

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
SİNEMA-TV SANAT DALI

TABU
(KISA FİLM)
Sanatta Yeterlik Tez Raporu

Tezi Hazırlayan
Tuğrul KARANFİL

İstanbul, 2019

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
SİNEMA-TV SANAT DALI

TABU
(KISA FİLM)

Sanatta Yeterlik Tez Raporu

Tezi Hazırlayan
Tuğrul KARANFİL

Öğrenci No:

150722007

Danışman:

Prof. Bülent VARDAR

İstanbul, 2019

YEMİN METNİ

Sanatta yeterlik tez raporu olarak sunduğum “**Tabu**” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 06.10.2019



Tuğrul KARANFİL

TEZ ONAYI

Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Sinema – TV / Sanatta Yeterlik** öğrencisi **150722007** no'lu **Tuğrul KARANFİL**'in hazırladığı **"Tabu"** konulu SANATTA YETERLİK TEZİ ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI Lisansüstü Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca 12.12.2019 günü saat 15:30'da yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonucunda adayın tezinin**Kabulü**.....'ne OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU'yla karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Prof. Bülent VARDAR (Danışman) (Beykent Üniversitesi)	KABUL	
Prof. Dr. Oğuz MAKAL (Üye) (Beykent Üniversitesi)	KABUL	
Prof. Burak BUYAN (Üye) (Beykent Üniversitesi)	KABUL	
Prof. Cem Kağan UZUNÖZ (Üye) (İstanbul Aydın Üniversitesi)	KABUL	
Prof. Sefa ÇELİKSAP (Üye) (İstanbul Aydın Üniversitesi)	Kabul	

Adı ve Soyadı : Tuğrul KARANFİL
Danışmanı : Prof. Bülent VARDAR
Türü ve Tarihi : Sanatta Yeterlik, 2019
Alanı : Sinema-Televizyon
Anahtar Kelimeler : Sinematografi, Dramatik Kurgu, Postmodernizm,
Yabancılaşma.

ÖZ

TABU (KISA FİLM)

Bu film çalışmasında, klasik bir kurgusal olay omurgası üzerinden farklı kültürel kodlara sahip, lâkin aynı şehirde yaşayan üç insanın duygusal çatışmaları sinematografik bir dille aktarılmıştır. İçinde bulundukları sosyal şartlara uyum sağlamak için çaba sarf eden bu üç kurgusal karakterin geçmişlerinden kurtulamamaları, onları yabancılaşma kavramının somut göstergeleri haline getirir. Dramaturjik olarak postmodern bir yapıya sahip olan film; anlatı tarzı ile klasik ve çağdaş sinemayı harmanlamayı hedeflemiştir.

Name and Surname : Tuğrul KARANFİL
Supervisor : Prof. Bülent VARDAR
Degree and Date : Proficiency in Art, 2019
Major : Film-Television
Keywords : Cinematography, Dramatic Plot, Postmodernism,
Alienation.

ABSTRACT

TABOO (SHORT FILM)

In this film, the emotional conflict of three persons who live in a same city and have the different cultural codes is presented by a cinematographic language using the classical plot in fiction. Three fictional characters try to adapt to the social relationships in the city and their effort to get rid of the past makes them the signs of the notion of alienation. The film in which postmodern structure is dramaturgically aims to involve with classical and contemporary cinematographic expression.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER	iii
RESİMLER LİSTESİ	v
GİRİŞ	1
1. ÇAĞDAŞ/MODERN TOPLUMLARDA BİREY	4
1.1. Sanayi Devrimi.....	4
1.2. Kapitalizmin Ortaya Çıkışı ve Bireyselleşme Süreci.....	6
1.3. Milliyetçiliğin Yükselişi.....	8
1.3.1. Ulusal Devletlerin Ortaya Çıkışı.....	9
1.4. Modern Yaşam ve Bireyin Yabancılaşması.....	11
1.4.1. Taylorizm'in Ortaya Çıkışı.....	11
1.4.2. Yabancılaşma.....	18
1.5. Modernizm ve Sanat.....	20
1.6. Bir Metafor Olarak Tabu filminde Yabancılaşma Kavramı.....	21
2. POSTMODERNİZM ÇAĞINDA BİREY	29
2.1. Postmodernizmin Tanımı.....	30
2.2. Postmodernizm ve Sanat.....	32
3. TABU FİLMİNİN YARATIM SÜRECİ	35
3.1.Çekim Öncesi Süreç.....	35
3.1.1.Öykünün Ortaya Çıkışı.....	35
3.1.2.Sinopsis.....	38

3.1.3. Tretman.....	39
3.1.4. Senaryo.....	41
3.1.5. Çekim Senaryosu.....	60
3.1.6. Storyboard.....	84
3.1.7. Karakter/Mekân Analizi.....	94
3.1.7.1. Karakter Analizi.....	94
3.1.7.2. Kişi/Mekân Dökümü.....	104
3.1.7.3. Mekân Analizi.....	105
3.2. Çekim Süreci.....	112
3.2.1. Yapım Süreci.....	112
3.2.2. Film Prodüksiyon Listesi.....	112
3.2.2.1. Başlıca Işık Malzemeleri.....	112
3.2.2.2. Kamera Malzemeleri.....	112
3.2.2.3. Ses Malzemeleri.....	112
3.2.2.4. Set Malzemeleri.....	113
3.2.3. Resimler.....	114
3.3. Çekim Sonrası Süreç.....	120
3.3.1. Post Prodüksiyon Aşamaları.....	120
3.3.1.1. Kurgu.....	120
3.3.1.2. Ses.....	120
3.3.1.3. Müzik.....	121
3.3.2. Filmin Künyesi.....	122
3.3.3. Filmin Bütçesi.....	123
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	124
KAYNAKÇA.....	129

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No:

Resim 1: Park Sahnesi - Arda ve Meryem'in kahvaltı yaptığı an.....	114
Resim 2: Park sahnesi - Davut'un hazırlık ânı.....	114
Resim 3: Göl sahnesi - Arda ve Meryem'in hazırlık ânı.....	115
Resim 4: Göl sahnesi - Arda ve Meryem.....	115
Resim 5: Arda ve Meryem'in tanışma sahnesi.....	116
Resim 6: Arda ve Meryem'in karşılaşma ânı.....	116
Resim 7: Arda'nın çilingir çağırma ânı.....	117
Resim 8: Arda'nın çalışma odası – Tabu adlı romanını yazma ânı.....	117
Resim 9: Göl sahnesi - Arda ve Meryem kayak planına hazırlık ânı.....	118
Resim 10: Arda'nın çalışma odası - Çekim öncesi hazırlık.....	118
Resim 11: Meryem'in Arda'yı ziyaret sahnesi - Çekim öncesi hazırlık.....	119

GİRİŞ

Teknolojik gelişmişlik düzeyi, yüksek iş istihdamı, sosyal çeşitlilik ve yaşamsal ihtiyaçlara erişim hızının yüksek oluşu nedeni ile büyük kentler yüksek nüfus oranlarına sahiptirler. Büyük kentler, gelişmişlik düzeyleri nedeniyle pek çok kolaylığı beraberinde getirmelerine rağmen; kültürlerarası heterojen yapıları nedeniyle sosyal bir hareketliliğe de zemin hazırlarlar. Bu bağlamda bireylerin uyum sağlamakta zorlandığı sosyal şartlar; bireyin gerek kendine, gerek ise yaşadığı kente yabancılaşmasına neden olabilir.

Sermayenin küreselleşmesi, bilgiye erişimin hızlanması ve büyük kentlerdeki kültür çeşitliğinin artışı ile beraber kentli bireyin modernizmden postmodernizme geçişi; ekonomik değişkenlerin sosyo-psikolojik alanda da etki sahibi olmasının temel göstergelerinden biri olarak öne çıkmıştır. Bu çalışma, bahsi geçen sosyal değişimi doğru tahlil edebilmek için; sanayi devrimini, kapitalizmin ve modern yaşamın birey ile ilişkisini, milliyetçilik ve ulusal devletlerin ortaya çıkışını, modernizm ve postmodernizmin sanat ile ilişkisini ve yabancılaşmayı incelenmesi gereken kavramsal çerçeve olarak kabul etmiştir.

Sanatta yeterlik çalışması olarak hazırlanan Tabu adlı film, postmodernizm ve yabancılaşma kavramının öne çıktığı böyle bir ortamda aynı kentte yaşayan ve yolları kesişen üç karakterin sahip oldukları farklı kültürel kodlar nedeniyle yaşadıkları çatışmayı sinematografik bir dille anlatmayı hedeflemektedir.

Toplumsal heterojen yapının sanatsal biçim üzerindeki etkisine bağlı olarak, Tabu adlı eser, postmodernist dönemin bir eleştirisini sunmaktan ziyade; postmodernizmin ilkelerini içeren bir anlatım türünü kullanmayı tercih etmiştir. Buna göre, büyük bir kentte yaşayan birbirinden kültürel olarak farklı insanların tesadüfi olaylar sebebi ile bir araya gelmeleri ve içlerinde bulundukları kutuplaşma ile iletişim kopukluğu dile getirilmiştir.

Bu çalışma, teorik ve pratik olmak üzere iki aşamalı bir oluşum süreci izlemektedir; senaryo gereği aynı kentte yaşayan ve farklı sosyal altyapılara sahip olan üç dramatik persona'nın yollarının kesişmesinden itibaren örülmeye başlayan olay

omurgasının realist bir anlayışla ön tahlilinin yapılabilmesi için öncelikli olarak teorik bir zemin oluşturulmuştur.

Karakterlerin gerek içlerinde bulundukları sosyal şartlar, gerek kendileri, gerek ise birbirleri olan dramaturjik çatışmalarını sinemanın anlatım araçlarını kullanarak estetik bir biçimde ifade edebilmek için sinema tarihinin öne çıkan kuramları, akımları ve yönetmenleri incelenerek uygun bir sinematografik üslûp seçilmiştir.

Tesis edilen teorik altyapı ve tercih edilen sinematografik üslûp dahilinde oluşturulan çekim planı ile teorik bilginin; dekor, kostüm, oyunculuk, mizansen, kamera dramaturjisi ve aydınlatma gibi ifade araçları ile pratik alandaki işlevselliği ve uygulanabilirliği sorgulanmıştır.

Postmodernizmin ilkelerinden biri olan çoklu gerçeklik kavramına uygun olarak; öncelikle filmin sonunda olmak üzere belli başlı bölümlerinde karakterlerin edimlerinin ya da bu edimlerin tesadüfi bir şekilde zuhur etmesinin askıya alındığı görülür, bu doğrultuda seyircinin filme dair bir sonuç üretmesi beklenmektedir.

Moderniteye uygun bir tavır olarak, filmin bir üst akıl niteliğinde izleyiciye tek bir önermeyi doğru kabul ederek sunması tercih edilmemiş, postmodernizmin belirsizlik, farklı doğrulara dair ön kabulü ve çoklu sonuç ilkeleri benimsenmiştir. Bu yolla bir ideale hizmet edecek bir olay omurgası tesis etmekten ziyade; filmin amacı, sıradan insanın yaşamının sıkıcılığına, travma yaratma eğilimine, yaşamın her koşulda evrilerek devam etme kabiliyetine, doğrusal değil döngüsel bir yaşam sürecinin parçaları olduğumuza dair farkındalığın artmasına yönelik seyirciye öneride bulunmaktır.

Oluşturulan teorik zemine uygun olarak tercih edilecek sinematografik üslûp için; 2. Dünya Savaşı öncesi Sovyet Sineması, savaş sonrası için İtalyan Yeni Gerçekçilik, Fransız Yeni Dalga, Bağımsız Amerikan Sineması ve 3. Dünya Sinemasına ait film örnekleri incelenmiştir.

Sonuç olarak klasik bir dramatik olay omurgasına sahip bir senaryo için uygun bir anlatı dili olarak - tez raporunda incelenen temel kavram olan postmodernizm ile

paralellik kurabilmek adına - çok biçimli bir anlatı tarzı ve dramaturjik bir muğlaklık pratik kazanmıştır.

Postmodernizmde tek bir gerçek yerine, gerçeğin temsillerine ve modellerine yer verildiği söylenebilir, bu bağlamda aynı şehirde yaşayan ve iletişim kurma zorunluluğu içinde bulunan dramatik persona'ların tiyatral yönleri ön plana çıkarılmıştır: Hayatla baş etme yöntemi olarak eylemsizliği seçen, fikir üreten ama bu fikri uygulamaya koyacak yaşam istencinden yoksun, toplumun aydın kesiminin temsili olan Arda; içinde yer almak istemediği yaşam koşullarına itilmiş ve gelecek mutlu günlere bel bağlayan, iyi niyetli Meryem ve ataerkil kültürel kodlara sahip ve şiddete eğilimli Davut...

Geç kapitalist çağda teknolojinin süratle ilerlemesi zamanın da hızlanmasını beraberinde getirmiştir. Film boyunca anlar arasındaki boşlukları derinleştirmek ve zamanın hızlanmasının temsili olması adına sıçramalı (jump cut) bir kurguya yer verilmiştir. Bu bağlamda postmodernist metinlerin bir özelliği olarak, metin içindeki tüm eylemlerin bir boşluk etrafında yapılandığı görülür; metne dair temel soru yazar tarafından cevaplanmaz. Böylece metin ile ilgili önerilebilecek tek bir cevaptan ziyade; metni okuyan her okuyucunun farklı bir sonuç çıkarması beklenir. Bu doğrultuda, film boyunca dramatik olay omurgasındaki gösterilmeyen eylemlerin seyirci tarafından tahmin edilmesi ve boşlukların doldurulması yönünde bir manipülasyon uygulanmıştır.

Filmin teorik altyapısını desteklemek adına tez raporunun 1. bölümünde sanayi devrimi ile hız kazanan meta birikiminin bireyin sosyal konumunda meydana getirdiği değişiklik; milliyetçilik, ulus-devlet, kapitalizm ve modernizminin kavramsal olarak içeriği ve sanata yansımaları irdelenmiştir.

2. bölümde postmodernizm kavramının doğuşu ve bununla beraber toplum-birey ilişkisinde meydana getirdiği değişim açıklanmıştır.

3. bölümde ise kavramsal altyapının somut göstergesi olarak üretilen film çalışmasının dramaturjik içeriğinin gelişimine ve çekim sürecinin teknik detaylarına dair bilgi verilmiştir.

1. ÇAĞDAŞ/MODERN TOPLUMLARDA BİREY

1.1. Sanayi Devrimi

19. yüzyılda Avrupa'da yaşanan sanayi devrimi ticaretin yeryüzüne yayılmasına neden oldu; buhar makinesinin icadı ve ulaşım ağının gelişimi; modern ticaretin yaygınlaşmasında önemli bir itici güç oldu. Ham madde artışı ile beraber üretilen mallardaki çeşitlilik yeni ticaret kollarının da ortaya çıkmasını sağladı. Ticarî rekabetin artışı; ulusların kendi aralarında doğacak anlaşmazlıklara karşı önlem almalarını gerekli kıldı ve bu doğrultuda malların kredi karşılığında satılması uygun bir ekonomik önlem olarak tercih edildi. Diğer bir önlem yolu ise, rekabetin tehlikelerine karşı ulusların kendi aralarında birleşmeleri idi; Almanya, Fransa, Belçika, Hollanda, Luxemburg, İtalya tarafından kendi ekonomik çıkarlarını korumak amacıyla kurulan "Avrupa Ortak Pazarı" bahsi geçen ticari ortaklığa örnek olarak gösterilebilir (Yeni Resimli Bilgi Ansiklopedisi, 1982:1900).

İnsanları yerleşik yaşama ve tarım toplumuna götüren neolitik çağ ile 19. yüzyılın sanayi devrimi arasındaki dönemde, Batı toplumunda yaşam koşullarında büyük farklılıklar gözlenmez. Sanayi devrimi öncesinde; 18. yüzyıl insanı çoğunlukla toprağa bağlı, geçimini tarımdan elde eden köylüler idi. Öte yandan toprağı işlemesine yarayan aletler basit işlevlere sahip gereçlerdi. Aletlerin basitliğine bağlı olarak toprağı işlerken sarf edilen enerji kaybının yüksek oluşu; elde edilen ürünün miktarının da düşük olmasındaki nedenlerden biri idi. Ulaşım aracı olarak atın kullanılıyor oluşu; toplanan ürünün belli bir çevrenin dışına çıkmasına mâni oluyordu.

Ulaşımındaki kısıtlılığa bağlı olarak geniş çevrelere yayılamayan tek şey ticarî ürün değildi; okur- yazar oranının büyük çoğunluğunu oluşturan soylular, kilise adamları ve burjuvazi, yazılan kitapların ve üretilen sanat eserlerinin varlık sebebi olarak kültürün sahibi olan ayrıcalıklı azınlıktı. Feodalitenin yıkılışı ve sanayi devrimi ile buharlı makine; yalnızca ticarî ürünün değil, kültürün de taşıyıcılığını yapacaktı.

Makineleşmedeki bu gelişime devrim adının verilmesinin sebebi, Batılı toplumların yaşam koşullarında yarattığı köklü değişimdi. Öte yandan bu değişimin nüveleri, 18. yüzyılın ortalarında İngiltere'de görüldü.

Sanayi devrimi, makineleşme ile gelişen ve buna bağlı olarak tarımsal üretimin metotlarının, ulaşım araçlarının ve nüfus oranının da köklü değişimini beraberinde getiren bir süreç idi. Sanayi devrimi ile art arda yapılan buluşlar üretim için sarf edilen insan emeğinin önemini azaltırken, sermayenin ve el emeğinin de merkezileşmesine neden olmuştur. Enerji kaynaklarına yakın bölgelere kurulan fabrikalar bölgesel nüfus yoğunluğunda farklılıklar görülmesine sebep olurken, yoğun üretime bağlı olarak artan sermaye birikimi kapitalistler ve işçiler arasındaki sınıf çatışmasını arttırarak yeni bir sosyal ilişkinin de inşasını mümkün kılıyordu.

Fabrikaların çevresindeki işçi yerleşimlerinin artışı ile kentleşme oranı artarken, sınai ve ticari faaliyetlerin merkezileştiği kentler ile tarım faaliyetlerinin yürütüldüğü köyler arasındaki yaşam koşullarında farklılıklar gözleniyordu (Tanilli, 2017:115-116).

Sanayi devriminin ilk aşaması yaklaşık olarak 1750'den başlayıp 1890'lara kadar süren dönem olarak adlandırılırken, ikinci aşaması 19. yüzyılın sonlarında başlar. Fabrikaların başlangıçta kullandıkları hidrolik enerji yerine, buhar enerjisine geçtikleri ilk aşama olarak adlandırılan döneme buhar çağı da denmektedir.

James Watt'ın belirttiği üzere, sanayi devrimini nitelendiren bir unsur olarak buhar enerjisinin yanı sıra metalurji de öne çıkmaktadır. Zira metalurjideki gelişmeler; demiryolu yapımına da olanak sağlamıştır.

Maden kömürü açısından zengin olan ve hareketin başını çeken ülkelere örnek olarak; 19. yüzyılın ortalarına kadar İngiltere ve sonlarına doğru da Almanya gösterilebilir.

1896'dan 1928'e kadar fiyatlarda görülen artış ile beraber sanayi devriminin ikinci aşaması başlar ve bu dönemde de maden kömürü önemli bir ham madde olmasına rağmen, "elektrik" ve "petrol" de üretimde önemli bir rol üstlenir. Ham madde çeşitliliği ile kimya ve mekanik sanayi gibi yeni sanayi kolları ortaya çıkmıştır. Daha ileri bir iş bölümüne dayanan bu yeni sanayi biçimi, işçilerin iş gücünden daha fazla faydalanabilmek amacıyla geliştirdiği Taylorizasyon metodu ile üretim miktarını ciddi biçimde arttırmıştır.

Sanayi devriminde makineleşmenin etkileri tarıma da yansımış, sanayileşen ve uzmanlaşan tarım ile boşta kalan el emeğinin etkisi ile kırsaldan kente göç oranında artış görülmüştür.

Sanayi devriminin ilk aşamasında başı çeken Batı Avrupa'nın yerine; ikinci aşamada Rusya ve Japonya gibi ülkeler dikkati çekmeye başlarken, zengin kaynaklarını işletmeye açan Birleşik Amerika ticari egemenliği ele geçirmiştir (Tanilli, 2017:117-118).

Bilim ve teknolojinin gelişmesi ile makineleşme üretimin hızlanmasını sağlarken, ulaşım araçlarının gelişimi ise hem maddenin, hem de üretilen malın transferini kolaylaştırmıştır. Sanayileşme üretime ve meta birikimine hız kazandırırken, kentlerin nüfus yoğunluğunda da artış gözlenmiştir. 1798 yılında Nüfus Artışı Hakkında Araştırma (An Essay on the Principle of Population) adlı eseri yayınlanan Thomas Malthus için yoğun nüfus artışı tehlike arz ediyordu (akt. Piketty, 2015:4-5). Zira sanayileşen ülkelere yapılan göçler ile kentlerin sosyolojik yapısı ve Avrupa toplumları arasındaki politik denge değişmiştir.

Feodal sistemde tarım toplumlarına göre tasarlanan yerleşim yerleri işgücü yoğunluğuna bağlı olarak kentleşirken, nüfus yoğunluğu ve çeşitliliğindeki değişim topografi üzerinde de etki sahibi olmuştur. Lynch (2018:122), kentlerin tek bir birey için oluşturulmadığını belirtir; ekonomik durumları, sosyal yapıları ve geçmişleri birbirinden çok farklı insanları barındıran kentlerin kimliği de sanayi devrimi ile beraber değişen nüfus çeşitliliğine bağlı olarak değişime maruz kalmıştır.

1.2. Kapitalizmin Ortaya Çıkışı ve Bireyselleşme Süreci

Tarih boyunca tüm toplumlar genel hatları ile tarım ve sanayi toplumu olmak üzere ikiye ayrılmak suretiyle benzer sosyo-ekonomik özelliklere sahip olmuşlardır; öte yandan, özellikle 18. yüzyılda, Batı Avrupa'da gelişen yeni dinamikler; farklı ekonomik yapılara sahip toplumların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kapitalizmin gelişimi ile beraber sınırları genişleyen meta birikiminin temel üretim unsuru; emek, toprak ve para olmuştur. İlişkiler sistemi olarak emek, toprak ve paranın metalaşması kapitalizmin temel özelliklerinden biridir (Ercan, 2018:25). Kapitalizmde meta

üretiminin önem arz etmesinin yanı sıra, diğer önemli bir husus da meta biriktirmekten ziyade tek mübadele değeri olarak parayı, yani soyut zenginliği biriktirebilmektir.

Üretim aşamasında belli bir zaman ve mekânda, belirli teknik koşullara dayanarak ürün üreten üretici, serbest piyasa ekonomisi içerisinde ürününün ihtiyaç maddesine dönüşebilmesi için ötekinin tüketimine ihtiyaç duyar. Aynı şekilde üretim aşamasında ötekinin üretim kapasitesi de diğer bir üreticinin üretim performansı üzerinde etki sahibidir. Bu nedenle şahsi emeği ile üreten üreticinin ürünü metalaşır ve üretici hem emeğine, hem de ürününe yabancılaşır (Ercan, 2018:26-27).

Bilimin gelişimine bağlı olarak teknolojik ilerleme sosyo-ekonomik alanda dinamiklerin değişimine sebep olmuştur, buharlı araçların kullanıma girmesi ile beraber ulaşım hatlarının yayılması ticaretin canlanmasını beraberinde getirmiştir. Coğrafi keşifler vasıtasıyla ham maddeye erişim, sanayileşme ile üretim artışı ve özellikle buharlı trenlerin kullanımı ile ticaretteki hareketlilik meta birikimini sağlarken, yeni sosyal sınıfların da ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamıştır.

Burjuvazi, modern dünyada etkili bir rol üstlenecek sosyal sınıflardan biri oldu. Burjuvazi mensupları önceleri ticaret hayatı içerisinde tüccar olarak öne çıkarken, kapitalizmin gelişimi ile ürünlerini başka üreticilere ürettiren ve emek istihdam eden iş adamlarına dönüşmüşlerdir. Kâr elde etme ve meta birikimi, burjuva sınıfının en önemli motivasyonlarından biriydi. Modern toplumun sosyal temelini oluşturacak olan; insan ile insan arasındaki ilişkiyi ödeme ile sınırlama edimi, geleneksel toplumdaki tüm ataerkil ve feodal ilişki biçimlerine son vermiştir (Ercan, 2018:29).

Modernleşme ile bireyin özgürlüğünün ön koşulu akılcılıktır. Kartezyen öznenin öne çıktığı bu süreçte birey; yaratılan olmaktan ziyade, yaratan rolünü üstlenir. Geleneksel toplumdaki serf ve köle ilişkiler ağının dışına çıkan birey, modern toplumda kapitalizmin gelişimi ile serbest piyasa ekonomisinin koşulları ile yüzleşir. Bireyin, yeni piyasa düzeninde ve hukuk, para, devlet mekanizmasının sosyo-ekonomik bağlantısallığı içerisinde akli ile var olma çabası, bireyci bir düzenin oluşmasına neden olur (Ercan, 2018:31-32).

Modern toplumda hem nesne, hem de özne olma rolünü üstlenen birey; yaratıcı olarak toplumun temel geliştirici unsurudur. Buna dayanarak söylenebilir ki modern toplumda bireyin etkin olma hali, geliştirici unsur olarak sahip olunması gereken niteliklerden biridir (Ercan, 2018:33-34). Geleneksel toplumda örflerin dispozitif olması nedeniyle; bireysel etkinlik, birey ve toplum arasındaki ilişkide belirleyici bir rol üstlenmemiştir. Modern toplumda ise gelişim için bireyin kendi aklını referans alma yetisi; sistemin geçmişten gelen kültürel mirastan ziyade bireysel etkinlikler üzerinde yükselmesinde etkili olmuştur. Bireysel etkinliğin toplumsal gelişimde etkili olması bireycilik mefhumunun öne çıkmasına neden olurken, bireyin sistem içerisinde var olabilmesinin ön koşulu olarak serbest piyasa ekonomisinin kurallarına uyma zorunluluğu; serf-köle ilişkisinden kurtulan modern üreticiyi tüketicinin boyunduruğuna sokarak nispi bir özgürlük üretmiştir.

1.3. Milliyetçiliğin Yükselişi

Milliyetler ilkesine göre halklar; ırk, dil ve gelenekleri bakımından kendilerine özgüdür ve bağımsız bir devlet kurma hakları vardır. Kendine özgü olma durumu Fransız İhtilali'nden önce ortaya çıkmış ve ihtilalden sonra gelişerek yayılmıştır. Fransız İhtilali'nden sonra birey ve devlet arasındaki monarşik ilişkinin yerini ulusal devlet anlayışı doldurmuştur.

Alman romantik yorumuna göre dil'e dayanan milliyetler ilkesi ile klasik Fransız yorumuna dayanan halkların iradesi ilkesi; iki farklı görüş olarak ortaya atılmış, lakin halkların iradesi daha yaygın bir yaklaşım olarak belirlenmiştir. 1814'ten başlayarak Avrupa'da hızla yayılan milliyetler ilkesine göre; ulus ve devlet anlayışının bütünleşmesi bir gereklilik olmuştur.

Fransız İhtilali'nden sonra Osmanlı ve Avusturya-Macaristan gibi bünyesinde farklı etnik kökenden pek çok halkı barındıran imparatorluklar milliyetçilik ilkesinin yayılması ile beraber zayıflamaya ve parçalanmaya başladı (Tanilli, 2017:112-113). Fransız İhtilali'ni Atlantik bölgesi çevresinde etkili olan burjuva ihtilallerinin bir uzantısı olarak görmek yeterli değildir, zira Japonya gibi kapitalist ekonominin yerleşebildiği tüm ülkelerde etkisini göstermiştir.

Jean Jaures'e göre, İngiltere'deki 1648 ve 1688 ihtilalleri burjuvazinin aristokrasi ile uzlaşmasının bir sonucu olarak muhafazakâr bir nitelik kazanırken, Fransız aristokrasisinin uzlaşmaz tavrı nedeniyle Fransız İhtilali döneminde büyük burjuvazi; küçük burjuvazi ve emekçi kesimin taleplerini dikkate almak zorunda kalmış ve demokratik bir yapı kazanmıştır. Halk kitlelerinin ihtilale katılımı ile ileride ortaya atılacak olan proleterya ideolojisinin nüveleri böylece ekilmiş oldu (Tanilli, 2017:111).

Milliyetçilik kavramının ortaya çıkışında ekonomik paradigmaların değişimi, üretim araçlarının el değiştirmesi, bilimsel ve teknolojik gelişmeler pay sahibidir. Feodalitenin çöküşü ile beraber serflere özgürlük verilmesi, insan ilişkileri kapsamında köle-efendi paradigmasının geçersiz olmasına sebep olmuştur. Kartezyen öznenin ön plana çıkması, aristokrat aile ilişkilerinden ziyade bireyin ve aklın toplumsal gelişim hususunda söz sahibi olmasını beraberinde getirdi. Hak talebinde belirleyici unsur; monarşik düzene tebaa olmak yerine, - özellikle Fransız İhtilali'nin etkisi ile - bireysel vasıfların niteliği oldu.

Monarşinin etkisini yitirmesi ve imparatorlukların dağılması nedeniyle ülke sınırları değişirken, sanayileşmenin gelişimi ile serbest piyasa ekonomisinin sağladığı meta birikimi korunması gereken zenginlik mefhumunun ortaya çıkmasına ve ulus-devletlerin güçlenmesine sebebiyet vermiştir.

1.3.1. Ulusal Devletlerin Ortaya Çıkışı

Ortaçağ'da; Batı'da, imparatorluklar içinde yer alan bağımsız derebeylikler nedeniyle merkezi otoriteden yoksun ve yerel kanunlar ile halkın adetlerine dayalı kaotik bir düzen mevcuttu. 15. ve 16. yüzyıldan itibaren imparatorluk ve minvalindeki derebeyliklerin yıkılması; özellikle İspanya, Fransa ve İngiltere'de toplumların değişen sosyo-ekonomik şartları ile beraber ulus devletlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Latince tacir anlamındaki “merkator” sözcüğünden türeyen merkantalizm; 16. yüzyıl iktisadi düşüncesinin kavramsal karşılığıdır. Merkantalistlere göre bir ülkenin sahip olduğu para ve değerli maden miktarı, o ülkenin zenginliğinin göstergesidir. Dış

ticaret yoluyla ülkeye değerli maddelerin girişini sağlamak; ülkenin zenginleşmesi yolunda Merkanistlerin nceliği olmuştur.

Dış ticaret yoluyla ülkeye giren ham maddeyi korumak, gelişen ticaret burjuvazisini daha da geliştirebilmek ve güvenli koşullarda sermaye birikimini sağlayabilmek için, ulusal sınırlara, kanun birliğine ve tüm bunları uygulayabilecek bir üst kuruluşa ihtiyaç duyulmuş ve bu düzenin ulusal devlet anlayışı ile tesis edilebileceğine kanaat getirilmiştir (Tanilli, 2017:92-93).

Latince “status” kelimesinden gelen “stato”yu ilk kez kullanan ve devlet düşüncesinin ilkeleri üzerine söylem geliştiren; 16. yy. ın önemli düşünürlerinden Machiavelli’nin ulus-devlet anlayışına katkısı önemlidir. Kapitalist sermaye birikimini ülke sınırları içinde tutmak ve güvenliğini sağlamak; diğer uluslar ile rekabette ne geçmenin koşullarından biridir. Zira siyasal üstünlük ticari üstünlüğü de beraberinde getirir. Bu nedenle devletin, kapitalizmin gelişiminde oynayacağı rol önem arz etmektedir. Fransa, 17. yy. da uygulamasına rağmen, 16. yy. da ulus devlet statüsüne geçen İngiltere; İspanya ile birlikte merkantalizmi uygulayan ilk ülke konumundadır (Tanilli, 2017:94). Machiavelli’nin her yolu mübah sayan pragmatizminin temelinde; en kısa sürede İtalyan birliğinin kurulmasına yönelik arzusu yatar. Zira İngiltere, Fransa ve İspanya, uzlaşmaya vararak konumlarını kuvvetlendirmişken; İtalya’nın bu güçlü devletler karşısında birliğini sağlamadan birkaç küçük devletin mevcudiyeti ile ayakta kalması gt. Bu nedenle Machiavelli’nin, İtalyan birliğinin kurularak güçlü bir devlet tesis edilebilmesi adına prensin halka karşı pragmatik bir siyasi söylem geliştirmesini ve bu uğurda her yolu mübah saymasını desteklediği söylenebilir. Ulusal çıkarları koruyabilmek adına güçlü bir prensliğin kurulmasını destekleyen Machiavelli’nin bu anlayışı; onun ulus-devlet yanlısı bir düşünür olduğu konusundaki kanaati güçlendirir. Ayrıca eserlerinde yurt sevgisini vurgulayan Machiavelli, İtalyan birliğinin kurulmasına ön ayak olan Cavour ve Garibaldi için de ilham kaynağı olmuştur (Tanilli, 2017:95-96).

1.4. Modern Yaşam ve Bireyin Yabancılaşması

1.4.1. Taylorizm'in Ortaya Çıkışı

Frederich Taylor'ın öne sürdüğü bilimsel yönetim hareketinin başlangıcını oluşturduğu Yönetimsel Teoriler (Menajerlik Teorileri), örgüt konusunu ele alan ikinci büyük akımdır. Taylorizm'in temel sorunsalı erk değil, üretim meselesidir. İş yerindeki verimi arttırabilmeyi hedefleyen bilimsel yönetim hareketi; toplumu değil, işyerindeki bireyi inceleme alanına dâhil eder. İşçi ile malzeme arasındaki ilişki irdelenir, zaman ve hareket çalışmaları iş saatini daha rasyonel kullanabilmek adına yöntem olarak geliştirilir. Buna göre işçinin çalışması gözlemlenir, hareketleri ayrıştırılır, her hareket için harcanan zaman hesaplanır ve gereksiz hareketler elenir. Basite indirgenmiş hareketler daha sonra birleştirilir ve daha rasyonel bir çalışma şekli/hareketler bütünü ve zamandan tasarruf sağlanır. Taylor, yöntemin benimsetilme aşamasında işçileri bir bütün olarak ele almaz. Yöntem, bir işçi üzerinde denenip başarı sağlandıktan sonra, işçilerin tamamı üzerinde uygulamaya konur. İşçilerin çalışma şeklini benimsemesinde maddi dürtünün arttırılması önem arz eder. Görüldüğü üzere Taylor'ın teorisi, işçinin sosyolojik ve psikolojik yönünü göz ardı eder, onu gruptan soyutlar ve makineleştirir. Taylor'ın burjuva yanlısı olduğu öne sürülebilecek olan teorisi; maddi dürtü ile verimlilik arasındaki ilişkiye başarılı bir açıklama getirememiştir, yöntemin kısmen başarılı olduğu görülse bile, başta belirtilen amacına ulaşamamış olduğunu söylemekte yarar var.

Biçimci yönetim teorileri akımının öncülerinden biri Henry Fayol'dır. Taylor, örgüt içi bilimsel yönetim yöntemlerini geliştirme gayesi ile üretim yapılan yeri çalışma alanı olarak seçmiştir. Bir bakıma Taylorizm'in tamamlayıcısı olan biçimci yönetim teorileri, verimliliğin arttırılması adına atölyenin içini çalışma alanı olmaktan çıkararak, dikkati yönetsel sorunlar üzerinde toplamıştır. Evrensel Menajerlik Okulu olarak da tanımlanan akımın temel sorunsalı insanlar değil, örgütün yapısıdır. Hedefi, örgüt içindeki görevlerin birbirleri ile nesnel ilişkilerini inceleyerek en iyi şemayı saptamaktır. Teoriye göre, örgüt içinde iyi bir haberleşme ağı tesis edebilmek için hiyerarşik katların az olduğu bir yapı inşa edilmelidir. Yönetilen insan sayısına sınırlama getirmek kontrolün sağlanması adına zaruridir. Örgüt içinde yetişkinlik oranı düştükçe hiyerarşi arttırılmalı, nitelik arttıkça yatay bir örgütlenme modeli tercih

edilmelidir. Bu teori, gruplar arasındaki ilişkiyi ve motivasyonu değil, örgütün biçimsel yapısını inceler ve insanların nasıl davranmaları gerektiği sorunsalı ile ilgili saptamalarda bulunmaya çalışır.

İnsan İlişkileri Okulu, Taylorizm'e ve Biçimci Okula tepki niteliği taşır; zira örgüt konusuna toplumsal bilimleri getirmiştir. Geniş kapsamlı yaklaşım aşaması olarak insan ilişkileri okulu Hawthorn Western Electric işletmesinin temelleri üzerinde şekillenmeye başlamıştır. Araştırmaların ilk aşamasında, işçinin çalıştığı birim içerisindeki şartların (ışıklandırma, havalandırma, rutubet... vb.) verim üzerindeki etkileri incelenmiştir. Fakat bu yönlü bir araştırmanın sağlıklı bir sonuç için yeterli olmadığı anlaşılmış ve işçinin bu şartları nasıl anlamlandırıdığı ve buna karşı tutumu ön plana alınmıştır (Yürükoğlu, 1986:10-11). Sonraki aşamada işçilerin sosyal ve psikolojik özellikleri ön plana çıkarılmış, bu noktada menajerlerin resmi politikalarının yanı sıra informal normlar sisteminin de çalışma alanı içerisinde ve verimlilik üzerinde aktif rol oynadığı tespit edilmiştir. Genel kabul görmüş iş temposunun üzerine çıkan işçiye karşı toplumsal baskı uygulanması gibi örnekler, iş yeri içerisinde gayri resmi örgütlenmelerin varlığına dikkati çekmiştir. Araştırmalardan çıkan sonuç şudur; işçi, toplumsal bir varlıktır ve verimliliği arttırmak için geliştirilen yöntemler bu önerme doğrultusunda şekillenmelidir. Yapılan çalışmaların niteliği itibarıyla, işçi ile verimlilik arasında yaşa, cinsiyete ve kökene bağlı olarak elde edilen sonuç önem arz etmiştir. Zira işçi ile işçiler arasındaki gayri resmi örgütlenmeyi inceleyebilmek için uzun bir çalışma dönemine ihtiyaç duyulmuş ve sağlıklı sonuçlar elde edebilmek için üzerinde çalışma yapılan işçi gurubunun küçültülmesi zorunlu olmuştur.

İnsan İlişkileri Okulu'nun soyutlama aşamasında liderlik şeklinin, grubun verimliliği üzerindeki etkileri incelenmiştir. Demokratik yönetim biçimlerinin ve moral yüksekliği faktörünün verim artıcı unsurlar olduğu, öte yandan katı yönetim biçimlerinin iş verimini düşürdüğü ileri sürülmüştür. Daha sonra yapılan çalışmalarda, teknolojik gelişmişlik seviyesinin örgüt ve lider ilişkisi üzerinde etkili olduğu ortaya çıkmıştır. Teknolojik göreve dayalı bir örgütlenme için disiplinli bir liderliğin daha verimli olacağı belirtilmiştir. Çalışma yapılan gurubun, örgütün bütünü içindeki konumu ve liderin - hiyerarşik düzen içerisinde - örgüt karşısındaki yeri önem arz eder.

Bu teoriye göre lider; örgüt içerisinde kabul görmeyen ve sevilmeyen bir yere sahipse, verimlilik için disiplinli bir yönetim biçiminin gerekli olduğu öne sürülmüştür.

İnsan İlişkileri Okulu, lider ve grup arasındaki ilişkiye psikolojik açıdan bakarak örgüt teorilerine yeni bir katkı sunmuştur. Ancak bu teorinin temel olarak örgüt içerisindeki küçük grupları incelemeye alması, lider-işçi çelişkisine kapsamlı bir çözüm getirememiştir. Menajer ve işçi arasındaki çelişki anlaşılmaya ve giderilmeye çalışılmıştır; ancak soruna sınıf çıkarları bağlamında bakılmadığından dolayı, iki cephenin toplumdaki nesnel konumları ve çıkar farkları göz ardı edilmiş, bu nedenle çözümleyici bir sonuç elde edilememiştir.

Amerikalı toplumbilimci Herbert Simon'un önde gelen temsilcilerinden sayıldığı Karar Alış Teorileri, İnsan İlişkileri Okulu ve Biçimci Yönetim Teorileri'ne tepki niteliği taşır (Yürükoğlu, 1986:12-13). Simon, bireyin örgüte üye olma nedenini araştırırken dürtü-katkı dengesi üzerinde durmuştur. Buna göre, dürtü-katkı ölçüsü öznel ve bireyin örgütten elde ettiği doyumun ölçüsü, örgüte yapacağı katkı oranı üzerinde belirleyicidir. Birey, dürtü-katkı dengesine göre örgütten beklentileri doğrultusunda doyum sağlayamıyorsa, üyeliğine son verir. Eğer üyenin bağlı olduğu örgüt tatmin edici değilse ve üyenin bağlı bulunduğu örgütten başka bir seçeneği yok ise üyenin beklentilerinde azalma görülür, beklenti azaldıkça doyum artar.

Karar alma mekanizmasında örgütsel hiyerarşi önem teşkil eder. Örgütün en tepesinde önemli siyasal kararlar alınır ve alınan kararlar alt kademeler için değer durumuna gelir. İş bölümü, otorite yapısı, standart uygulamalar, haberleşme ve eğitim karar alma mekanizması üzerinde etki sahibi olan faktörlerdir. Bireyin karar alma becerisinin sınırları, örgüt yapısı ile doğrudan ilişkilidir.

Karar alış teorileri örgütsel yapıya uygulanırken iki temel eğilim üzerinde durulur; karar alıcı birim ve karar alıcı sistem. Karar alıcı birim olarak ele alındığında, örgütün çevresi ile ilişkisi irdelenir. Karar alıcı sisteme göre ise örgüt bir bütün olarak değerlendirilir. Örgüt içerisinde bütüne aykırı bir amaç sapması tespit edildiğinde, haberleşme ağı yoluyla enformasyon merkezine ulaşılır ve düzeltici merkez tarafından çözüm aranır.

Karar Alış teorisi, geliştirdiği yöntem ile bireyler üzerinde başarı sağlarken, örgütün bütünü üzerinde aynı başarıyı yakalayamamıştır. Zira, bu yaklaşım ile örgüt, otokontrole sahip bir sistem olarak tasarlanmış ve örgütün toplumsal yapı içerisindeki konumu göz ardı edilmiştir.

Yukarıda sayılan burjuva örgüt teorilerinin istenilen amaca ulaşamaması nedeniyle; hem klasik, hem de yönetsel teorilerden yararlanarak birleştirici eğilimler geliştirilmeye çalışılmıştır. Böylece, işlevci (functionalist) teoriler ve çatışmacı teoriler olmak üzere iki eğilim ortaya çıkmıştır (Yürükoğlu, 1986:14-15).

Weber'e göre - tarihsel perspektif içerisinde değerlendirildiğinde - ideal bürokrasi, en verimli örgütsel yapıdır. İşlevci teoriler, Weber'in bu anlayışını çürütme gayesi ile yola çıktıklarından dolayıdır ki günümüz işlevci teorilerinin başlangıç noktası, Weber'in ideal bürokrasisidir denilebilir. Yürükoğlu, işlevci teorisyenlerin, Weber'in ideal bürokratik varsayımını öne sürerken meseleyi tarihsel perspektif açısından değerlendirdiğini göz ardı ettiklerini ve Weber'in yanlış anlaşıldığını öne sürer (Yürükoğlu, 1986:16). Zira, Yürükoğlu'na göre tekil olarak bir örgütün yapısal verimsizliği ve eksiklikleri; bürokrasinin tarih boyunca icat edilen örgütsel yapılar içerisinde en verimli ve rasyonel yapı olduğu gerçeğini değiştirmez.

İşlevci teoriler içerisinde üç teori öne çıkar; bunlardan biri, Amerikan sosyoloğu Robert K. Merton'un; Bürokrasinin İşlev Kaydırıcı Yönleri Üzerine teorisi. Merton, Weber'in tersine bürokratik kuralların günlük hayat içerisindeki verimsizliğini öne sürmüştür. Bürokratik kurallar, yapısı gereği denetimi ve uyum tesis etmek adına boyun eğmeyi gerektirir. Bu örgüt yapısına dair kurallar zamanla bireyin karakter özelliği hâlini alır ve örgütün biçimsel yapısı; araç yerine amaç haline gelir. Esneklik eksikliğine sahip bürokratik kuralların biçimsel özelliklerine olan sadakat zamanla örgütün amacından uzaklaşmaya sebep olur. Öte yandan, örgütsel denetim ve kuralların, kimi gruplar içerisinde gelişime sebep olurken, kimi grupları olumsuz yönde etkilediği ve verimsizliğe sebep olduğu saptanmıştır. Bu nedenle, bürokratik yapının hem işlevsel, hem de işlev kaydırıcı özelliklere sahip olduğu söylenebilir.

İşlevci teorilerin önem teşkil eden teorilerinden biri de; formel - informal ve işlevli - işlev kaydırıcı kavramları ile ilişkili olan Biçimsel Denetimin Beklenmedik

Sonuçları'dır. Bu teoriye göre, örgütün bütününün genel bir amacın var olmasına ve tüm üyelerin bu amaca hizmet etme gayesi ile yapılanma içerisine dâhil olmalarına rağmen, üyelerin birer insan olarak çıkarları ile örgüt genelinin çıkarları çelişebilir. Konu, insan ile ilgili olduğundan ve yapıyı insanlar oluşturduğundan dolayı bahsi geçen amaç ve çıkar çelişkisi kimi zaman denetlenemeyebilir. 1955 yılında, Amerika'da bir iş bulma kurumunda yapılan araştırma biçimsel denetim metodunun beklenmedik sonuçlar doğurabileceğini kanıtlar niteliktedir; fabrikada çalışan her işçinin çalışma birimi tablo halinde duvara asılır. Amaç, çalışma denetimini ve verimini arttırabilmektir. Bir süre sonra, çalışanların sayısının arttığı ama iş veriminin azaldığı görülmüştür. Çalışanlar arasında sayıyı arttırabilme hedefinin öne çıkması ile işlerin üstünkörü yapıldığı dikkati çekmiştir. Böylece işin sayısal değerinden ziyade, niteliğini de öne çıkartabilecek yeni kurallara ihtiyaç duyulmuştur.

Parsonscu örgüt teorisinde; değerler kavramına vurgu yapılır. Değerler, alt kademelere inildikçe çeşitlilik kazanır ve örgütün genel amacının meşruluk kazanmasına olanak sağlar. Bu teoriye göre adaptasyon, amaç elde etme, entegrasyon ve sosyalizasyon örgüt için temel gereksinimlerdir.

Adaptasyon, örgüt değerlerinin yarattığı normlar ile tesis edilir ve örgütün amaçlarına ulaşabilmesinde ihtiyacı olan tüm kaynakları içerir.

Amaca ulaşma sektörü, örgütün amaca ulaşmasını olanaklı kılacak normların düzenlendiği en önemli iktidar merkezidir.

Entegrasyon, örgüt içindeki tüm alt birimleri bir arada tutmakla yükümlü olan sektördür.

Sosyalizasyon ise örgüt üyelerinin eğitimleri ve bir örgüt üyesi olarak sahip olmaları gereken dürtüler üzerinde durur.

Parsons'un teorisi, örgütün değer ve amaçlarının nasıl ortaya çıktığı sorunsalı üzerinde durmadığı için örgüt; iç değer değişimini anlayabilmek adına yetersiz kalmıştır. Örgüt içi güç dağılımını sorgulamak önem teşkil eder, zira güç dağılımı değiştiğinde, örgüt içi değer-amaç ve ödüllendirme mekanizmasında da değişiklik meydana gelir. Örgüt içi amaç ve değerleri önceden saptanmış hazır bir veri olarak

kabul ettiğimiz noktadan itibaren Parsons'un görüşleri anlam kazanır. Çünkü Parsons, örgütün nasıl çalıştığı ve varlığını nasıl sürdürdüğü sorunsalı üzerinde durmuştur.

Çatışma Teorileri, örgütün kurumlaşmış normlarından ziyade, örgüt içindeki grupların iktidar dengelerini irdelediğinden dolayı, örgüt içi çatışma ve değer değişimlerine – işlevci teorilerle kıyaslandığında – çok daha fazla ışık tutmuşlardır. Buna göre örgütler, antagonist gruplardan oluşur; bu grupların çıkarları çelişebilir ve kendi çıkarlarını elde etme gayesi ile farklı stratejik yolları araç olarak kullanma eğilimleri mevcuttur.

Amerikalı sosyolog Melvin Dalton'un yaptığı incelemelere göre örgütlerin birbirleriyle çatışan kliklerden oluştuğunu ve bu kliklerin ödül mekanizmasından daha fazla pay elde edebilmek adına rekabet içerisinde olduklarını belirtir. Dalton'a göre, üyelerin güç kazanımları adına mücadelesini verdikleri dar ve şahsi çıkarları, kimi zaman örgütün genel çıkarlarının önüne geçebilmektedir. Örgüt içerisindeki siyasal savaşım, örgütün resmi ideolojisi ile çelişmemek adına kamufle edilir. Dalton, diğer teorilerin aksine, menajer ve işçi ilişkisine önem vermemiştir, zira örgüt içerisindeki grupların birbirleri ile olan çelişkileri çok daha fazla önem arz etmektedir.

Fransız sosyolog Michael Crozier, meslekî grupları ikiye ayırabilecek klik çatışmalarından ziyade meslekî grupları tek bir cephe olarak kabul etmiş ve bu cepheler arasındaki çatışmaya vurgu yapmıştır. Çünkü Crozier'e göre toplumsal yapı, meslekî gruplardan meydana gelmiştir. Örgütsel yapı içerisinde bulunan belirsiz alanlar, örgüt kurallarının her şeyi kapsamamasının bir sonucudur. Meslekî gruplar arasındaki çelişkilerin arttığı bu gibi belirsiz alanlar hangi grup tarafından denetlenebilirse, o grubun örgüt içindeki gücü artar.

Önceki teoriler, örgüt içi insan ilişkilerini duygusal bir açıdan ya da karar mekanizması bağlamında incelemişlerdi. Çatışma teorileri ise tüm bu yaklaşımların yanı sıra, siyasal erk ve siyasal insan vurgusu yaparak örgüt teorilerine katkı sunmuşlardır (Yürükoğlu, 1986:17-18).

Mevcut iktisadi yapıya bağlı olarak şekillenen bürokrasi gereği toplumun her yapı taşındaki örgütlülük faaliyetinin ekonomik sistem ile çatışma halinde olmaması

gerektiğinin bir zorunluluk olduğundan daha önce bahsedildi. İktisadi yönelim ile doğrudan ilişkili olmasa bile bürokratik yapı adına ve buna hizmet eden tüm örgütlülük faaliyetleri arasındaki iletişimi arttırmak için edinilen/paylaşılan tüm ideolojik veriler örgütlenmenin birer parçasıdır. Bu bağlamda iletişim araçlarını da ideolojik örgütlenmenin bir yansıması olarak değerlendirmekte fayda var.

Erdoğan ve Alemdar (2010:29), kitle iletişiminin, yönetilenleri kontrol etme faaliyetinin bir parçası olduğundan bahseder. Buna göre, iletişim ve kitle kavramları üzerinde durulur. Kitle, birbirinden bağımsız insanlar topluluğu değil, bu görüş çerçevesinde aynı üretim ilişkileri içerisinde var olmuş benzer insanlardır. Bu iddiaya dayanarak, iletişim araçlarının bürokratik ve buna bağlı olarak ideolojik görevinin, hitap ettiği kitleyi benzer kılmak olduğu söylenebilir. Bu nedenle, Erdoğan ve Alemdar, kitle iletişiminde demokratik bir yan bulunamayacağından bahseder. Kitle iletişimi de diğer tüm örgütlülük faaliyetlerinin üst yapısı gibi yönetsel bir araçtır. Teknolojinin gelişimi ise medya ile birlikte bu yönetsel aracı endüstriyel bir boyuta taşımıştır.

Tüm görsel, işitsel ve basılı veriler birer propaganda aracı ve bundan dolayı yönetsel bir iletişim aracı olarak kabul edilebilir. 1. Dünya Savaşı döneminde, Halk Enformasyon Komitesi (Creel Komite)'nin Amerika'da savaş propagandası amacıyla ürettiği 100 milyondan fazla poster, 6000 haber bülteni ve Amerikan gazetelerinde yer alan 20.000'den fazla materyal, iletişim araçlarının yönetsel işlevi ile ilgili fikir vericidir. Bu propaganda çalışmasına Hollywood da destek vermiştir; “Kayser: Berlin Canavarı” (The Kaiser: The Beast of Berlin - 1918), “Kültür Kurtları” (Wolves of Culture - 1918), “Kayser ile Cehenneme Git” (To Hell With The Kaiser - 1918) bu desteğe örnek teşkil eden ve dönem itibarıyla tüm Amerika'da gösterime giren yapımlardır (Erdoğan, Alemdar, 2010:54-55).

Birinci Dünya Savaşı sonrasında örgütlü yapı etkinliği, ekonomik/kültürel kontrol, siyaset bilimi ve sosyal psikoloji ön plana çıkmıştır. 1920'lerden sonra pazarlama araştırmaları gelişirken; pazarlama ve medya arasındaki ilişki reklamcılık ile sağlandı (Erdoğan, Alemdar, 2010:57). Reklamcılığın yanı sıra eğitim ve halkla ilişkiler de etkili bir propaganda ve kitle iletişim aracı olarak kullanılmıştır; zira bu

kitle iletişim araçları, tüketimde etkinlik güçleri ile doğru orantılı olarak endüstriyel bir yapı kazanmışlardır.

20. yüzyılın başlarında iletişimle uğraşanlar; Taylorizm ile iletişim arasında bağ kurmamalarına rağmen, sonraki dönemlerde Taylorizm'deki mekanik anlayış, iletişim sektöründe de belirgin hale gelmiştir. Örgütlenme teorilerinde değinilen Taylorizm'in iletişim sektöründe de kabul gören bir anlayış olması önem teşkil eder, zira buna göre iletişimin rasyonel kurallar hiyerarşisine göre örgütlenmesi gerektiği öne sürülmüştür. Bu bağlamda iletişim, ekonomik ve siyasal bir karakter kazanmıştır (Erdoğan, Alemdar, 2010:60-61). Taylorist anlayışa göre, toplumsal süreç bir makinenin parçaları gibi birbirine bağlı olduğundan dolayı, kapitalist sistemde bu anlayışın sadece ekonomi üzerinde değil, örgütlü egemenliğin kontrolü sağlayabilmesi yolunda her alanda yansımaları mevcuttur (Erdoğan, Alemdar, 2010:62-63).

1.4.2. Yabancılaşma

Yabancılaşma kuramı, Marks'ın, kapitalist üretim süreci boyunca bireyin fiziken ve akıl ile etkileşim içinde olduğu, toplum üzerindeki deformatif etkisini gösteren entelektüel bir yaklaşımdır. Bu kuram çerçevesinde, merkeze alınan - eylem içindeki bireyi çevreleyen - koşullar incelemeye tâbi tutulur. Bu bağlamda bireyin etkinlikleri, bu etkinlikler üzerinde etki sahibi olan canlı ve cansız türler, bireyin etkinliği sonucunda ortaya çıkan ürün, kısacası bireyin içinde bulunduğu sosyolojik bağlantısallık çerçevesinde maruz kaldığı etkilere ve bu etkilere verdiği tepkilere mercek tutulur. Marks'a göre bireyin bugün ve gelecek arasında çizdiği içsel ilişki yabancılaşmanın büründüğü formun en önemli yanıdır, zira yabancılaşmayı anlamanın yolu öncelikle yabancılaşmamayı bilmekten geçer. Kapitalist sistem içerisinde koşulları benimseyen bir üreticinin alternatif bir ekonomik programdan habersiz olması, bireyin kendi emeğine ve ürününe yabancılaştığı sistemi yegâne öneri olarak kabul etmesine sebep olacaktır (Ollman, 2008:213-214).

Marks, yabancılaşmayı bir kusur olarak nitelendirir; zira bu hâl, kapitalizm gibi bir gücün egemenliği altında kendini gerçekleştirmede ve etkin olmada yetersizlik anlamına gelir, başka bir ifadeyle; var olamama sorunsalıdır (Ollman, 2008:215-216).

Bilim hayatın gerçeğini ortaya koyar, bilimsel gelişmelerin neticelerini toplumun her alanında görmek mümkündür; Kopernik Devrimi dünyanın evrenin merkezinde olmadığını, bir bağlantısallık içerisindeki nedenselliğin sonucu olduğunu ve başka tepkimelerin nedenini meydana getirdiğini göstermiştir. Bu bilimsel hakikatin sosyo-ekonomideki yansımalarından birinin; bireyin de toplumsal bir bağlantısallık içerisinde ve etki-tepki ilişkisinde olduğudur.

Marks'ın yabancılaşmayı bir kusur olarak nitelendirmesinin sebebini; bireyin bu yolla toplum içinde edilgen bir konumda kalmasına bağladığı söylenebilir. Marks'ın yabancılaşma kuramına göre insanın bireysel faaliyeti özgündür, bireysel etkinliğin bir sonucudur, oysa farklılaşmamış bir işi yapmaya indirgenmiş bir birey etkinliğini yitirerek bir var olma sorunu yaşar, çoklu üretimin bir parçası olarak standartlaşır ve bu nedenle soyutlanır. Marks'ın proleteriyayı soyut bireyler olarak tanımlamasının nedeni; özgün üretim güçlerinin ellerinden alınmasıdır. Soyutlama, insanın sosyolojik bir bağlantısallık içerisinde olduğunun da reddidir; zira sınıfsal rekabet, toplumsal işbirliğinin formlarını deforme eder ve insan ile insan arasındaki ilişki zedelenerek toplumun organik bağlantısallığı yapay bir müdahaleye maruz kalır; bu bağlamda bireysel yabancılaşma; toplumsal yabancılaşmayı da beraberinde getirir (Ollman, 2008:217-218).

Spinoza'nın yaşama sevinci nereden geliyor sorusunun cevabı, Marks'ın yabancılaşma kuramının açıklamasında öne çıkar. Zira Spinoza, bireysel etkinliği, var olma eyleminin sebebi olarak görür. Spinoza'ya göre bireyin var olma çabası doğal/Tanrısal bir haktır ve toplumsal sözleşmeler bireyin bu hakkı kullanabilmesini teminat altına aldığı sürece geçerlidir (Balanuye, 2017:143). Spinoza, Marks ile paralel bir argüman geliştirir; zira Marks'a göre kapitalist sistem içinde meta birikimi yoluyla kendi ürününe yabancılaşan bireyin var olamama sorunsalı bir kusur olarak ön plana çıkar. Toplumun yapı taşı olan ve toplumsal koşulların var ettiği bireylerin kendilerine yabancılaşmaları; sosyolojik bağlantısallık içinde birbirlerine de yabancılaşmalarının ön koşuludur. Bu şartlarda toplumu da bir birey olarak imlemek ve toplumsal yabancılaşmayı; toplumsal bir var olamama sorunu olarak görmek doğru olacaktır (Balanuye, 2017:146).

1.5. Modernizm ve Sanat

Latince'de “tam şimdi” anlamına gelen “modo” ve “modernus” sözcüğünden türeyen modern kelimesi, ilk kez 5. yüzyılda yeni dönem ile Pagan ve Roma dönemini içine alan eski dönemi birbirinden ayırmak maksadıyla kullanılmıştır. Hristiyanlığın devlet dini olması ile birlikte “şimdiki zaman” bir beklenti süreciyken; “gelecek”, umutların gerçeğe dönüşeceği idealist bir zaman dilimi olarak kabul görmüştür. Zira Hristiyanlık düşüncesine göre “geçmiş”; insanın cennetten kovulduğu, şimdiki modern zaman; Mesih'in gelip gittiği ve gelecek; Mesih'in tekrar gelip insanları kurtaracağı zaman dilimi olarak tahayyül edilmiştir. Bu nedenle şimdiki zaman hor görülmüş, Mesih gelene kadar yeryüzünün egemenliği kiliseye devredilmiştir.

Ortaçağ modernlerine göre sanat, özgür ve mekanik olmak üzere ikiye ayrılıyordu; mantık, müzik, aritmetik, retorik ve astronomi özgür sanat biçimlerine dâhil edilirken, sahne sanatları, heykel, resim, ticaret, hekimlik ve tarım mekanik sanatların kapsamına giriyor; özgür sanatlardan önem derecesi olarak daha alt bir konuma yerleştiriliyordu.

Reform hareketi ile beraber kilisenin egemenliği zayıflamış; bu nedenle 15. ve 17. yüzyıl arasında orta sınıfın genişleyen özgürlük sınırları ve artan özgüven duygusu gelecekte hem sanat alanında, hem de toplumsal olaylarda başkaldırı olarak nitelendirilebilecek eylemlerin de nüvesini oluşturmuştur.

5. yüzyılda dinsel bir içerik ile kullanıma giren modern sözcüğü, 17. yüzyılda Descartes'ın - skolastik düşüncenin - aksine tüm bilimlerin birbiri ile ilişkide olduğu ve akli ön plana çıkardığı yaklaşımı, Rönesans'ın etkisi ve Bacon ile Montaigne gibi düşünürlerin mekanik gelişmeleri ve yenilikleri desteklemeleri ile form değiştirmiştir (Yılmaz, 2013:15-16). 18. yüzyılda Kant'ın akla getirdiği eleştiri ile bu dönem hem aklın yüceltildiği, hem de mercek altına alındığı bir dönem olmuştur. Kant, sanatı özerk bir eylem, sanatçıyı da hiçbir kural ile kısıtlanmaması gereken ve yeteneği doğuştan gelen bir deha olarak tanımlıyordu. Kant'ın modern zamandaki bu söylemi, modernizmde muhaliflere direnç kazandıracaktı (Yılmaz, 2013:17-18).

Modern zamanda sanayileşmek hayatta kalmanın önkoşuluydu, sanayi ürünlerinin gemi filoları ve buharlı trenler ile ülke sınırlarını aşması sonucunda sosyo-

ekonomik değişim daha geniş bir alana yayıldı, lakin modernlik süreci farklı coğrafyalarda farklı şekilde tezahür etti. Bu farklılığa rağmen hemfikir olunan nokta; modern sanatın eleştirel bilinç ile bu zihin durumunun sebebi olan sanayileşmiş toplumun ortak çabası olduğuydu. Zira modern süreci yaşayan her toplumda ortak olan değerler; dünyevileşmek, sanayileşmek, ilerlemek, akıl ve burjuva sermayesi idi.

Modernizm, 19. yy. da modernlik düşüncesinden türemesine rağmen; modernlik sürecinde öne çıkan akıl, sanayileşme ve nesnellik kavramlarını ikinci plana iterek, sezgi ve coşkuyu ön plana çıkarmıştır. Sanat için sanat anlayışı modernizmin sanatsal anlayışını ifade eden bir tanım olarak belirirken, modernizmin temsilcisi olan sanatçıların burjuva kesimini eleştirebilme sınırı; onların varlığını ortadan kaldırma ihtimali belirlediğinde sona eriyordu, zira burjuva sermayesi ile açılan galeriler sermaye sahiplerini eleştiren sanatçıların varlıklarını sürdürebilmeleri için gerekliydi (Yılmaz, 2013:19-20).

Modern sanat bir burjuva sanatı olarak hem burjuva sermayesinden beslenmiş, hem de ona hizmet etmişti. Postmodernizm de bir burjuva sanatı idi ama ulusal sınırları aşan ve küresel değerlere hizmet eden bir yapısı var idi (Yılmaz, 2013:30).

Toplumların içinde bulundukları ekonomik koşullara bağlı olarak değişen sosyolojik şartlar; dönemin düşünce dünyasında da yankı bularak topyekûn bir değişimin sebebini teşkil etmiştir. Modern düşünce ile başlayan ve feodalitenin yıkılışı sonucunda burjuva kesiminin de desteğini alarak yükselen modernizmin ulusal sınırları; mekanik gelişmelerin çok ötesinde bir enformasyon çağı olarak öne çıkan postmodernist çağda küresel bir genişliğe ulaşmıştır. Bu sosyo-ekonomik ve teknolojik gelişmeler düşün dünyasını da doğrudan etkilemiştir.

1.6. Bir Metafor Olarak Tabu filminde Yabancılaşma Kavramı

Sanayi devrimi ile başlayan üretim artışı, geç kapitalizm çağında üretim fazlalığını ve sermaye yığılmasını beraberinde getirmiştir. Yegâne mübadele değeri olarak para; en yüksek ve en düşük değerleri tek bir değere indirgemiş, türleri ve miktarları birbirine eşitleyerek nihilist bir tesviye tezahürüne sebep olmuş, toplumsal değerlerin heterojen bütünlüğüne karşı kayıtsız kalarak homojen bir yapı inşa etmiştir (Diken, Gilloch, Hammond, 2018:160-161).

Paranın bir değerler bütünü olarak sembolleşmesi ve metaforik bir anlam yüklemesine maruz kalması sonucunda insani değerler deformatif bir biçim alırken, borç kavramı dispozitif bir nitelik kazanmıştır (Diken, Gilloch, Hammond, 2018:163).

Bir dramatik persona olarak Davut karakteri, sermaye olarak kullandığı Meryem'in kendisinden uzaklaşmasını şiddete başvurmak için bir gerekçe olarak görebilmektedir; Davut'un peşine düşen mafya mensupları ise Meryem ile geçirecekleri zamanın bedeli olarak ödedikleri ücrete rağmen Meryem'i ellerinden kaçırmalarının karşılığı olarak otopark sahnesinde Davut'a işkence edebilmektedirler. Meryem'in Arda'yı seçmesinin karşılığı olarak Davut tarafından ve Meryem'i bulamadıkları için Davut'a karşı mafya mensupları tarafından tezahür eden şiddet; dispozitif bir nitelik kazanan borç nedeniyle normalleşir ve sıradanlaşır.

Buna göre şu sonuca varılabilir; postmodernist çağda metalaşan insan ilişkileri ve para ile tek bir mübadele değerine dönüşen toplumsal kaideler şiddetin normalleşmesinin gerekçelerinden biridir.

Öte yandan kapitalizmin değer içermeyen bir dünya inşa ettiğinden ziyade, değerleri form değiştirmiş bir toplum tesis ettiğini ileri sürmek daha makul olacaktır. Değişen değerler silsilesi içerisinde, bireyin yabancılaşmasının tezahürlerinden biri de; radikal nihilizme ve şiddete karşı pasif nihilizme yöneliştir.

Çevresel koşullar ile zihinsel bir düzlemde mücadele etme azmini kendisinde bulamayan Davut'un; Meryem'in tercihlerini yok sayan hedonist yapısı ve Meryem tarafından reddedilen ilan-ı aşk'ına karşılık tüm değerleri yok sayma pahasına şiddete yönelimi; Arda karakteri kadar topluma yabancılaştığının ama Arda'nın aksine toplum ile mücadele etme yöntemi olarak negatif bir eylemliliği tercih ettiğinin göstergesidir.

Davut ve Meryem'in hayatına sonradan giren Arda, henüz iş bulmadan Ankara'dan İstanbul'a taşınmıştır. Telefon görüşmesi sırasında annesinin para gönderme taleplerini reddeder, yaptığı iş görüşmesinin – tanıdığı olması nedeniyle – olumlu sonuçlanacağından emin konuşur, öte yandan iş bulamama ihtimaline karşı tasarlanmış bir planı yoktur. İş bulma ihtimalini tanıdığının iradesine bırakan Arda,

Meryem ile olan görüşmesinde her gün iş aramaktan yorulduğunu söylemesine rağmen, hiçbir sahnede iş arama eylemini pratikte görmeyiz.

Arda'nın sokak kapısını açık unuttuğu sahnede Meryem eve girer ve Arda çay koyarken çalışma masasının üzerinde bir fotoğraf bulur, fotoğrafta Arda ve bir kadın samimi bir halde görünmektedir; Arda, Meryem'in sorusu üzerine fotoğraftaki kadının eski kız arkadaşı olduğunu söyler. Ucu yanmış fotoğrafı saklamasına karşılık Arda, fotoğrafı saklamadığını, sadece atmayı unuttuğunu belirtir. Fotoğrafın ucunun yanmış ve söndürülmüş olması; Arda'nın fotoğrafı sakladığı ihtimalini arttırır. Öte yandan Arda'nın eski kız arkadaşına karşı hâlâ aşk beslediğine dair herhangi bir belirti yoktur.

Arda'nın Meryem ile ilk karşılaştığı sahnede, Meryem'den fiziksel olarak etkilendiği hissedilebilir. Aralarındaki samimiyetin artmasına rağmen göl kıyısında ilk temas Meryem'in Arda'nın elinden tutması ile pratik kazanır. Arda ne eski sevgilisine, ne Meryem'e, ne de iş bulma eylemine karşı yoğun bir motivasyona sahip değildir. Arda'nın içinde bulunduğu topluma karşı yabancılaşmasının tezahürü eylemsizliğinde görünür kılınır; sevdiği kadın tarafından dışlanan ve çevresindeki mafyoz kimlikler tarafından stres altında kalan oportünist ve şiddete eğilimli Davut'un tersine Arda; stres ile baş etme yöntemi olarak eylemsizliği seçer.

Arda'nın trajik bir karakter olmaması da eylemsizliğinin bir diğer yansımasıdır. Meryem'in vurulduğu sahneden sonra Arda'nın bu trajik vaka ile yüzleştiği bir sahne bulunmamaktadır; Meryem'in dramına karşı Arda'nın dramaturjik kayıtsızlığı eylemsizliğine katkı sunar.

Arda'nın eylemsizliğinin nirengi noktası; köle-efendi düzeninde kölenin hiçbir icraatının efendisi ile ilişkisinde yönlendirici bir güce sahip olamayacağı kanaatindedir. Bu bağlamda Arda; Anton Çehov'un "Vişne Bahçesi" oyunundaki Trofimov ya da "Martı" oyunundaki Treplev karakterlerine benzer; genel olarak Çehov oyunlarındaki tüm aydın tipler gibi Arda da fikir üretir; lakin eyleme dökemez; dünyayı yorumlar ama onu değiştirme motivasyonundan yoksundur. Tıpkı Shakespeare'in "Hamlet"i gibidir; Hamlet'in amcasından intikam almasının önündeki engel, şartların olgunlaşmaması mıdır, yoksa Hamlet'in cinayet işlemek istememesi midir? Bu sorunun cevabı, Arda'nın eylemsizliğini anlama yolunda üretilecek cevap

ile paraleldir. Arda, postmodernizm adlı çelişkiler çağında zihinsel yorgunluk ile baş etme yöntemi olarak istenç yoksunluğunu tercih etmiştir. Bu bağlamda Arda'nın “cennet ve cehennem olmadan yapabilen bir insan olduğu” söylenebilir (Diken, Gilloch, Hammond, 2018:175).

Bireyin kendisine ve topluma karşı yabancılaştığı bir çağda baş etme yöntemi olarak seçtiği iki farklı tepki olan şiddete varan bir eylemlilik ve pasif nihilizme varan eylemsizliğin yanı sıra, askıya alma da bilinçli ya da bilinç dışı bir edim olarak öne çıkar.

Kapitalist çağda sermayedar, işçinin üretici eylemi üzerinden kâr elde ederek; eylemsizliğini eyleme dönüştürür. Böylece yaratıcı ve yıkıcı eylem ile üretici ve üretici olmayan eylem arasındaki mutlak çizgi silinmeye başlar (Diken, Gilloch, Hammond, 2018:178). Baudrillard, Dünya Ticaret Merkezi'nin ikiz kulelerinin; pürüzsüz yüzeyleri ile birbirini aynalayan ve ayırım ile zıtlığın anlamsızlığını vurgulayan paralel yüzler olduğunu öne sürer (Diken, Gilloch, Hammond, 2018:186).

Postmodernist çağda zıtlıkların ve çelişkilerin çokluğu, farklılıkların anlamsızlaşmasına ve aynılaşmaya neden olur. İyi ve kötü arasındaki mesafenin daralması, askıya alma ile dramatik kimliklerin eylemlerinde bir belirsizlik meydana getirir. Çehov'un karakterleri, içlerinde bulundukları çevresel şartları yadsıyarak tesis ettikleri temsiller dünyasında yaşamayı tercih ederken, bir motivasyon kaynağı olarak umut etme edimi ile simülatif bir istikbal tahayyül ederler.

Çehov'un karakterlerindeki motivasyon bir tek Meryem'de vardır; zira Meryem, Arda vasıtasıyla yeniden mutlu olabileceğine inanır. Öte yandan Çehov'un oyunlarındaki karakterlerin umut edimi ile tezahür eden motivasyonu; oyunların önermesini oluşturur. Durağan ve sıradan bir kırsal hayat içerisindeki nihilist kimlikler; çalışarak ve üreterek güzel bir gelecek inşa edebileceklerine inanırlar, hiçbir zaman gidemeyecek olsalar da “Üç Kız kardeş” adlı oyunda Maşa, İrina ve Olga bir gün Moskova'ya gidebileceklerine inanırlar.

Tabu'da ise Meryem'in geleceğe olan umudu, tahayyül ettiği geleceğe ulaşma için bir yöntem önerisine dönüşmez, bu bağlamda barındırdığı nihilist kimlikler

nedeniyle Çehov oyunları ile paralellik kuran senaryo; güzel yarınlara ulaşma konusunda önermediği yöntemin eksikliği itibari ile Çehov oyunlarından ayrılır.

Postmodernizmde çelişkilerin anlamsızlığı, senaryoda tekrarlama, askıya alma ve benzerlik kurma edimleri ile somutlaşır; Arda, Ankara'dan İstanbul'a taşınarak mesleğini, yaşadığı şehri ve sevgilisini geride bırakmış; yeni bir şehre, işe ve sevgiliye kapılarını aralamıştır. Arda, sevgilisinden ayrılmaya idi; belki de Ankara'yı terk etmeyecek, hayatına yeni bir kadın ve şehir girmeyecekti. Arda'nın hayatını şekillendiren şeyin kendi iradesinden ziyade – “Kral Oidipus” minvalinde - kaderin müdahalesi olduğu söylenebilir. Arda, kapitalist toplumda üretimin içinde bir şekilde var olan, lakin eylemin gereksizliğine ya da işlevsizliğine olan inancından ötürü edilgen bir çaresizliği benimseyen ücretli üreticiye benzer.

Nietzsche'nin Dionysosçu insan ile Hamlet'i karşılaştırdığı okumada; Arda'nın kimliğine dair ipuçları yakalamak mümkündür:

“Her ikisi de şeylerin hakiki doğasına nüfuz etmiştir – algılamışlardır, fakat eyleme geçmek onlar için tiksindiricidir: Zira eylemleri şeylerin sonsuz doğasını değiştiremez; zaman çığrından çıkmıştır ve kendilerinden bunu düzeltmelerinin beklenmesini utanç verici ve saçma addederler. Bilgi eylemi öldürür, eylem yanılsama örtüsünü gerektirir – Hamlet'in öğrettiği ders budur.” (Diken, Gilloch, Hammond, 2018:187).

Filmin açılış sekansı, filmin sonunda tekrar edilir. Böylece filmin başındaki görsel süreç sekteye uğratarak; yüzü görünmeyen (kimliği belirsiz) Davut'tan Arda'ya geçilerek farklı bir yola sapılır. Dramaturjik akışın sekteye uğraması bir belirsizliğin ve tekinsizliğin tezahürüdür; zira doğrusal anlatım askıya alınarak döngüsel bir kurgu tercih edilmiştir.

Davut karakterinin belli aralıklar ile Meryem'i araması ve Arda'nın evine gelmesi, Arda ve Meryem ilişkisinin huzursuz bir ortamda gelişmesine neden olur, modern insanın sahip olduğu daimi kaygı - Davut vasıtasıyla - Arda ve Meryem ilişkisinde görünür kılınır.

Davut'un Meryem'i vurduğu sahnede “ölüm” edimi askıya alınır, zira Meryem ölmez. Meryem'in ölümü, Arda'nın ölümünün bir izdüşümüdür; Meryem'in olmadığı

bir yaşamda – bir süre için de olsa – Arda’nın ihtiyaçları giderilemeyecek, eksik ve hazdan yoksun kalınacaktır.

Aşk edimine Lacancı bir okuma ile bakıldığında; kişi, aşık olmayı seçtiği kişiye anlamlar yükler; yüklediği anlamlar aracılığı ile aşık olmak istediği kişiye olan hayranlığı artar, yeteri kadar hayran olduğunda yüklenen anlamlar ile birlikte aşık olunan kişiye sahip olmak için çaba sarf etme süreci başlar. Aşık olunan kişiye sahip olduğunda haz, sahip olunamadığında - kurban ya da iğdiş edilen olarak - acı çekme safhası başlar. Acı, ölüm ise; haz, yaşamın bizatihi kendisidir. Bu nedenle aşık olan kişi hazcı, yani hedonisttir.

Meryem’den yoksun kalmak; Arda için haz veren nesneyi kaybetmek, sembolik bir anlamda ölmek demektir. Meryem’in ölümü gerçekleşse idi; Arda’nın acı çektiği bir sahne görme ihtiyacı baş gösterecek idi, çekilen acı Arda’yı trajik bir kahraman haline getirecekti. Oysaki acı çekme edimi dominant bir eylemdir ve Arda tarafından gösterilen trajik bir tepki; film boyunca bilgisi aracılığı ile eylemi öldürmüş olan Arda’nın pasif nihilizmi ile çelişkiye düşerdi.

Öte yandan Meryem’in kendisine yapılan silahlı saldırı sonrasında ölmemesi, yeniden hayata dönmesi Arda’nın da yeniden doğumunu simgelemektedir. Meryem, Arda’yı yeniden doğurmuştur. Çarmıha gerildikten sonra göğe yükselen ve kutsiyet atfedilmiş bir idealar dünyasına gözlerini aralayan İsa misali; son sahnede Arda da şehirden soyutlanmış cennetvâri bir ormanda huzur içinde Meryem ile kahvaltı yaparken görülür. Meryem, Arda’yı hayatta kalarak yeniden doğurmuş ve ismi ile müsemma olan Arda; Meryem’in ölüm ihtimali ile ölen Arda’nın ardılı olmuş ve yeniden doğmuştur. Filmin başından beri Arda ve Meryem’in yaratmak istedikleri cennet son sahnede görünür kılınmıştır.

Filmde asıl ölen, güç timsali olan Davut’tur. Davut’un sembolik ölümü, Meryem’i vurduğu sahnede kamera hareketi ile temsil edilmiştir; Davut, Arda’nın evine girdiği sırada, Meryem müzik kutusu ile oynamaktadır; Meryem, Davut’u fark ettikten sonra kamera Meryem’in gözü olur, bir sonraki planda kamera Meryem’i sağ profilinden çeker, Meryem kadrajın soluna yaslı ve silah kadrajdadır. Üçüncü planda kamera Meryem’in gözü olmuştur ve Davut tehditkâr bir şekilde tabancayı Meryem’e,

aynı zamanda konum olarak seyirciye doğrultur. Kameranin üç planda yarım ay şeklindeki hareket kombinasyonu; Davut’u, silahı doğrulttuğu konuma getirir, böylece Lacancı bir okuma ile yukarıda değinilen; herkesin aslında kendine aşık olduğu anlayışından yola çıkılırsa; Davut, tetiği kendine çeker; Meryem’i öldürme kararı alarak aslında kendini iğdiş eder ve kendi hazlarını yok ederek ölümü seçer.

Son sahnede, Meryem ve Arda kahvaltı yaparken Davut uzaktan onları seyreder, bir hayalet gibidir ve fark edilmez. Sembolik olarak ortadan kaldırdığı bedeni bu sahnede fark edilmez olur. Davut, sadece bedenini görünmez kılmakla kalmaz, sevgili anlamını taşıyan ismini de yitirir, zira Meryem tarafından sevgisi reddedilmiş ve yerini ardılı olan Arda’ya bırakmıştır.

Filmdeki üç karakter, içlerinde bulundukları koşulların değişimi ile beraber kimliklerinin uzantıları olan maskelerini de değiştirirler.

Deleuze, kimliklerin statik olmadığını öne sürerken, bireyi var edenin toplumsal koşullar olduğunu iddia eden Marks ile aynı düzlemde buluşur. Geç kapitalizm çağında insani değerlerin tek bir mübadele değeri olan parasal değere indirgenmesi; bireyin kendisi ve çevresi ile daimi bir yabancılaşma ve kutuplaşma döngüsü içinde kalmasına neden olur. Enformasyon çağında teknolojinin de katkısı ile hızlanan zaman algısının nüfuz ettiği diğer bir alan kimlik değişimidir. Statik olamayan çevresel koşullar; bireylerin de süratli değişimine imkân tanır.

Filmin son planında, Davut’un gidişi, intikam alma edimini askıya alırken, Davut’un tercih edeceği edimin ne olacağı konusunda bir muamma yaratır. Belirsizlik ve tekinsizlik; karakterler hakkında kesin bir kanıya varmayı engeller.

Arda’nın çalışma odasında, duvarda asılı olan Bergman’ın “Persona” (1966) adlı filmindeki bir planını yansıtan fotoğrafta; mask (kimlik) değişimi vasıtasıyla birbirini tamamlayan iki oyuncu göze çarpmaktadır. Ayrıca Arda’nın çalışma odasında, Meryem ile içki içtiği sahnede kadrāja giren masklar, modern bireyin taktığı maskların ve içinde bulunduğu şartlar nedeniyle değişmek zorunda olduğu kimliklerin bir yansımasıdır.

Birbirinin zıttı gibi görünen Arda ve Davut, bu bağlamda aynı şehrin çatısı altında yaşayan farklı insanlar olarak; değişen şartlar ile farklı maskaları takmak zorunda kalan ve kendine yabancılaşan insanın izdüşümüdür. Eylemsizliği ile trajik bir kahraman olmayan ve Meryem'in yaralanmasından sonra acı çektiğini temsil eden bir sahnenin yokluğu ile Arda bir hedoniste dönüşürken, filmin sonunda intikam almayı askıya alan ya da reddeden Davut'un tepkisinin; karşılaştığı mutlu manzaraya karşı beslediği merhamet duygusundan kaynaklanmadığını kesin olarak iddia etmek mümkün değildir.

Sonuç olarak, karakterlerin; askıya alma, tekrar etme ve kutuplaşarak farklılık meydana getirme edimleri ile postmodernist çağda bireyin kendine yabancılaşması ve - değişen şartlar ile doğru orantılı olarak - süratli kimlik değişimi sonucunda tahmin edilemez olması görünür kılınmaya çalışılmıştır.

2. POSTMODERNİZM ÇAĞINDA BİREY

Post-modernizm zihin uyarıcı ve eğlenceli bir şeydir;

ama bir yandan da her zaman kafa karışıklığına batmanın eşiğindedir.

P. M. Rosenau

20. yy. da kapitalizmin artan ekonomik krizlerinin sosyolojik düzlemde yarattığı bunalımlar; modernitenin başarıya ulaşamadığının da referansı niteliğindedir. Bilgi üretiminin artması ve bilgi transferinin yaygınlaşması maksadıyla kurulan sistem ağları; sanayi sektöründen ziyade, hizmet sektörünün bu dönemde ön plana çıkmasına neden olmuştur.

Bilimsel ve teknolojik gelişmeler ile Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi'nin motive ettiği, modernite sonrasında sınırlarının daha belirgin şekilde çizildiği ulus-devlet, kapitalizm ve pozitivizm gibi kavramlar eleştiri konusu halini almıştır.

16. yy. da ortaya çıkan ve 19. yy. da doruk noktasına varan toplumsal değişimler; bu sürecin modernizm tabiri ile adlandırılmasına sebebiyet verirken, büyük toplumsal değişimlerin referans olduğu 20. yy. daki yeni dönem postmodernizm adı ile anılmıştır.

19. yy. ın en belirgin özelliği sanayileşme, kentleşme ve işçi sınıfının ortaya çıkmasıyken, 20. yy. da küreselleşmenin ve bu doğrultuda ulus-devlet tartışmaları ile temsili demokrasi sorununun öne çıktığı görülmüştür.

Aylin Görgün Baran'ın belirttiği üzere; yaşanan sosyolojik değişimler ve bilimsel gelişmeler sanatı da doğrudan etkilemiştir. Aydınlanmanın önem atfettiği aklın bir ön kabul olarak moderniteye referans teşkil etmesi; modernitede insana verilen önemi de beraberinde getirirken, akıl ve bilgi yoluyla insanın doğaya hükmedebileceği kanaatini de doğurmuştur. 20. yy. da ise Kuantum fiziği ve İzafiyet Teorisi; Newton, Descartes ve Bacon'ın paradigmalarını ileriye taşıyarak; bilginin izafi olduğu ve gerçeğin çoklu gerçekliklere dönüşebileceği iddiasını ortaya atmıştır (akt. Erdem, 2006:369-370).

Tarihsel olan ile ilgilenme özelliğine sahip olan modern sanatın aksine postmodernizm, şimdi ile ilgilenir ve evrensel olmak gibi bir misyonu reddeder. Kitle

beğenisi postmodernist sanat için ehemmiyet içerirken; taklit ve enstalasyon bu dönemin öne çıkan ifade biçimlerinden biri olmuştur. Bu nedenle pop-art ve Andy Warhol postmodern sanatın simgesi haline dönüşmüştür.

Geç kapitalizme yöneltilen eleştiriler kapsamında postmodernizmin bir çözüm önerisi geliştirememesi, sadece bir durum tespiti ve malumun ilanı olması niteliğinden dolayı postmodernist süreç; bir belirsizlikler alanı, çoklu gerçeklikler düzlemi ve gerçeğe izafi bir bakış olarak da adlandırılabilir (akt. Erdem, 2006:371-372).

Tüm sosyo-ekonomik ve bilimsel değişimlerin birey üzerindeki etkisine bakıldığında; modernitenin insan aklına ve bu doğrultuda genel olarak bireye verdiği önem; postmodernist çağda bilginin izafi bir hal alması ve hakikatin belirsizlik adındaki sis bulutunun arkasına gizlenmesi sonucunda önemini yitirmiştir.

2.1. Postmodernizmin Tanımı

Postmodernizm kavramı, “sonrası” anlamındaki “post” ekinden de anlaşılacağı üzere “modernizm sonrası” demektir. Bu bağlamda bir modernizm eleştirisidir. Postmodernist toplumsal yapı; modernizmde olduğu gibi - kapitalist olsa da - siyasal, ekonomik ve kültürel açıdan farklı niteliklere sahiptir. Bu kapsamda postmodernist kültür ile modernist kültür birbirinden ayrılır.

Gelişmiş kapitalist bir toplum olan postmodernist yapı için sanayi sonrası, tüketici, medya, elektronik, enformasyon (bilgi), ileri teknoloji gibi sıfatların tanımlayıcı özellikte olduğu söylenebilir. Daniel Bell’e göre enformasyon; sanayi sonrası toplumu tanımlayan temel sözcüklerden biridir. Sanayi toplumu, demiryolu ve saat nesneleriyle simgelenirken; zaman, doğrusal bir devinim içinde saatlere, dakikalara ve saniyelere bölünmüştür. Enformasyon çağında mikro saniyelere ulaşan bilgisayar hızı ile - sanayi toplumundaki merkezî değişken; emek ve sermaye iken - enformasyon çağındaki temel değişken bilgi olmuştur. Zira enformasyon çağında devinim küreselleşmiş ve yeni bir zaman-mekân kavramı oluşmuştur. Sanayi toplumunda artan üretim gücü ile sermaye birikimi sağlanırken; postmodernist (geç kapitalist) toplumda bilgi üretim hızının artması enformasyon yığılmasına neden olmuştur.

Sanayi sonrası toplum ile aynı anlama gelen postmodern toplumda üretimin ana gücü haline gelen bilgisayarlaşmış bilgi; sadece kendisi için olduğu düşünülen bir değer olmaktan ziyade, satılabilen bir değere dönüşmüştür. Bilgi, üretim kolaylığı sağlamasının yanında, mesleki çeşitliliğin artışında ve ekonomik aktivitelerin temel belirleyicisi olma rolünü üstlenmiştir. 1967 yılında yapılan araştırmaya göre ABD’de enformasyon teknolojisi, tüm ücret ve maaşların %50’sinden fazlasını ve ulusal üretimin %46’sını oluşturuyordu.

18. yüzyıldaki asıl sanayi devriminin ardından kapitalist süreç üç aşamada incelenir: 1848’den sonra buharlı motorların makine ile üretimi; piyasa kapitalizmi, 1890 sonrası elektrikli ve yanmalı motorların makine ile üretimi ile tekelci emperyalizm ve 1940 sonrası nükleer enerjili ve elektronik cihazların makine ile üretimi nedeniyle çok uluslu sermaye döneminden söz edilebilir.

Geç kapitalist çağda üretilebilen bir değer olan enformasyon; küresel bir sermayeye dönüşmüştür. Postmodernist çağda ekonominin temel değerinin enformasyona dönüşmesi ile üretim hızının ve meslek çeşitliliğinin artışı; bireyin yaşam koşullarına dair istatistiki değerlerin ve çevresine yönelik algısının değişimine sebep olmuştur; öte yandan sanayi toplumu ile postmodern toplum kıyaslandığında, sınıf çatışması bağlamında bireyin toplumdaki rolü sabit kalmıştır, zira sermaye sahibi ile emekçi arasındaki ilişkinin niteliğinde bir değişim yaşanmamıştır (Yılmaz, 2013:204-205).

Postmodernist toplumda bireyin çevresi ile ilişkiselliğindeki değişim; “kimlik” kavramının yeniden tanımlanmasını gerekli kılar. Kimlik kavramı, bütünlüğü ve sürekliliği içerir ve kültürel kodlara bağlı olma durumu aidiyet kavramı ile ilişkilidir. Ait olma ya da bağlı olma durumunun çevresel şartlar nedeniyle ortadan kalkması kimlik karmaşasını beraberinde getirir.

Modernizmde belirli ve değişmez olan kimlik anlayışı postmodernizmde belirsiz ve değişken bir yapıya dönüşürken; postmodernizm, modernizmdeki bireye özgü kimlik anlayışını içeren sanat estetiğine şüphe ile yaklaşır. Postmodernizme göre; modernizmde kimlik kavramı mimetik ve ideolojiktir, zira ideal bireyin tasarlanması amacıyla oluşturulmuş özgün olmayan bir söylemdir.

Küreselleşme, kimlik kavramının ve bireydeki aidiyet duygusunun yeniden tanımlanmasını gerekli kılmıştır; zira küreselleşme ile ortak bir insanlık kültürü yaratma ve dünya kültürünü tek bir kültüre indirgeme ideali; ulusların kendi geleneksel ve yerel kimliklerini saf dışı etmeyi gerekli görürken, modernizmde kişinin kamusal alanda kim olduğunu net bir şekilde gösteren, durağan ve önemli bir mesele olan kimlik; postmodernizmde imajlardan ibaret, tüketime dayalı, her alanda çelişkiler içeren ve farklılığından haz duyan bir var olma sorunsalına dönüşmüştür (Koşay, 2015:65-66).

2.2. Postmodernizm ve Sanat

Postmodernizm, modernitenin tüm kural ve estetik değerlerini reddeder. Modernitenin büyük idealleri ve tek bir doğru üzerinde yükselen ideolojiler; postmodernist çağda anlamlarını yitirirler. Bu dönemde birey; özne değil, nesne halini alır. 20. yy. da yaşanan savaşlar, atom bombası, terör olayları, açlık ve sefalet modernitenin iyimser bir proje olarak işlevini yitirmesine neden olurken, postmodern bir çağın da ilanı olmuştur.

Bu dönemde “doğru” kavramına izafî bir bakış geliştiğinden ötürü, postmodernist eserlerde de kesin bir önermenin varlığından ziyade, bir belirsizliğin var olduğu görülür. Sanatsal eser bir hakikatin incelemesi ve araştırma yöntemi olmaktan ziyade bir hayalin tezahürüdür, zira mutlak gerçeği reddeden postmodernistlere göre bilgiye araştırarak değil, hayal kurarak ulaşılır (akt. Erdem, 2006: 372-373).

Maddi gerçek ile imge (hayal) arasındaki farkın gittikçe kapandığı postmodernist eserlerde kaos; düzensiz bir düzen olarak sunulur. Gerçekler yerine; modeller, temsiller, taklitler ve semboller toplumsal hayat üzerinde denetim gücünü ele geçirirler.

Düzensiz çözümlemenin yöntemi olarak postmodernizmin bir normu haline gelen yıkım; yalnızca dilin varoluşla çok zayıf bir bağlantı kurabildiği, akıl yürütmenin bilgiye erişme yolunda yetersiz kaldığı bir düzende anlamsızlık mefhumunun önem kazanmasına neden olur.

Şüphe kavramı, postmodernizmin ilkelerinden biridir. Bu ilke doğrultusunda belirsizlik, hiç kimseye güvenmeme tavrı, mesaj vermek ya da kesin bir öneri sunmaktan uzak bir anlatım dili geliştirmek tercih edilen biçim türüdür.

Öte yandan çoklu sonuç, çeşitlilik, kültürlerarasılık, tüm cinsiyet, ırk, sınıf ve çoğulcu akıl yürütmenin eşit temsili postmodernist çağ ile önem kazanan niteliklerdir.

Postmodernist dönemdeki sanat eserlerinin çoğulcu bir anlatı ve temsil dilini içermesi; modernizmdeki üst anlatı ve elit-popüler ayrımına karşı çıkması; demokratik bir anlatı dili tesis ederek çok renkliliğe imkan tanısa da; bu dönemde üretimden ziyade tüketim artışının vuku bulması; sanat eserini de kitle beğenisinin denetimine sokan bir metaya dönüştürmüştür. Kültürel metalaşma ve muhalif kültürlerin ortaya çıkışı; toplum ve özne ilişkisinde klasik ideolojileri geçersiz kılmıştır (akt. Erdem, 2006: 374-375).

Postmodernizmin ilk görüldüğü alanın sanat olduğu iddia edilir ve edebiyat ile mimaride dadaizm adı altında bir başkaldırının zuhur ettiği bu ifade biçimi; modernizmdeki romantik iyimserliğin reddi niteliğindedir. Toplumsal değişimler ile ortaya çıkan sorunlar yumağına başkaldıran Dadaistler; modernizmdeki şekilciliğe karşı anti-form ve bütünleştiriciliğe karşı toplumdaki farklı grupların muhalif sesleri ile yanıt verir. Modernizmde inşa edilmesi hedeflenen akılcı düzen ve kesinliğin yerini postmodernizmde olasılıklar ve tesadüfler almıştır.

İki farklı akımın farklı sanatsal disiplinler üzerindeki etkisi şu şekilde sıralanabilir; modernizmin birleşik ve kapalı form anlayışına karşı postmodernizmin ayırıcı ve açık anti-formu; romantik bir sembolizme karşı Dadaizm; amaca karşı oyun; tasarıma karşı olasılık; hiyerarşiye karşı anarşi; akla karşı tükenmişlik ve sessizlik; sanat nesnesine karşı süreç, performans ve oluş; mesafe yerine katılım; yaratım yerine yeniden inşa; varlık yerine yokluk; merkezsel yerine dağılma; sınır yerine metinlerarasılık; semantik yerine retorik; paradigma yerine sözdizimi; mecaz yerine isimlendirme; seçme yerine birleştirme; kök/derinlik yerine gövde/yüzey; açıklama ve okuma yerine yanlış okuma; anılamlandırılmış yerine anlamlandırıcı; büyük anlatı yerine küçük tarih; temel kural yerine idiolekt; bulgu yerine arzu; tür yerine mutant; genital/fallik yerine androjen; paranoya yerine şizofreni; kök/neden yerine fark/iz,

Tanrı yerine Ruhulkudüs; metafizik yerine ironi; belirlenim yerine belirsizlik; üstünlük yerine her yerde var olma mefhumu olmak üzere iki akımın sosyolojik ve felsefi farkları sanatsal aktiviteler üzerinde de etki sahibi olan izdüşümlerdir (akt. Erdem, 2006: 376).



3. TABU FİLMİNİN YARATIM SÜRECİ

3.1. Çekim Öncesi Süreç

3.1.1. Öykünün Ortaya Çıkışı

Her öykü bir çatışma ekseninde şekillenir. Öykü, dramatik bir çatışmadan doğar ve kurgusal karakterin hedefine ulaşmak için sarf ettiği çabayı içeren süreç olarak tanımlanır. Kurgusal karakterin trajik hatası sonrasında önüne çıkan engeli aşabilmek için “arzu” olarak isimlendirilebilecek bir motivasyona ihtiyacı vardır. Öykünün içeriğine göre itici güç olarak adlandırılan arzu; öfke, sevinç, aşk, özlem gibi farklı duygu durumları ile tezahür edebilir. Hoşcan (2015:50-51)’ın belirttiği üzere; akan akım sinema filmlerinde arzu kavramı “tabu” sözcüğünün anlamları çerçevesinde motivasyon işlevi görür. Polinezya dilinden gelen tabu kelimesi herkes tarafından “erişilebilir” anlamını taşıırken; “kutsal, yüceltilmiş, sakıncalı, tehlikeli, kirli” gibi birbirinin zıttı olan anlamları da içerir. Hem arzulanan hem de yasaklanan tabulaşmış nesne olarak kadın ya da erkek; ana akım sinemada arzunun merkezi konumundadır. Ana akım sinemaya örnek teşkil edecek şekilde “Tabu” adlı filmde de arzu duyulacak kadar yüceltilmiş ama günaha davet eden yönüyle tehlikeli bir içeriğe sahip olan femme fatale (baştan çıkaran kadın); erkek iktidarının karşısındaki güç olarak tabulaşmıştır.

Meryem karakteri, arzunun kaynağı olarak tabulaşan nesneyi temsil ederken, Arda ve Davut gibi iki farklı evren de tabu sözcüğünün içerdiği iki zıt anlamın metaforik bir ifadesi niteliğini taşır.

Öykünün karakter yaratımı aşamasında Meryem’in bir femme fatale olarak sınırlarının çizilmesi öykünün olay omurgasının oluşumu için erkenden verilmesi gereken bir karardır.

Zizek (2014:25), klasik kara film türünde eril egemenliğe yönelik bir tehdit unsuru olduğu için femme fatale’nin yok edildiğini öne sürer. Ataerkil kültürel kodlara sahip Davut için kendi cinsinin iktidarını korumanın tek yolu, bu iktidarı tehdit eden arzu nesnesini ortadan kaldırmak olmuştur. Meryem, Davut için güzelliği ile yüceltilmiş ama başka erkekleri tercih etmesi ihtimali karşılığında Davut’a gözyaşı

döktürebilecek bir niteliğe sahip olması nedeniyle bir tehlike halini almıştır. Kutsal ve kirliyi bünyesinde barındırması nedeniyle senaryoya adını veren Meryem olmuştur. İki erkek arasında kalarak yücelen ve tabulaşan Meryem, ölümden dönerek libidinal arzuları kendine çeken bir ikon olmaktan çıkıp, Davut'un filmin son planındaki gidişiyle desteklendiği üzere; Arda'yla birlikteliği onaylanmış sıradan bir kadına dönüşür.

Senaryodaki dramatik olayı kararlaştırdıktan sonra karakterler arasındaki ilişkilerin sınırlarını ve değişim noktalarını saptamak ikinci önemli adım olmuştur. Böylece senaryonun gelişme bölümündeki asal krizlerin içeriği değişse de, karakterlerin olaylara vereceği tepki öngörülebilmiştir.

Tabu adlı filmin yaratım aşamasını incelerken, senaryo ve tiyatro metni versiyonları olmak üzere iki aşamalı halini irdelemekte fayda var. Film senaryolaştırılmadan önce tiyatro metni olarak yazılmıştır. Tiyatro versiyonundaki epizotik yapı itibari ile karakterler psikolojik derinliği kısıtlı; sosyal tabakaların temsili niteliğindeki stilizasyonlardı. Metnin ileri aşamalarında karakterlerin psikolojik derinliği arttırılmıştır. Biyografik olarak detaylandırılan karakterler nedeniyle metindeki epizotik yapı kırılmış ve olay omurgası giriş, gelişme ve sonuç bölümleri ile doğrusal bir yapıya dönüştürülmüştür.

Tabu'nun senaryolaştırma aşamasında, tiyatro metni ile senaryo yazımı arasındaki iki farklı disiplinin temel çatışması gün yüzüne çıkmıştır. Tiyatro metnine göre, olay dizgesinin tamamı tek bir mekânda; Arda'nın çalışma odasında geçmektedir. Bu nedenle öykünün eksen karakteri olarak Arda ön plana çıkmaktadır. Meryem ve Davut karakterleri Arda'nın hayatına eklenen yan figürler olarak görünürken, karakterler hakkında seyirciye bilgi verme yöntemi olarak replik yazımına ağırlık verilmiştir. Tiyatrodaki temel anlatım aracı olarak replik kullanımı metindeki görsel zenginliği mekân ve dekor değişimi ile vermek yerine, repliğin yarattığı somut imge ile tesis etmeye çalışmıştır.

Tabu'yu senaryoya dönüştürme aşamasındaki temel çalışma; olay dizgesini görüntüler yolu ile anlatmak ve repliklerin ağırlığını azaltmak üzerine olmuştur. Senaryodaki mekân çeşitliliğini arttırmak dekor değişimine imkân tanırken; bu yolla

renk, ışık ve ses kullanımına yönelik çeşitliliğin de artmasına olanak sağlamıştır. Mekân çeşitliliği dramaturjik alana da nüfuz etmiş; karakterlerin biyografik derinliklerini arttırmıştır. Olay dizgesinin ağırlıklı olarak Arda'nın evinde cereyan etmesi ile birlikte, karakterlerin içlerinde bulundukları psikolojik şartların destekleyici unsuru olan ambiyansın etkisini artıran, bulundukları mekânların değişimi olmuştur. Arda'nın çalışma odasının kadrajda ağırlıklı olarak belirmesi; iç dünyasına dair ipuçları vererek eksen karakter olarak öne çıkmasını sağlarken; Meryem ve Davut'un dış mekânlarda çekilen sahneleri, içinde bulundukları şartların daha anlaşılır olmasında destekleyici unsur olmuştur. Mekân değişimine bağlı olarak ses, ışık, renk ve dekor; yaratılmak istenen atmosferin gerçekçi ve inandırıcı olması yolunda etkili araçlara dönüşmüştür.

Tiyatro metninin senaryolaştırılma çalışması boyunca değişime uğrayan teknik nitelikler dramaturjik yapı üzerinde de etki sahibi olmuştur; eksen karakter olan Arda'nın metindeki ağırlığı kısmen azalmış; Meryem ve Davut karakterlerinin de psikolojik derinliği artarak filmin önermesinde temel bir değişim meydana gelmiştir. İlk versiyonunda, hayatı rutin bir şekilde, lakin sorunsuz süregiden entelektüel bir adamın (Arda); bir kadına (Meryem) aşık olmasının ardından; kadının geçmişinden kopup gelen kötü adama (Davut) karşı koyuşu metnin trajik hatasını oluşturmakta idi; bu bağlamda idealist bir erkek olarak Arda; cezbedici ve güzel bir kadın olarak Meryem ve iki sevgilinin birlikteliğine engel olan kötü adam Davut metnin omurgasını oluştururlar. Metnin bu halinde Davut ve Meryem, Arda'nın içinde bulunduğu atmosferin destekleyici bir unsuru niteliğindedir. Öte yandan senaryo versiyonunda karakterlerin biyografik derinliğinin arttırılması; Meryem ve Davut'un stilize tipler olmaktan çıkıp, içlerinde bulundukları şartlara göre farklı tepkiler verebilen insanî yönlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Senaryoda karakterlerin ağırlıklarının eşitlenmesi, öyküdeki şartların sorumluluğunu karakterlerin tümünün omuzlarına yüklemiştir. Olayların sorumluluğunu paylaşan karakterler yoluyla aynı şehirde yaşayan farklı kültürlere sahip bireylerin birlikteliğinin travması filmin önermesini oluşturmuştur. Metnin tiyatral versiyonunda tek bir eksen karakterin ön planda olması ve yalnızca bu karakterin şahsi tercihlerinin olayların gidişatının yegâne ateşleyicisi olması çevresel şartları ikinci plana itmiştir; senaryo versiyonunda ise üç karakterin psikolojik derinliğinin arttırılması ile yaşadıkları şehrin kentsel yapısı da ortaya

konmuş; kendilerini o kente ait hissetmeyen ama o kentte yaşamaya mahkûm olmuş farklı kimlikteki karakterlerin uzlaşabilme/uzlaşamama çabaları postmodernist çağdaki kaosu teorik izdüşümünü temsil etmiştir.

McGowan, toplumsal travmaların sebep olduğu yapısal boşlukların anlamlandırmanın kırılmasına neden olduğunu ifade eder (akt. Yüksel, 2016:7). Senaryodaki karakterlerin çatışmalarının temel sebebi; geçmişlerinden taşıdıkları kültürel kodları değişen şartlara uyarlama sürecinde yüzleştikleri - bocalamadan kaynaklanan - anlam kayması ile baş edememeleridir. Taşradan gelmiş olan Meryem'in çabuk güvenme eğilimi, metropoldeki insan çeşitliliği içerisinde bir zafiyete dönüşmüştür. Meryem'in eril tahakküme karşı başkaldırısı, Davut'un alışık olduğu aile yapısı içerisinde aşına olduğu bir tavır değildir. Arda'nın tartışma yöntemi olarak tercih ettiği sözlü iletişim şekli, Davut ile tesis edebileceği bir uzlaşa dili değildir. Herkes kendi iletişim yöntemini ötekine önerirken ortaya çıkan kaotik ortamın, postmodern metinlerdeki doldurulamayan boşluğun varlık sebeplerinden biri olduğu söylenebilir.

3.1.2. Sinopsis

Otuz yaşındaki genç bir yazar ve akademisyen olan Arda, eski sevgilisinden ayrıldıktan sonra, hem eski sevgilisi ile bağlarını tamamen koparmak, hem de yazdığı yazıları İstanbul'da daha iyi değerlendirebileceğini düşündüğünden dolayı Ankara'dan İstanbul'a taşınır. Üsküdar'da bir apartman dairesine taşınan Arda, hemen iş bulamaması nedeniyle ailesinden maddi destek alır. Taşındıktan bir süre sonra komşusu Meryem ile tanışır. Kısa süre içinde Meryem ile yakınlaşan Arda; Meryem'in bir telekız olduğundan ve belalısı Davut'un peşini bırakmadığından habersizdir. Arda'ya aşık olan Meryem ise geçmişini unutmak ve yaşamında yeni bir sayfa açmak ister ama geçmişten çıkagelen Davut, Meryem ve Arda'nın mutlu olmalarına izin vermez. Davut, hem peşindeki mafyanın baskısı sonucu, hem de ona karşı özel ilgisinden dolayı Meryem'in kendisini terk etmesine göz yumamaz. Davut'un peşini bırakmayacağını anlayan Meryem, Arda ile İstanbul'dan gitmeye karar verir ama ayrılacakları gün Davut'un saldırısına uğrar. Saldırıda yaralanan Meryem hayata geri döner ve Davut cezaevine düşer. Davut, 3 yıl sonra cezaevinden çıkar ve Meryem ile Arda'yı bulur ama intikam almaktan vazgeçer.

3.1.3. Tretman

Arda, evinin çalışma odasında, masasının başında romanını yazarken kapı çalar; gelen tanımadığı bir kadındır. Adının Meryem olduğunu, üst katta oturduğunu, çantasını kaybettiğini, anahtar ve telefonunun içinde olduğunu ve çilingirciyi araması gerektiğini söyleyerek, Arda'dan telefonunu kullanmak için izin ister. Arda çilingiri çağırma konusunda Meryem'e yardım eder.

Arda, çalışma salonundadır. Kolilerden kitaplarını çıkarıp raflara dizdiği sırada telefonu çalar ve arayan annesidir. Bir süre annesi ile konuştuktan sonra kapı çalar ve üst kat komşusu Meryem elinde pasta ile ziyaretine gelmiştir, bir süre pasta yiyip sohbet ettikten sonra Meryem gider.

Davut ormanlık bir yolda araba ile ilerlemektedir. Bir araç tarafından takip edildiğini fark eder. Araç, Davut'un yolunu keser ve araçtan inen bir adam tarafından kendisine silah doğrultulur. Davut, aracından iner ve arabanın arka tarafına saklanır, bir süre sonra aralarında boğuşma başlar. Davut adamı bayılttıktan sonra Meryem ile telefonda konuşur ve ormandan uzaklaşır.

Arda'yı limanda görürüz, tek başına yürüyüş yapar.

Arda çalışma masasında çalışırken kapısını açık bulan Meryem içeri girer, bir süre konuşurlar, Arda çay koyar ama telefonunun çalması üzerine Meryem çay içmeden çıkar, kapı girişinde Davut ile karşılaşırlar, Meryem Davut ile konuşmak üzere üst kata çıkar.

Aradan geçen birkaç gün sonra Meryem, Arda'ya yemek masası hazırlamıştır ama Davut çıkagelir, Davut ile bir süre konuşurlar, sohbet sırasında Davut'un aklına otoparkta mafya mensupları tarafından uğradığı işkence gelir. Flashback sahnesinde anlaşıldığı kadarıyla mafya mensupları Meryem'in peşindedir ve Davut, mafyadan aldığı para karşılığında Meryem'in adresini vermek zorundadır. Bir süre sonra Meryem ve Davut arasında tartışma çıkar ve Meryem, Davut'un tecavüzüne uğrar.

Meryem ve Arda gölün çevresinde dolaşırlar, kayık gezintisi yaparlar. Meryem, Arda'ya İstanbul'dan gitmek istediğini söyler.

Arda ve Meryem taşınmak üzere eşyalarını toplamaktadırlar, Arda üst kata çıktığı sırada Davut gelir ve Meryem'in kendisini terk ettiğini anlayınca Meryem'i silahı ile vurur.

3 yıl sonra Davut cezaevinden çıkar. Tren ile şehre gelir, kitapçada Arda'nın yazdığı bir kitabı görür, iletişim bilgilerini alır ve izini bulur.

Meryem ve Arda parkta kahvaltı yaptıkları sırada Davut çıkagelir, uzaktan onları izler ve gider.



3.1.4. Senaryo

SAHNE 1 MEKAN: METRO İÇ/GÜN

SAHNE 1

Ekran yazısı belirir:

Öyle körkütük sadık bir köledir ki sevda,

Seni kötü görmez bin kötülük yapsan da.

(Sone 57)

Metro durağa yaklaşır. Elinde bavuluyla, siyah takım elbiseli bir adam, kalabalığı yararak metrodan iner.

SAHNE 2 MEKAN: İSTİKLAL CADDESİ DIŞ/GÜN

SAHNE 2

Siyah takım elbiseli adam İstiklal Caddesi'nde, kalabalığın içerisinde yürümektedir.

SAHNE 3 MEKAN: ARDA'NIN EVİ/ÇALIŞMA ODASI İÇ/GECE SAHNE 3

Bir çalışma odası; üzerinde daktilo, içi izmarit dolu bir kül tablası, çeşitli objeler ve çok sayıda kitap bulunan bir masa vardır. Masanın arkasında rafları kitaplarla dolu bir kütüphane, duvarlarda oyun ve film afişleri asılıdır. Masanın karşısında camları yere kadar uzanan bir pencere; oda kapısının yanında bir kanepe ve kanepenin karşısında; üzerinde müzik kutusu ve süs eşyaları bulunan uzun bir sehpa mevcuttur.

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dramaturji Bölümü mezunu olan Arda; yeni romanını yazmak üzere masasının başında çalışmaktadır. Çalan kapıyı açmak üzere daktilosunun başından ayrılan Arda; kapıda ilk defa karşılaştığı üst kat komşusu Meryem ile tanışır.

MERYEM

Kusura bakmayın, üst kat komşunuzum ben. Çantamı kaybettim, telefonum, anahtarım, hiçbir şeyim yok. Telefonunuzu kullanabilir miyim?

ARDA

Tabi, buyurun, içeri geçin.

MERYEM

Rahatsız etmeyeyim.

ARDA

Rica ederim, lütfen, buyurun.

(Meryem içeri girer, kanepeye oturur)

ARDA

Çilingir! Bende numarası olması lazım ama...

(Arda, çilingiri arar)

Silinmiş, şimdi internetten hemen bulacağım. (Bulur ve çilingiri arar) İyi akşamlar, anahtarımızı kaybettik de kapımız kilitli kaldı. Evet, evet, bizim dairemiz. Müsait misiniz? Tamam, Bağlar cad. İkbal sok. No: 18. (Meryem'e sorar) Daire?

MERYEM

16

ARDA

Daire 16. Ne zamana burada olursunuz? Tamam, teşekkürler, iyi akşamlar. (Meryem'e) Beş dakikaya geliyorlar.

MERYEM

Süper. Çok teşekkür ederim, ben kalkayım o zaman. Sağ olun.

ARDA

Rica ederim.

MERYEM

Meryem ben bu arada.

ARDA

Ben de Arda.

MERYEM

Memnun oldum.

ARDA

Ben de.

MERYEM

Sağ olun.

ARDA

Rica ederim.

(Meryem çıkar)

SAHNE 4 MEKAN: ARDA’NIN EVİ/ÇALIŞMA ODASI İÇ/GÜN SAHNE 4

Arda daktiloda romanını yazmaktadır. Bir yandan da sigara içer, sigaranın sönüşünden timelapse ile sabaha kadar çalıştığı izlenimi doğar. Kütüphaneden birkaç kitap alır, kitapların arasında eski sevgilisi ile çekilmiş ve ucu yanmış bir fotoğraf bulur, bir süre fotoğrafa baktıktan sonra telefonu çalar, annesi ile konuşur.

ARDA

Efendim anne? İyiyim anne, sağ ol, sen nasılsın? İyi, ne yapayım, evdeyim, eşyaları yerleştirdim. (Oturur). İyi, güzel. Yok, yok gerek yok, vallahi gerek yok. Yarın iş görüşmesine gideceğim, valla gerek yok. Alırız, alırız, tanıdık var. Hallederiz. Tamam, tamam...

SAHNE 5 MEKAN: APARTMAN MERDİVENİ İÇ/GÜN

SAHNE 5

Meryem elinde bir pasta tabağı ile merdivenden iner ve Arda'nın kapısını çalar, Arda kapıyı açar.

ARDA

Merhaba.

MERYEM

Merhaba.

SAHNE 6 MEKAN: EVİN KORİDORU İÇ/GÜN

SAHNE 6

MERYEM

Pasta yaptım dün için, teşekkür anlamında.

ARDA

Çok teşekkür ederim, niye zahmet ettiniz.

MERYEM

Ne demek... Dün o kadar yardım ettiniz.

ARDA

Estağfirullah. Buyurmaz mısınız?

MERYEM

Rahatsız etmeyeyim.

ARDA

Rica ederim. Buyurun, lütfen.

(Meryem içeri girer)

Meryem çalışma odasına geçer ve yemek masasına oturur. Arda mutfaktan getirdiği bira şişelerini ve pasta tabağını masaya koyar.

MERYEM

Önce tadına bak.

ARDA

(Pastanın tadına bakar)

Gayet güzel.

MERYEM

Yalan söylüyorsun!

(Gülüşürler)

ARDA

Valla güzel!

MERYEM

Hiç beğenmedin.

ARDA

Süper!

(Bira içer)

Ne zamandır buradasın?

MERYEM

3 aydır.

ARDA

Benim de 3 ay oldu. Hiç denk gelmedik.

MERYEM

İzmir'deydim, ondandır.

ARDA

İzmir'i severim, askerliğimi orada yaptım, ben de Ankara'dan geldim.

MERYEM

Ben Ankara'da okudum!

ARDA

Öyle mi?

MERYEM

Evet, ben Ankara'yı çok severim.

ARDA

Süper!

MERYEM

(Telefonuna bakar)

Benim kalkmam lazım.

ARDA

Daha yeni geldin?

MERYEM

Biliyorum da yapmam gereken işler var, unutmuşum tamamen.

ARDA

Bunu saymam ama...

MERYEM

Tabi. Sonra yine gelirim..

ARDA

Tamam

(Çıkarlar)

SAHNE 8 MEKAN: ORMANLIK YOL DIŞ/GÜN

SAHNE 8

Ekran yazısı belirir:

Dertliyim bilemeden kuşkuyla yaşamaktan,

Sonunda meleşimi yakacak dişi şeytan.

(Sone 144)

Davut arabasıyla ormanlık yolda ilerlemektedir. Uzun süre arabası ile seyrettikten sonra başka bir araç tarafından takibe alınır ve bir süre sonra takip eden araç tarafından yolu kesilir. Aracın içinden çıkan eli silahlı adam; uzun süredir Davut'u arayan mafyanın bir elamanıdır, Davut mafya üyesinin silahını çektiğini görünce arabasından çıkar ve aracının arkasına saklanır. Yerden bir taş alır ve saklandığı yerden mafya elemanına seslenir:

DAVUT

Vereceğim dedim ya lan paranızı!

(Aracın etrafında saklanarak dolaşan Davut, fark ettirmeden mafya elemanının arkasına geçerek ve başına taş ile vurarak bayılmasına neden olur ve ivedilikle arabasına binip Meryem'i arar)

Lan niye açmıyorsun telefonu? Çıldırtma lan beni! Kaç
haftadır neredesin lan sen? Lan beni mi kekleyeceksin?
Adresini ver bana! Adresini ver, sıçarım senin ağzına!
Mesaj at!

(Davut, telefonu kapatır ve aracıyla uzaklaşır)

SAHNE 9 MEKAN: MENDİREK DIŞ/GECE

SAHNE 9

Arda, mendireğin yanında tek başına dolaşmakta ve denizi seyretmektedir.

Arda, çalışma masasının başında, yeni romanını yazmaya devam etmektedir, Meryem'in sesi ile irkilir:

MERYEM

Arda?

ARDA

Meryem? Görünce korktum!

MERYEM

Korkarsın tabii, kapıyı açık unutmuşsun, hırsız girdi sandım.

ARDA

Hay Allah, yine mi! Dalgınlık...

Gelsen içeri.

MERYEM

Olur.

ARDA

Nasılsın?

MERYEM

İyi, sen?

ARDA

Ben de iyiyim. Ne içersin?

MERYEM

Bir çay fena olmaz.

ARDA

Hemen getiriyorum.

(Arda ay koymak için mutfaa ider, Meryem bu sırada masadaki fotoaa akar,
Arda gelince fotoaa ı masaya bırakır)

MERYEM

(Fotoaa ı kastederek)

Bu kim?

ARDA

O eski kız arkadaşıım.

MERYEM

Peki afişler?

ARDA

Onlar da tasarım ekibinde yer aldığım oyunlar.

MERYEM

Ne iş yapıyorsun ki sen?

ARDA

Ben Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakóltesi
Dramaturji Bölümü mezunuyum ama bugün de işsizim.
Sen?

MERYEM

İşsizim... Çayı koymuş muydun?

ARDA

Koydum.

MERYEM

İçmesek mi?

ARDA

Başka bir şey vereyim?

MERYEM

Yok yok... Bu aralar da çok misafirperversin.

ARDA

Niye?

MERYEM

Kapıyı açık unutuyorsun!

(Gülüşürler)

ARDA

Dalgınlık. İş bulacağım diye bütün şehri turluyorum.
Yoruldum artık.

MERYEM

Ne kadar oldu ayrılalı?

ARDA

6 ay denebilir.

MERYEM

Ben de sevgilimden ayrıldım ama böyle yanık fotoğraflarını
masamda saklamıyorum.

ARDA

Sakladığımdan değil. Atmayı unutmuşum (Meryem'in
telefonu çalar ama cevap vermez). Özelse çıkardım...

MERYEM

Yok ya... Bu ara... Konuşmak istemedim. (Telefon tekrar çalar) Kusura bakma.

ARDA

Rica ederim.

MERYEM

(Telefonu açar)

Efendim? Evde değilim şu an, tamam mı? Sonra konuşuruz. (Arda'ya) Ben gideyim artık.

ARDA

Otursaydın?

MERYEM

Çok yorgun hissediyorum, dinleneyim.

ARDA

Peki, tamam.

SAHNE 11 MEKAN: MERDİVEN SAHANLIĞI İÇ/GÜN

SAHNE 11

Arda, kapıda Meryem'i uğurlarken sahanlıkta Davut ile karşılaşırlar.

MERYEM

Davut?

DAVUT

Gökte ararken yerde buldum!

N'aber?

MERYEM

Görüşürüz Arda yarın.

ARDA

Görüşürüz.

SAHNE 12 MEKAN: ÇALIŞMA ODASI İÇ/GÜN

SAHNE 12

Arda, çalışma masasında sigara içmektedir.

SAHNE 13 MEKAN: ÇALIŞMA ODASI İÇ/GECE

SAHNE 13

Ekran yazısı belirir:

Gel gör ki cömert yüzün gülmüş öbür ozana,

Güçsüz kalmış şiirim, konu kalmamış bana.

(Sone 86)

Meryem, Arda ile yiyecekleri akşam yemeği için Arda'nın çalışma odasındaki yemek masasını hazırlamaktadır. Masanın üzerindeki şamdanın mumunu yaktığı sırada kapı çalar ve gelen Davut'tur. İkisi de çalışma odasındaki kanepeye oturup konuşurlar:

MERYEM

Davut, niye geldin? Davut, niye geldin? Arda gelecek birazdan. Lütfen.

SAHNE 14 MEKAN: OTOPARK İÇ/GECE

SAHNE 14

Flashback sahnesi. Davut, uzun süredir kendisini arayan mafya babası tarafından yakalanmıştır. Aylardır Meryem'i bulamayan ve Meryem için Davut'a ödediği parayı geri almak isteyen mafya babası; Davut'a işkence yapar.

DAVUT

Abi valla bilmiyorum

MAFYA ELEMANI 1

Yalan söyleme lan!

MAFYA BABASI

Oğlum bak, teker teker anlatıyorum

MAFYA BABASI

(Davut'a)

Ben bu karı için para ödedim mi? Ödedim. Peki bu karının yüzünü görmek nasip oldu mu? Olmadı. Sen karının yerini de bilmiyormuşsun. O zaman ne yapıyorsun?

SAHNE 15 MEKAN: ÇALIŞMA ODASI İÇ/GECE

SAHNE 15

Davut ve Meryem sahnesine geçilir, Davut ve Meryem kanepede oturmaktadırlar.

MERYEM

Davut, niye geldin? Davut, niye geldin? Arda gelecek birazdan. Lütfen.

SAHNE 16 MEKAN: OTOPARK İÇ/GECE

SAHNE 16

Flashback sahnesi. Davut, işkence sahnesini hatırlar.

MAFYA BABASI

Paramı geri veriyorsun. Ne zaman veriyorsun? Yarın veriyorsun!

DAVUT

Abi yarına kadar nasıl...

MAFYA BABASI

Sus lan!

(Silahını çıkar)

DAVUT

Vereceğim. O orospunun adresini vereceğim.

MAFYA BABASI

Güzel. Götürün şunu...

Meryem ve Arda kanepede oturmaktadırlar.

DAVUT

Ben yapamıyorum.

MERYEM

Neyi yapamıyorsun?

DAVUT

Bırakamam seni. Arda denen o herifi... Beraber olduğun günden beri ben burada geberiyorum.

MERYEM

Davut bunları daha önce konuşmuştuk, hayatımda biri var artık. Kabul et, n'olur, Arda ile beraberim artık, anlasana.

DAVUT

Seni sevdim.

MERYEM

Kes sesini. Kes sesini. Bütün şehrin erkekleri üzerimden geçerken gıkını çıkartmadın. Etimi pazarladın, gıkını çıkartmadın. Seni seviyorum dedin, ailemden vazgeçtim. Seni seviyorum dedin, üniversitemi bıraktım. Seni seviyorum dedin, o boktan işi bıraktım, sana sığındım. Seni seviyorum dedin, seni sevdim.

DAVUT

Seni sevdim.

MERYEM

Sus. Ne sen, ne de bir başkası mutlu olmama engel olamayacak artık, anladın mı? Ben mutlu olacağım.

DAVUT

Sen bir tek beni sevdin. Beni sevdiğin gibi o adamı sevebilecek misin?

MERYEM

Davut sus, lütfen, lütfen sus. Git buradan, lütfen.

DAVUT

Ne iş yaptığını biliyor mu senin?

MERYEM

Artık ne yüzünü görmek, ne de sesini duymak istiyorum senin! Lanet olsun seni tanıdığım güne, lanet olsun! Sakın bir daha beni arama anladın mı, sakın bir daha beni arama!

(Davut, Meryem'in üzerine yürür)

Bırak!

(Meryem, Davut'un cinsel saldırısına uğrar)

SAHNE 18 MEKAN: GÖL KIYISI DIŞ/GÜN

SAHNE 18

Arda ve Meryem göl kıyısında el ele dolaşırlar; iskelede sohbet eder ve bankta oturup manzarayı seyrederler. Diyalogları duyulmaz ve sahneye fon müziği eşlik eder.

SAHNE 19 MEKAN: KAYIK DIŞ/GÜN

SAHNE 19

Meryem ve Arda kayığa binerler, Meryem dalgındır. Arda, balık tutmak için malzemeleri hazırlar, misinayı açar, kanca takar, denize salar, kürek çeker ve yanlarında getirdikleri torbadan meyve suyu şişesini ve kurabiyeleri çıkarır.

ARDA

Meryem? İyi misin?

MERYEM

İyiyim, niye?

ARDA

Durgun gibisin.

MERYEM

Hayır. Denizdendir, sakinleştirdi.

ARDA

Güzel değil mi burası?

ARDA

Meryem bir şey mi oldu?

MERYEM

Hayır.

ARDA

Meryem?

MERYEM

Arda, bir şey olmadı.

ARDA

Bir şey olmuş, ben bir şey mi yaptım istemeden, kırıcı bir şey mi yaptım? Meryem, neden konuşmuyorsun benimle?

MERYEM

İstanbul'dan gitmek istiyorum.

ARDA

Meryem ne oldu?

MERYEM

Benimle gelir misin?

ARDA

Meryem anlatır mısın, ne oldu?

MERYEM

Sıkıldım, sen sıkılmıyor musun?

ARDA

Ben de sıkıldım.

SAHNE 20 MEKAN: ÇALIŞMA ODASI İÇ/GÜN

SAHNE 20

Arda ve Meryem taşınma hazırlığı yapmaktadırlar; Arda çalışma odasındaki eşyaları kolilere kaldırırken, Meryem de ona yardım etmektedir.

MERYEM

(Çakmağı göstererek)

Bu ne güzelmiş.

ARDA

Evet, güzel değil mi?

Yukarıda eşya kaldı mı?

MERYEM

Çatal var, kaşıklar falan kaldı.

ARDA

Ben onları toparlayayım, hemen geliyorum.

(Arda, Meryem'in eşyalarını toplamak üzere çıkar)

MERYEM

Tamam. (Seslenerek) Arda, bu müzik kutusun bana versene.

(Meryem, müzik kutusunu çaldığı sırada Davut; aralık olan dış kapıdan girer ve Meryem ile göz göze gelirler)

DAVUT

Beni bırakıp nereye?

(Davut, Meryem'e silah doğrultur)

MERYEM

Ne yapıyorsun? Sakin ol, bir dakika!

DAVUT

Terk etmezsın sen beni!

Sen beni seviyorsun!

MERYEM

Yalvarıyorum, lütfen yapma

(Davut, Meryem'i vurur)

SAHNE 21 MEKAN: CEZAEVİ BAHÇESİ DIŞ/GÜN

SAHNE 21

Cezaevi bahçesinde bulunan kümesten uçan güvercinler ve kümesin içindeki yavrusuna ulaşmak için çaba sarf eden tavus kuşu dikkati çeker.

SAHNE 22 MEKAN: CEZAEVİ KOĞUŞU İÇ/GÜN

SAHNE 22

Davut, cezaevinden çıkmak üzere bavulunu hazırlamaktadır.

SAHNE 23 MEKAN: CEZAEVİ NİZAMİYE DIŞ/GÜN**SAHNE 23**

Davut cezaevinin kapısından çıkar ve nizamiyeye doğru gider.

SAHNE 24 MEKAN: METRO İÇ/GÜN**SAHNE 24**

Metro durağa yaklaşır ve durur. Kalabalığı yarararak ilerleyen Davut, metrodan çıkar ve uzaklaşır.

SAHNE 25 MEKAN: İSTİKLAL CADDESİ DIŞ/GÜN**SAHNE 25**

Davut, elinde bavuluyla İstiklal Caddesi'nde tek başına yürümektedir. Yolda yürürken bir kitapçının vitrinindeki; Arda Karan tarafından yazılan “Tabu” adlı kitap Davut’un dikkatini çeker, kitabı almak üzere kitapçıya girer.

SAHNE 26 MEKAN: KİTAPÇI İÇ/GÜN**SAHNE 26**

Davut, raftaki “Tabu” adlı kitabı alır ve inceler.

SAHNE 27 MEKAN: İSTİKLAL CADDESİ DIŞ/GÜN**SAHNE 27**

Davut, bavulu ve elinde “Tabu” adlı kitapla İstiklal Caddesi'nde yürümektedir.

SAHNE 28 MEKAN: PARK DIŞ/GÜN**SAHNE 28**

Ekran yazısı belirir:

Nasıl ki güneş her gün hem eskidir, hem yeni,

Sevgim de yenibaştan söyler her söyleneni.

(Sone 76)

Davut parktaki ormanlık yolda ilerlemektedir. Parkta oynayan, kaydırağa binen, koşuşturan, salıncakta sallanan çocuklar dikkati çeker. Davut, görünmeyeceği bir yere saklanarak biraz ötede kahvaltı yapan Meryem ve Arda’yı seyretmektedir. Samimi bir şekilde konuşan Arda ve Meryem’i bir süre seyreden Davut, bavulunu alır ve uzaklaşır.

3.1.5. Çekim Senaryosu						
SAHNE/ÇEKİM	YER/BÖLGE/ GÜN/GECE DIŞ/İÇ	ÇEKİM ÖLÇEĞİ	SÜRE	ÇERÇEVENİN İÇERİĞİ VE DİYALOGLAR	SES/MÜZİK	TEKNİK AÇIKLAMALAR
1/1	Metro Durağı Dış/Gün	Genel	30"	Metro yaklaşır	Metro ve ortam sesi	Kamera sabit, metro kadrajın solunda, kameraya doğru yaklaşır
1/2	Metro Durağı Dış/Gün	Genel	10"	Davut elinde bavulıyla metrodan çıkar	Metro ve ortam sesi	Alt açı. Kadrajda Davut'un bel altı ve bavulu görünür. Kamera sola pan yapar, Davut kadrojdandan çıkar.
1/3	İstiklal Caddesi Dış/Gün	Genel	5"	Davut caddede yürümektedir	Tramvay ve ortam sesi	Davut sola doğru yürür, alt açıda Davut'un bel altı ve bavulu görünür, gimball ile takip.
2/1	Arda'nın evi/Çalışma Odası İç/Gece	Detay	4"	Arda daktiloda yeni romanını yazmaktadır, kadrojda daktilo, Arda'nın elleri ve masadaki birkaç obje vardır	Daktilo sesi	Kamera sabit.
2/2	Arda'nın evi/Çalışma Odası İç/Gece	Detay	10"	Arda daktiloda yeni romanını yazmaktadır, kadrojda daktilo, Arda'nın elleri ve masadaki birkaç obje vardır. Kapı çalınır, Arda sağ kadrojdandan çıkar.	Daktilo ve kapı sesi	Kamera sabit.
2/3	Arda'nın evi/Koridor İç/Gece	Bel Plan	5"	Arda kapıyı açar ve üst kat komşusu ile ilk kez karşılaşır. MERYEM Kusura bakmayın, üst kat komşunuzum ben. Çantamı kaybettim, telefonum, anahtarım, hiçbir şeyim yok. Telefonunuzu kullanabilir miyim?	Diyalog	Kamera sabit, profilinden Meryem ve Arda kadrojdadır.
2/4	Arda'nın evi/Sokak kapısının önü İç/Gece	Göğüs Plan	8"	Arda, Meryem'i eve davet eder. Meryem içeri girer.	Diyalog, kapı ve ayak sesi	Kamera sabit. Meryem'in amorsundan Arda'yı göğüs plan görürüz.

				ARDA Tabi, buyurun, içeri geçin, MERYEM Rahatsız etmeyeyim. ARDA Rica ederim, lütfen, buyurun.		
2/5	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Göğüs Plan	4"	Meryem kanepeye oturur	Ortam	Kamera sabit
2/6	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Göğüs Plan	7"	Arda çilingirin numarasını rehberinde arar ARDA Çilingir! Ben de numarası olması lazım ama...	Diyalog	Kamera sabit, alt açıdan Arda göğüs plan.
2/7	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Göğüs Plan	3"	Meryem, Arda'nın no'yu bulmasını bekler	Ortam	Kamera sabit
2/8	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Göğüs Plan	18"	Arda, çilingiri arar ARDA Silinmiş, şimdi internetten hemen bulacağım. (Bulur). İyi akşamlar, anahtarımı kaybettik de kapımız kilitli kaldı. Evet evet, bizim dairemiz. Müsait misiniz? Tamam, Bağlar cad. İkbâl sok. No: 18. (Meryem'e sorar) Daire? MERYEM 16 ARDA Daire 16. Ne zamana burada	Diyalog	Kamera sabit

				olursunuz? Tamam, teşekkürler, iyi akşamlar.		
2/9	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Göğüs Plan	11"	ARDA Beş dakikaya geliyorlar. MERYEM Süper. Çok teşekkür ederim, ben kalkayım o zaman. Sağ olun. ARDA Rica ederim MERYEM Meryem ben bu arada.	Diyalog	Kamera sabit
2/10	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Göğüs Plan	4"	ARDA Ben Arda MERYEM Memnun oldum ARDA Ben de	Diyalog	Kamera sabit
2/11	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Göğüs Plan	4"	MERYEM Sağ olun. ARDA Rica ederim	Diyalog	Kamera sabit
3/1	Arda'nın çalışma odası Timelapse	Daktilo Detay Plan	12"	Arda daktiloda romanını yazmaktadır. Bir yandan da sigara içer.	Daktilo Sesi	Kamera sabit, üst açıdan masayı görürüz.
3/2	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Bel Plan	7"	Arda kütüphanesinden kitap seçmektedir.	Ortam	Kamera sabit
3/3	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Fotoğraf Detay Plan	21"	Arda kütüphaneden birkaç kitap alır, kitapların arasında eski sevgilisi ile çekilmiş ve ucu yanmış bir fotoğraf bulur.	Ortam	Kamera yakın plan kitabı sola doğru takip eder

3/4	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Bel Plan	38"	Arda bir süre fotoğrafa baktıktan sonra telefonu çalar, annesi ile konuşur. ARDA Efendim anne? İyiyim anne, sağ ol, sen nasılsın? İyi, ne yapayım, evdeyim, eşyaları yerleştirdim. (Oturur) İyi güzel.	Diyalog	Kamera sabit, otururken takip
3/5	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Göğüs Plan	17"	ARDA Yok, yok gerek yok, vallahi gerek yok. Yarın iş görüşmesine gideceğim, valla gerek yok. Alırız, alırız, tanıdık var. Hallederiz.	Diyalog	Kamera sabit
3/6	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Genel Plan	5"	Arda telefonda annesi ile konuşmaktadır. ARDA Tamam, tamam...	Diyalog	Kamera sabit
3/7	Arda'nın apartmanı/Merdivenler İç/Gün	Ayak Detay	3"	Meryem merdivenlerden inmektedir.	Adım sesleri	Açılma ile görüntü başlar. Kamera sabit.
3/8	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Genel Plan	7"	Arda kapıyı açmaya gider.	Kapı sesi	Kamera sabit, Arda sağ kadrardan çıkar.
3/9	Arda'nın evi/koridor İç/Gün	Genel Plan	3"	Arda kapıyı açar.	Kapı sesi	Kamera sabit
3/10	Arda'nın sokak kapısının önü İç/Gün	Omuz Plan	3"	ARDA Merhaba MERYEM Merhaba	Diyalog	Kamera sabit, Meryem'in amorsundan Arda'yı görürüz.
3/11	Arda'nın evi/koridor İç/Gün	Genel Plan	13"	MERYEM Pasta yaptım dün için, teşekkür anlamında.	Diyalog	Kamera sabit

				ARDA Çok teşekkür ederim, niye zahmet ettiniz. MERYEM Ne demek... Dün o kadar yardım ettiniz. ARDA Esağfirullah. Buyurmaz mısınız? MERYEM Rahatsız etmeyeyim. ARDA Rica ederim. Buyurun, lütfen.		
3/12	Arda'nın sokak kapısının önü İç/Gün	Omuz Plan	3"	Meryem içeri girer.	Kapı sesi	Kamera sabit, alt açı, amorsundan Arda'yı görürüz.
3/13	Arda'nın çalışma salonu İç/Gün	Omuz Plan	5"	Meryem yemek masasına oturur.	Ortam sesi	Kamera sabit, Meryem sağdan kadraja girer.
3/14	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Ayna Detay Plan	22"	Arda yemek masasına biraları koyar	Ortam sesi	Kamera sabit, aynadaki yansımadan mizansenleri görürüz.
3/15	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Göğüs Plan	26"	MERYEM Önce tadına bak ARDA (Pastanın tadına bakar) Gayet güzel MERYEM Yalan söylüyorsun ARDA Valla güzel MERYEM Hiç beğenmedin ARDA Süper (Bira içer)	Diyalog	Kamera sabit, Meryem'in amorsundan Arda'yı görürüz.

				Ne zamandır buradasın?		
3/16	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Omuz Plan	14"	MERYEM 3 ay ARDA Benim de 3 ay oldu. Hiç denk gelmedik MERYEM İzmir'deydim, ondandır. ARDA İzmir'i severim, askerliğimi orada yaptım, ben de Ankara'dan geldim. MERYEM Ben Ankara'da okudum ARDA Öyle mi? MERYEM Evet, ben Ankara'yı çok severim ARDA Süper MERYEM (Telefonuna bakar) Benim kalkmam lazım	Diyalog	Kamera sabit, Arda'nın amorsundan Meryem'i görürüz.
3/17	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Göğüs Plan		ARDA Daha yeni geldin? MERYEM Biliyorum da yapmam gereken işler var, unutmuşum tamamen. ARDA	Diyalog	Kamera sabit, plan sonunda Arda ve Meryem sol kadrajdan çıkarlar.

				Bunu saymam ama... MERYEM Tabi. Sonra yine gelirim. ARDA Tamam (Çıkarlar)		
4/1	Orman Yolu Dış/Gün	Genel Plan	10"	Davut arabasıyla ormanlık yolda ilerlemektedir.	Ortam sesi, fon müziği	Kamera sabit, araç kameraya doğru ilerler.
4/2	Orman Yolu Dış/Gün	Genel Plan	5"	Davut arabasıyla ormanlık yolda ilerlemektedir.	Ortam sesi, fon müziği	Kamera sabit, araç sol kadrardan çıkır.
4/3	Orman Yolu Dış/Gün	Genel Plan	2"	Davut arabasıyla ormanlık yolda ilerlemektedir.	Ortam sesi, fon müziği	Kamera sabit, araç sağ kadrardan çıkır.
4/4	Orman Yolu Dış/Gün	Genel Plan	10"	Davut arabasıyla ormanlık yolda ilerlemektedir.	Ortam sesi, fon müziği	Kamera sabit, araç cepheden yaklaşır, sağ kadrardan çıkır.
4/5	Orman Yolu Dış/Gün	Genel Plan	6"	Davut arabasıyla ormanlık yolda ilerlemektedir.	Ortam sesi, fon müziği	Kamera sabit, araç sol kadrardan çıkır.
4/6	Orman Yolu Dış/Gün	Genel Plan	4"	Davut arabasıyla ormanlık yolda ilerlemektedir.	Ortam sesi, fon müziği	Kamera sağ kadrardan çıkır.
4/7	Orman Yolu Dış/Gün	Genel Plan	5"	Davut arabasıyla ormanlık yolda ilerlemektedir.	Ortam sesi, fon müziği	Kamera sabit, araç sağ profilden ilerler.
4/8	Orman Yolu Dış/Gün	Genel Plan	13"	Davut arabasıyla ormanlık yolda ilerlemektedir, peşine 2. bir araç takılır.	Ortam sesi, fon müziği	Kamera sabit, 1. ve 2. araç sol kadrardan çıkır.
4/9	Orman Yolu Dış/Gün	Genel Plan	7"	2. araç Davut'un aracının önünü keser.	Ortam sesi, fon müziği	Kamera sabit, cepheden yaklaşan aracın önü sol kadrardan giren araç ile kesilir.
4/10	Orman Yolu Dış/Gün	Baş Plan	3"	Davut aracını durdurur ve yabancı araca doğru bakar.	Ortam sesi	Kamera sabit, sağ profilden Davut'u görürüz.

4/11	Orman Yolu Dış/Gün	Genel Plan	3"	İkinci araçtan mafya mensubu çıkar.	Ortam Sesi	Sabit öznel kamera
4/12	Orman Yolu Dış/Gün	Omuz Plan	3"	Davut araçından hızla çıkar.	Ortam Sesi	Kamera sabit, sağ profilden Davut'u görürüz.
4/13	Orman Yolu Dış/Gün	Genel Plan	3"	Mafya elemanı silahını çekip Davut'a doğru yaklaşır.	Ortam Sesi	Sabit öznel kamera
4/14	Orman Yolu Dış/Gün	Takip Planı	37"	Davut, yerden taş alır ve aracının arkasına saklanır. DAVUT Vereceğim dedim ya lan paranızı!	Ortam Sesi	Gimball ile Davut'u takip
4/15	Orman Yolu Dış/Gün	Genel Plan	5"	Davut yere çömlen mafya elemanının kafasına taş ile vurur.	Ortam Sesi	Kamera sabit
4/16	Orman Yolu Dış/Gün	Göğüs Plan	5"	Davut telefonla Meryem'i arar.	Ortam Sesi	Kamera sabit, sağ profilden Davut'u görürüz
4/17	Orman Yolu Dış/Gün	Fotoğraf Detay Plan	18"	Davut telefonla Meryem'i arar. DAVUT Lan niye açmıyorsun telefonu? Çıldırtma lan beni! Kaç haftadır neredesin lan sen? Lan beni mi kekeleyeceksin? Adresini ver bana! Adresini ver, sıçarım senin ağzına! Mesaj at	Diyalog	Kamera sabit
4/18	Orman Yolu Dış/Gün	Genel Plan	3"	Davut'un aracı uzaklaşır.	Ortam sesi; kuş ve köpek	Kamera sabit, araç uzaklaşır
5/1	Mendirek Dış/Gece	Çok Genel Açı	5"	Arda tek başına mendireğin yanında durmakta ve uzaklara bakmaktadır.	Dalga Sesi	Kamera sabit

5/2	Mendirek Dış/Gece	Genel Plan	45"	Arda mendirekte yürümektedir.	Dalga Sesi	Kamera sağa pan yapar, kararına ile plan sonlanır.
6/1	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Genel Plan	5"	Arda çalışma masasında son romanını yazmaktadır.	Daktilo Sesi	Kamera sabit, cepheden Arda'yı görürüz.
6/2	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Daktilo Detay Plan	7"	Arda çalışma masasında son romanını yazmaktadır.	Daktilo Sesi	Kamera sabit, üst açıdan daktilo görülür.
6/3	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Genel Plan	180"	Meryem kapıyı açık görünce içeri girer. MERYEM Arda? ARDA Meryem? Görünce korktum MERYEM Korkarsın tabii, kapıyı açık unuttuğum, hırsız girdi sandım ARDA Hay Allah, yine mi! Dalgınlık... Gelsen içeri. MERYEM Olur. ARDA Nasılsın? MERYEM İyi, sen? ARDA Ben de iyiyim. Ne içersin? MERYEM Bir çay fena olmaz. ARDA Hemen getiriyorum	Diyalog	Kamera Arda kalkana kadar sabit, kadrajda cepheden Arda vardır, sağ kadrajdan çıkarken sağa pan ve kadraja Meryem girer. Bir süre sonra Arda da kadraja sağdan girer. Diyalog bitiminde ikisi de sağ kadrajdan çıkarlar.

				(Arda ay koymak için mutfağa gider, Meryem bu sırada masadaki fotoğrafa bakar, Arda gelince masaya bırakır) MERYEM (Fotoğrafı kastederek) Bu kim? ARDA O eski kız arkadaşım. MERYEM Peki afişler? ARDA Onlar da tasarım ekibinde yer aldığım oyunlar. MERYEM Ne iş yapıyorsun ki sen? ARDA Ben Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakóltesi Dramaturji Bölümü mezunuyum ama bugün de işsizim. Sen? MERYEM İşsizim... ayı koymuş muydun? ARDA Koydum. MERYEM İmesek mi? ARDA Başka bir şey vereyim? MERYEM		
--	--	--	--	---	--	--

				Yok yok... Bu aralar da çok misafirperversin. ARDA Niye? MERYEM Kapıyı açık unutuyorsun! ARDA Dalgınlık. İş bulacağım diye bütün şehri turluyorum. Yoruldum artık. MERYEM Ne kadar oldu ayrılalı? ARDA 6 ay denebilir. MERYEM Ben de sevgilimden ayrıldım ama böyle yanık fotoğraflarını masamda saklamıyorum. ARDA Sakladığımdan değil. Atmayı unutmuşum (Meryem'in telefonu çalar ama cevap vermez). Özelse çıkardım MERYEM Yok ya... Bu ara... Konuşmak istemedim. (Telefon tekrar çalar) Kusura bakma. ARDA Rica ederim. MERYEM		
--	--	--	--	---	--	--

				(Telefonu açar) Efendim? Evde değilim şu an, tamam mı? Sonra konuşuruz. (Arda'ya) Ben gideyim artık. ARDA Otursaydın? MERYEM Çok yorgun hissediyorum, dinleneyim. ARDA Peki, tamam.		
6/4	Apartman sahanlığı İç/Gün	Genel Plan	20"	Arda, kapıda Meryem'i uğurlarken sahanlıkta Davut ile karşılaşır. MERYEM Davut? DAVUT Gökte ararken yerde buldum ha? N'aber? MERYEM Görüşürüz Arda yarın. ARDA Görüşürüz. MERYEM (Davut'a) Gel yukarıda konuşalım.	Diyalog	Kamera sabit, Davut'un amorsundan plonje açıyla Meryem ve Arda'yı görürüz.
6/5	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Baş Plan	15"	Arda, çalışma masasında bir sigara yakar.	Karga Sesi	Kamera sabit, kadranda sağ profilden Arda görünür.

7/1	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Şamdan Detay Plan	14"	Meryem, Arda ile yiyecekleri akşam yemeği için hazırlık yapmaktadır. Masadaki mumu yakar.	Kapı Sesi	Kamera sabit
7/2	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Göğüs Plan	4"	Davut, Arda'nın evine Meryem ile konuşmaya gelmiştir. Meryem ile birlikte kanepede otururlar.	Ortam Sesi	Kamera sabit, kadrada sağ profilden Meryem ve kadrada yakın flu konumda Davut vardır.
7/3	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Tespîh Detay Plan	4"	Davut tespih çekmektedir MERYEM Davut, niye geldin?	Ortam Sesi	Kamera sabit
7/4	Otopark İç/Gece	Baş Plan	8"	Flashback sahnesi. Davut, bir mafya çetesi tarafından işkenceye maruz kalır. Davut'un kafasını su dolu bir kovaya sokarlar.	Ortam Sesi	Kamera sabit
7/5	Otopark İç/Gece	Genel Plan	8"	Mafya elemanı Davut'u bir sandalyeye oturtur. DAVUT Valla bilmiyorum. MAFYA ELEMANI 1 Yalan söyleme lan! MAFYA BABASI Oğlum bak, teker teker anlatıyorum.	Diyalog	Aktüel kamera ile takip
7/6	Otopark İç/Gece	Genel Plan	8"	MAFYA BABASI (Davut'a) Ben bu karı için para ödedim mi?	Diyalog	Kamera sabit

				Ödedim. Peki bu karının yüzünü görmek nasip oldu mu? Olmadı. E sen karının yerini de bilmiyormuşsun.		
7/7	Otopark İç/Gece	Baş Plan	3"	MAFYA BABASI (Davut'a) O zaman ne yapıyorsun?	Diyalog	Kamera sabit. Alt aç.
7/8	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Göğüs Plan	5"	MERYEM Davut niye geldin? Arda gelecek birazdan. Lütfen.	Diyalog	Kamera sabit. Karşı aç. Davut net, Meryem flu.
7/9	Otopark İç/Gece	Göğüs Plan	12"	Flashback sahnesi. MAFYA BABASI Paramı geri veriyorsun. Ne zaman veriyorsun? Yarın veriyorsun! DAVUT Abi yarına kadar nasıl... MAFYA BABASI Sus lan! (Silahını çeker)	Diyalog	Kamera sabit, alt aç, cepheden mafya babası.
7/10	Otopark İç/Gece	Genel Plan	7"	DAVUT Vereceğim. O orospunun adresini vereceğim.	Diyalog	Aktüel kamera, mafya babasının amorsundan Davut, mafya elamanı 1 ve mafya elamanı 2 görülür.
7/11	Otopark İç/Gece	Göğüs Plan	3"	MAFYA BABASI Güzel. Götürün şunu...	Diyalog	Kamera sabit, alt açıdan ve cepheden mafya babası görülür, kadrajın solundan çıkar.

7/12	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Göğüs Plan	5"	DAVUT Ben yapamıyorum!	Diyalog	Kamera sabit. Kadrajın solunda Meryem flu, Davut sağda ve net.
7/13	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Genel Plan		MERYEM Neyi yapamıyorsun? DAVUT Bırakamam seni. Arda denen o herifi... Beraber olduğun günden beri ben burada geberiyorum.	Diyalog	Kamera sabit. Mumun perspektifinden Meryem kadrajın solunda ve Davut sağındadır.
7/14	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	El Detay Plan	8"	MERYEM Davut bunları daha önce konuşmuştuk, hayatımda biri var artık. Kabul et, n'olur, Arda ile beraberim artık, anlasana.	Diyalog	Kamera sabit
7/15	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Göğüs Plan	7"	DAVUT Seni sevdim! MERYEM Kes sesini. Kes sesini	Diyalog	Kamera sabit
7/16	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Baş Plan	42"	MERYEM Büyün şehrin erkekleri üzerimden geçerken gıkını çıkartmadın. Etimi pazarladın, gıkını çıkartmadın. Seni seviyorum dedin, ailemden vazgeçtim. Seni seviyorum dedin, üniversitemi bıraktım. Seni seviyorum dedin, o boktan işi bıraktım, sana sığındım. Seni seviyorum dedin, seni sevdim.	Diyalog	Kamera sabit
7/17	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Göğüs Plan	31"	DAVUT Seni sevdim.	Diyalog	Kamera sabit

				MERYEM Sus. Ne sen, ne de bir başkası mutlu olmama engel olamayacak artık anladın mı? Ben mutlu olacağım. DAVUT Sen bir tek beni sevdin. Beni sevdiğin gibi o adamı sevebilecek misin? MERYEM Davut sus, lütfen, lütfen sus. Git buradan, lütfen. DAVUT Ne iş yaptığımı biliyor mu senin?		
7/18	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Ayak Detay Plan	13"	MERYEM Artık ne yüzünü görmek, ne de sesini duymak istiyorum senin! Lanet olsun seni tanıdığım güne, lanet olsun! Sakın bir daha beni arama anladın mı, sakın bir daha beni arama! (Davut, Meryem'in üzerine yürür) Bırak!	Diyalog	Kamera sabit
7/19	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	El Detay Plan	3"	Davut'un fiziksel saldırısı üzerine Meryem kanepenin üzerinde direnir	Ortam	Kamera sabit
7/20	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Gölek Düğmesi Detay Plan	2"	Davut gömleğinin düğmelerini çözer.	Ortam	Kamera sabit
7/21	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Baş Plan	3"	Davut, Meryem'e cinsel saldırıda bulunur.	Ortam	Kamera sabit, Davut alt açıdan ve cepheden kadrajda.

7/22	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Boyun Detay Plan	3"	Davut, Meryem'e cinsel saldırıda bulunur	Ortam	Öznel kamera Meryem'in boynuna doğru yaklaşır
7/23	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	El Detay Plan	3"	Davut'un fiziksel saldırısı üzerine Meryem kanepenin üzerinde direnir.	Ortam	Kamera sabit
7/24	Arda'nın çalışma odası İç/Gece	Bacak Detay Plan	3"	Davut, Meryem'in üzerindedir.	Ortam	Kamera sabit
8/1	Göl kıyısı Dış/Gün	Genel Plan	23"	Meryem ve Arda göl kıyısında dolaşmaktadır.	Fon müziği	Kamera sabit
8/2	İskele Dış/Gün	Genel Plan	7"	Meryem ve Arda iskelede dolaşmaktadır.	Fon müziği	Yukarı tilt
8/3	İskele Dış/Gün	Genel Plan	5"	Meryem ve Arda iskelede dolaşmaktadır.	Fon müziği	Sola pan
8/4	İskele Dış/Gün	Genel Plan	5"	Meryem ve Arda iskelede dolaşmaktadır.	Fon müziği	Öznel kamera, ileri hareket
8/5	İskele Dış/Gün	Genel Plan	6"	Meryem ve Arda iskelede dolaşmaktadır.	Fon müziği	Kamera sabit, alt aç
8/6	İskele Dış/Gün	Genel Plan	7"	Meryem ve Arda iskelede dolaşmaktadır.	Fon müziği	Açılma ile plan başlar, kararına ile biter, sağa pan
8/7	İskele Dış/Gün	Genel Plan	6"	Meryem ve Arda iskelede dolaşmaktadır.	Fon müziği	Kamera sabit, alt aç
8/8	İskele Dış/Gün	Genel Plan	3"	Meryem ve Arda bankta otururlar.	Fon müziği	Kamera sabit, açılma ile bir sonraki plana bağlanır
8/9	Kayık Dış/Gün	Genel Plan	9"	Meryem ve Arda kayığa binerler.	Fon müziği	Aktüel kamera
8/10	Kayık Dış/Gün	Kürek Detay Plan	5"	Arda kürek çeker.	Fon müziği	Kamera sabit

8/11	Kayık Dış/Gün	Genel Plan	9"	Meryem ve Arda kayık ile gezerler.	Fon müziği	Kamera sabit, kuşbakışı
8/12	Kayık Dış/Gün	Genel Plan	5"	Meryem ve Davut taş köprünün altından geçerler.	Fon müziği	Kamera sabit, kayıkla ileri hareket
8/13	Kayık Dış/Gün	El Detay Plan	4"	Arda misina sasar.	Fon müziği	Kamera sabit
8/14	Kayık Dış/Gün	El Detay Plan	7"	Arda poşetten misina alır.	Fon müziği	Aktüel kamera, eli takip
8/15	Kayık Dış/Gün	El Detay Plan	7"	Arda misinaya kanca takar.	Fon müziği	Kamera sabit
8/16	Kayık Dış/Gün	Genel Plan	8"	Arda misinayı denizden çeker.	Fon müziği	Aktüel kamera, sağa ve sola pan, eli takip
8/17	Kayık Dış/Gün	Göğüs Plan	4"	Arda kürek çeker.	Fon müziği	Meryem'in amorusundan Arda görülür ve kamera sabit
8/18	Kayık Dış/Gün	Genel Plan	4"	Deniz manzarası.	Fon müziği	Kamera sabit
8/19	Kayık Dış/Gün	Genel Plan	80"	Arda ve Meryem konuşurlar, Arda poşetten meyve suyu ve kurabiye çıkartır ARDA Kurabiye yer misin? Meryem? Meryem? Kurabiye yer misin? (Meryem "hayır" anlamında başını sallar) Acıkmadın mı? Kahvaltı yapmadık. MERYEM Acıkmadım.	Ortam Sesi	Kamera sabit, alt açı. Plan açılma ile başlar.

				ARDA Meryem? İyi misin? MERYEM İyiyim, niye? ARDA Durgun gibisin... MERYEM Hayır. Denizdendir, sakinleştirdi. ARDA Güzel değil mi burası?		
8/20	Kayık Dış/Gün	Genel Plan	5"	Deniz manzarası görülür. ARDA Meryem bir şey mi oldu?	Diyalog	Kamera sabit. Açılma ile diğer plana bağlanır.
8/21	Kayık Dış/Gün	Genel Plan	30"	Meryem ve Arda konuşmaktadırlar. MERYEM Hayır ARDA Meryem MERYEM Arda, bir şey olmadı. ARDA Bir şey olmuş, ben bir şey mi yaptım istemeden, kırıcı bir şey mi yaptım? Meryem, neden konuşmuyorsun benimle?	Diyalog	Kamera sabit, alt aç
8/22	Kayık Dış/Gün	Deniz Detay Plan	4"	Deniz manzarası.	Diyalog	Kamera sabit

8/23	Kayık Dış/Gün	Genel Plan	40"	Arda ve Meryem konuşurlar. MERYEM İstanbul'dan gitmek istiyorum. ARDA Meryem ne oldu? MERYEM Benimle gelir misin? ARDA Meryem anlatır mısın, ne oldu? MERYEM Sıkıldım, sen sıkılmıyor musun? ARDA Ben de sıkıldım.	Diyalog	Kamera sabit, alt açı
9/1	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Genel Plan	45"	Arda ve Meryem taşınmak için eşyalarını toplamaktadır MERYEM (Çakmağı göstererek) Bu ne güzelmiş ARDA Evet, güzel değil mi? Yukarıda eşya kaldı mı? MERYEM Çatal var, kaşıklar falan kaldı. ARDA Ben onları toparlayayım, hemen geliyorum.	Müzik Kutusu Sesi	Kamera sabit

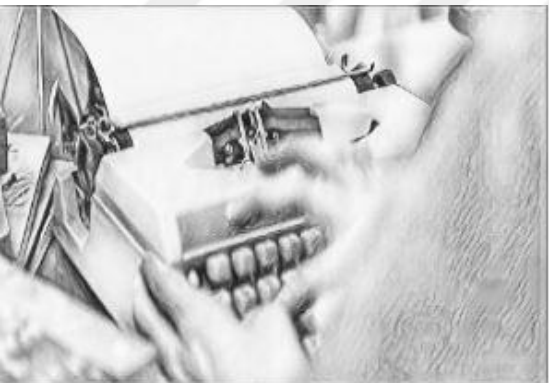
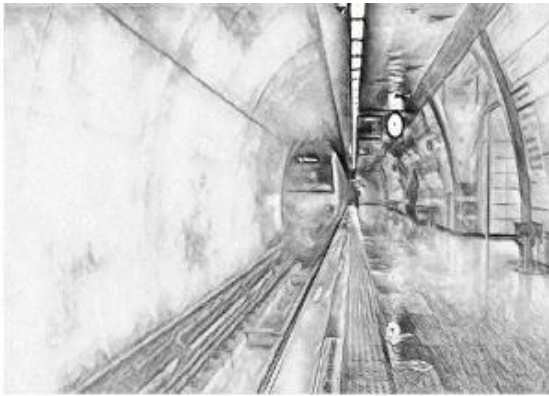
				MERYEM Tamam. Arda, bu müzik kutusun bana versene.		
9/2	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Ayna Detay Plan	6"	Davut içeri girer.	Müzik Kutusu Sesi	Kamera sabit, Davut'un aynadaki yansımısını görürüz.
9/3	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Genel Plan	5"	Davut ile Meryem göz göze gelirler.	Müzik Kutusu Sesi	Öznel kamera, Davut'un gözünden Meryem görülür.
9/4	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Diz Plan	5"	Davut ile Meryem göz göze gelirler.	Müzik Kutusu Sesi	Kamera sabit, alt açıdan ve profilden Meryem kadrajda.
9/5	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Göğüs Plan	8"	Davut, Meryem'e doğru yürür DAVUT Beni bırakıp nereye?	Müzik Kutusu Sesi	Öznel kamera, Davut'un gözünden Meryem görülür.
9/6	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Diz Plan	7"	Davut, Meryem'e silah doğrultur. MERYEM Ne yapıyorsun? Sakin ol, bir dakika!	Diyalog, müzik kutusu sesi	Kamera sabit, alt açı.
9/7	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Göğüs Plan	5"	Davut, Meryem'e silah doğrultur.	Diyalog, müzik kutusu sesi	Öznel kamera, Meryem'in gözünden Davut görülür.
9/8	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Göğüs Plan	6"	DAVUT Terk etmezsın sen beni! Sen beni seviyorsun!	Diyalog, müzik kutusu sesi	Öznel kamera, Davut'un gözünden Meryem görülür.
9/9	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Göğüs Plan	5"	Davut silahı doğrultup bekler.	Diyalog, müzik kutusu sesi	Öznel kamera, Meryem'in gözünden Davut görülür.
9/10	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Baş Plan	4"	MERYEM Yalvarıyorum, lütfen yapma!	Diyalog, müzik kutusu sesi	Kamera sabit, sol profilden Meryem ve silah kadrajda.
9/11	Arda'nın çalışma odası İç/Gün	Müzik kutusu detay	19"	Davut, Meryem'i vurur ve müzik kutusunun üzerine kan sıçrar.	Müzik kutusu ve silah sesi	Kamera sabit, kararma ile plan sonlanır.

10/1	Cezaevi bahçesi Dış/Gün	Genel Plan	5"	Kuşlar, cezaevi bahçesindeki kümeden uçarak çıkarlar.	Ortam Sesi	Kamera sabit
10/2	Cezaevi İç/Gün	Boy Plan	21"	Davut cezaevinden çıkmak üzere hazırlanmaktadır.	Ortam Sesi	Yukarı ve aşağı tilt
10/3	Cezaevi bahçesi Dış/Gün	Kapı Kulpu Detay Plan	5"	Davut cezaevi kapısından çıkar.	Ortam Sesi	Kamera sabit
10/4	Cezaevi bahçesi Dış/Gün	Tavus Kuşu Detay Plan	4"	Tavus kuşunun kümesin içindeki yavrusuna ulaşma telaşı görülür.	Ortam Sesi	Kamera sabit
10/5	Cezaevi bahçesi Dış/Gün	Bel Plan	13"	Davut, cezaevinin bir başka kapısından çıkar.	Ortam Sesi	Yukarı tilt
10/6	Cezaevi bahçesi Dış/Gün	Genel Plan	7"	Davut, nizamiyeye doğru yürür.	Ortam Sesi	Kamera sabit
10/7	Cezaevi bahçesi Dış/Gün	Genel Plan	3"	Kümes çatısındaki güvercinler uçarlar.	Ortam Sesi	Kamera sabit
10/8	Metro Durağı Dış/Gün	Genel Plan	30"	Metro yaklaşır.	Metro ve ortam sesi	Kamera sabit, metro kadrajın solunda, kameraya doğru yaklaşır
10/9	Metro Durağı Dış/Gün	Genel Plan	10"	Davut elinde bavuluyla metrodan çıkar.	Metro ve ortam sesi	Alt aç. Kadrajda Davut'un bel altı ve bavulu görülür. Kamera sola pan yapar, Davut kadrajdan çıkar.
10/10	İstiklal Caddesi Dış/Gün	Genel Plan	5"	Davut caddede yürümektedir.	Tramvay ve Ortam Sesi	Davut sola doğru yürür, alt açıda Davut'un bel altı ve bavulu görünür, gimball ile takip.
10/11	İstiklal Caddesi/Kitapçı önü Dış/Gün	Boy Plan	6"	Davut kitapçının vitrininde "Tabu" adlı kitaba rastlar.	Ortam Sesi	Kamera sabit
10/12	İstiklal Caddesi Kitapçı İç/Gün	Bel Plan	4"	Davut kitapçının koridorunda ilerler.	Ortam Sesi	Kamera sabit, alt aç

10/13	İstiklal Caddesi Kitapçı İç/Gün	Kitap Detay Plan	5"	Davut, üzerinde Tabu yazan raftaki kitabı alır.	Ortam Sesi	Öznel kamera
10/14	İstiklal Caddesi Dış/Gün	Genel Plan	4"	Tramvay, İstiklal Caddesi'nde ilerlemektedir	Ortam Sesi	Kamera sabit
10/15	İstiklal Caddesi Dış/Gün	Genel Plan	4"	Sokak müziyeninin icrası görülür.	Ortam Sesi	Kamera sabit
10/16	İstiklal Caddesi Dış/Gün	Genel Plan	7"	Davut, elinde kitapla caddede ilerlemektedir.	Ortam Sesi	Gimball ile sola takip
10/17	İstiklal Caddesi Dış/Gün	Genel Plan	4"	Sokak müziyeninin icrası görülür.	Ortam Sesi	Kamera sabit
10/18	İstiklal Caddesi Dış/Gün	Genel Plan	14"	Davut, elinde kitapla caddede ilerlemektedir.	Ortam Sesi	Gimball ile sola takip, kararına ile bir sonraki plana geçiş.
11/1	Park Dış/Gün	Genel Plan	18"	Davut elinde bavuluyla yaklaşmaktadır.	Ortam Sesi	Kamera sabit, alt açı
11/2	Park Dış/Gün	Genel Plan	3"	Salıncakta sallanan çocuk.	Ortam Sesi	Kamera sabit
11/3	Park Dış/Gün	Rüzgar Gülü Detay Plan	5"	Rüzgar gülünün dönüşü.	Ortam Sesi	Kamera sabit, açılma ile diğer plana bağlanır.
11/4	Park Dış/Gün	Genel Plan	6"	Davut; Meryem ve Arda'ya bakmaktadır.	Ortam Sesi	Kamera sabit, alt açıdan ve bavulun perspektifinden Meryem ve Arda görülür.
11/5	Park Dış/Gün	Göğüs Plan	6"	Davut; Meryem ve Arda'ya bakmaktadır.	Ortam Sesi	Kamera sabit, alt açı
11/6	Park Dış/Gün	Sosis Detay Plan	4"	Meryem tabaktaki sosisi keser.	Ortam Sesi	Kamera sabit, üst açıdan tabaktaki sosis görülür.
11/7	Park Dış/Gün	Dudak Detay Plan	4"	Meryem sosisi ağızına götürür.	Ortam Sesi	Kamera sabit

11/8	Park Dış/Gün	Göz Detay Plan/Çok Yakın Plan	5"	Davut; Meryem ve Arda'ya bakmaktadır.	Ortam Sesi	Kamera sabit
11/9	Park Dış/Gün	Genel Plan	5"	Meryem ve Arda kahvaltı etmektedir.	Ortam Sesi	Kamera sabit
11/10	Park Dış/Gün	El Detay Plan/Çok Yakın Plan	5"	Meryem ve Davut el ele tutuşurlar.	Ortam Sesi, fon müziği başlar.	Kamera sabit
11/11	Park Dış/Gün	Genel Plan	5"	Davut bavulunu alıp gider.	Fon Müziği	Kamera sabit, alt açı, bavulun perspektifinden Meryem ve Arda görülür, Davut sağ kadroja çıkar
11/12	Park Dış/Gün	Genel Plan	25"	Davut uzaklaşmaktadır.	Fon Müziği	Kamera sabit, alt açı

3.1.6. Storyboard

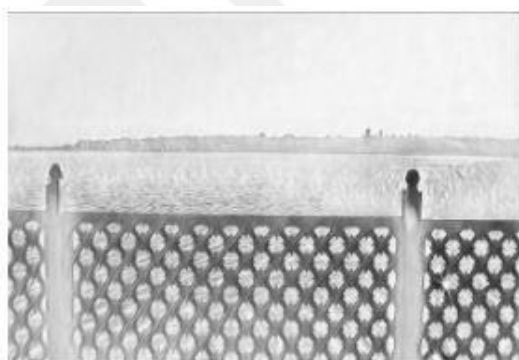


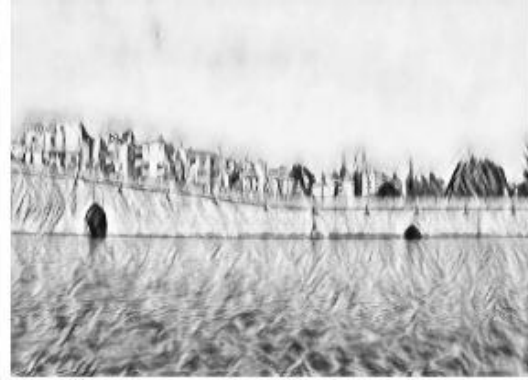


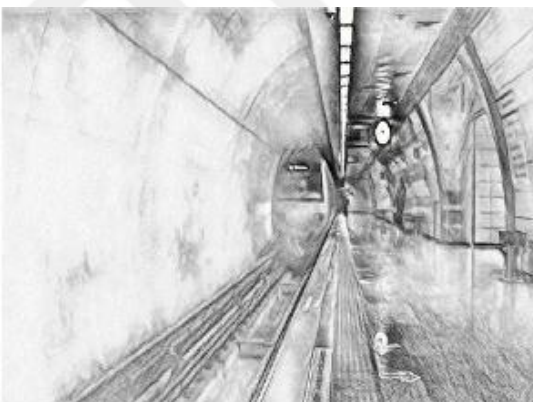


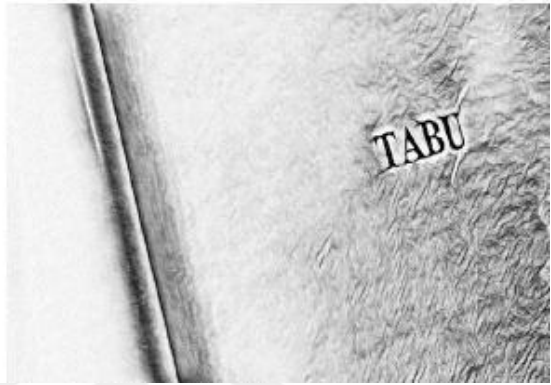
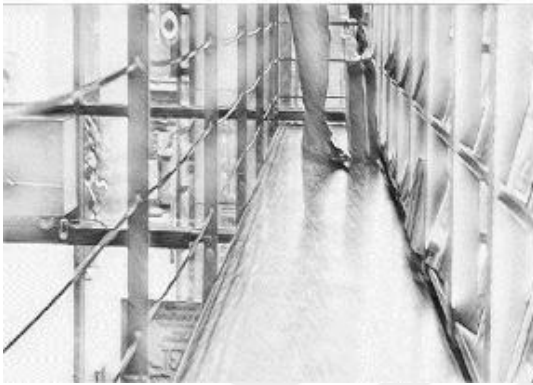














3.1.7. Karakter/Mekân Analizi

3.1.7.1. Karakter Analizi

Filmin düalist anlayışının postmodernizm ile kesiştiği nokta; Eisenstein ve Griffith'in montaja yönelik farklı yaklaşımları ile açıklanabilir. Baker'in aktardığına göre Eisenstein; olağan olmayan anların birikimi ile olağanlıktan çıkan patetik anların organik olanı varsaydığını ve organik olanın "herhangi" olanın organize edilmiş hali olduğunu öne sürer. Bu bağlamda Griffith'in "toplamın ayrımlaştırılmış parçalarının" bağımsız fenomenler gibi görüldüğünü öne sürer. Bağımsız fenomenler paralel bir montaj anlayışını tesis ederken, Eisenstein'in eleştirisine maruz kalan Griffith'in ampirik montaj anlayışı; gelişme ve büyüme yasasından yoksun kalır

Tabu adlı filmdeki dramaturjik ve kurgusal montaj Eisenstein'in yaklaşımını benimser, filmdeki düalist anlayış bu nedenle Griffith'teki siyah-beyaz, zengin-fakir ve güzel-çirkin gibi karşıtlıkların bağımsız fenomenler oluşturmalarının yerine, birbiri içinde eriyen ve birbirine neden-sonuç ilişkisi ile bağlı karşıtlıklar üretir. Bundan dolayıdır ki Meryem cinsellikten arındırılmış ve kutsiyet atfedilmiş dokunulmaz bir kadın değilken, Davut da olağan cinsel dürtülerinin olağan dışı patetik anlara (cinsel saldırı) sebebiyet verdiği ama gözyaşı dökerek Yeşilçam Sinemasının salt kötü adam tipolojisinin dışına çıkan bir karakter olmuştur. Her yönden iyi adam olarak tanımlanabilecek Arda ise eylemsizliği ile modern insanın trajik hatasını işler. Zira Heidegger modern çağda Kartezyen öznenin var olabilmek için artık düşünmesinin yeterli olmayacağını, eyleme geçmenin var olabilmek için temel gereklilik olduğunu öne sürdüğü iddiasında, bir yandan da Arda'nın trajik hatasını dile getirir. Her yönden iyi adam olduğu düşünülen Arda'nın eylemsizliği, postmodern çağda mükemmel olmanın mümkün olmadığının bir göstergesidir (Baker, 2017:137-138).

Baker, Bazin ve Deleuze'ün İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki sinemayı; "tanıklıklar sineması" olarak adlandırdığını belirtir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile başlayan, Yeni Dalga'dan sıçrayarak Bağımsız Sinemaya varan ve Üçüncü Dünya sinemasını kat eden bu sinemanın, tanıklık değerlerini üstün görme yetisinin hizmetine sunduğunu öne sürer (Baker, 2017:170).

Deleuze'e göre, İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemasını zaman-imağ kavramı formüle ederken, sinemanın ilk dönemleri hareket-imağ formülasyonu (Eisenstein) üzerinde temellenir. Bu bağlamda Baker'in kişisel yorumu; İkinci Dünya Savaşı sonrasında insanların hayatlarını eylemleri yoluyla değiştirebileceklerine dair inançlarının azaldığı yönündedir (Baker, 2017:161). Baker'in yorumundan çıkarılacak sonuç, insanların eylemleri yoluyla dünyayı değiştirebileceklerine olan inançlarını yitirmelerinin sebebinin savaş sonrasındaki yıkım olduğu söylenebilir.

Öte yandan Arda'nın yaşamı boyunca travmatik bir hadise ile karşılaştığına dair filmde herhangi bir veri bulunmaz. Arda da dünyanın eylemleri yolu ile değişebileceğine dair bir inanca sahip değildir ama onun eylemsizliğinin temelinde şiddet içerikli bir travmadan ziyade, dünyevi eylemlerin bu varoluşsal sorunsala çözüm olabilecek yeterliliğe sahip olmamasının çaresizliği yatmaktadır. Entelektüel alt yapısı kuvvetli ve aktif bir zihne sahip olan Arda'nın dünyevi eylemleri yetersiz bulmasının temel sebebi kibir değil, eylemlerin yüzeyselliği, insan ilişkilerinin sıradanlığı ve yaşamın rutinidir.

Bu perspektif doğrultusunda Meryem ve Davut kaynaklı hadiseler Arda için bir gözlem malzemesine dönüşür. Başından geçen hadiseleri kitaplaştıran Arda, - seyirci ile birlikte - yazar olan Arda'yı seyretmeye başlar. Filmde karakterlerin konumu; oyun içinde oyun mantığı çerçevesinde "izleyen ve izlenen" olarak ikiye bölünür; izlenen de izleyen konumuna geçer ve seyirci ile birlikte tanık olan bir karakterin izlenimlerini/varsayımlarını paylaşma imkanı buluruz.

MERYEM

Fiziksel Özelliği: 1,70 boyunda, 23 yaşında, kumral, düzgün bir fiziğe sahip, beyaz tenli, telekız olarak çalışmadığı günlerde sade ve spor giyinmeyi sever, çalışmadığı günler makyaj yapmaz.

Sosyolojik Özelliği: Lise mezunu, bir yıl barda kasiyerlik yapmış ve üç yıl telekız olarak çalışmış, Adana'dan İstanbul'a taşındıktan sonra bir süre ailesinin yanında Fatih ve Gültepe'de, Davut ile beraber Esenler'de yaşamış ve son üç aydır da Üsküdar'da bir apartman dairesinde yaşamaktadır. Aylık geliri barda çalışırken asgari maaş iken,

telekız olarak çalışmaya başladıktan sonra değişken olmakla birlikte en az 5000 TL'dir.

Psikolojik Özelliği: Zor yaşam şartlarına rağmen çevresine karşı güçlü bir kadın imajı çizmeye çalışan, her an doğacak bir tehdit unsuruna karşı savunmada bekleyen, şakalaşarak ve sürekli gülümseyerek hayatın yükünü hafifletmeye çalışan bir kadındır. Davut konusunda yaşadığı hayal kırıklığı ne kadar büyük olursa olsun hayata küsmemiş ve aşka inanan bir kadın olmaya devam etmiştir. Geleceğe umutla bakar ve gelecek güzel günlere inanır. Davut'tan ayrılıp ailesinin yanına giderek tedavi olma isteği ile Arda'ya aşık olup yeni bir sayfa açma arzusu; bu umudun somutlaşmış bir ifadesidir.

Meryem'in Özgeçmişi: Ortaokulu bitirdikten sonra ailesi ile birlikte Adana'dan İstanbul'a taşınmıştır. Babası bir iş hanında çay ocağı işletmektedir, annesi ev hanımıdır. İstanbul'a ilk geldiklerinde bir süre Fatih'te akrabalarının kiralık evlerinde yaşamışlar, birkaç ay sonra iş yerine yakın olduğu için Gültepe'de kiralık bir daireye taşınmışlardır. Meryem, liseyi Gültepe'de bir devlet okulunda bitirmiştir. Üniversite sınavını ilk girişinde kazanamamış, tekrar sınava girmek üzere başvurmuş ve evde vaktinin büyük bir bölümünü ders çalışarak geçirmiştir. Babasının çay ocağından çıkarılmasının ardından ekonomik sıkıntı içine düşmüşler ve Meryem de işe girmek zorunda kalmıştır. İş hayatına girdikten sonra üniversite sınavına yeniden çalışmak mümkün olmamıştır. Babası, oturdukları apartmanın giriş katındaki boş dükkânı kiralayıp kahvehaneye dönüştürme konusunda apartman yönetimini ikna etmeyi başarmış, akrabalarından topladığı borç para ile dükkânı dekore etmiş ve kendi işinin patronu olmuştur. Kendi işini kurduktan sonra kızının işten çıkıp, yeniden üniversite sınavlarına hazırlanması konusunda ısrar etse de; Meryem, para kazanmanın kendisini özgürleştirdiğinin farkına vardıktan sonra, öğrenci yaşamına geri dönme konusunda pek de istekli olmamıştır. Öte yandan Meryem, bir barda kasiyerlik yapmakta ve çalıştığı ortam ailesinin içine sinmemektedir. Muhafazakâr bir aile için kızlarının alkol satışı yapan bir mekânda çalışması, mesainin akşam 22:00'de başlayıp sabah 06:00'ya kadar devam etmesi genç bir kadın için uygun görülmemektedir.

Meryem'in hayatındaki dönüm noktalarından biri Davut ile tanışmasıdır. Davut, Meryem'in çalıştığı barda garsonluk yapmaktadır. Meryem, işe girdikten altı

ay sonra Davut ile flört etmeye başlar, ilişkilerinin altıncı ayında Davut; Meryem'i uyuşturucuya alıştırır. Zamanla aralarında çıkan kavgaların sayısı artsa da Meryem'in Davut'a duyduğu aşkın etkisi ve uyuşturucu maddeye olan bağımlılığı sebebiyle ilişkiyi sonlandırması mümkün olmaz. Çalışma şartlarının zorluğu, uyuşturucunun bedeni ve psikolojisi üzerindeki tahrip edici etkisi ve Davut ile aralarında geçen bitmek bilmeyen tartışmalar; Meryem'i gün geçtikçe tahammül sınırları daralan, agresif birine dönüştürür. Meryem'in fiziksel yorgunluğu çoğu zaman kasa başında uyumasına ve sonunda işten çıkarılmasına neden olmuştur.

Maddi olarak zor günler geçiren Meryem'in uyuşturucu madde bulabilmek için Davut'a bağımlılığı artmış ve sonunda onun her dediğini yapan bir köleye dönmüştür. Davut, Meryem'e telekız olarak çalışması için ilk kez teklif sunduğunda - Meryem onu öldürmek istese de - maddeye olan ihtiyacını giderebilmek için boyun eğmek zorunda kalmıştır. Uyuşturucu madde temini karşılığında telekız olarak çalışan Meryem, ailesi ile yaşamaya devam etse de, bir süre sonra Davut'un yanına taşınmak zorunda kalmıştır. Gerçekleri ailesinden saklayan Meryem, taşınma gerekçesi olarak ailesine, bir kargo firmasında iş bulduğunu ve iş yerine yakın bir yerde oturmak istediğini söyleyerek; ayrı yaşamasına karşı çıkan babasını ikna etmeyi başarmıştır.

Davut ile flört etmeye başladıktan altı ay sonra telekız olarak çalışmaya başlayan ve üç sene (23 yaşına kadar) telekız olarak çalışan Meryem; işi bırakmayı, ailesinin yanına geri dönmeyi ve tedavi olmayı zaman zaman aklından geçirmiş ama kesin kararını üçüncü senenin sonunda vermiştir.

Şiddete maruz kalmak istemeyen Meryem; ayrılmak istediğini Davut'a söylemekten çekinmiş ve bir gün Davut'un evinden ayrılıp; Arda'nın oturduğu Üsküdar'daki apartmana taşınmıştır. 3 ay boyunca bu evde oturmuş, bu süreçte Davut ile hiç bağlantı kurmazken, ailesi ile olan diyalogunu arttırmıştır.

Önceleri esrar kullanan ve telekız olarak çalışmaya başlamadan kısa süre önce kokaine başlayan Meryem için uyuşturucuyu bırakmak kolay olmamıştır. Arda'nın oturduğu apartmana taşındıktan sonra da uyuşturucuyu bırakmak için kendine biraz daha zaman tanımış ama ailesinin evine geri dönüp tedaviye başlamak konusunda kesin karar almıştır.

Meryem senaryoya, Üsküdar'a taşınmasından üç ay sonra, evinin anahtarını kaybettiği için çilingir araması konusunda kendisinden yardım isteyeceği komşusu Arda ile ilk karşılaştığı sahnede dahil olur.

DAVUT

Fiziksel Özelliği: 1,77 boyunda, 35 yaşında, esmer, sakallı, yüzü kemikli ve keskin hatlara sahiptir. Çoğunlukla koyu renkli ve kravatsız takım elbise ile koyu renk makosen ayakkabı giyer, tesbih çeker. Konuşmasındaki dialekt fark edilir.

Sosyolojik özellikleri: On yaşına kadar Adıyaman'da büyümüş ve ailesi ile İstanbul'a göç etmiştir. Lise ikinci sınıfta okulu bırakmış ve pek çok farklı iş kolunda çalışmıştır. Yasa dışı işler yapmaya başladıktan sonra artan gelir seviyesi ile kardeşlerinin yanından ayrılıp tek başına yaşamaya başlamıştır. Yasa dışı işlerin getirisi ile aylık geliri değişken olmakla birlikte; ayda 15.000 TL'nin altına düşmemektedir. Garsonluktan elde ettiği geliri dışında asıl gelir kaynağını kadın pazarlamaktan ve uyuşturucu madde tedarikinden sağlamaktadır.

Psikolojik Özellikleri: Ailesinin İstanbul'daki şehir yaşantısına uyum sağlayamaması; gecekondularında kardeşleri ile beraber dış dünyaya kapalı bir hayat sürmeleri ve köy yaşantılarını şehirde devam ettirmeleri; Davut'un metropolde büyümüş bir gençten ziyade, taşradan gelmiş bir yetişkin izlenimi vermesine neden olmuştur.

Davut, gençliği boyunca deneyimlediği kol gücüne dayalı iş kollarının ve onu hor gören yaşam şartlarının etkisiyle sert bir mizaca sahip olmuş, liseye gelene kadar sınırlarından çıkmadığı semtini İstanbul'un bir parçası olarak hiçbir zaman görmemiş, kendini bir metropolden ziyade; her zaman kırsala, toprağa, hayvanlara ve gübre kokusuna yakın hissetmiştir.

Davut, bir sokak köpeğinin mizaç özelliklerini taşır; yaşadığı bölgeyi benimser ve o bölgenin dışındaki herkesi tehdit unsuru olarak görür. Boynunda gün boyu takılı duran tasmaya (hayat şartları) olan öfkesini; sorumlu tuttuğu düzenin muhafızları olan insanlardan çıkarmaya çalışır. Davut, adil olmayan yaşam şartlarına karşı çözümü şartları değiştirmekte değil; şartlara uyum sağlamakta bulur, onun için hayatta

kalmanın ve intikam almanın yolu; kendisine yapılan haksızlıklara ve ikinci sınıf vatandaş muamelesine karşı aynı tavrı başkalarına karşı sergilemektir.

Davut, geçirdiği bir yıllık flört dönemi boyunca Meryem ile hiç cinsel ilişkiye girememiştir, zira psikolojik gerginliğinden kaynaklı iktidarsızlık problemi vardır. Bu problem Davut'ta patetik bir duygu durumu bozukluğuna sebep olmuştur. İçinde bulunduğu duruma olan öfkesini bilinçaltında Meryem'e de yöneltmiş ve onu başkalarına pazarlayarak bir anlamda cezalandırmıştır. Bu noktada bir paradoks meydana gelir; iktidarsızlığının faturasını, onu başkalarına pazarlayarak Meryem'e kesen Davut, aynı zamanda sevdiği kadına karşı yaptığı bu haksızlıktan ötürü kendi kendisini cezalandırmasının da acısını çeker. Davut için Meryem'in gidişinin bu yıkıcı etkisi, bu yüzden çok daha büyüktür. Davut'un, Meryem'in işi bırakmak istediğini duyduğu ve Arda'ya aşık olduğunu öğrendiği sahnedeki şiddete yönelimi ile tecavüz girişimi; bu patetik ruh halinin bir sonucudur.

İlk defa bu sahnede cinsel birleşme gerçekleşir; zira Meryem, Arda'yı sevdiğini söyleyerek, bir sokak köpeği mizacına sahip olan Davut'un sınırlarından çıkmış, başkasına ait olan bir tehdit unsuruna dönüşmüştür. Bu nedenle Davut'un tecavüz sahnesinde ulaştığı; cinsel bir doyumdan ziyade, seçim kazanmış bir siyasetçinin ya da ihaleyi kazanmış bir iş adamının rakiplerine karşı olan iktidar coşkusudur.

Öte yandan Davut'un tecavüz sahnesinde yaşadığı iktidara ulaşma coşkusunun etkisini ileriki sahnelere taşıma tercihi; Meryem'in yaşadığı bu travmatik olayın bir düş olup olmama seçiminde netleşecektir. Zira senaryoda bu olayın hayalî bir travma olma durumu; postmodernist metnin bir boşluk etrafında yapılanma eğilimine uygun olarak farazidir. Bu muğlak sahne, rejisel bir tercihe göre daha belirgin bir hale de getirilebilir.

Davut'un film boyunca öne çıkan temel özelliği şiddete olan yatkınlığıdır. Seyircinin Davut ile karşılaştığı her sahnede bir çatışma, bir işkence ya da tecavüz sahnesi gündeme gelir. Davut döven ya da dövülendir. Davut ve Arda arasındaki temel fark, gündelik hedeflerine dahi yönelirken kullandıkları yöntemdir. Arda soyut düşünebilme kabiliyeti gelişmiş biri olarak sözlü iletişim kurmayı tercih ederken, Davut'un seçtiği yöntem beden dilidir.

Davut güdüsel hareket eder ve hedefine ulaşamama ihtimalinin belirlediği anlarda iletişim kurduğu kişiye karşı iktidarını kanıtlayabilmek için şiddet eğilimi içine girer. Lundgren (2009:22), şiddet uygulayan erkeklerin cinsel türlerini öne çıkarmak için böyle bir iletişim yolunu seçtiklerini belirtir. Davut'un kimliğinin bir parçası olarak şiddet içerikli bir iletişim yolunu tercih etmesinin temelinde kendi cinsel türünün daha üstün olduğunu varsayan bir kültürel koda sahip olması yatmaktadır.

Davut'un, - kadın ticareti dışında - mafya ile olan iletişimine ve taşıdığı silaha dayanarak pek çok yasadışı işe bulaşmış biri olduğu düşünülebilir. Davut yasadışı işlere bulaşmış ve bu işlerden para kazanmış biri olsa da, - kabadayı tavrına rağmen - işini yalnızca para kazanmak için yapan profesyonel bir gangster değildir. Bu bağlamda, Tarantino'nun "Rezervuar Köpekleri (Reservoir Dogs, 1992)" filmindeki gangsterlere benzemez. Ella Taylor'ın belirttiği üzere, Tarantino'ya göre filmdeki karakterler yaptıkları işin holiganlık değil, profesyonel bir iş olduğuna inanırlar (akt. Peary, 2008:56). Oysa Davut'un kabadayı tavrı, büyüdüğü taşra bölgesindeki ataerkil gelenekleri kozmopolit bir kentte yeniden üretmek için çaba sarf ederken, maruz kaldığı yabancılaşma hissine karşı bir savunmadır. Bu nedenle şiddete eğilimli bu tavır yalnızca mesleki bir gereklilik değil, Davut'un kimliğinin bir uzantısı haline gelmiştir.

Davut'un Özgeçmişi: Küçük yaşta anne-babası ve 6 kardeşiyle Adıyaman'dan İstanbul'a göç etmiştir. Hem çalışma, hem de okul hayatını liseye kadar birlikte götürebilmiş; lise ikinci sınıfta, bol miktardaki zayıf notlarının da etkisiyle okuldan ayrılmaya karar vermiştir. Üç erkek, iki de kız kardeşi vardır, kız kardeşleri hiç okula gitmezken, erkek kardeşlerinden biri ilkokulda, diğeri ise ortaokulda okuldan ayrılmışlardır. Küçük yaşta çalışma hayatına girmiş ve şimdiye kadar ayakkabı boyacılığı, tezgâhtarlık, işportacılık, oto tamirhanesinde çıraklık, pazarlamacılık, marangozhanede kalfalık, garsonluk, uyuşturucu madde satıcılığı ve son olarak telekız pazarlama işi ile uğraşmıştır.

Anne ve babası ile uzun yıllar Sultanbeyli'deki müstakil evlerinde yaşamış, gitgide yaşlanan anne ve babasının Adıyaman'a dönmesinden sonra, Sultanbeyli'deki evlerini kiraya verip İstanbul'un farklı semtlerine dağılmışlardır. İki kız kardeşi evlenip Tekirdağ ve Çorlu'ya taşınırken, abilerinden biri biriktirdiği para ile

Beylikdüzü’nden ev almış, diğer iki kardeşi de Gaziosmanpaşa’da kiralık bir evde, çalıştıkları konfeksiyona yakın bir evde oturmaktadırlar.

Davut ise Dolapdere’de tek başına oturup, Beyoğlu’nda bir barda çalışırken, uyuşturucu madde satıcılığı ve kadın pazarlamacılığı işine başladıktan sonra artan aylık gelirin getiriyle, Cihangir’de, daha lüks bir eve taşınmıştır. Ekonomik durumunun iyileştiği dönemde barda garsonluk yapmaya devam etmiştir, zira garsonluğun cazip tarafı maaşından ziyade; yeni insanlarla tanışmasını sağlama ve iletişim ağını arttırma özelliğidir.

Davut, Meryem ile barda tanıştıktan altı ay sonra flört etmeye başlamış ve uyuşturucu maddeye alıştırdığı sonraki altı aylık sürecin sonunda onu fuhuş batağının içine çekmiştir. Meryem’i kokaine alıştırdıktan sonra ekonomik durumu iyi olmadığı için fuhuş sektöründen gelir beklentisi içine girdiğini öne sürmüş ve madde temin etme ihtiyacı içindeki Meryem de bu yıkıcı çözümü reddedememiştir.

Meryem, bir gün ansızın Davut’un evinden ayrıldığında, Davut çok öfkelenir. Üç ay boyunca Meryem’i arar, onu pazarladığı ve peşini bırakmayan pavyon sahiplerinin, mafya babalarının, uyuşturucu baronlarının hırpalamalarına maruz kalır. Üç aylık arayışın sonunda Meryem’in ailesine gider ve Meryem’in iyi niyetli ve vefakâr arkadaşı rolünü oynayarak ailesinden Üsküdar’daki evin adresini alır.

Davut’un, Meryem’e Arda’nın evinde rastladığı sahne, üç aylık ayrılıktan sonraki ilk karşılaşmadır.

ARDA

Fiziksel Özellikleri: 1,85 boyunda, 30 yaşında ve esmerdir. Giyim tarzı İngiliz stiline daha yakındır; pastel renkleri tercih etmez, kadife pantolon, gömlek, kadife ceket, zaman zaman kravat ve atkı takar. Çerçevesiz gözlükleri vardır, genellikle Timberland ayakkabı giyer ve zaman zaman taktığı şapkasıyla İrlandalı çiftçileri andırır.

Sosyolojik Özellikleri: Öğretim elemanıdır, sanat dergilerine tiyatro eleştirileri yazar, ilk romanını yazmaya Meryem ile tanışmadan üç ay önce başlamıştır. Ankara’da

üniversitede çalıştığı dönemde aylık geliri 4500 TL iken, İstanbul'a taşındıktan sonra iş bulamadığı için ailesinin maddi katkısı ile yaşamını idame ettirmektedir.

Psikolojik Özellikleri: Ankara'da memur bir ailenin çocuğu olarak büyümüştür, kardeşi yoktur. Arzu ettiği mesleği yapmakta ve yaptığı hiçbir işte maddi kazanca odaklanmamaktadır. Küçük şeylerle mutlu olmayı bilen, sağduyulu ve sakin bir yapısı vardır.

Son sevgilisi Seda ile bir spor kulübünde tanışmış ve tüm çabasına rağmen Seda'yı mutlu etmenin mümkün olmadığına karar verdikten sonra ondan ayrılmayı tercih etmiştir. Bu ayrılığı sportif bir rekabetin kaybedilişi gibi algılayan Seda için yeniden denemek hususunda Arda'yı ikna etmek bir saplantıya dönüşmüş ve Seda'nın egosunun tatmin edilmesi yolunda kendisini bir kurban gibi hisseden Arda için Ankara'dan uzaklaşmak; ayağındaki prangadan kurtulmanın tek yolu olmuştur.

Yaşamı boyunca az sayıda ve çok da güzel olmayan kadınlarla flört eden Arda için Meryem gibi cezbedici bir kadın ile karşılaşmak Tanrı'nın kendisine bir lûtfu gibidir. Arda için, Meryem ile geçirdiği günler, uzun zaman sonra bir kadınla tatmadığı kadar huzur vericidir. Davut ile ilk karşılaşmasında bile her ne kadar Meryem'e karşı koruyucu bir tavır içine girse de sağduyuyu elden bırakmamış ve çözüm odaklı olmaya çalışmıştır. Davut'un gergin ve sert mizacının karşısında Arda'nın şefkatli ve sakin hali, iki zıt kutbun karşılaşması gibidir. Seda ile sevgi dolu olmaktan ziyade bağımlılığa dönüşen ve Seda'nın maddiyata düşkünlüğünden dolayı zayıflayan ilişkilerinin ardından; Meryem'in neşeli, cezbedici ve rahat tavırları, Arda için taze bir nefes gibidir. Arda için Meryem, sadece flört ihtiyacını gideren güzel bir kadın olmaktan öte, büyük şehirde yaşamının zorluklarına ve duygularını zamanla yitiren modern insanın mekanikleşmesine karşı; hissetmenin, sevmenin ve bu yolla doğaya yaklaşmanın en kestirme yolu idi.

Ken Loach, Bert Cardullo ile yaptığı röportajda, filmlerinde öne çıkan aile kavramının önem arz ettiğini belirtir. Ona göre, filmin dramatik ya da komik unsurunu öne çıkaran şey aile ilişkilerinde saklıdır. Bu yüzden pek çok klasik dramada ailenin hammadde görevi gördüğünü belirtir (akt. Bakır, Altınkaya, 2018:204).

Filmde ailesi ile iletişimi görünür olan tek kişi Arda'dır. Arda'nın annesi ile yaptığı telefon görüşmesinden aile ilişkilerine ve ekonomik durumuna dair seyircinin izlenim edinmesi mümkündür. Bu bağlamda Arda, İstanbul'a bir miktar birikmiş para ile gelmiştir ve iş bulana kadar bu paranın kendisine yeteceğini belirtir. Annesinin ekonomik olarak destek olmak istemesine dayanarak; ailesi tarafından icraatlarında desteklendiği sonucu çıkarılabilir. Öte yandan Davut ve Meryem'in aile ilişkilerine dair seyircinin kanaate varmasını sağlayabilecek herhangi bir bilgi mevcut değildir. Bu nedenle – Arda ile kıyaslandığında - Meryem ve Davut, geçmişlerine dair soru işaretleri barındıran ve filmin sonuna kadar gizemlerini koruyan karakterlerdir.

Arda'nın Özgeçmişi: Üç ay önce Ankara'nın Bahçelievler semtinden; İstanbul'un Üsküdar semtine taşınmıştır. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dramatik Yazarlık Bölümü'nden mezun olduktan sonra aynı üniversitede akademik kariyerine devam etmiştir. Üniversitede çalışmanın yanı sıra çeşitli dergilerde tiyatro eleştirileri yazmış ve ilk romanını yazmaya üç ay önce başlamıştır. Yazdığı romanın olay örgüsünü büyük oranda Arda'nın günlüğü oluşturmaktadır; öte yandan Meryem ile karşılaştıktan sonra romanın bir aşk serüvenine dönüştüğü göze çarpar.

Bir memur ailesi olan Arda'nın İstanbul'a taşınmasının sebeplerinden biri; İstanbul'a olan merakından ziyade, zengin bir ailenin kızı olan eski sevgilisi Seda'dan uzaklaşma gayretidir. Akademik hayatı bırakıp, babasının uluslararası nakliyat ile meşgul olan şirketinde üst düzey yöneticilik yapması konusunda Arda'ya telkinlerde bulunan Seda'nın baskıcı tutumu Arda'yı İstanbul'a kadar kovalamıştır. Seda'nın dominant tavrı nedeniyle aralarında açılan mesafenin hiçbir zaman kapanamayacağını düşünen Arda için evlenmekten ziyade, kendi hayatını İstanbul'da tek başına yönetme kabiliyetini kazanması özgürleşmeye ve huzura giden tek çıkar yoldur.

İstanbul'da yaşamaya kararlı olan Arda, henüz iş bulamasa da ailesinden gelen maddi destek ile bir süre için rahat yaşama lüksüne sahiptir. Yüksek kazançtan ziyade; azla yetinen, maddi doyumdan ziyade; yapmaktan keyif aldığı işlerle meşgul olmayı manevi tatminin tek koşulu kabul eden bir mizaca sahiptir.

Üsküdar'daki evinde, bir akşam, çilingir çağırması için kendisinden yardım isteyen komşusu Meryem ile ilk karşılaşması; onun hayatında açılan yeni sayfanın ilk

kavşağıdır. Zira İstanbul'a taşınsa da Seda'nın tacizkâr telefon çağrılarında kurtulamayan Arda için Meryem ile karşılaşmak; sadece güzel bir kadına rastlamaktan ziyade; yaşamının rutin döngüsünden kurtulmak için arayış içinde olan bir adamın karşı koyamayacağı bir motivasyon ile yüzleşmesi gibidir. Zaten Arda da, Meryem adlı bu yaşam kaynağına karşı koymamış; heyecana ihtiyaç duyduğu rutin yaşamının kısır döngüsünden ve Seda'nın manipülatif sevgisinden kurtulmasının bir nişanesi olarak, kendini bu aşk macerasının kollarına bırakmıştır.

3.1.7.2. Kişi/Mekân Dökümü

Kişi Dökümü

- Arda Karan – Akademisyen, yazar, Meryem'in sevgilisi
- Meryem – Telekız, Arda'nın sevgilisi
- Davut – Kadın ticareti yapar, yasadışı yollardan gelir elde eder, Meryem'in eski sevgilisi
- Mafya babası – Meryem'i bulabilmek için Davut'un peşine düşer
- 1. Mafya Üyesi – Meryem'i bulmak için Davut'u sorguya çeken çete üyesi
- 2. Mafya Üyesi – Meryem'i bulmak için Davut'u sorguya çeken çete üyesi

Mekân Dökümü

- Metro
- İstiklal Caddesi
- Arda'nın Evi/Çalışma Odası
- Arda'nın Evi/Koridor
- Ormanlık Yol
- Davut'un Aracı
- Mendirek
- Apartman Sahanlığı
- Otopark
- Göl Kenarı

- Kayık
- İskele
- Cezaevi
- Cezaevi Bahçesi
- Kitapçı
- Çocuk Parkı
- Koruluk

3.1.7.3. Mekân Analizi

Tren Garı: Trenin gelişi filmin açılış planlarından biridir. Lumiere'in “Trenin Gara Girişi (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895)” adlı filmine nazire yaparcasına; seyirciye doğru gelen trenin tehditkâr ifadesi; trenden çıkan ve alt açıdan çekilen karakterin yüzünün saklanması ile tekinsiz bir ânın somut bir ifadesi niteliğini kazanmıştır. Karakterin elindeki bavul bir mekândan uzun süreli ayrılan ve yaşam alanını yeni bir mekâna taşıma arzusundaki bir karaktere dair ipuçları vermektedir. Karakterin siyah kıyafeti dramatik kimliğe dair yaratılan tekinsiz ânı desteklerken, elinde taşıdığı tesbih ile ataerkil ve muhafazakâr bir kültürel kodun taşıyıcısı olduğunu yansıtmıştır. Dramatik kimliğin trenden indikten sonra – kamera, kendisini takip etmek için sola pan yapmasına rağmen - kadrajdan hızla çıkması seyircideki merak duygusunu arttırırken; filmin sonuna kadar dominant bir erkek imajı çizen dramatik kimliğin; filmin sonunda dönüşüme uğrayarak sergilediği kaçma, saklanma, uzaklaşma, yok olma biçiminde tanımlanabilen eylemleri ile tutarlı bir görsel ifade sunmuştur. Filmin sonundaki sekansın filmin başında tekrarlanması; içinde bulunulan şartlara göre değişen kimlik metaforunu hem desteklemiş, hem de bu değişimin bir tekrerrürden ibaret olduğunu merak ögesini canlı tutarak belirtmiştir.

İstiklal Caddesi: Sahne boyunca karakterin yol aldığı caddedeki işitsel kaosa; koyu renkli bir kıyafet giyen, yüzünü saklayan, gitme/uzaklaşma eylemini durmaksızın tekrarlayan, tesbih nesnesi ile ataerkil kültürel kodlara sahip olduğunu hissettiren Davut'un kimliğine dair seyircide uyanan şüphe eşlik eder. Seyirci için algılanan işitsel imgeler ile ön plandaki karakter arasında bağlantı kurmak güçtür.

Karakterin, kitapçının vitrinine yansıyan ve tesbih imgesi ile öne çıkan tanımsız silüeti; vitrinde bulunan roman ile bir bağlantısallık içinde olduğunun ipucunu, plan boyunca tükettiği zaman ile kanıtlar. Vitrinde görülen kitabın raftaki kopyasını almak üzere uzanan elin sahibi; sekans boyunca takipçisi olduğumuz karaktere aittir. Dramatik personanın plan boyunca incelediği raftaki kitap; dolaylı da olsa filme ikinci bir karakter kazandırır. Zira filmin adı ile müsemma olan romanın adı; dikkatini kitaba daha ehemmiyetle toplaması konusunda seyirciye öneride bulunur. Kitabın yazarının adını gördükten sonra, yüzü henüz görünmeyen tekinsiz karakter bu defa elinde kitap ile İstiklal Caddesi'nde yürümeye devam eder.

Arda'nın Çalışma Odası/Daktilo Sahnesi: Çalışma odası; duvardaki afişler, kitaplık, sigara dolu bir küllük, üzerinde kalemlik, mumlar, kitaplarla dolu olan çalışma masası bir yazarın yaşam alanı gibidir. Dramaturg ve yazar olan Arda, yaratım aşamasında yer aldığı oyunların afişlerini evinin duvarlarına asmış ve eski sevgilisinin ucu yanık fotoğrafını kitabının arasında saklamıştır; mazisine ait kalıntıları saklamaktan mutluluk duyan, dünyası küçük ama biriktirdiği nesneler ile o dünyayı zenginleştirmeye çalışan bir kimlik imajı çizer.

Orman: Davut, ormanda aracıyla seyir halinde görüldüğü sahnede – mafya elemanı ile karşılaşacağı âna kadar – sıcak renkler kullanılmıştır; arka planda Bach'ın keman konçertosu duyulmaktadır. Davut, ormanlık yolda ilerlerken geride yüksek gökdelenler göze çarpar ve bir görsel paradoks yaratır. Davut, ormanın farklı yollarında uzunca bir süre seyir halindedir; bu haliyle orman bir labirenti andırmaktadır. Davut'un yolu başka bir araç tarafından kesilince, geri plandaki lirik müzik son bulur ve renkler soğuk tonlara dönüş yapar. Bu sahnede Davut ve mafya elemanı arasında yaşanan çatışmadan sonra Davut ve Meryem arasındaki bağlantıyı ilk kez kurarız ve uzun süredir Davut'un Meryem'i aradığını ve bulamamasının çeşitli sorunları doğurduğunu hissederiz. Ormanın farklı ve تنها bölgelerinde Davut'un uzun bir süre dolaşması; Kurosawa'nın "Kanlı Taht" (Kumonosu-Jô,1957) filmindeki orman sahnesinin bir labirent işlevi görmesinin ve ormanın ziyaretçilerinin çıkışlarına müsaade etmeyecek denli canlı bir nesneye dönüştüğünün temsili niteliğindedir.

Otopark: Sahne, Davut'a işkence yapılan plan ile başlar. Karanlık, tekinsiz ve eli silahlı mafya elemanlarını içeren sahnede, mafya liderinin bir kadını aradığı, Davut'un

bu kadını tanıdığı ve mafyaya borçlu olduğu öğrenilir. Orman sahnesinde Davut'un bir süredir Meryem'i aradığı bilgisini edindiğimizden dolayı; mafyanın da Meryem'i arıyor olma ihtimalini göz önünde tutarız. Sahne boyunca kasvet, şiddet içeren öğeler ve tekinsiz bir atmosfer egemendir.

Arda'nın Çalışma Odası/Tecavüz Sahnesi: Arda'nın çalışma odası olarak da kullandığı yemek odası loş ve parçalı ışıkla donatılmış, mumlar eşliğinde bir yemek masası hazırlanmış romantik bir atmosferi tasvir eder. Öte yandan beklenmedik misafir olarak Davut'un Arda'nın evine gelmesi ve planın sonunda tecavüze yeltenmesi romantik atmosfer ile eylem arasında bir çatışmaya mahal verir.

Tabu filminde cinsel istismarın ve şiddet içeren sahnelerin îmâ yolu ile ya da kamufle edilerek aktarımı küçük şoklar meydana getirir. Yılmaz Güney sinemasında da sıklıkla görülen küçük şoklar; olağan dışı durumların görsel şiddetinin dozunu azaltarak sıra dışı olanı sıradanlaştırır. Patetik anların seyircinin gözünde sıradanlaşması, seyircinin film boyunca uzun vadede yaşayacağı ve kendisine yabancılaşmasını sağlayacak olan şokun bizatihi kendisidir. Filmin dramaturjik ve kurgusal yapısının bir getirisi olarak küçük şokları hazmeden seyirci ile filmde kurgusal karakterin - içinde bulunduğu sosyal şartların bir uzantısı olan - şokları kabullenışı, seyirci ve dramatik persona arasında bir paralellik kurulmasına ve katharsis'in inşasına olanak tanır (Baker, 2017:157).

Arda'nın Çalışma Odası/Cinayet Sahnesi: Arda ve Meryem taşınmak üzere eşyalarını toplamaktadırlar. Arda, kalan eşyaları toplamak üzere Meryem'in dairesine gitmek için kadrardan çıkar ve bu sahnede beklenmedik misafir olarak Davut'un müzik kutusunun aynasına yansıyan silüetini görüp irkiliriz. Davut, Meryem'in gidişine şahit olunca silahını Meryem'e doğrultur; bu sahne boyunca kamera hareketi; Davut'un özne planı, Meryem'in sağ profil çekimi ve Meryem'in özne çekimi şeklinde sıralanır. Davut, silahı doğrulttuğu yöne kameranın bir metafor olarak kullanımı vasıtasıyla yerleştirilir ve kurşunun sıkıldığı yönde fiziken Meryem bulursa da, dolaylı olarak Davut da bulunmaktadır. Davut sembolik olarak kurşunu kendisine sıkıştırır. Şiddet içerikli bu sahnede, fonda çalan lirik müzik ile sahne içeriği arasında bir çatışma mevcuttur. Müzik kutusundaki balerinin kıyafetinin rengi ile Meryem'in kıyafeti arasında kurulan benzerlik; aynı zamanda tetiğin çekildiği sırada oyuncak balerin

üzerine sıçrayan kanlar; hem balerin imgesini Meryem ile bağdaştırmamızı sağlarken, hem de cinayetin detaylarını görmemize engel olur.

Bu sahnede öne çıkan bir diğer nesne silahtır. Silahın, yalnızca fiziksel olarak zarar veren bir tehdit unsuru olmasının ötesinde, sembolik bir anlama da sahip olduğu söylenebilir. Zira otopark sahnesinde Meryem'i elde edemediği için cinsel bir tatminsizlik hisseden mafya babasının Davut'a doğrulttuğu silah ile Meryem'i başka bir erkeğe kaptıran Davut'un cinsel tatminsizliğinin bir dışavurumu olarak Meryem'e doğrulttuğu silah aynı sembolik anlamı yüklenerek fallik bir içerik kazanır. Bu bağlamda sembolik bir anlam yüklenen silah imgesi Davut'un kimliğinin bir uzantısı halini alır.

Indick (2011:45), Oedipal karmaşanın evrendeki temel çatışma olduğunu öne sürer. Buna göre toplumsal kurallara uyum sağlamak adına fallik simgeler; cinsel arzularını bastırmak zorunda kalan erkek çocuk için bir çıkış noktasına dönüşür. Bu nedenle erkek çocukların silah, kılıç, roket gibi fallik temsilleri içeren oyuncaklara eğilimleri olduğu söylenebilir.

Erkek çocuğun cinsel tatminsizliğine bir çare olsun diye fallik içeriğe sahip bir oyuncak ile girdiği ilişki örneğine uygun olarak; Davut da Meryem tarafından reddedilme, erkek olarak yetersiz görülme ve iğdiş edilme durumuna karşı, fallik bir içeriği olan silah ile kendini korumaya alır. Davut'un Meryem'i yok etme arzusunun temelinde cinsel yetersizliğini kendisine hatırlatan imgeyi ortadan kaldırmak ve eril otoriteye karşı yönlendiğini düşündüğü başkaldırıcı sonlandırma niyeti de yatar.

Oğuz Adanır, 1970'li yıllarda, - Kolombiya başta olmak üzere – Latin Amerika ülkelerinin toplumsal yapısını anlatırken; bölgedeki suç örgütlerinin üzerine oturduğu temel değerlerin kökeninde ilkel toplumlarda görülen töreler olduğunu belirtir. Çeteye mensup üyeler birbirlerine ve çete reisine karşı sorumludurlar (akt. Bakır, Altınkaya, 2019:11).

Davut, taşrada aile babasına gösterdiği hürmeti, şehirde ortak iş yaptığı çetenin liderine yönlendirmiştir. Toplumsal koşullar, yaşanan zamana ve çevreye göre değişse de; Davut, itaat edeceği eril bir figür üretmeye devam etmiştir. Kendisine ait olarak

gördüğü Meryem'i; itaat ettiği eril figürlerin hizmetine sunması, Davut'taki hürmetin grotesk ve yozlaşmış bir hale gelmesinin somut bir ifadesi olmuştur. Bu nedenle Meryem'in kendisine yönlendirdiği başkaldırıyı anlamlandıramaz ve eril iktidara karşı olan bu tepkiyi üreten femme fatale'yi daimi olarak ortadan kaldırmayı tercih eder.

Göl: Gölün çevresinde Arda ve Meryem'in samimi bir şekilde dolaşmaları, iki karakter arasındaki yakınlaşmaya dair seyircinin kanaatini güçlendirir. Mavi bir gökyüzü, huzur veren bir deniz ve arka planda çalan Endülüs müziğini andıran dinamik melodi keyifli bir ânın yaşandığını seyirciye yansıtır. Meryem ve Arda kayığa bindikten sonra müziğin ritmi değişir. Gölün huzur veren atmosferi ile Meryem'in donuk yüz ifadesi arasında bir çelişki zuhur eder. Arda'nın Meryem'deki mesafeli tavrı anlamak adına giriştiği çaba sonucunda Meryem'in İstanbul'dan gitmek istediği anlaşılır. Meryem'in bu isteğinin Davut ile bağlantısını, bir önceki tecavüz sahnesinde bulmak mümkündür.

Hapishane: Sahne görünür kılınmadan ve ekran aydınlanmadan önce duyduğumuz demir kapı ve anahtar sesleri işitsel bir hapishane imgesinin kurulmasına yardım eder. Sahne boyunca Davut'un hazırlandığına ve mekândan çıkmak üzere olduğuna tanık oluruz. Sahne boyunca uçan güvercinler özgürlüğü temsil ederken, demir parmaklık ardındaki yavrularına ulaşmaya çalışan tavus kuşunun çabası; hem dışarıdaki hayatın devam ettiğinin, hem de demir parmaklıklar ardındaki tutsaklığın yalnızca insan türüne has olmadığının temsili niteliğindedir.

Park/Son Sahne: Meryem ve Arda'nın parkta yemek yedikleri sahnede onları mutlu bir çift olarak görürüz. Oyuncuları görmeden önce parkta oynayan çocuklar, rüzgar gülleri ve martı sesleri ile renkli ve huzur veren bir ortam göze çarpar.

Kadrajda dahil olan “salıncakta sallanan çocuk” ve “rüzgargülü” gibi görsel materyallerin yanı sıra, parkta oynayan çocukların gürültüleri gibi işitsel olarak filme dahil olan; olay örgüsünden bağımsız ve gündelik hayata dair görsel/işitsel imajlar; sahne boyunca atmosfer yaratımı hususunda fayda sağlamıştır.

Huzur veren bu görüntüler, Davut'un dahil olması ile beraber sekteye uğrar. Davut'un kadrajda dahil olduğu anlardaki görüntüsünün üzerine eklenen çocuk sesi

efekti, şiddete eğilimli Davut ile annesine seslenen masum bir çocuğun sesi ekseninde çatışmayı arttırır. Davut'un, Meryem ve Arda'ya baktığı anda geçen süre tekinsiz bir an yaratır ama Davut, onlara yönelik bir eylemde bulunmadan uzaklaşır. Davut'un uzaklaşmaya başladığı planın başından itibaren Vivaldi'nin "Kış" konçertosu görüntüye dahil olur. Davut'un karşılaştığı manzara karşısında vicdanına yenilip eyleme geçmekten vazgeçmesi ihtimaller dahilinde olsa da, intikamın askıya alınmış olma olasılığı da çıkarılacak sonucun bir parçası olabilmektedir.

Baker, transandantal imaj ekseninde Cezanne natürmortları ile Bresson sineması arasında bir ortaklık bulur. Buna göre resme bakanın müdahalesini arzulayan ve el hizasında resmedilen masanın üzerindeki meyveler, vazo içindeki çiçekler, devrilmek üzere olan nesneler ya da buruşmuş örtüler... Tüm bu imgelerin ortak özelliği hareketli, ulaşılabilir, bakanın ya da seyredeninin müdahalesine açık ve kadraji/çerçeveyi aşan imgelere sahip olmalarıdır. Bresson da işitsel ve görsel bir sanatsal ifade tarzının hakim olduğu sinematik imgeye; kullandığı natürmort ile dokunsal bir ifade, transandantal bir imge özelliği katmıştır (Baker, 2017:103).

Tabu'da 17. yüzyıl natürmortlarına ithaf niteliği içeren, filmin sonundaki kahvaltı sahnesi ve gıdalara yapılan yakın planlar, Davut'un, Arda ve Meryem'e dokunabilirliğinin görsel bir ifadesidir; zira gıdalara yönelik yakın planlardan Davut'un bakışını içeren daha geniş açılı planlara yönelik kesmeler bir tümevarım formunu temsil ederken; son sahnede birbirinden bağımsız gibi görülen imgelerin toplamının ürettiği anlam; hem Tarkovski sinemasının zaman-imaj modeline, hem de Eisenstein'in modern diyalektik kurgusuna ulaşmayı hedefler.

Bonitzer (2017:50), Hitchcock'un montajının erotik olduğunu öne sürer; park sahnesi bu bağlamda erotik bir yapıya da sahiptir. Arda ve Meryem'i yemek yerken gizlice izleyen Davut'un eylemi; Arda ve Meryem'in bu sahnedeki birlikteliğini mahrem kılar. Meryem'in tabağındaki gıdaya ve dudaklarına yapılan çok yakın plan çekimin ardından göz detayı ile Davut'un bakışına atıfta bulunulması, Davut'un da bakışına mahrem bir içerik yüklerken montaj yoluyla erotizm tesis edilmiş olur.

Hitchcock'un nesnelere yönelik uzun planları ile sağladığı suspense'inin bir benzeri park sahnesindeki bekleyişte öne çıkar; Davut'un eylemsizliği gerginlik yaratırken, çekim ölçekleri, planların içeriğini destekleyecek fon müziği ve Arda ile

Meryem'in sohbetini duymamıza engel olan dış ses seyirciyi karakterlerin akıbetiyle ilgili yalnızca tahminde bulunmaya sevk eder.

Davut, filmin son planında, ağaçların alan derinliği sağladığı bir mekanda kameradan uzaklaşır ve yürüdükçe görüntü netliğini yitirir. Davut'un son sahnedeki durağanlığı yürüme eylemi ile desteklenir. Gros (2019:11), yürümenin bir "erteleme özgürlüğü" sunduğundan bahseder; Davut, Meryem ve Arda'nın samimiyetlerine ve beraberliklerine şahit olduktan sonra – yürümek dışında – hiçbir eylemde bulunmayarak haklarında aldığı karar konusunda seyirciyi cevapsız bırakır. Davut, postmodern metnin bir boşluk etrafında yapılanma eğilimine eylemsizliği ile katkı sunar, eylemini erteleyerek yarım kalmış bir son ve huzursuz bir atmosfer yaratır.

Bonitzer (2018:11)'in; "sinemanın etkisi alan derinliğinin açılması, serilmesi ve kat edilmesidir" ifadesi; Tabu'da, son planın teknik vasfının içeriğe olan katkısını açıklar niteliktedir. Davut'un iki yanı ağaçlarla çevreli perspektif doğrultusunda yürüyüşü, kameranın tesis ettiği alan derinliğini kat etmesidir. Alan derinliği kat edildikçe görüntünün netliğinin azalışı, Davut'un bahsi geçen sahne dahilinde aktif rolünü sonlandırdığı ve yeni bir aşamaya geçtiğini temsil eder.

Mendirek: Arda'nın tek başına sahilde yürüdüğü sahnede, görüntüde sadece deniz feneri, göze batmayan birkaç kişi, Arda ve balıkçı tekneleri vardır. Güneş kısa süre önce batmıştır ve mekânın aydınlanmasına birkaç sokak lambası destek olmaktadır. Arda tek başına yürür ve yalnızlığını vurgulayabilmek adına görüntüde hem yalnız bırakılır, hem de geniş açılı bu planda Arda'yı fiziken küçülten bir baş boşluğu görüntüye hâkim olur.

Hakverdi (2013), birçok yazara göre "suyun nötr bir tefekkür alanı" olduğunu belirtir. Arda, deniz kenarında kendisiyle baş başa kalmıştır, zihni aktif, lâkin karasal olarak gidebileceği bir alan kalmamıştır. Arda'nın fiziksel sınırlarını gösteren bu sahnedeki bedensel eylemsizliğe zihinsel hareketliliğin eşlik etmesi; Arda'nın kimliğinin sembolik bir ifadesi gibidir. Mendireğe vuran dalgaların coşkunu sesi Arda'nın duygusal ve zihinsel hareketliliğini temsil ederken, karanın sonuna varmış olması fiziksel sınırlılığının da metaforik bir yansımasıdır. Arda yeni bir sayfa açmayı planladığı İstanbul'dan büyük beklentiler içindedir ve bu beklentiler gerçekleşmeden bu şehirden uzaklaşmaya niyeti yoktur. Öte yandan Meryem'in Arda'ya İstanbul'dan

taşınma önerisi, beklentileri kısmen gerçekleşmiş Arda için zihinsel ve fiziksel değişimin ilk adımı olacaktır. Lâkin Meryem'in vurulması, Arda'nın İstanbul'dan uzaklaşmasına engel olacak ve - mendirek sahnesindeki gibi bir fiziksel sınırlılık - İstanbul'dan uzaklaşamama eyleminde pratiğe dökülecektir. Arda, Meryem ve Davut arasında kalmış ve fiziksel eylemsizliğine karşı zihinsel hareketliliğini bir panzehir olarak kullanmıştır.

3.2. Çekim Süreci

3.2.1. Yapım Süreci

3.2.2. Film Prodüksiyon Listesi

3.2.2.1. Başlıca Işık Malzemeleri

- 3 adet Star tungsten 800 watt kırmızı kafa ışık seti.
- 2 adet Godox Led 308 II BiColor dimerli ışık seti.
- 3 adet Spotlight tungsten 500-650W fresnel spot ışık.
- 2 adet 115 cm x 90 cm ışık yansıtıcı gümüş renk reflektör.
- 5 adet 20 cm renk filtresi.

3.2.2.2. Kamera Malzemeleri

- Kamera: Canon 800D .
- Kamera: Canon 600D .
- Canon EF 24-105 mm lens.
- Canon EFS 18-135 mm lens.
- Zhiyun Crane 3 Axis El Gimbalı.
- Aoptek Botai Prime 9 Video Tripod.
- Marshall V-LCD70MD-3G SDI/HDMI 7" Monitör.
- Bubble Level Su Terazisi.

3.2.2.3. Ses Malzemeleri

- Boya by-mm1 Universal Condenser mikrofon.

- Zoom H4N Pro ses kayıt cihazı.

3.2.2.4. Set Malzemeleri

- 2 adet master 10u 2 kapaklı tekerlekli hard case.
- TROY Uzatma Kablosu 10 m.



3.2.3. Resimler



Resim 1: Park Sahnesi - Arda ve Meryem'in kahvaltı yaptığı an



Resim 2: Park sahnesi - Davut'un hazırlık ânı



Resim 3: Göl sahnesi – Arda ve Meryem’in hazırlık ânı



Resim 4: Göl sahnesi – Arda ve Meryem



Resim 5: Arda ve Meryem'in tanışma sahnesi



Resim 6: Arda ve Meryem'in karşılaşma ânı



Resim 7: Arda'nın çilingir çağırma ânı



Resim 8: Arda'nın çalışma odası – Tabu adlı romanını yazma ânı



Resim 9: Göl sahnesi – Arda ve Meryem kayak planına hazırlık ânı



Resim 10: Arda'nın çalışma odası – Çekim öncesi hazırlık



Resim 11: Meryem'in Arda'yı ziyaret sahnesi – Çekim öncesi hazırlık

3.3. Çekim Öncesi Süreç

3.3.1. Post Prodüksiyon Aşamaları

3.3.1.1. Kurgu

Çekimler tamamlandıktan sonra çekim tarihi ve içeriğine göre arşivlenen görüntüler Adobe Premiere Cs6 ve Edius Pro 8 olmak üzere iki farklı program kullanılarak kurgulandı. İki farklı programın kullanılması, görüntüler üzerinde değişiklik yapmak istendiğinde, bir programdan alınan çıktının diğer programda açılmama sorununu beraberinde getirse de, kurgulanmış görüntünün alınan çıktısını bir başka programda görüntü sırasının arzu edilen yerine yapıştırılması suretiyle sorun ortadan kaldırıldı.

Dijital fotoğraf makinesi ile kaydedilen görüntüler, doğrusal olmayan (non-linear) bir kurgu anlayışıyla hazırlanmıştır. Gerek geçmişe dönme (flashback) etkisi vermek, gerek ise seyirciyi bir sonraki sahneye hazırlamak maksadıyla eklemeli (insert) geçişlere ve çapraz kesmelere (cross cutting) yer verilmiştir.

Çekilen planların tamamı kullanılmamış, teknik yeterlilik ve niteliklerine göre gerekli görülmeyenler kurgu sırasında elenmiştir. Planların süresini kısaltmak için sıçramalı kesme (jump cut) kullanılan yöntemlerden biridir. Bunun dışında kesme (cut), sahneler ya da planlar arasındaki zaman ve mekân geçişini vurgulamak için açılma - kararma (fade in – fade out) ve zincirleme geçiş (mix) planlar arasında sıklıkla kullanılan geçiş yöntemleridir.

3.3.1.2. Ses

Çekimler sırasında Universal Condenser kamera üstü mikrofonu ve zoom H4N pro ses kayıt cihazı kullanılmıştır. Doğal ortam sesinin kullanıldığı planların yanı sıra, ses kalitesinin düşük olduğu ortam seslerinin yerine, yapay ses efektleri de kullanılmıştır. Kurgu tamamlandıktan sonra miksaj işlemine geçilmiştir.

3.3.1.3. Müzik

Filmde sahneyi destekleyici bir araç olarak müzik kullanımı; ses kaynağının sahne sırasında görüldüğü ve görünmediği anlar olmak üzere iki farklı işleve sahiptir; cinayet sahnesinde oyuncu tarafından açılan müzik kutusunun lirik melodisi, şiddet içerikli sahnede bir paradoks yaratarak atmosfer yaratımına katkı sunmuştur.

Öte yandan ses kaynağının görünmediği ve fon müziği olarak içeriği destekleyen bir anlatım aracına dönüştüğü sahneler; orman, göl ve final sahnesidir. Bach'ın keman konçertosu orman sahnesindeki huzurlu atmosfere destek olurken; gitar ve vürmelî çalgıların yer aldığı İspanyol Arap müziği – değişen ahengi ile – sahne içeriğinin dramaturjik değişimine destek olmuş ve dinamizm katmıştır. Final sahnesinde ise Vivaldi'nin “Kış” senfonisi; Davut'un, filmin bitişini sağlayan son plandaki yürüyüşüne agresif melodisi ile katkı sunmuştur.

3.3.2. Filmin Künyesi

Danışman: Prof. Bülent Vardar

Yazan ve Yöneten: Tuğrul Karanfil

Görüntü Yönetmeni/Aydınlatma Yönetmeni: Bedirhan Sezer

Kameraman: Uygur Günday

Kurgu: Tuğrul Karanfil, Bedirhan Sezer

Ses Miksajı: Deniz Balım

Oyuncular: Tuğrul Karanfil, Münevver Öztepe, Eren Demir, Deniz B. Bayar, Burak Pamuk, Cemal Çelik

Ses Asistanı: Tolga Çalışkan

Afiş Tasarım: Seda Çilingir

Set Fotoğrafları: İnci Karanfil

Ulaşım: Onur Aydın

Yönetmen Yardımcısı: Murat Vanlı

Müzik: Johann Sebastian Bach – Double Violin Concerto in D Minor 2nd Movement
Largo,

Antonio Vivaldi – Winter – The Four Seasons,

Spanish Arabic Fusion Music – Oud vs Guitar

Soneler: William Shakespeare/Sone 57,76, 86, 144

3.3.3. Filmin Bütçesi

Görev	Ad - Soyad	Bedel
Yönetmen	Tuğrul Karanfil	Ücretsiz
Senarist	Tuğrul Karanfil	Ücretsiz
Görüntü Yönetmeni & Aydınlatma Yönetmeni	Bedirhan Sezer	500 TL
Kameraman	Uygar Günday	500 TL
Kurgu	Tuğrul Karanfil Bedirhan Sezer	- 500 TL
Ses Miksajı	Deniz Balım	500 TL
Oyuncular	Tuğrul Karanfil, Münevver Öztepe, Eren Demir, Deniz B. Bayar, Burak Pamuk, Cemal Çelik	1200 TL
Ses Asistanı	Tolga Çalışkan	300 TL
Afiş Tasarım	Seda Çilingir	200 TL
Set Fotoğrafları	İnci Karanfil	Ücretsiz
Ulaşım	Onur Aydın	500 TL
Yönetmen Yardımcısı	Murat Vanlı	300 TL
Kamera Malzemeleri	-	Ücretsiz
Işık Malzemeleri	-	Ücretsiz
Ses Ekipmanları	-	Ücretsiz
Set Malzemeleri	-	Ücretsiz
Catering	-	600 TL
GENEL TOPLAM	-	5100 TL

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Senaryonun yazımı boyunca ilk aşamada hakim olan tiyatral dil; sinemanın doğasına uygun şekilde danışmanım ve tez izleme jürisinin katkılarıyla en aza indirilmiş, eylemlerin anlatımı üzerine çalışılmıştır. Gerek sanatta yeterlik ders süreci boyunca görülen “Dramatik Yapı Kurma Sorunları” dersinden elde edilen birikim ve gerekse danışmanımın yönlendirmeleri doğrultusunda senaryodaki “merak unsurunun” arttırılmasının ve eylem dizgesinin filmin önermesine hizmet etmesi yönünde düzenlenmesi gereği ön plana çıkmıştır.

Senaryo süreci sonrasında bir sinema dili oluşturan kurgu, ışık, renk ve kamera kullanımına dair tercihlerin netleşmesi ve senaryo ile tutarlı olması hususunda yine ders sürecinde “Görüntü Estetiği” dersi belirleyici olmuştur.

Film son halini almadan önce yapılan deneme çekimlerinde karakterlerin kimliklerinin göstergeleri olan konuşma dilleri, kostüm, mekân tasarımı, dekor ve aksesuara ilişkin atmosfer yaratılmasında eksikler giderilmiş; bu yolla hem karakter derinliği, hem de bir mekân çeşitliliği sağlanmıştır.

Sanatta yeterlik bitirme projesinin sahip olması gereken nitelik; gerek yazım, gerekse çekim aşamasında bir “auteur” sinemacı tavrıyla özgün bir dil tesis edebilme olmalıdır. Tabu adlı eserin yaratım aşaması boyunca bu açıdan geliştirilmesinde; sinemanın teori ve uygulama alanlarında uzman olan jüri üyelerinin katkıları önemli fayda sağlamıştır.

Tabu filminin anlatım dilini tesis etme aşamasında, sinema tarihi boyunca öne çıkan farklı ifade biçimlerinden faydalanılmıştır. Kameranın günlük yaşantıya müdahale etmeyen ve bu bağlamda görsel manipülasyonun asgari düzeye indiği bir kamera kullanımı filmde yer yer öne çıkmıştır. Dziga Vertov’un “Kameralı Adam” (Chelovek S Kino-Apparatom, 1929) ya da İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin temsilcilerinden Roberto Rossellini’nin “İtalya’ya Yolculuk” (Viaggio in Italia, 1954) adlı filmlerinden de aşina olunan ve günlük hayata şahitlik eden kamera kullanımı; Tabu’da özellikle son sekanstaki park sahnesinde dikkati çeker.

Yazıya dökmek suretiyle yaşadığı deneyimin sıçramalı bir kurguyla görselleşmesini sağlayan Arda karakteri, bu yolla filmde “kurgu içinde kurgu”

yönteminin tesis edilmesine olanak sağlamıştır. Statik kameranın bir anlam yaratma aracından ziyade, bir üçüncü göz olma misyonu - park sahnesindeki gündelik hayata dair görsel/işitsel materyali kayıt altına alarak yerine getirilmesinin ötesinde - kurgu içinde kurgu yaklaşımı ile daha da anlam kazanır.

Görüntüler arasında epizotlar meydana getiren yazılı metin kullanımı; tasvir ettiği sahnenin içeriğine dair seyirciye ipucu verirken, filmin anlatımının daha önce vurgulanan auteur tarzına yaklaşmasına ön ayak olmuştur.

Tabu filminde, içinde bulundukları sosyal şartların yönlendirmesine tanık olduğumuz kurgusal karakterlerin, Sophokles metinlerinde rastlanılan; “kaderin eli” ile idame ettirilen Platoncu bir manipülasyona maruz kalmadıkları görülür. Karakterler her ne kadar bir Rönesans insanının aydınlanma adına dört elle sarıldığı özgür irade kavramını, postmodern çağın tesis ettiği sosyal ekolojiye kurban verse de, modern zamanın bireye sunduğu kısıtlı seçenekleri tercih etme imkânına sahiptirler. Bu nedenle Tabu filmi karakterleri; kozmopolit bir kentte yaşayan ve farklı kültürel şoklara maruz kalan modern insanın tasviridir.

Postmodern çağın kaotik düzeni içerisinde yaşayan insanların kurgusal temsilini içeren filmin anlatım dili; karakterlerin temsili niteliklerini dikkate alır. Buna göre Arda karakterinin eylem dizgesi, Tarkovski filmlerinde sıklıkla rastladığımız zaman-imaj modelini içerir. Tıpkı İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki şahitlikler sinemasında olduğu gibi; Arda da eylem yoluyla hayatını değiştirebileceğine olan inancını yitirmiş gibidir. Bu nedenle Arda’ya dair filmde yer alan eylemler tutkudan yoksun ve yerküre üzerinde dar bir alana (çalışma odası ve evinin çevresi) sığdırılmıştır.

Filmlerde plan uzunluğunun ve içeriğinin hareket-imaj ve zaman-imaj modeline göre biçimlenmesinin yanı sıra, çekim ölçeğine dair yapılan tercihin; kurgusal karakterin bilinç düzeyinin pratikteki ifadesi olduğu söylenebilir. Kieslowski’nin “Üç Renk: Mavi” (Trois couleurs: Bleu, 1993) filminden aşına olduğumuz nesnelere yönelik yakın plan çekimler, Tabu’da kendi küçük dünyasında yaşayan Arda karakterinin bilişsel evrenini tanımlarken tercih edilen çekim ölçeğidir. Zira kadrajın sınırları, karakterin bilinç düzeyinin sınırlarıdır.

Hümanist duyarlılığı ve sosyal sorumluluğu ile Arda, şiddete ve cinselliğe olan eğilimi ile oportunist bir kimlik olan Davut ve ikisi arasında köprü görevi gören Meryem; Freud'un benlik modellemesinin (id, ego, süperegö) temsili niteliğindedir. Öte yandan Meryem karakteri makul tavırlarıyla bir güç dengesi oluştururken; fiziksel çekiciliği ile de bir arzu nesnesidir. Bu nedenle iyi niyeti ile kutsiyet atfedilmiş bir Meryem Ana portresi olmasının yanı sıra; bir arzu nesnesi olarak Kara Film üslubunda sık sık karşılaşılan bir femme fatale (baştan çıkaran kadın) dir. Arda (eylemsizlik) ve Davut (eylemlilik) arasındaki güç dengesi, dengeyi kuran Meryem tarafından istemsiz de olsa bozulur, böylelikle filmin teorik altyapısını temellendiren postmodernizmin kültürlerarası, heterojen, çoksesli ve kaotik yapısı ile tutarlı düalist bir dramaturjik yapı inşa olur.

Vertov filmlerinde nüveleri görülen ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, özellikle İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile daha görünür bir hal alan; "izlenenin de aynı zamanda izlediği" mefhumu Tabu'da iki farklı şekilde zuhur eder; Davut'un geri dönerek, - yattığı cezaevinin İstanbul dışında olması nedeniyle - terk etmek zorunda kaldığı şehri İstiklal Caddesi sahnesinde ve Meryem ile Arda'yı piknik sahnesinde seyretmesi şeklinde görsel bir ifade kazanır. İkinci olarak, Arda'nın bizatihi kendi deneyimini yazıya dökerek sinemasal zaman içinde kendini üçüncü bir göz olarak seyretmesi şeklinde somutlaşır. Bu nedenle; Meryem, Arda ve Davut'un hikâyesini seyreden seyircinin seyir ortağı; yazar olan Arda'dır. Yazar olan Arda'nın kendisini kurguladığını ve kurgulanan Arda'nın yazarın - Jungcu bir ifade ile - gölgesine/bilinçaltına dönüştüğü görülür. Böyle bir durumda, Arda'nın yaşadıklarının "kurgu içinde kurgu mu" olduğu sorusu belirir; bu sorunun cevabına dair seyircinin sahip olduğu şüphe, postmodern metindeki eylemin bir muğlak/boşluk etrafında yapılanma eğilimi ile tutarlıdır.

Filmin içerik bağlamında postmodernist edebiyat ile kurduğu tutarlılığın sinematografik üslup çerçevesinde de bir uzantısı vardır; filmin sinematografik dilinin klasik anlatı ile çağdaş sinema arasında yer alması bu uzantının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Filmdeki karakterlerin sosyal şartlar nedeniyle edilgenleşmesi ve ortaya çıkan kaotik sosyal perspektifin; filmin sinemasal üslubuna da sirayet etmesi rejisel bir tercih olarak öne çıkmıştır. Bu bağlamda statik ve aktüel kamera ile uzun ve

kısa süreli planların bir arada kullanımı; karma bir anlatım dilinin tesisini – içerik ile tutarlı bir şekilde – mümkün kılmıştır.

Karakterlerin sosyal edilgenliğine paralel olarak geliştirilen teknik edilgenlik/farklı sinematik anlatı tarzlarından izler taşıma durumu filmin eleştirel yönünde de karşılık bulur. Bu bağlamda Tabu, bir modernizm savunması ve postmodernizm eleştirisi sunmayı reddederek eleştirel bir doktrinin temsili olma misyonunu dışlar. Tabu'nun hedeflediği; trafik ışıkları, kalabalıklar, korna sesleri, yüksek gökdelenler, betonarme yapılar, kirli denizler ve distopik bir metropol imajı üreterek majör bir postmodernizm eleştirisi sunmak yerine; postmodern çağda bir arada yaşamak mecburiyetinde kalan insanların mağlubiyetlerini sıradanlaştırarak minör bir sinema üretmek olmuştur.

Film boyunca bir yönetmen olarak senaryodaki eylemleri resmetme edimi üzerine çalışırken; referans alınması gereken iki tercih ön plana çıktı: teknik ve içgüdü. Sinematografik dil seçilirken senaryonun içeriğinde öne çıkan kültürlerarasılığa paralel olarak karma bir sinematik ifade biçimi benimsenmiştir. Bu bağlamda kamera kullanımı, renk ve ışık yaratımı, çekim ölçekleri ve alan derinliği, mercek seçimi, çekim planlarının süresi, mizansenlerin temposu, kurguyla sağlanan ritm, dekor ve kostüm, görsel ve işitsel imaj üretimi gibi bir filmin anlam üreten tüm ifade araçlarının kullanım açısından filmin genel amacına hizmet etmesine gayret edilmiştir.

Aynı şehirde birlikte yaşayabilmeyi başaramayan farklı kültürlerin temsillerinin yarattığı kaotik ortamın senaryodaki edebi tezahürünü farklı sinematografik anlatım biçimlerini kullanarak görselleştirmenin tutarlı bir estetik tavır olacağı kanaatine varılmıştır. Bu eksende, bir yönetmenin tavrının yalnızca teknik ya da içgüdüsel estetik kaygıları referans almaktan ziyade, - filmin edebi ve görsel varlığının sahip olduğu çoklu anlatı tarzında olduğu gibi - sette oyuncu yönetimi, organizasyon, sorun çözme kabiliyeti, kolektif çalışma ve iletişim becerisi gibi yönetimsel alanlara dahil olan tüm mecralarda ihtiyaç halinde hem teknik, hem de içgüdüsel bir yolun izlenmesi gibi daha pragmatik bir anlayış benimsenmiştir. Metindeki kurgusal eylemler dizgesini, yönetmenin imajlar dünyası ile harmanlayarak özgün bir sinematografik değer üretmek filmin başarı ölçütlerinden biriyken; dört yıllık sanatta yeterlik eğitimi ve akademik yaşamım boyunca elde edilen teorik

bilgileri; bu estetik kaygı çerçevesinde hayata geçirebilmek adına sette tezahür eden sanatsal üretimin; ancak kolektif bir çabanın eseri olabileceğine dair varılan farkındalık; film çalışması boyunca elde edilen diğer bir kazanımdır.



KAYNAKÇA

Kitap

BAKER, U., **Beyin Ekran** (4. Basım), Birikim Yayınları, İstanbul, 2017.

BALANUYE, Ç., **Spinoza'nın Sevinci Nereden Geliyor?** (2. Basım), Ayrıntı Yayınları, 2016.

BONİTZER, P., **Bakış ve Ses** (3. Basım), Çev.: İzzet Yaşar, Metis Yayınları, İstanbul, 2018.

BONİTZER, P., **Kör Alan ve Dekadrajlar** (3. Basım), Çev.: İzzet Yaşar, Metis Yayınları, İstanbul, 2017.

DİKEN, B., GILLOCH, G., HAMMOND, C., **Nuri Bilge Ceylan Sineması** (2. Basım), Çev.: Ahmet Nüvit Bingöl, Metis Yayınları, İstanbul, 2018.

ERCAN, F., **Modernizm, Kapitalizm ve Azgelişmişlik** (7. Basım), Bağlam Yayınları, İstanbul, 2018.

ERDOĞAN, İ., ALEMDAR, K., **Öteki Kuram** (3. Basım), Erk Yayınları, Ankara, 2010.

GROS, F., **Yürümenin Felsefesi** (12. Basım), Çev.: Albina Ulutaşlı, Kolektif Kitap, İstanbul, 2019.

HAKVERDİ, G., **Su, Sis ve Toprak** (1. Basım), Dipnot Yayınları, Ankara, 2012.

HOŞCAN, Ö., **Arzu ve İktidar** (1. Basım), Doğu Kitapevi, İstanbul, 2015.

INDICK, W., **Senaryo Yazarları İçin Psikoloji** (2. Basım), Çev.: Ertan Yılmaz-Yeliz Karaarslan, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011.

LUNDGREN, E., **Şiddetin Normalleştirilme Süreci** (1. Basım), Çev.: Berna Ekal, Rengahenk Sanatevi, İstanbul, 2009.

LYNCH, K., **Kent İmgesi** (10. Basım), Çev.: İrem Başaran, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018.

OLLMAN, B., **Yabancılaşma** (2. Basım), Çev.: Ayşegül Kars, Yordam Kitap, 2008

PIKETTY, T., **Kapital** (2. Basım), Çev.: Hande Koçak, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.

TANİLLİ, S., **Uygarlık Tarihi** (33. Basım), Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 2017.

YILMAZ, M., **Modernden Postmoderne Sanat** (2. Basım), Ütopya Yayınları, Ankara, 2013.

YÜKSEL, S. E., **Travma Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantazi** (1. Basım), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2016.

ZİZEK, S., **David Lynch** (2. Basım), Çev.: Sabri Gürses, Encore Yayınları, İstanbul, 2014.

Editörlü Kitap

BAKIR, B., ALTINKAYA, M. T., (Ed.), **Sinemasal**, ADANIR, O., “Bir Modernleşmeyen Toplum – Modern Toplum Karşılaşması ya da Narcos”, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2019, 9-20.

BAKIR, B., ALTINKAYA, M. T., (Ed.), **Sinemasal**, CARDULLO, B., “Toplumsal Bilincin Sineması: Ken Loach ile Bir Röportaj”, Çev.: Zehra Cerrahoğlu Zıraman, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2018, 191-206.

ERDEM, T. (Ed.), **Feodaliteden Küreselleşmeye**. BARAN, A., G. “Postmodernizm”, Lotus Yayınevi, Ankara, 2006, 369-370.

PEARY, G., (Ed.), **Quentin Tarantino**, TAYLOR, E., “Quentin Tarantino’nun Rezervuar Köpekleri ve Abartının Heyecanı”, Çev.: Neşfa Dereli, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, 51-61.

Tezler

KOŞAY, E., K., **Postmodernizmin Modernizme Karşıt Söylemlerinde İnsan ve Sanat**, Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 2015.

Sürekli Yayın

YÜRÜKOĞLU, R., **Örgüt ve Örgütçü**, İşçinin Sesi Yayınları, 1. Basım, cilt No: 48, Ocak, 1986.

Ansiklopedi

Sanayi Devrimi ve Rekabetin Doğması, Yeni Resimli Bilgi Ansiklopedisi, Cilt 6. Baskan Yayınları A.Ş., İstanbul, 1982.

ÖZGEÇMİŞ

1984 yılında İstanbul’da doğdum. İlk, orta ve lise eğitimimi aynı ilde tamamladıktan sonra, 2005 yılında başladığım Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Oyunculuk Bölümü’nden 2009 yılında mezun oldum. Aynı yıl başladığım Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv ASD Yüksek Lisans programından “Parlak” adlı kurmaca kısa film ile mezun oldum. Bu süreçte İstanbul Devlet Tiyatroları ve pek çok özel tiyatroda yönetmen yardımcısı ve aktör olarak görev aldım. 2012-2015 sezonunda İstanbul Devlet Tiyatroları’nda rol aldığım “Sessizlik” adlı oyun; 2013 Afife Tiyatro Ödülleri’nde başta “Yılın En İyi Prodüksiyonu” ödülü olmak üzere pek çok dalda ödüle layık görüldü. İş Sanat tarafından düzenlenen ve Türk edebiyatının önemli şairlerinin şiir dinletilerinin gerçekleştirildiği sahne performanslarında 2016’dan beri görev almaktayım. 2014 yılından beri İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Drama ve Oyunculuk Bölümü’nde öğretim görevlisi olarak sahne ve kamera oyunculluğu dersleri vermekteyim. Şimdiye kadar İstanbul Üniversitesi, Bahçeşehir Üniversitesi ve Harvard Üniversitesi başta olmak üzere; pek çok eğitim kurumunda sinema üzerine konferanslar verdim, atölye çalışmaları düzenledim. Ulusal ve uluslararası birçok hakemli dergide sinema felsefesi üzerine makalelerim yayınlandı. Akademik çalışmalarımın yanı sıra; yönetmenlik, oyunculuk ve senaryo yazımı üzerine çalışmalarımı sürdürmekteyim.