


***Abluka* (2015): Postmodern Türkiye distopyası** ***Frenzy* (2015): Postmodern dystopia of Türkiye**

Mustafa Kemal Sancar || Araştırma görevlisi doktor || Batman Üniversitesi
mkemalsancar@gmail.com || 0000-0003-0163-4163 

Öz

Bu çalışmada, Türkiye'nin güncel politik atmosferine denk düşen ve distopik bir anlatı olan *Abluka* (Emin Alper, 2015) filmine odaklanılmakta ve bu çerçevede filmin ideolojik eleştirisi yapılmaktadır. Sinemadaki distopik anlatı örnekleri daha çok edebi eserlerden uyarlanan filmlerden teşekküldür. Emin Alper'in ikinci uzun metraj filmi *Abluka*'da betimlenen İstanbul, belirsiz politik bir tehdide karşı abluka altına alınmış bir mekân olarak tasvir edilmiştir. Şehrin belirli noktalarında yer alan girişler ve çıkışlar devletin kolluk güçlerince kontrol edilmektedir. Filmin konuyu, öyküyü ve filmsel gerçekliği ele alış biçimi postmodernidir. Filmde kurgulanan distopik evren ve karakterlerin içinde buldukları olaylar silsilesi, Türkiye'de 1980'li ve 1990'lı yıllarda yaşanan birçok siyasi olaya ve dönemin atmosferine referans verir. Ayrıca filmin gösterime girdiği tarihlerde Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da yaşanan çatışma ortamı da filmin atmosferini çağrıştırmaktadır. Bu bakımdan *Abluka* filmi, diğer distopik anlatılarda olduğu gibi içine doğduğu ve beslendiği ülkenin ideolojik koşullarını yansıtmaktadır.

Anahtar kelimeler: abluka, emin alper, distopya, ideolojik film eleştirisi, postmodernizm

Abstract

In this study, the focus is on the film *Frenzy* (Emin Alper, 2015), which is a dystopian narrative that coincides with Türkiye's current political atmosphere, and within this framework, the ideological criticism of the film is made. In *Frenzy*, İstanbul is depicted as a besieged place against an ambiguous political threat. Entries and exits at certain points of the city are controlled by the state's law enforcement. The way the film deals with the subject, the story and the filmic reality is postmodern. The dystopian universe and the sequence of events in which the characters are fictionalized in the film refer to many political events and atmosphere of the period in Türkiye in the 1980s and 1990s. In this respect, the film *Frenzy* reflects the ideological conditions of the country in which it was born and nourished, as in other dystopian narratives.

Keywords: frenzy, emin alper, dystopia, ideological film criticism, postmodernism

Atıf || Citation

Sancar, M. K. (2023). *Abluka* (2015): Postmodern Türkiye distopyası. *ARTS*, 10, 9-31.
<https://doi.org/10.46372/arts.1227363>

Geliş || Received

31.12.2022

Kabul || Accepted

13.06.2023

Lisans ve telif || License and copyright

Bu çalışma [Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası](#) ile lisanslanmıştır. Çalışmanın telif hakkı yazara aittir. *This work is licensed under [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#). Copyright of the work belongs to the author*



Giriş

İnsanlık; modernist ilerlemeci telakkilerin izinde, doğaya ait olduğu fikrinden doğaya sahip olduğu fikrine doğru sürüklenmiştir. Modernizmin altın çağında yeşeren ütöpik vaatler, yirminci yüzyılda yerini distopik insanlık trajedilerine bırakmıştır. Avrupa'nın siyasi ve ekonomik hayal kırıklığı yaşadığı yıllarda, Türkiye ulusal kurtuluş mücadelesini kazanmış ve ulus-devlet inşasında modernist perspektifi benimsemiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda da siyasi ve askeri problemleri aşma gayreti içinde olan devlet teşekkülü, benzer bir şekilde çareyi modernizasyonda aramış, fakat cumhuriyet elitleri kadar başarılı olamamıştır.

“Modern” Türkiye devleti kurulduktan sonra çeşitli reformlar yapılmış olsa da, tüm dünyada modernist ütopyanın sorgulanmaya başladığı yıllarda Türkiye'nin modernist dönüşümü tamamlaması mümkün olmamıştır. Türkiye; modernist ütopya için geç kalmış olmasına rağmen, modernizm sonrasının dillendirildiği yıllara ve en sonunda postmodern distopyanın yaşandığı dünyaya, dünyanın geri kalanı ile aynı anda adım atmak zorunda kalmıştır.

“Yeni Türk sineması” olarak adlandırılan dönem içinde çekilen ve başarı kazanan birçok filmin yaratıcıları; sinema içinden gelmeyen ve kendisini düşünsel olarak olgunlaştırdıktan sonra fikirlerini görüntülü imajlar yoluyla ifade etmeyi tercih etmiş kişilerdir. Bu çalışmada ele alınan *Abluka* (Emin Alper, 2015) filmi, distopik bir Türkiye evreni kurar. *Abluka*'nın yönetmeni Emin Alper de sözü edilen genç sinemacılardan biridir. Mühendislik, iktisat ve tarih alanlarında eğitim aldıktan sonra bir yandan akademik çalışmalar yapan Alper, bir yandan da çektiği *Mektup* (2005) ve *Rıfat* (2006) gibi kısa filmler ile çeşitli yarışmalara katılmıştır. Yazıp yönettiği ilk uzun metraj filmi *Tepenin Ardı* (2012) ile büyük ün ve başarı kazanan yönetmen, ulusal ve uluslararası birçok festivalden ödüllere layık görülmüştür. *Tepenin Ardı*, köylü bir aile ve düşman olarak gördükleri Yörükler temelinde alegorik bir tahakküm hikâyesi anlatmaktadır. Filmde ayrıca *western* türüne özgü estetik anlayış tercih edilmiş ve bu sayede yeni Türk sinemasında benzer bir biçimde birçok kez ele alınan taşra mekânı, *Tepenin Ardı*'nda özgün bir form kazanmıştır.

Her distopya anlatısında olduğu gibi *Abluka*'da da yaratılan kurgusal distopik evren, yaşanmış veya yaşanmakta olan dünyaya referanslar vererek biçimlenir. Yirminci yüzyıl distopya anlatılarının söz konusu yıllar içinde ortaya çıkan gözetim uygulamaları ve otoriter rejimlere atıfta bulunduğu benzer bir biçimde *Abluka* evreninde ilk göze çarpan husus, şehrin çeperindeki bir gecekondu mahallesinde kolluk kuvvetleri tarafından uygulanan yüksek güvenlik uygulamalarıdır. Ne ki; söz konusu distopik evren, anlatılan öykünün merkezinde yer almaz. Film anlatısının merkez noktasını iki kardeşin

gerçeklikten git gide uzaklaşarak “delirmesi” oluşturmaktadır. Bu çalışmada ideolojik analiz yönteminin kullanılmasındaki maksat da, filmin arka planını teşkil eden distopik tahayyülün referanslarını ayıklamaktan ibaret olmamakla birlikte, gerçeğin ve görüngüsü arasındaki çelişkiyi ortaya çıkarma kastından ileri gelmektedir. Emin Alper, burada yarattığı distopik evreni, postmodern bir üslupla ortaya koymuştur. Bu nedenle çalışmada ilk olarak postmodernizm kavramı ele alınmış ve ardından postmodern sinemanın temel nitelikleri üzerinde durulmuştur. Daha sonra ise *Abluka* filminde yer alan postmodern filmlere özgü nitelikler ortaya çıkarılmıştır.

Yöntem

Bu çalışmada esas odaklanılan husus, postmodern filmlerin gerçekliği ele alış biçimidir. Film anlatısının merkezinde yer alan devlet-örgüt ve ağabey-kardeş ilişkisine dair birçok alanın flu ve hatta karanlıkta bırakılması, bu çalışmada ideolojik eleştiri yönteminin tercih edilmesini gerektirmiştir. “Kültürel bir çıktının ideolojik eleştirisini yapma niyeti, o çıktının içine doğduğu tarihselliği irdelemek ve bu yolla o tarihselliğin ilk bakışta görünmeyen yapılarını ortaya çıkarma ereğinden ileri gelir” (Sancar, 2023, s. 62). Bu çalışmada da ele alınan filmin ideolojik eleştirisi yapılarak, filmsel gerçekliğin ve Türkiye’nin yakın geçmişine dair filmin işaret ettiği tarihselliğin izi sürülmüştür.

İdeolojik eleştiri, filmde yer alan açık ve/veya örtük anlam yapılarını açığa çıkarma yöntemidir. Burada sözü edilen anlam yapıları; yönetmen, senarist ya da yapımcı gibi film yaratıcıları tarafından bilinçli ya da bilinçsizce oluşturulmuş olabilir. İdeolojik eleştirinin amacı filmdeki gizil anlamları ortaya çıkarmaktır.

Eğer ideolojileri anlamak istiyorsak, ideolojilerin tüketicilerinden ve sık olarak da üreticilerinden gizli tutulan anlam düzeyleri içerdiklerini kabul etmemiz gerekir. Bu nedenle de ideolojilerin incelenmesi büyük ölçüde - ama kesinlikle tamamen değil- ilk bakışta görülemeyen yapıların, bağlamların ve güdülerin kodunun çözülmesini ve tanımlanmasını içerir (Freedon, 2011, s. 21).

Çalışmada ele alınan filmin ideolojik eleştirisini yaparak, filmin ideolojik perspektifini açığa çıkarmak amaçlanmaktadır. Bu sayede filmde yaratılan distopik dünya ile esinlenen gerçek arasındaki ilişki de ortaya çıkacak ve seyirci alımlamasına dâhil olan anlam katmanlarına bir yenisi eklenmiş olacaktır.

Postmodernizm ve Sinema

Modernizm; genellikle üç kavram seti ile birlikte anılmakta ve açıklanmaktadır: İlerleme, rasyonellik ve çağdaşlık. Ekonomik ve toplumsal ilerleme; bilim ve

teknolojinin gelişmesi ve bununla birlikte ekonomik girdinin artması ile yaşam katmanlarının işlevselleşmesidir. Çağdaşlık ise modern ilerlemeci fikre ayak uydurmak ve var olan durumun ötesi olduğu varsayılan bir başka durumu takip etmek olarak tanımlanabilir. Bu bakımdan modern anlayışın karşı kutbunda gelenekler yer almaktadır. Giddens'a göre (2016, s. 42-43) modernlik düşüncesinin özünde gelenekle bir karşıtlık vardır. Fakat gelenek kavramı ile anlatılmak istenen herhangi bir durumda yapılagelen bir teamül değildir. Bir uygulamanın onaylanması için sadece geleneksel olması yeterli olamaz. Geleneğin haklı görülebilmesi için ancak gelenekten kaynaklanmayan bir bilginin ışığında değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu noktada modern düşüncenin bir başka önemli niteliği daha ortaya çıkmaktadır. Çağdaş ve ilerlemeci savın modernizme varabilmesi için rasyonalizm eleğinden geçmesi gerekir.

Modernist uygulamalar neticesinde Avrupa'da üretim maksimize edilmiş, büyük kentler ortaya çıkmış ve Avrupalı ulus-devletlerin her biri için diğerleri potansiyel pazar ve hammadde alanı olarak görünmeye başlamıştır. Bu durum geriye kalan son imparatorlukların çökmesine ve büyük topyekûn savaşların çıkmasına neden olmuştur. Bir trajedi olarak yirminci yüzyılın yaşanması, bir büyük anlatı olarak modern düşüncenin bu dönemde tahrif olmasına neden olmuştur. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernizm sonrasında, yani postmodernizmden söz edilmeye başlanmıştır.

Postmodernizm kavramının ortaya çıkması, yukarıda belirtildiği gibi öncelikle büyük anlatıların hayal kırıklığı ile sonlanması neticesinde gerçekleşmiştir. Erdemir'e göre (2009) bu iki kavram arasındaki ayrımın temel dinamikleri yeni peşinde olmamak, modernizmin sorguladıklarının kabulü, geçmişin taklidi, doğrusal zaman anlayışının yok olması ve geçmişle geleceğin şimdiki zaman içinde erimesi, avangart sanatın önemini yitirmesi ve yerine taklidin geçmesi, eklektik, çoğulcu bir sanat anlayışı vb. gelmektedir. Giddens ise (2016, s. 55) postmodernizmle ilişkilendirilen önermelere karşı çıkmamakla birlikte modernizmin ötesine geçildiği fikrini kabul etmez. O, yaşanan süreci modernizmin radikalleşmesi evresi olarak tanımlamaktadır. Fakat postmodernizmi ele alış biçimi, yaşanan dönemi postmodern olarak adlandıran düşünürler ile hemen hemen örtüşmektedir.

Bu terim [postmodernizm] çoğunlukla aşağıdakilerin bir ya da birkaçını anlatır: Hiçbir şeyin tam bir kesinlikle bilinmeyeceğini keşfetmiş durumdayız çünkü epistemolojinin önceki tüm "temelleri"nin güvenilir olmadığı ortaya çıkarılmıştır; "tarih"te erekselliğe yer yoktur ve dolayısıyla, "ilerleme"nin hiçbir versiyonu kabul edilebilir biçimde savunulamaz; ekolojik kaygıların ve belki de yeni toplumsal hareketlerin giderek artan önemiyle birlikte yeni bir toplumsal ve siyasal gündem ortaya çıkmış bulunmaktadır (Giddens, 2016, s. 50-51).

Eagleton ise postmodernizmi yalnızca modernliğin olumsuz hakikati olarak görür (2015, s. 50) ve şu şekilde tanımlar: “Postmodernlik klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır” (Eagleton, 2015, s. 9). Ele alınan tanımların ortaya koyduğu en genel fikir, Eagleton’ın belirttiği gibi postmodernizmin aslında modernist düşüncenin olumsuz hakikati olmasıdır. Postmodernizmi açıklamak için modernizmin iddia ettiği iki temel sav olan rasyonellik ve ilerlemeciliği olumsuzlamak gerekmektedir.

Modernizmin ekonomiyi ve toplumsal kapsayan yapısı, onun kültürel bir akım olmasını da beraberinde getirir. Modernizm, hemen hemen bütün sanat dallarının farklı bir yönde şekillenmesine ve yeni bir biçim kazanmasına neden olmuştur. Modern sanatın özü, sanat dallarının kendilerine has yöntemlerini kendisini eleştirmek için kullanmaktır. Bunun amacı ise o disiplini geliştirmek ve önemini artırmaktır. Modern sanatın ortaya koyduğu en önemli akımlardan biri kuşkusuz avangart sanattır. Yenilik ve deneysellik peşinde koşan sanatçılar tarafından ortaya konan avangart sanat; her türlü geleneğe, kabul edilmiş toplumsal normlara rağmen öncü olmak için yapıtlar ortaya koyar. Bu bakımdan yalnızca yenilikçi biçime eğilmek yerine eleştirel içerik de ön plandadır. Bir sanat akımı olarak postmodernizm ise yıkılacak herhangi bir norm veya toplumsal gerçekliğin varlığını dahi reddeder ve salt biçimsel özelliklerin üzerinde durur. “Televizyon çağında köklerin yerini yüzeyselliklerin, derinlikli yapıtların yerini kolajın, emek verilmiş yüzeylerin yerini aktarılmış imge bombardımanınının, bütüncül kültürel yapıtların yerini parçalanmış zamanın ve mekânın alması şaşırtıcı değildir. Ve tüm bunlar, post-modern durum içinde sanatsal uygulamaların yaşamsal boyutlarıdır” (Harvey’den aktaran Olivier, 2014, s. 56). Yüzeysellik olarak ifade edilen nitelik; avangart sanatta var olan eleştireliliğin, yıkıcılığın ve özgünlüğün ortadan kaldırılması ile parçalanmış biçimsel etmenlerin yarattığı boşluk hissidir.

Muğlaklık ve parçalanma, postmodern sinemanın da temel özellikleri arasındadır. Bunun nedeni neo-liberal ekonomik sistemin ve postmodern gündelik hayatın yarattığı kişiliksizleştirme ya da kişiliğin silikleşmesi ile ilişkilendirilebilir. “Postmodern sinemanın sonsuzca deveran eden metası, kendileriyle birlikte hem kapitalizmin değerlerini hem de onun içinde üretilen mücadelenin çelişkili göstergelerini taşıyan anlamlama sistemlerini içerir” (Hill, 2006, s. 124). Bu bağlamda Büyükdüvenci ve Öztürk’ün (2014, s. 25) sorduğu soru çok anlamlıdır: “Kişisel biçimin yok olduğu, öznenin parçalandığı bir ortamda özel/kişisel/biricik yapıtlar söz konusu olabilir miydi ve olsa bile hangi genel/evrensel sorunları (nasıl) ele alırdı?” Postmodern sinemanın ortaya

koyduğu yüzeysel ve parçalanmış imgeler; insanların algıladığı zamanın ve mekânın parçalandığı postmodern zamanlarda ne kadar mümkün olabilir?

Postmodern sinema olarak adlandırılan öbekleme; aslında sınırları belirsiz, kendinden menkul bir adlandırmadır. Belirli yazarlar tarafından kimi özellikleri üzerinde uzlaşılsa da bir sanat akımı olarak adlandırılmaz. Hiçbir sinemacı belirli bir niyetle ve herhangi bir uzlaşım çerçevesinde postmodern film yaratmamıştır. Postmodern olarak adlandırılan filmleri art arda sıralayarak ortak bir kategori altında değerlendirilmeleri bile güçtür. “Postmodern olarak tanımlanan filmlerden birinin taşıdığı özelliği bir diğeri olumsuzlamaktadır” (Karadoğan, 2005, s. 158).

Büyükdüvenci ve Öztürk (2014, s. 26), postmodernizmin sinemaya yansıyan özelliklerini şu şekilde çerçevlendirmektedir;

- Nostaljik; geçmişe duyulan tutucu özlem,
- Geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme,
- Gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme,
- Açık bir pornografi, cinsellik ve arzunun metalaşması,
- Eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü,
- Endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar.

Daha önce değinildiği gibi postmodern filmlerin yukarıda sıralanan özelliklerin tümünü kapsamı mümkün değildir. Karadoğan’ın (2005) “postmodern filmler” olarak nitelendirdiği *American Graffiti* (*Gençlik Yılları*, George Lucas, 1973), *Il Conformista* (*Konformist*, Bernardo Bertolucci, 1970), *Star Wars* (*Yıldız Savaşları*, George Lucas, 1977), *Raiders of the Lost Ark* (*Kutsal Hazine Avçıları*, Steven Spielberg, 1981) ve *Der Himmel über Berlin* (*Berlin Üzerinde Gökyüzü*, Wim Wenders, 1987) gibi filmlerin birbirleri ile ve kendi içlerinde hiçbir niteliksel ortaklık bulunmamaktadır. Fakat buna rağmen filmlerin her biri Büyükdüvenci ve Öztürk’ün sıraladığı özelliklerin yalnızca birkaçını muhtevasında barındırmaktadır.

Nostalji, en genel anlamda geçmişe özlem olarak nitelendirilir. Yaren’e göre (2014) geçmişte, aslında hiç olmayan altın günlere dönüşü hatırlatan nostalji, muhafazakâr ve hatta gerici olarak kabul edilir. Tüm gerici ideolojilerde, geçmiş güzel -olduğu varsayılan- günlere referans verilmek suretiyle gelecek zaman tahayyülüne varılır. Postmodern filmler de “nostaljik” bir biçimde sinema tarihinin klasikleri olarak nitelenen filmlerin belirli bölümlerini parodiye varan bir *kitsch* üslupla ele alırlar. Bu nedenle postmodern filmlerin geçmişi ele alış biçimini “nostalji” olarak değerlendirmek yerine “parodi” ve “pastiş” kavramları

ile değerlendirmek daha uygundur. “Postmodernist parodi, gönderme yaptığı malzemeleri öncelikle gülünç duruma düşürmek için taklit eden bir tür değildir. Çoğunlukla nostalji duymadan, sevgiyle geçmişe kurar ve yok etmeden, şimdiye de ayrıcalık tanımadan, onu altüst eden bir ironiye bağlar” (Martin, 2014, s. 117). Postmodern filmler, geçmişe ait değerleri ya fragmanlar halinde filmin belirli bölümlerine yapıştırır ya da temel izlekler halinde filmin görsel dünyasına yedirir. Örneğin Quentin Tarantino’nun yazıp yönettiği *Pulp Fiction* (*Ucuz Roman*, 1994) filminde, içi açıldığında sarı bir ışık huzmesi çıkaran çanta imgesi, Robert Aldrich’in 1955 yılında çektiği Hollywood klasiği *Kiss Me Deadly* (*Öp Beni Öldüresiye*, 1955) filminden kopya edilmiştir. Özellikle Alfred Hitchcock filmlerinde olmak üzere klasik Amerikan filmlerinde rastlanan ve “MacGuffin” olarak adlandırılan belirsiz nesne, Tarantino tarafından pastiş biçiminde kullanılmıştır. Bununla birlikte Tarantino’nun Amerikan sinemasının tür kalıplarını nostaljik bir biçimde ele alıp, onları deforme ederek kullandığı filmleri de vardır. Örneğin *Django Unchained* (*Zincirsiz*, Quentin Tarantino, 2012), *western* kalıplarını ve estetiğini kullanmakla birlikte karakterleri, müziği ve şiddeti postmodern bir biçimde ele almaktadır. Aynı şekilde *Death Proof* (*Ölüm Geçirmez*, Quentin Tarantino, 2007) filmi de benzer bir aritmetiğin 1970’ler Amerikan suç filmlerine uyarlanmış biçimidir.

Postmodern filmler, kadın karakterlerin ele alınış biçimi bakımından kimi benzerlikler taşırlar. Söz konusu filmlerde görülen en büyük benzerlik kadının bir arzu nesnesi olmasıdır. Bunun için filmlerde öncelikle kadın bedeni “nesne”leştirilir. İki boyutlu kadın karakterler bir meta olarak ele alınır ve erkek karakterler tarafından edilgin bir konuma yerleştirilir. Çünkü onu arzu eden erkeklerin gözünden aktarılan kadınlar, anlatısal yapıda erkeklerin aldığı parantezin dışında var olamazlar. Erkekler de yaratılan (veya kendilerinin yarattığı) kısırılmışlığın içinde kendilerini var ederler. “Erkek karakterler *Mavi Kadife*’nin [*Blue Velvet*, David Lynch, 1986] Frank’i gibi çoğunlukla güçsüz ve psikolojik sorunları olan kişilerdir. Pek çoğunun kurtulamadıkları bir geçmişleri vardır” (Karadoğan, 2005, s. 154). Bu bakımdan postmodern filmleri, problemleri olan ve bu nedenle problem yaratan erkeklerin odakta olduğu anlatılar olarak görmek mümkündür. “Yabancılaşmış, iletişim kurmakta zorlanan [erkek] birey sığındığı ev ortamında kendine şiddet ve cinsellikle dolu bir dünya yaratmıştır” (Karadoğan, 2005, s. 156). Bu nedenle postmodern sinemada ele alınması gereken ayırt edici olgulardan biri de mekân ve zamanın ele alınış biçimidir.

Postmodern filmlerde karakterlerin zamanı algılayışında ve filmin anlatısal zamanında doğrusal olmayan bir akış yaratılır. “Geçmiş ve içinde yaşadığımız an arasındaki sınırlar ortadan kaldırılırken, ele alınan konu, şimdiki zamanın kesintisizliği içine yerleştiren bir zamanla değerlendirilmektedir” (Yamaner,

1997, s. 175). Bu yüzden postmodern filmlerin birçoğunda paralel veya doğrusal olmayan kurgular kullanılmıştır. Karel Reisz'ın *The French Lieutenant's Woman* (*Fransız Teğmenin Kadını*, 1981) filminde iki farklı hikâye ve olay örgüsü paralel bir biçimde kurgulanmıştır. Hikâyelerden birinin film içinde çekilen bir başka film olması, gerçek ve doğrusal zaman ile kurgusal zamanın seyircilerce -ve hatta filmin karakterlerince- anlaşılmasına neden olmaktadır. Postmodern filmlerde yaratılan bu doğrusal olmayan zaman anlayışı, filmin yarattığı gerçekliğin de kırılmasına neden olur.

Postmodern filmlerde mekân, silik ve parçalanmış bir biçimde yaratılır. Örneğin sosyolojik olarak toplumun en küçük yapı birimi addedilen aile ve ev (veya yuva), postmodern filmlerde çoğunlukla psikolojik problemleri olan karakterleri her anlamda yansıtan bir forma bürünür. Bu yapısı sebebiyle mekân, bir yandan karakteri yansıtırken, bir yandan da bu psikolojik problemlerinin yaratıcısı ve ortaya çıkmasının sebebi haline gelmektedir. Postmodern sinemasal mekân, yansıtıcı olduğu müddetçe yüzeysel ve parçalanmış olmak durumundadır. "Aslında bir filmin postmodernist olup olmadığını anlamanın bir yolu, derinlik (teklik) yerine yüzeyselliklere (çokluğa), özellikle mekânsal niteliklerle yan yana giden imge görünüşlerine ya da geçici imgelere ne ölçüde yer verip vermediğine bakmaktır" (Olivier, 2014, s. 37). Hollywood film endüstrisinde üretilen filmlerde postmodern yüzeyselliklere sıkça rastlanır. Olivier'in çalışmasında ele aldığı *Basic Instinct* (*Temel İlgüdü*, Paul Verhoeven, 1992) veya David Lynch'in başta *Lost Highway* (*Kayıp Otoban*, 1997), *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (*İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü*, 1992) ve *Wild at Heart* (*Vahşi Duygular*, 1990) olmak üzere birçok filmi, postmodern sinemanın ayırt edici görsel baskınlığına örnek teşkil eder.

Postmodern film kategorisi içinde değerlendirilen filmlerin hemen hemen hepsinde dikkati çeken niteliklerden birisi de bu filmlerin görsel dünya inşa etmekteki hünerleri ve görselliği daima ön plana çıkarmalarıdır. Willoquet-Maricondi'ye göre (2014, s. 140) görselliğin aşırı biçimde öne çıkması paradigmatik olarak postmodern'dir. Bu savın yukarıda değinilen yüzeysellikler ile organik bir bağı vardır. Çünkü filmde yaratılan görsellik vurgusu, o görselliğin yüzeyselleşmesine neden olmaktadır. Örneğin *Basic Instinct* filminde yer alan kadınların bedensel ve görsel olarak ele alınışındaki özen, eylemleri ve ruhsal durumlarının gerekçelendirilmesine karşı gösterilmemiştir.

Postmodern filmleri belirli kalıplar içinde tanımlamanın ve sınırlarını çizmenin güçlüğünden söz edilmişti. Bu durumun en büyük nedenlerinden biri, hangi genellemeye gidilirse gidilsin o genellemeyi sorgulatacak istisnai filmlerin olacağıdır. Yukarıda ele alınan görsel yüzeyselliğe dair Olivier (2014, s. 47-48), ikili kategorilendirme ortaya koymuştur: Çoğulculuk, yüzeysellik vb. gibi özellikleri aşmaya çalışmayan "birleştirici" türden filmler ve bu özelliklerin

yalnızca sunulmasından hoşnut olmayan, bunun yanı sıra onları postmodern durum sıfatıyla içine alarak cesurca sorunsallaştıran ya da sorgulayan “yıkıcı” (*transgressive*) filmler. Postmodern düşünce hâlihazırda çıkışsızlık ve öngörülemezlik halindedir. “Modern toplumun içine girmiş olduğu bunalım, postmodernin temelinde yer alan bir ön kabuldür. Bu bunalımı, bu krizi yansıttığı ölçüde postmodernizm eleştirel, olumlu, katkı yapıcı ve sorgulayıcıdır” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014, s. 19). *Blade Runner* (*Bıçak Sırtı*, Ridley Scott, 1982), *Kiss of the Spider Woman* (*Örümcek Kadının Öpücüğü*, Hector Babenco, 1985), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) ve *The Fly* (*Sinek*, David Cronenberg, 1986) gibi yapımlar “yıkıcı” postmodern filmler olarak değerlendirilebilir. Ticari kaygılar nedeniyle belirli anlatısal kalıplara hapsolan ve yüzeysel imajların baskın olduğu *Basic Instinct*, *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987) ve *Peggy Sue Got Married* (*Peggy Sue Evlendi*, Francis Ford Coppola, 1986) gibi filmler ise “birleştirici” postmodern filmlerdir. Fakat birleştirici de olsa, yıkıcı da olsa postmodern filmler; ekonomik, sosyal ve ideolojik olarak derinlikli tespitler ve eleştiriler getirmekten kaçınırlar. “Genelde insan kültüründen söz edilir ama sınıf konuşulmaz, beden ele alınır ama biyoloji anılmaz, *jouissance*’a değinilir ama adaletle değinilmez, post-kolonyalizm konu edilir ama küçük burjuvazi edilmez” (Eagleton, 2015, s. 46). Bu yüzden Olivier’in yapmış olduğu ve yukarıda değinilen ikili ayırım, Eagleton’ın postmodernizme getirdiği eleştiriler çerçevesinde değerlendirilmelidir.

***Abluka* altında bir şehir**

Emin Alper; 2015 yılında senaristliğini ve yönetmenliğini üstlendiği *Abluka* filminde karanlık bir İstanbul distopyası yaratır ve bu artalan içinde iki kardeşin hikâyesini aktarır. Yaratılan distopik evren; her yerde bombaların patladığı, insanların çığlıklar atarak can verdiği ve yüksek güvenlik uygulamalarının ayyuka çıktığı bir yerdir. Bu atmosfer, filmin henüz ilk dakikalarında seyirciye sunulmaktadır. Kadir’in (Mehmet Özgür) hapisneden çıkarılarak geçici bir süreliğine getirildiği koğuşa yakın bir lokasyonda bomba patlar. Uykusundan irkilerek uyanan Kadir, endişesini bastıran dualar eşliğinde zincirlenmiş bir demir kapının aralığından olan biteni dehşetle izler. Filmin birçok sahnesinde televizyon ekranları gösterilmektedir. Tümünde terörle mücadele operasyonlarına ilişkin haberlerin olduğu bu sahneler ile amaçlanan, terör eylemlerinin ülkenin bir numaralı gündemi olduğunun altının çizilmesidir. Yaratılan distopik atmosferi ortaya koyan mekânlardan biri de gece kullanılmış ve çoğunlukla çöpten bulunmuş eşyaların satıldığı pazardır. Burada tasarlanan pazar; distopik filmlerde sıklıkla yararlanılan ve seyircinin dekor, ışık, gölge, figürasyon ve kostümler yoluyla yaratılan atmosfere ikna edilmesini sağlayan mekânlardan biridir.

Kadir, yirmi yıllık mahkûmiyetin sonucunda çıkmasına iki yıl kala şartlı olarak tahliye edilmiştir. Söz konusu şart ise evsel atıkların arasında kısaca “EYP” olarak bilinen el yapımı patlayıcıların izini bulmaktır. Resmi olarak devlet adına çalışmayacak, hatta geçimini bile çöplerin geri dönüşümünden sağlayacaktır. Yirmi yıl sonra mahalleye ilk girişi de sarsıcı olmuştur onun için. Polisler tarafından abluka altına alınmış mahalleye tüm girişler kimlik kontrolü, üst ve araç araması neticesinde gerçekleştirilmektedir. Mahalleye vardığında ise ilk iş, kardeşi Ahmet’in evine gider.

Küçük kardeş Ahmet (Berkay Ateş) bir belediye görevlisidir. Görevi ise sokak köpeklerini öldürmek ve gömmektir. Eşi ve çocukları tarafından terk edilen Ahmet tek başına yaşamaktadır. Burada iki kardeşin devlet adına yaptıkları iş arasında bir analogi ilişkisi kurulduğu gözlenmektedir. Kadir, bomba yapımında kullanılan kimyasal maddeleri yoğun bir eğitim süreci sonunda öğrenir. Eğitmen, Kadir ve beraberindekilere koklayarak her tür maddeyi ayırt etmelerini ve bunları da kendisine rapor etmelerini ister. Aslında yaptıkları iş köpekliliği anırtmaktadır. Tıpkı eğitilmiş polis köpekleri gibi onlar da bomba yapımında kullanılan maddeleri, kokularından ayırt ederek üstlerine bildireceklerdir. Köpekliliği andıran bir diğer detay ise tıpkı sokak köpekleri gibi çöpleri karıştırarak hayatlarını idame ettirecek olmalarıdır. Burada vurgulanan hususa ilişkin olarak otoriter rejimlerin insanları insanlıktan çıkardığı şeklinde bir okuma yapmak mümkündür. Üst düzey devlet görevlilerinin Kadir’i sorguladığı bir sahnede, ona bir şişe içinde kimyasal madde uzatırlar ve bunun ne olduğunu sorarlar. Kadir’in “sülfat amirim” cevabı vermesi üzerine gülüşürler ve içlerinden biri “Ben size dedim bunlar beceremez, köpek kullanalım diye” der. Ahmet ve iki iş arkadaşı ise, devletin bir başka birimi olan belediye için sokak köpeklerini yok etmek üzere görevlendirilmişlerdir. Ahmet’in işi ve aile içi sorunları nedeniyle karşı karşıya kaldığı psikolojik sorunlar, ekrana ilk yansıdığı andan itibaren çeşitli şekillerde seyirciye aktarılmaktadır. Sürekli tedirgin gözükmesi, hayatına dair bir şeyleri etrafından gizleme refleksi ve evinde sürekli karanlıkta tek başına oturmayı tercih etmesi, akla Yılmaz Güney’in senaryosunu yazdığı *Düşman* (Zeki Ökten, 1980) filminde Aytaç Arman’ın canlandığı İsmail karakterini getirmektedir. Söz konusu filmde de başkarakter İsmail, maddi çaresizlik sonucunda sokak köpeklerini öldürme işini kabul etmiş ve bunun yol açtığı vicdani yük ile yaşamak zorunda kalmıştır. Tıpkı *Abluka*’nın Ahmet’i gibi İsmail’in de eşi ile onulmaz problemler içinde bulunması, iki film karakteri arasındaki bir başka benzerliktir. Ahmet, filmin başlarında yaptığı işle ilgili herhangi bir vicdan muhasebesi içinde olduğu izlenimini vermez. Filmin ilerleyen dakikalarında bir sokak köpeğini sahiplendikten sonra bu tutumu yavaş yavaş değişecektir. Filmde katledilen köpekler, gecekondu mahallesi ile gökdelenlerin arasında yer alan boş arazilerde ve şehir çöplüklerinde konumlandırılmıştır. Köpeklerin tüfekte öldürüldüğü mezrada çekilen

sahnelerde her mermi sesi ile kadraj değişmekte, bu kurgu kullanımı ile söz konusu mekânsal ayrımın da altı çizilmektedir. Bir başka altı çizilen husus da köpek ölülerinin gömüldüğü çukur çekiminden Kadir'e yapılan kesmede yer almaktadır. Kadir, burada âdeta bir köpek gibi çöplerden çıkardığı atıkları koklamakta ve ayıklamaktadır.

Kadir, yirmi yıllık mahkûmiyetinin ardından -kısmi- özgürlüğüne kavuştuğu günden beri birçok şeye şaşkın gözlerle bakmaktadır. Aradan geçen yirmi yıl; ondan, kardeş(ler)inden ve bir zamanlar yaşadığı şehirden çok şey alıp götürmüştür. Ev sahibi ve komşusu Ali (Ozan Akbaba) ile bir bakkala gittikleri sekans sözü edilen şaşkınlığın en belirgin halini ortaya koymaktadır. Bakkala girdiklerinde Ali, tezgâhtara masa olup olmadığını sorar ve içecek dolabından iki bira alarak Kadir ile birlikte arka kapıdan gizli bir yere girer. Kadir buranın ne olduğunu sorar, Ali de mahallenin gizli meyhanesi olduğunu söyler. Kadir gizli olmasına rağmen herkesin girip çıkabilmesine şaşırır. Ali de alkol ruhsatı olmadığı için işletmenin kaçak olduğunu, bu nedenle gizli tutulduğunu söyler. Bunun üzerine Kadir; “Memleket bir acayip olmuş” der. Ali'nin sorusu üzerine ise Kadir; “Değişmiş tabi canım. Herkes bir deliklere girmiş. Acayip acayip işler yani. (...) yirmi sene evvel böyle değildi tabi. Biz ekmek derdindeydik o zamanlar, şimdi millet can derdinde. Nasıl kurtulacak bu beladan bu millet bilemedim vallahi” der. Türkiye’de gerçekten de küçük yerleşim yerlerine aşına olanlar, filmin bu bölümünde yer alan gizli meyhaneye benzer içki mekânlarının olduğuna şahit olmuşlardır. Genellikle alkol tüketiminin tabu sayıldığı mutaassıp taşra şehirlerinde ve bunlara bağlı nispeten daha küçük yerleşim yerlerinde hem mahalle baskısı hem de idari otoritelerin alkollü mekânlara işletme ruhsatı vermemesinden dolayı; içki içen insanlar ya şehrin dışında yol kenarlarında, ya da filmdekine benzer Tekel bayilerinin arka bölümlerinde gizlice eğlenmektedirler. Burada özellikle yirmi yıl önce ile şimdiki zaman arasında yapılan kıyaslama, Türkiye’de gerçekten de gündelik hayat içinde içki içmenin gün geçtikçe daha fazla kriminalize edilmesinin filmsel öyküleme içindeki yansımaları gözler önüne sermektedir.

Ahmet, arkadaşı Ali'yi içki içilen yerde ağabeyi ile tanıştırır. Daha sonra Kadir, Ali'nin evini kiralar ve onların üst katında yaşamaya başlar. Ali, Meral (Tülin Özen) ile evlidir. Meral'in özgüveni ve Ahmet ile konuşma biçimi, Kadir'in kafasında onunla ilgili olumsuz düşünceler filizlendirir. Kadir'in bu konu ile ilgili şüphesinin ete kemiğe büründüğü an, Meral'in gündüz saatlerinde Ahmet'in evinden çıkmasına denk geldiği andır. Meral, telaşlı bir biçimde Ahmet'e yemek getirdiğini Kadir'e söyler. Kadir, bunun ardından Ahmet'in evinin kapısını çalar. Ahmet çorbasını içerken masada kırmızı bir toka göze çarpar. Kapı zili çalınca Ahmet, Meral'in unuttuğu tokasını almaya geldiğini zanneder, fakat karşısında Kadir'i görünce yüzü asılır. Kadir, kapının ağzında duran kardeşini yukarıdan

aşağıya yargılar bir biçimde süzer ve içeri girer. Girdiğinde önce ona ulaşamadığı için, daha sonra ise karısı ve çocuklarını aramadığı için kardeşine sitem eder. Ahmet ise konuyu değiştirir. Tokanın evde unutulmuş olması da Kadir için ayrı bir şüphe kaynağıdır elbette. Zira bir kadının sadece yemek getirdiği ve gittiği bir senaryoda saçını açması ve tokasını masada bırakması pek olası değildir. Bu sekans, Kadir'in Meral ile ilgili kurduğu cinsel hayal evreninin ilk evresini teşkil etmektedir. Evine geldiğinde pencereden Meral'in bir şeyler yediğini görür. Bu esnada kamera, Kadir'in yüzünde bir süre sabit bir biçimde kalır. Daha sonra Kadir, Meral ve Ali'nin kapısını çalar. Kapıyı açan Meral'e elindeki tokayı gösterir. Meral de tokayı alır ve Kadir'i içeri davet eder. Birlikte tavla oynarlar. Bu sahnede Meral'in özgüvenli ve maskülen tavrı dikkat çeker. Ali ise karşı çekyatta uyumaktadır. Aynı gece Kadir'in çöp konteynırlarının yakıldığını görmesi ve söndürmeye çalışırken elini yakması üzerine Meral, Kadir'in eline merhem sürer. Bu sırada Meral'in saçlarının kokusu Kadir'i cezbeder. Evine döndüğünde düşünceli bir şekilde sigara içmektedir. Daha sonra aşağıdan bir kadının -muhtemelen Meral'in- sevişme çığlıklarını duymaya başlar ve kafasını zemine dayayarak olanları dinler. Filmin sonuna doğru benzer sesleri Ahmet'in evinden de duyması, bu sesleri Kadir'in kendi kafasında yarattığını göstermektedir.

Meral'in özellikle kendinden emin tavrı ve bir "yabancı" erkek olarak Ahmet'e olan yakınlığı filmin çeşitli bölümlerinde Kadir'in dikkatini celbetmektedir. Bu, düpedüz muhafazakâr cenahın "solcu, seküler, hafifmeşrep kadın" önyargısının bir tezahürüdür. Yönetmenin burada, söz konusu önyargıyı kullanarak veya işleyerek onu bir manipülasyon aracına dönüştürdüğü açıktır. Filmin ilerleyen bölümünde Kadir'in Meral'i saklandığı yerden kurtarması ve abluka altındaki mahalleden çöp arabası ile çıkarması da söz konusu fantezinin görsel sanırlara dönüşerek psikopatolojik bir hal aldığına göstergesidir. Kadir'in Meral ile ilgili düşünceleri ve fantezileri, postmodern filmlerde görülen kadının cinsel anlamda nesneleştirilmesine uymaktadır.

Filmin kurgusu, birbiri ile iç içe üç katman biçiminde tasarlanmıştır. Bunlar; Kadir'in gerçekliği, Ahmet'in gerçekliği ve seyirciye sunulan gerçeklik katmanlarıdır. Sözü edilen katmanlarda yaşananlar film anlatısı içinde bazen farklı perspektifler eşliğinde tekrarlanmaktadır. Burada çözümlenen kurgu tasarımı, postmodern filmlerde sıkça rastlanan iki olguya işaret etmektedir. İlki, doğrusal olmayan kurgu ile anlatının parçalanması; ikincisi ise, neyin gerçek, neyin hayal/sanrı olduğuna dair gelgitler eşliğinde seyircinin gerçeklik algısının film boyunca kırılmasıdır. Kadir'in öncelikli paranoyası üstlerine yaranamadığı ve sözleşmesinin sona ermesi durumunda hapse geri dönme ihtimalidir. Bir diğer paranoyası da örgüt mensuplarınca takip edildiği paranoyasıdır. Kadir kâğıt atık toplayan kişiler gibi çöp konteynırlarını karıştırırken izlendiğini fark

eder/zanneder. Daha sonra ise bu konteynırlar birileri tarafından ateşe verilecektir. Bu olay neticesinde örgüt mensuplarınca takip edildiğini düşünmeye başlar. Bu düşünce yavaş yavaş paranoyaya dönüşür ve Kadir'in trajik sonunu hazırlar. Bir gece, tüm şehirden patlama sesleri yükselir. Örgüt, kentin merkezinde terör eylemleri yapmıştır. Sabah olur olmaz ise Ali ve Meral'in evi güvenlik güçlerince basılır. Kadir de bu sırada gözaltına alınır, fakat kısa süre içinde salıverilir. Filmin sonunda Kadir, Meral'in Ahmet'in evinde saklandığını ve kardeşinin de örgüt mensuplarınca burada alıkonulduğunu zannederek amirlerine durumu bildirir. Eve kolluk güçlerince bir operasyon düzenlenir. Ahmet bu operasyona tüfeğiyle karşılık verir ve öldürülür. Ahmet'in ölümü, televizyon haberlerine bir teröristin etkisiz hale getirilmesi şeklinde yansır ki bu da filmdeki gerçekliğin kırılğanlığının bir başka işaretidir¹. Kadir, Ahmet'in evinin önünde kayıp kardeşi olan (ya da öyle zannettiği) örgüt mensubunca infaz edilir. Aslında Ahmet'in ölümüne sebep olan Kadir'in ve kendisinin içinde buldukları paranoyanın yol açtığı sanrılardır. Ahmet, ağabeyi Kadir'in ısrarına rağmen onunla görüşmek istemez ve kapıyı her çaldığında evde yokmuş gibi yapar. Kadir de kardeşinin örgüt militanlarınca alıkonduğunu zanneder ve eve operasyon düzenlenmesine neden olur. Aynı zamanda Ahmet de sürekli takip ediliyormuş sanrısının sonucunda operasyona silahıyla karşılık verir ve öldürülür. Kadir'in Meral ve Ahmet arasında olanlara dair daha önce aktarılanlar da gerçekliğin/sanrının bir başka boyutudur.

Ahmet'in gerçeklik algısını bozan endişe kaynaklarından birinin ağabeyi Kadir'in tacize varan iletişim ısrarı olduğu yukarıda ifade edilmişti. Daha önce tüfikle yaraladığı sokak köpeğini evinde beslemeye başlaması da bir başka paranoya kaynağıdır onun için. Belediye adına sokak köpeklerini sokaklardan "temizlemek" ile görevli olan Ahmet, yaptığı işin niteliği ile kıyaslandığında başlarda oldukça kayıtsız görünmektedir. Fakat daha sonra Ahmet, bir gün öldürmek üzere tüfikle ateş edip ıskaladığı bir sokak köpeğini evinin yakınında görür. Onu evine alır ve yarasını tedavi eder. Coni (Şanslı) adını verdiği sokak köpeğini sahiplendikten sonra Ahmet için bazı şeyler temelinden değişmeye başlar. Kendi vurduğu köpeği tedavi etmesi ve ona yuvasını açması neticesinde Ahmet'in aile yaşamına dair de bazı ipuçları ortaya çıkar. Coni'yi evinde tedavi etmeye başladıktan kısa bir süre sonra ona yakınlık duymaya ve hatta onunla konuşmaya başlar. Coni'ye şakalar yaptığı bir sahnede kamera Ahmet'in ailesinin fotoğraflarının olduğu çerçevelere birkaç kez kesme yapar. Burada Ahmet için köpeğin aile üyelerinin -daha çok da karısının- yerini aldığı anlamı çıkmaktadır. Yönetmen Emin Alper bu hususa ilişkin olarak; "Ahmet'in karısına

¹ Buna benzer bir başka sahnede belediye çalışanı Vahap Bey, bir televizyon haberinde hayvanlara eziyet etmediklerini anlatmakta ve bu sırada da barnaktaki köpekleri sevmektedir. Aynı kişi, daha önceki bir sahnede köpekleri sokaklardan "temizlemek" için görevlendirdiği kişilerle yaptığı bir toplantıda, başkanın temizleme işinin en kısa sürede bitirilmesi gerektiği talimatını onlara bildirmektedir.

yapamadığı veya yaptığı, yapmış olması nedeniyle karısının onu terk ettiği şeyleri, köpeğine yaptığını ima ediyoruz. Köpek ona bir ses çıkaramıyor ve onunla tam da bu nedenle hastalıklı bir ilişki kuruyor” (Uğur, 2016, s. 153) ifadelerini kullanmıştır. Gerçekten de Ahmet’in Coni ile kurduğu ilişki toksik bir aile ilişkisini andırmaktadır. Onun “hem seven, hem döven” tarzı, Türkiye’de sıklıkla görülen erkek prototipine işaret etmektedir. Ahmet bir gün, yanlışlıkla amiri tarafından azarlanır. Köpekleri öldürmekle görevli bir kişinin bu köpeklerden birine yardım edip onu sahiplenmesi, Ahmet’e problemlili görüldüğü için amirinin başka bir nedenden dolayı onu azarlamasını köpekten haberdar oldukları şeklinde yorumlamasına neden olur. Amirinin yanlışlık olduğunu Ahmet’e izah etmesine rağmen, o, Coni’nin evdeki varlığıyla ilgili kendisini “test” ettiklerini zannetmektedir. Ahmet’i paranoyaya götüren sürecin başlangıcı da budur. Bu olaydan sonra ve Coni’nin evdeki mevcudiyeti nedeniyle evinin gözetlendiği sanısına kapılır ve postmodern filmlere özgü bir “neyin gerçek, neyin sahte” olduğu problematiği kurguya hâkim olur. Bir gece evinin bir adam tarafından gözetlendiğini zanneden (ya da gerçekten gözetlenen) Ahmet, etrafı kolaçan ettikten sonra Coni’nin ağzını bağlar. Çatlayan pencere camını bantladığı sırada bir el Ahmet’i boğazından yakalar. Bu kişi ağabeyi Kadir’dir. Neden kaçtığını ve kendisinin ona kızacağından endişe edip etmediğini, neyi sakladığını sorması üzerine Ahmet; “Köpek alt tarafı, neyini söyleyeyim? Yarası iyileşsin, atacağım zaten” der. Bunun üzerine Kadir; “Bak vallahi billahi zorumuza gidiyor ha... Vahap Bey’in de benim de zorumuza gidiyor ha... Neyse tamam, ben konuştum Vahap Bey’le. Etli sarma getirdik Coni’ye, bak” der. Vahap Bey, odada Coni’ye sarmaları yedirmektir. Halüsinasyon olduğu açık olan bu sahne, Ahmet’in gerçeklik algısının koptuğunun işaretidir. Zamanla gerçeklik ile bağını tamamen koparan ve kaygı bozukluğuna gark olan Ahmet, sonunda kendi ölümüne neden olacak fitili ateşler.

Ahmet daha çocuk yaşta iken ağabeyi hapse girdiği için filmin başlangıcında aralarında olumlu veya olumsuz bir ilişki emaresi görülmez. Kadir, kendisini kaybettiği bir anda annesi ve babasını katletmiştir, fakat bu bilgi filmde yer almamaktadır. Zira kurgunun son aşamasında filmde atılmıştır (Genç, 2015, 7 Kasım). Kadir’in sık sık kardeşine karşı samimiyet emareleri göstermesi, kardeşine yaşattıklarının telafisi gibi görünmektedir. Fakat ağabeyinin ısrarlı yakınlaşma hamleleri Ahmet’in sonunu hazırlayan nedenlerden biri haline gelir. Kadir, bir sahnede Meral’e kardeşinin kendisi hakkında konuşup konuşmadığını sorar. Meral de çocukluk anılarını anlatıp durduğunu, özellikle ahşaptan kayık yapıp dereye oynadıklarını anlattığını aktarır. Bu sırada Kadir’in yüzü asılır ve onun kendisi olmadığını, kayıp kardeşi Veli olduğunu söyler. Kadir, Veli’nin örgüt mensubu olduğunu zannetmekte ve ona karşı hayran/düşman hisleri taşımaktadır. Bir yandan Ahmet’in onunla ilgili müspet düşünceleri nedeniyle ortanca kardeşini kıskanmakta, fakat bir yandan da örgüte katıldığı (ya da öyle

zannettiği) için kardeşine düşmanca hisler beslemektedir. Bir başka sahnede Kadir, kardeşinin ona karşı içinin bir türlü ısınmadığını söyler. Ahmet'in reddetmesi üzerine ise aralarında şu diyalog gerçekleşir:

Kadir: Bir şey diyemiyorum tabi, haklısın sen de. Ama şunu bil yani, içerdeyken aklım hep sizdeydi, hep sizi düşündüm. Biz bizyiz bu dünyada biliyorsun, değil mi? Hiç kimsemiz yok bizden başka.

Ahmet: Ağabey, sen boşuna sıkıntılanıyorsun. Ben seni hiç suçlamıyorum ki.

Kadir: Yok, suçlamak değil de... O yaşta yetimhanelere düştünüz. Kim bilir neler çektiniz oralarda.

Ahmet: Vallahi hiçbir şey çekmedik biz. Hem benim Veli ağabeyim vardı başımda.

Kadir: Ya git bana Veli deme ya! Lan bir güvendiğim o vardı, o da seni ortada bıraktı gitti.

Ahmet: Ağabey, onu zamanında yaptıkları yeter ya...

Kadir: Nasıl ya! Allah aşkına bir de bana ya? Ağabeylik mi şimdi bunun yaptığı? Haber vermeden, iz bırakmadan çekip gidiyor ya! Nereye gidiyorsun arkadaş ya?

Ahmet: (...)

Kadir: —Geçen gece yolda yürüyorum yine, karşımdan bir mobiletli geldi. Böyle kafayı sarıp sarmalamış. Atkıyla şapka falan... Tek gözleri meydanda ama. Tam yanımdan geçiyordu, gözlerine bir baktım. Lan dedim, bu gözler bana bir yerden tanıdık geliyor. Sanırsın aynı Veli'nin gözleri ha... Bir koşayım dedim arkasından ama hiç... Koptu gitti.

Ahmet: Ben de benzetiyorum bazılarına Veli ağabeyimi.

Kadir: Lan dedim, kaç sene sonra geri mi geldi acaba ya?

Ahmet: İnşallah o da olur ağabey bir gün.

Bu diyalog ve diyalog sırasındaki karakterlerin mimikleri; filmin anlatılan ve anlatılmayan bazı noktalarına ışık tutmaktadır. Ahmet'in Veli'ye duyduğu muhabbet ve Kadir'in Veli ile ilgili olumlu-olumsuz hisleri ikilinin yüzlerinden ve konuşmalarından anlaşılmaktadır.

Sonuç

Abluka filmi, biçimsel ve içeriksel anlamda postmodern özellikler taşıyan distopik bir anlatıdır. Postmodern filmlerde sıklıkla görüldüğü üzere, ele alınan filmde de ilk dikkati çeken husus, anlatı içinde gerçek ile gerçek dışı arasındaki sınırın belirsizliğidir. Bu da, ele alınan filmin ideolojik analizini gerektirmektedir. Yapılan analiz neticesinde, *Abluka* filminde yaratılan karamsar dünya tahayyülünün Türkiye'nin 1990'lı yıllarına tekabül eden politik iklimini yansıttığı görülmüştür. Fakat yine de söz konusu tahayyülün filmik evrenin ancak arka planını oluşturduğunu belirtmek gerekmektedir. Burada asıl

aktarılan, iki kardeş arasında cereyan eden ilişkiden yola çıkılarak kurgulanan psikolojik gerilimdir. Zira neyin gerçek, neyin gerçek dışı olduğunun filmin son anına kadar anlaşılmadığı bir yapımda distopya anlatılara özgü eleştirelliğin zayıfladığı da söylenebilir.

Distopik anlatıların temel ideolojik gayesi, var olan sistematik sorunların alegorik bir gelecek tahayyülü içinde işlenmesidir. Kurulan karanlık/karamsar gelecek dünya tahayyülü içinde şimdiki dünyaya dair eleştirel bir anlatım söz konusu olmaktadır. İçinde yaşadıkları problemler neticesinde geleceğe dair karamsar hisler taşımaya başlayan sanatçılar, distopya anlatılarına başvurumaktadırlar. Bu anlatılar kısaca “eleştirel distopya” olarak anılmaktadır. “Eleştirel distopya” deyişi, bilimkurgunun geleceğinden ve karakteristik göstergelerinden, şimdiki eleştirmek ve şimdinin gelecek üzerindeki etkisi hakkında spekülasyon yapmak için yararlanan *The Terminator* (*Yokedici*, James Cameron, 1984) gibi filmlerden söz etmenin bir yolu olarak kullanılmaktadır (Hill, 2006, s. 124). *Abluka* filmi de, her ne kadar anlatının arka planını teşkil etse de, Türkiye'nin yakın geçmişi ve bugününe dair duyulan karamsarlığın eleştirel bir tezahürüdür. Film, doksanlı yıllardaki İstanbul'un -özellikle Alevilerin yoğunlukta olduğu- kenar mahallelerine benzer bir mahallede geçmektedir. Burada devlet adına çalışan iki kardeşin delirme ve kendi kendilerini yok etme öyküsü anlatılmaktadır. Filmin kurgusal yapısı, kardeşlerin gerçeklikten yavaş yavaş kopmalarını yansıtacak biçimde oluşturulmuştur.

Filmin sonunda ortaya çıkan yıkıcı şiddet, yukarıda sözü edilen psikolojik yıkımın neticesidir. Yıkıma neden olan hususların başında, karakterlerin dışsal problemlerini yalnızlık nedeniyle aşamamaları ve taşıdıkları endişeyi git gide büyütme gelmektedir. Bir diğer husus da bir cinsel gerilim unsuru olarak Meral karakteridir. Emin Alper'in ilk filmi *Tepenin Ardı*'nda olduğu gibi burada da tek kadın karakter olan Meral, hikâyede oldukça iki boyutlu resmedilmiştir. Bu da elbette filmin postmodern niteliğine dair savı güçlendirmektedir. Daha önce değinildiği üzere postmodern filmlerde kadın karakterler genellikle cinsel haz nesnesi ve çehesi ile anlatımın içinde yer almaktadırlar. *Abluka*'da da Meral, yalnızca Kadir'in eril bakışı çerçevesinden aktarılmaktadır.

Filmin ana karakterlerinin başında Kadir gelmektedir. Film, onun hapisten çıkışı ile başlar ve ölümü ile sonlanır. Cezaevinden çıkması ve çıkmasının şartını öğrenmesi neticesinde ilkin kardeşinin yaşadığı gecekondu mahallesine gider. Kadir ile ilgili seyircide yaratılan ilk izlenim, onun alelaide biri olduğudur. Fakat bazı dışsal ve içsel etmenler neticesinde yavaş yavaş psikolojik dengesinin kırılabilirliği ortaya çıkmaya başlar. Bu etmenlerin başında kardeşi gelmektedir. Kaybettiği yılların acısını çıkarırcasına ilgi ve alakaya boğar kardeşini, kardeşi ise git gide daha uzak davranır. Bu nedenle Kadir, kardeşinin ondan bir şeyler

sakladığını zannetmeye başlar. İlk şüphelendiği şey ise Ahmet ile Meral arasında yasak bir ilişki olabileceğidir.

Filmde yer alan gerçeklik katmanları, kurgunun parçalı yapısı vasıtasıyla postmodern bir hal alır. Seyirci; kimi zaman birbirini takip eden, kimi zaman birbirini yineleyen, kimi zamansa birbiriyle çelişen imajlar bütünü karşısında neyin doğru, neyin sahte olduğunu bilemez hale gelir. Her gerçeklik katmanı, bir diğerini yanırlar. Seyirci gerçeğe her yaklaştığında ondan daha da uzaklaştığını fark eder. Bu da bir aşamada gerçekliğin tümünden sorgulanmasına neden olur. Filmin sonunun sahilliği bile şüphe ile alımlanır.

Hakem deęerlendirmesi || 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

- Aldrich, R. (Yönetmen). (1955). *Kiss Me Deadly* [Film]. Parklane.
- Alper, E. (Yönetmen). (2005). *Mektup* [Film]. Fevziye Hazal Yaza.
- Alper, E. (Yönetmen). (2006). *Rıfat* [Film]. Emin Alper.
- Alper, E. (Yönetmen). (2012). *Tepenin Ardı* [Film]. Bulut.
- Alper, E. (Yönetmen). (2015). *Abluka* [Film]. Paprika.
- Babenco, H. (Yönetmen). (1985). *Kiss of the Spider Woman* [Film]. HB.
- Bernardo, B. (Yönetmen). (1970). *Il Conformista* [Film]. Mars.
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk S. R. (2014). Postmodernizm ve sinema. S. Büyükdüvenci ve S. R. Öztürk (Ed.), *Postmodernizm ve sinema* (1. baskı) (s. 13-35). Dipnot.
- Coppola, F. F. (Yönetmen). (1986). *Peggy Sue Got Married* [Film]. TriStar.
- Cronenberg, D. (Yönetmen). (1988). *The Fly* [Film]. SLM.
- Eagleton, T. (2015). *Postmodernizmin yanılsamaları* (2. baskı) (Çev. M. Küçük). Ayrıntı.
- Erdemir, F. (2009). Postmodern sinemada kahramanın dönüşümü. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 35, 21-40.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuifd/issue/22857>
- Freeden, M. (2011). *İdeoloji* (1. baskı) (Çev. H. Gür). Dost.
- Genç, M. (2015, 7 Kasım). *Abluka'nın yönetmeni Emin Alper: Düşman bu kez tepenin ardında değil. Sanat atak.* <http://www.sanatacak.com/view/abluakanin-yonetmeni-emin-alper-dusman-bu-kez-tepenin-ardinda-degil>
- Giddens, A. (2016). *Modernliğin sonuçları* (4. baskı) (Çev. E. Kuşdil). Ayrıntı.
- Gilliam, T. (Yönetmen). (1985). *Brazil* [Film]. Embassy International.
- Hill, V. (2006). Postmodernizm ve sinema. Stuart Sim (Ed.), *Postmodern düşüncenin eleştirel sözlüğü* (1. baskı) (Çev. M. Erkan ve A. Utku) (s. 121-132). Babil.
- Karadoğan, A. (2005). Postmodern sinema mı film mi?. *İletişim araştırmaları dergisi*, 3(1-2), 133-160.

- Lucas, G. (Yönetmen). (1973). *American Graffiti* [Film]. Universal.
- Lucas, G. (Yönetmen). (1977). *Star Wars* [Film]. Lucas.
- Lynch, D. (Yönetmen). (1986). *Blue Velvet* [Film]. DEG.
- Lynch, D. (Yönetmen). (1990). *Wild at Heart* [Film]. PolyGram.
- Lynch, D. (Yönetmen). (1992). *Twin Peaks: Fire Walk with Me* [Film]. New Line.
- Lynch, D. (Yönetmen). (1997). *Lost Highway* [Film]. Ciby 2000.
- Martin, J. (2014). Karel Reisz'in Fransız Teğmen'in Kadını filmindeki postmodernist oyun. S. Büyükdüvenci ve S. R. Öztürk (Ed.), *Postmodernizm ve sinema* (1. baskı) (s. 113-131). Dipnot.
- Olivier, B. (2014). Modernite, modernizm ve postmodernist film: Verhoeven'in Temel İçgüdü'sündeki yüzeysellikler. S. Büyükdüvenci ve S. R. Öztürk (Ed.), *Postmodernizm ve sinema* (1. baskı) (s. 37-61). Dipnot.
- Ökten, Z. (Yönetmen). (1980). *Düşman* [Film]. Güney.
- Uğur, G. (2016). Emin Alper İle Söyleşi. *SineFilozofi*, 1(1), 148-157.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/issue-full-file/29023>
- Reisz, K. (Yönetmen). (1981). *The French Lieutenant's Woman* [Film]. Juniper.
- Scott, R. (Yönetmen). (1982). *Blade Runner* [Film]. Warner Bros.
- Sancar, M. K. (2023). *Popüler Türk sinemasının ideolojik dönüşümü* (1. baskı). Nobel.
- Spielberg, S. (Yönetmen). (1981). *Raiders of the Lost Ark* [Film]. Paramount.
- Tarantino, Q. (Yönetmen). (1994). *Pulp Fiction* [Film]. Miramax.
- Tarantino, Q. (Yönetmen). (2007). *Death Proof* [Film]. Dimension.
- Tarantino, Q. (Yönetmen). (2012). *Django Unchained* [Film]. Weinstein.
- Verhoeven, P. (Yönetmen). (1992). *Basic Instinct* [Film]. Carolco.
- Verhoeven, P. (Yönetmen). (1987). *Robocop* [Film]. Orion.

- Wenders, W. (Yönetmen). (1987). *Der Himmel über Berlin* [Film]. Road Movies.
- Willoquet-Maricondi, P. (2014). Prospero'nun kitapları, postmodernizm ve dünyanın yeniden büyülemesi. S. Büyükdüvenci ve S. R. Öztürk (Ed.), *Postmodernizm ve sinema* (1. baskı) (s. 133-168). Dipnot.
- Yamaner, G. (1997). Sinemada postmodern: Geçmişin uzun tekrarı. S. Büker (Ed.), *Sinema yazıları* (1. baskı) (s. 171-178). Doruk.
- Yaren, Ö. (2014). Doğu Avrupa sinemasında post-komünist nostalji. *sinecine*, 5(1), 9-25.
<https://doi.org/10.32001/sinecine.540627>

Extended abstract

This study focuses on the film *Frenzy* (Emin Alper, 2015), which is a dystopian narrative about the current political atmosphere in Türkiye. In this context, ideological criticism of the film is made. The concept of dystopia, which can be defined as a dark-pessimistic vision of the future. The main purpose of these narratives is to critically treat an existing problem through a fictionalized narrative universe.

In Emin Alper's second feature film, *Frenzy*, Istanbul is depicted as a besieged place in the face of an ambiguous political and/or terrorist threat. Entries and exits at certain points of the city are controlled by the state's law enforcement. While the slums under blockade, high security measures and pressure; Throughout the film, explosions and smoke rise from the neighborhoods surrounded by high-rise buildings, which are depicted "in the distance". This uncanny environment is positioned at the center of the film, personalized with the uncanny relationship between Ahmet (Berkay Ateş), a municipal worker tasked with killing stray dogs, and his older brother Kadir (Mehmet Özgür), who was persuaded to work for the state as soon as he got out of prison. Both siblings are slowly drifting towards a psychopathological state under the influence of their personal psychological problems. Both brothers are tested by an external threat in this process. Kadir has been assigned to track the organizational activities on behalf of the state and he thinks that he is being followed by the members of the organization. Ahmet, on the other hand, is in charge of killing and burying stray dogs on behalf of the municipality, and he thinks that he is being followed by officials because he owns a stray dog. Another factor that feeds their psychopathological conditions between these two siblings is the character of Meral (Tülin Özen). Meral, the only female character in the film, is portrayed in two dimensions, as in many of the postmodern films. Seen by Kadir as an object of sexual pleasure, Meral is also the object of tension between siblings.

The way the film deals with the subject, the story and the filmic reality is postmodern. When we look at the common features of the films framed as postmodern films, it is seen that these films primarily deal with the past from a nostalgic perspective. In these films, where the distinction between the past and the present is blurred, the fictional structure is also created to express this situation. In postmodern productions where the linear fiction approach is abandoned, what happened in the past, what happened now or in the future is mostly left in suspense. Reality and its appearance are frequently problematized in these films. The opacity of filmic time accompanies the presentation of reality, leaving open what is real and what is fake. In the fictional reality created in the film discussed in this study, the audience's perception of reality is constantly changing. Another factor that signifies postmodern films is the transformation of women into objects of desire and even pornography. The character of Meral, who also appears in the film *Frenzy*, is presented as an object of desire.

The dystopian universe and the sequence of events in which the characters are fictionalized in the film refer to many political events and atmosphere of the period in Türkiye in the 1990s. In addition, the atmosphere of conflict in Eastern and South-eastern Anatolia at the time the film was released evokes the atmosphere of the film. In this respect, the film *Frenzy* reflects the ideological conditions of the country in which it was born and nourished, as in other dystopian narratives. Many areas of the state-

organization and brother-sister relationship, which are at the center of the film's story, have been left in the shadows and even in the dark. For this reason, the method of ideological criticism was used for the analysis of the film. By making an ideological criticism of the film in question, the filmic reality and the historicity of the film about Türkiye's recent past have been traced. Ideological film criticism is a form of film analysis used to reveal the hidden meaning behind the visible. What emerged as a result of the analysis of this film is the fact that the universe created in the film is a postmodern narrative about a part of the historical reality experienced in Türkiye.