

TC  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YEŞİLÇAM SİNEMASINDA BEDEN ve  
BEDENİN YENİDEN TANIMLANMASI:  
BEDENSİZ PERFORMANS

ŞAFAK TUBA ÇATALBAŞ  
04715007

TEZ DANIŞMANI  
Doç. İNCİ EVİNER

İSTANBUL  
2007

TC  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YEŞİLÇAM SİNEMASINDA BEDEN ve  
BEDENİN YENİDEN TANIMLANMASI:  
BEDENSİZ PERFORMANS

ŞAFAK TUBA ÇATALBAŞ  
04715007

TEZ DANIŞMANI  
Doç. İNCİ EVİNER

İSTANBUL  
2007



TC  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
SANAT VE TASARIM PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS ESER ÇALIŞMASI

YEŞİLÇAM SİNEMASINDA BEDEN VE BEDENİN YENİDEN  
TANIMLANMASI: BEDENSİZ PERFORMANS

ŞAFAK TUBA ÇATALBAŞ  
04715007

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 12.12.2007  
Tezin Savunulduğu Tarih: 25.12.2007

Tez Oy birliği ile başarılı bulunmuştur.

	Unvan Ad Soyadı	İmza
Tez danışmanı:	Doç. İnci EVİNER	
Jüri üyeleri:	Doç. Rıfat ŞAHİNER	
	Yrd. Doç. Muammer BOZKURT	

İSTANBUL  
ARALIK 2007

**ÖZ**  
**YEŞİLÇAM SİNEMASINDA BEDEN ve BEDENİN YENİDEN**  
**TANIMLANMASI: BEDENSİZ PERFORMANS**

**Şafak Tuba Çatalbaş**  
**Aralık 2007**

İlkel çağlardan günümüze her türlü ritüelin, toplumsal meselenin, bilimin ve sanatın konusu olmuş beden, sürekli olarak yeniden tanımlanagelmiştir. Bu dinamik yapı, sinematografik beden için de geçerlidir: Fiziksel varlığıyla zaman içinde sürekli bir hareket halinde olan beden, verili bir gerçeklikten öte, Judith Butler’ın vurguladığı gibi, bir “oluş kipi”dir. Bedenin sürekli bir performans halinde oluşu, kimliğin oluşum sürecinde de temel etkidir. Bedenin fizik gerçeğinin ortada bulunmadığı bir durumda ise, performanstan söz etmek mümkün görünmemektedir. Bu çalışmada ortaya atılan “Bedensiz Performans” kavramı tam da bu noktada önem kazanmaktadır.

Bedensiz Performans için bedenin fiziksel varlığı zorunlu değildir –bir beden ideasının kurulması yeterlidir. Sinema, temel öğeleri bakımından, doğrudan bir Bedensiz Performans alanı olarak kabul edilebilir. Genel plan, yakın plan gibi çekim ölçeklerinin insan bedeni temel alınarak belirlenmesi bu önermenin ilksel dayanağıdır: Sinemada insan bedeni, fiziksel görünürlüğünden bağımsız olarak, daha en baştan bir ‘idea’ olarak mevcuttur. Bedensiz Performans, bedene ilişkin bir yokluk algısından öte, bedenin yeniden tanımlanmasını ifade etmektedir.

Yeşilçam sineması, sinematografik bedenin inşasına yaklaşımı bakımından, Bedensiz Performans kavramının tartışılması için uygun bir zemin oluşturmaktadır. Türkiye’de yaşayan insanlar söz konusu olduğunda, Yeşilçam sinemasının toplumsal bellekteki yeri de açıkça ortadadır. “Bedensiz Performans” kavramı, bellekle yakından ilgilidir. Sinematografik aygıtın özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, doğrudan bir Bedensiz Performans alanı olarak ele alınabilecek olan sinemanın, bu çalışmanın ilgilendiği Yeşilçam sineması özelinde dikkat çektiği noktalar, söz konusu kavramın anlaşılması ve geliştirilmesi açısından önemlidir.

**Anahtar Kelimeler:** beden, performans, Bedensiz Performans, sinema, Yeşilçam, algı, imge, bellek.

**ABSTRACT**  
**BODY IN YESILCAM and RE-DEFINING OF THE BODY:**  
**INCORPOREAL PERFORMANCE**

**Şafak Tuba Çatalbaş**  
**Aralık 2007**

From the primitive ages until today, the body; which has been subject to all kinds of rituals, social matters, science and art; has been continuously re-defined. This dynamic structure also prevails for the cinematographic body: With its physical presence, the body being in a continuous motion in time, beyond a given reality, as Judith Butler emphasized, is a “mode of becoming”. Being in the mood of a continuous performance, the body is also the basic factor in the process of the formation of identity. In a situation where the physical reality of the body is not present, mentioning about the performance does not seem possible.

The “Incorporeal Performance” concept which is introduced in this study gains importance at exactly this point. For the Incorporeal Performance there is no necessity for physical presence of body– the set up of a body idea is adequate. The cinema, by its basic elements can be accepted directly as an area of the Incorporeal Performance. The determination of scales like long shot, close up that based on the human body, is the primary support of this proposition. The human body in the cinema, independent of its physical visibility, exists as an “idea” from the very beginning. The Incorporeal Performance; beyond the perception of absence regarding the body is expressed re-defining of the body.

Yesilcam (Turkish Hollywood, in all aspects), from its approach of cinematographic body construction, has been created an appropriate ground for discussion of the concept of Incorporeal Performance. When the people living in Turkey are considered, the place of Yesilcam in collective memory is clear. The concept of the “Incorporeal Performance” is closely connected with the memory. When the characteristics of cinematographic device are taken into consideration; the cinema can be taken directly as a field of the Incorporeal Performance. In addition, the remarkable points of cinema that were considered in this study particularly in Yesilcam are important for understanding and improving of the subjected concept.

**Keywords:** body, performance, Incorporeal Performance, cinema, Yesilcam, perception, image, memory.

## ÖNSÖZ

Yetkin düşünceleri ve teknik verileri takip ederek ulaştığım noktalarda, başlangıçtaki soluk fikrimin canlanmasına neden olan bu çalışma; ortaya attığı “Bedensiz Performans” kavramının kendisi olarak da anlaşılabilir: Tez süreci, bir çeşit Bedensiz Performans’tır. Dile getirdiği ‘eksik’i, dile getirilemeyen ‘fazla’ya dönüştüren (Lacan’daki) “arzunun imkansızlığı” yerini Bergson’un “saf algı”sının imkansızlığına bırakırken, bu çalışmayla maddi bedenimden soyutlanan ben, ‘edimsel algı’min (ve algıların) yeni çerçevelerinde ‘sıkışmak’ üzere, içerdiğim ‘gizil güç’le, “organsız beden”ime yerleşirken, bellekte bir harekete yol açtığımı umuyorum.

Öncelikle; teşvik ve yönlendirmeleri, aydınlatıcı bilgi ve kavrayışlarıyla ilk baştaki puslu fikrimi berraklaştıran ve ona farklı yollardan (yeniden) ulaşmamı sağlayan bu ışıklı yolun rehberlerine; en başta tez danışmanım Sn. Doç. İnci Eviner olmak üzere, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi hocalarına ve sevgili çalışma arkadaşlarıma, en derin teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca, çalışmalarım sırasında benden desteğini esirgemeyen sevgili aileme, kütüphanesinden faydalandığım Bahçeşehir Üniversitesine, sınırlı zamanlarımı sınırsızca bana ayırarak, çalışmamın tamamlanma aşamasındaki yardımlarından dolayı Sn. Gökhan Sepil’e, tezimin editörlüğünü yapan sevgili arkadaşım Yeşim Tabak’a ve oluşmakta olan kavrama kattıklarından dolayı Sn. Sarp Yılmaz’a da ayrıca teşekkür etmek isterim.

İstanbul; Aralık, 2007

Şafak Tuba ÇATALBAŞ

## İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>2. SİNEMADA BEDEN VE BEDENİN SINIRLARI.....</b>	<b>4</b>
2.1. Sinematografik Beden.....	4
2.2. Kadraj ya da Çerçeve.....	6
<b>3. SİNEMATOGRAFİK ALGIDA PARÇA, BÜTÜN VE GERÇEKLİK.....</b>	<b>9</b>
3.1. Sinematografik Zaman ve Uzay.....	9
3.1.1. Hareket – İmaj ve Zaman – İmaj Kavramları.....	12
3.2. Dekupaj.....	15
3.3. Montaj.....	17
<b>4. OYUNCU BEDEN.....</b>	<b>19</b>
4.1. Performatif Beden ve Oyunculuk.....	20
4.2. Vahşet Tiyatrosu ve Oyuncu Beden.....	21
4.3. Sinemada Oyunculuk.....	23
<b>5. YEŞİLÇAM SİNEMASINDA BEDEN.....</b>	<b>27</b>
5.1. Yeşilçam Sineması Tanımı.....	27
5.2. Yeşilçam Sinemasında Farklı Bedenler.....	29
5.2.1. Sakat / Eksik Beden.....	30
5.2.2. Dişil / Eril / Performatif Beden.....	32
5.2.3. ‘Robot’ Beden.....	34
5.3. Yeşilçam Sinemasında Sık Tekrarlanan Bir Replik : “Bedenime Sahip Olabilirsin Ama Ruhuma Asla”.....	36
5.4. Yeşilçam Sinemasında Sık Tekrarlanan Bir Tema Olarak Körlük.....	38
<b>6. BEDENİN YENİDEN TANIMLANMASI : BEDENSİZ PERFORMANS.....</b>	<b>41</b>
6.1. Görsel Bir İmge ve Zihinsel Bir Kavram Olarak Beden.....	41
6.2. Bedenin Zaman ve Mekan İçindeki Hareketliliği.....	43
6.3. Bedenin Soyutlaştırılması.....	46



<b>7. BEDENSİZ PERFORMANS VE BİR YER ALTI ÖRGÜTÜ:</b>	
<b>NARO</b> .....	48
7.1. Oyuncu Beden Nuri Alço'nun Bedeninin Sınırlarını Aşan İmgesi.....	48
7.2. "Bedensiz NARO" ve "NARO Bedeni" .....	50
<b>8. BEDENSİZ PERFORMANS VE YEŞİLÇAM</b> .....	52
8.1.Oyuncu Beden Olarak Fatma Girik.....	52
8.2. "Kambur" Filminin Bedensiz Performans Kavramıyla İlişkilendirilerek İncelenmesi.....	53
8.3. "İntikam Meleği (Kadın) Hamlet" Filminin Bedensiz Performans Kavramıyla İlişkilendirilerek İncelenmesi .....	58
8.4. "Japon İşi" Filminin Bedensiz Performans Kavramıyla İlişkilendirilerek İncelenmesi .....	62
<b>9. SONUÇ</b> .....	66
<b>KAYNAKÇA</b> .....	70
<b>EKLER</b> .....	74
Ek 1. Film Künyeleri.....	74
Ek 2. Şekiller .....	76
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	87

## ŞEKİLLER LİSTESİ

	<b>Sayfa No</b>
<b>Şekil.1:</b> Edgar Degas, The Dance Lesson, 1879 .....	76
<b>Şekil 2:</b> Edward Hopper , Sun In An Empty Room, 1963 .....	76
<b>Şekil 3:</b> Edward Hopper , Morning Sun, 1952 .....	76
<b>Şekil 4:</b> “Freddy Kruger”, A Nightmare On Elm Street, 1984.....	77
<b>Şekil 5:</b> Ron Mueck, Mask II, 2001, James Cohan Gallery .....	77
<b>Şekil 6:</b> Kambur filminden, Yön. Atıf Yılmaz, 1973 .....	78
<b>Şekil 7:</b> İntikam Meleği Kadın Hamlet filminden, Yön. Metin Erksan, 1976 ...	78
<b>Şekil 8:</b> Japon İşi filminden, Yön. Kartal Tibet, 1987.....	79
<b>Şekil 9:</b> Motion blur .....	79
<b>Şekil 10:</b> “A Time Lapse Lunar Eclipse” .....	80
<b>Şekil 11:</b> Uzun pozlanmış fotoğraf.....	80
<b>Şekil 12:</b> “Expansion in Space” .....	81
<b>Şekil 13:</b> Nuri Alço.....	81
<b>Şekil 14:</b> NARO, eylemler. 2002-2005 .....	82
<b>Şekil 15:</b> NARO, eylemler. 2002-2005 .....	82
<b>Şekil 16:</b> NARO, eylemler. 2002-2005 .....	82
<b>Şekil 17:</b> Erkek Fatma filminin afişi, 1964 .....	83
<b>Şekil 18:</b> Türkan Şoray, Vesikalı Yarım filminden, 1968.....	83
<b>Şekil 19:</b> Kambur filminden, Yön. Atıf Yılmaz, 1973 .....	84
<b>Şekil 20:</b> İntikam Meleği Kadın Hamlet filminden, Yön. Metin Erksan, 1976 ...	84
<b>Şekil 21:</b> İntikam Meleği Kadın Hamlet filminden, Yön. Metin Erksan, 1976 ...	85
<b>Şekil 22:</b> Japon İşi filminden, Yön. Kartal Tibet, 1987.....	85
<b>Şekil 23:</b> Japon İşi filminden, Yön. Kartal Tibet, 1987.....	86
<b>Şekil 24:</b> Japon İşi filminden, Yön. Kartal Tibet, 1987.....	86

## 1. GİRİŞ

Post-yapısalcı düşüncenin önemli isimlerinden Judith Butler, beden ve cinsiyet kavrayışlarımızın koşullandırmalardan oluştuğunu, her tür toplumsal cinsiyet kurgusunun bir tür ‘kişiliğe bürünme’ hali, dolayısıyla da bedenlerimizin bir ‘kurgu’ olduğunu söylemektedir. Performatif olma hali, bedene ait bir olgudur. Bu ‘hal’, bir organ gibi kesilip atılabilir veya kesilip atılacak organı bulunmayan bir bedende; ‘organsız beden’de bir gizil güç olarak mevcut olabilir mi? Performatif olma halinden soyutlanmış beden; organsız beden, bu gizil gücünü sonuna kadar kullanarak dengeleri ters yüz edebilir ve bu sefer beden ‘neredeysse’ yok olduğu halde bir performans oluşabilir mi? Buna da beden-siz performans denilebilir mi? Bu sorular çerçevesinde yeni açılımlara olanak sağlamayı hedefleyen bu çalışmada ‘Bedensiz Performans’ kavramı ortaya atılmakta ve kavram, sinematografik aygıtın özellikleri göz önünde bulundurularak tartışılmaktadır. 21. yüzyıl sürmekteyken, H.B. Kahraman’ın<sup>1</sup> dikkat çektiği üzere Türkiye’de beden, kimlik, mekan, bellek gibi toplumsal kuramın ele aldığı sorunların, görsel kuramla da ilişkilendirileceğini gösteren çalışmaların çok az oluşu, özellikle de beden konusunun sinemada tartışılmasının gerekliliği, bu çalışmanın hareket noktalarından birini oluşturmaktadır. Yeşilçam sineması, yeşerdiği toplumdaki sosyo-kültürel süreçlerin ideolojik yansımalarını taşımanın ötesinde, toplumsal bellekte canlı ve her an algılanmaya hazır bir ‘virtüel imaj’ olarak mevcuttur. Bu çalışma ise, ona şimdi’den bakan ve onu hatırlayan bir ‘edimsel imaj’lar bütünü yardımıyla onu kristalize etmeye çalışıyor, bunu yaparken de bu kristal-imajın varolduğu belirsiz sınırları beden üzerinden aşma gayreti taşıyor.

“Yeşilçam Sinemasında Beden ve Bedenin Yeniden Tanımlanması: Bedensiz Performans” başlıklı bu tez çalışmasında, öncelikle sinematografik bedenle ilişkili olarak kadraj/çerçeve sorunsalı ele alınacak, daha sonra sinematografik algı konusu Bergson ve Deleuze’ün düşünceleri ışığında sinematografik bedenle

---

<sup>1</sup> Hasan Bülent Kahraman, **Cinsellik, Görsellik ve Pornografi** (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005), xv.

ilişkilendirilecektir. Oyuncu beden, bedenin performatif olma özelliği vurgulanarak, Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu bağlamında tanımlanacaktır.

Bu çalışma kapsamında Yeşilçam sinemasında beden, iki şekilde tartışılacaktır: İlk olarak, Yeşilçam sinemasında genel bir sorunsal olan ruh-beden ikiliği, ardından 'özel' bazı beden çeşitleri; eksik/sakat beden, eril/dişil/performatif beden ve 'robot' beden ele alınarak, önce bu bedenlerin temsil ettikleri üzerinden genel bir sorunsallaştırmaya gidilecek, daha sonra da söz konusu bedenler Bedensiz Performans kavramı ile ilişkilendirilerek sinematografik açıdan, film düzleminde incelenecektir.

Bedensiz Performans, bedenın yeniden tanımlanmasının ve bu tanımlanma sürecinde dönüştüğü 'yeni beden'in adıdır. Yani bu kavram, hem süreci, hem de sonucu bir arada kapsamaktadır. Bir 'performans' olduğu için de, tanımı gereği sabit değildir; tekrar tekrar tanımlanıp yeniden kurulabilmektedir. Jean Baudrillard, "İmkansız Takas" adlı kitabında yer alan "Gereksiz İşlevler" adlı yazısında, sanalın içinde kendi yapay eşdeğerlerini bulduklarında, dünya ya da gerçekliğin gereksiz hale geldiklerinden bahsetmektedir. Klonlama, türün yeniden üremesi için yeterli olduğunda cinselliğin; her şey sayısal kodlarla şifrelenebilir hale geldiğinde, dilin gereksiz bir işleve dönüştüğünü söyleyen Baudrillard'a göre her şey beyinde ve beyin hücreleri ağında özetlenebilir hale geldiğinde, beden gereksiz bir işleve dönüşür. Baudrillard, bilişim ve makinelerin otomatizmi üretim için yeterli olduğunda, emeğin gereksiz bir işleve dönüşmesinden dem vurur. Marx'ın düşüncelerinde de sorulan "işgücünden arındırılmış insanı ne yapmak gerektiği" sorusunu hatırlatarak, hiç de yeni olmayan sorunun, giderek radikalleştiğini vurgular<sup>2</sup>.

Foucault ise özne üretiminin bir ölçüde bedenın maduniyeti, hatta yok edilmesi yoluyla gerçekleştiğini iddia eder. Ruhun bedenın hapishanesi olduğu modern dünyada, ayrılmış bir kendiliğin doğuşu, ruh tarafından ikame edilen bedenın yüceltilmesi anlamına da gelmektedir<sup>3</sup>.

Baudrillard'ın gereksizleştirdiğine dikkat çektiği 'işlev'i tekrar gerekli, hatta vazgeçilmez kılmanın tek yolu, onu bir 'performans'a dönüştürmektir. Böylece

---

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, **İmkansız Takas**, çev. Ayşegül Sönmezay (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), 45-46.

<sup>3</sup> Judith Butler, **İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler**, çev. Fatma Tütüncü (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), 90.

Baudrillard'ın deyimiyle “gereksiz bir işleve dönüşmüş olan beden”, ancak kendi yarattığı performansla bütünleştiğinde ‘itibarını kendisine iade edilmiş’ olur –üstelik yokolmanın, kaybedilmenin eşliğinden dönmüş olduğu için değerine dair artan farkındalıkla birlikte.

Bedensiz Performans ile sinema ilişkisi, felsefi ve sinematografik düzlemde ele alınmalıdır. Sinematografik açıdan bakıldığında bu ilişki daha en baştan, temel yapısal unsurlarda kendini ortaya koymaktadır: çekim ölçekleri, insan vücudu esas alınarak belirlenir. Şöyle ki; Genel Plan, bir insan boyunun çerçeveye sığdırılması veya aynı ölçekteki çerçeveye sığan diğer obje ve görüntüler; Orta Plan, bir insanın bel hizasından görüntüsü veya o alana sığabilecek diğer obje ve görüntülerdir<sup>4</sup>. Bu bağlamda sinemanın doğrudan bir Bedensiz Performans alanı olduğu kabul edilebilir; zira maddi bir bedene gerek olmaksızın, bir beden ideasının kurulması ve bu ‘idea’nın, planların oluşturulmasında referans alınması yeterli olmaktadır.

İşte bu çalışma, sinematografik bedenin iade-i itibarını, onun Bedensiz Performansını görünür kılarak vermeyi amaçlamakta; bunu da Yeşilçam sineması çerçevesinde gerçekleştirirken, yer yer bu ‘bedensizliğin’ toplumsal bellekteki izlerini sürmektedir.

---

<sup>4</sup> Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı** (İstanbul: Pan Yayıncılık, 1998), 189.

## 2. SİNEMADA BEDEN VE BEDENİN SINIRLARI

### 2.1 Sinematografik Beden

Sinema görsel bir sanattır. Sinematografik beden, her şeyden önce bir görüntüdür. Sinema aynı zamanda bir sadeleştirme, eksiltme sanatıdır. Gücünü bu eksiltili (elliptique) yapısından alan sinema, “göstermeden göstermek, söylemeden söylemektir<sup>5</sup>.”

Bir filmde hiç insan olmasa bile, planlardan oluştuğu andan itibaren, o filmde insan bedeni zımnî olarak mevcuttur, kameranın gözünde durmaktadır<sup>6</sup>. Bu, teknik olarak da pratik uygulamada anlamını bulmuş bir tespittir; çekim ölçekleri, **insan vücudu** esas alınarak belirlenir. Örneğin Yakın Plan, bir insanın göğüs veya omuz hizasından görüntüsü veya o alana sığabilecek diğer obje ve görüntüler olarak tanımlanmaktadır<sup>7</sup>. Bu bağlamda sinemanın doğrudan bir Bedensiz Performans alanı olduğu kabul edilebilir; zira maddi bir bedene gerek olmaksızın bir beden ideasının kurulması, bu ‘idea’nın, planların oluşturulmasında referans noktası olarak alınması yeterli olmaktadır.

“Sinema bir düşünce makinesidir” diyen Deleuze, bir paradoksa dikkat çekiyor. Sinema hem Benjamin’in vurguladığı mekanik ‘yeniden üretim’ tekniğini kullanması hem de bu otomatik üretim tekniğine karşıt olarak ‘sinema-düşünce’ler yaratabilmesiyle, bir ‘düşünen makina’dır; paradoksal bir sanattır<sup>8</sup>. Sözü edilen ‘sinema-düşünce’leri yaratma olanağını sağlayan sinemanın tekniğidir; fakat teknik tek başına düşünce yaratmaz. Sinemada düşünmek, Gönen’in dikkat çektiği gibi, tekniğin otomatik üretiminden öte, bir öznel seçim ve kararı gerektiren ‘sinematografik operasyon’ların organik bireşiminde gerçekleşmektedir. Çerçeveleme, çekim, montaj gibi sinemanın kendine has operasyonlarıyla yaratılan

<sup>5</sup> Phillippe Durand, *Cinema et montage: un art de l’ellipse*, Paris: Les Editions du Cerf, 1993 (Aktaran: Metin Gönen, **Paradoksal Sanat Sinema** (İstanbul: Es Yayınları, 2004), 70.

<sup>6</sup> Pascal Bonitzer, **Kör Alan Ve Dekadrajlar**, çev. İzzet Yaşar (İstanbul: Metis Yayınları, 2006), 106.

<sup>7</sup> Aslanyürek, **age**, 189.

<sup>8</sup> Walter Benjamin’e göre sinema sanatının kendisi özünde bir “yeniden üretim”dir. “Filmlerin teknik olarak yeniden üretimleri, onları üretme tekniklerinin kendisine içkindir” diyen Benjamin’e göre sinemayla birlikte, yeniden üretim tekniğinin kendisi bir sanat biçimi haline gelmiştir [Aktaran: Metin Gönen, **Paradoksal Sanat Sinema** (İstanbul: Es Yayınları, 2004), 73-78].

ilişkilendirmeler aracılığıyla sinematografik düşünceler geliştirilir. Sinematografik beden, her şeyden önce bir düşüncedir.

Andre Bazin, bu sinematografik operasyonların içinde belki de en fazla belirleyici güce sahip olanın; montajın tanımını yaparken, montajın “imajların nesnel olarak içermediği anlamlar yaratmak” olduğunu söyler. “Anlam, imajda değil, montajın seyircinin bilincine gönderdiği gölgededir” diyen Bazin’e göre bu anlamdaki montaj yasaklanmalıdır. Çünkü bu tür montaj, gerçeğin kendisine değil, yönetmenin bu gerçekle ilgili düşüncesine dikkat çeken yapay bir müdahaledir. Olması gerekense, gerçekliği parçalayıp yeniden yapılandırmak ve seyirciye yapay anlamlar sunmak değil, gerçekliğin saf halini bozmaksızın onu açıklamaktır: “Dünyayı parçalamadan ifade etmek; doğal bütünlüklerini bozmadan, varlıkların ve şeylerin gizli anlamlarını açıklamak<sup>9</sup>.” Burada hatırlamakta fayda var ki montaj, politik bir müdahaledir; fakat daha en baştan, montaj aşamasından önce, kamerayı eline alan ve çekime başlayan kişi, politik bir müdahalede bulunmaya başlamıştır bile. Yani aslında ‘dünyayı parçalamadan ifade etmek’, tamamen ‘saf’ ve ‘objektif’ olmak mümkün gözükmemektedir.

Orson Welles’in ‘alan derinliği’ uygulaması ve İtalya’da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı filmlerindeki ‘plan sekans’ kullanımları, yine de bu anlamda Bazin’i tatmin eden örneklerdir<sup>10</sup>. Fakat Bazin’in ‘parçalanmadan ifade edilen dünya’ında çoktan parçalanmış bir unsur, bütün parçalılığı ve görünmezliğiyle oradadır: İnsan bedeni.

Lacan, ortopedik bütünlük olarak tanımladığı bedenin bütünlüğünün ayna evresinde ortaya çıktığını belirtir. Kendi bedenini eksik, koparılmış, parçalanmış beden olarak algılayan çocuk, ancak aynada gördüğü kendi imgesiyle bir bütün olarak algıladığı anne imgesi üst üste çakıştığında ortopedik bütünlüğe ulaşır. Buna karşın bedenin parçalanması artık bir korku unsuru olarak rüyalarda ortaya çıkacaktır. Lumiere kardeşlerin kendi icatları olan sinematografla gerçekleştirdikleri *Trenin Gara Girişi*

---

<sup>9</sup> age, 29.

<sup>10</sup> “Plan” (çekim), kameranın bir kez çalıştırılması ve durdurulması sonucu elde edilen bütünlüklü çekim birimidir. “Sahne”, bir çok farklı plandan oluşan, ama planların ardışıklığında belli bir zaman ve mekan sürekliliği içeren film bölümüdür. “Sekans” farklı planlardan ve sahnelerden oluşan, ama “eksilti”ler (ellipse) içerdiği için sahne gibi zamansal ve mekansal süreklilik içermeyen bir film bölümüdür. Sekansın içerdiği bütünlük, daha çok bir anlatı (narration) bloğu olma anlamındadır. “Plan sekans”, tek bir uzun plandan oluşur; dolayısıyla zaman, mekan ve anlatı bütünlüğü içeren bir filmsel bloktur. “Alan derinliği”, özel objektif kullanımıyla kameranın net olarak çektiği arka mekanları ifade eder. Anlatı tekniğinde, imajların ön ve arka mekanlarında aynı anda gerçekleşmekte olan eylemlerin bütünlüğünü sağlar. Andre Bazin, “plan sekans” ve “alan derinliği” tekniklerini, gerçeği bir blok bütünlüğüyle filme almaya izin verdikleri için, estetik seçim olarak yüceltmektedir (Gönen, M. 2004).

adlı 1 dakikalık filmlerinin 1895 yılında Paris Grand Cafe'deki gösterimi sırasında yepyeni bir deneyim yaşayan izleyici, perdeden üzerine gelen trenin 'gerçek' olduğu izlenimine kapılarak müthiş irkilir; dehşetten donakalanlar, bağırarak kaçanlar, salonu terkedenler olur<sup>11</sup>. Ama temelde uyandırdığı tepki hayranlıktır. Lacan'ın imgesel gerçeklikten simgesel gerçekliğe geçişte güçlü bir araç olarak gördüğü bu evre, insan öznesinin oluşumundaki birincil süreçtir. Bu bağlamda, izleyici olarak sinema deneyimini ilk kez yaşayan yetişkin insan, 'sinematografik beden'inin bütünlüğünün ayırımına ilk kez varan ayna evresindeki çocuktur.

'Çocuk' büyüdükçe, henüz yeni bir icat olan sinemanın bir sanat haline geliş sürecinde, benlik ve bilincin gelişimiyle birlikte 'sinematografik beden' kendini oluşturur. Bu süreç, iki yönlü olarak incelenebilir: Ses ve görüntü. Başka bir deyişle, plastik bir öge olarak beden ve ses-beden. Kuşkusuz sessiz sinema dönemi ayrıca ele alınmalıdır. Montaj ise bütün bunlarla birlikte ve başlıbaşına tartışılacak ayrı bir boyuttur. Fakat bedenın sınırları eğer sinema ile herhangi bir şekilde ilişkilendirilerek tartışılacaksa, öncelikle çerçeve –ya da kadraj- kavramını ele almak gereklidir.

## 2.2 Kadraj ya da Çerçeve

“Düşüncelerimin çeperi, muhtemelen, sandığımdan çok daha dar.”

Ludwig Wittgenstein<sup>12</sup>

“Çerçevelemek” (cadrer) bir boğa güreşi terimidir: “Kılıçla son öldürücü darbeyi vurmadan önce boğayı hareketsiz bırakmak<sup>13</sup>.” Fotoğraf enstantanesinin de anı böyle hareketsiz bırakarak ona son darbeyi vurduğunu söyleyen Bonitzer, çerçeveleme teriminin, 1923 yılında, her türlü derinliğin resimden silinir gibi olduğu, eşzamanlı olarak da hem amatör enstantane fotoğrafçılığının hem de sinemada montaj deneylerinin ve hareketli çekimlerin alabildiğine genelleşip yaygınlaştığı bir sırada, fotoğraf ve sinema için uygun bulunmuş olduğuna dikkat çekiyor.

Çerçeveleme kavramı temelde bütünden bir parçayı kesip ayırmaktır. Seçmek ve taraf tutmaktır. Diğer taraftan bakıldığında, hapsetmektir: Çerçevde olan, hapistir. Ama aynı zamanda da seçilmiştir. Seçilmiş bir 'parça'dır.

<sup>11</sup> Lumire Kardeşlerin 13 Şubat 1895'te patentini aldığı, adı sonradan Sinematograf olarak değiştirilen Kinetoscope de (en) projection (Projeksiyonlu Kinetoskop) kamera ve yansıtıcının tek aygıtta birleştiği bir icattır.

<sup>12</sup> Ludwig Wittgenstein, **Yan Değniler**, çev. Oruç Aruoba (İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 1999), 51.

<sup>13</sup> Bonitzer, **age**, 163.



Çerçeve sınırdır. Ama aynı zamanda sınırları ortadan kaldırıcı özelliğe sahiptir; enstantane fotoğrafçılığında olduğu gibi. Sokaklar, parklar –her an her yerde o an’la birlikte dondurulabilirsiniz. Enstantane fotoğrafçılığı bu anlamda bir devrim sayılır; zira artık uzay ve hareketin tümü yakalanabilir durumdadır.

Fotoğraf ve sinemayla birlikte çerçeve kavramı farklı bir boyut kazanmış, resim sanatı da bundan etkilenmiştir. Artık çerçeve, içinde bir hareketi barındıran, kimi zaman da kadraj-dışı’na gönderme yapan işlevsel bir öğedir. Adeta kameranın bakış açısından dansı ve dansçıları resmeden Degas’ın kompozisyonlarında bu açıkça görülür (Şekil 1). G. Picon’un Degas hakkında yazdıkları bunu destekler niteliktedir: *“Tablo artık o eski hareketsiz, dikdörtgen, ölü sineği tutan örümcek ağı değildir; kendisini yöneten güç tarafından yönlendirilir, bir travelling hareketiyle önümüze açılır”*<sup>14</sup>.

Aksiyonel bir görüntü olmanın ötesinde, önceki ve sonrakinden koparılmış bir zamansal aralığın, diğerlerinden ayıklanması bağlamında enstantane meselesiyle ilgilenen empresyonistler, ‘gösterilmeyen imaj’ın gücünü kullanırlar. Ulus Baker’in dikkat çektiği gibi, natürmort bir alan-dışı (off-screen) sanattır. Bu bağlamda devreye giren Vertov’un ‘aralıklar teorisi’ne göre, esas önemli olan, iki imaj arasındaki o boş alandır ve her şey, sinematografi, orada kurulacaktır. “Transandantal bir imaj” olarak birikimler, perdeyle, ekranla, seslerle aramıza girerler ve imajları tekrarlayıp dururlar<sup>15</sup>. Alan Badiou’nun dediği gibi “sinema bir sürekli geçmiş sanattır.” Badiou, resim sanatını bir görme sanatı olarak nitelendirirken, sinemayı bir görmüş-olma sanatı olarak değerlendirir. Resim sanatında, o anda bakıp gördüklerimiz imgelemi ve düşünceyi temellendirirken, sinema sanatında daha önce gördüklerimiz ve duyduklarımız daha sonra göreceğimiz ve duyacaklarımızı (sürekli) ziyaret eder ve böylelikle sinema-fikirler doğar. Diğer bir deyişle sinema sanatı, beyaz perdede gördüklerimiz ve duyduklarımızın sonsuz bir yeniden-ziyaretidir (revisitation)<sup>16</sup>. Empresyonistler “transandantal imaj” fikrinin resimdeki temsilcileri olarak, sinemanın doğasındaki bu ‘sahte hareket’in bir anlamda ‘hakikatini’ oluştururlar denilebilir.

---

<sup>14</sup> Bonitzer, *age*, 164.

<sup>15</sup> Ulus Baker, “Bresson ve Transandantal İmaj”,  
Körotonomedia - <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,243,0,0,1,0> [26.09.2007]

<sup>16</sup> Gönen, *age*, 74-75.

Boşluğu vurgulayarak gerçeğin tuhaflığını sergileyen Amerikan gerçekçiliği, (American realism) resim sanatıyla birlikte anılmakla birlikte, sinemayla ilişkisi bakımından önemlidir. Taşıdıkları gerçeküstü havayla tekinsizlik yaratan bu ‘gerçekçi’ resimlerde, çerçevenin dışında olana yapılan vurgu dikkat çekicidir. Edward Hooper’ın resimlerinde bu vurgu özellikle belirgindir (Şekil 2, Şekil 3). ‘Gösterilmeyeni göstermek’, sinema sanatının özüdür. Amerikan gerçekçiliği geleneğini takip eden hiperrealizmin yaptığı da bir tür aşırı-görsellik üretmektir. Tedirginlik yaratan da bu görme duyusunun aşırı oluşudur; popüler bir korku filmi serisi olan Elm Sokağı’nda Kabus (A Nightmare On Elm Street)’un bir bölümünde, kurbanının kulaklarını ‘aşırı-duyarlı’ kılarak ona işkence yapan protez elli bıçak parmaklı katil Freddy’yi bir hiperrealistle karşılaştırmak, çağrışımsal olarak mümkündür (Şekil 4). Hiperrealist sanatçı Ron Muecke’in ‘gerçekten daha gerçek’ dev heykellerini görmek, algıda bir fazlalık yaratır; sanki acı vermek istercesine, izleyenin görme duyusu aşırı keskinleştirilmiş, ‘fazladan görmesi’ sağlanmış gibidir (Şekil 5).

Klasik çağdaki tabloların görkemli ve süslü çerçeveleri, modern resmin fotoğraf ve sinemayla birlikte değişen kompozisyonlarıyla çerçevenin geçirdiği dönüşüm ve çağdaş sanattaki kimi eğilimlerle ‘çerçevesizleştirme’ (land art<sup>17</sup> örneğinde olduğu gibi) –bütün bunlar aslında aynı şeye vurgu yapıyor: Çerçeve, bir sınırdır. Sinematografik beden sınırlarının tartışılması, bu ‘çerçevenin sınırlarında’ gerçekleşmelidir. Sınır ihlalleri, bu tartışmanın sınırlarına dahildir.

---

<sup>17</sup> Sanatın doğadan kopuk, steril ve “sonlu” alanlardan kurtarılıp özgür doğaya taşınmasından yana bir anlayış olan *land art*; diğer adıyla *arazi sanatı*; eserin doğada uğrayacağı değişimi de içinde barındırmasıyla bir süreç sanatıdır ve önceden belirlenmiş, verili sınırları bu anlamda baştan reddetmektedir.

### **3. SİNEMATOGRAFİK ALGIDA PARÇA, BÜTÜN VE GERÇEKLİK**

Bu bölümde, zaman ve uzay (mekan) kavramlarının sinematografik algıdaki karşılıklarına geçmeden önce, Bergson'un Madde ve Bellek adlı eserinde geliştirdiği bazı düşünceler üzerinde durulacaktır. Daha sonra, sinematografik operasyonlardan dekapaj ve montaj ele alınarak, bu öğeler sinematografik bedenle ilişkilendirilecektir.

#### **3.1 Sinematografik Zaman ve Uzay**

Bergson, Madde ve Bellek'te, süre'yi beden-ruh ilişkisi bağlamında geliştirir. Uzam ve süre arasındaki karşıtlık, artık yerini madde ile bellek, ya da madde ile süre arasındaki karşıtlığa bırakmıştır. Madde, Bergson'da 'imge'nin ta kendisidir; gözlerimi açtığımda bu imgeleri algılarımdır. Gözlerimi kapadığımdaysa bu imgeler benim için görünmez olur. Bu, şu demektir: algım bana maddeyi doğrudan, olduğu gibi verir. Bergson'da algı, geleneksel yaklaşımların tersine, nesnel maddenin ya da dış dünyanın özünde bıraktığı dönüşmüş, kırılmaya uğramış iz değildir. Algı, olması gereken düzeyinde, yani saf eğilim olarak ele alındığında, maddeyle özdeşdir. Fakat edimsel algı, zorunlu olarak maddeyi kendince kesip biçer; organizmanın ihtiyaçları doğrultusunda maddeden bazı kısımları alıp, kalanı görmezden gelir; bir anlamda yok sayar. Öte yandan algı ve belleğin doğaları birbirinden farklıdır: algı ne kadar maddeye yakınsa, bellek de o kadar maddeden uzaktır. Anılar beyinde saklı durmaz; beyin, bedenin ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik bir eylem merkezinden başka bir şey değildir. Deneyim, algı ve bellek karışımıdır. Sezgi'yi yöntem olarak benimseyen Bergson, deneyimi (algı-bellek karışımını), onu belirleyen saf eğilimlere (saf algı ve saf belleğe) ayırmaktadır. Bu eğilimlerin deneyimde somutlaşmasıyla ortaya çıkan, biri maddeye (bedene, uzama) diğeri belleğe (ruha, süreye) ait iki oluş çizgisidir. Madde ve Bellek'in son bölümündeyseniz Bergson, maddenin de sürenin hallerinden biri olduğunu söylemektedir. Bergson'a göre madde, sürenin en gevşek, en seyrek halidir. Simgesel zamanın tersine, anlar sürede iç içe bulunur; fakat süre seyredikçe anların iç içeliği yerini şeylerin yan yanahlığına bırakır. Süreklilik giderek zayıflar, zaman genişleyerek uzama dönüşür. Aynı şekilde, şimdi, geçmişin en sıkışmış

halidir. Geçmiş, şimdinin en seyrek halidir. Her şey, süredeki gevşemeler ve sıkışmalarla eklemelenmeye başlar. Sürenin içinde, karşıtların birbirini mutlak biçimde dışladığı bir ikilik artık mümkün değildir<sup>18</sup>.

Bergson'a göre us ve bilim sinematografik olarak çalışmaktadır. Film, ard arda dizilmiş hareketsiz resimlerden oluşur; us da bu resimleri filmin akışını durdurmak suretiyle analiz ederken, akışın kendisini kavrayamamış olur. Bu aslında şu yüzdendir; us ve bilim zamanı uzaya bağlar; onu aylara, yıllara böler. Dış dünyaya özgü zaman 'homojen zaman'dır, eşit aralıklara bölünerek sayılabilir hale getirilmiş, uzaylaştırılmıştır. Fakat insanın zamansallığı başkadır; Bergson, dış dünyaya özgü uzamsal zaman tarafından perdelenen, kendisini ancak içsel yaşantılarda dolaysızca ortaya koyan, bilince özgü bu heterojen zamana 'süre' adını verir ve süreye ulaşma yöntemi olarak 'sezgi'yi kullanır. Süre, 'ölçülemeyen gerçek zaman'dır; korktuğumuzda, sıkıldığımızda, neşe duyduğumuzda, umutlandığımızda... farklı hızlar kazanır. Uzay niceliksel homojenliktir, yalnızca derece farkları sunar; fakat süre, kendisini niteliksel olarak değiştirme gücüne sahiptir. Bergson'a göre süreyi homojen zamana indirgemek, yaşamımızı durumlara bölmek, betimlemek, ayrımlar yapmak temel yaşamsal ihtiyaçlarımızı karşılayabilmemiz açısından kaçınılmazdır. Bu durumda şu çıkarsamayı yapmak mümkündür: süreyi homojen zamana indirgemek aslında bedenimiz için gereklidir; zira 'temel yaşamsal ihtiyaçlarımız' doğrudan bedenimizle ilgilidir. Sinematografik beden için de durum farklı değildir: sinematografik beden varlığını sürdürebilmesi, onun homojen bir zaman içinde tanımlanmasını, 'uzaysallaştırılmasını' gerektirir. Demek ki sinema yapmak için zamanın uzaysallaştırılması bir ilksel zorunluluktur, kaçınılmazdır. Fakat ancak uzaysallaştırılamayan, ölçülemeyen gerçek zaman olan süre, varlığını ortaya koyduğu sürece, sinema, 'sinema'dır. En azından modern sinema söz konusu olduğunda durum böyledir. Süre'yi hissettiren önemli bir sinemacı olan Andrey Tarkovski, Ayna filminin matbaa sahnesinde, bazı çekimleri yavaşlatılmış hareketlerle, fakat bu hareketi kolayca fark etmenin mümkün olmadığı bir şekilde gerçekleştirmiştir. Tarkovski, Mühürlenmiş Zaman adlı kitabında bu sahnenin çekiminden bahsetmektedir:

---

<sup>18</sup> Gilles Deleuze, **Bergsonculuk**, çev. Hakan Yücefer (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2006), 1-44. (Paragraf, eserin Fransızca'dan çevirisini yapan Hakan Yücefer'in, kitabın ilk bölümü olarak yazdığı "Deleuze'ün Bergsonculuğuna Giriş" adlı bölümden derlenmiştir.)

“...Sahneyi olabildiğince saygılı ve dikkatli çekmeye özel gayret gösterdik. Amacımız, seyircinin yavaşlatılmış sahnenin farkına hemen varmamasını, ancak garip bir şeyler oluyormuş ama ne olduğunu çıkaramıyormuş gibi bir duyguya kapılmasını sağlamaktı. Yavaşlatılmış hareketle özel bir düşüncenin altını çizmek değil, “oyuncusuz” olmasına karşı bir atmosferi belirtmek istemiştik”<sup>19</sup>.

John Berger, zamanı kavrayan ve birleştiren insan imgeleminin, zamanı bertaraf etme gücüne sahip olageldiğini söylemektedir. Bu gücün bellek yetisiyle çok yakından bağlantılı olduğunu belirten Berger, yine de zamanın yalnız hatırlanmış olmakla, bu anların unutulmaz hale gelmesiyle değil, bu tür anların deneyimi içinde zamana karşı bir kapalılık bulunması nedeniyle bertaraf edildiğine dikkat çekerek, bunların, *sonsuz kadar, for ever, toujours, siempre, ve immer* gibi sözcükleri uyandıran deneyimler olduğunu söylemektedir. İnsan deneyimi içinde sürekli ortaya çıkan cesaret, tutku, esrime, başarı, müzik gibi anların, bütün lirik ifade biçimlerinin malzemesi olduklarını hatırlatan Berger’a göre bunlar doruk anlarıdır ve imgelem/zaman ilişkisine içkindir<sup>20</sup>.

Bakhtin, matematikte kullanılan ve Einstein’ın izafiyet kuramıyla sunulmuş kronotop (chronotope) kavramını, edebiyat kuramına uyarlamıştır. Sözcük olarak zamanmekan demek olan kronotop kavramı, zamanın ve mekanın (uzay) birbirlerinden ayrılamaz olmalarına dikkat çekmesi bakımından önemlidir (1800’lerin ortalarından itibaren matematik kuramında tartışıldığı şekliyle; zamanın, mekanın dördüncü boyutu olarak ele alınması, Bergson’da ise maddenin, sürenin hallerinden biri olması).

“Zamanmekanın bu özelliği zamanın mekanda elle tutulur, gözle görülür bir varlık edinmesinde önemli rol oynar ve romana, filme, herhangi bir kültürel ürüne hayat veren, onu ayakta tutan can suyu gibidir. Felsefi, soyut unsurlar, toplumsal genellemeler, fikirler yerçekimine uyar gibi zamanmekana doğru çekilirler ve orada kanlı canlı bir varlık bulurlar; böylece sanat eserinin ya da kültürel herhangi bir üretimin tahayyül eden ve ettiren gücü işler hale gelir. Zamanmekan yapının yerçekimliliğini sağlayandır”<sup>21</sup>.

Akira Kurosawa’nın Macbeth filminde de mekanın özel bir kullanımıyla zamana vurgu yapılmaktadır. Kurosawa, Macbeth’in ormanda kaybolduğu sahnede, akılda kalıcı, dikkat çekici bir ağacın bulunduğu bir mekanı kullanmıştır. Atlılar üç kere bu ağacın çevresinde dolanırlar ve ağacı yeniden gördüğümüzde, atlıların dönüp dolaşp

<sup>19</sup> Andrey Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, çev. Füsün Ant, 2. bs. (İstanbul: Afa Yayıncılık, 1992), 128.

<sup>20</sup> John Berger, **O Ana Adanmış**, haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, 2. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 1986), 100.

<sup>21</sup> Z. Tül Akbal Süalp, **Zamanmekan: Kuram ve Sinema** (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004), 94.

Süalp, Zamanmekan: Kuram ve Sinema adlı kitabında bir izlek olarak kullandığı zamanmekan kavramının yapıyla ilişkisini tartışırken Bakhtin’den yola çıkar.

aynı yere geldiklerini, yani yollarını kaybettiklerini anlarız. Henüz bunun farkında olmayan atlılar, yollarını kaybedeli çok zaman geçmiştir<sup>22</sup>.

Zamanmekan kavramının hatırlattığı üzere, sinematografik aygıtın özellikleri göz önüne alındığında, bu çalışmada ele alınan ‘sinematografik beden’in zaman ve uzay içindeki varlığı, soyut bir beden söz konusu olduğunda bile, ‘somut’ olarak nitelendirilebilecek bir özellik kazanmaktadır.

### 3.1.1 Hareket-İmaj ve Zaman-İmaj Kavramları

Sinematografik beden, zaman ve uzay içindeki hareketi, Deleuze’ün Bergson’dan yola çıkarak ortaya koyduğu hareket-ımağ ve zaman-ımağ kavramlarına başvurularak tartışılmadan önce, sinematografik beden bir görüntü/ımağ olduğu kadar, bir fikir/kavram olduğunun altı çizilmelidir. Bu ayrıma daha sonraki bölümlerde (6.1. Görsel Bir İmağ ve Zihinsel Bir Kavram Olarak Beden) ayrıntılı olarak değinilecektir.

Bergson, 1907’de yazdığı *Yaratıcı Evrim (L’evolution creatrice)*’de sinematografik yanılsama adını taktığı bir formül öne sürer. Buna göre hareket ve katedilen mesafe birbirine karışmaz. Katedilen uzam geçmiştir, hareket ise şimdidedir. Hareket, katetme eyleminin kendisidir. Katedilen mesafe sonsuzca bölünebilirken, hareket bölünemez ya da her bölünmede doğası değişmeden bölünemez. Buna göre, katedilen uzamlar tek ve aynı homojen uzaya aittirler, oysa hareketler heterojendirler ve birbirlerine indirgenemezler. Başka bir deyişle; hareketi uzamdaki konumlarla ya da zamandaki anlarla, yani hareketsiz ‘kesitlerle’ yeniden kurmak mümkün değildir. Böyle bir yeniden-kurma, konumlara ve anlara homojen ve uzamdan kesilip alınmış, bütün hareketler için hep aynı olan bir zamanın soyut fikrini bağlamak demektir ki, bu şekilde hareketi elden kaçırmış oluruz. Bir yandan, iki an ya da konum sonsuzca birbirine yaklaştırıldığında bile, hareket hep ikisi arasında olup bitecektir. Diğer yandan, zaman ne kadar bölünürse bölünsün, hareket hep somut bir sürede gerçekleşecek, yani her hareket, kendi niteliksel süresine sahip olarak kalacaktır. Bu durumda, birbirine indirgenemez iki formül, karşı karşıya getirilmektedir: “gerçek hareket→somut süre” ve “hareketsiz kesitler+soyut zaman” (...)

(...) Deleuze, Bergson’un bu formülünden hareketle, sinemanın birbirini tamamlayan iki veriyle işlediği gerçeğini yinelerken (ımağ denen enstantane kesitler ile aygıtın

---

<sup>22</sup> Tarkovski, *age*, 129.

içinde ve aracılığıyla imajların akıp geçirildiği bir hareket ya da zaman), sinemanın sahte hareketin en tipik örneğini oluşturmakta olduğunu söylemekte ve Bergson'un bu en eski yanılsamaya günümüze ait ve çok modern bir isim (sinematografik) vermesinin ilginç olduğuna dikkat çekmektedir. Bergson, sinemanın doğal algımızın işleyişiyle paralellik gösterdiğini söylemekte ve bu noktada sinemanın doğal algının koşullarından koptuğunu savunan fenomenolojiden ayrılmaktadır.

Deleuze, sinemada imajın, koşulların dışındaki bir izleyiciye belirdiği anda düzeltildiğini söylerken, bu noktada, fenomenolojinin, doğal algı ile sinematografik algı arasında fark gözetmekte haklı olduğuna dikkat çekmektedir. Sinema bize hareketi eklediği bir imaj vermez, dolaysızca bir hareket-imaj verir. Bize verdiği kesit, hareketli bir kesittir, hareketsiz kesit+soyut hareket değildir. Bergson doğal algı-sinema paralelliğine 1907'de yazdığı Yaratıcı Evrim'de vurgu yapmasına rağmen, aslında doğal algının koşullarının ötesinde hareket-imaj'ın keşfi, Bergson'un, sinemanın resmi doğuşundan önce, 1896'da yazdığı Madde ve Hafıza'nın birinci bölümünün, Deleuze'ün deyimiyle "mucizevi icadıydı" (...)

(...)Hareket-imaj'ın Bergsoncu bu keşfinin erken tarihine rağmen, sinema başlangıçta doğal algıyı taklit etmeye zorlanmış, bir yandan sabit çekim açısı ve dolayısıyla biçimsel ve mekansal olarak hareketsiz plan; diğer taraftan, çekim aygıtının, soyut tekbiçimli bir zamana ait olan projeksiyon aygıtıyla karıştırılması, sinemanın başlangıcındaki durumunun yetersizlikleri olmuştur.

"Sinemanın evrimi, kendi özünün fethi ve yeniliği montajla, hareketli kamerayla ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesiyle gerçekleşecekti. O zaman plan mekansal bir kategori olmaktan çıkıp zamansal bir kategoriye dönüşecekti; ve kesit artık sabit değil hareketli bir kesit haline gelecekti. Sinema böylece Madde ve Hafıza'nın ilk bölümündeki tezle buluşacaktır."

Deleuze'ün gösterdiği şekliyle Madde ve Hafıza'nın ilk bölümünün tezine göre, hareketin yalnızca enstantane imajları, yani hareketsiz kesitleri yoktur; sürenin hareketli kesitleri olarak hareket-imajlar vardır. Son olarak hareketin ötesinde zaman-imajlar vardır –yani süre-imajlar, değişme imajlar, ilişki-imajlar, hacim-imajlar<sup>23</sup>.

Bergson süre'nin tam bir tanımını yapmadığı gibi, Deleuze de zaman-imaj'ın tam bir tanımını yapmamakta, "zamanın doğrudan-imajı" derken neyi kastettiğini açıkça

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, **Sinema 1: Hareket- İmaj**, çev. Ulus Baker, Körotonomedia - [http://www.korotonomedia.net/theoria/deleuze\\_cinema\\_1.html](http://www.korotonomedia.net/theoria/deleuze_cinema_1.html) [26.04.2007].

belirtmemektedir<sup>24</sup>. Zaman-ımağ'ı; zamanın bu kendi kendisini var edişini görünür kılan, kristal-ımağ'dır. Zaman-ımağ'ın köşetaşını oluşturan kristal-ımağ, kaydedilen olayın geçmiş'liğini, onun görünümünün şimdi'liğiyle kaynaştıran çekimdir. Başka bir deyişle, zamanın kendi güncelliğiyle olan kronolojik ilişkisini kesintiye uğratarak, onun kendi virtüelliğiyle bağlantıya girişini görünür kılmaktadır. Kristal-ımağ, virtüel ve edimsel imajların bölünemez birliğidir. Virtüel imaj öznel, geçmiştedir, ve hatırlanır. Virtüel imaj, bilincin dışında, 'saf hatırlama' olarak, zamanda oluşur. O her zaman geçici geçmişin içinde bir yerlerde, ama hala canlı ve edimsel bir imaj tarafından hatırlanmaya hazırdır. Edimsel imaj nesnel, şimdi'dedir, ve algılanır. Kristal-ımağ her zaman, ayırt edilemez bir edimsel ve virtüel imajın sınırında varolur.

Hareket-ımağ klasik sinemaya, zaman-ımağ da modern sinemaya tekabül etmektedir. Klasik sinema devamlılık sistemine dayanır ve burada hikayeyi rahat anlaşılır ve akıcı kılmak esastır. Devamlılık sisteminin terimleri; harekete kesme (the cut on action or movement), 180-derece çizgisi, karşı hareket çekimi bile hareketin varyasyonlarıdır. Zamanı içerseler bile, bu terimlerin hiçbiri doğrudan zamanla ilgili değildir. Deleuze'ün "rasyonel" kesme ("rational" cut) dediği şeyin temeli budur. Zaman-ımağ bize zamanın o gelip geçici, 'fani' anlarını verme yetisine sahipken (süre ve 'gerçek'), hareket-ımağ, sadece zamanın dolaylı bir temsilini sunar. Bu noktada Bergson ve Deleuze'ün ikilikleri arasındaki paralelliği açıkça görmek mümkündür: zihin=rasyonel, sezgi=irrasyonel<sup>25</sup>.

Deleuze, sinema sanatının modernizmini ifade eden zaman-ımağ'ın, sinemanın doğasında bir hayalet gibi her zaman var olduğunu belirtmektedir. Fakat bu ontolojik hayaletin görünen canlı bir vücuda sahip olabilmesi için, sinemanın, Aristotelesçi klasik öykünme sisteminden kurtulması; hareket-ımağ'dan zaman-ımağ'a geçmesi gerekmiştir.

Sinematografik beden, bu bağlamda, bir fikir/kavram ve görüntü/ımağ olarak, zaman içinde hareket eden bir hayalet-fikir'dir ve tüm virtüelliğiyle geçtiği yerlerde kanlı-canlı izler bırakırken, edimsel olarak algılanır.

---

<sup>24</sup> Donato Totaro, Gilles "Deleuze's Bergsonian Film Project: Part 2: Cinema 2: The Time-Image", 1999, mars 31, [http://www.horschamp.qc.ca/9903/offscreen\\_essays/deleuze2.html](http://www.horschamp.qc.ca/9903/offscreen_essays/deleuze2.html) [29.05.2007].

<sup>25</sup> Totaro, **age**.



### 3.2 Dekupaj

Genel anlamda sinema montaj ve deкупaj sinemaları olarak ikiye ayrılmaktadır. Dekupaj sineması daha çok sinemanın ilk yıllarına ait bir uygulama olarak bilinir (zorunlu olarak sabit duran kamera) ve basitçe olay örgüsünü bağlamaya yöneliktir. Anlama yönelik herhangi yaratıcı katkı, montajla ilişkilidir ve Eisenstein sinemasıyla gündeme gelen montaj sinemasına aittir.

Kelime anlamıyla deкупaj, çevre kesme işlemi demektir. Sinemada da sahne/planların çekime hazırlık aşamasında düzenlenmesini ifade eder. Bir reji terimi olarak dekupe etmek, senaryo üzerinde yapılan bir çalışmadır ve plan/sahnelerin nasıl çekileceğinin belirlenmesini ifade eder. Bu anlamda deкупaj, ‘soyut montaj’dır demek yanlış olmaz.

Bazin, kurgunun kullanılmasının ‘görünmez’ olabileceğinden bahseder ve örnek olarak savaştan önceki Amerikan filmlerini verir<sup>26</sup>. Bu filmlerde çekimlerin bölünüşünün, olayı sahnenin maddi ya da dramatik mantığına göre çözümlenmekten başka amacı olmadığına dikkat çeken Bazin’e göre, bu çözümlenmeyi hissedilmez kılan da bu mantıktır; seyircinin zihni yönetmenin kendisine önerdiği görüş noktalarıyla doğal bir uyum gösterir, çünkü olgunun coğrafyası ya da dramatik ilginin yer değiştirmesi bu görüş noktalarını haklı çıkarır.

Ancak, der Bazin; bu ‘görünmez’ kurgulamanın tarafsızlığı, kurgunun bütün olanaklarını ortaya koymaz. Bu olanaklar, tersine, genellikle koştur kurgu, hızlı kurgu ve çarpıcı kurgu diye bilinen üç işlemde anlaşılmalıdır. Fakat düzenlemeler ne olursa olsun, kurgunun ortak tanımında birleşirler: Görüntülerin nesnel olarak taşımadıkları ve sadece bunların ilişkilerinden doğan bir anlamı yaratmak<sup>27</sup>.

Anlamın yaratılmasında montajdan önceki aşama olarak deкупaj, bu ilişkilerin kurulumunda temel bir rol üstlenir. ‘Yeşilçam sinemasında deкупaj’ denildiğinde ise, genellikle ‘sorunlu’ bir ilişkiden bahsedilmektedir. Bu ilişki bağlamında yapılan eleştiriler, çekim öncesi hazırlıkların en temel kısmının eksik bırakıldığına dikkat çekmektedir: Çekim senaryosunun<sup>28</sup> -hatta çoğu zaman senaryonun bile- olmamasına ya da sette hemen ‘oracıkta’ yazılıp, deкупajın da çekim sırasında sette

<sup>26</sup> Andre Bazin, **Sinemannın Çağdaş Sorunları**, çev. Nijat Özön, 2. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995), 44.

<sup>27</sup> **age**, 45-46.

<sup>28</sup> Çekim senaryosu, edebi senaryodan farklıdır ve yönetmenin tüm teknik detaylarla birlikte hazırladığı bir plan, kaba tabirle, *filmin kağıt üzerinde çekilmiş halidir*.

‘yapılıververmesine’ yönelik bu eleştiriler, özellikle işin ciddiyetinin farkında olan sinemacı, eleştirmen ve akademisyenlerin gözlem ve yorumlarına dayanmaktadır. Hüseyin Kuzu’nun Antrakt dergisinde Türk sinemasında çekim senaryosu ile ilgili yaptığı saptama, Yeşilçam sinemasına dair önemli bir noktaya dikkat çekmesi bakımından ilginçtir.

“...Çünkü sinemamızda senaryonun soluna yazılmış sahne/plan betimlemeleri çoğunlukla çekim sırasında (tecrübeyle) dekupe edilir. (Yönetmenlerimiz setlerde daha çok diyaloga göre çekim planlaması yapar. Mekan betimini çoğunluk o an sette –yeniden yazmak-planlamak zorunda kalırlar.)”<sup>29</sup>.

Semir Aslanyürek de bunun üzerinden yeni bir saptama yapmaktadır:

“Bana öyle geliyor ki, Türk Sinemasında dramtizmi sadece diyalog sağlıyor. Sanki diyalog olmasa, sinemacılarımızın bir senaryoyu nasıl filmleştirecekleri bile meçhul”<sup>30</sup>.

Bu saptamalardan da anlaşılacağı gibi, bir genelleme yapmak gerekirse, Yeşilçam sineması, diyaloga dayanan, söz odaklı bir sinemadır. Yeşilçam sineması kendini oluştururken, Avrupa’dan gelen film makaralarının beraberindeki dublaj textlerinin biçimsel düzeni, zamanla senaryo yazım tekniği olarak benimsenmiş olabileceğinden, diyalogların birincil derecede önemli olduğu bir sinema ortaya çıkmış olabilir. Ya da tam tersini çıkarsamak mümkündür: Zaten eğilim o yönde olduğu için (diyaloglara dayalı anlatım), sol tarafta sahne/plan betimlemelerinin, sağ tarafta da diyalogların yer aldığı ve dekupaj için zorluk çıkaran bu yöntem benimsenmiş olabilir.

Sinematografik bedeni *kelime anlamıyla* ‘dekupe’ edersek; kağıt üzerindeki bir şekli kenarlarından dikkatlice kesip çıkartma işlemine benzer şekilde; geride kalan ‘boş beden’ ne ifade edecektir, hem kendisi olarak, niteliksel bakımdan, kendi bütünlüğü içinde; hem de bir parçası olduğu sinemasal bütünün içinde? Bu sorunun ‘net’ bir cevabını vermek, sinemanın bize verdiği imaj’ların, hareket ve zamanla olan ilişkisini göz ardı etmek anlamına geleceğinden, ancak bu sorunun içinden ‘çıkma’yı; daha doğrusu, sinematografik bedenini bu sorudan kurtulma *hareketini*, *zaman* içinde takip etmeyi deneyebiliriz. Deleuze’ün dediği gibi; “amaç sorulara yanıt vermek değil, **onlardan çıkmaktır**, kurtulmaktır”<sup>31</sup>.

İmajların arkasında simülasyonu yaratan gücün saklı olduğunu söyleyen Baudrillard’cı düşüncelerin etkisiyle, ‘geride kalan boş beden’ bağlamında hemen

<sup>29</sup> Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı** (İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998), 182.

<sup>30</sup> **age**, 182.

<sup>31</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet, **Diyaloglar**, çev. Ali Akay (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1990), 15.

akla gösteri toplumu, imaj terörü, simulakrlar gibi kavramlarla pop kültürü eleştirilerinin gelmesi son derece normal olmakla birlikte, sinema sanatının zaten en başından beri 'kitlelere hitaben' gerçekleştiği ve kendi içindeki paradoksal yapısıyla beraber düşünüldüğünde (bir "düşünen makine" olarak sinema) sinematografik beden, hem bir imaj/görüntü olarak, hem de bir fikir/kavram olarak, iki şekilde 'dekupe edilmesi' gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Ve bu işlem aynı zamanda sinemanın "mekanik yeniden üretim" olarak içerdiği teknik anlam göz önünde tutularak yapılmalıdır. Bu da en saf haliyle montaj'dır.

### 3.3 Montaj<sup>32</sup>

Joseph V. Mascelli, film kurgulamayı, bir elmasın kesilmesi, parlatılması ve yerine yerleştirilmesi ile kıyaslamaktadır<sup>33</sup>. Mascelli'ye göre hem elmas, hem de film *atılan parçalarla* zenginleşmektedir ve *geriye kalan* parça, öyküyü anlatmaktadır. Elmasın ya da filmin pek çok yüzü, en son kesim yapılarına kadar belirgin değildir. Buradan hareketle denilebilir ki; sinematografik beden dekupe edildiğinde 'geriye kalan boş beden' öyküyü anlatmakta, içinden çıkarıldığı bütün ise sürekli bir değişimi ifade etmektedir.

Yalnızca iyi bir kurgunun bir filme *hayat* verebileceğini söyleyen Mascelli'nin de belirttiği gibi, film kurgucusu becerikli çekim seçimi, düzenleme ve zamanlama yolu ile filme görsel çeşitlilik verme çabasıdır. Filme çekilmiş olayı bir araya getirmekten çok, yeniden yaratmaktadır ve amaç da genellikle tek tek sahnelerdeki tüm devinimin toplam etkisinden daha büyük bir bütünsel etkiyi başarmaktır. Bu bağlamda, Bergson'daki virtüel kavramını hatırlamakta fayda vardır<sup>34</sup>. Bergson için virtüel olan parça, gerçek olan da bütün'dür. O, virtüel bir yaşamın sadece öznelliğe dair olabileceğini göstermek için, virtüelliği her türlü maddeden sıyrır. Bizler virtüel algıya, virtüel eyleme ve virtüel belleğe sahibizdir<sup>35</sup>.

Mascelli'nin de belirttiği gibi, kurgucu, ancak ve ancak *olası* çekim çeşitliliklerinin ve istenilen etkilerin tümünü göz önünde bulundurduktan sonra sahneleri bir araya

<sup>32</sup> Bu bölümün başlığı "montaj" olmakla beraber, bu terim metin içinde çoğunlukla yerini aynı anlamdaki "kurgu" sözcüğüne bırakacaktır. Tez metninin diğer kısımlarında geçen "kurgu" sözcüğüyle ifade edilen çeşitli anlamlardan ayırma amacıyla, bu bölüm, tekniğe vurgu yapan montaj terimiyle başlıklandırılmıştır.

<sup>33</sup> Joseph V. Mascelli; **Sinemanın 5 Temel Ögesi**, çev. H.Gür (Ankara: İmge Kitabevi, 2002), 153.

<sup>34</sup> Virtüel, Türkçe'de gizil, gücül, potansiyel, sanal sözcükleriyle karşılaşılır ve bir şeyin edimsel hale gelmeden önceki eyleme geçme potansiyeline, kuvvetine sahip olması halidir.

<sup>35</sup> Keith Ansell Pearson, "Virtüelin Gerçekliği: Bergson ve Deleuze", çev. Şeyda Öztürk, Nusret Polat, **Cogito**, s. 50, **Bellek: Öncesiz, Sonrasız** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007): 87-103.

getirmeye başlar<sup>36</sup>. Bergson'a göre bireyleşmiş ve canlı beden virtüelin olanaklılık koşulunun alanıdır<sup>37</sup>. Olası çekim çeşitlilikleri, sinematografik bedenin *virtüel* gerçekliğine işaret etmektedir.

Bazin'e göre kurgu, görüntülerin nesnel olarak taşımadıkları ve sadece bunların ilişkilerinden doğan bir anlam yaratmaktır ve Kuleşov'un ünlü deneyi, kurgunun özelliklerini çok iyi özetlemektedir. "Kuleşov etkisi" (effet de Kouleshov) olarak adlandırılan ve 1920'li yılların başında Moskova sinema okulunda yapılan bu deneye göre, bir aktörün yakın yüz çekiminin, ifadesiz olmasına rağmen, ölü bir çocuk çekiminden sonra gösterilince acıma ifade ettiği, bir yemek masasından sonra gösterilince açlık ifade ettiği, bir çıplak kadın çekiminden sonraysa, aynı çekimin, cinsel arzuyu ifade ettiği düşünülmektedir<sup>38</sup>.

"Hissedilen gerçeklikten böylece alınan parçalar arasındaki bu özel ilişkileri saptamak, bizim *yaşamak* diye adlandırdığımız şeydir"<sup>39</sup>.

Bir filme neden yalnızca iyi bir kurgunun 'hayat' verebileceği, Bergson'un bu sözleriyle birlikte okunduğunda yeniden ortaya çıkmaktadır. Yaşamak, bir anlamda kurgunun sürekliliğidir. Yaşayan beden, bir kurgudur. Oyun, yaşamın içindedir ve yaşamı içerir.

Pearson, virtüelin anlamını en iyi madde ile bellek arasındaki fark açısından değerlendirebileceğimize dikkat çekmektedir<sup>40</sup>. Belleğin belirli özelliğini göstermek amacıyla, madde virtüelden çekip çıkarılır. Bergson'da madde, neyse ve nasıl algılanıyorsa odur, hiçbir gizil güç barındırmaz. Buna karşılık virtüelin, 'tinsel şeylere özgü' olan varoluş olduğu söylenir. Oyuncu beden (sinematografik beden) kelime anlamıyla 'dekupe' edildiğinde, maddi yanı -performatif olma hali- çekip çıkarılmış olur. Geriye kalan 'boş beden' virtüelin alanına aittir ve içinde potansiyel bir güç; bir 'gizil güç' barındırır. Bu gizil güç, bedenin performatif olma halidir; yani bedenin performatif olma hali yok olmaz, geriye kalan bu 'boş beden'de, bir 'gizil güç' olarak bulunur.

---

<sup>36</sup> Macselli, *age*, 154.

<sup>37</sup> *age*, 88.

<sup>38</sup> Gönen, *age*, 98.

<sup>39</sup> Bergson; Madde ve Bellek'ten (Aktaran: Pearson, *age*, 90).

<sup>40</sup> Pearson, *age*, 89.

#### 4. OYUNCU BEDEN

Bu bölümde, performatif beden, Antonin Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu, oyun ve oyunculuk kavramları üzerinden sinema oyunculuğu tartışılacak ve Yeşilçam sineması özelinde bu bağlamda vurgulanacak noktalara bir geçiş yapılacaktır.

Artaud'un oyunculuk sanatındaki etkisi, derin bir temelden yola çıktığı için geniş bir yayılım sağlamış, 20. Yüzyılın oyunculuk anlayışını -doğal olarak sinemayı da kapsayacak şekilde- değiştirmiş, ya da 'sürüklemiştir' denilebilir. Sürekli olarak bir ölü biçim-canlı işaret karşıtlığını dile getiren Artaud için esas olan canlı ve etkin; eylem niteliğinde bir yaratı ortaya koymaktır<sup>41</sup>. Vahşet Tiyatrosu'nda Artaud, ilksel kaynaklara, ritüellere yönelmiş, sözcükler yerine göstergelerden oluşan yeni bir 'beden dili'ni önermiştir.

Gilles Deleuze'un yalnızca görsel-işitsel değil, 'dokunsal' (tactile) değerleri de sinemaya kattığını söylediği çok önemli bir sinemacı olan Bresson'un 'gösterilmeyen imaj'larla kurduğu sinemasal dil, bu anlamda Artaud'un oyuncu bedeninin inşasıyla ilişkilendirilebilir. Baker'in dikkat çektiği gibi Bresson, sinemasında aktör yerine 'model' tercih eder; onun 'ifadesiz yüz' arayışı, kişilikleri soymak içindir<sup>42</sup>. Artaud'nun tiyatro anlayışına göre ise oyuncu sahnede dans, mimik, davranış gibi sözel olmayan tüm anlatım biçimlerini kullanmalı, adeta 'trans' durumuna geçmelidir ki, bu da *kişiliğinden sıyrılmanın* bir yoludur. Bresson'un sinemasında akusmatik (kaynağını görmediğimiz) ses kullanımı, anlatımı 'transandantal imaj'ların sürüklediği bu dilin özelliği olarak belirgindir<sup>43</sup>. Artaud'un ritüellere olan ilgisi ve "seyircilere büyülenen yılanlara olduğu gibi davranılmasını ve onların organizma aracıyla en ince kavramlara kadar getirilmesini"<sup>44</sup> önerdiği tiyatro anlayışı, dokunma duyusunun ses ve görüntüyle birleştirilmesi -hatta ön plana çıkarılması- ile kurulan anlayışa içkindir.

<sup>41</sup> Antonin Artaud, **Suç Ortakları ve İşkenceler**, çev. Ahmet Soysal (İstanbul:Nisan Yayınları, 1992), 8.

<sup>42</sup> Ulus Baker, "Bresson ve Transandantal İmaj",

Körotonomedia - <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,243,0,0,1,0> [26.09.2007].

<sup>43</sup> **age**.

<sup>44</sup> Artaud, **age**, 61.

## 4.1 Performatif Beden ve Oyunculuk

“Yeter erkekle ve kadınla,  
erkekle ve dişiyle.  
şeyler birdir.  
Yeter ikilikle<sup>45</sup>.”

Antonin Artaud

*Performatif* sözcüğü bir oluş meydana getiren eyleme dikkat çekmektedir. İngilizce *performative* sözcüğü, Türkçe’de *gerçekleştirici*, *edimsel* sözcükleriyle karşılanmaktadır ve söz edimleri kuramıyla tanınan dilbilimci J. L. Austin’in<sup>46</sup> gündeme getirdiğı bir terimdir. Bu çalışmada tartışılacak ‘Bedensiz Performans’ kavramıyla daha doğrudan bir ilişki kurması bakımından *performatif* sözcüğü tercih edilecektir.

Beden ve cinsiyet kavrayışı, aslında bir koşullandırmadan başka bir şey değildir; her tür toplumsal cinsiyet kurgusunun bir tür “kişiliğe bürünme” hali olduğunu, dolayısıyla da bedenlerimizin bir “kurgu” olduğunu söyleyen Judith Butler, buna dikkat çekmektedir. Performatif olma hali, bedene ait bir olgudur. Bu ‘hal’, bir organ gibi kesilip atılabilir veya kesilip atılacak bir organı olmayan *organsız* bedende, bir *gizil güç* olarak mevcut olabilir mi? Performatif olma halinden soyutlanmış beden, organsız beden, bu ‘potansiyel’ini -gizil gücünü- sonuna kadar kullanarak, dengeleri ters yüz edebilir ve bu sefer beden *neredeyse* yok olduğu halde bir performans oluşabilir ve buna da ‘beden-siz performans’ denilebilir mi? Bu *sorulardan çıkma* çabasıyla yeniden kurulacak bir bedeni ifade eden Bedensiz Performans, her şeyden önce, bedenin yeniden tanımlanmasıdır -ve her türlü yeni inşa gibi, öncelikle bir yıkımı, daha doğrusu, bir ‘ayrıştırma’yı gerektirir.

Vahşet Tiyatrosu’nda, daha sonra Deleuze ve Guattari’nin kendisinden ödünç alacakları “organsız beden” kavramını ortaya atan Artaud’un organsız bedeni, acı çeken, tamamlanmamış, sürekli yıkılan ve yeniden oluşan bir bedendir. Tartışmasız kabul edilen ‘gerçeklik’in hakikat olmadığını göstermenin, yanılısamayı kırmanın bir aracıdır. Artaud, son dönem çalışmalarında, ruhun bedenden ayrı olduğu fikrini de reddetmektedir. Beden, ‘can’lıdır; et, kan ve salgılar vazgeçilmezdir. Artaud, ruhsal olanı fiziksel terimlerle tanımlayarak, tiyatronun, fiziksel yanıyla, tek gerçek anlatım

<sup>45</sup> Antonin Artaud, *Suç Ortakları ve İşkenceler*, çev. Ahmet Soysal (İstanbul: Nisan Yayınları, 1992), 120.

<sup>46</sup> Söz edimleri kuramı (speech acts theory), öznenin çevresiyle kurduğu ilişkide dilin önemi üzerinde temellenir ve sözcükleri sarfetmenin performatif yanına odaklanır.

olan ‘uzayda anlatım’ı gerektirdiğini söylemektedir. Şiirlerinde eti ve beden salgılarını yücelten Artaud için cinsellikse dehşetin diğer adıdır; “yıllar boyunca sırf cinselleşmiş mikroplardan oluşmuş tüyler ürpertici bir dünyanın” içinde yer alan insan için acı kaçınılmazdır: “...ama bu müstehcen bedenler dansını yıkmak gerekiyor/yerine bedenlerimizin dansını koymak için”<sup>47</sup>.

#### 4.2 Vahşet Tiyatrosu ve Oyuncu Beden

Şair, oyun yazarı, oyuncu ve kuramcı Antonin Artaud’nun (1896-1948) ‘Vahşet Tiyatro’su, avant-garde bir tiyatro hareketi olmanın ötesinde, 20. yüzyılda oyunculuk sanatını önemli ölçüde etkilemiştir. Tiyatronun, metne bağımlılığını kırmak gerektiğini ve bunun da yolunun düşünce ve hareket arasındaki kendine özgü dilin kavramını yeniden bulmaktan geçtiğini öne sürmektedir. Oyuncu ile izleyici arasındaki sahne engelini kaldırarak gizemli sözler, fısıltılar, inilti, çığlıklar ve ışık efektleriyle oyuncunun izleyiciyle doğrudan bir bağ kurmasını ve ‘bedensel’ bir deneyim yaşamasını hedefleyen Artaud, uygarlığın insanı kendi özüne yabancılaştırdığını ve dayanılmaz bir baskı altında tuttuğunu savunmakta ve tiyatronun işlevinin insanı bu baskıdan kurtarmak olduğuna inanmaktaydı. Tiyatronun doğuya ait formlarına büyük bir hayranlık duyan Artaud için ritüeller vazgeçilmezdir. Vahşet Tiyatrosu içinde zaman zaman kan da vardır, fakat bir sistematik zorunluluk olarak değil, gerekli olduğunda vardır; bu ‘vahşet’ bir çeşit manevi arınmayla özdeşleştirilebilir -tıpkı kurban etme eyleminde olduğu gibi- zira hayata ödenmesi gereken bedeli çekinmeden ödemenin bir göstergesidir<sup>48</sup>.

Marsilya’da izlediği bir gösteri sayesinde Bali tiyatrosundan ilham alan Artaud; Seneca, Shakespeare, Poe, Lautreamont, Alfred Jerry, Andre Mason gibi çok çeşitli yazar ve sanatçılardan etkilenmiş; yer yer sanatsal görüşlerini açıklamak ve yıkmak istediği kurulu düzeni, karşı olduğu anlayışları göstermek için bu isimlere atıfta bulunmuştur.

“Shakespeare ve taklitçileri gitgide bir sanat için sanat fikrini - bir yanda sanat öte yanda yaşam olarak - bize usul usul aşıladılarsa da, yaşam dışarıda ayakta durduğu sürece bu etkisiz ve tembel fikir üstünde dinlenilebilirdi. Ama pek çok işaretten görülüyor ki, bizi

<sup>47</sup> Artaud, **Suç Ortakları ve İşkenceler**, 24.

<sup>48</sup> Antonin Artaud, “The Theater Of Cruelty”, **The Theory of the Modern Stage**, ed. Eric Bentley (Penguin, 1968), 66. Antonin Artaud - Wikipedia, the free encyclopedia - [http://en.wikipedia.org/wiki/Antoinin\\_Artaud](http://en.wikipedia.org/wiki/Antoinin_Artaud) [18.05.2007].

eskiden yaşatan hiçbir şey artık ayakta durmuyor, hepimiz deliyiz, umutsuz ve hasta. *Ve bizi tepki göstermeye çağırıyorum*<sup>49</sup>.

Bauhaus gibi müzik grupları ve Charles Bukowski gibi yazarlardan, yapısalcılık sonrası teorik tartışmaların ve feminist tartışmaların içinde önemli bir yeri olan Kristeva'ya pek çok farklı alandan isme ilham kaynağı olan Artaud, Living Theater topluluğu başta olmak üzere, deneysel tiyatro ve performans sanatında çok geniş bir etki alanına sahiptir. Marina Abramovic, Ulay, Orlan, Stelarc ve Herman Nitsch gibi sanatçıların performansları, Rosalee Goldberg'in işaret ettiği üzere, Artoud ve Baudrillard gibi yazarların anahtar metinlerinden hareket eder ve mazohistik bir etosu akla getirir<sup>50</sup>.

Kendisi biçimi reddetmesine ve kaosu teşvik etmesine karşın, onun performans tekniklerinde sıkı bir disiplin kurmak esastır; zaten 'cefa', Vahşet Tiyatrosu'nun bir gereğidir, zor koşullar oyuncu için şarttır. Artaud'ya göre, Vahşet Tiyatrosu her şeyden önce zor ve 'vahşi' bir tiyatro demektir.

“...Ve gösteri düzleminde bu, bedenlerimizi karşılıklı parçalayarak, kişisel anatomilerimizi testereyle keserek, ya da Asur imparatorları gibi postayla birbirimize iyi kesilmiş insan kulağı, burun ya da burun deliği torbaları yollayarak birbirimize karşı uygulayabileceğimiz vahşet değildir ama, çok daha korkunç ve zorunlu olan, şeylerin bize karşı uygulayabilecekleri vahşettir. Özgür değiliz. Ve gökyüzü hala kafamızın üstüne düşebilir. Ve tiyatro da ilk önce bize bunu öğretmek için yapılmıştır<sup>51</sup>.”

Kristeva'nın Artaud hayranlığına özellikle değinmek gerekmektedir. Artaud, avant-garde oluşu bakımından, doğrudan doğruya bir göstergesel anlam yaratmaktadır. Lacan'a göre, çocuğun gelişiminde anlam verme süreci iki aşamalıdır: Göstergesel ve simgesel. Göstergesel aşama Oedipal dönemdir ve bu dönemin kapanmasıyla, simgesel aşamaya, yani ayna evresine geçilir. Ayna evresi, kendini görerek anne bedeninden ayrılmanın gerçekleştiği aşamadır. Kristeva'nın Lacan'a karşı çıktığı nokta tam da buradadır. Lacan, kadınların bu evreye geçemediklerini, anne bedeninden kopamayarak Oedipal evrede kaldıklarını iddia etmektedir. Hatta bu sebeple kadınlar ataerkil toplumda potansiyel barış bozucudurlar. Lacan'ın imgesel ve simgesel olanı birbirinden koparışına karşılık, Kristeva bunları bir devamlılık içinde görerek Oedipus dönemi ve ayna aşaması öncesi ilişkilerin, kimlik oluşumuna katkılarını ortaya çıkarmaktadır. Göstergesel aşamayı tamamen özne oluş sürecinin dışında tutan ve bu aşamayı geçemeyen kadınları da özne oluşun anlamlandırma sürecinden yoksun bırakan bu anlayışın karşısına çıkan Kristeva, bunu, Lacan'ın dil

<sup>49</sup> Artaud, *Suç Ortakları ve İşkenceler*, 57.

<sup>50</sup> Michael Huxley and Noel Witts (ed.), *The Twentieth-Century Performance Reader* (London: Routledge, 1996).

<sup>51</sup> Artaud, *age*, 59.



bağlamını edebiyat düzlemine çekerek yapmaktadır. Göstergesel olan, benzetme, birbirinin içinde erime ve çağrışımlarla ilerlemekte, simgesel olansa farklılıklar ve sınırlar üretmektedir. Anlam verme süreci, yaratılan bu farklılaşmaların silinme çabalarının dönüştüğü oyunlarda kurulmaktadır. Avant-garde olan erkekler için düşünülmüştür, fakat aynı zamanda bastırılmış dişil düzenin temsilcisi haline getirilmiştir. Göstergesel olanın cins ayrımı gözetmediğine inanan Kristeva'ya göre de avant-garde olan, bu ayırmadan uzaktır ve bu yüzden de Artaud, Kristeva için çok önemlidir<sup>52</sup>.

Artaud'ya göre, gösterinin başarısı oyuncunun etkinliğine bağlı olduğundan, oyuncu hem çok önemli bir öge, hem de bir çeşit edilgin ve yansız ögedir, çünkü kesinlikle hiçbir kişisel girişimde bulunamaz. Vahşet Tiyatrosu Birinci Bildiri'nin 'oyuncu' maddesinde yazdığına göre, zaten bu, kesin kuralın olmadığı bir alandır ve kendisinden basit bir hıçkırık niteliği istenen oyuncu ile kişisel inandırma niteliklerini kullanarak bir söylev yapması gereken oyuncu arasında, bir insanı bir aletten ayıran bütün uzaklık mevcuttur<sup>53</sup>. Aynı bildirinin 'sinema' maddesindeyse, şöyle yazmaktadır:

“Varolanın kaba bir biçimde gösterilmesine karşı, tiyatro, şiir aracılığıyla, varolanın imgelerini koyar. Zaten eylem açısından, ne kadar şiirsel olursa olsun, fotoğraf filmi tarafından sınırlanan bir sinema imgesini, yaşamın bütün gereklerine uyan bir tiyatro imgesiyle karşılaştıramayız<sup>54</sup>.”

Artaud'nun sinema düzleminde sınırlandığına dikkat çektiği bu imge/bedenin – sinematografik beden- sınırlarını aşabilmesinin yolu da, yine Artaud'nun kendi beden tanımında mevcuttur: “Acı çeken ve tamamlanmamış, sürekli yıkılan ve yeniden oluşan beden.”

### 4.3 Sinemada Oyunculuk

“Dünyadaki herkes oyuncudur. Konuşmak oynamaktır. Bir sosyal hayvan olarak insan, bir oyuncudur; yaptığımız herşey bir çeşit performans. Fakat mesleği oyunculuk olan bir oyuncu- işte bu başka bir şey... Oyunculuk kötüyse bir filmin ne olduğunu anlamıyorum. Filmler oyuncudan bağımsız olarak nasıl varolurlar anlamıyorum –gerçekten anlamıyorum<sup>55</sup>.”

Orson Welles.

<sup>52</sup> Güzin Yamaner, **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları** (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları), 88, 89, 90, 91.

<sup>53</sup> Artaud, **age**, 75.

<sup>54</sup> Artaud, **age**, 76.

<sup>55</sup> Orson Welles, **This Is Orson Welles**, pp. 262-263. [Aktaran: **Playing to Camera: Film Actors Discuss Their Craft**, ed. Bert Cardullo, Herry Geduld, Ronald Gottesman, Leigh Woods (Yale University, 1998), xiii].

19. yüzyılın sonlarında Rus tiyatro kuramcısı, oyuncu ve yönetmen Konstantin Stanislavski, oyuncunun dikkatini geçmişteki yoğun, duygusal bir olayın anısı üzerinde toplayarak, yeri geldiğinde bunu belli bir sahnede kullanmayı öğrenebileceği savı üzerine kurulu bir kuram geliştirdi. “Duygusal bellek” olarak adlandırılan bu öğretisi, 20. yüzyılda oyunculuk sanatını büyük ölçüde etkiledi. 1947’de ABD’de, New York kentinde kurulan ve oyunculuk eğitimi veren Actors Studio, “metod oyuncululuğu” olarak geçen ve Stanislavski kuramına dayanan yöntemin uygulandığı önemli bir merkez oldu. Hollywood sinemasının Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift, Rod Steiger, Robert De Niro, Al Pacino, Geraldine Page, Jack Nickholson gibi önde gelen oyuncularını burada yetiştirdi.

Alman oyun yazarı ve kuramcısı Bertolt Brecht ise epik tiyatro ile oyunculuk konusuna farklı bir bakış getirdi. Ona göre, oyunun özünü daha nesnel bir biçimde aktarabilmeleri için, oyuncuların yorumladıkları karakterle aralarına mesafe koymaları, yeri geldiğinde bu karakterin dışına çıkmaları gerekiyordu. Söz konusu “yabancılaştırma etmeni”, epik tiyatronun estetik temellerinden biridir. Sergileme biçimine ilişkin olarak epik oyuncunun görevi, soğukkanlılığı elden bırakmadığını oyunuyla göstermektir<sup>56</sup>. Bu da özdeşleşmeye karşı tetikte olmak ve seyircideki yanılısamayı kırmaya yönelik bir anlayıştır.

Brecht, sinema yazılarında, sinemanın içedönük ruhbilime değil, dış eyleme gereksinimi olduğunu söylemiştir. Brecht, bu bağlamda, sinemanın Aristocu olmayan bir dram sanatının; yani özdeşleşme görüngüsüne, mimesis’e, öykünmeye dayanmayan dram sanatının ilkelerini olduğu gibi kabul edebileceğini söylemiştir<sup>57</sup>. Bu noktada, kendini temel olarak siyasi ve ahlaki alanda ifade eden Aristo felsefesine ve sanat anlayışına değinmek gerekmektedir.

Aristo, Poetika’da tragedyayı, “başı, sonu, ortası belli bir uzunluk içerisinde olan, ahlakça iyi ve soylu insanların eylemlerini taklit (mimesis) eden şiir sanatı” olarak tanımlamaktadır. Tragedyanın amacı, uyandırdığı korku ve acıma duygularıyla insanların ruhunu tutkularından temizlemektir (catharsis)<sup>58</sup>. Aristo’ya göre böyle bir etkiyi yaratan en iyi örnek Sofokles’in Kral Oedipus tragedyasıdır ve kendisi bu oyun üzerinden üç birlik (mekan, zaman, oyun) kuralını geliştirir. Aslolan, devletin-

<sup>56</sup> Walter Benjamin, **Brecht’i Anlamak**, çevl. Haluk Barışcan, Güven Işısağ (İstanbul: Metis Yayınları, 1984), 34.

<sup>57</sup> Bertold Brecht, **Sinema Yazıları: Brecht, Sinema, Sanat İlişkileri Üstüne Yazılar**, çev. Bertan Onaran, Yurdanur Salman (İstanbul: Görsel Yayınlar, 1977), 59.

<sup>58</sup> Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunali, 11. bs. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004), 22.

sistemin ebediliğidir ve tragedya bu işlevi yerine getirebilir. Melodramda ise, tragedya mantığının ‘güncel ve sıradan’ olana indirgenmesi söz konusudur.<sup>59</sup> Tragedya ve melodram arasındaki farklılıklar gözetilmek kaydıyla söylenebilir ki, melodram sineması, seyirciyle kurduğu ilişki bakımından -catharsis bağlamında- Aristocu sanat anlayışıyla benzerlikler göstermekte ve Yeşilçam sineması, melodram kalıplarından beslenmektedir.

20. yüzyılda sinema sanayisi hemen hiç oyunculuk deneyimi olmayan film yıldızları yarattı, birçok tiyatro oyuncusu da sinemaya geçti. Kimi zaman aktörün ya da aktrisin fiziksel varlığıyla yaratılan ‘erotik’ etkinin daha çok tiyatrodan geçerli olduğu, buna karşın sinema ve televizyonda olmadığına dair iddialar, sinemadaki star sistemi ve ‘efsane oyuncu’ kavramlarıyla bir kez daha düşünüldüğünde, ayrıca Greta Gabro, Clark Gable, Marilyn Monroe gibi isimler hatırlandığında, ilk hamlede çürütülmektedir. Bahsi geçen etkiyi sinematografik aygıtın özellikleri kendine özgü yollardan sağlamaktadır ve Martin Esslin’in belirttiği gibi, mekanik yoldan üretimde bulunan medyalar, fiziksel varlığın olmayışını, makyajdan çok, yakın çekimlerle karşılamakta, seyirciyi oyuncunun çok yakınına getirerek bu fiziksel çekiciliğin yanılması, tiyatronun yapabileceğinden çok daha etkili bir biçimde elde etmektedir<sup>60</sup>.

Bu bağlamda Oğuz Adanır’ın yaptığı kimi saptamalara değinmek yararlı olacaktır. Yeşilçam sinemasındaki dinamik unsurun oyuncuların fiziksel yapıları olduğuna dikkat çeken Adanır, starlık geleneğinin de Yeşilçam sinemasında oyunculuk gücünden çok, ‘seksapel’ üstüne kurulu olduğunu iddia etmekte ve bu iddiasını da Batı sinemasında ünlü yıldızların oynadığı filmlerde kameranın bu oyuncuların yüzlerine hemen hiçbir zaman nedensiz bir şekilde yaklaşmadığı gözlemiyle desteklemektedir.

“...Kameranın yaklaşma nedeni genelinde içinde bulunulan mekan, söylenen sözler ve kişiliğin davranışıyla yakından ilişkilidir. Kamera, yalnızca bir yıldızın güzel gözleri ve dudaklarını göstermek için onun yüzüne yaklaşmaz. Bir kamera hareketinin, dramatik yapıyla muhakkak bir ilişki içinde olması gerekmektedir. Aksi halde en ünlü yıldız bile olsa gereksiz bir kamera hareketi filmin bütününe zedeleyebileceğinden bu tür gösterilerden kaçınılır<sup>61</sup>.”

Adanır, az önce yukarıda değinilen Aristo’nun catharsis kavramı ve Yeşilçam sinemasıyla ilişkili olarak da yine ilginç bir iddiada bulunmaktadır. Adanır’a göre,

<sup>59</sup> Dilek Tunali, Batıdan Doğuya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram: ‘Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodram’ına Bakış’ (Ankara: Aşina Kitaplar Yayıncılık, 2006), 36.

<sup>60</sup> Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı**, çev. Özdemir Nutku (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), 49.

<sup>61</sup> Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım** (İstanbul: Kitle Yayıncılık, 1994), 138.

“ruhsal-fiziksel” olması gereken “catharsis” Yeşilçam sinemasında yalnızca “fiziksel” düzeyde gerçekleşebilmektedir<sup>62</sup>. Mekanik düşünce yapısının ürünü senaryolarla çekilen filmlerde önemli olan güncel bir yüze ve vücuda acı çektirmek ve ağlatmak, pişmanlık, nefret ve ihtiras gibi duyguları sözle destekleyerek seyircinin düşünsel değil fiziksel anlamdaki verilerle (güzel kadın ve erkek yüzü, dayak yiyen bu yüzler ve vücutlar, öfke, kin, bıçaklama, tabancayla vurma gibi fiziksel eylemlerle) fiziksel boşalmasının sağlanmasıdır.

Bu yorum, Artaud’un Vahşet Tiyatrosu ile birlikte düşünüldüğünde, Yeşilçam melodramlarının Artaud yorumununun nasıl olacağı, bir merak konusu olarak ortaya çıkmaktadır. Zira, Vahşet Tiyatrosu Birinci Bildiri’de, sahneye koyulacak oyunları içeren programda, “içinde gerçek-dışılığın etkin ve somut bir şiir ögesi olacağı bir ya da birkaç romantik melodram” maddesi bulunmaktadır<sup>63</sup>. Yeşilçam filmlerinde duygusal ve fiziksel düzlemde varolan tüm ‘aşırılık’lar; kin, nefret intikam, gurur ve aşkın en ‘grotesk’ yansımaları, tesadüfler, yanlış anlamalar, kavuşamamalar da ‘olağanüstü bir hal’e işaret etmeleri bakımından, farklı bir bağlamın içine yerleştirildiklerinde, devamlılığının sağlanmasında etken rol üstlendikleri kurulu düzende bir çatlak yaratabilir, yanılsamayıcı kırmanın bir aracı olarak, sisteme karşı direnişin öğeleri olabilirler.

Başa dönecek olursak, Esslin’in belirttiği gibi, oyuncu, dram sanatının işleyişinde temel birimdir. Dram sanatı, yazarsız, tasarımcısız, yönetmensiz olabilir, olmuştur da; fakat hiçbir zaman oyuncusuz olamamıştır.

---

<sup>62</sup> age, 138

<sup>63</sup> Artaud, age, 77.

## 5. YEŞİLÇAM SİNEMASINDA BEDEN

Bu bölümde, Yeşilçam sinemasının genel bir tanımı yapıldıktan sonra, Yeşilçam filmlerinde bedenin temsil ve ifade biçimleri, farklı beden türleri üzerinden örneklendirilerek tartışılacaktır. Yeşilçam öykü sinemasında temel bir sorunsal olarak karşımıza çıkan ruh-beden ikiliğine değinilecek ve ‘bir bedene sahip olmak’ ve bir ‘beden olmak’ arasındaki farka dikkat çekilecektir. Son olarak Yeşilçam sinemasında sık tekrarlanan bir tema olarak körlük, metaforik bağlamda ve sinematografik bedenin inşasındaki özel konumu bakımından irdelenecektir.

### 5.1 Yeşilçam Sineması Tanımı

Bu tez çerçevesinde “Bedensiz Performans” kavramıyla ilişkilendirerek inceleyeceğimiz 1976 yapımı *İntikam Meleği Kadın Hamlet* filminin yönetmeni Metin Erksan, Yeşilçam tabirini, “sinemanın bir eğlence niteliğinde, hoşça vakit geçirmek olarak” anlaşıldığı dönemi, 1950-1960 dönemini nitelemek için kullanmaktadır. Engin Ayça’ya göre ise Yeşilçam, Türk Sineması’nın ikinci dönemini işaret eden bir kavramdır. Yeşilçam sineması tabiri, özellikle 1965-70 yılları arasında, Sinematek çevresinin tamamıyla olumsuzladığı popüler sinemayı ifade etmek için kullanılmış ve bir çeşit küçümseme ifade eden bir kavram haline gelmiştir. Hatta aynı dönemdeki Yeşilçam yönetmenleri, Yeşilçam sineması yerine Halk Sineması, Ulusal Sinema gibi kavramlar kullanmışlardır<sup>64</sup>.

Yeşilçam, Türk sinemasının popüler kanadını ve kendine özgü üretim ilişkilerini anlatmakta kullanılan bir kavramdır. Yeşilçam, aslında Beyoğlu’nda film yapım şirketlerinin yer aldığı bir sokağın adı olup, bir dönemin film üretim ilişkilerine, kalıplarına, üretim ortamına ve gişeye odaklı üretim anlayışına işaret etmektedir. Yeşilçam adının Hollywood (Kutsal Ağaç) gibi bir benzetmeden yola çıkarak Hollywood’u meydana getiren holly-kutsal ve wood-ağaç (çam) gibi iki kelimenin

---

<sup>64</sup> Umut Tümay Arslan, **Bu Kabuslar Neden Cemil? : Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk** (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 29.

birleştirilmesinden ortaya çıktığı ileri sürülmektedir<sup>65</sup>. Yeşilçam'ın birbirine benzeyen filmler üreten yapısal özelliğine bakıldığında, fiziksel olarak şirketlerin de yan yana olması şaşırtıcı değildir.

Türk sinemasının popüler kanadının Yeşilçam tanımlamasıyla ayrımlandığı görülür. Oysa, popüler sinema filmlerinin dışında Türk sinema tarihinde 'önemli' addedilen ve 'bir küçümseme nitelemesi olarak Yeşilçam' tanımlamasından ayrı tutulan filmlerin de bu sokakta yer alan yapımevleri tarafından üretildiği göz önünde bulundurulduğunda, bu tanımı bir yer olarak değil, belli anlatı kalıplarının kullanıldığı, popüler sinemanın üretildiği yapım anlayışına verilen ad olarak ele almak doğru olacaktır. Yeşilçam aslında bir üretim anlayışına verilen addır. Bu tez çalışmasında, adı geçen/incelenen filmler bağlamında 'önemli' ya da 'değersiz' gibi yargılarla Yeşilçam tabiri arasında bir bağlantı kurulmamakta, "Yeşilçam" tanımı kapsamında bu tür bir yargısal sınıflandırmaya girilmemektedir.

"Ulusal Sinema" anlayışını ortaya atan Halit Refiğ, Türk sinemasının, kendi dramatik kaynaklarından doğmamış, Batı ve özellikle Hollywood filmleri ile yerleşmiş olduğunu; bu yüzden, Türk seyircisinin sinema zevkinin, Amerikan sineması ile ortaoyunu, Karagöz ve Hacivat'ın "garip" bir karışımından meydana gelmiş olduğunu öne sürmektedir. Yeşilçam filmlerinin çoğunda kaderci, gerçeklikten uzak, mantık hatalarıyla dolu bir anlayışın görülmesi ve halkın da bu tür filmler istemesinin ardında tarihsel olguların yattığı genel olarak kabul edilen bir yorumdur. Kırel'in de belirttiği gibi, Türk sinemasının bir yandan da Hollywood filmlerinin etkisinde kaldığı doğrudur. Ayrıca masal geleneği, meddah geleneği, ortaoyunu ve Hacivat-Karagöz gibi sözlü kültürümüze ait öğeler Türk sinemasının dramatik yapısını açık bir şekilde etkilemiştir<sup>66</sup>. Mısır'da film çeken Vedat Orfi Bengü, Mısır meledramlarının Yeşilçam'a taşınmasında etkili olmuş; bu durum melodram türünün Yeşilçam sinemasında yaygın ve etkin bir yer kaplamasına yol açmıştır.

Yeşilçam sinemasında 'tür' ayrımları sinema tarihçileri tarafından zaman zaman yapılmış olsa da -"Köy Filmleri", "Seks Filmleri" gibi- bu sınıflandırmalar başlı başına bir tür oluşturabilecek nitelikten uzaktır. Dilek Tunalı'nın saptamasıyla; "Türkiye Sineması'nda başlangıcından 70'li yıllara kadar, korku, fantastik, toplumcu

<sup>65</sup> Serpil Kırel, **Yeşilçam Öykü Sineması** (İstanbul: Babil Yayınları, 2005), 179.

<sup>66</sup> **age**, 185.

gerçekçi eğilim taşıyan filmler yapılmış, zaman zaman klasik aşk filmleri dışında hareket edilmiştir ancak dramatik akışın büyük oranda ‘melodram’ özelliklerine göre yapılandığı gözlenir<sup>67</sup>.”

Komedi türü konusunda ise durum farklıdır. 1970’li yılların ikinci yarısından itibaren, seyircinin büyük ilgi gösterdiği Kemal Sunal güldürüleri, türün kendi içindeki değişimine de işaret ederek, bu filmleri Yeşilçam-ötesi bir kategoride değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır.

Engin Ayça’ya göre Yeşilçam sineması, kısaca “geleneksel sözlü kültürümüze ve ticariliğe eklenmiş, anonim yaratıcılığın ağır bastığı popüler, popülist bir sinemadır<sup>68</sup>.” Dönemsel olarak da 1950 sonrasında 1970’lerin sonlarına kadar getirilebilecek ve doksanlarda da bir ölçüde süren bir dönem olarak ayrılandırılmaktadır. Bu tez çerçevesinde, “Bedensiz Performans” kavramıyla ilişkilendirilmek üzere seçilen filmlerden biri; 1987 yapımı *Japon İşi*, bu yılların dışında ve ‘Yeşilçam-ötesi’ ayrı bir ‘tür’ olarak değerlendirilebilecek “Kemal Sunal Filmleri” kapsamında yer almaktadır. ‘Oyuncu Beden Fatma Girik’ ortak paydasında birleşen bu filmler aracılığıyla beden sınırları, Yeşilçam tanımı çerçevesinde de zorlanarak esnetilmekte ve genişletilmektedir.

## 5.2. Yeşilçam Sinemasında Farklı Bedenler

Bu bölümde, Yeşilçam sineması kapsamında yer alan ve bedeni sorunsallaştıran, bedene dair farklı yaklaşımlar ortaya koyan/tartışmaya açan filmler kastedilmemektedir. Yeşilçam filmleri içinde; yeni dönem Türk filmlerinde de farklı düzlemlerde varlığını sürdüren; temelde tek bir sorunsaldan söz etmek mümkündür: ruh-beden ikiliği. Bu ikilik, bir sonraki bölümün konusudur. Bu bölümdeyse, Bedensiz Performans kavramıyla ilişkilendirilerek tartışılacak *Kambur*, *İntikam Meleği (Kadın)*, *Hamlet* ve *Japon İşi* filmlerindeki sakat/eksik beden, dişil/eril/performatif beden ve ‘robot’ beden olarak ayrılandırılacak bedenler sorunsallaştırılarak incelenecektir.

---

<sup>67</sup> Tunalı, *age*, 19.

<sup>68</sup> Kirel, *age*, 181.

### 5.2.1. Sakat/Eksik Beden

Judith Butler'in yapıtlarında önemli bir kavram olan *sakatlık* (disabled), fiziksel bir durum olmanın ötesinde, kadınlık için kullanılan bir kavramdır. "Eksik etek", kadın için kullanılan bir deyimdir; kültürel olarak yetersiz görülen kadın, 'eksik'tir; bir anlamda sakattır. Freud'a göre bu kompleksin merkezini de penis kıskançlığı oluşturmaktadır. Fallusun sahiplenilmesi cinsiyet farklılaşmasının bir mülkiyet, sahiplenme olgusu olduğunu göstermektedir<sup>69</sup>. Bu durumda 'bir bedene sahip olmak', bu tür bir sahiplenmenin sonucudur, koşullandığımız kurgu budur: bir bedene sahip olduğumuz kurgusu.

Öte yandan sakat bedenlerle ilgili olarak varolan başka bir kimlik sorunsalından bahsetmek gerekmektedir. Bu noktada öncelikle şu sorular sorulmalıdır; 'sakatlık' bir kimlik midir ya da sakat olmayı 'seçerek' bir kimlik üretmek; başka bir deyişle, 'gönüllü sakatlıkla kimlik inşası' ne anlama gelebilir? Bir tabu olarak bakılan, kendi rızasıyla sağlıklı bir organını kestiren insanlar konusu; 1990'ların sonlarında, İngiltere'de Robert Smith adlı doktorun, talep üzerine, sağlıklı kol-bacakları operasyonla almasıyla ilgili haberle gündeme gelmiş ve çok tartışılmıştı<sup>70</sup>. Vücudun 'normal' bir parçası, hatta eksikliğinde travmatik bir durum oluşturacağı düşünülen 'temel' bir parçası, nasıl olur da bazı insanlar için bir 'fazlalık' olur? Bu tercihi yapan insanların söylediklerine bakıldığında, bedenin sınırlarının anatomik sınırlarla sınırlı olmadığı ortaya çıkmaktadır. *Phantomschmerz*<sup>71</sup> fenomenini başka türlü açıklamak mümkün gözükmemektedir. Psikiyatrinin tedavilerine yanıt vermeyen bu kişilerin bir çeşit 'kişilik bozukluğu' olduğu kabul edilse de, bu operasyonların etik olup olmadığı tartışılrsa da, 'kendilerine ait olmadığını' hissettikleri organlarından kurtulmak için, sözgelimi bu organ bir bacaksa, tren istasyonunda raylara yatıp onun kopmasını beklemek ya da fazlalık olarak hissettiği elini tüfekte vurmak gibi 'çözüm'lere başvurmalarındansa, operasyonla bunu bir doktorun yapması mantıklı gözükmemektedir. Operasyonla kimlik üretilir mi, bu ayrı bir tartışma konusudur ve bu tezin kapsamını aşmaktadır. Fakat 'sakatlık', 'bir kimlik olarak sakatlık' ve 'seçilmiş' bir kimlik olarak sakatlık, tezin daha sonraki bölümlerinde Bedensiz

<sup>69</sup> Hasan Bülent Kahraman, "Performans, Performativite ve Bedenin Tanımlanma Süreçleri", <http://digital.sabanciuniv.edu/elitfulltext/301180000250.pdf> [20.05.2007].

<sup>70</sup> Harminder Dosanjh Kaur, "Producing Identity: Elective Amputation and Disability", SCAN journal of media arts culture - [http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal\\_id=38](http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=38) [03.07.2007].

<sup>71</sup> Phantomschmerz: Hayali ağrı, tasavvuri ağrı. Bir uzvun (kol, bacak) vücuttan kesilmesi halinde, sinir-beyin etkileşimleri nedeniyle, artık varolmayan organın, organ hala yerindeymişçesine hissedilen ağrısı.



Performans kavramıyla ilişkilendirilerek incelenecek filmlerden biri olan, 1973 yapımı Atıf Yılmaz filmi “Kambur” bağlamında bu çalışmanın sorunsallarıdır.

“Kambur” filminde, Azize rolündeki oyuncu beden Fatma Girik (Şekil 6), adada balıkçılık yapan babasıyla birlikte yaşayan kambur bir kızdır ve bedeninin bu sakatlığı yüzünden ada halkının aşağılamalarına, dışlamalarına ve hakaretlerine maruz kalmaktadır. Çocuklar arkasından “çağanoz” diye bağırarak, ona taş atarak eğlenmektedirler. “O halde belli tür çağırılmaların kimlik kazandırdığını anlarsak, bu incitici çağırılmalar kimliği incitme yoluyla oluşturacaktır<sup>72</sup>(...)”

Büyükler de pek farklı değildir. ‘Kötü niyetli’ bir adam, ondan cinsel olarak ‘faydalanma’ amacıyla karşısına çıkmakta, tacizleriyle Azize’yi rahatsız etmektedir. Ada halkının bariz kötücül tavırları enteresandır; genellikle bu tür bedensel sakatlığı olan insanları acıma gibi duygular üzerinden ötekileştirmeyi tercih eden genel ahlaki tutumların dışında bir tavidir.

Bedeninin bu özel durumu, Azize’nin seçimi değildir elbette, fakat bu sakatlık onun kimliği olmuştur, o “kambur”dur, “çağanoz”dur. Beden varsa, kimlik vardır ve beden özelliği kimlik oluşumunu belirlemektedir. Sakatlık da bu özelliklerden biridir ve belirgin bir kimlik oluşturmaktadır.

Azize, rüyalarında kendisini kambur olmayan, ‘tamamlanmış’ düzgün bir bedenle, güzel kıyafetler içinde, peri kızı ya da prenses mitlerinin çağırıştırdığı güzellikle, üstelik yakışıklı “beyaz atlı prens”iyle birlikte görmektedir. (Psikanaliz perspektifinden bedenin parçalanması olgusunun bir korku ögesi olarak rüyalarda ortaya çıkması, burada tersten gerçekleşmektedir.) Bir gün, rüyasında gördüğü ‘prens’le karşılaşır. Bu ‘prens’, kasabaya gelen saz ekibinden kör bir kemancıdır; yani o da kendisi gibi ‘sakat’tır. Fakat rüyalarındaki kadar yakışıklıdır, ‘o prens’in ta kendisidir. Azize, rüyalarının erkeğine ‘görür görmez’ aşık olur. Kemancının körlüğünden dolayı dengesini kaybetmek üzere olduğu bir sırada koşup koluna girer ve tanışır. Kemancı da Azize’den hoşlanır, aralarında bir aşk ilişkisi gelişir. O da tıpkı Azize gibi kendi bedeninin sakatlığının getirdiği belirgin kimliği taşımaktadır; o bir ‘kör kemancı’dır ve bu belirleyici görememe durumu, onun diğer bir sakat olan ‘kambur Azize’nin sakatlığından haberdar olmasını engellemektedir. Gerçekçilik bağlamında seyirci, kemancının Azize’yi görmese de sırtına dokunarak kambur

---

<sup>72</sup> Judith Butler, **İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler**, çev. Fatma Tütüncü [İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005], 101.

olduğunu fark etmesini bekler; fakat film masal formuna yakın oluşuyla, bu beklentiyi bir ölçüde bertaraf etmektedir.

İki sevgili de sakattır, fakat kemancının sakatlığının giderilmesinin bir yolu vardır: Göz nakli. Bunu öğrenen Azize, büyük bir fedakarlık yaparak, onun haberi olmaksızın kendi gözlerini sevgilisine verir ve ‘sonsuz dek’ görünmemek üzere ondan kaçır. Çünkü artık sevgilisi sakat değildir, kendisi ise hem kör hem kambur, yani iki kere sakattır. İkinci durumda, Azize’nin bu sefer sakatlığı ‘seçtiğini’ söylemek mümkündür; bu ikinci sakatlık, gözlerini vererek kör olma durumu, kendi rızasıyla gerçekleşmiştir; yani ‘seçilmiş sakatlık’tır. Fakat bu seçimin motivasyonu, fedakarlıktır. Fedakarlık da, ataerkil kültürel kodlanmalara göre kadından beklenen bir davranış biçimidir. İlk başta belirtildiği gibi, bir “eksik etek” olarak kadın, zaten sakatlıkla özdeşleştirilegelmiştir. Bu durumda denilebilir ki, Azize artık üç kere sakattır; kambur, kör ve kadın’dır.

### **5.2.2 Dişil/Eril/Performatif Beden**

Butler’a göre ‘dişil’ ve ‘eril’ kimi özsel niteliklerin belirlediği sabit kategoriler olarak görülmemelidir. Öznenin cinselliği meselesine bu tür sabitleyici ve dışlayıcı kategorilerle değil, pratiklere ve bunların yol açtığı akıcı kimlik oluşumlarına yapılan göndermelerle yaklaşılmalıdır. Cinsel öznenin ve arzusunun akışkanlığı, cinsel kimliğin oluşumunda belirli özsel niteliklerden çok performansın, yani tekrar eden pratiklerin öne çıkmasına neden olmaktadır.

Metin Erksan’ın 1976 tarihli “İntikam Meleği Kadın Hamlet” filminde, Shakespeare’in erkek karakteri Hamlet, oyuncu Fatma Girik’in bedeninde bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 7). Daha doğrusu, kadın bedeninde bir erkek olarak performansını gerçekleştirmektedir. Filmde, Shakespeare’in oyunundaki diğer önemli karakterler de tıpkı ana karakter gibi ters-yüz edilmiş cinsiyetleriyle yer almakta; erkek karakterler kadın, kadın karakterler erkek olarak sunulmaktadır: Hamlet’in sevgilisi Ophelia, Orhan; erkek arkadaşları Rosencrantz ve Guildenstern ise Rezzan ve Gül olmuştur.

Hamlet daha önce de kadın olarak sahnelenmiş olmasına rağmen, Erksan’ın modernize ederek gerçeküstücü unsurlarla bezediği bu uyarlamada karakterin radikal bir şekilde değiştirilmesi söz konusudur; öyle ki, oyundaki Hamlet’in akılla delilik arasında gidip gelişi, eyleme geçmekteki kararsızlığı, kendisiyle olan mücadelesi,

Kadın Hamlet'te –tıpkı cinsiyeti gibi- ters yüz edilmiş durumdadır. Kadın Hamlet tamamen akılla, planlı bir şekilde hareket etmektedir, kafa karışıklığı ya da çılgınlıkla uzaktan yakından alakası yoktur; üstelik deliliği planlarını uygulayabilmesini kolaylaştıran bir maske olarak kullanmakta; deliliği ‘performe’ etmektedir. Amerika’da tiyatro eğitimi almış bir genç kız olan Hamlet, tiyatro performansı ile de gerçekleri ortaya çıkartmayı; amcasına, babasının katili olduğunu itiraf ettirmeyi amaçlar. Kadın Hamlet düşünce değil eylem kişisidir, son derece kararlı ve aktiftir.

Oyunun konusunu kısaca hatırlatmak gerekirse, 12. yüzyıl Danimarka’sında geçen hikaye, kral babasının amcası tarafından öldürüldüğü şüphesi içindeki Hamlet’in, karşısına çıkan babasının hayaleti vasıtasıyla katilin amcası olduğunun doğrulanması üzerine, delilikle akıllılık, korkaklıkla cesaret arasında gidip gelen hallerle yaptığı intikam planları ve bu düzlemde cereyan eden olaylar hakkındadır. Bir bakıma Hamlet, eylemden ziyade düşüncenin ağır bastığı bir oyundur denilebilir<sup>73</sup>. Erksan’ın filmindeyse şüpheye mahal verilmez, hayaletin ve cinayetin gerçekliği sorgulanmaz bile. Zaten filmin başında cinayet açıkça gösterilir ve deli taklidi yapan Hamlet asla deli değildir, kendinden emin ve kararlıdır, hedef odaklı ve pratiktir, çabuk karar verir, hemen uygular, düşünmekle vakit kaybetmez. Mina Urgan’ göre ise Hamlet’in (Shakespeare’in Hamlet’i) hiçbir kadınsı yönü yoktur; şiddet, hakaret, öfke dolu eylemleri buna kanıttır.

“Bir kadın oyuncunun, Macbeth’i, Othello’yu, Brutus’u ya da Antony’i oynaması, hangi nedenlerden ötürü olanaksız ve akıldışıysa, Hamlet’i oynaması da aynı nedenlerden ötürü olanaksız ve akıldışıdır. (...) (Hamlet’in) hiçbir kadınsı yönü yoktur. Tam tersine, Hamlet tam bir erkektir, üstelik saldırgan, belalı bir erkektir<sup>74</sup>.”

Atilla Dorsay bu konuda farklı düşünmektedir; film hakkında Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan eleştirisinde, Hamlet karakterinin ‘dişil’ yönüne dikkat çekmektedir.

“Metin Erksan’ın Kadın Hamlet’i, ilk ağızda iticilik taşıyor. Hamlet’in dişileştirilmesi bu ünlü yazın kişinin duraksamaları, aşırı duyarlı, inceliklerle dolu kişiliği bilindiğinden hiç de ters gelmiyor. Hele, belki de bu yüzden dünyanın bir çok ülkesinde zaman zaman Hamlet’i kadın oyuncuların canlandırdığı bilindiğinde<sup>75</sup>.” Atilla Dorsay, Cumhuriyet, 7 Ocak 1977.

<sup>73</sup> Melis Behli, “İntikam Meleği: Danimarka Prensi Hamlet’ten Zengin Kızı Hamlet’e”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**, yay. haz. Deniz Derman, der. Övgü Gökçe (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2001), 58.

<sup>74</sup> **age**, 60.

<sup>75</sup> Burçak Evren, **Fatma Girik: İki Ün’lü Kadın** (Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı, t.y), 203.

Görüldüğü gibi, Hamlet karakterinin dişil/eril özelliklerinin hangisinin ağır bastığı konusunda farklı bakış açıları olsa da, bu özelliklerin performe edilişleriyle oluşan performans, ‘taklit’ olgusuna dikkat çekmektedir. Sonuç olarak, Butler'a dönecek olursak; Gender Trouble’da tartışılan travesti performansları ile toplumsal cinsiyetin performatifliği arasındaki ilişki, şu benzetmeyle açıklanmaktadır:

“Bir erkek kadın olarak travestiliği performe ediyorsa, travestinin olduğu söylenen ‘taklit’, dişiliğin ‘taklidi’ olarak alınır; ama erkeğin taklit ettiği ‘dişillığın’ kendisi bir taklit olarak anlaşılır. Ne var ki eğer toplumsal cinsiyet kazanılan bir şeyse, herhangi birisi tarafından asla tam anlamıyla yaşanmayacak ideallerle ilişki içinde olduğu varsayılan bir şeyse, dişillik herkesin her zaman ve yalnızca ‘taklit ettiği’ bir idealdir. Dolayısıyla travesti toplumsal cinsiyetin taklit yapısını taklit ederek, toplumsal cinsiyetin kendisinin bir taklit olduğunu ortaya çıkarır<sup>76</sup>.”

Kadın Hamlet, dişil/eril/performatif beden olarak, bu bağlamda mükemmel bir travesti örneğidir. Tiyatro oyununun sahnelenmesi ve Hamlet’in gerçeküstücü unsurlarla stilize edilmiş sahnelerde bilinçli bir şekilde kendisini ‘deli’ olarak performe edişi de ayrıca bu gösteri fikrini içinde barındırmaktadır. Hamlet’in kaybı ve acısı düşünüldüğünde de, “toplumsal cinsiyet belki de kısmen çözümlenmemiş bir hüznün ‘taklit edilmesi’ olarak anlaşılabilir<sup>77</sup>.”

### 5.2.3. ‘Robot’ Beden

“...Aynadan yansıyan ikiz saplantısı öznenin peşini bırakmamaktadır çünkü aynadaki görüntü onun için hem kendi benzeri hem de kendisiyle hiçbir ilişkisi bulunmayan bir şeydir. Bu yüzden kendi ölüsüne benzettiği, bir görünüp bir kaybolan bu aksini aynada gördükçe ondan şeytan görmüş gibi korkup, kaçmaktadır. Bu her zaman böyle değildir çünkü öznenin ikizi somutlaşıp görünür hale geldiğinde, bu, ölümün soluğu ensesinde anlamına gelebilmektedir<sup>78</sup>.” Jean Baudrillard

Klonlaştırma, Walter Benjamin’in ünlü makalesinde tekniğin olanaklarıyla sanat yapıtının yeniden üretimine dair söylediği “aura”nın yitirilmesi, orijinal diye bir şeyden artık bahsedilememesi -ya da gerek duyulmaması- süreçlerinin bir devamıdır. Kopya, aslın yerini aldığıda, ve bu sonsuzca tekrarlanabildiğinde, anlamsızlaşan orijinal, ‘ilk ikiz’i de anlamsızlaştırmaktadır. Oysa bu süreçte ‘orijinal’ insansa ve ilk ‘ikiz’ bir robotsa, bu başka bir anlama gelmektedir. Artık bundan sonra gelen kopyalar bu ‘ilk ikiz’in kopyası olacak ve ilk ikiz, ‘orijinal’ olacaktır -her ne kadar bunun bir geçerliliği olmasa da. ‘Gerçek’ olan ise, ölmekle ölmek arasında bir yerde, kendi kaderiyle baş başa bırakılacaktır. Ya da bu kopyalama işlemi devam

<sup>76</sup> Butler, *age*, 137-138.

<sup>77</sup> Butler, *age*, 138.

<sup>78</sup> Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, 3. bs. (Ankara: Doğu Batı Yayıncılık, 2005), 137.

etmeden durdurulacak, kopya ve insan birbirleriyle hiç karşılaşmayacakları farklı boyutlarda var olmaya devam edeceklerdir.

Başrollerinde Kemal Sunal ve Fatma Girik'in olduğu 1987 yapımı Japon İşi adlı filmde, 'hapisanedeki belalı'sı Deli Dilaver tarafından tehdit edilen ünlü bir şarkıcı olan Başak, öldürüleceğinden korktuğu için kılık değiştirerek yurtdışına kaçır. Gazinoda çalışan Veysel adlı garson, Japon bir turistin gönderdiği ve Başak'ın kopyası olan robotla birlikte yaşamaktadır (Şekil 8). Gazinocular Başak'ı ararken, karşılıklarına şarkıcının birebir kopyası olan bu robot çıkar. Robot, Başak'ın yerine gazinoda sahneye çıkar; insan olmamasının uyumsuzluklarını yansıtan mekanik hatalar verir; bu arada geri dönen Başak, ortalıkta kopyasının dolaştığını duyunca duruma el koyar.

'Robot' beden, görünümüyle Başak'ın birebir kopyası, programlandığı şekilde de itaatkar ve hep güler yüzlüdür. Veysel, hayranı olduğu fakat kendisine yüz vermeyen, kendini beğenmiş Başak'ın görünümüne sahip, üstelik onun her dediğini yapan, bu itaatkar robottan çok memnundur. Fakat bu 'robot' beden, bazen sıkıcı olabilmektedir, sonuçta;

“Ne çocuk ne ikiz ne de narsistik bir yansıma benzeyebilen klon genetik yoldan nesneleştirilen bir ikiz, başka bir deyişle her türlü başkalaşma ve hayal gücünü ortadan kaldıran bir şeydir. Üretici bir teknolojinin çılgınlık boyutlarına ulaşan yüceltilmesi<sup>79</sup>.”

'Robot' beden, bir çeşit köle olmak için programlanmıştır ve herhangi bir özgürlük talebinde bulunmaz, bu ihtimali de içinde barındırmaz. Üstelik bu beden tümü, görünüş itibarıyla arzulanın kadının birebir kopyası olduğundan dolayı, fetiş nesnesidir; tıpkı bir 'parça' gibi.\* Baudrillard'a göre, eğer bütüne ait özellikler her bir parçada bulunabiliyorsa, o zaman bütün anlamını yitirmektedir<sup>80</sup>. Başak'ın anlamını yitirmemesi için bir beden-görüntüden fazlası olması gerekmektedir; örneğin bir şeyler talep etmelidir. Talep etmek, bir fazlalık yaratır; talep ettiği şey özgürlük de olabilir, bir parça çikolata da -veya 'robot' beden kendisini ikame ederek, kendisinin bulunmak istemediği yere, Deli Dilaver'in yanında gönderilmesi de olabilir. Böylece Başak, “kendi ölüsüne benzeyen aynadaki ikizinden” kurtulup, var olmaya devam edebilir.

---

<sup>79</sup> age, 140.

<sup>80</sup> age, 140, 141.

\* En güçlü beyin durdu (=Einstein öldü) örneğinde olduğu gibi, parçanın bütününe yerine geçtiği metoniminin bu özel durumuna *sinekdot* adı verilir.

### 5.3. Yeşilçam Sinemasında Sık Tekrarlanan Bir Replik: “Bedenime Sahip Olabilirsin Ama Ruhuma Asla”

Yeşilçam filmlerinin alamet-i farikası olmuş repliğinden alıntılanan başlık, bir karşıtlık ilişkisi içinde sunulan ruh ve beden, sahip olma sorunsalı üzerinden tartışılmasına olanak sağlamaktadır. Ayrıca bu repliğin bir anlamda Türkiye modernleşmesine atıfta bulunduğunu söylemek, Yeşilçam filmlerinin bu modernleşme serüveninin çelişkilerini ve sancılarını yansıttığı dikkate alındığında yanlış olmaz. Bu çelişki, temelde ‘ruhu kaybetme’ korkusundan ileri gelmektedir.

Modern öncesi dönemde ‘kutsal’ olanla doğrudan ilişkilendirilen beden, bakışın yüceltiği modern dönemde, dokunmanın değerden düşmesiyle, yeniden tanımlandı. “Dünyanın bedeninin bir parçası olan” ilksel beden, artık bir kolektifin parçası olma durumundan çıkmış, modernlikle birlikte, bireysel ve izole bir hale gelerek, kendi derisinin içine hapsolmuştur. Buna karşılık yüz, özellikle gözler ve bakış önem kazanmıştır<sup>81</sup>. XVII. yüzyıldan sonraki modernleşme sürecinde portre ve yüze dayalı kimlik güçlenmiş, yeni yerleşen bu algılama biçimiyle, gözler, ‘ruhun aynası’ olmuştur. Ağırlıklı olarak görsel bir sanat olan sinemada da bedenin, yüzün ve gözlerin; parça bütün ilişkisinden bağımsız olarak temsil ettikleri üzerinden söylenebilir ki göz, yarattığı etki bakımından birincil derecede öneme sahiptir. Modern dünyada gözler ‘ruhun aynası’, ruh ise, Foucault’dan alıntılarsak; “bedenin hapisanesi”dir.

Butler, Foucault’nun hapsolunan çerçeve diye tarif ettiği “ruh”u (soul) psikanalitik anlamdaki psişe (psyche) ile karşılaştırabileceğimizi söylemektedir. (...) Butler’ın belirttiği gibi psişe Foucault’nun normalleştirici söylemler dediği düzenlemeye direnen şeydir. Bu söylemlerin bedeni ruh içinde hapsedtikleri, bedeni ideal çerçeve içinde canlandırıp içerdikleri, bu ölçüde de psişe nosyonunu dışsal olarak çerçeveleyip normalleştiren bir idealin işleyişine indirgedikleri söylenir. Ruhun dışsal ve bedeni hapseden bir çerçeveye dönüştürülmesi adeta bedenin içselliğini boşaltır; böylelikle de bu içerisini disiplinci iktidarın tek taraflı etkileri için kolay işlenebilir bir yüzey haline getirir<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> Yaşar Çabuklu, “Şık Bir Ambalaj Kağıdı Olarak İnsan Derisi”, **Toplumsalın Sınırında Beden**, (İstanbul: Kanat Kitap, 2004), 96-103.

<sup>82</sup> Butler, **age**, 85.

Bedeni hapsedici bir çerçeve olarak ruh, aynı zamanda dış etkilerle “kirlenmeye” de açıktır. Kirlenme, geri dönüşü olabilen bir kayıptır. Ruhun tamamen kaybedilmesi ise geri dönüşü olmayan bir aşamadır; ruhun kaybolması, artık temizlenemeyecek kadar kirlenmiş olması, kirlerle kaplanıp görünmez olması anlamında düşünülebilir. Yeşilçam filmlerinde bu ‘kirlenme’, zaman zaman ‘tövbe’ edilerek telafi edilebilmektedir. “Oyunsu bir hukuk anlayışının<sup>83</sup>” egemen olduğu Yeşilçam’ın mahkeme sahnelerinde, bu tür ‘temizlenmeler’ eşliğinde, kaybedilmenin eşiğinden dönen ruhlara sıklıkla rastlanmaktadır. 1970 tarihli “Yuvasız Kuşlar” filminde, kendisini terk ederek Nermin’le evlenen eski sevgilisinden intikamını, onun yüzüne kezzap dökerek alan Lale, kezzaptan yanarak bir yarısı deforme olmuş yüzünü saklamak için yıllarca karısı ve oğlundan ayrı kaldıktan sonra estetik ameliyatla yüzü eski haline dönen Murat, ailesini bir araya getirmeye çalışan Ömercik ve Lale’nin iftirayla kirletmeye çalıştığı Nermin, türlü yanlış anlamalar ve yalanların bir bir çözülmesiyle, mahkeme sahnesinde buluşurlar. Murat, Lale’nin yalan beyanatları yüzünden, suçsuz olduğu halde hapse girmek üzeredir. Gerçeği bilen fakat kanıtlayamayan Ömercik, iki duruşma arasında, Lale’ye kin dolu bir şekilde bakıp, yüzüne tükürür. Son duruşmada Lale, vicdanının sesini dinleyip hakikati açıklarken, şu sözleri sarfeder: “Kirli ruhum, masum bir çocuğun tükürüğüyle yıkandı”. Burada tükürüğün bir beden salgısı olduğu gözden kaçmamalıdır; bir çocuğun bedeninden çıktığı ve henüz söylemlerce ruhun içine hapsedilmemiş, özgür bir yerden geldiği için ‘kendinden’ saflığıyla iyileştirici etkisini gösterdiği söylenebilir. (Bu yorum söz konusu repliğin yukarıda alıntılanan düşünceler bağlamında okunması olarak anlaşılmalıdır.)

Metin Erksan’ın 1965 yapımı filmi “Sevmek Zamanı”nda ruh beden ikiliğinin tasavvufî boyutuyla karşılaşıyoruz. Aslında ‘bir’ olmak isteğinden kaynaklanan bir dışavurumdur bu ikilik; doğulu değerleri temsil eden ve aşkını Platonvari bir şekilde idealize eden Boyacı Halil, şehirli bir zengin kızı olan Meral’in resmine aşıktır. Bu durumdan etkilenen Meral, delikanlıyı her görmeye gidişinde Halil "Resmin ile aramdaki bir durum seni ilgilendirmez. Ben senin resmine aşığım.", "Resmin sen değilsin ki... Resmin benim dünyama ait bir şey... Benimle resminin arasına girme", gibi sözlerle ondan uzak durur. Aslında hayal kırıklığına uğramaktan korkmaktadır; kendisine daima ‘dostça’ bakacak olan resme aşık olmayı, kanlı canlı bir ‘bedene

<sup>83</sup> Hilmi Maktav, “Türk Sinemasında Bir ‘Oyun’ Olarak ‘Hukuk’”, **Toplum ve Bilim**, s. 109 (İstanbul: Birikim Yayınları, 2007): 201-233. (“Oyunsu hukuk anlayışı” tabiri bu makaleye atıftır.)

sahip olan' Meral'e tercih etmektedir, bu bir bakıma zorunlu bir seçimdir; zira bedeniyle varolan bir Meral, "saf" aşkı için bir tehdit unsurudur.

"Bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla" repliğine dönüldüğünde, performans sanatçısı Stelarc'ın da üzerinde durduğu, "bir beden *olmak* ya da bir bedene *sahip olmak*" sorunsalı karşımıza çıkmaktadır. Sosyolog P.L. Berger'in yaptığı bu ayırım; bir bedene sahip olmak ve bir beden olmak; Stelarc'ın yaklaşımında, bir "beden olma"nın kapasitesinin, bir "bedene sahip olmak"la sınırlandığı tespitine dönüşmektedir. Buradan hareketle, şu saptamayı yapmak yerinde olacaktır: sahip olunmak, bedenin gücünü ve yeteneklerini azaltmakta ve bu, doğrudan sahip olanı (bedenin sahibini) etkilemektedir. Oysa "beden olmak" durumunda, performansıyla birleşmeye hazır olma hali mevcuttur. Eylemlerimiz ve düşüncelerimizin fizyolojimiz tarafından belirlendiğini vurgulayan Stelarc, dış dünyayla bir arayüz işlevi gören bedenimizi çalıştırırken, çoğunlukla "yok bedenler" olarak davrandığımızı, bedenimize dair farkındalığın ancak bir işlev bozukluğu sayesinde ortaya çıktığını belirtmektedir<sup>84</sup>.

Aniden ortaya çıkan bir işlev bozukluğu olarak körlük; sıradaki bölümde, bir Yeşilçam klişesi olarak ve sinematografiyle kurduğu ilişki bakımından metaforik bağlamda incelenecektir.

#### 5.4. Yeşilçam Sinemasında Sık Tekrarlanan Bir Tema Olarak Körlük

"Bütün vücudum göz gibi...Gözlerim dışında her yerimle görüyorum"  
Zeynep.

"Şimdiye kadar benmişim kör olan." Kazım.  
(*Serseri* filminden)<sup>85</sup>.

"Benim her yerim yüzümdür." Bir Hintli<sup>86</sup>.

Özelde Yeşilçam sinemasının, genelde -bir ölçüde- melodramın çok sevdiği abartılı tesadüfler, bu filmlerin farklı bir gerçeklik koduyla işlediğini göstermektedir. Sevenlerin birbirine kavuşması önündeki hiç bitmeyen engellerden biri bitip diğerine

<sup>84</sup> Stelarc, <http://www.stelarc.va.com.au/stelarc1.html> [20.05.2007].

<sup>85</sup> *Serseri*, 1967 tarihli, (yönetmen: Nuri. O. Ergün) başrollerde Sadri Alışık ve Sema Özcan'ın olduğu film, kör bir kız olan Zeynep ve onun sayesinde hayata farklı bir açıdan bakmaya başlayan Kazım'ın aşkı hakkındadır.

<sup>86</sup> Bedene ve deriye "sahip olmayan" yerliler Batı'nın "icat ettiği" yüze de sahip değildi. Baudrillard'ın bahsettiği "benim her yerim yüzümdür" diyen Hintli, Batı'dakinden farklı olarak yüzün bedenin geri kalan kısmı karşısında ayrıcalıklı kılınmadığı, dünyanın yüzüyle bedenin yüzünün henüz ayrılmadığı, doğaya ve birbirlerine temas eden, bakan vücutların bir bütünüün parçaları olduğu bir gerçekliği dile getirmekteydi. (Çabuklu, *age*, 97.)



geçilirken, ‘normal’ hayatın tekdüzeliği bir anlamda yeniden üretilir: bu tür aşırılıklar, tesadüfler, yanlış anlamalar, o evrenin ‘normal’idir.

Bu ‘aşırılık’lardan bir tanesi, zengin metaforik açılımları ve sinematografik ilişkilendirmeler için sunduğu malzemenin çarpıcılığı açısından belki de en önemlisi, körlüktür. Erkek ya da kadın karakter genellikle bir kaza sonucu ‘bir süre için’ kör olur. (Kör olan kişinin gözlerini açtırmayı istememesi veya ameliyat için para temin edilememesi gibi durumlar haricinde, körlük geçicidir.) Bu durum ayrılığı getirir, sevgililer bir süre için ayrı düşerler. Tekrar bir araya geldiklerinde, birinden biri durumun farkında değildir; karşısındakinin “o” olduğundan habersizdir -çünkü kördür- veya gören tarafısa, kör olan tarafından tanınmadığı ve arzusuna yanıt alamadığı için ‘yanlış anlar’, istenmediğini düşünür. *Aşk Mabudesi*’nde<sup>87</sup> böyle bir durum söz konusudur. Bu durumda yine ayrı sayılırlar, fakat aralarındaki aşk devam eder, zira “aşkın gözü kördür” ve bazı durumlarda körlük bulaşıcıdır.

Körlüğün bir karakterden diğerine bulaştığı durumlarda, ya yanlış anlamalar ve talihsizlikler katmerlenerek devam eder ve körlüğün tedavisiyle mutlu sona ulaşılır ya da melankolik bir vazgeçişle -*Kambur*’da olduğu gibi- sevgililer sonsuza dek ayrı kalırlar. Her durumda seyirci için özdeşleşme bir kez daha kesintiye uğrar; körlük bir çeşit yabancılaştırma efekti işlevi görmektedir.

İzleyicinin zorunlu algısı bu yabancılaşmanın sebebidir denilebilir. Sinema görsel bir sanat ve filmler de birer ‘seyirlik’ olduğundan, filmdeki karakterle özdeşleşen izleyici, karakter kör olduğu zaman özdeşleşmede kesinti yaşamaktadır. Sinemanın ilkel dönemlerinden kalma bu kodlanma hala etkilidir: ‘Ayna evresi’ni çağırıştıran şekilde, sinematografik bedeninin bütünlüğünün ayırımına çoktan varmış izleyici, özdeşleşmeye olan bağımlılığıyla aslında bir anlamda (sinematografik bedeni bağlamında) ayna evresinde takılı kaldığını göstermektedir. Baş karakterin gözleri açılmayacaksa filmin devam etmesinin bir anlamı yoktur; *Kambur*’un finali bu bağlamda ilginçtir. Sevgilisine gözlerini verdikten sonra hem kör hem kambur olan Azize, ona bir daha hiç “görünmez”. Algılanabilir bir varlık olarak kendini erkeğin dünyasından çıkardığı gibi, seyircinin dünyasından da çıkarır -ne de olsa seyirci *onun dünyası*’nı izliyordu; filmin adının “Kambur” oluşu da baştan itibaren bu özdeşleşmeyi desteklemektedir. ‘Kambur’ artık göremediğine göre seyirciye izletecek bir dünyası da kalmamış oluyor; eğer ki bu noktadan sonra film bir tür

<sup>87</sup> *Aşk Mabudesi*, 1969, başrollerde Türkan Şoray ve Cüneyt Arkın, yönetmen Nejat Saydam.

‘körler için sinema’ deneyine dönüşmeyecekse. Azize kendini sulara bırakır ve film biter, perde kapanır.

Ses-beden ilişkisi bağlamında da körlük, sinematografik anlamda belirleyici bir duruma vurgu yapmaktadır. “Yeşilçam’da Sessiz Bedenler, Bedensiz Sesler” makalesinde Nezih Erdoğan, bu ayrımlara dikkat çekmektedir. Erkeğin körlüğü, genellikle kadının arzusuna kayıtsız kalmasının metaforik bir ifadesidir. Bir şekilde kadının arzusunu reddeden erkek ondan uzaklaşır. Bu genellikle bir iftira ya da yanlış anlama sonucu zorunlu olarak alınmış bir karardır; metaforik bir körlük bu kararı aldırıştır. Kadınla yeniden karşılaştıklarındaysa, bu sefer gerçekten kör olan erkek, kadını görmediği halde sesiyle bir şekilde iletişime geçmesiyle bu ‘bedensiz’ sese aşık olur ve kavuşma gerçekleşir<sup>88</sup>.

“Kör adam” teması beden-ses bölünmesi üzerine tartışmayı mümkün kılan daha geniş bir açı içerisinde incelenmelidir. Yeşilçam’ın olayları ve tesadüfleri –ki, körlük bunların başında geliyor olabilir –sinematografik bedenlerin inşasında da devrede olan aynı mantık tarafından yönetilirler. Karakterin görme yeteneğini kaybetmesi, Yeşilçam’ın ses ve bedene yaklaşımında devreye giren psikik mekanizmalara ilişkin ipuçları verir; karakterler kör olduğunda, arzu yalnızca mümkün kılınmaz, ayrıca filmin öykü evreni içinde karaktere bedensiz sesin dolayımıyla ulaşır. Ne var ki, sözkonusu dolayım seyirci için geçerli değildir, çünkü karakterle aynı konumda yeralmaz, başka bir deyişle özdeşleşmeyi mümkün kılacak koşullar mevcut değildir<sup>89</sup>.”

Sonuç olarak, sinematografik beden-sizleşme, karakterin kör olduğu durumlarda, diğer tüm öteki’ler için geçerlidir; zira sinema görüntüler dünyasıdır ve görüntüsü olmayan, bir anlamda ‘yok’ sayılır. Fakat seyirci açısından durum farklıdır. Bedensiz Performans, basitçe ‘görememe’ durumundan kaynaklanan bir ‘yokluk’ algısına dayanmaktan öte, bedenın yeniden tanımlanmasını ifade etmektedir.

---

<sup>88</sup> 1971 tarihli Feride’de (yönetmen: Metin Erksan, başrollerde Emel Sayın, Engin Çağlar) böyle bir durum söz konusudur.

Erdoğan, **age**, <http://www.neziherdogan.net/articles/filmsoundtr/bedenses.htm>, [20.03.2007]

<sup>89</sup> Erdoğan, **age**, <http://www.neziherdogan.net/articles/filmsoundtr/bedenses.htm> [20.03.2007].

## 6. BEDENİN YENİDEN TANIMLANMASI: BEDENSİZ PERFORMANS

Baudrillard'a göre her şey, beyinde ve beyin hücreleri ağında özetlenebilir hale geldiğinde, beden gereksiz bir işleve dönüşür<sup>90</sup>. Bu durumda, bedensiz bir performans mümkün müdür? Sorunun aşılması için öncelikle üç şey gerekir: Bir form, bir vektör ve herhangi bir amaç. Bir bedene -en azından maddesel bir bedene- ihtiyaç yoktur, bir *beden ideasının* kurulması yeterlidir ve bunun için de bu üç şey yeterlidir. O zaman beden fikri söylemler ve kendisini tüm bu form, vektör ve amaç içine yayar, onları kendine katar ve onlardan ayrılamaz olur; beden yok edilir ama beden düşüncesi yok edilemez ve bir 'performans' oluşur. Böylece artık Foucault'nun bahsettiği normalleştirici söylemler bedeni 'ideal ruh çerçevesi'ne hapsedemezler; zira ortada hapsedilecek bir beden kalmamış, daha doğrusu beden çoktan kendi performansına karışmıştır. Beden sınırlıdır (ya da sınır'dır) ve Bedensiz Performans bir sınır ihlalidir.

### 6.1. Görsel Bir İmge ve Zihinsel Bir Kavram Olarak Beden

Spinozacı düşünceye göre yanlış fikrin kaynağı imgedir. İmgenin ötesinde bir bilgi ihtiyacı doğduğunda, fikir oluşur, imgenin eksik bilgi olduğu ortaya çıkar. Zihnin aktif olarak bir şeyi kavraması anlamına gelen bir *fikir* ile, oluşmalarında aktif olmadığımız, birer edilginlik olan *imgelerimizi* birbirine karıştırmamız gerekir<sup>91</sup>.

Tabii ki bu, imgenin her zaman yanlış fikirler doğuracağı ya da imgenin bir tür kusur sonucu ortaya çıktığı ve engellenmesi gereken bir şey olduğu anlamına gelmez. Bu zaten mümkün değildir. İmgeler, sebep oldukları yanlış fikirlerle birlikte, zihinde varılmaya devam ederler. İmge boyutu, fikir boyutundan farklıdır; ikisi bir arada bulunabilir, çoğu zaman da böyledir: "Astronominin güneşi, duyularımızın güneşini 'iter' ama, yok etmez<sup>92</sup>."

<sup>90</sup> Jean Baudrillard, **İmkansız Takas**, çev. Ayşegül Sönmezay (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), 45.

<sup>91</sup> Moris Fransez, **Spinoza'nın Tao'su: Akıllı İnançtan İnançlı Akla** (İstanbul: Yol Yayınları, 2004), 200.

<sup>92</sup> **age**, 209.

İkon-ımağ'ların sinemacısı Godard'ın "Evli Kadın" (La Femme Marıee) filmi, imge ile kavram arasındaki ilişkiye dikkat çekmesi bakımından ilginçtir. Film kadınlar, erkekler ve seks kültürü hakkındadır. Filmin merkezinde evli bir kadın olan Charlotte vardır, fakat onu 'evli kadın' kavramının loş perdesinden görürüz; insandan çok bir 'kavram'dır. Bir 'evli kadın' olarak Charlotte, kendisini kuşatan iletişim araçlarının dilleri tarafından biçimlendirilmiştir: Film, dergiler, reklamlar, televizyon gibi araçların dili tarafından biçimlendirilmiş; bu araçların var ettiğı *imgeler* sayesinde oluşmuş bir *kavram*dır. Fakat bir de 'evli *bir* kadın' olarak Charlotte vardır; bir 'kişi' olarak Charlotte. Film, anlamın çeşitli düzeyleri arasındaki ilişkilere müdahale etmektedir: Evli kadın (kavram), evli bir kadın (kişi) ve bu kişiyi o kavram aracılığıyla ve aynı zamanda da (filmin kendisinden ayrı olarak) bu özneye dair bizim kavramlarımızı biçimlendiren medya<sup>93</sup>. Filme dair eleştirilerde geçen "yaşamın seyirlik yanı ile analizinin iç içe geçtiğı<sup>94</sup>" bu bakımdan çok yerinde bir tespittir, görüntü/imgeler ve fikir/kavramlar tüm geçişlilikleri içinde, farklarını da görünür kılacak biçimde, oradadırlar. (Tabii ki 'görüntü' anlamını karşılamak üzere Türkçe'ye transfer olmuş şekliyle 'ımağ' (image) ve 'zihinsel resim' olarak tanımlanabilen imge (image) birbiriyle karıştırılmamalıdır; fakat imajların imge oluşumundaki etkisi bu karışıklığa yol açacak kadar güçlüdür.)

Baş a dönecek olursak; "yanlış fikrin kaynağı imgedir" önermesi ne kadar 'doğru'dur? Daha doğrusu, başka hangi alanlarda bu önermenin doğrulanabilirlikleriyle karşılaşırız? Althusser'ci çağırma nosyonu bu bağlamda ilginç bir noktaya dikkat çekmektedir. Buna göre özne seslenmeyle, atıfla ve adlandırmayla kurulmaktadır ve bu performatif adlandırma çabası, gönderme yapılan kişiyi hayata geçirmeye yalnızca *kalkışabilir*; çünkü her zaman bir *yanlış tanıma* riski vardır. "Aslında imgelem alanı Althusser tarafından tam da yanlış tanımayı mümkün kılan alan ile sınırlandırılır<sup>95</sup>."

Foucault'cu bakış açısından bu çağırıcı talebin performatif etkisi dolayısıyla ortaya konmaya çalışılan şey, 'özne'den daha fazla bir şeydir; çünkü yaratılan özne bu vesileyle sabitlenmiş olmaz, daha sonraki yapımların vesilesi olur. "Foucault'da

<sup>93</sup> James Monaco, **Yeni Dalga: truffaut godard chabrol rohmer rivette**, çev. Ertan Yılmaz (İstanbul: +1 kitap, 2006), 143.

<sup>94</sup> **age**, 144.

<sup>95</sup> Butler, **age**, 93. (italikler yazara ait)

disiplinci söylem tek taraflı olarak özneyi yapılandırılmaz, öyle yapsa bile, *eşzamanlı* olarak, öznenin yapı-sız-lanması koşullarını üretir<sup>96</sup>.”

Tam da bu noktada söylemek gerekir ki, Beden-siz Performans'ın gerçekleşmesi için öncelikle beden; daha doğrusu beden fikrinin söylemleşmesi gerekmektedir. Bir form, bir vektör ve bir amaç, bunun için yeterlidir ve kendisini bu form, vektör ve amaç içine yayan 'fikir-beden', onları kendine katar, onlarla bütünleşir; beden yok edilir fakat beden düşüncesi yok edilemez ve bir performans oluşur. Beden, yeniden tanımlanmıştır. *Bir kavram olarak beden*, bu yeni kavramın adını alır: “Bedensiz Performans”.

## 6.2. Bedenin Zaman ve Mekan İçindeki Hareketliliği

Bedenin söylemleştirilmesinin aslında çok pratik bir nedeni vardır; söylemleştirilemeyen bir beden hakkında konuşulamaz, böyle bir beden tanımlanamaz. Dil ve düşüncenin gelişiminden önce beden vardır; bu bakımdan bedenimizin bizi -ve zihin-varlığımızı- öncüllediğini söylemek yanlış olmaz. Bu öncelik-sonralık ilişkisinin kırılması için beden bir şekilde zihinselleştirilmelidir.

Bedeni düşünce içinde hareket ettirebilmek, hakkında konuşabilmek, beden üzerinden herhangi bir politika oluşturmak için beden önce söylemleştirilmeli, sınıflandırılmalı ve sonra iki türlü yapıbozuma uğratılmalıdır. Bunlar basit iki süreçtir. Beden önce figüratifleştirilir, daha sonra da vektörleştirilir. Bunun üzerine artık beden ideası kurulmuştur.

Tüm bu süreçten kasıt, zihnin kendi doğal işleyiş mekanizmasıyla kolayca açıklanabilir. Zihin, herşeyi üç açıdan tanımlamaktadır: Mekan (uzay) içerisindeki uzam, zaman içerisindeki uzam ve nedensellik. Bedenin mekan içerisindeki uzamı ele alındığında söylemin hareket edeceği yer bellidir. Sorun basit olarak ele alınırsa şudur: Bedenin sınırları nedir? Beden neyi kapsar neyi kapsamaz? Baudrillard'a atıfla; biz “bedenimiz içinde oturan hayvancıklar mıyız”, beden bir elbise midir, biz onun içinde mi yaşıyoruz, yoksa biz “o” muyuz<sup>97</sup>? Varlığımızın uzay içerisinde kapsadığı alanın ne kadarı bedenimiz olarak ele alınabilir, bu alan dışarıya doğru ne kadar genişler, sınır nedir; parmak uçlarımız, tenimiz mi? Sorun devam etmektedir:

---

<sup>96</sup> Butler, *age*, 96.

<sup>97</sup> Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, 2.bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), 165.

Peki ya içeriye doğru ne kadar genişleyebiliriz, iç organlarımız bedenimizin ne kadar parçasıdır, eğer mide asidimiz midenin bir yan ürünü olarak bedenimizin bir parçasıysa, beynimizin elektriksel bir yan ürünü olarak zihnimiz de beden bir parçası mıdır? Sorun genişlemeye o kadar müsaittir ki, kararlı bir noktada durarak, sorunun çözümü mümkün gözükmemektedir. Sorunun çözümü için, sorunun kendisi kadar belirsiz bir kavramdan yardım alınır: Bu, figür'dür. Figür varolan bir şey değil bir tanımlamadır. Figür kesin bir kontür olabilir, ya da daha belirsiz bir form; her şekilde figür zihinseldir, ama bir o kadar da kendini maddeselliğin üzerine yatırır, ondan beslenir. Figür, zihin tarafından anlamlandırılmak zorunda olunan, muğlak bir sınırdır, işte *Phantomschmerz*<sup>98</sup> de tam olarak budur: Zihin kendine bir figür belirlemiştir, bir kontür çizmiştir, sınırlarını maddesellik üzerinden değil, bazen olasılıklar bazen de bir önyargı üzerinden -ki bu bazenler sonsuzca çoğaltılabilir-tanımlamıştır, bir şey olur bir organ bütünden ayrılır, maddeselliğini yitirir, ama zihnin çizdiği figür henüz yeniden yapılanmamıştır, kontürler yerlerini korumaktadırlar: İşte o an boşlukta organsız beden oluşur, bir acı hissedilir, bir yer kaşınır. Figür organın yerini almıştır, ve bu her yere yayılabilir, her kurum beden üzerinde kendi kontürlerini yaratır; moda, sanat, bilim, din, dil, body art, her türlü ritüel kendi beden figürlerini yaratır; herhangi bir form yeterlidir ve meşrulaştırılabilir. Beden zihinselleştirilmiştir. Sorun ortadan kalkmıştır.

Bedenin söylemleştirilmesiyle ilgili ikinci sorun beden *zaman ve mekan içerisindeki hareketliliği*dir. Bu çerçevede sorulacak ilk soru, beden kendi yarattığı etkilerden ayırt edilip edilemeyeceğidir. Bir yere basılır ve bir *iz* bırakılır, bir yere doğru koşulur ve mesafe katedilir, beden yarattığı performans, bedenle o kadar içiçe geçer ki, beden kendi performansını kendi figüratif gerçekliğinin içine katar. *Motion blur*<sup>99</sup> (Şekil 9) budur; beden hareket ettikçe, hareket yönü ve hızıyla bağımlı olarak figürünü genişletmektedir, kontürlerini esnetmektedir, ileriye ve geriye doğru uzar. İzafiyet teorisi<sup>100</sup> budur; ışık hızında hareket edelim, beden kendi

<sup>98</sup> Phantomschmerz: Hayali ağrı, tasavvuri ağrı. Bir uzvun (kol, bacak) vücuttan kesilmesi halinde, sinir-beyin etkileşimleri nedeniyle, artık varolmayan organın, organ hala yerindeymişçesine hissedilen ağrısı.

<sup>99</sup> motion blur : Motion-blur, kelime anlamıyla "hareket-izi" demektir. Grafiksiz işlemlerde hareketin başlangıç nokta doğrultusuna (hareketin ters yönünü gösteren) silikleşerek kaybolan görel kuyruk izidir.

<sup>100</sup> İzafiyet teorisi (Görelilik kuramı)'ne göre, sabit hızla giden bir cisim gözlemciye göre tanımlanmaktadır. Eğer bir cisimle beraber aynı sabit hızla gidiyorsanız sizin için cisim hareketsiz görünecektir. Fakat dışarıdan bakan bir gözlemci için cisim hareketli kabul edilir. Görelilik kelimesi burada ortaya çıkmaktadır. Bizim gözlemlediğimiz hızlar mutlak değildir. Ancak gözlemciye göre tanımlanmaktadır. Ama gözlemlenen olay için geçerli olan yasaların şekli aynıdır. Teoriye göre, cisimler hızlandıkça zaman cisim için daha yavaş akmaya başlayacaktır, ışık hızına ulaşıldığında zaman durmalıdır. Parçacık hızlandırıcılarındaki hızlandırma deneylerinde bugüne kadar kütlesi olan hiçbir cisim, atom veya elektron ışık hızına çıkarılmamıştır.

maddeselliğinin içeriğini bile ihlal edebilecek performanslara girebilirse eğer, o zaman beden ideası onun fiziksel vektörlerinden ayrılamaz. Bir *ceset* bir beden değildir; bir şeyin beden olması için belirli bir performans vektörünü en azından *potansiyel* olarak içinde barındırması gerekir (Bergson'a göre bireyleşmiş ve *canlı* beden *virtüelin* olanaklılık koşulunun alanıdır. -bkz. Bölüm 3.3. Montaj). Böylece sorun çözülür, beden kendi performansının sınırlarını da kendi figürünün içerisine katar, zamanda hareket içinde bedenin kendisi bir *time-lapse*<sup>101</sup> (Şekil 10) tekniği olur, ya da çok uzun pozlanmış bir fotoğraf<sup>102</sup> (Şekil 11). Bu noktada bedenin kendisi zaman ve mekan içerisinde hareket eden muğlak bir form olur.

Beden oradadır; kendi hareket vektörlerinin kendisi olmuştur, kendi hareketiyle, performansıyla *form* olarak bir olmuştur. Beden düşüncesi kendi performansından ayrılamaz ve gene tüm kurumlar bedeni söylemleştiren mutlak ona yapışık bir performans biçimini de beraberinde kodlamak zorundadırlar.

Abramovic ve Ulay'ın birlikte gerçekleştirdikleri performansları "Expansion in Space", sanatçıların kendi bedenlerinin sınırlarını zorlarken, buldukları mekânın sınırlarını da genişlettikleri ve zamanı belirleyici bir eleman olarak kullandıkları, son derece etkili bir iştir. İki kolunun ortasında, çıplak bir şekilde sırt sırta duran çift, kolonlara doğru giderek artan bir hızla koşarak, defalarca bedenlerini bu kolonlara çarptırır (Dokumenta 6, Kassel, Haziran 1977; Şekil 12). 32 dakikalık performans sonucunda, bedenleriyle çarptıkları kolonların yerleri değişmiş, 'uzayda genişleme' sağlanmıştır. 'Bedenin zaman ve mekan içindeki hareketliliği' ilkesinden hareketle "Bedensiz Performans" özleminin, sanatçıların işinde belirgin olduğu pekala söylenebilir. Sinematografik bağlamda ele alındığında, sınırları sorgulaması bakımından "kadraj" kavramıyla ilişkilendirilebilecek bir çalışma olarak da değerlendirilebilir.

---

Hızlandırmak için ne kadar enerji verilirse verilsin, bir noktadan sonra, hızla birlikte artan kütle cismin hızlanmasına engel olduğu görülmüştür.

<sup>101</sup> time lapse recording: (time laps: ing, zaman aralığı, boşluğu) Bu teknik, belli zaman aralıklarında alınan 'shot'ların (shot: çekime başlayan kameranın, kamera durana kadar kaydettiği görüntü) daha sonra birleştirilip hareketli görüntüye dönüştürülmesine dayanır. Bir meyvenin çürümesi, çiçeğin solması gibi, gerçekleşmesi uzun zamana yayılan görüntüleri hızlı bir şekilde -örneğin birkaç saniyede- göstermek, bu teknik sayesinde mümkündür.

<sup>102</sup> Fotoğrafın çok uzun (süre) pozlanması, film üzerine düşen ışığın miktarının aynı oranda yüksek olması demektir. Çok yüksek enstantaneler, filme çok az süreyle ışık girmesini sağlayacak, buna karşılık hareketi "dondurmamızı" sağlayacaktır. Keza düşük değerler (uzun pozlama) ise, filme daha fazla ışık girmesini sağlayacak fakat hareketi hissettirecektir.

### 6.3. Bedenin Soyutlaştırılması

Üstünde durulması gereken son konu bedenin nedenselliğidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, beden zihine önceldir, ona aşkındır, her türlü nedenselliğe öncelik etmesi bakımından bu nedenselliğe direnç gösterir. Bedenin ‘kendine ait nedenselliği’, direncin kaynağıdır. Bunu bir örnekle açıklayalım. Hayatı tehlikede olan birinin, can havliyle koştuğunu düşünelim. Ne pahasına olursa olsun koşmaya devam etmesi gerektiği, durursa ya da yavaşlarsa peşindeki -sözgelimi vahşi köpeğin ya da silahlı adamın- onu yaralayabileceği, hatta öldürebileceği bilgisi zihninde mevcuttur. Hızlı, daha hızlı koşmazsa, ölecektir; nedensellik bunu gerektirmektedir. Fakat bedeni ona yorulduğunu, dinlenmezse daha fazla koşamayacağını söylemektedir. Beden direnç gösterir, bu direnç kişinin yavaşlamasına neden olur; bedenin kendine ait nedenselliği bu şekilde işlemektedir. Hayatta kalma içgüdüğü bile bir yere kadar itici güç olabilmektedir; zira bedenin direncini kırmak için başka tür bir nedensellik gerekmektedir. Sorunun çözümü basittir aslında; baştan konulamayan bu nedensellik sonradan *arzu mekanizması* üzerinden bedene yapıştırılır ve oluşturulur; bir yarış düzenlenir ve bir engel atlanır; ama bunun için önce bununla ilgili bir arzu oluşturulur. Bu arzunun nesnesi herhangi bir şey olabilir ve beden bu arzunun nesnesine kilitlenerek bu amaç için bir ‘performans’ yaratır: Bir engel atlanmalıdır, belirli bir bitiş çizgisi geçilmelidir, başka bir beden arzulanır, bir iş bitirilmelidir, bir şey kazanılmalıdır, bir şey keşfedilmelidir, bir şey kanıtlanmalıdır, birileri etkilenmelidir -ve iş, seks, oyun yahut herhangi bir şey bir performansa dönüşür, rekabet bir performansa dönüşür; beden kendi yarattığı performansın, gerektiğinde bu performanstan acı çekmesi gereken aracına dönüşür. (Bedenin kendine ait nedenselliği aşıldığı için artık acının bir hükmü kalmamıştır.) Beden soyutlaşır ve sorun çözülür.

Burada, bedenin (kendinden) soyutlanarak, performansının aracı haline gelmesi ve performansıyla bütünleşmesi sağlanmıştır. Bedenin soyutlaşmasının çözdüğü sorun, Lacancı perspektiften, arzunun nedeni ile nesnesi arasındaki örtüşmezliktir. Bu örtüşmezliğin -gerçek arzu asla tatmin edilemez- özünde yarattığı belirsizlik, ancak bedenin soyutlaşmasıyla ortadan kalkmaktadır. Lacan’a göre, ihtiyaç (ihtiyaç beden kaynaklıdır) ile onun dile getirilmesi olan talep (dil taleplerden ibarettir ve zihne



aittir) arasında doldurulması imkansız bir boşluk vardır<sup>103</sup>. İşte arzu da tam bu boşluğa yerleşir. Aslında arzu zihne ait bir şeydir fakat bedene bağlıdır. Ya da başka türlü söylersek, arzu bedene aittir fakat zihin tarafından yönlendirilir. Beden soyutlaştırıldığında bu ‘sonradan yapıştırma’ mekanizmanın ağırlığından da kurtulmuş olur; böylece artık performansına karışıp onunla bir olabilir.

---

<sup>103</sup> Slavoj Žižek, **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, çev. Tuncay Birkan, 2. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), s.n.y. (sözlük bölümü).  
Parantez içindeki (ihtiyaç beden kaynaklıdır) ve (...ve zihne aittir) benim eklemelerimdir.

## 7. BEDENSİZ PERFORMANS VE BİR YERALTI ÖRGÜTÜ: NARO

Bu bölümde NARO; 2000'lerin başlarında, karmakarışık söylemleriyle kafa karıştıran ve kamusal alanı dönüştürme yöntemi olarak bazı gerilla taktiklerini kullanan; duvarlara “Nuri Alço”lu sloganlar yazan yeraltı örgütü, Bedensiz Performans kavramıyla ilişkili olarak ele alınacaktır. Yeşilçam filmlerinin ‘kötü adam’ tiplerinin vazgeçilmez oyuncusu Nuri Alço’nun (Şekil 13), temsil ettikleri üzerinden, kendilerini “sistem karşıtı bağımsız bir hareket” olarak tanımlayan NARO’nun -kendi deyimleriyle- “cephanesi” oluşu ve perdedeki ‘kötü adam’ imgesinin gerçek hayattaki isminin, aktörün habersiz olduğu (sinema oyuncusu Nuri Alço, NARO’yla hiçbir ilgisi olmadığını açıklamıştır) muhalif bir hareketin imzası olmuş olması, Bedensiz Performans kavramıyla ilişkilendirilerek tartışılacaktır. Bedensiz Performans-NARO ilişkisi iki boyutuyla ele alınacaktır: 1-Nuri Alço’nun bedeninin sınırlarını aşan imgesinin, bu imgeden bağımsız bambaşka bir hareketin simgesi olması; bir “günah keçisi” olarak seçilerek yeniden tanımlanması. 2-NARO’nun faaliyetlerini, bildirimlerini internet üzerinden kitlelerle paylaşması, medyaya röportaj vermesi fakat NARO’yu oluşturan ‘bedenleri olan kişiler’ olarak ortaya çıkmamaları, “Bedensiz Performans” kavramıyla ilişkilendirilecektir.

### 7.1 Oyuncu Beden Nuri Alço’nun Bedeninin Sınırlarını Aşan İmgesi

İmaj, eğer kendi başına imaj olarak gösteriliyorsa, o artık ‘imajsız’dır; bir imajı yapılamayacak tek şey, imajın imajıdır<sup>104</sup>. Gösterge her şeyi gösterebilir – göstermekte olma hali hariç. Wittgenstein’in Tractatus’unun son tümcesi şudur: “Üzerine konuşulamayan konusunda susmalı<sup>105</sup>.” Wittgenstein’in dile getirilemeyen, dile gelenin içinde saklanmış, korunmuş olmasına dair sözlerinden hareketle, ‘imajsız’ın da imajın içinde saklı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Nuri Alço’nun bedeninin sınırlarını aşan imgesinin (dile getirilemeyen) de NARO’nun

<sup>104</sup> Giorgio Agamben, **Guy Debord’un Sineması**, çev. Ulus Baker (1995), Körotonomedy - <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,263,0,0,1,0> [29.09.2007]

<sup>105</sup> Wittgenstein, **age**, 45.

imzası; yani simgesi (dile getirilen) içinde korunarak farklı şehirlerde, zaman ve mekan içinde gezdirildiğini, bir anlamda “Bedensiz Performans”ını gerçekleştirdiğini söylemek mümkün.

“İstanbul, İzmir ve Paris’in çeşitli semtlerindeki duvarlara spreyle boyanmış adı ve otomobilinin 06 AN 666 olan plakası yazılan Nuri Alço, birkaç ay önce savcılığa başvurarak Nuri Alço Revival Organization’ın (NARO: Nuri Alço Yeniden Doğuş Örgütü) bulunmasını istedi. “Mekanımız sokaklar, silahımız boyalar, cephanemiz Nuri Alço’dur” yazıldığını belirten sinema oyuncusu Nuri Alço, olaydan tedirgin olduğunu söyledi. Soruşturmayı yürüten Şişli Cumhuriyet Savcılığı, önceki gün Alço’yu davet ederek ifadesini aldı. Nuri Alço ifadesinde “Uzun zamandır bu tür olaylar olmuyor. Bugüne kadar başıma kötü bir şey gelmedi. Şikayetimden vazgeçiyorum”, dedi. Bunun üzerine takipsizlik kararı verildi.” (Hayati Kılıç (SHA) Sabah Gazetesi- 27 Haziran 2002)<sup>106</sup>.

“...1980 yıllarında canlandırdığım kötü karakterlerle tanındığım için, bana ilgi duyduklarını tahmin ediyorum. Bu tür kişilere tek mesaj veren kişinin ben olduğumu düşünerek yazmaya başlamışlar. Sonuçta aktörüm, bana ne rol verilirse onu oynarım. Sokaklarda çok sevilen bir insanım, ama sevmeyen de var. Benimle tanıştıktan sonra ne olduğumu anlıyorlar. Karakterim, oynadığım rolden çok ayrı.” Nuri Alço. (Hürriyet Gazetesi, 12 Şubat 2002, Demirhan Hararlı)<sup>107</sup>.

NARO, kendi internet sitelerinden alınmış, haklarında basında çıkmış olan haberlerden de anlaşılacağı üzere, bir ‘kişi’ olarak Nuri Alço ile ilgilenmemektedir. NARO’nun ilgisini çeken, bir ‘imge’ olarak Nuri Alço olmuştur. Bu imge, oyuncu beden Nuri Alço’nun, oynadığı filmlerdeki ‘performans’ının toplumsal bellekte bıraktığı izdir.

“Biz, evvellice planladığımız eylemlerimizde kullanmak için oluşumumuzun görsel ve fikrîsel kısmına uygun bir günah keçisi arayışına girdik. Aklımıza gelen pek çok isim arasından öne çıkabilen tek bir isim vardı. İşte bu isim içki ve uyuşturucu ağına düşürerek kötü yollara sapmalarına sebep olduğu günahsız iyi aile kızlarını, sarı bıyıkları altından kaypak kaypak gülümseyerek seçerken hiç vicdan azabı duymayan; omuzları vatkalı beyaz gömleğinin açık düğmelerinin arasında sallanıp duran madalyonu ve beyaz pantolonunun altına giydiği beyaz spor ayakkabılarıyla tamamladığı saf ve temiz görüntüsünün ardında yatan hain ve sahtekar kişiliğinin iç burkan parlıklarını seyrek ve fakat kabarık sarı saçları vasıtasıyla dört bir yana saçan ve yüreklerimizin en karanlık derinliklerinde kendine yer bulan Nuri Alço’dan başkası değildi... Mekanımız sokaklar, silahımız boyalar, cephanemiz ise Nuri Alço’dur<sup>108</sup>.”

NARO bu ifadeyle, bir ‘oyuncu beden’ olarak Nuri Alço’nun sinemadaki imajı ve yarattığı imgenin, kolektif hafızadaki karşılığına dikkat çekerken, kendi içinde de çelişkiler barındıran (dıştan bakımlı ve temiz, fakat ‘içi kirli’ Alço tiplmesi) bu paradoksal varoluşun, bir malzeme, ‘cephane’ olarak kullanılmak üzere ‘fikir-beden’ olarak yeniden tanımlanarak ‘performansa’ dönüştürülme sürecinden bahsetmektedir.

<sup>106</sup> Nuri Alço Revival Organization (NARO), [http://naro.wakaf.net/sabah\\_27062002.htm](http://naro.wakaf.net/sabah_27062002.htm) [25.04.2007].

<sup>107</sup> Nuri Alço Revival Organization (NARO), [http://naro.wakaf.net/hurriyet\\_1222002.htm](http://naro.wakaf.net/hurriyet_1222002.htm) [25.04.2007].

<sup>108</sup> Eylül 2002 NARO Başlangıç Bildirisi’nden, <http://naro.wakaf.net/b-eylul2001.htm> [25.04.2007].

Nuri Alço Bedeni, bir araç olarak işlevini gerçekleştirmiş; NARO'nun performansıyla bütünleşerek, bedeninin sınırlarını imgesiyle aşmıştır.

## 7.2. “Bedensiz NARO” ve “NARO Bedeni”

Nuri Alço Bedeni, sınırlarını kendi başına aşmamıştır. Bu bedenin Bedensiz Performans'ını gerçekleştirmesini sağlayan, başka bedenlerdir ve tüm bu bedenlerin bir aradalığı, NARO Bedeni'ni oluşturmaktadır.

“Ancak biliyoruz ki, gerçek duvarlara gerçek yazılar yazmasaydık internet sitemizin varlığı hiçbir şey ifade etmeyebilirdi. Dolayısıyla somut dünyadaki eylemleri internet üzerinden yaptıklarımızın önünde taşımaya çabalayacağız. Korumamız gereken bir gücümüzden çok yaymak istediğimiz ciddi ve eğlenceli fikirlerimiz var. Bu fikirlerin gerçek eylemler olmaksızın kamu zihninde hakettikleri yeri bulmaları mümkün olamaz<sup>109</sup>.”

NARO, bu sözlerle, eylemlerinin fiziksel kısmının; ‘bedenlerinin’ öncelikli önemine vurgu yapmakta, sanal dünyadaki bildirilerinin, sözlerinin, “gerçek duvarlara gerçek yazılar yazan gerçek bedenlerinden” bağımsız düşünülemeyeceğini ifade etmektedir. Performansın bedenden kaynaklandığı bu ‘fiziksel’ eylemde beden, araç olarak yeniden tanımlanmakta ve vazgeçilmez işlevselliğiyle bir performansa dönüşmektedir.

“Eylemlerimiz hali hazırda; yurtiçinde İstanbul, Ankara, İzmir, Eskişehir, Bursa, Muğla, Antalya, Uşak, Sinop, Çanakkale, Kütahya, Adana, Zonguldak, Manisa, Konya, Kırıkkale gibi pek çok güzide şehrimizde ve Paris, Toronto, Sydney, Amsterdam, Budapeşte, Berlin gibi çok sayıda dünyada şehirde duvarları ve uygun bütün diğer platformları süslemektedir<sup>110</sup>.”

Bedensiz Performans'ın “bedenin zaman ve mekan içindeki hareketliliği” ilkesinden hareketle söylenebilir ki; bu eylemlerle ‘NARO Bedeni’ farklı dünya şehirlerinde, farklı mekanlarda ve zamanlarda ‘figürünü’ genişletmekte, kontürlerini esnetmektedir (Şekil 14, Şekil 15, Şekil 16).

NARO, lideri değil, farklı sorumlulukları olan grup bireylerinin ortak katılımını merkezine almaktadır. Hiç kimse ayak ya da baş değildir, herkes ana gövdeyi oluşturan bir birey olarak vardır<sup>111</sup>. Bu durumda bir “NARO Bedeni”nden bahsetmek mümkündür.

Bildirilerini internet üzerinden paylaşan, basına röportaj veren fakat kimliklerini gizli tutan ve bireysel bedenleriyle ortaya çıkmayan NARO'cular neden herhangi bir

<sup>109</sup> Volkan Gazioğlu, “NARO: ‘İnternet Daha Büyük Kitlelere Ulaştıracak’”, **Bilişim Cumhuriyeti**, 5 Mart 2002, [http://naro.wakaf.net/bilisimc\\_05032002.htm](http://naro.wakaf.net/bilisimc_05032002.htm) [25.04.2007].

<sup>110</sup> Nuri Alço Revival Organization (NARO), <http://naro.wakaf.net/eylemler.htm> [25.04.2007].

<sup>111</sup> Seyhan Sevinç, **Soğuk Bir Gazoz İster Misin Yavrum: Nuri Alço, Naro Ve Türk Sinemasının Son 30 Yılı** (İstanbul: Akis Kitap, 2005), 149.

ideolojik tabana dayanmadıkları sorusunu Radikal gazetesinden Ç. Begüm Soydemir'e verdikleri röportajda şöyle yanıtlamışlardır:

“NARO siyasi bir oluşum değil; siyasi mesajları da olan bir toplumsal bağımsız bilinç hareketidir. NARO bünyesindeki birlikteliğimizi belirleyen, siyasal ve demokratik yapıya yönelik ortak eleştirilerimiz<sup>112</sup>.”

NARO'cuların yazdıkları sloganlarda ve yayınladıkları bildirimlerde ağdalı bir dil ile kendilerini ifade ederken hemen her jargonu kullanmalarının (sağ, sol, İslamcı, ulusalcı), kafaları karıştırdığını vurgulayarak bu “çizgi-sizliğin” nedenini soran muhabire verdikleri cevap, nettir: “Türkiye’de tutunmak isteyen herkesin kasten, yahut mecburen büründüğü samimiyetsiz griliğe karşı rengarenk duruyoruz. Türkiye’nin çizgisi neyse, bizim de çizgimiz de odur<sup>113</sup>.” Buradan hareketle NARO’nun söylemlerinin hareketli ve geçişli yapısının bu ‘bedensizliği’ desteklediğini söylemek, en azından biçimsel anlamda mümkündür.

---

<sup>112</sup> age, 149.

<sup>113</sup> age, 150.

## 8. BEDENSİZ PERFORMANS VE YEŞİLÇAM

Bu bölümde, “5.2. Yeşilçam Sinemasında Farklı Bedenler” bölümünde bahsi geçen üç film; *Kambur*, *İntikam Meleği (Kadın) Hamlet*<sup>114</sup> ve *Japon İşi*; Bedensiz Performans kavramıyla ilişkilendirilerek incelenmeden önce, bu filmlerin ‘oyuncu beden’i olarak Fatma Girik, imgesel konumu açısından kavramsal bir çerçevede ele alınacaktır<sup>115</sup>.

### 8.1. Oyuncu Beden Olarak Fatma Girik

“Fatma (F. Girik) sokaklarda erkek gibi büyümüş kimsesiz bir kızdır. Bu tavırları nedeniyle ‘bitirim’ adıyla anılmaktadır. Kendisine kadınlardan oluşan bir çete dahi kurmuştur. Fatma, günün birinde Kemal (T. Gürsu) adlı bir gence aşık olur. Kemal, polis tarafından cinayet zanlısı olarak aranmaktadır. Onun suçsuz olduğuna inanan Fatma, çetesiyle birlikte Kemal’e yardım edecek ve tüm suçluları yakalatacağı<sup>116</sup>” (Bitirim Fatma, 1964)

Fatma Girik, canlandırdığı birbirinden farklı karakterlerle çeşitlilik sunmuş olmakla birlikte, genellikle lakabı olan “Fato” ya da “Erkek Fatma” tiplmesiyle özdeşleştirilmiştir (Şekil 17). Oyuncululuğuyla, sinema yazarı Agah Özgüç’ün ifadesiyle; “az gelişmiş, ama umarsız, damarına bastılar mı başkaldıran, dengesiz kenar mahalle kızı<sup>117</sup>” tiplerini bedenleştirmiştir. Sinema yazarı Burçak Evren’in ifadesiyleyse; “dişi olmasına dişi, güzel olmasına güzeldir ama filmlerinde hep mahallenin sahiplenecek kızı, köyün korunacak bir bacısı ya da komedilerde bir yol arkadaşı, sırdaşı olacak kadar da hem yakındır izleyene, hem de uzak ve mesafeli<sup>118</sup>.”

Bütün bu yorumların ötesinde Oyuncu Beden Fatma Girik, imgesiyle de bir “üstünkadın”dır. Molly Haskell’in yaptığı üstünkadın ve üstündişi ayrımı, bu imgenin kavramsal çerçevesini belirginleştirmektedir<sup>119</sup>. Haskell’e göre üstündişi de üstünkadın da sıradan değildir. Sıradan kadının umutları evlilik, kocasının getireceği gelir ve doğuracağı çocuklarla sınırlıdır. Siyasi yönü yoktur. Üstündişi kadınsıdır,

<sup>114</sup> Filmin adı jenerikte ve afişinde ‘İntikam Meleği Hamlet’ olarak geçmekle birlikte, yazılı kaynaklarda zaman zaman ‘İntikam Meleği’, ‘Kadın Hamlet’ ya da ‘İntikam Meleği Kadın Hamlet’ olarak farklı şekillerde anılmaktadır.

<sup>115</sup> Filmlerin künyeleri, ekler bölümünde verilmiştir.

<sup>116</sup> Bitirim Fatma (1964) filminin konusu- Burçak Evren, **İki Ün’lü Kadın: Fatma Girik** (Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı, t.y), 106.

<sup>117</sup> Agah Özgüç, **Türk Sineması’nda Cinselliğin Tarihi** (İstanbul: Parantez Yayınları, 2000), 37.

<sup>118</sup> Evren, **age**, 9.

<sup>119</sup> Seçil Büker, Canan Uluyağcı, **Yeşilçam’da Bir Sultan** (İstanbul: Afa Yayınları, 1993), 57.

erkekler tarafından çok beğenilir, arzulanır, fakat o, toplumun kendisinden beklediği uysal rol için fazlasıyla akıllı ve ihtiraslıdır. Rahatsız olduğu durumlarda isyan etmek, bağırıp çağırmak yerine, yumuşaklıkla, ‘dişiye özgü’ niteliklerini kullanarak otorite kurar, ‘sessiz ve derinden’ yönetir. Üstüdüşi, dişiliği ‘oynar’. Yeşilçam sinemasının üstüdüşi’si Türkan Şoray’dır (Şekil 18).

Üstünkadın ise farklıdır. O erkek gibi giyinir, erkek gibi davranır; mesela küfür etmekten çekinmez; erkeksi özellikleri ‘performe’ ederek bu durumun tadını çıkarır. Bu durumun avantajlarından faydalanır; erkeklerin arasına rahatça girebilir; çünkü erkekler onu “kendilerinden biri” gibi görürler, kadın olduğunu unuturlar. (Oysa üstüdüşi her daim kadın’dır; onun kadınlığı akıllardan çıkmaz.) Üstünkadın ise dişiliğini kullanmaz, ‘erkek kadın’ olduğunu her fırsatta kanıtlar. Üstünkadın “Erkek Fatma” olabilir. Film yönetmeyi yeğlemez, belediyeyi yönetmek onun için daha ilginçtir<sup>120</sup>.”

Bu noktada, Jung’un arketiplerini hatırlamakta fayda vardır. Bireyselleşme arketiplerinden anima, erkeklerin kolektif bilinçdışındaki dişil yanını, animus’sa kadınların kolektif bilinçdışındaki eril yanını temsil etmektedir. Bu anlamda animus, kadının hem kişisel hem de kolektif bilinçdışında taşıdığı karşı cins imgesidir<sup>121</sup>. Bu anlamda “Erkek Fatma”, bu imgenin bedenleşmiş halidir.

## 8.2. “Kambur” Filminin Bedensiz Performans Kavramıyla İlişkilendirilerek İncelenmesi

*Kambur* (1973), Ayvalık’ta balıkçılık yapan babasıyla birlikte yaşayan kambur bir kız olan Azize’nin hikayesi üzerine kuruludur. Azize, ada halkı tarafından bedensel sakatlığından dolayı hor görülür, aşağılamalara maruz kalır. Bu itilip kakılma ve sürekli dışlanma hali onu yabansı ve ürkek yapmıştır. Kızın kamburluğu, bedeninin bir uzantısı, figürü ve potansiyel performansının ‘geriye vektörü’ dür. Kamburluğu, onu ayrıksı kılmıştır; bedeninin bu uzantısı, ‘geriye vektörü’, onun dışarıyla olan mesafesinin sebebidir; onun ‘yönü’ farklıdır. Azize, bu farklılığını kimseye bulaşmadan yaşasa da, ada halkı onu rahat bırakmamaktadır. Çocuklar tüm zalimlikleriyle onunla eğlenmekte, arkasından taş atarak ‘çağanoz’, ‘uğursuz

<sup>120</sup> age, 61. (Yazar, Fatma Girik’in aktif siyasete atılmış olmasına gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda Fatma Girik’in oyuncu beden’inin sınırlarını aşmış olduğunu söylemek mümkündür.)

<sup>121</sup> Ömer Tecimer, *Sinema Modern Mitoloji* (İstanbul: Plan B Yayıncılık, 2006), 101.

kambur' gibi incitici isimlerle onu çağırılmaktadırlar. Büyükler de pek farklı değildir, onlar da rahatsız edici şekilde Azize'yi dışlamakta, zaman zaman bu incitici seslenmelerde çocuklara katılmaktadırlar. Azize'ye sürekli tacizde bulunan bir adam, yalan söylemekte beis görmeyerek ("Orospuluğundan tükürdü, dün gece eve çağırdı, gitmedim"), önyargılı ve linçe meyilli ada halkının ikiyüzlülüğünü temsil etmektedir. Adada Azize'nin iyi yürekli babasından başka tek dostu, kendisi gibi dışlanmış biri olan (gayrimüslim ve fahişe) 'Tasula Abla'sıdır.

Azize'nin bu düşmanca atmosferle çevrili izole ve tekdüze hayatı, kasabaya gelen kör bir kemancıya aşık olmasıyla değişir. Ali adındaki bu kör kemancı, Azize'nin uzun zamandır rüyalarında gördüğü prensin ta kendisidir. Rüyalarında gördüğü bu adam, gerçekten de vardır, üstelik kördür ve Azize'nin kusurunu; kamburunu da göremeyecektir. İki sakat insan, kör Kemancı Ali ve Kambur Azize, uyumlu bir çift oluşturarak birbirlerini 'tamamlarlar'.

Beraber İstanbul'da yeni bir hayat kurmak üzere adadan ayrılan Azize ve Ali'yi şehir de pek dostça karşılamaz: Ali'nin işi gereği (kemancı olarak) bulunduğu gazinoda Azize'ye sataşan serseriler, Ali'yi de itip kakarlar, körlüğünden dolayı aciz kalan ve Azize'yi yeterince koruyamadığını düşünen Ali'nin gururu incinir, mutsuz olur. Ali gözlerinin açılmasını çok istemektedir; sakatlığın getirdiği aciz durumun ağırlığını bir de Azize'yle birlikte taşıması iyice zordur; üstelik Azize'yi 'görmeyi' her şeyden çok istemektedir. Annesine Azize'yi tarif ettirir, annesi de ona Azize'nin çok güzel olduğunu söyler. "Vücudu nasıl?" diye sorduğundaysa, annesi, kapı arasından endişeyle bakan Azize ile gözgöze gelir ve Ali'ye, Azize'nin vücudunun muntazamlığını över. Azize ona minnet dolu bakışlarla bakar.

Bir gece, Azize bir rüya görür. Bu rüya da, Ali'yle tanışmadan önce onu bir prens, kendisini bir peri kızı, bir prenses olarak gördüğü rüyaların masalsı atmosferine sahiptir. Fakat bu aslında bir kabustur. 'Prens'Ali ile 'Prensese' Azize, açık havada, sürreal biçimde, gökyüzünden kopup gelmiş gibi boşlukta duran bir merdivenden ağır adımlarla, görkemli kıyafetleriyle inmektedirler. Azize Ali'ye bakar ve yüzünde bir dehşet ifadesi belirir: Ali'nin gözleri yoktur. (Teknik yetersizliklerden ötürü zorunlu kötü makyajın yarattığı yabancılaştırıcı etkiye rağmen, gerçekten de çarpıcı bir dehşet sahnesidir.) Bunun üzerine Azize elleriyle yüzünü kapatır ve kamera, Azize'nin avuçlarına doğru kayar, Azize yavaşça avuçlarını açar, görüntü irkilticidir: Bir çift göz, yuvarlak ve mavi, yeni çıkarılmış. Azize'nin gözleri, ellerindedir.



Azize bir ıglık atarak dehşet içinde uyanır. Ali'nin annesi, "Hayırdır inşallah" der, Azize, 'hayırlı' olduğunu söyler. Rüyasını bir işaret olarak kabul eden Azize, kararını vermiştir; Ali'nin görebilmesi için, kendi gözlerini ona verecektir. 'Tıptaki gelişmeler' göz naklini mümkün kılmasına kılmıştır; fakat yaşayan birinden alınan 'sağlam' gözlere ihtiyaç vardır ve hiç kimse böyle bir bağışta bulunmadığından, göz nakli gerçekleşmemektedir. Bu çok büyük bir fedakarlıktır, zira Ali'nin annesi bile öz oğlu için böyle bir fedakarlığı göze alamamıştır.

Ali'ye hastaneden haber aldıklarını, 'sağlam' gözlerin bulunduğunu, göz naklinin gerçekleşeceğini söylerler. Ali, Azize'yi artık görebileceği için çok sevinçlidir. Tabii önemli bir ayrıntı vardır: Ali, gerçeği; Azize'nin gözlerini alacağını asla bilmemelidir. Böylece Azize, Ali'ye gözlerini verdikten sonra, ortadan kaybolur. Artık hem kambur hem de kör olan Azize, adaya geri dönüp orda saklanır. Sakatlığının Ali'yi hayal kırıklığına uğratmasından çekinmekte, Ali'nin hayallerinde her zaman güzel ve 'bütün' olarak kalmak istemektedir.

Gözleri açılan Ali -teknik yetersizlikler nedeniyle pek inandırıcı olmayan mavi lensler onu 'eskisinden daha da kör' gösterse de (Şekil 19)- adaya gelir ve ada halkına Azize'yi sorar. Azize'den talimat almış olan adalılar ona Azize'yi hiç görmediklerini söylerler. Bu arada Azize, yaptığı bu fedakarlık dolayısıyla artık ada halkınca hor görülmek bir yana, gerçek bir 'Azize' mertebesine yükseltilmiştir. Eskiden onu itip kakan çocuklar, 'Azize abla'larının dizinin dibinde oturmakta; onu kötü bakışlarla süzüp 'uğursuz kambur', 'orospu' gibi adlarla çağırın kadınlar, ona kendi yaptıkları yemekleri getirmektedirler.

Tasula'nın evine gidip Azize'yi soran Ali, yanıt alamaz. Azize de bu arada Tasula'nın evinde, içerde gizlenerek, acı içinde kapı önündeki konuşmayı dinlemektedir. Ali Tasula'ya, Azize ile birbirlerini bu kadar severken, onun ortadan kaybolmasına bir anlam veremediğini söylemekte, Azize'nin yerini biliyorsa söylemesi için yalvarmaktadır. Tasula, bilmediğini söyler. Ali, çaresizce adadan ayrılır. Acı içindeki Azize, adadan ayrılan geminin peşinden, Ali'nin peşinden, kendini sulara bırakır. Ekranda 'son' yazısı çıkar, film biter.

Bedensiz Performans ve Azize ilişkisi söz konusu olduğunda, Azize'nin bedeninin, arzusunun yarattığı amaç doğrultusunda -Ali'yle birlikte olma amacı- araçlaştığını söylemek mümkündür. Bedeni neredeyse soyutlaşmak üzeredir, dünyası artık Ali'nin

dünyasıdır çünkü aşık olduğu için kendisini Ali'nin gözlerinden görmektedir ve Ali de zaten görmemektedir. Bedeninin (kendinden) soyutlanması, geriye kalan *posa beden* (bedensel) bir hükmünün kalmamasıdır aynı zamanda, bu yüzden hiç düşünmeden gözlerini Ali'ye verir. Buraya kadar Bedensiz Performans'ın gerçekleşmesi için tüm şartlar yerine getirilmiş gibidir: Sonradan arzu mekanizmasıyla bedene yapıştırılan amaç, bedeni araç haline getirmiş, formu ve vektörüyle bir olarak, onu 'yeniden tanımlamıştır'.

Buraya kadar her şey yolunda gözükmektedir. Fakat buradaki sorun, bedeninin soyutlaşması kısmında ortaya çıkmaktadır. Çünkü burada var olan ve yeniden inşa edilen, sinematografik bedendir. Geriye kalan 'posa beden'den ayrılan ve kör sevgilinin bedenine eklemlenen gözler, sinematografik anlamda belirleyici bir durum oluşturmaktadır. Kör Ali için Azize zaten daha baştan 'bedensiz'dir; sinematografik bedenler söz konusu olduğunda görüntüsü olmayan beden, bir diğer sinematografik beden için 'yok' sayılır. Ali Azize'nin gözleriyle görmeye başlayınca da, Azize ortadan kaybolur, Ali'ye gözükmez. Bu durum Azize'nin bedensizliğini desteklemeye devam ediyor ve bir tutarlılık oluşturuyor gibi gözükse de, performansın gerçekleşmesini engellemektedir. Bedensiz Performans'ın gerçekleşemiyor oluşu, Lacan'cı perspektiften arzusunun imkansızlığı ile örtüşmektedir.

Performans kesintiye uğramıştır. Azize'nin kamburluğu, bedeninin bir uzantısı, figürü ve potansiyel performansının 'geriye vektörü'dür. Artık görmediğine göre, arzusunun nesnesi (erkek) onun için bir performans nedeni -ve performansının vektörel hareket yönü- olmaktan çıkmıştır. Bu durumda kamburu, bedeninin geriye doğru uzantısı, yani 'figür'ü onun performansının yönünü belirleyecektir -tıpkı herkesten kaçtığı, Ali'den önceki 'yaban' zamanlarında olduğu gibi. Arzusu (sevgili) görünürlüğünü yitirdiğinden, kız da görme duyusunu yitirdiğinden, diğer duyuları güçlenmiş ve onu erkeğin aksi yönündeki bu 'geriye performans' zorlamıştır. Bir çıkıntı olarak kambur, fallik bir simge olarak da okunabilir; bu durumda *figür* olarak tekrar erkekleşen 'Fato'nun, bedeninin çıkıntısının doğrultusunda hareket ettiğini çıkarsamak da mümkündür<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> Figür, aslında zihin dışında var olan bir şey değildir; figür bir tanımlamadır. *Phantomschmerz* fenomeni de bunu ortaya koymaktadır (bkz. 5.2.1. Sakat/Eksik Beden).

Zira filmde Azize'nin Ali'ye aşık olduktan sonra 'kadınlaştığı', kadınsı kıyafetler giydiği, önceleryse yırtık pırtık, kat kat kıyafetleri içinde babası tarafından bile 'erkek' olarak görüldüğü vurgulanmaktadır. Ali'yi artık göremeyen Azize, onu kadınlaştıran arzusunun nesnesi (Ali) görünmez olduğunda, yani yok olduğunda, arzusunun yönlenmiş olduğu *vektör*, bedeninin *figürü*yle yer değiştirmiştir. Burada yinelemekte yarar var ki, filmsel evrende film kişilerinin algıları, seyirciyle özdeşleşme bakımından görüntü ve sestten ibarettir. Bu durumda birlikte oldukları süre boyunca (mantıken beklenenin aksine) Ali'nin Azize'nin sırtına hiç dokunmamış, kambur olduğunu dokunma yoluyla algılamamış olması, yalnızca filmin masalsı yapısıyla açıklanamamaktadır; bunun pratik gerekçesi, ses-beden ilişkisinin belirleyici olduğu Yeşilçam sinemasında sinematografik bedenin inşasıyla doğrudan ilgilidir<sup>123</sup>.

Azize'nin Bedensiz Performans'ının gerçekleşmemiş olmasının nedeni, amacının bölünmüş olmasıdır. Hatırlatalım, Bedensiz Performans için üç şey gereklidir: Bir form, bir vektör ve bir amaç. Bir bedene, en azından maddesel bir bedene ihtiyaç yoktur. Azize'nin amacı, arzu mekanizmasıyla sonradan bedenine yapıştırılmış amacı, Ali'dir. Fakat Ali'nin de bir arzusu vardır; o da 'görmek' istemektedir. Dolayısıyla Ali'nin arzusunu kendi amacına eklemleyen Azize, performansını sekteye uğratar; daha doğrusu 'bedensiz' olabilecek performansının tam tersine, bedenine yaptığı aşırı baskı ve ağır yüklemeye, amacından saptırır ve böylece vektörünün yön değiştirmesine neden olur. Bu arada Ali de Azize'yi hiç görmemiş olur. Tanıştıklarında ve beraberlikleri süresince zaten kördü, göz nakli sonrasında da Azize ondan kaçtığı için, onu yine göremedi.

Erkek, şu repliğinde de durumu vurgulamaktadır: "Düş mü gördüm diyorum kendi kendime?" Buna karşılık kızın varlığının 'maddi' bir kanıtı, artık erkeğin bedenine eklenmiş, onun bir parçası olmuştur. Ve bu parça, sıradan bir parça değildir, bir çift gözdür. Subjektif idealizm<sup>124</sup> perspektifinden söyleyecek olursak, ona bakmış olan ve onu 'var' eden bir çift göz, artık onun bedenine eklenmiştir ve varlık (erkeğin bedeni), kaynağıyla (kızın gözü) birleşmiştir. Ruh ve beden ikiliği burada aşılmıştır.

<sup>123</sup> Bkz. 5.4. Yeşilçam Sinemasında Sık Tekrarlanan Bir Tema Olarak Körlük.

<sup>124</sup> Algımız dışında varolan maddi bir dünya olamayacağını savunan *subjektif idealizm*, Yeşilçam'ın sinematografik bedeninin inşasında önemli rol oynamaktadır. Körlük temasının sıklıkla kullanılmasının nedeni de büyük ölçüde bu sebeptendir. Şöyle ki; madem ki algılanmayan beden "yok"tur ve sinemasal evrende bu algılama da görme ve işitme düzeyinde gerçekleşmektedir; öyleyse görüntü algılanamaz olduğunda, geriye "bedensiz" ses kalır.

‘Göz nakli’ meselesini ayrıca ele alacak olursak, tıbbın denetlenemeyen iktidarının kahramanlarımızın çektiği acıyı yok etmeyi vaat ederken tam aksine çoğaltarak metastaza dönüştürdüğünü söylemek mümkün. Nitekim ‘protez beden’ olmak üzere Azize’nin bedeninden ayrılan gözleri (aslında ‘protez ruh’ belki de, çünkü ‘gözler ruhun aynasıdır.’) geride kalan posa bedeni saf acıya dönüştürürken, metastazla Ali’nin bedenine yayılan bu ‘protez ruh’un acısı da onun bedeninde kalıcı olacak, iki sevgili ‘sonsuz dek’ ayrı kalacaklardır.

Kızın, erkeğe bir daha hiç görünmemiş olmasının bir sebebi daha vardır; bu sebep de bir konuyu daha tartışmaya açmaktadır: Objektivizm ve subjektivizm mitleri. Erkek artık kızın gözlerini taşımaktadır ve *onun gözleriyle* görebilmektedir; bu durumda eğer buluşma gerçekleşirse, erkek kıza bakar ve onu görürse bu, kızın kendi kendisini bizzat *kendi gözleriyle* görebilmesi anlamına gelecektir ve bu asla mümkün değildir. Eğer bir kişi, kendisini kendi gözleriyle görebilseydi -kendisine ‘dışardan’ bakan göz, kendi gözü olsaydı- bu, *objektivizm* ve *subjektivizm* mitlerinin birbiri içinde eriyerek kaybolmalarına yol açardı ve bu mitlerin alternatifini olan *tecrübeci* mite gerek kalmaksızın saf algının ideal biçimine ulaşılmış olunurdu. Bergson’da algı, olması gereken düzeyinde, yani saf eğilim olarak ele alındığında, maddeyle özdeşdir. Madde, ‘imge’nin ta kendisidir; gözlerimi açtığımda bu imgeleri algıları. Gözlerimi kapadığımdaysa bu imgeler benim için görünmez olur. Bu, şu demektir: Algım bana maddeyi doğrudan, olduğu gibi verir. Bu durumda sinema ya da daha genel olarak sanat varolmazdı -en azından bugünkü anlamıyla- çünkü tecrübeci bakış açısından, sanat genelde bir muhayyile rasyonallitesi sorunudur ve yeni gerçeklikler yaratmanın vasıtasıdır<sup>125</sup>.

### **8.3. “İntikam Meleği (Kadın) Hamlet” Filminin Bedensiz Performans Kavramıyla İlişkilendirilerek İncelenmesi**

“Çağdaş insan çoğu kez “trajedi”nin insanıdır. (...) Türk toplumundaysa ne yazık ki trajedi kahramanlarıyla pek sık karşılaşılmaz.” Oğuz Adanır<sup>126</sup>.

“Bir ara seni sevmiştim.” Hamlet.

“Evet... Ben de buna inanmıştım.” Orhan.

“Yazık... Aldanmışsın.” Hamlet<sup>127</sup>.

<sup>125</sup> George Lakoff, Mark Johnson, **Metaforlar: Hayat, Anlam Ve Dil**, çev. Gökhan Yavuz Demir, (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2005), 267.

<sup>126</sup> Adanır, **age**, 120.

<sup>127</sup> ‘İntikam Meleği –Kadın Hamlet’ filminden.

1976 tarihli *İntikam Meleği -Kadın Hamlet*, çağdaş bir uyarlamadır. Shakespeare'in ünlü oyunu Hamlet'in bu modernize edilmiş film uyarlamasında, olaylar günümüz (filmin tarihi itibarıyla 1970'ler) Türkiye'sinde geçiyor gibi gözükmeyle birlikte, zaman ve mekana dair bir belirsizlik de söz konusudur. Oyunun aksine "12. yüzyıl Danimarka'sı" gibi kesin bir yer ve zaman belirtilmemiş olması, yönetmen Metin Erksan'ın gerçeküstücü öğelere olan ilgisiyle birleşince, ortaya çıkan uyarlama bir tür 'soyutlama' niteliği kazanmaktadır. Oyunun bazı bölümleri değiştirilmiş, bazı yerler eklenmiş, bazı bölümler atılmıştır; temel değişiklikse, Hamlet'in kadın oluşudur. (Hamlet'in sevgilisi Ophelia Orhan, arkadaşları Rosencrantz ve Guildenstern de Rezzan ve Gül olarak ters-yüz edilmiş cinsiyetleriyle filmde hazır bulunurlar.)

Bir tragedya karakteri olarak Hamlet, parçalanmış bir karakterdir. İyi ve kötü özellikleri bir arada barındırmaktadır. İyiye; 'adil' olana ya da 'hakikat'e ulaşmak için, gerekirse -ki, gerekir- kötülüğe bulaşmaktan çekinmez. Erksan'ın 'Kadın' Hamlet'i de bu özellikleri taşımakla birlikte, Yeşilçam sinemasının melodram kalıplarının taşıyıcısı olan bazı replikler -yukardaki alıntıda olduğu gibi- filme sızmak suretiyle filmin 'özgün' uyarlama yanını farklı bir düzlemde güçlendirmektedir. "Tragedyadan indirgenmiş bir biçim olarak melodram<sup>128</sup>", bu indirgenme halini, karmaşık unsurların elimine edilmesinde belirginleştirir: Kadın Hamlet asla deli değildir, eyleme geçme konusunda da hiçbir kararsızlık yaşamaz, planlı ve pratiktir. O, deliliği bilinçli bir şekilde, amaçları doğrultusunda kullanarak 'performe' etmektedir. Bu bağlamda karakter, Shakespeare'in Hamlet'inde olduğu gibi, delilikle akıl arasındaki gel-gitlerle belirginleşen bir bölünmüşlük içinde değildir. (Tragedya karakteri 'bölünmüştür'; iyilikle kötülük, akılla delilik arasında gidip gelir; tam da bu yüzden 'çağdaş'tır.)

Shakespeare'in, tragedyaların belki de en ünlüsü olan, defalarca sergilenmiş, sayısız uyarlaması yapılmış Hamlet'inde, babasını öldürüp annesiyle evlenen amcasından intikam almak isteyen Hamlet, 'hakikati arayış yolculuğunda', kendisini de sorgulamayı ihmal etmez. Oysa Erksan'ın Kadın Hamlet'i hiçbir şekilde kendinden şüpheye düşmemektedir. Bu yaklaşım, Hamlet'in değiştirilmiş cinsiyetiyle daha da ilginçleşmektedir; zira kadınlık edilginlikle özdeşleştirilmiş olduğundan, kadın

---

<sup>128</sup> Dilek Tunali, Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram: 'Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodram'ına Bakış' (Ankara: Aşina Kitaplar Yayıncılık, 2006), 19.

görünümündeki Hamlet'in, eylemci yanı ayrıksı durmaktadır. Deli taklidi yapması, 'performans'ının gereği, eylemlerinin bir parçası, aracıdır; Hamlet'in sözleriyle; "insanı korkak yapan, insan aklıdır".

Film, bir Yeşilçam melodramı değildir, daha önce de belirtildiği gibi, modern bir Hamlet uyarlamasıdır. Erksan'ın, stilize kadrajlar, geniş açılar, sürreal atmosferi yaratan dekor ve plastik unsurlarla ortaya koyduğu biçimciliği ile seyirciyi yabancılaştıran tavrı filmi farklı bir düzleme oturtmayı zorunlu kılmaktadır. Fakat bu durum melodram öğelerinin yer yer filme girmesini engellemez: Hamlet 'zengin kızı'dır, Orhan ise değildir. Abisi ve babası, Orhan'a Hamlet'ten uzak durmasını, bu aşkın yürümeyeceğini söylemektedir. Bir bakıma 'zengin kız fakir oğlan' ikiliğini pek çok filmde kullanan Yeşilçam melodramlarından devşirilmiş bir kalıp söz konusudur.

Hamlet'in 'deliliği performe ettiği' sahnelerin sürreal atmosferi, filmin stilize unsurlarının en yoğun olduğu bölümler olarak öne çıkmaktadır. Bu sahnelerin birinde 'stilize bir delilik gösterisi'yle karşılaşırız: Teypten çalan Shostakovich eşliğinde 'orquestra şefi kılığındaki' Hamlet, açık havada, geniş bir arazide, tek başına, bir orkestrayı yönetmektedir (Şekil 20). Hamlet'in önünde, sandelyelere oturtulmuş ya da direklerle bağlanmış vaziyette dizili bulunan enstrümanlardan oluşma bu orkestra, kelimenin tam anlamıyla 'Bedensiz Performans'ını gerçekleştirmektedir: Enstrümanlar vardır, onları çalan insanlar yoktur, performans gerçekleşmektedir. (Teypten geldiği görsel olarak vurgulanmasına rağmen müzik, 'filmin bu sahnesinin müziği' olarak işlevseldir. Sürreal atmosferi destekleyici biçimde 'gösteri'nin sonuna eklenerek, 'bedensiz bir kalabalığın sesi' olan alkış efekti de bu performansın, sinematografik aygıtın özellikleri sayesinde 'Bedensiz Performans' özelliği kazanmış olduğunu vurgulamaktadır.)

Neyse ki Orhan'ın gelişiyiyle Hamlet 'kanlı canlı' bir seyirci edinir. Hamlet'in en 'traji-melodramatik' replikleri sarfettiği yer de burasıdır:

"Zalimin kahrına, insan onurunun çiğnenmesine, sevginin kepaze edilmesine, iyilerin kötülere kul olmasına kim dayanabilir? Ölmek mi ölmek mi?"

Bu tirad, yerini, hemen arkasından Orhan'la yapılan melodramatik bir "aslında sevdiği halde zorunlu sebeplerden dolayı 'sevmiyormuş gibi yaparak' sevgiliyi kendinden uzaklaştırma" konuşmasına bırakıyor. Hamlet Orhan'a kendisini unutmasını, onu "zaten hiç sevmemiş" olduğunu söylüyor. "Ben de ne hayaller

kurmuştum” diyen Orhan’a, “benim de bütün hayallerim yıkıldı” diyor, babasının katiline olan nefretinin intikam ateşiyle yanan gözleri, “bundan sonra yalnız bir tek şey var benim için” haykırışından sonra, acıyla titreyen yüzüne, bir damla yaş bırakıyor.

Hamlet’in Artaud’yu ve Vahşet Tiyatrosu’nu ‘çağırın’ şu sözleri, Artaud’nun Shakespeare hakkında söyledikleriyle birlikte düşünülünce, önceki bölümlerde<sup>129</sup> bir merak konusu olarak ortaya attığımız “Artaud’nun bir Yeşilçam melodramını (biçimsel özellikleriyle fantastik sinemaya yakın duran<sup>130</sup> Kadın Hamlet’in bir melodram olduğunu asla iddia etmemekle birlikte, filme sızan melodramatik öğelerin varlığını da yadsıyamayız) nasıl yorumlayacağı” sorunsalını biraz daha karmaşıklaştırıyor:

“Beden ve yüz bir kılıf, ruhumuz çekirdektir. O çekirdeğin içinde cinayet, vahşet ve barbarlık vardır.”

Artaud için beden bir kılıftan çok daha fazlasıdır elbette; fakat kendisinin, amcası ve annesinin yüzlerine bir ayna tutarak (Şekil 21) onların ruhlarının karanlığına vurgu yaparken bu sözleri sarf eden Kadın Hamlet’in eylemci yanını alkışlayacağı da kuvvetle muhtemeldir.

Bedensiz Performans bağlamında, Hamlet’in ‘amaç odaklı’ oluşu, bir avantaj gibi görünmektedir. Algılarını bir ‘orkestra şefi’ edasıyla yönettiğini göz önünde bulundurursak, kendi ‘figür’ünü dilediği gibi oluşturabileceğini söylemek de mümkündür. Figür ve amaç elde olduğuna göre, geriye *bedenin zaman ve mekan içindeki hareketi* kalıyor. Hamlet’in 12. yüzyıl Danimarka’sından 1970’ler Türkiye’sine ‘ışınlandığını’ göz önünde bulundurursak, Bedensiz Performans için bütün şartların yerli yerinde olduğunu söyleyebiliriz. Fakat buradaki ince bir ayırım, bu bedenin, ‘Bedensiz Performans’a dönüşmesini engellemektedir. Bu engel, arzu mekanizması ile ilgilidir. Lacan’cı perspektiften Gerçek, arzunun imkansızlığıdır. Hakikat’in peşindeki Hamlet, tam da bu imkansız olanı arzulamaktadır. Ne kadar yaklaşırsa yaklaşınsın, bir sınır hep var olacaktır; bu sınır Bedensiz Performans’tır.

Amcasının kışkırtmasıyla Orhan’ın abisi Osman tarafından vurulan Hamlet, ağır çekimde kanyla boyanan beyaz kıyafeti içinde savrulurken, çektiği acıya direnmektedir. Ölümcül bir yara almış olan bedenini ‘kendinden’ soyutlamalıdır ki,

<sup>129</sup> Bkz. 4.2. Vahşet Tiyatrosu ve Oyuncu Beden, 4.3. Sinemada Oyunculuk.

<sup>130</sup> Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi: 1896-1997* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998), 259.

performansını gerçekleştirebilsin, amcasından intikamını alabilsin. Nitekim bunu başaracağını, ilerleyen dakikalarda bize kanıtlamaktadır: Kahramanca düelloya davet ettiği amcasını öldürüp, üstüne üstlük hızını alamayarak, hedef tahtası straför dekorları, odun niyetine kullandığı silahıyla vargücüyle parçalamasından anlarız ki, Hamlet artık ‘ağır yaralı’ bedeninden soyutlanmak üzeredir. Sona ermekte olan film, tam da bu noktada hareketi dondurur: Hamlet, tüm öfkesi ve canlılığıyla, ‘performansının tam içinden’; Oyuncu Beden Fatma Girik’in ‘performatif Ruh’unun aynası olan mavi gözlerinin derinliklerinden, bize bakmaktadır. Bedenin yeniden tanımlanması, tam da bu noktada başlamaktadır; Hamlet’in sözleriyle; “en doğru denge, yeniden kurulan dengedir”.

#### **8.4. “Japon İşi” Filminin Bedensiz Performans Kavramıyla İlişkilendirilerek İncelenmesi**

1987 tarihli “Japon İşi”, Fatma Girik ve Kemal Sunal’ın birlikte oynadığı, yönetmenliğini Kartal Tibet’in yapmış olduğu, ‘Kemal Sunal Filmi’ türünde bir Yeşilçam yapımıdır. Kemal Sunal filmlerinin ayrı bir ‘tür’ olarak değerlendirilmesi, ‘Şaban’ tiplmesiyle benimsenen oyuncunun personasıyla ilgili bir durum olmanın yanı sıra, komedi türünde yaşanan bir değişime işaret etmesi bakımından önemlidir. 1970’lere kadar Yeşilçam sinemasının komediyle ilişkisi, “Hareket Komedi” şeklinde tanımlanabilecek bir anlayış üzerine kuruluyken, 1970’li yıllardaki teknik gelişmelerle de birlikte –siyah beyazdan renkli filmlere geçiş- salt jest ve mimiğe dayalı güldürü anlayışı, yerini filmin temel konusunun ve olayların espirili algılanmasına dayalı Durum Komedi’ne bırakmıştır<sup>131</sup>. Tabii bu ‘tür’e asıl damgasını vuran, Kemal Sunal’ın personasıdır:

“Onun anarşisi, kurumları, hele Yeşilçam taburlarının sarsılmazlığında güvenlerini bulan kurumları altüst eder. Türk sinemasında ilk “korkak” askerdir o. Bu korkaklığı, öteki beceriksizlikleri içinde örtse de, sinemamız açısından bir tür “paradigma dönüşmesi” bile sayılabilir bu kırılma. Şaban filmlerinde onun anarşisinden nasibini almamış tek bir kurum ya da kurum uzantısı bulamazsınız. Paşalığı, hizmetkarlığı, gangsterliği, şarkıcılığı, travestiliği, aklınıza gelecek her türlü sistemi, yıkıcı bir anarşinin hedefine çevirir o. Bunu yapabilmesinin önkoşulu: O, bu düzen içinde kendine tutunacak bir yer aramaz. Balsa da, oraya da kısa süre sonra anarşiyi egemen kılacaktır gene. Tutunma gibi bir kaygıyı apriori dışlamış olması, onun anarşisinin keyfini çıkarabilmesini sağlar. Seyircinin de elbette<sup>132</sup>.”

<sup>131</sup> Kemal Sunal, **TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü** (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2005), 106.

<sup>132</sup> Veysel Ataman, “Batı ve Yeşilçam Geleneğinde Komedi Türünün Düzen Söylemi”, **25. Kare**, s. 22, Ocak-Mart 1998, 56-57. (Aktaran: **age**, 40.)



Oyuncu Beden Kemal Sunal'ın bu yıkıcı enerjisi, 'bedenin yeniden tanımlanması' için elverişli bir durum oluşturmaktadır; zira yeniden tanımlanma için –bir anlamda- yıkım şarttır. Oyuncu Beden Fatma Girik ise, filmde görünüş olarak birbirinin aynı olan iki farklı beden'i oynamaktadır: Assolist Başak ve Robot Başak.

Başak adında şarkıcı bir kadın, ona aşık olan garson Veysel ve Başak'ın 'kopyası' olan Robot Başak üçgenindeki film, bir rüya –daha doğrusu kabus- sahnesiyle açılır: Veysel, yüksek bir binanın tepesinden atlamak üzeredir. İnsanlar aşağıda, endişeyle beklemekteyken, Başak otomobilinden iner. Bütün ilgi ona yönelir, hayranları imza ister, Başak tam bir 'assolist kraliçe' edasıyla davranmaktadır; atlamaya hazırlanan Veysel'e bu yaptığı saçmalığa bir son verip aşağı inmesini emreder, Veysel onu sevdiğini, onsuz yaşayamayacağını söyleyerek atlar. Çılgınlık atarak uyanan Veysel'in odasını görürüz: Duvarlar Başak'ın resimleriyle kaplıdır.

Gerçek hayat da rüyadaki atmosferin devamı gibidir; Assolist Başak bir 'kraliçe'dir, Veysel onun şarkı söylediği gazinoda 'şef garson yardımcısı'dır, kendisini sürekli azarlayıp tersleyen Başak'a aşıktır ve ikisi arasında absürd diyaloglar geçmektedir (Şekil 22). Gazino patronlarıyla da 'absürd' bir ilişkisi olan Veysel kimliğindeki Oyuncu Beden Kemal Sunal, bulunduğu her kurumda, her mekanda yarattığı anarşiyle –imgesel, fiziksel ve dilsel düzlemde- kendi figür'ünün kontürlerini esnetirken, tüm bu yapıya da müdahale etmektedir. Filmde olaylar, gazinoya gelen Japon bir turistin, eve dönerken saldırıya uğraması ve sokakta baygın yatarken Veysel tarafından bulunmasıyla başlar. Onu evine getirip yaralarını saran, evinde misafir eden Veysel, Japonya'ya uğurladığı arkadaşından, bir süre sonra bir hediye alır: Devasa paketten çıkan 'hediye' şaşırtıcıdır, beraberinde bir de 'açıklayıcı' mektup vardır: "O bir robottur. Senin isteklerine göre programlanmıştır. Sen bana Başak yanımda olsun, sevmesin ama yüzüme tatlı tatlı baksın, gülsün yeter demiştin. İşte ben de sana Başak'ın Japoncası'nı gönderdim. Sen Türkçe'ye çevirirsin. Harekete geçmesi için saati koluna tak, düğmelerine bas. Arkadaşın, Mitsuo Hamaya."

Talimatları uygulayan Veysel, Robot Başak'la birlikte yaşamaya başlar. Robot Başak, birebir aynı görünüme sahip olduğu Assolist Başak'tan bir hayli farklıdır. Hep güleryüzlü, fazlasıyla itaatkardır, üstelik oldukça da beceriklidir; Veysel'e lezzetli yemekler yapmanın yanında, dövüş sporları konusunda da yetkindir; karate

marifetleri sayesinde tehlikeli durumları bertaraf etmek gibi hizmetler sunmaktadır (Şekil 23). Veysel'in keyfi yerindedir.

Bu arada Başak da kendisine aşık olan 'hapisanedeki belalı'sı Deli Dilaver tarafından tehdit edilmektedir. Başak'a saplantılı olan ve kendisiyle evlenmezse onu öldüreceğini söyleyen Dilaver'in hapisten çıkacağı gün, Başak İsviçre'ye kaçar. Amacı kendisini unutturmaktır. Bu arada Robot Başak da herkes tarafından Assolist Başak sanılmaktadır. Ortadan kaybolan Başak'ı Veysel'in evinde bulan gazinocular şaşkındır.

Robot Başak, Assolist Başak olarak sahneye çıkar. Fakat 'yanlış kaseti'ni ezberlediği için, erkek sesiyle şarkı söyler; Veysel ona ezberlemesi için Başak Billurses'in kasetini alacağına, Tatlıses soyadlı erkek şarkıcının kasetini almıştır. Robot Başak, Tatlıses'in şarkısını, kusursuz bir şekilde, aynen onun sesiyle söyler. Durum karşısında herkes şaşkındır, yine de performans başarılı bulunur. Bu performansta, Fatma Girik'in 'Erkek Fatma' karakterinin 'bedensiz' ses olarak, Oyuncu Beden'ini ele geçirdiğini söylemek mümkündür. Ya da Başak'ın kolektif bilinçdışındaki erkek imgesi, *animus*'u, bu seste 'bedenleşmiştir' ve kendisinin mavi gözlerine övgüler sıralayan bir aşk şarkısını performe etmektedir. Bir robotun kolektif bilinçdışından ve oradaki imgeden bahsetmek mümkün müdür? Tuhaflık da buradadır zaten, 'bir makina, bir oyuncak bebek'tir ama, 'o da aşık olmuştur': Robot Başak, Veysel'e aşık olduğunu itiraf eder. Bu arada artık "görevini tamamlamış" olduğundan, kol saatinin düğmesine basar ve kendini yok etme eylemini gerçekleştirir: filmin başında Veysel'in rüyasındaki intihar mekanından kendini aşağı bırakır, yanarak 'yok' olur (Şekil 24). Veysel ve 'Gerçek' Başak, potansiyel sevgililer olarak, birbirlerine sarılarak uzaklaşırlar.

Lacan'cı perspektiften, bu durum fantezinin yıkılmasıdır; Robot Başak bir fantezidir ve İmkansız Gerçek'in bir ürünüdür. Bir 'eksik' sonucu yaratılan bu 'fazlalık', hikayenin sonunda da dışlanmıştır. İhtiyaç ile talep arasındaki dilsel boşluğa yerleşen arzu, Başak'tır. Ama hangi Başak? Aslında arzulanan, Başak'ın simgeselleştirilemeyecek olan kısmı, dile getirilemeyen tarafıdır. Veysel'in Japon arkadaşına (Türkçe olarak) Başak'a olan aşkını anlattığı sırada 'dil'e getirilen talepler, Robot Başak'ı yaratmıştır. Fakat ihtiyaç, Başak'tır. Başak da kendisinin dışında gerçekleşen bu bölünmenin bir parçası olur: Assolist ve Robot olmak üzere, artık iki tane Başak vardır.

Baudrillard'a göre, tekillik, adeta kötülüdür; takası imkansız olan şeydir; herhangi bir eşdeğerine indirgenemeyen yandır<sup>133</sup>. Başak, takası imkansız olan kötülük'tür bir anlamda, 'ikizi'ne indirgenemeyecek olandır. Bu yüzden, Robot Başak yokalmaya mahkumdur. O, 'görevini yapmış', 'robot' bedeninden soyutlanarak performansına karışmıştır. Veysel ile 'Gerçek' Başak bir araya getirilmiş, 'görev tamamlanmıştır'.

Fakat Robot Başak'ın Bedensiz Performans'ı tek başına gerçekleştirdiğini söyleyemeyiz. Onun *figürünü* Veysel zihinsel; Japon arkadaşı da (ona da 'Japon' Beden diyelim) maddesel olarak şekillendirmiştir. Assolist Başak ise, İsviçre'ye kaçarak, Robot Başak'ın kendisini bir süre için ikame etmesine sebep olmuş, böylelikle 'robot' bedenin zaman ve mekan içindeki hareketine katkıda bulunmuştur. Denilebilir ki, söz konusu Bedensiz Performans, 'beden-lerin yeniden tanımlanması' olarak, kolektif bir çalışmanın hem malzemesi, hem ürünü, hem de kendisidir ve kolektif bellekte, tüm bu bedenlerle bir -arada var- olur.

---

<sup>133</sup> Baudrillard, **İmkansız Takas...** , 137.

## 9. SONUÇ

“İnsan bedeni, organik bütünlüğü korunduğu sürece güzeldir”; Kant böyle söylemektedir. Fakat bu bütünlük aslında bir yanılsamadan başka bir şey değildir, pratik olan da bize bunu göstermektedir: İnsan bedeni bölünmüştür; benlik, kimlik, ben gibi kavramlar bu bölünmüşlüğü ‘bedenleşmiş’ halidir. Sürekli bir performans halinde olan beden, zaman ve mekan içindeki hareketi esnasında yönlendiği amaç doğrultusunda figürünü genişletirken, bütünlük idealinden de giderek uzaklaşmakta, bu idealin yerine başka yanılsamaları; kendi beden kurgularını koymaktadır. Performansı o doğrultuda olsa dahi bütünlük ideali ulaşılması imkansız bir hedefdir; zira beden olduğu sürece bedenin parçalanmış olma durumu devam edecektir. Beden olmazsa da fiziksel düzlemde bir ‘performans’tan bahsetmek mümkün olmayacaktır. O halde bu paradoksu aşmanın yolu olarak beden zihinselleştirilmeli, ‘kendisinden’ soyutlanmalıdır.

Sinematografik bedenin inşasında, beden kurgularımızdakinden çok da farklı olmayan birtakım koşullandırmalar devrededir. Bunlar ‘bedenin sınırları’ olarak tanımlanabilirler. Bu sınırların ilksel ve de en somut hali, ‘kadraj’dır. Sinematografik algı, pratik algımızın, yani ‘edimsel algı’nın özel bir türü olarak değerlendirilmelidir. Edimsel algı maddeyi kendince kesip biçerek ihtiyaçları doğrultusunda kullanır. Sinematografik algıda bu kesip biçme, ses ve görüntü düzleminde gerçekleşmektedir. Montaj, bu ‘özel’ türdeki edimsel algının en somut halidir.

Zaman ve uzay kavramlarının sinematografik algıdaki karşılıklarına değinilen çalışmada, Bergson’un Madde ve Bellek adlı eserinde ortaya koyduğu bazı düşünceler ve Deleuze’ün bu kavramlar üzerinden geliştirdiği hareket-ımağ ve zaman-ımağ kavramları incelenmiştir. Bu bağlamda Bedensiz Performans’ın bellekle ilişkisi açıkça kurulabilmektedir: Bergson’cu düşüncede algı ile belleğin doğaları birbirinden farklıdır; algı maddeye ne kadar yakınsa, belleğe de o kadar uzaktır. Bedensiz Performans’a göre maddeden kurtulma, bedenin ‘kendisinden’ soyutlanmasıyla mümkündür. Beden ‘kendinden’ (maddeden) soyutlandığında,

‘madde-siz’ olanı (kendisini) dosdoğru bellek’in alanında bulur. Bedensiz Performans bağlamında bu alan, organsız beden’dir.

Bu çalışmada ortaya atılan “Bedensiz Performans” kavramını Bergson ve Deleuze’ün düşünceleri ışığında bir kez daha açıklayalım: Bedensiz Performans’ta maddeye ait olanın bedenden çekilip çıkarılması söz konusudur. Böylece beden ‘kendinden’ soyutlanmaktadır. (Soyutlama zinsel bir yetidir; zihne aittir.) Bu ilk bakışta tuhaf gözükken bir önermedir; zira maddeye ait olan bedenin ta kendisidir ve bedeni ondan –kendisinden- çekip aldığımızda geriye ne kalır? Tam da bu paradoksal noktada devreye ‘gizil güç’ girmektedir. Maddede hiçbir gizil güç bulunmaz; madde, algıyla özdeşdir, nasıl algılanıyorsa odur, algılandığı şey’dir. Gizil güç; ‘potansiyel’, bu soyutlamadan geriye kalan kısımda bulunmaktadır. Bu geriye kalan kısmın, bu ‘artığın’ varlık nedeni, edimsel algıdır: İnsan algısı edimseldir, bedenin ihtiyaçları doğrultusunda hareket ettiği için öyledir, insan için saf bir algı imkansızla eşdeğerdir. Algımız (edimsel algı), zorunlu olarak maddeyi kendince kesip biçerek, ihtiyaçları doğrultusunda kullanır. Demek ki maddede her zaman algının ötesinde bir ‘fazlalık’ mevcuttur. Bu, ‘boş beden’ olarak da tanımlayabileceğimiz, “organsız beden”dir. İşte bu organsız beden, potansiyelin, gizil gücün mekanıdır.

Bilindiği gibi, Deleuze ve Guattari’nin “organsız beden”i, Antonin Artaud’dan ödünç alınıp geliştirilmiş bir kavramdır. Antonin Artaud ve Vahşet Tiyatrosu, Bedensiz Performans kavramının geliştirilmesinde de yararlanan bir beden tanımı sunmaktadır: Acı çeken, tamamlanmamış, sürekli yıkılan ve yeniden oluşan bir beden. Bedensiz Performans, bedenin ‘yok’luğunun ötesinde, bedenin yeniden tanımlanmasını ifade etmektedir: Bedensiz Performans, bedenin yeniden tanımlanmasının ve bu tanımlanma sürecinde dönüştüğü ‘yeni beden’in adıdır. Başka bir deyişle bu kavram, süreci ve sonucu bir arada kapsamaktadır. Bir ‘performans’ olmasından dolayı, tanımı gereği bir ‘oluş’a vurgu yapmakta; tekrar tekrar tanımlanıp, yeniden kurulabilmektedir.

Çalışmada, bedenin temsil ve ifade biçimleri sakat/eksik beden, dişil/eril/performatif beden ve ‘robot’ beden olarak ayrımlandırılan bedenler aracılığıyla tartışılarak, söz konusu bedenler daha sonra Bedensiz Performans kavramıyla ilişkilendirilecek filmlerin ‘bedenleri’ olarak sorunsallaştırılmışlardır. “Bedenime Sahip Olabilirsin Ama Ruhuma Asla” repliğinin, ruhu kaybetme korkusuna işaret ettiğine dikkat çekilerek, Yeşilçam sinemasının bedene dair temel sorunsalının ruh-beden ikiliği

olduğu vurgulanmıştır. Yeşilçam sinemasının bedeni, ‘edimsel algı’nın çerçevelerince çizilen sınırların içine hapsolmuş, tanımını bu sınırlar üzerinden yapmıştır. Yeşilçam’ın ‘sinematografik beden’inin inşasında, “algımız dışında varolan maddi bir dünya olmadığı” fikrini savunan subjektif idealizm felsefesiyle ilişkilendirilebilecek bir boyutun varlığı, filmlerde oldukça sık işlenen körlük temasının özel konumuyla açıklanabilir. Karakterlerden biri kr olduğunda, bu durum kr olanın ötekini ‘yok’ saymasına sebep olmaktadır. Ya diğerinin arzusuna karşılık vermemekle ilişkili ‘metaforik’ bir körlüktür bu, ya da karakter basitçe, ‘görmemektedir’. Madem ki algılanmayan beden ‘yok’tur ve sinemasal evrende bu algılama da görme ve işitme düzeyinde gerçekleşmektedir, yleyse görüntü algılanamaz olduğunda, geriye ‘bedensiz’ ses kalır.

“Bedenin Yeniden Tanımlanması: Bedensiz Performans” bölümünde beden öncelikle görsel bir imge ve zihinsel bir kavram olarak ayrıştırılmış, bu ikisi arasındaki farka dikkat çekilmiştir. Daha sonra Bedensiz Performans kavramı, ‘bedenin zaman ve mekan içindeki hareketliliği’ ve ‘bedenin soyutlaştırılması’ aşamalarında geliştirilmiştir.

Kamusal alanı dönüştürme yöntemi olarak bazı gerilla taktiklerini kullanan, duvarlara Nuri Alço’lu sloganlar yazan yeraltı rgt NARO, Bedensiz Performans kavramıyla ilişkili olarak iki Şekilde ele alınmıştır: İlk olarak, Yeşilçam’ın ‘kötü adam’ı Nuri Alço’nun ‘oyuncu beden’inin sınırlarını aşan imgesinin, bu imgeden bağımsız bambaşka bir hareketin simgesi olması; bir günah keçisi olarak seçilerek yeniden tanımlanması; ikinci olarak, NARO’nun faaliyetlerini, bildirimlerini medya ve internet üzerinden kitlelerle paylaştıkları halde bedenleri ile ortaya ıkamaları, “Bedensiz Performans” kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Bir imge olarak Nuri Alço’nun, oynadığı filmlerdeki ‘performans’ının toplumsal bellekteki yerine dikkat çekilmiş; ‘Nuri Alço Bedeni’nin, bir araç olarak işlevini gerçekleştirmiş ve NARO’nun performansıyla bütünleşerek, bedeninin sınırlarını, imgesiyle aşmış olduğu çıkarımı yapılmıştır.

Son olarak, Oyuncu Beden Fatma Girik ortak paydasında birleşen “Kambur”, “İntikam Meleği Kadın Hamlet” ve “Japon İşi” filmleri, Bedensiz Performans kavramıyla ilişkilendirilerek incelenmiştir. Bedensiz Performans kavramının söz konusu filmlerde sinematografik algı gözetilerek işler hale getirilmesine çalışılmıştır.

Beden ve teknoloji etkileşimini temel alan beden-işlemsel sanatlar (body-process arts) birbirine yabancı sistemler arasındaki sınırları sorgulayan üretimlerinde, bedeni performansıyla bütünleştirip dönüştüren; zaman algısı, hareket ve boyutla ilgili olası fikirlerin deneyimlenmesine yönelik çalışmalarında Bedensiz Performans kavramından yararlanabilir ve onu geliştirebilirler. Tez kapsamında ‘doğrudan bir Bedensiz Performans alanı’ olarak işaret edilen sinema ise, bu kavramdan zaten kendi içinde –tanımlamaya, adlandırmaya gerek duymadan- yararlanıyor ve belki de en etkileyici örneklerini ‘gösterilmeyen imaj’lar ürettiğinde; izleyicilerini görülemeyecek, işitilemeyecek olanla karşılaştırdığı sinema-düşünceler yarattığında veriyor.

Sonuç olarak; beden bir sınırdır ve Bedensiz Performans bir ‘sınır ihlali’dir. Bu sınırın aşılması ne simgesel, ne de imgesel düzlemde mümkündür; sınır ancak yaşamla kavram arasındaki uçurumun yok edilmesiyle aşılabılır.

Başta dönecek olursak, “insan bedeni, bütünlüğü korunduğu sürece güzeldir” belki; fakat “güzellik, bedenin imkansızlıklarında kalmaya mahkumdur<sup>134</sup>.”

---

<sup>134</sup> “Beauty remains in the impossibilities of the body.” (Einstürzende Neubauten, “Beauty”; **Silence is Sexy.**)

## KAYNAKÇA

- Adanır, Oğuz. **Sinemada Anlam ve Anlatım**. İstanbul: Kitle Yayıncılık, 1994.
- Agamben, Giorgio. **Guy Debord'un Sineması**. çev. Ulus Baker, 1995.  
<http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,263,0,0,1,0>  
[29.09.2007].
- Akbal, Süalp, Z. T. **Zamanmekan- Kuram ve Sinema**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004.
- Aristoteles, **Poetika**. çev. İsmail Tunalı. 11. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.
- Arslan, Umut Tümay. **Bu Kabuslar Neden Cemil?: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk**. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Artaud, Antonin. **Suç Ortakları ve İşkenceler**. çev: Ahmet Soysal. İstanbul: Nisan Yayınları, 1992.
- Artaud, Antonin. "The Theater Of Cruelty". **The Theory of the Modern Stage**. ed. Eric Bentley, Penguin, 1968. [Aktaran: Antonin Artaud - Wikipedia, the free encyclopedia [http://en.wikipedia.org/wiki/Antonin\\_Artaud](http://en.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud) [18.05.2007]].
- Aslanyürek, Semir. **Senaryo Kuramı**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1998.
- BBC News, SCOTLAND. "Surgeon defends amputation". 31 Ocak 2000.  
<http://news.bbc.co.uk/1/hi/scotland/625680.stm>, [03. 07. 2007].
- Baker, Ulus. "Bresson ve Transandantal İmaj".  
<http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,243,0,0,1,0>  
[26.09.2007].
- Baudrillard, Jean. **İmkansız Takas**. çev. Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Baudrillard, Jean. **Simülakrlar ve Simülasyon**. çev. Oğuz Adanır. 3. bs. Ankara: Doğu Batı Yayıncılık, 2005.
- Bazin, Andre. **Sinemanın Çağdaş Sorunları**. çev. Nijat Özön. 2. bs. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995.
- Behli, Melis. "İntikam Meleği: Danimarka Prensi Hamlet'ten Zengin Kızı Hamlet'e". **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**. yay. haz. Deniz Derman, der. Övgü Gökçe. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2001: 57-65.



- Benjamin, Walter. “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”. **Pasajlar**. çev. Ahmet Cemal. 5. bs. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004: 51-86.
- Benjamin, Walter. **Brecht’i Anlamak**. çevl. Haluk Barışcan, Güven Işısağ. İstanbul: Metis Yayınları, 1984.
- Berger, John. “Görünümler”. **O Ana Adanmış**. haz. Y. Salman, M.G. Sekmen. İstanbul: Metis Yayınları, 1998: 82-121.
- Bonitzer, Pascal. **Kör Alan ve Dekadrajlar**. çev. İ.Yaşar. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Brecht, Bertold. **Sinema Yazıları: Brecht, Sinema, Sanat İlişkileri Üstüne Yazılar**. çev. Bertan Onaran, Yurdanur Salman. İstanbul: Görsel Yayınlar, 1977.
- Butler, Judith. **İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler**. çev. Fatma Tütüncü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Büker, Seçil; Uluyağcı, Canan. **Yeşilçam’da Bir Sultan**. İstanbul: Afa Yayınları, 1993.
- Çabuklu, Yaşar. “Şık Bir Ambalaj Kağıdı Olarak İnsan Derisi”. **Toplumsalın Sınırında Beden**. İstanbul: Kanat Kitap, 2004: 96-103.
- Deleuze, Gilles. **Bergsonculuk**. çev. Hakan Yücefer. İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2006.
- Deleuze, Gilles. **Sinema 1: Hareket-İmaj**. çev. Ulus Baker. [http://www.korotonomedy.net/theoria/deleuze\\_cinema\\_1.html](http://www.korotonomedy.net/theoria/deleuze_cinema_1.html), [26. 04. 2007].
- Donato Totaro. “Gilles Deleuze’s Bergsonian Film Project: Part 2: Cinema 2: The Time-İmage”. 1999, mars 31. [http://www.horschamp.qc.ca/9903/offscreen\\_essays/deleuze2.html](http://www.horschamp.qc.ca/9903/offscreen_essays/deleuze2.html), [29. 05. 2007].
- Erdoğan, Neziha. “Yeşilçam’da Sessiz Bedenler Bedensiz Sesler”. **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**. yay. haz. Deniz Derman, der. Övgü Gökçe. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2001. <http://www.neziherdogan.net/articles/filmsoundtr/bedenses.htm> [21. 03. 2007].
- Esslin, Martin. **Dram Sanatının Alanı**. çev. Özdemir Nutku. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Evren, Burçak. **Fatma Girik: İki Ün’lü Kadın**. Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı, t.y.

Gazioğlu, Volkan. “NARO: ‘İnternet Daha Büyük Kitlelere Ulaştıracak’”. **Bilişim Cumhuriyeti**. 5 Mart 2002. [http://naro.wakaf.net/bilismc\\_05032002.htm](http://naro.wakaf.net/bilismc_05032002.htm) [25.04.2007].

Gönen, Metin. **Paradoksal Sanat Sinema**. İstanbul: Es Yayınları, 2004.

Harminder Dosanjh Kaur. “Producing Identity: Elective Amputation and Disability”. SCAN, journal of media arts culture. [http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal\\_id=38](http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=38), [03. 07. 2007].

**The Twentieth-Century Performance Reader**. ed. Michael Huxley and Noel Witts. London: Routledge, 1996.

Kahraman, Hasan Bülent. “Performans, Performativite ve Bedenin Tanımlanma Süreçleri”. <http://digital.sabanciuniv.edu/elitfulltext/3011800000250.pdf> [20. 05. 2007].

Kahraman, Hasan Bülent. **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.

Kırel, Serpil. **Yeşilçam Öykü Sineması**. İstanbul: Babil Yayınları, 2005.

Lakoff, George; Johnson, Mark. **Metaforlar: Hayat, Anlam Ve Dil**. çev. Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2005.

Macselli, Joseph V. **Sinemanın 5 Temel Ögesi**. çev. H.Gür. Ankara: İmge Kitabevi, 2002.

Maktav, Hilmi. “Türk Sinemasında Bir “Oyun” Olarak “Hukuk””. **Toplum ve Bilim**. s. 109. İstanbul: Birikim Yayınları, 2007: 201-233.

“NARO Başlangıç Bildirisi”. Nuri Alço Revival Organization (NARO). <http://naro.wakaf.net/b-eylul2001.htm> [25.04.2007].

Nuri Alço Revival Organization (NARO). [http://naro.wakaf.net/sabah\\_27062002.htm](http://naro.wakaf.net/sabah_27062002.htm) [25.04.2007].

Nuri Alço Revival Organization (NARO). [http://naro.wakaf.net/hurriyet\\_1222002.htm](http://naro.wakaf.net/hurriyet_1222002.htm) [25.04.2007].

Özgüç, Agah. **Türk Sineması’nda Cinselliğin Tarihi**. İstanbul: Parantez Yayınları, 2000.

Pearson, K. A. “Virtüelin Gerçekliği: Bergson ve Deleuze”. çev. Ş. Öztürk, N. Polat. **Cogito**. s. 50. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007: 87-103.

Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi: 1896-1997**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.

- Sevinç, Seyhan. **Soğuk Bir Gazoz İster Misin Yavrum: Nuri Alço, Naro Ve Türk Sinemasının Son 30 Yılı**. İstanbul: Akis Kitap, 2005.
- Tarkovski, Andrey. **Mühürlenmiş Zaman**. çev. Füsun Ant. İstanbul: Afa Yayınları, 1992.
- Tecimer, Ömer. **Sinema Modern Mitoloji**. İstanbul: Plan B Yayıncılık, 2006.
- Tunalı, Dilek. **Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram: 'Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodram'ına Bakış'**. Ankara: Aşina Kitaplar Yayıncılık, 2006.
- Playing to Camera: Film Actors Discuss Their Craft**. ed. Bert Cardullo, Herry Geduld, Ronald Gottesman, Leigh Woods. Yale University, 1998.
- Wittgenstein, Ludwig. **Yan Değıniler**. çev. O. Aruoba. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1999.
- Yamaner, Güzin. **20. Yüzyıl Tiyatrosunda Kadın Bakış Açısının Yansımaları**. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Zizek, Slavoj. **İdeolojinin Yüce Nesnesi**. çev. Tuncay Birkan. 2. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

## EKLER

### Ek 1: Film Künyeleri\*

#### KAMBUR

**Yönetmen:** Atıf Yılmaz

**Senaryo:** Erdoğan Tünaş

**Görüntü Yönetmeni:** Kaya Ererez

**Müzik:** Necip Sarıciöglü

**Sanat Yönetmeni:** Bülent Özsavaş

**Yapımcı:** Recai Akçaoğlu-İrfan Ünal (Akün Film)

**Oyuncular:** Fatma Girik, Kadir İnanır, Suzan Avcı, Danyal Topatan, Muazzez Kurdoğlu, İhsan Yüce

#### İNTİKAM MELEĞİ (KADIN HAMLET)\*\*

**Yönetmen-Senaryo:** Metin Erksan

**Eser:** William Shakespeare

**Görüntü Yönetmeni:** Cahit Engin

**Müzik:** Shostakovich

**Şarkı:** Timur Selçuk

**Yapımcı:** Memduh Ün, (Uğur Film)

**Oyuncular:** Fatma Girik, Sefdağ (Sevdağ) Ferdağ, Reha Yurdakul, Ahmet Sezerel, Orçun Sonat, Yüksel Gözen, Yavuz Selekman, Senem Kayra, Ayla Oranlı, Ali Cağaloğlu, İhsan Gedik, Baki Tamer, Coşkun Göğen, Nevra Serezli, Ekrem Gökkaya, Önder Güç, Ahmet Turgutlu.

---

\*Burçak Evren, Fatma Girik: İki Ün'lü Kadın, Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı, t.y, (filmlerin sırasıyla) s. 182, 203, 225.

\*\* Filmin adı, künyenin alıntılandığı kaynakta "İntikam Meleği" olarak geçmektedir. "İntikam Meleği Hamlet", filmin jenerikteki adıdır Filmle ilgili değişik kaynaklarda "Kadın Hamlet", "İntikam Meleği Kadın Hamlet" şeklinde farklı kullanımlara da rastlanmaktadır.

## **JAPON İŞİ**

**Yönetmen:** Kartal Tibet

**Senaryo:** Erdoğan Tünaş

**Görüntü Yönetmeni:** Erdoğan Ererez

**Müzik:** Cahit Berkay

**Yapımcı:** Yahya Kılıç

**Oyuncular:** Kemal Sunal, Fatma Girik, Asuman Arsan, Necdet Yakın, Mitsuo Hanaya, Renan Fosforoğlu, Tayfun Çorağan, Mustafa Suphi, Tuncer Sevi, Tuncay Akça, Hakkı Kıvanç, Hamza Fidan, Cevdet Balıkçı, Çetin Başaran, Mehmet Uğur, Dünder Aydınlı, İhsan Özgenç, Cemal Arsunal, Fahri Pehlivan Saz Grubu, Sibel Ően.

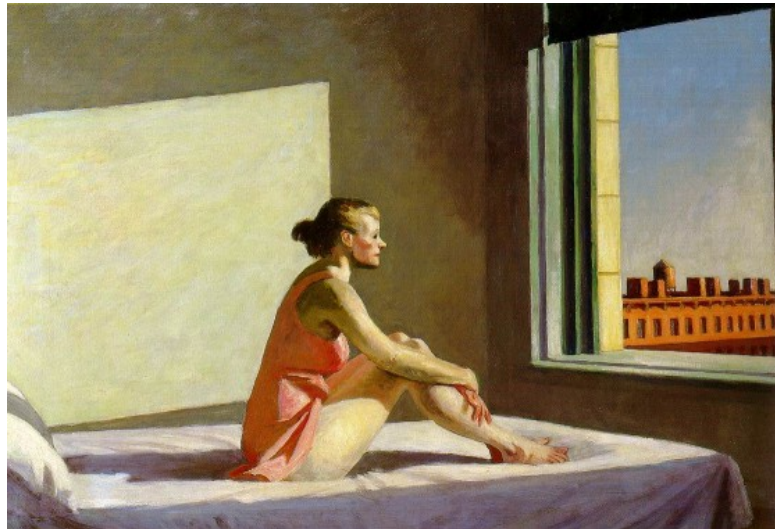
**Ek 2: Şekiller**



**Şekil 1: Edgar Degas, The Dance Lesson, 1879.**



**Şekil 2: Edward Hopper, Sun In An Empty Room, 1963.**



**Şekil 3: Edward Hopper, Morning Sun, 1952.**



**Şekil 4: 'Freddy Kruger'  
A Nightmare On Elm Street, 1984.**



**Şekil 5: Ron Mueck, Mask II, 2001, James Cohan Gallery.**

---

**James Cohan Gallery – Ron Mueck – Selected Works**  
**[http://www.jamescohan.com/exhibitions/2001\\_5\\_ron-mueck/](http://www.jamescohan.com/exhibitions/2001_5_ron-mueck/)**



Şekil 6: “Kambur” filminden, Yön. Atıf Yılmaz, 1973.



Şekil 7: “İntikam Meleği Kadın Hamlet” filminden, Yön. Metin Erksan, 1976.





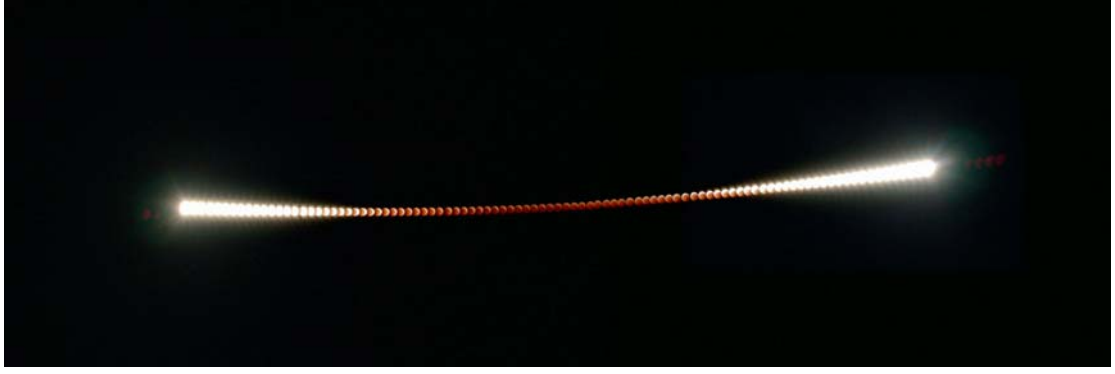
Şekil 8: 'Robot' Beden

“Japon İşi” filminden, Yön. Kartal Tibet, 1987.



Şekil 9: motion blur

Motion Indicators -  
<http://www.cs.washington.edu/homes/antoine/videoVis/motion.html>



**Şekil 10: “A Time Lapse Lunar Eclipse”**

---

**APOD: 2004 November 3 – A Time Lapse Lunar Eclipse -  
<http://antwrp.gsfc.nasa.gov/apod/ap041103.html>**



**Şekil 11: Uzun pozlanmış fotoğraf**

---

**FotoKritik – maraton - <http://www.fotokritik.com/66144>**



**Şekil 12: “Expansion in Space”**

---

**Media Art Net - <http://www.medienkunstnetz.de/works/expansion-in-space/>**



**Şekil 13: Nuri Alço**

---

**SinemaTürk 2.0 - <http://www.sinematurk.com/images/kisi/1959.jpg>**



Şekil 14: NARO Eskişehir yolunda.



Şekil 15: NARO Paris metrosunda.

---

Nuri Alço Revival Organization (NARO) - <http://naro.wakaf.net/eylemler.htm>



Şekil 16: NARO duvarda.



Şekil 17: “Erkek Fatma” (1969), film afişi.

---

SinemaTürk 2.0 - <http://www.sinematurk.com/film.php?3183>



Şekil 18: ‘Üstüncü’ Türkan Şoray

---

“Vesikalı Yarım” filminden, Yön: Lütfi Ö. Akad, 1968.



**Şekil 19: ‘Gören’ Ali**

---

**“Kambur” filminden, Yön. Atıf Yılmaz, 1973.**



**Şekil 20: Hamlet, ‘Bedensiz’ Orkestra’yı yönetirken**

---

**“İntikam Meleği Kadın Hamlet” filminden, Yön. Metin Erksan, 1976.**



Şekil 21: 'Ruh aynası'

---

“İntikam Meleği Kadın Hamlet” filminden, Yön. Metin Erksan, 1976.



Şekil 22: 'Assolist' Başak

---

“Japon İşi” filminden, Yön. Kartal Tibet, 1987.



**Şekil 23: ‘Robot’ Başak**

---

**“Japon İşi” filminden, Yön. Kartal Tibet, 1987.**



**Şekil 24: ‘Ölü’ Robot**

---

**“Japon İşi” filminden, Yön. Kartal Tibet, 1987.**



## ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi	02.01.1979	
Doğum yeri	İstanbul	
Yüksek Lisans	2004-2007	Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat ve Tasarım Programı
Lisans	1998-2003	Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü
Lise	1990-1998	İstanbul (Erkek) Lisesi

### Yer aldığı sinema projeleri

2007	Takva (2006) kamera arkası belgeseli (kurgu/yönetmen)
2006	Takva (2006), video asist

### Kısa filmlerinin gösterildiği film festivalleri

Hisar Kısa Film Festivali, 2007  
Uluslararası İzmir Kısa Film Festivali, İzmir, 2002  
Uluslararası Tel Aviv Öğrenci Filmleri Festivali, Tel Aviv, İsrail, 2002  
38. Antalya Altın Portakal Film Festivali, Kısa Film ve Video Yarışması, Antalya, 2001  
Unimovie Uluslararası Kısa Film ve Video Festivali, Pescara, İtalya, 2001

### Katıldığı sergiler

Ağustos 2007	“İşleyen Mekan” Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi 2006-2007 öğrenci projeleri sergisi, Pera Müzesi, İstanbul.
Haziran 2003	Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 3. Uluslararası Öğrenci Trienali, İstanbul.