

SEVMEK ZAMANI FİLMİNDE KADIN, TEMSİL VE İLETİŞİM
WOMAN, REPRESENTATION, AND COMMUNICATION IN THE
FILM *TIME TO LOVE*

Esmâ KAYAR*

ÖZ

Bu çalışmada Metin Erksan'ın 1965 yapımı *Sevmek Zamanı* filminin “bir resme âşık olma” hikâyesi gibi görünen anlatısının aslında dönemin varoluşçu felsefesinin Türkiye'deki özgün bir yansıması olduğu ve bunun da filmdeki kadın karakter ile kurulduğu gösterilecektir. Yazıda filmde beliren temsil, korku, özgürlük ve iletişim temaları öncelikle Platon'un mağara alegorisi ve Heidegger'in varoluşçu felsefesinin Dasein (orada-varlık) kavramına başvurularak ele alınacaktır. Filmde âşık olduğunu söylemekten çekinen Halil'in Meral'in temsiline kaçıışı resmin bakışındaki iyilik ve sevgi ile açıklanır. Doğada insanların uzağında yaşayan ve çalışan Halil arkadaşı Mustafa'nın kötülük uyarısı ile Meral'den kaçmaktan vazgeçip onunla konuşmaya karar verir. Halil'in kaçıışındaki korkunun kaynağı Halil'in varoluşunun Meral tarafından tanınıp onaylanmaması ihtimali olsa da Meral'in Halil'in varoluşuna özgürce ve ihtimamla yaklaşarak Halil'in korkusunu daha derin bir varoluşsal kaygı ve özgürlükle karşı karşıya getirir. Yazı Meral'in Halil ile aynı moda girebilip onu anlayabilmesi ve bu güce sahip olmasının ikisi arasında iletişimi mümkün kıldığını iddia etmektedir. Yazıda en son filmin toplumsal gerçekçi yanında kadın sorununun nasıl şekillendiği ortaya konulacaktır. Meral Halil'i tanısa, kendisi Halil tarafından tanınsa bile kendi sınıfından gelen bir tanıma reddi ile karşılaşmaktadır. Bu tanımamanın ölüm kadar sert bir şiddete ulaşmasının nedeni ise ekonomik sınıfı değil cinsiyetidir.

Anahtar Kelimeler: Temsil, Korku, Özgürlük, Varlık, Kadın

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü.

ABSTRACT

This study shows that while the plot of *Sevmek Zamani*, a 1965 film by Metin Erksan, appears only to involve a story about “falling in love with a picture” what is in fact at issue in the movie is a unique integration of existential philosophy in the Turkish context, all driven by a female protagonist. Such themes as representation, fear, freedom, and communication shall be explored in this paper especially in light of Plato’s allegory of the cave as well as Heidegger’s concept of Dasein. The plot of the film is one in which Halil shies away from confessing his love to Meral and explains that the reason he prefers her portrait to her real existence is that in the former, her gaze is full of goodness and love, and he is afraid of being unable to discover these qualities in her real person. Halil, who lives and works in nature and away from it all, is eventually convinced by his friend Mustafa to go and talk to Meral. Although the source of the fear encountered in Halil’s conduct can be identified as the possibility that his “existence” will not be recognized and approved by Meral, the latter in fact approaches Halil’s “existence” rather freely and carefully, thereby confronting Halil’s fear with even deeper existential anxiety and freedom. I argue here that it is Meral’s laudable competence that renders communication between the two possible. Finally, an attempt will be made to show how in this motion picture women’s issues are portrayed through the lens of social realism. Even if Meral recognizes Halil and vice versa, she faces the possibility of not receiving recognition from her own class, and her gender is the reason why such non-recognition can be as severe as death.

Keywords: Representation, Fear, Freedom, Being, Woman

Giriş

Metin Erksan'ın senaryosunu yazar Kemal Demirel ile birlikte ortaya çıkardığı 1965 yılında gösterime giren *Sevmek Zamanı* filmi kendi döneminde dikkate değer bir başarı sağlamamış olsa bile daha sonrasında özgünlüğü ile izleyenlerin dikkatini çekmiş ve çekmeye devam etmektedir. Film Türkiye'de sinema açısından toplumsal gerçekçilik akımının ve Avrupa'da yeni gerçekçilik ve "sanat filmleri"nin popüler olduğu bir döneme aittir. *Sevmek Zamanı* bu anlamda döneminin Türkiye'deki özel bir yansımasıdır. Fransız Yeni Dalgası'nda Goddard'ın *Vivre sa vie* (1962) ve İtalyan yönetmen Antonioni'nin *La notte* (1961) filmlerindeki gibi Erksan'ın bu filminde de kadın karakter bireyselliği ile kurucu bir roledirler. Yazıda öncelikle filmin kısa bir özetini sunacağım. Daha sonra temsil, iyi, korku, özgürlük ve iletişim-iletişimsizlik başlıklarını açmak için yer yer Platon'un mağara alegorisi ve Heidegger felsefesinin "Dasein"¹ kavramına başvuracağım. Son olarak da filmin toplumsal gerçekçi yanında kadın sorununun nasıl şekillendiğini ele alacağım.

Film kendinden yaşça büyük arkadaşı Mustafa ile Adalar'daki köşklere boyama ve süsleme için çalışmaya giden Halil'in etrafında şekillenmektedir. Halil çalıştığı evlerden birinde gördüğü bir genç kadın fotoğrafına âşık olmuştur ve bir yıla yakın bir süredir ev boş olduğunda içerisine gizlice girerek fotoğrafı izlemeye başlamıştır. Köşkün sahibinin kızı Meral Büyükkada'nın pek ziyaretçi almadığı bir mevsim olan sonbaharda bir hafta sonunu arkadaşlarıyla birlikte geçirmek için evlerine gelir ve o sırada duyduğu müzik sesinden evde biri olabileceğinden şüphelenerek üst kata çıkar. Orada Halil'i kendi fotoğrafını izlerken yakalar. Meral Halil'den korkmaz ve onunla yüzleşir. Halil'in tutkusundan etkilenen Meral de Halil'e ilgi duymaya başlar. Ancak Halil ile konuşma denemeleri karşılıksız kalır. Meral adadan ayrılırken bu ilgi artık aşka dönüşmüştür. Halil ise tavrından vazgeçip Meral'i görmeye karar verir ve Meral'in arkasından İstanbul'a gider. Halil Meral'i erkek arkadaşı Başar'la gördüğünde konuşmaktan vazgeçse de Meral'in samimiyetini anladığında kararını uygular. Meral'in isteği ile babası ile tanışır ancak bu durum sonrasında ondan ayrılmaya karar verir. Meral bu ayrılık üzerine gönülsüz de olsa Başar'ın evlenme teklifini kabul eder ancak düğün günü henüz gelinliğini bile çıkarmadan tekrar Halil'in yanına gelir. Başar ise kayıkta kavuşmuş olan Meral ve Halil'i uzaktan nişan alarak tüfeği ile öldürür.

¹ Türkçe: Orada-Varlık.

Temsil

Filmin en bilinen ve genel temasının geleneksel kültürlerdeki anlatılarda bulunan surete âşık olmak olduğu dillendirilmiştir.² Anadolu ve civarındaki topraklara ait mitler açısından bu konunun zengin bir geçmişi vardır. Pygmalion söylencesi akla ilk gelebilecek örneklerdendir.³ Bu topraklara yerleşen halklar da bu temayı yeniden üretmişlerdir. Ancak surete âşık olma temasının filmin içinde biraz değiştiği söylenebilir. Çünkü filmdeki temsil bir tasvir veya resim değil bir fotoğraftır. Bir fotoğrafın bir tasvirin sanatkarının zihnini aşan bir yapısı mevcuttur. Var olmayan insanları yahut var olan insanların var olmayan bakışlarını resmetme olanağımız vardır ancak bir insanı ve onun bakışını görmeyen bir lens objektifi bunların fotoğrafını çekemez. Resim ve tasvirdekinin aksine fotoğraflanan olmazsa onun fotoğrafı da olmayacaktır. Fotoğraf açısından temsil ile temsil edilen şey arasında varoluşsal bir nesnel nedensellik vardır. Film bir yanıyla bu ontolojik sorunu tartışmaya açmaktadır (Akser 2001, 104).

Halil'in Meral'in fotoğrafıyla ilk karşılaştığında karşı konulmaz bulduğu şey yüz güzelliği değildir. Halil Meral'e fotoğrafı hakkında şöyle der:

“İlk karşılaşmamızı dün gibi hatırlarım. Birden bana iyilikle, sevgiyle bakan bir yüz gördüm. Elbiselerim eskiydi, kirliydim, sakallarım uzamıştı. İnanamadım. O insanca bakışı bir daha göremem diye bir daha resme bakmaktan korkuyordum. İkinci kere zorlukla baktım resmine. Gene iyilik, gene sevgi vardı gözlerinde. Nihayet değişmezi bulmuştum. Resmin benim içime bakıyordu benim kendimi görüyordu.”

Fotoğraftaki bakışla ilgili ilk vurgulanan şey iyiliktir. Meral'in kendisi ve fotoğrafı arasındaki ilişkiye benzer şekilde eğer iyiliğin dünyada bir karşılığı yoksa nasıl bir temsili olabilir? İyinin bir nesne alanı varsa yani iyi varsa bu var olmanın gerçekleştiği yer neresidir? Birçok yorumcu açısından filmde tasvirde ve temsilden bahsedilince akıllara Platon'un mağara alegorisinin gelmesi bir tesadüf değildir.⁴

² Bk. M. Erksan, “*Türkiyede entelijansiya yok*” ... ve sinema, Hil Yayın, 1985, 34.

³ Bk. B. WESTPHAL, *Vers La Ville Fugitive*. Istanbul Au Cinéma,(içinde: *Langages Et Sens De La Ville / Languages And Meaning of The City*), 2021, 27.

⁴ Devlet diyalogunda Yedinci Kitap'ta bahsedilen alegori şöyle özetlenebilir: Yeraltında mağaramsı bir yerde çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, burunlarının ucundan başka bir alan göremeyen mahpus insanlar vardır. Mağaranın önünde boydan boya ışığa açılan bir giriş mevcutken mahpusların arkalarında yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldar. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol boyunca kukla oynatanların perdesi gibi bir bölme şeklinde duvar vardır. Bu duvarın arkasında insanlar ellerinde çeşitli nesnelere benzeyen kuklalar taşıyordur. Mahpuslar bölmenin üstünden gelip geçen bütün nesnelere arkalarındaki ateşin



Resim 1: Halil'in Meral'e yakalanarak onu ilk kez görüşü

Halil duvardaki fotoğrafın aslını ilk gördüğünde aslında Platon'un alegorisindeki ışığı gören insan gibi şoka uğramıştır.⁵

Bunu yalnızca fotoğrafın aslıyla olan ilişkisinden değil Halil'in fotoğrafta bulunduğu iyinin kaynağı ile karşılaşması açısından da düşünebiliriz. Güneş Platon açısından iyi idesine denk düşmektedir ve iyiden pay alan varlıklar da görece onu yansıtırlar. Meral'in fotoğrafındaki bakışı da Halil için Meral'de mümkün ve içkin bir iyiden pay almaktadır. Peki Halil bu iyiliği neden görebilmektedir? Aramadığımız şeyi çoğunlukla göremeyiz. Bir yıldır yaşadığımız bir yerde belki haftada üç defa yürüdüğümüz caddeyi düşünün. Sokakta bir kuyumcu olduğunu genelde bir kuyumcuya ihtiyaç duyup aramadığımız sürece görmeyiz. Halil iyiliği aradığı için görebilmektedir.

aydınlığıyla mağarada karşılına vuran gölgeler olarak görebilirler ve kendi aralarında gölgelere verdikleri adlarla gerçek nesnelere anlattıklarını kukla taşıyanların konuşmalarını gölgenin sesi zannederler. Mahpuslardan biri kurtarılıp zorla başı çevrilir, yürütülürse ve sonra gözlerini ışığa kaldırırsa bütün bu hareketler ona acı verecektir. Gölgelelerini gördüğü nesnelere gözü kamaşarak bakıp şaşıracaktır. Yine zorla dışarıya gün ışığına sürüklenirse de canı yanacak ışıktan gözleri kamaşacaktır. Yukarı dünyada önce gölgeleri, nesnelere sudaki yansımalarını ve sonra da kendisini görecektir. Gözlerini yukarı kaldırırsa önce gökyüzünü en sonunda da güneşi seyredecek ve gördüğü her şeyin asıl kaynağı güneş olduğunu fark edecektir. Bkz. Platon, Devlet, (514 a-516 c) (çev. Sabahattin Eyüboğlu- M. Ali Cımcöz), İş Bankası, 1961.

⁵ Filmin bu sahnesini mağara alegorisi açısından başka bir yorumu için bk. A. İmançer & A. E. Sarıgül, Simgesel Bağlamında Aşk'ın Psikanalitik İncelemesi: Sevmek Zamanı. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi, (6), 2011, 215.

Erksan (1985, 34) filmde “Sonuna kadar dürüstlikle sürdürülen bir aşkı anlatmaya gayret” ettiğini söyler. Aşk nasıl başlar? Çoğumuz bu soruyu sorarız. Birisine bizi âşık eden sebebi, neden başka birisine değil de o kişiye âşık olduğumuzu sorgularız. Ancak aşkın başlamasından daha ilginç olanı devam etmesi, sürmesidir. Dürüstlüğü doğruluk olarak düşündüğümüzde onun iyinin bir başka görünümü olduğu söylenebilir. Halil eğer iyilik aramakta ve beklemekte dürüst ise kötülük yapmamakta yani iyi olmakta da dürüst olmalıdır. Aşkını sürdürebilmesi bu dürüst samimiyete bağlıdır.

Halil’in çalışma arkadaşı Mustafa ile konuşmalarını Halil’in iç sesi olarak yorumlayabiliriz.⁶ İç sesi Halil’e Meral’le konuşmayarak kötülük yaptığını söylemektedir. Halil’in eylemsizliğini öncelikle bu kötülük sorgulaması deler ve onu özne olarak bir edime yani Meral’le konuşmaya gitmeye iter. Özne için iyi ve kötü ben dışında bir başkası da var olduğunda belirmeye başlar.

Korku

Meral, Halil’e ondan kaçan davranışlarının korkudan ileri geldiğini söylediğinde Halil “belki bir kere bile bakmayacaktın” yüzüme diyerek isyan etmektedir:

“Meral- Bu davranışların bir korkudan ileri geliyor.

Halil- Evet bir korkudan ileri geliyor. Bu korku sevdiğim şeye ebediyen sahip olabilmek için çekilen bir korku. Ben senin resmine değil de sana âşık olsaydım o zaman ne olacaktı. Belki bir kere bile bakmayacaktın yüzüme. Belki de alay edecektin sevgimle. Hâlbuki resmin bana dostça bakıyor, iyilikle bakıyor. Ve ebediyen bakacak.

Meral- Ben de sana bakmak istiyorum.

Halil- Hayır, benimle resminin arasına girme istemiyorum seni. Ben senin yalnız resmine âşığım.”

Filmi izleyenler için Halil’in sakinliğin ilk bakışta can sıkıcı bir yanı olduğu söylenebilir. Ancak bu sakinliğin altında korkunun ve kaygının farklı görünüşleri vardır. Heidegger kaygının kendine özgü sükuneti (Ruhe) beraberinde getirdiğini söyler. (Heidegger, 2009, 34) Halil’deki korkunun nedenlerinden biri Halil’in varoluşunun Meral tarafından tanınıp onaylanmaması ihtimalidir. Kaygı, içinde bir çeşit “evsiz” (unheimlich) olmayı da bulundurur.

⁶ Bu konuya dikkat çeken başka bir yazı için bkz. A. M. Akser, Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan’ın Sevmek Zamanı (1965), (içinde: Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1), Bağlam Yayınları, 2001, 104.

Kişi kaygı sırasında “evde değildir” (Heidegger 1967, 188) Bu kaygı insan için yaşadığı çevrenin tanıdık olmaması, yabancı-tuhaf hissetme ile belirir. Halil konuşmak için Meral’in İstanbul’daki evine gittiğinde, Meral’i evde bulamayıp atış poligonunda onu Başar’la gördüğünde ve Meral’in babası ile konuştuğunda kaygı içindedir. Hatta Meral’in babası ile konuşurken o kadar hapsolmuş hisseder ki bize yürüyüş bir hapishane voltası olarak görünür.

Varoluşçuluğun kendinden önceki felsefeye getirdiği eleştirilerden biri bilincin içine hapsolmuş bir var olma anlayışıdır.⁷ Bilincimiz kendi varlığımızı kavramasına rağmen varoluşun bir orada-varlık olarak dışsallaşması, kendine dünya-içinde-bir yer bulması, dışarıya doğru açılması ve fırlatılması insanı kendi içine kapalı bir varlıktan başka bilinçlerle bir arada var olabilen bir duruma ulaştırır. Halil Meral’in ona dokunmasından önce pek dünyada değil gibidir. Meral’in Halil’i resmine bakarken orada-varlık olarak yakalaması Halil’in bulunması demektir. Türkçede bulunmak var olmak anlamına da gelir. Halil Meral’e “*Resmin benim içime baktıyordu benim kendimi görüyordu*” dediği sırada Meral başka bir bilincin varoluşunu, kendinin dışına çıkmak istemeyen Halil’i başka bir orada-varlık olarak görmeye başlamıştır bile. Meral’in kendisini bulması üzerine Halil’in kendi var olduğunu fark etmesi onun için bir korku nedeni haline gelir. Korku Halil açısından hiçliğin örtüsünü açar ve onun varlığını dünya-içinde-varlık olarak ortaya çıkarır. Kaygının özü Halil’in orada-varlığının kendisidir (Heidegger 1979, 405).

Yine korkunun türlerinden biri iyi şeyleri kaybetme korkusudur. Normalde biz yüzden ibaret bir resme baktığımızda bakışımız halihazırda sevdiğimiz ya da kaybettiğimiz birinin resmiye gerçekten anlamlı olur. Halil için ise saatlerce baktığı fotoğraf bir hiçten gelmektedir. Ancak Halil’in resimde bulduğu şeyin iyilik olduğunu hatırlarsak aslında yitirmiş olduğu bir iyiliği ona hatırlatıyor olması mümkündür. Bu kaybedilmiş iyi varlık erkenden kaybedilmiş bir anne olabilir.⁸ Hatta Halil’in iyiliği yitirdiği için aradığı da söylenebilir. Halil zaten kaybettiği ve simgesel anlamda bulduğu iyiliği tekrardan yitirmekten korkuyor gibidir. En temeldeki korku ve en temeldeki iyilik varoluşumuzla ilgilidir. İyi varolmak ise ölüm de bu iyiyi yitirmektir. Ölüme doğru varlık esasen kaygıdır

⁷ “Eğer benim dışım yoksa başkalarının da içi yoktur” –M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, 428, Türkçesi (2016). *Algının Fenomenolojisi* (E. Sarkartal & E. Hacımuratoğlu, Çev.). İstanbul: İthaki. 499.

⁸ Hikâyenin suyun ortasında bir adada geçmesini arzusunun sınırlandırılmasına bağlayan Güngör’ün yorumu anne ile ilgili bir kayıptan oluşan bir ket vurma durumu olarak da anlaşılabilir. Güngör’ün yazısı için bkz. A. C. Güngör, (2019). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması, *The Journal of Academic Social Science Studies*, 9(30), 2019, 92.

(Heidegger 1967, 266).

Heidegger (2009, 33) hiçle karşılaştığı için varolanın açığa çıkmasının bir imkânının sevilen bir insanın varlığından duyulan sevinçte saklı olduğunu söyler. Meral'in de Halil'i ilk bulduğunda ve Halil'e son gittiğinde onu gördüğünde yüzünde böyle bir sevinç vardır. Meral de bu şekilde kendi varolmasını keşfeder ve alışkanlığını ve çevresini oluşturan şeyler ve dahi kendi evi ona yabancı gelmeye başlar.

Özgürlük

Meral'in Halil'e karşı korkusuzluğu bir bakıma varoluşunun Halil tarafından tanınmış ve onaylanmış olmasından kaynaklanır. Film ilk bakışta Halil'in bunu özellikle ilk karşılaşma sonrası reddediyormuş gibi bir intiba bıraksa da Halil'i henüz Meral'i ilk gördüğü gün fotoğrafı gibi güzel mi diye soran Mustafa'ya fotoğrafından çok daha güzel derken buluruz. Halil bu tanıma ve onayı çoktan kabul etmiş fakat üstüne bir örtü çekerek Meral'in dürüstçe bu örtüyü açmasını beklemiştir.

Meral adadayken Halil ile konuşmaya çalıştığında ve Halil reddettiğinde onu zorlamaz, özgür bırakır. Meral Halil ondan ayrılırken kendisi olmasına izin verir. Bu Halil'e ilk bakışında, Halil'de kendini ele verene ihtimamla yaklaşınca bu şeyin kendini açmasıyla mümkün olur. Meral bir varolan olarak Halil'i keşfetmekle kalmaz onun örtüsünü de kaldırır, onu açılar. Heideggerci anlamda özgür olmak var olanları oldukları hali ile anlamak, başkasının varolmasına izin vermedir. Sessiz sakin ve örtülü halde bulunan özün kendini açması "özgürlük"tür. (Heidegger 1976, 83-84)

Özgürlük var olanların açılması anlamında doğruluğun özünün gerçekleşmesidir. Meral'in bakışındaki iyiliğin var olanın örtüsünü kaldıran bir doğruluk olarak belirmesinin nedeni Meral'in özgür olabilmesi, Meralde kendi olma ve olmamayı seçebileceği bir potansiyelin bulunmasındandır. Bu potansiyel ile Halil orada-varlık olarak dünyada, Meral'in çevresindeki başkası olarak keşfedilir. Halil de orada-varlık olan kendisini varoluşun terimi ile anlar, yani kendi olanağının terimleri açısından kendi olma ya da olmama ile. Heidegger (age., 133) Platon'un mağara alegorisini yorumlarken Eski Yunanca iyi anlamındaki agathon'u bir şeye elverişli olan ve başka diğerini de buna uygun hale getiren olarak yorumlar. Halil'i özgürlüğe uygun hale getiren Meral'dir.

Halil Meral ile konuşmaya karar verdiğinde ve ilk önce adadaki eve geldiğinde Meral'in fotoğrafının tablosunun eskiden asılı olduğu yerde bir not

parçası görür. Halil'in konuşmaktan kaçan isteksizliğinin yerini kötü olmamak için eyleme geçme değiştirse de Halil'in konuşmak istemesini onun olmak ile olmamak arasındaki olanak açısından özgür olabilmeye başlaması sağlamıştır. Olanak sadece isteme ve tercih değil ayrıca bir güç, kapasite-yetidir.

Heidegger (age., 148) bir insanı sevme onun özünü o kişiye hediye olarak vermektir⁹ der. Bir kişiyi özünde korumanın anlamı, onu sevmek, onu gözetmektir. Daha köklü düşünüldüğünde gözetmek, özü hediye etmek anlamına gelir. Burada kastedilen canını bağışlamaya benzer bir şekilde varoluşunu bahşetmedir. Sevmek orada-varlığın keşfedilen varlığını açıklamak, ona varoluş payını vermek ve var olmasını istemektir. Bu noktada özgürce seven kişi Meral'dir. Bu yeti ile Meral, Halil'i de kaygılı bir özgürlüğün içine atar.

İletişim

İletişim de yine var olanın varlığını açıklama doğruluğudur. Var olanlarla birlikte olduğumuz gibi başka orada-varlıklarla diğer deyişle başka insanlarla birlikteyiz. Diğer insanları da karşılıklı tanıma ile açıklarız. Onları karşılıklı tanıma ile keşfederiz. (Carman, 2021, 780) İletişim ile doğruluk Heidegger (1967, 223) açısından söz söylemede birbirine bağlanır ve iletişim var olanların varlığını ortaya çıkarır, onların örtüsünü kaldırır. Halil iç sesi Mustafa ile konuşurken aslında Meral ile konuşmaları hep bir monolog görünümündedir. Ancak Meral tarafından tanındığında artık Halil Meral ile konuşabildiği için Mustafa'nın konuşmaları Halil'in sesi olmaktan çıkıp Yunan tragedyelerindeki koro gibi izleyeni yönlendirmeye başlar.

İletişim orada-varlık üzerinden bakıldığında ilksel anlamıyla dilsel değildir. Meral ve Halil birlikte dışsallaşmış ve birlikte orada-varlıklar olarak iletişim kurarlar. Heidegger (age., 162) iletişimin iki varlık arasında birinin içinden tecrübeleri, fikirleri diğerine taşıma değil iki varlığın birlikte orada-varlığının birlikte modunun ve anlayışının tutması olduğunu söyler. Bilincin dışarıya açılması dile ait yargılardan oluşan bir iletişimin dışında "mod" denilen bir alanın da varoluşçu felsefede iletişim için yer almasını sağlamıştır. Halil Meral'in evleneceğini öğrendiğinde gelinlik giymiş mankeni satın almak için onu eyleme geçiren artık iyilik değil üzüntüdür. Halil'in Meral'in fotoğrafını Meral'in kendisi gelene kadar bırakmamasına rağmen kayığında artık fotoğraftaki gözlere değil gözleri olmayan mankene bakmaya başlaması

⁹ Almanca hediye anlamındaki "Gabe" ile vermek fiili "geben" aynı kökten gelmektedir. Vardır anlamına gelen "Es gibt" ifadesinde de aynı fiil kullanılır.

tutkusunun fotoğraftaki temsile karşı olmadığını Meral'in dışsallaşmış orada-
varlığına özleme dönüştüğünü gösterir.

Dışsallaşmanın en önemli belirtilerinden biri zamansallıktır. Filmin
içerisinde Halil ile Meral'in konuşmadıkları zamanki iletişimi filmin kendisi
bize müzik üzerinden vererek bizi de bu iletişime dâhil etmektedir.¹⁰ Halil'in
Meral'in Başar'la evleneceği haberini gazeteden okuduğu sonraki sahnelerdeki
müzik bize zaman akışı gibi görünür ve Halil'in moduna biz de dâhil edilirdik
(Küçük, 2023, 219). Meral Bach dinlerken oluşan kasveti ve geçen zamanı
Meral'in yanındaymış gibi hissederiz.



Resim 2: “Vicdan yalnızca ve daima sukut hâlinde konuşur.”
(Heidegger 1967, 273)

Filmde Halil özelinde içsel zamanı ve modların değişimini suyun hareketi
de yansıtmaktadır. İlk sahnedeki yağmur, poligon sahnesi sonrasında kıyıya
gidip el ele dalgalarda yürüdüktan sonra ilk kez durulan suyun temsili göl,
Meral'in evleneceğini öğrendikten sonraki büyük dalgalar. Meral'in Halil gibi
doğa ile dolaylı bir ilişkisi olmadığı için Meral'in içsel zamanını şehirde
izleriz. Özellikle zaman Meral için geçmediğinde şehrin içinde taşların donmuş
gibi görüldüğü sahnelerde.

İletişimsizlik

Yorumcular çoğunlukla filmdeki toplumsal gerçekliği sınıf çatışması
üzerinden değerlendirmiştir. Erksan bu yorumları reddetmese de asıl kaygısının
bir aşkı anlatmak olduğunu belirtmiştik. Aşk, toplumsal bir sorun olarak çözüme

¹⁰ Heidegger tarafından kullanılan ve Türkçeye mod olarak çevrilebilecek “Stimmung”, “Ges-
timmtsein” kelimeleri esasen bir entrümanın akorunu yapma anlamından türemiştir. Bk. J.,
Macquarrie, & E. Robinson, *Being and time*. Oxford: Blackwell, 2001, 172, dipnot 3.

kavuşacak bir konu değildir, insan var oldukça var olacaktır. Yine de eser yaratıcısından çıkar ve izleyenleri için başka bir dünya yaratır bu dünya bizim de hâlâ içinde olduğumuz toplumsal gerçeklik dünyasıdır.

Halil'in korkusu toplumsal gerçekçilik açısından bakılınca onun sınıfıdır. Bu sınıf ona sevebileceği kadınla işçi olarak girdiği evde en fazla fotoğrafıyla karşılaşma ve iletişim olanağı vermektedir. Halil'in metaforik evsizliği filmde toplumsal bir gerçektir de. Çalıştığı müddetçe başkalarının evinde yaşar Halil. Çoğunlukla çalışmadığı vakitleri tekinsiz bir "ev" olan kayıkta geçer. Meral de Halil'i son sahnede bir evde değil kayıkta bulur. Kayık bir evin en önemli unsuru olan duvarlardan yoksundur çevresine karşı korumasızdır. Toplum Halil'e bir ev vermemiştir.

Halil toplumun üst sınıfını temsil eden Başar ve Meral'in babası ile onların statülerinin belirlediği ortamlarda karşılaşınca hırpalanır ve alegoriye başvurduğumuzda güneşe çıkmak yerine temsile dönmek zorunda kalır. Platon'dan doğrudan aktarmak gerekirse:

“..adam yeniden mağaraya dönüp eski yerini alsa; gün ışığından ayrılan gözleri karanlıklara dayanabilir mi? – Daha gözleri karanlıklara alışmadan, ki kolay kolay da alışamaz, yeniden bu karanlıklar içinde düşünmek, zincirlerinden hiç kurtulmamış mahpuslarla gördükleri üzerinde tartışmak zorunda kalsa, herkes gülmez mi ona? Yukarıya boşu boşuna çıkmış, üstelik de gözlerini bozup dönmüş demezler mi? Bu adam onları çözmeye, yukarıya götürmeye kalkışınca, ellerinden gelse, öldürmezler mi onu?” Platon, 1961, (516 e- 517 a).



Resim 3: Halil, Başar nedeniyle Meral'den ayrılırken



Resim 4: Halil babası nedeniyle Meral'den ayrılırken

İletişimsizlik ve Kadın

Meral sınıfının ve bu sınıfın isteklerinin farkındadır. Babası açısından bakıldığında Meral'in özgürlüğü seçtiği kişiyle evlenebilmesinden ibarettir. Onun Meral'in var olmasından beklentisi çocuk doğurabilmesi ve kendisinin kızına sunduğu maddi standartları sağlayacak bir erkeğe bağlıdır. Evlilik sahnesinde alegorideki gibi gölgeler temsil ettikleri nesnelere daha büyük bir şekilde Meral'in arkasını döndüğü zemine düşmüştür. Bu sahnede Meral gölgelerin aslına korkusuzca bakarak Başar'dan ve bu sınıftan ayrılacağına bir sinyaldir.



Resim 5: Meral'in Başar'la düğününün olduğu sahnede duruşu

Meral'in özgürce sevebilmesi ve başka bir Ben'in var olmasını fark etmesini sağlayan güç yine de modernleşmenin onun sınıfına sunduğu ekonomik ve sosyal imkânlardan kaynaklıdır. Ancak Meral ile aynı sınıfa yani güce ve olanağa sahip Başar ise etrafında Meral olmasına rağmen bu değişimi kaba ve içsiz bir şiddetle tecrübe etmektedir. Başar Meral'in Halil'e aşkını ilk dinlediğinde onu tamamen görmezden gelir, tanımaz. Meral'i tamamen kaybedince ise içinde dostluk değil aksine düşmanlığın bir türü olan kıskançlık bulunduğu için olumsuzlayan bir edim olan kötülük Başar için en gerçek edim hâline gelir ve insan öldürür. Bu başkasının varoluşuna katlanamamadır. Başar Meral'in gelinlik içindeki imgesini ister, var olmasını istemez.



Resim 6: Halil'in Meral'in adadaki evinde bıraktığı notu bulması

Eğer Meral kendi sınıfında bir kadın değil bir erkek olsaydı sevmediği bir insanla evliliği reddettiği için reddettiği kadın tarafından öldürülme ihtimali çok düşük olurdu. Gazetelerde çıkan Meral ve Halil'in Başar tarafından öldürülmesinin haberini hayal edelim. Başlığın "aşk cinneti can aldı", "aşk kıskançlığı ölümle bitti" gibi başlıklar olacağını tahmin edebiliriz. Meral gibi maddi refahın içinde bir kadın olmak ve bu nedenle katilin ceza almasının ihtimalinin büyümesi bile bir kadının kendi varoluşuna ve özgürlüğüne karşı duyulan nefret ile suç işlenmesini engellememiştir. Meral varlığını ve özgürlüğünü üst sınıf olarak değil ama bir kadın olarak topluma kabul ettiremez ve kendisi olmayı seçtiği için öldürülür. Bu anlamda Başar toplumda kadının özgür ve bireysel varoluşuna karşı tahammülsüzlüğü temsil etmektedir. Ancak toplum istese de istemese de kadınlar var olma mücadelesi sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

- Akser, M. (2001). Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965). In *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*. Bağlam Yayınları.
- Carman, T., (2021) Truth (Wahrheit), (içinde: The Cambridge Heidegger Lexicon. Cambridge University Press. Wrathall, M. A. (Ed.)
- Erksan, M. (1985). "Türkiyede entelijansiya yok" ... ve sinema, Hil Yayın, 24-38.
- Güngör, A. C. (2019). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 9(30), 79-100.
- Heidegger, M., (1967). Sein und Zeit, Elfte, Unveränderte Auflage. Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Heidegger, M. (1976) Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970 Band 9 Wegmarken, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.
- Heidegger, M. (1979). Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944 Band 20prolegomena Zur Geschichte Des Zeitbegriffs, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.
- Heidegger, M. (2009), Metafizik Nedir?, (çev. Yusuf Örnek), Türkiye Felsefe Kurumu.
- İmañçer, A., & Sarigül, A. E. (2011). Simgesel Bağlamında Aşk'ın Psikanalitik İncelemesi: Sevmek Zamanı. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, (6), 207-232.
- Küçük, B. (2023). Sinematografinin Bir Duygu Sanatı Olarak Kullanımı: Sevmek Zamanı Filmi. *Akdeniz Sanat*, 17(32), 203-222.
- Merleau-Ponty M., (1945). *Phénoménologie de la perception*, Gallimard (Türkçesi: (2016). Algının Fenomenolojisi (E. Sarıkartal & E. Hacımuratoğlu, Çev.). İstanbul: İthaki.
- Macquarrie, J., & Robinson, E. (2001). *Being and time*. Oxford: Blackwell.
- Platon, (1961) Devlet, (çev. Sabahattin Eyüboğlu- M. Ali Cımcöz), İş Bankası.
- Westphal, B. (2021) Vers La Ville Fugitive. Istanbul Au Cinéma,(içinde: Langages Et Sens De La Ville / Languages And Meaning of The City).