



İletişimsizlik, Kimlik Ve Değişim: Mehmet Yılmaz'ın "Ben Ve Neb" Adlı Video Çalışmasının Ömer Kavur'un "Gece Yolculuğu" Film Üzerinden Okunması

Non-Communication, Identity And Change: Reading Mehmet Yılmaz's Video Work Title "Ben Ve Neb" On Ömer Kavur's "Gece Yolculuğu" Film

Doç. Dr. Gökhan EKEN

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim Öğretmenliği A.B.D. Sivas/Türkiye

ORCID : 00

ÖZET

Mehmet Yılmaz, son dönemlerde ortaya koyduğu video çalışmalarıyla sanat hayatında yeni bir alan açtı kendisine. Önceki süreçlerinde ele aldığı konularla yakın ilişki içerisinde olan bu videolar, biçim açısından oldukça özgün görünmektedir.

Bu çalışmamızda, Mehmet Yılmaz'ın kimlik, değişim ve iletişim konularını ele aldığı Ben ve neB isimli videosunu, Ömer Kavur'un Gece Yolculuğu filmiyle birlikte okumaya çalışacağız. Her iki yapıtın da bize sunduğu ortak içerikler, imgeler, nesnelere, kimlik önermeleri, değişim felsefesi, oto-portre ve çoklu (multi) oto portre konuları ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mehmet Yılmaz, Ben ve neB, Ömer Kavur, kimlik, film, çoklu otoportre.

ABSTRACT

Mehmet Yılmaz has opened a new field in his art life with the video works he has produced recently. These videos, which are in close relationship with the subjects they have dealt with in the previous processes, also seem quite original in terms of form.

In this study, we will try to read Mehmet Yılmaz's video titled "Ben ve neB", in which he deals with identity, change and communication, together with Ömer Kavur's film "Gece Yolculuğu". The common contents, images, objects, identity propositions, philosophy of change, self-portrait and multi-self portraits offered by both works will be discussed.

Keywords: Mehmet Yılmaz, "Ben ve neB", Ömer Kavur, Identity, film, Multiple Self Portrait.

1.GİRİŞ

"Hiçbirimiz biricik değiliz" demişti Mehmet Yılmaz bir paylaşımımızda. Doğru söylüyordu. Birbirimizden farklı görünsek de, aslında hepimiz aynı duygular karşısında ağlıyor, gülüyor, kızıyor, susuyoruz. Zaman her şeyimizi değiştirse de, kavgalarımızı, kaygılarımızı değiştirmiyordu. Bu da bizi birbirimize benzetiyordu. Sanat eserlerinin zaman zaman birbirlerini anımsatmaları işte bu yüzden. Goya'nın *Savaşın Felaketleri* (1815), Steven Spielberg'in *Schindler'in Listesi* (1993),

Chapman Kardeşler'in *Lanet Olsun*'u (2008) biçimsel açıdan farklı özelliklere sahip olsa da savaş üzerine ortaya koydukları duygu ve içerik açısından benzerlikler taşımaktadırlar.

Bir sanat yapıtının, ele aldığı konu, kullandığı malzeme, yarattığı biçim gibi özelliklerine bakarak tepeden tırnağa emsalsiz olduğunu düşünmek ya da böyle bir beklenti içine girmek akıllıca olmayacaktır. *Mona Lisa* emsalsiz bir resim miydi? Görsel olarak kuşkusuz ama portre geleneği açısından değerlendirildiğinde kendinden önce ortaya konulan örneklerin bir devamı olduğunu söylemek gerekir. Duchamp'ın *Çeşme'si* emsalsiz midir? Yüklendiği anlam bakımından evet; ama nesnenin nalburda satılan sıradan bir malzeme olduğunu unutmayalım. Cattelan'ın *Amerika'sı*? O da Duchamp'ı anımsatmıyor mu? Picasso'nun kimi portreleri ilkel Afrika sanatından izler taşıyor mu? Daha yakın zamanda Ahmet Güneştekin'in *Ölümsüzlük Odası* çalışmasını, Jim Leedy's *The Earth Lies Screaming* yapıtıyla beraber tartışmadık mı? Arvo Part'ın *Spiegel im Spiegel* ini ne zaman dinlesem zihnimde Malevich'in *Siyah Kare'si* neden beliriyor? Örnekleri uzatabiliriz elbette. Walter Benjamin'e göre de insanların yapmış oldukları, her zaman yine insanlarca yeniden yapılabilmektedir. Yeniden üretimin tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp alır ve yeniden üretilmiş olanın, algılayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin verir ve böylece üretilmiş olan güncellenir (Benjamin, 2019).

Bu çalışmada ele alınan iki yapıt da bu anlamda birbirlerine benzer özellikler sergiler: Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu* filmi ve Mehmet Yılmaz'ın *Ben ve neB* isimli video çalışması. *Gece Yolculuğu* filminin yapım tarihi *Ben ve neB*'den öncedir. Birisine *sinema filmi*, diğerine video diye hitap ediyoruz. Kavur, deneyimli bir yönetmen olarak kamera gerisinde olmayı tercih etmiştir. Resim kökenli bir sanatçı olan Mehmet Yılmaz'ın kamera macerası ise hem yenidir hem de ekranda bizzat kendisi görünmektedir.

Sanat izleyici ile sanatçı her zaman aynı düşünce üzerinde buluşmaz. Alımlayıcılar esere kendi buldukları zaman içinde farklı ifade ve anlamlar yükleyebilir. Farklı zaman deneyimlerinde esere yönelik sıra dışı bir yorumda bulunmak, eserin kimliğini kazanmasında önemli bir şans olarak da görülebilir. XV. yüzyılda yapılan bir İsa tasviri zamanında olduğundan çok daha farklı bir anlama sahiptir; yapıldığı dönem çoğunlukla bir tapınç imgesi olan resimler, bugün estetik özellikleri ile değerlendirilen birer sanat eseridir. Sanat yapıtı karşısında saygıyla biat eden kitlelerin yerini, sorgulayan, düşünen, eleştiren bir idrak almış durumda. Bugünün sanat izleyicisi de, sanat eserinin önemli bir parçası olarak görmekte kendini. Bu konuda izleyici, kendisini sanatın önemli bir dinamiği durumuna getiren Dada kudretine de çok şey borçludur. Onların kuyuya attığı taşı çıkarmak için hâlâ çabalamıyor muyuz?

Kısacası kim ne yorum yaparsa yapsın, sonuçta yapıt izleyiciyle karşılıklı fikir alış verişinde bulunmak, tartışmak üzere ortaya çıkmaz mı? Mehmet Yılmaz "*nitelikli bir sanat yapıtı hâlihazırdaki toplumsal gelenekleri dönüştürme potansiyeli taşıyan yeni bir öneri demektir*" derken tam da bunu kastediyor Yılmaz, 2019).

Sanatçı açısından da sorgulanmak, eleştirilmek, farklı anlaşılacak, ilişkilendirilmek endişe yaratacak bir durum değildir. Onun endişelenmesi gereken durum, çağrışımsız olmak değil, kendine has olanı yaratmak, geçmişle geleceği arasında üzerine düşen sorumluluğu doğru ve etkili bir biçimde yerine getirmektir; gerisi zaten zamanın işidir.

Pek çok açıdan ilgi duyduğum, takip etmeye çalıştığım Mehmet Yılmaz'ın *Ben ve neB* i ile tanışmamın ardından videoyu birkaç kez daha izleme, daha sonra öğrencilerimle üzerinde konuşma ihtiyacı hissettim. Pek çok açıdan beni etkilemeyi başarmıştı; ele aldığı konu ve bunu işleyiş biçimi tam da Mehmet Yılmaz'a göre idi – esprili, şaşırtıcı, düşündürücü, bütünleştirici.

Henüz Mehmet Yılmaz'ın videosuna olan hevesim geçmemişti ki, birkaç ay önce Ömer Kavur'un özellikle son dönem filmlerini tekrar izlemek istedim. *Yusuf ile Kenan*, *Anayurt Oteli*, *Gece*

Yolculuğu, *Gizli Yüz*, *Akrebin Yolculuğu* gibi önemli filmleri yönetmenin en önemli eserleri arasındadır. Genç bir öğrenci iken *Anayurt Otel*, *Gece Yolculuğu* filmlerini izlediğimi, hatta sıkıldığımı da itiraf etmeliyim. Buradan da, bu anlatım dilini zihnimde kavrayacak gelişime henüz erişemediğimi anlıyorum. Oysa bugün Ömer Kavur' un sinemamızın kimlikleşmesine verdiği katkıyı çok daha iyi görebiliyorum şimdi.

Halim Esen, “*Türk sinemasında birey, bireyin yalnızlığı ve iletişimsizlik denilince akla gelen yönetmenlerin başında Ömer Kavur gelir*” der. Kavur, filmlerinde çoğu kez kişiler arasındaki uzaklık sorununu, kapatılmayan mesafeleri, iki insanın birbirine yaklaşmak için ne kadar çaba harcarsa harcasın yine de yaklaşamamasını, bütün uğraşmalara karşın kişinin dünyada yapayalnız olmasını, yan yana yaşayan insanların bile birbirine yabancı kalmasını kendine özgü üslubuyla anlatır (Esen, 2006).

Ömer Kavur'un 1987 yapımı *Gece Yolculuğu* filmi, en önemli çalışmalarından birisidir (Resim 1). İlk gösterimi 41. Cannes Film Festivali'nde yapılan eser, Altın Portakal Festivali'nde de dört dalda ödül kazanmıştır.¹



Resim 1: Ömer Kavur, *Gece Yolculuğu*. Film afişi, 1987

Filmde öne çıkan karakterlerden yönetmen Ali ve senarist Yavuz, aslında zıt karakterlerde olan iki çalışma arkadaşıdır. Yavuz, hareketli, esprili, konuşmayı seven ve dışa dönük birisidir. Ali ise daha içine kapanık ve ruhen yalnızdır. Yavuz, piyasanın beklentileri doğrultusunda nitelsiz filmler yapma fikrine açık bir pragmatisttir. Yönetmen Ali ise içinde bulunduğu hayattan fazlasıyla sıkılmış, her şeyini arkada bırakıp uzaklaşmak, kaçmak isteyen, zaman zaman zihninde geçmişle yüzleşen bir idealisttir. Bir film projesi için mekân aramak zorundalardır ve bu sebeple bir yolculuğa çıkarlar. Bu yolculukta yolları terkedilmiş bir Rum kasabasına kadar uzanır. Bu noktadan sonra Ali, kaderdaşı olarak gördüğü bu kasaba kalıntısında yaşayıp düşünmeye ve yazmaya karar verirken, Yavuz ait olduğu yere, İstanbul'a, eski hayatına geri döner. Film boyunca izleyici, Ali'nin hafızası üzerinden geçmişin içinde şimdiki, şimdiki zamanın içinde de geçmişi görür (İpek, 2019:75).

Gece Yolculuğu'na yeniden döneceğiz ama önce Türk Sinemasında 70'li ve 80'li yılların kısa bir fotoğrafını çekmekte fayda var. 1970'ler Türkiye sinemasında ciddi bir sektörel krizin yaşandığı dönemdir. Bu dönemde ortaya çıkan sokak çatışmaları, gergin atmosfer ve siyasi iktidarın baskıcı tutumu nedeniyle aileler sinema salonlarına giremez oldu. Zarar eden film şirketleri de erkekleri salonlara çekmek amacıyla seks filmleri çekmeye yönelir. Sektörün yaşadığı bu kriz hali, doğal

¹ En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Görüntü Yönetmeni.

olarak nitelikli filmlerin de önünü keser. Türkiye’de 1980’ler askerî darbenin gölgesinde başlar. 12 Eylül darbesi ülkede siyasal, kültürel ve sosyal hayatı sekteye uğratar. İnsanların en temel hak ve özgürlüklerinin engellendiği bu dönemde sanatsal üretim de durma noktasına gelir. Sansür kurulu nedeniyle pek çok filme gösterim fırsatı verilmez. Politik filmlere imza atan yönetmenler de daha bireysel hikâyelere, arabesk içeriklere yönelirler. Ancak yine de Yılmaz Güney, Ömer Lütfi Akad, Tunç Okan, Ömer Kavur, Yavuz Özkan, Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Engin Ayça, Süreyya Duru gibi yönetmeler başarılı ve etkili filmler ortaya çıkarırlar. Bunlar arasında yer alan Ömer Kavur da filmlerinde, kendilerini tanımaya çalışan karakterlerle yolculuklarla çıkan, izleyiciye kesin hükümler vermek yerine, varoluşsal sorular sorar bir yönetmendir (İpek, 2019:69-75).

Bazen kameranın ve sinemanın keşfini, bu tür isimlerin kendilerini ifade edebilecek bir alanın oluşması nedeniyle daha da anlamlı buluyorum. Sinema denen araç olmasa, belki de Ömer Kavur gibi pek çok sanatçının varlığından haberdar bile olmayacaktık. Kim bilir yarının teknolojisi daha başka hangi araçlar sunacak insanoğluna?

Burada bir parantez de sinema sanatçısı kavramına ayırmak istiyorum. Sinema sanatçısı denildiği zaman, yönetmelerinden önce sinema filmlerinde rol alan oyuncuların akla gelmesi, yönetmeleri sanatçı olarak görmemek, sorunlu sinema dilimizi yansıtır. ‘Ömer Kavur’un filmi’ demek yerine, filmi başrol oyuncularıyla anmak, maalesef çok karşılaşılan bir durumdur. Oysa bir filmde gördüğümüz her şey (oyuncuların mimikleri de dahil) yönetmenin eseridir. Bu durum Van Gogh’un *Dr. Gachet’in Portresi* isimli tablosuna, Dr. Gachet’in tablosu demek kadar gariptir.

Kısacası gerek Ömer Kavur gerek Mehmet Yılmaz, I. Edman’ın tanımladığı gibi –farklı dönemlerde ve kulvarlarda işler ortaya koymalarına karşın- hayatı anlamak üzere çabalamış, bu konuda kaygılar üretmiş, en güzel, en ilgi çekici ifadeyi yaratmak için mücadele vermiş iki sanatçıdır² (Edman, 1991:12).

Mehmet Yılmaz’a dönecek olursak; birikimi, kuramsal ve uygulama alanlarındaki üretkenliği ve kendini sürekli yenilemesi, en önemli özelliği olarak göze çarpmaktadır. Yılmaz, sınırlar içerisinde dolaşmayı sevmeyen bir kural yıkıcı; tam bir eylem ve sentez insanıdır. Aynı ifade biçimi ya da meseleler üzerinde uzun üretimler yapmak yerine, malzemelerini ve problemini sürekli güncellemesi sanatta sık görmeye alışık olduğumuz bir durum değildir. Kimi sanatçılar -Yılmaz’ın kendi ifadesiyle- daha dar bir alanda, daha derin bir araştırmaya yönelirken, Mehmet Yılmaz sanatının alanını sürekli genişletmektedir. *Ben ve neB* de, kompozisyonun sağ tarafındaki sanatçı karakteri olarak, belirli aralıklarla belli hareketleri tekrarlar. Bir süre tekrarladığı hareketini, sonra bir anda değiştirip farklı bir şey yapmaya başlar ve bu döngü videonun sonuna kadar devam eder. Sanatında da belirli aralıklarla belli teknikleri, içerikleri tekrarladığını sonrasında bambaşka bir seri ile yeni bir problem yarattığını görürüz. Videonun montajında tesadüfen ortaya çıktığını söylediği bu zaman kırılması durumu, belki de farklı sanat ivmeleri arasındaki sıçrayışlarının ve sürprizleri sevmesinin bir yansımasıdır.

Uzunca bir süredir sanatçının resim ve fotoğraf kavramları arasındaki ilişkiyi irdeleyen metinler ve resimler meydana getirdiğini biliyoruz. Ona göre fotoğraf, bir tür baskiresimdir; nihayetinde resim, hangi teknikle yapılırsa yapılsın, yüzey üzerindeki bir görüntüdür. Bu düşüncesini ikili tuvalle somutlaştırmıştır sanatçı. *İkizler* dizisinde, sol taraftaki tuvali fotoğraf temelli dijital baskıyla; sağ taraftaki tuvali de fotogerçekçi boyama tarzıyla meydana getirmiş; aynı yaklaşımı şaşırtıcı küçük değişikliklerle *Arkadaşlar* dizisinde sürdürmüştü; *Heymimres* adlı kitabında yeni açıklamalara yer vermiştir.³

² “Sanat, hayatı anlayan zekanın, onu en ilgi çekici, en güzel şekillere sokması demektir” Edman.

³ Mehmet Yılmaz, *Fotoğraf Resimdir*, Ütopya Yayınevi, 2013; *Heymimres – Nelik ve Kimliğin Diyalektiği*, Ütopya Yayınevi, 2015; Aynı konuda CebraİL Ötügen ve Marcus Graf’ın metinleri için bkz: <https://mehmetyilmazmehmet.com/hakkindaki-yazilar-bibliography/hakkinda-about-the-artist/>

Mehmet Yılmaz'ın fotoğraf ve resim hakkındaki savını kabul edecek olursak, yani eğer fotoğraf bir çeşit resim (*baskiresim*) ise, bu fotoğrafların 24 tanesini saniyede görmemiz bu gerçeği değiştirir mi?⁴ Bu soruyu Mehmet Yılmaz şöyle cevaplamış: “Doğrusunu isterseniz, filmlerin resim kapsamında sayılması kafamı kurcalamıyor değil. İnsanın alışkanlıklarından vaz geçmesi kolay olmuyor. Hareketli oldukları için, filmler geleneksel resimlerden radikal biçimde ayrılıyorlar. Ama gerçek şu ki, hepsi aynı ailenin üyesi”.⁵ Yani sinemanın resim ailesi içinde sayılması fikrini kabul ediyor sanatçı. Bunu da ayrıntılı bir grafikte kitabında gösteriyor. Bu, sınıflama doğada duyduğumuz her şeye ses derken, bazılarında müzik, bazılarında gürültü dememize benzetilebilir. Bu prensibe göre Mehmet Yılmaz ve Ömer Kavur, imgenin görüntüsünü yaratma konusunda aynı dili (ya da en azından aynı dilin iki ayrı lehçesini) konuşmaktadırlar. W. Benjamin de “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesinde “fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden-üretim süreci, konuşmayla at başı gidebilecek hıza erişti” diyerek imge yaratmada kameranın etkisine ve sanatçılara sağladığı kolaylığa işaret etmişti (Benjamin, 2019)

2. Ben ve neB

Ben ve neB, sanatın ve hayatın içinde var olan değerlerin değişimi üzerine kurgulanmış bir çalışmadır (Resim 2). Aynı zamanda, sanatçının 2013 yılına kadar yaşadığı, ortaya koyduğu, düşündüğü pek çok fikri ve kırılma dönemlerini içinde barındıran bir final özelliği de göstermektedir. Video biçiminde, bir *oto portre*dir (Otoportre konusuna ilerde detaylıca değineceğim). Videodaki nesnelere, sözler, eylemler ve karakterlere baktığımızda, sadece kendisinin değil, toplumun da özeti, kısa bir izdüşümü olduğunu görürsünüz. Bu izdüşüm, yansıma, çalışmanın odak noktalarından birisidir. Keza adı da bir tür yansımadan ibarettir.⁶



Resim 2: Mehmet Yılmaz, *Ben & neB*, video, 10'50", 2013

Erişim Adresi: https://www.youtube.com/watch?v=TLRRpV4IPT8&ab_channel=MehmetYilmaz

⁴ Sinema filminde imgenin hareket etmesi, saniyede 24 kare görüntünün gösterilmesi prensibine dayanır.

⁵ Mehmet Yılmaz “*Yönetmen Olarak Sanatçı, Sanatçı Olarak Yönetmen, Resim Olarak Film*”

⁶ Sanatçının bu konudaki açıklaması şöyle: “Bu iş, devinimli kesyap tekniğinde bir çeşit öz portre. Bir hoca ve bir sanatçı olarak, fakülteodaki odamda kendimle yüzleştim. Tıpkı tuvalerimi tek başıma boyadığım gibi, filmi de tek başıma yaptım. Yönetmen ve metin yazarı da bendim, oyuncu, kameracı ve kurgucu da... Filmde, sol taraftaki hoca sanat ve kültürden dem vururken, karşıdaki sanatçı da suskun ve umursamaksızın kendince bir takım hareketler yapıyor. Soldakinin tersine, sağdakinin hareketleri kesik kesik. Buna kurgu anında, teknikle oynarken karar verdim. İlginç oldu. Ortadaki çerçevedeyse, televizyondaki haberlerden çektiğim yurttan ve dünyadan görüntüler var. Toplumsal gerçeklik dışarıda devam ederken, özneler kendi mekânlarında eşiniyorlar. Yaklaşık 11 dakika uzunluğundaki film sergi anında sürekli dönüyor. Buna karşın, izleyici daha ilk dakikada temel resmi görüyor: Aynı mekânda karşı karşıya oturmuş iki kişi. Devinimli imgeyi mümkün mertebe sabit imgeye benzetmeye çalıştım. Merak eden elbette konuşmanın tamamını dinleyebilir; ancak akılda kalan şeyin sözlerden ziyade görsel imge olduğunu sanıyorum”; bkz: <https://mehmetyilmazmehmet.com/2019/09/05/yonetmen-olarak-sanatci-sanatci-olarak-yonetmen-resim-olarak-film-mehmet-yilmaz/>

Mehmet Yılmaz, *Fotoğraf Resimdir* isimli kitabında, kimi sanatçıların istediklerini elde etmek için her türlü teknik numaraya başvurabileceğinden bahseder (Yılmaz, 2013, s. 19). *Ben ve neB*'de de bize teknik bir numara sunar. Sanatçının fakülte'deki çalışma odası olduğunu düşündüğümüz bir mekânın, belirli bir noktasına sabitlenmiş kamera ile iki ayrı plan çekilmiştir. Daha sonra üst üste bindirilmiş bu görüntüler tek bir sahneye dönüştürülmüştür. Böylece, videoda bir hokus-pokusla yüzleri birbirine tıpatıp benzeyen iki karakter meydana getirilmiştir. Soldaki kahraman video süresince konuşur.⁷ *Mehmet*'in yüzü *temheM*'e dönüktür. Mehmet, *temheM*'e bir şeyler anlatır ama *temheM* pek de dinliyor gibi görünmez, kendi halindedir. Elindekilerle ve etrafıyla meşgul olur. Kimi zaman kağıttan yapılmış bir vizörle etrafına bakar, kimi zaman elindeki kağıtlara çizimler yapar, kimi zaman da dijital bir fotoğraf makinası ile çekim yapar.

Mehmet Yılmaz'ın eğitimci, teorisyen, sanatçı kimliklerini bu iki imajında da görürüz. Mehmet bir eğitimci ve yazar, *temheM* ise bir sanatçıdır. Her iki imaja baktığımızda da, onlardan birisinin Mehmet Yılmaz olmadığı duygusu uyanmaz. Sesi, jestleri o kadar tanıdık ki, iki tane olmalarına aldırış bile etmeden hangisi gerçek hangisi sahte diye sormayız. Tanırız, biliriz. Bu karakterlerin ikisi de sanatçının halleridir. Kendi deyimiyile, tümel olanın tikel parçalarıdır.

Bu aynılığa karşın, iki karakter birbirine benzemeyen bir duruş da sergiler. Soldakini hoca giysisiyle, sağdakini, sanatçı önlüğüyle görürüz. Mehmet, çok konuşur, dışa dönüktür, gücünü teori ve felsefeden alır, konuşurken karşısındakine bakar; *temheM* ise içe kapanıktır, konuşmayı sevmez, hatta dinlemeyi de sevmez, resim yapmayı ve bir şeylerle meşgul olmayı daha çok önemser.

Bu aynılıkla beraber ortaya çıkan farklılık durumu, sanatçının 2010'lu yıllarda ortaya koyduğu, *İkizler*, *Arkadaşlar*, *Mehmet ve temheM* gibi serilerinde de gördüğümüz bir durumdur. Zaten videonun içeriğinde de bu serilerine işaret eden görseller göze çarpmaktadır.⁸

Videonun bir otoportre olduğundan daha evvel bahsetmişim.⁹ *Gece Yolculuğu* filminde de bir çeşit bir otoportre imgesi vardır. Kavur bu filmde aslında kendisini betimlemektedir. Kamera gerisindeki Kavur' u, dolaylı bir şekilde, filmde Aytaç Arman'ın canlandırdığı yönetmen Ali karakteri üzerinden izleriz.¹⁰

Otoportrenin tarihi oldukça derindir. İlk atalarımızın ellerinin izlerini mağara duvarlarına bırakma dürtüsünü de, kendilerini tanıma arzusunun bir sonucu olarak yorumlamalıyız. O ilk örneklerden, *selfie* (özçekim) kültürüne kadar otoportre tarihi, kendi içerisinde çeşitlenmiş, gelişmiş ve zenginleşmiştir.¹¹

Otoportre geleneği içinde karşımıza çıkan özel türlerden birisi de çoklu (multi) oto portrelerdir. Tek bir yapıt içerisinde, sanatçı kendi imajını birden çok tekrarlar. Peki, bunu neden yapar? Kimi zaman sanatçının sahip olduğu farklı kimlikleri ve rolleri vurgulamak içindir. Kimi zaman sadece imgesini

⁷ Yazının devamında bir karışıklık olmaması için, (*Ben ve neB*'den ilhamla) soldaki karaktere **Mehmet**, diğerine **temheM** diye hitap edeceğim (ayrıca, Mehmet ve *temheM* karakterleri, sanatçının *Fotoğraf Resimdir* adlı kitabında da şöyleşirler).

⁸ Ulus Baker, 1999 yılında çıkması düşünülen Aralık dergisinin çıkış manifestosu olarak kaleme aldığı "Aralık Nedir?" yazısında kavramı şöyle açıklar: "Aralık kuramı iki şey, varlık, durum, oluşum arasındaki uzaklığı ölçen "mesafe" kavramından farklı olarak, birbirinden çok uzak olan herhangi iki şey arasındaki "yakınlık" derecesini ölçmeye adanmıştır. Böylece aralık "ayrılmanın", "uzaklaşmanın", "yabancılaşmanın" keskin eleştirisinin temel kavramıdır. Sinema ve videoda aralık, Vertov'un kurgu ilkeleri uyarınca, biri birinden çok uzak ve bağlantısız görünen iki imgenin ya da görüntünün arasında yer alan şeydir. Vertov'a göre, iki imgenin arasında bir boşluk yoktur, aksine bir yakınlık derecesi vardır ve bu sinematografik imge adı verilen şeyden başkası değildir.... Sorun yalnızca "uyum" değildir. Birbirleriyle asla uyumsuz görünen çok uzak şeylerin bir aradadır (Baker, 2015)."

⁹ Bu arada videoya oto-portre dememin sebebi sanatçının videonun tüm süreçlerinde sadece kendisinin görev aldığı söylemesidir. Bu konuda kafamı başka şeyler de karıştırmıyor değil; mesela bir başkası videoyu çekmiş olsa o zaman sadece portre mi diyecektik? Bu durumda eser kimindir? Cep telefonlarının ön kamerası ile kendimizi çekersek otoportre, ama bir başkasından bizim fotoğrafımızı çekmesini istersek sadece portre mi olur? Gerçekten kafa karıştırıcı, düşünülmesi gereken bir durum.

¹⁰ Birisinin hayatını anlatan filmler -senaryonun da bir edebi metin olduğunu varsayarak- biyografik film türünde sınıflandırılır. Burada "otobiyografi" kelimesini özellikle kullanmadım, çünkü bu kavram edebiyatın bir türüdür. Mehmet Yılmaz'ın savına uygun olarak, sinema da bir resim ise buraya uygun düşen kavram "otoportre" olacaktır. Ama burada ekran önünde Kavur' u değil, onu canlandıran Aytaç Arman'ı görüyoruz.

¹¹ Sanatçının *Post-Portre* (2020) adlı video çalışması portrenin evrimsel gelişimi konusunu ele alan oldukça keyifli bir örnektir. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=xlavNrYhqcM>

değişik açılardan görünür kılmak ister. Kimi zaman da sanatçının içindeki çatışmayı ifade etmek için tercih edilir.

Örneğin Osman Hamdi'nin *çoklu otoportreleri* zaman zaman kullandığını biliyoruz (Resim 3-4). *Cami Kapısı Önünde Konuşan Hocalar*, *Silah Taciri* gibi eserlerinde Osman Hamdi'nin kendini birden fazla tasvir ettiğini, bu tasvirlerde de kendi kendisiyle tartıştığını görürüz. Sanatçının model sıkıntısı nedeniyle böyle bir yola başvurduğunu düşünmüyorum. Bunun sebebi sanatçının, eğitimci, arkeolog gibi değişik kimlikleri taşıyor olması ve her bir kimliği farklı bir portrede göstermek istemesi olabilir. Ama bence Osman Hamdi'nin içinde olduğu toplum ile yaşadığı derin çatışma daha akla yatkın bir neden gibi. Sanatçı devlet içinde özel ve önemli bir yere sahip olmasına karşın, çağının yalnızıdır. Gitgide ağırlaşan bu yalnızlık duygusunun bir sonucu olarak da resimlerinde kendi kendisi ile konuşurken görürüz.



Resim 3-4: Osman Hamdi, *Camide Tartışan Hocalar I-II*, yaklaşık 1890

Anımsadığım önemli örneklerden biri de Toulouse-Lautrec ile ilgili (Resim 5). Çalışmalarında benlik kavramını, özellikle de kendi kimliğiyle olan mücadelesini yansıtmaya çalışan sanatçı, bedensel engelli yüzünden kendi görüntüsüne karşı yabancılaşmış durumdadır. Bu yabancılaşmayı eserlerinde de fark edebiliriz; 1895 tarihli *Moulin Rouge'da* isimli çalışmasında kendisini kalabalık bir grup içerisinde çok uzakta önemsiz, değersiz bir figür olarak betimler. Adeta kendisinden bir öteki var eder. Portrelerinde ve poz verdiği fotoğraflarında genellikle belden aşağısını göstermek istemez. Bu konudaki hassasiyeti nedeniyle fotoğrafçıları yönettiğini bile düşünebiliriz. Buna karşın, 1892 de yakın arkadaşı da olan Maurice Guibert tarafından çekilen Lautrec portresinde sıra dışı bir anlatım göze çarpar. Fotoğrafın içinde iki tane Lautrec vardır. Fotoğrafın solundaki resim sehpasının başında ve bir portre resmi yapıyordur. Karşısında oturan model de yine Lautrec'in kendisidir.¹² Teknik illüzyona rağmen fotoğrafta hiçbir abartı ve idealleştirme çabası görünmez. Burada Lautrec'in gerçek görüntüsünü görmekle kalmıyor, aynı zamanda sanatçının kimliğine dair göstergeler de ediniyoruz. Bu açıdan bakıldığında Mehmet Yılmaz'ın videosuna daha çok benzediğini düşünebiliriz.

¹²https://www.wikiwand.com/fr/Henri_de_Toulouse-Lautrec E.T.: 17.11.2020



Resim 5: Maurice Guibert, *Henri de Toulouse-Lautrec Portresi*, kurgulanmış siyah beyaz fotoğraf, 1892.

En aykırı çoklu otoportrelerden biri de Taner Ceylan'ın *Taner Taner* isimli 'sakıncalı' tablosudur. Cinsel kimlik sorunları üzerine farklı bir yaklaşım biçimi geliştiren, Türkiye'nin en tartışmalı resimlerinden biri olan bu örnekte, Ceylan kendi kendisiyle ilişkiye girerken imgeleştirilmiştir.¹³

Mehmet Yılmaz'ın çoklu otoportre denemeleri *Ben ve neB*'le de sınırlı değildir. Son dönemde gerçekleştirdiği *Post-Portre* isimli video çalışmasının sonunda, ekranda bir anda iki Mehmet Yılmaz belirir. Soldaki, Leonardo ile Yılmaz'ın bileşimi; çerçevede eli telefonlu olansa, soldakinin 'post'u (günümüzdeki çeşitlemesi) olarak düşünülmüştür. Karşı karşıya gelmiş bu iki sanatçı imgesi, kendini tanıma ve var olma evresiyle ilgili Lacan'ın *Ayna Evresi Teorisi* üzerinden de okunabilir kuşkusuz. Özellikle *Ben ve neB* de çocukluğuna ilişkin anlattığı hikâye ve mekânda yer alan işaretler bu dayanağı daha da güçlendirilmektedir.

Mehmet Yılmaz sinemanın yarattığı enerjiye karşı oldukça nettir. Ona göre film biçimindeki imgeler, sinema perdesi ve ekran gibi iki boyutlu bir düzlemi mekân tutmuş olsalar da tuvaldeki akrabalarının aksine, hareket halindedir ve bu, imgenin tarihinde bir devrimdir (Yılmaz,2019).

Bir devrim olarak gördüğü bu tür, sanatçının videolarında ise tanımsızlaşırlar. Tıpkı sanatçının kendisi gibi çok kimliklidirler. Videoları, belgeseli hatırlatan anlatımcı üslubuyla bu türe göz kırpar. Sinema filmlerini anımsatan kurgu ve metinsel alt yapısı, bunlarla birlikte kısa film mantığına da sahip olması nedeniyle sinemasal bir durum da içerir. Öte taraftan tek başına video sanatı dememiz de güçtür, zira video sanatı en yaygın özelliği ile imgenin görüntüsünün, kimi zaman sesleri de, kullanarak, hareketlendirilmesine dayalı bir anlatım biçimidir. Sinemadan oldukça farklı olan video sanatı aslında resim sanatına daha yakın durmaktadır; boyanın yerini kameranın aldığı bir türdür ve bu türe hareketli resim dersek pek de haksız sayılmayız.¹⁴ Hatta sabit bir mekânda devinen karakterleri görünce tiyatral bir etki de hissetmedim değil. Zaten Mehmet Yılmaz'ın iki türden biri olmak gibi bir tercihi de yoktur; ona göre belgesellik ve sanatsallık birbirini dışlamak zorunda değildir ve beraber de olabilirler (Yılmaz, 2013:12).

Şimdi Mehmet Yılmaz'ın *Ben ve neB* çalışmasını gerek biçim, gerekse içerik açısından, Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu* ile karşılaştırarak okumayı deneyelim.

¹³ Müstehcen ve sakıncalı bulunduğu için eseri yayınlandığı gerekçesiyle Kaos Dergisi toplatılmış ve sonrasında yargılanmıştır.

¹⁴ Uluş Baker "Video Nedir?" başlıklı incelemesinde video sanatını şu şekilde tarif eder: "Video Sanatı denen şey sanıyorum 70'li yıllarda kendine bir "ad" buldu. Ama ağırlıklı Ulrike Rosenbach, Rebecca Hom, Friederike Pezold, Marina Abramoviç gibi minimalist-feminist performans sanatçılar sayesinde. Video onlar için sonunda "görüyorum" demektir: kadın vücudunu, kendi vücudumu başka, kişisel bir bakışla "görüyorum". Kamerayı vücudumda gezdiriyorum ve benlerimi, apış aranın çirkinliğini (ya da isteyene güzelliğini) hissediyorum. Kamera sokağa çıktığım zaman bana nasıl baktıklarının monitörü olabiliyorum... Video sanatı doğaya öykündür. Bu öykünme doğanın görünümüne ya da malzemesine değil, iç zamanının yapısına yöneliktir. Video' da bir hareket diğerine bağlanmaz, imajlar irrasyonel kesmeler aracılığıyla birbiri bağlanır, bu da oradan buraya doğrusal olarak bağlanan bir imaj sunmaz bize, zamanın imajını sunar. Uzamlaştırılmayan yani hareketten türemeyen zamanı. Video zamanın kendisidir. Zaman-imajdır. Zaman-imajda zaman mantıksal bağlantı ve ilerleme şeklinde kendini sunmaz. Aralıklar, farklar, kesilmeler, duraklamalar, tekrarlar olarak kendini sunar. Bu İmajın yersiz yurtsuzlaşmasıdır. Yani videografik imaj tekilliğinde bir imajdır. Olduğu haliyle bir imajı görürüz. Bu bir bakış açısına yerleşmiş, düzenlenmiş bir imaj değildir. Irrasyonel kesmeler aracılığıyla imajlar arası bağlantının kendisi imajlaşır. Zaman-İmaj videonun fikridir" (Baker 2015).

Gece Yolculuğu'nun ana meselelerinden biri, *iletişimsizlik*dir. Film boyunca yönetmen Ali, senarist Yavuz'la sağlıklı bir iletişim kuramaz. Ali'nin sadece Yavuz'la da değil, eşiyle, yapımcısıyla da iletişimleri son derece problemlidir. İletişimsizlik vurgusu filmin kimi sahnelerinde de belirir: Telefon kulübesindeki adamın ahizedeki kadınla konuşmadan uzaklaşması, sınıf sahnesindeki monolog bazı örneklerdendir. *Ben ve neB*' de de ikiye bölünmüş Mehmet Yılmaz'ın, Mehmet ile temheM'in tatminkâr bir iletişim içinde olduklarını söylemek güçtür. Mehmet karşısındaki insana bakarak bir diyalog yaratmaya çalışıyor; ancak temheM'in umursamazlığı yüzünden, çabası bir monologtan öteye geçemez.

Bu iletişimsizlik hali iki eserde de bir sosyal çatışma gerçeği ile örtüşür. Filmde yer yer 12 Eylül Türkiye'sinin toplum olaylarına gönderme vardır. Arka planda yer yer Ali'nin radyosundan sıkıyönetim tedbirleri, sokak çatışmaları, yaralanan insanlar ve Kenan Evren'in açıklamalarına dair haberleri işitiriz. Ali'nin kardeşinin yine bu olaylarda katledilmesine ilişkin hafızalar da zaman zaman filmde görünür. *Ben ve neB*' de ise Mehmet ile temheM'in arasında, duvardaki çerçeve içinde, sokak eylemleri ve polisle çatışan göstericilerin video görüntüleri vardır.¹⁵ İki eserin arka planındaki çatışmalar iki sanatçının da kayıtsız kalmadığı bir toplum gerçeğini bize sunuyor: İktidar ve öteki arasındaki özgürlük ve egemenlik mücadelesi. Bu çatışma metaforunun gerçekte ortaya koyduğu temel düşünce ne olabilir? Baz Kershaw, *Radikal Performans* adlı kitabında protestonun, egemen politik güçlere karşı entropik (düzensiz) direnişiyle mücadele eden bir performans gösterisi olduğunu ifade eder. Ona göre popüler protestoların birer performans olarak incelenmesi, sivil özerkliğin doğasını anlamada yeni anlamlar yaratabilir (Kershaw ,2015:107). İki eserde de gördüğümüz sokak olayları, değişim arzusu ile muhafaza kültürünün karşı karşıya geldiği bir performanstır esasında. Yılmaz da, Kavur da kendilerini bu direnç mücadelesinin dışına konumlandırmazlar.

Kimlik, iki eserin de ortak meselesidir. Filmlerin açılış künyelerinde her iki sanatçının da sahip olduğu kimlikleri görürüz. Ömer Kavur filminin hem senaristi, hem yapımcısı, hem de yönetmenidir. Sinema filmlerinde alışık olduğumuz ve kimin hangi görevi üstlendiğini gösteren bu açıklamaların bir benzeri, esprili bir biçimde *Ben ve neB* de de karşımıza çıkar (Resim 6).



Resim 6: *Ben ve neB*, Videonun açılış künyesi (detay)

Kimlik, bireylerin ya da toplumların niteliklerini belirler. Kimlik üzerine yapılan incelemelerde kavramın farklı özelliklere göre tanımlandığını ve sınıflandırıldığını görmek mümkündür. İnsanın kimliğini bireyin iç dinamikleri kadar sosyal yaşamın belirleyicileri (kültürü) de şekillendirmektedir. Bu noktada, sosyal belirleyicilerin ayrılmaz parçalarından birisi –videoda Mehmet'in de değindiği üzere- *dildir*. Kültürün katılığı ya da esnekliği kimliğin katılığını ya da esnekliğini de belirler. Katı kültürel unsurlar altında şekillenen kimlikler baskıcı, denetleyici ve

¹⁵ Y.N.: Mehmet Yılmaz, bu görüntülerin dünyanın değişik bölgelerinde gerçekleştirilen sokak gösterilerinden alındığını söylüyor. Videonun yapıldığı yıl olan 2013 tarihi aynı zamanda Gezi Olayları olarak tarihe geçen protestoların da olduğu yıldır. Ama sanırım bu video bu olaylardan birkaç ay önce oluşturuldu. Yine de tarihini düşündüğümüzde aklıma Gezi Olayları'nın geldiğini itiraf etmeliyim.

muhafazakârdır. İnsanın içinde yaşadığı toplumun kimlik belirleyicilerine teslim olması risksiz ve zahmetsiz olduğu için 'giydirilmiş kimlik'le yaşamak yaygın görülen bir durumdur. Buna karşın esnek kültürün kimlik üzerinde müzakereye açık, hoşgörülü bir yapıyı destekler etkisi bulunmaktadır (Aşkın,2007). *Gece Yolculuğu* ile *Ben ve neB*'de de bir kimlik sorgulaması görmekle birlikte, sorgulanan kimlik her türlü kalıptan arındırılmaya çalışılan, dinamik, değişebilir ve dönüşebilir.

Kimliğin gelişiminde ortaya çıkan en önemli durumlardan birisi öğrenme pratiğidir. Öğrenme değişimin ana itkisidir. Her iki eserde de kimliği var eden en önemli unsur öğrenme arzudur. Değişim ve kimlik arasındaki ilişki öğrenci - öğretmen imgesi üzerinden önümüze taşınırken, dilin önemine de vurgu yapılır.

Gece Yolculuğu filminde, köyün küçük çobanı Yusuf'un bir sahnede koyunlarını otlatırken yönetmen Ali ile karşılaşmalarına tanık oluruz. Yusuf'un elinde Antoine de Saint-Exupéry'nin *Küçük Prens* kitabı vardır ve yüksek sesle okur. Yusuf'a geriden yaklaşan Ali kitaptan bir bölümü ezberinden söyler (buradan Ali'nin de aynı kitabı bir zamanlar okuduğunu anlarız). Bunun üzerine yönetmen Ali ile çoban çocuk arasında bir diyalog başlar. Bu diyalogun başlamasının sebebi her iki karakterin de aynı dili konuşmalarıdır. *Küçük Prens* kitabı da öylesine seçilmiş bir kitap değildir zaten. Zira kitap küçük bir çocuğun gözünden büyüklerin dünyasına ait pek çok meseleyi (saplantı, kibir, koşulsuz itaat, gösteriş...) eleştirir. Kitaplar Mehmet Yılmaz'ın videosunda da geniş bir yer kaplar. Masa üzerinde yığılı kitaplar, kuramsal konulara meraklı olan Mehmet'in dil üzerine ortaya koyduğu yaklaşımının bir simgesidir. Ona göre "*dil, kimliğin, kültürün en önemli taşıyıcısı*"dır. "*Varlık dilde yaşar, varlık dil ile yaşar.*"

İki eserde ortak bir diğer özellik öğretmenlerdir. Öğretmen iki örnekte de hayatı değiştiren, esin veren, ufku açan bilge bir karakterdir. *Gece Yolculuğu* filminde yaratılan öğretmen karakteri (Aziz Bey), aydın, iyi giyimli, güzel konuşan, kasabada takdir edilen bir karakterdir. Tam bir Cumhuriyet öğretmenidir. Okula gelemeyen öğrencilerini bile ihmal etmez, onlara kitaplar verir okumaları için. Mehmet Yılmaz'ın çalışmasında da vardır böyle bir kahraman. Videoda kimliğinin şekillenmesi ile ilgili macerasını ilkökul öğretmeni Kemal Baytar'a dayandırır. Öğretmeninin bilim ve akıl konusundaki tembihleri sanatçıya kılavuzluk etmiş, dogma ile bilim arasındaki sınavını ilk onun sayesinde vermiştir. Henüz daha küçük bir çocukken, öğretmenin Atatürk'ten alıntılıdığı "*Hayatta en gerçek yol gösterici bilimdir*" sözünü unutmamıştır sanatçı. *Gece Yolculuğu*'nda yönetmen Ali'nin Yusuf'a *Küçük Prens* kitabında geçen bir cümleyi ("*insanların arasında da yalnızlık duyulur*") söylemesine Yusuf şaşır ve nasıl olur da yıllar öncesinde okuduğu bir kitapta geçen bu sözü unutmadığını sorar. Ali'nin yanıtı kısa ve nettir: "*Aradan uzun zaman geçse de insan etkilendiği şeyleri unutmaz.*" Buradan her iki eserde de sanatçılarımızın çocukluk evrelerinin, onların hayatlarındaki kırılma dönemi oldukları düşüncesine ulaşıyoruz. Tam da yeri gelmişken Gustave Le Bon'un *Kitlelerin Psikolojisi* kitabında geçen bir sözünü anımsamak istiyorum: "*Unutulmaz tarihi olaylar, insanların iç dünyasındaki görünmez değişikliklerin, görünen eserleridir*" (Le Bon 1970, s. 5).

Aslında filmde gördüğümüz öğretmen Aziz ile Kemal Baytar aynı kişilerdir. Çocuk Mehmet Yılmaz ile çoban Yusuf da aynı kişilerdir. Birisi değişimin nedeni, diğeri bizzat kendisidir.

Sinemada çocuk imgesi, önemli bir anlatıma karşılık yaratılır. Ulus Baker *Toplumsal Tip Olarak Çocuğun Sinemada Temsili* başlıklı çalışmasında çocuk imge kullanımını daha ziyade onun tanıklık rolü üzerinden ele alır. Çocuğun şahitlik imajı ve eylemde bulunmayan ama seyreden bir varlık olması sinemadaki en önemli tercih nedenidir (Baker 2015).¹⁶

¹⁶ "Sinema, tarihinin belirli dönemlerinde çocuklara ihtiyaç duydu; Chaplin'in *The Kid*' i, Eisenstein filmlerinde ateşe ya da uçurumlardan aşağıya atılan bebekler. Ama şu klişeleşmiş "*çocuğun masumiyeti*" lafına hiç ihtiyaç duymadan, çocuğun perdede belirişinin bir seçeresi çıkarılabilir. Çünkü bir çocuk için "her şey yenidir", ilk kez görülmektedir. Aktör olarak oynatılması en zor insanlar olan çocuklara sinemanın hangi amaçlarla ihtiyaç

Videoda Mehmet'in kimlik ve değişim üzerine yaptığı konuşmaya kulak kabartırken, gözümüz mekândaki nesnelere arasında gezinir durur. Pek çok nesne görürüz mekânda. Bu kadar kalabalık bir mekânda görünen her şeyin tesadüfen orada olduğu fikri, Mehmet' i dinledikçe yavaş yavaş bir tiyatro sahnesine özenle yerleştirilmiş eşyalar olduğu düşüncesine bırakır kendini. Zamanla anlarız ki, hepsinin bir hikâyesi, hepsinin bir hikâyeyi destekleyen görevi vardır. John Berger "düşündüklerimiz ve inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkiler" derken, sanatçı da, Mehmet'in dili ile nesnelere dair düşüncelerimize yol gösterir (Berger, 2019: 8).

Anthony Giddens; "bir insan olmak gerçekte her zaman, hem ne yaptığını hem de onu niçin yaptığını bilmektir" der (Giddens 2010, s. 53). Elbette Mehmet Yılmaz kendi hayatında yaşadığı tüm dönüşümleri ve edinimleri kendi iradesine borçludur. Ama öte taraftan kendi hayatındaki ilk dönüşümünü bir *çatallaşma* olarak niteler. Mehmet videoda "İyi mi oldu kötü mü oldu? Erken yaşlarda bu iki karşıt görüşle karşılaşmam sanırım iyi olmuştur" diyerek aslında bir muhasebe de yapar. Ayrıca, birazcık da tereddüt hali var gibidir. Bu tereddüt durumu tercihte bulunmanın, karar vermenin doğasında var olan sorumluluk stresinin bir yansımasıdır. Mehmet videonun ilerleyen bölümlerinde Breton'un da "Keşke cinsiyetimi de gömleğimi değiştirebildiğim sıklıkta değiştirebilseydim" sözünü anımsatır bize. Bu söz aslında kimliğimizi var eden tercihlerimiz ve kararlarımız üzerindeki baskıya karşın bir dilektir. Değişme eylemi stresli bir sorumluluktur. Ki, *Gece Yolculuğu* filminde de Ali'nin bu süreç içerisinde çektiği acıyı derinden duyumsamaktayız. Film boyunca terkedilmiş bir Rum tapınağında hikâyeye yazar Ali – kendi hikâyesini. Fakat filmin sonunda bu yazdıklarını desteleyip bir uçurumdan fırlatır. Düşünceleri yazıya dönüşmüştür ama gerçeğe dönüşmesinde Ali'nin de derin bir *çatallaşma* yaşadığını anlarız.

Ortega y Gasset *İnsan ve Herkes* adlı kitabında bu durumu çok güzel tarif eder. Ona göre, yaşamı kendi kendimize biz vermeyiz, tam kendimizi bulduğumuz anda onu da birlikte buluruz. Yaşarken kendimizi içinde bulduğumuz bu dünya kendi içinde şu ya da bu yerde bulunmayı seçme olanağı tanır bize. Doğduktan sonra kendimizi içinde bulduğumuz yerden istesek de istemesek de yüzerek çıkmak zorundayız. Hep bir şeyler yapmak durumundayız çünkü bize verilen bu yaşam yapıpı tamamlanmış olarak verilmemiştir. İkimizden her biri bu kendi yaşamını yapılandırmak zorundadır. İçinde yaşamak zorunda olduğumuz bu dünyanın en acayip ve tedirginlik verici yanı; kendi kaçınılmaz çemberi içinde bize hep çeşitli olasılıklar sunması; o çeşitlilik içinde seçmekten başka da çaremizin olmaması. Bize birkaç olasılık sunar ve bizi acımadan kendi sorumluluğumuza teslim eder (Gasset, 2014).

Sadece kimlik için değil, sanat yaratmanın da önemli koşullarından birisi değil midir değişim? Sanat tarihinde etkili bir biçimde yer alan yapıtların, sanatçıların, dönemlerin, akımların her biri var olan bir şeyi değiştirmek için ortaya çıkmadılar mı? Biçimi bozmak, renkleri farklılaştırmak, ölçü ve oranı bozmak, müzisyen için notadan notaya, makamdan makama geçmek, sesin şiddetiyle oynamak, sahnede oyuncunun mimikler yapması ve buna benzer her türlü hareket, bir değişim değil midir?

Sanatta değişimin en etkili ifade bulduğu alan, *film sanatıdır*. Mekânlar, hareketler, duygular, renkler ve zaman hızla değişir. Bir filmde kahramanımızla birlikte İstanbul'un sokaklarında gezinirken, birkaç dakika içinde binlerce kilometre ötede olabilirsiniz. Bu değişimi bize görünür kılan ana malzeme kameradır. Kamera sizin için açısını değiştirir ve birkaç dakika içerisinde bambaşka bir atmosferin içinde olursunuz.

Kamera sanatçının size göstermek istediği imge dünyasının büyüğü penceresidir. İmgelerin görünür olduğu bir boyuttur. Fotoğrafçının ya da sinemacının objektifi neyse ressamın tablosu da odur. Hepsinde bir imgeyi sınırlar. Resim bize imgenin bir anını sunarken, sinema kamerası hareket eden

duyduğu ayrıca araştırılması gereken bir konudur. Deleuze "zaman filminin" çocuğa her zaman ihtiyaç duymuş olduğunun ve duyacağına altını çiziyor: çünkü "şahitlik imajları" en kolay çocuklardan koparılabılır. Eylemde pek bulunamayan, ama "seyreden" varlıklar olarak"

imgeler sunar. Kimi ressamın kompozisyonlarını oluştururken doğaya dörtgen formundaki küçük bir pencereden bakarlar. Yerine göre, *vizör*, *çerçeve*, *kadraj* ya da *pencere* dediğimiz açıklık, kamera objektifinin basit bir öncelidir ve ressama en uygun çerçeveyi yaratmakta kolaylık sağlar. Sanatsal bakış dediğimiz farklı görme yetisinin en basit araçlarından biridir. Görünür kılmaya yardımcı olduğu kadar bellek oluşturmaya da yardımcı olur. İçine aldığı şey artık sabitlenmiştir.

Ernesto Francalanci *Nesnelerin Estetiği* adlı eserinde bu durumu “Görünen her şey gerçeğin penceresinde bir an için sabitlenir. Daha iyi görmek için mercekten dürbüne kadar, görüşü genişleten araçlara ihtiyacımız vardır; gördüğümüz şeyi betimlemek için de başka araçlara, kalemden elektronik makinelere kadar orantılı teknolojik taşıyıcılara ihtiyacımız vardır. Bununla birlikte her mercek (gözlük, dürbün, mikroskop) odaklar; yani ayıran, zorlayan, ortadan kaldıran ve kısımlaştıran bir buluştur... Sanat, çerçevelemeyi (kadrajlamayı), içinde betimleme bilmesinin var olabileceği bir mekân olarak kullanır” diyerek açıklar (Francalanci, 2012:167-168).

Mehmet Yılmaz da bu gerçeği çok iyi bilmektedir. Bu nedenle videoda temheM’in elinde kameralar, vizörler görürüz. Tüm bu hareketler ve araçlar görme eylemimize karşılık gelen jestlerdir. *Gece Yolculuğu*’nda da Ali elindeki video kamera aracılığıyla hem yazmaya başladığı senaryosuna görsel işitsel malzemeler toplar hem de kasabanın simaları ile iletişim kurar. Kamera onun için yalnızlıktan kurtulmasını sağlayan bir araçtır (Esen,2020). Kimi zaman izleyici de yönetmen Ali’nin elindeki kameradan içeri bakar (bunu da ekranda beliren kadraj çizgilerinden anlarız). Filmin bir sahnesinde çoban Yusuf da yönetmen Ali’nin elindeki kamerayı merak ettiğine tanık oluruz. Ali onun bu merakını giderir ve kameranın objektifinden dünyayı izlemesine izin verir. Yabancı olmadığı çevresine kameradan bakmak küçük çocuğu büyüler. Onu asıl şaşırtan şey kamerayla gördükleri değildir, onun gözünden anın hafızaya sabitlenmesidir. Zaman her şeyi değiştirecektir. Bir zamanlar Rumların oturduğu kasaba, o kasabada yaşayan güzeller güzeli Stella nasıl yitip gittiye küçük Yusuf’un köyü de, evi de, koyunları da kaybolup gidecektir. Ama kameranın belleğine yerleşen bu görüntüler, sokak eylemleri, ölümler, bunalımlar, sevinçler ve aşklar kaybolmayacaktır. Artık zamanın değilse bile sanatın belleğinde tutunmuş olarak kalacaklardır. Tıpkı Mehmet Yılmaz’ın videosunun internette sonsuza kadar dolaşımında kalacak olması gibi.

SONUÇ

Yağlıboyanın resim sanatında kullanılmaya başlanması o dönem için büyük bir devrimdi. Resimler her zamankinden daha canlı görünüyordu. Geç kuruyordu ve daha uzun çalışma fırsatı veriyordu. Pek çok sanatçıyı çekim alanına çekti bu mucizevi malzeme. O zamandan bu zamana kadar hemen her yeni buluş sanatın üretim alanında yerini aldı. Dijital baskı makineleri, fotoğraf makineleri, teleskoplar, mikroskoplar, video araçları, internet, üç boyutlu yazıcılar ve daha başkaları bugün sanatın sıradan araçları arasında yer alır. Öyle ki şimdilerde tuval üzerine yapılan boya resmin modern bir örneği bile geleneksel olarak tanımlanabilmektedir.

Mehmet Yılmaz da kendi sınırlarını sürekli zorlayan, farklı teknik ve malzemelerle sanatın problemlerine yanıt arayan sıra dışı bir sanatçıdır. Sıra dışıdır çünkü sanatta pek de görmeye alışık olduğumuz bir tavır değildir bu görüntü.

Son zamanlarda fotoğrafı resim sanatı ile ilişkilendiren Yılmaz’ın kamera kullanmaya başlaması ile tartışma daha geniş bir alana sürüklenmiş oldu. Ortaya koyduğu videolar tam olarak nasıl bir türün örneği olarak nitelenmeliydi? Bunu cevabını Mehmet Yılmaz’ın türcü olmayan sanat tavrında görürüz. O resmi de, fotoğrafı da, sinemayı da birbirinden ayırmaz. Hepsi de aynı ailenin üyeleridir ve hepsinin içinde diğer ikisinden etkiler ve esinler bulunmaktadır. Mehmet Yılmaz’ın heykel, mimari ve resmin formülleri üzerine yarattığı hibrit bir tür olan *HEYMİMRES* dizisinde olduğu gibi, videolarında da düşünce ve görüntü olarak boya, kütle, yüzey, hacim, sabit ve hareketli imge, hatta belgesel ve teatral denen özellikler arasındaki ilişkileri masaya yatırdığını hissederiz.

Mehmet Yılmaz'ın bu yazıya konu olan *Ben ve neB* adlı video çalışmasını da türdeşi olan pratiklerinden bağımsız olarak sinema tarihimizin önemli yönetmenlerinden Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu* filmiyle birlikte okumaya çalıştım. Gerek dönemleri gerekse türleri farklı olmasına karşın iki yaptın içerikte ve biçimde birbirine yakın durmaları *Ben ve neB*' in yorumuna farklı bir derinlik kazandırmaktadır.

Dünyada ulaşım ve iletişim araçların büyümesi, dünyanın küçülmesine, pek çok anlamda sınırların ortadan kaldırılmasına neden olmuştur. Korunaklı değerlerin, sınırların, inançların korumasız ve savunmasız bir hale gelmesi, yenedünyaya geçişte kimlik çatışmalarıyla beraber, sosyal gerilimleri de alevlendirmiştir. Çatırdayan değerler ve delinen sınırlar, iktidar alanları açısından bir varlık imtihanına da dönüşmüştür. Bu süreçte sanatın türleri üzerindeki keskin sınırlar da hızla bozulmaya, türler arası geçişlerin kapıları açılmaya başlandı.

Ben ve neB bu melez çağın sanat dilini anlamak adına son derece önemliyken, öte taraftan otoportrenin tanımı açısından da değerli bir tartışma başlatır. Sanatçının imajını emanet ettiği bir kamera ile sabitlediğimizde bu da bir *otoportre* olur mu? *Ben ve neB* bir otoportre midir? Sanatçıyla yaptığımız telefon konuşmasında, "*Ben ve neB*'i video biçiminde bir otoportre olarak düşündüm ve o niyetle gerçekleştirdim" demiştir. *Gece Yolculuğu*'na neden otoportre derken tereddüt ediyoruz? Nedeni, yönetmenin kendi düşüncelerini bir başkasının yüzüyle ifade etmesi olabilir mi? Bu, tartışmaya açık bir konudur.

İki çalışma aynı zamanda içinde yaşadıkları çağın da tanıklığını yapar. Toplumsal sorunlarımız ve bireysel yalnızlığımız, kimlik, benlik ve varoluşuna dair sancılarımız yapıtların ana iskeletini meydana getirir. Bununla birlikte sanatçı ve sanat eserinin neliği sorunu da her iki yapıtla cevabını bulur. Buna göre sanatın önemli işlevlerinden biri de toplumun ve bireyin hafızasını somutlaştırmaktır. Bu konuda, sadece ulaşılabilirlik açısından değil pratiklik açısından da *kamera* kuşkusuz sanatın en etkili araçlarından biridir günümüzde.

KAYNAKÇA

- 1- BAKER, U. (2015) "*Beyin Ekranı*" Derleyen: Ege Berensel, Birikim Yayınları, İstanbul
- 2- BENJAMIN, W. (2019) "*Pasajlar- Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*" YKY, İstanbul
- 3- BERGER, J. (2019) "*Görme Biçimleri*" Metis Yayınları, İstanbul
- 4- GASSET, O. Y. (2014) "*İnsan ve Herkes*" Metis Yayınları, İstanbul
- 5- GIDDENS, A. (2010) "*Modernite ve Bireysel Kimlik*", Say Yayınları, İstanbul
- 6- FRANCALANCI, E. (2012) "*Nesnelerin Estetiği*" Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- 7- IRWIN, E. (1991) "*Sanat ve İnsan*" MEB Yayınevi, Ankara
- 8- İPEK, Ö. (2019) "*İmgeler Arasında- Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine*" Doruk Yayın, İstanbul
- 9- KERSHAW, B. (2015) "*Radikal Performans*" Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- 10- Le BON, G. (1970) "*Kitlelerin Psikolojisi*" Alter Yayınları, Ankara
- 11- YILMAZ, M. (2013) "*Fotoğraf Resimdir*", Ütopya Yayınları, Ankara

İNTERNET KAYNAKLARI

- 1- ALBURY, W. R., WEİSZ G. M. "*Henri de Toulouse-Lautrec and medicine: A triumph over infirmity*" E.A: <https://hekint.org/2017/01/25/henri-de-toulouse-lautrec-and-medicine-a-triumph-over-infirmity/> E.T:16.11.2020
- 2- AŞKIN, M. "*Kimlik ve Giydirilmiş Kimlikler*" Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 10 , Sayı 2, Sayfalar 213 – 220, 2007 E.A: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunisosbil/issue/2820/38014> E.T: 05.10.2020

- 3- ESEN, H.. “*Gece Yolculuğu Filminde İletişimsizlik ve Yalnızlık*” Selçuk İletişim Dergisi, Cilt 4, Sayı 2, Sayfalar 175 – 185, 2006, E.A:
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/19011/200780> E T: 15.10.2020
- 4- YILMAZ, M. “*Yönetmen Olarak Sanatçı, Sanatçı Olarak Yönetmen, Resim Olarak Film*” (2019), <https://mehmetyilmazmehmet.com/2019/09/05/yonetmen-olarak-sanatci-sanatci-olarak-yonetmen-resim-olarak-film-mehmet-yilmaz/> E. T.: 25.11.2020
- 5- “Henri de Toulouse-Lautrec” E. A: https://www.wikiwand.com/fr/Henri_de_Toulouse-Lautrec E.T.: 17.11.2020