanın ötesinde anlam taşımaktadırlar. Onlar hem üretildikleri toplumun gelenek ve göreneklerini hem de inançlarını somutlaştıran etnografik ve antropolojik yaratıklardır. Bir başka ifadeyle kültürel kodların yeniden veya aynen yorumlanmasından kaynaklanan inanışlar korku hikayelerinde yer alırken günümüzde bu fikir kendisini toplumsal çöküşün ve yeni bir toplum ve bireyin inşasının gerekliliği ile öne çıkarmaktadır (Thomas, 2010).

21. Yüzyıl Sinemasında Kıyamet Sonrası Dünya

İnsan türü, tüm tarihi boyunca olgulardan önce olayların, 'neden' olduğu konusunda açıklamalara ve/veya bir 'mutlak neden'e ihtiyaç duymuştur. Bir olayın nedenini bilmemek bizim türümüz için kabul edilebilir değildir. Böylece insanlar karşılaştıkları zorluklarla başa çıkmak ve bilinmeyenleri açıklamaya çalışmak için mitsel anlatılar geliştirmiş, zihinsel gelişiminin bir noktasından itibaren de varoluşa ve ölüme, ölüm sonrasına ilişkin felsefeler ve dinsel söylenceler ortaya koymuştur. Bu açıdan bakıldığında 'Apocalypse' sözcüğünün (Yunanca: apokalypsis) vahiy veya açıklanma anlamlarına gelmesi daha ilginç bir hal almaktadır (Wojcik, 1997). Yaşamın parıldamaya başlamasından önce ne olduğunu ve yaşamın son bulmasından sonra ne olacağını kimse bilmediğinden dolayı farklı kültürler farklı cevaplar yaratmıştır. Bu cevapların çoğunda ise 'canavar' metaforları yer almaktadır. "Bulutlardaki kanatlı meleklerden aşağıdaki şeytanlara kadar, dini görüş fantastik varlıklarla dolu bir bloktur" (Landis, 2011).

Dünyanın sonu, dolayısıyla; yaşamın sonu düşüncesi, her kültürün, inancın ve düşünüşün temel konularından biri olmuş, çeşitli açılardan yorumlanmış, insan türünün sürekli ilgisinin mazharı olmuştur. Kadim antik-pagan kültürlerin mitolojik söylemlerinden, dinsel örgütlenmelerin nihai şeklini aldığı modern zamanlara kadar tüm toplumlar, bu 'son' düşüncesiyle baş edebilmek için, gökyüzü cennetlerinin ışıltılı tasvirlerini yapmış, hatta birçok kültürde betimlenen ulvi cennetlere gitmek için yaşamın sona erişini mutluluk içinde kabul edilmiştir. Örneğin İskandinav mitolojisinde Valhalla'ya gidip Odin'in sofrasında yer bulmak, savaşçıları için temel motivasyondur. Semavi dinlerdeki şehitlik vurgusu da tümüyle bu yönlüdür. Yine aynı anlatılarda, bir meta-anlatı olarak "büyük kıyamet ve sonrası", tanrısal bir müdahale olarak tüm yaşamı sonlandıracak bir iradeyi düşünceye kazımıştır. Ancak yakın döneme kadar bu anlatılar ilahi bir müdahale ile dünyanın yok oluşu fikrini vurgularken, 20. yy'ın özellikle ikinci yarısından itibaren nedeni tanrısal gerekçelere dayanmayan bir yok oluş fikri, kendine yer bulmaya başlamış ve günümüzde neredeyse Tanrı kaynaklı kıyamet düşüncesi kadar popüler hale gelmiştir. Özellikle nükleer silahların keşfi ve kullanımı kitlesel yok oluş fikrinin insanların elinden gerçekleştirilebileceği gibi bir öngörüü güçlendirmiş ve bu görüşün popülerliğine katkı sağlamıştır (Wojcik, 1997).

Kimilerine göre; homo-religious, olarak ifade edilen insan, kırılğan yapısından

ve sınırlı yaşamından dolayı sürekli, Tanrısal bir çözüm arama (divine comfort) durumundadır (Bilici, 2007). Bu gerekçede; yaşamın yıkıcılığından, insan türünün yarattığı yıkımlardan kurtulabilmek için, eski, güzel zamanlara dönme arzusu yatmaktadır. Dahası bu anlatılarda, insan soyunun tüm çabasının Aden bahçelerine, her şeyin barış ve sonsuz bir huzur içinde olduğu cennete tekrar dönebilmesinde özetlenmesidir. Aydınlanma çağının zirve noktası olan Fransız devriminden sonra gelişen terör döneminde, Romantiklerin dillendirdiği 'Altın Çağ' özlemi, geçmişe yönelik özelemlerin de bir ifadesi olarak ele alınabilir. Thomas Moor'un "Ütopya"sı, Campanella'nın "Güneş Ülkesi" aynı, mitik, teolojik bir dileği de içeren özlemi içinde barındırır.

20. yüzyılda özellikle 1. ve 2. Dünya Savaşlarının sonuçlarında ortaya çıkan insanlık dramları, sürekli bir tehdit olarak sunulan veya insanların bilinçaltılarında yer edinen nükleer savaş tehdidi, soykırımlar ve türleri yok etmeye yönelik çeşitli potansiyel tehditler, Modernite'nin vaat ettiklerinin ve bu vaatlerin toplumsal sonuçlarının sorgulanmasına neden olmuştur (Bilici, 2007, s. 150). Bu görüşün en önemli gerekçelerinden birisi aslında sanayi devrimi ve buna paralel olarak ilerleyişini sürdüren aydınlanma hareketi olarak düşünülebilir. Önce Avrupa'da etkisini gösteren aydınlanma düşüncesi, daha sonra bütün dünyada bir etki bırakmıştır. Aydınlanmanın getirdiği sanayileşme hamleleri ise daha önce kırsal alanda görece daha küçük topluluklar halinde yaşayan insanların şehirlere göç etmesine sebep olmuş; bu durum ise toplumsal yapıda büyük değişikliklerin yaşanmasına neden olmuştur. Şehir yaşantısı insanların o döneme kadar alıştıkları iletişim biçimleri üzerinde de büyük değişikliklere sebep olmuştur. Her ne kadar insanın şehirlerde büyük kitleler halinde bir arada yaşamasının çeşitli avantajları olsa bile; bu durum birçok olumsuzluğu da beraberinde getirmiştir. Bu olumsuzlukların başında da; insanların fantazmalarındaki değişim ve dönüşüm olmuştur demek her halde abartı sayılmayacaktır.

Film endüstrisi için 2. Dünya Savaşından sonraki en önemli tehdit, savaş bittikten kısa bir süre sonra birçok Amerikan evinin erişebileceği ticari televizyondur. İlk defa, insanlar evlerinde hareketli görüntüler izleyebiliyordu ve bu görüntüler sıklıkla kaydedilmekten çok canlıydı. Savaştan sonra yaşanan konut kıtlığı ve federal otoyol sisteminin tanıtılması, birçok Amerikalı'nın şehir merkezindeki görkemli eski tiyatrolardan oldukça uzak olan yeni banliyölere taşınmasına neden oldu. Film

endüstrisi, televizyonla rekabet etme çabalarında içerik ve formattaki değişikliklere cevap verdi. Film temaları, o sırada televizyondan kaçınan, artan miktarda cinsel içerik ve şiddete sahipti. Bu temalar, evde yeni bir televizyonun varlığına bakmaksızın, hafta sonları dışarı çıkmak isteyen genç izleyiciler arasında da popülerdi (Paxson, 2018). Ancak; hareketli imgenin, politik, ideolojik veya didaktik gücü, daha 1900'lü yılların başında fark edilmişti. 2. Dünya Savaşından sonraki çift kutuplu dünyada da, Kapitalist Modernitenin Demir Perde ülkelerine karşı, reel politikanın dışında, sinema aracılığıyla küresel çapta bir büyük düşman öteki imgesi yaratması bu noktada anlaşılır oluyor. Dikkat edilirse; sinemanın son 40-50 yılında sinematografik imge anlamında düşman öteki, film endüstrisinin her türdeki kategorilerine (bilim-kurgu, korku, fantastik) sirayet etmiştir.

Kitlesel yok oluşun anlatıldığı bu tarz bir kıyametin anlatıldığı bir yapımla, fantastik veya mimetik tür arasında temel bir takım farklar bulunmaktadır. Örneğin edebiyatta mimetik kavramı bize gerçek dünya ve onun tasvirleri ile ilişkili bir düzeni çağırıştır, fantastik edebiyat ise gerçek dünya ile yakından ilişkili olsa bile, gerçek dünya üzerinde doğrudan bir etkisi olmayan yeni bir alanı çağırştırır. Ancak kıyamet sonrası dünya tasvirlerinde ise yaratılan dünya her ne kadar yeni bile olsa gerçek dünya ile büyük oranda ilişkilidir (Ketterer 1974). Bir başka ifadeyle 'kıyamette' yıkılan ve 'kıyamet sonrası' dönemde tarif edilen yer yeni bir alan değildir: temel özellikleri ile günümüz dünyasının bir yansımasıdır. Bu yıkım dünyasına yazar veya senarist tarafından yerleştirilmeyen, adlandırılmayan, söylenmeyen her şey, okuyucunun veya izleyicinin aklında bir tür ontolojik boşluk olarak kalır. Var olduğunu biliyor olabilirler, ancak neye benzediği ile ilgili bilgileri güncel olmayabilir. Bu düşünceden hareketle bu yeni tasvirin günümüz insanı için oldukça doğal bir alan olduğunu, dünya ansiklopedimizin bir parçası veya sakini olabileceğimiz bir alan olduğunu söylememiz yanlış olmayacaktır (Skult, 2015).

Kıyamet sonrası dünya tasvirlerinin anlatıldığı bir kurguda genellikle yaşanan kıyamet gerçekleşmekte olan bir olgu olarak değil geçmişte yaşanmış ve sağ kalanların mevcut duruma adapte olduğu veya olmaya çalıştığı bir öykü içerisinde anlatılır. Buna durumdan hareketle kıyamet öncesi insanın, olgunlaşmamış (mitik) insan olduğunu söyleyebiliriz. Metaforik düzlemde henüz çocukluk dönemini yaşayan insanlık kendi kendini yok ederek ergenliğe ulaşmak için ihtiyacı olan temel

fiziki ve ruhsal yetilere sahip olacaktır. Bu açıdan bakıldığında kıyamet sonrası dünya tasvirlerinde yaşanan yıkım araçsallaştırılarak kurulacak yeni düzenin bir başlangıcı olarak kullanılır (Boz ve Takımcı, 2019, s. 38).

Çağımızın, kıyamet sonrası filmlerde yer alan distopik öğeler bir seküler nitelikler taşımaktadır. Binlerce yıllık dini kıyametin imgesi bu filmler aracılığı ile değişiklik göstermekte ve yeni bir anlama evrilmektedir. Bu tür yapımlar genel olarak geniş toplumların yok oluşu ve yeni küçük komunitelerin inşa edilmesi, yalnızlık deneyimleri, düzenin bozulması, kimlik krizleri veya insanın anlama yetisinin üzerinde bir gerçeklikle karşılaşma gibi konular üzerine odaklanırlar (Voigts ve Boller, 2015).

Bird Box



Görsel 1 Bird Box Filmi Afışı (2018)

Bird Box filmi, küresel çapta bir 'yok oluşun' yaşanmasına neden olan, ancak tam olarak ne olduğu belli olmayan bir 'canavardan' kaçmaya çalışan bir grup insanın hikayesi üzerine odaklanmaktadır. Ancak filmdeki canavar imgesi, sadece ne olduğu belli olmayan, anlaşılmayan bir şekilsizliği-biçimsizliği imlemiyor. Bu canavar insanların görme duyularına etki etmekte ve dış dünyada görüldüklerinde, görenin kendisini soğukkanlılıkla öldürmesine neden olmaktadır. Filmin canavara ilişkin dehşetengiz sahnelerinden birinde, biçimsiz-şekilsiz ve -halî hazırda- herkes tarafından görünmez bu kıyametvari tehlikenin, görme duyusuna etki ettiği insanların kiminde, eski yaşantılarını anımsatır bir şekilde, bir anne, baba, kardeş, arkadaş gibi

göründüğünü veya görenlerce öyle tanımlandığını fark ederiz. Örneğin filmde ana kahramanımız Malorie olaylar patlak verip canavarlar ortaya çıktığında sığınacak bir yer arar. Araçlarının takla atmasından sonra yanda bulunan evin sahibi başka bir kadın onu kurtarmak için sokağa çıkar ancak filmin canavarlarından birisini görür ve ona "Anne? Lütfen gitme" dedikten sonra yanan bir aracın içine oturur. Filmin bir diğer ilginç noktasını, bu görünmez canavarın körlere ve akıl hastalarına herhangi bir zarar vermediği oluşturmaktadır. Sanki tüm insanlık yok olsa, sadece körlere ve akıl hastaları kalacakmış gibi bir sınır- durumla karşılaşırız. Birdbox'ın canavarlarının muğlak formları ve niteliksel özellikleri ile korku temasının bir unsuru olarak işlev gördüğünü söylememiz mümkündür. Ancak bu tema filmin ikinci yarıyla birlikte büyük bir değişime uğramaktadır. Yaşanan kaostan kurtulan insanlar artık yaşanan kıyamete büyük ölçüde adapte olabilmiş olsa da Gary adında başka kurtulanı eve kabul etmelerinden sonra daha önce bildikleri canavardan daha tehlikeli bir korku unsuru ile bir araya gelmişlerdir. Filmde akıl hastanesinden kaçanlar olduğundan bahsedilir ve bu akıl hastalarının, göz bağlarına ihtiyaçları olmadıklarını, gülümsediklerini ve diğer insanların canavarlara bakmalarını sağladıklarını öğreniriz. Bir diğer ilginç noktayı ise, akıl hastalarının bu canavar tarafından tehlikeli birer varlıklara dönüştürülmesidir. Akıl hastaları canavarı görürler ve onun yıkıcı amacını paylaşırlar. Hatta kendilerini, canavarın havarileri gibi düşünüp, yok oluşun gerçekleştiricilerinden biri olma şeklinde konumlandırırlar. Akıl hastalarının yok oluşu gerçekleştirmek gibi bir misyonları bulunmaktadır.



Görsel 2 Akıl hastaları insanların canavarları görmesini istemektedir, Bird Box (2018)

Kıyamet senaryosunun başlangıcından önce Malorie adlı ana karakter, dışarıda yaşananlardan kaçınmak için bir eve sığınmıştır. Diğer dokuz karakterle birlikte

bir arada bu evde bir süre dışarıda nelerin yaşandığını anlamlandırmaya çalışırlar. İçeride bulunan bu dokuz karakterin sayısının filmin süresine göre fazla olmasından dolayı yüzeysel olarak işlendiği, derinlikli karakter analizlerinin yapılmadığını söyleyebiliriz. Her ne kadar filmde bu karakterler arasında insani ilişkiler kurulsa bile bireysel niteliklerinden çok az bahsedilmiş ve film ilerledikçe sığınak olarak kullanılan bu evin nüfusu çeşitli karakterlerin ölümüyle giderek azalmıştır.

Hayatta kalma, kaçınılmaz kıyamet karşısında bu insan güçsüzlüğü görüşüne bir istisnadır. Çaresizlik duygularından ziyade, hayatta kalanlar, belki de felaketleri takiben dünyaya ait yenilenme beklentilerini barındıran, beklenen felakete dayanmaya hazırlanırken, kişisel kontrol ve kişisel kurtuluş duygusu ararlar. Bununla birlikte, hayatta kalanlar, seküler kıyamet senaryosu ile yaşama beklentileri konusunda atıptır. Dünyadaki yenilenmenin efsanevi bileşeninden ve ilahi kontrolüne olan inancından yoksun bırakıldığında, dünyanın değiştirilemez yıkımı hakkındaki fikirler, sonuçta bir nihilist kadercilik biçimi olarak ifade edilebilir (Wojcik, 1997).

Filmin akışı içerisinde insanlığın büyük bir bölümü yok olur, bilinen toplum düzeni yıkılır ve insanların göz bağları ile dolaşabilecekleri yeni bir toplumsal düzen kurulur. Filmin ana kahramanları olan anne ve iki çocuk bu süreçte çeşitli zorluklarla beş yıl hayatlarını sürdürebilmiştir ve bir marketten buldukları telsizden gelen bir çağrının kaynağını bulmaya çalışmaktadırlar. Bu çağrıda anne ve iki çocuğa seslenen 'Rick' adlı karakter her ne kadar güvenli bir sığınığın olduğunu söylese bile, kahramanlarımızın buraya ulaşabilmesi için uzun ve tehlikeli bir sal yolculuğunu yapması gerekmektedir. Filmin genel olarak iki bölüme ayrıldığını söyleyebiliriz. İlk bölüm, yaşanan kıyametin ortaya çıkışının anlatıldığı süreci görmemize olanak sağlarken ikinci bölüm, olayların yaşanmasından beş yıl sonrası yapılan iki günlük tehlikeli bir sandal yolculuğunu seyirciye sunmaktadır. Filmin kurgusu, çeşitli geçmişe dönüşlerle (flash-back) olayların başlangıcını ve gelişimini seyirciye gösterecek şekilde yapılsa da ana hikâyenin bu sal yolculuğuna odaklanıldığını söylemek mümkündür. Film, ana kahramanlarımızın çeşitli zorlukları aştıktan sonra Rick'in vadettiği, aslında bir görme engelliler okulu olan binaya, güvenli sığınığa ulaşmasının ardından sonra ermektedir.

21. yılla birlikte iletişim alanında büyük gelişmeler yaşanmış; internet, televizyon

gibi geniş kitlelere hitap eden iletişim araçları her eve, her cebe girmiştir. Ancak iletişim olanaklarının bu kadar geniş olması kimilerine göre bireysel iletişimi engellemektedir. İnsanlar internet gibi ortamlarda sanal kimlikleri ile iletişim kurmaktadır. Bu durumda bireyler veya topluluklar başka bireylerle veya topluluklarla etkileşime geçseler bile iletişime geçememektedirler (Castells, 2013). Bu durum tam da romantiklerin 18. yy'dan beridir karşı durdukları duruma işaret etmektedir. Frankenstein romanında olduğu gibi teknolojik ve bilimsel gelişme insanların hayatlarını 'kolaylaştırırsa' veya romandaki gibi 'ölümsüzlüğünü' sağlasa bile yeni bir canavarın ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu özelliğin genel olarak kıyamet sonrası sinemanın temel konusu olduğu anlaşılmaktadır. Bird Box filminde de benzeri bir yapının kurgulandığı anlaşılmaktadır. Filmin ilk sahnesinde ana kahramanımız Malorie'nin yaptığı resim, televizyonda gösterilen şiddet olayları seyirciyi bu noktaya yönlendirmektedir.

Kitle iletişimi ve araçları denilen şeyin öncelediği konjontür, genellikle nitelikten önce, niceliksel olarak ulaşabildiği geniş sahaya ilişkindir. Bu yüzden dikkat edilirse; İstatistik dediğimizde de, sadece nitelik belirtmeyen sayılardan söz etmiş oluruz. Daha doğrusu; sayısallaştırmaktan dem vurulmuş olur. Buna karşın, kişilerarası iletişimde ise bunun tam tersini gözlemleyebilmemiz mümkündür. 20 ve 21. yüzyılda karşılaştığımız kitle iletişimi, kişisel iletişimden özellikle daha fazla insana ulaşabilme özelliği ile ayrılmaktadır (Paxson, 2018). Günümüzde insan iletişim alanında yaşanan gelişmeler, kalabalık şehir yaşantısı çeşitli duyu ve duygulara yönelik işlerin çok daha fazla karşılaşılmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla sinema filmlerinde de benzer duyuların öneminin vurgulandığı yapımlarla karşılaşabilmekteyiz. Özellikle son dönemde korku türünde ekranlara gelen sinema filmlerinde yalnız kalmak, görmemek ve duymamak gibi temel bazı belirleyicilerin; hayatta kalmaya yardım eden unsurlar olarak izleyiciye sunulduğu gözlemlenebilmektedir. Örneğin John Krasinski'nin "Sessiz Bir Yer" (A Silent Place) adlı filmi Birdbox gibi kıyamet sonrası bir dünyada bir ailenin konuşmak gibi temel bir becerisini, iletişim olanaklarının sınırlandırılmasını konu edinmektedir. Görme ve konuşma gibi iki temel niteliğin yokluğunda yaşamı konu alan bu iki film bu özellikleri ile her ne kadar benzer görünse bile farklı anlatım olanaklarını kullandıkları ayrılmaktadırlar. Benzer bir şekilde 'The Happening' filminde de kimliklerini veya formlarını bilemediğimiz 'canavarlar' kalabalık gruplar halinde bir arada olan insanları öldürmektedir.



Görsel 3 Sessiz Bir Yer (A Quiet Place) Filmi Afışı (2018) ve Mistik Olay (The Happening) Filmi Afışı (2003).

Günümüzde yukarıda bahsedilen ve bu filmlere benzer pek çok filmin kahramanı ancak belli başlı eylemler sayesinde hayatta kalabilmektedir. Son yılların korku ve gerilim türündeki filmlerinin pek çoğunda işlenen potansiyel tehlikeleri görmemek, duymamak, kalabalık topluluklar kurmamak hayatta kalanların temel nitelikleri olarak sunulmaktadır. Geçmişte yapılmış benzer türlerdeki yapımlara bakıldığında ise genellikle tehlikenin kaynağı kısaca açıklanır veya oluşan tehlikenin geçmişi, eylemlerinin motivasyon kaynağı izleyiciye sunulabilirdi. 21. yy sinemasının canavarlarının çoğunda ise muğlaklık hakimdir. Bu film açısından izleyicinin gerilimin sürekli diri tutulmasında bir araç olarak kullanılabilirdi gibi, modern insanın korkularının kaynağını yani iletişim kuramaması üzerinden izleyiciye sunması açısından da anlamlı görülebilir.

Birdbox'ın canavarları da ancak aydınlık ve açık alanda etkili olabilen muğlak bir forma sahip yaratıklardır. İnsanlar ise ancak yiyecek gibi temel gereksinimlerini karşılamak için gözbağları ile dış dünyaya adım atmaya cesaret edebilecek durumdadır. Ayrıca yaşanan bu kıyametten önce veya sonrasında akıl sağlığını kaybeden insanların da bu canavarların birer aracı veya yansıması olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. İnsanların akıl sağlığını kaybetmesi ve canavarlaşmaları ise genel olarak korku filmlerinde sıklıkla kullanılan bir klişedir.



Görsel 4 Malorie'nin ormanda yol bulmaya çalıştığı sahne, Bird Box (2018)

Bird Box filmi de iletişim çağında bireyin yalnızlığın gözler önüne sermektedir. Günümüzde iletişimin büyük bir bölümünün görme duyusu üzerine kurgulandığı düşünüldüğünde veya bir başka ifadeyle görmeye diğer tüm duylardan fazla görev düştüğü çağımızda; filmin canavarların görme yetisine sahip insanları hedefine alması tesadüfi değildir. Toplumsal iletişimin büyük bölümünün görüntüler üzerinden sağlandığı çağımızda; görememek en büyük korkulardan birisi olarak sunulmuştur. Bir başka ifadeyle günümüzde her zamankinden daha fazla imajın üretildiği ve tüketildiği bir yapının egemen olduğu söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında günümüz dünyasının imajlar dünyası olduğunu söylememiz yanlış olmayacaktır. Böyle bir ortamda bireyin kendisini var etmek için bir kolektiviteye entegre olma çabası onun sosyalleşebilme beceri ve ihtiyaçları açısından eskiye göre çok daha önemli bir hal almıştır. Bireyin topluma karşı yabancılaşmasını ve kaygılarını temelinde konu edinen post apokaliptik sinema, post-modern bakışla modern toplumun yıkılışını ve modernitenin kurum ve kuruluşlarının yokluğunda, belirsizliğinde hayatta kalma ve karar verme yükümlülüklerini sorgulamaktadır.

Günümüz sinemasında 'canavar' kavramının kullanımında giderek daha muğlak bir anlatımın tercih edildiği gözlemlenebilmektedir. Yukarıda belirtilen filmlerde insanların kitleler halinde yok oluşu ortak bir temada anlatılırken, buna neden olan şeyler farklılık göstermektedir. Ancak canavarların hiç birisinin bir bedeni, formu, geçmişi ve geleceği ile ilgili bir gösterge bulunmamaktadır. Bu tercih izleyici için bir muğlaklığı doğurduğu gibi korkunun etkisini artırabilmektedir. Birdbox filminde

de yer alan ana karakterin çocuklarını neden kaynaklandığını bilmediğimiz tehditte karşı koruması içgüdüğü üzerinden sunulan gerilim sık sık hızlı geri dönüşlerle (flash-back) canlı tutulmaya çalışılmıştır.



Görsel 5 Malorie ve kızının ormanda yol bulmaya çalıştıkları sahne, Bird Box (2018)

Bu açıdan bakıldığında; bu makalenin de konusu olan 'Bird Box' filmi, modern çağın bütün imkanlarını yaşayan bireylerin hayatlarındaki radikal bir değişikliğe işaret etmektedir. Filmin açılışında, insanların görme duyusuna yönelik gelişen ve ne olduğuna dair hiçbir fikrimizin olmadığı ölümcül tehdit, başlangıçta bireylere yönelikmiş gibi görülürken, filmin akışı içerisinde bunun küresel çapta bir tehdit olduğu anlaşılır. Film, Paxon'un da belirtmiş olduğu gibi; her düzeydeki kitlesel iletişimin (görüntüsel, gösteri, bakış, ayna vs.) geldiği noktayı, bir yok-oluş fantazması içinde ele alıyor. Seyirci de, film boyunca tam da bu yok oluş fantazması içindeki çeşitli göstergelerle, aynı fantamagoria'ya dahil edilmiş olur.



Görsel 6 Jessica yaratıklardan birisini gördüğü sahne, Bird Box (2018)

Bird Box filmi, aslında bazı açılardan, kadim mitsel-teolojik öyküleri de anımsatan özelliklere sahiptir. Filmde, insanlığın teknolojik açıdan geldiği düzey, enformasyonların aktarılmasındaki hız, kitle iletişiminin aslında bir iletişimsizliği beraberinde getirdiği (dil bu anlamda bir anlamsızlıkların aktarılmasına dönüşmesi, ya da şöyle diyelim; dilin anlamlı iletişimi mümkün kılamayacak kadar yavanlaşması) insanlığı cezalandırılması gereken bir suçu işlediği ve kitlesel bir yok oluşu hak ettiği düşüncesiyle birlikte işlenir sanki. Cezalandırıcı güçlerin (canavarın) harekete geçtiği ilközamanlardan, insanlığın büyük bölümünün yok olduğu (cezalandırıldığı) zamanlara denk düşen ve sanki bir mucizeymiş gibi beliren Rick'i, mitsel-dinsel anlatılardaki güvenli toprakları vaat eden bir 'haberci' olarak tanımlamamız mümkündür. Joseph Campbell'ın, "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" nda belirttiği gibi; "Habercinin (Rick) haberi (güvenli bir yerin olduğuna ilişkin haber), yaşamak ve yaşamın daha ileri bir anında ölmek olabilir. Önemli bir tarihsel olaya çağrı gibi görünebilir. Ya da bir dinsel aydınlanmanın şafağını belirtebilir (Görme engelliler okulu, neredeyse bir manastırı anımsatır). Kitlesel yok oluşla birlikte; "Alışılmışın yaşam ufku genişlemiştir; eski kavramlar, idealler ve duygusal kalıplar artık yetmez; bir eşik aşma zamanı gelmiştir" (Campbell, 2017, s. 55). Filmdeki iki günlük zorlu sal yolculuğu bu eşik aşma zamanını bu açıdan imler. Daha ilginç olan, güvenli yer denilen bölgenin eski bir görme engelli okulu oluşu ile ilgili imlenen dinsel öyküdür. Adem ve Havva yasak elmayı yediklerinde, gözleri açılır. Görmeye başlarlar. Bu onların helakı olacaktır. Görme engelliler okulu bu anlamda Aden'de, Adem ve Havva'nın yasağı çiğnemediği önceki durumunu çağırıştırıyor gibidir. Bu Campbell'ın de bahsettiği kahramanın yola ilk çıktığı noktaya geri dönmesine işaret etmekte gibi gözükmektedir. BirdBox filmi için bu kahraman Malorie ve çocuklar gibi görünse bile aslında insanoğludur demek daha doğru olacaktır.



Görsel 7 Gözler bağlı yapılan sandal yolculuğu, BirdBox (2018)

SONUÇ

Son yıllarda korku, gerilim ve bilim-kurgu sineması türlerinin kesişim noktasında bulunan ve kıyamet sonrası insan topluluklarının yaşamlarına odaklanan filmlerin oldukça popüler olduğu gözlemlenmektedir. Anlatılan öykülerin belli başlı özellikleri ile ortaklaştığı, özellikle ilahi bir kıyamet düşüncesi veya anlatısı yerine; yeni ve çoğunlukla insan kaynaklı bir kıyamet düşüncesinin popülerleştiği görülmektedir. Kıyamet sonrası dünya tasvirlerinin seküler yok oluş öyküleri üzerine odaklanmalarının nedenini, bir açıdan; 20. yüzyılda yaşanan 1. ve 2. Dünya savaşları ile nükleer felaketlerin (Hiroşima, Nagazaki, Çernobil gibi), insanın dünya ile birlikte kendi türünün de sonunu getirebileceğine ilişkin idrakine bağlayabiliriz.

Yaşanan büyük kaostan kurtulan insanlar için ise, yeni bir toplumsal düzenin kurulması gerekliliği bu filmlerde anlatılan bir diğer önemli noktadır. Modern çağın imkanlarından ayrılmak zorunda kalan insanlar, yeni bir hayat kurmak durumundadırlar. Ancak bunun için, hakim toplumsal üst-yapı kurumlarının yokluğundan dolayı, kendi kararlarını almak, eyleme geçmek gibi bir takım zorunlulukları karşılamalıdırlar. Böylesi bir durum, bir ölçüde insanlığın köklerine dönüşü gibi düşünülebilir. İster dini anlatılarda yer alan öykülerde ister tarih kitaplarındaki bilgilerle ilişkili olduğunu düşünelim, bu tür filmlerde insanlığın sürekli olarak doğaya (İlahi Cennet'e) geri dönmesi gerekliliği vurgulanmaktadır. Benzer pek çok özelliği ile Birdbox filmi de, kıyamet senaryolarının işlendiği filmlere benzerliği nedeniyle, bu tür yapımların incelenmesi açısından iyi bir örnek olduğu söylenebilir. Modern çağın insanlara vaatleri bu tür filmler aracılığı ile sorgulanmakta ve sonuçta köklere yeniden dönüş gibi bir önerinin sunulduğu belirtilebilir.

Bird Box gibi pek çok benzer filmde bastırılanların karşımıza canavar olarak çıktığı anlaşılmaktadır. Günümüz kıyamet filmlerinde ise bu durum kitlesel korkular üzerinden kendisini sunduğu için toplumların baskıladıkları toplumsal canavarlar olarak sunulmaktadır. Kabul edilen düzen, sonuçta (tıpkı kapitalist yapıda Amerika'ya atıfta bulunan tüketim toplumunun zombilerle ilişkilendirilmesinde olduğu gibi) güç sahibi toplumsal sınıfın düşünceleri açısından ve onların belirlediği kurallara uygun olarak tekrar üretildiği müddetçe doğal kabul edilebileceği gibi devamlılığının da sağlanması oldukça mümkündür (Şakrak 2018).

Son dönemde üretilen post apokaliptik filmlerde yer alan canavarlara bakıldığında ise; bu canavarların bireysel etkilerden çok toplumsal dönüşüme yönelik etkilerinin olduğunu söyleyebiliriz. Geçmişte üretilen pek çok yapımda hem görünüşünü gözlemleyebildiğimiz hem de hangi güdüler veya gerekçelerle hareket ettiğini bildiğimiz canavarlarla karşılaşırken; günümüz yapımlarında bunun tam tersi bir durum olduğunu söyleyebiliriz. Geçmişin canavarları bireysel korkulara seslenen, korkulacak yönlerinin temeline doğadan kaynaklanan (kurt adamlar, vampirler gibi) güçleri bulunan varlıklarken; günümüz canavarları kitleleri tehdit eden ve kitlesel korkulara (zombiler, salgınlar veya bahsedilen pek çok muğlak canavar gibi) yönelen yaratıklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu canavarlar büyük ölçüde tüketim ve iletişimle ilişkili bir yapı içerisinde seyirciye sunulmaktadır. Bir başka ifadeyle modern dünyanın toplumlarına sunduğu böylesi bir tüketim ve iletişim ortamının ortan kalkması ile canavarların aslında toplumun kendisi olabileceği iletisi sunulmaktadır.

KAYNAKÇA

Bilici, M. V. (2007). Hollywood filmlerindeki apokaliptik temalar: Sinema, popüler kültür ve din. Milet ve Nihal: İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi, 4(2), 139-161.

Boz, M. ve Takımcı, D. (2019). Amerikan Post-Apokaliptik Bilimkurgu Sinemasında Kıyamet İdeolojisi (1924-2000). Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi(31), 377-403.

Campbell, J. (2017). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu İstanbul: İthaki Yayınları.

Castells, M. (2013). Ağ Toplumunun Yükselişi / Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür Cilt 1. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ekinci, B. T. (2015). Toplumun Korkuları: Zombi Filmleri ve Ölümçül Deney Serisinin Analizi. Global Media Journal: Turkish Edition, 6(11), 220-239.

Hansen, M. B. (2009). The mass production of the senses: Classical cinema as vernacular modernism *Disciplining Modernism* (pp. 242-258): Springer.

Landis, J. (2011). Monsters in the movies: 100 years of cinematic nightmares: Dorling Kindersley Ltd.

McNally, D. (2015). Piyasanın Ucubeleri Zombiler, Vampirler ve Küresel Kapitalizm (İ. Çetin, Trans.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Moretti, F. (2005). *Mucizevi Göstergeler* (Z. A. Akatlı, Trans.). İstanbul: Metis Yayınları.

Oskay, Ü. (2014). *Çağdaş Fantazya, Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu ve Korku Sineması*. İstanbul.

Paxson, P. (2018). *Mass communications and media studies: An introduction*. ABD: Bloomsbury Publishing

Skult, P. (2015). The Role of Place in the Post-Apocalypse: Contrasting The Road and World War Z. *Studia Neophilologica*, 87(sup1), 104-115.

Şakrak, B. E. (2018). Batı Kökenli Popüler Korku Filmlerindeki Fantastik Korku İkonları: Toprağın Kabul Etmediği Lanetliler. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11(24), 178-193.

Thomas, K. (2010). Haitian Zombie, Myth, and Modern Identity. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 12(2). doi:<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1602>

Topçu, Y. G. (2001). Dracula'da Vampir Kadın. *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 10, 127-145.

Voigts, E. ve Boller, A. (2015). *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse*.

Wojcik, D. (1997). *The end of the world as we know it: Faith, fatalism, and apocalypse in America*: NYU Press.

Kısa Filmlerin Uzun Etkilerini Mardin'de Hissetmek

Geliş Tarihi/Received: 20.09.2019
Kabul Tarihi/Accepted: 27.09.2019
Yayın Tarihi/Published: 29.09.2019

Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA
Mardin Artuklu Üniversitesi
GSF, Sinema ve Televizyon Bölümü
kinasa@artuklu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-0814-6915

ÖZ

Bu değini yazısının amacı, geride bıraktığımız üç yılda Kısa Film Platformu tarafından düzenlenen yarışmalarda ödüle layık görülen filmlere ve bu filmlerin Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi Dilek Sabancı Sanat Galerisi evsahipliğinde Mardinli sanatseverlerin ilgisine sunulduğu 20 Eylül 2019 tarihli etkinliğe ilişkin anekdotlar paylaşmaktır.

Kına, S.A. (2019). Kısa Filmlerin Uzun Etkilerini Mardin'de Hissetmek. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 2, ss. 91-97.

The feeling of Long Affects of Short Films

ABSTRACT

The purpose of this notes-text is to share the anecdotes about the films that have been awarded in the competitions organized by the Short Film Platform in the past three years and the event of the movies screening on September 20, 2019, which was presented to the interest of Mardinan artlovers under the hosting of the Sakıp Sabancı Mardin City Museum Dilek Sabancı Art Gallery.

Sabancı Vakfı bünyesinde faaliyet gösteren Kısa Film Platformu, “Kısa Film Uzun Etki” mottolu bir kısa film yarışmasını üç yıl önce hayata geçirdi. Sinema tarihinin ilk örneklerini oluşturan kısa film formundaki metinlerin değerlendirildiği yarışmanın, takipçilerinin hatırlayacağı üzere ilk yılki teması “mülteci kadınlar” olarak belirlenmişti. Sinema sanatının gelişiminde ve kurumsallaşma sürecinde ve bunların yanı sıra ontolojik olarak sinemanın bizatihi kendi alanında farklı türlerin ortaya çıkması bağlamında ve dahi yeni yeteneklerin keşfedilmesi hususunda önemli bir rol oynayan kısa film formundaki eserlerin katıldığı ikinci yılki kısa film yarışmasının teması ise “çocuk işçiler” olarak seçilmişti. Kültürel anlamda gelişmenin ve gelişkin bir toplumsal formasyonun tezahürünün, bireylerin imkanlarının ortaya çıkartılması ve onlara ilham veren gündelik toplumsal yaşama ilişkin anekdotların hedef kamularla paylaşılması amacına paralel olarak mümkün olacağı anlayışıyla yarışmanın üçüncü yılındaki tema “ayrımcılık” olarak seçilmişti.

Kısa film yönetmenleri açısından, ifadesi oldukça akıcı bir dil ve çarpıcı bir üslup dolayımında cisimleşen anlatıların, platform tarafından belirlenen temalar çevresinde geliştirilmesi oldukça önem arz eden bir emek sunumu anlamına da gelmektedir. Zira bu bağlamda yarışmaya katılan kısa filmlerde, senaristleri tarafından şekillendirilen olay örgüsünün ve buna kısıtlı karakter kullanımının sınırlayıcılığının eşlik etmesinin; esasında daha öznel ve özgül tandansta eserlerin gün yüzüne çıkmasına da imkan oluşturduğu önemli bir çıktı olarak görülmelidir.

20 Eylül 2019 Cuma günü, bu yılki teması “dijital yalnızlık” olarak belirlenen ve Kasım ayının sonlarına kadar kısa filmcilerin başvurusuna açık olan yarışmanın geçtiğimiz üç yılına katılan ve ödül alan filmlerin gösterimine Mardin’in evsahipliği yaptığı bir organizasyon gerçekleştirildi. Türk sinemasına, farklı çekim metodolojileri, ilginç bakış açıları, etkili karakter ve/veya tip performanslarının yanı sıra yeryer deneysel nitelikleri de haiz ses tekniklerinin kullanıldığı metinlerin izlendiği organizasyona Mardinli sanatseverlerin ilgisi, üç yıl önce ortaya konulan ve kararlılıkla sürdürülen kısa film yarışması fikrinin Türkiye'nin birçok köşesinde nasıl yankı bulabildiğini ortaya koyması açısından dikkate değerdi.

Gösterilen filmlere ilişkin kısa notlar aktarmak gerekirse “mülteci kadınlar” temasında çekilen filmlerin katıldığı ilk yılın birincisi *Duvar* (Mustafa Koray Polat,

2016), anne ve dört çocuğundan oluşan bir ailenin soğuk beton duvarlar ardındaki hayatta kalma savaşımını perdeye taşıyor. Filmde duvarlarla örtülü dünyalarında ferahlık arayan ve çocuklarını yaşatmaktan başka bir gayesi olmayan bu annenin pirinç ve bulgur gibi şeyler satarak yaşamını idame ettirme çabası ve buradaki tecimselliğin diğer mültecilerle olan ilişkilerini de şekillendirmesi işleniyor. İlk yılın ikincisi olan *Penaber* (Ramazan Kılıç, 2016), İstanbul'da İstiklal Caddesi'nde kızıyla birlikte oturan ve onarılmış bir view master aracılığıyla okul yıllarına, evliliğine, anneliğine dair imgesel hatıralarına bakan Fatma'nın oturduğu yeri mesken tutuşunu izleyiciye gösteriyor. Filmde Fatma'nın aynı imgeyi iki farklı göze optik bir yanılsamayla ayrı ayrı gösterip söz konusu imgelere derinlik kazandıran bir gereç olan view master kullanımı, Fatma ve kızına özledikleri ve yeniden olmayı arzu ettikleri yaşamlarına anlık da olsa projeksiyon yapmalarına imkan tanıyor. İlk yılki yarışmada üçüncülük ödülü alan *Sınır* (Ali Rıza Demir, 2016), bir anne ve çocuğunun yanmış ve yıkılmış bir evde gözlerini açtığı, ardından Kadıköy Yoğurtçu Şükrü Sokağı'nda yürümeye ve yaşamaya başladıkları bir izleğe sahiptir. Çocuk, sokaktan geçen diğer çocukların kullandıkları patenlere ve kaykaylara özenmekte; onun pateni ve kaykayı ise annesi olmakta, onu omuzlarına alıp taşımaktadır. Benzer şekilde havadaki uçurtmaya gözü takılmakta, hemen ardından annesinin siyah bir çöp poşetine bağladığı iple yaptığı yapay uçurtmayı havalandırmaya çalışmaktadır. Annenin, iplerden yaptığı takıları satmaya çalışan çocuğuna yapılan kötü davranışlara şahit olduğu, havanın ise giderek karardığı bir uzamda anne ve çocuğun birbirine sarılması yönetmenin "kestik!" direktifiyle sona ermektedir. Teknik ekibin birbirini tebrikleri sırasında kameranın açısı değişmekte ve o an orada bulunan mülteci bir anne ile biri kucağında olmak üzere iki çocuğuna odaklanmaktadır. Burada mülteci bir anne, film olan hayatına bakmaktadır. Film içinde başka bir filmi gösteren, gerçeklik içinde başka bir gerçekliğin altını çizen *Sınır* (Ali Rıza Demir, 2016), gösterilen filmler arasında açıkça hissedilebilir düzeyde en çok alkışı aldı, spot ışıklarını seyircinin üzerine çevirdi. 2016 yılındaki ilk yarışmada mansiyon ödülüne layık görülen *Bir Hayatlık Göz* (Melih Can Dürser ve Beyza Kaya, 2016), genç bir annenin gözlerinde insanın her şeye tanıklık eden ve tanıklık ettiği her şeyden de bağışık olmayan yaşamsallığına çarpıcı bir projeksiyon yapıyor. Yitirdiği bebeğinin imgesi, patlayan bombalar, siren sesleri, hayatını sürdürmek için sokaklardaki mücadelesi ve her şeye rağmen şükretmesini perdeye taşıyor.

İkinci yılki yarışmanın teması olan “çocuk işçiler”, çocuk işçiliğinin ayrılmaz bir parçası olarak kendini dayattığı çocuk istismarını gözler önüne seren çarpıcı kurguların üretimine olanak sağlamış. Bunu, uykusundan uyandırılan bir kız çocuğunun ailesinin yaptığı uyuşturucu ticaretine varlığıyla nasıl dahil edildiğini serimlendiği birincilik ödüllü *Nilüfer*'de de (Tolga Özdemir, 2017), çocuklar için bir oyun alanına dönen iplik atölyesindeki çalışma koşul ve şartlarının perdeye yansıdığı ikinci film *Çizgiler Arasında* da (Şeref Akçay, 2017), şehir çöplüğünde yaptıkları atık işçiliğinin motivasyonunu kendilerine “yeni eşyalar buldukları bir oyun”dan almalarını gösteren üçüncülük ödüllü *Mij*'de de (Mehmet İsmail Çeçen ve Ramazan Akkuş, 2017) görmek mümkün... *Mij*'i (Mehmet İsmail Çeçen ve Ramazan Akkuş, 2017) diğerlerinden ayıran bir özelliği, kurgusunun gerçekte yaşanmış bir iş kazasında atık işçiliği yaparken çöp aracının altında kalarak hayatını kaybeden bir çocuk işçinin yaşamına dayanması ve bizzat bu işçiye adanması olmuştur. İkinci yıl mansiyon ödülüne layık görülen *EI* (Nahid Abbaszade, 2017), vücudun “alan ve veren” bir uzvu olarak ellerin bir uzam olarak düşünüldüğü bir kurguya sahiptir. *EI*'de (Nahid Abbaszade, 2017) bir tarafta çocuk yaşta dilenen, mendil ve su satan, erkenden evlendirilen, erkenden anne olan, eviçi ödenmemiş emeğin icracısı olan çocuğun hayatı işlenirken; diğer tarafta oyuncaklarıyla oynayan, resim yapan, okula giden, üniversite kazanan ve iş hayatına katılan bir çocuğun hayatı perdeye yansımaktadır. Mardinli sinemaseverlerden büyük bir alkış ve beğeni alan *EI* (Nahid Abbaszade, 2017), sabit uzam ve perspektif kullanımıyla başarılı bir eser olarak dikkati çekiyor.

2018 yılında düzenlenen üçüncü yarışmanın teması olan “ayrımcılık”, ne yazık ki oldukça fazla düzlemde yaşanan bir toplumsal olgu olmasından dolayı ödüle layık görülen filmlerde de ayrımcılığın çeşitli görünümüne tanıklık ediyoruz. 2018'in birincisi olan *Gülizar* (Yahya Ozan Çalışkan, 2018), başarılı çekim açıları, kültürel öğeleri dikkate alan anlatı yapısı ve dokümanter niteliğiyle başarılı bir kısa film olarak öne çıkıyor ve Mardinli sanatsever izleyicilerin de beğenisini topluyor. *Gülizar* (Yahya Ozan Çalışkan, 2018), Yeşilçam yorumlu *Pamuk Prenses ve 7 Cüceler*'de (Ertem Göreç, 1970) cücelerden birini oynayan Saliha Yatağan'ın kızı Zeynep Yatağan'ın bir cüce olarak toplumsal ölçekteki önyargılara, dışlanmalara ve ayrımcılığa maruz kalış biçimlerine ilişkin yer yer ciddi ve yer yer nükteli bir panorama sunuyor. 2018'in ikinci filmi *Billaç* (Furkan Han Mert, 2018), sıradışı animatif betimlemeleriyle öne çıkan bir eser oluyor ve izleyicilerin de yoğun şekilde ilgisini topluyor. Üçüncü yılki yarışmanın üçüncüsü

Afaf (Ercan Akan, 2018), oldukça gerçekçi bir üslupla çekilmiş bir dokümanter film olarak gassallık mesleğine ve gassal insanların yaşadıkları ayrımcılık pratiklerine ilişkin anekdotları perdeye taşıyor. Üçüncü yılın mansiyon ödülüne layık görülen *Çentik* (Ahmet Kızıl, 2018), ayrımcılığı ve yok sayılmayı mülteci bir çocuğun gözünden sokaktaki çocukların futbol maçı oyununu kullanarak anlatıyor. Suriyeli Şervan’ın oynayacak “yerli” başka kimse kalmamasından dolayı oyuna dahil edilmesinin mahalledeki diğer çocuklar tarafından “son çare” olarak değerlendirilmesi ve onun takımına kazandırdığı sayının dahi oyundaki skor durumuna bir katkı olarak görülmemesi; mülteci çocukların maruz kaldıkları ayrımcılığı ve toplumsal yaşamdan üzerlerine atılan bir çentikle –ya da içinde buldukları topluma kazandıracakları katkıları betimleyen çentiklerin geçersiz kılınmasıyla– nasıl silinmeye çalışıldıklarını gözler önüne seriyor.

Toplumsal açmazlara karşı özen içerisinde bir hassasiyet besleyen ve bu açmazları her fırsatta kolektif bağlamda sanatsal üretimleriyle dile getiren ve bunlara dikkat çekme gayreti içerisinde olan sanatçıların (da) deneysel bir sinematik alanı olarak kısa filmlerin önemli bir misyonu üstlendiği açıktır. 20 Eylül 2019 Cuma günü Mardin Sakıp Sabancı Kent Müzesi Dilek Sabancı Sanat Galerisi’nde gösterimi yapılan ödüllü filmlerin de bu düsturu benimseyen sanatçılar tarafından üretildikleri, Mardinli sinemaseverlerin gösterimlere olan ilgisinden anlaşılmaktadır.

Mültecilik, kadınlık, çocukluk, emek süreçleri, ayrımcılık, dışlanma gibi toplumsal birer anomi niteliği taşıyan ve/veya taşımaya aday olarak görülen olguların sinemanın dili ve kavramlarıyla ve yer yer kimi örneklerde görüleceği üzere o dili ve kavramları da aşarak vücuda getirilmesi oldukça önemli bir kolektif eylem olarak değerlendirilmelidir. Mardin gibi köklü bir geçmişe sahip ve kültürel anlamda kelimenin sözlük anlamını tam olarak karşılarcasına bir “mozaik” olan kentin ev sahipliğinde, sinemanın bu mahiyetlerinin tekrar idrak edilmesine imkan sağlanması da ayrı bir kazanım olarak gözükmektedir.

Notlarımızı tamamlarken bu değini yazısına konu olan yarışma Kısa Film Uzun Etki’nin bu yılki temasının “dijital yalnızlık” olarak belirtildiğini ve sinemanın yaratıcı bakış açısından ve etki gücünden destek alınarak toplumsal olgulara dönük farkındalık yaratma amacıyla olan kısa filmlerin Kısa Film Platformu tarafından

yarışmaya katılmaları için beklendiklerini ifade etmemiz yerinde olacaktır.

Bu vesileyle sinema iyi ki var!

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi
Artuklu Journal of Arts and Humanities

2019, 2 (Eylül • September)