

HAFIZA MEKÂNIN ÖLÜ ZAMAN SIZINTISI: *MUSTANG*

Yıldız Derya Birincioğlu

İstanbul Gelişim Üniversitesi
UBYO

Öz

Deniz Gamze Ergüven'in "En İyi Yabancı Film" dalında 88. Akademi Ödülleri'ne Fransa'dan aday olarak gösterilen *Mustang* (2015) filmi, Türkiye'deki geleneksel kadın-erkek rollerini, kadın-erkek arasındaki güç ve iktidar ilişkisini ele alır. *Mustang* bu girift ilişkiyi taşrada yaşayan yetim beş kardeşin oynadığı bir oyunun çevredekiler tarafından farklı yorumlanması sonucu değişen hayatlarını ve özgürlük mücadelelerini konu edinerek sunar. Film, anlatısında hafıza mekân olarak kullandığı taşrayla toplumsal cinsiyet rollerine dair derin sorgulamalar içerirken kullandığı zamansal izleklerle siyasal iktidarın bu söylemlerine dair eleştirel bir bakış açısı sunar. Çalışmada *Mustang* filminde zaman-mekân ilişkisinin nasıl kurulduğuna, zamansal ve mekânsal göstergelerin hangi bağlamda ve nasıl kullanıldıklarına, filmin zamansal ve mekânsal göstergeleri kullanarak kolektif ya da bireysel belleği nasıl yeniden ürettiğine, kullanılan imgelerin *Mustang* filmi özelinde ayırt edici yanlarının neler olduğuna dair bir bakış açısı ortaya koymak amaçlanır. Bu çalışmada *Mustang* filminin sahip olduğu döngü, Gilles Deleuze'ün "hareket imge", "zaman imge" ve Daniel Frampton'ın "film-zihin" kavramlarından yararlanılarak çözümlenir.

Anahtar Sözcükler: Zaman imge, hareket imge, film-zihin, hafıza-mekân, ölü zaman.

Memory Space's Dead-Time Leak: *Mustang*

Abstract

In Deniz Gamze Ergüven's film *Mustang* (2015), which was nominated for an award at the 88th Academy Awards ceremony, traditional female-male roles and the power relationships between them are addressed. *Mustang* explores these intricate relationships by narrating the changing lives and struggles for freedom of five orphaned sisters as a result of complaints in their neighborhood about a game they were playing with friends. The film develops a critical discourse about power by using temporal themes and questions gender roles in the neighbourhood in terms of memory space. The article examines how the time-space relationship is created, how temporal and spatial indicators are used, and how these indicators convey both collective and personal memories. It also presents a point of view concerning distinctive symbols used in *Mustang*. The loop in the film is analysed through Gilles Deleuze's "movement image" and "time image" and Daniel Frampton's concept of "filmind".

Keywords: Time image, movement image, filmind, memory-space, dead time.

Bu çalışma 30 Mayıs 2016 tarihinde sinecine dergisine ulaşılmış, 2 Ağustos 2016 tarihinde kabul almıştır.
deryabirincioğlu@gmail.com

Giriş

Göstergelerin ve imgelerin yarattığı dil dizgesinin hareket ve zamanla ilişkisi sonucu kavramsal bir boyut kazanan sinema, düşünceye yeni bir perspektif kazandırır. Anlatı ve kurgu, sinemada yer alan zaman-mekân algısı ve tasarımını etkiler. Anlatıdaki yer alan bütünlük bozulduğunda zaman-mekân imgesi, sorgulama, dönüştürme ve kavrama nesnelere haline gelebilir. Anlatı içerisinde sinemasal zaman ve mekân yapı değiştirdikçe seyirciye karakterin zihni dışında, sinematografik öyküyle biçimlendirdiği bir film zihni sunar. Hareketlilikten durağanlığa ilerleyen “film-zihin”de (Frampton, 2013) imgeler ve sesler bellek haritalarını şekillendirerek bizi biz yapan anlatı kodlarıyla dramatik düşünceyi derinleştirir. Bu doğrultuda sinemanın toplumsal olaylara ve konulara dair en mahrem ve en aleni arzuları şekillendirerek hafıza mekânları oluşturduğu söylenebilir. Simgesel, kalıplaşmış, bulanık ve yolculuk mekânlarıyla toplum üzerine fikir sunma, yorumlama, yerinden etme, eğip bükme gibi işlevleri harekete geçirebilen görsel anlatı metinleri/sinema, dış gerçeklikten uzak kurmaca imgeler ve göstergeler evreni de sunarak her gün yeni anlamlar üretir.

Sinemada kolektif hafızayı üretilen mekânlardan biri taşradır. Kimi zaman tekinsiz kimi zaman da sığınılacak bir mekân olan taşra, sahip olduğu ve ürettiği değerlerle toplumun en bilinen ve reddedilen yönlerini oluşturur. Gerek merkezin ötekisi olarak mekânsallaştırılan gerekse geleneğin ve gelenekselciliğin son kalesi olarak tasvir edilen taşra, modernleşme ile beraber yitirilen zaman ve toplumsal değerleri vurgulayan hafıza-mekân olarak kurgulanır. Taşra, içinde yaşayan insanların yaşam tarzlarını, düşünme pratiklerini, hayata bakışlarını ve hayatı yorumlama şekillerini muhafazakâr ideolojilerle yeniden inşa eder. Farklılıklara karşı dini ve muhafazakâr düşünme refleksini canlı tutar. Bu bağlamda Türk sineması, mekân olarak kullandığı taşrayı, çoğu zaman karakterin/karakterlerin hafızası olarak düzenler. Deniz Gamze Ergüven’in hareketlilik izlenimi veren zaman algısı üzerinden durağanlık yarattığı *Mustang* (2015) filminde karakterin/karakterlerin içinde yaşadığı coğrafyanın hafıza-mekâna dönüştüğü söylenebilir. Filmin, Lale ve kardeşlerinin taşradaki sıkışmış yaşamlarını, taşrada kadın olmanın ne demek olduğunu, toplumsal cinsiyet rollerinin kimler tarafından nasıl belirlendiğini ve toplumsal değer yargılarının gücünü akan zaman ve duran zaman karşıtlığında anlatması, Slovaç Zizék’e atıfla yönetmenin taşraya bakışının yamuk bakış olması nedeniyle çözümlenmeye değerdir. Zizék bu durumu “bir şeye dosdoğru bakarsak, yani gayri şahsi, nesnel biçimde bakarsak, şekilsiz bir noktadan başka bir şey görmeyiz. Nesne, ona ancak belli bir açıdan yani

arzunun desteklediği, nüfus ettiği ve çarpıttığı şahsi bir bakışla baktığımız taktirde açık seçik özellikler kazanır” şeklinde ifade eder (Zizek, 2004, s. 27). Ergüven taşraya dair yamuk bakışını film-zihnin çizgisel ve kronolojik zamanı, geçmişin şimdide yaşatıldığı zaman ve ölü zaman ya da akışkan zaman olmak üzere üç farklı zaman kullanımı üzerinden kurar.

Yaratıcı anlatının/*Mustang* filminin merkezde akıp giden zamanın aksine taşrada hareket ve eylem azlığının sonucu ortaya çıkan durağanlık, sakinlik, sıkışmışlık, tıkanmışlık ve ileriye gidememe durumunu yamuk bakış şekillendiren ölü-zaman anlatısı olarak ifade etmesi ve toplumsal cinsiyet rollerine dair oluşan/oluşturulan hafızayı sorunsallaştırması bu çalışmanın oluşmasını tetikleyen nedenlerden biridir. Çalışmanın amacı *Mustang* filminde zaman-mekân ilişkisinin nasıl kurulduğunu ve nasıl kullanıldığını, dil ötesi gösterge sistemlerine de işlerlik kazandırılarak anlambilimsel olarak ortaya koymaktır. Dilin stratejik olarak kullanımı ikna, algılama ve hatırlama alanlarını etkili bir şekilde belirler. Söz ve biçimle ilgili olan dil, verili durumlarda ifadenin en etkili şekilde nasıl aktarılabileceğini ve kodlama biçimlerinin davranış ve tutum değişikliklerini nasıl yönlendireceğini belirler (Barthes, 1999, s. 24). Dilin değişmeceli kullanımı sadece sözel unsurları değil görsel metinleri de içerir. Metnin dilbilimsel biçiminin incelenmesi ve anlamsal yapısının tartışılmasında “çok anlamlı dizgelerinin” yoruma açık olması nedeniyle metnin “anlamlı sonsuz dizge” olarak kabul edilmesi ve her şeyi söyleyebilme imkânının olduğunun iddia edilmesi mümkün değildir. Bu aşamada anlamlar içinde yer alan tutarlı bağlantılar ve ilişkiler ağı önem kazanır (Yengin, 1996, s. 90).

Charles Sanders Peirce’ın (1984 s. 228) dış dünyadan gelip bizi uyaran ve zihnimizde bir şeylerin canlanmasına yol açan her türlü uyarıcının oluşturduğu sistemin analizi olarak tanımladığı göstergebilimin, dil, düşünce ve anlam arasındaki yörüngelerde genişleyip daralarak ilerlediği, her şeyi söylemeyi amaçlamak yerine birbiriyle ilişki içinde bulunan derin yapıların yorumlanmasını sağladığı söylenebilir. Film-öykü sürecine ait temel ve yan anlamsal malzemeler bu derin yapılar tarafından saptanır ve filmsel anlamlandırma sisteminin ortaya çıkmasına yardımcı olur. Stephan Heath’in de (1973, s. 12) vurguladığı gibi egemen kodların altında işleyen filmsel anlatımın neler olduğunun ortaya konulmasında ve yönetmenin kendinden önce var olan kodlar aracılığıyla filmsel anlamı nasıl ürettiğinin belirlenmesi aşamasında filmin mesajlarından ziyade mesajların üretilmesini sağlayan anlamlandırma sistemleri üzerinde durulmalıdır. Böylelikle filmsel anlam yönetmenin dışında yeniden üretilen bir yapı haline dönüşebilir (Wollen, 2004, s. 165). Dolayısıyla çalışmada Deniz Gamze Ergüven’in *Mustang* filminde anlam yaratmak için hangi sinemasal kodları kullandığı anlamlandırma sisteminin yorumlanması

aşamasında önem kazanmaktadır. Bu çerçevede makalede, *Mustang* filminde anlam üretmek için kullanılan sinemasal kodlar Gilles Deleuze'un "hareket imge", "zaman imge" ve Daniel Frampton'ın "film-zihin" kavramlarından yararlanılarak ortaya konulacak ve kodlar yoluyla seyirciye sunulan sinemasal tarzın neler olduğu incelenip yorumlanacaktır.

Film Yöneliminde Hareket İmge Zaman İmgeye Karşı

Gündelik yaşamda zaman, kronolojik ve çizgisel olarak ilerler, zamanın uzatılması ya da kısaltılması mümkün değildir. Sinemada ise zaman, gündelik yaşamdan ödünç alınan gerçek zaman-mekân imgeleriyle kurulmasına rağmen eğilip bükülebilir. Sinema da felsefe gibi kavram ve imge yapısı üzerine kurulu olduğu için hareket ve zaman imgeleriyle düşünce tarihine yön verir ve gerçekliği yeniden üretir (Deleuze, 2009, s. 156).

Söz ve iletişimden bağımsız imge ve göstergelerin kompozisyonunu oluşturan sinema, düşünceyi hareket-imge ve zaman-imge ile kavramsallaştırarak yeni yaşam olasılıklarını üretir. Var olan enformasyon iktidarının hükümsüzlüğü, enformasyona direnç göstererek imgeyi ters yüz eden bir form oluşturur. Bu noktada Deleuze'e göre sinema her imge çerçevesi içinde, çerçevesi yoluyla zihinsel bir ilişkinin sergilenişini sağlarken (Deleuze, 2009, s. 258-260) Frampton ise sinemanın "film-zihin" ve seyirci zihninden oluşan çift yönlülüğüne vurgu yapar.

Deleuze sinemayı *The Movement Image (Hareket İmge, 2006)* ve *The Time Image (Zaman İmge, 2009)* adlı çalışmalarında iki sinematografik imge –"hareket imge" ve "zaman imge"- üzerinden ele alır. "Hareket imge"yi incelediği kitabında sinemada yer alan algı imgesi, duygulanım imgesi ve eylem imgesi gibi imgeleri tanımlar. "Hareket imge" ve "zaman imge" arasındaki geçişliliği İkinci Dünya Savaşı ve beraberindeki dönüşüm ile ilişkilendirir. Sinema "hareket imge"nin kendisinden beslenir. "Hareket imge" seyirciyi gerçek ve gündelik hayattan alarak o dünyanın sanal düzlemine götürür. Hareket ile var olan şey, o şey olmaktan çıkar ve değişir (Deleuze, 2006, s. 57). Deleuze "hareket imge"yi kendi süresi olan tek imge olarak görür. "Hareket imge"de zaman kronolojik ve ardışık –geçmiş, şimdi ve gelecek- olarak imgeyi belirli bir süreklilik içinde belirler (Deleuze, 2009, s. 81). Deleuze'e göre imge görünen şeydir ve görünen şey de sürekli hareket halindedir. Evren hareket halindeki bu imgelerin bütünüdür. Evrende var olan tüm imgeler birbirleriyle hareket halinde anlamlar üretir. Deleuze'e göre sinema bize, kendine hareketin eklendiği bir imge vermez, doğrudan doğruya hareketin imgesini verir (Deleuze, 2006, s. 2). Bu noktada algılama mekanizması sinematografik algıdan geçerek oluşur. Birçok uyarıcı arasından

seçilen görüntü montajla birleşerek doğal algıyı oluşturur. Planlar ve “hareket imge”ler arasındaki ilişkiye bakıldığında algı imgesinin uzak çekime, eylem imgesinin genel çekime ve duygulanım imgesinin ise yakın ve ayrıntı çekime karşılık geldiği söylenebilir. Deleuze “hareket imge”nin mantıksal işleyişine dair açıklamasını Hitchcock sinemasından yararlanarak yapar. Amaçlar, engeller, niyetler ve güç üzerine kurulu olan organik öykülemeye belirleyici olan harekettir. Karakterlerin olaylar ve durumlara verdiği tepkiler ve bu tepkilerin sonucunda oluşan eylemler öyküleme yapısının temelini oluşturur. Hitchcock’un harekete dayalı sinematografisine değinen Deleuze, kamera hareketi ve karakterin hareketleriyle zihinsel bir ilişkinin gerçekleşeceğini belirtir. *Rear Window (Arka Pencere, Alfred Hitchcock, 1954)* filminde karakterin ayağının neden kırıldığı diyalog yerine kamera hareketi ile açıklanır. Kameranın çerçevenin içindeki fotoğrafa çevrinerken seyirciye kazanın nedenini aktarması, Deleuze’un (2006, s. 23) filmde bütünü oluşturan parçalardan her birinin ötekenden meydana geldiği açıklamasını örnekler. Başka bir deyişle birbirini takip eden hareketler, bağlantılar zinciri oluşturarak anlatının temposunu ve mantıksal çıkarımlarını seyirciye aktarır.

Çekim, çerçeveleme, kamera hareketinin yanı sıra kesme ve art arada eklenmeyle anlatı üretme kapasitesine de sahip olması nedeniyle “hareket imge” klasik sinemanın başlangıcıdır. “Hareket imge”nin en önemli özelliği propaganda ve denetimle olan yakın ilişkisidir. Deleuze “hareket imge”nin daha başından itibaren savaş örgütlenmesi, devlet propagandası ve sıradan faşizmle bağlantılı olduğunu belirtir (Deleuze, 2009, s. 159). Propagandif özelliği nedeniyle faşizm ile arasında bağ kurulabilecek olan “hareket imge” kendisiyle görsel-işitsel ilişkiye geçenleri itaat etme ve boyun eğme kodları çerçevesinde yeniden inşa eder. “Hareket imge” ile birleşen sinema seyirciyi izleyen olma deneyiminden uzaklaştırarak denetlenen kitlelere dönüştürür. Kitlelerin dönüşümünde etkin rol alan “hareket imge” iki görünüme sahip olur. Bu görünümünden ilki kitleleri pasifleştirerek gerçekleştirdiği tinsel bir otomasyon görünümüdür. İkincisi görünüm ise ya da propagandaya, iç bakışa ve denetime itaat eden psikolojik bir otomasyon görünümüdür (Deleuze, 2009, s. 162). Düşünce ile imge arasındaki bu ilişki üç düzeyde kurulur. İlk düzey kadraj ya da kapalı sistem, ikinci düzey çekim ve hareket, üçüncü düzey ise “hareket imge”lerle zamanın dolaysız imgelerinin oluşturduğu kompozisyondur (Yetişkin, 2011, s. 128). Kısaca “hareket imge”, karakterin olaylara tepki göstermesi ve/ya klasik öyküleme ve montajın birleşmesiyle oluşan kimliğin sinemasıdır. Deleuze’e göre hareket ve imge arasındaki ilişkinin kitleler üzerindeki politik etkisinin azaltılması için “insan ile dünya arasındaki birliğin silinmesi” ve zamana dayalı imgenin düşünceyi kullanmaya yönelik bir imge olarak yol alması gerekir (Deleuze, 2009, s. 162).

“Zaman imge”de modern sinemanın zaman anlayışı temel alınır. Zaman bir hareketi diğerine bağlayan, hayatın oluşu ve dinamizmi ile hesaplaşmaya zorlayan imgeler bütünü sunar. Bu imgeler düşünceyi kendisini ifade eden göstergelerden kopararak verir. Deneyimlenen zaman geçmiş/sanal zaman ve yaşanmış zaman olarak ikiye bölünür. “Zaman imge”, planların görsel ve işitsel durumlara dönüşmesinden oluşan sabit planların ve kahramandan çok tanıkların önem kazandığı farkın/düşünmenin sineması olarak ifade edilebilir. Eyleme/harekete bağlı olmayan anlatıları oluşturan kristal öyküleme¹ duyuları harekete geçirecek olan itici güç zaman kavramıdır. Deleuze “zaman imge” kavramını açıklarken İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan duygusal çöküntünün hareketi/eylemi anlamsız kıldığından ve karakterin yerini olayları dışarıdan izleyen tanığa/tanıklığa bıraktığından söz eder. Bu dönemde Avrupa’da ilerlemeye, bilime ve düşünmeye dair geri dönülmez yarıkların oluşması, kentlerde insanların nasıl tepki göstereceklerini bilmedikleri durumların yaşanmasına ve nasıl tanımlayacaklarını bilmedikleri mekân türlerinin ortaya çıkmasına neden olur (Deleuze, 2009, s. xi).

Deleuze “hareket imge”nin nedensellik ve eylemlilik mantığı üzerine kurulu olan yapısının işlemediği dönemde yıkım ve yeniden inşa sürecinin yaşandığı şehirlerde yer alan mekânları öylesine herhangi-*mekân* (*any-space-whatever*) olarak tanımlar. Bütünlük duygusunu ifade eden mekânlar, nedensellik bağından kopuk, parça parça ve şizofrenik bir yapıya sahiptir. Öylesine herhangi *mekân/mekânlar*, “gören” ama eyleme geçmeyen/tanık olan yeni bir karakter tipini ortaya çıkarır. Klasik sinemanın “hareket imge”sini inşa eden duyu motor bağıntısının yerini “saf durum içinde bir parça zaman” almaya başlar ve devamlılık kurgusuna ya da rasyonel kesmelere bağlı olmayan “zaman imge”si sineması görünür hale gelir (Deleuze, 2009, s. xii). “Zaman imge” duygusal motor hareketten bağımsız olarak saf optik/görsel ve işitsel

¹ Kristal betimleme kendi gerçekliğini kendisi yaratır. Bu sebeple temsili karakteri olmayan bir düşünme tarzını yansıtır. Kristal betimleme kendi nesnesinin yerini alarak onunla yer değiştirir. Bu yer değiştirme sürecinde onu yaratır, siler, önceden var olanları değiştirir ve onlarla çelişen başka öykülemelerin yolunu açar. Her imge bir başka imgeye dönüşerek bağlantısızlık durumunu ortaya çıkaran geçicilik ve süreksizlik bağlamlarından beslenir. İmge yörüngelerinden oluşan filmin karakteristiğini bu imgelerin birbiriyle kurdukları bağ sonucu oluşan öyküleme belirler. Kristal öyküleme karakterlerin olaylara verdiği tepki ve bu tepki sonucunda oluşan eylem üzerinden öyküleme yapılır. Kristal öyküleme organik öykülemenin duygusal hareket ettiriciliğinin aksine tamamı ile görsel ve işitsel durumlarla ortaya çıkar. Kristal öyküleme en önemli temel nokta görüşün tüm alanı kaplaması ve eylemin yerini alması, başka bir deyişle çekimdir. Sabit çekimin yeniden keşfedildiği bu öyküleme hareket tamamen devre dışı bırakılmaz aksine rastlantısal hareketlerin yerini kural dışı hareketler alır. Bu bağlamda kristal öyküleme ile sinema duygusal hareket ettirici imgeden saf zaman imgesine dönüşür (Deleuze, 2006, s. 81; Eşli, 2012, s. 101 ve Sütçü, 2005, s. 65-67).

imge ile ilişkilidir. Deleuze'e göre klasik sinemayla ilişkili olan duyuşsal motor ilişki, görsel ve işitsel imgenin belirginlik kazanmasıyla kırılma yaşar. Bu kırılma algılar ve aksiyonların birbirleriyle olan bağlantılarının kesilmesine, uzamların doldurulamaz ve düzenlenemez olmasına neden olur. Uzamların boşluğunda bazı karakterler görsel ve işitsel durumlara yakalanarak kendilerini başıboş dolaşır ve gezinir bulur (Deleuze, 2009, s. 40). Zamanın harekete bağılı olmadığı ve hiyerarşik düzenin ters yüz edildiğı bu ilişkide "sapkın hareket zamana tabi olur" (Deleuze, 2009, s. 41). Bu noktada "zamanı farklı şekillerde, yeniden düşünme kapasitesinin dönüştürücü etkisi devreye girer (Colebrook, 2009, s. 56). Eylemlilik üretmeyen mekân algısı ve beraberinde gelişen sinema yaklaşımı kronolojik olarak kodlanan zamanla değıil doğrudan somut süre kavramı ile ilişkilendirir. Zamansal ve duyuşsal izlenimlerin sürekliliğini sağlama aşamasında montaj düşünömsel süreci harekete geçirir; ancak burada bahsedilen zaman kronolojik ve çizgisel zaman değıildir, aksine zaman birbirinden bağımsız sürelerden oluşan sanal bir bütündür (Deleuze, 2006, s. 60-61). Bu anlamda sinemadaki standart zaman algısı bir eylemin çeşitli noktalarını birbirine bağılayan kronolojik bir çizgi olarak uzamsallaştırılabileceğı gibi (Colebrook, 2009, s. 52) nedensel ve mekanik bir algı dizisi yaratmanın dışında öznel olan zaman geçmiş, şimdi ve gelecek şeklinde döngüsel bir düzende de kullanılabilir. Unutulmaması gerekir ki, zamanın akışı sürekli ve geri döndürülemez değıildir; zaman dondurulabilir, geçmişe dönebilir ya da ileriye sıçramalarla hareket ettirilebilir.

Bellek Haritalarını Şekillendiren Film-Zihin

Anlatılar genel olarak öykülerini aktaracak ve seyircisini içine çektiğı kurgusal bir zemine ihtiyaç duyar. Anlatının içeriğı mekân ve zaman algısını şekillendiren bir "film-zihin" oluşturur. "Film-zihin"de yer alan anlatı mekân, gerçek mekânla benzerlik taşımasına rağmen yaşadığı bazı dönüşümlerle "film-zihin"de yarıklar oluşturabilir. Bu noktada "film-zihin"den yanlamasına ayrılan mekân², sinema perdesinde öyküyü estetize etmek için gerçek zaman

² Yanlamasına ayrılan mekân kavramı ile anlatılmak istenen Daniel Frampton'ın *yanlamasına anlam* kavramı ve Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *köksap* (rhizome) kavramsallaştırmasının birleşiminden oluşan mekânın kendi anlamı dışında çoklu anlamlar taşıyabileceğıdir. *Köksap* kelime olarak yeraltında yatay olarak büyüyen, dallanarak köklenen ve yeni filizler veren bitki sapı anlamına gelir. Deleuze ve Guattari, *köksap*'ı batı felsefesinde hâkim olan düşünce süreçlerine oranla kendilerinin düşünme biçimini en iyi şekilde yansıtan, yatay bir saptan dallanarak büyüyen kökler ve filizler imgesi olarak betimler. Başka bir deyişle tek bir doğru düşünme biçimi olmayacağı gibi her şey her zaman birden fazla hakikat içerebilir (Sutton & Martin-James, 2013, s. 21-22). *Köksap* büyük değıişiklikler yaratarak Deleuze'ün ifadesiyle *yersiz yurtsuzlaş(tur)ma* imkânı yaratır. Bu *yersiz yurtsuzlaş(tur)mayı* tamamlayan bir hareket yeniden bir düzen ve istikrar kazandıran

ve uzamı tekrar tekrar kullanarak kolektif ya da bireysel hafızayı harekete geçirebilir. Daniel Frampton “film-zihin” kavramı ile anlamın dış bir güçten değil, filmin içinden geldiğini ifade eder (Frampton, 2016, s. 121). Her filmde yer alan “film-zihin” özerk bir dünya yaratıp inşa edebilir ve/ya gerçekçi olayları gösterebilir. Frampton’a göre “film-zihin” hareket ve “zaman imge”leri ile (karakter, dekor, ses ve imaj) film dünyayı tasarlar ve “film düşünme” sürecini harekete geçirir. Film başlayıp karakter, dekor, ses, imaj, mekân ve zamanla seyirciye ulaştığında “film-zihin” orada yerini alır ve düşünme başlar. Film başladıktan sonra biçimsel hamleleri ile baştan sona bir yönelim/niyet taşır. Bu yönelim filmi canlı kılmamanın yanı sıra seyircinin filmin biçimsel kısırlıklarından ve saptamalarından yararlanarak anlamlar çıkarmasını sağlar (Frampton, 2016, s. 125). Frampton’ın filmin dramatik anlamının dış bir güçten değil, bizzat filmin içinden kaynaklandığını belirtmesine rağmen film deneyiminin tamamlanmasında seyircinin filmin biçimsel kısırlıklarından oluşturduğu anlam haritalarını kullandığı unutulmamalıdır. Karakter ve “film-zihin”den bağımsız olarak oluşan bu anlam haritaları, bireysel ya da kolektif bilinci harekete geçirerek film deneyiminin tamamlanmasını sağlar.

Sinema hiçbir zaman gerçekliğin basit ve dolaysız yeniden üretimi değildir. Kendisine has zamanı ve mekânı dönüştürerek imgeler dünyası yaratır. Zaman ve mekân bugünden farklı olarak sıralanır. Mekân sabit olmayı ifade ederken zaman ise akıcı bir formu dile getirir. Mekân filmin ana kaynağı olan zamanın iskeletidir. Zaman ve mekân parçalarının bir araya gelişi filmin omurgasını oluşturur. Gerçekliğin organik bağı olan film dünyası seyircilerin algılarını ve anlayışlarını benimseyen yeni bir dünya haline gelir (Frampton, 2013, s. 12). Filmin zihinden çıkması ve yeniden gerçeklik düzlemine geçmesi bazen zaman alır. Film gerçekliği ifşa ederken, tam olarak onun yamuk bir yansımaları yaratır. Başka bir deyişle gerçeklik görüşüne meydan okurken farkındalık yaratır.

ve yeniden *yer yurt edindirmeye* çalışan bir güç şeklinde var olur. Bu noktada birlik yerine çokluğu ifade eden bu kavram oluşur, dönüşür ve değişir (Sutton & Martin-James, 2013, s. 23). Filmde yer alan mekân, öncelikle çift yönlü bir ötekileştirme oluşturan *yersiz yurtsuzlaş(tır)ma* yaşar, daha sonraki süreçte mekânın düz anlamının dışında dönüşüme uğrayarak yeni düşünme pratiklerinin (kolektif bellek ve bireysel bellek süreçlerini) harekete geçmesini sağlayıp yeniden *yer yurt edinir* ve yanlamasına ayrılan bir mekâna dönüşür.

Çoğunluksal Söylemin³ İdeal Mekân Dönüşümü

Mustang, muhafazakâr yapının ve geleneksel değerlerin yoğun olarak hissedildiği taşrada okulların yaz tatiline girdiği gün Lale ve kardeşlerinin erkek arkadaşlarıyla deve güreşı oynamalarıyla açılır. Amcası (Ayberk Pekcan) ve babaannesi (Nihal Koldaş) ile birlikte bir kasabada yaşayan Lale (Güneş Nezihe Şensoy) ve kardeşlerinin bir anda değişen hayatlarını anlatan film, muhafazakâr aile yapısına ve toplumun kadına ve cinsiyet rollerine bakış açısına dair örnekler sunar. Lale⁴ ve kardeşlerinin taşradaki sıkışmış yaşamları, taşrada kadın olmanın ne demek olduğu, toplumsal cinsiyet

³ Çoğunluksal söylem kavramı ile mutlak çoğunluksal hafızanın doğruluğunu ve dokunulmazlığını ortaya koyan patriarkal söylem kastedilmektedir. Bu kavramın açıklanmasında Deleuze ve Guattari'nin çoğunluksal hafıza kavramından yardım alınabilir. Deleuze ve Guattari hafızayı çoğunluksal ve azınlıksal olarak iki kategoride tanımlar. Çoğunluksal hafıza otoriter rejimin ideallerinin mutlak doğru olarak sunulması ya da haklı çıkarılması üzerine kurulu olan hafızadır. *Azınlıksal hafıza* ise karmaşık, değişim halinde, kimi zaman anlaşılmaz ve açıklanmaz bir yapıya sahiptir. Deleuze ve Guattari çoğunluksal hafızanın oluş sırasında kaybolduğunu ve gerisinde saklı *azınlıksal hafıza* ile karşılaşıldığını iddia eder (1980, s. 324). Bu noktada çoğunluksal hafıza tarafından beslenen ve/ya çoğunluksal hafızayı besleyen patriarkal söylem, çoğunluksal söylemi ideolojik hedefle kurgular. Funda Şenol Cantek'in de (2015, s. 163) belirttiği gibi “özel alanda iktidar odağı olan baba, kamusal alanda devlete dönüşerek” toplumsal cinsiyet rolleri konusunda nelerin hatırlanıp nelerin unutulacağına karar verir. Her iki alana da sirayet eden mekânsal şiddet bellek haritalarını şekillendirerek neyin nasıl düşünüleceğinin belirlendiği çoğunluksal söylemi oluşturur.

⁴ Merkez ya da kasaba ayırımından bağımsız taşranın reel ekonomisinde kadına/kadınlara sığınak olarak sunulan evin dışında belirgin bir yerin olmayışını anlatan film, “Her şey göz açıp kapayana kadar değişt ve her şey birden boka sardı” dış sesi ile açılır. Film, anlatıcı özne ile seyirciyi ilk olarak bu sözlerle tanıştırır. Beş kız kardeşin yaşam hikâyesine ait gerçekler, anlatıcının metnin özneliliğiyle kurduğu ilişki çerçevesinde aktarılır. Anlatıcı özne filmdeki Lale karakteridir. Anlatıyı yorumladığı zamanların dışında öykü “şimdiki zaman”a dönüş yapar ve artık anlatıcının sesine gerek kalmaz. Anlatıcının sesi karakterin yaşamını denetleyen bir güce dönüşür ya da kılavuzluk yaparak olacakları önceden haber verip, sahneler arasında kavramsal bağlantılar kurar. Zaman zaman araya giren bu ses olayları yorumlar, bazı durumlara mizah katar ve dersler çıkarılmasını sağlar. Katılmadığı olayları da aktaran bu sesin doğaüstü bir yetiye ve iktidara sahip olduğu söylenebilir. Andreas Balint Kovacs (2010, s. 259) dış-ses kullanımlı anlatılarda anlatıcının metni ile anlatının metni arasındaki ilişkide yarıklar oluştuğunu belirtir. Anlam bu yarıklar tarafından aktarıma geçer. Kahramanlar, anlatı içerisinde hem karakter hem de dış ses olarak yer alabilir. Anlatı içerisinde sessiz bir karakter oluşunu anlatıcı olarak düşüncelerini seyirciye aktararak kırar. Yönetmen, perdeye yansıyan aksiyon görüntüleri dışında seyirciye enformasyon parçası sunmak istediğinde, zaman düzeni ve nedensel açıklamaları hatırlatmak istediğinde bu yöntemle başvurabilir. Özellikle karmaşık ruhsal motivasyonlar, psikolojik ve entelektüel içeriğin derinleştirilmesi gibi farklı ihtiyaçlarla dış ses kullanımı öykülerin kendilerini netleştirmesine yarayan bir araçtır ve *Mustang* filminde de tam olarak bu işleve sahiptir.

rollerinin kimler tarafından nasıl belirlendiği toplumsal yapının devamlılığını sağlayan mekânsal dönüşümle anlatılır.

Mekân, toplumsal ilişkilerin içerisinde yer alan belleği canlı tutan ve iletişimi sağlayan bir anlam zincirine sahiptir. Mekân aynı zamanda ideolojik ve politik süreçlerden ayrıştırılmayan “toplumsal bir ürün”dür (Alkan, 2009, s. 13). Zaman ve mekân kavrayışı ile belirlenen toplumsal yapı ve ilişkiler, bireylerin mekânla girdikleri ilişkiye kimliklendirici ve politik bir özellik atfeder. Başka bir deyişle mekân özgürleştirici olmasının yanı sıra şiddeti üreten ve meşrulaştıran bir zemine de sahiptir (Şenol Cantek, 2015, s. 167-171). Kimliklendirici ve politik bir yapıya sahip olan mekân sinemadaki kullanımına göre seyircinin bellek haritalarını yönlendirebileceği ve anlatıyı ön plana çıkarıp sürükleyebileceği gibi, karakterlerin eylemlerine zemin de hazırlayabilir. Bu bağlamda gerçek ve/ya kurmaca sinemasal mekânların perdede sembolik ya da arka plan olarak geniş görsel öğeler şeklinde yer aldığı söylenebilir.

Sinemada/*Mustang* filminde kolektif hafızayı üretilen mekânlardan biri olan taşra,⁵ modernizmin etkisiyle şehrin kaybettiği masumiyeti sahip olduğu muhafazakâr toplumsal kodlar ile korumaya çalışır. Kolektif yaşamdan izler sunan, geleneğin son taşıyıcısı olan ve modernizmden kaçanların sığınağı haline gelen taşra, aidiyet ve yersiz yurtsuzluk ikileminde her türlü çatışma ve çelişkileriyle bir evden kaçış ya da eve sığınma alanı olarak anlatılarda yer alır. Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk* adlı çalışmasında taşranın sadece kır, köy ve kasaba gibi merkezin yörüngesi dışında kalan yerleri değil, kendi imkânsız ve eksik olan yanlarımızı da içerdiğini belirtir (2001, s. 137). Gürbilek’in bir yönüyle taşraya olumlu anlam atfettiği bu açıklaması “kaba saba ama çocuksu bir taşra” ya da “arzusuyla iştah kabartan istekli bir taşra”

⁵ Sinemada taşra kaçış ya da sığınma mekânı, mutluluk ya da çocukluk mekânı, muhafazakârlık ya da gelenekselcilik mekânı olarak farklı görünümelerde kullanır. Sinemada bir mekân temsili olan taşra merkezin ötekisi olarak konumlandırılır. Tanıl Bora (2005, s. 40) taşrayı dar ufukların yer aldığı boğucu bir taassup alanı, kısıtlı bir iletişim evreni ve yabancı olan her şeye kapalı, sıkışmış, kısır bir kamu eleminin olarak tanımlar. Micheal Bahtin ise taşra kavramasallaştırmada “edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılarına kronotop” adını verir. Bahtin zaman-uzamı ifade eden kronotopu edebi bir yapıtta karşılaşma, yol, eşik, şato ve taşra tiplerini tanımlamak için kullanır. Uzam ve zamanın birbirinden ayrılmaz yapısı ve Einstein’ın kuramının bir parçası olarak geliştirilen bu kavram, edebiyatta ve sanatta daima duyguların ve değerlerin izlerini taşır (Bahtin, 2001, s. 315-316). Taşra sahip olduğu atmosferin sürekliliğine yerleştirdiği zaman-uzam bağlamında sıkıntıyı, aidiyeti, bağlardan kopuşu ve yersiz yurtsuzluğu kavramsallaştırır. Bahtin (2001, s. 322) taşrada devinmeyen zamanın her gün aynı etkinlikler döngüsüyle yinelendiğini, sıradan ve alelade olayların döngüsel zamanının yaşadığını belirtir.

göndermesi yerine “vahşi ve tehlikeli derin bir taşra” bağlamında tersten okunarak değerlendirilebilir. Zira *Mustang* filminde yer alan taşra, patriarkal toplumsallaşmanın ürettiği kaygılar nedeniyle muhafazakâr kodların karşısında yer alan her şeyi öteki olarak konumladırır. Patriarkal yapının tabiatında yer alan eril iktidarın bir kudret vaadine dönüşmesi arifesinde mekânı/mekânları yeniden tesis eder. Cinsiyet krizine sürüklediği yaşamlara eril kaygının yatıştırıldığı fantezilerle seslenir. Dolayısıyla *Mustang* filminde patriarkal söylemin sığınağı olan hafıza-mekân taşra, Lale'nin/toplumun hafızası olarak düzenlenir ve toplumsal cinsiyet rollerine bakışla ilgili eksik ya da imkânsız olan yanları ifade eder. Hatta sadece merkezin dışında kalan derin taşranın cinsiyet rollerine dair eksiklerini değil, toplumun tümüne sirayet eden bu düşüncenin eksiklerini ve imkânsızlıklarını içerir. Hafıza-mekânda yer alan imgeler düz anlamlarının dışında dönüşüme uğrayarak taşranın muhafazakâr düşünme pratiğini canlı tutan toplumsal cinsiyet rollerine dair en bilinen ve reddedilen yönlerinin harekete geçmesini sağlayıp *yer yurt* edinir.

Filmde çoğunluksal söylemin ideal mekânı olan evde kadınlar patriarkal düzenin dayattıklarına karşı kıyafetlerini yırtarak, gizlice telefonda konuşarak, evden kaçarak, mayoyla dolaşarak ve avluda güneşlenerek direnme pratikleri geliştirir. De Certeau'nun belirttiği gibi ev, sahibi daha bir söz bile söylemeden nesnelere gerektirdiği kullanıma dayanarak sadelik ya da şıklık, özen ya da özensizlik, düzen ya da dağımlık, uyum ya da uyumsuzluk konusunda bir “hayat anlatısı” oluşturur. Ev “hayat anlatısı”nın dışında toplumsal bedenin bireysel beden üzerindeki baskısının dışarıda bırakıldığı, ötekinin bakışından kaçınılan, kişinin kendi isteğine göre hareket ettiği, sakin ve korunaklı bir yerdir (De Certeau vd., 2009, s. 176-177). Filmde dış gerçeklikten soyutlanmış mekân/ev “hayat anlatısı”nı karakterlerin ruh durumlarıyla kurduğu ilişki çerçevesinde sunar. Bu ilişkiyi güçlendiren parçalı ve ayrıntı çekimler, karakterlerin ötekinin bakışından kaçarken bir sığınmakta hangi duygularla yer aldıklarını seyirciye aktarır. Bir zamanların sığınağı olan ev, dönüşümsel bir süreç içerisine girer: Ahlak bozucu olduğuna inanılan telefon, kot pantolon, sakız, fotoğraf, makyaj malzemesi ve bilgisayar gibi eşyalar kilitli dolaplara kaldırılır. Evin sığınaktan tekinsiz bir mekâna dönüşmesi Deleuze ve Guattari'nin (1980, s. 421) *yurtsuzlaşma* kavramı çerçevesinde de değerlendirilebilir. *Yurtsuzlaşma* yurtsuzlaşmanın yeni düzene bağlanarak yeniden-yerleşikleşmesiyle biten bir deneyimi kapsar. Bu deneyimin oluşmasında yurtsuzlaşma yavaş olması gereken bir süreçtir. Yurtsuzlaşmanın ani, beklenmedik ve zamanından önce meydana gelmesi yurtsuzlaşmayı karadelige düşürebilir (Deleuze & Guattari, 1980, s. 368).

Bu noktada başlarda sığınağı ifade eden evin tekinsiz yere dönüşümü tüm beklentilerin değişmesine ve yerleşik normların yok edilmesine neden

olur. Genellikle sürgün ve anlamını yitirme olarak yorumlanan *yurtsuzlaşma* sürecinde ev yabancılaşma, toplumdaki yalıtılma, kamusal hayattan dışlanma ve iletişim araçlarından mahrum kalma anlamını taşır (Rowe & Whitfield, 1987, s.19). Deleuze ve Guattari (1980, s. 60-63) ise *yurtsuzlaşmanın* bireyleri, kısıtlayan ve baskılayan mekânlardan kurtarması nedeniyle “olumlu bir güç” olduğunu belirtir. *Yurtsuzlaşmanın* oluşmasında sınırlılıktan sonsuzluğa, yurttan yurtsuzluğa her evin bir kâinata kapı açtığını söyleyerek evin büyük bir role sahip olduğunu altını çizerek. Gaston Bachelard da “ev imgesi, öz varlığımızın topografyasına dönüşür” açıklamasıyla evin gücüne vurgu yapar. Bachelard’a göre evle ilgili imgeler saklama ve açma yönünde iki şekilde ilerler. Bu ilerleme doğrultusunda Bachelard’ın vurgu yaptığı bir diğer unsur ise evin doğurgan imgeler taşımasıdır. “Evin içinde olduğumuz ölçüde ev de bizim içimizdedir” diyerek özetlediği bu düşüncesinde evin insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güç olduğunu ve evin insan yaşamında kazanılan şeyleri koruduğunu bununla birlikte de sürekli kıldığını belirtir (Bachelard, 1996, s. 28-33). Lefebvre ise ev imgesinin cinsiyetçi yanına vurgu yapar. Onun belirttiği gibi gündelik hayatın yinelemeye dayalı sefaleti en çok kadınların sırtındadır ve bu yineleme olgusu en çok taşrada görülür (1998, s. 42). Kadınlar için katlanılmaz olan taşradaki gündelik hayatın rutini -hamur açmak, dolma sarmak, yorgan doldurmak, temizlik yapmak- filmde her kardeşe tek tek, itinayla öğretilir. Yönetmenin sinematografisinde önemli bir yere sahip olan bu sahne, birbirini takip eden yakın/ayrıntı çekimler ile gösterilir. Filmde evin toplumsallıktan arındırıldığı, mekânın cinsiyetçi yüzüyle bağların kurulduğu ve toplumsal yapının tesisinin yeniden sağlandığı sahne ahlak bozucu yasaklı malzemelerin toplanarak ev içine saklanması ile anlatılır. Eril kaygının içinde bulunduğu rahatsızlık evle ilgili imgelerin tek tek toplanıp kilitli dolaplara saklanması ile ortadan kalkmaz. Aynı zamanda yeniden organize edilen mekânsal bir örgütlenme ile yerleşik normlar kontrol altında tutulur. Bu sahnenin yorumlanmasında Anneke Smelik’in (2008) *A Question of Silence (Bir Sessizlik Sorgusu)*, Marleen Gorris, (1982) ve *Broken Mirrors (Kırık Aynalar)*, Marleen Gorris, (1984) filmlerinde kadın karakterlerin çaresizliğinin anlatılması için yönetmenin ev ve hapisane hücreleri arasında paralellik sergilediği yorumu hatırlanabilir. Oynadıkları oyunun evdekiler tarafından öğrenilmesinden sonra düşüncelerin, anıların ve düşlerin mekânı asimetric bir değişime uğrar. Ev sığınak ve korunaklı bir yer olma özelliğini tekinsizliğe bırakır. Çoğunluksal hafızanın yönlendirdiği patriarkal söylem kendisiyle çelişen azınlıksal söylemi bastırmak için mekânsal yapının değişimini kaçınılmaz kılar. Mekânın yeniden kurgulanışı toplum tarafından dayatılan cinsiyet rollerinin içselleştirilmesi ve hafızaya kazanmasını sağlar. Toplumsallaşma süreci içinde edinilen kadınlık ve erkeklik rolleri mekânsal

organizasyonla yeniden inşa edilir.⁶ Bu yeniden inşa ile kadınlar mekânsal bağımsızlıklarını da kaybeder. Ergüven, değişime uğrayan bu mekândaki kadın karakterlerin dramını, iletişimsizliklerini, kendi içlerine kapalı ve özgürlüklerinden yoksun oluşlarını kapalı perdeler, küçük yaşam alanları, demir parmaklıklar, tel örgüler, üniforma benzeri kıyafetler ve yüksek duvarlarla “mahpus/hapis” olma metaforu yaratarak anlatır. Bu sekansta demir parmaklıklar, tel örgüler, yüksek duvarlar ve üniforma benzeri kıyafetlerden oluşan somut göstergesel imgeler, patriarkal söylemin sembolik imgelerine dönüşür. Eril iktidarın mekânsal dönüşümle bağ kurarak gerçekleştirdiği toplumsal cinsiyet üzerindeki yaptırımını, seyirciyi zihnen ve duygusal olarak etkileyecek ikili bir düzlem kullanılarak eşzamanlı olarak devreye sokulur. Böylelikle filmin genelinde çoğunluksal söylemin mekanı olan evin yer aldığı her sekansta seyircinin toplumsal gerçekliği metaforik bir düzlem içerisinde yorumlamasının yolu açılır. Mekânsal dönüşümü/Mahpus-hapis olma metaforunu anlatan evin duvarlarının yükseldiği sahneyi, duvarların üzerine çekilen tel örgülerin olduğu, Sonay (İlayda Akdoğan) ve Selma’nın (Tuğba Sunguroğlu) evin bahçesinde demir parmaklıkların arasından güneşlendikleri, Lale’nin bir nevi havalandırmaya benzeyen/benzetilen yüksek duvarlı avluda top oynadığı, Nur (Doğa Zeynep Doğuşlu) ve Lale’nin dışarı çıkamadıkları için mayolarını giyip yatakta denize girdiklerini, yüzüp deniz kabuğu topladıklarını hayal ettikleri ve arkadaşları ile konuştukları pencerenin demir parmaklıklarla kapatıldığı sahneler takip eder. “Film-zihin” anlatıda yer alan mekânı eğip bükerek mekânsal dönüşümün tetiklediği bir bilinç oluşturur. Bu bilinçle hafıza-mekân ev, kızlar için çocukluk, sığınak, hapishane ve çocukluktan kadınlığa geçiş törenlerinin yapıldığı bir mekân olur.



⁶ Toplumsal cinsiyet rollerinin kurgulanmasında kapatma ve/ya kurtarma miti etrafında mekânın bir baskı aracına dönüştürülmesine yönelik pratiklerin farklı bir okuması için bkz. Funda Şenol Cantek “Toplumsal Cinsiyet ve Mekânsal Şiddet” başlıklı makalesinde toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden inşa edilmesinde kadınların evden çıkmasının tek başına özgürleştirici bir pratik olmadığına yönelik eleştirileri ayrıntılı olarak ele alır.

Göstergelerin İzdüşümünde Bağlamsal Dönüşümlere Uğrayan Zaman

Mustang filminde dönüşüme uğrayan sadece mekân değildir, zaman da bağlamına göre değişir. Frampton'a göre film düşünmenin kendi zamansallığı vardır. Film, zamanda ve zamanın etrafında istediği gibi çizgisel ya da kronolojik olmadan da ilerleyebilir. Diğer taraftan “film-zihin” anlatıyı yanlamasına ilerletmeye karar verebilir. Anlatının ötesine geçip öykünün anlatımını saf imaja ve sese dönüştürebilir (2016, s. 155). Filmin nesnel ve ölçülebilir zamanı kendi akışında ilerlerken, seyircilerin göstergeleri algılamasıyla zamanın öznel yönü devreye girer. Zamansal sıçramaları harekete geçiren göstergeler, toplumsal gelişmelerin bellekte bıraktığı izleri ortaya çıkarır. *Mustang* filmindeki zamansal izleri yorumlayabilmek için Henri Bergson'un süre kavramından yardım alınabilir. Bergson (1959, s. 111) madde ve zaman arasındaki devamlılığı ortaya koyarken kilit nokta olarak “süre”yi görür. Gerçek süre, insanın geçmişi, şimdiki ve geleceği aynı anda yaşayabildiği içsel hayattır. Bellek, geçmişi şimdiki zamana çağırarak var edebilir. Bergson'un kronolojik ve geri dönülemez zaman yerine gerçek zaman olarak kabul ettiği içsel hayat, sinema anlatıları –geriye dönüş, tekrarlama, hatırlama, ileriye sıçrama ya da eş zamanlı olarak verilme teknikleri- yoluyla da sıklıkla kullanılır. Yaşanmış zamanı simgeleyen süre mekânsal olgulardan bağımsız olarak belleğin birleştirici hareketleriyle kavranabilir. Bergson belleği, “geçmişimizi tamamıyla saklayan bir realite” olarak tanımlar ve “geçmişin, hayatımızda teşkil ettiği tepelerden kayarak şimdideki ben'e kendiliğinden geleceğini” ifade eder. Hatırlama ise, “geçmişin lazım oldukça kendiliğinden gelip şimdiyle kaynaşmasıdır” (1986, s. XVII-XVIII). Hatırlama, duyusal-motor imajları içeren otomatik ya da alışılmış hatırlama ve saf görsel ya da işitsel imajlardan oluşan saf hatırlama⁷ olmak üzere iki türe sahiptir (Deleuze, 2009, s. 44).

Deleuze, Bergson'un felsefede yaptıđını⁸ “araya giren imge”

⁷ Deleuze, Bergson'un *Matter and Memory* (1986) adlı çalışmasındaki hatırlama ve saf hatırlama kavramlarından yola çıkar ve sinemanın şimdiki zamana meydan okuduğunu belirterek filmi hatırlatma aracı olmaktan çıkarır. Deleuze'e göre hatırlama zihnin, fiziksel durumlarını dışarıda bıraktığı derin bir düşünme biçimini ifade eder. Bu süreçte algı dış gerçeklikten beslenir. Saf hatırlama ise kendisinden beslenerek şimdiki zaman ve gerçekliğe tekabül etmeyen zihinsel bir durum olarak ifade edilebilir (Eşli, 2012, s. 105).

⁸ Bergson “her bilinç bir şeydir” açıklamasıyla hareket ve imge arasındaki çatlağı, hareketi imgenin içine, imgeyi de dışsal dünyanın içine koyarak ortadan kaldırmayı amaçlar. Bergson'a göre bilinç, maddi dünyanın içinde düşünöldüğünde maddeden bağımsız değil, maddeyle özdeştir. Bu sebeple bilinç, madde ve zaman arasındaki devamlılık esas alınır. Bergson, felsefesinde rasyonel düşünceyi reddederek yerine

kavramsallaştırmasıyla sinemaya uyarlar. Her ikisi de dış dünyayı algılayış tarzının sinematografik bir mekanizma üzerinden şekillendiği düşüncesinde ortaklaşır. Zihin, sinema gibi, uyarıcıları seçer ve mantıksal kurgularla anlamsal bütünler oluşturur. Algının kendisi bir yanılısamadır. Doğal ve sinematografik yanılısama farklı yapılara sahiptir. Doğal yanılısamanın tek merkezli yapısında algı, öznenin kendisi tarafından oluşturulurken sinematografik yanılısamanın çok merkezli yapısında yer alan algı özne için daha önceden belirlenir. Film-hafıza ve bireysel ya da kolektif hafıza ayrımları bu yanılısama tarafından harekete geçirilir (Deleuze, 2006, s. 2).

Mustang filmi anlatısında geriye dönüş ya da ileriye sıçrama teknikleri kullanmamasına rağmen, dış ses kullanımı ile seyircinin zihinsel olarak farklı zaman ve mekânlara yolculuk etmesini sağlayan zihin katmanları ve bellek yörüngelerinde ilerlediği söylenebilir. Özellikle siyasal iktidarı temsil eden kişilerin toplumsal cinsiyet rollerine dair konuşmaları –Ece’nin mutfakta tek başına nişan çikolatasını yediği, Ece ve ailesinin yemek yediği ve Lale’nin maç izlediği sahnelerde yer alan dış ses kullanımları- bu yörüngeler olarak ifade edilebilir. hareketlendirir. *Mustang* filminde “hareket imge” ile işlerlik kazanan “film-zihnin”, “zaman imge”nin devreye girdiği sekanslarda seyirci zihnini yapılandırdığı böylelikle de filmde nedensellik bağı kurulamayan sekanslarda yer alan dış sesin seyircinin bellek haritalarını şekillendirdiği söylenebilir.

“Film-zihin” geleneklerin ele avuca sığmadığı ve direnişlerle karşılaştığı taşrada, zamana iki farklı yapıyla işlerlik kazandırır. İlkinde anlatıda olayları çizgisel olarak belirleyen zamansal bir akış kullanırken, ikincisinde çerçeveyi donduran ölü zaman sekanslarıyla seyirci zihnini başka mekânlara ve zamanlara götürür. Bu bağlamda filmde yer alan semboller/göstergeler (kitap, iffet konuşması, gezi parkı) seyircinin belleğini harekete geçirecek referans noktaları haline gelir. Bu referans noktası Deleuze’un hatırlama ve saf hatırlama yörüngelerini kapsar. Seyirci dış gerçeğin ve

sezgiyi koyar. Gerçekliği algılamanın referans noktası maddenin aksine süredir. Bergson sezgi yoluyla sunulan ve imgelerle temsil edilen süre ile sinema arasında bağ kurar. Bu bağlamda sinemayı sezgiyi imge yoluyla temsil ettiği ve bilgi edinmekten ziyade dış dünyayla ilişki kurmamızı sağladığı için önemser. Sinema imgeye hareketin oluşacağı bir uzam ve zaman kazandırarak “sinematografik yanılısama (illüzyon)” adı verilen süreci oluşturur. Bergson hareket problemine dair “hareketsiz bölümlerin hiçbir dizisi gerçek hareketi oluşturmaz” açıklamasıyla sürenin, uzayın bölünebilmesine rağmen hareketin bölünemezliğini vurgular. Homojen bir yapıya sahip olan hareket heterojen yapıda olan an ve duyuların birleşmesiyle niteliksel bir hal alır. Bu sebeple imge ile hareketin kesişmesine dair yorumlarda Deleuze, Bergson’un felsefesinden yararlanarak hareket, uzam ve zamanı çözümler (Sütçü, 2005, s. 30-35).

kendi deneyimlerinin birikimi çerçevesinde geçmişe dair zamansal sıçramalar yaşar. “Film-zihin” ile nedensellik bağı bulunmayan referans noktalarının, geçmişe ait belli bir anı hatırlatmasıyla aslında filmin, geçmiş şimdinin içinde yaşatmaya çalıştığı söylenebilir. Başka bir deyişle, *Mustang* filmi karakter ve “film-zihin”den bağımsız olarak kullandığı göstergelerle bireysel ya da kolektif bilincin derinliklerinde yaptığı yolculukla zamanı anlamlandırmaya çalışır.

Bu anlamlandırma sürecinde tıpkı bir önceki imajın mevcut imajdan önce orada yer alışının hissedilmesi gibi kadraj-içi eylem kadar kadraj-dışı eylemin de orada bulunarak zihinde canlandırılması etkili hale gelir. (Frampton, 2013, s. 70). Nesnelere dünyasında her şey mekân kavramıyla kurulan ilişki üzerinden gelişir. Güngör’ün de (2005) belirttiği gibi belirsiz uzama dair veriler seyircide güçlü duygusal tepkiler yaratır. Artık kapalı uzam görüntünün aksine verili çerçevenin dışındakilere odaklanılan bir görüntüden bahsedilebilir. Daha açık bir ifadeyle filmin oluşturduğu zihin ve kadrajda yer alanlar kadrajın dışında olanlara anlam yükler ve zihinde canlandırılmasına neden olur. “Film-zihin”, karakterleri ve dekoru sahiplenirken, seyircinin kadrajın dışında yer alanlarla geçmişe ve şimdije ait birçok anı sahiplendiği söylenebilir.

Vivian Sobhack, Merleau Ponty’in izinden giderek bir nesneyi gördüğümüzde o nesneyi sahiplendiğimizi ve kendimize ait kıldığımızı söyleyerek yaşanan ikili deneyimi açıklar. Vivian Sobhack’e göre, filmin kendisi hem seyirci olarak gören hem de görülen bir nesne-öznedir. Düşünürken devreye giren sahiplenme seyircinin film deneyimi ve filmin kendi karakteriyle nesnelere ilişkin deneyimini ortaya çıkarır. Sinema dolayımına aracı olmasının yanı sıra bilincin dolaysız ve dolayimsız bir aracıdır (Sobhack, 1992, s. 168). Sinemanın görüş gücü nesnelere kavradığı için ikili düzey gerçekleşir. Sobchack’e göre sinema, kameranın optik kaydırma hareketi ya da karakterin hareketi ile görsel olanı görünür kılar. Optik kaydırma ile imajın yerini değiştiren kamera seyirciye filmin izleyen bakışının bilinçli olduğu mesajını iletir. Merceğin hareketi sayesinde filmin bilinci hareketli imajın dönüştürülmesiyle görme yetisinin üretimine ve düşünce değişikliğinin görünür hale gelmesine neden olur (Sobchack, 1992, s. 216). Başka bir deyişle yaklaşma ve uzaklaşmaları içeren optik kaydırmalar ve benzer kamera hareketleriyle film-yönelimi belirginleştirilir. Filmde kameranın #direngezi kitabına optik kaydırmayla yaklaşması ya da ilerleyen sekansta Nur ve Lale’yi Gezi parkı önünde çerçevelemesi film zihni ile seyircinin zihni arasındaki ayrımı net olarak ortaya koyar ve “zaman imge”nin temel referans noktalarından biri olan bakış ekolünün film içinde nasıl işlerlik kazandığını gösterir. Bakışın ve kameranın gücü, ani optik kaydırmalar ile farklı bakış



açıları sunabilir ya da görünenin ardında birden çok gerçeği saklayabilir (Sütçü, 2005, s. 62). Filmin hikâyesi ile nedensellik bağı bulunmayan bu sahnelerde yer alan kamera hareketleri ve çekim ölçekleri, filmin yönelimini ve filmin bilincini ortaya çıkaran kameranın gücünü gösterir.

“Zaman imge”nin ikinci temel referans noktası olan ve bakışın yönlendirdiği imgenin duysal hareket ettirici özelliğinden sıyrılarak düşünömsel aşamaya geçişı (Sütçü, 2005, s. 62) yemek sahnesinde görülür. Filmde yer alan yemek sahnesinin film-zihni yanlamasına ilerleten bir diğer sahne olduğu söylenebilir. Bu sahnede babaanne, Erol, Nur, Ece ve Lale’nin ailece yemek yedikleri sırada televizyondan geldiği anlaşılan dış sesin hayâ ve iffet duygusuna yönelik sözleri, hegemonik erkekliği üreten patriarkal söylemi ifade eder.⁹

⁹ Patriarkal yapı erkeklerin kurallarını koyduğu ve iktidarını belirledikleri bir olgudur. Toplumsal cinsiyet kalıplarının yardımıyla kadın ve erkek arasındaki farklar doğumdan itibaren egemen ideoloji tarafından toplumsal denetimin sağlanması için inşa edilir ve her gün gündelik yaşam pratikleri içerisinde yeniden üretilir. Özellikle patriarkal ve geleneksel yapıya sahip toplumlarda belirlenen cinsiyet rolleri üstünlük ve itibar düalizmi üzerinden şekillenerek erkek karşısında kadını güç ve değer bağlamında konumlandırır (Navaro, 1996, s. 27). Bu konumlandırmayı hegemonik erkeklik değerlerini üretip empoze ederek güçlendirir. Nagel’e göre (2000, s. 66) hegemonik erkeklik idealize edilen değerlerden daha fazlasını temsil eder ve kültürel alan içerisindeki tüm erkekleri az ya da çok etkisi altına alır. Bir erkeğin erkekliğini kurma serüveni kadınların cinsel, sözel, fiziksel şiddete dayalı aşağılanmalarına kadar ilerleyebilir ve patriarkal ideallerle donatılan bu eylemler geleneksel erkekliğe ulaşma noktasında çatışmaları ya da uzlaşmaları beraberinde getirebilir. Dolayısıyla hegemonyası kabul edilen erkek iktidarını güçlendirmek için ideolojik aygıtlardan ve baskı aygıtlarından yararlanabilir. Bu noktada eril iktidar karşısında yer alan madunu idealize ettiği rollere bürünmeye zorlayarak kendi meşruiyetini onaylatır (Türk, 2009, s. 98). “Hegemonik erkeklik, toplumsal cinsiyet ilişkileri sisteminde bir konumu, sistemin kendisini ve erkek egemenliğini yeniden üretmeyi sağlayan güncel ideolojiyi açıklar” (Levy ve Connell’dan aktaran Kepekçi 2012, s.76). Connell (1998, s. 247) güçler dengesi içerisinde kurulan egemenliğin rekabete dayalı bir yapıya sahip olduğundan ve hegemonik erkekliğin ideal olan anlamına gelmesi sebebiyle de verili olan genel erkeklik

Yönetmen, dış sesin sinematografik gücüne sadece bu sahnede değil, filmin birçok sahnesinde yer verir. Çerçeve dışından gelen sesleri takip eden kamera, toplumsal cinsiyet rollerine uymayan Ece'nin vücudunda gezindikten sonra yüzüne odaklanır. Konuşmanın bitimine kadar kesmelerle üç kızın konuşmayla zıt davranışları gösterilir. Ece'nin hareketleri üzerine Nur ve Lale masada şakalaşarak gülmeye başlar. Erol bu duruma dayanamaz ve Ece'yi masadan kovar. Ece masadan kalkar, içeriye gider ve arkadan bir el silah sesi duyulur. Bu sahnede kadrajın dışından gelen Bülent Arınç'ın sesi Bonitzer'e atıfla "Öteki" ya da iktidar anlamı taşıyabileceği gibi "film-zihnin" yönelimini/hafıza-mekânı/eril kaygıları/toplumun eksik yönlerini ifade ettiği şeklinde de yorumlanabilir. Bonitzer dramatik anlatının belirsiz alanından gelen sesin, "Öteki"nin alanından geldiğini ve "Öteki"nin adına konuştuğunu belirtir. Zamanı ve uzamı üreten, her şeyi bilen bu ses anlatma ve konuşma hakkına sahip olması nedeniyle iktidar/efendi olarak da yorumlanır (Bonitzer, 2007, s. 28-29).

kalıplarından farklılığının altını çizer. Hegemonik erkekliği bir nevi suç ortaklığı olarak değerlendiren Connell'e göre bu suç ortaklığının sebebi fantezi tatmini, yer değiştirmiş saldırganlık ve en önemlisi de erkeklerin çoğunun kadınların tabi olmasından faydalananı olmasıdır (1998, s. 248). Bu bağlamda erkeğin kadına dair üstünlüğünün vurgulanması ve kadının "öteki" olarak konumlandırılması iktidarı ve hegemonik erkekliği doğallştırır.

Connell (2001) patriarkal sistem içerisinde yer alan efendi-köle diyalektiğinde bir taraf diğerine göre daha ayrıcalıklı görünmesi durumunda sadece ikincil olan kadını değil, ayrıcalıklı olan erkeği de anlamak gerektiğini belirtir. Erkek toplumsal kimliğinde oluşacak tüm çatlakları ortadan kaldırmak için ya da o çatlakları onarmak için patriarkal yapının işlerlik kazanmasını sağlar; ancak bu işlerlik kendisinin de zarar gördüğü gerçeğini değiştirmez. Bu noktada kadınlık gibi erkeklik de bireylerin vücutlarına ya da kişilik özelliklerine gömülü sabit öğeler değildir, toplumsal eylem içerisinde edinilmiş pratiklerin düzenlenmesidir (Connell & Messerschmidt, 2005, s. 836). Başka bir deyişle patriarkal yapı içerisinde toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesi aşamasında ikincil olarak konumlandırılan kadının yanı sıra erkeğinde baskı altında olduğu unutulmamalıdır. Bu yapının koyduğu kurallar tarafından kadınların davranışlarının yanı sıra erkeklerin davranışları da belirlenmekte ve erkekler içinde buldukları toplumsal yapıdan dışlanmamak adına belirlenen davranış kalıplarını sergilemektedir. Yine de bu durum erkeklerin belirlenen kadınlık rolleri üzerinden erkekliklerini inşa ettiği gerçeğini değiştirmez. Özellikle namus kavramına odaklanarak patriarkal sistemin işleyiş kazanması sağlanır. Kadının sahip olduğu namus üzerinden eril iktidar kendi namusunu belirler. Belirlediği sınırları korumak ve patriarkal yapıda çatlakların oluşmasını engellemek için de kadını daraltılmış ve belirlenmiş alanlarda idealize ettiği davranış kalıplarıyla tanımlar. Filmde de bu patriarkal yapının işleyişi Bülent Arınç'ın konuşması kullanılarak temsil edilir. Arınç'ın sözleri erkeklik ideolojisi üzerinden kadınlık rollerinin nasıl belirlendiğine yönelik çarpıcı bir örnek teşkil eder.

Yemek sahnesinde çerçeve dışına gönderme yapan, “Öteki”nin adına konuşan ve “her şeyi bilen” bu dış sesin oluşturduğu yarı, eril kaygılar tarafından cezalandırılan, değersizleştirilen ve suçlanan kadın öznenin/Ece’nin bedeninin parçalı sunumu-bazen göğüslerin bazen dudakların bazen de yüzün kullanılması- ile gösterilir. “Öteki”nin sesi ile eş zamanlı ilerleyen parçalı görüntüler, “kötücül hazları temsil ettiği düşünülen özne/Ece” ile onun karşısında yer alan Nur ve Lale’nin aç-karşı aç çekimleriyle dikilip kapatılır. Nur ve Lale göğüs plan çerçevelenirken Ece’nin bölünmüş/parça parça çerçevelenmesi, Sobhack’e atıfla mercek hareketi sayesinde filmin mesajını iletmeyi amaçlaması olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda filmi izleyen bilinçli bakış ötekinin erotik nazarına sunulan ve gösteri nesnesine dönüşen öznenin kimliğini ortaya çıkarır. Yemek sahnesinde eril kaygının beden üzerinde kontrol ve denetimini sağlama isteği, “Öteki”nin konuşması dışında Erol’un Ece’yi masadan kovmasıyla bir adım daha ileriye taşınır. Ece’nin bedeni ve yüz ifadelerinden duyduğu tedirginliği daha fazla kontrol altında tutamayan Erol, anlatı boyunca yer alan ve evde yaşayanlar için süreklilik ifade eden psikolojik şiddeti bir kez daha davet eder. Pasif, korumasız ve itaatkâr bir görünüme sahip olan Ece ise denetim ve kontrolü kabul eder görünerek masadan kalkar. Ergüven’in, siyasetçilerin toplumsal cinsiyet rollerine dair konuşmalarını filmin farklı sekanslarında dış ses olarak kullanarak, eril kaygının kadın bedenini denetim ve kontrol altına almak için şiddet (toplumsal, fiziksel ya da psikolojik şiddet) uygulayabileceği konusunda seyircinin kolektif ve/ya bireysel düşünme reflekslerini canlı tuttuğu söylenebilir.¹⁰

“Kadın dediğin iffetli olacak, mahrem, namahrem bilecek. Herkesin içerisinde kahkaha atmayacak. Bütün hareketlerinde cazibedar olmayacak. İffet, iffetini koruyacak. Nerede öyle yüzüne baktığımız zaman yüzü hafifçe kızarabilecek, boynunu öne eğecek, gözünü bizden kaçırarak iffet sembolü hayâ sembolü kızlarımızı? Hamdolsun, burada çok var da Allah bütün yavrularımıza onu bağışlasın. Ne istiyorsan yapacaksın, önce utanma duygusunu atacaksın. Atamayız, utanacağız arkadaşım. Hayâ duygunuz olacak, iffet çok önemli. İffet sadece bir isim değil. Hayâ meselesi çok önemli meseledir. Hayâ tüm mahlûkatlar için önemli, erkekler için de önemlidir. Erkek yalan söyleyemez mesela...”

Bu bağlamda televizyondan gelen hegemonik erkeklik motifleri içeren dış sesin, eril bir dünya tahayyülünün kodlarıyla kadınlık hallerinin organize edilmesini ve erkeklik ideolojisinin yeniden üretilmesini sağladığı söylenebilir.

¹⁰ Erol’un kızlara olan baskıcı tavrını yorumlarken Nancy Chodorow’un, erkek tahakkümünün nedenlerini, erkek çocuğun annesi ile olan ilişkisine bağladığı değerlendirmesinden yardım alınabilir. Chodorow’a göre erkek çocuğunun anne dünyasından ayrışmasında itici olan güç, cinsiyetinin ona dayattığı eylemleri gerçekleştirmesidir. *Reproduction of Mothering* (1978) isimli eserinde Chodorow, erkek çocuğun anne tarafından yetiştirilmesinin erkek tahakkümüne sebep olduğunu belirtir. Bu noktada kamusal ve özel kimliklerin, buna bağlı olarak da eylemlerin

Filmde şiddet, patriarkal söylem ve hegemonik erkekliğin yeniden tesisi bağlamında değerlendirilmesi gereken bir diğer sahne ise Nur'un Erol tarafından taciz edildiği sahnedir. Filmde yer alan eril şiddet zaman zaman farklı görünümlere sahip olabilir. Bahadır Türk'ün (2009, s. 94) “Şiddet Meyyalım Vallahi Dertten’: Hegemonik Erkeklik ve Şiddet” adlı makalesinde belirttiği gibi erkeklik ideolojisinin zayıflaması ve hegemonik erkekliğin hegemonik olmaktan çıkacağı endişesi şiddeti araçsallaştırır. Hegemonik erkekliği yeniden üreten değerler şiddetten beslenir. Bu çerçevede Erol'un Nur'a uyguladığı cinsel ve psikolojik şiddet, Robert Hale'in tecavüz konusunda belirlediği motivasyonlardan yardım alarak değerlendirilebilir.¹¹ Hale'in (1997, s. 104) yetişkin kadınlara karşı işlenen suçlar dahilinde belirlediği sekiz motivasyondan beşi filmde yer alan tecavüz sahnesinin yorumlanmasında kullanılabilir. Doğrudan bu motivasyonlar dahilinde filmde gerçekleşen eylemi yorumlamak mümkün olmasa da yine de değerlendirme yaparken bu motivasyonlarında etkili olabileceği hatırdta tutulmalıdır. Buna göre;

İlk motivasyonda tecavüzcü eylemini meşru bir intikam alma biçimi olarak görülür. Cezalandırma modeli olarak da isimlendirilen bu eylem içinde tecavüzcü kurbanı suçlu bir konumda görebilir. Kendisini disiplin ve ceza verici olarak kodlayarak refleksini geliştirir. İkinci motivasyonda tecavüzcü

çocukluktan itibaren oluştuğu ve belleğe yerleştiiği unutulmamalıdır. Chodorow'a göre, kadınlar tarafından yetiştirilen erkeklerde, erkekliğe dair karmaşalar, erkek egemenliği psikolojisi ve kadınlardan üstün olma isteği oluşturularak geri dönüşü olmayan “erkek tahakkümü” kurulur (Chodorow, 1978, s. 214). Yalnızca anne tarafından bakılan/yetiştirilen erkek çocuk aile içerisinde babanın daha az görülmesinden, ya da yokluğundan, dolayı erkekliği daha az ulaşılabilir görür; buna bağlı olarak daha geniş toplumsal düzende baskınlığından dolayı babayı/erkekliği daha üstün görerek yüceltir ve onu daha arzulanan bir olgu olarak görür (Chodorow, 1978, s. 181). Buna karşın varlığını sürekli hissettiği anne (kadın) otorite eksikliğini ve gerilemeyi temsil eder ve erkek çocuk bunu kendi toplumsal cinsiyet belirlemesiyle de ilişkilendirir. Annesine bağımlılık ve kimliğini onunla tanımlamak erkeksi olmayana temsil edeceğinden bu bağımlılığı reddeder (Chodorow, 1978, s. 181). Sonuç olarak Chodorow'a göre, “Ayrı bir insan olabilmek için erkek çocuğun önemli bir iş yapması gerekir. Oğlan bir sınavdan geçmek zorundadır; annesiyle bağını koparmalıdır. Böylece oğlanın erkekliği, annesinden ayrılışını ve annesinden ayrı ve ona karşı olarak tanımlanmış bağımsız bir toplumsal statüye girişini temsil eder” (aktaran Gilmore, 1997). Erol'un hala annesiyle yaşaması, evlenmemesi ve erkekliğini yeğenleri özellikle de Nur'a olan ensest ilgiyi üzerinden kurması Chodorow'un bağımlılık ve tahakküm değerlendirmesinin bu erkek karakter için de geçerli olabileceğini gösterir.

¹¹ Robert Hale ABD Deep South'da iki yüksek güvenliğli hapisanede toplam 304 cinsel saldırı suçlusunun 132'si ile yaptığı görüşmeler sonucunda bu çalışmayı tamamlar. Çalışma yetişkin kadınlara yönelik tecavüz suçlarını içerir.

erkekli performansını kanıtlama nedeniyle bu performansı geliştirebilir. Üçüncü motivasyonda amaç kurbanın aşığılanması ve erkeğin otoritesinin kabullenmesidir. Bir diğer motivasyonda tecavüzcü erkeğin gerektiğinde cinsel arzularını dindirmek için şiddet kullanımının doğal olduğu fikri içinde yetişir. Son motivasyonda ise fantazisini gerçekleştirmek ister (1997, s.104).

Türk'ün ve Hale'in çalışmalarından yola çıkarak Erol'un gerçekleştirdiği cinsel eylemlerin sadece erkeklik performansını kanıtlamak için değil, hegemonik erkeklik pratiğinin yeniden üretilmesi için de bir zemin oluşturduğu düşünülebilir (Hale, 1997, s. 106). Zira filmde taşranın geliştirdiği muhafazakâr refleks, konu erkeklik ideolojisinin inşası olduğunda aynı mekanizma ile işlemez. Öyle ki, Nur Erol'un kendisine uyguladığı cinsel ve psikolojik şiddeti aile içinden kimseyle paylaşmaz. Bununla birlikte Erol tarafından istismar edilen Nur'un durumunu öğrenen babaannenin oğluna tepki göstermek yerine Nur'u bir an önce evlendirme yolunu tercih ederek bu duruma bir nevi rıza göstermesi hegemonik erkeklik performansının kadınlar tarafından üretilmesine olanak sağladığı yönünde değerlendirilebilir.

Bu sahne ile ilgili yorumlanması gereken bir diğer konu Ergüven'in, taciz/tecavüz sahnelerini, eril skopofilik bakışın aksine dişil bakışın perspektifinden sunmasıdır. Kamera yaşanan istismarı doğrudan göstermek yerine seyirci için karanlık odaya giren Erol'un kemerinin açılma sesi ve Nur'un durum karşısında tepkisini ifade eden seslerin yer aldığı bir bakış üretir. Aynı eyleme farklı sekanslarda yer verilerek yapılan istismarın tek seferlik değil, düzenli yapılan bir şiddet olduğunu aktarır. Teresa de Lauretis bir kadın filmi "bütün özdeşleşme açılarını (karakter, imge, kamera) dişi, dişil ya da feminist olarak belirlerse" izleyenlerin toplumsal cinsiyeti ne olursa olsun, o filmin dişil seyirciye seslendiğini ileri sürdüğu açıklamasına atıfla (aktaran Smelik, 2008, s. 125) Ergüven'in filminde kullandığı özdeşleşme açılarıyla, "film-zihin"de eril bakış yerine dişil bakışı kullandığı ve seyirciyi dişil olarak konumlandırdığı söylenebilir.

Düşünümsel Süreci Tetikleyen Ölü Zaman

Sinemada ritim, filmde yer alan tüm öğeleri etkileyici bir bütünde düzenleyen temel bir formdur. Bir filmde zamanın ele alınışını tonu, tarzı, yöntemi, ritmi ve temposu belirler. Tempo ritme bağlıdır. Ritim ise dramatik tasarımın kendisidir. Yönetmen zamansal bir boşluk yaratmak istediğinde müziği etkin olarak kullanarak filmin ritmini ve temposunu düşürür (Biro, 2011, s. 249-250). "Hareket imge"den "zaman imge"ye geçerek sessiz bir akışın düşünümsel olarak ilerlemesine neden olur. Ergüven'in filme eklediği kasıtlı durağanlık (Nur'un evlilik hazırlıkları yaptığı sekans/İstanbul'a geliş

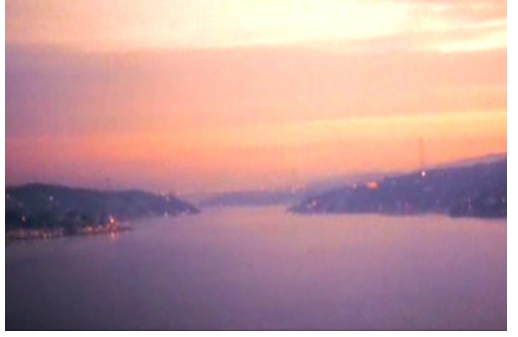
sekansı) ritim ve olayların temposunda algılanabilir bir değişiklik yaratmıyor gibi görünmesine rağmen sinematografik olarak büyük bir gerilim yaratır. Film bu sekanslarda “hareket imge”den “zaman imge”ye geçişlerle “film-zihin”de yarıklar oluşturur ve yanlamasına anlamların yer aldığı yörüngeleri harekete geçirir.

Deleuze’ün *Sinema Dersleri*¹² adlı çalışmasında “zaman imge” sinemasının özellikleri arasında belirttiği üçüncü temel referans noktası görsel-işitsel betimleme Bordwell’in ölü-zaman kavramı ile birlikte düşünülerek açıklanabilir. Bakışın yönlendirdiği imge duyuşal hareket ettirici niteliğinden sıyrılarak düşünömsel bir süreç kazandığında görsel ve işitsel imgenin ön plana çıkması gerekir. Bu noktada sessin yarattığı anlamsal zincir, görölen ve işitilenin yanı sıra görölmeyenlerin de anlam alanına dahil olur (Sütçü, 2005, s. 62). Sabit planlarda yer alan ses -diyalog ya da doğal ses, efekt, müzik- görüntüden önce geldiği çerçevede bir uzam yaratarak anlam üretir. Sesin yarattığı anlamsal zincirin yorumlanmasında Bordwell’in Antonioni sinemasına dair açıklamaları hatırlanabilir. Bordwell, Antonioni’nin filmlerinde sahneleri sessizliğe ve ölü zamanlara indirgediğini söyler. Bordwell bu sahnelerde öyküsel akışı sağlamayan ölü anların uzatıldığını, bastırılmış performansların uzun planlarla gösterildiğini ve kameraya arkası dönük çerçvelenerek duyuşal anlarda karakterin duyuşuzlaştırıldığını belirtir. Bu duyuşuzlaştırma etkisi ile karakterlerin içinde bulunduğu ümitsizlik, bastırılmış acı ya da yorgunluk hallerinin oluşturduğu ifadesiz çekimlerin seyirciyi öz-düşünömsel süreç içine çektiğinden söz eder (Bordwell, 2000, s. 101-103). Ergüven de benzer bir öz-düşünömsel süreci harekete geçirir. İstanbul’a gitme kararı alan Lale kasabanın uçsuz bucaksız yollarında yürüyerek, çatışmaların ve yarım kalmışlıkların içine sıkıştığı taşrada kadın olmanın ne kadar zor olduğunu düşünerek buradan kurtulmanın yollarını arar. Bu sahnede ritim düşer, ölü-zaman olarak ifadelendirilebilecek olan bu zamansal boşlukta kamera bir süre yürüyen Lale’yi takip eder. Lale’nin sırtı kameraya dönük yürüdüğu yol sekansı Bordwell’in (2000) Antonioni, sahneleri için yaptığı açıklamaları ya da Sontag’ın (1991) Bresson değerlendirmesini akla getirir. Lale’nin yürüdüğu bu uzun plan sekansta içinde bulunduğu durumun ümitsizliği, yaşadığı acının bastırılmışlığı ve çaresizliği seyirciye duyuşal uzaklık anlamı taşıyan “ifadesiz” çekimle sunulur. Ölü-zaman olarak ifade edilen bu planla beraber karakter/Lale düşünen, yaşayan ve hisseden bir varlığa dönüşür. Bu çekimle seyircinin öz-düşünömsel süreç içerisine yavaş yavaş çekilmesi sağlanır; artık anlamı kuranlar kadrajın içindekiler yerine

¹² Propositions Sur Le Cinéma, Bergson. Deleuze’ün 1972 ile 1986 yılları arasında Vincennes’de verdiği bir dizi dersten 18 Mayıs 1983 tarihli olandır. Nilgün Toker tarafından çevrilmiştir.

kadrajın dışındakiler olur. Çerçevenin içindeki görüntü sadece görüneni değil, film hafızanın anlatmak istediklerini de seyirciye aktararak derin düşünömsel süreci zamansal boşluk yarattığı plan sekansla tetikler. Benzer bir anlatıma Nur ve Lale'nin İstanbul'a gelişini anlatan otobüs sekansında da rastlanır. Taşradan merkeze uzanan yarım kalmış hayatların hayalleri İstanbul Boğazı'nın benzersiz manzarası ile gerçeğe dönüşür. Frampton'ın (2016, s. 138) belirttiğı gibi güçlü ve kayıtsız bir gerçek mekânda (manzara) karakterin önemi azalır. Müzik, melodi, ses frekansları sinematografik akışın devamlılığı ve duygusal izlenimlerin güçlendirilmesi için etkili bir şekilde kullanılır. Öz-düşünömsel sürecin harekete geçmesiyle uzun yollar; heyecan, arayış, sıkıntı, karmaşık ruh hali, mutsuzluk, aidiyetsizlik ve kimliksizlik anlamları taşır. Yeni mekânları ve geride bırakılan bağları temsil eden bu yollar terk edilmişliğı, yarım olmayı ve karakterin hiçbir zaman tamlık hissine kavuşmayacak olmasını ifade eder. Karakterin öneminin azaldığı ve “zaman imge”nin belirginlik kazandığı bu sekanslarda “film-zihin” yanlamasına anlam üretmeye başlar.

“Film-zihin” karakterleri etkisizleştirildiğı gibi karakterleri anlayabilme yetisiyle ona olduğundan daha büyük bir güç de atfedebilir. Biçimsel film düşünme tekniğıyle karakterler ve nesnelere arasındaki -optik kaydırma, yakın-plan, hızlı kurgu, bulanıklaştırma, renk filtreleri, vinç çekimi ve plan-sekans gibi sinematografik öğelerle- dramatik bağı kuvvetlendirebilir. Seyirciye olacakları önceden göstererek karakteri ayrıcalıklı kılabilir ya da karakteri ölü zaman olarak ifade edilen boşlukların yer aldığı plan sekanslarla çerçeveleyerek seyircinin dikkatini onun üzerine çekebilir (Frampton, 2016, s. 137-142). Sabit planlarda yer alan sesin görüntüden önce gelmesi sağlanarak çerçevede bir uzam ve anlam üretilir. “Hareket imge”den ziyade “zaman imge” planların görsel ve işitsel durumlara dönüşmesinden oluşan sabit planlarıyla hareketi/eylemi anlamsız kılarken karakter yerini olayları dışarıdan izleyen tanığa/tanıklığa bırakır. *Mustang* filminde Nur'un evlendirilme kararı üzerine Lale'nin ikinci kez kaçma planı yaptığı sekansta eylem anlamsız kılınırken “zaman imge” düşünömsel süreci harekete geçirir. Lale kaleye dönen evi gezip kendisine bir çıkış yolu ararken zaman bir kez daha boşlukta salınır. “Film-zihin” zamanı kendi anlatısında hızlı bir akış içerisinde sunmasına rağmen karakterin içinde bulunduğu çaresizlik ölü zamanda hapis kalır. Kamera, camdaki demir parmaklıkları sallayan, avludaki yüksek duvarlarda ellerini gezdirerek bir umut arayan Lale'nin çaresiz gözlerinden eve çevrinir. Çatıya kadar her odayı tek tek gezen Lale, tüm hazırlıkları dışarıdan izleyen bir kişi olarak tanık konumuna dönüşür. Biro'ya atıfla (2011), hızlı kesme ile düzenlenen bu sekansta yönetmen sıkışmışlık ve çaresizlik içerisindeki Lale'yi ve evin hapisane ile kurulan metaforik ilişkisini renk ve doku ile ilişkilendirdiğı duygu yüklü müzikle kuvvetlendirir.



Sonuç

Sinemanın duygusal tepkileri kışkırtan imgelerden yararlanarak oluşturduğu algı düzeyi toplumda oluşan tek ve yönlendirici bakış açısının birleştirici gücünden koparak farklı bir perspektif oluşturur. Böylelikle sinema, insanların deneyimledikleri pratiklerin dışında zaman ve mekân olgusuyla bağ kurulmasını sağlayan yeni bir bakış açısı sunar.

Zaman ve mekân tarih içinde değişime uğrayan kültürel olgulardır. Bu değişim süreciyle etkileşim içerisine giren bireyler edindikleri simgesel düzenlemelerle hafızalarını ve kimliklerini oluşturur (Harvey, 2003, s. 214). Başka bir deyişle bireyler içinde yaşadıkları toplumu anlamlandırmak için zaman ve mekân kavramlarından yararlanır.

Sinemada mekân parçaları zamansal bir geçişlilik sağlayarak değişimi algılatır ve zaman-mekân sanatını yaratır. Gerçek zamanda kurgu yoluyla kurulan filmsel zaman sahip olduğu sinematografik güçle kendi uzam yapısını oluşturur. Ergüven, kendi uzamını yarattığı anlatısında”film-zihin”de taşrayı hafıza mekân olarak kullanır. Hafıza mekân, toplumun zihinsel konumlanışını ve hegemonik söylemlerini ifade eder. Patriarkal toplumsallaşmanın ürettiği söylemler, mekânların politik ve kimliklendirici yönünü ortaya koyar. Böylelikle, çoğunluksal söylemin ideal mekânı olan ev, sığınak ya da hapisane şekline dönüşerek toplumsal yapının işlerlik kazanmasında mekânsal sınırlılıkların etkisini film dünya düzleminde ortaya koyar. Film dünyada bakışın düzenlenmesi, imgenin düşünümselliği ve görsel-işitsel betimlemenin toplumsal yapıyı şekillendirmek için belirlediklerini “film-zihin”, bazen düz bazen de yanlamasına anlam zinciri içerisinde seyirciye aktarır.

Bu bağlamda seyircinin düşünümsel sürecini şekillendiren film-zihnin, *Mustang* filminde “hareket imge” ve “zaman imge”den yararlanarak üç farklı zamansal izleği harekete geçirdiği söylenebilir. “Hareket imge”nin ve “zaman imge”nin öyküleme teknikleri olan anlatı yapısında duyuları işitsel olarak harekete geçiren kristal öyküleme ve karakterlerin olaylar

karşısında verdiği tepkilerden oluşan organik öykülemenin her ikisinin de filmde yer aldığı ifade edilebilir. “Film-zihin” seyirciye düşünme ve sorgulama alanı yaratmak istediğinde “zaman imge”, imaj, kamera hareketi ve ses gibi özelliklerle filmin yönelimini belirler; özellikle taşranın doğal yaşamı, huzuru ve erdemlerinin yanı sıra baskıcı ve muhafazakâr yönünü muhafaza etme ısrarını “zaman imge”nin sahip olduğu sinematografik güçle anlatır. Dolayısıyla “film-zihin” mekân olgusundan yararlanarak oluşturduğu yanlamasına anlam ile zamansal bir geçişlilik sağlar. *Mustang* filminde yer alan üç farklı zaman kullanımı (“film-zihin” çizgisel ve kronolojik zaman kullanımı, geçmişin şimdide yaşatıldığı zaman kullanımı ve ölü zaman ve akışkan zaman kullanımı) ile yanlamasına anlam yörüngelerinde ilerlediği ve bu yörüngelerin anlatının seyirciye özgür düşünme alanı yaratmasının, onu sorgulamaya itmesinin ve üretimsel süreçte aktif olarak konumlandırmasının önünü açtığı söylenebilir.

Özetle, Ergüven, dramatik yapı ve diyalogun ön plana çıktığı/çıkarıldığı bir anlatı sinemasının yerine sinema estetiğinin ön plana çıktığı/çıkarıldığı kavram yaratan bir sinemayı seyircilere sunar. Başka bir deyişle *Mustang* filminde simgesel zaman ve mekân olgularının, “film-zihin”den bağımsız olarak seyircinin bireysel ve/ya kolektif hafızasını yeniden inşa ederek başta patriarkal söylem olmak üzere farklı birçok konuda anlam haritaları oluşturacak bir film deneyimi sağladığı ifade edilebilir.

Kaynakça

- Alkan, A. (Ed.). (2009). *Cins Cins Mekân*. İstanbul: Varlık.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası* (Çev. A. Derman). İstanbul: Kesit.
- Bahtin, M. (2001). *Karnavalardan Romana* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.
- Barthes, R. (1999). *Semiotic Challenge* (Çev. R. Howard). New York: Hill & Wang.
- Bergson, H. (1959). *Düşünce ve Devingen* (Çev. M. Katırcioğlu). İstanbul: Maarif.
- Bergson, H. (1986). *Yaratıcı Tekamül* (Çev. Ş. Tunç). İstanbul: Milli Eğitim.

- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman* (Çev. A. C. Altunkanat). İstanbul: Doruk.
- Bonitzer P. (2007). *Bakış ve Ses* (Çev. İ. Yaşar). İstanbul: Metis.
- Bora, T. (Ed.). (2005). Taşralaşan ve Taşrasımı Kaybeden Türkiye. *Taşraya Bakmak* (s. 37-66). İstanbul: İletişim.
- Bordwell, D. (2000). Modernizm, Minimalizm, Melankoli: Theo Angelopoulos ve Görsel Biçim. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 7, 101-120.
- Chodorow, N. (1978). *Reproduction of Motherin*. CA: University of California Press.
- Colebrook, C. (2009). *Gilles Deleuze* (Çev. C. Soydemir). Ankara: Doğu Batı.
- Connell, R. W. & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19(6), 829-859.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.
- Connell, R. W. (2001). Studying Men and Masculinity. *Resources for Feminist Research*, 29(1-2), 43. <http://www.findarticles.com>. (14.04.16)
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- De Certeau, M., Giard, L. & Mayol, P. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi II* (Çev. Ç. Eroğlu & E. Ataçay). Ankara: Dost.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *A Thousand Plateaus* (Çev. B. Massumi). Londra: Continuum.
- Deleuze, G. (2006). *Cinema I: The Movement-Image* (Çev. H. Tomlinson & R. Galeta). London: Continuum.
- Deleuze, G. (2009). *Cinema 2: The Time-Image* (Çev. H. Tomlinson & R. Galeta). London: Continuum.
- Eşli Özçınar, M. (2012). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı*. İstanbul: Doruk.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis.
- Güngör, S. (2005). *Fotografik Görüntüde Uzam*. <http://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=5798>
- Gürbilek, N. (2001). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.

- Hale, R. (1997). Motives of Reward Among Men Who Rape. *American Journal of Crimanal Justice*, 22(1), 101-119.
- Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin Durumu* (Çev. S. Savran). İstanbul: Metis.
- Heath, S. (1973). Introduction: Question of Emphasis. *Screen*, 14(1-2), 9-14.
- Kepekçi, E. (2012). (Hegemonik) Erkelik Eleştirisi ve Feminizm Birlikteliği Mümkün mü?. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 11(2), 59-86.
- Kovacs, B. A. (2010). *Modernizmi Seyretmek, Avrupa Sanat Sineması 1950-1980* (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki.
- Lefebvre, H. (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (Çev. M. Belge). İstanbul: Birikim.
- Nagel, J. (1998). Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik. A. G. Altınay (Ed.), *Vatan, Millet, Kadınlar* (s. 58-94). İstanbul: İletişim.
- Navaro, L. (1996). *Tapınağın Öbür Yüzü- Kadınlar ve Erkekler Üzerine*. İstanbul: Varlık.
- Peirce, C. S. (1894). *Writing of Charles S. Pierce* (Cilt 2). Indiana: Indiana University Press.
- Rowe, W. & Whitfield, T. (1987). Thresholds of Identity: Litearture and Exile in Latin America. *Third World Quarterly*, 9, 229-245.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Filme Teorisi: Ve Ayna Çatladı* (Çev. D. Koç). İstanbul: Agora.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Sontag, S. (1991). Robert Bresson'un Filmlerinde Tinsel Stil (Çev. A. Oysal). M. Güreli (Ed.), *Bresson* (s.48-65). İstanbul: Nisan.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis.
- Şenol Cantek, F. (2015). Toplumsal Cinsiyet ve Mekânsal Şiddet. B. Yarar (Ed.), *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri* (s. 163-174). İstanbul: Bilgi.
- Sutton, D. & Martin-Jones, D. (2013). *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (Çev. M. Özbank & Y. Başkavak). İstanbul: Kolektif.
- Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es.

Türk, H. B. (2015). “Şiddete Meyyalım Vallahi Dertten”: Hegemonik Erkeklik ve Şiddet. B. Yarar (Ed.), *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri* (s. 85-112). İstanbul: Bilgi.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Çev. Z. Aracagök & B. Doğan). İstanbul: Metis.

Yengin, H. (1996). *Medyanın Dili*. İstanbul: Der.

Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze’ün Sinema Yaklaşımına Giriş. *İletişim Fakültesi Dergisi*, 40, 123-141.

Zizék, S. (2004). *Yamuk Bakmak* (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis.