Turkish Studies Social Sciences

Volume 14 Issue 5, 2019, p. 2373-2396

DOI: 10.29228/TurkishStudies.30886

ISSN: 2667-5617

Skopje/MACEDONIA-Ankara/TURKEY

INTERNATIONAL
BALKAN
UNIVERSITY

EXCELLENCE FOR THE FUTURE
IBU.EDU.MK

Research Article / Araştırma Makalesi

Article Info / Makale Bilgisi

✍ *Received/Geliş:* 21.08.2019

✓ *Accepted/Kabul:* 15.10.2019

✍ *Report Dates/Rapor Tarihleri:* Referee 1 (29.08.2019)-Referee 2 (15.10.2019)- Referee 3 (06.10.2019)- Referee 4 (03.10.2019)

This article was checked by intihal.net.

ÜMİT ÜNAL SİNEMASINA GÖSTERGEBİLİM AÇISINDAN BAKİŞ: “ARA” FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL BAĞLAMDA İNCELENMESİ

*Nargis ÖZGEN**

ÖZ

Bu çalışma, Yeni Türkiye Sineması içinde yer alan, zamanda devamlılığı kesen bir kurguya sahip olmasıyla dikkat çeken Ümit Ünal'ın (2008) uzun metrajlı “Ara” filmine odaklanmaktadır. Metropolde yaşayan dört yetişkinin birbirleriyle olan ve aldatma teması üzerinden ilişkilerini konu alan film değişen dünyada bireyselleşme sorununu ön plana çıkarmaktadır. Dört iyi arkadaş mevcut ilişkilerini korurken birbirleriyle de farklı boyutlar içeren ilişkiler yürütmekte, sürekli bir “ara”da kalma durumunu dolayımaktadır. Çalışmada “Yabancılaşma” mekanlar ve bireysel çıkarlar üzerinden göstergebilim yöntemiyle işlenmekte, filmde verilmek istenen anlamlar ve karakterlerin bu süreçteki konumlanma noktaları gösterge ve kodların kullanımı irdelenmektedir. Göstergebilimin sinemaya uygulanmasındaki amaç, görsel sanatların diğer alanlarında olduğu gibi sinemanın da temelinin göstergelere dayanıyor olabileceğini ve bu göstergelerin göstergebilimsel analiz ile ortaya çıkarılmasını sağlamaktır. Görüntülü anlatım yönetmeni dar kalıpların içine sıkıştırırken göstergebilim her nesne ve söze anlamlar yükleyerek izleyiciye istenen duyguyu aktarmaya yardımcı olur. Doğu-Batı sentezini içinde barındıran filmin ayrıntıları, karakterlerin kendilerine buldukları çıkış noktaları ve özellikle ikili ilişkileri incelenerek mevcut döngünün kırılabilme olasılığı ele alınmaktadır. Diğer ülke sinemalarında olduğu gibi Türk sinemasında da göstergebilime yer verilmeye başlanması değişen dünya düzeninde ülkemizde gelişmelerin yakından takip edildiğinin önemli kanıtını oluşturur. 2008 yılında Ümit Ünal'ın yönetmenliğini yaptığı bu film göstergebilimin sinemaya uyarlanması örneği olarak dikkat çeker, sinematografinin göstergebilimsel analize uygunluğunu ve çözümlemecilere sunduğu olanakları ortaya çıkarır.

* Dr., TMF Genel Sekreteri, E-posta: nargisozgen@gmail.com

Anahtar Kelimeler: Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi, Sinema, Türk Sineması, Ümit Ünal, Gösterge.

A SEMIOLOGICAL APPROACH TO ÜMİT ÜNAL’S CINEMA: A SEMIOLOGICAL ANALYSIS OF THE FILM “ARA”

ABSTRACT

This study focuses on feature-length movie “Ara” by Ümit Ünal (2008) which draws attention due to it is in New Turkey Cinema and has a fiction that cuts the continuity. The movie which focuses on the relationship between four adults in the metropolis and the theme of cheating, highlights the issue of individualization in the world. While four good friends maintain their existing relationships, they conduct relationships with different dimensions and mediate the situation of “to caught in the middle”. In this study, “alienation” is processed by means of semiotics through spaces and individual interests and the meaning of the movie and the positioning points of the characters in this process, the use of indicators and codes are examined. The aim of applying semiotics to cinema is to ensure that the basis of cinema as in other fields of visual arts may be based on indicators, and that these indicators are revealed by semiotic analysis. While the video narration director squeezes the director into narrow patterns, semiotics helps to convey the desired emotion to the audience by loading meanings to each object and word. The details of the movie which includes the East-West synthesis, the exit points of the characters and especially the bilateral relations are examined and the possibility of breaking the current cycle is discussed. The introduction of semiotics in Turkish cinema as in other country cinemas constitutes important evidence that developments in our country are closely monitored in the changing world order. This movie, directed by Ümit Ünal in 2008, draws attention as an example of the adaptation of semiotics to cinema, revealing the suitability of cinematography to semiotic analysis and the opportunities offered to analysts.

STRUCTURED ABSTRACT

The study focuses on feature-length movie “Ara” by Ümit Ünal made in 2008 which draws attention due to it is in New Turkey Cinema and has a fiction that cuts the continuity. The movie which focuses on the theme of cheating, highlights the issue of individualization in the world. It is impossible to examine the characters' coexistence in the film without being familiar to 1980s, because as an alternative management system, these years constitute the starting point of the period when we encounter human relations that are dragging into a turmoil as capitalism offers multiple choices. Turkey, which fully meet consumption culture after that period created its new elites. Social classes, especially middle classes, which are based on consumption in Turkey in 1980's, center the “consuming individual” and individual pleasure and liking become widespread, and meanings are ascribed to consumption, present an orientation in which the elements of hierarchy within and between

themselves coincide with the patterns of consumption, replacing lifestyle supply and demand. In the new era that started with Turgut Özal, an embrace to “new” was opened. The viewer sees in detail the effects of the transformations brought by the neo-liberal policies of Özal's power on the socio-economic life in the film. The fact that strong bonds of friendship begin to break with individualization brings alienation and adds a different dimension to the relations. The individual is trapped in spaces and lives away from the society by living in a virtual world alone and the concept of relationship differs.

Four good friends who have succeeded in capitalizing on all the benefits of capitalism, who have suddenly missed a class but have not lost their ties with their past, maintain contacts with each other and establish contacts with each other with different dimensions and mediate the situation of “to caught in the middle”. With the joining of the character of Gül among their three childhood friends, their relationship changes and the theme of deception comes to the fore. At this point, the viewer begins to read the indicators used by the director to solve the network of relations that are in a constant change and subconsciously assigns meaning to each object. The director, who uses objects and spaces as a means of creating meaning, produces new meanings from meaning by referring to semiotics at this point. Semiotics, which contribute to the understanding of communication practices and the functioning of messages, are now adopted as a field of expertise. This specialization reinforces the feeling that the director wants to convey by eliminating the idea that meaning is produced only from language, revealing the importance of spaces, objects, and even character names. The aim of applying semiotics to cinema is to ensure that the basis of cinema as in other fields of visual arts may be based on indicators, and that these indicators are revealed by semiotic analysis.

From a semiotic point of view, the most important point in the film is the place where the film takes place, and this is the house of Gül character. The place is where we can best read the person's character. In this context, while the person adds her/his own feelings and thoughts to the space, s/he continues to transmit messages to the other party and maintains the mutual interaction. It is also possible to make inferences about the character by looking at the places because the person ascribes a meaning to the place. The place is also a safe sheltered place, a safe zone where you can take refuge from external dangers. However, in the part where we see the memories of the house lived in the past, it reveals the character's nostalgia. The house of childhood is home and home craving also refers to loneliness. For this reason, the meanings ascribed on the places vary according to the person.

The fact that spaces reflect people's lifestyles requires more emphasis on spaces, especially if this space is used for an early narrative function. One of the striking structural features of the film is the breaks. These are the breaks that emphasize the filming of advertisements or cinema films trapped inside the film and at the same time transform Gül's house from the private area into a public space. Gül rents out her house for filming. This is the place where Gül also provides an economic income. The scenes in which the audience watches commercials or motion pictures also serve as a pre-narrative and inform the audience about the series of events that will develop in the following chapters. The most

frequently mentioned theme among the film supports the patriarchal family structure. Gender meanings belonging to patriarchy are produced within this framework and even if they are in change, they are finally re-created by reinforcing them within the patriarchal ideological structure. Therefore, the advertisements in *Ara* are actually “reinforcing social roles”. The aim is to protect the existing patriarchal structure. However, sexual preferences in the patriarchal structure are suppressed and tended to be destroyed in moral values. But instead of suppressing his homosexuality, Veli's character lives in secret, but within the norm, he maintains a relationship with Selda. These intricate relationships, which give the concept of cheating to a large extent, eventually result in the suicide of the Ender character.

Turkish Cinema which has gained a wide place in the international platform in recent years, makes clear the context between cinema and semiotics by making use of semiotics which started to develop in 1990s. The introduction of semiotics in Turkish cinema as in other country cinemas constitutes important evidence that developments in our country are closely monitored from every aspects in the changing world order. This movie, directed by Ümit Ünal in 2008, draws attention as an example of the adaptation of semiotics to cinema, revealing the suitability of cinematography to semiotic analysis and the opportunities offered to analysts.

While the video narration director squeezes the director into narrow patterns, semiotics helps to convey the desired emotion to the audience by loading meanings to each object and word. Ümit Ünal, one of the artists who is looking for a way to convey his meaning without leaving the context, touches the audience by using indicators, adds spirit to the characters and emphasizes the importance of the method. The network of relations between the four people we don't know easily reaches the viewer in parallel to the plane that each object points to rather than verbal expressions.

From this point of view, it is clear that semiotic analysis method is a method that can find application in cinema and that indicators provide a visual effect on the formation of meaning in cinema films. Every indication in the movie “*Ara*” opens up an important area by matching the meaning of the film. In this context, it is worth noting that the Turkish cinema sector has quickly adopted the meaning and importance of the method and adapted to change. It is not surprising that a branch fed by life itself is open to the “new” in every sense, and the strength of the links between cinema and semiotics is worth investigating for exactly these reasons. Ümit Ünal who draws attention as one of the most recent Turkish cinema directors, emphasizes the semiotic method.

Keywords: Semiological Analysis Method, Cinema, Turkish Cinema, Ümit Ünal, Image.

Giriş

Kimler arada kalır, neden kalırlar? Yazıya bir soru ile başladık. Çünkü filmimizin adı *Ara* (Ünal, 2008) arada kalanlar üzerine inşa edilmiş bir film, bu nedenle çözümleme film karakterlerine ve onların arada kalışlarına, bu arada kalmışlıklarını çözme çabalarına odaklanacaktır. Ancak arada kalma

durumunu 80'lere gitmeden irdelemek olanaksız gibi görünmektedir. Çünkü alternatif bir yönetim sistemi olarak kapitalizmin çoklu tercihler sunmasıyla bir kargaşaya doğru sürüklenmekte olan insan ilişkileriyle karşılaştığımız bir dönemin başlangıç noktasını oluşturur 80'ler. Turgut Özal'la başlayan yeni dönemde 'yeniliğe' kucak açılmıştır. Özal iktidarının neo-liberal politikalarının getirdiği dönüşümlerin sosyo-ekonomik hayata olan etkileri üzerinde duran Bali'ye göre, “Türkiye’ nin ekonomik alanda yüksek enflasyona ve borçlanmaya dayalı bir büyüme modeli seçmesi sonunda, alt sınıfların gelir kaybına uğraması pahasına, toplumsal piramidin orta ve üst katmanlarında yer alan kesimlerin gelirleri arttı. Kısa sürede yüksek gelir düzeyine ulaşan bu kişiler seksen sonrası Türkiye’sinin yeni elitlerini teşkil etmiştir” (Bali, 2007: 20-21). 80'lerin ekonomi politikası kentlerde etkisini göstermeye başlamıştır. Bu dönemden sonra tüketim kültürüyle tamamen tanışan Türkiye, yeni elitlerini yaratmıştır. 1980’ler Türkiye’de kitle tüketimine dayalı, “tüketen birey” i merkez alan ve bireysel zevk, beğeni fikrinin yaygınlaştığı, imgelerin aşırı anlamlar yüklenerek tüketime sunulduğu; toplumsal sınıfların, ama özellikle de orta sınıfın, kendi içindeki ve aralarındaki hiyerarşi unsurlarının tüketim kalıplarıyla örtüşerek “yaşam tarzı” arz-talebinde yerini aldığı bir dönemin başlangıcıdır. 80'lerden sonra yeni dünyaya kapılarını açan Türkiye’de şehirler, kültürler, insanlar, yaşam tarzları, değişmeye başlamıştır. Türkiye küçülen dünyada sürekli büyüyen manevi boşluklarla tanışmıştır. Doldurulamayan boşluklar ve ikame edilemeyen arzuların yarattığı *sızılarla* birey, baskıdan, kısıtlamadan kurtulmaya, özgürleşmeye çalışan, kendini arayan birey haline gelmiştir. *Ara* tam olarak bu bireyi merkezine alır. Filmin dört karakteri de “ara” da kalmışlığın göstergelerini oluşturur. Filmin sadece iç mekanlarda geçiyor olması izleyicinin göstergeler yöntemiyle bazı çıkarımlar yapması için zemin oluşturur.

“Boş ver, geçti hepsi”

1. Yöntem

Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde filmdeki karakterler ve aralarındaki çapraşık ilişkiler, iletişimlerinin beslendiği temeller ve o temellerin geçmişle olan ilintisi göstergebilimsel yöntemler kullanılarak açıklanmaya çalışılmıştır. Göstergebilimsel çözümleme yöntemi, her sanat dalında olduğu gibi sinemada da üstü örtülü olan göstergelerin ortaya çıkarılmasında kullanılan etkili bir yöntemdir. Göstergebilimin sinemaya uygulanmasındaki amaç, görsel sanatların diğer alanlarında olduğu gibi sinemanın da temelini göstergelere dayanıyor olabileceğini ve bu göstergelerin göstergebilimsel analiz ile ortaya çıkarılmasını sağlamaya çalışmaktır.

Göstergebilim en genel anlamıyla, dilbilimsel metotları nesnelere uygulayan, her şeyi (oyunlar, jestler, yüz ifadeleri, dini ayinler, edebiyat eserleri, müzik parçaları...) dille tasvir etmeye ve dilsel olmayan bütün olguları da dil metaforuna dönüştürerek açıklamaya çalışan bilimdir (Dervişcemaloğlu, 2008: 1). Batı toplumlarında kullanılan semiyotik kavramı Türkçede göstergebilim sözcüğüyle karşılanmaktadır. Semiyotik sözcüğü köken olarak Yunanca semeiotike terimine karşılık gelmektedir. Semiyotik kavramının inceleme alanının dışında başka bir inceleme alanını gösteren semiyoloji kavramı bulunmaktadır. Semiyoloji kavramın da kökeni Yunanca semeion ve logia sözcüklerine dayanmaktadır. Semeion sözcüğü göstergeye, logia sözcüğü ise kurama karşılık gelmektedir (Rifat, 2014: 27). Hem semiyotik hem de semiyoloji öncelikle dilbilime sonrasında da diğer bilim alanlarına çeşitli yenilikler getirmiştir. Semiyotik ise genel olarak anlamı kullanmayı amaç edinmiştir. Semiyotik evrensel bağlamda anlamlama temeline oturtulmuş (Courtes, 1976: 33) ve söylemsel anlambilim, metin ve imge üzerine kurulmuştur (Fontanille, 1999: 1).

Genellikle iletişim olgularının anlaşılmasına ve özellikle de iletilerin işleyişine katkıda bulunan göstergebilim, günümüzde uzmanlık alanı olarak benimsenen bir inceleme alanı durumundadır. Göstergebilim, reklam iletisini oluşturanın, gösteren/gösterilen düzlemini ne biçimde gerçekleştirdiğinin incelemesini yapmakta; sözcük ve görsel öğeler, göstergeler aracılığıyla iletinin düz ve açık bir biçimde nasıl göz önüne serildiğini araştırmaktadır (Özcan, 2007: 133). Çalışmamızın konusu olan filmde bu durum açıkça ortaya çıkmaktadır. Gizli ilişkiler yaşayan ve yalanlarla ilişkilerini sürdüren karakterlerimiz daha çok örtülü ifadeler kullanmakta ve izleyici bütünsel bir anlama ulaşabilmek için göstergebilimin açıklamasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu durum göstergebilimin yan anlam ve düz anlam ayrımını da ortaya koyar. Fiske'ye göre: "Düz anlam, göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisinin betimlenmesidir (Fiske, 1995: 116). Yan anlam ise göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimdir (Fiske'den aktaran Akalın, 1995: 116).

Saussure gösterge kavramından hareketle göstergebilimi, kavramları belirtilen bir göstergeler dizgesi olarak tanımladığı dil üzerinden temellendirir. Dile bütün topluma ait olma özelliği yükler. Levi-Strauss'a göre bu ifadeyle Saussure'un söylemek istediği şey, dilin saymacalıktan nedenliliğe doğru gittiğidir (Saussure'den aktaran Strauss, 2014: 208). Bu noktadan çıkışla dil kavramının, daha evrensel olanı ifade ettiğini düşüncesi ortaya çıkar. Dilin karşısına söz kavramını getirerek; daha özel ve bireyci bir söyleme gönderme yapan Saussure'e göre, toplumsal hiçbir anlamı ifade etmeyen söz, bireyin söylediklerinin toplamıdır. Bayraktar, bu ayırmadan hareketle kişisel konuşmalar, dil denen sonsuz denizden söz denen farklı balıkları tutmaya benzetir (Bayraktar, 2014: 23). "Ara" filmi bu bakış açısının zengin örneklerini barındırır. Karakterlerin her cümlesi bütününden ayrılarak izleyiciyi yalanın içindeki doğruya ulaşmak için dil kavramından hareketle daha derin bir analiz yapmaya yönlendirir.

Göstergebilimsel çözümlemede, her anlatı türünde bulunan görsel ve dilsel göstergelerin birbiriyle ilişkisinden doğan anlamın, unsurların birbirinden ayrıştırılarak açığa çıkarılması gerekmektedir. Çünkü göstergebilime göre anlam, öğelerin birbiriyle kurduğu bağdan oluşmaktadır (Küçükerdoğan, 2009: 162). Göstergebilim iletilerin aktarımı ile değil, anlamların üretimi ve değişimi

ile ilgilenir. Bir reklamın göstergebilimsel çözümlemesinde reklam iletilisinin yapısı yani öğelerin birbirleri ile kurduğu bağlantının çözümlemesi gerekmektedir (Küçükerdoğan, 2009: 162). Anlam sadece dil üzerinden üretilmez, özellikle az veriye sahip olunan durumlarda bütünlüğün sağlanması açısından her olgu anlam üretebilir. Kıran’a göre, İnsanlara karşılaşma veya buluşma alanı sağlayan kapsayan ve kapsanan uzamlar da anlatıda bir dekor oluşturmaktan çok önemli göndergeler içerirler. Bu durum kahramanın ruhsal tahlilini yaparken de uzamın kullanılmasına yardımcı olur. Yatak odası, banyo gibi kendine ait olan özel uzam içinde ele alınan kahramanın alışkanlıkları veya bu mekanlarla olan özel bağlantıları üzerinde durulur. Ayrıca herkese açık uzamda ise okul, pazar, mezarlık gibi kahramanın dışarı çıktığında diğer insanlarla karşılaşabileceği yerlerle olan bağlantısı tanımlanır. Bir anlatıda ev, daire, bahçe gibi aileye ait uzamların yanı sıra yabancı uzamlardan bahsedilirken ev dışına da çıkılır (Kıran ve Kıran, 2007: 250-258). Uzam kavramı yazarın tecrübe ettiklerinden, hayal dünyasında kurguladığı bir gerçekten hareketle ya da aslında hiç var olmayan bir gerçeklikten ibaret olarak yansıtılmış olabilir. Gerçek uzamda ansiklopedi vb. eşyalar bilgi veren kitaplardan alınmışa benzeyen coğrafi, tarihi tanımlar bulmak mümkündür. Ancak kurmaca uzamlar, yazarın gördüğü bir mekândan etkilenecek içine yepyeni boyutlar katmasının yanı sıra; hiç görmediği bir yeri hayal etmesiyle de oluşturulur (Kıran ve Kıran, 2007: 252). Sadece kapalı alanda geçen filmde yönetmen özel alan olan evi görmemize olanak tanıyarak kişilerin iç dünyaları hakkında bilgi sahibi olmamızı kolaylaştırır. Mekanlar kişiyi ele veren ve hakkında fikir veren yaşam alanlarıdır.

1990’lı yıllarda bilim olarak değerlendirilmeye başlanan göstergebilim günümüzde birçok çalışmanın temel dayanaklarını oluşturur. Bu bağlamda göstergebilimsel açıdan zengin örneklerle sahip “Ara” filmi Ümit Ünal sineması hakkında da fikir vermektedir.

2. Bir(ara)da Kalmanın Dayanılmaz Hafifliği

Bir ara’da kalmak ya da kalabilmek... Kapitalizmin tüm getirilerinden fazlasıyla yararlanmayı başarmış, bir anda sınıf atlamış ancak geçmişleriyle bağlarını koparamamış dört farklı karakter. Filmin başlangıcında kullanılan “Boşver, geçti hepsi” Pinter’dan bir alıntıdır ve aslında yönetmenin esin kaynağına gönderme yapmaktadır. Harold Pinter’in özgün adı *Betrayal* olan tiyatro oyunu Türkiye’de *Aldatma* adı ile sahnelenmiştir. Oyunda olay tersine kurgulanmış ve arada ileri gidişlerle sondan başa doğru yönlendirilmiştir. Her ikisi de evli ve çocuk sahibi olan Emma ve Jerry yıllar önce bitmiş ilişkilerini yeniden yaşamaya başlar. Pek çok soru işareti taşıyan, seyircisini yadırgatan, var olan değer yargılarını sorgulayan ilişkinin kahramanlarından Jerry, Emma’nın kocası Robert’in eski dostu, aynı zamanda çiftin nikah şahididir. Arka planda kalan Jerry’nin doktor karısı hiç görünmez ancak varlığı ile etkili olur. Bu çapraşık ilişkilerin çözümü ise tümüyle izleyiciye bırakılmıştır. Oyun aldatma temasını gerçekçi bir bakış açısıyla işleyerek ilişkilerin birey-yaşam-toplum ekseninde somutlaştırır. *Ara* filmi de bu bakış açısını benimser ve ilişkilerdeki *arada* kalmışlığın bir portresini çizer. Ender, Veli ve Selda tarihsel üçgeni çerçevesinde gelişen karmaşık ilişkiler Gül’ün de katılımıyla tam bir muammaya döner. Evet hepsi geçecektir, ancak bıraktığı izleri seyirci çözmek zorunda kalacaktır.

Film (*Ara*) Mike Nichols’ın *Closer* (Daha Yaklaş, 2004) flmiyle de benzerlikler göstermektedir. *Closer*, tesadüfen tanışan dört kişinin birbirlerini birbirleriyle aldatma oyunlarını işler ve bir bakıma modern bireyin ilişkilerini sunar. Çoklu mekân kullanımı ve karakterlerin dürüstlüğü, itirafları, filmi (*Closer*) *Ara*’ya benzemekten uzaklaştırır, çünkü *Ara*’nın karakterleri asla dürüst davranmaz her fırsatta yalan söyler, durumun anlaşılması karşısında bile tavırlarından ödün vermez ve sis perdesinin arkasında kalmayı yeğler. İki çiftin eş değiştirerek yaşadıkları yalanlarla sarmalanmış bu ilişkiler yumağı Türk aile ve ahlak yapısını yansıtır görünmemektedir. Evli olan Veli ve Selda, sevgili olan Ender ve Gül’ün evliliklerine paralel giden Ender-Selda ve Veli-Gül ilişkilerini görmek, o birliktelikleri çözmeye ve anlamlandırmaya çalışmak izleyici için durumu karmaşıklştırmaktadır. Özellikle Veli-Doğu ilişkisi durumu daha spesifik uç noktalara taşımaktadır. Karakterlerin hepsi çok özel durumlarda “ara” sözcüğünü kullanırlar. Ancak bunu bilinçli bir biçimde gerçekleştiren karakter Selda’dır. Veli’ye “aramızda bir şey var” der. Dile getirmek istediği çocuk özlemidir. Oysa Veli bunu aldatma ithamı

olarak algılar. Kimsenin birbirini dinlemediği, anlamadığı belki de anlamak istemediği, anlamaya çalışsa bile geçici çözümlere yer verdiği bir yaşam tarzıdır onlarınki. Selda bir çocuk sahibi olmak istemektedir oysa Veli'ye göre Selda kendisi daha "çocuk"tur. *Ara*'nın karakterlerin her şeye karşın birbirlerini korur ve kollarlar.

"Aramızda bir şey var"

3. İsimlerle Tanışmak

Filmin karakterlerini anlamaya çalışma aşamasında, özellikle de çok fazla verinin bulunmadığı durumlarda karakter adları araştırmacı için kılavuz olabiliyor. Spitzer, "adın kahramanın vazgeçilmez bir ögesi" olduğunu, Barthes ise "özel bir adın dikkatle sorgulanması gerektiğini, çünkü özel adın, "göstergelerin 'prensi' olduğunu" vurgular (Miraux'tan aktaran Kıran ve Kıran 2007: 192). Kıran ve Kıran'a göre de yazar, ad ile kahramanın oluşturucu bir ögesi olan sözcüklerden sessel, anlamsal ve simgesel bir kavram yaratır (Kıran ve Kıran 2007: 192). *Ara*'nın kahramanlarının soyadlarını filmde öğrenemeyiz, bu durumda bildiğimiz adları (Selda, Veli, Ender, Gül) daha da önem kazanır. Soyadı bir aileye gönderme yapar. Ancak karakterlerimizin bu bilgilerine sahip olamamak onları ailelerinden soyutlamayı kolaylaştırmakta, aile kavramının dışlanmasına neden olmaktadır. Film kişilerinin tümü bağımsız kişilikler kazanır ve aile bağlarını öğrendiğimiz çok nadir anlarda bile bağımsızlıklarını korumayı sürdürürler.

Ender sözlükte, çok az, çok seyrek, çok az bulunur, pek nadir anlamlarına karşılık gelmektedir. Selda'nın da sel, taşkın su anlamına geldiği düşünüldüğünde ikisi arasında bir çelişki ortaya çıkar. Biri az diğeri çok fazla anlamlarına karşılık gelir. Dolayısıyla aralarında çelişki bulunduğu izlenimini verir. Veli'nin üç anlamı bulunmaktadır. Bunlardan ilki ve gündelik yaşamda en çok kullanılanı, çocuğun bakımı, yetiştirilmesi ve yönetimi üzerinde olan, hal ve hareketlerinden sorumlu bulunan kimse anlamına gelen tanımdır. Selda'nın Ender'den hamile kalarak onun çocuğunu doğuracak olması Veli'nin de bu durumu bilerek Ender'in çocuğuna baba olmayı kabul etmesi adı ile koşutluk gösterir. Veli başkasının çocuğuna veli olmayı sorgusuz kabul etmektedir. Veli aynı zamanda dost, yakın anlamını taşır. Üçüncü anlamı ise "Allah'ın sevgili kulu, ermiş, evliya" dır. Özellikle deneyimlerinden yola çıkarsak Veli karakterinin özellikle Ender ile karşılaştırıldığında uysal bir yapıya sahip olduğunu söylemek olanaklıdır. Veli, Selda'nın adında taşıdığı anlam gibi taşkın değildir. Beklenmedik olaylarda da dingin kalmayı başarır, tepkisel davranışlar üretmez, uysal davranabilir. İzleyici için anlam yüklemenin daha kolay olduğu hareketler sergiler. "Dost" tanımına çok sadık kalamasa da dostları ile olan ilişkilerinde daha dengeli davranır. Bir erkekle yaşamakta olduğu ilişki onu olaylara daha sağduyulu bakmaya yaklaştırmaktadır. Gül filmin en aykırı karakteridir. Hikâyenin Gül hakkında olduğu izlenimine kapılır izleyici. Herkes yaşamını sorgulayarak, yaşamına bir şekilde yön vermek için

çaba harcarken (özellikle Ender), Gül yaşamı akışına bırakır. Yaşama müdahale etmez. Onun sorunları çözmeye biçimi de farklıdır. “Gül” çoğul anlamlı bir sözcüktür. Çok sık karşılaşılan çiçek anlamının dışında aynı zamanda, Tasavvuf edebiyatında gül, Allah’ın ve Allah’ın birliğinin remzidir (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1986:383). Sıfatsız kullanıldığında kastedilen kırmızı güldür. Bunun yanı sıra başına ve sonuna ekler ve başka adlar getirilerek yeni adların türetilmesinde kullanılan bir addır Gül. Yani tek bir Gül birçok Gül’e yol açar. Bu isim Gül’ün içinde barındırdığı çokluklara da atıf gibidir. Umberto Eco *Gülün Adı* adlı romanının adında, neden “gül” ü kullandığına şöyle yanıt verir: “Çünkü gül simgesel bir şeydir ve öylesine anlamlarla yüklüdür ki, neredeyse hiçbir anlamı yoktur; gizemlidir gül ve bir gül, güllerin yaşantılarını yaşamıştır; bir gül, bir güldür; bir gül, bir güldür; bir gül, bir güldür...” (Eco, 1996:20). Eco’nun bu tanımı tam olarak Gül’de karşılığını bulur. Gül anlam verilemeyendir, herkesin kendi yorumuna maruz kalandır. Çünkü “gül” kendi içinde ayrılabilen ve her rengin farklı simgeleriyle anlam bulabilen bir iletişim yoludur aynı zamanda. Tek bir kırmızı gül aşkı, beyaz gül ölümü, sarı gül ayrılığı simgelemektedir.

Gül simgesi evrensel bir özgünlük taşır. Dinler de çiçekleri özellikle “gül” ü ön plana çıkararak ona anlamlar yüklemektedir. İslam dininde, edebiyat sanat ve kültür alanında verilen eserlerde iki çiçek, lale ve gül, Allah ve peygamberi simgelemiştir. İslam’da “gül” peygamber simgesi olarak yer edinir. Gül remzi ile kast edilen Hz. Peygamber’dir. Özellikle gülün kokusu, O’nun teri olmak şerefini kazandığından bu kadar güzeldir. Allah Hz. Muhammed’in kokusu ile güle tecelli etmiştir (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1986:383). Hristiyanlık dini de “kâse” ve “gül” e anlamlar yüklemektedir. Hristiyanlığın ilk çağlarında Hz. İsa’nın sembolüdür. Hz. Meryem’e “Dikensiz Gül” denmiştir. Musevilerin Hz. Musa’nın Tur’dan dönüş hatırası olması üzerine yaptıkları bayram Gül Bayramı’dır (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1986: 382-393).

Çiçekler içinde güzel kokusu ve renkleriyle her zaman özel bir yeri olan gül, bütün dünya dillerinde ad olarak kullanılmaktadır. Batı dillerinde “rose”, Arapça’da “verda” olan “gül” kelimesinin aslı Farsça olup bizde de aynen kullanılmaktadır. Artık Türkçeleşmiş olan bu kelime ile birleşik, pek çok ad türetilmiştir.¹ Türk dilinde gül deyim² ve atasözlerinde³ de sıkça kullanılmaktadır.

Genel anlamda bakıldığında Ayvazoğlu’nun da belirttiği üzere, gül, ömrünün kısalığı nedeniyle hayatın geçiciliğine de işaret etmektedir (Ayvazoğlu, 2000: 95-96). Buna paralel olarak “Gül”, olabilecek izleyiciye önceden haber verir gibidir. Kalkandelen’e göre, gül, kırmızı rengi bakımından kandır, kanlı gömlektir, ateştir, şaraptır, beyaz rengi bakımından kefendir (Kalkandelen, 2008: 104). Yönetmen, şaraplarını yudumlayan dört arkadaşa odaklanan izleyicinin, aralarından hangisinin kefen giyeceğini düşünmesini ister.

Ender, Veli ve Selda ad ve anlam olarak sadece Doğu kültürlerine hitap ederken Gül çifte anlamlılıklarıyla hem Batı hem de Doğu kültürünün simgesel alanlarında gezinmektedir. İşte bu nedenle hem Doğu’lu hem de Batı’lıdır Gül, ya da ne Doğu’lu olabilmektedir ne de Batı’lı. Gül, Fransız bir annenin ve Türk bir babanın çocuğudur. Ebeveynlerinden her iki kültürü de almış, içselleştirmiş olması beklenir. Ancak film boyunca Gül hep Fransız olarak değerlendirilir. Oysa Gül on sekiz yaşına kadar Türkiye’de yaşamış, Türkçe konuşmuştur. Dolayısıyla şaşkınlık anlarında Fransızca tepkiler vermesi onun Türk dilini çok da benimsemediğini ya da benimseyemediğini gösterir. Bunun yanında her fırsatta ve ortamda Fransız olmakla itham edildiği için hayıflanır, Türk olarak kabul görmek ister. İki kültür arasına sıkışmış bir karakterdir Gül ve bu nedenle anlaşılması en güç karakterdir. Bir taraftan aşkı simgelerken diğer yandan kıskanılacak güzelliğe gönderme yapar. Dolayısıyla Gül’ün güzelliğinin

¹ Gül, Güler, Gülay, Gülten, Gülşen, Gülfem, Gülhan, Gülbün, Gülcan, Gülnur, Gülriz, Gülçin, Gülbahar, Gülbeden, Gülistan, Gülfiraz, Gülendim, Gülnihal, Gülfidan, Ayşegül, Fatmagül, Nurgül, Goncagül, Aygül, Şengül.

² Örneğin: “gül gibi bakmak”, “üstüne gül koklamamak”, “güllük gülistanlık”, vb.

³ Örneğin: “gülü seven dikenine katlanır”, “gül dikensiz olmaz”, “bir ağaçta gül de biter diken de”, vb.

Ender'de kıskançlık uyandıracağı beklentisini izleyicide aktaran tam da bu özelliğidir. Bu durum bize Ali Şir Nevai'nin dizelerini hatırlatır:

Ey nergis, nazar ehli iyi görsün diye o güle bakma.

Yusuf senin yanında iyi gözüküyorsa, güneşin yanında ayın güzel gözükmemesindendir (Nevai'den aktaran Kalkandelen: 2008: 114).

bu çiçeğin karşısında sağlıklı kalmak da çok mümkün görünmemektedir:

Ne güzel senin yanağının bahçesi şarabın kızgınlığıyla gül gül (yer yer) açmış, her gülden (de) senin hasta aşıklarının gönlünde birer diken (Nevai'den aktaran Kalkandelen: 2008: 116).

Genel anlamda simgesel olarak Gül'e bakmak filmde neden şarabı tercih ettiğinin ve bu arada kalmışlığın nasıl ölüme sürükleneceğinin bir göstergesini oluşturmaktadır.

Yönetmen filmi bölümlere ayırır ve bölüm aralarında bir reklam ya da sinema filminin, yapımcılara kiraya verilen evdeki çekimiyle, izleyiciye önceden olacaklar anlatılır. Dolayısıyla film, izleyiciye sıklıkla, gösterimler mi filmin arasına girer, yoksa film aslında gerçeklerin arasında mı kalır sorusunu sordurur. İzleyici izlediği film mi gerçek yoksa evde çekimi yapılanlar mı gerçek gibi iki sorunun arasında kalır. Kuşkusuz aslında hiçbir gerçek değildir. İzleyici arada kalmaktan ancak iki gerçek dışılığın arasında gidip gelerek çıkabilir.

4. Bir Mekâna Sıkışarak Yaşamak

Genel olarak bakıldığında filmin en çok üzerinde durulması gereken ögesi "mekân" kavramıdır. Film tek bir mekânda geçer, mekân Gül'ün evidir. Mekânın sadece iki odası kullanılır. Bachelard, evin, insan ruhunun bir *çözümleme aracı* (vurgu Bachelard'a aittir) olarak ele alınabileceğine dikkat çeker ve evle ilgili imgelerin iki yönde ilerlediğini belirtir. Biz onların içinde olduğumuz ölçüde onlar da bizim içimizdedir (Bachelard, 1996:28). Mekân, kişilik kazanılan aynı zamanda kişilik yansıtan, dolayısıyla karşılıklı bir etkileşim yaratan yerdir. Ralph'e göre insan olmak anlamlı mekânları içeren bir dünyada yaşamaktır (Ralph, 2009:27). Ancak Gürbilek, Bachelard'ın, evi bir mutluluk mekânı olarak tanımlamasına katılmamaktadır... Bachelard, evi geceye açılmış bir göz olarak betimler. Penceredeki ışık, evin gözüdür. Gürbilek'in yaklaşımı ise tam tersidir, ona göre, evin içinde olanın hayatının bir yerinde mutlaka soracağı soru: "Ya ışık dışarıda, karanlık olan evse? Ya gözetleyen, geceleyen, gören dışarıda; gözetlenen evdeyse? (Gürbilek, 2005: 61-62). Evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu fark ettiğimiz an mı? Yoksa evin bize bir iç dünya bağışlarken aynı zamanda büyük bir iç sıkıntısı da verdiğini, bir iç dünyası olmanın bedelinin bu iç sıkıntısı olduğunu fark ettiğimiz an mı? (Gürbilek, 2005: 63) Belki de Gül'ün fark ettiği de tam olarak budur.

Hummon'a göre, kişinin en çok anlam yüklediği mekân evlerdir. Özellikle kadınlar yaşadıkları eve duygularını ve kimliklerini yansıtır (Hummon, 2009: 27). Bununla birlikte Csikszentmihayi ve Rochberg kadınların evlerine anlam yüklemekten mutluluk ve gurur duyduklarına, yaşadıkları çevreye kadınca egemen olduklarına, mekânlar yarattıklarına, mekân içinde mekânlar oluşturduklarına, mekânları kadınca kullandıklarına, kadınca dönüştürdüklerine dikkat çeker. Onlara göre, kadınların yaşadığı çevre, onların dünyasını biçimlendirir ve anlamlı kılar (Hummon, 2009: 27). Oysa Gül'ün evi anlamlı bir mekân olmaktan çok gelip geçici bir alanı tanımlar gibidir, buna rağmen anlam yüklü bir kimlik oluşturmakta mıdır? Her ne kadar Gül'ün izlerini taşıyor gibi görünse de yaşadığı evde kendisine ait eşyanın bulunmaması onun ruh halini de yansıtır gibidir. Gül evi eşyalarla değil kişilerle anlamlandırmaktadır. Gül ile ilgili bilgiyi eve gelip mekânı paylaşanlardan alır izleyici. Evin maddi boşluğu bile Gül'ü tanımlar.

Benjamin’e göre, iç mekân, bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır⁴. Bir mekânda yaşamak orada izler bırakmak demektir. Bu izler, iç mekânda vurgulanır. En sıradan kullanım eşyalarının izlerini yansıtan bir sürü kılıf, örtü, mahfaza ve kutu düşünülür (Benjamin, 2002: 98). Dolayısıyla boşluk ve umursamazlık da üzerinde düşünmeye değerdir. Gül, sürekli değişen, olaylar karşısında tepkisi kestirilemeyen fırtınalı bir karakterdir. Hem güçlü hem de zayıf görünmeyi başarabilir. Zaman zaman Fransız olmanın arkasına saklanarak Türk olmanın, bir kültürün kimlik tanımlamalarını taşımasının vermiş olduğu yükümlülük ve gerekliliklerden kurtulur. Ancak zaman zaman Türk olmak ister. Ötekileştirilmeye karşı çıkar. Nasıl isterse öyle davranabilme özgürlüğüne sahip gibidir, hatta izleyiciye kendisiyle ilgili olmayan bir sahnenin çekimleri sırasında arka planda beliriverecek izlenimini verir. Belki de mekâna içindeki boşluğu yansıtmakta, korunağının boş olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Bu durum Gül’ün bu mekânı bir ev, yuva olarak değil gelip geçici ilişkiler alanı olarak gördüğünü düşündürmektedir, belki de kendisiyle ilgili sır vermek korkutmaktadır Gül’ü. Üstelik evi sevmemekte, satmaya çalışmaktadır. Onun için bir zamanlar yuva olmuş bir evi hafızasından silmek, nesneler belleğine ait ne varsa yok etmek istemektedir. Oysa bilmediği şey içinde yaşanan mekânın kişiyi bundan ne kadar kaçarsa kaçsın deşifre ettiğidir. Çünkü ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşınsın mekânının içindeki insanlarla tanımlamaktan kurtulamaz.

Montaigne “Yalnızlık” isimli denemesinde, “... Kendimize dükkânın arkasında, yalnız bizim için bağımsız bir köşe ayırıp orada gerçek özgürlüğümüzü, kendi sultanlığımızı kurmalıyız. Orada, yabancı hiçbir konuğa yer vermeksizin kendi kendimizle her gün baş başa verip dertleşmeliyiz; karımız, çocuğumuz, servetimiz, adamlarımız yokmuş gibi konuşup gülmeliyiz...” demektedir (Montaigne, 2009: 33-34). Bu betimleme *Yumurta* filminin karakteri olan Yusuf’un sığınağını hatırlatır. Büker’in, “umursamaz bir erkeğin barınağı” olarak tanımladığı yerdir burası (Büker, 2009: 25). Burası, Büker’in Yusuf’un mekânı için sorduğu soruların yanıtı gibidir; İstanbul’da bir sahaf dükkânı, içinde yatılıp kalkılan, içki içilen bir kapalı mekân, yuva ya da ev sözcüğüyle ne denli bağdaşabilir? Böylesi bir mekânda içimize kayıt edilen bir şey var mıdır? Öte yandan içinde doğduğumuz ev, anıların ötesinde, fiziksel olarak içimize kaydedilmiştir. Bir organik alışkanlıklar kümesidir. “Kamusal alan” (vurgu Büker’e aittir ve burada sözü edilen kamusal alan Yusuf için sahaf dükkanyken *Ara*’nın karakterleri için Gül’ün evidir)⁵ dinginlik merkezi olabilir mi? Bu tür merkezler yaşamda yoksa yaşama tutunmak ve huzuru bulmak olanaklı mıdır? Herhangi bir çatı bizi koruması altına aldığı için içimize kayıt edilen bir mekâna dönüşebilir mi? (Büker, 2009: 28). Veli, Selda ve özellikle Ender için bu mekân bu tarz bir kullanım sağlamaya elverişlidir, ancak Gül için geçmişten gelen hatırlanmak istenmeyen anı ve anlamlarla yüklü evin bir an önce elden çıkarılması gerekmektedir. Buna rağmen Gül kendiyle çelişir. Çok satmak istemesine rağmen alıcı bulunduğunda, emlakçının da belirttiği üzere, “kendisinin de anlamadığı” bir nedenden ötürü vazgeçmesi geçmişle olan bağlarını koparamaması onun *arada* kalmışlığının en belirgin örneğidir. Bu boşluk ve çıplak duvarlar Gül’ün kısıtlanmışlığının da simgesi gibidir. Ender ile ilişkisi için “takıldık işte” yorumunu yapması da bu durumunu tanımlar. Terk etmek istemediği belki de geçmişteki yuvasıdır. Bu yuva filmin başında izlediğimiz Veli’nin yuvasına çok benzer. İzleyici mandolin çalan ve hicaz makamında bir parçayı seslendiren bir baba ve diz çökmüş bir çocuğu (Veli) görür. Çizgili pijaması ve ev haliyle bir baba ve yanında diz çökmüş çocuk, bu tam bir geleneksel aile tablosudur. Özlemi duyulan bir çocukluk anısı. Bachelard doğduğumuz ev konusunda şunları söyler: “Doğduğumuz ev, bizi barındıran çatı olmaktan çok, düşleri barındıran bir çatıdır. O evin her girintisi, vaktiyle bir düş kurma köşesi olmuştur” (Bachelard, 1996: 43). Tam da bundan dolayı ev bugün Gül’ü sarmalayan ya da Gül bunu reddetse de düşüncelerini barındırmaya devam eden çatıdır. Bachelard’a göre, ne kadar yaşamış olursak olalım, doğduğumuz eve bağlılığımızı kanıtlamada düş, düşüncelerden daha ağır basar. En uzak anıları içimizde yerleşik kılan, bilinçdışı güçlerdir. İnsanın

⁴ Muhafaza: koranak

⁵ Gül’ün evi ticari bir gelir kaynağı olarak kullanıldığı için kamusal alan, bu durumlar dışında da özel alan görevi gören bir karma alandır.

doğduğu evde, yoğun bir dinginlik düşü merkezi olmasaydı, gerçek yaşam çevresinde yer alan birbirimizden çok farklı durumlar, anılarımızı birbirine karıştırır, bozardı (Bachelard, 1996: 44). Veli babasını dinlediği sahnede acaba o dingin yuvanın sıcaklığı içinde mi oturmaktadır? Yoksa bu bir düş müdür?

Bachelard, “Çocukluğumuzun, içimizde canlı ve şiirsel olarak yararlı kalması, olgular düzleminde değil, düş kurma düzleminde gerçekleşmektedir” der. Ona göre, bu sürekli çocukluk sayesinde, geçmişin şiirini elimizde tutarız. İnsanın düşsel olarak doğduğu evde oturması, bu evde anılarla oturmasından daha fazla bir şeydir: bu, yitip gidiş o evde düşlediğimiz gibi oturmaktır (Bachelard, 1996: 44). Bu ev Bachelard’ın sözünü ettiği organik alışkanlıklar kümesi olarak Veli’nin içine kaydedilmiş gerçek bir yuva mıdır yoksa Veli’nin düşü mü? Yalnız kalmayı umduğu yuva hayali midir Veli’nin anısı? Belki de Veli içinde kendine anlamlı ve bütüncül bir evren yaratmanın şartlarından biri olan yuvada yaşayamadığı için kendine böyle bir yuva yaratmış, o yuvayı düşlemiştir. İzleyici Veli’nin babası ile olan baba-oğuldan çok komutan-er yaşanmışlığını andıran ilişkisini öğrendiğinde kendini bu çelişkili soruların ortasında bulacaktır.

Yuva özleminde Bachelard yalnızlığa geniş yer verir. Ona göre, geçmişteki yalnızlıklarımızın tüm mekânları, içinde yalnızlıktan acı çektiğimiz, yalnızlığın tadını çıkardığımız, yalnızlığı aradığımız, yalnızlıkla uzlaştığımız mekânlar içimizde silinmez olarak kalmıştır. İnsan onları özellikle silip atmak istemez. Yalnızlığının bu mekânlarının kurucu özellikte olduğunu içgüdüsel olarak bilir (Bachelard, 1996: 37). Veli Gül’ün anılarıyla sarmalanmış evinde mi bulur yalnızlığı yoksa bitmez bir arayış içinde midir? Bununla birlikte Ender’in huzuru bulduğu yanılgısına kapıldığı bu evde Selda’nın sürekli huzursuzluğu Gül ile olan sessiz mücadelesine yorulabilir mi? Bu soruların cevapları için izleyicinin biraz daha beklemesi gerekecektir. Farklı düşler ve rüyalarla sarmalanmış, ihanet, şehvet ve yalanlar üzerine kurulmuş ilişkiler yumağı izleyicinin sorularına cevap bulmasına yardım edecektir.

5. Bir Seyir Dünyasıdır Yaşamak

Mekânların insanların yaşam tarzlarını yansıtmaları mekânlar üzerinde daha fazla durmayı gerektirmektedir, özellikle bu mekân bir erken anlatım işlevi için kullanılıyorsa. Filmin göze çarpan en belirgin yapısal özelliklerinden biri aralardır. Filmin içine sıkışmış reklâm ya da sinema filmlerinin çekimlerine vurgu yapan, aynı zamanda Gül’ün evini özel alandan çıkararak kamusal alana dönüştüren aralar. Gül evini çekimler için kiraya vermektedir. Orası Gül’ün aynı zamanda ekonomik bir gelir sağladığı mekândır. İzleyicinin reklâm ya da sinema filmi çekimlerini izlediği sahneler aynı zamanda bir *önceden anlatım* işlevi görür ve izleyiciyi sonraki bölümlerde gelişecek olaylar dizisi konusunda bilgilendirir. Kıran’a göre: “Para içinde para, resim içinde resim, nasıl görsel anlatılarda bir derinlik izlenimi uyandırır, erken anlatım da yazında uzaklık, yakınlık, yanılsama ve bakış açısının değişimi gibi etkiler yaratır. Bir anlatının ya da tiyatro oyununun indirgeme yoluyla, yapının tümüne gönderme yapmasına erken anlatım denir. Tiyatro içinde tiyatro, anlatı içinde anlatı, gerçeklikle kurmaca arasındaki ilişkiyi ayna yansıması biçiminde değiştirir.” (Kıran’dan aktaran Büker, 2001: 215). Yönetmenin bu yolu tercih etmesi aslında yaşanan seyir dünyasına ince bir göndermeyi barındırır.

Gürbilek’e göre, dünya ile ilişkimizin aslen bir seyretme ilişkisine dönüşmesinde, Türkiye’de nispeten yeni gelişen reklamcılığın önemli bir etkisi oldu. Çünkü bir malı tanıtmak, o malın özelliklerini tanıtmaktan çok, onunla ilgili bir imaj kurmayı da beraberinde getiriyor (Gürbilek, 2009: 35). Her sorunun bir çözümü olduğu, mutlu bir dünyanın vaadini veren tanıtımlar bir taraftan modern dünyayı meşrulaştırırken diğer yandan da bu dünyanın insanı etkileyerek ürünün bir ihtiyaç hatta gereklilik olduğu konusunda inandırmakta ve sistemin dolayımılması görevini üstlenmektedir. Reklamcılık sektörü imajlar dünyasını yaratırken mal ya da hizmetin gerçek özelliklerinin önüne geçecek bir anlamda hedef kitlesine göre hareket etmeyi gerektirmektedir.

Kurtuluş’a göre, reklâm sayesinde önceden imtiyazlı bir kesim tarafından ürün ya da hizmet herkesin ihtiyaç duyduğu mallar haline gelebilir. Reklâm yeni şeyler hakkında haber ve bilgi vererek o

ürünün kullanılmasını yaygın bir hale getirmiş: onların büyük miktarda ve ucuz teminini mümkün kılmış ve hayat standardının yükselmesine yol açmıştır (Kurtuluş, 1973: 28- 30). Kurtuluş, reklâmın olumlu yönleri üzerinde dururken özellikle 80’lerin dünyasında sosyo-ekonomik yapının değişmesi ve ürün ya da hizmet tanıtımlarının getirdiği ayrışmayı göz önünde bulundurmamaktadır. Gürbilek’in de belirttiği üzere, bir nesneyi üretenlerle satanlar arasındaki ayrışma, çok daha önce yaşanmıştı. Reklamcılığın ayrı bir sektör haline gelmesiyle, aynı süreçte bir kopuş daha yaşandı yalnızca: Bir nesneyi tanıyanlarla tanıtanlar, tanımaya dayanan bilgi ile tanıtmanın bilgisi birbirinden tamamen koptu. Reklamcılığın gelişmesinden önce de mallar vitrinlerde sergileniyordu, o zaman da mallar, emek ürünü olduğunu gizleyen bir kimlikle çıkıyordu karşımıza. Reklamcılık sadece yeni bir dünya yaratmadı, patronları da “özgürleştirdi”. Bir de seyirlik toplumun sınırlarını genişletti, basını, televizyonu ve *billboard*’larıyla her yeri bir vitrine dönüştürdü (Gürbilek, 2009: 35) Bu vitrinler arasında yaşayan modern insan ise kendini, bunalımlı bir dünyanın içinde yozlaşma ve yabancılaşmanın kurallarıyla şekillenen bir hayatın içinde sıkışırken, çözüm yollarını üretmenin zorunluluğu içinde buldu.

Filmin aralarında en sık değinilen tema ataerkil aile yapısını destekler. Ataerkilliğe ait olan toplumsal cinsiyet anlamları, bu çerçevede üretilir ve değişim içinde dahi olsa, sonuçta yine ataerkil ideolojik yapı içinde pekiştirilerek yeniden yaratılır. Dolayısıyla *Ara*’daki reklamlar da aslında “toplumsal rolleri pekiştirici” özellik göstermektedir. Amaç var olan ataerkil yapıyı korumaktır. İlk ara birlikte yaşayacakları evlerinin duvarını boyayan bir çiftin görüntüsünü içerir. Çift birbirlerine aşk sözcükleri söyleyerek yaklaşırlar. Baskın renk yeşildir. İkinci arada bir film çekimine tanık olan izleyici arkadaşlık kavramı üzerine ders alır. Arkadaşlık mevcut yapıyı koruyan ve toplumsal paylaşımı gerektiren bir kavramdır dolayısıyla düzenin bireyselleşmeye götüren etkilerini eleştirir. Takip eden arada mutlu iki çocuğun yastık savaşını görürüz. Evlenmek, çocuk sahibi olmak oyun oynayan çocukları seyretmek mutluluğun bir tablosu gibidir. Bu aynı zamanda iki çocukluk arkadaşının oyununu yansıtır. Çocukluk arkadaşı bir kadın ve erkeğin geleceği üzerine düşünmeye davet eder izleyiciyi. Deterjan reklâmı iki kadın arasındaki konuşmaya, daha çok dedikoduya dayanır. Kadının ev içindeki kadın olma, anne olma, örgü örme, çamaşır yıkama ama illa ki ev hanımı olarak toplumsal rolünü gerçekleştirdiği bir dünyanın izlerini taşıyan bir anımsatmadır. Aynı zamanda kirli ilişkilere bir gönderme sunar. Çünkü bazılarımızın çamaşırları daha beyazdır. Oysaki *Ara*’da “beyaz” olan hiçbir şey yoktur. Ne arkadaşlık (kadın-erkek, erkek-erkek) ilişkileri ne eşlik durumları ne geçmiş ne de gelecek “beyaz” kalamamaktadır. Başka bir ara, can çekişen bir meleğin tasvirini yaparak doğruların yerini alan yalanları çağırıştırır. Mavi bulutlara doğru zıplatılan bebek araya bir bebeğin gireceğini anımsatır ve aynı zamanda aile kavramına değinir. Bir aşk intiharını izlediğimiz bölüm yine erkekliğe döner ve günümüz değişen erkek imajını hatırlatır. Bununla birlikte izleyiciyi bir intihar beklentisine sokar. Genel anlamda bakıldığında, yönetmenin sunduğu her arada, mevcut düzenin devamı ve toplumsal rollerin pekiştirilmesi, toplum olarak arada kalmışlık, arkadaşlık, kadın-erkek ilişkileri gibi konular üzerine düşünmek zorunda kalır, belki yalnızlıkların nedenlerini görür izleyici.

6. Aralardaki Filmi Görebilmek

Film Gül ve Ender’in izleyiciye ilerleyen zamanda iletilecek olan tartışma sonrası sevişme görüntüsüyle başlar. İzleyici çiftin özel hayatına sızmaktadır. Gürbilek’e göre, 80’lerin Türkçe’ye kazandırdığı en önemli sözcüklerden biriydi “özel hayat”. İçerdiği bütün çelişkilerle birlikte: “Özel hayat” dile ayrı bir varlık alanının tanımlanabilmesi için önce adlandırılması-kamusal alanda adlandırılması-ve onunla ilgili bir kamuoyu oluşması gerekiyordu. 80’lerin gerçekleştirdiği buydu (Gürbilek, 2009: 23). Kavramın en iyi tanımını *Ara*’da görmek mümkündür. Film boyunca izleyici kamusal alanla tanıştırılmaz. Kamusal alanın varlığının hissedilebildiği tek yer dış seslerdir (otomobil alarmları, ezan sesi, dışarıdan sıklıkla sesini duyduğumuzun ve Gül’ün “normal” olarak adlandırdığı adamın sesi vb.). Filmde camileri görmeyiz ancak ezan sesini duyarız. Ezan sesi dışarıyla içeriği birleştirir. Mekân şehrin hatta dünyanın bir parçası olarak algılamayı kolaylaştırır. Sistematik bir zaman kavramının olmadığı filmde, izleyicinin tutunabileceği bir tek mekân kavramı kalmaktadır. Dolayısıyla

ezan sesiyle dışarının varlığı hatırlatılır ve mekân algısı pekiştirilir. İçeride yaşanan ilişkiler ve çelişkili birlikteliklere rağmen dışarıda, yaşamı düzenleyen olguların haber verdiği, devam eden bir hayat vardır.

“Dün gece bir rüya gördüm”

Dış seste Ender gördüğü rüyayı anlatmaktadır. Rüyasında çizgili pijamalar giymiştir. Aslında çizgili pijamalardan nefret eder. Çizgili pijama arabesk kültürünün bir ögesidir. Özbek’e göre, bu melez kültür kırsal göçmen kitlelerinin 1950’lerden itibaren Türk toplumundaki hızlı modernleşmeyle biçimlenen yaşantılarını dile getirmiş, bu kitlelerce popüler hale getirilmiştir. Bu kültür bir zamanlar Cumhuriyet’in sahici temeli olarak saygı gösterilen, göç edip yedek işgücü olarak kent merkezlerinin sınırlarında yaşamaya başlamasıyla ortaya çıkan “kültürsüz” varlıkları yerleşik öteki kentlilerce istenmeyen köylülerin çok tartışılan kent kültürüdür (Özbek, 2010: 169). Güngör’e göre gerçekte özgün bir sanat biçimi anlamında kullanılan arabesk sözcüğü toplumumuzda olumsuz bir anlam yüklenerek toplumsal yaşam biçimimizin aksaklıklarını anlatmak için kullanılır olmuştur (Güngör, 1993: 13). Güngör’ün bu tespitine ek olarak Gürbilek, arabesk kültür konusunda bir ekleme yapar ve 70’lerle 80’leri ayırır. Ona göre, Arabesk 70’lerde doğdu, 80’lerdeki sürece damgasını vuran ise, arabeskin adının konmasıydı. 80’lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde yönünü bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin “asıl” sahiplerinin bu yabancıların akınını geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının da adıydı. Bir süre sonra da bazı aydınların ayaktakımı ve taşra düşmanı seçkinlere karşı kamuoyunda yaptıkları jestin adı oldu arabesk (Gürbilek, 2009: 25). Ancak *Ara*’da arabesk kavramı kullanıldığı alanda diğerini ötekileştirmek amacıyla kendine yer bulmaktadır. Ender’in de çizgili pijamadan nefret etmesi tam olarak bu durumu açıklar. Ender kendine seçkin sınıfta yer edinmiş bir şirket sahibidir ve çizgili pijama giymeyi kendisine yakıştıramaz. Burada bir yadsıma olduğu da açıktır. Ender çizgili pijama giyilen bir kültürden gelmektedir, kimi kez geçmişi özlemle anımsadığı izlenimini verse de o dönemlere ait belleğinde kalanları inkâr etme eğilimi, tutarsızlığını da göstermektedir. Diğer taraftan çizgili pijama sadece arabesk kültüre bir göndermeden ibaret değildir. Lurie’ye göre, çizgiler içeren bütün geometrik şekiller bir biçimde genel bir anlam ifade ederler. Bu anlam kullanılan çizgilerin kalınlığına bağlıdır. Çok kalın çizgiler bir takımın oyuncularının fiziksel gücünü simgelerken, ince olanlar zihinsel gücü ve entelektüel yeteneğe bir atıftır. Örneğin kitapçılar, muhasebeciler ve tezgahtarlar genellikle siyah-beyaz, ince çizgili gömlekler giymeyi tercih ederler. Ayrıca Louri bir suçlunun siyah-beyaz dikey çizgili kıyafetinin hapisanenin parmaklıklarına bir gönderme olduğunu savunmaktadır⁶. Aynı düşünce ile pijamaların çizgili oluşu da ona göre, kişilerin zihninde evliliğin mahkûmiyet benzeri bir durum şeklinde

⁶ Lurie’nin bu açıklamasına karşılık dikkat edildiğinde mahkûm kıyafetlerinin genellikle yatay kalın çizgilere sahip olduğu görülmektedir. En belirgin örnek olarak da ünlü çizgi film “Daltonlar” daki mahkûm dört kardeşin kıyafetleri verilebilir.

algılanmasıyla açıklanabilir (Lurie, 2000: 200-201). Bu açıklama Ender’in evlilik konusuna bakış açısını da ortaya koymaktadır. Ender evliliğe dolayısıyla bağlanmaya sıcak bakmamaktadır. Gül’ün ona hediye ettiği çizgili pijamayı giydiğini gördüğümüz sahnede Gül ile ilişkisini sonlandırmıştır ve bir fahişe seks işçisiyle ilişkiye girmektedir. Belki de Ender’i sonuna taşıyan bu çelişkilerinden arınamamasıdır.

Ender rüyasında Gül’ü öldürmüş ve evin altına gömmüştür. Ender’in düşü konusundaki yorumu şöyledir: Tam da filmlerdeki gibi. Ender Gül’den ayrılma korkusunu dile getirerek ağlar. Genel anlamda bakıldığında bu kadına daha çok yakıştırılan bir davranıştır. Ender ayrılık kaygısı duymaktadır. Türk toplum yapısında erkeğin ağlaması hoş karşılanmaz. Kültürümüzün her alanına (müzik, sinema, özel hayat, kamusal alan) sızmış “erkekler ağlamaz” yargısı vardır. Bu yargı ile büyütülmüş bir neslin çocuğu olarak Ender’in özellikle bir kadının, sevgilisinin önünde ağlaması modern toplum insanının iç çelişkilerini içinde barındırır. Ender, çelişkilerini ilişkisine yansıtmaktan hiç çekinmeden kendini ifade edebilmektedir. Bu kaygılı ruh hali Ender’i geleneksel erkekten ayırmaktadır.

Kierkegaard’a göre kaygı, insanın içinde ezeli ve ebedi olanın var olduğunun göstergesidir. Ezeli ve ebedi olmaksızın kaygı olamaz. Ama içinde kaygıyı hisseden ve yine de inatla duyusal alandaki varoluşunu sürdürmeye devam eden kişi umutsuzluğa düşecektir. Birbiriyle bağlantılı olan bu iki kavram kaygı ve umutsuzluktur (Kierkegaard, 2010: 21- 22). Bununla birlikte ona göre kaygı, düş gören tinin bir niteliğidir ve bu şekliyle psikolojideki yerini alır. Kierkegaard’ın cümleleriyle ifade edersek: “Uyanırken, kendim ve diğeri arasındaki farklılık var sayılır; uyurken bu ertelenir: düş görürken, bu ima edilmiş bir hiçliktir. Tinin edimselliği, kendisinin olanağını kışkırtan ama onu kavramak için peşinde koşmaya başlar başlamaz ortadan kaybolan bir biçim olarak sürekli bir şekilde kendini gösterir ve o yalnızca kaygı getirebilen bir hiçliktir. Sadece kendini gösterdiği sürece daha fazlasını yapamaz. O halde, onu korkudan ve belli bir şeyi ifade eden benzeri kavramlardan tamamen farklı olduğunu belirtmeliyim; oysa kaygı olanağın olanağı olarak özgürlüğün edimselliğidir” (Kierkegaard, 2010: 424). Bunun yanında bu kaygılı ruh halinin sadece ayrılık korkusundan kaynaklanmadığını da söylemek gerekir. Reik, “aşkın egonun bolluğundan ve zenginliğinden kaynaklanmadığını, içsel sıkıntı ve yoksulluktan bir kurtuluş yolu olduğunu görmek gariptir” der (Reik, 2009: 66). Dolayısıyla Ender’in durumunu sadece “istikrarsız” ilişkisine bağlamak doğru olmayacaktır.

Bu noktada sıçramalı kesmeyle izleyici Ender ve Gül’ün tanışma anına tanık olur. Tanışma günü Gül Ender’i evine getirmiştir. Birbirlerine yabancıdırlar. Simmel yabancıyı, “bugün gelip, yarın kalan kişi” olarak tanımlar. Turist bugün gelip yarın giden kişiye eğer, yabancı da bugün gelip yarın gidemeyen, geri dönme imkânı olmayan kişidir... (Simmel, 2009: 33) dolayısıyla Ender de bugün gelecek ve gidemeyecektir.

Gül’ün siyah giyen vamp, umursamaz tavrına karşılık Ender’in aşk dolu yaklaşımı çelişmektedir. Umursamazlığına rağmen geçmişle bağlarını koparamadığı bu mekâna Gül sevgililerini getirmez. Gül’ün Ender’e erkekler konusunda söyledikleri ilginçtir, Gül aslında yakışıklı erkekleri yeğler, ama Ender hiç de yakışıklı değildir, şişmanca bir erkektir. Gül’ün bu seçimi Cohen’in *Chelsea Hotel* parçasını anımsatmaktadır. Parçada geçen “Bana yine yakışıklı erkekleri tercih ederim fakat benim için sen bir istisna olacaksın dedin...” sözleri aslında bu kavramın sıklıkla karşılaşılan bir durum olduğunu düşündürmektedir.⁷

Bu sahnede özellikle dikkat çeken aşk dolu sözcüklerin tatlı ve yemek ile özdeşleştirilmesidir. Yüzyıllar boyunca “güzellik” ile ilgili olarak yapılan birçok tanım güzelliğin göreceli olması nedeniyle hep yetersiz kalmıştır. Voltaire bu durumu şu şekilde dile getirmektedir: “Bir kara kurbağasına güzelliğin, gerçek güzelliğin, tokalonun ne olduğunu sorun. Size kahverengi sırtını ve sarı karnını, geniş düz boğazını ve küçük başından pörtlemiş iki yuvarlak gözleriyle güzelliğin dışısından oluştuğunu söyleyecektir. Gineli bir zenciye sorun; onun için güzellik siyah yağlı bir cilt, içe gömük gözler ve düz

⁷ You told me again you preferred handsome men but for me you would make an exception.

bir burundur. Şeytana sorun: Size güzelliğin bir çift boynuz, dört pençe ve bir kuyruk olduğunu söyleyecektir” (Voltaire, 2009: 11-12). Bu açıklama estetik güzellik anlayışına dayandırılmaktadır.

Eco, güzellikle ilgili tanımların sadece estetik yorumları içermediğine, bunun yanında sosyal, ekonomik, toplumsal ilişkilere gönderme de yaptığına işaret eder ve çok farklı bir bakış açısı sunar. Marks’ın 1844 Elyazmaları *Ekonomi Politik ve Felsefe* adlı eserinde paraya sahip olmanın çirkinliği nasıl telafi edeceğine dikkat çektiği bir bölüm vardır. Marks’a göre: “Para herhangi bir şeyi alabilme, tüm nesneleri edinebilme özelliğine sahip olduğu için, bu yüzden sahip olma kavramına değinen ilk egemen nesnedir... Gücümün sınırı sahip olduğum paranın gücü kadardır... Ne olduğum ve ne yaptığım bu yüzden en ufak bir şekilde kişiliğimle saptanmaz. Çirkinim, ama kendime kadınların en güzelini satın alabilirim. Bu sebeple çirkin değilim, çünkü çirkinliğin etkisi, hayal kırıklığına uğratan gücü, para ile iptal edilmiştir. Bir birey olarak toplam ama para bana yirmi dört ayak verir: bu yüzden de total değilim... Param tüm engelliliğimi tersine çevirebilir mi?” (Eco, 2009:12). Kısaca estetik kavramının yanına artık farklı güzellik yorumları da eklenmektedir. Kapitalist dünya sistemi kişilerin düşünceleri kadar duygularını da törpüleyerek bakış açılarını değiştirmekte bu bağlamda ilişkilerin de seyrini yönlendirmektedir. Dolayısıyla burada Gül’ün “yakışıklı erkek” ten kastettiğinin ne olduğunu sorgulamakta fayda var. Gül yakışıklı erkekleri yeğlediğini söyler, ama statü ve toplumsal konum da onun için önemlidir, bu özellikler bir erkeği yakışıklı kılabilir. Çünkü Ender çirkin olduğu kadar kapitalist sistemin bütün nimetlerinden yararlanabilmiş, iyi bir iş, kazanç sağlamış zengin bir erkektir. Bu durumda güçlüdür de güç artık fiziksel olandan değil, paradan kaynaklanmaktadır. Ve Ender Marx’a göre güzel olarak adlandırabilecek özellikleri kapsar.

Büker’e göre, erkeğin yaşadığı deneyimler onun ne tür bir erkek olacağını da belirliyor. (Büker, 2001: 83) Ancak filmde izleyici Ender’e ilişkin somut bilgilere ulaşamıyor. Bu nedenle en küçük göstergeler bile değerlendirilmek durumundadır. Ender’in vücudunda net olarak görülen dövme bu konudaki az sayıdaki somut malzemelerden biri. Superman genel anlamı ile kötünün karşısındaki iyidir. Bununla birlikte gücün olumlamasıdır aynı zamanda. Ender’in böyle bir dövmeyle sahip olması kendisini iyi ve güçlü olarak aktarma isteğinden kaynaklanır. Burada şu soruyu sormak gerekir? Kişi güçlü ve iyi ise, bundan da eminse neden bu kavramları çerçeveleyen bir göstergeye gerek duyar? Buradan karakterimizin aslında güvensizlik ve tedirginlik, dolayısıyla kaygı içinde bulunduğunu söylemek de olanaklıdır. Bunun yanında Büker, Superman’ın kurumsal gücü olmadığına değinir ve Pecora’ya atıfta bulunarak Superman ile ilgili bir bakış açısı geliştirir. Pecora, sekiz yıllık bir dönemi kapsayan çözümlemesinde Superman’ın siyahları, toplumsal cinsiyeti ve sınıf kavramını dışladığı bulgusuna ulaşmıştır. Okuyucuya sorunların şiddetle çözümlendiği, kurbanların kadın olduğu beyaz bir dünya sunmaktadır (Pecora’dan aktaran Büker 2001: 84). Bu açıklamalar doğrultusunda Superman kavramına genellikle olumlu yargılarla yaklaşmanın yaygın olmasına karşılık, olumsuz yönlerini görmekte, bakış açısını bu yönde geliştirmekte yarar vardır. Adaleti ve gücü temsil eden bir karakterin altında yatan adaletsizlik kavramı Ender’in iç çelişkilerine de gönderme yapar gibidir.

Takip eden sahnede dört arkadaşın birlikteliği ile karşılaşır izleyici. Artık bir arada olmak zorunludur. Ender’in tekrar sigaraya başlaması Gül tarafından iradesizlik-oral fiksasyon (oral fixation) olarak yorumlanır. *Oral fiksasyon* olgunlaşma sürecinin belli bir noktasında duraklamasıdır. Bu olgunlaşmada geçici, süresiz ve normal bir blokaj olabilir veya daha sürekli ve patolojik olup nevrozlara veya kişilik sapmalarına yol açabilir. Bu terim Freud tarafından psikodinamik kişilik gelişimine ilişkin olarak kullanılmıştı. Freud’a göre, gelişimin oral, anal ve fallik safhalarında fiksasyon baş gösterebilmektedir. Bu safhalardan birindeki fiksasyonun, cinsel sapmalara neden olduğu ileri sürülmektedir. Böylece, bu safhalardan biriyle ilgili organ, anormal cinsel ilgi ve aktivitenin focusu olmaktadır.⁸ Dolayısıyla Gül’ün Ender’in ruhsal durumuyla yakından ilgilendiğini ve kendi teşhislerini koymaya başladığı noktadır bu. Elektriklerin kesilmesi geçmişle bütünleşen anıları uyandırır ve üç

⁸ Psikiyatrik sözlük-tanım ve terimler, <http://www.forumsitem.net/tip/47877-psikiyatrik-sozluk-tanim-ve-terimler.html>

arkadaş (Selda, Veli ve Ender) birlikte geçirdikleri çocukluk anılarını tazeler. Ancak burada Gül’ü farkındalıkla ötekileştirirler. Modern toplumun kurallarını benimsemiş ve geçmişini inkâr noktasında olan üç arkadaşın, geçmişlerini özlemle anmaları çelişkili ruh hallerini de ortaya koyar. Gül diğerlerinden farklı bir kimlik yüklenmektedir. Bu kimlik Fransız olmaktır. Burada önemli bir noktaya değinmekte yarar var. Gül’ün, üç arkadaşının karşısındaki bu durumu Ortner’in tanımladığı yapısal dezavantaj⁹ olarak yorumlanabilir. Rosaldo benzer bir olguyu vurgular. Ona göre, edinilen benliklerin sadece toplumsal cinsiyet değil, kültürel kimlik ve sosyal sınıfı da içerdiğini unutarak, cinsel kimlikleri ailedeki dinamiklere bağlı birincil etmenler olarak görme eğilimindeyiz (Rosaldo’dan aktaran Bachelard, 1996: 186). Genel anlamda en sık karşılaştığımız yapısal dezavantaj cinsiyet olduğu için diğer dezavantajlar göz ardı edilir. Dolayısıyla karşımıza çıkan durum tam da Ortner’in tanımına uymaktadır.

Ender’in anılarını anlatırken eşcinselliğe gönderme yapması, Veli’nin bu espiye eşlik etmesi dolaylı olarak toplum kurallarına uyumsuzluk olarak nitelendirilen ve gizlenmesi gereken gizi bir bakıma örtme, daha derine gömmedir. Konuşmanın içinde “mani değil” sözünün sıklıkla geçmesi Veli’nin durumu düşünüldüğünde ince bir ironi göze çarpar. Veli’nin cinsel eğilimlerini bilmeyen Ender’in yaptığı konuşmanın sonuçlarını izleyici sonraki bölümlerde görecektir. Her an her şey olabilir çünkü hiçbir şey hayatta “mani değil” dir.

Filme birçok kez dışarıdan vurulan kapı mekânı tehdit etmektedir. Yine bir sıçramalı kesmeyle Ender’in kapıyı kırarcasına eve girdiği sahneye döner izleyici. Kapı içerinin dışarıya, dışarının içeriye açıldığı geçiş bölümüdür. Sözer, Simmel’in kapı felsefesinden hareketle şunları söyler: “Kapıda söz konusu olan şey, içle dışın ayrılığının karşılıklı olarak ertelenmesi, içerinin dışarıya ya da dışarının içeriye alınması, bunun da kararsız bir biçimde yapılmasıdır (Sözer’den aktaran Şişmanoğlu, 2003: 43).

Perla Korosec -Serfaty “Experience and Use of the Dwelling” (Ev Deneyimi ve Kullanımı) adlı makalesinde evin “içerisi” ve “dışarılığını” Simmel’e gönderme yaparak “kapı” ve “pencere” analojisiyle dile getirmiştir. Kapı, iradeye bağlı olarak mahremiyete ya da belirsiz bir dışarıya açılır. Dahası, içimizde yapılanmış bir sınır olarak kapı, özgürlük isteğini hissettirir (aktaran Şişmanoğlu, 2003: 42). Ender’in girişi mahremiyetin ihlalidir ve Gül’ün tek kaçış noktası, özgürlüğüne çıkış yolu, Ender’in az önce kırarcasına girdiği kapıdır.

Ender Gül’ün Veli ile birlikteliğini sorgulamaktadır. İki farklı kültürün, hatta kendini modern olarak ifade eden bireyle (Gül) modern ile geleneksel kalıplar arasında sıkışmış ancak bunu kabullenememiş bireyin (Ender) çatışmasıdır bu. Ender Gül için Kierkegaard “bile” okuduğunu söyler. Gül’ün Ender’den Kierkegaard okumasını istemesi dikkat çekicidir, çünkü bu durum Gül’ün Ender’deki kaygı ve umutsuzluğu fark ettiği anlamı da taşır. Kierkegaard’ın en önemli argümanı kaygıdır. Hatta o, kronik melankolik biridir. Gül Ender’deki kaygıyı fark eder ve Kierkegaard’la bir tedavi önerir. Çünkü Kierkegaard’a göre, kaygı ne kadar derinse kültür de o kadar derindir. Yalnızca hayal gücünden yoksun bir aptallık bunu bir düzensizlik olarak kabul eder. Burada kaygı çok sonraki bir noktada, özgürlük, tarihinin mükemmel olmayan biçimlerinden geçmiş olarak en derin anlamda kendisine geldiğinde, melankoliyle aynı anlama sahiptir (Kierkegaard, 2010: 425). Dolayısıyla Gül, Ender’in sonraki noktada melankolik bir ruh haline gireceğinin önsezisiyle hareket etmektedir. Ender’in durumu ileride daha ayrıntılı olarak irdelenecektir, ancak özellikle belirtmekte yarar var ki “kaygı” argümanı Ender’de kayıp nesnesini bulamayışından kaynaklanmaktadır. Dört karakterin de arayışlarını tamamlamadıkları kayıp nesnelere tutunmaları ve tutundukları o yerde hiç beklemedikleri bir şekilde “ara” da kalmaları, aslında her birinin içinden bazen çok bazen az ortaya dökülen “kaygı”nın gerçek kaynağı olarak ortaya çıkar. Ender’in aşkı kaybetme korkusu sonunda kayba, Veli’nin erkek sevgiliye duyduğu özlem

⁹ Ortner, yapısal dezavantaj (structural disadvantage) terimini kişinin aleyhine işleyebilecek herhangi bir yapısal konumu (ırk, sınıf, kast, cinsiyet gibi) tanımlamak için kullanır (Ortner’den aktaran Kandiyoti, 1996: 186)

yokluğa, Selda'nın korkuları boşluğa ve Gül'ün yalnızlığı kimsesizliğe dönüşür ve her biri ayrı ayrı kişisel kayıplarının içinde kalırlar.

Şiddetli bir tartışma sonucu Gül Ender'e Veli'nin eşcinsel olduğunu söyler. Gül'ün bu bilgiyi nasıl aldığını izleyici yine daha sonra öğrenecektir. Bu bölümde “sığ arkadaşlık” kavramına değinmekte yarar var. Sırlar asla sır olarak kalmamaktadır. İzleyici kendini arkadaşlık kavramının kurallarını yıkan, hiçe sayan ilişkilerin arasında bulur. Veli çocukluk arkadaşının bir eşcinsel olduğunu bilmemektedir üstelik bunu Veli'nin eşi olan Selda da bilmemektedir.

Segal'e göre, “eşcinsellere, tersine çevrilmiş veya karışık bir cinsiyet oluşumuna sahip, doğuştan uyumsuz veya ‘sapkın’ kişiler olarak bakan ‘tıbbi’ anlayış, çağdaş Batı'nın cinsellikle ilgili düşüncelerine hâkim olmuştur” (Segal, 1992: 174). Egemen görüş eşcinselleri dışlamayı öngörmektedir. Bu durum toplum tarafından dayatılan kimlik açısından irdelenebilir. Birey olarak herkes etnik, sosyal, kültürel hatta cinsiyet kimlikleriyle doğar. Modern toplumun karmaşık yapısı bireye birden çok “kimlik” yüklemektedir. Etnik, cinsel, dinsel vb. Aynı zamanda kimlik bir bütünlük getirmez çünkü kimlikler de kendi içinde bölünür. Örneğin cinsel kimlik sadece kadınlık-erkeklik olarak ayrılıyor.

Kimlikler kendi içinde de ayrılmakta, Veli bu kimlik parçalanması bunalımını yaşamaktadır. Toplumun ona dayattığı cinsel kimlik “erkek” olmaktır. “Erkek” olmak ve bir kadın ile ilişki kurmak. Veli topluma karşı gelemmez ve var olan cinsel tercihi aykırı olmasına rağmen kendi tercihi ile bütünleşmiş olan kimliğinin dışına çıkarak toplumun dayattığı evlilik kurumuna bir kadın (Selda) ile girer. Ancak bu dayatma onun cinsel tercihinin gizlemesine karşın yok edemez ve bir erkek ile kendi tercihinin yaşamaya devam eder. Bu durum dayatılan role gizli bir başkaldırı örneğidir. Toplumun karşısında yer almak toplumun kurallarını çiğnemek anlamı taşımaktadır ve toplum tarafından dışlanmaya varan sonuçlar doğurur. Veli bu durumun bilincindedir. Özellikle cinsel kimlikler toplum tarafından büyük bir özenle korunmaktadır. Veli'nin kendisine dayatılan toplumsal rolünün dışına çıkarak toplumu karşısına almadan farklı bir hayat tarzını benimsemesi ve sessizce yaşamaması onun, Scott'ın sözünü ettiği, “gizli senaryo” sudur¹⁰. Scott'a göre, her gizli senaryo fiilen, belirli ötekileri - senaryonun gizlendiği kişileri- dışlayan sınırlı bir “kamu” içinde geliştirilir. Scott bu durumun sadece sözleri değil, bütün bir pratikler dizisini kapsadığına dikkat çeker (Scott, 1995: 39). İktidardakilerin kapsayıcı kurallarına karşılık alttakiler çıkış noktalarını gizli senaryolarında bulurlar. Scott'ın örneğiyle duruma açıklık getirelim:

... birçok köylü için, yasak bölgede avlanma, hırsızlık, el altından vergi kaçırma ve toprak sahipleri için kasıtlı olarak kötü iş yapma, gizli senaryonun parçasıdır. Hâkim elitler için gizli senaryo pratikleri, gizli lüks ve ayrıcalık, el altından kiralık katillerin kullanımı, rüşvet ve arsa tapularında tahrifatı içerebilir. Bu pratikler, her durumda, söz konusu tarafın kamusal senaryosunu ihlal eder ve mümkünse sahne gerisinde bırakılır ve dile getirilmez (Scott, 1995: 39).

Düzen yukarıdakilerin alttakilere kabul ettirdiği birçok yazılı yazısız kuralın varlığı ile devam ettirilir. Bu davranış şeklini belirleyici yazısız kurallara uymayanlar toplum tarafından dışlanır. Yazılı olanlara uymayanlar ise adalet sistemi tarafından özgürlüğün kısıtlandırılmasıyla cezalandırılır. Dolayısıyla bazı istek ve düşüncelerin dile getirilmemesi, hatta duygusal alandan düşünce düzeyine çıkarılmaması ya da toplumun nezdinde ifşa edilmemesi gerekmektedir. Scott'ın açıklamalarını Veli'nin durumuna uyarlarsak bir erkekle yaşadığı ilişkisinin neden gizli senaryosundan dışarı çıkmasına izin vermediğini anlamak kolaylaşır. Üstelik bu durum evliliğini de açıklamaktadır. Veli toplumu karşısına alacak cesarete sahip değildir. Belki de sadece babasını karşısına alacak cesareti yoktur. Ancak duygularını bastırmak yerine onları gizli olarak yaşamayı tercih eder. Veli'nin bu davranışını pasif bir

¹⁰ Scott, aşağıdakiler ile hâkim olanlar arasındaki açık ilişkiyi tanımlamanın kısa bir yolu olarak *kamusal senaryo* (vurgu Scott'a aittir) terimini kullanır (1995: 24). Bunun yanında “sahne arkasında”, iktidar sahiplerinin doğrudan gözleminin ötesinde yer alan söylemi nitelemek için *gizli senaryo* (vurgu Scott'a aittir) terimini tercih eder (1995:26).

direniş olarak düşünmek mümkündür. Veli topluma karşı çıkışını gizlese de kendi duygu ve düşünceleri doğrultusunda yaşamını şekillendirir. Giddens’e göre, yirminci yüzyılda endüstrileşmiş toplumların çoğunda geleneksel çekirdek ailenin yaygınlığı istikrarlı biçimde aşınmıştır. Şimdi, aile biçimlerinde büyük bir çeşitlilik vardır (Giddens, 2008:289). Türk toplum yapısı bu çeşitlilikten nasibini alsa da ataerkillik hala korunmaktadır. Dolayısıyla Veli’nin ilişkisini neden gizli yaşadığı da anlaşılabilir sebeplere dayanmaktadır. Ailedeki erkek eşcinsel olsa bile toplumun, hatta en yakın arkadaşının (daha da önemlisi eşin) bunu öğrenmesine izin verilmemektedir. Bunun yanında kişi benimsemesi beklenen kimlikleri özümseyemediği ve “içselleştiremediği” için tutarlılığını kaybetmektedir.

7. Bir Teselli Ver: Kalabalıklar İçinde

İki kadın arkadaşın(!) birbirlerine açılmaları, dertleşmeleri Selda’nın Gül’ün fotoğraflarını çektiği ve arkalarındaki duvara şehir görüntüsünün yansıtıldığı bir ortam içinde gerçekleşir. Her iki karakter de uzun süredir birbirlerini tanımalarına karşın birbirleri hakkında hiçbir şey bilmediklerinin farkına varmıştır. Duvara yansıyan kalabalık şehir görüntüsü ile Gül’ün ifade ettiği yalnızlık çelişki oluşturur. Gül ailesini ve annesiyle karşılaşmasını, sonrasında yalnız kalışını anlatır. Selda’nın içtenlikle onu tesellisi etmesi ve aile kavramına değinmesi fırtına öncesi sessizliği andırır. Yalanlarla sarmalanmış bu *ailede* Gül ne kadar mutlu olabilecektir? Sıklıkla karşımıza çıkan arabesk kavramını burada da görürüz. Gül paylaşımını çok arabesk bulur ve “acıların çocuğu” ifadesini kullanır. Oysa Orhan Gencebay’dan “Aramızda başka biri var ise, tertemiz aşkımı, bana geri ver” (Bir Teselli Ver şarkısından) dizelerini de mırıldanabilirdi. Ama Gül’ün aklına dizeler gelmez. Burada arabesk kavramı yine olumsuzlanmaktadır. Güngör’ün de belirttiği üzere, gelenekselden çağdaş giden bir toplumsal değişim ortamında bulunmaktayız. Bu nedenle de toplumumuzda eski ile yeni, yerli ile yabancı yan yana yaşamaktadır. Dolayısıyla da kapitalizm öncesi geleneksel üretim biçiminde zihinsel karşılığı olan sanat biçimi ile, çarpık da olsa kapitalistçe bir üretim biçiminin getirdiği toplumsal ilişkilerin zihinsel üretimi olan sanat biçimi karşı karşıya gelmiş ve birbirine karışmış durumdadır (Güngör, 1993:14). Bu nedenle de toplum olarak ne gelenekselin tam olarak işlevsizleştiği ne de çağdaş olanın tam olarak işlevselleştiği bir kültürel ve toplumsal ortama sahibiz (Güngör, 1993:15).

Bu, arada kalmışlığın somut görünüşleri köyle kent arasında, doğuyla batı arasında gidip gelen, ama hiçbirisinin de özelliklerini tam olarak taşımayan arabeskle ortaya çıkmıştır (Güngör, 1993: 15). Gül yalnızlığının ve arada kalmışlığının farkındadır ancak yine de kendini arabesk kültürün yakınında hissetmemekte kendini o kültürden, Orhan Gencebay’dan teselli istemekten soyutlamaktadır.

Yine bir sıçramalı kesmeyle Ender ve Gül’ün parkelerin üstünde uzandıkları ve birbirlerine yalanlarını yeni yalanlarla destekleyerek anlattıkları zamana döneriz. Ender “seni hiç aldatmadım” der, Gül bunu onaylar ve sevgisini itiraf eder. Yalan üzerine birçok tanım yapılmıştır ancak en yaygın olarak kullanılan “bilerek ve isteyerek gerçeğin gerçek olmayan ile yer değiştirilmesi” olarak ifade edilebilir. Ancak burada önemli bir vurgu yapmakta yarar var çünkü Arslan ve Evliçe’ye göre bir *yalan* sıkça ve sürekli olarak dile getirilirse giderek gerçeğin yerini alabilir (Evliçe, 1995:69). Her ne kadar birey yalan kelimesinin önüne bazı sıfatlar ekleyerek yanıltma çabalarını haklı çıkarmaya çalışsa da Burt, erişkinlikte yalan söylemenin her koşulda “kendisinin” (vurgu yazara aittir) patolojik olduğunu belirtir. (Aktaran, Arslan ve Evlice, 1995:70) Deutsch, *psödologia*’yı, geçmişteki gerçek yaşantıların bilinçdışındaki anılarının uygun olmayan bir zamanda yeniden ortaya çıkışı olarak yorumlamış ve *psödologia*’nın içeriğinin genellikle cinsellikle ilgili olduğuna dikkat çekmiştir. Düşlemsel yalanlarda¹¹ bastırılmış anıların özgül bir biçimde anımsanması söz konusudur; anımsanan gerçeğin yerini almış bir düşlemdir (aktaran, Arslan ve Evlice 1995:70). Dolayısıyla karşılaştığımız yalanların genellikle cinsellik ve ilişkiler konusunda kendilerini göstermesi çok da yadırganamaz.

¹¹ Psödologia fantastika

Selda ve Veli'nin birlikte geçirdikleri geceye tanık olunan bölümde dikkat çeken nokta Gül'ün çektiği Selda'nın fotoğraflarını evinin duvarına asmış olmasıdır. Selda, Veli ve Gül'ü gözetler gibidir, onun hayali hep aralarında kalacaktır ancak en büyük sorunları bu değildir. Veli çok istemesine rağmen Gül ile birlikte olamaz. Gül'e durumunu anlatır. Veli'nin kendini ifade tarzı dikkate değerdir:

“Eğer her şey başka olsaydı, senin her şeyine o kadar çok âşık olurum ki...

Başka zaman,

Başka ahlak,

Başka ülke...

Ama zaman bu zaman,

Ülke bu acayip ülke ve bu ülkede yaşayan Veli de bir ibne...”

Gül ile ayrılımlarının ardından Ender Gül'ün evine, birlikteliklerinin başladığı noktaya taşınmış ve kendini dış dünyadan soyutlamıştır. Yıllarca aradığı huzuru eski sevgilisinin büyük annesinin evinde bulması onu bile şaşırtmaktadır. Tüm peygamberler, gurular, piriler hayatlarında bir dönem inzivayı kullanmışlardır. Bunun nedeni ortamın enerjisidir. Diğer yandan bir arada olmak, olumlu enerjiyi paylaşabildiği gibi, olumsuz da paylaşabilir. Horney'in nevrotik coşkusal yalıtımının tanımı Ender'in durumuna uymaktadır. Horney'e göre, belirleyici olan, bu insanların kendileriyle başkaları arasına coşkusal bir uzaklık koymaya duydukları içsel ihtiyaçtır. Dolayısıyla bu onların ister sevgide, kavgada, iş birliğinde, ister rekabette olsun, başkalarına şu ya da bu yolla coşkusal açıdan katılmamaya yönelik bilinçli ya da bilinçsiz kararlarıdır. Çevrelerine, içine hiç kimsenin giremeyeceği bir tür büyümlü çember çizerler. Ve insanlarla yüzeysel olarak “iyi geçinebilmelerinin” nedeni işte budur. Bu ihtiyacın zorlanımlı yapısı, bu insanların sihirli çemberleri ihlal edildiği zaman dünyaya gösterdikleri kaygı tepkisinde kendini ele verir (Horney, 1999:68). Ender'in durumu bir inzivayı değil daha çok bir soyutlanmayı andırır. Bununla birlikte Horney'in de belirttiği gibi, belki de bu tanımlamanın en iyi yolu, bu insanların kendilerine karşı ya da yaşama yönelik “seyirci” tutumlarıyla aynı olan bir tutuma sahip olduklarını söylemek olacaktır. Bu nedenle sık sık kendi içlerinde sürüp giden olayların usta bir gözlemcisi olurlar. Bunun en açık örneği bu insanların rüya sembolleri konusunda sık sık sergiledikleri akıllara durgunluk veren anlama yetisidir (Horney, 1999:66-67).

Ender'in bu durumu aslında kaygıları ile bütünleşmektedir. Kierkegaard'a göre, “kaygının diyalektik belirlenimlerini göz önüne aldığımızda, kesinlikle bunların psikolojik muğlaklığa sahip oldukları görülür. Kaygı hem bir sempatik antipati ve hem de bir antipatik sempatidir. Sanırım, bunun, üzerine konuştuğumuz aşırı arzudan tamamen farklı bir anlamda psikolojik bir belirlenim olduğu kolaylıkla görülür” (Kierkegaard, 2010:424).

Günlük'teki bir pasajda şöyle yazar:

... Kaygı insanın korktuğu şeyi arzulamasıdır, sempatik bir antipatidir; kaygı bireyi kısılcına alan yabancı bir güçtür ve birey kendisini ondan kurtaramaz ve kurtarmakta istemez, çünkü korkar, ama korktuğu şeyi arzular. Kaygı insanı güçsüz yapar ve ilk günah her zaman güçsüzlükte olur; o halde o, belli ki sorumluluktan yoksundur, ama bu yoksunluk gerçek tuzaktır (Kierkegaard, 2010: 424).

Dolayısıyla Ender korkmaktadır. Bağlılık onda korku haline neden olmaktadır. Göle'ye göre, Grek tıbbi, Hippokrates'le birlikte insan doğasını dört vücut sıvısıyla ayırıştırarak, doğadaki dört unsura gövdede bir karşılık buluyor. Sağlık dört sıvının dengesiyle sağlanıyor; hastalık ise bu dengenin bozulmasıyla, sıvılardan birinin artmasıyla ortaya çıkıyor. Uzun süren korku ve kaygı, melankolinin rastlanan en eski tanımı olarak kabul ediliyor (Göle, 2007:163). Bu kaygı Ender'i melankoliye itecektir.

Yas ve Melankoli makalesinde Freud yası şöyle tanımlar:

Yas genelde sevilen bir kişinin kaybına ya da bir soyutlamanın (ülke, özgürlük, ideal vb.) kaybına verilen tepkidir. Bazı insanlarda aynı etkiler yas yerine melankoliye sebebiyet verebilir (Freud, 2007: 219).

On altıncı yüzyılda, melankoli üzerine en kapsamlı çalışmalardan birini yapan Robert Burton, *The Anatomy of Melacholy*'nin üçüncü bölümünde dev bir ok çıkararak aşk melankolisinin adını koyar. Konu aşk hastalığı, asla ulaşamayan aşkın yarattığı düş kırıklığından yitirilmiş aşk nesnesinin ardından gelen bunalım hallerine, aşkın her yüzünü kaplar (Burton, 2007: 164). Ona göre aşk, melankolinin bir türüdür. Bununla birlikte Göle bu hastalığın çözüm önerilerine de değinir. Ona göre ilk bakışta çok çelişkili görünse de aşk melankoliğinin fırsat buldukça – uygun bir kişiyle- cinsel ilişkiye girmesi, çoğunluğun fikir birliği ettiği bir çözümdür. Boşalma hastalığı yok eder ya da gerilemesini sağlar. Bu uygulamayı düzenli aralıklarla, olabildiğince sık tekrarlamamanın da zararı olmaz (Burton, 2007: 167). Dolayısıyla bu açıklama Ender'in Gül'e benzettiği (uygun bulunduğu) bir fahişeye birlikteliğini anlamak için yeterlidir. Ender bu durumundan kurtulmak için kendi çözümlerini geliştirir ancak başarılı olamaz. Başarısız olmasının en önemli sebeplerinden biri de belki de Gül'ün evinde yaşamaya devam etmiş olmasından kaynaklanır.

Göle bu durumu şöyle tarif eder:

“Yetersiz olduğu bilinse de tebdil-i mekân da ferahlık vardır. Aşk melankolisine yakalanmış olan talihsiz kişi, aşk nesnesinden olabildiğince uzaklaşmalı, ona sevdiğini hatırlatacak yerlerden, aşkın kıyısından bucak bucak kaçmalıdır ve dönmek için hiç acele etmemeli, dönüşü olabildiğince, bazen sonsuza dek ertelemelidir” (Burton, 2007: 167).

Özellikle son yıllarda melankolik ruh hallerinin arttığı bilinmektedir. Burton bu durumu düzenin kendisinin melankoliyi üretmesine bağlamaktadır. Ona göre, melankoli giderek düzenin bir parçası haline gelmektedir. Yükselen düzenin iktidardan dışladığı kentsoylular, kent soylu değişimlerden umduğunu bulamayan aydınlar, atomlaşan birey ile birlikte gelişmeye başlayan yalnızlık duygusu, küskünlük, içe kapanma gibi ruh halleri, çalışma ahlakıyla ters düşen ve geçmiş yüzyıllarda bilinmeyen can sıkıntısı olgusu, kent yaşamına ve sanayileşmeye tepki olarak doğaya sığınma isteği, hep yeni düzenin doğurguları olarak melankolinin toplumsal/ kültürel kaynaklarını oluşturmaya başlamışlardır (Burton, 2007:189).

Freud *Haz İlkesinin Ötesinde* adlı makalesinde, insanda iki tür içgüdü olduğunu söyler. İlki, ölüm içgüdülerine denk olan ego-içgüdüler; ikincisi de yaşama içgüdülerine denk olan cinsel içgüdülerdir. Ego içgüdülerini ego kateksislere, cinsel içgüdülerini de nesne kateksislere denktir (Freud, Aktaran Kamışlı, 2007: 218). Ender'in durumundaki çok açık umutsuzluk ego-içgüdülerinin baskınlığından kaynaklanmaktadır. Kierkegaard için umutsuzluk ölümcül hastalıktır. “Bu hastalıktan ölünmesinden veya bu hastalığın fiziksel ölüme sona ermesinden çok, bu hastalığın işkencesi, can çekişen ama ölemeden ölümlü savaşı gibi ölememektedir, sürekli bir can çekişme hali içindedir. “Ölümcül hastalık dar anlamda kendisinden sonra hiçbir şey bırakmadan ölüme giden bir hastalık demektir. Ve umutsuzluk budur. Umutsuzluğun özü yaşamın hiçbir şey olmamasıdır. Platter'e göre bu herkesin ortak derdidir, Eros'un oklarından kaçış da kurtuluş da yoktur. Bu belaya yakalananlar aşkta bir umut ışığı gördükleri anda, sevinç içinde kendilerinden geçerler, ne yaptıklarını bilmeksizin saçmalarlar, müstehcen davranışlarda bulunurlar, hatta kimi zaman hiç utanç duymaksızın en adi suçları işlerler, kendilerini olmadık tehlikelere atarlar. Öte yandan, aşklarının karşılıksız kaldığına kani olurlarsa, acıların en kesifine kapılır, asla avutulamazlar. Kimi kendi canını yarmaya, hatta canına kıymaya kadar vardırabilir işi (Platter, 2007:165). Ender aşkının karşılıksız olduğuna ikna olmuştur. Tüm denemelerine rağmen çıkış noktasını bulamadığı oranda intihara adım adım yaklaşır.

“Eğer her şey başka olsaydı”

Sonuç

Göstergebilimsel çözümleme yöntemi, her sanat dalında olduğu gibi sinemada da üstü örtülü olan göstergelerin ortaya çıkarılmasında kullanılan etkili bir yöntemdir. Göstergebilimin sinemaya uygulanmasındaki amaç, görsel sanatların diğer alanlarında olduğu gibi sinemanın da temelini göstergelere dayanıyor olabileceğini ve bu göstergelerin göstergebilimsel analiz ile ortaya çıkarılmasını sağlamaya çalışmaktır.

Son dönemlerde uluslararası platformda kendine geniş bir yer edinen Türk Sineması 1990'lı yıllarda gelişmeye başlayan göstergebilim yönteminden yararlanarak sinema ve göstergebilim yöntem arasındaki bağlamı açık olarak ortaya koymaktadır. Diğer ülke sinemalarında olduğu gibi Türk sinemasında da göstergebilime yer verilmeye başlanması değişen dünya düzeninde ülkemizde her açıdan gelişmelerin takip edildiğinin en önemli kanıtını oluşturur. 2008 yılında Ümit Ünal'ın yönetmenliğini yaptığı bu film göstergebilimin sinemaya uyarlanmasıyla ilgili olarak dikkat çeker, sinematografinin göstergebilimsel analize uygunluğunu ve çözümlemecilere sunduğu olanakları ortaya çıkarır.

Görüntülü anlatım yönetmeni dar kalıpların içine sıkıştırırken göstergebilim her nesne ve söze anlamlar yükleyerek izleyiciye istenen duyguyu aktarmaya yardımcı olur. Anlamını bağlamından koparmadan aktarmanın yolunu arayan sanatçılardan biri olan Ümit Ünal göstergeleri kullanarak izleyiciye dokunur, karakterlere ruh katar ve yöntemin önemine vurgu yapar. Hiç tanımadığımız dört insan arasındaki ilişkiler ağı sözel ifadelerden çok her nesnelerin işaret ettiği düzleme paralel olarak izleyiciye kolaylıkla ulaşır.

Buradan hareketle Göstergebilimsel çözümleme yönteminin sinemada uygulama alanı bulabilen bir yöntem olduğu, göstergelerin sinema filmlerindeki anlamın oluşmasına görsel bir etki sağladığı açıktır. “Ara”, filminin içinde yer alan her gösterge verilmek istenen anlamla örtüşerek kendine önemli bir alan açar. Bu bağlamda Türk sinema sektörünün yöntemin anlam ve önemini hızlı kavrayarak değişime ayak uydurduğunu belirtmekte fayda vardır. Yaşamın kendisinden beslenen bir dalın her anlamda “yeni olan” a açık olması şaşırtıcı değildir, sinema ve göstergebilim arasındaki bağların güçlülüğü tam olarak bu nedenlerden dolayı araştırılmaya değerdir. Son dönem Türk sineması yönetmenlerinden biri olarak dikkat çeken Ümit Ünal'ın çalışması göstergebilimsel yöntemi ön plana çıkarır.

Ender ölmüştür ancak geride kalanlar için hayat devam etmektedir. Gül evi satmaya karar verir ve evinde emlakçıyla buluşur. Emlakçı Ender’e benzemektedir. İzleyiciye “Acaba Ender başka bir hayat yaşamış olsaydı” sorusunu sordurtan bir sahnedir bu. Lowen’e göre, insan yaşadığı kâbusu kolay kolay unutamaz. İnsanın yapabileceği tek şey kâbusun gerçek olmayan başka bir dünyaya ait olduğunu düşünmektir (Lowen’den aktaran Bükler, 2001:83). Ancak Gül başka bir yol tercih eder ve kâbusunu tazeler. Emlakçıyla birlikte olması Gül’ü kâbusuna yaklaştırır. Onun için hayat devam edecektir ancak kâbuslar hep geri gelecektir. Geride kalanlar hep “ara” da kalacaktır, Necatigil’in mısralarındaki gibi: “Ölüm, aradan çıkmaksa yaşamak ‘arada olmak’ tır”. Yaşamak arada kalmaksa şairin dediği gibi, film kişilerimiz yaşadılar, ama birisi “vuruldu”. Vurulan (Ender) ardında “ara” da kalmaya devam edecek olan üç kişi bıraktı. Onların sonlarını bilmiyoruz, ama bu deneyimin onlara çok şey kazandırdığını biliyoruz, edinilen yaşanmışlıklar onlara yol gösterir, belki de vurulmadan yaşamlarını sürdürürler, yeni evlerde, yeni ilişkilerle, arabesk acısı ile belki de acıların çocuğu olmadan!

Sonunda geriye kalan herkes kendisi için savaşmaya karar verir, yeni stratejiler belirlenir, başka başka kişilerle yeni ittifaklar kurulur ve arada kalanlardan bazıları kaybeder, çünkü aşta ve savaşta bütün silahlar yaralar. Bütün mesele bu arada kalmışlıktan kimin sağ çıkıp yoluna devam edeceğidir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akpınar, Ayşen; Dedehayır, Handan (Der.), (2009), *Kadın ve Mekân*, İstanbul: Turkuaz.
- Ayvazoglu, Beşir (2000), *Güller Kitabı*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bachelard, Gaston (1996) *Mekânın Poetikası*, çev. Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bayraktar, Nesrin (2014) “*Dilbilimi*”, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Bükler, Seçil; Akbulut, Hasan, (2009), *Yumurta: Ruha Yolculuk*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Courtes, J. (1976) “*Introduction à la Sémiotique Narrative et Discursive Méthodologie et Application*”, Paris: Hachette.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2016) “*Anlatıbilime Giriş*”, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Eco Umberto (2009) *Çirkinliğin Tarihi*, İstanbul: Doğan Yayınları.
- Eco Umberto (1996) *Gülün Adı*, çev. Şadan Karadeniz, İstanbul: Can Yayınları.
- Fontanille, J. (1999) “*Sémiotique et Littérature Essais de Méthode*”, Paris: Presses Universitaires de France.
- Gödelek, Kamuran (2010) *Kierkegaard*, İstanbul: Say Yayınları.
- Güngör, Nazife (1993) *Arabesk: Sosyo-kültürel Açından Arabesk Müzik*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Gürbilek, Nurdan (2005) *Ev Ödevi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan (2009) *Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Horney, Karen (1999) *Ruhsal Çatışmalarımız, Yapıcı Bir Nevroz Teorisi*, Ankara: Öteki Psikoloji Dizisi.
- Kandiyoti, Deniz (1997) *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar, Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kıran, Zeynel ve Kıran (Eziler) Ayşe (2000) *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Kıran, Z. & Eziler Kıran, A. (2007) “*Yazınsal Okuma Süreçleri*”, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

- Kierkegaard, Soren (2009) *Ölümcl Hastalık Umutsuzluk*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Küçükdoğan, Rengin (2009) “*Reklam Nasıl Çözümleir*”, İstanbul: Beta Yayınları.
- Lurie, Alison (2000) *The Language of Clothes*, New York: First Owl Books.
- Özbek, Meral (2010) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim yayınları.
- Rifat, Mehmet (2013) “*Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*”, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Segal, Lynne (1992) *Ağır Çekim, Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scott. C. James (1995) *Tahakküm ve Direniş Sanatları, Gizli Senaryolar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saussure, de Ferdinand (2014) “*Genel Dilbilim Yazıları*” (Çev. Savaş Kılıç), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Walter Benjamin (2002) *Pasajlar*, çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Makale ve Sempozyumlar ve Tezler

- Akalın, Mehmet “*Orta Sınıfa Yönelik Konut Reklamlarının Göstergebilimsel Yöntemle Analizi*”. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 6 / 2 (Aralık 2015): 487-514.
- Arslan, Halime; EVLİCE Yunus Emre (1995) “*Psodologia Fantastika (Düşlemsel Yalan)*”, Kriz Dergisi. 3 (1-2) 69-72.
- Büker, Seçil (2001), *Korku Burnu’nda Ölümsüz Tanrı Yıldıza Karşı*, Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Büker, Seçil (2001) “*Kimlik Değiştirme Aracı Olarak Şal: Lekeli Kadın*”. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası İletişim Sempozyumu.
- Dervişcemaloğlu, Bahar (2008) “*Göstergebilim*”, <http://www.egeedebiyat.org/docs/493.pdf>, (Erişim: 24.06.2019).
- Kalkandelen, A. Halil (2008), *Nevai Bahçesinde Güller, Goncalar*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 29, s: 103-117.
- Kamışlı, Elif (2007) “*Melankoli ve Parlayan Zırhlı Şövalye Sendromu*”, *Cogito*.
- Kurtuluş, Kemal, (1973) *Reklâm Harcamaları*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayın No: 1830, İşletme Fakültesi, No:16.
- Özcan, E. (2007) “*Göstergebilimsel Açından Reklam Dilinin Tüketim Toplumuna Etkileri*”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Grafik Bölümü.
- Şişmanoğlu, Şehnaz (2003) *Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hali*, Ankara: Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1986), İstanbul: Dergâh Yayınları, Cilt 3.