

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....9

### BÖLÜM I: **ARMAGEDDON**

POLİTİK SİNEMAYA GİRİŞ .....	15
BAĞIMSIZ SİNEMA ÜZERİNE SÖYLEŞİ .....	31
BAĞIMLI SİNEMA YA DA POLİTİK YÖNTEMLERLE FİLM YAPMAK .....	39
TOPLUMSAL HUZUR, BARIŞ VE CİNAYET: YILMAZ GÜNEY’İ SAVUNMAK YA DA GHOBADİ’NİN SÜRGÜN EDİLEN SESİ ÜZERİNE .....	45
TOPLUMUN AHMAKLIĞI ÜZERİNE: BELA TARR SİNEMASINDA ANLAMIN APAÇIKLIĞI VE APTAL NİETZSCHE .....	53
AHMAKLIĞA ÖVGÜ: İSKANDİNAV SİNEMASINDA SÖZCÜKLERİN ÖLÜMÜ... VE KÜRTLER.....	73
UYARLAMA CİNAYETTİR: “YÜZYILLIK YALNIZLIK” ÜZERİNE SÖYLEŞİ .....	89

### BÖLÜM II: **ZUGZWANG**

GODARD’I ANLAMAK VEYA ÖLDÜRMEK ÜZERİNE .....	97
KURU OTLAR YA DA Umut etmenin yorgunluğu üstüne .....	103
CANAVARLAR SOFRASI YA DA SUÇLULUĞUN İNİLTİLİ İNTİHARI .....	109
ABLUKA YA DA PARANOİD EVRENDE TUTSAKLIK.....	123
ŞEYTAN YOKTUR. PEKİ YA HUKUK? .....	131
BEDEN VE RUH: FARELER BÖYLE HAYAL ETMEMİŞTİ.....	137
HÜZÜN ÜÇGENİ YA DA ÖLÜME TERK EDİLEN AĞUSTOSBÖCEKLERİ .....	141
PARAMPARÇA FİMLER VE KÖPEKLER.....	145
DARBELERLE DEVRİMLER ARASINDA: MACARİSTAN SİNEMASININ KISA TARİHİ.....	151

KEDİLER VE BAHMAN YA DA HÜZNEL DİRENİŞ HALİNDEKİ SESLERİN LANETLENMESİ ÜZERİNE .....	155
NEVROTİK AŞKLAR HİSLİ CİNAYETLER: TÜRKİYE SİNEMASI'NIN BİR EKSİKLİĞİ ÜZERİNE .....	161

### BÖLÜM III: **OYUN SONU**

DİSTOPYANIN BUGÜNÜ: BİLGİNİN KONTROLÜ VE DEZENFORMASYON ÜZERİNE .....	177
HİÇLİĞİN POPÜLERLİĞİ YA DA ÇAĞDAŞ SANAT ELEŞTİRİSİNE GİRİŞ .....	183
ORGANSIZ BEDENDEN BEDENSİZ ORGANA: DİJİTAL BEDEN VE (DE)FORMASYONU .....	189
ETİN TÜKENİŞİ YA DA GÖZETİM ÇAĞINDA GÖZDEN KAYBOLMAK .....	197
TIKLANMA'NIN EKONOMİ POLİTİK ELEŞTİRİSİ: DİJİTAL MEDYA VE İNTERNET HABERCİLİĞİ ÜZERİNE BİR OKUMA .....	203
DİZİN .....	217

## ÖNSÖZ

Sinema gibi birçok sanatsal ifadeyi bir arada barındıran bir kavramı belirli sınırlar üzerinden tanımlama çabasına girişmek, en nihayetinde bir yanılgılar bütünüyle yüzleşmeyi kaçınılmaz hale getirir. Geride kalan yüz yıllık süreçte belirli izlekleri takip eden yaklaşımlar neticesinde dallanıp budaklanan sinema akımları, estetik, politik ve ticari açıdan farklılaşmaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Elbette her bir film çoğu durumda hem estetik, hem politik, hem de ticari kaygıları içinde barındıran dinamikler neticesinde ortaya çıkmaktayken; filmin gösterim alanı bulmasından itibaren kamusal alana dahil olması, onun hizmet ettiği şeyin bağlamına uygun olarak tartışılmasına vesile olur. Sinemayı ilkin, ticari bir meta üretim alanı olarak gören yönetmenlerin karşısında, filmi, politik veya sanatsal kaygılarından hareketle bir mücadele aracı olarak gören yönetmenler konumlanır. Bu temel ayrım, nihayetinde, “sanat eserinin ne olduğu” tartışmasına değin derinleşen bir soruşturmayı gün yüzüne çıkarır.

İçselleştirilmemiş bilgi tehlikelidir. Günümüz toplumunun en belirgin özelliği olan hızlı tüketim, söz konusu enformasyon olduğunda da geçerliliğini korur. Bilhassa akıllı telefonlar ve yapay zekâ teknolojilerinin insan zihnini domine etmesiyle birlikte artık bilgi; içselleştirilmeyen, yüzeysel, anlamsız ve külfetli bir hale geldi. Hızın her şeye hâkim olduğu evrende ritim anlamını yitirdi. Sanatın ritmi, düşüncenin ritmi, sinemanın ritmi bozuma uğratıldı. Kitaplar özetlenerek, filmler hızla

geçilerek, kıyafetler tek seferlik fotoğraf sunumlarına dönüştürülerek yok edildi. Hayatın ritmi, onu belirlediğini sanan üst sınıf özentisi orta sınıfın açgözlü aceleciliğine yenildi. Anlam ve ifade değersizleşirken, gösteriş ve sergileme kabul görür şekilde değer elde etti. Sinema da bundan nasibini aldı kuşkusuz. Sanat ile sergi arasındaki ayırım muğlaklaştı ve daha çok gösterilen, daha çok tüketilen şey daha popüler ve daha makul hale getirildi.

“Daha”nın bir diyalektiği vardır. Daha çok beğeni, daha çok tüketim, daha zengin olmak, daha güzel olmak, daha çok sevilmek için, başkasının ödediği bedellerin üzerinde yükselmek gerekir. Daha'nın diyalektiği acımasızdır çünkü rekabeti tetikler. Daha, ters işleyen bir matematik gereği, diğerinden gasp etme lüzumu doğurur. Çünkü sevgi de servet de paylaşılmaz daha'nın diyalektiğinde. Toplumun itkilerine yanıt verir daha. Başkasının dramının ve yeri geldiğinde aciz bedeninin üzerine basarak yükselmenin izahatıdır. Bencillik ve doyum-suz istencin karşılığıdır. Birilerinin “daha” arzusunun bedelini diğerleri öder: daha güzelinkini çirkin, daha zengininkini fakir, daha çok tüketeninkini aç kalan... Sosyal medya, bu “daha açlığı” üzerine inşa edilmiş bir ortamdır. Söz konusu sinema olunca bu “daha” kendini ritmini yitirmiş bir hızlı tüketim ek-seninde var kılar. Derinlikli bir anlam üretimi de yoktur, derinlikli bir anlam tüketimi de. Yalnızca hız vardır artık. Daha çok film, daha çok gösterim, daha çok seyirci, daha çok etkileşim. Hem üretici hem tüketici açısından denklem aynıdır. Sinema, diğer her şeyin olduğu gibi, sermayeye ve sermayenin sağlayıcısı üst sınıf özentisi orta sınıfın kendini tatmin arayışına “bağımlı” haldedir.

Bu bakımdan “Bağımlı Sinema” kavramı, görece “Bağımsız Sinema” adlandırmasının karşısında ve bu ikincisini de kapsayacak şekilde bu kitap çalışmasının çerperini belirlemektedir. Kapitalizmin gereklerine uygun olarak hazırlanıp birer tüketim

nesnesi şeklinde piyasaya sürülen ticari filmleri bağımlı sinemanın metaları olarak görmek; bu filmlerin hizmet ettiği hızlı tüketim alışkanlıkları neticesinde devamlılığını daim kılan iktidar mekanizmalarının işleyişini anlamak adına önem arz eder. Ayrıca görece bağımsız filmler dolayımında konumlanan sanat filmlerinin de politik süreğenlikteki tartışmalı konumu üzerinde durmak yerinde olacaktır.

İktidar kavramı gerek siyasi arenadaki tezahürü gerekse sosyal dünyadaki tekabülü açısından, kaleme aldığım bütün yazıların ortak tartışmasını oluşturur. İktidar, bir baskı ve yönlendirme imi olarak, sanat ve sinemayı da şekillendiren başlıca unsur olduğu için onun üzerinden ve onun dolayımında bir fikir yürütmenin hayatı (gerek yoksa da) anlamlandırma arayışının bir cabası olduğunu not düşmek isterim. Bu maksatla bu kitabın *Armageddon* başlığını taşıyan birinci bölümü; bağımlı sinemayı tanımlamaya yönelik yazılardan oluşurken, iktidar mefhumunun karşısında politik tutumla film yapmanın önemine dikkat çekmeyi denemektedir. *Zugzwang* adlı ikinci bölüm, alternatif filmler üzerinden iktidara yönelik politik eleştirilerin derlendiği bir bölüm olarak değerlendirilebilir. *Oyun Sonu* ise sinemanın bir adım berisinde ve ötesinde medya kuramını anlamaya yönelik bir izlek sunmayı amaçlayan yazılardan oluşturuldu. Bu kitap bağlamında bir araya getirilen ve bir kısmı matbu veyahut dijital olarak yayımlanmış, bir kısmı ise ilk defa ilgisinin merakına sunulmuş yazılar, görsel-işitsel temsilin politik çeperine ve bir bütünlük olarak salt sinemanın kendisine yönelik bir düşünüş faaliyeti yürütmenin mümkünatı üzerinde durmaktadır.

Sinema ve sanatın ötesinde, hayatın kendisi de, ölümle yaşamın eşzamanlılığında oynanan bir satranç oyununa benzer. *Armageddon* bu yönüyle beraberliğin mümkün olmadığı ve her durumda bir kazanan ve kaybedenin masadan ayrıldığı bir satranç oyununa; *Zugzwang* ise o oyun sırasında pozisyonel

açından yapılabilecek bütün muhtemel hamlelerin kayba yol açtığı duruma gönderme yapar. Oyun Sonu, elimizde kalanlarla verilen beyhude bir mücadeledir çoğu durumda. Sinemanın ötesinde hayatın kendisi, elde ettiklerimiz üzerinden değil de yitirdiklerimiz üzerinden tanımlanan bir kabullenme ve tahammül sanatıdır. Oyun biter, masa devrilir, kimse kaybetmez, herkes bir şey öğrenir. Satrançta bu böyledir.

**Nihat Nuyan**  
**Aralık 2025**

## POLİTİK SİNEMAYA GİRİŞ

Bir iletiler dizini ve iletişim modeli olarak filmin, muhabı konumundaki izleyiciyle kurduğu münasebet politiktir. Sanat eserinin doğası gereği otoriter pozisyonuna ek olarak sinemayı, karanlık atmosferi aydınlatan devasa bir perdeden yansıması itibariyle filme kutsiyet atfeden bir durum üzerinden değerlendirmek gerekir. Kameranın tekil konumu ve montaj başta olmak üzere her sinematografik unsur, kendi politik atmosferinden bir perspektifi yansıtır. Sinemada yönetmen bir “gösteren” pozisyonunda kendi politik arka planıyla şekillenmiş bir görüntü öbeğinin “anlatımıyla” ilgilenmektedir. Lakin teorik olarak sinemanın, bir başkası tarafından “gösterilen” bir ileti ya da sanat eseri yapısının dışında ve ötesinde, seyircinin konumundan bakıldığında “görünür kılan” işlevi, politik olanın sınırlarını belirler. Sinemayı yönetmenin ideolojik manevralarıyla şekillenen mesajlarını esas alarak bir tartışma platformuna çekmek ve böylelikle adlandırmak, filmin bir sanat yapıtı olması bakımından anlamsızdır. Neticede yönetmen değilse de sinema, Ulus Baker’in tabiriyle, “anlatmak değil göstermek zorundadır”. Öyleyse anlatılır olan (hikâye) değil, görünür (imaj) olanın politiği üzerinde durmak gerekmektedir. Çünkü politika artık; devlet ve organlarına yüklenen antikite veya modernite kavramsallığının çemberini aşarak, Deleuze ve Guattari ölçeğinde *mikropolitik* ve Foucault yaklaşımında *biyopolitik* tutum ve süreçler olarak ortaya çıkmaktadır. Üst katmandan

dayatılan kütlesele politika, toplumsallıktan (kısmen dahi olsa) arınabilmiş minör formlara temas etmek için dönüşür.

Teknolojik kullanımların artmasıyla dijitalleşen birey, bedenini kontrol etmekteki yetersizliği ve norm dışı etmenlerin türemesiyle iktidar konumunu sürdürmek niyetinde ısrarcı olan devletsiz organizasyonların her türlü heteredoks müdahalesine karşı mikro düzeyde baş etmek zorundadır. Bu, yeri geldiğinde *özne* temelli bir politikanın dayatılması olarak görülebilir. Anarşist tabiatına uygun olarak anonimliği sunabildiği ölçüde denetime de mahal veren internet tekniklerinin ikili kullanımı, iktidara yalnızca özneyi denetleme ve cezalandırma olanağı değil, aynı anda ve çok katmanlı olarak disipline etme ve onu kendi biyopolitik mahkûmiyetinde kaçınılmaz bir pasifizasyona uğratma imkânı tanır. Bu nedenle sinemanın başının da her daim devletlerin ideolojik tasması olan sansürle belada olduğu gerçeği göz önünde bulundurulmalıdır. Toplumun “*afyonu*” fonksiyonuna sıklıkla büründürülen sinema, Adorno ve Horkheimer’in kitleleri standartlaştırma ve pasifleştirme işleminin aracı olarak tanımladıkları *kültür endüstrisinin* bir *metası* halinde, kütlesele bir politikaya sahiptir ve bilhassa ana akım film sanayisi içerisinde başlıca referans alınarak birbirini tekrar eder halde eğlence sektörü denen bir “*muazzam entelektüel hiçlik, muazzam sıradanlıklar silsilesi*” olarak yeniden üretilmektedir.

İletişim politik bir etkileşimdir, en azından aktif ve pasif konumlar itibariyle. Bir filmin politik olarak adlandırılmasını belirleyen etmenlerin ise neler olduğu hususunda iyi düşünmek gerekir. Politikanın, özel alan ve kamusal alanın muğlaklığından bütünüyle sıyrılarak her bir öznenin tekil ve olası bileşkesinde tezahür ettiği bir zamanda ve uzamda, konu(suzluk)ları açısından ayrıksı bir pozisyonda yer alan kimi video performansları da ekleyerek söylenmelidir ki bütün filmler, üstelik kameranın koyulduğu yerin öneminin de ötesinde, birer