

BÖLÜM 18

SİNEMADA GÖZETİM VE SÜREKLİ BİR TEKİNSİZLİK HÂLİ: TAKİP VE BOŞ EV ADLI FİLMLER

Aziz Tamer GÜLER¹

GİRİŞ

“Son yıllarda özellikle de son elli yıldır çağımız bir gözetim toplumu olmaktadır/ olmuştur” cümlesi sürekli kullanılan bir söyleme dönüşmüştür. Gözetleme de artık toplumlar tarafından kabullenilmiş bir eylemdir. Her şeyin sürekli daha da hızlandığı bu toplumsal yapıda önceleri mahrem olan ya da ulaşılması mümkün olmayan bazı şeyler şimdilerde tabiri caizse ortalığa saçılmış durumdadır. Çağımız düşünürleri, gelinen noktaya belli aşamalardan geçip geldiğini ifade edip geçmişten örnekler vermektedir. En klasik örnekler İngiliz yazar George Orwell’ın eserleridir ve özellikle de en iyi örnek, yazarın 1984 adlı eseridir. Distopya sayılan ama aslında gerçekleri anlatmada oldukça etkili olan bu eserde insanoğlu sinir bozucu bir gözetim altında olmasının çok daha ötesinde bedence ve zihince kontrol altındadır. Üstelik altında bir tekinsizlik de hâkimdir.

Gözetlemeyi anlatan temel yapı bu konuyla ilgilenen herkes tarafından çıkış noktası sayılan Jeremy Bentham tarafından 1791 yılında hazırlanan cezaevi sistemidir. Görünmeyenin görüneni gözetlediği bir başka deyişle görünenin görünmeyen tarafından sürekli gözetlendiği hissine kapılmasını sağlayan bu sistemde amaç mümkün oldukça fazla kişinin gözetlenmesidir. Bentham’ın gözetleme sistemi günümüzde yerini her yere konulan elektronik gözetim kameralarına bırakmıştır.

Bu çalışma gözetim ve tekinsizlik kavramları üstünden Christopher Nolan’ın ilk filmi olan “Takip” ve Kim Ki Duk’un “Boş Ev” adlı filmlerine odaklanmıştır. Çalışmada incelenen filmler bir taraftan gözetimin sinemadaki uygulanmasına örnek oluştururken aynı zamanda tekinsiz durumların ve mekânların da örneklerini oluşturmaktadır. Çalışmadaki film örnekleri sapkınca izlemeye yöneliktir. İki filmde de ana karakterler bir başkasını gözetlemekte, bir başkasının mahremine girmekte ve bu gizli izlemelerinin bedelini ödemektedir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi İstanbul Ayyansaray Üniversitesi, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü, tamerguler@hotmail.com

GÖZETİM

Anthony Giddens gözetimi iki şekilde anlatır: İlki düşünüre göre bireylerin eylemlerini yönetebilmek için kodladığı bilgi birikimidir. Kaldı ki bu bilgi birikimi sözlü kültürlerde kişilerarası etkileşimin tamamını oluşturmaktadır ve yüz yüze iletişimi aşmaktadır. İkincisi ise bazı bireylerin eylemlerinin bu bireylerin üstünde otoritesi olan başkaları tarafından izlenmesidir (Giddens 2008, s. 25). Giddens'tan önceki yüzyılda yaşamış olan Max Weber de gözetimi eldeki bilgi açısından ele almıştır. Weber'e göre bürokratik yönetim bilgiye dayalı bir denetimdir. Bu özelliğinden ötürü de bürokratik yönetim rasyoneldir. Bürokratik kuruluşlar bilgilerini artırmak, farklı bilgilere sahip olmak için güçlerini de artırma yoluna gider. Güç ellerindeyken özel bilgilere de sahip olabilir ve birtakım özel dosyalar ellerinde bulunabilir. Bu bir bakıma resmi sırdır. Bu ilişki teknik bilgiyle ilgilidir ve güç mücadelesinin ürünüdür (Weber, 2006, s. 78). David Lyon'a göre ise gözetim özellikle çocuklar üstünden ele alındığında hem kontrol etmeye hem de küçük çocukların incinmemesi için yakından takip edilerek korunmasına yaramaktadır (Lyon, 2006, s. 14).

Karl Marx gözetim kavramına başka bir yönden bakar. Marx'a göre gözetim emek ve sermaye mücadelesindeki unsurlardan biridir. Köleliğin ortadan kalkması ve kapitalizmin gelişmesiyle birlikte emeğin artık eski sistemdeki gibi çalıştırılması imkânsız hale gelmiştir. Görünüşte özgür olan işçilerin düşük maliyetle verimli çalışabilmesi için işverenler tarafından kontrol edilmesi gerekmektedir. İşçileri gözetlemek ve disiplin altında çalışmalarını sağlayabilmek için yönetim denilen kavram geliştirilmiştir. Marx'a göre işçileri bir araya getirip verimliliği üst düzeye çıkarmak ve makinelerin verimli çalışmalarını sağlayabilmek kadar işçilerin gözetlenerek emeğin disiplininin sağlanması da önemlidir (Lyon, 1997, s. 87).

“Panoptisizm ve Sanat” adlı çalışmasında Görkem Kutluer, bir televizyon programından alıntılıdığı bölümde kadim inançlarda Güneş'in gözü anlatan bir metafor olduğunu, Tanrı'nın/sevgilinin gözünü simgelediğini ifade eder. Güneş hem öldürür, hem öldürür başka bir deyişle hem yaratır hem yakar (Kutluer, 2016, s. 50).

Göz, tarih boyunca tanrıların ya da tanrı addedilen kralların toplum üstündeki gözetim ve denetim göstergesidir. Kapitalist iktidarlarda toplumun bilinç yapısı gözün baskısıyla denetim altına alınmaktadır. Tarihsel değişikliklerle birlikte gözetim olgusu da değişime uğramış insan hayatının önemli iktidar meselelerinden olmuştur. İktidarın kontrolü altındaki gözetim insanları bir hapishane düzenine mahkûm etmektedir (Çoban, Özarslan, 2008, s. 7).

Toplumsal düzende belirlenmiş norm ve kurallar iktidar tarafından gözetim olgusunu işletmek için kullanılmaktadır. Kabilelerden imparatorluklara, monar-

şik yönetimlerden dini yönetimlere kadar başlıca egemenlik mekanizması gözetimdir (Dolgun, 2015, s. 7).

İdareyi sağlayan başlıca güç görmenin gücüdür. Görme, denetimi de sağlamaktadır. Görmenin kazandırmış olduğu üstünlük gerçekliği, düşünmeyi, yorumlamayı, bilgiyi, egemenliği, gücü ve iktidarı içermektedir. Görülen, egemenlik altına alınabilen, denetlenebilendir (Canalp, 2018, s. 20).

SİNEMADA GÖZETİM

Bu çalışmada da ele alındığı gibi sinema, gözetim kavramının doğrudan etkisinde olan bir sanattır. Kaldı ki sinemanın kendi bakmak, görmek, seyretmek üstünedir. Bir şeylere bakmak ve bir şeyleri göstermek için yola çıkan sinema, içinde sürekli bir gözetim barındırmaktadır. Elif Pınar ve Barış Kılınç çalışmalarında modern bir buluş ve kitle iletişim aracı olan sinemanın, gösteri toplumunun ya da kapitalist sistemin oluşturduğu sahte gerçekliğin önemli bir uzantısı olduğunu ifade etmektedirler. Hâтта yazarlara göre geleneksel anlatı sineması da bu yaratılan sahte gerçekliğe aittir (Kılınç ve Kılınç, 2014, s. 126).

John Berger, *Görme Biçimleri* adlı eserinde görmenin konuşmadan önce geldiğini, çocuğun konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrendiğini söyler. Düşünüre göre insan dünyadaki kendi yerini görerek bulmaktadır. Dünya sözcüklerle anlatılabilir ancak bu sözcüklerle insanoğlunun dünyayla çevrelenmiş olma hâlini değiştiremez. İnsan her akşam güneşin batışını görür, dünya güneşe arkasını dönmektedir. Ama bu bilgi görülenlere uymaz. Berger, *Magritte* adlı resminin *Düşlerin Anahtarı* adlı resminde sözcüklerle görülen nesnelere arasındaki büyük farkı anlattığından söz eder (Berger, 2019, s. 7). Hâтта bu resim *Görme Biçimleri*'nin kapağında da vardır. Gözetim sadece görmeye çalışmanın ötesinde anlam taşımaktadır. Görme eyleminde bir sanat eserine, bir kişiye ait özellikler incelenir, sanat eserini inceleyen kişi bu eserden bir haz almaya, hayatına anlam katmaya çalışır. Gözetleme ise bir bakıma görmenin kötüye kullanılmasıdır. Estetik bir kaygı yoktur. Gözetleme bir başkasına üstünlük sağlamak, bir başkasının açığını yakalamak amacını taşımaktadır. Sinema çatışma öğeleriyle de beslenen bir sanattır. Sinemada gözetim çatışmayı güçlendirmektedir. Sinema insanlardaki gizlice izleme, gözetleme merakını da gidermektedir. Sinemada her görülen ya da her gözetlenen hakikati yansıtmaz. Yukarıda da belirtildiği gibi sahte gerçekliklerle karşılaşma olasılığı fazladır. *Gösteri Toplumu* adlı önemli eseriyle tanınan Guy Debord bu kitabında, yaşamın görünümünden kopmuş imajların yaşamın birliğinin tekrar kurulması mümkün olmayan bir ortamda ortak bir bakışta kaynaştığını ifade eder. Düşünüre göre gerçeklik kısmi bir şekilde ayrı bir sahte-dünya olarak salt seyretmenin bir nesnesi şeklinde kendi uhdesinde sergilenmektedir

(Debord, 2016, s. 36). Debord, yaşanmış olan her şeyin yerini bir temsile bırakıp kaybolduğunu söylemektedir. Debord'a göre modern üretim sisteminin içinde yaşayan toplumların yaşamı bir bakıma gösterilerin birikimidir (Debord, 2016, s. 35). Seyirci ne kadar çok seyredirse o kadar az yaşar, kendini egemenlerin imajlarında ne kadar bulmayı kabul ederse kendini o kadar az anlar. İnsan seyrettiği nesneye yabancılaşır (Debord, 2016, s. 22). Yibing'e (2012) göre Debord, Marks'ın oluşturduğu "muazzam meta birikimi" yerine "gösterinin muazzam birikimini" getirmiştir.

Burada çözümlenecek olan Takip ve Boş Ev adlı filmlerde de Dubord'un -yukarıda ifade edilen- yaşanmış olan şeyleri temsile bırakması durumu görülmektedir. Örnek filmlerde gözetleyenin de zaman zaman gözetlenmesi ve gözetlenen her şeyin hakikati yansıtmaması durumuna rastlanmaktadır. Çözümlenen filmler; sahte gerçeklikler yaratırken, sürekli bir tekinsizlik hâli de taşımaktadır.

C. NOLAN: TAKİP

Following (Takip), hepsi birbirinden ilginç, özgün ve çarpıcı filmleri olan yönetmen Christopher Nolan'ın 1998 yılında çektiği filmidir. Film, aylak bir adamın (Bill) insanları uzaktan izlemeye başlaması bazı insanlara dikkatini yöneltmesi sonra da takip ederek bu izlediği insanların hayatlarını merak edip öğrenmeye çalışmasını anlatmaktadır. Bill peşine takıldığı insanların işlerini de öğrenmeye çalışır. Bu takiplerinden birinde takip ettiği adam durumu fark eder. Bu adam Cobb adındaki bir hırsızdır. Cobb'un onu farketmesiyle birlikte filmin akışı da değişir. Adam bir hırsız olduğundan hep izlenip izlenmediğini anlamaya çalışmaktadır. Zaten bu yüzden Bill'i kolaylıkla fark etmiştir. Cobb, bir mekânda Bill'in yanına oturur. Kendisini neden takip ettiğini sorar. Tanışmalarından sonra filmin ritmi tekrar değişir ve Bill'in kendini kurtaramadığı insanları takip etme sapkınlığı geri dönülemez bir duruma dönüşür.

Nolan'ın Takip adlı filmi Graham Swift'in Waterland adlı kitabından etkilenerek çektiği hakkında haberlere de rastlanmaktadır. Filmde zamanlar ve fiziki özellikler birbirine geçerek ilerlemektedir. Tam her şey birbirine karıştı, sahnelerin takibi zorlaştı duygusu ortaya çıktığında Nolan filmi kurguyla bağlamaktadır.

Gizli olana ilgi duyup onu takip etme düşüncesiyle ilerleyen film sonraları bir suç ve suçlular filmine dönüşmektedir. Film dramatik bir yapıyla başlar gibi görünse de belli bir düzende (başı gelişimi ve sonu bir olay örgüsünde) ilerlemektedir. Aksine geri dönüşlerle ve ileri gidişlerle zamanda sıçramalarla ilerlemektedir. Filmin olay örgüsünde karışık görünen olaylar film ilerledikçe mantıklı bir sırayla çarpıcı bir şekilde birbirine bağlanmaktadır. Bağımsız film denebilecek filmlerde görülen belli mekânlarda belli kişilerle geçen belli bütçelerle çekildiği

belli olan film yapısı bu filmde de görülmektedir. Film, birbirine benzeyen mi-zansenlerle ve belli açılarla devam etmektedir. Küçük mekânlara sıkıştırılmış ka-meradan birbirine benzeyen görüntüler yansısa da filmin gizemli havasından olsa gerek filmin sürükleyici yapısı hiç bozulmamaktadır. Film kareleri hep bir sıradışı olay olacakmış ya da sıradışı bir karakterle karşılaşılacakmış hissi vermektedir.

Film toplam üç karakter üstünden ilerler ancak bir karakterin etkisi diğerle-rinden daha fazla hissedilir. Karakterlerin köşelere sıkışmış yaşamları ve bu ya-şamlarında önce sıradan görünen ancak sonradan sıradışı bir hale bürünen ka-rakterler heyecanı artırmaktadır. Bütün karakterlerin birbirine benzeyen yönleri ortaya çıktıkça sanki bir karakterden türetilen başka başka karakterlerin sürükle-diği bir film havası görülmektedir. Bütün rol kişilerinin benzer hareketleri, benzer takıntıları vardır. Ana karakterlerin bazıları sürekli suç işleyerek yaşamaktadır. Bu düşünceden yola çıkıldığında karakterleri birer antikahraman olarak tanımlamak da doğru olabilir. Zayıf karakterlerdeki suçlular bir suçla yetinmeden başka suçla-ra da yönelmektedirler. Bu durumdan bir suçlu işleyeninin diğer suçları da rahatlıkla işleyebileceği düşüncesi doğmaktadır.

Filmdeki kadın karakter, gençliğinde tanınan, maddi durumu iyi olan ancak sonradan çaptan düşmüş ve düşmanın etkisiyle kendini iyice alkole vermiş ka-rakterleri andırmaktadır. Bir fem fatalle olarak da düşünülebilir. Kadın, Bill ve Cobb'u kullanmaya çalışırken, Cobb da kadınla Bill'i kullanmaktadır. Herkes ta-rafından kullanılan karakterin ise Bill olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Birilerini izleme ve takip etme takıntısı Bill'i katil zanlısı durumuna getirir. Bill'in üst üste yanlış yapmasının felakete sürüklenmesinin ana nedeninin ise hırsız ve suçlu Cobb'u kendine rol model alması olduğu söylenebilir. Bill tipini değiştirir, aynı Cobb gibi saçını -ki kendi ve sanki çok usta bir kuaförmüş gibi-keser, hırsızlık yapmaya başlar. Saçı ustaca kesmesini de çarpıcı bir yabancılaş-tırma ögesi olduğu yorumlamak mümkündür. Bill'in yanlışlarıyla çöküşe geçene dek başına gelenlerden habersiz olması ve hiçbir şey anlayamamasının sebebinin yönetmen Nolan'ın dramatik durumu daha da güçlendirme çabalarından biri ola-rak düşünülebilir. Ancak bir peripeti yani baht dönüşü durumu olmasına karşın karakterin bunu anlayamaması bu düşüşün olumsuz etkisini hissetmesini engelle-mektedir ya da bunu da bir yabancılaştırma olarak düşünmek mümkündür. Antik ve Shakespeare tragediyalarında sıklıkla görülen – Aristoteles'in tanımladığı- kur-guda karakter oyunun ya da filmin bir yerinde yanlışının farkına varır ve piş-man olur, bu aşamadan sonra bir mücadeleye girer. Bu mücadelede trajik durum ortaya çıkar. Kahraman düşüşe geçer ve dolayısıyla yenilgiye sürüklenir. Burada da kahraman yenilmektedir bu durum aynı tragedyalara benzemektedir. Ancak olayların akışı, kurgu, dramatik durumdaki ilerlemeler tragedyalardaki yapıdan

farklılaşmaktadır. Tragedyadan ayrılan bu sıradışılık filmin bütün yapısında görülen sıradışılığı da desteklemektedir. Hırsız Cobb ilk sahnelerde klasik hırsız tiplerinin dışında görünse de film ilerledikçe onun da olumsuz özelliklere sahip bir adi suçlu olduğu anlaşılmaktadır.

Kurguda zamandaki sıçramaların belli olması için filmde geriye dönüşlerde ve ileri gidişlerde belli nesnelere dayanılmıştır. Bu nesnelere sayesinde karakterlerin bütün takıntıları da ortaya çıkmaktadır. Cobb'da olan iç çamaşırı saplantısı, Bill'in fotoğraf takıntısı filmde sıradışı karakterlerin yaratılmasında oldukça yardımcı olan sıradışı karakter yaratılması için ciddi katkı sağlamaktadır. Bütün nesnelere ve metaforlar filmin sonuna hizmet etmektedir. Özellikle çekiç, filmde önemli bir metafor olarak göze çarpmaktadır. Cobb ve Bill'le ilişkisi olan kadının patron olan sevgilisinden söz ederken çekiçten söz etmesi, Cobb'un Bill'e çekiç kullanmayı önermesi, öldürülen bir kadının çekiçle öldürüldüğünün söylenmesi filmin birçok yerinde çekiç metaforunu öne çıkarmaktadır. Üstelik Bill, kadının sevgilisinin işyerine soygun için gittiğinde rastladığı adama çekiçle vurur. Sonunda Bill'in evinde polis tarafından bir çekiç bulunur ve bu çekiç Bill'in katil olmamasına karşın bir katil zanlısı durumuna düşmesine sebep olur. Cobb ve kadın Bill'e çarpıcı bir tuzak kurarlar ancak sonunda hiçbir tuzak başarıya erişmez. Filmde kazanan kimse olmaz. Çok zeki olan Cobb da istediklerine ulaşamaz. Nolanvari kurgu, filmin başından sonuna dek adeta seyircinin ilgisini sürekli çekmek için planlanmıştır. Filmin başı ve sonu arasında ustaca bir bağlantı dikkat çekmektedir. Film, bilincin ve hatta bilinçdışının sınırının olmadığını bilinçdışında saklanan sapkınlıkların er geç ortaya çıktığını anlatmaktadır. Ayrıca filmde bilinç yardımıyla bilinçdışında bulup çıkarılan bazı özelliklerin insanın başına büyük dert açabileceği de anlatılmaktadır.

KİM Kİ DUK: BOŞ EV

Güney Kore'nin önemli yönetmenlerinden Kim Ki Duk'un Venedik film festivalinde en iyi yönetmen ödülünü kazandığı Film 2004 yılında çekilmiştir. Boş Ev, söz kullanmadan ama sözsüzlüğün içinde bir melodisi ve anlatısı olan bir filmidir.

Bir insanın başka hayatları merak edip onları gözlemesi, onların mahremine girmeye çalışması üstünedir. Genç adam Tae-suk evleri gözleyip, kimse olmadığını anladığında bu evlere girmekte ve bir süre misafir gibi yaşamaktadır. Ev önlerine reklam broşürleri asmaktadır ve bir süre sonra astığı broşürü kontrol etmekte ve eğer broşür asılı duruyorsa o eve girmektedir. Genç adam eve girer ve önce girdiği evdeki telesekreteri dinler. Bu sayede bir yandan evin boş olduğunu teyit ederken bir yandan evde yaşayanlar hakkında bilgi sahibi olmaya çalışmaktadır. Evin bir ferdi gibi yaşar, yemek yer, bulaşık yıkar. Evde kalmasının karşılığı

olarak da evde bozuk olan eşya varsa onları onarır ve eğer çamaşır varsa yıkar. Çamaşır yıkama metaforunu anlam olarak bir yere bağlamak çok kolay görünmektedir. Hele ki girdiği evlerde çamaşır makinesi olmasına karşın makineyi de kullanmamakta çamaşırları elde yıkamaktadır. Bunu bir katarsis/arınma yöntemi olarak görmek mümkün olabilir. Genç ayrıca girdiği evlerde fotoğraf albümlerini bulmakta, fotoğrafları incelemekte ve o fotoğraflarla birlikte kendi fotoğrafını çekmektedir. Film insanların hayatlarına ilgi duyma ve onlara bir şekilde dahil olma isteğini etkili ve farklı bir şekilde anlatmaktadır. Genç adamın girdiği evlerin çoğunda çıplak fotoğraflarla karşılaşması bir taraftan izleme temasını güçlendirmektedir. Adam çıplak fotoğrafları fon olarak kullanıp kendi fotoğraflarını çekmektedir. Girdiği evlerin birbirinden farklı olması (en fakir insanların yaşadığı evden tutun da malikane denebilecek türden evlere kadar) da ilginç bir durum olarak göze çarpmaktadır. Hiç konuşmayan karakterler bazen komik durumlar da oluşturabilmektedir. Diyalog olmayınca doğal olarak bazen grotesk tepkiler, abartılı oyunculuklar göze çarpmaktadır.

Film metaforlar ve göstergelerle doludur. Salih Keskin hazırladığı yüksek lisans tezinde Boş Ev'deki göstergeleri göstergebilim disiplini içinde yorumlar. Çalışmasında özellikle sinemadaki renk kullanımından söz eder. Bütün renklerin anlamından söz ettikten sonra Boş Ev'de yönetmenin özellikle soğuk renkler kullandığını böylelikle karakterlerin çıkmazını daha sakince anlatmaya çalıştığını söyler. Diyalog olmadığı için yönetmen tarafından kültürel ve sinemasal anlam taşıyabilecek kodların kullanıldığını ifade eder (Keskin, 2018, s. 89-90). Yine aynı çalışmanın göstergebilimsel analizlerinden elde edilen sonuçların bir kısmını paylaşmak filmin çözümlenmesine destek sağlayacaktır. Çalışmaya göre filmde Kim Ki Duk'un yaşadığı toplumdaki düşünce sistemlerinden biri olan Budizmin etkisi büyüktür. Yönetmen bu dine ait simgeler kullanmış ve bu simgeleri filmin nerdeyse tamamına yaymıştır. Örneğin Budizmde 4 sayısı önemlidir. Filmin açılış sekansında 4 kez golf atışı yapılmış ve kadın heykeli vurulmuştur. 4 rakamı Budizmde adaleti ve sabitliği simgelemektedir. Buda öğretisinin temeli dört yüce gerçekten oluşur: Bu yüce gerçeklerden ilki ıstırapın ve acının olduğu gerçeğidir. İkinci gerçeğe göre ıstırap ve acının sebebi vardır ve bu sebep istek/arzulardır. Ancak bu istek/arzular terk edilirse acılardan kurtulunabilir. Bunun için de bir yol, yöntem vardır (Keskin, 2018, s. 91).

Genç adam girdiği evlerden birinde kimse yok zannedip yaşarken aslında yalnız olmadığını bir kadının evde olduğunu fark eder. Aralarında bir etkileşim olur. Bir süre sonra kadının kocası tarafından zulme uğradığı, aşağılandığı anlaşılır. Eski bir model olan kadının fotoğrafının yanında genç adam kendi fotoğrafını çeker. Kadının şiddete uğradığını gören adam kadını alır ve birlikte kaçarlar. Genç

adam yanına aldığı kadınla birlikte evlere girmeye devam eder. Girdikleri bir evde bir ölüye rastlarlar ve öykü bambaşka bir yöne evrilir. Genç adam bir anda katil zanlısı durumuna düşer. Ölüyü ritüellere sadık kalarak gömerler. Ancak ölüyü bulduklarını bildirmezler ve hiçbir şey olmamış gibi aynı evde yaşamaya devam ederler. Buldukları ölüyü kurallara uygun bir şekilde gömmeleri G. Kore'de ölüye saygıyı anlatması açısından dikkat çekicidir. Ölünün gömülmesinden sonra sıradışlıklar devam eder.

Bu filmde de “dramatik olan”ı yaratmak için çelişkiler ön plandadır. Bir bakıma bu çelişkiler de dramatik olanı yaratmaktadır. Bir öyküde ne kadar çelişki ve çatışma varsa o öykünün dramatik boyutunun güçlü olması olasıdır. yüksektir.

İletişim-iletişimsizlik, acı gerçekler, adalet sistemi gibi kavramların altını çizmeye çalışan film, aynı zamanda seyirciyi golf topu gibi metaforlarla da düşündürmeye çalışmaktadır. Takip adlı filmdeki çekiç metaforunun yerini bu filmde golf topu almaktadır. Özellikle sözün çok az olduğu bu filmde yönetmenin güçlü bir metafordan destek görmeye çalışması mantıklı görünmektedir. Bu koskoca evrende insanoğlu bir kum tanesidir, bir toz bulutudur, bir golf topudur. İnsan bazen sınırlarından öteye geçemez bazense kendinden çok uzaklaşıp uzaklara gidip başkalarına zarar verir. Duvarları yıkar ve dönemez de.

Genç adamın vurduğu golf topunun arabanın içindeki bir kadına yanlışlıkla zarar vermesi de bu sınırları aşma hâlinin örneklerindedir. Hayatta ve tabii ki bu filmde düşünle gerçek, umutla hüznün içiçe geçmektedir. İnsanoğlu çoğunlukla neyin gerçek neyin kurgu ya da hayâl ürünü olduğunu fark edememektedir. Filmde bir geçicilik düşüncesi dikkat çekmektedir. İnsanın kalıcı bir şekilde bir mal edinmesi mümkün değildir. İnsan malın sahibi değil emanetçisidir. İstiraplarından, acılarından kurtulmak için oradan oraya giden, evlerinden başka yerlerde huzur arayan insanların yerine yine huzuru aramak için genç adam (sonrasında genç adamla aşık olduğu kadın) girmektedir. Bu durum mülksüzleşme hâlinin örneği olarak sayılabilir.

Genç adamın katil zanlısı olarak cezaevine düşmesi hayâl dünyasını daha da öne çıkarmaktadır. Burada şiddet ve adaletsiz hukuk sistemi işlenmektedir. Hayalet olarak görünmeden dünyada varolma isteği genç adamı küçük bir hücrede –mucizevi bir şekilde- bile görünmez hale getirmektedir. Bu sahnelerle birlikte filmin sorduğu; düşte mi yaşıyoruz, gerçekte mi? sorusu daha sık sorulmaya başlanmaktadır. Cezaevinde bir hayalet gibi görünmeden kalabilen genç adamın sevgilisi olan kadın da başka mekânlarda görünmeden gezmektedir.

Karakterlerin konuşmayı, hayatta büyük sorunlar yaşayan, büyük acılar çeken insanların bunu dillendiremediğini anlatmaktadır. Bu acı çeken karakterler zaman zaman yanan umut ışığı sayesinde hayata tutunmaktadırlar. Filmde diya-

loğun, sözün olmayışının seyirciyi rahatsız etmeyeceği öngörülmektedir. Çünkü sağlam kurgulanmış filmde küçük mekânların içine hapsolmuş mizansenler, sıkışmış insanların acı dolu dünyasını çarpıcı bir şekilde anlatmaktadır.

Film yine hayâllerle gerçeklerin kaynaştığı sahnelerle sona erer. Hayatta sık sık karşılaşılan düşünle gerçek, kurgulanan oyunlarla insanın bir bakıma yazgısı olan yaşantılar arasında bir yerlerde durduğunu anlatmaktadır. Genellikle öyledir; malsı sonlar insanın umudunu canlı tutar.

Kim Ki Duk filmlerindeki belirgin bir özellik anormallik kavramıyla anlatılabilir. İnternette sıkça rastlanan söyleşilerinden anlaşıldığı kadarıyla da filmlerinde hayatından kesitleri kullanmaktadır. Genellikle bir hapishane sahnesi görülür, şiddet sürekli rastlanan öğelerdendir ve hatta kimi tarafından Kim Ki Duk'un tarafından kadına şiddeti meşrulaştırdığına dair suçlamalar da yapılmaktadır. İntikam filmin bir yerlerinde genellikle kullanılır ki Boş Ev'de de hayalet silüetiyle dolaştığı sahnelerde ana karakterin daha önce zarar gördüğü insanlardan intikam aldığı görülmektedir.

Esmâ Akyel tez çalışmasında Kim Ki Duk filmlerinin geleneksel bir anlatı yapısı bulunmadığını, anlatılarında boşluklar olduğunu, bunun yanında yönetmenin şiirsel bir dil kullandığını ifade etmektedir. Akyel'e göre şiirsel tarzın kaynaklarından biri de tekrardır. Ancak tekrar aynılık değil farklılıktır. Farklılık değişim demektir. Bu tekrar anlayışı Deleuze tarafından dile getirilen olumlu anlamdaki bir tekrardır. Zıtlıklarla birlikte yürüyen bir sineması vardır ve bu zıtlıklar birbiri içinde erir gider. Onun sinemasında aşk ve nefret aynı anlamdadır. Bu tarzda sinemadan önceki yaşamıyla auteur olduğu dönemin kaynaşması görülmektedir. Sinema dili bu zıtlıkların içinden çıkan melez bir üsluptur (Akyel, 2015, s. 75-76).

Takip adlı film anlatıya dayalı, narasyon yardımıyla karmaşık bir kurguyla ilerlemektedir. Boş Ev filminde ise söz yok denecek kadar az kullanılmıştır. Boş Ev'de olaylar sıralı ancak Takip filminde zamanda sıçramalarla film ilerlemektedir. Farklı ülkelerin filmleri olduğu için oyunculuk yöntemlerinin de farklılığı göze çarpmaktadır. Takip'te çok minimal bir oyunculuk varken Boş Ev'de –diyalog da olmadığı için olsa gerek- grotesk bir oyunculuk dikkat çekmektedir. İki filmdeki ana karakterin de düzenli bir işinin olmadığı görülmektedir. Bu modern sinemadaki “soyutlaşmış birey” tanımına uymaktadır. Bilindiği gibi modern sinemadaki karakterler çoğunlukla orta-üst katmanlarda belli bir işte çalışmayanlardan ya da rahat işlerde çalışanlardan seçilir. Bu örneklerde ise karakterlerin maddi durumları hakkında net bilgiler bulunmamaktadır.

Boş Ev'deki karakterin evinin olmadığı tahmin edilmektedir. Takip adlı filmdeki ana karakterin evi olsa da sahiplenmediği gözlemlenmektedir. Takip filminde

izleme takıntısıyla karşılaştığı adam yüzünden evlere girmeye başlayan bir karakter işlenirken Boş Ev’de daha çok bir hobi mantığı sezilmektedir. Karakter evlere girmekten zevk almaktadır. İki filmde de kadın-erkek ilişkisi filmin orta yerine yerleşmiştir. Boş Ev’de de ve Takip’te de metaforlar, alegoriler öne çıkmaktadır. İki filmde de özgürlük ve özgürlüklerin kısıtlaması kullanılmaktadır. İki filmde de –özellikle karakterlerde- belirgin bir gizem hâkimdir.

SÜREKLİ BİR TEKİNSİZLİK HÂLİ

Gözetim sözcüğü hep bir gizliyi, yanlışı, kötüyü açığa çıkarma duygusunu çağrıştırmaktadır. Gözetlenen her kişi kendi de gözetlenmeye adaydır. Gözetleyen kişi hep bir kötülükle, şiddetle, ölümle karşılaşmaya meyillidir. Sadece ilk çağrıştırdığıyla bile gözetim; zihinleri endişe verici bir tekinsizliğe sürükler. İncelenen filmleri yöneten iki sinemacının filmografisi de gizemle, şiddetle ve tekinsizlikle bezenmiş filmlerle doludur.

Uzun süre alışılan bir şey hem hoş karşılanır hem de kolaylıkla kabul görür. Örneğin hiç kimse sabah güneşin doğuşuna şahit olduğunda şaşırmaz; bu rutin bireyin çocukluğundan beri zihnine işlenmiş durmaktadır. Ancak insan bu olayın nasıl olduğu konusunda bir sorgulamaya giriştiğinde zihinde bir belirsizlik ve gizem doğacaktır. Güneşin doğuşunun sadece güneşle bağlantılı olmadığı dünyanın birtakım hareketlerinin etkisi olduğu gibi bazı durumlar devreye girer. İnsan belirsizlikle karşılaştığı zaman merak etmeye ve üstüne düşünmeye başlar. İşte bu durumdan ötürü; yeni/yabancı/düşman kavramlarıyla eski/bilindik/aşına kavramları arasında karşılıklı bir ilişki vardır. İlk kavramlarda bir belirsizlik hissi doğar ve bu normaldi herhangi bir şeye aşinalık olmadığında tekinsizlik ortaya çıkar (Jentsch, 2019, s. 14).

Barlas (2020) çalışmasında tekinsizlik kavramının ev ile bağlantısından söz etmektedir. Yazara göre ev, içerden veya dışardan kaynaklanan olumsuz durumların aksine kişinin rahatlıkla dıştan sıyrılıp kendi mahrem alanına çekilebildiği bir alandır. Ev, dışa kapalı yapısıyla içeriği örtterek dışardan gizlerken, içinde tekinsiz olma özelliğini de barındırmaktadır. Ev bir taraftan güvenli, rahat, insan yaşamına elverişliyen, bir taraftan da insanın sürekli geçmişiyile yüzleştiği, korku, acı gibi deneyimlerini ve hatta ölüm gerçeğini bastırıp unutmaya çalıştığı bir mekândır. İnsana en yakın, en tanıdık mekânken olumsuzluklar sonucu insandan uzaklaşmakta kaygı verici bir mekân olmaya yatkınlaşmaktadır. Tekinsizlik; mekânın tuhaf değişiminin öznedede oluşturduğu duygusal ikilemi tanımlamaktadır. Günümüzde halk arasında ise nesnel bilgiyi ve gerçekliği aşan, doğal bir şekilde açıklanması mümkün olmayan fikir ve olayları tanımlayan, gerçeklikle kurgu arasında gerçekliğin bilinmeyen tarafını anlatan psikik bir kavramdır (Barlas, 2020, s. 14).

Külahlıoğlu, çalışmasının (2019) “Mekânı Tekinsizleştiren Nesne” bölümünde ifade ettiğine göre Freud; kişinin kaygılı halinin mekâna yansıdığını ve mekânın düzeninin bozulduğunu söyler. Sanatta da mekânın temsili öznenin sahip olduğu izlerin yansımından kaynağını bulmaktadır.

Eiguer, mekân deneyiminin olağandışılığının insanı farklılaştıran, değiştiren bir etki yaptığını ifade etmektedir. Mekânın olağan durumundan çıkması insanın içsel dünyasıyla ilgilidir. İnsan ruhsal değişimini mekâna yansıttığında mekân da bu yansımayla düzenlenmeye başlar. Ev, bedene dair algı, düşlem, duygulanım ve düşünceleri bir araya getiren ve kendilik düşüncesi, davranışlar ve çevreyle olan ilişkilerin alanıdır (2013, s. 20). Takip ve Boş Ev’de kahramanlar eve huzursuzluklarını, endişelerini taşımaktadır ve yabancı evlerdeki değişimler karakterlere yansımaktadır. Bu da gizemle, bilinemezlikle birlikte seyirciye bir tekinsizlik hâli de yansıtmaktadır.

Modern kent insanları sürekli bir mayhoşluk yaşar ve kendine yabancıdır. Modern mekânlar modernizmin akılcılığının ve ilerlemeciliğinin etkisiyle efsundan arındırılmıştır (Külahlıoğlu, 2019, s. 33).

Erdemirci (2019, s. 7), Freud’un çalışmasından alıntıladığı bölümde tekensiz durumların bir zamanlar bastırılmış tanıdık nesnelere aniden ve başka bir şekilde geri dönmesi, tanıdık olan şeylerin mesela evlerin bir anda insana yabancılaşması ya da kişinin başka bir mekânda evinden izlerle karşılaşması olduğunu ifade eder. Freud’a göre tekensizlik bastırılmış olandan bir başka deyişle bilinçdışından edinilen bir deneyimdir. Takip filmindeki karakterler de, Boş Ev’in başkarakteri de Freud’un tekensizlik tanımlarına uyan sahnelerle karşımıza çıkmaktadır. Freud, tekensizliğin korkudan çok arzu, merak ve ikiliklerden beslendiğini de ifade etmektedir (Erdemirci, 2019, s. 8). Yine iki filmdeki karakterlerin de başkalarının evlerine gizlice girdiklerinde duydukları, korku değil Freud’un sözünü ettiği arzu ve meraktır. Umberto Eco (2009), “Çirkinliğin Tarihi” adlı sanat tarihi alanında çığır açan çalışmasında Schelling’in tekensiz tanımından söz etmektedir. Yazara göre tekensiz; gizli kalması gereken şeyin gün yüzüne çıkma durumudur. Bu incelenen filmlerde Eco’nun sözünü ettiği sürekli bir açığa çıkma durumu buna ek olarak sürekli bir gizem vardır. Bir şeyler açığa çıkarken gerilim artmakta yeni tekensiz durumlar ortaya çıkmaktadır.

Nolan ilk filmi Takip’ten itibaren bilinci ve hâтта bilinçdışının sınırlarını aşan tekensiz öyküleriyle zihinleri zorlayıp günümüze değin Dünya Sineması’nda önemli yer edinirken, Kim Ki Duk; güçlü hayâlgücüyü beslediği intikam ve şiddet içeren filmleriyle Güney Kore Sineması’nın ve dünyanın önemli yönetmenlerinden olmuştur. Nolan çektiği ilk film olan Takip’teki sürprizlerinin benzerini tam on iki yıl sonra çektiği Inception’da yapmış, Takip’in senaryosunun tadıyla ve aynı

karakter adıyla (Cobb) sinematografik geçmişini sağlam bir şekilde hatırlatmıştır. Nolan'ın filmlerindeki ortak noktalardan biri tekinsizliktir.

Kim Ki Duk özellikle röportajlarından anlaşıldığı kadarıyla çocukluğunda yaşadığı zorlukların etkisiyle sinemasında şiddete meyilli sıradışı karakterler ve tekinsiz ortamlar yaratmıştır. İki yönetmen de gerçekte gerçeküstücülük, hayâlle gerçek, rüya ile gerçek arası gibi karşılaştırmalarla anlatılabilecek filmlerle dikkat çekmiştir. Kaldı ki çatışma yaratmakta şiddetin, gizemin ve tekinsizlik hâlinin etkisi yadsınamaz. Sahne sanatları ve sinema zaman zaman dramatik yapının sağlam kurulabilmesi ve işleyebilmesi için birbirini takip eden çatışmalara, sıradışı olaylara, sıradan olmayan karakterlere sığınmaktadır. Takip'teki diyaloglar ve mekânlar tekinsizliği verirken, Boş Ev'deki diyalogsuz senaryo farklı bir tekinsizlik işlemektedir.

Takip'teki sahnelerarası geçişlerde insanı düşündüren ve endişelendiren muğlaklıklar, Boş Ev'deki hayâl-düş-gerçek arasında akıp giden sahneler tekinsizlik hissini artırmaktadır. Takip; kullanılan ışığın da etkisiyle farklı mekânlarda farklı gizemler üretmektedir. Boş Ev'de ise mekânlar hep yabancı evlerdir. Kendi bilmediği bir mekânda olan kişi, bunu gönüllü de yapsa bu seyirciyi bir tekinsizlik hissiyle baş başa bırakmaktadır. Seyirci her evde ayrı bir gizem ve dolayısıyla her evde ayrı bir tekinsizlik hâli yaşamaktadır. İki filmde de tekinsiz mekânlarda dolaşan karakterler katil olmamalarına rağmen katil zanlısı durumuna düşerler. Sürekli izleme isteği ve tekinsizlik içinde gizli olana yönelme film karakterlerini doğrudan olumsuz etki alanına sokmuştur.

Erdemirci; kentsel mekânla tekinsizliği birlikte ele aldığı çalışmasında tekinsizlik kavramının eş kavramlar üstünden açılımını yapmaya çalışmış, tekinsizlikle genellikle doğrudan bazen de dolaylı olarak bağı kurulabilecek kavramları tartışmıştır. Bu kavramlar Freud, Debord, Foster, Vidler gibi düşünürlerin kaynaklarıyla desteklenmiş ve tekinsizlik geniş anlamıyla anlatılmıştır. Kavramlar arasında dikkat çekenler -ki burada incelenen filmlerde de bunlara rastlanmaktadır- rüya, muğlaklık, yıkım, hayal edilebilir, aylak ve gerçeküstüdür (Erdemirci, 2019, s. 11-12). Çalışmada incelenen filmler gerçekliğin dışına çıkan gerçeküstücü yapılarıyla, aylak karakterleriyle, hep bir yıkımın eşliğini andıran sahneleriyle, muğlaklıklarıyla tekinsizliği başka bir boyuta taşımaktadır.

SONUÇ

Sinemada dramatik yapının güçlenebilmesi için çatışmaya ihtiyaç vardır. Çatışma da kendine karmaşık, rahatsız edici, muğlak ortamlar arar. Gizler ve muğlaklıklar seyirciyi meraka yöneltir. Sürekli güzellikler, sürekli güzel duygular sinemayı

sıradanlaştırır. Sıradanlıktan kurtulabilmesi için gizemli olaylara, rahatsız edici karakterlere başvurur. Karakterin sorunu olmalıdır, takıntısı olmalıdır, filmin ritminde sıçramalar yaratacak özellikleri olmalıdır.

Bu çalışmada incelenen filmler az sayıda karakterle, belli mekânlarda, belli bütçelerle, belli bir sinematografik tasarımla çekilmiştir. Karakterler yalnız bireylerdir, çevreleri bilinmez, aileleri hakkında bilgi verilmez, ne iş yaptıkları belli değildir. Hayata dair belli hedefleri, amaçları, geleceğe dair kaygıları yoktur. Hem bu dünyada yaşayan hem de bu dünyaya ait değil gibidirler. Karakterlerin bu geçmişsizliği, çevresizliği, amaçsızlığı belirgin bir tekinsizlik yaratmaktadır. Görüntüleri sefil de değildir ama yaşamları savruttur. Sahip çıkmaya çalıştıkları değerleri yoktur. Burada incelenen filmler ister modern, ister modern sonrası ister ise postmodern anlatıya dâhil edilmeye çalışılsın, estetiğinde doğru ve güzel olana yer vermeyen, diyalog kurmayan, sevgi duymayan, iletişimde bulunmayan filmlerdir. İki filmde de seyircinin özdeşleşme kurmaya yanaşmayacağı karakterler, hiç bulunmak istemeyeceği mekânlar vardır.

Filmlerde insanı sürekli sorgulamaya iten muğlaklıklar, sürekli meraka sürükleyen tekinsizlikler, genellikle bilinçle kontrol edilemeyecek boyutta ilişkiler, nesnelere, imgelere vardır. Takip ve Boş Ev, insan duygularını ele almayan, mantıkla da fazla örtüşmeyen ancak resimleri ve sıradışı olay örgüsüyle ayakta kalmaya çalışmaktadır. Burada incelenen iki filmde de son yirmi yıldır sürekli üstünde durulan gözetim kavramının ötesinde bir “izleme” vardır. Bu izleme; her türlü imgenin peşine düşme, gereksiz ve abartılı bir merak duygusu, insanları fütursuzca takip etme, hiç düşünmeden başına ne geleceğinden korkmadan atılma şeklindedir. Hastalıklı bir şekilde izleme duygusu da karakteri zor durumlara, tehlikeli olayların göbeğine itmiştir.

Bir yandan filmlerin yaşama farklı bakışlar yöneltmeye çabalayan bir tarafı da vardır. Sadece filmlerin isimleri bile çok şey anlatabilir. Takip ismi sürekli boşluğa doğru bir yönelişi çağırıştırırken, Boş Ev, yaşamayan, hissetmeyen duvarları anlatmaktadır. Yönetmenler adeta bu filmler aracılığıyla kendi bilinçlerinin dışında kalan dünyaları yansıtmaktadır. Farklı bir dünya kurmuşlar, farklı bir gerçeklik kurgulamışlar, takıntı halinde gözledikleri dünyada tekinsiz bir ortam yaratmışlardır. 1990’larda ve 2000’lerde kurguladıkları bu dünyalar günümüzün dijitalleşme sonrası duygusuz, sanal, tekinsiz dünyasının temsilidir.

KAYNAKLAR

- Akyel, E. (2015). *Repetition in film form the case of Kim Ki Duk*. A Master's thesis, Department of Communication and Design Ihsan Doğramacı Bilkent University. Ankara.
- Barlas, M. (2020). Çağdaş sanatın hayalet mekânları tekinsizlik ve ev ilişkisi üzerine sanat pratikleri. *Yedi/ Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*. 24, 13-27.
- Berger, J. (2019). *Görme biçimleri*. (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Canalp, A. (2008). *Michel Foucault'nun panoptikon kuramı bağlamında sanat ve iktidar*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çoban, B., Özarslan, Z. (2008). *Panoptikon: gözün iktidarı*. İstanbul: Su Yayınları.
- Debord, G. (2016). *Gösteri toplumu*. (Çev. O. Taşkent, A. Ekmekçi). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin tarihi*. (Çev. A. C. Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Kitap.
- Eiguer, A. (2013). *Evin bilinçdışı*. (Çev. P. Akgün). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Erdemirci, S. (2019). *Tekinsizlik kavramı üzerinden kentsel mekânın deneyim ile üretimi*. Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Dolgun, U. (2015). *Şeffaf hapisane yahut gözetim toplumu*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Giddens, A. (2008). *Ulus, devlet ve şiddet*. (Çev. C. Atay). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Jentsch, E., Freud, S. (2019). *Tekinsizliğin psikolojisi üzerine/tekinsizlik üzerine*. İstanbul: Laputa Kitap.
- Keskin, S. (2008). *Sinemada göstergebilim çalışmasına uygulamalı bir örnek: Kim Ki Duk'un Bin Jip filminin incelenmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi SBE, Konya.
- Kılınç, B., Kılınç, P. E. (2014). Gösteri toplumu: Geleneksel anlatı sinemasının simgesel düzenlemeleri üzerine düşünmek. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 15, 125-139.
- Kutluer, G. (2016). *Panoptisizm ve sanat. panoptikon*. (Der. B. Çoban, B. Ataman). İstanbul: EMO.
- Külahlıoğlu, Y. (2019). *S. Freud'un tekinsizlik kavramı bağlamında sanatta mekân-nesne-korku ilişkisi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi SBE, Sakarya.
- Lyon, D. (1997). *Elektronik Göz*. (Çev. D. Hattatoğlu). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Lyon, D. (2006). *Günlük Hayatı Kontrol Etmek, Gözetlenen Toplum*. (Çev. G. Soykan). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Weber, M. (2006). *Sosyoloji Yazıları*. (Çev. T. Parla). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yibing, Z. (2012). *Derrida'nın Marx Hayaletleri Baudrillard ve Debord'un Yeni Toplumu*. (Çev. D. Kızılçeç). İstanbul: Kalkedon Yayınları.