

BİR SABTOPYA (SUBTOPIA) ATLASI YA DA KENTİN HAYALETLERİ *

Atifet Keleşođlu



“İmparatorluğu böyle pestil gibi ezen kendi ağırlığı” diye düşünüyor Kubilay ve uçurtmalar gibi hafif kentler, dantel gibi delikli kentler, cibinlikler gibi saydam kentler, yaprak damarlarına, el çizgilerine benzer nervür kentler, opak, aldatıcı kalınlıkları içinden bakıldığında görülen telkari kentler giriyor artık rüyalarına.”

Italo Calvino, *Görünmez Kentler* (2008)

İnsan, içinde yaşadığı kentin nesi olur?

İçinde insanın yaşadığı kent, insanın nesi olur?

Bir film, kent-insan ilişkisini anlamaya aracılık edebilir mi?

Stendhal'a göre roman, sanatçının yol boyunca gezdirdiği bir aynadır (Moran, 2002, s. 18). Yazarın roman için yaptığı yorum sinema için de geçerli olabilir. **Hakan Savaş**, genelde sanatın özelde ise sinemanın birincil işlevini “insanı, dünyayı, yaşamı idrak etme ve yorumlama” olarak özetlemektedir (2015, s. 24).

* Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2021 Birincisi

Sorduğum kent-insan-sinema ilişkisine ilişkin cevabımı sinema, felsefe, edebiyat ve mimariyi aynı çatı altında toplayan alternatif bir bakış açısı önererek bulmaya çalışacağım. Çatımı sorulardan tuğlalarla çatacağım ve bu nedenle şairin dediği gibi “cevaplarım bile birer soru” (Edgü, 1979, s. 12) olacak. Burada cevabımı **Azra Deniz Okyay**’ın *Hayaletler* filmi (2020) dolayısıyla arayacağım.

Bu çalışmada öncelikle, film eleştirisinin çeşitli kriterlerini ve yollarını (Corrigan, 2015; Biryıldız, 2013; Özden, 2004) akılda tutmakla birlikte, güncel eleştiri ve referans kalıplarını tekrar etmekten, filmin biçim ve içeriğine dair bir kuram, ideolojik bir bakış açısı dayatmaktan kaçınmayı, her filmin kendine özgü olduğu malumunu film eleştirisi eyleminde yeniden göz önünde bulundurmaya önereceğim. Bu amaçla önce filmle tanışıp müzakere ederek bir sinema filminin çağa tanıklıktaki potansiyelini kendine özgü bileşenlerinden yola çıkarak “ne, nasıl, niçin” soruları eşliğinde anlamayı deneyeceğim. Bu yaklaşım, eleştiri etiğinin olmazsa olmazı sayılan nesnellik meselesini göz ardı etmeden, eleştiri nesnesi eserle arasına profesyonel bir mesafe koymakla birlikte eleştirinin öznel yanını bile isteye gündeme taşımayı da amaçlamaktadır. Bu nedenle çalışmada birinci tekil şahıs anlatıcı üslubu kullanacağım.

Değerlendirmemde diğer disiplinlerden yardım alırken yukarıdaki ana sorularım etrafında filmin aklıma, kalbime, hafızama ilk neyi düşürdüğünü belirtecek, sinematografide ve anlatıda ulusal-uluslararası hangi yapımları, yaklaşım ve uygulamaları çağrıştırdığına, o eserlerle benzeştiği ve ayrıştığı yerlere de işaret edeceğim. Bu işaret etme motivasyonum filmin oluşturulmasında başvurulduğunu düşündüğüm brikolaj üsluptan kaynaklanıyor. Filmin mekânlarından insanlarına, insanların imlediği toplumsal katmanlara ve meselelere, çekim araçlarından çekim ölçeklerine ve zaman-mekân-insan ilişkisinde kurgunun kurucu yönüne değin filme özgü materyal ve yöntem seçiminde farklı unsurları ve desenleri bir araya getirdiğini hatta kimi zaman tıpkı mekândaki evlerin üst üste yığılması gibi materyallerini yığarak bir biçem oluşturduğunu iddia edeceğim. Bu çok materyalli tercihin film için bir odaklanma zaafı, film kişilerini birer karakterden ziyade, derinleştirilmeyi bekleyen birer tip olarak değerlendirmeye yol açacak tehlikeleri olduğu varsayılabilir. Öte yandan zaaflarına karşın filmin, mekân ile insan ilişkisinden yola çıkarak yaptığı iktidar eleştirisinde hem kentin hem de kendilerinin çeperinde yaşayan insanları çerçeveye taşımalarının güncel eleştirel sinema açısından atılmış bir adım olduğu düşünülebilir.

Sinema dışındaki alanlarda yolumu, **Ian D. Nairn**'nin 1954 yılında mimari eleştirileriyle literatüre kazandırdığı, “kent çeperleri”nin (*suburb*) “ütopya”lara dönüştürülmesi hevesi taşıyan, ardından kentleşmenin bir yanlış biçimine dönüşen, yalnızca kentleri, kırsalı ya da kasabaları değil tüm kara yüzeyini kaplayan, tekdüze, hayal gücünden ve ruhtan yoksun, içinde yaşayanlarla arasında denge ve etkileşim bulunmayan, düş kırıklığı yaratan “sabtopya” (*subtopia*) kavramının rehberliğinde bulmayı deneyeceğim (Nairn, 2015). Bir roman (McCann, 2006) ve **Nairn**'in yürüttüğü İngiltere'deki binaları konu edinen bir televizyon dizisi (Walker, 1993) çalışmasına da isim olan sabtopya: Bir örnek/tek tip binalarla şehirlerin etrafında yapılanan monoton kentleşme anlamında türetilmiş bir bileşik kelime. Ayrıca sabtopya, Fransızca *banliyö* ve Macarca *varoş* kelimeleriyle neredeyse aynı anlama gelmesiyle birlikte bu tür yerleşimlerin ruh durumunu betimlemekte de kullanılıyor. **Italo Calvino**'nun *Görünmez Kentler*'i (2008), **Zygmunt Bauman**'ın göç ve göçmenlik sorununu ele aldığı *Iskarta Hayatlar: Modernite ve Safraları* (2018) önerdiğim sabtopya kavramına eşlik edecek diğer kaynaklarım olacak.

Sinema alanında ise **Hayaletler**'in kişileri, hikâyesi, mekân-zaman kurgusu, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, çekim araçları ve kurgudan oluşan tasarımının *Atları da Vururlar* (They Shoot Horses, Don't They?, Sydney Pollack, 1969), *Protesto* (La Haine, Mathieu Kassovitz, 1995), *Rosetta* (Jean-Pierre ve Luc Dardenne, 1999), *Paramparça: Aşklar ve Köpekler* (Amores Perros, Alejandro G. Iñárritu, 2000) ve *Filler ve Çimen* (Derviş Zaim, 2000) sinema filmlerinden, toplumun katmanlarını ve sorunlarını, politik, ekonomik ve kültürel gidişatı bireysel hikâyeler yoluyla tartışmaya açan anlatı ve estetik yaklaşımları bağlamında yararlanacağım. Bu yola, filmi ilk izleyişimde bana çağrıştırdıklarına sadık kalmak, öznel bakışımın zeminine işaret etmek maksadıyla başvuruyorum. Kanımca, her şey gibi filmler de benzerleri arasındaki yerleriyle kazanıyor hafızaya.

Böylece, **Hayaletler** filmi özelinde sinemanın çağa tanıklığını sorgulayacağım. Kurmacanın gerçekle bağını yeniden yorumlamanın eşiği olarak kişilerin, mekânın ve zamanın bir yeniden yaratımında film estetiğinin olanaklarına dikkat çekecek ve yönetmenin bu olanakları nasıl ve niçin kullanmış olabileceğine eğileceğim.

Hayaletler'de “modernitenin safrası” (Bauman, 2018) dört insan tipi (Didem, İffet, Ela, Raşit), hem birbiriyle kesişen hem de birbirini teğet geçen ilişkiler ağı izleğinde saplantılı bir betonlaşmayla çeperleri günden güne kalınlaşırken kalbi zayıflayan, ruhunu, hayâl gücünü yitiren, hafızası budandıkça sayılılarla sıçrayan, karanlığı ve griliği (ki burada elektrikler genelde kesiktir) daha da gün yüzüne çıkan, dağılıp ufalanan, kentin hem merkezinde hem uzağında “ölmeye yatmış” bir sabtopyada (Fikirtepe) görülüyor.



Didem (**Dilayda Güneş**), mahalleden iki kız arkadaşıyla beraber kurduğu Focus Girls isimli grubuyla dans yarışması birinciliği kazanmayı dileyen, talihini kendi çabasıyla yaratmaya çalışan, bu arada temizlik işleri yapan annesiyle yaşadığını anladığımız, uyum sorunu olan bir genç kadındır. Uyum sorunu, görünüşte hayatının önceliği olan danstan ve ona yüklediği anlamdan kaynaklanmaktadır. Filmin ilk ikonografik mekânı olan lüks bir otelin yukarı katlarından birinde kahvaltı yaparken görünür Didem, tavırları o yere ait(miş) gibidir; yukarıdan dışarıyı izler, ruj sürer ve dans etmeye başlar. Şefin şiddetle odaya dalmasıyla birlikte, aslında yerleri süpürmesi gerekirken dans etmeyi seçtiğini anlarız. işten atıldığını arkadaşlarına söylediğinde aldığı “Yine mi!” tepkisiyle bunun ilk vukuatı olmadığını öğreniriz: Didem’in basit görünen seçimi (yine) kovulmasına sebep olmuştur. Bu anlamda önceliğinin temizlik işçiliğine devam etmek değil, düzenlenecek dans yarışmasını kazanarak ünlü olmak ve bu kötü gidişten kurtulmak olduğu, uyumsuzluğun da bu beklenti ile gerçek arasındaki tezattan kaynaklandığı işlenmektedir. Didem bu yönleriyle toplumun hem ekonomik açmazlarının hem de sosyo-kültürel karşıtlıklarının zeminini yansıtmaya girişimine genç bir kadın birey olarak aracılık etmektedir. O da birçok

genç gibi yaşadığı yerle kalıcı bağlar kuramamakta, yaşama otel odasındaki gibi “yukarıdan” bir yerden bakarak devam etmeyi düşlemekte ve kurtuluşu dans yarışmasından birinci çıkmakta görmektedir. Ekonomik ve sosyo-kültürel buhran dönemlerinde bireylerin kurtuluş yolları arayış hikâyelerinin kültleşmiş filmlerinden Amerikan yapımı *Atları da Vururlar* filmi, Didem’in ve bugün yaşananların eski bir hikâye olduğunu anımsatmaktadır. “*Doğru, kurallar çetin. Ama çetin bir dönemden geçiyoruz!*” *Atları da Vururlar*’daki yarışma sunucusu Rocky (**Gig Young**), yarışmanın vadettiği 1500 gümüş dolarlık büyük ödüle giden yolun, çiftlerin durmaksızın günlerce dans edebilmesinden ve izleyenlere bir seyir malzemesi verebilmesinden geçtiğini bu sözleriyle bir mantığa oturtmaktadır. Gloria, tüm ruhsal, bedensel ve zihinsel uğraşlarına karşın sonunda kaybetme gerçeğiyle yüz yüze kaldığında o ünlü cümlesini kuracaktır: “*Bu anlamsız döngüye son vereceğim.*” Burada, Didem’in yarışmayı bırakarak yola devam etmesi ise *Hayaletler* ile *Atları da Vururlar* arasındaki kırılma noktasıdır.

İffet (**Nalan Kuruçim**), belediyede işçi olarak çalışan genç-orta yaşlarda, yalnız yaşayan bir kadındır. İffet, yapmadığı bir suçtan içerde yattığını söylediği genç oğlunun hapishaneden sağ salim çıkmasını ümit etmektedir. Tutuklamaların çoğaldığını, insanların hapishanede yatacak yer bulamayarak üst üste uyduğunu, içeride zorba tiplerin haraç kestiğini öğrenmesi İffet’in oğlunun can güvenliğinden endişe duymasına, korkmasına yol açmaktadır. İffet’in yer aldığı mizansende, telefon yoluyla oğlula kurduğu diyaloglar, ses efektlerindeki polis aracı vurgusu ve polis helikopterinin çok yakın mesafeden uçuşu; **Deleuze**’ün sözünü ettiği “denetim toplumu”na işaret eden bir yönetim profilinde insanların baskı altında olduğunun sezdirilmesi olarak okunabilir (2001).



Raşit (**Emrah Özdemir**), genç-orta yaşlarda; halk arasında “çantacılık” denen, ikna, örtük tehdit ve hatta evlerini yıkarak çaresiz bırakma yöntemleriyle kentsel dönüşüm kapsamındaki semtlerin sakinlerinden aldığı tapuları kentsel dönüşümün yürütücüsü müteahhit firmalara satan bir erkektir. Raşit, bu işlerinin yanında Suriyeli ve diğer ülkelerden ülkeye göç etmiş olanlara kalacak yer temin ederek de para kazanmaktadır. Raşit, kendisini kravatlı takım elbiseli olduğu bir rüyanın içinde, yeni evleri tanıtırken gördüğünü dile getirerek bunca şeyi hangi özlem uğruna yaptığının sinyalini vermektedir. Bu bağlamda Didem ve Raşit yaşama “yukarıdan” bakma ümidinde eşit sayılabilirler. Ne var ki hem eylemlerinin niteliği hem de işaret ettikleri toplumsal kesim birbirinden çok farklıdır. Raşit’in sıkça dillendirdiği “*Yeni Türkiye’yi böyle böyle inşa edeceğiz!*” söylemi, filmde eleştirinin merkezinde yer alan iktidarın eylem ve söylemlerinin bireysel kimlikte somutlaştırılması olarak değerlendirilebilir. Yönetmen bu somutlaştırmada Raşit tipini hem toplumsal cinsiyet konusundaki tavrı hem beklentileri hem de edimleriyle içi içe geçirerek olumsuz bir zeminde öykülemektedir.



Ela (**Beril Kayar**), sanatla uğraşan, kentsel dönüşümün izini süren genç bir kadındır ve aslında bu yerin dışarılkısidir. Semtteki, eşitsizliğin hemen her türüne maruz kalan, çoğunluğu göçmenlerden oluşan çocuklara eğitim vermeye, sanatsal ve eğlenceli aktiviteler yürütmeye çalışmakta, aynı zamanda mekândaki dönüşümün izini sürmektedir. Ela’nın çocuklarla, modernitenin uzun zaman “öteki” olarak görmeyi tercih ettiği ve bugünün Türkiye’sinde varlıklarını kabul ettirme sorunu yaşayan gruplara işaret eden “Korospular”la, ve kentteki aktivist sanatçı kadın hareketiyle ilişkisi, yönetmenin kadrajın içinde olmasını tercih ettiği ülkedeki meseleleri üst üste yığarak görünür kılma kaygısının düşünsel ve pratik yanı olarak görülebilir.

Semt sakini ancak semtle tek bağı maddi olanaklar olan, üst mevkilerdekilere yamanma telâşındaki, birtakım değerlere körü körüne bağlı ve jurnalcı Raşit'e karşı, semtten olmamakla birlikte semti korumaya dolayısıyla kenti korumaya çalışan Ela'nın hümanist, muhalif ve entelektüel yanının sanat, dayanışma ve protesto edimleriyle olumlu bir zeminde öykülediği görülmektedir. Raşit'in bölgede yaşayan, "öteki" addedilen mültecilerle yakından ilgili görünmesine karşın ilgisi ekonomik getiri düzeyindeyken, Ela'nın çocuklarla kurduğu manevi ilişki bu parasal ilişkinin karşısında konumlandırılabilir. Burada bir ayrıntı olarak Ela'nın çocuklara duvara yansıtarak film izlettiği (**Chaplin'in Modern Zamanlar**'ı) sahneler **Kracauer**'in söz ettiği savaşın yaralarını sinema salonuna sığınarak sarmaya çalışan, yaşamın acıyla yoğrulmuş gerçekliğinin ağırlığından sinema filmlerine kaçarak kurtulmayı uman sinema seyircilerini ansıttığı söylenebilir. Yönetmenin kadraja yerleştirdiği bu ayrıntı, olanlar karşısında yaptığı film çekme işine işaret eden estetik ve politik duruşunun bir yansıması olarak da okunabilir.



Calvino, "Cehennem'in ortasında cehennem olmayan kim ve ne var, onu aramak ve bulduğunda tanımayı bilmek, onu yaşatmak, ona fırsat vermek."ten söz eder (2008, s. 13). Kadın cinayetleri ve Nevin Yıldırım davasındaki erkek egemen adalet söylemini hatırlatarak kadına yönelik toplumsal cinsiyet ve baskı politikalarına dair protestolar da bu birbirine sığınma ve muhalif dayanışmanın bir başka örneği olarak öyküleştirmektedir. Bu dayanışmanın özü ayrıca "Kadın kadının yurdudur" söylemi izleğinde anlaşılabilir.

Bu öyküleştirmelerde Ela ve Raşit'in temsil ettikleri değerler düzleminde yeniden karşılaştırıldığı görülmektedir. Ela'nın temsil ettiği seküler kesim kadına yönelik şiddet, kadın cinayetleri ve erkek egemen adalet söylemi, kentsel

dönüşüm protestolarıyla; Raşit'in temsil ettiği geleneksel-muhafazakâr kesimse, gönüllü muhbirlik, özellikle kolluk kuvvetlerince muteberlik simgesi olarak addedilerek Didem ve İffet'in takmak zorunda kaldıkları başörtüsü, İslâmî simgeler olarak ezan sesi ve genelde Suriyeli göçmen sayısının artması vurgusuyla verilen Arapça konuşmaların olay örgüsüne taşınmasıyla oluşturulmaktadır. Burada, ülkedeki kutuplaşma olgusuna yapılan vurgu önemli bir yaklaşım olmakla birlikte denilebilir ki, yönetmenin tarafsız bir gözlemci olarak bir aktarımda bulunmak yerine filmsel araçlardan yararlandığı, aynı zamanda onun tarafını belli eden imlemeler belirgindir. Bu belirginlik, filme kekremsi bir tat vermektedir. Bu kekremsiğin sebebi politik bakışın, hikâyeyle, film estetiğiyle kaynaşarak bir sanat eseri olanağına dönüşmek yerine hikâye ve estetiğin üzerine çıkarak kendini ele vermesidir.

Filmde bilgisi radyo dolayısıyla verilen, yurt genelinde kesilen elektriklerle başlayan kaos, yağma ve talan hareketleri ile bu hareketlerin filmin mekânındaki yansımaları, yapıtı distopik bir tür olarak değerlendirmeye yol açabilir. Bana gelince, filmin mekân ve kişileri dönüştürerek yarattığı kurmacanın yukarıda tanımını yapılan bir sabtopya öyküsü olduğu kanaatindeyim. Sabtopyanın kendine özgü yapısı ve insanlık hâlleri bir film dili oluşmasına aracılık etmektedir. Bu noktayı açmak yararlı olabilir.

Filmlerin sınıflandırılmasıyla ortaya çıkan ve kökleri edebiyat/sanat eleştirisine uzanan tür (janr/*genre*) yaklaşımı, birtakım kütleleşmiş filmlerin altındaki anlatı felsefesi ve teknik uygulayımın dayandığı uyluşım dizgeleri ile belirlenmektedir (Abisel, 1995). Bu türlerden biri olarak değerlendirilen bilimkurgu sinemasının bir alttürü olan distopik filmlerin uyluşımları ise; “önceden haber veren” kausun hâkim olduğu yakın ya da uzak bir gelecekte geçmek, özellikle totaliter rejimleri ve sonlarını/sonralarını işaret etmek olarak özetlenebilir. Felakete odaklanan distopik film türünün genellikle kamusal mekânların tekinsizliğini işaret eden bir ikonogafik dizilim izlediği görülmektedir. Karakterlerin de bu tekinsizlikle özdeş öngörülemez edimler gerçekleştirebilecekleri söylenebilir:

Bilimkurgu türü, zamansal ve uzamsal düzlemde geleceğin dünyasını ve bu dünya içindeki insan ilişkilerini betimleyen bir anlatı yapısı ortaya koymaktadır. Esasen şimdiki zamanı eleştirmek için yola çıkan bilimkurgu, kimi zaman şimdiki zamanın acılarını geleceğin dünyasına da taşıyarak karamsar (distopyan) bir gelecek tasavvurunda bulunur. (Kaplan ve Terek Ünal, 2011, s. 44).

Bu genel veriler ışığında sabtopya kavramını önerme sebebim, distopya kavramının sunmadığı bir olanağı sunduğunu düşünmemle ilgilidir. Bu olanak: *Şimdi ve burada!* olarak özetlenebilir. Distopya kavramı kısaca gelecekte bir toplumsal bozulma anlatısıyla toplumsal yapının ve toplumsal eleştirinin bilimkurgu uyaşımına dayanan bir türüdür. Sabtopyada, merkezde mekâna ironik bir yaklaşım ve mimari eleştiri hâkim olsa da, sabtopik bir filmde bu yaklaşım insanla yaşadığı yeri birlikte ele alarak bir yeniden değerlendirme olanağı sunabilir. Sabtopik filmde merkezdeki mekânın canlı bir organizma olduğunu kabul eden, içinde hikâyeler ve kişiler barındıran ve içindekilerin de bu ruhunu yitirmiş, biçimsiz, tekdüze mekâna benzer bir ruh durumunda olduklarını eleştirel bir bakışla, gerçeği kurmacaya dönüştürerek anlatma olanağı, şimdiki zamanı ele alma, enine boyuna değerlendirme imkânı bulunmaktadır. Sabtopik mekânı merkeze alan bu türden bir yaklaşım bize şimdiye, şimdide müdahale etme alanı da açabilir. Bu bağlamda **Dardenne Kardeşler'in Rosetta** filminin Belçika'da belirli bir miktarın altında para kazanan çocuk işçilerin lehinde ilgili anayasa değişikliğinin başlatılmasındaki rolü akla getirilebilir.

Bir filmde yönetmenin neyi nasıl anlattığı kadar niye anlattığı da sorulabilir. Bu soru aynı zamanda yaratıcının sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik temeliyle yakından ilişkilidir. Ailesinin kent planlamacısı olduğunu bu nedenle İstanbul'daki kentsel dönüşüm projelerini yakından bildiğini ifade eden yönetmen **Azra Deniz Okyay**, ailesinin de karşı çıktığını belirttiği Tarlabaşı'ndaki mutenalaştırma çalışmalarından ve oradaki acıdan, kaostan yola çıkarak filmini bir başka kentsel dönüşüm proje alanı olan ve haberlerde sıkça görülen Fikirtepe'deki mekânlarda yaratmıştır.

Bir zamanlar şair ve ressamların ilham almak için gittikleri, 1800'den 1950'lere kadar Beşinci Murat'ın av köşkü dışında bir yapının bulunmadığı tarlalar ve mesire yerlerinden oluşan İstanbul'un Fikir Tepesi, Neolitik dönemde yerleşik hayatın Marmara bölgesindeki başlama yeri kabul edilmesi nedeniyle arkeoloji literatüründe "Fikirtepe Kültürü" olarak anılmaktadır (Koçu, 1971, s. 5776; Tekin, 2019). Bugün, Fikirtepe semti ve civarı İstanbul'un orta yerinde -mış gibi şehir mekânı, sabtopik bir hayalet olarak durmaktadır. Bu -mış gibi mekânda yaşamlarını sürdürenlerin de modern olarak nitelendirilen kentle aralarında -mış gibi bir ilişki görülebilir. Bu bağlamda kentle bireyin öznel ilişkisini **Calvino'nun**, hayâli kentlerinden Zemrude'yle anlamayı deneyebiliriz:

Zemrude kentine biçimini veren, ona bakan kişinin keyifli ya da keyifsiz olmasıdır. Kentten, burnun ışığının arkasına takılmış, ıslık çalarak geçersen aşağıdan yukarıya tanırırsın onu: pencere önleri, uçuşan perdeler, fiskiyeleler. Eğer çenen göğsünde, tırnaklarını avuçlarına geçirmiş yürüyorsa bakışların yere, yol kenarında akan sulara, kanalizasyon kapaklarına, balık kılıçıklarına, kâğıtlara takılır kalır. Kentin hangi yanının diğerinden daha gerçek olduğunu bilemezsin, oysa yukarı Zemrude'yi en çok konuşanlar, her gün aynı sokakların aynı yerlerini geçip her sabah, bir önceki günün moral bozukluğunu duvar diplerine sıvanmış bularak, aşağı Zemrude'ye gitgide batarken onu hatırlayanlardır. Er geç bir gün gelir hepimiz bakışlarımızı yağmur olukları boyunca yukarıdan aşağıya indiririz ve sokak taşlarından hiç ayıramayız bir daha. Bunun tersi de olmaz değil, ama daha seyrek. (2008, s. 110)

Nairn, Londra kentini gezerek çektiği fotoğraflarla buralara neden sabtopya yakıştırmayı yaptığını “beton lamba direkleri, parçalanmış ağaçlar ve tarlalardaki şeyler”le somutlaştırmaktadır (2015, s. 207). *Hayaletler*'de yönetmenin benzer bir yol izlediği söylenebilir. Özünde **Okyay**'ın, film kişilerinin hikâyelerini bir romanın bölümleri gibi ayırmak için yararlandığını belirttiği dikey çekimleri incelendiğinde birey ve mekân-birey ilişkisinin güncel ayrıntıları da görülebilir. Bu çekimlerdeki alıcı ve çekim ölçeği (cep telefonu/ 9:16 mobil telefon dikey kamera ölçeği) zamanın elde taşınabilir araçlarıyla konuya doğrudan ve pratik bir yakınlaşma olanağı sunmaktadır. Bu üslup politik bakışla sinema estetiğini bir araya getiren *cinéma vérité* uygulamasının kurmacadaki yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu değerlendirmemde, günün teknik olanağı ile yaratılan arşivleme politikası içeren estetik yaklaşıma dikkat çekmek, böylece çağa tanıklıkta sinema filminin tarihsel belge niteliği potansiyeline de işaret etmek istiyorum. “Şehir her gün kendini yenilerken geçmişe ait her şeyi tek ve kesin biçimiyle saklar; dünün çöpleri önceki günün, tüm önceki günlerin, yılların, on yılların çöplerinin üstüne yığılıdır.” (Calvino, 2008, s. 157). Özellikle Instagram platformundaki yaygın kullanımıyla uçucu, geçici, yirmi dört saatte yok olan *story*'lerin (hikayeler) kayıt altına alınmasına ve dolaşıma sokulmasına olanak tanıyan mobil telefonların bu teknolojisinin bu türden bir kullanımı, bir dönem eleştirisi olarak değerlendirilebilecek bu sinema yapıtında hem odaktaki mekânın durumu hem de oradaki yaşam fragmanları hakkında uçucu, geçici ve yirmi dört saatte kaybolmayacak bir belge niteliği kazanmaktadır. Kameranın, **Dardenne Kardeşler**'in kamerasını andıran bir üsluptaki sallantılı, orta ölçekli

kullanımlarını ise, yönetmenin filmle aktarmak istediği kendi gözünden çağını yorumlama ve arşivleme itkisinin bir uygulayımı olarak değerlendirmek olanaklı görünmektedir.

Nairn'in sabtopyasındaki küresel ölçekli artış, **Bauman**'ın “modernitenin safraları” olarak tabir ettiği az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin “o güne dek hayatlarını (gerek biyolojik gerekse sosyo-kültürel anlamda) kendilerine özgü yollarla ve araçlarla sürdüren muazzam miktarda insan nüfusunu bu olanaklardan mahrum bıraktı.” (2018, s. 19) Bunun örneğini uzakta aramaya gerek yok sanıyorum. 1940’larda tarım alanındaki mekanikleşme dalgası; hem köyünden, kıyından hem de kendine özgü yaşam biçiminden kopan insan yığınlarının kent çeperlerinde oluşturdukları, derme çatma yapılaşmalar ve adeta bu yapılaşmaların somut bir örneği olarak kent kültürüyle girilen derme çatma ilişkilerle sonuçlanmıştır. Yeşilçam filmleri bu göçlerin, mekânların ve insanların panoramasını sunan, zamanın ruhunu yansıtan bir diğer belge niteliğindeki kurmaca sinema eserleri olarak düşünülebilir.

Filmin ilk ikonik mekânı olan otel sahnesiyle sabtopyadaki yaşamın ilk işareti verilir. Elektrikler *yine* kesiktir. İstanbul genelinde özellikle kentin çeperlerine özgü elektrik kesintileri hatırlandığında filmin izleğinin *Şimdi ve burada!* diyerek açıldığı söylenebilir. Kameranın Didem’in arkasında ya da yanında, kadının uğradığı hatta uğramadığı yerlere girmesi, buralarda çekim ölçeğinin belirli aralıklarda tutulması, kurmacanın belge değeri ve kameranın özgür kullanımı için önemli seçimler ve uygulamalar olarak düşünülebilir.

Filmin insan ilişkileri ve hikâyelere özgü iki belirgin teknik kullandığı görülmektedir. Bunlardan birincisi yukarıda bahsi geçen cep telefonu kamerası kullanma yaklaşımıyken diğeri kurgu tekniğinin olanaklarına başvurulmasıdır. Bu yöntemin ana itkisi, olanların bir günde yaşandığının vurgulanması gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Bu itkiyi daha iyi kavramak için filmin 30 mekânda, dört ana kişi ve yan kişilerin bir gün içerisindeki öyküsüne dayandığını hatırlamak yararlı olabilir. Bu bir gün, zamanı yoğunlaştıran geçmiş, şimdi ve geleceği birbiri içine geçiren, olaylar arasında dağılan sonra yeniden toparlanan tekrarlarla, herkesi kendi öyküsü içerisinde yeniden çerçeveye alan kurgunun hız ve geçiş olanaklarıyla yaratılmaktadır. **Orhan Veli**'nin deyişiyle “Birdenbire/ Birdenbire/ Her şey birdenbire oldu.” Bu *birdenbirelik* filmin ritmini de yansıtmaktadır. Filmin açılışında gece vakti Fikirtepe'nin girişindeki eski

arabanın yanında gördüğümüz Didem’le İffet’in, karşılaşma ve sözleşme anlarının da aynı günün öğle vakitlerinde yine aynı yerde olduğunu ve aslında bu anın sonun başlangıcını işaret edencesine tekrarlandığını, filmin sonlarına doğru iki kadının burada neden bulunduğunu kavradığımızda anlıyoruz. Kamera yaşamların, yaşantıların arasında gezinirken herkes ve her şey aslında başladığı yere dönen *ouroborosun/zaman çemberinin* içindedir. Kurgunun bu kullanımı ve karakterlerin kimi eylemleri ve imlediği toplumsal katmanlar **Alejandro González Iñárritu**’nun *Paramparça: Aşklar ve Köpekler* filmi ve kurgunun hikâye kurucu gücünden yararlanarak, zamanı eğip bükerek meramını anlatan diğer birçok yapımı akla getirmektedir.



İnsan ilişkileri ve hikâyelere özgü bu iki teknikten birincisi (cep telefonu kamerası kullanımı) her bir karakteri, kendine özgü tasası, amacı, eylemi, insani ilişkileri içinde birey olarak ayıran bir sınır gibi düşünülebilir. İkinci yaklaşımsa mekânın ve nesnel zamanın kişilerin öznelliğinde yeniden ve yeniden şekillenmesiyle, bir günün içerisinde kendini tekrarlayan sonsuz döngü olarak değerlendirilebilir.

Filmin gerçeğe kurduğu bağda özünde 21. yüzyıl insanının en derin sorunlarından biri daha yerel anlatı içinde ele alınmaktadır. Fikirtepe denen sabtopyada çirkin bir kent profilinden, içi boşaltılmış bir iskeleti andıran semt görüntüsünden, elektrik kesintilerinden daha büyük bir başka sorun bulunmaktadır ki, o da can güvenliğidir. Derme çatma evlerin, birbiri üzerine yığılan binaların tekinsiz atmosferine uygun bir kişiler arası güvensizlik, çatışma ve daha derinde canın ve malın zayi olma tedirginliği, olay örgüsü içerisinde polis helikopteri, polis sireni vb. ses düzenlemeleri, yıkılan bina söylenceleri ile de desteklenmektedir. **Bauman**’a göre “Güvenliğin azalması, zaten yüksek olan

güvenlik korkusunu daha da artırırken halkın dikkatini ekonomik ve sosyal sorunların kökenlerinden uzaklaştırıp fiziki can güvenliğine yöneltir.” Güvenin ve güvenliğin azaldığı hatta neredeyse yok olduğu tekinsiz mekânlar, “başlamadan biten, yetersiz, sakat ya da yürümeyen, harcanmaya mahkûm insan ilişkileri” üretmektedir. (2018, s. 20) Didem’in, köpek dövüşleriyle toplumsal katmanda bir yer edinmeyi düşleyen erkek arkadaşı Kaan’la (**Baran Çakmak**) olan ilişkisinin aldatmayla son bulması, Raşit’in Didem’i bakkala girdiği sırada sözle taciz etmesi, bu tekinsizliğin her gün karşılaşılan örneklerinden sayılabilir.

Sabtopyadaki uyarıcı, uyuşturucu kullanarak gerçeklikle bağıny koparma hâli şimdiki zamanın bir başka güvenlik sorunu olarak düşünülebilir. Kaan’ın köpeği Kont’a dövüşmesini sağlamak için sentetik uyarıcılar vermesi, izbeliklerde kendinden geçmiş haldeki gençler, entelektüel muhalif camianın gerçeklikten kopma ihtiyacıyla gittikçe yaygınlaşan uyuşturucu türevlerini kullanması, eğlence anında polis baskını, sürekli kesik elektrikler, polis helikopteri sesiyle ve görüntüsüyle yaratılan gerilim, ses, renk, imaj öykünün güvenlik sorununun birleşim kümesidir. Film bu yanıyla **Derviş Zaim**’in, Susurluk Skandalı ile mafya-ordu-devlet ilişkilerinin gün yüzüne taşınmasını konu alan filmi **Filler ve Çimen**’deki kent-insan ilişkilerini de anımsatmaktadır. Kentin merkezinde bulunmalarına karşın görünmezleşmiş, can ve mal güvenliği olmadan yaşayan yığınların ekranda görünürlük kazanması filmin olanaklarıyla mümkün kılınmaktadır.

Yönetmenin kendi politik zemininin anlaşılmasında ve güvenlik meselesinde Raşit’e yeniden bakmak yararlı olabilir. “Yeni Türkiye” söylemini somutlaştıran Raşit’in öyküsü, yönetmenin sonunda onun aracılığıyla kendi bakış açısına bir *katharsis*/sağalma alanı yaratması düzleminde önemli bir ayrıntı olarak görülebilir. Raşit’in kazanma hırısı, asalakça yaşamı, kendi kazdığı kuyuya düşmesiyle ve haber bültenlerinde terörist olarak yaftalanmasıyla sonuçlanır. Raşit’in kolonlarını kesmek için girdiği binada Sisyphos tablosuna göz ucuyla da olsa bakması boşuna değildir. Yönetmene göre Raşit, iktidarla girdiği ilişkiler nedeniyle gittikçe dibe vuran bir zamane Sisyphos’udur.

Raşit’in başına yıkılan bina imgesi yukarıda bahsi geçen güven/güvenlik sorununun çeşitli yönlerini oluşturmaktadır. Bu yönlerden birisi de *gözden çıkarılabilirlik eşiği* olarak tanımlanabilir. Raşit, işe yararlığı sona erdiği anda gözden çıkarılabilirliktendir. Kaos başladığında diğer üç karakter kentin

karmaşası arasında bilinmezliğe karışırken; yönetmen, filmin sonunda Raşit'i öldürmeyi tercih eder. Raşit'i ikinci kez "öldürme" eylemini ise kaosun sorumluluğunu alıp çözüme odaklanmak yerine sürekli "mihrak" arayan devlet aygıtı yapar.



"Atık insanlar" ya da daha doğru bir nitelemeyle harcanmış insanlar ("ihtiyaç fazlası" ya da "ıskarta" insanlar, zorunlu nedenlerle ya da bilerek/isteyerek kayıt dışı bırakılan, kalmasına izin verilmeyenler) modernleşmenin kaçınılmaz sonuçlarından biri, modernitenin ayrılmaz bir parçasıdır. Düzen kuruculuğun (her düzen nüfusun bir kısmına "işe yaramaz," "yetersiz," "istenmeyen" damgasını vurur. (Bauman, 2018, s. 17-18).

Bu açıdan bakıldığında, Bauman'ın "ihtiyaç fazlası" ve "safra" olarak değerlendirdiği modernitenin insan kalabalıkları, yönetenin ve/veya yönetmenin yaşama baktığı yere göre farklılık gösterebilmektedir. Bu potansiyelin düzleminde hafıza, karşı hafıza kurguları gündeme getirilebilir. Burada değişmeyen sonuç ise "ıskarta"ya çıkmak, yarından emin olmamak olsa gerektir.

Filmin müzik seçimlerinin de kurmacaya önemli bir katkısı bulunmaktadır. Yeşilçam sinemasının kentin varoşlarında yaşayan "fakir ama gururlu" kaybeden

kitleleri romantize eden öykülerinde yükselen arabesk çığlığın günümüzdeki bir türevi olarak değerlendirilebilecek hip-hop ve rap müziğinin Fikirtepe sabtopyasında tercih edilmesi şaşırtıcı olmasa gerektir. **Kassovitz'in *Protesto*** filminde bir sabtopyanın ortasındaki muhtelif mekânlarda ister istemez şiddetin içinde yer alan, geleceğe dair belirsizliğin cenderesindeki gençlerin müzik tercihlerinin de hip-hop ve rapten yana olduğuna tanıklık etmekteyiz. Bu bağlamda fondaki **Edith Piaf** mixi hatırlanabilir. Her devir müzikte de kendi reçetesini yazmaktadır. İmajlar, müzik ve müzik dışındaki ortam sesleriyle birleşerek esere organik bir bütünlük kazandırmaktadır.

Bir filmde yönetmenin kadraja dâhil ettiği ve etmediği şeylerle zamanın ruhunu nereden ve nasıl okuduğu, okuduklarını nasıl bir zeminde zihin imbiğinden geçirerek estetikle ve film araçlarıyla buluşturduğu, filmin, seyircide bir zihinsel süreci, bir idraki tetikleme, dünyaya bir başka gözle bakma, insana ve insana özgü yaşantılara kulak kesilme gücü taşıması; öncelikle bir sanat yapıtı, ardından bir başyapıt sayılmasındaki ölçütlerdir. Tüm bu ölçütler göz önüne alındığında ***Hayaletler***, sanat ve hayatı bütünleştirme kaygısı güden, eleştirel yaklaşımla işlenmiş bir yerli film olarak değerlendirilebilir.

Filmin başladığı mekâna dönmesinden ilhamla, çalışmanın başladığı yere dönebilirim. En başta sorduğum kent ve insana ilişkin sorulara kesin bir yanıt olmasa da bir öneri sunabilirim. Kent ve insan birbirinin aynası olabilir. Cam ve çelikle muhkem kaleler oldukları sanılan sabtopyalar, gün geçtikçe hayata, aşka, umuda dair bildiklerini unutan, gürültü, can ve mal güvenliği korkusuyla etrafı sarılan, ruhu emilen insanların ve insani ilişkilerin yeniden üretildiği kent yaralarıdır. ***Hayaletler*** bu anlamda zamanın ruhunun izini süren eleştirel gerçekçi bir sinema yapıtıdır.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Bauman, Z. (2018). *İskarta Hayatlar: Modernite ve Safraları*. (O. Yener, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları A.Ş.
- Biryıldız, E. (2013). *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Calvino, I. (2008). *Görünmez Kentler*. (I. Saatçioğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Corrigan, T. (2015). *Film Eleştirisi*. (A. Gürata, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.

- Deleuze, G. (2001). "Denetim Toplumlari Konusunda Bir Ek". (U. Baker, Çev.) *Birikim* 142-143 [[baęlantı](#)].
- Edgü, F. (1979). *Ders Notları*. İstanbul: Kaya Basımevi.
- Kaplan, F. N., Terek Ünal, G. (2011). *Bilimkurgu Sinemasını Okumak Göstergibilimsel Yaklaşım*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Koçu, R.E. (1971) *İstanbul Ansiklopedisi-İstanbul'un Alfabetik Kütüğü*, Sayı: 161, Cilt: 2, İstanbul: Koçu Yayınları.
- McCann, A. (2006). *Subtopia*. (A. Sezgintüredi, Çev.) İstanbul: Versus Kitap.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nairn, I. (2015). *Nairn's London*. London: Penguin Modern Classics.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Savaş, H. (2015). "Sinema İnsanı Anlatır". A. O. Ersümer, *Sinema Neyi Anlatır* içinde (A. O. Ersümer, Der.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tekin, Y. S. (2019) "Fikirtepe Tarihi", *İlim ve Medeniyet* internet sitesi (10 Kasım 2019) [[bağlantı](#)].
- Walker, J. A. (1993). *Arts Tv: A History of Arts Television in Britain*. London: John Libbey& Company Ltd.