

İKİ ŞAFAK ARASINDA

Osman Özarslan

Yönetmen: Selman Nacar

Senaryo: Selman Nacar

Görüntü Yönetmeni: Tudor Panduru

Kurgu: Buğra Dedeoğlu, Melik Kuru, Selman Nacar

Sanat Yönetmeni: Alceste Tosca Wegner

Oyuncular: Mücahit Koçak, Nezaket Erden, Burcu Gölgedar,
Ünal Silver, Bedir Bedir, Erdem Şenocak

2021 / 91' / Türkiye

*“(bir roman) gerçek karşılıklı ilişkileri inceden inceye anlatırsa,
bunlar üzerine kurulu göreneksel yanılısamaları kırabilirse,
burjuva dünyasının iyimserliğini parçalaya(bilir)”*

Engels

“Yazarın görüşleri ne kadar gizli kalırsa eser için o kadar iyi olur.”

Engels

Geç 1990’larda **Nuri Bilge Ceylan**, **Semih Kaplanoğlu** gibi isimler sinemanın taşrasını inşa ettiler. Aslında **Erden Kıral**, **Ömer Kavur**, **Atıf Yılmaz** gibi yönetmenler 80’lerin ortasından itibaren bu işe başlamışlardı ama onların girişimi taşra ile köyü temayüz ettiren şeyin ne olduğuna ilişkin koordinatları el yordamıyla ortaya koymakla birlikte, belki de ikisi arasındaki farklar yeterince olgunlaşmadığı için, onların filmlerinde yeterince tezahür ettirilmemişti.

Nuri Bilge Ceylan, **Semih Kaplanoğlu** ve sonrasında **Reha Erdem** gibi yönetmenler bugün yeni Türkiye sineması içerisinde taşra dediğimiz şeyi, uzaklık, sıkıntı, arada kalmışlık, *oedipal* kompleksler, muhafazakârlık, iki yüzlülük, iletişimsizlik, absürt gibi pek çok imge ve ilişkisellik aracılığıyla imal ettiler.

Bu inşa süreci aslında, **Yusuf Atılgan** gibi edebiyatçıların yapıtları ile başlamıştı ve gene **Ercan Kesal** gibi sinemacı, edebiyatçıların yapıtlarıyla bu inşa

derinleştirildi, çeşitlendirildi ve katmanlandı. Artık özellikle son iki üç yılda, yeni Türkiye sinemasında ve edebiyatında, taşra bir mekân ve ilişki olarak, taşralı da bir tipoloji olarak, hem edebiyatta, hem sinemada, hem de dizilerde ve belgesellerde kendisine iyiden iyiye yer buldu. 2022/23 festivallerinin ardından, sinemalarda gösterime giren **Emin Alper**'in *Kurak Günler*'i ve **Özcan Alper**'in *Karanlık Gece*'si ile sinemanın taşra macerası, mesafe, absürt, ilişki ve soğukluk gibi temalara ek olarak, faşizm ve linç katmanları ile biraz daha karanlık ve derin hale getirildi ki tam da bu temalardan dolayı, bu iki film de kuyu/obruk metaforunun etrafına örüldü ya da başka türlü söylersek dünyaya taşranın kuyularından ya da dünyadan obruğun dibindeki taşraya bakılmaya çalışıldı.

Öte yandan, bu kanonik taşracılık çalışmaları arasında 2021 yılında gösterime girmiş San Sebastian ve Altın Portakal başta olmak üzere pek çok festivalde jürinin tevecçühüne erişmiş, **Selman Nacar**'ın *İki Şafak Arasında* filmi; yeni Türkiye sinemasının sıkıntı, absürt, çıkışsızlık, kapanma gibi taşraya ilişkin temalarını kullanmakla birlikte, filmin taşraya baktığı yer, kameranın perspektifinin odağındaki mefhum; taşra muhafazakârlığının, açmazlarının, sıkıntısının ve absürdünün KOBİ'lerin açmazları. Dolayısıyla bu iddiası bakımından **Nacar**'ın filmi oldukça müstesna bir yerde duruyor.

Bu istisnanın nedeni kabaca, kendisi de Uşaklı olan senarist/yönetmen **Selman Nacar**'ın Uşak üzerinden, taşra sermayesinin yapı/fail ikiliğini, ailesini, muhafazakârlığını yanlı(ş) görmesi/göstermesi ve bu perspektif yanlılığının hem filmin imgesel/metaforik yapısına hem de senaryonun temel öğelerine ve akışına yansımış olması.

Buradan yola çıkarak, benim *İki Şafak Arasında* filmi ele alış biçimim biraz geleneksel bir rota takip edecek ve filmi önce, imgesel/metaforik düzeyde, sonra da filmin senaryosunun tematik yapısının yerleştiği gerilimler, vicdan-hukuk, aile-şirket, büyük kardeş-küçük kardeş, muhafazakârlık-sekülerlik, kalmak-gitmek vb. gerilimler üzerinden ele almaya çalışacağım.

Dolayısıyla, benim bunları yapmaktan muradım, öncelikle Uşaklı bir senarist/yönetmen tarafından yazılıp yönetilmiş ve gene Uşak'ta çekilmiş bu taşra filmi muadillerine göre istisna kılan şeyin teşebbüs olarak kaldığını, aslında taşra ve muhafazakârlığına yanlı(ş) bir yerden baktığı iddiasından hareketle; onun ele aldığı KOBİ'ler dünyasında, yapı ve fail ikiliğinin hele hele muhafazakâr esnaflıkla kesiştiği noktanın pek de böyle bir şey olmadığını göstermeye çalışmak.



Kader Ağlarını Dokurken

Fabrikanın materyal dünyası ve tipoloji bizi, muhtemelen Özallı ya da Refahlı yıllarda küçük bir tekstil atölyesi sahibi iken, teşviklerden faydalanarak *Anadolu Kapları* olma yönünde hamle yapmış olabilecek bir KOBİ'nin habitusuna çağırır. Film bir tekstil fabrikasında, dokuma makinalarının sesleri ve görüntüleri ile açılır. Pamuklar ipliğe, iplikler kumaşa dönüşmektedir. Bu dokuma faaliyetine bir yandan da, buharı kaynayan dev makinalarda sürdürülen boyama faaliyetleri eşlik eder.

Bu dokuma hikâyesi film ilerledikçe merkezi bir yere oturur ve aslında Arakne imgesi ile soslanmış modern bir Yusuf hikâyesini (özellikle kardeş gerilimleri ve ailevi kıskançlıklar üzerinden) izlediğimiz giderek belirginleşir. Bu Yusuf hikâyesi tıpkı siyerde olduğu gibi, dokuma üzerinden giderek gömleğe doğru büyüyecek, film boyunca bizi bırakmayacak ve yönetmen bunu metaforik olarak kullanacak filmin Yusuf'u olan Kadir, Kenan ilinde bir kuyuya değil, taşranın çıkışsızlığına atılacak, kurban edilmeye çalışılacaktır.

Bu dokuma metaforu ile birlikte bir diğer önemli imge de buharını tahliye etmekte güçlük çeken buharlı boyama makineleridir. Ki filmin ana hikâyesini oluşturacak olan iş kazası bu makinelerden birisinde gerçekleşecek, taşrada içten içe fokurdamakta olan her türlü kazanların istiaresi olarak film boyunca bize eşlik edecek.

Filmde evin küçük oğlu olarak (belki de dışarıda) okutulmuş, KOBİ işletmeyi dünyaya açmaya çalışan ve bir terzinin kızı ile 'seküler' ilişkiler içinde olan Kadir, birinci şafağın kuşluk vaktinde, kaza olmadan hemen önce, sevgilisinin işyerini ziyaret eder ve akşam gerçekleşecek olan aile tanışmasını fısıldaşırlar. Burada kız menstrüasyonun gerçekleştiğinden ve akşama beyaz gömlek giymesini istediğinden ve tanışmanın en kısa zamanda Kadir'in ailesine doğru

genişletilmesinden bahseder. Kadir, müstakbel nişanlısının dkknından ayrılıp ailesinin fabrikasına gider ve uluslararası bir iş görüşmesinde iken kaza gerçekleşir. Aceleyle, kaza geçiren işçiyi arabaya atarlar ve Kadir'in müstakbel nişanlısının menstrüasyon nedeniyle kanamış olmasından gelen rahatlaması, kaza geçiren işçinin kanının gömleğine bulaşması ile karabasana döner.



Müstakbel nişanlının atölyesinde başlayan gömlek muhabbeti, yani nişanlının beyaz gömlek talebi tehlikeye girdiği gibi, Kadir'in gömleğine kan sıçramıştır. Kaza sonrası, hukuki önlemleri konuşmak üzere Kadir, şirket avukatlarının ofisine gider ve orada, aile avukatları Kadir'e kendi gmleklerinden bir tane ödünç verir. Gne mavi bir gömlekle başlayan ve akşama damat olacağı ailenin karşısına beyaz gömlekle çıkma hayali ile başlayan Kadir, kaderin o daha doğmadan dokuduğu taşralılık, muhafazakârlık, KOBİ işletme sahibi olmak, Alevi-Sünni geriliminde taraf olmak gibi ağlar yüzünden -üstelik hayatının kontrolünü giderek ele geçiren bu ağlar gibi- sırtına geçirilen emanet bir siyah gömlek tarafından da giderek yazgısı ele geçirilir.



Sonra yaşanan acıların ortasında, çifte kavrulmuş lokumu üstelik cıvık bir tezgâhtardan alma mecburiyetinde teccsüm eden absürt, biten tonerin temsil ettiği kopukluk, Alevi bir aileye damat olacak olmanın gerilimlerinin temsiliyetinin deyişler ve saz muhabbeti üzerinden tüketilmesi, yoksulların ölüm/kalım anlarında bile tükenmeyen cömertliğinin **Ercan Kesal**'dan "emanet" alınmış imgelerle selamlanması... ölüm ve hikâyenin hermenötik bir şekilde başladığı yerde bitmesi. Ama bir farkla başta pamuk, iplik ve kumaşın imalât aşamaları taşralının ta Athena ile Arakne arasındaki tatsızlıktan kalma kösnül bir kader ağı gibi gösterilir; sonda ise üretilmiş kumaşa nizam veren, onları top haline getiren iki silindirin görüntüsü bizi insanları ve hayatları öğüterek var olabilen bir *satanic mill* imgesinin kara deliğine, belki de Yusuf kuyusuna demeli, davet ederek sona erer.



Vicdan, Hukuk, Sermaye

Filmin imgesel, metaforik mimarisi kabaca bu şekilde özetlenebilir ve buradan içeriğe dair tartışmaya doğru ilerleyebiliriz.

Ben kendi adıma bu mimariyi yeterince sofistike bulmadığımı söyleyebilirim; ama burada imgesel düzlemi vulgerleştiren şey, örneğin Kadir'in ak olacakken bir çırpıda kararan mavi gömleği ya da menstrüasyon kanının yarattığı rahatla(t)manın birdenbire işçi kanı olarak karabasana dönüşmesindeki acelecilik, filmin aynı zamanda senaristi de olan yönetmenin yapı ile fail arasındaki gerilimleri yeterince anlayamamış olması ve kapitalist sistemin neo-liberalizm ile iyice keskinleşmiş çelişkilerini, basit bir hukuk-ahlâk ya da vicdan-ideoloji tartışması etrafında tüketmeyi denemesi.

Bana göre **Selman Nacar**'ın bu yanlışlığı ya da yanlış bakış açısının çok temel bir nedeni var. Sürekli **Arendt** ya da **Engels**'e atıfla kendisini yerleştirmeye çalıştığı, “ideoloji dışı” ya da belki “ideoloji üstü” pozisyon, en azından yazıda epigraf olarak kullandığımız kısımlardan da anlaşılacağı üzere, herhangi bir şekilde, yapının ya da sisteme can veren öznelerin, rollerinin sanat yapıtında gizlenmesi ya da örneğin Kadir'in kara bahtının hukukçu tarafından birden bire sırtına geçirilivermesi gibi bir başka meseleye projekte edilmesi değildir. **Marx** ya da **Engels** açısından söz konusu olan şey, burjuva dünyasının acımasızca eleştirilmesi ama sanat yapıtının parti programına dönüştürülmemesidir ki burada **Marx** ve **Engels** ısrarla **Balzac**'ın burjuva dünyası analizlerine ve tipolojilerine gönderme yaptıklarını görürüz - ki **Balzac**'ta sistem çalışır - insanları ne vicdanları, ne güzellikleri kurtarmaz, her şey paraya ve paranın etrafında döner. Keza **Marx**, **Shakespeare**'i ve **Goethe**'yi de benzer yerlerden okur. Yani mesele, kapitalizmin eleştirisi ya da sanat yapıtında bunun söz konusu edilmesi değildir, söz konusu eleştiri, bunun vulgerizmi ve siyasi programın sanatsallaştırılabilmemesine hareket edilmesidir.

Film ilerledikçe, Kadir bir yandan, ailesini kurtarmaya çalışır. Bunun için, işçinin asli kusurlu olduğuna dair kanıtlar toplamaya, şahitler oluşturmaya, aileye hediye görünömlü rüşvet vermeye çalışır. Ama tüm bunları yapmaya çalışırken, yani kendi ailesini ve işletmesini kurtarmasının bedelinin işçi ailesinin mahvı olacağını fark eder.

Film belirli bir noktada, alkol kullandı/kullanmadı tartışmasına kilitlenir, burası da en az Kadir'in (Sünni bir aileye mensup) ailesi olmadan (Alevi olduğunu anladığımız) sevgilisinin ailesi ile tanışmaya gitmesi ve müstakbel kayınpederi ile bir tür aşıklar atışmasına girmesi kadar manasız bir sekans aslında. Her şey paramparça olmak üzereyken, Kadir'in neden lokum kovaladığını, neden beyaz gömlek ile ilgili tartıştığını, neden **Mahsuni Baba**'dan söyleyelim diyen müstakbel kayın pederine **Aşık Veysel**'in “Kara Toprak”ı ile mukabele ettiğini anlamakta güçlük çekeriz. Meseleyi tartışacağımız yer, vicdansa, taşra evet çoğunlukla vicdansız bir yerdir ama sevgilisine üstelik Alevi olan sevgilisine başında bir takım belâlar olduğunu söyletebilecek, bunu hazmedebilecek kadar bir vicdana sahiptir. Ama yönetmen bize burayı vicdan üzerinden değil, yapının altında ezilen özne perspektifinden gösterir. Ama aynı özne, kendisini silindirleri arasında öğütecek olan yapıya ve onun özneleri olan ağabeyi, babası ve avukatına karşı vicdanı üzerinden savaş verir.



Tüm bu hikâye içerisinde tek doğru nokta, kapitalizmin her şeye rağmen üretimi sürdürme yönünde göstermiş olduğu azimdir. Buna pek çok biçimde şahit olduk. Soma'da, Ermenek'te, 6 Şubat depremlerinde, kamuyu normale çağıran bütün hikâye *show must go on* ya da çarklar dönsün hayat normalleşsin üzerinden tüketildi.

Fakat bu filmin bence bu ideoloji, vicdan, yapı-özne, hukuk vb. gerilimleri arasında en çok kaybolduğu yer, KOBİ'nin ve ailenin sahibi olan babanın, gerektiğinde bir oğlunu sisteme kurban vermekten imtina etmemesi. Kadir'in vicdan, hukuk, üzerinden yürüttüğü tartışma birdenbire evin küçüğü olma tartışmasına döner ve burada artık taşra gerçek anlamıyla dışarılıklı öznelliğin ya da modern olanın harcanabilirliği/kurban edilebilirliği olarak karşımıza çıkar. Bu KOBİ işletmelerde, ailenin küçüğü olmanın çoğunlukla dezavantajlı bir pozisyon olduğu tartışma götürmeyecek kadar doğrudur ama bunun senaryo içerisinde yarattığı üst okumaya baktığımızda, hangi KOBİ, hangi Anadolu Kaplanı ya da hangi TÜSİADçı MÜSİADçı, ailesinin bir ferdinden vazgeçebilmiştir?

Dahası ilerleyen yıllarda daha net bir şekilde anlayacağımız üzere şu içinden geçmekte olduğumuz, 20 küsur yıllık bir anlamda KOBİ'ler iktidarı, her bakımdan bir "yedirmeyiz" iktidarı değil midir?

Soma, Ermenek maden kazaları, Pamukova ve Çorlu tren kazaları, İzmir, Van ve 6 Şubat depremleri başta olmak üzere bütün bireysel ya da toplu sınıf kırımlarında gördük ki, taşranın ya da kentin muhafazakârları, büyük burjuvaları ve KOBİ'leri tam bir birlik içinde, siyasi iktidarın da katkılarıyla, "yedirmeyiz" pozisyonunu asla terk etmiyorlar. Dolayısıyla, burada söz konusu olan şey, akli evvel bir avukatın vicdanlı bir Yusuf arketipinin sırtına taşranın tezgâhlarında dokunmuş bir kara yazı giydirivermesinden daha fazla bir şey.