



arts

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

e-ISSN 2687-1890

Yıl || Year 2023
Sayı || Issue 9
Şubat || February

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of Arts and Humanities

Sahibi || Owner

Mardin Artuklu Üniversitesi adına On Behalf of Mardin Artuklu University
İbrahim Özcoşar

Editör || Editor in Chief

Mehmet Işık

Editör yardımcıları || Vice editors

Sezer A. Kına
Emre Aşılıoğlu

Sanat editörü || Editor of art

Ayla Kanbur

Beşeri bilimler editörü || Editor of humanities

Sedat Cereci

Türkçe dil editörü || Editor of Turkish language

Funda Masdar

İngilizce dil editörü || Editor of English language

Emrah Özdemir

Düzeltilen || Reader

Hande Sapmaz
Maşallah Kiliç

Tasarım ve uygulama || Design & execution

Sezer A. Kına

Yazışma adresi || Correspondence address

Mardin Artuklu Üniversitesi, Merkez Yerleşkesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Artuklu/Mardin/Türkiye, 47060
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
arts.artuklu.edu.tr

Editör kurulu || Editorial board

Celal Oktay Yalın, Maltepe Üniversitesi
Selma Köksal, Düzce Üniversitesi
Çağrı Bulut, Yaşar Üniversitesi
Mehtap Hisarcıklılar, Coventry University
Şakir Eşitti, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Şefik Özcan, Mardin Artuklu Üniversitesi
Yıldız Ersağdıç, Dokuz Eylül Üniversitesi
Kutlu Güreli, Mardin Artuklu Üniversitesi.
Başak Kaptan, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Gulshen Sakhatova, Göttingen University

Danışma kurulu || Advisory board

Maria Dolores Notari Abad, Superior Ceramic School of Alcora
Paul Gwynne, The American University of Rome
Manuela Maria Fernandes Penafria, University of Beira Interior
Serdar Yılmaz, Balıkesir Üniversitesi
Kezban Sönmez, Akdeniz Üniversitesi
Nesrin Yeşilmen, Mardin Artuklu Üniversitesi
Semih Büyükkol, Akdeniz Üniversitesi
Serap Emmungil Karamanoğlu, Hacettepe Üniversitesi
Seniha Ünay Selçuk, Düzce Üniversitesi
Evrin Özlem Kavcar, Mardin Artuklu Üniversitesi
Rahman Işık Sarıalioğlu, Mardin Artuklu Üniversitesi
Dilaver Bayındır, Dokuz Eylül Üniversitesi

ARTS, hakemli akademik dergidir. Yılda iki kez, Şubat ve Eylül aylarında dijital ortamda yayımlanır. Editörlerin kararıyla ek ve özel sayılar çıkarılabilir.

ARTS is a peer-reviewed academic journal. It is published digitally twice a year, in February and September. Additional and special issues may be issued at the discretion of the editors.



ARTS, ULAKBİM tarafından taranan TR Dizin dergi listesi ile EBSCO tarafından taranan Central & Eastern European Academic Source Database listesinde yer almaktadır.

ARTS is included in the TR Dizin journal list indexed by ULAKBİM and the Central & Eastern European Academic Source Database list indexed by EBSCO.



ARTS, Creative Commons Atıf-GayriTicari-Türetilemez 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

ARTS is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

İçindekiler || Contents

Editörden || From the editor

Mehmet Işık'ın takdimi

Preface from Mehmet Işık

5

Araştırma makalesi || Research article

Sinema anlatısında kısa ve uzun filmlerin farkları: Kısa ve uzun olarak çekilmiş dört filmin karşılaştırılması

Differences between short and feature films in cinematic narrative: Comparison of four short and feature films

Emin Paftalı

9

Kimlik ve ırk bağlamında Afro-Türklerin "Arap bacı" örneği üzerinden bir incelemesi

An examination of Afro-Turks on the example of the "Arap bacı" in the context of identity and race

Abdurrahim Yalçın

39

Biyo ve ekolojik sanat bağlamında *Yedinci Kıta*

The Seventh Continent in the context of bio and ecological art

Evrin Özeskici

59

Walter Benjamin'in çalışmalarında iletişimin ve tarihin kurucusu olarak dil

Language as the founder of communication and history in the work of Walter Benjamin

Cem Evrim Aslan

75

Kötülük kavramının sinemadaki temsilinin felsefi boyutunun *Nokta* filmi bağlamında değerlendirilmesi

Evaluation of the philosophical dimension of the representation of the concept of evil in cinema in the context of *Nokta* film

Zuhal Akmeşe

103

Mehmet Işık'ın takdimi

Preface from Mehmet Işık

Herkese merhaba,

ARTS'in periyodik olarak çıkan dokuzuncu sayısı ile karşınızdayız. Bu sayıda beş araştırma makalesini siz değerli okuyucularımızın ilgisine sunuyoruz.

İlk makalede Afyon Kocatepe Üniversitesi'nden Emin Paftalı, uzun ve kısa filmler aracılığıyla şekillenen sinema anlatılarının süre, içerik, üretim ve dağıtım gibi konularda birbirlerinden ayrıldığını hatırlatıyor ve bu filmlerin anlatı yapılarındaki farkları inceliyor. Böylece farklı sürelerle sahip sinema anlatılarının daha iyi anlaşılmasına fayda sağlamayı hedefliyor. Çalışmada inceleme için aynı yönetmenler tarafından aynı hikâyeden yola çıkılarak çekilen kısa ve uzun filmler örneklem alınarak çözümleniyor. Süreleri farklı olan filmlerin öykü ve olay örgülerinin kapsamında da farklar olduğu, uzun filmlerin daha fazla karakterle daha kapsamlı öyküler anlattıkları saptanıyor.

Yozgat Bozok Üniversitesi'nden Abdurrahim Yalçın'ın hazırladığı ikinci makalede Afro-Türklerin gündelik yaşamlarına dair temsiller Türk sineması evreni üzerinden sorgulanıyor. Çalışma bir Afro-Türk olan Dursune Şirin'in yer aldığı filmlerde "Arap bacı", "dadi", "bacı kalfa" tiplerini örneklerinde nasıl ele alındığına odaklanıyor ve sözü edilen örneklerin bu kimliğin oluşumuna etkisini inceliyor. İnceleme sonucunda eşit vatandaşlık haklarına sahip olmalarına rağmen Afro-Türlere dair filmlerde kullanılan kalıp-yargılar aracılığıyla toplumsal yaşam alanlarında rastlanan ikincilleştirme pratiklerinin sürdürüğü savunuluyor.

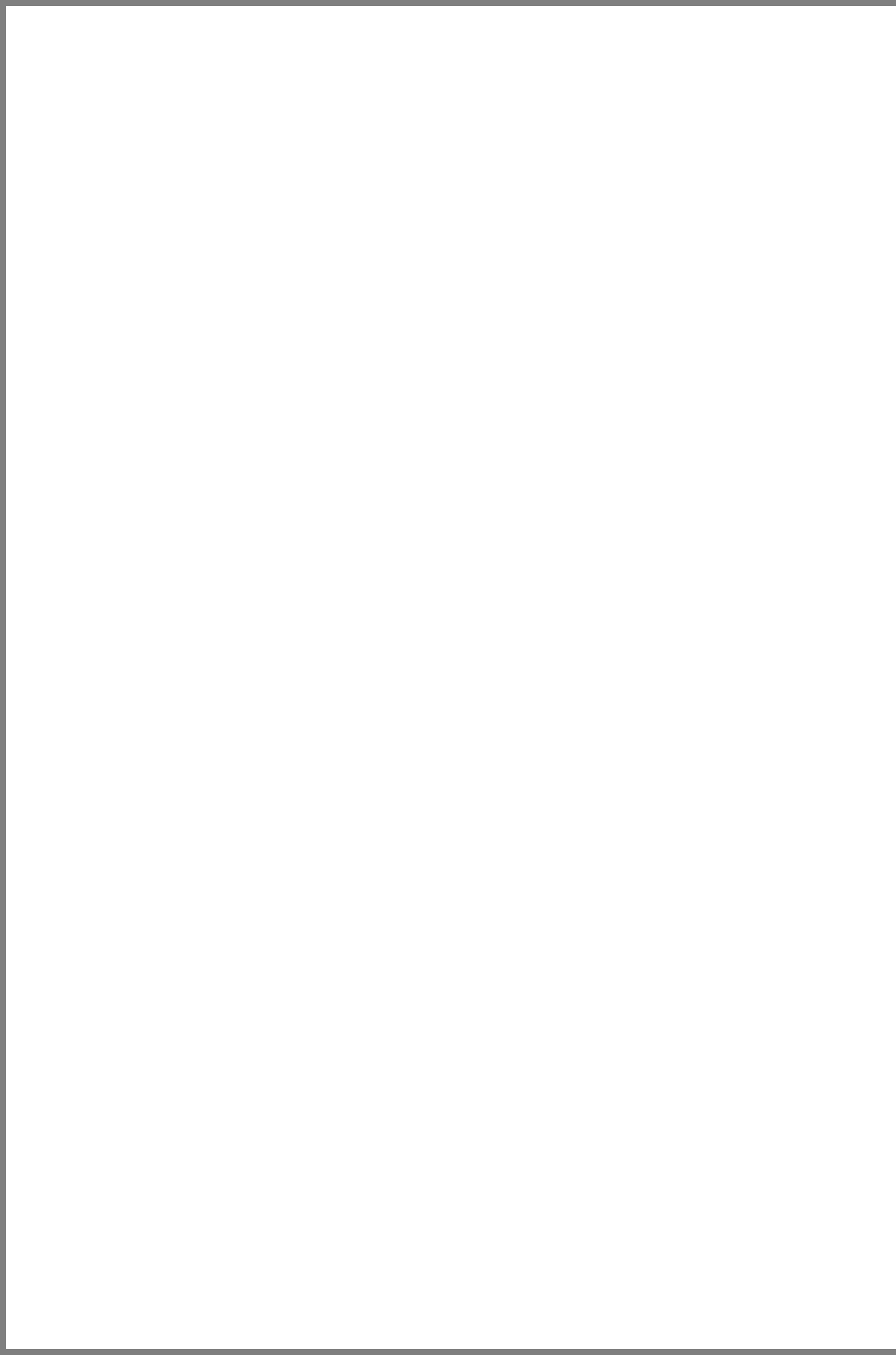
Üçüncü makalede Uşak Üniversitesi'nden Evrim Özeskici, günümüz sanatında bilimsel metotların, teknolojik araç ve gereçlerin kullanıldığı gözleminden hareketle biyo ve ekolojik sanatın neden ortaya çıktığını araştırıyor. Ozan Atalan, Eloise Hawser, Pakui Hardware ve Simon Starling gibi sanatçılar üzerinden ekolojik sanatın tarihsel gelişimini serimleyerek bunun insan ve doğa ilişkisindeki önemi üzerinde duruyor. Araştırma soruları üzerinden 16. İstanbul Bienali'nin biyo ve ekolojik sanatla olan ilişkisini sorgulayarak güncel sanat örneklerinin nasıl ve ne şekilde ele alındığına ışık tutuyor.

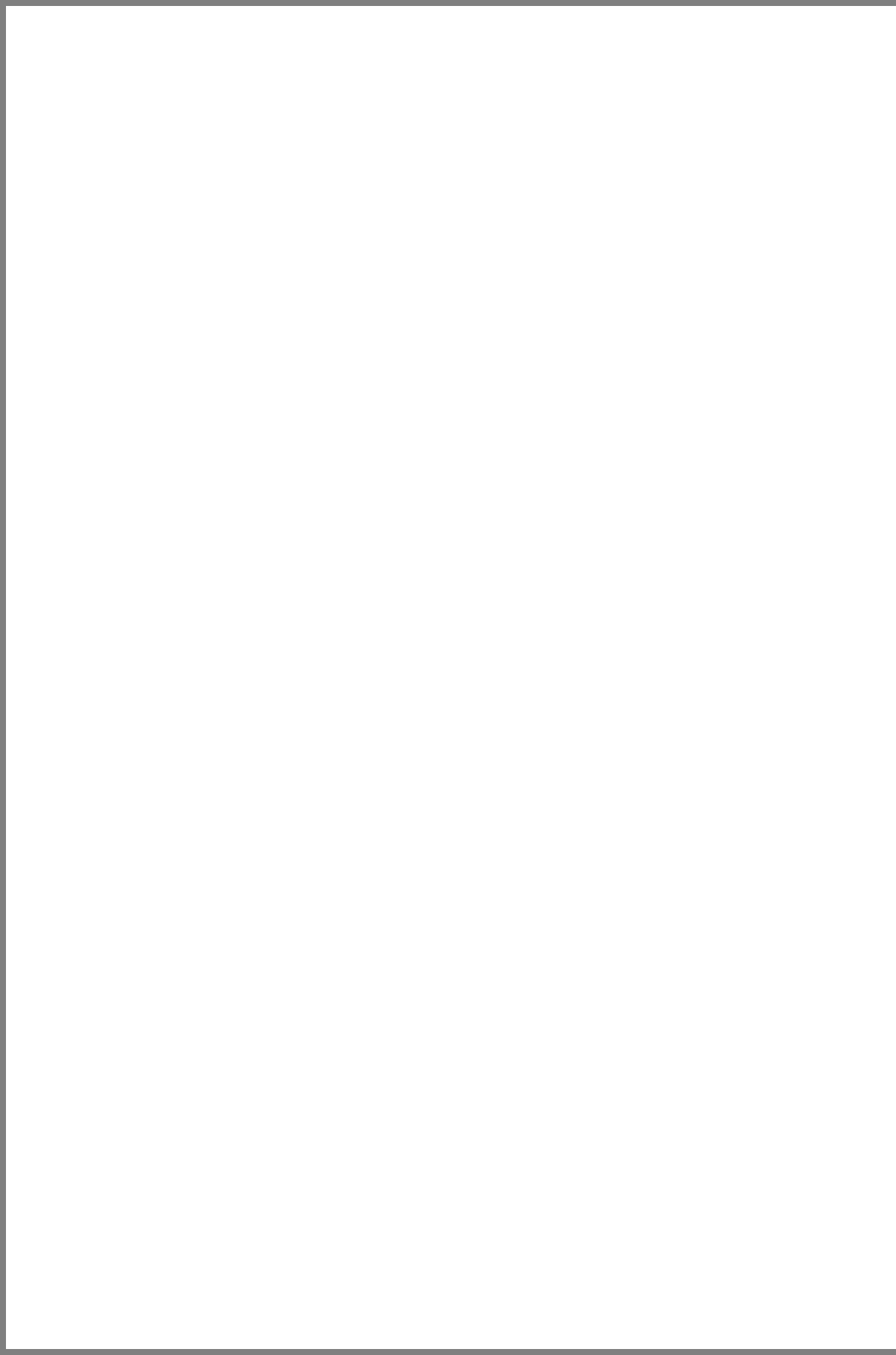
Ankara Üniversitesi'nden Cem Evrim Aslan'ın hazırladığı dördüncü makalede, Walter Benjamin'in çalışmalarında dilin öne çıkan konumuna odaklanılıyor. Aslan, Benjamin'in çalışmalarının bir izlek üzerinde olmayıp fragmanlar hâlinde yazıldığından bahisle, dilin teorik tartışmalarda niceliksel olarak geri planda kalan konumuna işaret ediyor. Buradan hareketle Benjamin'in çalışmalarında dilin nasıl yapılandırıldığına ve dil yoluyla iletişimin nasıl mümkün kılınmaya çalışıldığına odaklanıyor. Böylece dilin, nesnelere kendi adlarıyla çağırma

mesaisini gözeterek Benjamin’de iletişimin araç değil, amaç olarak yapılandırıldığının altını çiziyor.

Sayının beşinci ve son çalışmasında Dicle Üniversitesi’nden Zuhale Akmeşe, Derviş Zaim’in 2008 yapımı *Nokta* filminden yola çıkarak kötülük kavramına eğiliyor. Çalışmada varoluş serüveni içerisinde insanlığın, kötülüğün kaynağını ve nedenlerini anlama ve anlamlandırma çabasını sürdürdüğünü ve bunun bütün sanat formlarında kendisine yer bulduğunu belirten Akmeşe, ele aldığı filmde geçmişte işlediği suç yüzünden azap çeken ve çektiği vicdan azabından kurtulmaya çalışan bir adamın hikayesi üzerinden suç ve ceza dikotomisini hatırlatıyor. Sinemasal temsil bağlamında filmde iyilik ve kötülüğün teolojik ve felsefi sunumuna dair açıklayıcı bir çerçeve oluşturulmaya çalışıldığını savunuyor.

ARTS’ın bir sonraki sayısında da görüşmek dileğiyle tüm okuyucularımıza esenlikler dilerim.





Sinema anlatısında kısa ve uzun filmlerin farkları: Kısa ve uzun olarak çekilmiş dört filmin karşılaştırılması

Differences between short and feature films in cinematic narrative: Comparison of four short and feature films

Emin Paftalı || Öğretim görevlisi || Afyon Kocatepe Üniversitesi
eminpaftali@gmail.com || 0000-0003-3330-3203 

Öz

Sinemada anlatı uzun ve kısa filmler aracılığıyla aktarılmaktadır. Bu iki film türü; süre, içerik, üretim ve dağıtım gibi konularda birbirlerinden ayrılmaktadır. Bu çalışmada, uzun ve kısa filmlerin anlatı yapılarındaki farklar incelenmektedir. Böyle bir incelemenin, farklı sürelerle sahip sinema anlatılarının daha iyi anlaşılmasında yararlı olacağı düşünülmektedir. Bu inceleme için aynı yönetmenler tarafından aynı hikâyeden yola çıkılarak çekilen kısa ve uzun filmler örneklem olarak alınmış ve çözümlenmiştir. Süreleri farklı olan filmlerin öykü ve olay örgülerinin kapsamında da farklar olduğu, uzun filmlerin daha fazla karakterle daha kapsamlı öyküler anlattıkları saptanmıştır. Bunun yanında kısa filmlerin de daha basit olay örgülerini oluşturarak izleyiciye tahmin edecek ve hayal gücünü kullanacak daha fazla alan bıraktığı anlaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: sinema, kısa film, uzun film, anlatı çözümü

Abstract

Narrative in cinema is conveyed through feature and short films. These two film types differ from each other in terms of duration, content, production and distribution. In this study, the differences in the narrative structures of feature and short films are examined. It is thought that such an analysis will be useful in better understanding the cinema narratives with different durations. For this study, short and feature films shot by the same directors based on the same story were taken as samples and analyzed. It has been determined that there are differences in the scope of the story and plot of the films with different durations, and that the feature films tell more comprehensive stories with more characters. In addition, it has been understood that short films create simpler plots and leave more space for the audience to guess and use their imagination.

Keywords: cinema, short film, feature film, narrative analysis

Atıf || Citation

Paftalı, E. (2023). Sinema anlatısında kısa ve uzun filmlerin farkları: Kısa ve uzun olarak çekilmiş dört filmin karşılaştırılması. *ARTS*, 9, 9-38. <https://doi.org/10.46372/arts.1179957>

Geliş || Received
25.09.2022

Kabul || Accepted
12.12.2022

Giriş

On dokuzuncu yüzyılın sonunda ortaya çıkan sinema, önemli bir anlatım aracı olarak insan hayatında yerini almıştır. Görsel ve işitsel araçlarla yarattığı dünyanın gerçek dünyaya benzerliği, sinemayı en etkili anlatım araçlarından biri haline getirmiştir. *Sinema* ve *film* kavramları insanların gündelik hayatlarında önemli bir yer tutmaktadır. Sinema salonlarında, televizyonda, çevrimiçi dijital platformlarda ve internetteki çeşitli kaynaklarda izleyicilere filmler sunulmaktadır. Sunulan bu filmler belirli bir mekânda izlenebildiği gibi gelişen teknoloji ile birlikte bilgisayar, tablet ve telefon gibi cihazlarla mekândan bağımsız olarak da istenilen yerde izlenebilmektedir.

Bir ya da birkaç makaralık¹ kısa filmlerle başlayan sinema üretimi, zaman içinde değişen koşulların etkisiyle uzun filmlerin yaygın olarak üretildiği bir endüstri haline gelmiştir. Ancak bu durum, kısa filmlerin ortadan kalkmasına neden olmamıştır. Ticari, ana akım sinema üretiminin dışında kalan kısa filmler üretilmeye ve farklı mecralarda izlenmeye devam etmiştir.

Sinemanın ilk on yılında üretim kısa filmlerden oluşurken, bu dönemden sonra uzun metrajlı filmler üretilmeye başlanmıştır (Monaco, 2002, s. 220). İzleyici kısa ve uzun filmlere ilgi göstermeye devam etse de yapım şirketlerinin ve sinema salonu sahiplerinin beklentileri bu süreçte etkili olmuştur. Nash'e (2013, s. 15) göre bu dönemde sosyal bir eğlence ve buluşma noktası haline gelen sinema salonlarında, salon sahipleri izleyicilere sinema biletinin yanında içecek, patlamış mısır vb. gibi ürünleri de satabileceklerini fark etmişlerdir. Buna göre izleyici salonda ne kadar uzun süre durursa harcamak ve tüketmek için de o kadar zamanı olacaktır. İki uzun metrajlı filmin arka arkaya gösterildiği salonlarda, filmler arasında ve ayrıca bir filmin tam ortasında (makininin makara değiştirmesi gerekçesi ile) uzun aralar verilerek bu tüketim teşvik edilmiştir. Benzer şekilde Parker da (2011, s. 12-13) uzun filmlerin "...stüdyoların finansal olarak en verimli ürünleri..." olduğunu, bu nedenle sinema endüstrisinde kısa filmlerden uzun filmlere evrimleşmenin çok hızlı gerçekleştiğini ifade etmektedir.

Ticari amaçlar ve insanların izleme alışkanlıkları ile birlikte şekillenen ve bu izleme alışkanlıklarını belirleyen sinemanın ticari tarafı uzun film üretimini desteklese de kısa film üretimi devam etmiştir. Dünya çapında yapılan festivallerde uzun filmlerle beraber kısa filmlere de yer verilmiş, bu filmler gösterildikleri festivaller ve üretildikleri ülkelerdeki kurumlar tarafından desteklenmiştir. Amatör ve profesyonel sinemacıların dışında ayrıca dünyanın

¹ Sözlük anlamı "Üzerine iplik, tel, şerit vb. sarılan, kenarları çıkıntılı, ekseni boyunca delik silindir, bobin" (Türk Dil Kurumu, ____) olan makara sinema alanında, üzerinde filmin sarılı olduğu bobini ifade etmektedir (Singleton, 2004).

her yerindeki sinema okullarındaki öğrenciler, eğitim aşamalarında kısa film üretmeye devam etmiştir.

Sinemanın ilk yüzyılında ikinci planda kalan kısa film üretiminin konumu, yirmi birinci yüzyılda değişmeye başlamıştır. Gelişen iletişim teknolojileri, internet sayesinde çeşitlenen ve yaygınlaşan film gösterim ortamları; film izleme alışkanlıklarını ve insanların, sinema üretici ve tüketicilerinin, kısa filme bakışını değiştirmeye başlamıştır. Felando'ya (2015, s. 2) göre kısa filmler, internet üzerinden ulaşılabilen "...en erişilebilir ve muhtemelen en popüler..." film biçimidir. The New York Times eleştirmeni A. O. Scott, daha önce izleme imkânları kısıtlı olan kısa filmlerin, çevrim içi olarak ve *streaming* platformlarında rahatça ulaşılabilir olduklarını ve dijital yayın platformlarında kısa filmlerin tercih edildiğini ifade etmektedir (aktaran Felando, 2015, s. 2). Bu durumda gelişen teknoloji ile birlikte daha fazla enformasyona maruz kalan insanların değişen izleme alışkanlıkları da etkili olmaktadır.

Kısa filmler, süre ve dağıtım gibi konuların dışında ayrıca anlatı yapısı bakımından da uzun filmlerden ayrılmaktadır. Ancak alan yazında karşılaşılan, sinema anlatısının temel özelliklerini açıklayan ve film senaryosu yazımının ilkelerini tanımlayan senaryo kitaplarının çoğu uzun filmler üzerinedir (Cooper ve Dancyger, 2005, s. 19). Önde gelen senaryo yazarlığı kitaplarında (McKee, 2007 ve Field, 2012 vb.) film senaryosu, sinema anlatısı ele alınırken kısa filmler konu edilmemektedir. Sinema anlatısı üzerine yapılan çalışmalarda, kısa ve uzun film anlatıları arasındaki farkların dikkate alınmasının, film üretimi ve çözümlemesi gibi konularda yararlı olacağı ifade edilebilir.

Bu çalışmada, kısa ve uzun filmler arasındaki anlatı farkları incelenmektedir. Bu bağlamda, farklı kişilerin yaptığı ve farklı öykülere sahip kısa ve uzun filmleri incelemek yerine; bu çalışmada aynı yönetmenlerin yaptığı, aynı öykülerden yola çıkarak hazırladıkları kısa ve uzun filmler ele alınmaktadır. Bu filmler incelenerek aralarındaki anlatı farkları ortaya konmaktadır. Bunun için alan yazın bölümünde önce uzun ve kısa filmler arasındaki farklar tartışılmakta, sonra anlatı çözümlemesinde kullanılacak kavramlar sinema anlatısı başlığı altında açıklanmaktadır. Yöntem bölümünde çalışmanın yöntemi ve örnekleme yer almaktadır. Son olarak bulgular ve tartışma bölümünde ele alınan filmler çözümlenerek sonuç bölümünde çalışmada ulaşılan sonuçlar açıklanmıştır.

Uzun film ve kısa film arasındaki farklar

Film kelimesi Türkçe sözlükte, sinemayla ilgili olan tanımları bağlamında "Fotoğrafçılıkta, radyografide ve sinemacılıkta resim çekmek için kullanılan, selülozdan, saydam, bükülebilir şerit... Sinemalarda gösterilen eser" (Türk Dil

Kurumu, ___) olarak açıklanmaktadır. Oxford Dictionary’de (___) ise film “Sinemada ya da televizyonda izlenen, bir hikâye anlatan sesle kaydedilmiş bir dizi hareketli resim. Özellikle geçmişte, fotoğraf çekmek ve film yapmak için kullanılan ışığa duyarlı ince plastik” olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlarda da görülebileceği gibi film kelimesinin sinema alanında iki temel anlamı bulunmaktadır. Bunlardan ilki, dijital dönemden önce, sinemanın ilk yüz yılında görüntünün kaydedildiği kimyasal plastik yüzey, ikincisi ise son hali verilip gösterime sunulmuş sinema eseridir. Uzun film ve kısa film ayrımının temeli bu tanımlar üzerinden de anlaşılabilir. Bu ayrımı oluşturan ilk ve en belirgin neden, film üretiminde kullanılan malzemenin miktarıdır. Bu malzeme miktarı filmin süresini belirlemektedir. Uzun ve kısa filmin daha kapsamlı şekilde Uzun metraj(lı) film ve Kısa metraj(lı) film olarak tanımlanmasında kullanılan ve Fransızcadan Türkçeye geçen metraj kelimesi, “Metre olarak uzunluk” (Türk Dil Kurumu, ___) anlamına gelmektedir. Kullanılan film materyalinin uzun ya da kısa oluşu bu tanımlamayı belirlemektedir. Sürelerinin dışında ayrıca uzun ve kısa filmler arasındaki farklar, biçim, içerik, gösterim ve tüketim gibi alanlarda da ortaya çıkmaktadır.

Uzun ve kısa filmler arasındaki temel fark filmlerin süresidir, ancak bu sürelerin ne kadar olduğu konusunda bir uzlaşım bulunmamaktadır. Sinema filmi, ülkemizde Sinema Genel Müdürlüğü’nün de tabi olduğu yasa² ve yönetmeliklerde³ “Sinema sanatına özgü dil ve yöntemler ile meydana getirilen belgesel, kurgu, animasyon ve benzeri türlerde; konulu veya konusuz, uzun veya kısa metrajlı, tespit edildiği materyale bakılmaksızın elektronik, mekanik veya benzeri araçlarla gösterilebilen, sesli veya sessiz, birbiriyle ilişkili hareketli görüntüler dizisinden ibaret filmler” şeklinde tanımlanmaktadır. Ayrıca Sinema Genel Müdürlüğü bünyesinde verilen destekler kapsamında kısa film “...süresi otuz dakikanın altında olan film...” (Sinema Genel Müdürlüğü, ___) olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda Türkiye’deki resmi mevzuatta kısa ve uzun film arasındaki ayrımın otuz dakika süre sınırı üzerinden belirlendiği ifade edilebilir.

Türkiye’de yapılan birçok film festivalinde kısa filmler de gösterilmekte ve yarışma kapsamında değerlendirilmektedir. Bu festivallerin önde gelenlerinde (Antalya Altın Portakal Film Festivali, ___; İstanbul Film Festivali, ___; Adana Altın Koza Film Festivali, ___; Ankara Film Festivali, 2022) kısa film süresinin en fazla yirmi dakika olması istenmektedir. Bu bağlamda Sinema Genel Müdürlüğü’nün belirlediği resmi süre ile festivallerin tanımladığı süre birbirinden farklıdır.

² 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun

³ 5224 sayılı kanun uyarınca hazırlanan Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik

Dünyaca ünlü Akademi Ödülleri'nde (Academy Awards, ____) kısa film “kırk dakika ya da daha kısa”, uzun film ise “kırk dakikadan uzun” olarak tanımlanmaktadır. İngiltere'deki sinema otoritesi Britanya Film Enstitüsü (British Film Institute, ____) ise uzun filmin tanımını “kırk dakika ya da daha uzun” olarak açıklamaktadır. Field (2012, s. 35) dünyada baskın sinema endüstrisi olan Hollywood'da filmlerin yaklaşık yüz yirmi dakika sürdüğünü ifade etmektedir. Ona göre Hollywood'da yapılan anlaşmalarda bir filmin en fazla yüz yirmi sekiz dakika sürmesi istenmektedir. Bu yıllar içinde ortaya çıkan ve ekonomik koşulların belirlediği bir beklentidir.

Akademi Ödülleri gibi ABD'de gerçekleştirilen Sundance Film Festivali'nde (Sundance, ____) kısa film “elli dakikadan kısa”, uzun film ise “elli dakika ya da daha uzun” film olarak tanımlanmaktadır. Sinemanın ilk ortaya çıktığı ülkelerden biri olan Fransa'da yapılan ve dünyaca ünlü olan Cannes Film Festivali'nin (Cannes, ____) yarışma seçkisinde on beş dakikadan kısa filmler kısa film olarak, altmış dakikadan uzun filmler ise uzun film olarak değerlendirilmektedir. On beş dakika ile altmış dakika arasında bir süreye sahip olan filmler yarışma kapsamına alınmamaktadır. Yarışma dışında sadece film gösterimi yapılan Kısa Film Köşesi bölümünde ise süresi bir dakika ile otuz beş dakika arasında olan filmler gösterilmektedir. Almanya'da yapılan Berlin Film Festivali'nde (Berlinale, ____) uzun film klasmanında yarışacak filmlerin en az altmış dakika olması istenmektedir. Kısa film klasmanında ise iki ayrı kulvarda film kabul eden festival, Berlin Kısaları bölümü için otuz dakikaya kadar olma, Generation bölümü içinde yirmi dakikaya kadar olma şartı aramaktadır. Türkiye'deki ve dünyadaki kısa ve uzun film tanımlarına ve beklentilerine toplu olarak bakıldığında, daha önce belirtildiği gibi bir uzlaşım ve birlik olmadığı görülmektedir.

Edgar-Hunt, Marland ve Richards (2012, s. 22-23) kısa filmi “Genellikle on beş dakika ya da daha kısa...”, uzun filmi ise “Ortalama doksan dakika ya da daha uzun olan...” film olarak tanımlamaktadır. Cooper ve Dancyger (2005, s. 19) kısa film süre sınırının otuz dakika, Nash (2013, s. 31) ise kırk dakika olduğunu ifade etmektedir. Can'a (2010, s. 15) göre “Kısa filmin süresi bir dakikadan daha az olabileceği gibi en fazla otuz dakika uzunlukta olabilir. Yaygın olarak kabul gören sınırlar ise bir dakika ile on dakika arasındadır.” Kaliç (1992, s. 110) ise kısa filmi “...genellikle yarım saatin altında süreye sahip ve ...ticaret yapmaktan çok, sanat için üretimi hedefleyen film türü” olarak tanımlamaktadır.

Süre farkının dışında kısa ve uzun filmler arasındaki temel farklılardan biri de hangi amaçla üretildiğidir. Sinema endüstrisinde ticari olarak daha verimli görülen uzun film üretimi, kısa film üretimini doğrudan ticari ilişkilerin dışına çıkarmıştır. Parker'a (2011, s. 13) göre ticari verimliliği olmayan kısa film üretimi, “...bağımsız bir sanat biçimi olarak ... büyük stüdyolarla bağlantılı

olmayan ...insanlara özel bir film türü olarak dışsal bir varoluşa...” sahip olmuştur. Benzer şekilde Irving ve Rea (2006, s. xix) kısa film pazarının çok sınırlı olduğunu, kısa filmlerin medya satışlarında çok küçük bir yer kapladığını; kısa film üretiminde yapımcıların çoğunlukla maliyetlerini bile geri alamayacak kadar az kazandıklarını ifade etmektedir. Onlara göre kısa film üretimi “genellikle kâr dışındaki unsurlar tarafından” motive edilmekte, üreticilerine “kendilerini ifade etme ve yeteneklerini sergileme” fırsatı verdiği için tercih edilmektedir. Piper’a (2015, s. 12) göre kısa filmler, uzun metrajlı filmlere göre “...dışavuruma çok daha açık ve yaratıcı olma potansiyeline...” sahiptir. Raskin’e (2002, s. 173) göre ise kısa kurmaca filmler hem öykü hem de olay örgüsü bağlamında, izleyicinin “...anın değerliliğine ve yakınlığına dair...” duygusunu diğer sinemasal anlatı biçimlerinden daha fazla artıran ve onlara kısa zaman dilimlerinin ne kadar anlamlı ve zenginleştirici deneyimler olabileceğini gösteren eserlerdir. Bu bağlamda ticari sinemanın dışında kalarak özgür bir üretim ortamına sahip olmak kısa film üretiminin önemli motivasyonlarından biridir.

Uzun ve kısa sinema filmleri arasında süre, yapım ve dağıtım gibi özelliklerin dışında anlatım yapıları bağlamında da farklar bulunmaktadır. Parker (2011, s. 21) uzun filmlerde senaryonun genellikle “...küresel film endüstrisinde kullanılan belirli ve evrensel geçerliliğe sahip tarzlara tabi...” olduğunu; film yapımına başlamadan yıllar önce yazılan uzun film senaryosunun birçok insan tarafından okunarak ticari geleneklere göre şekillendirildiğini ifade etmektedir. Ona göre üretim sürecinin daha dolaysız işlediği kısa filmlerde böyle bir geleneksel biçimlendirme çok daha az etkili olmaktadır. Edgar-Hunt vd. (2012, s. 22-23) uzun filmlerin “...daha çok mekân, daha çok karakter ve özellikle daha ayrıntılı bir yan olay örgüsüne (*sub-plot*) sahip olmasıyla... kısa filmlerden ayrıldığını ifade etmektedir. Orhon (2008, s. 423) kısa filmi “...aktarmak istediği mesajı ... kısa bir sürede, hızlı bir şekilde aktarmak durumunda olan; iki ile on beş dakika arasında... kısa hikâyeye benzeyen ve ilginç sonu olan, ... yoğun bir zaman örgüsüne...” sahip film olarak tanımlamaktadır. Cowgill (2005) kısa filmlerin uzun filmlerden süre olarak farklı olmasının yanında, dramatik anlatımlarının boyutu ve kapsamı ile olay örgülerinin içeriği bakımından da farklı olduğunu ifade etmektedir. Edgar-Hunt vd. (2012, s. 22) kısa ve uzun filmler arasındaki anlatı farklarını şu şekilde özetlemektedir (Tablo 1):

Uzun Filmler	Kısa Filmler
Çoğunlukla 90 ila 120 dakika uzunluğundadırlar.	Bir dakika kadar kısa olabilirler, nadiren yarım saatten uzundurlar.
Sırasıyla, giriş, gelişme ve sonuç şeklinde ilerleyen oldukça katı “üç perdeli yapı” üzerine kuruludurlar.	Yine üç perdeli yapı üzerine kurulu olabilir ama perdelerden bir tanesi uzun metrajlı filmde olduğundan çok daha geniş kapsamlıdır.
Çok sayıda karaktere sahiptirler.	Sınırlı sayıda karaktere odaklanırlar.
İzleyiciye hikâyenin arka planını (geçmişini) ve ana karakterlerin hikâyelerini ayrıntılı olarak anlatırlar.	Karakteri kalın fırça vuruşlarıyla canlandırırırlar.
Bir şekilde filmin sonunda çözümlenen bir hikâye anlatırlar.	Hikâyeyi çözümsüz bırakabilirler.
Uzun bir zaman aralığını kapsayan ve birçok farklı mekânda geçen hikâyeler anlatabilirler.	Kısa bir zaman aralığında geçen, sınırlı sayıda mekânda ve aksiyonla anlatılan hikâyelerdir.
Ana olay örgüsünün (plot) yanı sıra, yan olay örgüleri (sub-plot) vardır.	Yan olay örgüsü kullanmazlar.

Tablo 1. Uzun ve kısa filmlerin anlatı yapılarının karşılaştırılması

Edgar-Hunt vd. (2012, s. 22) kısa ve uzun filmler arasındaki ayrımı anlatının basamakları ve bu basamakların hangisi ya da hangilerinin üzerinde daha fazla durulduğu; filmde kaç tane karaktere yer verildiği ve bu karakterlerin ne kadar ayrıntılı bir şekilde tanıtıldığı; filmlerdeki mekân sayısı ve bu mekânlarda geçen öykü sayıları ile bu öykülerin anlatımında başvurulan olay örgüsü tercihleri üzerinden açıklamaktadır. Yukarıdaki tanımlamalarda ve sınıflandırmalarda geçen, bu çalışmada kısa ve uzun filmlerin karşılaştırılıp çözümlenmesinde kullanılacak anlatı, öykü, olay örgüsü ve karakter gibi kavramlar, sıradaki başlık altında açıklanmaktadır.

Sinemada anlatı

Anlatı, insanlık tarihi kadar eski bir iletişim şeklidir. Mitolojiden masallara, edebiyattan tiyatroya kadar hayatın her alanında çeşitli şekillerde insanlara anlatılar sunulmaktadır (Barthes, 1993, s. 83). Anlatı sözlük anlamıyla “Roman, hikâye, masal vb. edebî türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikâyeleme, öyküleme” (Türk Dil Kurumu, ____) şeklinde tanımlanmaktadır. Daha geniş

şekilde “Mantıksal olarak birbirleriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline getirilen iki ya da daha fazla olayın (ya da bir durum ile bir olayın) aktarılması” (Mutlu, 2008, s. 31) olarak tanımlanabilmektedir. Yirminci yüzyılın başından itibaren anlatılar sinema ile birlikte görsel ve işitsel hareketli görüntülerle, gerçek hayata çok benzeyen görüntülerin kayıt edilmesi ve daha sonra tekrar tekrar izlenmesi ile aktarılmaya başlamıştır. Bu değişim insanların anlatılarla kurduğu ilişkiyi ve diğer anlatı şekillerini etkilemiştir.

Sinemanın ilk yıllarından itibaren gelişen ve kökenlerini Antik Yunan dönemindeki tiyatro ve drama anlayışından alan sinema anlatısı, klasik ya da geleneksel anlatı olarak tanımlanmaktadır. Klasik anlatı dışında kalan anlatı şekilleri ise modern, çağdaş, post modern vb. anlatı gibi kavramlarla ifade edilmektedir. Platon anlatıyı mimetik ve diegetik olarak ikiye ayırmaktadır. Buna göre mimetik anlatı “...anlatıcının karakterler aracılığıyla, ‘sanki başka biriymiş gibi’ konuştuğu, öykünme aracılığıyla gerçekleşen...” anlatıdır. Bu anlatı şeklinde olaylar, tiyatrodaki gerçekleştiği gibi, gerçekte olan bir olayın taklit edilmesi şeklinde sunulmaktadır. Anlatıcı, anlatıdaki kahramanın karakterine bürünür, oymuş gibi davranır. Diegetik anlatıda ise anlatıcı sadece aktarıcı konumundadır; başkasının karakterine bürünmeden, sadece konuşarak anlatıyı gerçekleştirir (Saygın, 2003, s. 432). Aristoteles (1987, s.14) da benzer şekilde gerçeğin taklit edildiği anlatıyı hikâyeye etme yoluyla ve gösterme yoluyla yapılanlar olarak ikiye ayırmaktadır. Eco (1995, s. 136) ise anlatıyı doğal anlatı ve yapay anlatı olarak iki farklı başlık altında incelemektedir. Bu ayrım sinemadaki belgesel ve kurmaca ayırımına benzemektedir. Eco’ya göre doğal anlatı “Gerçekten olmuş, anlatanın olduğuna inandığı...” ya da “gerçekten olduğuna bizi inandırmaya (yalan söyleyerek) çalıştığı bir olaylar...” dizisinin anlatılmasıdır. Yapay anlatı ise kurmaca anlatıdır. Kurmaca yapıda “hakikati söylüyor gibi” yapmak ya da hakikatin “...bir kurmaca söylem evreninde...” aktarıldığı iddiası bulunmaktadır. Bu anlatıda bir gerçeklik iddiası yoktur. Bu bağlamda sinemanın klasik anlatısı bir taraftan kurmaca, diğer taraftan ise mimetik bir yapıya sahiptir.

Sinemada gelişen klasik anlatının en temel özelliği dramatik bir anlatı olmasıdır. Dramatik kelimesi sözlük karşılığı olarak “Sahne oyununa özgü olan. İçinde gerilim, çatışma vb. olaylar bulunan” (Türk Dil Kurumu, ___) anlamlarına gelmektedir ve kelime kökünü drama kavramından almaktadır. Nutku’ya (2001, s. 27) göre eski Yunancada “bir şey yapma”, “yapılan şey”, “oyunmak” anlamlarına gelen drama kavramı, tiyatronun gelişmesinden sonra “...herhangi bir kimsenin herhangi bir şey yapması...” olarak değil, “...belli bir kimsenin, katılanlara anlamı olan bir şey yapması...” olarak anlaşılmaya başlamıştır. Esslin (1996, s. 31) dramayı “...hayali ya da geçmişteki gerçek olayları ele alan,

seyirci önünde o an oluyormuş duygusunu veren bir mimetik aksiyon...” olarak tanımlamaktadır. Aslanyürek (2004, s. 35) de dramatik anlatıyı “...diyaloglu bir biçimde yazılan ve oyuncular tarafından sahnede icra edilmeye yönelik...” bir anlatı olarak açıklamaktadır.

Oktuğ (2008, s. 71) dramatik anlatının üç temel özelliğini “...gerçekliğin taklit edilmesi, bu taklidin kişiler aracılığıyla sahne üzerinde canlandırılması ve eylem...” olarak açıklamaktadır. Anlatıdaki eylemler anlatının karakterleri tarafından, bir neden-sonuç ilişkisi içinde gerçekleştirilmektedir. Şener’e (2016, s. 15) göre dramatik anlatı içinde olaylar birbirlerini neden-sonuç bağlantısı ile takip etmektedir. Buna göre her olay bir öncekinin sonucu, bir sonrakinin nedeni olacak şekilde zincirleme bir mantık bağlantısına sahiptir. Chatman’a (2009, s. 42) göre anlatıdaki bu neden-sonuç ilişkisinin mantık bağlantıları izleyici tarafından hemen anlaşılmasa da öncelikli olarak sezilmekte, anlatının devamında ise açığa kavuşmaktadır.

Bordwell, Thompson ve Smith’e (2020, s. 73) göre anlatı “...neden ve sonuçla bağlantılı, zaman ve mekânda meydana gelen bir olaylar zinciri...” olarak tanımlanabilmektedir. Genel olarak anlatılar bir durumla başlamaktadır; bu durumun devamında bir neden ve sonuç modeline göre bir dizi değişiklik meydana gelir; sonuç olarak da anlatının sonunu getiren yeni bir durum ortaya çıkar ve anlatı biter. İzleyicinin anlatıyla olan bağı, yaşanan değişim ve istikrarın örüntüsünü, sebep ve sonuçları, zaman ve mekânı anlamasıyla ilişkilidir. Onlara göre rastgele gelişen olay dizileri ise izleyici tarafından bir anlatı olarak değerlendirilmez.

Chatman (2009, s. 23) anlatıyı öykü (içerik) ve söylem (ifade) olarak ikiye ayırmaktadır. Buna göre anlatının öykü kısmında varlıklar; karakterler, zaman ve uzam ile olaylar; karakterlerin çevrelerinde olan bitenler ve onların gerçekleştirdikleri eylemler bulunmaktadır. Söylem kısmını ise “anlatı aktarımının yapısı” oluşturmaktadır. Chatman’ın anlatıyı öykü ve söylem olarak, neyin anlatıldığı ve nasıl anlatıldığı üzerinden ikiye bölmesine benzer şekilde Buckland (2015, s. 32) da anlatılanın ne olduğunu ifade için anlatı (*narrative*), nasıl anlatıldığını ifade etmek için de anlatım (*narration*) kelimelerini kullanmaktadır. Başka bir ifade ile bir anlatıda neyin anlatıldığının yanında nasıl anlatıldığı da belirleyici ve önemlidir. Anlatıdaki bu iki farklı özellik öykü ve olay örgüsü kavramları ile ifade edilmektedir. Öykü ve olay örgüsü ayrımı Oluk’un (2008, s. 23) ifade ettiği gibi “...anlatı yapısı incelemelerinde temel bir ayırmamadır.” Farklı kavramlarla (fabula/syuzhet, öykü/olay örgüsü, hikâye/entrika, öykü/öyküleme, öykü/söylem vb.) tartışılrsa da bu ayırım aynı şeyi ifade etmektedir.

Anlatıdaki olaylar öyküyü, bu olayların hangi sıralamayla ve nasıl aktarıldığı ise olay örgüsünü oluşturmaktadır. Chatman (2009, s. 39) öyküdeki olayların “...öykünün söylemi, yani sunumun biçimi tarafından olay örgüsüne...” dönüştürüldüğünü ifade etmektedir. Benzer şekilde öyküyü ve nasıl anlatıldığını birbirinden ayıran Chion (2003, s. 79) öykü ve öyküleme kavramlarını kullanmaktadır. Ona göre öykü, anlatıda “kronolojik sıraya göre olup biten” her şeydir. Öyküleme ise “...söz konusu öykünün anlatış biçimiyle...” ilişkilidir ve “...öyküdeki olayların ve öykünün verilerinin seyirciye aktarılışı biçimini...” ifade etmektedir. Truby (2012, s. 278) olay örgüsünü “...öykünün en başından sonuna kadar kurulmasına yardım edecek şekilde aksiyonların veya olayların yüzeyin alından birbirine örülmesi...”, Costello (2010, s. 51) ise anlatıcının “...öykü öğelerini düzene sokma biçimi...” olarak tanımlamaktadır. Yaren’e (2013, s. 173) göre “...öyküyü oluşturan olay örgüsü, belli bir neden sonuç ilişkisi içinde okura ya da seyirciye sunulan olaylardan...” oluşmaktadır ve “...olay örgüsünün sunuş düzeni, ...olayların kronolojik sıralamasıyla aynı olmak zorunda değildir”. Oluk (2008, s. 13) öyküyü “olayların kronolojik dizisi” olarak, olay örgüsünü ise “öykü olaylarının elde edilmek istenilen etkiye göre ve olaylar arasında nedensellik bağı kurularak düzenlenmesi” olarak tanımlamaktadır. Buna göre öykü “neler olduğunu”, olay örgüsü “...belirli bir bakış açısından, bu olanların nerede, ne zaman, kimler arasında, neden ve nasıl olduğunu...” anlatmaktadır. Edgar-Hunt vd.’ye (2012, s. 22) göre olay örgüsü “anlatının ilgiyi sağlayan” kısmıdır ve “...sadece nelerin olduğuyla değil, birbirini takip eden olaylar arasındaki bağlantıdan hareketle, neyin neden olduğuyla...” ilgilidir. Bir anlatıda tek bir olay örgüsü olabileceği gibi, ana öyküyü destekleyen birden fazla olay örgüsü de bulunabilmektedir.

Dramatik anlatı en genel haliyle üç aşamadan oluşan bir yapıya sahiptir. Bu üç aşama giriş, gelişme ve sonuç olarak adlandırıldığı gibi (Miller, 2009, s. 52) serim, düğüm ve çözüm gibi farklı şekilde de ifade edilebilmektedir. Dramatik anlatının diğer önemli öğeleri, serim ve düğüm aşamalarının arasında ortaya çıkan çatışma ile son aşama olan çözüme geçilirken yaşanan doruk noktası aşamalarıdır (Nutku, 2001, s. 170).

Giriş, sergileme ya da serim olarak adlandırılan ilk aşamada, anlatıdaki mekânlar ve karakterler tanıtılmaktadır. Karakterlerin aralarındaki ilişkiler ve çevrelerinde gelişen olaylar bu aşamada ortaya konmaya başlar (Aslanyürek, 2004, s. 135). Ana karakter ya da karakterlerin yaşadıkları çatışmayla birlikte anlatının gelişme bölümüne geçilmektedir. Çatışma kavramı dramatik anlatının anahtar kavramlarından biridir. Akyürek (2005, s. 122) çatışmayı “...kişinin, diğer bir kişiyle, kendisiyle, doğa ve toplumsal çevresiyle ya da değer yargılarına karşı...” mücadeleye girmesi, girmek zorunda kalması olarak tanımlamaktadır. Oluk’a (2008, s. 41) göre çatışma birbiriyle çelişen çıkarları olan karakterler

arasında oluşabilir; iyi ve kötü ya da haklı ve haksız arasında oluşabileceği gibi karakterlerin kendilerinden daha güçlü bir yapıya, bir dış güce başkaldırması ya da karşı çıkması gibi durumlarda da ortaya çıkabilmektedir. Gelişme bölümünde Miller'a göre (2009, s. 28) "...bir dizi karmaşık ilişki, kriz, çatışma, yan olay ve benzeri güçlükler aracılığıyla..." izleyicide beklenti ve ilgi yaratılmaktadır. Şener (2016, s. 18-19) her çatışmanın bir düğüm noktası ortaya çıkardığını, her düğüm noktasının da yeni bir çatışmaya dönüştüğünü ifade etmektedir. Nutku (2001, s. 177) düğüm noktalarını "...olay dizisinin gelişimi sırasında ortaya çıkan duygusal odak noktaları..." olarak açıklamaktadır. Bu düğüm noktaları karakterlerin çıkarlarının ve duygularının çakıştığı yerde ortaya çıkmaktadır. Şener'e (2016, s. 19) göre çatışmalar ve düğüm noktaları arasındaki bu gerilim izleyicide heyecan uyandırmaktadır. Dramatik gerilimin çıktığı en üst nokta ise doruk olarak adlandırılmaktadır (Oluk, 2008, s. 43). Nutku'ya (2001, s. 178) göre doruk noktası, gelişme bölümünün sonunda ya da sonuç bölümünün başında bulunmaktadır. En son aşama olan sonuç (çözüm) bölümünde, anlatıdaki tüm çatışmalar ve düğüm noktaları çözüme ulaşmaktadır (Şener, 2016, s. 19). Sonuç bölümünde olay örgüsü içinde ortaya çıkan tüm sorun, çatışma ve düğümler izleyiciyi tatmin edecek şekilde çözülür ve anlatı sonuca ulaşır (Nutku, 2001, s. 180).

Sinemada anlatıyı oluşturan teknik birimler, çekimden başlayarak senaryoya kadar uzanmaktadır (Nash, 2013, s. 34). Filmin en küçük birimi olan çekim, kameranın açılıp kapandığı zaman aralığında kaydedilen görüntüyü ifade etmektedir. Sahne ise çekimlerden oluşan, zaman ve mekân birliğine sahip yapıyı ifade etmektedir. Miller (2009, s. 129) sahneyi "...zaman, mekân, olay, tema ya da motif⁴, içerik, kavram ya da karakter gibi araçlarla birleştirilmiş, tek ve kesintisiz bir dramatik aksiyon içeren..." birim olarak tanımlamaktadır. Sekans ise yakın ilişki içinde olan sahnelerin birleşmesinden oluşmaktadır ve kendi içinde bir bütünlüğü bulunmaktadır. Bir sekansın içindeki olaylar farklı mekân ve zamanlarda gerçekleşse de birbirleriyle ilişki içindedirler (Miller, 2009, s. 129). Son olarak sahneler ve sekanslar bir araya gelerek senaryoyu oluşturur.

Sinema anlatısının genel yapısını perde (*act*) kavramı ile açıklayan Field'a (2012, s. 35-41) göre bir film senaryosu üç perdeden oluşmaktadır. Bu bölümlere üç aşamalı dramatik anlatı yapısı ile örtüşmektedir. Field bu aşamaları birinci perde (kuruluş), ikinci perde (yüzleşme) ve üçüncü perde (çözülme) olarak tanımlamaktadır. Ona göre kuruluş aşaması yaklaşık olarak yirmi ile otuz dakika sürer, bu süre filmin ilk dakikalarıdır. Bu aşamada anlatının kuruluşu gerçekleştirilmektedir. Kuruluşta karakterler tanıtılır, filmin dramatik önermesi,

⁴ Sözlük anlamları ile tema "Asıl konu, temel motif, ana konu", motif ise "Kendi başlarına konuya özellik kazandıran öğelerin her biri" olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, ____). Daha geniş anlamda tema "...filmde sunulan düşünce... Filmin temelini oluşturan, evrensel, her zaman geçerli, önemli, anlamlı ve etkileyici... gerçek" (Miller, 2009, s. 157) olarak tanımlanabilir.

başka bir ifade ile filmin ne hakkında olduğu ortaya çıkar, karakterler arasındaki ilişkiler şekillenir. Yüzleşme aşaması ise yaklaşık 60 dakika sürmektedir. Bu aşamada anlatıdaki ana karakterin karşısına sürekli engeller çıkar ve bu engeller onun dramatik gereksinimine ulaşmasını engeller. Field dramatik gereksinimi "...karakterin senaryo boyunca kazanmak, elde etmek ya da başarmak istediği şey..." olarak tanımlamaktadır. Son olarak gelen çözülme aşaması, kuruluş aşaması gibi 20 ile 30 dakika kadar sürmektedir. Bu bölümde çatışmalar durulur, sonuç ortaya çıkar ve öykü çözüme ulaşır. Field'a göre bu üç aşamalı anlatı yapısında, perdeler arası geçişlerde belirli dönüm noktaları yaşanmaktadır. Bu dönüm noktaları, dramatik anlatının çatışma ve doruk nokta aşamaları gibi perdeler arasındaki geçişi sağlamaktadır.

Sinema anlatısı, dramatik anlatı yapısına uygun olarak karakterler üzerinden şekillenmektedir. Bir filmdeki öykü Miller'a (2009, s. 85) göre "...çatışma içindeki karakterlerin eylemlerinden..." ortaya çıkmaktadır. Dramatik anlatımın temeli eyleme dayanmaktadır ve bu eylemleri gerçekleştiren karakterlerdir. Tiyatroya benzer şekilde mimetik bir anlatımı olan sinemada karakterler, diegetik anlatımda ya da edebiyatta olduğu gibi anlatıcının onlar hakkında söyledikleri sözler ve yaptıkları açıklamalarla değil, kendi davranışları ve eylemleri ile ortaya çıkıp kendilerini gösterirler (Oluk, 2008, s. 48). Bir film anlatısındaki karakterlerin çeşitli özellikleri, öykü ve olay örgüsü içinde gerçekleştirdikleri eylemlere ve yaptıkları tercihlere göre görünür olur ve izleyici tarafından anlaşılabilir (Mckee, 2007, s. 89-90). Sinema anlatısındaki karakterlerin temel özelliklerini Miller (2009, s. 101-105) şu şekilde özetlemektedir:

- Fiziksel/Biyolojik Özellikler: Yaş, cinsiyet, görünüş, fiziksel yapı
- Psikolojik Özellikler: Zekâ düzeyi, yetenekleri, kendisiyle ilgili hissettikleri
- Kişilerarası Özellikler: Aile ve aile geçmişi, arkadaşları, ilişkide olduğu diğer kişiler
- Kültürel Özellikler: Eğitimi, mesleği, çevresi, dinsel inançları, politik eğilimleri, değer yargıları

Bir filmde öne çıkan karakterler olduğu gibi film öyküsünde daha az yer alan karakterler de bulunabilmektedir. Filmin dramatik anlatısı içinde öne çıkan, öykünün ana çatışmasını yaşayan karakter ya da karakterler ana karakter, başkarakter ya da kahraman olarak adlandırılmaktadır (Başol, 2017, s. 291-292). Öykünün bir parçası olan ve dramatik anlatının ilerlemesini sağlayan diğer karakterler de yan karakter ya da yardımcı karakter olarak anlatıma dâhil olmaktadır.

Yöntem

Kısa ve uzun filmlerin anlatılarını karşılaştırmayı amaçlayan bu çalışmada yöntem olarak Anlatı Çözümlemesi seçilmiştir. Anlatı çözümlemesi⁵ Erdoğan'a (2012, s. 138-147) göre bir anlatının anlatıcısı, anlatı örgütlenmesi ve yapısı, anlatıdaki karakterler ve bu karakterlerin inşası, anlatının kodları ve metaforları, anlatının türü ve biçimi gibi öğelerinin hepsine ya da bazalarına odaklanarak anlatının çözümlenmesidir. Bu çalışmada da alan yazında ele alınan klasik sinema anlatısının temel özellikleri ve kısa ile uzun filmlerin arasındaki farklar göz önünde bulundurularak örneklemedeki filmler karşılaştırılıp çözümlenmektedir.

Kısa ve uzun filmlerin anlatı farklarını ortaya koymak için bu çalışma kapsamında 4 yönetmenin 8 filmi örneklem olarak seçilmiştir. Türkiye'de ya da dünya çapında tanınan ve profesyonel olarak üretim yapan, aynı zamanda önce kısa film olarak çektikleri filmi daha sonra uzun film olarak da çeken dört yönetmen ve onların filmleri örneklem olarak alınmıştır. Bu bağlamda Shane Acker'in yönettiği *9* (2005) ve *9* (2009); Can Evrenol ve Oğulcan Eren Akay'ın yönettiği *Baskın* (2013) ve Can Evrenol'un yönettiği *Baskın* (2015); Damien Chazelle'in yönettiği *Whiplash* (2013) ve *Whiplash* (2014) ile Carey Williams'ın yönettiği *Emergency* (2018) ve *Emergency* (2022) filmleri bu çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Örneklemedeki filmler bulgular ve tartışma bölümünde; alan yazında ele alınan anlatı, öykü, olay örgüsü, çatışma ve karakter kavramları bağlamında ele alınıp karşılaştırılarak çözümlenmektedir.

Bulgular ve tartışma

Bu başlık altında, örneklemede yer alan kısa ve uzun filmler karşılaştırılmalı olarak çözümlenmektedir.

9(2005) ve *9*(2009) filmleri

Shane Acker'in yönettiği kısa film *9* (2005) on bir dakika, uzun film *9* (2009) ise yetmiş dokuz dakika uzunluğundadır. Kısa film *9* (2005), dokuz numaraya sahip bir bez bebeğin hikâyesini anlatmaktadır. İnsan gibi hareket edip etkileşimde bulanabilen dokuz, savaş sonrası yıkılmış bir dünyada, başka bir bez bebek olan

⁵ Erdoğan, *narrative analysis* kelimelerini öykü analizi olarak tercüme etmektedir. Türkçe ve İngilizce sözlüklerde *narrative* ve *story* kelimeleri ile anlatı ve öykü kelimeleri eş anlamlı kelimeler olarak ele alınmaktadır (TDK, ____; Oxford Dictionary, ____). Bu çalışmada öykü kelimesi, anlatı kavramının kapsadığı ayrı bir başlık olarak ele alındığı için *narrative analysis* yönteminin tercümesi olarak anlatı çözümlemesi tercih edilmiştir. Doğru tercüme kaygısından kaynaklanmayan bu tercihin nedeni çalışmanın kendine özgü yapısının gereklilikleridir.

beş numara ile dolaşırken iki arkadaş bir canavarın saldırısına uğrar. Beş elindeki yeşil ışık saçan tılsımı dokuza verir ve onu uzaklaştırır. Dokuz kaçarken canavar beşi yakalar ve ruhunu çıkarıp elindeki tılsıma hapseder. Dokuz arkadaşını kurtarmak için canavara tuzak kurar ve onu yok eder. Canavarın tılsımı ile beşin ona verdiği tılsımı birleştiren canavarın hapsediği ruhlar dışarı çıkıp kurtulurlar.

Uzun film 9 (2009), kısa film ile aynı mekân ile karakterlere ve benzer bir öyküye sahiptir. Ancak bu filmde dünyanın neden o halde olduğu, bez bebeklerin nasıl insani özelliklere sahip canlılara benzedikleri gibi durumlara açıklık getirilmektedir. Bir bilim insanı tarafından insanlığın ilerlemesi için geliştirilen yapay zekâyâ sahip bir makine, despot yöneticilerin elinde bir savaş makinesine dönüşür. Bu savaş makinesi daha sonra insanlığa karşı dönerek onlara saldırır ve dünyadaki tüm insanları öldürür. Kendi yarattığı makinenin yaptıklarını engellemek isteyen bilim insanı, makinenin ruhsuz olduğu için böyle davrandığını düşünmektedir. Kendi ruhunu dokuz parçaya bölen bilim insanı, bu parçaları bez bebeklere aktararak onları canlandırır ve bebeklere birden dokuza kadar numara verir. Dokuz numaralı bebeğe de makineyi durduracak tılsımı verir. Dokuz, bir taraftan tılsımı nasıl kullanacağını öğrenmeye çalışırken diğer taraftan da arkadaşlarını makineye karşı beraber savaşmak için ikna etmeye çabalar. Uzun filmin sonunda, kısa filme benzer şekilde tılsımı kullanan dokuz, ruhları hapsedilen bir, iki, beş, altı ve sekiz numaralı arkadaşlarını özgürlüğe kavuşturur.

İki filmin çatışması ve bu çatışmaların çözümleri aynıdır. İki filmde de canavar tarafından ruhları ele geçirilen arkadaşlarını kurtarmak isteyen dokuz, canavarı yok eder ve arkadaşlarını özgürleştirir. Öykülerinin kapsamı ve olay örgüleri bakımından, kısa film sadece beşin yakalanıp ruhunun alınması ile dokuzun canavara tuzak kurup onu kurtarmasını anlatmaktadır. Uzun filmde ise dünyanın neden o hale geldiği ve bez bebeklerin nasıl canlandığı; insanlar ve makineler arasındaki savaşı yaşayan bez bebeklerin nasıl hayatta kaldığı; farklı karakter özelliklerine sahip bebeklerin kendi aralarındaki hiyerarşik yapı ve gerilimler; makineye ve onun yarattığı canavarlara karşı girilen birçok mücadele filmin anlatısı içinde izleyiciye aktarılmaktadır. Uzun filmde, kısa filmde farklı olarak, canavarlara karşı hayatta kalma çabasına dayalı ana çatışmayı destekleyen, karakterlerin kendi aralarındaki gerilime dayalı bir yan çatışma da bulunmaktadır. Buna göre bir tarafta bir ve sekiz, canavar tarafından yakalanan ikiyi gözden çıkarıp saklanarak hayatta kalmaya çalışırken, diğer tarafta dokuz, beş ve yedi canavar ile yüzleşip arkadaşlarını kurtarmaya çalışırlar.

Uzun film, daha uzun süresi ve bu süre içinde ele aldığı daha çok çatışma ve olay örgüsü ile kısa filme göre daha fazla karaktere sahiptir. Kısa filmde sadece

iki bez bebek; dokuz ve beş ile bir tane canavar vardır. Uzun filmde ise ana canavar olan makine ve onun yarattığı dört küçük canavar, dokuz tane bez bebek ve onları yaratan bilim insanı bulunmaktadır. Uzun filmin anlatısı içinde ayrıca bu karakterlerin olay örgüsünü destekleyen özelliklerine ve karakter gelişimlerine de yer verilmektedir. Savaşı yaşayan ve gördüğü ölümlerden etkilenen bir; iki numara yakalandıktan sonra onu kurtarmak için çabalamak yerine kendilerini avlayan canavardan saklanarak ve korku içinde yaşamayı tercih etmektedir. Düşük bir zihinsel kapasiteye sahip sekiz ise birin dediklerinden çıkmaz, ayrıca diğer bebeklere acı vermekten hoşlanmaktadır. Altı takıntılı bir şekilde tılsımın resmini çizerek diğerleri ile etkileşime girmekten kaçınır. Beş numara birden korktuğu için onun dediklerinden çıkmaz. Yedi ise bir numarının tercihlerini ve kurduğu hayatı benimsemediği için onlardan uzaklaşmıştır. Ancak arkadaşlarının başı dertte olduğunda cesur bir şekilde müdahale etmekten de kaçınmaz. Beraber yaşayan bez bebeklerin arasına sonradan katılan dokuz, ilk önce iki numara ile arkadaş olur. Onun yakalanmasından sonra bir numara ile tartışır ve ikinin peşinden gider. Birin sözünden çıkmaktan korkan beş, dokuz arkadaşlarını kurtarmak için ayrılınca onu takip edecek cesareti gösterir ve bire karşı çıkar. Canavarları yaratan makinenin hepsini yok edeceğini anlayan bir de öykünün sonunda değişerek arkadaşlarının yanında olur ve canavarlarla savaşır. Bu karakter tanımları ve değişimleri, uzun filmin zamana yayılan olay örgüsü içinde izleyiciye aktarılır.

Önce kısa, daha sonra da uzun olarak yapılan 9 filmi temelde aynı öyküyü iki farklı şekilde anlatmaktadır. Savaş sonrası yıkılmış bir dünyada yaşayan bez bebeklerin canavarlara karşı verdiği yaşam savaşını diyalog olmadan anlatan kısa filmde, gösterilenlerden fazlası izleyicinin hayal gücüne bırakılmaktadır. Dünyanın neden bir yıkıntı haline geldiği, insanların nasıl ortadan kaybolduğu, insan gibi hareket eden bez bebeklerin nereden geldiği, canavarların neden onlara saldırdığı gibi soruları, kısa filmi izleyenler kendi hayal güçleri ile yanıtlamak zorundadır. Uzun filmde ise bu gibi sorulara diyaloglu uzun açıklamalarla ve geri dönüşlerle ayrıntılı yanıtlar verilmektedir.

Whiplash (2013) ve *Whiplash* (2014) filmleri

Damien Chazelle'in yönettiği kısa film *Whiplash* (2013) on sekiz dakika, uzun film *Whiplash* (2014) ise yüz altı dakikadır. Bir sekanstan oluşan kısa film *Whiplash* (2013), konservatuvarda okuyan Andrew'nun okulundaki bir orkestraya girme çabasını anlatmaktadır. Çok sert bir müzik hocası olan Fletcher tarafından yönetilen orkestraya acemi bir davulcu olarak giren Andrew, ilk gününde kendini gösterme şansı bulur. Ancak Fletcher'in beklentilerini karşılayamaz ve daha çok çalışması için tekrar kenara alınır.

Uzun film *Whiplash* (2014), kısa filmdeki sekansı ve olayları da kapsayan daha uzun bir olay örgüsü ve daha kapsamlı bir öyküye sahiptir. Andrew konservatuvarda çalışırken Fletcher tarafından fark edilip çağırılır. Kısa filmde de olan ilk denemede başarısız olma sekansından sonra daha çok çalışır. İlk katıldıkları yarışmada baş davulcu notalarını kaybedince Andrew onun yerine geçer. Sinemada çalışan Nicole ile sevgili olan Andrew çalışmaları yoğunlaşınca ondan ayrılır. Bir sonraki yarışmaya giderken bindiği otobüste sorun çıkar. Araba kiralayıp yetişmeye çalışırken kaza geçirir. Kazaya rağmen yetişir ve çalmaya çalışır. Ancak yaralı olduğu için başaramaz. Fletcher izleyiciden özür dilerken Andrew ona saldırır. Bu davranışından dolayı okuldan atılır. Andrew'nun babası, Fletcher'in davranışlarından rahatsız olan diğer öğrenci ailelerine ulaşır. Onlarla beraber Andrew da Fletcher'dan şikâyetçi olur. Fletcher da okuldan ayrılmak zorunda kalır. Okuldan uzak bir hayat kuran Andrew bir gün bir caz barda Fletcher ile karşılaşır. Fletcher onu yeni grubuna davet eder. Andrew kabul eder. Ancak Fletcher'in niyeti, kendini şikâyet eden Andrew'yu rezil etmektir. Konser sırasında onun hiç bilmediği bir şarkıyı çalmaya başlarlar. Andrew çalamaz. İkinci şarkıya geçtiklerinde ise oradan ayrılmak yerine kendi istediği şarkıyı çalmaya başlar. Fletcher onu engellemeye çalışır ancak başarılı olamaz. Andrew çok iyi çalınca orkestranın diğer üyeleri ve Fletcher ona ayak uydururlar. Başarılı bir performans sergilerler.

İki filmin çatışması aynıdır; iyi bir davulcu olmayı amaçlayan Andrew'nun, birlikte çalıştığı müzisyenleri sınırlarının ötesine kadar zorlamayı tercih eden Fletcher ile mücadelesi iki filmin de ana çatışmasını oluşturmaktadır. Ancak iki filmdeki bu çatışmalar farklı şekilde çözülür. Kısa filmde iki karakter arasındaki çatışma tek sekansta çözülür; Andrew Fletcher'in istediği şekilde çalamaz ve Fletcher onu daha çok çalışması için kenara alır. Uzun filmde ise karakterler arasındaki çatışma devam eder. Andrew önce kendini Fletcher'a beğendiremez. Sonra çok çalışır ve baş davulcu olur. Daha sonra Fletcher onu tekrar zorlar ve başka davulculara şans verir. Aralarındaki gerilim kavgaya dönüşür ve ikisi de okuldan atılır. Tekrar karşılaştıklarında Fletcher'in Andrew'ya gösterdiği yakınlık aslında ondan intikam alma isteğiyle ilgilidir. Andrew'yu sahnede rezil etmeye çalışan Fletcher başarılı olamaz ve Andrew çok iyi bir performansla kendini ispatlar. İki karakter arasındaki çatışma uzun filmde Fletcher'in Andrew'yu iyi bir müzisyen olarak kabul edip sahnede ona eşlik etmesi ile çözümlenir.

Uzun film kısaya göre daha fazla karaktere ve bu karakterler arasında daha fazla iletişime imkân verecek bir öykü ve olay örgüsüne sahiptir. Kısa filmde sadece Andrew, Fletcher ve orkestradaki diğer elemanlar varken uzun filmde Andrew'nun babası, amcası, kuzenleri, sınıf arkadaşları ve kız arkadaşı Nicole gibi karakterler bulunmaktadır. Andrew'nun onlarla kurduğu iletişimde ana karakter hakkında izleyiciye daha fazla bilgi verme imkânı oluşmaktadır.

Beraber katıldıkları aile yemeğinde Andrew sporcu kuzenlerinin kazandıkları yerel başarıları küçümser. Ona göre ülkedeki en iyi okula gitmek ve en iyi yerlerde çalışıp başarı kazanmak anlamlıdır. Kız arkadaşı ile yaptığı konuşmalardan ise Andrew'nun yaptığı işte başarılı olmak için her şeyden vazgeçebileceği anlaşılır. Yine uzun filmin daha kapsamlı olay örgüsü içinde Andrew ve Fletcher arasındaki iletişim, izleyiciye Fletcher'ın motivasyonu ve amaçları hakkında bilgi vermektedir. Buna göre Fletcher insanların yapabildikleri ile yetinmelerinin onları körelttiğini düşünmektedir ve büyük bir sanatçı olmak isteyen insanların yılmadan ve yetinmeden çalışması gerektiğine inanmaktadır.

Whiplash filminin kısa hali, uzun filmin bir sekansından oluşmaktadır. Başka bir ifade ile önce kısa film olarak çekilen öykü bir sekans olarak ele alınmış, öncesine ve sonrasına yapılan eklemelerle uzun film haline getirilmiştir. Konservatuarda okuyan ve iyi bir davulcu olmaya çalışan Andrew ile yetiştirdiği müzisyenleri sınırlarının sonuna kadar zorlamayı amaçlayan Fletcher arasındaki çatışmanın başladığı, iki karakterin temel özelliklerinin ortaya konduğu sahnelerden oluşan bu sekansın, uzun filmin dramatik anlatısı ve olay örgüsü düşünüldüğünde, filmin genel yapısını ve ana çatışmasını temsil ettiği söylenebilir.

Baskın (2013) ve *Baskın* (2015) filmleri

Can Evrenol ve Oğulcan Eren Akay'ın yönettiği kısa film *Baskın* (2013) on bir dakika, Can Evrenol'un yönettiği uzun film *Baskın* (2015) ise doksan yedi dakikadır. Bir sekanstan oluşan kısa film *Baskın* (2013) minibüs ile devriye gezen bir grup polisin gece bir binaya gelmesi ile başlar. Binada bazı insanlar çıplak şekilde hayvan ölüleriyle ayın yapmaktadır ve önceden gelen bazı polisler onları yakalayıp dışarı çıkarırlar. Elektrik olmayan binanın içi karanlıktır ve mumlarla aydınlatılmıştır. Duvarlara ve insan bedenlerine çeşitli semboller çizilmiştir. Ne olduğu belli olmayan parçalanmış cesetler, bağlanmış insanlar ve kanlı eşyalar binanın her tarafına yayılmıştır. Vahşileşmiş insanlar polisler saldıran. Kendilerini korumaya çalışan polisler onlara ateş ederler. Bazı polisler çıkış kapısının önünde hipnotize olmuş şekilde beklerler. Bütün binada bir kargaşa ve hayatta kalma mücadelesi yaşanır.

Uzun film *Baskın* (2015) kısa filmdeki sekansı da içine alan daha kapsamlı bir öyküye ve daha karmaşık bir olay örgüsüne sahiptir. Aynı ekipte yer alan polis memurlarından Arda'nın kâbusu ile uzun film başlar. Arda ile çocukluk arkadaşı Coşkun küçükken aralarında bir anlaşma yaparlar. Hangisi önce ölürse ruhu diğerine görünecektir. Bu anlaşmayı yapmalarından kısa bir süre sonra Coşkun bir kazada ölür. Arda o zamandan beri Coşkun'un ruhu ile

karşılaştığı kâbuslar görmektedir. Bu kâbuslardan arkadaşlarına devriyeye çıktıkları sırada oturdukları restoranda bahseder. Aynı restoranda Yavuz geçmişte cinsel ilişkiye girdiği bir trans seks işçisinden bahseder. Anlattıklarını duyup gülümseyen garsona kızar ve ona saldırır. Polis ekibi merkezden gelen yönlendirme ile İnceağaç mevkiinde bir binaya yönelir. Yolculuk sırasında bu bölgede türbe olduğundan bahsederler ve bölge ile ilgili duydukları korku hikâyelerini anlatırlar. Onlara yol göstermesi için yanlarına aldıkları bir genç, binanın eski bir Osmanlı karakolu olduğunu söyler. Yolculuk sırasında bir insana ya da bir şeye çarparlar ancak ne olduğunu anlayamazlar. Binaya girdiklerinde vahşileşmiş insanlar, kanlı eşyalar, her yere çizilmiş semboller, bağlanmış ve kim olduğu belli olmayan insanlar ile karşılaşılır. Vahşi insanlar ve ne olduğu belli olmayan yaratıklar polisleri saldırıp onları yakalar. Binadaki canlıları yöneten Baba lakaplı kişi onları sorgular. Dini metinlere gönderme yaparak; alem, açılan kapılar, cehennem gibi kavramları kullanarak onlardan geçmişte yaptıkları şeylerin, işledikleri günahların hesabını sorar. Çeşitli işkencelerle Yavuz'u ve Remzi'yi öldürür. Arda oradan kurtulur ama dışarı çıktığında polis arkadaşları ile birlikte geldiği polis minibüsü ona çarpar.

Kısa ve uzun filmin çatışması aynıdır. Bir binaya giren polis memurları onlara saldıran yaratıklardan kurtulmaya çalışırlar. Kısa filmde bu çatışma çözülmez ve öykünün sonu izleyiciye bırakılır. Polislerin kurtulup kurtulmadığı ya da hangilerinin kurtulduğu belli değildir. Uzun filmde ise çatışma farklı şekilde çözülür. Arda dışındaki bütün polisler binanın içinde ölür. Arda ise dışarı çıktığında oraya arkadaşları ile birlikte gelirken yolda çarptıkları şeyin Arda olduğu anlaşılır. Çatışmanın çözümü farklılaşsa da yaşanan belirsizlik uzun filmde de bulunmaktadır. Karakterlerin öldüğü olaylardan sonra zamanda geriye dönülerek döngüsel bir yapı oluşturulur.

Baskın filminin kısa ve uzun halinde karakter sayısı aynıdır. Bu bağlamda iki film arasındaki temel fark bu karakterlerin filmde ne kadar ve ne şekilde gösterildikleri ile kendi aralarında kurdukları iletişimin yoğunluğudur. Kısa filmde karakterler çatışma başlamadan önce kendi aralarında neredeyse hiç konuşmazken uzun filmde, restoran ve minibüs sahnelerinde izleyicilerin karakterleri daha iyi tanınmasını sağlayacak anlatımlar yer almaktadır. Arda'nın içe kapanık ve saygılı bir insan olması; Remzi'nin ekibin lideri konumunda bulunması ve korumacı tavrı; Yavuz'un saygısız, saldırgan ve kavgacı karakteri gibi özellikler uzun filmin olay örgüsü içinde yer almaktadır. Kısa filmde farklı olarak uzun filmde bir karakterin ön plana çıkması söz konusudur. Kısa filmde bütün karakterlere eşit şekilde yer verilmekte ve herhangi biri ön plana çıkmamaktadır. Uzun filmde ise ilk sahneden son sahneye kadar Arda karakteri sürekli ön plandadır.

Baskın filminin kısa hali, *Whiplash* filmine benzer şekilde, uzun filmin bir sekansından oluşmaktadır. Devriye gezen polislerin bir olay yerine intikal etmesi ve o olay yerinde başlarına gelenlerden oluşan sekans, uzun filmin bir özeti niteliğindedir. *Baskın* filminin kısa versiyonu ayrıca 9 filmine benzer şekilde, açıklanmayan birçok şeyi izleyicinin hayal gücüne bırakmaktadır. Polislerin geldiği yerin neresi olduğu, binanın içindekilerinin kim olduğu ve neden polislere saldırdığı gibi konularda uzun film, kısa olandan farklı olarak daha fazla açıklamaya sahiptir.

Emergency (2018) ve *Emergency* (2022) filmleri

Carey Williams'ın yönettiği kısa film *Emergency* (2018) on iki dakika, uzun film *Emergency* (2022) ise yüz beş dakikadır. Kısa film *Emergency* (2018) iki kolej öğrencisinin, Kunle ve Sean'ın başından geçenleri anlatmaktadır. Sean'ın ev arkadaşı Carlos ile beraber yaşadığı eve gelen ikili, salonda baygın halde yatan beyaz bir genç kız bulurlar. Kunle yardım çağırmak ister ama Sean onu engeller. Ona göre kendisinin ve Kunle'nin siyah olması, Kunle'nin Müslüman olması ve Carlos'un Meksikalı olması polislerin gözünde onları potansiyel şüpheli durumuna getirecektir. Uyuşturucu etkisi altında olan Sean polislerin onları tehdit olarak göreceklərini, söylediklerini dinlemeden onları vuracaklarını iddia eder. Onun paranoyası diğer ikisini de etkiler. Beyaz bir arkadaşlarını çağırıp polis ile konuşturmak isterler. Böylece başları belaya girmeyecektir. Ancak o anda oraya gelebilecek uygun beyaz bir arkadaş bulamazlar. Sean daha fazla beklemeyip yardım çağırır. Sağlık ekiplerinden önce eve arkadaşları Luis gelir. Luis'in yeteri kadar beyaz olduğunu düşünürler ve polis ile onun konuşmasını isterler. Gelen polislerle Luis konuşur. Kunle ve arkadaşları suçlanmadan sorun çözülür.

Uzun film *Emergency*'nin (2022) öyküsü kısa film gibi başlamakta ama filmin anlatısı kısa filmdekinden farklı şekilde sonuçlanmaktadır. Kısa filmde anlatılan kısma gelmeden önce uzun filmin olay örgüsünde Kunle ve Sean okullarında bir derse katılırlar. Derste öğretmen *nigger* (zenci) kelimesinin neden rahatsız edici ve tabu olduğunu tartışır. Sean bu konudan çok rahatsız olur. Dışarı çıktıklarında arkadaşları Bianca'ya mezuniyet gecesi ne yapacaklarını anlatırlar. Düzenlenen yedi partiye de katılarak "Efsanevi Turu" tamamlamak ve okulda bu turu tamamlayan ilk siyahi öğrenciler olmak istemektedirler. Eve geldiklerinde salonda baygın halde yatan beyaz bir genç kız bulurlar. Olaylar bundan sonra kısa filmdeki gibi gelişir. Kunle sağlık ekiplerini aramak ister. Sean onu engeller. Etnik kökenleri nedeniyle yanlış anlaşılıp zarar göreceklərini iddia eder. Uzun filmin anlatısı bu noktadan sonra yön değiştirir. Onlar için polisle konuşacak beyaz bir arkadaş bulamayan grup; Kunle, Sean ve Carlos, genç kızı hastaneye

götürmeye karar verirler. Sean'ın arabası ile yola çıkarlar. Onların yolculuğu ile eş zamanlı olarak baygın kız Emma'nın ablası Maddy onun yokluğunu fark eder ve kardeşini aramaya başlar. Arkadaşları Alice ve Rafael ile birlikte Emma'nın cep telefonunu uygulama üzerinden takip ederler. Kunle ve arkadaşlarının Emma'yı hastaneye götürme çabaları, siyah ve beyazlar arasında yaşanan çeşitli gerilimler ve grubun karşılaştığı ırkçı tavırlar nedeniyle kesintiye uğrar. Ormanlık bir alandan geçerken kendine gelen Emma arabanın kaza yapmasına neden olur ve ormana kaçır. Kunle ve arkadaşları onu bulmaya çalışırken oraya gelen Maddy ve arkadaşları, onların Emma'yı kaçırdığını zanneder ve polise haber verirler. İki grup arasında yaşanan tartışma ve itişme sırasında Emma kötüleşir. Arabayla onu hastaneye götürürlerken Emma'nın solunumu durur. Kunle ona yardım edip Emma'yı hayata döndürmeye çalışırken Maddy ve arkadaşlarının çağırdığı polisler Kunle ve arkadaşlarını etkisiz hale getirir. İlerleyen günlerde Kunle ve arkadaşları eve döndüklerinde Maddy, kardeşi Emma ile onu görmeye ve özür dileyip teşekkür etmeye gelir.

Kısa ve uzun filmdeki ana çatışmayı oluşturan olay aynıdır. Kunle ve arkadaşı Sean'ın evde baygın beyaz bir genç kız bulması ve onunla ne yapacaklarını bilememeleri iki filmin de çatışmasını oluşturmaktadır. Etnik kökenleri nedeniyle suçlu olarak görüleceklerini düşünmeleri çatışmanın yoğunluğunu artırmakta ve çözülmesini zorlaştırmaktadır. Kısa filmde bu çatışma, sürpriz bir şekilde eve gelen ve yeteri kadar beyaz olan arkadaş Luis'in polisle konuşması ile çözülür. Uzun filmde ise Kunle ve arkadaşları, kendilerini yeteri kadar tanıyan ve onlar için şahitlik yapacak uygun beyaz arkadaş bulamadıkları için çatışma devam eder ve tüm filme yayılır. Baygın kız Emma'yı hastaneye götürmek için yola çıkan grup, aynı zamanda yolda polise yakalanıp yanlış anlaşılmaktan korktukları için yollarını uzatırlar. Bu sırada ana çatışmayı destekleyen, siyah ve beyaz insanlar arasındaki ırk gerilimine dayalı küçük başka çatışmalarla uğraşırlar. Uzun filmin çatışması, Kunle ve arkadaşları polis tarafından yakalanıp suçsuz bulunduktan sonra çözülür.

Kısa filme göre daha fazla karaktere ve bu karakterler arasında daha fazla etkileşime sahip uzun filmde, Kunle ve arkadaşlarına paralel olarak baygın kız Emma'nın ablası ve onun arkadaşları yer almaktadır. Kısa filmde Kunle ve Sean'ın yaşadıkları olay karşısındaki tavırlardan onların duyarlılıkları ile ilgili izleyici fikir sahibi olabilmektedir. Ancak bu karakterlerin geçmiş yaşantıları, psikolojik ve kültürel özellikleri sadece uzun filmin olay örgüsü içinde kendine yer bulabilmektedir. Sean ve Kunle'nin farklı bölgelerde ve kültürlerde büyümesi, aileleri ile ilişkileri, hayattan beklentilerinin çok farklı olması gibi durumlar uzun filmde izleyiciye aktarılmaktadır. Birbirlerinden çok farklı olan Sean, Kunle ve Carlos gibi karakterlerin ortak noktaları ise ayrımcılık bağlamında yaşadıkları sıkıntılardır.

Emergency filminin kısa ve uzun versiyonları arasındaki fark, 9 filmdeki farklılara benzemektedir. İki filmin de kısa ve uzun hallerindeki çatışmalar aynıdır ve bu çatışmalar aynı sonuca ulaşarak çözülür. Ancak kısa ve uzun filmlerin bu sonuçlara ulaşmak için izledikleri yollar farklıdır. Kısa ve uzun *Emergency* filmlerinde Kunle ve Sean, evlerinde buldukları baygın genç kız ile ne yapacaklarını çözmeye çalışırlar. Kısa filmde çözüm olarak evlerine gelen beyaz görünümlü arkadaşlarını polis ile konuştururlar. Böylece başları belaya girmeden olay çözülür. Uzun filmde ise genç kıızı hastaneye götürmeye çalışırken karşılaştıkları insanlarla ve kızın ablası Maddy ile yaşadıkları, Sean'ın endişelerini doğrular niteliktedir. Siyah oldukları için insanların onları dinlemeden ve anlamaya çalışmadan suçlayacaklarını iddia eden Sean'ın tahminlerine benzer şekilde, yol boyunca karşılaştıkları tüm beyaz insanlar onlara şüpheyle ve suçlayarak yaklaşır. Kısa filmin anlatısı içinde bahsedilen ancak görünür olmayan ayrımcı ve ırkçı tavırlar, uzun filmin anlatısı içinde görünür hale gelmektedir.

Sonuç

Sinema anlatımında kısa ve uzun filmler arasındaki farkları inceleyen bu çalışmada, önce kısa film olarak, daha sonra ise uzun film olarak üretilen dört anlatı, toplam sekiz film incelenip çözümlenmiştir. Bu filmlerin kısa versiyonlarının süreleri on bir ile on sekiz dakika arasında, uzun versiyonlarının süreleri ise yetmiş dokuz ile yüz altı dakika arasında değişmektedir. Filmlerin süre farkının doğal bir sonucu olarak kısa filmler daha az sahneyle, daha az kapsamlı öyküleri göreceli olarak basit sayılabilecek olay örgüleri ile aktarmaktadır.

Ele alınan kısa filmler, ana çatışmalarını çözüme ulaştıran tek bir olay örgüsü ile şekillenmektedir. Kısa 9 filmde dokuz karakteri, ruhu çalınan arkadaşını kurtarmak için canavar ile savaşı. Kısa *Whiplash* filminde Andrew davul performansını Fletcher'a beğendirmeye çalışır ancak başarısız olur. Kısa *Baskın* filminde şüphelilerin olduğu binaya giren polisler saldırıya uğrar ve binadan çıkamazlar. Kısa *Emergency* filminde ise Kunle ile Sean suçlu duruma düşmemek ve yanlış anlaşılmamak için beyaz arkadaşlarından yardım alırlar. Kısa filmler bu ana olay örgüsünün dışında bir olay örgüsüne sahip değildir. Uzun filmlerde ise Edgar-Hunt vd.'nin (2012, s. 22) belirttiğine uygun şekilde bu ana olay örgüsünü destekleyecek yan olay örgüleri bulunmaktadır. Uzun 9 filmde bez bebekler arasında yaşananlar, uzun *Whiplash* filminde Andrew'un okul hayatı dışında yaşadıkları, uzun *Baskın* filminde Arda ve diğer karakterlerin geçmişten getirdiği gerilimler, uzun *Emergency* filminde Maddy ve

arkadaşlarının yaşadıkları, yan olay örgüleri olarak filmlerdeki ana olay örgülerini desteklemektedir.

Kullanılan mekânlar ve geçen zaman aralığı bağlamında da kısa ve uzun filmler arasındaki belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Kısa film 9'da bir dış ve bir iç mekânda, zaman olarak ardışık gerçekleşen iki olay yer alırken uzun film 9'da bilim insanının evi, bez bebeklerin yaşadığı kule, kütüphane ve fabrika gibi birçok mekânda uzun bir zamana yayılan bir anlatım vardır. Benzer şekilde kısa film *Emergency*'de bir dış ve bir iç mekânda geçen ve kısa sürede gerçekleşen bir olay anlatılırken; uzun film *Emergency*'de okul, sınıf, laboratuvar ile farklı evler ve sokaklardan oluşan ve birkaç güne yayılan bir anlatım bulunmaktadır. Kısa filmleri uzun filmlerinin sadece bir sekansını oluşturan *Whiplash* ve *Baskın* filmlerinde, o sekansların dışında gelişen olaylar ve bu olayların gerçekleştiği mekânlar ile uzun filmler, kısalara göre daha çok mekâna ve zamana yayılmış anlatımlara sahiptir.

Uzun zamana yayılan kapsamlı öyküleri ve daha karmaşık olay örgüleri ile uzun filmler, bekleneneği gibi kısa filmlerden daha fazla karakter ile anlatılarını şekillendirmektedir. Karakter sayılarının yanında olay örgüsü içinde bu karakterlerin hangi özelliklerinin ne ölçüde yer aldığı da kısa ve uzun filmlerde farklılık göstermektedir. Bu bağlamda kısa filmlerde karakterlerin çoğunlukla fiziksel ve biyolojik özelliklerine ve bazen de psikolojik özelliklerine yer verilirken, uzun filmlerde karakterlerin kişilerarası özelliklerine ve kültürel özelliklerine de yer verilebilmektedir.

Ele alınan filmler ile yapılan çözümlemede, uzun filmlerin kısa filmlere göre daha kapsamlı öyküleri; daha çok karakter ile daha karmaşık olay örgüleri içinde anlattıkları saptanmıştır. Bu durum alan yazında karşılaşılan tanımlama ve açıklamalarla uyusmaktadır. Ayrıca kısa filmlerde, klasik anlatıdaki üç perdeli yapı bulunsa da bu perdelerden sadece bir tanesi, gelişme/çözümleme bölümü film anlatısının büyük bir bölümünü oluşturmaktadır. Bunun sonucu olarak giriş/sergileme bölümü kısa olan, karakter gelişimlerine çok fazla yer vermeyen kısa filmler, anlatının bu bölümlerini izleyicinin hayal gücüne bırakmaktadır. İncelen filmlerin uzun versiyonlarında izleyiciye açıklanan olaylar, kısa versiyonlarında; 9 filmde dünyanın neden o hale geldiği ve bez bebeklerin nasıl canlandığı; *Whiplash* filminde Andrew'nun o noktaya nasıl geldiği, hayallerinin ne olduğu ve Fletcher'in öğrencilerine neden o kadar yüklendiği; *Baskın* filmde binadakilerin kim oldukları, neden polislere saldırdıkları ve polislerin kurtulup kurtulmadığı; *Emergency* filminde Kunle ve Sean'ın düşüncelerini şekillendiren çevrenin nasıl bir yer olduğu gibi konular olay örgüsü içinde açıklanmayarak izleyici bu konularda tahmin yürütmek durumunda bırakılmıştır. Bu bağlamda uzun ve kısa film anlatılarının kapsam bakımından farklı olmasının yanında,

izleyiciye yaşattığı izleme deneyimi ve onlardan beklentileri bağlamında da farklı olduğu ifade edilebilir.

Emin Paftalı || Sinema anlatısında kısa ve uzun filmlerin farkları: Kısa ve uzun olarak çekilmiş dört filmin karşılaştırılması

Hakem değerlendirmesi || Peer-review

Dış bağımsız

Externally peer-reviewed

Çıkar çatışması || Conflict of interest

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir

The author has no conflict of interest to declare

Finansal destek || Grant support

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

The author declared that this study has received no financial support

Kaynakça

- Academy Awards. (____). Special rules for the short film awards.
https://www.oscars.org/sites/oscars/files/95aa_live_action_short.pdf
- Acker, S. (Yönetmen). (2005). 9 [Film]. UCLA Animation Workshop.
- Acker, S. (Yönetmen). (2009). 9 [Film]. Focus Features.
- Adana Altın Koza Film Festivali. (____). 29. AAFF uluslararası kısa film yarışması yönetmeliği. <https://altinkozaff.org.tr/wp-content/uploads/2022/06/29.AAFF-ULUSLARARASI-KISA-FILM-YARISMASI-YONETMELIGI.pdf>
- Akyürek, F. (2005). Senaryo yazarı olmak (3. baskı). Mediacat.
- Ankara Film Festivali. (____). 33. Ankara film festivali festival yönetmelikleri.
<https://docs.google.com/document/d/1G5eJVdtAXq0wJ7jgdOFTNBsLt4Wi1e0k/edit>
- Antalya Altın Portakal Film Festivali. (____). 59. Antalya altın portakal film festivali ulusal kısa film yarışması yönetmeliği.
<https://www.antalyaff.com/tr/page/index/1/138>
- Aristoteles. (1987). Poetika (1. baskı) (Çev. İ. Tunalı). Remzi.
- Aslanyürek, S. (2004). Senaryo kuramı (2. baskı). Pan.
- Barthes, R. (1993). Göstergebilimsel serüven (1. baskı) (Çev. M. Rifat, S. Rifat). Yapı Kredi.
- Başol, Ö (2017). Senaryo kitabı (1. baskı). İthaki.
- Berlinale. (____). Berlinale general guidelines for submission and participation.
<https://www.berlinale.de/en/film-entry/guidelines/general-guidelines.html>
- Bordwell, D., Thompson, K. ve Smith, J. (2020). Film art an introduction (12. baskı). McGraw-Hill.
- British Film Institute. (____). BFI filmography. <https://www.bfi.org.uk/bfi-national-archive/research-bfi-archive/bfi-filmography/bfi-filmography-faq>
- Buckland, W. (2015). Film studies an introduction (1. baskı). Teach Yourself.

Can, A. (2010). Kısa film (2. baskı). Tablet.

Cannes. (___). Cannes court métrage festival de cannes.

<https://www.cannescourtmetrage.com/en/participer/inscrire-un-film#tab=shorts-in-competition>

Chatman, S. (2009). Öykü ve söylem filmde ve kurmacada anlatı yapısı (1. baskı) (Çev. Ö. Yaren). De Ki.

Chazelle, D. (Yönetmen). (2013). Whiplash [Film]. Bold.

Chazelle, D. (Yönetmen). (2014). Whiplash [Film]. Bold.

Chion, M. (2003). Bir senaryo yazmak (3. baskı) (Çev. N. T. Öztokat). Afa.

Cooper, P. ve Dancyger, K. (2005). Kısa film yazmak (1. baskı) (Çev. S. Gündeş). Es.

Costello, J. (2010). Senaryo yazımı (1. baskı) (Çev. B. Baysal). Kalkedon.

Cowgill, L. J. (2005). Writing short films structure and content for screenwriters (2. baskı). Watson-Guptill.

Eco, U. (1995). Anlatı ormanlarında altı gezinti (2. baskı) (Çev. K. Atakay). Can.

Edgar-Hunt, R., Marland J. ve Richards, J. (2012). Senaryo yazımı (1. baskı) (Çev. G. Altıntaş). Literatür.

Erdoğan, İ. (2012). Pozitivist metodoloji ve ötesi (3. baskı). Erk.

Esslin, M. (1996). Dram sanatının alanı (1. baskı) (Çev. Ö. Nutku). Yapı Kredi.

Evrenol, C. (Yönetmen). (2015). Baskın [Film]. Film Colony.

Evrenol, C. ve Akay, O. E. (Yönetmenler). (2013). Baskın [Film]. Atlantik.

Felando, C. (2015). Discovering short films: The history and style of live-action fiction shorts (1. baskı). Palgrave Macmillan.

Field, S. (2012). Senaryo yazımının temelleri (1. baskı) (Çev. Ş. Erol). Alfa.

Irving, D. K. ve Rea, P. W. (2006). Producing and directing the short film and video (3. baskı). Focal.

- İstanbul Film Festivali. (____). İstanbul film festivali ulusal kısa film yarışması yönetmeliği. <https://film.iksv.org/tr/yonetmelikler/ulusal-kisa-film-yarismasi>
- Kaliç, S. (1992). Deneysel sinemanın kısa tarihi (1. baskı). Hil.
- Mckee, R. (2007). Story, senaryo yazımının özü yapısı, tarzı ve ilkeleri (2. baskı) (Çev. N. Yılmaz, E. Yılmaz, F. Kınalı). Plato.
- Miller, W. (2009). Senaryo yazımı sinema ve televizyon için (3. baskı) (Çev. Y. Büyükerşen, N. Esen, Y. Demir). Hayalbaz.
- Monaco, J. (2002). Bir film nasıl okunur (1. baskı) (Çev. E. Yılmaz). Oğlak.
- Mutlu, E. (2008). İletişim sözlüğü (3. baskı). Ayraç.
- Nutku, Ö. (2001). Dram sanatı (4. baskı). Kabalıcı.
- Nash, P. (2013). Kısa film senaryosu yazmak (1. baskı) (Çev. B. Baysal). Kalkedon.
- Oktuğ, M. (2008). Sinemada anlatı: Senaryo (1. baskı). Galata.
- Oluk, A. (2008). Klasik anlatı sineması (1. baskı). Hayalet.
- Orhon, E. N. (2008). Kısa filmin doğası ve kısa film yapım-yönetim özellikleri. D. Bayraktar (Ed.), Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 7 (1. baskı) (s. 421-429). Bağlam.
- Oxford Dictionary. (____). Film, narrative, story. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com>
- Parker, N. (2011). Kısa filmler nasıl yapılır nasıl dağıtılır (1. baskı) (Çev. E. Ekici). Kalkedon.
- Piper, J. (2015). Kısa film yapımı (2. baskı) (Çev. G. Metin). Say.
- Raskin, R. (2002). The art of the short film (1. baskı). Mcfarland.
- Saygın, T. (2003). Anlatı. A. Cevizci (Ed.), Felsefe ansiklopedisi cilt 1 (1. baskı) (s. 431-434). Etik.
- Sinema Genel Müdürlüğü. (____). Kısa film yapım desteği. <https://sinema.ktb.gov.tr/TR-246692/kisa-film-yapim-destegi.html>

Emin Paftalı || Sinema anlatısında kısa ve uzun filmlerin farkları: Kısa ve uzun olarak çekilmiş dört filmin karşılaştırılması

- Singleton, R. S. (2004). Amerikan sinema terimleri sözlüğü (1. baskı) (Çev. S. Taylaner). Es.
- Sundance. (____). Rules & regulations for submitting to the 2023 Sundance film festival. https://dotorg-stg-assets.s3.amazonaws.com/pdf/submissions/2023_Submissions_Rules.pdf
- Şener, S. (2016). Yaşamın kırılma noktasında dram sanatı (5. baskı). Dost.
- Türk Dil Kurumu. (____). Anlatı, dramatik, film, metraj. <https://sozluk.gov.tr>
- Truby, J. (2012). Senaryo anatomisi (1. baskı) (Çev. F. Uncu). Dharma.
- Williams, C. (Yönetmen). (2018). Emergency [Film]. Temple Hill.
- Williams, C. (Yönetmen). (2022). Emergency [Film]. Amazon.
- Yaren, Ö. (2013). Sinemada anlatı kuramı. Z. Özarslan (Ed.), Sinema kuramları 2 beyaz perdeyi aydınlatan kuramlar (1. baskı) (s. 167-192). Su.

Extended abstract

The history of cinema started with short films. With the economic and technological developments, the duration of the films has been extended and commercial cinema has started to produce feature films. However, the production of short films continued. With the developing communication technologies and the internet in the 21st century, the mediums where people can watch short films have become widespread and the production of short films has increased. There are various differences between short and feature films in areas such as duration, form, content, screening and consumption. In this study, it was thought that considering the differences between short and feature film narratives would be useful in matters such as film production and analysis. The aim of the study is to reveal the narrative differences between short and feature films. In this context, instead of examining short and feature films made by different people and having different stories; In this study, short and feature films made by the same directors and prepared based on the same stories are discussed.

Narrative is a form of communication as old as human history. From mythology to fairy tales, from literature to theater, narratives are presented to people in various ways in all areas of life. The cinema narrative, which has developed since the early years of cinema and takes its origins from the understanding of theater and drama in the Ancient Greek period, is defined as classical or traditional narrative. Dramatic narrative, in its most general form, has a structure consisting of three acts. These three acts are called setup, confrontation and resolution. Other important elements of the dramatic narrative are the conflict that emerged between the confrontation and resolution acts and the climax stage experienced while moving to the final act, which is the resolution. The events in the narrative constitute the story, and the sequence and how these events are conveyed form the plot. In this study, which aims to compare the narratives of short and feature films, Narrative Analysis was chosen as the method. Narrative analysis is the analysis of a narrative by focusing on all or some of its elements such as the narrator, the narrative organization and structure, the characters in the narrative and the construction of these characters, the codes and metaphors of the narrative, the type and form of the narrative. For this analysis, short and feature films shot by the same directors based on the same story were taken as samples, *9* (2005) and *9* (2009), directed by Shane Acker; *Baskın* (2013), directed by Can Evrenol and Oğulcan Eren Akay, and *Baskın* (2015), directed by Can Evrenol; films *Whiplash* (2013) and *Whiplash* (2014) directed by Damien Chazelle and *Emergency* (2018) and *Emergency* (2022) directed by Carey Williams were chosen as the sample of this study. The films in the sample are analyzed and compared in the context of the concepts of narrative, story, plot, conflict and character, which are discussed in the literature. In the analysis, the more comprehensive stories of feature films compared to short films; It has been determined that they tell more complex plots with more characters. In addition, although there are three-act structures in the classical narrative in short films, only one of these acts, the confrontation part, constitutes a large part of the film narrative. As a result, short films with short setup sections and not giving much space to character developments rely on the imagination of the audience for these parts of the narrative, leaving more space for the audience to guess and use their imagination by creating simpler plots. In this context, it has been concluded that the

Emin Paftalı || Sinema anlatısında kısa ve uzun filmlerin farkları: Kısa ve uzun olarak çekilmiş dört filmin karşılaştırılması

narratives of feature and short films are different in terms of scope, as well as in terms of the viewing experience and expectations from the audience.

Kimlik ve ırk bağlamında Afro-Türklerin “Arap bacı” örneği üzerinden bir incelemesi

An examination of Afro-Turks on the example of the “Arap bacı” in the context of identity and race

Abdurrahim Yalçın || Araştırma görevlisi doktor || Yozgat Bozok Üniversitesi
abdurrahimyalcin@gmail.com || 0000-0001-6812-0453 

Öz

Bu çalışmada Türkiye Cumhuriyeti’nde yaşayan diğer insanlar gibi eşit vatandaşlık haklarına sahip olmalarına rağmen Afro-Türklerin gündelik yaşamlarında ötekileştirilerek ve olumsuzlanarak konumlanan temsilinin, Türk sinemasında da bir Afro-Türk olan Dursune Şirin’in yer aldığı filmlerde “Arap bacı”, “dadı”, “bacı kalfa” tiplerini örneklerinde nasıl ele alındığı ve bu kimliğin oluşumuna etkisinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda Türk sinemasında anılan tiplerle öne çıkan Afro-Türk Dursune Şirin karakteri üzerinden, *Karanlıklar Meleği* (1966), *Osmanlı Kabadayısı* (1966) ve *Yumurcak* (1969) filmlerinde Afro-Türklerin Türk sinemasında nasıl temsil edildikleri ve filmlerde kurgulanan toplumsal yaşam içinde nasıl bir kalıp-yargıya sahip oldukları içerik analizi yöntemi ile incelenmektedir. Bu inceleme sonucunda eşit vatandaşlık haklarına sahip olmalarına rağmen Afro-Türklerin filmlerde kullanılan kalıp-yargılarla toplumsal yaşam alanlarında rastlanan ikincilleştirme ve maruz kalınan olumsuz algılamaların sürdürüldüğü görülmektedir.

Anahtar kelimeler: kimlik, ırk, afro-türkler, arap bacı, türk sineması

Abstract

In this study, which is examined the representation of Afro-Turks, who are faced with being marginalized in their daily lives, despite having equal citizenship rights like other people in the Republic of Türkiye. It is aimed to examine the “Arab bacı”, “nanny”, “bacı kalfa” typologies how affect and cause the formation of Afro-Turks’ identity. In this context, in Turkish cinema Dursune Şirin is also an Afro-Turk, who performed with the mentioned characters in *Karanlıklar Meleği* (1966), *Osmanlı Kabadayısı* (1966) and *Yumurcak* (1969). How Afro-Turks are represented in Turkish cinema with these films and what kind of stereotypes they have in the social life. The films have been examined by content analysis method. As a result of this examination, it is seen that the stereotypes and judgments used in the films of Afro-Turks are maintained negativeness in the social sphere.

Keywords: identity, race, afro-turks, arap bacı, turkish cinema

Atıf || Citation

Yalçın, A. (2022). Kimlik ve ırk bağlamında Afro-Türklerin “Arap bacı” örneği üzerinden bir incelemesi. *ARTS*, 9, 39-57. <https://doi.org/10.46372/arts.1195054>

Geliş || Received
26.10.2022

Kabul || Accepted
23.11.2022

Giriş

Modernizm ile toplumda daha çok merkezleşen bireyin kendini ve geçmişini sorgulaması, bununla birlikte küreselleşen bir dünyada farklı kimliklerin birbiriyle daha kolay karşılaşabilir bir konumda olması, ulusal bir kimlik içinde bulunan farklı kimliklerin kendilerini sorgulamalarını beraberinde getirmiştir. Bu durumun yaşadığımız topraklarda da olduğu gibi büyük imparatorluklardan geriye kalan ve pek çok toplumu içinde barındıran ülkeler için önemli bir sosyolojik sorun olduğu görülmektedir. Bu anlamda toplumlar iki temel durum ile karşı karşıya kalmaktadır. Bunların ilki anlamını her geçen gün korumakta zorlanan "ulusal kimlik" çatısı altında farklı kimlikleri görmezden gelerek onları biçimlendirmeye çalışmak ya da onların özgürce varlığını sürdürmesine ve kültürünü geliştirmesine olanak sağlamaktır.

Bu çalışma kapsamında ele alınan Afro-Türkler köle olarak getirildikleri bugünkü Anadolu topraklarında hep ikincil konumda bulunmuş ve ilk tanımlamaya giren yani gökten inmişçesine kimliği, kökeni yok sayılan hatta insan yerine bile konulmadan karın tokluğuna efendilerinin hizmetçisi olarak çalışan bireyler olarak görülmüşlerdir. Bu anlamda çalışmada diğer insanlar gibi eşit vatandaşlık hakkına sahip olmalarına rağmen Afro-Türklerin toplumsal alanda ikincilleştirilerek/ötekileştirilerek konumlanan temsilinin, Türk Sinemasında Dursune Şirin'in yer aldığı filmlerde "Arap bacı", "dadı", "bacı kalfa" tiplerini ile nasıl bir kimliğe sahip oldukları içerik analizi yöntemiyle incelenmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda çalışmada öncelikle kavramsal çerçeveyi oluşturan kimlik kavramı tanımlanmaya çalışılacak ve sonrasında Afro-Türklerin nasıl bu topraklara geldikleri ve bugünkü durumları ele alınacaktır. Çalışmada analizlerin yapıldığı başlıkta ise, Türk Sinemasında "Arap bacı", "dadı", "bacı kalfa" tiplerini ile öne çıkan ayrıca bir Afro-Türk olan Dursune Şirin'in, *Karanlıklar Meleği* (Mehmet Dinler, 1966), *Osmanlı Kabadayısı* (Türker İnanoğlu, 1966) ve *Yumurcak* (Türker İnanoğlu, 1969) filmleri üzerinden Afro-Türklerin filmlerde nasıl temsil edildikleri ve toplumsal yaşam içinde nasıl bir kalıp-yargıya (stereotip) sahip oldukları irdelenmeye çalışılacaktır. Çalışma sonunda incelenen film örnekleriyle de Afro-Türkler üzerindeki mevcut olumsuz öteki algısının sürdürüldüğü görülmektedir.

Modernizmin ve küreselleşmenin bir sonucu olarak kimlik

Latince *idem* (aynı) kökünden türeyen ve İngilizceye *identity* kelimesi olarak geçen "kimlik" kavramı bir aynılığı, ortaklığı ve benzerliği ifade etmektedir. Türkçede ise kimlik kavramı yine aynılığa ve özdeşliğe atıfta bulunarak, "kim" yani "kimler"den olduğu sorusundan türemektedir. Mehmet Ali Kılıçbay (2012,

s. 161) kelimenin bu kavramsal kökeninden hareketle kimliği aslında bir mensubiyet, aidiyet ve çoklukla aynılaşma göstergesi olarak tanımlamaktadır. Bu durum aslında kimliklerin öteki karşısında aynılaşmasının sağladığı bir durumu ortaya koymaktadır.

Kimliği tanımlarken Nuri Bilgin (2007, s. 201) benzer bir yaklaşıma sahiptir ve kimliğin bireyin kendini tanımlama ve konumlandırmasının bir ifadesi olarak "onun kim olduğu ve nerede durduğuna ilişkin bir cevap" olduğundan hareketle kimliği "birey veya grubun kendini diğer birey veya gruplardan ayırt edici özelliklerinin bütünü" olarak tanımlamaktadır. Bu açıdan baktığımızda kimliğin tanımı daima ötekine göre yapılmaktadır. Dolayısıyla bir kişinin, bir grubun ya da topluluğun yaşadığı toplum içinde konumlanması, toplumun diğer kısmını oluşturan ötekilerden ayrıldığı noktalar, aslında o birey(ler)in kimliğini tanımlamaktadır. Bu anlamda "kimlik, kişisel ve toplumsal bir olgudur. Kişinin kimliği hakkındaki kavrayışı, çevresi ile kurduğu etkileşim sonucunda gelişip değişir ve kişi çevreden gelen mesajlara göre" toplumsal alanda kendi pozisyonunu belirlemektedir (Deliormanlı, 2006, s. 10). Bu belirlenim sonucu sosyal çevresinde bireyin kimliği de daha net olarak ortaya konulmuş olmaktadır.

Sosyal bir varlık olan insan bireysel ya da toplumsal ilişkilerinin biçimlendiği sosyal çevresinde kendi gerçekliğini anlamlandırma sürecini deneyimlemektedir. Bu süreçte "kim" olduğu ya da "kimler"den olduğu soruları onun toplum içindeki konumunu ve aidiyetini belirlemektedir. Bu bağlamda kişinin sosyal sınıf, cinsiyet, ırk, etnisite, din, bölge ve ulus gibi doğuştan gelen ya da toplumsal olarak inşa edilen, sosyal yaşam alanını ve ilişkilerini doğrudan tanımlayan kavramlar bireyin kimliğine yönelik anlamlar bütünü oluşturmaktadır (Yalçın, 2022, s. 25). Jeffrey Weeks de (1998, s. 85) başlıklı makalesinde yukarıdaki tanımlamalara benzer bir tanımlama ile kimliği "bazı insanlarla nelerinizin ortak olduğuna ve sizi başkalarından neyin farklılaştırdığına ilişkin bir ait olma sorunu" olarak tanımlarken bu durumun, "en temel anlamıyla size kişisel konum duygusu, bireyselliğinize değişmez bir öz" vereceğinden bahsetmektedir.

Suavi Aydın (aktaran Sarı, 2007, s. 65) benzer bir biçimde "birincisi tanımlama ve tanınma, ikincisi aidiyet olmak üzere kimliğin iki bileşeni olduğunu" söylemekte ve "toplumsallaşan insanın diğer insanlarla bağını kuran, onlarla paylaştığı kültürdür ve birliktelik algısı, aynı kültürü paylaşan insanlar arasındaki bu 'uyum', 'kimlik' dediğimiz tutunum unsuru" aracılığı ile ortaya çıktığını belirtmektedir. Diğer taraftan bu ortak bağ ve paylaşımların yanında bireyin kimliğinin seçimi "kendine dayatılan değerlerin dışında seçimle oluşabilecek, çok katmanlı ve karışık bir süreç" olduğu düşüncesi de mevcuttur. Bu yüzden bireyin kimlik seçimi zaman, mekan ve çevresiyle kurduğu ilişkilere

göre değişerek gelişebilmektedir. Bu bağlamda "birey, kendisiyle özdeş kabul ettiklerine kucak açarken farklı gördüklerini dışlar ve ötekileştirir ve çoğu kimlik söylemleri, ötekini tek boyutlu ve kalıplaşmış bir gerçeklik boyutuna indirger. Tüm kimlikler ancak farklılıklarıyla var" olmaktadır dolayısıyla kimlik diğerine/ötekine göre tanımlanmakta ve yorumlanmaktadır (Yıldız 2008, s. 10).

Bu bağlamda "kimlikler bizi konumlayan ve kendimizi konumladığımız farklı durumlara verdiğimiz isimlerdir ve geçmişin öyküleri" olarak da değerlendirilebilmektedir (Hall, 1998a, s. 177). Stuart Hall (1998b, s. 41) bu durumu "senin dışındaki herkesin ne olduğunu öğrendiğinde, sen onların olmadığını" düşüncesiyle tanımlamakta ve kimliğin "daima, kendi olumsuzunu sadece olumsuzun dar bakışıyla elde edebilen yapılanmış bir temsil" olarak açıklamaktadır. Hall (1998a, s. 173-177) yukarıdaki tanımlamasına ek olarak, kültürel kimlik üzerine birbirinden farklı iki görüşten bahsetmektedir. İlkinde kültürel kimliği tek, paylaşılan bir kültür bir tür ortak "tek gerçek benlik" bağlamında tanımlamaktadır. Bu tanımında,

(...) kültürel kimlik, ortak tarihsel deneyimleri ve paylaşılan kültürel kuralları yansıtmaktadır. Paylaşılan bu ortak değerlerde bir "halk" yaratılmaktadır. Dolayısıyla bu görüşte birlik, diğer bütün farklılıklardan daha önemlidir. Geleneksel görüşe göre tutarlı, bütüncül ve sabit kimliğin üretimi için ırk, cinsiyet, sınıf gibi tüm dinamikler birlikte hareket etmektedir.

İkinci görüşse, birçok benzerliği kabul etmekte ama "farklılıkların da gerçekten ne olduğumuza dair önemli ipuçları içerdiğini savunmaktadır. Bu görüşe göre kimlik "var olma" kadar bir "olma" meselesidir. Geçmişe ait olduğu kadar geleceğe de aittir. Kimliklerin bir tarihi vardır, bir yerden gelir ancak tarihsel olmaları nedeniyle sürekli" dönüşüme maruz kalmaktadır (Hall, 1998a, s. 173-177). İkinci görüşe göre kimliği sabit, değişmeyen olarak kabul etmek yerine, değişen ve dönüşen bir yapıda, sürekli kendini inşa ettiği bir süreçten bahsedilebilir. Dolayısıyla, kimlik belirli bir sınırı olmayan bulunduğu toplum ve kültür içinde sürekli kendini dönüştürerek pek çok etkene göre konum değiştiren çok katmanlı bir yapıya karşılık gelmektedir. Kimlik bir topluma ya da bir gruba dâhil olma, aidiyet ve mensubiyeti de içinde barındıran, kişinin "kim" ve "kim(ler)den" olduğu sorularını da içeren toplumsal, kültürel, etnik, politik, tarihsel ve mekânsal pek çok anlamı da bir arada bulundurarak tanımlayan ve ötekine/diğerine göre biçimlenen bir kavramdır (Yalçın, 2022, s. 26).

Tüm bu tanımlamalara bakıldığında bireylerin ya da toplulukların verdiği, kendi kimliğini ortaya koyma mücadelesi bir var olma, tanınma, kabul görme ya da kendi kültürünü devam ettirme meselesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Farklı kültürlerin yok sayılmasıysa, günümüzde olduğu gibi toplumsal alanlarda çeşitli kargaşa, çatışma ve kaosa neden olmaktadır. Bu durumda bugünkü kapitalist düzen içinde kimlikleri yok sayarak tek tipleştirmeye dayalı tepeden inmeci bir

yaklaşım yerine farklı kimliklerin kendi kültürlerini ve ritüellerini yaşa(t)malarına olanak sağlamak yaşadığımız dünyada pek çok sorunun çözümüne de katkı sunabilir. Bu çalışmada ele alınan Afro-Türkler ise bu konuda oldukça yabancı kalınmış hatta aynı sınırlar içinde yüzyıllardır birlikte yaşayan insanların bile toplumsal alanda varlıklarından haberdar olmadığı bir kimlik olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda Afro-Türk kimliğinin toplum içinde ötekileştirilerek yaşadığı zorlukların film örnekleri üzerinden incelenmesi ve dolayısıyla bu kimliğin toplumun bir parçası olarak yaşadığı ötekileştirmelere karşı bir farkındalığın oluşmasına katkı sunması çalışmanın amaçlarından biridir.

Kölelikten vatandaşlığa Afrika kökenli Türkler

"Köleliğe, sürgüne, sömürgeleşmeye, göçe itilmiş olan halklar ağırlıklı olarak Afrika'dan gelmişlerdir" (Hall, 1998a, s. 179).

Küreselleşmeyle birlikte kimliklerin toplumsal alanda görünürlüklerinin "artmasının sonuçlarından biri olarak kabul edebileceğimiz oldukça yeni olgulardan biri de, Türkiye'de Afrika kökenli vatandaşların varlığından haberdar" olunmasıdır (Durugönül, 2013, s. 1402). Bu anlamda ülkemizde yaşayan Afrika kökenli Türklerin geçmişini anlayabilmek için tarihte zorunlu göçlerin bir çeşidi olarak kabul edilen köle ticaretini incelemek gerekmektedir (Durugönül, 2013, s. 1403). Köle ticaretine ya da köleliğe¹ tarih boyunca dünyanın pek çok yerinde rastlanmaktadır. Bugün ülkemizin de içinde bulunduğu topraklarda kurulmuş olan Osmanlı Devleti'nin Asya, Orta Doğu, Kuzey Afrika, Balkanlar ve Kafkasya'da bulunan topraklarında, Osmanlı'dan önce bu bölgelerde yaşamış olan Bizans ve Roma imparatorlukları gibi büyük medeniyetlerde köleliğin olduğunu tarihi kaynaklar bize aktarmaktadır. Bu çalışma açısından Türkiye'deki Afrika kökenli Türklerin geçmişini anlamak için özellikle "Osmanlı Döneminde köle ticareti sonucunda sadece Anadolu'da değil, bugünkü Irak, Tunus, Fas, Cezayir, Suudi Arabistan'a kadar yayılan büyük bir coğrafyada ve Balkanlar'da" önemli bir Afrika kökenli nüfusun yer aldığı görülmektedir (Olpak, 2013, s. 123). Osmanlı Devleti tarih sahnesinden çekildikten sonra yerine kurulan Türkiye'de bulunan Afro-Türklerin bu coğrafyalardan köle ticareti sonucu Anadolu'ya getirildikleri anlaşılmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun hüküm sürdüğü zamanlarda kölelik aynı dönemde dünya üzerinde var olan diğer pek çok ülkede olduğu gibi yasal dayanağı olan, toplumsal alanda kabul gören bir durum olarak öne çıkmaktadır. Buradaki tek

¹ Kendisi de bir Afro-Türk olan Mustafa Olpak (2013, s. 127), köle kavramını şöyle tanımlamaktadır: "Köle, bir insanın mal ya da para karşılığı aldığı malıdır. Köle sahibi, almış olduğu bu malı istediği gibi kullanma hakkına sahiptir; istediği yere götürebilmekte, istediği şartlarda çalıştırabilmekte, istediği birilerine hediye edebilmektedir."

fark ise Avrupalı Portekiz, İspanya, Fransa ve İngiltere gibi ülkelerin başlattığı Atlantik köleciliği denilen ömür boyu köle kalma ve köle üretme anlayışı yerine, İslam inancındaki azatlık sistemine dayalı bir kölelik anlayışının Osmanlı Devleti'nde görülmesidir. Bu anlayışa göre köle olarak getirilen insanlar bir süre sonra azat edilebilmekte ve bunun sonucunda özgür bir insan olarak toplum içinde yaşamını sürdürebilmektedir. Dolayısıyla Osmanlı'daki kölelik sistemi, açık kölelik sistemi olarak tanımlanmakta ve kölelere Avrupalıların başlattığı Atlantik köleciliğinde olduğu gibi ömür boyu köle olarak kalmadan, toplum içinde daha çok ev içi hizmetlerde, tarıma dayalı işlerde, kısıtlı da olsa küçük sanayide yer alan üretim süreçlerinde ve ordunun bando ve mızıkça alayları gibi geri hizmetlerde kullanıldıkları bir yaşam alanı sunmaktadır (Olpak, 2013, s. 123). Atlantik köleciliği erkek ağırlıklı bir sistemken, İslam köleciliği de diyebileceğimiz Osmanlı topraklarında görülen açık kölelik sisteminde, çalışma alanları da göz önünde bulundurularak Afrika'dan getirilen kölelerin üçte ikisini kadınların oluşturduğu görülmektedir. Ev içi hizmet işlerinde kullanılan köleler ilk geldiklerinde acemi statüsünde kabul edilirken, yaptıkları işi öğrendikçe kalfalığa yükselmekte, "Bacı kalfa", "dadi", "hizmetçi" ve "aşçı" gibi sıfatlar kullanılarak köleliğin izleri bir nevi silinmektedir ve köşk ve konaklarda yaşayan insanların birden çok kölesinin olduğu da görülebilmektedir (Olpak, 2013, s. 124).

Osmanlı İmparatorluğu'nda köle ticaretini yasaklama girişimleriye ilk olarak 1847 yılında yayınlanan padişah fermanı ile başlamış ancak toplumda benimsenen bu kurum 1857'de yayınlanan bir başka yasaklama fermanı ile bile tam olarak kaldırılamamıştır (Olpak, 2013, s. 123). Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra 1926'da Şer-i Hükümlerin tamamen kaldırılması ile yasal dayanağını kaybeden kölelik, Cumhuriyet döneminde yapılan düzenlemelerle fiili olarak kaldırılmıştır. Ancak "Osmanlı'dan miras kalan evlat edinmeye dair yasaların mümkün kıldığı başka tür bir kölelik olan 'evlatlık' devam" etmiş ve bu durum "1956 yılında Birleşmiş Milletler'in bazı ülkelerde köleliğin sürdürülmesini önleyebilmek amacıyla almış olduğu" kararı Türkiye Cumhuriyeti'nin de imzalaması sonucu ancak 1964 yılında tamamen kaldırılmıştır (Olpak, 2013, s. 124).

Bugün kölelik üzerine ülkemizde yürütülen çalışmalara bakıldığında bu durumun oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Bu yüzden "dünyadaki Afrika Diasporası'nın bir parçasını oluşturan Türkiye'deki diasporaya ilişkin araştırmaların yetersizliği dünyadaki Afrika Diasporası çalışmalarının bu parçasının eksik kalmasına neden olmaktadır. Afrika kökenli insanların köleliğin çöküşünden sonra Osmanlı İmparatorluğu'nda ya da Türkiye Cumhuriyeti'ndeki yaşamları hakkında da bilgi" son derece kısıtlıdır (Durugönül, 2013, s. 1407). Bu anlamda Türkiye'de en önemli çalışmalar 2006

yılında Afrikalılar Kültür ve Yardımlaşma Derneği'nin kurulması ve Afro-Türklerin kökenlerine yönelik çok az sayıda araştırmacının yaptığı çalışmalardır. Bu çalışmalarda bugün çoğunluğu tarımla uğraşan Afrikalı Türklerin büyük bir kısmı Antalya, Aydın, İzmir, Adana ve Muğla gibi illerde yani Akdeniz ve Ege kıyılarında yaşamakta oldukları görülmektedir (Durugönül, 2013, s. 1408). Afro-Türkler her ne kadar Osmanlı Devleti zamanında azat edilerek sonraki süreçlerde vatandaşlık haklarını kazanmış olsalar bile toplumsal yaşam içinde tenlerinin rengi nedeniyle birçok olumsuzlukla karşılaştıkları görülmektedir. Bu durumu hem bir Afro-Türk hem de Afrikalılar Kültür ve Yardımlaşma Derneği Başkanı olan Olpak (2013, s. 127) şu sözlerle anlatmaktadır:

Farklı olmak, hele rengi farklı olmak, kültürler beşiği Anadolu'da tüm yaşam süresinde pek çok ayrımcılığa, sözlü ya da vücut diliyle tacizlere neden oluyor ve bunu yasalar engelleyemiyor. Hele çocukluğunuzda yaşadıklarınızı üzerinizden atamıyorsunuz. Bu öyle bir şey ki, aynaya bakmak istemiyorsunuz. Annenize babanıza kıızıyorsunuz. Size hiç ama hiç sorulmaması gereken sorulara maruz kalıyorsunuz. Kendinizi nasıl savunacağınızı bilmiyorsunuz. Bildiğiniz tek yol, o ortamdan hızla kaçmak oluyor. Tabii, sonsuza kadar kaçamıyorsunuz.

Bu bölümde Afro-Türkler özelinde anlatmaya çalıştığımız köleliğe zorlanan insanların sadece ten-rengine göre asırlardır nasıl sömürüldüklerini ve toplum içerisinde nasıl ikincil bir konuma itildiklerini ve aslında bugün dahi zaman zaman patlak veren şiddet olaylarının kaynağını anlamak adına Sir Alan Burns'un tespitleri de önemlidir (aktaran Fanon, 2009, s. 129-130):

Bir ırkın başka bir ırka karşı duyduğu akıldışı nefretten başka bir şey değildir renk önyargısı; bir ırkın kendinden aşağı gördüğü bir ırka karşı takındığı hor görü tavrı ve nihayet, boyunduruk altında tutulan, sürekli aşağılanan ırkın iliklerine kadar işleyen kin ve öfke. Bir ırkın görünebilir en dış özelliği derisinin rengi olduğuna göre, bunun, insanların kafa ve ruh derinliklerine bakılmaksızın ne olduklarına karar vermede başvurulan ilk kistas olmasına şaşmamak gerekir mi? Açık tenli ırklar hor göre gelmişlerdir koyu tenli ırkları; berikilerde kendilerine reva görülen aşağılayıcı konuma artık minnetle rıza göstermeye yanaşmamaktadırlar.

Türk sinemasında Afro-Türk örneği: Dursune Şirin

"Başkaları için varolma'sı söz konusudur siyah adamın"
(Fanon, 2009, s. 120).

Çalışmanın bu bölümünde zorla köleleştirilmiş Afrikalı insanların, Ryan'ın (aktaran Yüksel, 2012, s. 12) "filmlerin, toplumun ne olduğu ve nasıl olması gerektiğine ilişkin fikirleri ve temsilleri elinde tutarak etkilemeleri nedeni ile gerçekliğin sosyal inşasında önemli bir rol oynadıkları" düşüncesinden hareketle, toplum içinde nasıl konumlandırıldıklarını ve Türk sinemasının buna ne gibi etkisinin olduğu incelenmeye çalışılacaktır. Bu kapsamda Türk sinemasının pek çok filminde "Arap bacı", "dadı", "bacı kalfa" gibi rollerde

karşılaştığımız ve aynı zamanda bir Afro-Türk olan Dursune Şirin'in *Karanlıklar Meleği*, *Osmanlı Kabadayı*sı ve *Yumurcak* filmleri bu kapsamda incelenmeye çalışılacaktır.

Karanlıklar Meleği

Film ağaçlı bir yolda kocası Kemal'e (Cüneyt Arkın) kadınların gösterdiği ilgiye karşı kıskançlık krizine giren Jale'nin (Neriman Köksal) hızla sürdüğü bir arabanın görüntüsüyle açılmaktadır. Arabayı kullanan Jale bir yandan da Kocası Kemal'le tartışmaktadır. Bu tartışmalar sırasında yaşanan kaza ile Jale yaşamını yitirirken kocası Kemal yüzünde derin bir yara ile kazadan kurtulmaktadır. Oldukça büyük ve gösterişli olan köşkünde düzenlediği partide tanıştığı zengin eşini kaza sonrası kaybeden Kemal, kazada aldığı yara ile çirkin görüntüsü nedeniyle insanların içine bir daha çıkamayacağını düşünerek bunalıma girer. Filmde daha sonra başroldeki karı koca olan Jale ve Kemal'in nasıl tanıştığı hikayesi anlatılmaktadır. Tipik bir Yeşilçam melodramı olan film, zengin kız-fakir oğlan hikayesi temeline dayanmaktadır.

Çiftin arkadaşlıklarının geliştiği beraber geçirdikleri vakitleri anlatan görüntüler sonrası nikah masasının ardından tekrar Kemal'in kaza sonrası kaldırıldığı hastanede sargılar içindeki görüntüsüne dönülür. Yaşadığı kaza sonrası sokaklarda derbeder bir yaşam süren Kemal, Gül'ü (Hülya Koçyiğit) o günlerde sokak serserilerinin saldırısından kurtarması sırasında tanır. Gül görme engellidir ve yoksuludur. Kemal de bu durum üzerine Jale'den kalan mirası Gül'e bağışlama kararı alacaktır. Çünkü kaza sonrası aldığı yaralarla çirkin olduğunu düşünen ve bu yüzden hayata küsen Kemal, bu duygulardan ancak onu görmeyen bir kadını mutlu ederek kurtulacağını düşünmektedir. Dursune Şirin ise filmin neredeyse yarısından sonra, ilk kez Gül'ün kendisine verilen bu köşke geldiğinde görülmektedir. Kapıda el pençe divan yeni efendisini beklemektedir. Her zamanki gibi güler yüzlü, şirin ve hizmetçi kıyafeti içerisinde. Gül'ü ilk gördüğünde "Hoşgeldiniz, safalar getirdiniz, geleceksiniz diye bir hazırlık, bir hazırlık" diyerek hizmet edeceği yeni efendisine iltifatlar ederek köşkün kapısından içeri davet etmektedir. Gül'ü köşke getiren, Kemal'in ricası üzerine en yakın arkadaşı Doktor Ali'dir (Erol Tezeren) ve onu evin hizmetçileriyle Osman Efendi ve Bacı diyerek tanıştırmaktadır.

Bu tanışma ile bir Afro-Türk olan evin bacasının konumu belirlenmektedir. O evin hizmetçisi, başkaları için var olması gereken kendine ait bir ismi dahi olmayan birisidir. Gül'ün görme engelli olduğunu öğrendiğinde ise yardımcı olma rolünü hemen üstlenerek "İki günde ben ona her tarafı öğretirim!" cevabını vermektedir. Daha sonra filmde bacı, bu durumun bir örneği olarak Gül'ün elinden tutarak merdivenleri çıkarırken gösterilmektedir. Gül'e evi gezdirirken

bacı, Osman efendinin "İyi ki geldiniz, yalnızlıktan bacı ile birbirimizi yiyorduk" sözüne karşılık bacı da "Hizmet edeceğimiz birine ihtiyacımız vardı" diyerek asli vazifesini dile getirmektedir. İlerleyen sahnelerdeyse süpürge ile bacının Osman efendiye vurduğu görülmektedir.

Onun mutfağa girerek bir şeyleri karıştırdığından yakınan Bacı, kulağından çekerek onu azarlamaktadır. Burada Arap bacının mutfak işlerinden sorumlu olduğunu, yani evin yemek işlerine de baktığı vurgulanmaktadır. Filmde bu anlatılanlarla Bacı rolünde olan Dursune Şirin'in köşkte yemek pişiren, temizlik yapan ve evin her türlü hizmetine koşan biri olduğu aktarılmaktadır. Böylece Dursune Şirin'in hemen hemen bütün filmlerinde tekrarlanan köle olarak başkalarının hizmetinde olma özelliğinin altı çizilmektedir.

Dursune Şirin film(ler)inde bir diğer öne çıkan durum filmin genel öyküsü ve başrol oyuncularını tanıttıktan sonra (bu durum filmin en az ilk on beş yirmi dakikasını almaktadır) hayatları hakkında herhangi bir bilgi verilmeden gösterilmeleridir. Bu durum gökten inmişçesine bulunduğu köşk ya da konakta herhangi bir nesne gibi kabul edildiklerini ya da anlatılmaya değer bir geçmişlerinin olmadığını bir göstergesi olarak da yorumlanabilir. Filmlerde vurgulanacak bir hayatlarının olmayışı aslında onların köle olarak getirilmelerine dayanmaktadır. Çünkü kölelerin önemsenecek ya da öğrenilmesi gereken bir hayatı bulunmamaktadır. Çünkü bu insanlar sadece diğer insanların hizmetini görmek için yaşamaktadır. Bu durum elbette film dili ile bu insanların toplum içindeki temsilini de inşa etmektedir. Bu durumu Ryan şöyle açıklamaktadır: "Filmler yerleşik kodlara yaslanarak ya da yenilerini inşa ederek dünyaya ilişkin mevcut anlamları onaylama ya da değiştirme mücadelesinde etkin bir işleve sahiptir" (Aktaran Yüksel, 2012, s. 13).

Filmde sonraki sahnede diğer hizmetçi Osman efendinin ayağı takılarak koltuğa oturmasına "Hay Allah müstahakkını versin. Şuna bak gören gözüyle oraya buraya yuvarlanıyor, sen ise maşallah bizden iyi görüyorsun" diyen bacı, bu insanların buldukları köşk ve konaklardaki bir başka özellikleri olan sahiplerini neşelendirerek onların kendilerini iyi hissetmelerini sağlama vazifesine işaret etmektedir. Gül ise kendisinin de kör olmak yerine görüp düşmek istediğini söylediğinde "Aaa! biz niye varız burada" diyerek görmeyen efendisinin gören gözü olacaklarını vurgulamaktadır. Sonraki sahnede Gül'ün "Kırmıyorum ya sizi?" sözüne karşılık "Hiç kırılır mıyım sana!" cevabını verirken aslında onların hiçbir şeye kırılmadıklarını ya da kırılmayacaklarını dile getirmektedir. Çünkü evin bacı ya da dadısı olan bu insanların hiçbir şeye kırılma hakları yoktur, çünkü insan değil o evin bir ömür karın tokluğuna çalıştırdığı hizmetçisi yani kölesidirler.

Kısa boylu, daima güler yüzlü, kendilerine has şiveleri ile konuşan, çok güzel yemek yapan ve en iyi şekilde hizmet eden bu insanlardan biri olan bacı, film

boyunca hep aynı özellikleri sergilemektedir. Kendilerine ait bir hayatı olmayan, duyguları, düşünceleri, mutlulukları hiçbir biçimde öne çıkarılmayarak başkaları için var oldukları film boyunca altı çizilen özellikleridir. Bacı kimliği bu insanların filmdeki görünürlüğü de etkilemektedir. Bu yüzden filmde sadece hizmet edilmesi gereken yerlerde genellikle başrol oyuncularının arkasında ya da yanında çerçevenirler. Filmin sonunda Kemal'in Avrupa'da geçirdiği estetik ameliyatın başarılı olacağından emin olan Osman Efendi "Ooo, onlar doktorlukta o kadar ilerlemişler ki eşeği bile adama çeviriyorlarmış" sözüne bacının "Ne duruyorsun, gitsene!" sözüne "Asıl sen git de suratına pembe beyaz bir astar geçir" diyerek bacının ten renginin değiştirilmesi gerektiğini, normal olanın bu olduğunu, siyah olmanın tedavi edilmesi gereken ya da eksik olma anlamına geldiğini diyaloglarla filmde vurgulamaktadır. Dolayısıyla kölelik kurumuna ait toplumsal alandaki mahzurlu olan yerleşik algı film diliyle bir kez daha ifade edilerek bu algılaşma biçiminin sürdürülmesine katkı sağlanmaktadır.

Osmanlı Kabadayısı

Film İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde sokakta yürüyen filmin kahramanı bir Osmanlı kabadayısı olan Deli Murat'ın (Kartal Tibet) görüntüleri ile başlamaktadır. Sokakta karşılaştığı insanlarla selamlaşırken dış seste onun kahraman ve yardımsever bir kabadayı olduğu, "fukara babası" bir insan olarak insanların yardımına koştuğu, mertliği ve kahramanlıkları gibi kişisel özellikleri anlatılmaktadır. Sonraki sahnede ise Dursune Şirin'in, paşa kızı Nazlı'nın (Selda Alkor) dadısı olarak at arabasıyla bir yere giderlerken eşkıyaların baskınına uğradığı gösterilmektedir. Filmdeki kahraman Deli Murat'ın yetişmesiyle Nazlı ve dadısı eşkıyaların elinden kurtulur. Filmde Dursune Şirin bir Osmanlı paşası olan Haşmet Paşa'nın köşkünde dadılık yapmaktadır. Nazlı dadısına kendilerini eşkıyanın elinden kurtaran Deli Murat'a âşık olduğunu söyler. Filmde dadısıysa bu sözleri söyleyen efendisi Nazlı'nın arkasından yürüyerek sözleriyle onu memnun etme çabasıdadır. Deli Murat'ın Haşmet Paşa'nın köşkünde düzenlediği eğlenceye verdiği baskın sonrası kaçarken girdiği kızının odasına gelen Kazım isimli hizmetçi de, siyah tenlidir. Bu da sadece dadının değil birden çok Afrika kökenli hizmetçi kölenin aynı köşkte çalıştığını göstermektedir.

Diğer sahnede Nazlı, Deli Murat ile buluşmaya gittiğinde at arabasında dadısı da yanındadır. Çünkü dadı Nazlı'nın her an hizmetinde olmak zorundadır. Haşmet Paşa'nın nargile içerken gösterildiği sahnede kızı yanındaki koltukta oturmakta, dadı ise ayakta beklerken gösterilmektedir. Bu da hizmet ettiği insanların yanında oturamayacağına işaret etmektedir. Bu sırada Haşmet Paşa'nın peşinde olduğu Deli Murat'ın derdest edilerek zindana atıldığı haberini köşkteki diğer siyah hizmetçi olan Kazım ağa paşaya getirmektedir. Paşa getirdiği haberin

müjdesi olarak Kazım ağaya bir kese altın verir. Efendisi getirdiği haber üzerine kölesini ödüllendirmektedir. O da bu ödüle duyduğu memnuniyete karşılık paşayı eğilerek selamlamaktadır. Tüm bu görüntüler aslında kölenin efendisine bağlılığını en iyi biçimde anlatmaktadır. Sonraki sahnede Deli Murat'ın yakalanma haberi sonrası dadısı Nazlı'yı "Ağlama benim küçük kuşum, ağlama benim sultanım!" diyerek paşa kızını teskin ederken görülmektedir.

Zindan sahnesinde, Deli Murat'ı kurtarmak için geldiklerinde Nazlı'nın yanında her zamanki gibi hizmetçisi yani dadısı bulunmaktadır. Çünkü tehlike anında da köleler efendilerinin yanında olmaktadır. Nazlı, Deli Murat'ın kurtulması için zincirlerini çözerken görülür ve dadı da onlara yardımcı olmaktadır. Deli Murat'ın kaçmasına yardımcı olan Nazlı onu dışarı çıkarırken dadı, kendi elbiselerini Deli Murat'ın giymesini sağlayarak zindanda kalır. Çünkü yaşamları boyunca tek görevleri efendilerine itaat etmektir. Zindandan içeri girdiklerinde dadıyı gören zabitelerin "Bu marsık² da ne arıyor burada!" demeleri, toplum arasında siyahlara karşı kullanılan "zenci" gibi bir başka aşağılama ifadesinin film dili ile tekrarı ve yaygınlaştırılması olarak yorumlanabilir. Devamında gelen sahnelerde Murat'ın tekrar yakalanmasını sağlamak için Paşa babasının pusu kurduğunu öğrenen Nazlı, Murat'ı bu pusudan nasıl kurtaracağını düşünürken hemen yanında olan dadı "Paşa baban dışarı çıkmaya izin vermiyor Murat Bey'e dua etmekten başka ne gelir elimizden" demektedir. Nazlı da göz göre göre onun yakalanmasına razı gelemeyeceğini söyleyerek kendisi köşkün dışına çıkamayacağından dadısına onun giderek hakkında yapılan planları aktarmasını isteyecektir.

Böylece bu insanların hayatlarının çok da önemli olmadığı, yaşamlarını efendilerinin emirlerine itaat ederek yaşadıkları bir kez daha vurgulanmış olmaktadır. Nazlı'nın yolladığı mektubu Murat'ın her zaman uğradığı kahveye götürdüğünde ise dadının karşılaştığı çocuğa kahveciyle görüşmek istediğini söylemesi üzerine içeri haber götüren çocuğun "-Amca dışarıda bir arap teyze var, seninle mühim bir mesele konuşacakmış" diyerek dışarıdaki insanı ötekileştirici, aşağılayıcı bir ifade ile tanımlaması Afro-Türklerin toplum içinde nasıl stereotipleştirildiklerini bir kez daha göstermektedir. Bu haber ile dışarı çıkan Kahveci Tufan ağa da dadıya "Buyur Bacı Kalfa!" diyerek Afro-Türklerin toplum içinde nasıl tek tipleştirilerek ikincil bir konumda olduklarını bir kez daha film diliyle ortaya koymaktadır. Bu da onların aslında toplumda buldukları statü ile nasıl damgalandıklarını hangi isimlerle tek tipleştirilerek kimliklerinin oluşturulduğunu izleyiciye aktarmaktadır.

Ayrıca efendilerine ne kadar sadık köle olduklarını, onların mutluluğu için hayatlarını ortaya koyarak göstermektedir. Arkasından gelen hamam

² Türk Dil Kurumu'na göre (____) marsık, zayıf ve teni koyu renkte olan anlamına gelmektedir.

sahnesinde, paşa kızı Nazlı'nın yanında her zamanki gibi dadısı vardır. Nazlı'nın Murat için kaygılanmasında onu teskin etmektedir. Sonrasında paşa babasının zoruyla evlendirildiği düğününde yine Nazlı'nın yanı başında dadısı vardır. Her an yanında, hizmetindedir. Tüm bu sahneler aslında "bacı kalfa", "dadı", "Arap" gibi kullanılan isimler altında bu insanların nasıl tek tipleştirilerek köleleştirildiğini izleyiciye en iyi biçimde film diliyle anlatmaktadır.

Yumurcak

Film İstanbul'un geniş plan görüntüleri ve sonrasında filmin kahramanı Yumurcak'ın (İlker İnanoğlu) yaşadığı fakir bir mahallenin görüntüleri ile başlamaktadır. Yumurcak'ın filmdeki asıl ismi Ahmetçik'tir. Yaramaz mı yaramaz, mahallelinin yaka silktiği bir çocuktur. Annesinden ayrılmış olan babası ile aynı evde yaşamaktadır. Yumurcak'ın öldü bildiği annesi ise zengin bir hayat sürdürdüğü köşkündeyken gösterilmektedir. Kendi ağzından onun da ayrıldığı eşi olan Yumurcak'ın babası Nihat'ı (Kartal Tibet) ve oğlunu aradığı anlatılmaktadır. Çalışmada incelenen Afro-Türk oyuncu Dursune Şirin ise ilk kez filmin başrol oyuncularını tanıtıp öyküleri anlatıldıktan sonra yine hakkında herhangi bir bilgi verilmeden filmin yirmi üçüncü dakikasında hizmetçi kıyafetleri içerisinde köşk sakinlerine çaylarını ikram ederken gösterilmektedir.

Filmin kahramanlarından Selma (Filiz Akın) babasının fabrikasını soymakla suçlanan ve bu yüzden ayrıldığı eski kocasının taksicilik yaparken kaza sonucu bir insanın ölümüne neden olduğu haberini gazeteden öğrenerek ailesi ile paylaştığı sırada dadı rolündeki Dursune Şirin arka planda, sessizce olanları dinlerken gösterilmektedir. Bu durumu onun sosyal statüsünü, bulunduğu ortamda ikinci sınıf oluşunu bir kez daha film dili ile izleyiciye anlatmaktadır. Görüntüde sadece kıyafetlerinin bir kısmı gözükmekte, başrol oyuncularının arkasında bir nesne gibi konumlandırılmaktadır. Sinematografik açıdan bu sahnedeki çerçeveleme biçimi bu insanların toplum içinde nasıl değerlendirildiklerini de en iyi biçimde izleyiciye aktarmaktadır. Filmdeki bir diğer Afro-Türk olan Çitlenbik (İhsan Çitlenbik) boyacılıkla geçimini sağlayan, Yumurcak'ın mahalleden arkadaşıdır. Çitlenbik'in ailesi yoktur. Yumurcak'ın babası hapse girdiğinde onu güldürmek için konuşmaya çalıştığında "Eee, ne yapayım da güldüreyim seni?" sorusuna Yumurcak'ın "Hiçbir şey istemiyorum Arap!" karşılığını vermesi toplumda yerleşik olan siyah tenli insanların "Arap" olarak adlandırılarak stereotipleştirilmelerinin bir örneği olarak karşımıza çıkmakta ve bu tektipleştirmenin film dili ile inşası sağlanmaktadır.

Filmdeki cezaevi sahnesinde eski eşini ziyarete gelen Selma burada yıllardır ayrı kaldığı oğlu Ahmetçik'i de görür. Onu evine bırakma bahanesi ile hasret gidermektedir. Lüks arabası ile Yumurcak'ı evine götüren annesi Selma, önce

kendisini bir yabancı olarak tanıtmakta ve onunla sohbet etme şansı bulmaktadır. Yumurcak da bu sırada kendisinden bahsederken mahallesindeki arkadaşı Çitlenbik'ten de şöyle bahsetmektedir: "Bir de Çitlenbik var siyah, Arap. Arabın babası bile yok, ama hep gülüyor, beni de güldürüyor." Bu tanımlama sırasında aslında daha önce de rastladığımız Afro-Türklerin toplum içinde "Arap" nitelmesi ile nasıl aşağılandıkları burada da vurgulanmaktadır. Sonraki sahnede Yumurcak'ı yanına alarak ailesi ile yaşadığı köşke getiren Selma'yı köşkün dadısı (Dursune Şirin) "Hoşgeldiniz hanımcığım" diyerek karşılamaktadır. Bu sırada dadı kameraya arkası dönük biçimde Selma ve Yumurcak'ın karşısında çerçevelemektedir. Böylece konuşan kendisi olmasına rağmen hizmetinde olduğu insanların yüzü seyirci tarafından görülmektedir. Selma'nın Ahmetçik'i getirdim sözüne karşılık kendi aksaniyle "Çok şükür gözümüz aydın!" cevabını vererek efendisinin sevincinin kendi sevinci olduğunu dile getirmektedir. Çünkü efendilerinin mutluluğu onların mutluluğudur. Yumurcak'a dönerek "Hoş geldin safa geldin küçük bey!" sözüne karşılık Yumurcak, filmin genelinde hâkim olan dil ile "Kim bu Arap teyze?" sorusunu sormaktadır.

Bu soruya olması gerektiği gibi asla tepki göstermeden dadı rolündeki Dursune Şirin gülümseyerek "Aaa, üstüme iyilik sağlık" diyerek karşılık vermektedir. Yumurcak bu hâkim dili sürdürerek "Senin adın Çitlenbik anne mi?" sorusunu sorar ve "Yok değil paşam!" cevabını aldığı anda ise "Çitlenbik'in annesi olsana sen, o da benim gibi annesiz" sözüne karşılık "Pek de sevimli maşallah" der ve hizmetinde olduğu küçük efendisinin "Oluver kara nine, sen de onun gibi kapkarasın!" emrine itaat ederek tereddütsüz cevap verir. "Olurum, hay hay, sen emret Ahmetçik bey'fendim, Paşam." Tüm bu diyaloglar Afro-Türklerin toplumda maruz kaldıkları aşağılama, kimliksizleştirme ve köleleştirilme olgularının film aracılığı ile tekrarını sağlayarak toplum içinde de kabulünü sürdürmektedir. Yine filmde karakterler arasında geçen bu konuşmalar film diliyle toplum içinde ancak zengin efendilerinin hizmetçisi olarak ikincil bir konumda olan Afro-Türklerin sahiplerinin mutlulukları için karın tokluğuna çalıştıkları işlerinde nasıl köleleştirildiklerini anlatmaktadır. Kendilerine ait yaşamları olmayan bu insanların tek amacı hizmet ettikleri insanların mutluluğu ve konforudur.

Bunun dışında filmde Afro-Türklerin canlandırdığı karakterlerin kendileri ile ilgili herhangi bir talepte bulunmadıkları görülmektedir. Tüm bunlar film boyunca altı çizilerek vurgulanmakta, böylece bu insanların toplumda köle hayatı yaşadıkları film diliyle de ortaya konulmaktadır. Yemek sahnesinde dadı hemen Yumurcak'ın yanı başında, yaşadığı evin sahiplerine hizmet ederken gösterilmektedir. Efendileri her sahnede farklı ve şık elbiseler içerisinde gösterilirken o film boyunca, renkli, kırmızı çiçekli, sıradan gündelik elbiseleri içerisinde hizmetçi olarak resmedilmektedir. Aslında bu durum onun

statüsünün hep aynı kaldığını, yani efendilerine hizmet eden köle konumunun değişmediğini vurgulamaktadır. Bir başka sahnede Yumurcak ile dedesinin oyun oynadığı sahnede Ahmetçik'in peşinde, onu gözeten kollayan ona yardım eden dadı olarak görevini en iyi şekilde sürdürdüğü gösterilmektedir.

Sonuç

Eren Yüksel (2012, s. 12) film temsillerini "insanların yaşama şekillerini biçimlendiren sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet gibi toplumsal farklılık sistemlerinden örülü daha geniş temsiller kümesinin bir alt kümesi" olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda çalışma kapsamında incelenen Dursune Şirin'in rol aldığı filmlerde Afro-Türkler film dili ile "Arap bacı", "dadı", "bacı kalfa" gibi rollerde kurgulanan kimliklerle buldukları toplum içinde başkalarına hizmet eden, kendilerine ait yaşamları olmayan ve toplum içinde ikincil bir konumda resmedilmektedir. Her üç filmde de Afro-Türklerin sadece ten renklerinin siyah olmasından dolayı köle olarak getirdikleri bu topraklarda, hizmet ettikleri insanların kölesi ya da hizmetçisi biçiminde kimliklerinin inşası söz konusudur.

Bu durum Afro-Türklerin toplum içindeki konumunu olumsuz biçimde etkileyerek ötekileştirme, hor görme ve ikincilleştirme gibi toplumsal alanda benimsenmiş davranış biçimlerinin sürdürülmesini destekleyen nitelikteki yaklaşımlar olarak öne çıkmaktadır. Dolayısıyla bu anlayış biçimlerinin filmlerde tekrar edilmesi sadece ten renkleri nedeni ile toplumun "ötekisi" olarak algılanan bireylerin sosyal yaşam alanlarında yukarıda bir Afro-Türk olarak yaşam tecrübelerinde bu ikincilleştirmelere değinen Olpak'ın (2013, s. 127) verdiği örneklerde de görüldüğü gibi toplumsal alanlarda olumsuz algılama biçimlerinin normalleştirilerek benimsenmesine katkı sunmaktadır.

Bu yüzden Afro-Türklerin rol aldığı ya da işlendiği filmlerde, onlarında filmdeki diğer oyuncularla eşit bir birey olarak kurgulanması, bu kimliğe sahip insanlara yönelik ikincil ve ötekileştirici anlayışların değişmesine katkı sunacağı aşikârdır. Sonuç olarak temel insan hakları kapsamında değerlendirebileceğimiz her türden değerın karşısında yer alan başta ırk, dil, din ve düşünce bağlamında her türden ayrımcılığa, ötekileştirmeye ya da ikincilleştirmeye karşı sadece sinema alanında değil her platformda mücadele edilmesi gerekliliği dünyanın daha yaşanabilir bir yer olması için temel zorunluluk olarak öne çıkmaktadır.

Hakem değerlendirmesi || Peer-review

Dış bağımsız

Externally peer-reviewed

Çıkar çatışması || Conflict of interest

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir

The author has no conflict of interest to declare

Finansal destek || Grant support

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

The author declared that this study has received no financial support

Kaynakça

- Bilgin, N. (2007). Sosyal psikoloji sözlüğü kavramlar, yaklaşımlar (1. baskı). Bağlam.
- Deliormanlı, E. (2006). Fatih Akın'ın aksanlı sineması (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Dinler, M. (Yönetmen). (1966). Karanlıklar Meleği [Film]. Melek.
- Durugönül, E. (2013). Antalya'da Afrika kökenli Türkler üzerine çalışmanın sorunları. International journal of human sciences, 10 (1), 1401-1411.
- Fanon, F. (2009). Siyah deri beyaz maske (1. baskı) (Çev. C. Koytak). Versus.
- Hall, S. (1998a). Kültürel kimlik ve diaspora (Çev. İ. Sağlamer). J. Rutherford, A. Stuart, K. Mercer, P. Parmar, H. Bhabha, S. Hall, J. Weeks, L. Young (Ed.), Kimlik: Topluluk, kültür, farklılık (1. baskı) (s. 173-192). Sarmal.
- Hall, S. (1998b). Yerel ve küresel: Küreselleşme ve etniklik (Çev. S. H. Tuncel). Anthony D. King (Ed.), Kültür, küreselleşme ve dünya sistemi (1. baskı) (s. 39-61). Bilim ve Sanat.
- İnanoğlu, T. (Yönetmen). (1966). Osmanlı Kabadayısı [Film]. Erler.
- İnanoğlu, T. (Yönetmen). (1969). Yumurcak [Film]. Erler.
- Kılıçbay, M. A. (2012). Kimlikler okyanusu. Doğu batı dergisi, 23, 161-165.
- Türk Dil Kurumu. (____). Marsık. <https://sozluk.gov.tr/>
- Olpak, M. (2013). Kronik: Osmanlı İmparatorluğu'nda köle, Türkiye Cumhuriyeti'nde evlatlık: Afro-Türkler. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 68(1), 123-141.
- Sarı, E. (2007). Kültür, kimlik, politika: Mardin'de kültürlerarasılık (Yayımlanmış doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Weeks, J. (1998). Farklılığın değeri (Çev. İ. Sağlamer). J. Rutherford, A. Stuart, K. Mercer, P. Parmar, H. Bhabha, S. Hall, J. Weeks, L. Young (Ed.), Kimlik: Topluluk, kültür, farklılık (1. baskı) (s. 85-100). Sarmal.
- Yalçın, A. (2022). Türkiye'de politik sinemanın gelişimi ve 2000'li yıllar (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.

Yıldız, P. (2008). Yeşim Ustaoğlu Sinemasında Kimlik (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.

Yüksel, E. (2012). 1990 sonrası Türkiye sinemasında etnik kimliklerin temsili. *sinecine: Sinema araştırmaları dergisi*, 3(1), 7-28.

Extended abstract

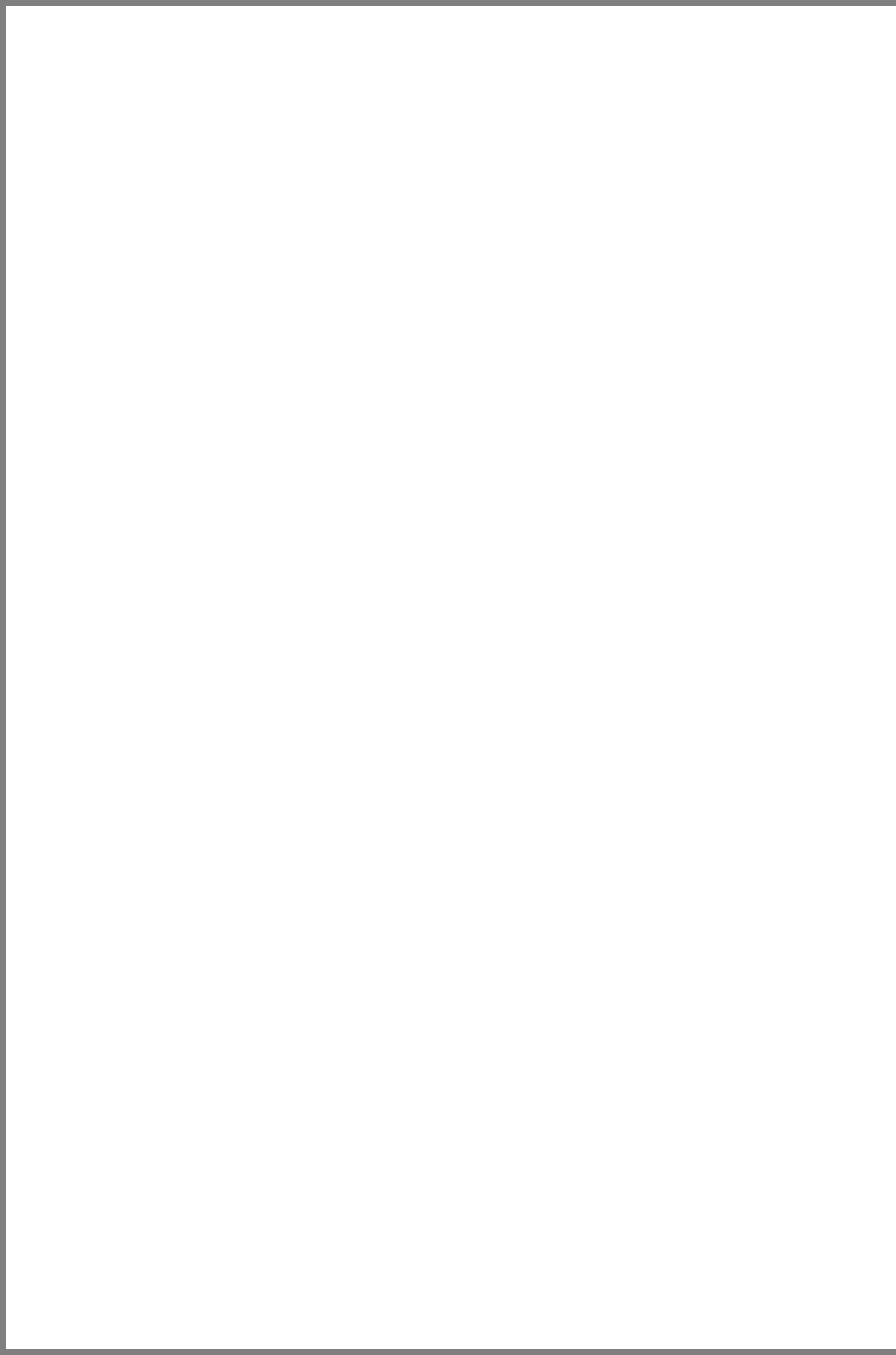
In this study, "Arab bacı", "nanny" in the films of Dursune Şirin, an Afro-Turk in Turkish cinema, is the representation of Afro-Turks who are positioned by marginalizing/negating in their daily lives despite having equal citizenship rights like other people living in the Republic of Türkiye. In this study, it is aimed to examine how it is handled in the examples of "Bacı kalfa" typologies and its effect on the formation of this identity. In this context, the *Karanlıklar Meleği* (1966), *Osmanlı Kabadayısı* (1966) and *Yumurcak* (1969) will examine how Afro-Turks are represented in Turkish cinema and what kind of stereotype they have in the social life fictionalized in the films by content analysis method. As a result of this examination, it is seen that although they have equal citizenship rights, the stereotypes and judgments used in films and the subordination and negative perceptions encountered in social life areas continue.

The fact that the individual, who has become more centralized in society with modernism, questions himself and his past and different identities are in a position to meet each other more easily in a globalizing world, brought different identities within a national identity to question themselves. It is seen that this situation is an important sociological problem for the countries that are left from great empires and contain many societies, as is the case in the lands we live in. In this sense, societies are faced with two basic situations. The first of these is to try to shape different identities by ignoring them under the umbrella of "national identity", which is struggling to preserve its meaning with each passing day or to allow them to continue their existence and develop their culture freely.

The Afro-Turks discussed in this study have always been found in a secondary position in today's Anatolian lands where they were brought as slaves and they were seen as the first definition, that is individuals who work as the servants of their masters without even being considered as a human being, whose identity, origins are ignored and even without being considered human. In this sense in this study, what kind of identity does the representation of Afro-Turks, who are positioned by being subordinated/marginalized in the social sphere, despite having equal citizenship rights like other people in Turkish Cinema with the "Arab bacı", "nanny", "bacı kalfa" typologies in the films featuring Dursune Şirin? they will be examined. In this context, first of all, the concept of identity which constitutes the conceptual framework, will be tried to be defined in the study and then how the Afro-Turks came to these lands and their current situation will be discussed. In the title where the analyzes are made in the study, Dursune Şirin who is also an Afro-Turk, who stands out with the mentioned typologies in Turkish Cinema, *Karanlıklar Meleği*, *Osmanlı Kabadayısı*, and *Yumurcak* it will be tried to examine how Afro-Turks are represented in films and what stereotype they have in social life. At the end of the study, it is seen that the current negative other perception on Afro-Turks is maintained with the movie samples examined.

The concept of "identity", which derives from the Latin root *idem* (same) and is translated into English as the word identity, expresses a similarity, commonality and similarity. In Turkish, the concept of identity is derived from the question of "who" by referring to sameness and identity. Based on this conceptual origin of the word, its identity can actually be defined as an indication of belonging, belonging and identification with the multitude. In fact, this situation reveals a situation where identities become the same

against the other. It is also possible to define identity as the whole of the distinguishing features of the individual or group from other individuals or groups, since similar approaches are used to define identity as an expression of the individual's self-definition and positioning, as an answer to who he is and where he stands. From this point of view, the definition of identity is always made in terms of the other. Therefore, the position of a person in the society in which a group or community lives and the points where he/she separates from the others that make up the other part of the society, actually define the identity of those individuals.



Biyo ve ekolojik sanat bağlamında *Yedinci Kıta*

The Seventh Continent in the context of bio and ecological art

Evrım Özeskici || Doçent || Uşak Üniversitesi

evrimozeskici@gmail.com || 0000-0003-1491-3487 

Öz

Günümüz sanatında bilimsel metotların, teknolojik araç ve gereçlerin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Araştırmanın amacı; biyo ve ekolojik sanatın neden ortaya çıktığını araştırmaktır. Ozan Atalan, Eloise Hawser, Pakui Hardware ve Simon Starling gibi sanatçılar araştırmanın kapsam ve sınırlılıklarını oluşturmaktadır. Ayrıca araştırmada ekolojik sanatın tarihsel gelişiminden bahsedilmiştir. Ekolojik sanatın insan ve doğa ilişkisindeki önemi üzerinde durulmuştur. Araştırmaya açıklık getiren sorular şunlardır: Biyo ve ekolojik sanatın güncel sanattaki yansımaları nelerdir? Sanatçıları biyo sanat uygulamalarına iten sebepler nelerdir? 16. İstanbul Bienali'nin biyo ve ekolojik sanatla nasıl bir ilişkisi vardır? Bu sorulara cevap aranması; güncel sanat örneklerinin nasıl ve ne şekilde ele alındığına ilişkin ışık tutacağı umulmaktadır.

Ahahtar kelimeler: yedinci kıta, 16. istanbul bienali, biyo sanat, ekolojik sanat

Abstract

It has been observed that scientific methods, technological tools and equipment are used in today's art. Purpose of the research; It is to investigate why bio and ecological art emerged. Artists such as Ozan Atalan, Eloise Hawser, Pakui Hardware and Simon Starling constitute the scope and limitations of the research. In addition, the historical development of ecological art is mentioned in the research. The importance of ecological art in the relationship between human and nature is emphasized. The questions clarifying the research are: What are the reflections of bio and ecological art in contemporary art? What are the reasons that push artists to apply bio art? How does the 16th İstanbul Biennial relate to bio and ecological art? Finding answers to these questions; It is hoped that it will shed light on how and how contemporary art examples are handled.

Keywords: the seventh continent, the 16th istanbul biennial, bio art, ecologic art

Atıf || Citation

Özeskici, E. (2022). Biyo ve ekolojik sanat bağlamında Yedinci Kıta. *ARTS*, 9, 59-74.
<https://doi.org/10.46372/arts.1183446>

Geliş || Received
03.10.2022

Kabul || Accepted
03.01.2023

Giriş

Sanatın tarihsel sürecine bakıldığında insan ve doğanın bir bütün olduğu gözlemlenmiştir. İnsanoğlu geçmişten bugüne değin (doğayla mücadelesinde) pratik becerilerini geliştirerek hayatta kalmayı başarmıştır. Örneğin İspanya'nın Altamira mağarasında keşfedilen (M.Ö. 35.000) duvar resimleri ile Çatalhöyük'teki bulunan seramik parçaları (M.Ö. 6000) insanoğlunun pratik becerilerini kanıtlar niteliktedir.

Toplum biçimleri, kültürel yapı, medeniyetler arasındaki savaşlar, iklim krizi ve doğa olayları yaşam döngüsünü sürekli değiştirerek insanoğlunu yeni arayışlara sevk etmiştir. "Tarihsel olarak insan ve doğa arasındaki ilişki Aydınlanma Dönemine kadar olumlu bir seyir izlemiş ve bütün toplumlar insanı doğanın bir parçası olarak kabul eden doğal bir anlayış biçimini kabul etmişlerdir" (Arıkan, 2021, s. 77). Modernleşmeyle birlikte medeniyetlerin hızlı kentleşme ve sanayileşme hırısı doğal dengenin bozulmasına neden olmuştur. "Sanat alanında çevre hareketlerinin ortaya çıkışı 20. Yüzyıl'da, bilim ve teknoloji alanındaki ilerlemelerle birlikte var olan modern toplumun doğa ile barışık olmayan kalkınma ve insan merkezli yaklaşımlarının, kültürel ve ekonomik değerlere de yansyarak, dünyayı ekolojik bir krize sürüklemesinin bir sonucudur" (Mamur, 2017, s. 1001). Bu durum atık maddelerin artmasına ve doğal alanların giderek azalmasına neden olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra tüketim kültürü hız kazanmış ve biyolojik çeşitliliğin yaşam alanları daralmıştır. Arazi sanatının 1960'lı yıllarda ortaya çıkması tesadüf değildir. "Ekolojik yaklaşımın güncel sanat alanının ana akımlardan biri olarak ele alan Andrew Brown, köklerini 1960'ların arazi sanatından, yeryüzü işlerine dayandıran ve bugün devam eden eğilimler üzerinden okumaktadır" (Susamoğlu, 2018, s. 100). Çünkü 1960'lı yıllar modern insanın hızlı bir şekilde tüketim toplumuna dönüştüğü bir süreci işaret etmektedir. Arazi sanatı doğa ve insanı karşı karşıya getirmiştir. Arazi sanatçıları doğal olanın hızla bozulmasına karşı küresel çapta insanlığa bir bilinç oluşturmak istemiştir. "Doğa ve ekosistemdeki giderek artan bozulma, endişe yaratırken bu bozulmaya neden olana yönelik eyleme geçme gerekliliğinin her geçen gün artması, 1960'larda başlayan sanat ve doğa algısındaki değişimle birlikte sanatçının eleştiren, sorgulayan, çözüm üreten projeler, sanatsal pratikler ortaya koymasına neden olmuştur" (Saygı, 2016, s. 7). Dolayısıyla biyo sanat akımının kavramsal çerçevesinin 1960'lı yıllarda oluştuğu ileri sürülebilir.

Sanat pratikleri kapsamında biyo sanat; doğa, insan ve canlı organizmaların incelenmesinde önemli bir yere sahiptir. Diğer bir ismi transgenik sanat olarak da bilinen bu sanat türünde; biyoteknoloji tekniklerin ve organik malzemeler sanat eserlerine dönüştürülür.

Biyosanat biyoloji merkezli ve insan merkezli bilim ve teknolojideki gelişen ilerlemeye yanıt olarak bir ifade biçimi olarak yirminci yüzyılın son dönemlerinde görülmeye başlar. Yirminci yüzyılın ikinci yarısının biyolojik devriminin kökleri, on dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın ilk yarısındaki büyük biyolojik keşiflerde yatmaktadır (Işıktan, 2022, s. 357).

Bu keşiflerle birlikte bilim ve sanat alanlarında ortak bir ifadeye ulaşılır. Aynı zamanda topluma yönelik bir farkındalık sağlanır. Günümüzde doğaya yapılan müdahalelerin ve doğal kaynakların bilinçsiz tüketiminin bir sonucu olarak sanatta; insan ve doğa konusunun önemini arttırmıştır. Güncel sanat sergilerinin doğa, insan ve bilimi konu almasının temel nedeni olarak gösterilebilir. Bu nedenle sanatta kullanılan malzeme ve fikir arayışlarında değişikliklere gidilerek toplumsal farkındalığın artırılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Makine ve bilişim çağının en önemli problemlerinden birisi toplumsal erozyondur. Hızlı nüfus artışıyla birlikte artan ihtiyaçlar sanayileşmeyi beraberinde getirmiştir. Tüketim toplumlarında bireyin önceliği gereğinden fazla tüketim nesnesine ihtiyaç duymaktır. “Günümüzde artık üretim odaklı olan modernizmden ziyade tüketim odaklı postmodernizmin başarısından söz edilmektedir. Yeni üretim güçleri topluma nasıl tüketiceğini de öğretmektedir. Kapitalizm ruhuna sahip olan tüketim toplumuna sürekli tüketme komutu verilmektedir” (Dal, 2017, s. 2). Toplumlardaki hiyerarşik yapılanma, plansız kentleşme ve gereğinden fazla tüketilen ürünlerin sonucunda bir grup sanatçının biyo sanat kapsamında eserler ortaya koydukları gözlemlenmiştir. Diğer bir ifade ile canlı çeşitliliğin zarar gördüğü ve tahrip olduğu durumlarda biyo sanat kapsamında yapılan eserlerin sayısında artış olmuştur.

16. İstanbul Bienali ve bienale katılan Ozan Atalan, Eloise Hawser, Pakui Hardware ve Simon Starling gibi sanatçılar araştırmanın kapsam ve sınırlılıklarını oluşturmaktadır. Bu sanatçıların ele alınmasının nedeni; ekolojik sanat yapıtlarıyla toplumsal mesajlar vererek sanat, bilim ve yaşamı eş zamanlı olarak ifade etmeleridir. Bienalin *Yedinci Kita* (14 Eylül-10 Kasım 2019) ismiyle açılması güncel sanatın seyrini; biyo sanat ve ekolojik sanat üzerinde yoğunlaştırmıştır. Böylece güncel sanat pratiklerinin hangi konular üzerinden nasıl gelişim gösterdiği gözlemlenmiş olacaktır. Sanatın seyrinin klasik görme biçimlerinden uzaklaşarak deneysel ve gözlemsel bir arayışa doğru yol aldığı fark edilmiştir. Özellikle canlılar üzerinde yeni ve farklı arayışlara yönelen bu sanatçıların ortak noktası; küreselleşen bir toplumun ortaya çıkmasıdır. Üretim ve tüketim dengesinin bozulması ve canlıların bir deney maddesine dönüştürülmesi sanatçıların ortak eleştirileri olarak söylenebilir.

Araştırma tasarımı

16. İstanbul Bienali'nde biyo ve ekolojik sanatı konu edinen araştırmada, sanatçıları biyo sanat uygulamalarına iten sebeplerin neler olduğuna ilişkin cevaplar aranmaktadır. Araştırmada *Yedinci Kıta* ismiyle ortaya çıkan İstanbul Bienali'ndeki sanatçı ve eserlerine yer verilmiştir. Ancak makalenin giriş kısmında tarihsel olarak doğanın insanla ilişkisinden bahsedilerek ekolojik sanatın 1960'lı yıllardan itibaren neden ortaya çıktığına ilişkin bilgilere yer verilmiştir. Araştırmanın evrenini, biyo ve ekolojik sanat ile 16. İstanbul Bienali oluşturmaktadır. 16. İstanbul Bienali'ne katılan Ozan Atalan, Eloise Hawser, Pakui Hardware ve Simon Starling gibi sanatçılar araştırma evrenini temsil eden örneklem grubudur. Bienal'e katılan birçok sanatçı olmasına rağmen bu sanatçıların seçilmesinin nedeni, çevre sorunları ve biyoçeşitlilik üzerine çalışmalar yapmalarından dolayıdır. Sanatçıların eserleri değerlendirilirken görsel çözümleme ve analiz yöntemine başvurulmuştur. Araştırmada konunun içeriğine uygun olarak kaynak taraması yapılmıştır. Konuyla ilişkili olarak yerli ve yabancı dergilere, kitaplara, makalelere ve web kaynaklarına başvurulmuştur. Biyo ve ekolojik sanat ile ilgili kaynak taraması yapılmıştır. Araştırmada alt başlıklara yer verilerek bienale katılan sanatçıların eser örnekleri incelenmiştir. Özellikle İKSV: İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın resmi internet sitesi üzerinden sanatçıların bilgilerine ve eser görsellerine ulaşılmıştır. Sanatçıların eser görselleri analiz edilip karşılaştırma yapılmıştır. Böylece sanatçıların farklı ve ortak noktalarının neler oldukları tespit edilmiştir.

Yeni bir çağ: Yedinci Kıta isimli başlıkta 16. İstanbul Bienali'nin isminin neden *Yedinci Kıta* olduğuna ilişkin bilgilere yer verilmiştir. *Bir heykelin anatomisi: Monokrom* isimli başlıkta Ozan Atalan'ın *Monokrom* adlı eserini neden ortaya çıkardığına ilişkin açıklamalara değinilmiştir. Aynı zamanda eserin biyo sanatla nasıl bir ilişkisi olduğuna yönelik bilgilere yer verilmiştir. *Eloise Hawser: Çöp Boşaltma Alanı* isimli alt başlıkta sanatçının neden çöp yığınlarını konu edindiğine ve ekolojik sanat kapsamında topluma yönelik nasıl bir eleştirisi olduğuna yönelik açıklamalar üzerinde durulmuştur. *Pakui Hardware: Vücutdışı* isimli alt başlıkta küreselleşmenin canlılar üzerindeki etkisi açıklanmıştır. *Simon Starling: Parazit İstilasası* isimli başlıkta ise doğal dünya ile dönüşüme uğrayan bedenler arasındaki ilişkisinden bahsetmiştir. Böylece sanatçıların eser analizleriyle birlikte biyo ve ekolojik sanat örneklerinin topluma yönelik nasıl bir etkisinin olduğu fark edilecektir. Araştırma konusu bu bakımdan önem taşımaktadır.

Bulgular ve tartışma

Araştırmada elde edilen bulgularda 16. İstanbul Bienali'nin biyo ve ekolojik sanat kapsamında ele alındığı gözlemlenmiştir. Bu kapsamda Ozan Atalan, Eloise Hawser, Pakui Hardware ve Simon Starling gibi sanatçılar araştırmanın bütününe olmuştur. Her bir sanatçı farklı teknik ve ifade biçimlerine yöneldiler de ortak noktalarının topluma yönelik farkındalık oluşturduğu ifade edilebilir. Üretim ve tüketim dengesinin bozulması, kapitalizmin topluma yönelik olumsuz etkisi, atık maddelerin çoğalması gibi başlıklar araştırmada incelenen temel sorunlar olduğunu göstermiştir. Bu sorunlara çözüm yolu olarak sanatçılar tarafından topluma yönelik mesajlar verilmiş; atık maddelerin doğaya yeniden kazandırılması için alternatif arayışlara gidildiği tespit edilmiştir. Bu yüzden nüfusun giderek artması doğaya yönelik tehditleri de beraberinde getirmiştir. Doğal alanların yok edilmesi ve yeni alanlar ihtiyaç duyulması küresel bir tehdit olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla bu sorunlar devam ettiği müddetçe geleceğin sanat oluşumlarında biyo ve ekolojik sanat gibi alternatif arayışların devam edeceği düşünülmektedir.

Yeni bir çağ: *Yedinci Kıta*

İnsan faaliyetlerinin yol açtığı problemler, 16. İstanbul Bienali'ne *Yedinci Kıta* isminin verilmesine neden olmuştur. Bilinçsiz tüketim, çarpık kentleşme, yalnızlaşma ve doğanın tahrip edilmesi gibi problemler doğa üzerinde bir bilinç oluşturma fikrini geliştirmiştir. Bu bakımdan Yeni Çağ olarak *Yedinci Kıta* plastik bir yığından meydana gelmiştir. İnsanoğlunun doğa yaşamı üzerindeki olumsuz etkisine dikkat çekmek, bienalin amacını oluşturmuştur. Ekolojinin doğal sistemi bozulmuş ve yeni yerleşim yerlerine ihtiyaç duyulmuştur. Bu süreçte birçok canlı doğal yaşam döngüsü içerisinde değil, plastik atıklarla yaşamlarını yitirmiştir. Bu yüzden *Yedinci Kıta* bir metafordur. “*Yedinci Kıta*, sanatı, insanın etkilerini, takip ettiği yolları, bıraktığı izleri ve insan-olmayanlarla etkileşimini araştıran bir antropoloji olarak tanımlıyor. Antroposen çağının küresel ısınmayla birlikte en gözle görünür sonuçlarından biri olan, Pasifik Okyanusu'nun ortasındaki devasa atık yığınının alıyor” (İKSV, ____). Biyo sanat örnekleri insanoğluna canlıların yok oluşunun, dönüşümünün ve eleştirisini sunmaktadır. Böylece çöp yığınları ve *Yedinci Kıta* bir eleştirinin göstergesidir. Canlı oluşumunun ve ekolojik sistemin tehlikeye girmesi bizleri yeni kıtalar aramaya değil, aynı kıta içerisinde yaşama zorunluluğunun getireceği endişe verici bir durum yaratmaktadır. Büyük çöp yığınları içerisinde aynı havayı soluyan bir neo-ekosistem oluşacağı öngörülmektedir. Yaşamda düzenin esnek ve belirsiz olduğu; küreselleşme tehlikesinin arttığı yeni bir sürece geçilmiştir.

Kendisine ait bir doğayı yani tüketme kültürünü yaratması daha fazla tüketim, daha fazla doğal kaynakların yok olması, insan ve doğa arasındaki organik ilişkinin giderek daha çok zedelenmesini gündeme getirmektedir. Özellikle sanayi devriminden bu yana insanın dünya ekolojik sistemi üzerindeki etkilerinin hızla artması nedeniyle yeni bir çağa girildiği ileri sürülmektedir (Bilir, 2020, s. 380).

İçinde bulunduğumuz bu süreç dönüşlü modernizm terimini doğurmuştur. Bir bakıma postmodern süreci tanımlayan bu yaklaşım biçiminde maddi üretimle kıtlığın aşılması arasında doğru orantı vardır.

Artan maddi üretim, kıtlığın aşılmasını sağlamıştır ancak büyüyen üretici güçlerin getirdiği “tehlikeler ve potansiyel tehditler” ortaya çıkmıştır. İçinde bulunduğumuz dönüşlü modernleşme döneminde modernizmin temel ilkeleri olan bilim, teknoloji ile ilerlemenin eleştirilmesi ve toplumsal hareketlerin ortaya çıkışı, modernizmin bitişini değil ancak yeni bir safhaya geçtiğini göstermektedir (Eryılmaz, 2017, s. 171).

Yedinci Kıta yeni bir safhanın oluşumudur. Aynı zamanda makine çağının yarattığı yeni üretim süreçlerine ve paradigmalara geçildiğinin de bir işaretidir. “*Yedinci Kıta* başlıklı bienalin gündeme getirdiği bazı sorular yine de önemlidir: Sanat, küresel ve ulusal bağlamda yaşanan bu çevre felaketlerine dair nasıl önermelerde bulunabilir ve bu konuda sorumluluğu nedir?” (Arapoğlu, 2019, s. 221). Bu cümleden hareketle, toplumların gelecekte uzun süre etkisini devam ettirebilecek yeni risklerle yüzleşmek zorunda kalacağı iddia edilebilir.

Bir heykelin anatomisi: *Monokrom*

Ozan Atalan'ın *Monokrom* isimli yerleştirmesi güncel sanatta toplumsal bir eleştiriye açıklık getirmiştir. Yaşam alanlarının giderek daralması canlı popülasyonunu da derinden etkileyen en önemli unsurdur. Bu sebeple manda gibi yaşayan türlerin tehlikeye girmesi diğer canlılar üzerinde de olumsuz bir algı yaratmıştır. Üretim ve tüketim dengesinin değişmesinin, betonlaşmanın hız kazanmasının ve yeni keşiflere ihtiyaç duyulmasının sonucunda dünyanın küresel çapta tehlikeye girdiği söylenebilir. Atalan'ın yapmış olduğu yerleştirme örnek bir gösterge olarak değerlendirilebilir.



Görsel 1. *Monokrom*'un (Ozan Atalan, 2019) fotoğrafı

Yerleştirmeye bakıldığında (Görsel 1) izleyicinin geniş bir mekan içerisinde ölüm ve yaşam döngüsünün içine çekildiği fark edilmektedir. “Yerleştirmede, belgesel nitelikli bir video, mandaların yaşam alanlarını ve inşaat çılgınlığının bu alanları nasıl yok ettiğini gösteriyor. Aynı odada bulunan heykel bileşeninde, toprak üzerine dökülmüş beton platform üzerinde gerçek bir manda iskeleti yer alıyor” (İKSV, ____). Tıpkı 15. İstanbul Bienali’ne katılan Alper Aydın’ın *D8M* isimli yerleştirmesindeki gibi; Atalan bu eserinde doğanın ve canlıların yok olmasını eleştirmiştir. Aydın eleştirisini buldozer kepçesi ve kesilen ağaçlar ile ifade ederken Atalan ise manda iskeletini kullanarak bir düşünce ortaya koymuştur. Her iki yerleştirmenin ortak noktasının; doğanın yıkım döngüsüne yönelik olduğu anlaşılmıştır. Biyo sanat kapsamında değerlendirilebilecek bu çalışmada; toplum, birey, mekan ve zaman olgusuna dikkat çekilmektedir. Yerleştirmede bir manda figürü yer alsada da tüm canlıların bir metaforu olabileceği de düşünülmelidir. Çünkü türlerin tükenişi ekosistemin bozulmasına yol açarak küresel bir tehlikeyi gün yüzüne getirmektedir. Bu yüzden çalışmada bireysel söylemler öne çıkmakta olup sadece bugünün yok oluşuna değil geleceğin de tehlikede olabileceğini vurgulamaktadır. “Sanat-toplum-dönem üçlemesi, birbirinden sürekli beslenen olgular olup, kökenlerinde birey vardır ve her değişimden sorumlu olan ve etkilenen aslında yine bireydir” (Atalan, 2012, s. 27). Bu yüzden geleceğin tehlikeye girmemesi için bireysel farkındalığın ve sorumluluğun önemine dikkat çekildiği söylenebilir.

Eloise Hawser: *Çöp Boşaltma Alanı*

İngiliz sanatçı Eloise Hawser’in çalışma alanları; yerleştirme, multimedya, film ve heykelleri kapsamaktadır. “Heyecan verici genç sanatçı Eloise Hawser, hayatımızın bir parçası olan elektrik, mekanik ve mimari altyapıdaki duygusal rezonansları araştıran işler yaratıyor” (The Arts Society, 2018, 25 Nisan). Sanatçı duygusal rezonanslarla atık maddelerin geri dönüştürülmesine yönelik algısal bir süreç izlemektedir. Toplumsal büyümenin, küreselleşmenin ve hızlı

kentleşmenin bir sonucu olarak atıklar gün geçtikçe büyük bir sorun haline gelmektedir. Bu yüzden atıkları yok etmek yerine onları yeniden kullanılabilir maddelere dönüştürmenin fikrini irdelemektedir, Hawser. Dolayısıyla sanatçı atıklar üzerinden evrensel bir mesaj vermektedir. Çöp Boşaltma Alanı isimli multimedya yerleştirmesi (Görsel 2) bunlardan birisidir.



Görsel 2. Çöp Boşaltma Alanı'nın (Eloise Hawser, 2019) fotoğrafı

Hawser İstanbul'da gerçekleştirdiği filmde geri dönüşüm imgesine vurgu yapmaktadır.

Sanatçı burada atıkların işlenip geri dönüştürülerek çoğunlukla yakıt kaynaklarına çevrildiği arıtma ve geri dönüşüm tesislerini inceliyor. Filmde, bu altyapı tesislerinin oynadığı toplumsal rol de sergileniyor. Hawser bu tesislerde bulunduğu atıklardan yapılmış heykeller de sergileyerek atık kavramında içkin olan toplumsal boyutları keşfediyor (IKSV, ____).

Böylece sanatçı, biyo sanatın önemine vurgu yaparak canlı türlerinin yok olmasına karşı bir çözüm yolu aradığı iddia edilebilir. Bunun yanında kapitalist toplum yapısına ve tüketim toplumlarının hız kazanmasına yönelik bireysel bir söylem geliştirmiştir. Townsend (2015, s. 29-30) Eloise Hawser üzerine “Geri kazandığınız şeylerin yalnızca tehlikeye attığınız tarihi bir geçmişi yoktur, aynı zamanda tarihi bir şimdi ve geleceği vardır ve hiçbiri umutla dolu değildir” diyerek Hawser’in filmlerindeki ekolojik dengenin önemine işaret etmektedir. Toplumun geçmiş, şimdi ve geleceği düşünerek hareket etmesi gerektiğini; aksi takdirde atık maddelerin dünyaya küresel çapta zarar verdiğini ifade eder. Bu nedenle biyoçeşitliliğin korunmasına ve gerekli önlemlerin alınmasına ilişkin toplumsal farkındalığın önemine dikkat çeker.

Araştırma kapsamında sanatçı, ekolojik döngünün yeniden canlandırılmasına ve atıkların geri dönüştürülebileceğine ilişkin toplumsal bir mesaj vermiştir. Benzer olarak Hawser, 2018 yılında Londra'daki Somerset House'ta *By the deep, by the mark* isimli filmini gösterime sunmuştur. Her iki filminin ortak özelliği atıklar ve tesislerdir. Geleceği tehdit eden atıkların yeniden kazanımına ilişkin toplumsal bir algı yaratmaktır. Bunun yanında Hawser, Atalan'dan farklı olarak atıkların

topluma ve ekolojik sisteme katkılarına değindiği anlaşılmıştır. Doğa, canlı, ekosistem ve biyoçeşitliliğin korunmasına yönelik yapılan çalışmalar güncel sanat pratiklerinin en önemli konusu haline gelmiştir.

Pakui Hardware: *Vücutdışı*

Son yirmi yılın bilimsel keşifleri ve sanatsal gelişmeleri dikkate alındığında her iki alanın ortak noktası biyoçeşitliliğin sürdürülmesine yöneliktir. Dolayısıyla canlı organizmaların dünyanın yaşanabilir bir ortam sağlamasında en önemli etkiye sahip olduğu anlaşılmıştır. Litvanyalı Pakui Hardware bu yönde önemli çalışmaları olan bir sanatçıdır. Hardware diğer çağdaşlarından farklı olarak çalışmalarında doku çoğaltım ve doku yenileme tekniklerine odaklanmaktadır. Ayrıca çalışmalarında beden dışında yenileme ve dönüşüm süreçlerini de yoğunlaştığı görülmektedir. “Sanatçı ikilisi Pakui Hardware’in yapıtı, *Vücutdışı* başlıklı projelerinin devamı niteliğindeki bir heykel yerleştirmesi. Yerleştirmenin hedefinde insan bedeni dışında organ geliştirmeye yönelik onarıcı tıp ile doku mühendisliği var” (İKSV, ____). Sanatçının ele aldığı konu bütünlüğü küreselleşmenin canlılar üzerindeki olumsuz etkileridir. İnsan bedenleri üzerinde yapılan modifikasyonların bir çıkar ve rant ilişkisine dönüşümünü eleştirir. Bazı hayvan türlerinde var olan kendilerini yenileme sürecini insanlar üzerindeki etkileriyle karşılaştırmaktadır. Bu durum canlı türlerinin korunmasına yönelik alternatif arayışlar olarak değerlendirilebilir.



Görsel 3. *Vücutdışı*'nın (Pakui Hardware, 2019) fotoğrafı

Hardware *Yedinci Kita*'da sergilediği *Vücutdışı* isimli yerleştirmesi (Görsel 3) insan formunun çoğaltılmasına yönelik yapılmıştır. Merkezdeki figür, tıpkı bir koza içerisinde gelişimini tamamlamaya çalışan bir ipek böceğine benzemektedir. Metaforik anlamlar yüklenerek yapılan çalışmada; doğanın ve canlı türlerinin yenilenmesine yönelik bir girişim fark edilmektedir. Sol alt taraftaki silikonla yapılmış tasarım, kabuğunu terk etmiş bir canlı türünü gündeme getirmiştir. Aynı kara içerisinde farklı oluşumlar aktarılarak kurgusal

bir süreç ortaya konulmuştur. Duvarlarda asılı duran vücut dışı aktarımlar insanoğlu için kullanılmayı bekleyen birer denek olarak sunulmuştur.

Simon Starling: *Parazit İstilasası*

İngiltere doğumlu sanatçı Simon Starling'in çalışmaları; yaşam döngüsü, uzam ve dönüşüm gibi konular içermektedir. "Starling örneğinde, birleşik bir ekolojik sanat programı yoktur. Bunun yerine, izleyiciyi ekolojik düşüncenin bölünmüşlüğüyle meşgul etmek için ekolojik akıl yürütme tarihindeki çeşitli tarihsel izleri kullanır" (Anker, 2008, s. 4). Starling, çalışmalarında biyolojik çeşitliliği kurguyla bütünleştirerek çalışmalarında bir hikayeye dönüştürür. Doğal dünya ile dönüşüme uğrayan bedenler arasındaki ilişki sanatçı için önemlidir.



Görsel 4. *Parazit İstilasası*'nın (Simon Starling, 2019) fotoğrafı

Sanatçının *Yedinci Kıta*'ya *Parazit İstilasası* ismini verdiği (Görsel 4) heykellerindeki bedenler yapıbozuma uğramıştır. Bu süreçte doğal dünya ile değişime uğrayan bedenler yeni bir ruh ve kimlik ilişkisi kazanmıştır.

Simon Starling'in *Parazit İstilasası* adlı çalışmasının hikâyesi, sanatçının Henry Moore'un bir heykelinden ürettiği kopyayı bir buçuk yıllığına Ontario Gölü'ne daldırması ile başlamış. Heykel, bu süre içinde, istilacı zebra midyelerinin yaşam alanına dönüşmüş. Starling, daha sonra Art Gallery of Ontario'da sergilendiği esnada güvelerin istilasına uğrayan heykelin korunma sürecinden fotoğrafları sergiliyor (İKSV, ____).

Eserin kavramsal alt yapısı ele alındığında iki önemli fikir ortaya çıkmaktadır: İlki yaşam formunun sürekliliği, diğeri ise biyolojik çeşitliliğin yeni bir yaşama dönüşmesidir. Her iki fikrin güncel sanatta toplumsal farkındalık oluşturduğu iddia edilebilir. Eryılmaz (2018, s. 142) "Yeni Ekolojik Paradigmaya göre, insan yaşamı diğer canlılardan bağımsız değildir, aksine insan ve diğer canlılar karşılıklı etkileşim içindedirler. Dünya sınırsız değildir; toplumsal ilerlemeyi, ekonomik büyümeyi ve diğer toplumsal olguları kısıtlayan "fiziksel ve biyolojik sınırlar vardır" diyerek sosyologların görüşlerine göre toplumun yaşam formundaki biyolojik dengeyle doğrudan bir ilişkisi olduğunu ileri sürmüştür.

Bu dengenin değişmesi hem toplumu hem de biyolojik çeşitliliği olumsuz yönde etkilemektedir. Starling'in *Parazit İstilas* isimli yerleştirmesi sosyologlar Riley Dunlap ile William R. Catton Jr.'ın bu alıntıdaki savlarını desteklemektedir. Bu nedenle Starling toplumsal bir eleştiri ve farkındalık yaratmak için Ontario Gölü'ne heykeli bırakarak sürecin bedenler üzerindeki değişimine dikkat çekmiştir. Binlerce midyenin yabancı bir maddeye karşı istila etmesi midyelerin doğal yaşamlarını korumaya çalışmaları olarak yorumlanabilir.

Sonuç

Araştırma kapsamında; ekolojik sanat örnekleri bienale katılan çoğu sanatçı için ortak yaklaşımlar göstermiştir. Ortak noktaları toplum üzerinde farkındalık sağlamaktır. Sanatçılar geçmiş, şimdi ve geleceği korumak için çalışmalarında farklı materyaller kullanmış; eser üzerinde kavramsal fikirler geliştirmişlerdir. Bu yüzden sanat ve yaşamın bütünsel olarak algılandığı düşünce yapısı ortaya koymuşlardır. *Yedinci Kıta* isimli 16. İstanbul Bienali'nin; yok olan ekolojik sisteme, toplumsal duyarsızlaşmaya ve bilinçsiz tüketime bir eleştiri olarak düzenlendiği ileri sürülebilir. Örneğin Ozan Altan nesli tükenmekte olan mandalar üzerinden türlerin korunmasına yönelik bir farkındalık oluşturmuştur. Sanatçı manda neslinin tükenmesinin türlerinin yok olacağı anlamına gelmediği; aynı zamanda diğer türlerin de felakete sürüklenerek nesillerinin tükenebileceğini vurgulamak istemiştir.

Eloise Hawser ise medya araçlarını kullanarak filmler yapmış ve bu filmlerde geri dönüşüm tesislerinin yapılması konusunda mesaj vermiştir. Her iki düşünce de güncel sanatta topluma yönelik bilinçlendirmeye karşı bir girişimdir. Pakui Hardware diğer çağdaşlarından farklı olarak canlıların değişimi üzerinde dikkatleri yoğunlaştırmıştır. Ekolojik dengenin bozulması sonucunda canlı türlerin hayatta kalmak için başka bedenlere dönüşeceği endişe yaratmaktadır. Bu yüzden canlıların zorunlu bir mutasyon sürecinin olacağı düşünülmektedir. Simon Starling'in yaklaşımı ise Hawser'in düşüncesine yakındır. Her ikisi de insan bedeni üzerindeki değişimi ele almış; çalışmalarında daha deneysel bir üslup geliştirmişlerdir. Sonuç olarak biyo ve ekolojik sanat örneklerinin temelinde; sanatçıların toplumlarda gözlemledikleri sorunlara yönelik bir çözüm yolu aradığı anlaşılmıştır. Öyle görünüyor ki hızlı kentleşmenin, üretim ve tüketim dengesinin bozulduğu, canlı türlerinin yok edildiği ve toplumsal duyarsızlaşmanın var olduğu anlarda sanatçılar biyo sanat çalışmalarına devam edecektir.

Hakem değerlendirmesi || Peer-review

Dış bağımsız

Externally peer-reviewed

Çıkar çatışması || Conflict of interest

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir

The author has no conflict of interest to declare

Finansal destek || Grant support

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

The author declared that this study has received no financial support

Kaynakça

- Anker, P. (2008). Seeing pink: The eco-art of Simon Starling. *Journal of visual art practice*, 7(1), 3-9. https://doi.org/10.1386/jvap.7.1.3_1
- Arapoğlu, F. (2019). 16. İstanbul bienali: Yedinci kıta. *Aurum sosyal bilimler dergisi*, 4(2), 219-223. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aurum/issue/51393/668021>
- Arıkan, H. (2021). İnsan ve doğa ekseninde ekolojik sanat. İnönü Üniversitesi kültür ve sanat dergisi, 7(1), 76-87. <https://doi.org/10.22252/ijca.878968>
- Atalan, O. (2019). Monokrom [Yerleştirme]. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.
- Atalan, O. (2012). Ready-made kavramı günümüz sanatına ve sanatçısına etkisi. *Yedi: Sanat, tasarım ve bilim dergisi*, 7, 23-30. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21840/234826>
- Bilir, A. (2020). Doğa-kent-sanat ilişkisi bağlamında Eymir Gölü'nde arazi sanatı uygulamaları. *Sanat ve tasarım dergisi*, 10(2), 378-394. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.877375>
- Dal, N. E. (2017). Tüketim toplumu ve tüketim toplumuna yöneltilen eleştiriler üzerine bir tartışma. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü dergisi*, 9(19), 1-21. <https://doi.org/10.20875/makusobed.311006>
- Eryılmaz, Ç. (2018). Durkheim'da toplum-çevre etkileşimi: Dışlayıcı toplumsal olgulara karşı çevreci potansiyel. *İstanbul Üniversitesi sosyoloji dergisi*, 39(1), 135-157. <https://doi.org/10.26650/SJ.2019.39.1.0005>
- Eryılmaz, Ç. (2017). Sosyal bilim paradigmaları çerçevesinde çevre sosyolojisi'nin kuramları ve kavramları. *Fırat Üniversitesi sosyal bilimler dergisi*, 27(1), 159-174. <https://doi.org/10.18069/firatsbed.346440>
- Hardware, P. (2019). Vücutdışı [Yerleştirme]. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.
- Hawser, E. (2018). *By the deep, by the mark* [Film]. Somerset House.
- Hawser, E. (2019). Çöp Boşaltma Alanı [Video]. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.
- İKSV. (____). 16. İstanbul Bienali. <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/16-istanbul-bienali>

- Işıktan, F. (2022). Biosanat: Disiplinlerarası bağlamda çağdaş seramik sanatına yansımaları. *Art-e sanat dergisi*, 15(29), 356-373.
<https://doi.org/10.21602/sduarte.1075499>
- Mamur, N. (2017). Ekolojik sanat: Çevre eğitimi ile sanatın kesişme noktası. *Mersin Üniversitesi eğitim fakültesi dergisi*, 13(3), 1000-1016.
<https://doi.org/10.17860/mersinefd.316297>
- Saygı, S. (2016). Çağdaş sanatta doğa algısı ve ekolojik farkındalık. *Sanat-tasarım dergisi*, 7, 7-13. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/marustd/issue/30399/328263>
- Starling, S. (2019). Parazit İstilasası [Heykel]. Pera Müzesi, İstanbul.
- Susamoğlu, F. (2018). Güncel sanatta ekolojik yaklaşımlar ve ekozofi kavramı. *Atatürk Üniversitesi güzel sanatlar enstitüsü dergisi*, 41, 96-103.
<https://doi.org/10.32547/ataunigsed.453183>
- The Arts Society. (2018, 25 Nisan). Artist Eloise Hawser: The creatives who shaped her. <https://theartssociety.org/arts-news-features/artist-eloise-hawser-creatives-who-shaped-her>
- Townsend, C. (2015). Eloise Hawser: Lives on wire. *Art monthly*, 389, 29-30.

Extended abstract

The Seventh Continent is the main subject of research within the scope of bio and ecological art. Within the scope of the research, it is to reveal and examine the connection of *The Seventh Continent* with ecological art. What are the reflections of bio and ecological art in contemporary art? What are the reasons that push artists to apply bio art? How does the 16th İstanbul Biennial, which emerged with the name The Seventh Continent, have a relationship with bio and ecological art? With the answers to these questions, it is hoped that the problems and ideas discussed in today's art will be realized.

Ozan Atalan brought up a social criticism with his installation *Monochrome*. He drew attention to the fact that the natural life was deteriorated by the human hand and that the buffalo species were endangered. It conveyed a message to the society that rapid urbanization is damaging natural habitats. Another artist studied within the scope of the research is Eloise Hawser. The relationship between emotional resonances and waste material was examined in Hawser's multimedia installation titled *The Tipping Hall*. As in Atalan's work, it can be argued that globalization and rapid urbanization are Hawser's focus. In the findings obtained, it can be said that Hawser wants to create a social perception towards the reuse of waste materials. Among the sub-titles, Pakui Hardware's work named *Extrakorporal* was analyzed. Hardware focused on biodiversity in this study. It can be thought that the artist's breakthroughs in medicine and tissue engineering created a perception on organ development. Simon Starling focused on the life cycle and transformation in his work called *Infestation Piece*. According to the findings, the social message of the Parasite Invasion; It is the idea that humans and other living species are interconnected in the life cycle.


As it is understood from the analysis of the works of the artists who are the subject of the research, it has been emphasized that solutions should be sought as soon as possible in order to prevent the rapid destruction of natural habitats. In addition, artists, by warning societies; They mean that everyone takes the necessary precautions for the ecosystem they live in. In the research, the subject of discussion for the society arises. Are human beings aware of the problems caused by increasing population, globalization and rapid urbanization? Are necessary measures taken to prevent this situation? What effect does ecological degradation have on living things? What are the factors that cause the extinction of living species? Is *The Seventh Continent* a name of awareness? Why did the artists participating in the biennial move away from classical ways of seeing and turn to an experimental and observational search? These questions are the starting point of the name of the biennial, *The Seventh Continent*. With the increasing population density, it has been understood that there is a search for rapid urbanization and an effort to raise awareness.

It seems that living resources will be depleted in the near future as long as biodiversity and natural environment are damaged. It has been understood that human beings have a large share in this damage. Considering the message that the works have given to the audience; It has been understood that the solutions to the problems are as simple as that. Solution way; is the recycling of waste materials in order not to pollute the environment. In order to do this, it is necessary to create awareness for the audience. Looking at the projects in the biennial, it was observed that the installations, videos and

sculptures were intense. Because these disciplines have had a more guiding effect on the viewer in the perception of space. Looking at the content of the project works, it has been noticed that it reaches the audience through criticism and ideas. Therefore, it is hoped that the art of ideas will be effective in the art of the future as it is in the art of today. It seems that living resources will be depleted in the near future as long as biodiversity and natural environment are damaged. It has been understood that human beings have a large share in this damage. Considering the message that the works have given to the audience; It has been understood that the solutions to the problems are as simple as that. Solution way; is the recycling of waste materials in order not to pollute the environment.

Walter Benjamin'in çalışmalarında iletişimin ve tarihin kurucusu olarak dil

Language as the founder of communication and history in the work of Walter Benjamin

Cem Evrim Aslan || Araştırma görevlisi || Ankara Üniversitesi
aslancevrim@gmail.com || 0000-0002-0451-9112 

Öz

20. yüzyılın önemli düşünürlerinden Walter Benjamin farklı alanlarda yaptığı çalışmalarda Yahudi mistisizminden de etkilenecek dilin kendisini çok önemli bir yerde konumlandırmıştır. Ancak belki de çalışmaları bir izlek üzerinde olmayıp fragmanlar hâlinde yazıldığından dilin bu çalışmalardaki temel düşünceleri nasıl etkilediğine yönelik tartışmalar görece az işlenmiştir. Bu çalışma ise ilgili boşluğa katkı sunabilmek amacıyla Benjamin'in çalışmalarında dilin nasıl yapılandırıldığına ve bu dil yoluyla iletişimin nasıl mümkün kılınmaya çalışıldığına odaklanmaktadır. Nitel araştırma yöntemiyle gerçekleştirilen çalışmada dilin aslında onun hemen tüm eserlerindeki başat sorunlardan biri olduğu ileri sürülerek Benjamin'in perspektifinden bu dilin kurulmasındaki temel teolojik ve felsefi noktaların birbirleriyle bağlantıları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak da dilin kendi başına iletişimi mümkün kıldığı, ancak bu dilin gündelik dilden farklı olarak Yahudi mistisizmindeki kutsal yaratım ânına gönderme yaparak temellendiği görülmüştür. Bu yaklaşımda dil, nesnelere kendi adlarıyla çağırıldığından Benjamin'de iletişimin araç değil, amaç olarak yapılandırıldığı görülmüştür.

Anahtar kelimeler: walter benjamin, dil, yahudi mistisizmi, frankfurt okulu

Abstract

One of the important thinkers of the 20th century Walter Benjamin has positioned language itself in a very important place in his studies. However, perhaps because his works were written in fragments, the discussions on how language affects the basic ideas have been relatively little studied. This study focuses on this and how communication is made possible through this language. With the qualitative research method, it was tried to reveal the connections between the main theological and philosophical points in the establishment of this language from Benjamin's perspective. As a result it has been seen that language makes communication possible on its own and it is based on the sacred moment of creation in Jewish mysticism. Since language calls objects by their own names it has been seen that Benjamin structured language as the purpose of communication not the tool.

Keywords: walter benjamin, language, jewish mysticism, frankfurt school

Atıf || Citation

Aslan, C. E. (2023). Walter Benjamin'in çalışmalarında iletişimin ve tarihin kurucusu olarak dil. *ARTS*, 9, 75-102. <https://doi.org/10.46372/arts.1215260>

Geliş || Received

06.12.2022

Kabul || Accepted

03.01.2023

Giriş

Pek çok açıdan insanlık tarihinin gördüğü en kanlı ve en devingen dönem olarak değerlendirilebilecek 20. yüzyılda Marksizm, kültür, sanat ve felsefe gibi pek çok alanda önemli ve yeni düşünceler ortaya koymuş olan Walter Benjamin (1892-1940) sahip olduğu bu geniş entelektüel ilgi alanlarının yanında, bir yandan da kendi felsefi düşüncelerini salt felsefe içinden değil, son derece geniş bir entelektüel açıdan gerçekleştirmeye çalıştığından ötürü de çağdaşı olan düşünürlerin çoğundan ayrı bir konuma sahiptir. Onun hem bireysel hem de *Frankfurt Sosyal Araştırmalar Enstitüsü* çatısı altında, eleştirel teori içinde ortaya koyduğu pek çok çalışma bu açıdan değerlendirildiğinde, Benjamin'in özellikle kültür ve felsefe konularında bütüncül bir yaklaşıma sahip olmakla birlikte bir yandan da mevcut politik düşüncelerin ya da anlayışların sunduğu açıklamalarla yetinmeyerek eleştirinin bizzat kendisini daim kılma çabası dikkat çekicidir.

Walter Benjamin'in özellikle sanat eleştirmeni olarak, sanatın toplumsal ve teknik açıdan konumunu bir arada ele alarak o zamana kadarki sanat eleştirilerinden daha farklı bir yaklaşım ortaya koyma çabası hemen tüm çalışmalarında net bir biçimde görülebilmektedir. Edebiyat alanında çevirmenliği, radyo alanında yaptığı çocuk programları, estetik alanında alegoriye verdiği önem, fotoğraf alanında vurguladığı sanatın değişen özü, sinema alanında işaret ettiği tekniğin yarattığı dönüşüm ve tarih alanında özellikle düz, ilerlemeci olan karşısında toza bulanmış ve unutulmuş olan nesneden yola çıkarak gün yüzüne çıkarmaya çalıştığı kayıp olana yönelik anlayış, onun düşünsel olana yaklaşımını anlayabilmek açısından önemli ipuçları vermektedir. Öte yandan koşulsuz ilerleme tasavvurunun politik doktrinlerle sarmalanarak tüm dünyayı felakete sürüklediği bir dönemde yaşamasıyla da ilerlemenin mite dönüştüğü noktada kendi eleştirisini temellendirebilmesi, fragmanlar halinde yazma biçiminin bizzat felsefenin ihtiyacı olan şey olduğunu belirtmesi onun dil üzerine kavrayışına yönelik de önemli noktaları gün ışığına çıkarır niteliktedir.

Benjamin'de tıpkı fazlasıyla etkileyip kendisinden de çokça etkilendiği Theodor W. Adorno'da olduğu gibi dilin kendi hâlinde masum bir şey olmayıp, biçiminden koparılarak salt madde faşizmine yönelmesiyle kültürü ve tarihin bizzat kendisini tahakküm altına alacağına yönelik derin bir kaygı vardır. Bu sebeple otoriter olana karşı da insanları uyararak felsefesini temellendirdiği ve onun içinden yeni bir dil yoluyla kendi çalışmalarını gerçekleştirmeye çalıştığı görülebilir. Öte yandan 20. yüzyılda dil ve göstergebilim tartışmalarının Ferdinand de Saussure, Claude Levi Strauss, Roland Barthes ve Jean Baudrillard gibi isimler üzerinden sıkça tartışılmasına karşın Benjamin'in

çalışmalarında dilin inşasına yönelik kavrayışın, onun diğer çalışmalarına nazaran talihsiz bir biçimde arka planda kalması da Benjamin'i anlamaya çalışmanın zorluklarından. İşte onun çalışmalarında bu inşa etme biçiminin kendisinin nasıl gerçekleştiği ve hangi felsefi ve teolojik temellere yaslanarak var olmaya çalıştığı, bu makalenin irdelemeyi hedeflediği temel konulardır.

Yöntem

Akademik literatürde genel olarak *Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü*, özelde ise Walter Benjamin üzerine gerçekleştirilen çalışmalar, onun daha çok en bilinen eserleri üzerinden bir kültür eleştirisi inşa etmek maksadıyla gerçekleştirilmesine karşın, Benjamin'in tüm eserlerinde son derece önemli bir yer kaplayan dil meselesi görece daha arka planda kalmış bir konu olarak belirmektedir. Bunun pek çok farklı sebebi olabileceği gibi en temel nedenlerden biri belki de Benjamin'in son derece geniş, irdelenmesi de son derece zor olan entelektüel birikimlerini bütüncül bir biçimde değerlendirmenin zorluğudur. Nitekim Benjamin'in genel olarak kültür, sanat ve tarih üzerine ortaya koyduğu düşünceler, nasıl ki hiçbir şekilde onun bunları ifade ettiği dilin inşa edilme biçiminden ayrı bir biçimde değerlendirilemezse, fragmanlara dayalı çalışma metodu da onun çalışmalarını genel olarak değerlendirebilmek için anlaşılması son derece elzem entelektüel duraklar olarak ortaya çıkmaktadır. Bu müşkül durum nedeniyle, bütüncül bir perspektiften hareketle bir kavrama çalışmasına girilecek olursa onun bütün eserlerinde dilin neden bu denli başat bir öge olarak okuyucunun karşısına çıktığını anlamak da daha olanaklı hâle gelebilecektir.

Bu çalışma, Benjamin'in çalışmalarında ve genel olarak düşünsel kavrayışında yer alan ve yukarıda kısaca özetlenen temel problemler ve zorluklardan hareketle iki şeyi gerçekleştirmeyi hedeflemektedir; ilk olarak, onun çalışmalarında dilin teolojik ve felsefi temellerini ortaya koyarak detaylıca ele almak, ikinci olarak da bu dil kavrayışının, ömrünün sonuna dek ortaya koyacağı farklı eserde nasıl bir biçimde felsefesinde kendine yer bulduğunu irdelemek. Bunu yaparken nitel araştırma yönteminden hareketle Benjamin'in ele alınan konuyu temellendirdiği ya da bu konuya atıflar yaptığı eserleri metinler arası bir bağlamda tartışılacak ve bu eserlerde onun ilk dönem çalışmalarından başlayarak dilin önemi ve inşasında hangi felsefi ve teolojik düşünüşlerden etkilendiği ortaya konmaya çalışılacaktır. Böylece çalışma, genel olarak Walter Benjamin'in yaşam boyu ortaya koyduğu eserlerinden hareketle dilin bizzat kendisinin hangi felsefi ve teolojik temellere yaslanarak inşa edildiğini irdelemeyi hedefleyerek hâli hazırda mevcut olan ve bundan sonra gerçekleştirilecek pek çok tartışmaya da bu açıdan katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Walter Benjamin'in çalışmalarında dilin düşünsel ve teolojik temelleri

Başlangıçta her ne kadar dil konusunu Walter Benjamin'in yazılarından hareketle teoloji ve felsefe açısından ayrı başlıklar altında irdelemek daha mantıklı görünse de onun düşüncesinde bu ikisinin hiçbir zaman birbirinden keskin çizgilerle ayrılmadığı düşünülürse bu işin beyhude bir çaba olduğu da hemen anlaşılacaktır. Nitekim Benjamin'in özellikle ilk çalışmalarında etkileri net bir biçimde görülebilen teolojik düşünsel temeller, belli başlı konular altında incelendiğinde daha net bir biçimde anlaşılır ve belirgin olmaktadır. Onun çalışmalarında, özellikle de yakın arkadaşı Gershom Scholem ile benzer bir biçimde genel olarak Yahudi mistisizminin, özel olarak da Tevrat ve Kabalanın etkileri yoğun bir şekilde görünmektedir. Öyle ki Benjamin'in *Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine* adlı 1916 yılına ait erken tarihli çalışması, dilin işlevini ve var olma biçimini neredeyse baştan sona mistik temellerden hareketle, adeta ezoterik (içrek) olan kadim bilgiyi, ekzoterik (dışsal) bir biçime dönüştürerek okuyucuya anlatma çabasındadır. Üstelik bu çalışmada dilin bizatihi kendi işlevi tanrısal tözden ayrı bir biçimde ele alınmadan, Tevrat'ın Tekvin/Yaratılış bölümüne sık sık atıflar yapılarak o zamana kadarki biçimiyle basit, gündelik yaşamın bir gerekliliği olarak ele alınan dil çalışmalardan keskin bir biçimde ayrılır. Ancak Benjamin bunu yaparken her ne kadar eski çağların dilinden konuşuyor gibi görünse de bir yanıyla da dinsel metinleri alegorik anlatımlar olarak ele alarak yepyeni bir şeyler söylemeye de çalışmaktadır.

Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine'de Benjamin, dili her şeyden evvel tinsel içeriğin iletilme biçimi olarak ele alır. Ancak ona göre (2018a, s. 133) mühim olan nokta, dilin tinsel tözü iletmeyip, kendisinin tinsel tözün içinde iletilir olmasıdır. Böylece dil başlı başına töz ile bir arada olarak, tanrısal tözün de bir yansıması durumuna gelir. Dilin tinsel tözü iletmeyip onun direkt içinde iletiliyor olması düşüncesi, ilginç bir biçimde Benjamin'in çalışmasıyla aynı tarihte, 1916'da *Demokrasi ve Eğitim* adlı çalışmasını yayımlayan John Dewey'de de farklı bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Dewey'nin (1935, s. 5) toplumun iletişime değil ama ancak iletişimin içinde var olduğu düşüncesi, Benjamin'in araç olarak görüleni amaca dönüştüren düşünsel mantığıyla benzer bir doğrultudadır.

Nasıl ki Dewey iletişimin bizzat kendisini, sembolik etkileşimci bir mantıkla araçtan amaca dönüştürerek demokratik bir toplumun yollarını açmaya çalışıyorsa, Benjamin de onunla benzer bir biçimde dilin kendisini araç olmaktan amacın kendisine dönüştürerek, dili salt dil olmaktan çıkararak var olan tüm nesnelere ve sanatsal eylemlerin ifade biçimi olarak dili değil ama dilin ifade biçimi olarak sanatı ve nesnelere seçtiğini göstermeye çalışmak istemektedir. Adorno'ya göre (2017, s. 42) Benjamin'in bunu yapmaktaki amacı, onun iletişimsiz olanın iletişimini kurmayı istemesiyle ilgilidir. Nitekim

Benjamin'de dilin bu ters düz edilişinin biraz daha derinlemesine incelenmesi, onun dil mantığının en net ve yalın hâlini Eski Ahit'in *Yaratılış* bölümünde cennetten düşüşe sebep olan *Bilgi Ağacı* meselinden temellendiğini de gözler önüne serecektir.

Cennetten düşüş, tek bir inanç ya da dinsel sisteme ait olmayıp son derece yaygın bir biçimde¹ farklı inanç öğretilerinde karşılaşılan bir arketiptir. Düşüş tanrı katından yani artık kaybolmuş olan cennetten, işlenmiş olan ağır bir günah sonucu sürülerek mevcut dünyaya düşüştür. Hâliyle düşüşün kendisi, düşüş öncesini varsaydığından sayısız bir trajik silsile sahnesi olarak ele alınabilir (Eliade, 2017a, s. 25). Dolayısıyla düşüş mitleri bu yanlarıyla, düşüş öncesine dair bir Altın Çağ tasavvurunu da beraberlerinde getirirler. Altın Çağ günümüzden ne kadar geçmişe gidilirse o denli tanrıya yakın olmaktadır. Hesiodos (2016, s. 125) *Theogonia-İşler ve Günler*'de (Tanrıların Doğuşu) kendi yaşadığı dönemden çok daha eskisine işaret ederek, Titanların kralı Kronos döneminde yaşayan insanların dertsiz, tasasız bir dünyada yaşamının tadını çıkardığını belirtir ve o dönemi "Altın Çağ" olarak niteler. O günden kendi yaşadığı döneme kadar ise sırasıyla gümüş, tunç, kahramanlar ve demir çağları geçmiştir.²

Hesiodos'un kendisinin de içinde yaşadığı son dönem olan *Demir Çağı*, ona göre sefaletin ve ıstırapın hüküm sürdüğü çağdır. Zeus'un Prometheus'un ateşi çalmasına sinirlenerek *Pandora* adında güzel bir kadın yaratıp gizemli bir kutuyla onu dünyaya göndermesi ve nihayetinde Pandora'nın merakından bu kutuyu açıp istemeden de olsa içindeki tüm hileleri, fenalıkları, kötülükleri dünyaya salmış olması düşüşü getirmiştir. Hesiodos'un işte bu son çağa yönelik üzüntüsünün temelinde tüm bunlara sebep olan olay, Prometheus'un ateşi çalıp insanlara armağan olarak getirmesinin sonucu yatmaktadır: Ateşin medeniyeti, medeniyetin akli, aklın ise farkındalık sonucu acıyı getirmesi.³ Bilginin farkındalığa dönüşerek acıyı getirmesi, düşüş öncesi ortaya çıkan bir mecburi durum olarak belirlemektedir. Nitekim Platon'un *Devlet* adlı çalışmasında ideal devleti, tıpkı Hesiodos gibi madenlerden hareketle metafor olarak kullanıp sınıfsal ilişkiler üzerinden ele alması da Altın Çağ'a altın soyluların yöneticiliğinde gidilmesine yönelik bir özlem olmaktadır.

¹ Cennetten düşüş mitinin ve genel olarak düşüşe dair mitolojik unsurların salt teolojik manada değil ama günlük yaşantıda ve sanatta da sık işlenen bir tema olmasıyla ilgili bkz. Campbell ve Mayers (2007).

² Mircea Eliade'ye göre (2017c, s. 181) tüm yeniden doğuş mitleri özünde kozmogonik yaratım ânına, kökene dönüşüye yönelik bir özlemdir. Bu yaratım anından ne denli uzaklaşılırsa, mevcut zaman da kutsal olana o denli uzak olacaktır.

³ Şefik Can (2015, s. 31) Hesiodos'un, Prometheus'un getirdiği ateş sonucu ortaya çıkan aklın yarattığı acıyı işaret etmesini, Kuran-ı Kerim'de Ahzab Suresi 72. Ayet ile paralel bir okumayla ele alır. Söz konusu ayette "emanet" olarak verilmek istenen akli ağır yükü nedeniyle dağların, göklerin, yerin ve insanın arasından sadece insanın taşımayı kabul ettiği belirtilerek aklın yükünün boyutu anlatılmaya çalışılır.

Batı dünyasının temellerinde yer alan Yunan mitolojisindeki düşüşün yanında, tüm dünyadaki mitlerde yaratılış ve düşüş arasında türlü benzerlik bulunur. Sümer mitolojisinde Enki ve Ninhursag ile Türk mitolojisinde Törüngey ve karısı Eje'nin yasak meyveden yemeleri, Pers mitolojisinde ilk yaratılan çift olarak Maşya ve Maşayana'nın şeytan Angra Mainyu'nun vesvesine kapılarak ilk bilginin kaynağını Ahura Mazda yerine Mainyu olarak dillendirmeleri, Mayaların kutsal kitabı olan Popul Vuh'da tanrıların fazla akıllı olduğu için insanları cezalandırıp yeteneklerini kısıtlamaları gibi türlü örnekler⁴ verilebilir. Ancak Benjamin'in dil üzerine düşüncelerini en çok etkileyen anlatı, Tevrat'ın (2010, s. 3) Yaratılış bölümünde ilk erkek olarak yaratılan *Adam* ile onun eşi olarak yaratılan ilk kadın *Eva*'nın düşüşlerine yönelik anlatıdır. Hristiyanlık ve İslâmiyet'in de büyük benzerlikler ile paylaşacağı bu anlatıya göre, yarattıklarını bereketli kılan ve onlara tüm canlılar üzerinde hakimiyet veren Allah, Âdem'e⁵ *Aden Bahçesi*'ni korumasını ve orada eşiyile birlikte yaşamasını buyururken, bir yandan da onu bahçenin ortasında *Hayat Ağacı* ile yan yana bulunan İyi ve *Kötüyü Bilme Ağacı*'nin meyvesinden yememesi için uyarır.

Benjamin'e göre Tekvin'in ilk satırları yaratıcı tanrının kutsal dili ile ilgili önemli ayrıntılar barındırmaktadır. Ona göre yaratıcının, sadece "Ol!" demesiyle evreni, ışığı, dünyayı ve içindeki bitkiler ile hayvanları yaratması mümkün olmuşken, ilk insan olan Âdem'in bu şekilde değil de toprağa şekil verilip, ardından da kutsal nefesten -*Nephesh Chiah*- üfürülmesiyle ruh bularak yaratılması süreci bizzat dilin derin anlamına işaret etmektedir. Benjamin bu durumu, "ad koyma" konusu üzerinden ele alır. Ona göre yaratıcı, Âdem'in yaratılışına kadarki süreçte yaratmak istediği şeylerin adlarını belirterek onlara hâkim olmuşken, insanın salt bir nesne olarak var olmasını istemeyip kendisine bir halife olsun diye onu yaratmak istediğinden sözle değil, süreçle insanı yaratmıştır. Bunun altında yatan mantık, insanı daha önce yarattığı nesnelere, ona dil verme yetisi yoluyla ayrı tutmasında saklıdır (Benjamin, 2018a, s. 139). Böylece "Ol!" denmesiyle bir anda değil, şekil verilip içine ruh üflenmesi ve eşinin de kendi kaburga kemiğinden yaratılmasıyla dünyaya gelmiş olan Âdem, yaratılışın ardından ilk sınavını da nesnelere adlarını bilme yarışmasında meleklerle karşı verecektir.⁶ Bu durum eski inanışlarda kaostan düzene geçiş (Gürkan, 2003, s. 14) olarak değerlendirilebilirken, daha yakın tarihteki inanışlarda ise düzenin bozulması olarak okunabilir.

Yaratılışın ardından pek çok mitte ortaya çıktığı üzere, bu Altın Çağ'ı bitirecek bir ilk günah işlenerek düşüş gerçekleşir. Tevrat'ta *sinsi yılanın* ağaçtan

⁴ Düşüşe dair kutsal metinlerden yapılan alıntılar karşılaştırılması için bkz. (Daştan, 2014, s. 73-79).

⁵ Tevrat'ta yaratılan ilk erkek ve kadının isimleri *Adam* ve *Eva* olarak geçerken, Kuran-ı Kerim'de erkekten *Âdem* olarak bahsedilmesine karşın, kadının adı geçmez. İslâmi ve Türkçe literatürde bu isimler yaygın bir biçimde *Âdem* ve *Havva* olarak geçtiklerinden, bu makalede de bundan sonra *Adam* ve *Eva*'dan, *Âdem* ve *Havva* olarak bahsedilecektir.

⁶ Tevrat'ta Yehova isim koyma yoluyla varlığı yaratır. Âdem'in üstünlüğü ise tanrının koyduğu isimleri bilmesidir.

sarkarak, ağacın meyvesinden yedikleri takdirde iyi ile kötüyü ayırt etmeyi bileceklerini söyleyerek Havva'yı ayartması sonucu Havva meyveye uzanır ve kendisi yedikten sonra Âdem'e de uzatarak onun da bu günahı işlemesine neden olur. İşte bu olay sonucu Allah'ın, verdiği emre karşı gelen Âdem ve Havva'ya ağır bir ceza olarak kendi emekleriyle yaşama mecburiyetini dayatması, ardından da onları cennetten kovmasıyla insanın bizim de içinde yaşadığımız dünya şartlarında yaşaması başlar. Benjamin'in insan dili üzerine düşünceleri⁷ işte bu noktadan temellenir. Ona göre (2018a, s. 144) düşünüş gerçekleşmeden önce dilin kendisi doğrudan töze ait ad ve bilginin taşıyıcısı iken düşünüş sonrasında dil artık bunları çeviriler yoluyla, yani tanrısal dilden insana ait dile çeviriler yoluyla anlatmaya çalışmak durumunda kalmıştır. Dilin bizzat tözün kendisinin taşıyıcısı oluşu, düşünüşle birlikte kutsal olandan ayrılarak dili amaçtan araca indirgemıştır. Tanrının dili bu noktadan sonra artık doğrudan olmak yerine sembollere dönüşmüşken, insanın düşünüş sonrası araç haline gelen dilinin son aşama olan karmaşaya varmasına ise tek bir adım kalmıştır, o da Babil Kulesi'nin yıkılışıdır.⁸

Benjamin düşünüş öncesi yaratılışın dilini bir yargı belirtmek için salt araç olarak var olan dil olarak değil, doğrudan tözün kendi yansıması olarak ele alıyordu. Terry Eagleton (2013, s. 29) da Benjamin'deki bu düşünüş öncesi dile işaret ederek onun dil kavrayışında dilin, aslında kendisiyle iletiştiğini belirtir. Ancak düşünüş sonrası dil, kelâmın saf taşıyıcısı olmaktan uzaklaşarak bir araç hâline indirgenmiştir. Öyle ki bu kavrayış, ona göre kelâmın kendisinden yine de kopmuş olmuyor çünkü dilin çağırdığı nesnelere adlarını doğrudan tanrıdan alıyordu. Yani ona göre tanrısal adlandırma, keyfi değil doğal bir doğruluk oluyordu (Zeyrek, 2018, s. 22). Nesnelere yaratıma ait adlarının olması ancak düşen insanın kendi dilinin bunları olduğu gibi dile getiremiyor olması Benjamin'in tarih felsefesinin de temellerini oluşturmaktadır. Nitekim ona göre eğer nesnelere tanrı tarafından yaratılan adları var olmaya devam ediyorsa ama insanın dili bunları düşünüş öncesi olduğu gibi aktarmada zorlanıyorsa bu durumda Benjamin'e göre yapılması gereken şey, adlara sahip nesnelere kendi dilleri açısından anlamaya çalışmaktır. Bu noktada onun, nesnelere kendi dilleri açısından anlama yaklaşımını biraz daha açmak için sanata bakmak gerekmektedir. Zira ona göre (2018a, s. 144) heykelin, resmin, şiirin kendi dilleri olduğunu kavramakla bu mümkündür. Semboller ise böylesi bir durumda tanrının bizim doğrudan anlayamadığımız dilinin görebildiğimiz şekilleri olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak Benjamin'e göre (2018a, s. 147) mevcut dil görünen nesnelere biçimlerini dile getirirken, sanata ait olan dil ise sesli değil adsız,

⁷ Benjamin'deki dil anlayışını teoloji üzerinden formüle eden görsel bir şema için bkz. (Duarte, 2005, s. 324).

⁸ Tekvin 11'e göre Babil Kulesi, Nuh Tufanı sonrası yeniden çoğalan insanların Şinar diyarında -Babil yakını- gösterişli bir kule yaparak göğe ulaşma çabaları nedeniyle Rab tarafından yıkılmıştır. Rab bu eylemlerinden ötürü o zamana dek tüm insanların cennetten devrildikleri tek dili bozarak onları farklı milletler hâline getirip birbirlerinden ayırarak cezalandırmıştır.

sessiz bir biçimde yapılanmaktadır. Öyleyse araca indirgenen dilin kendisini düşüş öncesi dil olarak inşa edebilmek için, sessiz olan, işaretler yoluyla kendi dilini oluşturan ve bu açıdan düşüş öncesi dille bağı olan sanatın dilini kavramak gerekir.

Benjamin'in sanatın kendi dili üzerine düşünürken sessiz olanı, işaretler ve semboller yoluyla kendi dilini oluşturanı anlama çabası, Kabala ile son derece büyük benzerlikler taşımaktadır. İbranicede "Kabul" anlamına gelen (Laitman, 2007, s. 17) Kabalanın, ilk metinlerinin ve çalışma metotlarının tam olarak ne zaman ortaya çıkmış olduğu bilinmemekle birlikte İ.Ö. 14. yüzyıl ile İ.Ö. 6. yüzyıl arasında farklı tarihler öne sürülmektedir.⁹ Teorik ve pratik olmak üzere iki farklı şekilde gerçekleştirilen, kutsal bilgeliği alma ve verme arzusu olarak nitelendirilebilecek Kabala, Benjamin'in dil konusunda temas ettiği noktaları ileri götürmeye çalışan bir teori ve pratik yöntemi olarak, düşüş öncesi dilin ve en önemlisi de yaratıcı Yehova'nın gizli adının¹⁰ bilinmesi için gerçekleştirilen uzun ve aşamalı bir disiplinin genel adıdır. *Sefer Yezirah* (Oluşum Kitabı), *Sefer ha Zohar* (İhtişam Kitabı) ve *Apocalypse* (Vahiyler Kitabı) olmak üzere üç temel kitabı olan Kabalayı ana hatlarıyla, Tevrat adı verilen Eski Ahit'in ilk beş kitabının Musa tarafından yazılmış olmakla birlikte, bu kitaplardaki anlatının yüzeysel olarak bakıldığında halkın anlayabileceği bir dilde düzenlenmesine karşın, ezoterik yani içrek manasının salt Kabala pratikleri ile anlaşılabilmesine yönelik bir disiplin olarak ele almak mümkündür. İşte bu sessiz harflerden gizli adın hakiki bilgisine ulaşma çabası, Benjamin'in düşüş sonrası dili sanatın işarete dayalı dili üzerinden anlamaya çalışarak yeniden düşüş öncesi olana taşıma isteğiyle paraleldir. Bu noktada Benjamin'in, onun daha sonra *Tarih Tezleri*'nde formüle etmeye çalışacağı ve özellikle *Pasajlar Projesi*'nde nesneye atfedeceği tarihsel anlamı temellendirecek bir noktaya değinmek gerekmektedir.

Benjamin'in yüce anlamlar yüklediği düşüş öncesi dile sanat üzerinden yeniden ulaşma arzusu, ona göre yalnızca sanat eserinin kendi dilini anlayarak mümkün görünürken Kabalada, yitmiş olan yere yeniden ulaşabilmek de bir dizi teorik ve pratik çalışmayla birlikte asıl olarak *Sefirot Ağacı*'nın mânâsını¹¹ kavrayarak ve onun üzerinde çalışarak mümkün görünmektedir. Tevrat, Tekvin 2'de cennette iyi ve kötüyü bilmeye yarayan Bilgi Ağacı'nın yanında bir de Hayat Ağacı'ndan bahsetmektedir. Kabalaya göre Bilgi Ağacı sırf bir yasak olması nedeniyle değil, daha çok taşıdığı gizli bilgiye nasıl ulaşılması gerektiğini anlattığı için Tevrat'ta

⁹ Bu konudaki farklı yaklaşımlara yönelik bir tartışma için bkz. William Wynn Westcott (2016, s. 27-29).

¹⁰ Kabala'ya göre Tevrat'ta ismi -Latin harfleri olarak- YHWH olarak gösterilen ve genel kabule göre *Yahve* ya da *Yehova* olarak adlandırılan dört harfli yaratıcının -Tetragrammaton- asıl adının bilinmesi için, uygun sesli harflerin öğrenilmesi gerekir. Bu bilgiye vakıf olabilmek ise kabalanın temel amacıdır.

¹¹ Sefirotun etimolojik kökeni genellikle İbranicede saymak anlamına gelen *safar* kelimesine dayandırılmaktaydı. Ancak Gershom Scholem, Kabalanın en eski metni olan *Bahir Kitabı*'na ulaşır orada bu kelimenin kökeninin *safar* kelimesi değil de *sappir* kelimesinden kaynaklanan safir olduğunu ortaya koymuş oldu. Scholem'e göre (1987, s. 81) safir taşı, gök mavisi rengiyle cennetin sembolizmi olarak aslında Sefirot Ağacı'nın tanrının insandaki izdüşümü olduğunu ortaya koyuyordu.

ele alınır. Yine benzer biçimde Benjamin de (2018a, s. 145) Bilgi Ağacı'nın cennette bulunma nedenini sırf iyi ve kötüyü ayırt etmek için değil, yargıç olan tanrının özne üzerinde kalıcı bir simge olarak var olmasıyla açıklar.

Bilgi Ağacı'nın meyvesinden yenmesi insanı nasıl düşüğe sürüklediyse, onun yanındaki Hayat Ağacı'nın mânâsının kavranması da yeniden yaratıcının katına çıkmayı, kadim bilgeliğe ulaşmayı sağlamaktadır. Birbiriyle yirmi iki farklı yoldan bağlantılı on adet ışık küresinden oluşan Sefirot Ağacı, Tevrat'ta *Hayat Ağacı* olarak beliren ağacın Kabaladaki karşılığıdır. Her bir kürenin farklı bir anlama, gezegene, elemente denk gelerek sonunda Keter -Taç- kısmında kâdir-i mutlak olanla bütünleşmeyi sağladığı ağaç, böylece Kabala düşüncesinde Tevrat'ın anlattığı Âdem'i dünyevi değil de semavî *Adam Kadmon*'un -*Kâmil İnsan*- temeli olarak ele almayı gerçekleştirmiş olur (Hall, 2016, s. 371). Her harfin farklı bir rakamsal değere sahip olduğu ve Tevrat'ta bu kelimelerin kaç kere ve hangi biçimlerde geçerek, hangi sayısal değerlere sahip olduğu üzerinden bir çıkarımda bulunarak kutsal ada ulaşmaya ve gizli mânâyı kavramaya çalışan Kabala, bu yapısıyla metnin doğrusallığını ve tarihin doğrusal akışını bozarak, döngüsel olanı, *in illo tempore*¹² ele almış olmaktadır. Böylece Benjamin'in çalışmalarında tarihin doğrusal değil de döngüsel olarak ele alınması ve yeni olanın yeniliği üzerinden değil, eski üzerinden yeniliğini ortaya koyabilmesi açısından değerlendirilmesi de anlaşılır olmaktadır. Nitekim ona göre (2018a, s. 148) dil, salt söyleyip işaret ettiklerinden çok, göstermedikleriyle de konuşur. Bu gösterilmeyen nokta mistisizmden temellenirken Rainer Rochlitz'e (1996, s. 20) göre Benjamin'in üzerinde durduğu dilin gündelik yaşamdaki dil değil de kendini edebiyat ve felsefede açığa vuran antik bir idealizmin kutsallığa bürünmüş hâli olarak belirlemektedir. Öyleyse Benjamin düşüncesindeki bu temel tarih ve anlam kavrayışının kökenlerini incelemenin ardından, onun çalışmalarında bu kavrayışın nasıl gerçekleştirildiğini irdelemek konuyu daha derin bir biçimde tartışabilmek için elzem olmaktadır.

Walter Benjamin'in çalışmalarında dilin işlevi ve tarih kavrayışına etkisi

Walter Benjamin'in çalışmalarını bir arada değerlendirmek hem onun son derece geniş ilgi alanı hem de çalışmalarında dili konumlandırışının o çalışmaların anlatı yapısından görünür bir biçimde ayrılması sebebiyle zorlaşmaktadır. Adorno (2017, s. 33) bu durumu, onun felsefi geleneğinin gerçek ve bilimsel olan üzerine açıklamalar yaparken, bu açıklamaları hali hazırda mevcut olan açıklamalar ve izah etme çabalarıyla gerçekleştirilemeyecek olarak bulduğu için

¹² *In illo tempore*, Mircea Eliade'nin hemen tüm çalışmalarında sıklıkla kullandığı üzere *yaratım ânını* anlatmak için kullandığı Latince bir kavramdır. Ancak bu an, içinde zamanın yanında bir ilksel mekân anlamını da barındırdığı, dolayısıyla Türkçe kelime karşılığı anlamını tam veremeyebileceği için burada da Eliade'den alıntıyla kullanılmıştır.

kendine has bir biçimde gerçekleştirdiğine vurgu yaparak açıklamaya çalışır. Benjamin bunu ispatlarcasına bir yandan özellikle erken tarihli çalışmalarında¹³ Charles Baudleaire ve Marcel Proust üzerine yaptığı çevirilerle pek çok farklı eseri kendi diline kazandırmış olsa da bir yandan da çevirilerini yaptığı sanatçıların çalışmalarında karşılaştığı zaman, estetik ve dil kavrayışlarını da kendi düşünceleriyle harmanlamayı ihmal etmemiştir. Tüm bunların yanında Benjamin'in entelektüel gelişiminde zaman içinde farklı ağırlık noktaları da söz konusu olacaktır. Dolayısıyla çalışmalarını değerlendirirken bunları da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Susan Buck-Morss (2015, s. 22) bu zorluğu aşabilmek için Benjamin'in entelektüel gelişimini üç evreye ayırarak inceler: Gershom Scholem etkisindeki metafizik ve teolojik aşama -1924'e kadar-, Bertolt Brecht etkisindeki Marksist ve materyalist aşama (Frankfurt Okulu'na katılana dek) ve son olarak da Theodor W. Adorno etkisindeki sentezci aşama.

Benjamin'in ilk dönem çalışmaları arasında yer alan 1916 tarihli *Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine* adlı çalışması onun teolojik evresini en net biçimiyle özetlemekle birlikte, tüm hayatı boyunca her ne kadar zaman zaman çalışmalarındaki bakış açıları ya da politik konumlanışı farklılıklar gösterse de dil ve tarih üzerine sahip olduğu düşüncenin temelleri çok az değişiklikle kökenlerini bu çalışmadan almaya devam edecektir. Bu dönemde teolojik öğelerden beslenmesi, dilin kendisinin araçtan öte amacın kendisi olduğunu belirtmesi aslında bir bakıma Almanya ve Rusya'da yaklaşmakta olan fırtına öncesindeki son dil ağırlıklı çalışmasıdır. Bundan sonra özellikle kültür ve tarih konularına yönelecek olan Benjamin, tarih alanında Hegel felsefesinin mutlak tin üzerinden ortaya koymaya çabaladığı teleolojik tarih anlatısına karşı çıkmaya başlayarak devrim ve kurtuluş düşüncesini teolojik aşamasını arkasında bırakmaya başlayarak dünyevi hale getirmeye çalışacaktı. Onun Ernst Bloch'un devrim üzerine düşüncelerini mesihçi çizgide bulup dünyevi devrimden uzak görmesi bu geçiş noktalarından birini göstermektedir (Buck-Morss, 2015, s. 29). Yine Michel Löwy de (2005, s. 96) Benjamin'in tarih tezleri ve Mesihçi yaklaşım arasında Scholem etkisiyle kurduğu bağı işaret ederek, onun Mesihçiliği bir evrensel dil olarak kavramaya çalıştığına dikkat çekmektedir.

Weimar Cumhuriyeti (1918-1933) sürecinde Almanya'da giderek yükselişe geçen devrimci hareketle birlikte Nurdan Gürbilek'e (2018, s. 20) göre Yahudiler açısından ikinci bir politik yönelim de Mesihçilikti. Ancak Benjamin, yakın dostu Gershom Scholem'in aksine, her ne kadar teolojik düşünce ve Kabala açısından onun etkisinde kalacak olsa da Marksizm uzağında konumlanacak bir Mesihçi yaklaşımın sorunlu olduğunu düşünüyordu. Onun ilk entelektüel evresinin geçiş aşamasında Mesihçiliğin kendisi Marksizmle birleşirse anlamlı bir yapıya

¹³ Susan Buck-Morss'un hazırladığı Benjamin'in tüm eserlerinin kronolojisi için bkz. Susan Buck-Morss (2016, s. 31).

sahip olabilirdi.¹⁴ Tam da bu düşünceden hareketledir ki Benjamin'e göre dinsel kurtuluşun kendisi dünyadan vazgeçilmesi anlamına geldiği için yeni bir tarih anlayışı gerekmektedir. Bu yaklaşım onun reddedilen tezi *Alman Tragedyasının Kökeni* (1928) adlı çalışmasında daha net bir biçimde görünmektedir. Benjamin bu çalışmasında, tıpkı kendisinden çok daha önce Friedrich Nietzsche'nin *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* (1872) çalışmasında dile getirdiği üzere, tragedyanın kendi doğasını toplumsal olanın değişen anlamı üzerinden irdeliyordu. Benjamin'e göre tragedyanın iki farklı kültür üzerinden değerlendirilmesi sonucunda, Alman tragedyalarındaki karamsarlığa ve kabullenişe karşın, hayatın çetin yanlarını karamsarlığa kapılarak değil de ona karşı direnmeyi, savaşmayı isteyerek karşılayan Yunan tragedyasının üstünlüğü sonucu ortaya çıkıyordu. İşte bu kavrayış, onun kabullenişe dayalı Mesih anlayışı yerine Mesih'in bizzat proletarya olarak ortaya çıkıp savaşması gerektiğini de ortaya koymuş oluyordu. Dolayısıyla *Moskova Günlüğü* (1927) Benjamin'in teolojik temelleriyle Marksist kavrayışa yaklaşacağı dönemin geçiş süreci olarak okunabilecek bir eserdir.

Benjamin'in Marksizm etkisinde tarihsel materyalist anlayışa yoğun bir eğilim gösterdiği süreç, teolojinin bir köşeye kaldırıp atılması anlamına gelmemektedir. Benjamin'de Mesihçi yaklaşım ve Marksizmin ayrıldıkları nokta ilkinin kefaretçi, ikincisinin ise devrimci bir karakterle özgürlüğe yönelmesidir. Ancak Benjamin'i özgün kılan nokta, bu ikisinin farklı olmasını kabul etmekle birlikte onların uzlaşımının mümkün olduğunu da öne sürmesindedir (Oskay, 2015, s. 124). Böylece gelenek ile tarihin birleştirilmesi, son evrede özgürlüğün gerçekleşebilmesi için devrimci pratiği de gerektirir hâle gelmektedir. Fakat çok geçmeden onun Almanlık ile Yahudiliği, Mesihçilik ile Marksizmi birleştirme çabası da kısa zaman içinde yerini yanılığa, çözümsüzlüğe bırakacaktır. *Moskova Günlüğü* Benjamin'in bir yandan Alman Komünist Partisi'ne katılıp katılmama kararını detaylıca düşünmek ve diğer yandan da duygusal bir ilişki kurmak istediği Asja Lacis ile geleceğinin ne yönde ilerleyeceğini kararlaştırabilmek için gerçekleştirdiği bir Moskova seyahati sırasında yazılmıştır.

Moskova Günlüğü'nde en göze çarpan noktalar, Benjamin'in SSCB'de Lenin kültürünün oluşturulma sürecine, NEP girişimcilerinin halka göre daha rahat bir konumda yaşamalarına, partinin herkes üzerinde artan otoriter yönetim anlayışına ve sanatsal açıdan da müzeleri gezen, sinemalara giden yurttaşların orada gördükleri eserler hakkında derin bilgilere sahip olmakla beraber eserlerin kendi dillerini estetik ve tarihsel açıdan anlayamamalarına şahitlik ettiği

¹⁴ Mircea Eliade'ye (2017b, s. 141) göre toplumsal kriz zamanlarında insanlar arketipte yer alan Altın Çağ tasavvuruna yeniden yönelmeye çalıştıkları için Mesihçilik politik anlamda da hiçbir zaman yok olmaz. Salt dinsel bir düşünüş olarak Mesihçilik böylece, politik alanın da temelinde yer bulur.

noktalardır. Benjamin'e (2014, s. 77) göre bunun altında yatan sebep hem devrimin hem de sanatın altında Sovyetlerin tekniği kutsaması ve anlamın teknik ile mümkün olabileceğine yönelik katı inanç yatmaktadır. Cennetten düşüşün ardından tanrısal olanla bağı kopan dil, Babil Kulesi'nin yıkılışının ardından tüm tanrısal özelliklerini kaybettiğinde Benjamin geriye yalnızca işaretler ve semboller üzerinden sanatın kendine ait dilinin çözülmesi gerektiğinin altını çizmişti. Oysa ona göre Sovyetlerde gördüğü bu tablo, sanatın dilinin anlaşılmasından çok sanata ait olduğu sanılan yanlış bir dilin kabullenilmesi durumudur. Dolayısıyla böyle bir durumda, bir sanatçı olarak Benjamin'in kendi sanatını ve felsefesini kendi özgür diliyle yapabilmesi için vermesi kaçınılmaz olan karar, partiye katılmamak ve yeniden Avrupa'ya dönmek olur.

Benjamin'in sanatın kendi dili üzerine düşüncüsü ve bu dilin sanatın hem kendine ait bir ifade biçimi hem de teknikle olan ilişkisi açısından ele alınması gerekliliğine duyduğu inanç, son derece anlamlı bir biçimde Moskova seyahati ile hemen hemen aynı zamana denk gelen *Pasajlar Çalışması*'nda şeffaflaşmaya başlayacaktır. Benjamin'in yazma sürecine 1927'de başladığı ancak devasa boyutları ve Benjamin'in detaycı yaklaşımı nedeniyle yazma süreci yılları bulan ancak talihsiz bir şekilde ölümü nedeniyle tamamlamaya yaşamının el vermediği *Pasajlar Çalışması*; onun mimari, sanat, kent kültürü, burjuvazi yaşam biçimi ve tarihsel materyalizmi bir arada değerlendirmeye çalıştığı kapsayıcı bir eser ortaya koyma çabasının sonucudur. 19. yüzyılda Paris'in değişen yaşamının, bir kültürel yaşam alanı olarak pasajların bu yeni yaşam kültüründeki rolünün, modanın, kapitalist ekonominin inşası sürecinde kente mecburi göçün ve değişen düzenin kaosunu gözlemleyen Charles Baudelaire'in şiirlerinin ve burjuvaziye özgü mimari yapıların toplumsal dönüşüm ile olan bağını ayrıntılarıyla işleyen eser, Benjamin'in pek çok eserini yayıma hazırlayan Rolf Tiedemann'a (2018, s. 29) göre idealist felsefenin tarihi geri dönüşü olmayan bir ilerleme olarak görmesine karşı bir köşede bırakılmış, unutulmuş olanı ortaya çıkararak idealist tarihi eleştirmek için yazılmış bir eserdir.

Benjamin'in pasajlarla ilgili olarak ilk tespiti, bu mekânların tüccarların sanatı himaye etme ve sanatın ticaretini yaptıkları yerler olarak varlık sürdürmeleri üzerinedir. Ardından iki temel nokta saptamasıyla Benjamin, pasajların dönüştürücü gücüne işaret eder: İlk olarak bu pasajlar gaz lambalarıyla aydınlatıldıkları için güneş battıktan sonra da dışarıda gezilebilecek bir mekân olarak önem kazandılar. Üstelik bunlar üstleri cam kaplı, mermer duvarlı geçitler ve birbirine bağlı bina bloklarıyla birlikte adeta kendi içlerinde bir dünya hâline gelerek, insanlara her türlü ihtiyaçlarını temin edip dolaşabilecekleri bir iç dünya temin ediyorlardı. İkinci olarak da Benjamin'e göre demirin yapay bir yapı malzemesi olarak bu süreçte kullanıma başlanması ile pasajlar da bu

malzeme ile demir konstrüksiyondan bir yapı olarak ortaya çıktılar (2018c, s. 88-89).

Sanatı cennetten düşüş sonrası kendi diline sahip olan ancak söyleyeceklerini yalnızca simgeler yoluyla ifade eden bir yapı olarak düşünen Benjamin, pasajları da şehirlerin kendi dillerini yeni bir simge yoluyla ifade etme biçimleri olarak ele alır. Dolayısıyla bu mantık, Benjamin'in pasajlar ile sanat arasında ilginç bir bağ kurduğunu da göstermiş olur. Buna yönelik tespiti ilk panorama resimlerin yaygınlaşmasının doruk noktası olarak pasajları görmesinde yatar. Pek çok manzara görüntüsü bu pasajlarda insanların beğenisine sunulur ve böylece bir bakıma sanat ürünlerinin pasajlar vasıtasıyla ilk kapsamlı ve halka açık metalaşması süreci de başlamış olur. Ona göre (2018c, s. 92) bu panorama resimlerinin yaygınlığının altında yatan neden, taşradan kente göç eden ve ilk kez üretim faaliyetlerine kent yaşamı içerisinde başlamak zorunda kalan insanların, kendi yurtlarına dair manzaraları bu panorama resimlerde görmeleriyle aslında bir bakıma geldikleri yerle bağ kurmaları ihtiyacıdır. İşte bu tam da Benjaminci anlamda bir kültürel materyalizm sürecidir. Nitekim Meral Özbek (2000, s. 88) de bu noktaya dikkat çekerek, Benjamin için düşüş öncesi dilin izini artık kapitalist üretim koşullarında ortaya konan eserler üzerinden okumak gerektiğini vurgulamaktadır. Zira ekonomik koşullar, sanatsal ürünlere ve türlü sanat biçimlerine de yansımış, yine bir sistemsel tüketim noktaları olan pasajlar vasıtasıyla da bu kültürel ürünler meta olarak kullanılmaya başlanmıştır. Her ne kadar Benjamin'in, Marx'ın meta fetişizmi ve meta kavramları üzerine yorumları pek de detaylı ve üzerine uzun uzun düşünülmemiş¹⁵ olsalar da onun böyle bir tespit yapması, özellikle buradan yola çıkarak fotoğrafın icadıyla tüm bu sistemin büyük bir dönüşüm geçirecek olmasına yaptığı vurgu, bu tespitleri önemli kılmaktadır.

Benjamin'in pasajları panorama resimler, *flaneur*ler -avareler- üzerinden ele alması ve ilk gaz lambalarının burada kullanılarak daha önce hava karardığında dışarıya çıkamayan insanların akşamları dahi gezinebilmesi için buraların önemli bir mekâna dönüşmeleri yönündeki vurgu, aslında salt sanatsal ve mimari değerlendirmelerle ilgili bir ele alma biçimi değildir. Benjamin'in Paris'i, belediye başkanı Haussmann öncülüğünde geniş caddelerle inşa edilip, bu caddelerin kışlalara çıkıyor olmasını 19. yüzyılda sık sık sokaklarda barikatlar kurarak çatışan işçi sınıfı üzerinden değerlendirmesi son derece önemlidir. Ona göre ekonomi politik, bir yanıyla mimari alanında yaşam biçimlerini etkilerken, bir yandan da üzerinden her gün öylece geçilen sokak ve caddeleri bile öylesine düzenliyordu ki, aslında bu bir yandan kültürel yaşamın nasıl yaşanacağına

¹⁵ Adorno (2017, s. 112-113) *Pasajlar Çalışması*'nda üç temel noktaya itiraz ederek Benjamin'in tarihsel materyalizm ile kurmuş olduğu düşünsel bağın zayıf olduğunu dile getirir: Diyalektik imge, gelecekle kurulan doğrusal ilişki ve çağın özne olarak ele alınması.

dair bir düzenleme olarak yaşanırken bir diğer yandan da sanatın bizzat kendi anlam ve gelişimine de müdahalede bulunuyordu (2018c, s. 101-103). Kente göçen insanın burada yaşadığı maddî, manevî sıkıntılar ile bu kargaşanın ortasında bireyin yerini sorgulayan Charles Baudelaire şiirleri Benjamin'in olmazsa olmaz temas noktalarıydı. Özellikle bu bölümdeki en ciddi tespiti, yüzyılın Avrupa'da yeni teknik olanaklara yeni bir toplumsal düzenlemeyle ayak uyduramaması üzerineydi.

Benjamin'in pasajlar üzerine biriktirdiği notlarda ve yazdığı fragmanlı yazılarda öne çıkan bir başka unsur olarak montaj görülebilir. Daha çok Sovyet sinemasında kullanımıyla öne çıkan montaj, Benjamin'in özellikle 1920'lerde düşünsel yapısını etkileyen gerçeküstücülük ile birleştğinde onun için son derece önemli bir durumu da ortaya çıkarıyordu. *Pasajlar Çalışması*'nda Benjamin, fotoğrafın pasajlarda kullanılmasındansa resmin, özellikle de panorama resmin buralarda sergilenmesine vurgu yapar. Ona göre bu durum, fotoğraf ile resim arasındaki bir gerilimi de yansıtmaktadır. Nitekim pasajlar üzerine yazdıklarından daha sonra iki ayrı makale olarak da ortaya çıkacak olan *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (1931) ve *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* (1935) adlı çalışmalar, Benjamin'in yıllar önce Tekvin bölümünden yola çıkarak oluşturmaya çalıştığı dil kavrayışını, sanat özelinde billurlaştığı en net eserler olarak görünmektedir. Kendi diline sahip olduğunu belirttiği sanatın, bu dili işaretler yoluyla kullanmasının en net örneği ona göre fotoğrafın ve sinemanın ortaya çıkışıyla ilgilidir. Bu iki çalışma ağırlıklı olarak fotoğrafın ortaya çıkışı üzerinden onun sanatsal kökenini ve dilsel işlevini irdelerken, bir bakıma 1942 yılında yayımlayacağı *Tarih Üzerine Tezler* adlı çalışmasına giden yolun da öncülleri olurlar.

Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*'nde fotoğrafın ortaya çıkış sürecindeki tartışmalardan örnekler vererek, fotoğrafın aslında teolojik olanla bağını vurgulamaya çalışır. En çarpıcı örneklerden biri Leipzig'de küçük bir yayın olan *City Adviser*'da yer alan, fotoğrafın kendisinin bir nesnenin silüetini elde etmek yoluyla ölüme meydan okuduğunu ve bu sebeple de tanrısal yasalara karşı gelmesi nedeniyle şeytani bir araç olarak düşünülmesi gerektiği üzerine olan tespittir. Benjamin'e (2018b, s. 6) göre bu kaygının temelinde ilahi kaygıların sanatsal kaygılarla iç içe geçmesi yatar. Ona göre bu arkaik bakış açısında yatan kaygı, sanatın fetişleştirilmesi ve yeni teknik imkânlarla teknolojinin getirdiği olanakların buluşması sonucu eski mantıkta yer alan sanat algısının yıkılacağına yönelik derin korkudan temellenmektedir. Üstelik fotoğrafın detayları yakalamadaki başarısı ve bunu insanların gözlerinin göremeyeceği kadar keskin bir biçimde gerçekleştirmesi de bu korkuyu umutsuzluğa çeviren en temel etkenlerden biridir (2018b, s. 10).

Ressamları korkutan fotoğrafın sanat eseri olarak görülmemesine neden olan şey, onun düşünsel imgelemin ötesinde, var olanı olduğu gibi gösteren ve bu hâliyle sanatla bir ilgisi olmaması düşüncesi olarak başlangıçta ortaya çıkmaktadır. Ancak Benjamin (2018b, s. 31) sanat eserlerinin de fotoğraf yoluyla çoğaltılmasının, o biricik olan sanat eserinden bir şeyleri götürdüğünü, dolayısıyla fotoğrafa korkuyla bakılmasının nedeninde de bunun yattığını belirtir. Onun bu saptaması, bir sonraki makalesinde *aura* -hâle- üzerinden sanat eserinin incelenmesinin de düşünsel temellerini oluşturacaktır. Zira bu çoğaltma tekniği ve fotoğrafın buradaki rolü, ilk örneklerinde resme öykünen sanat olarak beliren fotoğraf çalışmalarından, fotoğrafın sanat oluşuna giden yolu da açmış bulunmaktaydı. İşte bu nokta son derece önemlidir çünkü Benjamin tam da bu noktadan hareketle yeniden dil kavrayışına atıfta bulunmuş olur. Biricik olan, sanatçısının imzasını taşıyan kült değerindeki sanat eserinin, teknik olanaklar sonucu fotoğraf ile çoğaltılabilir olması o kült değerın yıkımına giden süreci başlatmakla birlikte fotoğrafın da artık salt bir bilimsel araç ya da çoğaltma aracı olmaktan çıkarak bir sanat olarak kendi dilini oluşturmasına giden süreci başlatacaktır. Benjamin fotoğrafta, cennetten düşüşün yarattığı anlaşılmasız, salt simgelere dayalı dünyevi dili kavramaya çalışmaktan yorgun düşmüş simyacıнын, nihayetinde *magnum opusu* gerçekleştirebileceğine yönelik işaretini kavradığı aydınlanma ânını yaşıyor gibidir. Nitekim bir sonraki makalesi de tam olarak bu aydınlanmanın detaylıca ele alınmasıyla açığa çıkacaktır.

Benjamin'in belki de tüm eserleriyle birlikte düşünüldüğünde en fazla bilinen ve öne çıkan çalışması olan *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*, aslında bir bakıma onun kültürel süreci ekonomik yapı ve politik durumla bir arada düşünerek değerlendirmesinin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Benjamin'in bu makaledeki odak noktası, sanat yapıtının her şeyden evvel sanatsal, kendine has anlamını ve bu anlamı yaratan alamet-i farikayı anlayabilmek, ardından da bunun tekniğin olanakları sayesinde bir sanat eserinin yeniden üretilebildiği çağda ne anlamda bir dönüşüm geçirdiğini kavrayabilmektir. Bu araştırma sorusundan yola çıkan Benjamin her şeyden evvel Marksizm'in kapitalist ekonomik sürece içkin üretim tahliline değinir. Altyapı ve üstyapıda yaşanan değişimin Marksist anlamdaki altyapının belirleyicilik mânâsında ağır basan yanına karşı bir tavır olarak, üstyapıdaki değişimlerin de altyapıdaki değişimlerin gözlenmesine kıyasla daha az belirgin olmadığını öne sürer (2018b, s. 43). Nitekim bu tavır, onun en yetkin eseri olarak sayılabilecek *Pasajlar Çalışması*'nın da genel çerçevesini çizen, sanat ile kenti, politika ile ekonomiyi bir arada ele alan bakış açısının bir yansımasıdır.

Tarihsel materyalizm vurgularının yoğun olduğu makalesinde Benjamin, fotoğraf üzerine bir önceki çalışmasında eşliğine geldiği "yeni dil kavrayışı" noktasına

yeniden temas eder. Ona göre (2018b, s. 45) sanat eseri her zaman çoğaltılabilirirdi ancak bu çoğaltma teknik olanaklarla çoğaltma açısından yeni bir durum olduğu için sanatın da bizzat kendi niteliğini tümüyle tartışmaya açar bir duruma sebebiyet vermişti. Nitekim Benjamin'e göre bu durum, sanat eserinin çoğaltılması sırasında ona sanatsal değerini veren en temel noktayı yok ediyordu: Eserin zaman ve uzamsal olarak biricikliğini.¹⁶ Ancak sanat eserinin inandırıcılığını bu sebeple yitiriyor olması son derece ilginç görünüyordu. Benjamin de bunun farkında olduğu için, bu durumun neden böyle bir sonuca sebebiyet verdiğini iki noktayı göstererek izah etmeye çalışıyordu: Çoğaltma, bakan kişiye doğal bakışın gözden kaçırdığına odaklanma imkânı sunar ve yine çoğaltma, asıl eseri bağlamından ve mekânından çıkarır (2018b, s. 49). İşte Benjamin tam da bu noktada, dinsel metinlere ve düşünüş biçimine yönelik ilgisinin meyvesini verir: Sanat eseri özünde büyü olarak ortaya çıkan, bu yapısıyla tılsım gücü olsun ve toplumsal yaşamı devamlı kılmakta koruyucu ve kalıcı bir etken olarak yaşamlarımızda var olsun, diye yapılan iştir. Böylece sanat eserinin Ernst Fischer'in de *Sanatın Gerekliliği*'nde detaylıca anlattığı biçimiyle büyüsel temeli ortaya konmuş olur.

Nasıl ki büyü diye adlandırılan olay ardında mantıksal izahın değil tıpkı bir oyun gibi, kuralları tartışmaya açık olmayan ve sembolik anlamda kavranabilir, anlamı yalnızca mevcut düzenin ve düzlemin dışında anlaşılabilir olan bir fenomense, sanat eseri de bunun bir izdüşümü olarak kendinden menkûl bir hâleyle sahiptir. Benjamin'deki anlamıyla sanat eserini irdelemek ve sanat eserindeki kült olma durumunun getirdiği biriciklik düşüncesini kavramaya çalışmak, temelleri Yunan mitolojisinde bulunan müzlere¹⁷ kadar gitmektedir. Nasıl ki müzlerin ilhâmı verme biçimleri tanrısal kaderle gerçekleşir, çok çalışmayla değil; dolayısıyla yine onların verdiği ilham da biricik olarak var olur, kopya olarak değil. İşte Benjamin tam da bu noktaya dikkat çekerek, sanat eserinin kopyacısının da aslında müzlerin verdiği yetenekle bunu yapabilirken, yeni durumda basit bir aletin ilham almadan ve sanatla hiçbir ilgisi olmadan ya da o aleti sadece kullanabilme yeteneği olan biri tarafından aslına tıpatıp benzer biçimde kopya edilmesiyle gerçekleştirebileceğinden bahseder. Böylece sanat eserinin tam da Olympos Dağı'ndaki tanrılara yakışır biçimde kendinden menkûl hâlesi, modern zamanlarda işçi sınıfının olumsuz şartlarda çalışmak zorunda kaldığı rutubetli bir baskı odasının is tutmuş zeminine kadar düşmüş olur.

¹⁶ Adorno (2017, s. 125), Benjamin'in temas ettiği bu noktaya büyük bir önem vererek onun bu saptamayla mit ile tarih ilişkisinin yeniden yapılandırılmasını sağladığını belirtir.

¹⁷ Müzler ya da diğer adlarıyla *Musalalar*, Yunan mitolojisinde baş tanrı olan Zeus'un bellek tanrıçası Mnemosyne'den olma dokuz kızıdır. Daha çok "ilhâm perileri" olarak bilinen müzlerin her biri farklı bir bilim ve sanatla ilişkilidir. Detaylı bilgi için bkz. Andrew W. White (2015, s. 172).

Benjamin açısından tekniğin olanakları, eskiden yalnızca ilham perilerinin yapabileceklerini artık fabrika işçisine de yaptırma imkânı verir. Hatta bu durum o sanat eserine sınıfsal, coğrafi, kültürel ve türlü nedenlerden ötürü erişme imkânı olmayanlara da esere ulaşma olanağı tanıyarak bir bakıma demokratikleşmeyi de getirmektedir. Ancak sorun şudur ki artık sanat eserinin biricikliği olmadığı gibi, kendinden menkûl hâlesi de yoktur. Modern zamanlarda uzam ve zaman, böylece biricik varoluşlarından soyutlanarak basit bir tüketim aracı içinde anlaşılmaya indirgenmiş olurlar. Hâlenin kaybolması, dolayısıyla nesnenin tahakkümünü de ortadan kaldırmış olur. Böylece biricik olan sanat eserinin ona bakan kişi ve sanat eserleri arasındaki otoritesi, onun biriciklikten uzak, teknik olanaklarla kolayca yeniden üretilebilmesi¹⁸ neticesinde kaybolmaya başlar. Kaybolan hâle ve otorite, bambaşka bir sanat açısından ele alındığında ise çok daha ilginç sonuçlar ortaya çıkaracaktır. Bu sanat, modern bir çağın ürünü olan, temelinde fotoğraf bulunduğu için Benjamin'in makalesinde kendisine yer bularak kült ve hâle konularında çok daha farklı ve özgün bir konumda bulunan sinemadır.

Sinema bir modern sanat olarak doğrudan fotoğrafın teknik olarak çoğaltılmasıyla ilgilidir. Bir saniyede yirmi dört karenin peş peşe sıralanmasıyla gerçeklik algısı yaratılarak beynin göz vasıtasıyla görmeye alışkın olduğu gerçeklik, böylece sinema sayesinde yeniden üretilmiş olmaktadır. Benjamin'e (2018b, s. 55) göre sinemanın diğer tüm sanatlardan farklı olan yanı, onun kült ile olan ilişkisi açısından irdelendiğinde son derece önemli ipuçları vermektedir. Ona göre sanat eserinin temelinde önce büyü, sonra da ritüel işlevi vardır. Bu nedenle sanat eseri hiçbir zaman toplumsal ve amaca yönelik işlevinden ayrı düşünülmemelidir. Sanat eserinin böylece özünde kutsal olan ile ilişkisi, onun dünyevi olan ile kutsal olan arasındaki ilişkiyi kült niteliğiyle ele almasıyla mümkün olmaktadır. Kült, kendisine yaklaşılamaz, hâlesi kendinden menkûl bir niteliktir. Ancak tekniğin olanaklarıyla sanat eserinin büyü, biricikliği ve hâlesi yok olduysa, o zaman sanat eserinin işlevi ne durumdadır?

Benjamin, tekniğin olanaklarıyla sanat eserinin çoğaltılabilmesi sonucu sanat eserinin kült yapısını kaybetmekle birlikte artık ritüel maksadından da çıktığını belirtir. Özellikle sinema, fotoğraftan farklı olarak dokunulamaz, fazla yanına yaklaşılamaz bir sanattır. Perdeye mesafeli olmak ve görüntülere temas edemiyor olmak onu fotoğraftan ayırırken, imgenin sabit olmaması ile de sinema kült özelliğinden uzaklaşmaktadır. Denilebilir ki sinema perdesi karanlığın içinde bir şaman ateşi gibi yanmakla ritüel ortamını sağlasa da bahsi geçen nedenlerden ötürü asla bir kült olamamaktadır. Bu tıpkı Tevrat/Çıkış 3. bapta

¹⁸ Benjamin çalışmasında sanat eserini daha çok resim, fotoğraf ve sinema üzerinden değerlendirir. Yeniden üretim tekniği her sanat eseri için aynı biçimde gerçekleşmeyeceği gibi örneğin, üç boyutlu yazıcılar aracılığıyla bugün heykellerin de bu konuya dâhil edilebilmeleri, çalışmasının bugün dahi ne denli güncel olduğunu gösterir niteliktedir.

Musa'nın yanan ama sönmeyen bir çalıya merakla yaklaştığında, ona çalının ortasından seslenen Yehova ile olan iletişimi gibidir. Nitekim Musa, Yehova'ya yalnızca çarıklarını çıkardıktan sonra ve belli bir mesafeden yaklaşabilmektedir. Kült olan böylece kutsallığını mantıkla değil, öyle olmakla sağlar. Yehova nasıl Musa'nın kendisine kim olduğunu sorması karşısında "Ben, ben olanım."¹⁹ diyerek cevap veriyorsa, işte sanat eseri de kendi kült değeriyle uzaktan bakılmayı gerekli kılmaktadır. Dolayısıyla tekniğin olanaklarıyla yeniden üretim imkânı tam da bu yanına yaklaşamama durumunu, yani kült olma özelliğini ortadan kaldırdığı için sanat eserinin hâlesini yıkmaktadır. Böylece Benjamin'in dile yönelik düşünsel temellerinde, sanat eserinin de kutsal olanla ilişkisi açısından teolojik temeller yeniden belirgin olmaktadır.

Eğer sanat eseri modern üretim teknikleri nedeniyle kült niteliğini yitirmişse, üstelik bu çok önceden dilin düşüş ve ardından da Babil Kulesi'nin yıkılışı nedeniyle artık kutsal olanın tezahürü -hiyerofani- durumundan uzaklaşmasıyla gerçekleşmişse bu durumda sanatın nasıl bir işlevi olmalıdır, gibi bir soru akla gelmektedir. Benjamin bu zor sorunun altından aslında tek bir eserde değil ama hayatı boyunca gerçekleştirdiği tüm çalışmalarda bazen parçalı hâlde bazen de bütünsel açıdan yaklaşarak kalkmaya çabaladı. *Pasajlar Çalışması*'ndaki "Sanat için sanat." ilkesinin bir tepki olarak ortaya çıkışına yönelik saptamasıyla (2018c, s. 100) problemi formüle etmeye çalışmışken bir yandan da estetik çalışmalarında alegoriye verdiği önem²⁰ ile bu sorunu aşmaya çalışmıştır. Ancak bu konudaki en yoğun çabasını gösterdiği yer, *Tarih Felsefesi Üzerine Tezler* (1940) adlı çalışması olacaktır. Tezlerin her biri Benjamin'in düşüşün neden olduğu dilsel anlam kaybını tarih üzerinden nasıl telâfi etmeye çalıştığına yönelik en görünür ipuçlarını da vermektedir. Artık kutsalın tezahürü olmayan dilin, tarihsel kavrayışı farklı bir yaklaşımla ele alması yoluyla nesneyi mevcut zamanın tahakkümünden yani her yere yayılan özne tahakkümünden kurtarmak suretiyle kutsal âna yaklaştırılması, Benjamin'in de temel amacıdır.²¹

Benjamin tezlerinde genel olarak tarihin doğrusal yönde ilerlediği düşüncesinin ve bu ilerlemeye "ilerletici olması" açısından duyulan koşulsuz inancın eleştirisini yapar. Bu açıdan Horkheimer ve Adorno'nun *Aydınlanmanın Diyalektiği* (1944) adlı çalışmalarında ortaya koyacakları mevcut tarihsel kavrayışa yönelik eleştiriyle, onlardan daha önce bir Aydınlanma ve tarih eleştirisi de ortaya koymuş olmaktadır. Özellikle bu ilerleme eleştirisini en

¹⁹ Yehova'nın verdiği cevabın anlamı tartışmalıdır. Bu metinde ilgili ifadeyle tanrının, kendiyile bir özdeşlik kurmaktan çok anlamı ve içeriği yalnızca yine Yehova tarafından bilinebilecek bir duruma gönderme yaptığı düşünülmektedir.

²⁰ Asja Lacis, Benjamin'in alegoriyi, "ölü bir edebiyatın" savunusu olarak tarihsel açıdan ön plana aldığını belirtir. Böylece Benjamin için alegori, sanatın dinsel kökenine yönelik bir kavrayış olduğu kadar sanatsal algının da özel bir biçimi olarak ortaya çıkmaktadır (2014, s. 172-173).

²¹ Tarihin kavranışı açısından Benjamin'in açık bir şekilde etkilendiği Friedrich Nietzsche'nin, Benjamin gibi tarihi kurtarma anlayışıyla paralel olan düşünceleri için bkz. (2011, s. 33-35).

görünür biçimde on üçüncü tezde ele almaktadır. Benjamin bu tezde ana hatlarıyla ilerleme anlayışını; insanın ilerlemesi, ilerlemenin bir sonunun olması ve ilerlemenin karşı konulmaz bir şey olması açısından özetleyerek eleştirir (2015, s. 165). Hegel'in teleolojik tarih kavrayışının da bir özeti olarak ortaya çıkan bu eleştiri, onun tarih kavrayışında²² döngüsel tarihe vurgu yapan Pagan inançlarla olan benzerliği de ortaya koymaktadır. Öte yandan on beşinci tez, bu doğrusal tarihi kıran noktaları devrimci anlar olarak ele almaktadır.

Benjamin'in özellikle Marksist ve materyalist düşünce eksenine yöneldiği dönemlerde net bir biçimde sahip olduğu, Mesihin yani proletaryanın tümünden bir devrimci harekete kalkışarak nesneyi, öznenin tahakkümünden kurtaracağı düşüncesi ana hatlarıyla tarih tezlerinde somutlaşmış olmaktadır. Tam da buna paralel bir biçimde hemen tüm tezler genellikle onun tarih ile ilgili temel saptamalarını ve düzeltmelerini irdelemesine karşın, özellikle beşinci tezde tarihsel imgenin, tarihsel materyalizmin belirttiğinin aksine sonsuza dek yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu belirtmesi (2015, s. 157-158) tarih savunusunu ne denli önemseddiğini de ortaya koymakla ayrı bir öneme sahip olur. Buck-Morss (2015, s. 76) Benjamin'in tarih kavrayışını tam da bu noktada ele alarak, onun fosilleşen kültürden bütün bir tarihsel ve kültürel çıkarımda bulunma çabasına sahip olduğunu vurgulayarak, bir bakıma Benjamin'in yitmekte olanı kurtarmak inancında olduğunu belirtir.

Benjamin'de tarihin kavranış biçiminin, tarih tezlerinden ve yukarıda verilen tüm diğer örneklerden hareketle ele alınması, ilk bölümde vurgusu yapılan teolojik temellere yeniden dönmeyi de gerektirmektedir. Ona göre sanatın ve tarihin önemi, eğer cennette bırakılan dilin işlevi sanatın ve tarihin kendi dillerinin kavranmaya çalışılması mümkün olursa anlaşılacaktır. Sanat açısından eserin kendi dili, tarih açısından ise tozlanmış ve bir köşede unutulmuş nesnenin dili, onların kendilerini yine kendilerince ifade etme biçimleri olarak anlaşılırsa olanaklı olacaktır. Böylece onların simgesel ifade biçimlerinin kavranışlarıyla devrimci eylemin bir araya gelmesi de imkân bulacaktır. Bir bellek sorunu olarak kültürün montajcı tarih ilkesiyle, yani doğrusal değil de farklı anlarda unutilan noktaların bir araya getirilmesi suretiyle anlamlı bir devrimci eyleme dönüşmesi ona göre mümkün görünmektedir (Özbek, 2000, s. 77). Dolayısıyla Benjamin'in dilden salt bir düşünsel kavrayışı değil aynı zamanda eylemin kendisini de anladığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Nitekim onun tüm çalışmalarına, ortaya koymaya çalıştığı felsefi düşünüm ve estetik anlayışına karşı genel bir yaklaşım geliştirebilmek için dilin düşünsel temellerini, özellikle de teolojik temellerini kavramak bir

²² Benjamin'in "döndürülemez" ilerlemenin metaforu olarak on birinci tezinde Paul Klee'nin *Angelus Novus* adlı resmine gönderme yapması, onun bu anlayışa yönelik eleştirilerinin en saf hâliyle görünür olduğu bir başka nokta olacaktır.

bakıma Benjamin'in çalkantılı bir çağın düşünürü olarak dili ne denli felsefi ve devrimci açıdan kullanmaya çalıştığını da anlamayı beraberinde getirecektir. Onun, dilin salt bir iletişim aracı olarak değil, daha çok *iletişimin ve varoluşsal tözün bizzat kendisi* olduğuna yönelik görüşü, genel olarak 20. yüzyılı, özel olarak da Walter Benjamin'i anlamaya çalışmakta hem dev bir kavrayış aracı hem de bireysel ve toplumsal varoluş üzerinde tartışma ve kargaşanın henüz yeni başladığına yönelik emareleri de gösteren noktalar olarak belirlemektedir.

Sonuç

Walter Benjamin'in çalışmalarında ve felsefi düşüncesinde hem onun felsefi kavrayışını hem de politik konular üzerindeki düşüncelerini bir izlek üzerinden kavramaya çalışmak, hem entelektüel sürecinin tek bir noktada yoğunlaşmayıp son derece geniş, renkli bir alana yayılmasından ötürü hem de farklı insanlar ve ortamlarda bulunması nedeniyle farklı noktalarda yoğunlaşabilmesinden dolayı zordur. Genelde Benjamin üzerine yapılan çalışmalarda daha çok onun kültür ve sanat üzerinden ele alınması bu zorluğu aşma çabalarından biri olmasına karşın bir yandan da onun günümüz kültürel yaşantısında, yeni teknolojiler karşısında ve kültür endüstrisi gibi kavramlar ışığında anlaşılmasının görece daha mümkün görünmesinden kaynaklanmaktadır. Oysa Benjamin'in felsefi kavrayışı ve politik tavrı ne denli farklı zamanlar ve dönemlerde, farklı noktalara odaklanırsa odaklansın, dili kavrayışı ve onu kendi zihinsel gelişim sürecinde pratik açıdan da somutlaştırması ağırlıklı olarak teolojik temellere yaslanmaktadır.²³ Dolayısıyla onun çalışmalarında anlama ilişkin bir izlek oluşturma çabasında dilin bizzat kendisi, son derece önemli bir anahtar²⁴ işlevi görmektedir.

Erken dönemli çalışmalarında teolojik ve mistik kavrayışın dil anlayışını temellendiriyor olması, bu dilin sonraki tarihsel materyalist kavrayış ve devrimci eylem mantığında da kendisine yer bulmasına engel olmamıştır. Dili bir Altın Çağ tasavvuru olarak ele alıp, cennetten düşüş öncesinde dilin doğrudan tanrısal tözün içinde gerçekleştiği bir amaç olarak ele alması, düşüşten sonra dilin tanrısal olana dair tözü içinde barındırmasına karşın tanrısal olanla iletişimin kopması nedeniyle bir bakıma eksik kalması ve nihayetinde Babil Kulesi'nin yıkılışı sonrasında yeryüzündeki dillerin parçalara ayrılmasıyla dilin salt bir araca dönüşmüş olması süreçleri, onun dil kavrayışının ana duraklarıdır. Benjamin elbette hiçbir zaman bu dil kavrayışının, eski ilahi

²³ Benjamin'in *Moskova Günlüğü*'nde, yıllar evvel *Kendine Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine*'de ortaya koyduğu, dilin hem ifade hem de ileti oluşuna yönelik tavrının asla sarsılmadığına yönelik düşünceleri için bkz. (2014, s. 68).

²⁴ Benjamin salt kutsal varsayılan metinlerde değil, sanat ve edebiyatta da dilin mistik kökenlerine yönelik önemi vurgulamaktaydı. Onun Gershom Scholem'e yazdığı 25.01.1939 tarihli mektubunda Franz Kafka'nın eserlerinin ancak bu ezoterik anahtar ile anlaşılır olacağına yönelik vurgusu için bkz. Benjamin, W. ve Scholem, G. (2018d).

metinlerde yer aldığı biçimiyle somut bir şekilde gerçekleştiğini ileri sürmedi. Onun bu kavrayışa ve özellikle Yahudi mistisizmine Tevrat ve Kabala ekseninde yakınlaşmasının nedeni, buradaki metaforları ve alegoriyi dilin tam olarak amacın kendisi olduğuna yönelik en tutarlı düşünceyi ortaya koyan tutumudur. Böylece Altın Çağ'ın uzağında, mevcut zamanın kaosunda arayış içinde olan Benjamin, tarihin ilerlemeci bir perspektifle geriye döndürülemez, geride olanı da tümüyle kurtarılabilir, bilinebilir gördüğü yaklaşımlara sert bir biçimde karşı çıkmıştır.

Eğer tarihin kendisi, tarihin nesnesini bir köşeye atıp toz içinde bırakabiliyorsa bu durumda nesneyi, öznenin yani bizzat tarihin kendisinden ve etkin öznelerinden kurtarmak da bu durumda farklı bir tarih ve dil kavrayışı ile mümkün olmaktadır. İşte Benjamin tam olarak bu düşünceden hareketle dil ve tarih anlayışını inşa etmeye çalışmıştır. *Pasajlar Çalışması*'nın genel olarak sanatın, özel olarak da mimarının üzerinden onların dilini anlamaya yönelik bir tarihsel materyalist girişim²⁵ olma hedefi, *Moskova Günlüğü*'nde müzeleri ziyaret eden Sovyet yurttaşlarının sanat bilincine sahip olmakla birlikte tarih bilincinden uzak olmalarına yönelik yaptığı eleştiri (2014, s. 101); *Fotoğrafın Kısa Tarihi*'nde fotoğrafın bir dil olarak tanrısal yasalara saldırdığı savını dile getirenlere karşın düşüş sonrası dilin kendisini düşüş öncesi dile, simgelere benzerliği nedeniyle yakınlaştırdığı düşüncesi; *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı* adlı çalışmasında özellikle fotoğraf ile başlayan sürecin sinema ile birlikte sanatsal yapıtı kült değerinden uzaklaştırarak demokratikleşmeye olan etkisine ve teknikten çok sanatın kendisine ne olduğuna yönelik kavrayışa yönelmesi de onun sanat ve dil arasında kurduğu ilişkinin ana hatlarını çizmektedir. Böylece eskiden beri tanrıların gözünde seyirlik nesne olan insan, Benjamin'e göre kendisi açısından da bir seyirlik nesne hâline gelmesine karşın, faşizmin politikayı estetize etmesine cevap olarak sanatı politize ederek cevap vermekten geri kalmamalıdır (2018b, s. 95).

İşte Benjamin'deki sanat ve dil arasındaki etkileşimin, anlamın yaratılma çabasının ilerleyen süreçte *Tarih Üzerine Tezler*'de tarihi ve ilerlemeyi de bu diyalektik kavrayışın içinde ele alınarak değerlendirilme çabası, ondaki bu gayretin düşünsel mânâda ne denli bütüncül olma kaygısına sahip olduğunu da gösterir niteliktedir. Öyleyse tüm bunlardan hareketle ortaya çıkan saf gerçeklik, Walter Benjamin düşüncesinde kültürün, sanatın, siyasetin, felsefenin ve teolojik kavrayışın tarihsel materyalist kavrayış içerisinde bir bütün olarak ele alınmasının gerektiğine yönelik derin bir istek üzerinden gerçekleştirilmeye çalışıldığı ve bunun da mevcut yöntemlerin dışında, çağdaşlarından ayrıldığı

²⁵ Theodor W. Adorno'nun, *Pasajlar Çalışması*'ndaki tarihsel materyalist kavrayışın zayıflığına yönelik Benjamin'e yazdığı 10.11.1938 tarihli mektup için bkz. (2017, s. 136-144).

noktayı da görünür kılacak olan, yalnızca dilsel kavrayışla mümkün olabileceğine yönelik tutarlı bir kanaate sahip olduğudur.

Hakem değerlendirmesi || Peer-review

Dış bağımsız

Externally peer-reviewed

ıkar atışması || Conflict of interest

Yazar çıkar atışması bildirmemiştir

The author has no conflict of interest to declare

Finansal destek || Grant support

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

The author declared that this study has received no financial support

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2017). Walter Benjamin üzerine (4. baskı) (Çev. D. Muradoğlu). Yapı Kredi.
- Buck-Morss, S. (2015). Görmenin diyalektiği, Walter Benjamin ve pasajlar projesi (2. baskı) (Çev. F. B. Aydar). Metis.
- Benjamin, W. (2014). Moskova günlüğü (3. baskı) (Çev. C. Ener). Metis.
- Benjamin, W. (2015). Estetize edilmiş yaşam (Çev. Ü. Oskay). İnkılâp.
- Benjamin, W. (2018a). Genel olarak dil ve insan dili üzerine (Çev. T. Tayanç). T. Tayanç (Ed.), Walter Benjamin kitabı seçme yazılar (1. baskı) (s. 132-148). Dipnot.
- Benjamin, W. (2018b). Fotoğrafın kısa tarihi (3. baskı) (Çev. O. Akınhay). Agora.
- Benjamin, W. (2018c). Pasajlar (14. baskı) (Çev. A. Cemal). Yapı Kredi.
- Benjamin, W. ve Scholem, G. (2018d). Mektuplaşmalar 1932-1940 (1. baskı) (Çev. S. Yenyol). Kolektif.
- Campbell, J. ve Mayers, B. (2007). Mitolojinin gücü kutsal kitaplardan Hollywood filmlerine mitoloji ve hikayeler (1. baskı) (Çev. Z. Yaman). Mediacat.
- Can, Ş. (2015). Klasik Yunan mitolojisi (13. baskı). Ötüken.
- Daştan, N. (2014). Cennetten kovulma motifinin semavi dinler ile bazı mitolojilerdeki (Sümer, Türk ve Yunan) görünümü. Türklük bilim araştırmaları dergisi, 36, 61-81. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/157189>
- Dewey, J. (1935). Democracy and education, an introduction to the philosophy of education (28. baskı). The Macmillan.
- Duarte, R. (2005). Benjamin's conception of language and Adorno's aesthetic theory. Kriterion, 46(112), 321-331. <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200015>
- Eagleton, T. (2013). Walter Benjamin ya da bir devrimci eleştiriye doğru (1. baskı) (Çev. F. B. Aydar). Agora.
- Eliade, M. (2017a). İmgeler ve simgeler (1. baskı) (Çev. M. A. Kılıçbay). Doğu Batı.
- Eliade, M. (2017b). Arayış tarih ve dinde anlam (1. baskı) (Çev. C. Soydemir). Doğu Batı.

- Eliade, M. (2017c). Mitler, rüyalar ve gizemler (1. baskı) (Çev. C. Soydemir). Doğu Batı.
- Fischer, E. (1990). Sanatın gerekliliği (6. Baskı) (Çev. C. Çapan). Versa ve İmge.
- Gürbilek, N. (2018). Sunuş. N. Gürbilek (Ed.), Son bakışta aşk Walter Benjamin'den seçme yazılar (8. baskı) (Çev. N. Gürbilek) (s. 7-42). Metis.
- Gürkan, S. L. (2003). Yahudi ve İslam kutsal metinlerinde insanın yaratılışı ve cennetten düşüş. İslam araştırmaları dergisi, 6, 1-48.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2282613>
- Hall, M. P. (2016). Tüm çağların gizli öğretileri (1. baskı) (Çev. M. Sağlam). Mitra.
- Hesiodos (2016). Teogonia – işler ve günler (1. baskı) (Çev. A. Erhat ve S. Eyüboğlu). Türkiye İş Bankası.
- İnan, A. (2000). Tarihte ve bugün Şamanizm materyaller ve araştırmalar (5. baskı). Türk Tarih Kurumu.
- Kolektif (2010). Kitabı mukaddes eski ve yeni ahit (1. baskı). Kitabı Mukaddes.
- Löwy, M. (2005). Fire alarm, reading Walter Benjamin's "on the concept of history" (1. baskı) (Çev. C. Turner). Verso.
- Nietzsche, F. (2011). Tarihin yaşam için yararı ve yararsızlığı üzerine (10. baskı) (Çev. N. Bozkurt). Say.
- Oskay, Ü. (2015). Walter Benjamin'de tarih, kültür ve fantazy. Ünsal Oskay (Ed.), Estetize edilmiş yaşam (2. baskı) (Çev. Ü. Oskay) (s. 123-154). İnkılâp.
- Özbek, M. (2000). Walter Benjamin okumak-I. Ankara Üniversitesi SBF dergisi, 55(2), 69-96.
- Platon (2010). Devlet (20. baskı) (Çev. S. Eyüboğlu ve M. Cimcoz). Türkiye İş Bankası.
- Rochlitz, R. (1996). The disenchantment of art, the philosophy of Walter Benjamin (1. baskı) (Çev. M. Todd). The Guilford.
- Scholem, G. (1987). Origins of the kabbalah (1. baskı) (Çev. A. Arkush). R. J. Z. Werblowsky (Ed.). Princeton University.
- Tiedemann, R. (2018). Pasajlar yapıtına giriş (Çev. A. Cemal). Pasajlar (14. baskı) (s. 9-36). Yapı Kredi.

- Westcott, W. W. (2016). Pratik kabala (Çev. K. Menemencioğlu ve M. Sağlam). W. W. Westcott (Ed.), Kabalaya giriş ve hermetik geleneği & sefer yezirah (oluşum kitabı) (3. baskı) (s. 27-29). Hermes.
- White, A. W. (2015). Yunan mitolojisi. Mitoloji (Çev. N. Elhüseyni) (6. baskı) (s. 106-223). NTV.
- Zeyrek, S. (2018). Walter Benjamin'in dil felsefesinde adlandıran insan figürü. Yorum-yönetim-yöntem-uluslararası yönetim-ekonomi ve felsefe dergisi, 6(2), 21-26. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yorumyonetim/issue/38774/435911>

Extended abstract

This study focuses on language which is central to Walter Benjamin's work. Due to Benjamin's work style based on fragments, the subject of language has been tried to be understood not from a particular work but from his entire corpus. Because language is not considered as a simple communication tool in these studies, language itself has moved away from the meaning it had before man's original sin fell from heaven. While the language before the fall was directly the language of god, it lost its sanctity afterwards. Now that language has ceased to be a direct carrier of meaning, language has turned into an indirect means of expression. Moreover as a result of the new punishment given by god after the destruction of the Tower of Babel, the only language of man in the world was corrupted and many different languages were formed.

This study argues that this theme actually stems from Jewish mysticism which greatly influenced Benjamin. His close friend Gershom Scholem had a great influence on Benjamin's approach which appeared especially in his early writings. Scholem's profound knowledge and commentary on Jewish mysticism and Kabbalah influenced Benjamin. Opposing the current Marxist conception of history Scholem's reading through Jewish mysticism was the point that influenced Benjamin the most. As a matter of fact in his writings on language and history Benjamin argued that language should be used to reverse the hopelessness of the post-fall. Thus language will cease to be a simple means of communication and will be able to approach its uniqueness in the time of divine creation. Although it is not possible to reach the only language that has been lost in this worldly life, if we treat language as the language of truth that carries the meaning of objects, our understanding of history will also change.

According to Benjamin, the effort to transform the worldly language back into the divine language can only be possible by reading the works of art directly in their own language. Benjamin tries to make the current understanding of history and art holy by reading those works in their own language, instead of simply analyzing those works. Although the aura of the work of art is detached from the sacred due to the unlimited number of copies in line with new technical possibilities, trying to read them with a language approach as his claims allows to reveal this aura and sacredness again. Evaluate language in this way through his works of art, it should be noted that his effort to reach the sacred language is not limited to works of art. Because in order to reach the language of truth, a direct understanding of history is also very important besides the works of art. What makes the understanding of history important for Benjamin is that the current narrative is written by the victors and this article is told as if history had to proceed in a straight line. Benjamin will oppose this narrative in parallel with Siegfried Kracauer's approach: History is problematic because everything that happened is looked at from the end and justified. So this point of view pushes us to look at history in a narrow framework as it ignores the alternatives that can be experienced and focuses only on what is happening.

Looking at history from a different perspective also emphasizes Benjamin's connection with Marxism. Benjamin read the role of revolutionary subject that Marxism expects from the working class in parallel with the expectation of the Messiah in Judaism. He argues that history is turned upside down because language is detached from its original context. It is possible to save the forgotten, dusty but bright moment only if we adapt the

understanding of the language to the understanding of history. This can only be achieved by separating history from a straight and progressive line and approaching it with an understanding of different moments. While Benjamin placed the language as the founder of his works and philosophy which based on Jewish mysticism, he also aimed to go beyond the current understanding by creating history theses based on language. As it is tried to be shown in this study, it has been determined that language is not a means of communication in Benjamin's works but an essential element that makes direct communication possible. So this study argues that approaching language and history from a different perspective in communication and art studies can bring new perspectives and readings to researchers.

Kötülük kavramının sinemadaki temsilinin felsefi boyutunun *Nokta* filmi bağlamında değerlendirilmesi

Evaluation of the philosophical dimension of the representation of the concept of evil in cinema in the context of *Nokta* film

Zuhal Akmeşe || Doçent doktor || Dicle Üniversitesi

zuhalakmese@gmail.com || 0000-0003-3805-8649 

Öz

Kötülük, birçok düşünür tarafından ele alınmış bir kavramdır. Tarihsel süreç içerisinde teologlar, filozoflar, sosyologlar tarafından tartışıldığı gibi sıradan insanlar için de bir tartışma, düşünme ve uğraş konusu olmuştur. Varoluş serüveni içerisinde insanoğlu, kötülüğün kaynağı ve nedenlerini anlama ve anlamlandırma çabasını sürdürmüştür. Bu çaba ve arayış bütün sanat formlarında kendisine yer bulmuştur. Çalışmada, insanoğlunun varoluşundan itibaren üzerinde tartıştığı ve felsefenin de temel tartışma konularından biri olan iyilik ve kötülük ilişkisi odağa alınmıştır. *Nokta* (Derviş Zaim, 2008) filminde geçmişte işlediği suç yüzünden azap çeken ve çektiği vicdan azabından kurtulmaya çalışan bir adamın hikayesi anlatılmaktadır. Film ana karakterin vicdan muhasebesi üzerinden suç ve ceza ekseninde ilerler. *Nokta* filminin anlatısı, kötülük bağlamında metinsel analiz tekniğinden yararlanılarak başkarakterin serüveni ekseninde betimsel kişilik analizi yöntemiyle film karakterlerinin eylem ve söylemlerine ışık tutan psikolojik motivasyon ve süreçler çözümlenmiştir. Bu doğrultuda, sinemasal temsil bağlamında filmde iyilik ve kötülüğün teolojik ve felsefi sunumuna dair açıklayıcı bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: nokta, kötülük, teodise, teoloji, felsefe

Abstract

Wickedness is a concept that has been handled by many thinkers. The concept has been discussed by theologians, philosophers, and sociologists throughout the history. It has been a subject of discussion for ordinary people. Human beings have tried to understand the source and causes of evil. This study focused on the relationship between the philosophical concepts of good and evil. The movie *Nokta* (Derviş Zaim, 2008) which was taken as a sample of the work, was analyzed according to the context of the wickedness concept, by using the textual analysis technique. The descriptive personality analysis technique was used on the axis of the protagonist's adventure. The psychological motivations of the film characters were tried to be explained. In this direction, an explanatory framework has been tried to be created on the theological and philosophical presentation of good and evil in the film.

Keywords: nokta, evil, theodicy, philosophy, theology

Atıf || Citation

Akmeşe, Z. (2023). Kötülük kavramının sinemadaki temsilinin felsefi boyutunun *Nokta* filmi bağlamında değerlendirilmesi. *ARTS*, 9, 103-125. <https://doi.org/10.46372/arts.1184646>

Geliş || Received

05.10.2022

Kabul || Accepted

18.01.2023

Giriş

Sinema, metinlerini insanlığın ortak değerlerinden beslenerek üreten bir sanat dalıdır. Üretimlerine ait metinleri oluştururken insanlığa ait kültürel ve sanatsal mirastan üst düzeyde faydalanır. İnsanlığa ait değerler, mitler, üzerinde düşünülen kavramlar, olgu ve olaylar belirli bakış açılarıyla sinemada karşılığını bulur. Bu bağlamda sinema filmlerini bir metin olarak ele almak olanaklıdır.

Düşünce tarihi içerisinde uğraştırıcı bir yeri olan kötülük sorunu, hali hazırda çözülmemiştir. Birçok düşünür, kötülük problemini oldukça fazla kez ele almıştır. Teologlar, filozoflar, sosyologlar için olduğu gibi sıradan insanlar için de kötülük bir tartışma, düşünme ve uğraş konusu olagelmıştır. İnsanlar arası ilişkilerde varlığını hissettiren kadim bir problemi ifade eden kötülük, bireylerin toplumsal yaşam içinde kurdukları tüm ilişkilerde özellikle insanların diğer insanlarla etkileşim ve ilişkilerinde ahlaki bir değer ve eylemlerin doğru ve yanlışlığının bir ölçütü olarak bir çeşit kontrol mekanizması ve değerlendirme kriteri olarak işlev görmektedir (Akmeşe, 2021, s. 207-208). Varoluş serüveni içerisinde “kötü” deneyimlerle muhatap olmuş, vahim tecrübeler edinmiş insanlar yaşadıkları acılara, uğradıkları felaketlere, anlam vermek adına kötülüğün kaynağını ve nedenlerini anlamaya ve anlamlandırmaya çabalamışlardır. Bu doğrultuda, kötülüğün var oluşu karşısında Tanrı’nın konumu da teolojik ve felsefi açılardan önemli bir tartışma konusu olmuştur. Öteden beri felsefi zeminde tartışmalara konu olan kötülük, sinemanın da vazgeçilmez izleklerinden biri olmuştur. Sinemada kötülüğe dair izleklerin farklı perspektiflerle ele alınması, sinemasal zeminde kötülük sorununa ilişkin yeni felsefi kavrayışların gelişmesine de olanak tanımaktadır.

Felsefe-film ilişkisine yönelik yaklaşımlarda bir tarafta filmlerde ele alınan felsefi konuların incelenmesi amaçlanırken, diğer taraftan da bir sanat formu olarak filmlerin ortaya çıkardığı konular ele alınmaktadır. Dolayısıyla bir taraftan filmlerin çeşitli felsefi meselelere dair yorumlama tarzları sorgulanırken diğer taraftan filmler üzerinden teknik olanaklar bağlamında sinematik imkânların yarattığı etkilerin felsefi önemi üzerinde durulmaktadır (Cox ve Levine, 2018, s. 3). Sinema her şeyden önce yaşamla ilgili, yaşama dair bir yeniden üretim ve yansıtma mecrasıdır. Dolayısıyla filmlerde ele alınan konular, sorunların anlamlandırılması ve yeniden anlamlandırılması açısından oldukça önemlidir. Bu durum kötülük meselesi için de geçerlidir. Jean Baudrillard’ın ifadesiyle: “Kötülükle mücadele etmek -ki, bu zorunlu bir şeydir- aynı anda kötülük üretimine katkıda bulunmaktadır” (2005, s. 52). Nitekim Baudrillard *Kötülüğün Şeffaflığı*’nda “O halde Kötülük nereye gitti?” sorusuna “her yere!” cevabını vererek çağdaş kötülük biçimlerinin anamorfozunun sonsuz olduğunu ifade eder (Baudrillard, 2020 s. 86). Baudrillard’ın kötülükle mücadele ve kötülüğün

yeniden üretimi üzerine yürüttüğü mantık, sinemada kötülüğün ele alınması ve anlamlandırılması çerçevesinde film, felsefe ve kötülük ilişkisi için de geçerli bir saptama niteliği taşımaktadır.

Felsefenin kimi kavramlarını temel alarak filmleri belirli bir perspektifle yorumlamak ve bireyin yaşam serüvenini sinematik zeminde anlamlandırmak film eleştirisi alanında kullanılan bir yaklaşımdır. Bu çerçevede, “felsefi film eleştirisi, sinema filmlerinde insana dair anlamlandırma pratiklerinin anlaşılır kılınması için önemli bir işleve sahiptir” (Akmeşe, 2020a, s. 93). Çalışmaya konu olan film *Nokta* (Derviş Zaim, 2008), felsefenin temel tartışma konularından biri olan iyilik ve kötülük ilişkisi bağlamında ele alınmış, filmin ana düşüncesinin anlaşılır kılınması açısından metinsel çözümleme tekniğinden yararlanılmıştır. Betimleyici bir yöntem olan niteliksel analiz yöntemiyle film derinlemesine analiz edilmiştir. Filmin belirlenen çerçevede analizi yapılırken, başkarakterin serüveni ekseninde betimsel kişilik analizi tekniğinden yararlanılmış ve film karakterlerinin eylem ve söylemlerine ışık tutan psikolojik motivasyon ve süreçlerin açıklanması yoluna gidilmiştir. Bu doğrultuda, filmde iyilik ve kötülüğün teolojik ve felsefi sunumuna dair açıklayıcı bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır.

Anlam, felsefi düzeyde ele alındığında içinde yaşanan evrenle kurulan fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik ilişkilerin bir öneme sahip olmasını arzu etmektir. İnsan, anlam yaratma sürecinde kaçınılmaz olarak anlamsızlık kavramından yararlanır çünkü anlamsızlığın da anlamı vardır. Bu noktada ise kendine bir anlam yüklenemeyen “saçma” kavramı, anlamın karşıtı olarak devreye girer (Adanır, 2012, s. 50). Bu doğrultuda, kötülüğe anlam vermek kötülükle mücadele etmek ve iyiliği egemen kılmak için bir gereklilik olmaktadır.

Kötülük kavramı

Kötülük, üzerinde çok tartışılan bir problem olmasına rağmen hâlihazırda net biçimde anlaşılabilen veyahut anlamlandırılabilen bir olgu olmaktan uzaktır. 20. yüzyıl ve sonrasında kötülüğün farklı birçok çehresi ile tanışılmıştır. Kötülüğün anlamsızlığı, sıradanlığı, olağanlaşması, şeffaflaşması, radikalleşmesi gibi kavramsal ifadeler gündeme gelmiştir (Selçuk, 2022, s. 18-19). Kötülük nesnel bir kavram değildir, insan zihnini felsefi içermelerle ve yan anlamlarla dolduran bir sözcüktür. Kötülük kavramının açık olmayan, gizli ya da örtük anlamları için de benzer bir analiz yapmak mümkündür (Moseley, 2010, s. 152). Lars Svendsen, kötülüğün kökeni hakkında dört geleneksel açıklama bulunduğundan söz eder. Bunlardan birincisi “insanlar doğaüstü, kötü niyetli bir güç tarafından ayartılır veya ele geçirilirler”, ikincisi “insanlar, kötü olarak tanımlanabilecek şekilde davranmaya doğaları gereği yatkındırlar”, üçüncüsü,

“insanlar kötü davranışlarda bulunurken çevrelerinden etkilenirler”, dördüncüsü, “insanlar özgür irade sahibidirler ve kötülük doğrultusunda hareket etmeyi seçerler” (2018, s. 14-15), şeklindedir. Özer Ozankaya'nın hazırladığı *Temel Toplum Bilimleri Sözlüğü*'nde kötülük, “insanın gereksinmelerine, çıkar ve dileklerine aykırı olan, bir topluma, bir toplumsal kümeye, bir kişiye zarar verici sayılan, özdeksel ya da tinsel bir nesnenin, bir olayın niteliği” (1984, s. 79) şeklinde, açıklanmaktadır.

Genellikle hoşlanılmayan ve istenilmeyeni dile getiren kötülük deyimi, iyilik deyiminin karşıtıdır. Kötülük, etik açıdan yıkıcı, yadsıyıcı, değerlere karşı olarak nitelenir. Teolojik düşüncelerde kötülüğün de iyilik kadar eski bir başlangıcı olduğu ileri sürülerek Tanrı'nın varlığı ile kötülüklerin varlığı arasındaki çelişkili durum açıklanmaya çalışılır (Hançerlioğlu, 1989, s. 225). Felsefe tarihine bakıldığında kötülük konusunun Antik dönemden beri filozofların ilgi alanına girdiği görülmektedir. Sokrates'e göre insan, iyinin ne olduğunu bilirse kötülük yapması söz konusu olamaz. Dolayısıyla kötülük bilgisizliktir. Sokrates'in basit görünen yaklaşımını reddeden Aristoteles bilgi ve irade arasında doğabilecek çelişkiye dikkat çeker. Aristoteles'e göre, bir insan belirli bir durumda yapılması gereken doğru şeyin ne olduğunu bilebilir ama irade zayıflığı nedeniyle yapılması gereken yapılmayabilir (Moseley, 2010, s.154). Düşünce tarihinin erken dönemlerinde günlük pratik kaygılar çerçevesinde ele alındığı bilinen kötülük sorununun, ilk olarak Antik Yunan felsefesinde kavramsal düzeyde ele alındığı görülmektedir. Orta çağın başından yakın çağın sonuna değin kötülük tartışmaları esas olarak kötülük karşısında tanrı savunusu biçiminde gelişmiştir. Augustinus ve Leibniz bu yaklaşımın iki temel savunucusu olarak bilinmektedir. Augustinus, tanrı savunusu çerçevesinde kötülüğü teolojik bakış açısıyla ele alırken Leibniz, tanrı savunusunu rasyonel temellere dayandırmak gayesi ile kötülüğü felsefi bakış açısıyla ele almıştır. Tarihsel süreç içerisinde gelişen Aydınlanmanın etkisiyle teolojik düşünce sarsıntılar yaşamıştır. Bu durum kötülük kavramı çerçevesinde kötülüğün yeni biçimlerde tartışılmasını beraberinde getirmiştir. Bilhassa hümanizm ve ilerleme kavramı ekseninde yapılan kritikler, *teodiselerin* zeminlerinin sorgulanmasına yol açmıştır (Topuz, 2016, s. 254). Bu çerçevede, Tanrının varlığı ve kötülük sorunu üzerine birçok tartışma söz konusu olmuştur.

Ahlaki anlamda kötülüğün çeşitli varyasyonlarının varlığı çerçevesinde, tanrı fikrinin birçok insan tarafından reddedildiği bilinmektedir. Ateist, politeist, düalist inanç veyahut düşünce sistemlerinde kötülük sorununa farklı bakılmaktadır. Bu bağlamda, monoteist tarzda Tanrı'nın varlığını savunan filozof ve teologlar kötülük sorununu açıklamak için birçok çözüm ileri sürmüştür (Arslan, 2017, s. 320). Kötülük kavramı, teolojinin yanı sıra Leibniz'in ortaya attığı *teodise* meselesi ile de derinden ilişkilidir: Eğer dünyayı Tanrı yarattıysa ve

dünya “iyi” ise, kötülük nasıl var olabilir? Bu ve benzeri sorulara çağlar boyunca verilen cevaplardan biri, kötülüğün Tanrı’nın iyi bir dünya yarattığını anlamayanlar veya bu hakikat kendilerine öğretildiği halde bunu reddedenler tarafından yapıldığı şeklindedir (Moseley, 2010, s. 153).

Teodise, gücü her şeye yeten, bilge ve iyi Tanrı inancı ile dünyada kötülük ve adaletsizlik arasındaki bağdaşmaz çelişkiyi haklı göstermeye çalışan felsefi-teolojik eğilimler için kullanılan bir terimdir. *Teodise*, sömürüye dayalı toplumsal sistemlerde hüküm süren kötülük ve adaletsizliği, felsefi-dinsel yönden haklı göstermeye çalışan birçok filozof ve teoloğun ilgilendiği bir çalışma alanı olmuştur (Frolov, 1991, s. 467). Bu teolog-filozofların başında gelen Augustinus’a göre, kendi başına var olamayan kötülük Tanrı’ya ve mutlak iyiliğe sırt çevirmenin bir sonucudur. Bu nedenle bütün günahlar insanın ürünüdür, dolayısıyla kötülükler insanların kendi seçimleridir (Moseley, 2010, s. 40). *Teodise* meselesini tartışmaya açan felsefecilerden biri de David Hume’dur. Epikuros’a atıf yapan Hume, filozofun tanrı ve kötülük üzerine sorduğu soruların hâlihazırda yanıtlanamadığını belirtmekte (1995, s. 209) ve modern felsefede aynı soruları gündeme getirmektedir. Hume, kendi cephesinden, gücü her şeye kadir olan Tanrı’nın neden kötülöklere izin verdiği sorusunu sorar: “Tanrı, mükemmel bir şekilde iyiliksever ve aynı zamanda her şeye gücü yeten veya her şeye kadir ise, dünyada neden kötülöklere vardır?” (Çalışlar, 2022, s. 23). Bu doğrultuda, felsefi alanda kötülüğün kaynaklarının sorgulanması ve kötülük karşısında teolojik aklama çabalarının antik dönemden beri sürdüğü ancak kesin sonuçlar vermediği görölmektedir.

Türk sineması ve kötülük sorunu

Her toplum adı konulmuş olmasa da bir felsefi anlayışın kapsamı içerisinde pratik varoluşunu gerçekleştirir. Türk tarihine bakıldığında her ne kadar Türk-İslam düşünürleri olarak nitelendirilen isimler bulunsa da modern anlamda özgün bir Türk felsefesi geliştiğini söylemek oldukça güçtür. Türkiye’de hâlihazırda dikkate değer özgün bir felsefenin zuhur etmemesi ve orijinal felsefi bir ekolün çıkmaması tarihsel süreçte felsefi bir geleneğin yaratılmamasıyla ilişkili görölmektedir. Türkiye’de felsefi düşüncenin gelişimini ana hatlarıyla açıklayan Arslan Kaynardağ’a göre, Türk tarihine bakıldığında, özellikle İslamiyet’in yayılmasından sonraki süreçte teolojik eksende kimi tasavvufi düşüncelerin yaşam tarzı üzerinde etkili olduğu bilinmektedir. Türklerin, tasavvufu, kendilerine özel bir felsefe, kendiliğinden bir felsefe haline getirdikleri, şiirsel, estetik bir yön verdikleri, tekelde buna uygun düşen bir yaşam biçimi oluşturdukları ancak tasavvufun felsefi ağırlığını, düşünce yönünü ön plana geçirmedikleri bilinmektedir (aktaran Çalışlar, 1989, s. 16). Türkiye’de felsefe

üzerine yapılan tartışmalarda varılan sonuçlardan biri Osmanlı toplumunda felsefenin olmadığı paydasında birleşmektedir. Bu durum esas olarak felsefeyi var edecek temel ve üst yapısal koşulların belirli bir tarihsel süreçte ortada olmamasına bağlanmaktadır (Çalışlar, 1989, s. 69). Bu çerçevede, Türk tarihinde modern anlamda, sistematik bir felsefenin gelişmediği genel olarak kabul görmektedir. Bu durum, günümüzde modern Türk sinemasının felsefe ile ilişkilenebilmesinin Varoluşçuluk gibi Avrupa merkezli düşünceler çerçevesinde gelişmesini de bir ölçüde açıklamaktadır.

Kötülük, her şeyi kuşatan bir problem olmanın ötesinde yaşamı, ideal olarak görülenden daha az iyi konuma sürükleyen bir dizi somut fenomeni temsil eder. Bununla birlikte, yaşamda karşılaşılan tüm talihsizlikleri açıklayabilecek kesin bir kavram olarak kötülüğün keşfedilmesi insanlara cazip gelir. Kelimenin dar anlamında ise kötülük, başkalarına zarar verme niyeti taşıyan, önceden tasarlanmış insani eylemleri belirtir (Svendsen, 2018, s. 28). Bununla birlikte, kötülük kavramı farklı dil ve kültürlerde ayrı anlam setleri içinde karşılık bulabilmektedir. Cafer Sadık Yaran'a göre, Türkçede kullanılan kötülük kavramına daha çok moral veya ahlaki kötülük anlamı yüklenmekte; Batıların fiziksel veya doğasal (natürel) kötülük olarak niteledikleri hastalıklar ve doğal afetler gibi olgular kötülük kavramının ilk akla gelen kapsamı içinde sayılmamakta, bunlar daha çok bela ve musibet kavramlarıyla ifade edilmektedir (2021, s. 28). Bu açıdan, kötülüğün Türkçedeki kullanımı ve Türk toplumu için ilk planda ne anlam taşıdığını bilmek kötülüğün sinemasal sunumundaki mantığı anlamak açısından faydalı olacaktır.

Sinemada kötülük, klasik anlatı yapısı ile kurgulanan filmlerde özellikle iyi karakterlerin daha somut biçimde anlaşılmasına katkı sunan işlevlere sahiptir. Kötü karakterler ne kadar kötü olursa veyahut kötülük ne oranda fazla ise iyi karakterlerin eylemleri bir o kadar iyi şekilde anlatılma olanağı bulur. Kötülüğün sinemada sunumu istisna bir duruma tekabül etmez, aynı şekilde kötü karakterlerin yer aldığı film sayısı da az değildir. Bu durum, dünya sineması için olduğu kadar Türk Sineması için de geçerlidir. Türk sinemasının ilk yıllarından beri kötülük filmlerde cezbedici bir konu olsa da felsefi boyutta kötülükle ilişkilendirilebilecek dikkate değer filmler söz konusu olmamıştır.

Türk sinemasında uzun bir dönem kötü tipler topluma egemen olan duygu ve düşüncelerin dışavurumu olarak tasarlanmış, seyircinin kolayca kabul edebileceği değer yargılarına uyumlu kötülük anlayışı tekrarlanmıştır. Bu doğrultuda, Yeşilçam döneminde kötülük uzun süre stereotipler üzerinden işlenmiş, kötü karakter yaratma yerine daha çok kötü tipler yaratılmıştır (Sim ve Göncü, 2020, s. 117). Bu durum, uzun süre boyunca Türk sinemasında tek boyutlu, derinlikten uzak kötü tiplerin kalıplaşmış düşünceleri tekrar etmesi

sonucunu doğurduğu gibi filmlerde kötülüğün derinlikten uzak toplumsal kabullerle çerçevelenmesini de beraberinde getirmiştir.

Filmlerde genel olarak karakter yaratımı incelendiğinde karakterlerin fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik karşıtlıklar üzerinden kurgulandığı ve bu yöntemin kültür, zihniyet ve ideolojiler arasındaki ayrımların vurgulanması açısından işlevsel bir rol üstlendiği gözlenmektedir. Filmlerde bu karşıtlıkların inşa edilmesi verilmek istenen mesajların somutlaştırılmasında etkili olmaktadır. Bu bağlamda karakterlerin olumlu- olumsuz karşıtlığı üzerinden inşa edilmesi filmin bütünselliği içinde yönetmenin bakış açısının yansıtılması ve filmsel iletilerin somutlaştırılmasının temel göstergeleri arasında yer almaktadır (Akmeşe, 2020b, s. 208).

Türk sineması uzun yıllar boyunca genel olarak iyi adam – kötü adam, masum kız – fahişe kadın, yiğit delikanlı- alçak adam, saf köylü – acımasız kentli gibi karşıt niteliklere sahip karikatür kişilikler üzerinden yürümüştür (Adanır, 2012, s. 163). Türk Sinemasında istisnalar dışında 1990'lı yıllara kadar devam eden bu durum kötülüğün inşası ve kötü insan temsilleri için de geçerli olmuştur. Türk sineması, özellikle 1990 sonrası dönemde kötülüğün ele alınması açısından, bir çeşit evrim geçirmiştir. Klasik anlatılardaki kötülük anlayışı ve kötü adam-kadın tipi, yerini kötü karakterlere bırakmıştır.

Türk sinemasında kötülük meselesinin sunumu üzerine dönemler bazında ve tür filmleri ekseninde kimi saptamalar yapmak mümkündür. Bu çerçevede Türk Sineması belirli tarihsel dönemler içinde kötülüğün ele alınması, kötü tip ve/veya karakterlerin inşası, dönem ve türlerin dinamikleri bağlamında kötü insan tipolojileri ve kötülük meselesinin sunumu ile tasarlanması açısından farklılıklar içerir (Velioglu, 2017, s. 185). Bu durum 1990'lı yıllardan sonra üretilen filmler için de geçerlidir ancak "sanat sineması" adı altında kategorize edilen filmlerde daha benzer tema ve anlam örüntülerinden söz etmek mümkündür.

Klasik anlatı tarzıyla üretilen filmlerde iyiler ve kötüler belli özellikler üzerinden karşıt kutuplarda konumlandırılır. Egemen ideolojik atmosfer bunu gerekli kılar. Bu çerçevede, topluma egemen olan görüşler doğrultusunda, filmlerde mevcut ahlak anlayışı yeniden üretilir. Klasik anlatı filmlerinde kötülük daha basit biçimlerde ikili karşıtlıklar üzerinden sunulur. Kötü karakterler üzerinden kötülük betimlenirken, iyi karakterlerin iyilikleri kötülükle mücadele ekseninde belirginleşir. Sinemada kötü karakterlerin eylemleri üzerinden verildiğinde kötülüğün anlaşılması kolaylaşır. İçinde yaşanan toplumların norm ve değerleri ile uyumlu biçimde temsil edilen karakterlerin eylemleri çoğu kez toplumun geneli tarafından kabul gören ölçütlere göre şekillenir. Böylesi durumlarda kötülük ile iyilik üzerine yeni bir şey söylenmiş olmaz. Var olan kötülük ve iyilik

kalıpları yeniden üretilir. Diğer taraftan bakıldığında kötülüğün esas olarak sorunsal niteliğine büründüğü filmler klasik anlatı filmlerinin dışında üretilmektedir. Sanat sineması veyahut ana akım dışı sinema olarak adlandırılan filmlerde yer verilen kötülük, kavramın ontolojik boyutunu da kapsayan soru, sorun ve tartışmalara gönderme yapar. Bu çalışmada, ana akım filmlerindeki kötülük temsillerinden ziyade, felsefi tonlu bir film olan *Nokta*, kötülük problemi etrafında irdelenmektedir.

Toplumsal ve zihinsel yapılar iç içe geçmiş halde bulunurlar. Dolayısıyla sanatçı içinde bulunduğu ortamda toplumun geliştirdiği sistematik düşüncenin temelinde bulunan mantık üzerinde gelişen zihniyet ve dünya görüşünün etkisinde kalarak kendine ait sistematik düşünceleri inşa eder. Bu açıdan, her sanatçının ürünlerinde zihniyetinin ve dünya görüşünün etkilerinin yansımaları bulunur (Adanır, 2012, s. 22). Bu durum sinema için de geçerlidir çünkü filmler, yönetmenlerin zihniyetlerine bağlı yorumları olarak ortaya çıkar ve felsefeyle doğrudan veya dolaylı şekilde ilişkilendirilir. Bu doğrultuda filmler,

(...) felsefi problemleri örneklemek için ya da felsefe kuramlarını sınama ve felsefi düşünce deneyleri gerçekleştirme yolları olarak; felsefi incelemeye gereksinim duyan şeylere, ilgi çekici muamma yahut fenomenlere destek olarak; felsefi meselelerin önemine ya da felsefi olasılıklara açıklık getirme yordamları olarak kullanılabilirler (Cox ve Levine, 2018, s. 11).

Bu noktadan hareketle Türk sineması içinde yer alan kimi filmlere bakıldığında *teodise* ya da daha geniş anlamda kötülük sorununa odaklanarak felsefi soruşturmalar yapmak mümkün görünmektedir.

Kötülüğün veya iyiliğin filmlerde işlenmesi toplumsal koşullar, siyasal sistem ve ekonomiden bağımsız düşünülemez gibi yönetmelerin dünya görüşlerinden de bağımsız düşünülemez. Bu durum, piyasa koşullarının daha belirleyici olduğu ana akım sinema için geçerli olduğu kadar *auteur* ya da bağımsız sinemacılar için de geçerlidir. Bunlarla birlikte yönetmenin psikolojisi, zihniyeti, sanat anlayışı ve çekilen filmlerden beklentiler de iyi ve kötüye yaklaşımı etkiler. *Auteur* yönetmenlerin filmlerinde kimi motif ve izlekler sürekli tekrarlanır. Kişisel üslup ve bireysel dünya görüşünün etkisinde üretilen filmlerde yönetmenin öznel yaklaşımı filmlerin biçimi ve içeriği üzerinde belirleyici rol oynar. Bu eksende, *auteur* yönetmen senaryo aşamasından çekim aşamasına kadar kendi perspektifinden her meselede olduğu gibi kötülüğe de öznel biçimde yaklaşır. *Auteur* yönetmenin biyografisi ve genel yaşam deneyimleri bir anlamda filmlerin üretiminde dışa vurulur. Belirtilen etken ve faktörler göz önüne alındığında *auteur* yönetmenin kötülük hakkındaki görüşleri ve filmlerde kötülüğü kurgulaması büyük ölçüde kişisel yorumu niteliğe taşır. Bununla birlikte her yönetmenin yorumu belirli bir kültür, tarihsel zemin ve zihniyet ile etkileşim içinde gerçekleşir.

Bilindiği üzere Yeşilçam sineması döneminde karakterlerden ziyade tiplere yaslanan filmler çekilmiştir. Filmlerde kendine özgü kişilikleri çerçevesinde düşünen ve eyleyen insanlar karakter olarak nitelenirken, kişiye özgü niteliklerden ziyade genel toplumsal niteliklerle bezenmiş bireysellikleri törpülenmiş belli toplumsal kesimlerin zihniyetini yansıtan insanlar tip olarak isimlendirilmektedir (Sevindi, 2016, s. 76). Türk sinemasında derinlikli, psikolojik açıdan kendine özgü bireylerin yaratılması istisnalar hariç tutulursa 1990'lı yıllardan sonra yeni çıkış yapan yönetmelerin filmlerinde görülmeye başlanmıştır. Kimi sinema tarihçilerinin yeni Türk sineması olarak sınıflandırıldığı 1990 sonrası dönemde kötü tipler yerine, pek yetkin nitelikte olmasa da kötü karakterlerin yaratılmaya başlandığı görülür. Bahsi geçen dönemden itibaren *auteur* payesi verilen yeni yönetmenler, Avrupa'daki üstatlarından çok sonra da olsa Varoluşçu etkiler taşıyan filmlerinde kötülük olgusuna felsefi söylemlerle ilişkilendirilebilecek tarzda yer vermiştir.

Felsefe geleneği zayıf olan bir toplumsal kültür içinde, o kültüre ait değerler üzerinde felsefi tonlu filmler üretmek basit değildir. Sanatçı eninde sonunda içinde yetiştirdiği toplumun ürünüdür. Oğuz Adanır'ın ifadesiyle,

(...) sanatçı, içinde yaşadığı toplumun bir parçasıdır. Bu toplumun sahip olduğu zihniyetle yoğrulmaktan kaçması neredeyse olanaksızdır. Çünkü bu zihniyete karşı gelmek, onu dönüştürmeye çalışmak ve bu işte de başarılı olabilmek için önce bu zihniyetin ne olduğunu ve kökenlerini bilmek gerekmektedir (2012, s. 34).

Bu bağlamda, Türk toplum yapısını, toplumsal tarihini, geleneklerini ve uzun bir tarihsel süreç içerisinde oluşan zihniyet yapısını idrak edip aşarak eleştiren ve bu doğrultuda filmleriyle felsefe yapan bir yönetmenin bulunduğunu söylemek olası görülmemektedir. Dolayısıyla var olan sinemasal üretim içinde ağırlıklı olarak Batı felsefesine ait akımların etkisinde kalınarak yapılan Türk filmlerinin yine Avrupa merkezli felsefi kavramlarla analiz edilmesi için tabiatına aykırı değildir.

Dünyadaki sinema deneyimlerinden faydalanmakla birlikte, İslam ve Türk tarihinden beslenerek biçim ve içerik açısından istikrarlı denemeler yapan Derviş Zaim, özgün nitelikteki filmleri ile Türk sinemasında belirtilen Avrupa merkezli felsefi çerçevenin sınırlarını zorlayan bir yönetmen olarak dikkatleri üzerine çekmektedir.

Özgünlük arayışında bir yönetmen: Derviş Zaim

Belirtildiği üzere kimi araştırmacılar tarafından 1990 sonrası yeni Türk sinemasının oluştuğu dönem olarak tasnif edilmektedir. Bu durum, söz konusu süreçte ilk filmlerini çeken bağımsız yönetmelerin Türk sinemasının ilk

döneminden beri inşa edilen sinema anlayışını kırmalarıyla açıklanmaktadır. Bahsi geçen yeni sinema birkaç *auteur* yönetmenin omuzlarında yükselmiştir. Bununla birlikte, Andrey Tarkovski, Ingmar Bergman, Robert Bresson, Yasujiru Ozu, Abbas Kiyarüstemi, Béla Tarr gibi “sanat sineması”nın dünyaca bilinen yönetmelerinin etkisinde kalarak film üreten Türk yönetmenler, kendilerine özgü bir Türk sinema ekolü yaratmaktan uzak görünmektedir. Bu eksende, öne çıkan yönetmeler Ömer Kavur’ la başlayan varoluşçu temaları Fransız sinemasının da etkisiyle “Türk bireyi”ne uyarılma çabaları ardından kendini gösteren Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Tayfun Pirselimoglu, Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Pelin Esmer gibi yönetmelerdir. Derviş Zaim ise adı anılan yönetmelerle benzer sayılabilecek bir başlangıç yapan ancak biçim ve içerik açısından geleneksel unsurlardan faydalanmaya çalışan özgün bir isimdir.

Türk sineması ve felsefe üzerine yapılan akademik çalışmalarda genellikle Avrupa sanat sineması tarzında film üreten kimi yönetmenlerin filmleri varoluşçu felsefe ekseninde analiz edilir ya da filmlerde nihilizm aranır. Bu çalışmada ise Türk-İslam düşünce mirası ve sanatından metodolojik düzlemde faydalanmaya çalışan Derviş Zaim’in *Nokta* adlı filmi, sinema ve felsefe hattında kötülük meselesi ekseninde ele alınmaktadır. Yakın dönem Türk Sineması’nın önemli senarist ve yönetmeleri arasında yer alan Derviş Zaim, İslam estetiği ve geleneklerden faydalanarak filmlerinde yeni biçim denemeleri yapmaya gayret etmektedir. Bu doğrultuda, ebru, minyatür, tasvir, orta oyunu, küşteri meydanı, mimari, Binbir Gece masallarının anlatı yapısı ve hat sanatı Zaim’in filmlerinde faydalandığı, sinema diline uyumlandığı unsurlardan birkaçına örnektir. Zaim’in filmografisi, “fantastik olanla gerçekçiliğin, yoksunlukla sınıfsal farklılığın, tarihsel olanla bugünün, geleneksel sanatla sinema dilinin, estetik olmayanın gerilimine ve bağlantısına dayanan görsel bir bütün sunar” (Kabil, 2009, s. 5). Türk-İslam sanat ve gelenekleriyle sinema arasında bağ kurmaya çalışan Zaim, kendine özgü bir üslup kurma çabasını ürettiği filmlerle somutlaştırmayı başararak 1990 sonrası yönetmenler arasında ayrı bir yer edinmiştir. Derviş Zaim, biçim konusunda gösterdiği özenli çabayı seçtiği temalar çerçevesinde insan ve yaşama dair gerçekçi sorunları yansıtmaya açısından da göstermektedir. Zaim’in filmlerinde geleneksel İslam estetiğine ait biçimsel formların kullanılmasının yanı sıra tasavvufi düşünceye ait izleklerin de kullanıldığı görülmektedir. Derviş Zaim, hat sanatından esinlenerek *Nokta*’yı biçimsel açıdan yeni bir tarzda çekme ve kurgulama yoluna gitmiştir. Bu çerçevede, Tuz Gölü’nün bulunduğu coğrafyada 13. yüzyılda yaşayan bir hat sanatı ustasının öyküsü ile 21. yüzyılda yaşayan hat eğitimi almış Ahmet arasında zaman ve mekân düzleminde bir devamlılık kurmuştur.

Derviş Zaim’in *Nokta*’da faydalandığı hat sanatı Arap yazı sanatıyla başlayan İslam’ın zuhuruyla gelişen güzel yazı sanatıdır. Bu yazı sanatı, kaynaklarda

genellikle: “Hat cismani aletlerle meydana getirilen ruhani bir hendesedir” cümlesiyle tarif edilir. Hat sanatı, bu tarife uygun bir estetik anlayış çerçevesinde yüzyıllar boyunca gelişerek süregelmiştir (Derman, ____). Yönetmenin filmografisinde İslam estetiğini yeniden inşa etmenin önemli bir halkası olarak görülen *Nokta*, İslam estetiğinden faydalanarak ontolojik düzlemde tasavvufi meselelerin arka planını ifade eden bir film olarak görülmektedir (Yavuz, 2010, s. 192). Arapça, nokta işareti ve “nun” harfinin, tasavvufi açıdan Allah’ın bilgisi ve kudreti dâhilinde kâinatın yaratılması ve tüm varlıkları zuhur etmesi ekseninde çeşitli anlamları bulunmaktadır. Arapça nokta, küçük parça, iş, mesele, mekân, saha anlamlarını içeren bir kelimedir. Tasavvufta, ise nokta, harflerin başlangıcı ve sonu anlamına gelmektedir, çünkü harflerin hepsi noktanın yayılmasından meydana gelmektedir. Bu açıdan, bütün harfler noktadan ibaret görülmektedir (Cebecioglu, 2009, s. 486-487). Belirtildiği üzere Arapçada nokta işaretinden yola çıkılarak çeşitli tasavvufi yorumlar yapılmaktadır. Bu çerçevede, Derviş Zaim’in filmine isim olarak seçtiği nokta, filmin biçim ve içerik açısından anlaşılması için önemli bir gösterge oluşturmaktadır.

Filmde tasavvufi öğeler bulunmakla birlikte, *Nokta*’da esas olarak ahlak felsefesinin en temel konularından biri olan insan eylemleri ve sonuçları arasındaki ilişki odağa alınmaktadır. İnsanın düşüncesi, eylemi ve ortaya çıkan sonuçların niteliği arasındaki ilişki çerçevesinde kötü ve iyi olan arasındaki fark nasıl izah edilebilir gibi sorular filmde tarihselden güncel olana bağlanarak insanın özne oluşu üzerinden sorgulanır. Kesintisiz tek bir plandan oluştuğu izlenimi verilen filmde hat sanatının kimi biçimsel özellikleri temel alınarak geleneksel formlarla sinemasal anlatım arasında bir atmosfer yaratılmaya çalışılır. Bu doğrultuda, geleneksel hat sanatından esinlenilerek bir çırpıda bitirivermek, harfi bir defada yazıvermek anlamında kullanılan “ihcam” kavramından yararlanılır.

***Nokta*'da kötülük problemi**

Nokta, Derviş Zaim’in *Cenneti Beklerken* (2006) adlı filminin merkezi karakteri Eflatun Efendi’ye atfedilen bir ifade ile başlar: “İhcamla güzel yazı yazmak hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır: Hattat Eflatun”. Ardından Tuz Gölü civarında çekilen *Nokta*’nın açılış sahnesinde hattalar tuzla örülü zemine Arapça harflerle “Allah onu affetsin” ifadesini yazarlar. Yazdığı yazıyı bitirmeye çalışan Malik usta “nun” harfinin üzerine konulması gereken ve eksik kalan noktanın tamamlanması için ihtiyaç duyulan mürekkebi getirmesi için seslenir. Çırak, ustasına mürekkebi döktüğünü söyler ve ustasının öfkelenmesine yol açar.

Malik usta, çırağa şehre mürekkep almak için gitmesini söyler ancak çırak müsaade isteyerek ustasına düşüncelerini ifade eder:

Çırak: Moğollar yakında hepimizi öldürecekler. Halbuki biz buraya “Allah onu affetsin” yazıyoruz. Eğer Allah her şeye kadirse onları yok etmeli. Allah’ın insana olan muhabbeti nerede? Allah sevgisini bize niye göstermez? Gün bu yazıyı yazma günü müdür?

Malik Usta: Allah bizi imtihan ediyor. Ahlaken, ruhen gelişmemiz için belki de bu şart.

Çırak: Allah’ın evlatlarına daha kolay imtihanlarla yol göstermesi gerekmez mi?

Malik Usta: Biz Allah’ın hikmetini anlayamayabiliriz. Git mürekkep getir.

Çırak: Moğollar çok yaklaştılar. Sonra koyalım.

Malik Usta: Çabuk dön. Yazı bitmeden gidemem.

Çırak: Mürekkep uzakta. Gelin beraber gidelim.

Malik Usta: Allah’ın rahmeti gazabından daha büyüktür. Erken gel. Bitmemiş yazı bırakılmaz.

Malik usta, Çırak yola çıkmadan ona bir Kur’an verir ve “Kur’an’ı al. İnanmayan adam yazamaz” der. Çırak, Malik ustanın elinden Kur’an’ı alır. Yerdeki yazıyı gösterip “Bu yazıya inanmıyorum ama çabuk döneceğim yardım için” deyip gider.

Filmin açılış sahnesi *teodise* sorunsalı çerçevesinde kötülük karşısında Tanrı’nın konumunun çırak üzerinden sorgulanması buna karşın Malik Usta tarafından Tanrı’nın savunulması ekseninde modern zamana taşırılır. *Nokta*’da, geçmiş zaman ile modern zamanda geçen olaylar benzer konular etrafında aynı öykü içinde anlatılır. Moğol istilasası sürecinde Anadolu’da yaşayan hattat Malik ve çırağının öyküsü modern zamanda hat yazıcısı Ahmet ve arkadaşı Selim’in öyküsü ile zaman döngüsü içinde birleşir.

Nokta, aynı uzamda ancak farklı bir zamanda sürer. Tuz Gölü civarında Ahmet ve kız arkadaşı Elif, Selimi beklerken görülürler. Ahmet ve Elif arasında geçen diyaloglardan, Ahmet’in gözlerinden rahatsız olduğu, bir atölye kurmak istediği ve Selim ile bir iş için pazarlık yapacakları anlaşılır. Selim geldikten sonra Ahmet ile geçmişte Malik ustanın yazdığı yazı üzerine yaptıkları tartışmalar yad edilir. İki arkadaş, “Allah onu affetsin” yazısında eksik kalan işaretin bilinçli şekilde eksik bırakıp bırakılmadığından bahsederler. Hattat’ın belki de yazıyı emir üzerine yazmak zorunda kaldığı ancak noktayı eksik bırakarak Allah’ın barbarları affetmesini istemediği, yönünde gelişen konuşma, kötülük hakkında geçmişte başlayan tartışmanın modern zamanda sürdüğünü gösterir. Selim amcası Hamdullah’ın çok acı çektiğini ve tedavisi için ciddi miktarda para gerektiğini gerekçe göstererek Ahmet’in aile yadigarı Kur’an’ı kopyalamasını ister. Ahmet evlenmek üzere olduğunu ve iyi halden serbest bırakıldığını belirterek Kur’an’ı kopyalamayı kabul etmez. Kur’an’ı kopyalayabilecek başka

hattat bulamayacağını bilen Selim, hırsızlık süsü vererek Kur'an'ı evden alacağını belirterek Ahmet'ten satın alacak birilerini bulmasını ister. Ahmet biraz da pazarlık payını arttırmak için evlilik planlarından söz eder ve yazı yazarak iyileşmek istediğini belirterek olaya bulaşmak istemediğini söyler.

Ahmet, Selim'in teklifi karşısında temkinli davranır, işin ciddiyetini belirtir. Selim ise kesin kararlı olduğunu ve başka bir çözüm olmadığını ifade eder. İki arkadaş tarihi eser niteliğindeki Kur'an'ı bir milyon euro karşılığında elden çıkarmak konusunda uzlaşırken, Selim konu hakkında oldukça çok düşündüğünü söyler ve bir işin hem iyi hem kötü sonuçlar doğurabilme ihtimali varsa, niyete bakılarak hüküm verilmesi gerektiğini şayet niyet iyiyse işin yapılması gerektiğini savunur. Böylece Selim, eylem ve sonuçlardan ziyade niyetin önemli olduğunu vurgulayarak yapmaya kalkıştıkları gayr-i ahlaki işe kendince meşruluk kazandırmaya çalışır.

Zaman atlamasıyla geçilen sonraki sahnede Hamdullah Hocayı ararken gösterilen Ahmet'in amacı, olup biteni açıklayıp Kur'an'ı teslim etmek ve başışlanmak için özür beyan etmektir. Ahmet, Selim'in ailesi tarafından affedildikten sonra tekrar yazı yazabileceğini böylece ruhen ve bedenen iyileşebileceğini düşünür. Bu nedenle bir süre sonra Selim'in ailesiyle iletişime geçip yapılanları itiraf etmek ve onlardan af dilemek için olayın geçtiği yere geri döner. Hamdullah Hocanın akrabası Mümin, Hamdullah Hocanın son zamanlarda biraz rahatsız olduğunu ve dinlendiğini söyler.

Ahmet, Hamdullah Hocayı beklerken tekrar zaman değişikliğiyle geçmişe dönülür. Selim'in ailesini üzmemeyi göze alamadığı için Kur'an'ı satmaktan vazgeçtiği öğrenilir. Ahmet, çete mensuplarını durumdan haberdar ettiğinde ölümle tehdit edilir ve Selim'i çağırması için sıkıştırılır. Ahmet, Selim'i çağırıp onu çetenin tuzağına düşürür. Çete üyeleri Cengiz ve Timur, tehdit ve şantajla Kur'an'ı ele geçirmelerine rağmen iz bırakmamak için Selim'i öldürmeye karar verirler. Ardından gelecek zamana geçilir ve Ahmet, Hamdullah Hocaya artık yazı yazmadığını, bir sıkıntısı olduğunu, aynı hatta yazmaya çalışsa da bir noktayı hep unuttuğunu söyler. Bu açıdan, zamanla Ahmet'in yürüttüğü mantığın sarsılmaya başladığı görülür.

Başlangıçta iyi sonuçlar uğruna kötü şeyler yapılabileceğini savunan Ahmet, süreç içerisinde yaptığı eylemlerden şüphelenmeye başlar. Ahmet'in eylemlerini belirleyen düşünceler onu çıkmaza sürükler, hastalığı ilerler. Ahmet yazı sanatı etrafında yeni motivasyon araçları arar ve suçlarını itiraf ederek üzerindeki yüklerden kurtulabileceğini umar.

Ahmet Hamdullah Hocaya yaşadığı sorunun çözümü için yapılması gerekeni bildiği halde yapamadığını, bir şeylerin onu engellediğini belirtir. Hamdullah Hoca Ahmet'e yaşadığı sorunun nedenin imanla ilgili olup olmadığını sorar.

Ahmet konunun imanla ilgili olduğunu belirterek kötü bir iş yaptığını ve tutukluğunun geçmesinin ve yazıya dönebilmesinin koşulunun yaptığı kötülüğü anlatmasına bağlı olduğunu söyler. Buna karşın yaptığı kötü işi anlatamadığını çünkü anlatırsa kimi insanların zarar göreceğini söyler.

Hamdullah Hoca Ahmet'i dinledikten sonra ona tavsiyede bulunur ve yapabileceği en iyi şey neyse onu yapmasını söyler. Ahmet sorularını sürdürür ve yapabileceği en iyi şeyin kötü bir şey olma ihtimalini sorar. Temkinli davranan Hamdullah Hoca konuşmayı daha fazla sürdürmeyi istemez ancak Ahmet, kötülük üzerine düşüncelerini açıklar ve Hamdullah Hocayı cevap vermek zorunda bırakarak tanrı ve kötülük üzerine bir diyalogun gelişmesine yol açar.

Ahmet dünyanın kötü olmasından dolayı iman konusunda sorun yaşadığını, kötülüğün var olmasının inanmasını engellediğini belirtir.

Hamdullah Hoca, var olan bütün kötülüklerin uzun dönemde insanlığın iyiliği için olduğunu belirtir ve insanların iyilik yapmak kadar kötülük yapmak için de özgürlüklerinin olması gerektiğini söyler. Ahmet tartışmayı derinleştirerek Allah'ın dünyayı daha iyi yaratabileceğini söyler. Hamdullah Hoca dünyanın kötü olmasının mutlaka bir sebebi olması gerektiğini ancak insanın aklının kötülüğün ardındaki iyiliği idrak etmeye yetmeyeceğini söyler.

Ahmet, Hamdullah Hoca'nın sözleri karşısında tatmin olmaz ve imanın aklı ezmesini tasvip etmediğini belirterek filmin açılış sahnesinde Malik Hoca'nın çırağıyla aynı doğrultudaki sorularına benzer biçimde tanrı ve kötülük üzerine sorular sorar:

Ahmet: Allah'ın gücü her şeye yeter mi?

Hamdullah Hoca: Evet yeter.

Ahmet: Allah iyi niyetli midir?

Hamdullah Hoca: Evet, Allah iyi niyetlidir.

Ahmet: Peki öyleyse kötülük niye var hocam? Kötülük; buna benim inanmamı engelliyor.

Hamdullah Hoca Ahmet'in sorularını yüzyıllar önce Malik Hoca'nın çırağına verdiği cevaplara benzer şekilde yanıtlar. İnanmayan insanın boşlukta olduğunu belirtir ve Allah ile iyiliğin birbirinden ayrılamayacağını söyler. Ahmet söylenenlere karşı çıksa da Hamdullah Hoca düşüncelerinde ısrar eder ve inanmayan insanın yazı yazamayacağını dolayısıyla kendisine yardım edemeyeceğini belirtir.

Hamdullah Hoca ve Ahmet arasında tıpkı yüzyıllar önce aynı uzamda Malik Hoca ve çırağı arasında geçen konuşmaya benzer şekilde *teodise* çerçevesinde değerlendirilebilecek akıl yürütmeler yapılır. Ardından Ahmet asıl derdini

açıklamaya çalışır ve Hamdullah Hocaya Malik Mushaf'ını kendisine vermek için geldiğini söyleyerek Kur'an'ı çantasından çıkarıp ona uzatır. Hamdullah Hoca Kur'an'ı görünce bayılır.

Bir sonraki sahnede yine geçmiş zamana dönülür. Timur ve Cengiz Kur'an'ı ele geçirdikten sonra Selim'in öldürülmesine karşı çıkan Ahmet'i infazı gerçekleştirmesi için zorlarlar. Çıkan arbedede Cengiz, Timur ve Selim ölür. Sağ kalan Ahmet Kur'an'ı yanına alıp olay yerinden ayrılır. Kamera yine geçmiş zamandan modern zamana döner.

Mümin ile konuşan Ahmet, Hamdullah Hoca hasta olduğu için söylemek istediği kimi şeyleri ona söylemekten imtina ettiğini belirtir. Mümin, Hamdullah Hocanın yakını olduğunu ve söylenmesi gerekenleri kendisine söyleyebileceğini belirterek Ahmet'i konuşmaya ikna etmeye çalışır. Ahmet çantasından Selim'in kayıp ilanının olduğu bir gazete sayfasını çıkarıp Mümin'e konu hakkında bildiklerini anlatır.

Ahmet, Selim'in mezarının yerini bildiğini, masum olduğunu ancak yine de Selim'in öldürülmesini engelleyemediği için ailesinden af dilemek için geldiğini söyler. Mümin anlatılanlar karşısında sinirlenir, Ahmet'i tehdit eder ve polisi aramak için telefonuna sarılır. Ahmet, Mümin'i durdurmak için yerden aldığı sopayla onu bayıltıncaya kadar ona vurur, ardından Kur'an'ı bırakarak uzaklaşır. Selim'in ailesi ile görüşüp affedilme planı beklediği gibi gelişmeyen Ahmet bir taraftan da kendisini telefonla arayan Elif'e işlerin yolunda gittiğini, güvenilir biçimde oradan uzaklaşacağını söylemekle uğraşır.

Ahmet, Hamdullah Hocanın fenalaşmasının ardından, Selim'in babasının evine doğru gitmeye çalışır bir taraftan da neler söylemesi gerektiğini tasarlamaya çalışır. Ahmet, Hamdullah Hocanın Kur'an'ı gördükten sonra fenalaşıp bayılması ve Mümin'in olumsuz tutum sergilemesinin ardından panik içinde derdini anlatabileceği ailenin bir başka mensubuna ulaşmaya çalışır. Ahmet yolda giderken akıl sağlığı yerinde olmayan oğlunu aradığını söyleyen motosikletli adamla karşılaşır. Adamın meczup gencin babası olduğu anlaşılır.

Adam oğlunun hat çırağı olduğunu ancak bir süre sonra gördüğü rüyaların da etkisiyle akıl sağlığının bozulduğunu ve her fırsatta Tuz Gölü'nde "affallahu anh" yazısının üzerindeki eksik kalan noktayı koymak için yazıyı aradığını söyler. Bu durum Malik Hocanın çırağı ve meczup genç arasındaki ilişkiyi ve sürekliliği pekiştirdiği gibi Ahmet'in arayışı ile eksik kalan nokta arasındaki bağı da daha somut biçimde açıklar.

Ahmet, Selim'in babası Veli Hocanın evine gidip kızına durumu açıklamak ve affedilmek için yola koyulur ancak yolda karşılaştığı baygın haldeki meczupla ilgilenirken zaman kaybeder ve Hamdullah Hocayla birlikte gelen Mümin ve

arkadaşlarına yakalanır. Ahmet, Mümin ve arkadaşının sopalı saldırıları altında derdini anlatmaya çalışır. Ahmet, Selim'in kimi gerekçelerle Kur'an'ı pazarlayabilmek için kendisinden yardım istediğini, kendisinin de iyilik olsun diye yardım etmek istediğini ancak işlerin yolunda gitmediğini söyler.

Mümin ve arkadaşının kendisine uyguladıkları şiddete rağmen yaşanan olayları ve olaydaki rolünü anlatmayı başaran Ahmet affedilmek için geldiğini söyler. Hamdullah Hoca, Mümin ve arkadaşının aksine Ahmet'in söylediklerine inanır, onu affettiğini söyler ve Veli Hoca olsa onun da aynı şekilde davranacağını söyler. Hamdullah Hoca, Mümin'in Ahmet'in cezasız mı kalacağını sorması üzerine, zaten cezasını çektiğini söyler.

Ahmet uğradığı fiziksel şiddetin etkisiyle yerde kıvrılırken Mümin'in ceza çekmesi gerektiği hakkındaki sözlerine oldukça öfkelenir ve ona ceza çekmenin ne olduğunu bilmediğini söyler. Ahmet, elinde milyon değerinde bir Kur'an olmasına ve gözleri gittikçe bozulmasına rağmen sefalet içinde yaşadığını belirterek yıllarca yaşadığı azabı haykırır ve en büyük cezayı çektiğini söyler.

Hamdullah Hoca, Mümin'e mezar yerini gösterdikten sonra Ahmet'i azat etmelerini söyler. Mümin ve arkadaşları Ahmet'i yanlarına alarak götürürler ve yine tehdit ve şiddetle mezarı göstermesini, ardından kazmasını isterler. Ahmet birkaç kazma vurduktan sonra içine girdiği bunalım ve maruz kaldığı şiddetin etkisiyle kendini kaybetmeye başlar, kazmayı bırakıp yavaş adımlarla yürür, yine sert bir sopa darbesi yer ancak yürümeye devam eder ve birkaç metre gittikten sonra yere yığılıp kalır. Film, Malik Hocanın "nun" harfinin üzerine konulması gereken noktayı eksik bıraktığı yerin üzerine Ahmet'in düşmesiyle sonuçlanır. Film başladığı yerde biter ve farklı yorumlara açık kapı bırakır.

Nokta, iki zaman diliminde yaşananları Ahmet adlı karakteri odağa alarak hat yazısına içkin mantık ekseninde birbirine bağlar. Filmin ilk sahnesinden başlanarak kötülük sorunu tartışmaya açılır ve filmdeki çatışmalar Tanrı, kötülük ve insanın iman ile akıl arasında yaptığı seçimler etrafında sorgulanır. *Nokta*'nın açılış sahnesinde Malik ustanın Tuz Gölü'nün beyaz zemini üzerine nakşettiği "Allah onu affetsin" ifadesi Moğol istilası sürecinde zalimleşen bir insan topluluğunun kötülükten vazgeçmesi için yazılan bir temenni olmasının ötesine geçerek ustalar ile çıraklar arasında gelişecek olan *teodise* tartışmasını tetikler.

Ahmet'in modern zamanda yaşadığı ruhsal buhran yüzyıllar öncesinde yaşayan hattat Malik ustanın çırağı tarafından aynı coğrafyada yaşanmış olanlarla kesişir. Ustasının kötülük ve iyilik üzerine sözlerine değer vermeyen çırak yazılan yazının bitirilmesi için gereken mürekkebi getirmek yerine yaklaşan Moğol tehlikesinden kaçarak ustasını kaderi ile baş başa bırakır. Yüzlerce yıl öncesinde yaşanan bir olay aradan geçen zamana rağmen başka bir hat

öğrencisinin rüyalarına girer. *Nokta*'daki meczup hat öğrencisi ile Ahmet'in arayışı aynı uzam ve zamanda gerçekleşen döngüsellik çerçevesinde yüzyıllar öncesindeki olayla birleşir.

Malik usta çırağının kötülük sorunu karşısındaki tutumunu eleştirir ve kötülüğün faziletlerinden söz ederek insanın ahlaki ve ruhsal gelişimi için kötülüğün gerekli olabilecek bir imtihan olduğunu söyler. Malik usta ve çırağı arasında yaşananlardan yüzyıllar sonra Hamdullah Hoca ve Ahmet benzer bir şekilde kötülük sorununu tartışırlar. Zaman ve kişiler değişse de ne tartışmanın içeriği ne de usta ile çırağın konumu değişir. Ahmet kötülükle Tanrı'nın varoluşunu bağdaştıramazken Hamdullah Hoca kötülük sorununa karşı Malik Hoca ile benzer şeyler söyler. *Nokta*, bu çerçevede klasik bir *teodise* tartışması ve Tanrı savunusuna dönüşür.

Ahmet'in öyküsü insanın hayatta yaptıkları eylemlerden hangi düzeyde sorumlu tutulabileceği sorusunu ahlaki sorumluluklar çerçevesinde somutlaştırır. Bu doğrultuda, eylemler ve sonuçları arasındaki ilişki ve çelişkiler, arkadaş hatırına yapılan bir işin cinayetlerle bitmesi ve ardından çekilen vicdan azabı, iyi ve kötünün somut bir durum üzerinden tartışılmasını sağlar.

Ahmet ve Selim kendi cephelerinden iyi bir amaç uğruna kötü bir eylemin yapılabileceğine dair "haklı" argümanlar geliştiren kemale ermemiş insanlar olarak tasvir edilir. İki arkadaş hırsızlık yapmayı, yalan söylemeyi ve manevi değerleri hiçe sayarak tarihi eser kaçakçılığı yapmayı kendilerince meşrulaştırma yönünde bir mantık yürütürler. Yazı sanatının gerektirdiği ahlaki tutum ve değerleri kendilerince eleştiren ve geleneksel kötülük kavrayışını niyet ekseninde yorumlayan Ahmet ve Selim içinden çıkılması kolay olmayan bir kötülük çemberi içinde kaybolurlar.

Film genel olarak değerlendirildiğinde, insanın yapısal olarak sorunlu bir varlık olarak tasvir edildiği, maddi çıkar ve arzuların insanı kötücül eylemlere sürükleyebileceği ve kötülük karşısında insanın yozlaşmaktan kurtulmasının gelenekler, bireysel seçimler, tecrübe ve özne oluşla ilişkili biçimde betimlendiği görülür. Filmin başında ihcamla yazı yazmanın hayatı daha geniş zapt etmek manasına geldiğini belirten yazıdaki mesaj filmin geneline yayılır.

Bu çerçevede, *Nokta*, kötülük ve iyilik arasındaki ilişkinin ancak diyalektik bir bakışla, neden ve sonuçlar arasındaki ilişkileri anlayıp bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilerek anlaşılabilirliğini ifade eder. Malik ustanın yazdığı "affallahu anh" duası, Moğol zulmü ile dışa vurulan insanın kötücül yönünün ıslah edilmesini içeren bir temenni olduğu kadar insanın aydınlık ve karanlık taraflarının da bulunduğu işaret eder. Bununla birlikte, insan için iyi ve kötü olarak kabul gören eylem ve düşüncelerin koşullara, zamana ve zemine göre değişebileceğinin de göstergeleri sunulur.

Sonuç

Kötülük problemi en basit haliyle eğer Tanrı dünyayı yarattıysa, çok güçlü ve herkese karşı merhamet ve sevgi doluyorsa, neden dünyada kötülük ve ıstırapların olduğuna dair sorulara verilen cevaplar etrafında tartışılır. *Nokta*'da yüzyıllardır tartışılan kötülük sorunu geleneksel yazı sanatıyla ilişkilendirilerek geçmişte işlediği bir suçtan pişman olan ve affedilip arınmayı isteyen Ahmet isimli karakterin öyküsü etrafında sorgulanır.

Nokta'da iyilik ve kötülük eksenli sorgulamalara net cevaplar bulunmaz; iyi niyetle atılan adımlar kötü sonuçlar doğurabildiği gibi kötü niyetli eylemlerin de iyiliğe yol açabileceğine dair bir söylem kurulur. Bu durum Moğol istilasına karşı takınılan tutum ve Ahmet'in eylem pratiği bağlamında iç içe geçen sorgulamalarla aktarılır. Hat sanatı zaviyesinden, suç, ceza ve affedilme arasında seçimlerde bulunmak ve karar vermek durumunda kalan Ahmet'in tam olarak neye inandığı ve ne yapmak istediği konusunda net bir tutumunun olmaması, öyküsünü trajikleştirir.

Nokta suç, ceza, vicdan ve kötülük sorunu çerçevesinde özne olarak insanın eylem ve sonuçları arasındaki bağları sorgulayarak ahlak felsefesinin temel konularından biriyle ilişkilendirir. Bu temel üzerinde insanın seçimleri, yapılan eylemler ve ortaya çıkan sonuçlar arasındaki çelişkiler gösterilerek fail, fiil ve netice hakkında düşünmeye imkan sunulur. Bu çerçevede kötülük sorunu bireyin eylem ve tercihlerinden bağımsız olmayan bir konumdan ele alınır.

Nokta, insanı tarihsel bir özne olarak konumlandırma ve insana kendi yaşamı hakkında sorumluluk yüklemeye boyutuyla Varoluşçu düşünce zeminine uygun bireysel bir öykü niteliği taşır. Bununla birlikte *Nokta*, insanı medeniyet zemininde tarih ve gelenekle iç içe yoğurup sunma açısından bireyselliği ve özne oluşu modern batı felsefesi ile sınırlamaz. Bu yaklaşım tarzı ile *Nokta*'da, İslam tarihi ve doğu toplumlarında sanat ve düşünce gelenekleri içinde insanın bireyselliğinin tartışılabileceği ileri sürülür.

Kötülük ve iyilikten belli bir hedef çerçevesinde söz edildiğinde rasyonel düşüncenin alanı içinde değerlendirmeler yapmak gerekir. Bu açıdan, pragmatizm ve şahsi çıkarlar, kötülük ve iyiliğin ne olduğunu belirlemek açısından önem kazanır. Bunlarla birlikte iyi ve kötünün ancak birlikte ele alınıp çözümlenebileceğini de unutmamak gerekir. Bu çerçevede *Nokta*, iyi ve kötü olarak tasarlanan eylemlerin rastgele sonuçlara yol açabileceğini gösteren yapısıyla "iyi" amaçlar için "kötü" eylemlerin yapılabileceğini sorusunu derinleştirir.

Hakem değerlendirmesi || Peer-review

Dış bağımsız

Externally peer-reviewed

Çıkar çatışması || Conflict of interest

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir

The author has no conflict of interest to declare

Finansal destek || Grant support

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

The author declared that this study has received no financial support

Kaynakça

- Adanır, O. (2012). Sinemada anlam ve anlatım (1. baskı). Say.
- Akmeşe, E. (2020a). Nuri Bilge Ceylan filmlerinde dekadans – décadent filmlerin felsefi eleştirisi (1. baskı). Literatürk.
- Akmeşe, E. (2020b). Doğu-batı karşıtlığı bağlamında Yaşamın Kıyısında filmindeki kurgusal karakterler üzerine eleştirel bir analiz. *Ufkun ötesi bilim dergisi*, 20(1), 208-222. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uobild/issue/58856/834037>
- Akmeşe, E. (2021). Discussing abstraction of evil in concreteness of murder: Elena (2011). D. Tüysüz (Ed.), *International perspectives on rethinking evil in film and television* (1. baskı) (s. 207-219). IGI Global.
- Arslan, A. (2017). Felsefeye giriş (24. baskı). BB101.
- Baudrillard, J. (2005). Anahtar sözcükler (1. baskı) (Çev. O. Adanır ve L. Yıldırım). Paragraf.
- Baudrillard, J. (2020). Kötülüğün şeffaflığı (8. baskı) (Çev. I. Ergüden). Lacivert.
- Cebecioğlu, E. (2009). Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü (5. baskı). Ağaç.
- Cox, D. ve Levine, M. (2018). Filmle düşünmek: felsefe yapmak ve film izlemek (1. baskı) (Çev. O. Orhangazi). Ütopya.
- Çalışlar, A. (1989). Felsefenin neresindeyiz (1. baskı). Cem.
- Derman, M. U. (___). Hat. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/hat>
- Frolov, I. (1991). Felsefe sözlüğü (1. baskı) (Çev. A. Çalışlar). Cem.
- Kabil, İ. (2009). Önsöz. A. Pay (Ed.), *Yönetmen sineması Derviş Zaim* (1. baskı) (s. 5-6). Küre.
- Hançerlioğlu, O. (1989). Felsefe sözlüğü (1. baskı). Remzi.
- Moseley, A. (2010). A'dan Z'ye felsefe (1. baskı) (Çev. A. Süha). NTV.
- Ozankaya, Ö. (1984). Temel toplum bilimleri sözlüğü (3. baskı). Savaş.
- Plantinga, A. (2022). Tanrı, özgürlük ve kötülük (1. baskı) (Çev. M. Yanık). Fol.

- Selçuk, H. (2022). Kötülük estetiği (1. baskı). Ketebe.
- Sevindi, K. (2016). Sosyo-kültürel bağlamıyla Yeşilçam'daki kötü adam temsilleri: Köy ağaları örneği. *Medeniyet sanat dergisi*, 2(1), 61-78.
<https://dergipark.org.tr/pub/medeniyetsanat/issue/24535/259917>
- Sim, Ş. ve Göncü, S. (2020). Sinemada kötünün kahkahasının Erol Taş örneği üzerinden incelenmesi. *sinecine: sinema araştırmaları dergisi*, 11(1), 105-144.
<https://doi.org/10.32001/sinecine.674333>
- Svendsen, L. (2018). Kötülüğün felsefesi (1. baskı) (Çev. M. Hocaoğlu). Redingot.
- Topuz, M. (2016). Kötülüğü kavranabilir kılmak: Kant'ın teodise üzerine düşünceleri. *Beytlhikme: An international journal of philosophy*, 6(2), 245-271.
https://beytlhikme.org/?mod=makale_tr_ozet&makale_id=65203
- Velioglu, Ö. (2017). Kötülüğe yenik düşen Türk sineması (1. basım). Agora.
- Yaran, C. S. (2021). Kötülük ve teoside: batı ve İslam din felsefesinde kötülük problemi ve teistik çözümler (3. baskı). Rağbet.
- Yavuz, H. (2010). Derviş Zaim'in filmlerinde İslam estetiğinin yeniden inşası. A. Doğan Topçu (Ed.), *Derviş Zaim sineması: toplumsalın eleştirisinden geleneğin estetiğine yolculuk* (1. baskı) (s. 190-194). De Ki.
- Zaim, D. (Yönetmen). (2006). *Cenneti Beklerken* [Film]. Marathon, Hermes.
- Zaim, D. (Yönetmen). (2008). *Nokta* [Film]. Marathon.

Extended abstract

Wickedness is a concept that has been handled by many thinkers in the history of thought. The concept has been discussed by theologians, philosophers, and sociologists throughout the historical process. It has been a subject of discussion, thought and occupation for ordinary people. In the adventure of existence, human beings have continued their efforts to understand and make sense of the source and causes of evil.

This effort and search have found their place in all art forms. Cinema is a branch of art that produces its texts by feeding on the common values of humanity. While creating the texts of his productions, he benefits from the cultural and artistic heritage of humanity at a high level. Values, myths, concepts, facts, and events belonging to humanity find their counterparts in cinema with certain perspectives. In this context, it is possible to consider movies as a text.

The approaches to the philosophy-film relationship, on the one hand, it is aimed to examine the philosophical issues discussed in the films, on the other hand, the subjects revealed by the films as an art form are discussed. It is an approach used in the field of film criticism to interpret films with a certain perspective based on some concepts of philosophy and to make sense of an individual's life adventure on a cinematic basis. In this framework, "philosophical film criticism has an important function in making the meaning-making practices about human beings intelligible in motion pictures.

This study focused on the relationship between the long-term discussed philosophical concepts of good and evil. The subject of the movie, *Nokta* (Derviş Zaim, 2008) which was chosen as a sample, is the story of a man who is tormented because of a crime he committed in the past and tries to get rid of this torment of conscience. The character, who is involved in the theft of a Quran with a very high historical value because of a close friend, finds himself at a point he never wanted. The story of the movie progresses on the axis of crime and punishment through the conscience of the main character.

The movie *Nokta* which was taken as a sample of the work was analyzed according to the context of the wickedness concept, by using the textual analysis technique. Within the scope of the work, the descriptive personality analysis technique was used on the axis of the protagonist's adventure. The film, which is the subject of the study, was discussed in the context of the relationship between good and evil, which is one of the main discussion topics of philosophy, and a textual analysis technique was used to make the main idea of the film understandable.

The film was analyzed in depth with the qualitative analysis method, which is a descriptive method. When the findings from the movie are examined, the following results are reached. In *Nokta*, there are no clear answers to questions about good and evil; A discourse is established that while actions taken with good intentions can lead to bad results, malicious actions can also lead to good. This situation is conveyed with intertwined interrogations in the context of the attitude taken against the Mongol invasion and Ahmet's practice of action. *Nokta* deals with one of the main issues of moral philosophy by questioning the connections between the actions and consequences of humans as a subject within the framework of the problem of crime, punishment, conscience and evil.

On this basis, it is possible to think about the agent, the act, and the result by showing the contradictions between the choices of people, the actions taken and the results. In this framework, the problem of evil is handled from a position that is not independent of the actions and preferences of the individual. The psychological motivations and processes that shed light on the actions and discourses of the film characters were tried to be explained. In this direction, an explanatory framework has been tried to be created on the theological and philosophical presentation of good and evil in the film.

