İDİL

BİR SAVAŞ YARASI OLARAK DİLSİZLİK: *ÇAMUR* VE *FLAŞBELLEK* FİLMLERİNDEKİ SESSİZLİĞE İDEOLOJİK BİR BAKIŞ

Şenol ÇÖM
Öğr. Gör. Dr. Selçuk Üniversitesi Tasarım Meslek Yüksekokulu, senolcom@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2611-3719

Hasan Hüseyin TOYDEMİR
Arş. Gör. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi, hasantoydemir@selcuk.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7208-4336

Çöm, Şenol ve Hasan Hüseyin Toydemir. "Bir Savaş Yarası Olarak Dilsizlik: Çamur ve Flaşbellek Filmlerindeki Sessizliğe İdeolojik Bir Bakış". idil, 96 (2022 Ağustos): s. 1151–1161. doi: 10.7816/idil-11-96-01

ÖZ

Söz ve sessizlik arasındaki ilişki tamamen zıtlıktan beslenen bir yapıda değildir. Bu iki kavram aynı zamanda birbirine içkin durumdadır. Bu nedenle her ikisinin yokluğu da diğerinin tam olarak varlığına işaret edemez. Sinema için de bu karmaşık ilişki oldukça zengin bir malzeme sunar. Konuşamayan, kendini sessizliğe hapseden karakterlerde sık sık karşımıza çıkan sessizlik, bireysel bir tercih olarak diyaloğa çok az yer veren yönetmenlerin filmlerinde de anlatının bir parçası olarak kullanılır. Ya da bütün gücünü diyaloglu sahnelerden alan filmler de buna bir örnektir. Bu çalışmanın konusu olan iki film de normalde konuşabilirken sesini kaybeden karakterlere odaklanmaktadır. Her iki filmin de yönetmeni olan Derviş Zaim, aralarında 17 yıl olmasına rağmen benzer kaderi yaşayan farklı karakterler üzerinden bir şeyler anlatmaya çalışmaktadır. Bu makalede yönetmenin 2003 yapımı Çamur ve 2020 yapımı Flaşbellek filmleri ideolojik olarak irdelenmiştir. Filmlerin ikisininde de sesini kaybeden karakterin asker olması, Kıbrıs ve Suriye gibi dönemin güncel konularını odağına alması yönetmenin ideolojik okumaya müsait bir söylemi olduğunu göstermektedir. Buradan hareketle çalışmada ideolojik film analiz yöntemi kullanılmıştır. Böylece filmlerin yüzeyinde yer alan söylem kadar örtük olarak daha derinde bulunan anlamların ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Her iki filmin de temel dayanak noktası savaş karşıtlığıdır. Zaman 2003 yerine 2020'dir, mekân Kıbrıs yerine Suriye'dir ama insanların savaşma, yok etme, kendinden olmayanı reddetme istekleri değişmemiştir. Sonuç olarak yönetmenin, savaşın olmadığı bir gelecek için umutlu olduğu ortaya konmuştur. Ve bunun da ancak savaşa hiç bulaşmamış çocuklarla mümkün olduğunu her iki filmde de vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Derviş Zaim, İdeolojik Film Analizi, Sessizlik, Çamur, Flaşbellek

Makale Bilgisi:
Geliş: 17 Haziran 2022 *Düzeltme:14 Temmuz 2022* *Kabul: 2 Ağustos 2022*

© 2022 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

İnsan hayatının dönüm noktalarından biri ilk kez konuştuğu an olarak kabul edilir. O zamana kadar bebeğin çıkardığı anlamsız sesler değerini yitirir ve bir dile ait olan ilk anlamlı kelime yeni bir dönemin başlangıcı niteliğindedir. Dünyaya geldiği andan itibaren konuşması beklenen insan için artık konuşmak varlığıyla eşdeğer olarak görülür. Ve insan söz söyleyebildiği ölçüde var olabilmektedir. Ama bu denli merkeze konulan söz, sessizliği de aynı derecede önemli kılmaktadır. Çünkü eğer insanın varlığı öncelikle sözün varlığı ise, aynı zamanda, kaçınılmaz olarak sessizliğin de varlığıdır (Le Breton, 2021: 23). Buradan hareketle insanın sessizliğini, bizzat insanı sözle var eden bakış açısının yücelttiği söylenebilir. Sadece konuşmaya odaklanan bir varoluşsal yaklaşım bile aynı ölçüde konuşulmayan anları da çözümlemek zorundadır: İnsanı konuşmaya iten şeylerin soruşturulması, susmaya iten şeylerin de aydınlatılması anlamına gelmektedir.

Bir konuşmadaki sessizlik anları çıkarıldığında sözün ifadesi eksik kalacaktır. Ponty'ye göre de: "…söz, her daim arka planında yer alan ve onu çevreleyen sessizlikten bağımsız düşünülemez. Sessizlik olmadan söz hiçbir şey ifade edemeyecektir. Bu nedenle söz, sessizlikle olan bağları ortaya çıkarılmadan açıklanamaz" (1977: 44). Ponty'nin cümlelerinden anladığımız kadarıyla, bir sözün anlamı, barındırdığı sessizlik oranında değerlendirebilir. Böylece sessizlik, sözler arasındaki boşluktan ziyade, onları daha anlamlı hale getiren zamansal bir kavram haline dönüşmektedir. Bu dönüşümün nedenini anlamak için sözün ve sessizliğin ortaya çıkış motivasyonlarına bakmak gerekir. Tomasello insandaki ilk ve en bariz iletişim güdüsünün talep etmek olduğunu söyler (2017: 75). Ona göre insan, yapmalarını istediği şeyleri birilerine yaptırmak için iletişim kurar. Bu iletişim biçimi söz ise, karşı taraftan ne istediğini konuşarak ifade edecektir. Sessizliğin de bir şeyler talep etme biçimi olabileceğini kabul ederek, aynı zamanda bir düşünme, gözlem yapma ya da dinlenme gibi amaçlar için de kullanılabileceği söylenebilir. Motivasyon olarak söz, ağırlıkla talep etmek üzerine kuruluyken, sessizlik çoğunlukla kişisel bir alan açma veya ihtiyaç giderme üzerine kuruludur.

Örtük Olanları Açığa Çıkarmak: İdeolojik Film Çözümlemesi

Sessizlik en az söz kadar ideolojik bir etkiye sahiptir. Söylenmeyene yüklenen anlamlar sözün keskinliğiyle yarışacak kadar güçlü olabilmektedir. Bu nedenle sessizliğin ideolojisini soruşturmak daha çok uğraş gerektirmektedir. Bu çalışmanın konusu da bu doğrultuda şekillendirilmiş; aynı yönetmene ait ve odağına sessizliği alan iki film irdelenmek üzere seçilmiştir. Bu bölümde ideolojik çözümleme yönteminin genel hatları çizilecek ve bu çalışma özelinde hangi yönleriyle kullanılacağı tarif edilecektir. Çözümlemeye geçmeden önce çalışmada kullanılacak yönteme ilişkin bazı önemli yaklaşımları hatırlatmakta fayda görülmektedir. Hem daha pratik hem de daha anlaşılır olması açısından film çözümlemelerinde ideolojik yaklaşımla hangi sorulara cevap arandığına odaklanırsak:

"Film açıkça ne ifade ediyor? Örtük olarak ne ifade ediyor? İnsanların birbirleriyle kurduğu ilişkiler ve bu ilişkilerin nasıl kurulması gerektiği konusunda ne önerilerde bulunuyor? Bireysellik önemli mi? Aile önemli mi? Film söz konusu değerler ile getirdikleri götürdükleriyle talep ettikleri konusunda, düz ve doğrudan bir yaklaşım mı sergiliyor? Bu değerler "doğal" olarak mı yansıtılıyor, eğer öyleyse neden? Film izleyicisinin değerlerini sarsıyor mu yoksa onları destekliyor mu? Neden? Filmin siyaseti ile izleyiciyi eğlendirme tarzı ne ölçüde çakışıyor? Kadınlar ve azınlıklar filmde nasıl yansıtılıyor, farklı ırklardan insanlar dışlanıyor mu?" (Corrigan, 2011: 124-125).

İdeolojik film eleştirisinin filmlere oldukça geniş bir perspektif içinde yaklaştığını ve filmlerin kültürel bir pratik alanı olarak, estetik, sosyoekonomik, tarihsel bir boyuta sahip olan bir anlamlandırma ve güdümleme aracı olarak ele alındığını söyleyen Özden de bu yaklaşımla cevaplanması gereken soruları şöyle sıralamıştır:

"Kültürel pratikler ve kültürel ürünler olarak sinema filmleri sinema seyircilerini nasıl bir ideolojik konumlandırma içine yerleştirmektedirler? İçinde bulundukları tarihsel dönem içindeki sınıfsal ilişkiler bağlamında çeşitli kültürel düşünceler ve değerler, toplumsal konumlar, ideolojik yansımalar filmlerde nasıl yeniden üretilmektedirler? Filmlerin kültürel birer metin olarak okunmaları aracılığıyla derinde yatan ideolojik koşullandırmalar ve imalar nasıl ortaya çıkarılabilirler? Filmler egemen ideolojinin yeniden üretilmesinde nasıl bir işlev görmektedirler? Filmler gerçek yaşamı yansıtmaktan çok kendi gerçeklik anlayışlarını sinema seyircisine nasıl kabul ettirmektedirler?" (2014: 165-167).

Bu yaklaşımlardan anlaşıldığı üzere ideolojik film çözümlemesi filmlerde yüzeyde olanlar kadar daha örtük olan mesajlar ve anlatı öğeleriyle de ilgilenmektedir. Bu çalışma kapsamında ideolojik yaklaşım iki amaçla kullanılacaktır. Hem filmlerdeki açık ve örtük mesajların çözümlemesi yapılacak hem de filmlerin ideolojik bakışının film biçimine yansımaları ortaya konacaktır.

1.1. *Çamur* (2003) Filminin İdeolojik Çözümlemesi

1.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Derviş Zaim

Senarist: Derviş Zaim

Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran

Kurgucu: Francesca Calvelli

Oyuncular: Mustafa Uğurlu (Ali), Yelda Reynaud (Ayşe), Taner Birsel (Temel), Bülent Emin Yarar (Halil), Tomris İncer (Oya), Ümit Çırak (Mahir), Ali Düşenkalkar (Ahmet)

Konusu: Kıbrıslı bir Türk olan Ali, askerliğini yaparken gizemli bir şekilde konuşma yetisini kaybeder ve güneş hassasiyeti başlar. Bu nedenle daha basit ve yorucu olmayan, tuz gölünün yakınlarındaki bölgeyi koruması için nöbet görevine verilir. Orada insanların şifa bulmak için geldiği bir çamur ve kuyu bulunmaktadır. Nöbeti boyunca kendisinden çamur isteyen insanlara yardımcı olan Ali, geri kalan zamanında da kuyudan eski heykeller çıkarmaya başlar. Aslında eskiden insanların şifa bulmak için geldiği ve iyileşmesini istedikleri uzuvlarının heykellerini gömdükleri bir yerdir orası. Ali sesini geri kazanmak için çamurun şifasına inanmaya başlar. Diğer taraftan aile dostu Temel de Rum ve Türk tarafları arasındaki barışa ön ayak olmak için ilginç projeler hazırlamakta ve bunun için her iki tarafın insanlarından da yardım almaktadır. Ali'nin kız kardeşi Ayşe ise tüp bebek uzmanı olarak çalışmakta ve nişanlısı Halil'le evlilik planları yapmaktadır. Halil ise Ali'nin kuyudan bulduğu eski heykelleri yasadışı yollarla satmanın yollarını aramaktadır. Bütün bu olaylar yaşanırken, Rum ve Türk tarafları arasında ara ara gerilim yükselmekte ve sınır bölgelerinde ateş açılmaktadır.

1.1.2. Filmin Çözümlemesi

Çamur filmi Kıbrıs'taki askeri bir garnizonda, komutanın askerlere güncel durumla ilgili bilgi verdiği sahneyle açılır. Son zamanlarda Rumların yeniden silahlandıkları bilgisini paylaşan komutan: "Hazırlıklı olmalıyız!" diye bağırır ve askerler de tekrar ederler. Yakın çekimde filmin başkahramanı Ali'nin de bağırdığı görülür ve sonrasında Ali baygınlık geçirir. Uyandığında Ali konuşamaz. Sonrasında klarnet çalarken bir kez daha bayılan Ali, güneş altında fazla durunca da fenalık geçirir. Yönetmen Zaim'in, filmini, bir askerin sesini kaybetmesiyle sonuçlanan bu sahneyle açmasının örtük bir anlam taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide hastalığı bir metafor olarak seçerek bireyle toplum, bireyle tarih, bireyle mitler hususunda düşüncelerini tartışmak istediğini söyleyerek de (Zaim, t.y.) bu fikri desteklemektedir. Filmin henüz başında bireyle askeri sistem arasına mesafe koymuştur. Filmin ana karakterini ve izleyicisini, askeri sistemin içerisinden çıkarıp uzak bir bölgeye, tek başına kalıp kendi çözümünü (şifasını) arayacağı bir yolculuğa sürüklemiştir.

Yönetmenin, bu tercihiyle, barışın askeri düzen içerisinden çıkacağına ihtimal vermediğini de düşünebiliriz. Bu yüzden izleyicisini, neredeyse herkesin kendi hastalığının (derdinin) çaresini aradığı, savaşla ya da barışla, iki taraf arasındaki politik gelişmelerle çok da alakadar olmadıkları kişisel bir hikâyeye yöneltir. Ali, tek başına nöbet tuttuğu o tenha yerde, o kuyunun içinde sadece kişisel ihtiyaçlarını gidermek için uğraşmaktadır. Ama izleyici, Ali'nin çamurların içinden çıkardığı her heykelle geçmişle daha çok bağ kurmaktadır. Öncesinde öğrendiğimiz kadarıyla, Kıbrıs Türklerinin intikam için öldürdüğü Rumlar çamurun oraya gömülmüştür. Temel de bunun vicdan azabıyla o bölgeye yaklaşamamaktadır. Bize verilen bu bilgiler doğrultusunda, Ali'nin o çamur kuyusundan çıkardığı her heykel parçasında, aklımıza öldürülen Rumların gelmesi beklenmektedir. Bu nedenle o çamur ve heykel dolu kuyuyla Ali'nin kişisel meselesinin yanında filmin ve yönetmenin de toplumsal ve ideolojik bir meselesi bulunmaktadır. Geçmişte insanlara mezar olan o çamur, şimdilerde şifa kaynağı olarak görülmektedir. Zaim de bunu filmin merkezine koyarak şunu söylemeye çalışmaktadır: Geçmişinle yüzleşmeden (kuyuya inmeden) ve onunla bütünleşmeden (çamuru vücuduna sürmeden) iyileşemezsin. Çünkü o çamur sana şifa vermeden önce seni tıpkı geçmişte yaptıkların gibi lekelemekte, işaretlemektedir. Daha net bir ifadeyle, karakterlerin içindeki karanlığı dışarıdan görünür hale getirmektedir.

Filmdeki karakterler ve mekânlar arasında organik bir bağ olduğu da söylenebilir. Sadece çamur değil evler, tuz gölü, askeri ve tıbbi mekânlar karakterlerin iç dünyalarından bağımsız düşünülemeyecek şekilde seçilmiş ve tasarlanmış hissi vermektedir. Köstepen'e göre de Derviş Zaim heykeller ve mekânlar arasında mekik dokuyan bireylerle, toplumun bir mekânın tarihi ve hafızası ile kurduğu ilişkiyi ortaya koymaktadır (2003: 86). Benzer bir bakış açısı da filmdeki hastalıkla mekânın bağını sorgulamaktadır: "Zaim, hastalık metaforu üzerinden Kıbrıs sorununa eğilirken tüm karakterleri –tabii ki mekânı da- psikolojik yahut fiziksel bir hastalık dâhilinde yorumlamış ve her biri üzerinden Kıbrıs sorunun yarattığı etkileri gözlemlemiştir" (Pay, 2009: 51). Ayrıca mekânlar kadar, mekânları oluşturan "öz"ler de önem taşımaktadır. Filmde, yeryüzü, su ve gökyüzü üçgeninde kurulan bir iletişim de söz konusudur. Yeşim'e göre *Çamur*'daki Ali'nin yüzü toprağa, Temel'in yüzü suya, Ayşe'nin yüzü ise ufka bakmaktadır (2003: 87). Filmin merkezinde yer alan bu üç karaktere kendi içlerindeki mücadele bağlamında üç farklı yol çizen Zaim, filmin hikâye akışına da aynı doğrultuda yön vererek finalde bu üç öğeyi aynı planda birleştirmeyi tercih etmiştir (Görsel 1).

Ayrıca bu planda dikkat çeken bir diğer öğe de kameraya daha yakın konumdaki yanmış ağaç dallarıdır. Filmdeki bu sahnenin sadece körü körüne bir "umut" üzerinden anlamlandırılmasına karşı çıkan yönetmen Zaim de kadrajın altındaki yanmış odunlara dikkat çeker ve ekler: "Ali ve Ayşe'nin bütün ailesi katliamda yok edilmiş… Ve orada yanmış odunlar var; yangının izleri hala oradadır. Umutsuzlukla ve umutla ilgili söyleyebileceğim şey de bu kadrajda yatıyor: 'Umut vardır ama abartılı umutlar insana büyük tuzaklar kurar' der bu film" (Öperli ve Yücel, 2003: 34). Yönetmenin bu sözleri hem geleceğe dair umutlara hem de geçmişte yaşanan acıların abartılı umutlardan doğduğuna dair göndermeler içermektedir.



Görsel 1. *Çamur* filminin final sahnesi

Çamur filminin söylemek istedikleri genel olarak kader olgusunun etrafında şekillenmektedir. Filmde, kuyudan çıkan Kybele heykeliyle özdeşleşen Ayşe karakteri hariç bütün ana karakterler içsel ve fiziki olmak üzere türlü hastalıklarla mücadele etmekte ve finalde hiçbiri kaderinden kaçamamaktadır. Film boyunca "iyileşmek" olarak ifade edilen şey aslında kadere karşı verilen mücadeleden başka bir şey değildir. Temel karakterinin içini döktüğü sahnede söylediği: "Özgürlük, kaderi yenebildiğimiz ölçüde vardır" cümlesi de böylece daha anlamlı hale gelmektedir. Filmin sonunda Ali ve Temel hayatlarını kaybederek bir anlamda özgürleşirler. Sonra Ayşe, kardeşinin spermlerini "Melek" isimli bir kadının yumurtalıklarıyla dölleyip embriyo haline getirerek kendi rahmine yerleştirir. Bu noktada, yukarıda Ayşe ile özdeşleştiğini belirttiğimiz Kybele'nin, "Tanrıların Anası ya da Büyük Ana" olarak anıldığını, kudretinin bütün doğayı kapsadığını ve doğanın bitki üretme gücünü temsil ettiğini (Grimal, 2012: 395) hatırlatalım. Final sahnesinde Ayşe'nin bir tarafında Kybele heykeli, diğer tarafında ona doğru koşan iki erkek çocuk görünür. İsimlerini öğrenemesek de bu çocukların Ali ve Temel'in özgürlüklerini temsil ettikleri söylenebilir.

Çamur, Rum-Türk gerilimi gibi oldukça hassas bir konunun etrafında gelişen bir hikâye anlatmaktadır. Fakat filmin politik olarak slogan atmak gibi bir niyeti olmadığı söylenebilir. Erdine'ye göre Zaim, hikâyeye ironik

bir bakış kazandıran ve böylece meselenin trajik yanını daha yenir yutulur kılan kara mizahtan yararlanmaktadır (2003: 69). Filmin mizahi tarafının özellikle Michael Galasso'nun bestelediği film müziğinden beslendiğini de belirtmek gerek. Zaim, oldukça politik bir konuyu kendi hikâyesinin yanına yerleştirir ve ana karakterlerinin içsel hesaplaşmaları üzerinden barış yanlısı bir söylem inşa etmeye çalışmaktadır. Ve mevzubahis olan politik meseleye olabildiğince insancıl bir perspektiften yaklaşmaktadır. Ali'nin sessizliğine ilişkin: "Konuşamayan bir başrol karakteri yaratmamın temelinde Kıbrıslı Türklerin uzun yalıtılmışlık tarihi vardır" (Öperli ve Yücel, 2003: 34) açıklamasını getirmesi de bu düşünceyi pekiştirmektedir.

Kendisi de Kıbrıslı olan yönetmenin, Kıbrıs meselesine oldukça "içsel" bir yerden bakmayı denediği söylenebilir. Hastalık motifini seçme sebebini açıklarken bu tutumu daha da net anlaşılmaktadır: "Çünkü Kıbrıs'ta yaşayan herkesin bu sorunu bir travma gibi algıladığını düşünüyorum. Ben de filmdeki hastalık motifini mevcut durumun bir metaforu olarak kullandım… Çamur bazen onları iyileştiriyor; bazen de başlarına olmadık belalar getiriyor. Çamurun ne zaman bela ne zaman iyilik getireceği neye bağlı? Sizin çamura olan etik yaklaşımınıza, güç ilişkileri içinde kendinizi ruhsal ve ahlaki olarak nasıl konumlandırdığınıza bağlı" (Öperli ve Yücel, 2003: 33-34). Savaş gibi şiddetin en kanlı hallerinden birine Zaim'in "ahlaki" açıdan yaklaşması bile filmin biçimine yansıyan mizahı açıklamaya yetmektedir. Rumların yaptıklarını katliam olarak adlandırarak geçmişteki acıları yâd eden yönetmen, onun karşılığının asla şiddet olmadığı söylemini film boyunca pekiştirmektedir. Bu anlamda ideolojik söyleminin filmin biçimine kara mizahla yansıdığı ve anlatmak istedikleriyle örtüştüğü de rahatlıkla söylenebilir.

1.2. *Flaşbellek* (2020) Filminin İdeolojik Çözümlemesi

1.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Derviş Zaim

Senarist: Derviş Zaim

Görüntü Yönetmeni: Andreas Sinanos

Kurgucu: Aylin Zoi Tinel

Oyuncular: Saleh Bakri (Ahmet), Sara El Debuch (Leyla), Ali Süleyman (Musa), Husam Chadat (Patolojist), Hanin Abaji (Şeza), Hedi Ömer (İsmail), Favaz Ömer (Taksici), Nadi Güler (Kaçakçı), Muhammed Rıfkı (Işid üyesi)

Konusu: Suriye'de Esad rejiminin askeri olan Ahmet, bir operasyon sırasında internet üzerinden videolar çekip paylaşan bir grup genci yakaladıklarında yanındaki askere gençlerin o kadar da kötü bir şey yapmadıklarını anlatmaya çalışırken boğazına gelen bir kurşunla yaralanır ve konuşma yetisini kaybeder. Ahmet çok istemese de onu masa başı bir göreve almaları için karısı Leyla, onun ağzından bir dilekçe yazar ve Ahmet'i "içeri" görevine alırlar. Sokaklarda sürekli Esad rejiminin karşıtı yürüyüşler yapılmaktadır ve çıkan çatışmalarda her gün onlarca insan hayatını kaybetmektedir. Ahmet'in yeni görevi de o insanların "normal" gerekçelerle öldüğünü göstererek fotoğraflayıp arşivlemektir. Ahmet yaptığı işten vicdan azabı duymaktadır. Bir taraftan da karısı Leyla ile çocuk sahibi olmak için tedavi arayışındadırlar. Ahmet görev icabı yaptıklarına katlanamaz ve Esad rejiminin yalanlarını ortaya çıkarmak için bir plan yapar. Çektiği fotoğrafları flaşbelleklere aktarır ve karısı Leyla'yla Türkiye'ye gelmeye karar verirler. Fakat Türkiye'ye gelen yol onlar için çok zorlu bir sürece dönüşecektir.

1.2.2. Filmin Çözümlemesi

Flaşbellek filminin merkezinde "hikâye anlatma" meselesi yer almaktadır. Henüz filmin başında bir baskınla yakalanan Esad rejimi karşıtı gençlerin yayınladıkları videolara hikâye anlatmaktan bahsederek başlamaları ve videoların yer aldığı bilgisayarın şifresinin "Şehrazad" olması boşuna değildir. *Binbir Gece Masalları*'nda hikâye anlatarak hayatta kalan kadının adıyla başlamıştır film. O halde kitabın girişinde yer alan cümleleri hatırlarsak:

"Ve sonra, eskilerin yaşam öyküleri, zamanımızda yaşayanlara örnek oluştursun; böylece bir kimse kendinden başkasının başına gelenleri öğrenerek, geçmişteki insanların serüvenlerini ve söylediklerini dikkatle göz önünde tutup onurlandırarak, kendini ıslah etsin! Ve daha geçmişin öykülerini, sonrakilere ders oluştursun diye saklayanlara da hamdolsun!" (Anonim, 1992: 22).

"Hikâye anlatarak hayatta kalmak" ya da hikâyeni anlatmak için yaşam mücadelesi vermek. Filmdeki rejim karşıtı grupların hikâyelerini anlatmaktan başka çareleri yok gibidir. Daha sonra da göreceğimiz üzere ölü bedenleri bile bir yalan üzerinden yitip gitmektedir. Yönetmen Derviş Zaim de filmin odağına bu insanların, hikâyelerini anlatmak için verdikleri mücadeleyi almıştır. Henüz filmin başında sesini kaybeden Ahmet'in peşinden izleyici de bu mücadeleye ortak edilir ve belki de Zaim'in filmografisindeki en hareketli film ortaya çıkar. Filmin perdeye yansıyan aksiyonu direkt olarak hikâyedeki aksiyonundan beslenmektedir. Hızlı bir şekilde tanıştığımız filmdeki ana karakterlerin hikâye boyunca durmaya vakitleri hiç yoktur. Bu anlamda söze Zaim'in en hareketli filmi demeden önce en hareketli senaryosu diyerek başlamak gerekmektedir. Filmin ideolojik söyleminin de aslında hikâyesindeki bu "hız"la başladığı ve boşluksuz akışıyla da sürekli canlı kaldığı söylenebilir.

Flaşbellek'in, Suriye hakkında ve oradan göçen insanlarla ilgili diğer filmlerden; "savaşın kendisine, olayların nasıl başlamış olabileceğine, Suriye'de ne gibi insani durumların, dramların yaşanmış olabileceğine değinerek" (Zaim, t.y.) ayrıldığını belirten yönetmen, filmin ideolojik tutumuyla ilgili de ipucu vermiş olur. Türkiye'de özellikle sosyal medyada, Suriye'li göçmenlerle ilgili "insan savaşta ülkesini terk eder mi?" sorusu sıklıkla gündeme getirilmekte ve Türkiye'de uzun süre kalmaları ve fazla sayıda göçmenin ülkede olmasıyla ilgili konular da gündemi yer yer meşgul etmektedir. Zaim'in bahsettiği farklılık da bu insanların hangi koşullarda ülkelerini terk etmek zorunda kaldıklarını gösterme çabası gibi okunabilir. Bu anlamda *Flaşbellek*, Suriye konusuna oldukça insani bir perspektiften yaklaşmaktadır. Ve bu durumu; Suriyeli halkın ülkelerinden kaçmalarını, hiç durmayan bir aksiyon içerisinde vererek de ideolojik tutumunu pekiştirmiştir.

Ahmet ve Leyla, filmin başlarında her ne kadar ülkedeki gelişmelerden haberdar olsalar da gündelik yaşamlarına devam etmektedirler. Sokaklarda gösteriler yapılmakta, Esad rejiminin kolluk kuvvetleri sokaklarda göstericileri katletmekte ve insanlar kaybolmaktadır. Ahmet ve Leyla ise çocuk sahibi olmak için doktorlarıyla görüşmekte ve her şey normalmiş gibi gelecek planları yapmaya devam etmektedirler. Ancak doktorlarının onlara geldiği gün yaşananlardan sonra bir şeylerin farkına varırlar. Doktor onların evinden çıktıktan sonra çatışmanın arasında kalmış ve darp edilmiştir, Ahmet ve Leyla bundan habersizdirler ama o sırada baygın haldeki bir çocuğu evlerine alırlar. Çocuk hayatını kaybeder ve cesedini dikkat çekmemek için bahçedeki kuyunun içine saklarlar. O ana kadar politik olarak pasif bir konumda olan, eylemde bulunmayan ya da fikir beyan etmeyen karakterler, artık yaşananları evlerindeki koltuklarından izleyemeyecekleri bir konuma gelmişlerdir.

Hikâyenin gidişatı için kırılma anını oluşturan bu gelişmeyle eşzamanlı olarak Ahmet dijital bir sese kavuşur. Leyla onun için telefona yazdıklarını seslendiren bir aplikasyon indirmiştir. Fakat ücretli bir uygulama olduğu için "bedava" olan kısmında sadece tek bir ses tonu bulunmaktadır: Barack Obama. Dönemin Amerika Başkanı olan Obama'nın sesi ücretsizdir. O andan itibaren Ahmet'in düşüncelerini Obama seslendirecektir. Ahmet'in suskunluğunun, Suriye halkının yaşadıklarını simgeleyen bir ülke mecazı olarak yorumlanabileceğini söyleyen yönetmen, kahramanın konuşamamasının *Flaşbellek*'in sinema diline de katkı sağladığına, görsel dramatizasyona ve Obama'nın sesinin kullanılmasındaki ironiye de zemin hazırladığına vurgu yapmıştır (Zaim, t.y). Politik olarak okunmaya oldukça elverişli olan bu detay, Suriye'de yaşananlar ve uluslararası siyaset arasındaki bağlantıya ilişkin filmdeki tek öğeyi de oluşturmaktadır.

Derviş Zaim, film boyunca politik slogan atma gereği duymamıştır. Sadece iki insanın, umutlarıyla (Türkiye'de daha iyi doktorların olduğundan ve çocuk sahibi olabileceklerinden bahsederler) yaptıkları bir yolculuğu anlatmaya çalışır. Ve onlara engel olanların/olmaya çalışanların hepsi savaşın fiziki aktörleridir. Yönetmen, savaşın meydana getirdiği acıları göstererek birilerini suçlamayı amaçlamamıştır. Savaşı kim başlatırsa başlatsın, savaşın sokaklara, evlere ve hayatlara dokunmadan gitmeyeceğini, bunun için suçlu aramanın da yeni savaşlar başlatmaktan başka bir sonucunun olmayacağını anlatmaya çalışmıştır. Ahmet ve Leyla'nın yollarını kesen IŞİD üyelerinin bir konteynerin içinde tuttukları İsmail isimli çocuk bu anlamda oldukça önemli bir karakterdir. Filmin finalinde Ahmet, elinde kalan bütün parasını kaçakçı bir adama verip aldığı silahla karısını ve İsmail'i kurtarmak için gittiğinde, başka bir grubun IŞİD üyelerini etkisiz hale getirdiğini ve sadece grubun liderini sağ bıraktıklarını görür. Onu da İsmail'e öldürtmeye çalışıyorlardır. O esnada oraya gelen Ahmet, sesini duyurmaya çalışır ama yapamaz, telefondaki uygulamadan Obama'nın sesiyle dener o da çok alçak kalır, telefonu fırlatır ve var gücüyle konuşmaya çalışır. Az da olsa sesine kavuşan Ahmet, İsmail'in elinin kana bulanmasına engel olmuştur. Filmdeki bu sahne Le Breton'un şu cümlelerini hatırlatır:

"*Sessizlik aslında simgeselliğe imkân tanır; koşulların kendi ritmini yakalayabilmesi, zemini kaybetmemek ve düşünebilmek için zamanı askıya alır. Dil silahı, böylelikle, sessizliğin yarattığı gerilimle tekrar doğrultulur" (2021: 79).*

Ahmet'in finale sakladığı sesi, silahı doğrultmak yerine daha güçlü bir etki yaratarak doğrultulan bir silahı indirtmeye yetmiştir. Filmin önceki bölümlerinde IŞİD üyeleri de İsmail'e başka bir adamı öldürtmeye çalışmış ama silahı elinden düşürünce kendileri halletmişlerdir. Yönetmen, masum bir çocuğun eline silah vererek birilerini öldürtmeye çalışma anını filmde iki kez kullanmıştır. Tekrarlanan bu sahne, hem iki tarafın da birbirinden farksız olduğunu, hem de savaşların nasıl başladığını dolayısıyla nasıl da bitebileceğini göstermesi açısından oldukça önemli bir yerde durmaktadır. Zaim, film boyunca koruduğu (savaş karşıtı) tarafsızlığını bu sahnelerde daha da açık hale getirmiştir. "Savaşın tek masumlarının çocuklar olduğu" söylemi oldukça bilindik olmasına rağmen Zaim, çocukların, aynı zamanda savaşların en kritik yerinde durduğunu göstererek bu klişeyi derinleştirmeyi denemiştir. Bir çocuğu, kendisine uygulanan şiddetten değil de onun bir başkasına uygulayacağı şiddetten koruma fikri, *Flaşbellek*'in temelini oluşturmaktadır. O yüzden filmin başından beri duyamadığımız Ahmet'in sesi o anda ortaya çıkmıştır. Zaim'in bu tercihi, filmi, anlattığı bölgeyle kısıtlı bir yapım olmaktan çıkarıp evrensel bir savaş karşıtlığı söylemine kavuşturmaktadır. Ve varsa filmin ideolojisi de bu söyleminde yatmaktadır.

Savaşın Susturduğu Kahramanlar: Derviş Zaim'in Konuşamayan Askerleri

"Ve belki de, söz ve iletişim çürümüştür"

Gilles Deleuze

Konuşmanın zaman içerisinde değerini yitirdiğinden bahseden Deleuze, söz söylemenin zamana yenik düştüğünü ve bunun, onun doğasında olduğunu dile getirmiştir (1995: 175). Tarihsel perspektifle bakıldığında bu düşünce, genel anlamda insanlık tarihi, özel manada ise kişinin hayatı bağlamında zaman ilerledikçe sözün nicelik olarak azalması anlamına gelmektedir. Bu farkındalığın nitelik olarak yansıması ise oldukça göreceli bir zemine dayanmaktadır. Tıpkı sözün kendisi gibi. "Söz bizi zamana yerleştirir" diyen Jacques Ellul da sonsuz sayıda yanlış anlamalar, yorumlamalar ve çağrışımlarla birlikte yaşamamızın sorumlusu olarak sözü göstermiştir (2015: 28). İletişimin kaynağı olarak vazgeçilmez gibi görünen söz, iletişimin aracı olarak ise oldukça sıkıntılı bir yere konumlandırılmıştır.

Çalışmanın konusu olan filmlere dönersek; her iki film de sözün yok olmasıyla başlamaktadır. Filmlerin ana karakteri olan askerler, hikâyenin henüz başında konuşma yetisini kaybetmektedirler. Farklı ülkeler, farklı savaşlar, farklı insanlar olmasına ve aradan geçen 17 yıla rağmen Derviş Zaim, başroldeki askerlerin sessizliğini, sözlerine tercih etmiştir. Bir yönetmenin iki filmi özelinde olmasa bile dikkat çekici bir detay olan bu ortak nokta, Zaim'in bilerek ya da farkında olmadan bir şeyler anlatmaya çalıştığını düşündürmektedir. Öncelikle her iki filmin de çekildikleri dönemde hassas konuları seçtiğini söylemek gerekmektedir. *Çamur* filmi, Annan Planı'nın taraflar arasında tartışıldığı ve sonrasında referanduma gidildiği (Kasım, 2007: 64) 2003 yılında gösterime girmiştir. *Flaşbellek* ise Türkiye için hala sıcaklığını koruyan Suriye İç Savaşı ve Suriyeli göçmenler üzerine bir hikâye anlatmaktadır. Zaim, iki filmin konusunu da güncel savaş ve politik meseleler üzerinden kurgulamıştır.

Filmlerin başlarında yaşanan konuşma kayıplarının, senaryo ya da hikâye açısından düşünülürse; bir "aksaklık" ya da sorun olduğu söylenebilir. Bu bakış açısı Le Breton'un "İletişim ütopyasının bildiği tek sessizlik, bir arızanın, makinedeki bir bozukluğun, iletimin durmasının sessizliğidir. Bu durumda sessizlik, bir arkeolojik kalıntı, henüz özümsenememiş bir iz halini alır" (2021: 9) cümlelerini hatırlatır. Buradan hareketle Zaim'in, her iki filmine de aynı "arıza"yla başlamayı tercih ettiği söylenebilir. Karakterlerin sessizliğinin de arkeolojik birer kalıntı olduğu varsayılırsa; filmin ideolojisinin de toprağı eşeleyerek gün yüzüne çıkarılabileceği iddia edilebilir. Filmlerdeki sessizliği biraz daha eşeleyerek başlayalım: "Sessizlik, sözün bittiği yerde başlar; ama söz bittiği için başlamaz. O zaman fark edilir olur" (Picard, 2022: 9). O halde yukarıda "sözün yok olması" olarak özetlediğimiz film açılışları hakkındaki söylemi düzeltmemiz gerekmektedir: Yönetmen her iki filmine de sessizliğin fark edilmesini sağlayarak başlamıştır. Zaim, gerçekten de karakterlerinin sesini kaybederek izleyicinin algısını söz ve sessizlik üzerinden harekete geçirmeyi başarmıştır.

Sesin insanlık tarihiyle bağlantılarını irdeleyen çalışmasında David Hendy'nin, savaş sesleri ve psikolojik etkileriyle ilgili tespiti önemlidir: "Gürültü artık sadece savaşa ait değil, insanların kendi kaderleri üzerinde giderek daha az denetime sahip oldukları modern dünyayı sembolize ediyordu" (2016: 269). Bu kayda değer düşünceden hareketle; *Çamur*'un Ali'si ile *Flaşbellek*'in Ahmet'inin sessizlikleri, sadece bir fark yaratmak için değil, film boyunca kontrolünü geri kazanmaya çalıştıkları kaderlerini de temsil etmektedir. Savaş onları sadece susturmamış aynı zamanda olduklarından daha da edilgen hale getirmiştir. Hendy'nin tespitindeki "modern" tarafı da eşelemek gerekmektedir. Modern iletişimin, savaş sonrası yıllarda Nazizm'in enkazı ve toplama kamplarındaki yaşam üzerine inşa edildiğini söyleyen Le Breton, moderniteyi de "gürültünün ortaya çıkışı" olarak tanımlamıştır (2021: 12-12). Kökenleri savaşa bağlı olan modernitenin iletişim anlamında verip verebileceği şey de ancak gürültüden ibarettir. Moderniteyi savaş ve gürültü üzerinden özetleyen bu bakış açısı, çalışmanın konusu olan filmlerin analizi açısından da oldukça önemlidir.

İki filmde de karakterler finale doğru seslerini geri kazanmışlardır. *Flaşbellek*'te bu an, hikâye kurgusu açısından daha işlevsel kullanılmıştır. *Çamur*'da bu iyileşme zamana yayılan bir süreç olarak verilir. Karakterin amacı filmin başından beri çamurla sessizliğine şifa bulmak olduğu için, Zaim, Ali için hızlı bir iyileşmeyi uygun görmemiştir. Böylece çamurun mucizevi (bir anda şifa veren) bir kaynak olmadığını da pekiştirmiştir. Anlam açısından, her iki karakterin de iyileşmiş olması; kaderlerinin kontrolünü yeniden ellerine aldıkları yönünde yorumlanabilir. *Flaşbellek* için yanlış bir yorum olmasa da *Çamur*'daki Ali, sesini geri kazandıktan sonra kaderine hükmedemez. Hatta sessizlik onun için daha çok özgürlük anlamına gelmektedir. Vicdanıyla hesaplaşamadığı için sesine kavuşmak ona bir gelecek vadetmemiştir. Ahmet ise haksız yere öldürülen binlerce insanın gerçek hikâyelerini anlatmak gibi kutsal bir amacın peşinden gitmektedir. Bu nedenle de sesini geri kazanmak ona; hikâye anlatıcısı olmayı vadetmektedir. Bu noktada Zaim'in kaderci bir perspektiften konuştuğu söylenebilir.

Ahmet'in hikâyesi açısından sessizlik, biriken ve zamanı gelince patlayan bir şeye dönüşmüştür. Ahmet'in, hikâyelerini anlatacağı insanları temsil ettiği düşünülürse, sessizliği onların sessizliği, sesi de onların sesi olarak var olabilmiştir. Ahmet, gerçekleri anlatmaya karar verdiği anda kendisini Esad rejiminin temsil etmediğini haykırmıştır. Ama bu çığlığın sesi ancak finalde duyulabilmiştir. "Bu sessizlik bir anlamda kendini temsil edenlerden öç alma anlamına gelmektedir" (Baudrillard, 2010: 27). Ahmet, Suriye'nin sessiz çoğunluğunu temsil etmektedir. Bu nedenle Zaim'in finalde onu sesine kavuşturması, bir klişe olarak okunabileceği gibi ideal bir gerçeklik düşüncesi olarak da görülebilir. John Biguenet, "sessizliği bir varış noktası olarak düşünürsek hayal gücümüzün azizliğine uğramış olacağımızı" söylemiştir (2021: 11). Zaim, Ahmet'in hikâyesinin sonunda sessizliğe varmak istememiştir çünkü onun temsil ettiği insanların sessizliğe değil sese ihtiyaçları olduğunu düşünmektedir.

İdeolojinin sanat yoluyla nasıl var olabileceğini ve inşa edileceğini soruşturan Otto Rank, sanatçının; kolektif ideolojiyi kişisel yaratıcılığı için kullanarak eserinin olduğu kadar kendi bireysel ölümsüzlüğünü de elde edebildiği sonucuna varmıştır (2022: 82). Derviş Zaim, hem dünya görüşü olarak hem de sinema anlayışı olarak şiddet söylemine karşı olduğunu dile getirmiştir. Kendisine eski filmlerinde değiştirmek istediği şeylerin olup olmadığı sorulduğunda: "Filmlerimde bana azap çektirecek derecede hatalarım yok. Mesela, şiddeti kutsayacak, onu fetişleştirecek bir iş yapmadım… Rahat uyuyorum." cevabını vermiştir (Deniz, 2009: 91). Bu cevabından anlaşıldığı kadarıyla, Zaim için şiddeti göstermemek ya da şiddeti doğuracak bir film çekmemek, sanatsal kaygılarından önde gelmektedir. Onun için savaş karşıtlığı, bir filmin söyleminden daha fazlasıdır. Bu nedenle bu çalışmanın konusu olan filmlerdeki ideolojik söylemin samimiyeti önemlidir. Rank'in bahsettiği sanatçının ideolojisi ile kolektif ideolojinin uyumu noktasında; Zaim'in kolektif ideolojiyi düşünerek bir söylem geliştirmediği söylenebilir. Her iki filmde de politik olarak oldukça hassas konulara değinmektedir ve ikisinde de temel ortak nokta savaş karşıtlığıdır. Bu görüş her ne kadar kolektif ideolojinin söylemi olarak okunabilse de; *Çamur* filmindeki KKTC-Rum sorunu ve *Flaşbellek*'teki Suriyeli göçmenler sorunu Türkiye'deki kolektif ideoloji bağlamında bu kadar net bir söyleme indirgenememektedir. Dolayısıyla yönetmenin, bu ideolojik söylemi kolektife yaslanarak üretme çabası içinde olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Ama bu tutumla ilgili olarak aksi yöndeki düşünce de oldukça olumlu görülebilir. Sonuçta bu bakış açısı, "savaş karşıtlığı"nın kolektif ideoloji olduğunu kabul etmek anlamına gelmektedir ve bunun, sanatçının bireysel ideolojisiyle bağdaşması oldukça normaldir. Bütün bu görüşlerin ışığında gerek kolektif gerekse sanatçı özelinde; sessizlikten söze giden bir yolculukla her iki filmin finalinde de ideolojik olarak ölümsüzleşen bir söylem ve sanatçı bulunduğu söylenebilir.

Sonuç

Sessizlik, etkili bir tavır olmasına rağmen sonsuz bir sessizlik hiçbir şeye etki edememektedir. Sessizlikle söz arasındaki ilişki tam da bu çelişkiden beslenmektedir. Söz de sessizlik de birbirlerinin yokluğunda güçlenmekte ama birbirlerine dönüşmeden de bir sonuca varamamaktadır. Bu nedenle sessizliğin gücü ancak sonrasında gelen bir sözle anlam bulmaktadır. Derviş Zaim'in, *Çamur* ve *Flaşbellek* filmlerinde bu görüşü savunduğunu söylemek aşırı yoruma kaçabilir ancak sessizlik ve söz arasındaki bu ilişkiden beslenen bir olay örgüsü kullandığı rahatlıkla söylenebilir. İki filmin başında da kahramanlarının konuşma yetilerini ellerinden alan yönetmen, filmlerin finaline doğru geri vermektedir. Film boyunca sessizliğine şahit olunan iki karakterin konuştukları zaman söyledikleri ya savaşın acılarıyla ilgilidir ya da -Flaşbellek için sadece bir çığlıktan ibaret- savaşın daha fazla acıya neden olmasını engellemek içindir. Zaim, insanlık tarihi boyunca sürekli olagelmiş savaşın, sadece sessizlikle son bulmayacağını düşünmektedir. Bu nedenle karakterlerine, bir şeyleri değiştirebilmeleri için seslerini geri vermiştir. Çünkü artık onlar, sessizliği de tatmış birer kahramandırlar. O yüzden cümleleri de sözlerinin etkileri de farklılaşmıştır.

Filmlerin ideolojik olarak anlattıkları, ister istemez toplumun ahlaki süzgecinden de geçmektedir. Bu nedenle filmin ya da yönetmenin ideolojisi kolektif ideolojiyle ilişki içerisindedir. Bu ilişkinin sonuçları da yaşanan çatışmadan ya da uyuşumdan beslenmektedir. *Çamur* ve *Flaşbellek* filmleri için ideolojik ilişkinin kaynak terimleri savaş karşıtlığı ve umut olarak özetlenebilir. Her iki film de finalde izleyicilerine geleceğe dair umutla veda etmişlerdir. Karakterlerinin umut motivasyonları farklı olmasına rağmen filmler benzer (hatta aynı) kodları kullanmışlardır. Her iki filmin finalinde de çocuk metaforu kullanılmıştır. *Çamur*'da ismini bilmediğimiz çocuklar, *Flaşbellek*'te ise İsmail, umudun temsilcisi konumundadırlar. İdeolojik olarak her iki filmin de savaş karşıtı olduğu düşünülürse, bahsi geçen umut, savaşın olmadığı bir geleceğin vaadi olarak resmedilmiştir. Derviş Zaim aralarında 17 yıl olmasına rağmen savaş karşıtlığı üzerine benzer karakterler ve benzer umutlarla iki ayrı ama bir o kadar da aynı film çekmiştir. Öldürmenin karşılığının öldürmek olmaması gerektiği, her iki filmde de altı çizilen önemli mesajlardandır. Savaşların son bulması için "ölüme hiç bulaşmamış" çocuklar gereklidir. Savaşın bazı "coğrafyaların kaderi" olduğu söyleminin oldukça popüler olduğu bir çağda Derviş Zaim hala aynı umutla film çekmektedir. Yönetmenin bu tavrı, karakterleri Ali ve Ahmet'in, filmlerin finalinde yeniden seslerine kavuşarak şiddete engel olma çabalarını daha anlamlı hale getirmektedir. Belki de karakterlerinin isimlerini, Türkiye'de ilk akla gelen isimlerden seçmesinin de bir anlamı vardır. Yönetmen, karakterlerine isimleri üzerinden bir anlam yüklemek yerine, izleyiciye onların isimleri üzerinden bir misyon yükleme peşinde de olabilir. Savaş karşısındaki sessizliğin, o sessizliğe ortak olan herkesi lekelediğini 2003 yılında "çamur"la tasvir etmeye çalışmış ve aradan geçen 17 yılda hiçbir şeyin değişmediğini gördüğünde; "bellek"leri tazelemek istemiş de olabilir. Bu ve benzeri "aşırı" ihtimaller türetilebilir. Tutarlı ya da gerçek olmaları bir tarafa, kulağa tamamen saçma da gelebilirler. Ancak türetilen bu saçmalıkların hepsinin ortak noktası "savaş karşıtlığı" içermesidir. Bu da sinemanın, ideolojik olarak toplum üzerinde bir tasavvur alanı inşa ettiğinin göstergesi olarak yorumlanabilir. Söylem, olay örgüsü ya da biçimsel olarak ne kadar klişe olursa olsun Derviş Zaim'in, savaşsız bir dünya düzeni üzerinden "hikâyeler anlatma" isteği; konuşulmayı ve tartışılmayı hak etmektedir.

Kaynaklar

Anonim (1992). *Binbir Gece Masalları*. (Çev. A. Şerif Onaran). İstanbul: Afa Yayınları.

Baudrillard, Jean (2010). *Sessiz Yığınların Gölgesinde*. (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Biguenet, John (2021). *Sessizlik*. (Çev. B. Sabanoğlu). İstanbul: İthaki Yayınları.

Corrigan, Timothy (2011). *Film Eleştirisi El Kitabı*. (Çev. A. Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları.

Deleuze, Gilles (1995). *Negotiations 1972-1990.* (Çev. M. Joughin). New York: Columbia University Press.

Deniz, Tuba (2009). Derviş Zaim'le Söyleşi: "Yapmaya Çalıştığım Sinemada Değer Üretme Çabası Var". A. Pay (Haz.), *Yönetmen Sineması: Derviş Zaim*. (s. 75-93). İstanbul: Küre Yayınları.

Ellul, Jacques (2015). *Sözün Düşüşü*. (Çev. H. Arslan). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Erdine, Senem (2003). "Çamur Çek, İzi Kalsın". *Popüler Sinema Dergisi*, Sayı: 102, s. 68-71.

Grimal, Pierre (2012). *Mitoloji Sözlüğü*. (Çev. S. Tamgüç). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Hendy, David (2016). *Sesin Beşeri Tarihi*. (Çev. Ç. Çıdamlı). İstanbul: Kolektif Kitap Yayınları.

Kasım, Kamer (2007). "Soğuk Savaş Dönemi Sonrası Kıbrıs Sorunu". *Gazi Akademik Bakış Dergisi*, Sayı: 1, s. 57-72.

Köstepen, Enis (2003). "Her Derde Deva Çamur". *Altyazı Sinema Dergisi*, Sayı: 23, s. 86-87.

Le Breton, David (2021). *Sessizlik Üzerine*. (Çev: Z. Turan). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Öperli, Nadir ve Yücel, Fırat (2003). "Vizyon Söyleşi: Derviş Zaim". *Altyazı Sinema Dergisi*, Sayı: 22, s. 32-34.

Özden, Zafer (2014). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Pay, Ayşe (2009). Derviş Zaim Sinemasında Kurgu Oyunları: Çamur. A. Pay (Ed), *Yönetmen Sineması: Derviş Zaim*. (s. 41-56). İstanbul: Küre Yayınları.

Picard, Max (2022). *Sessizliğin Dünyası*. (Çev. A. Faruk Çağlar). İstanbul: Albaraka Yayınları.

Plutarkhos (2019). *Gevezeler ve Meraklılar*. (Çev. G. Aker). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Ponty, Maurice Merleau (1977). *Signs*. (Çev. R. McCleary). Illinois: Northwestern University Press.

Rank, Otto (2022). *Sanat ve Sanatçı: Yaratma Dürtüsü ve Kişilik Gelişimi*. (Çev. O. Düz). İstanbul: Albaraka Yayınları.

Tomasello, Michael (2017). *İnsan İletişimin Kökenleri*. (Çev. G. Koca). İstanbul: Metis Yayınları.

Yeşim, Orkun (2003). "Derdini Deş, Metaforunu Göm". *Altyazı Sinema Dergisi*, Sayı: 23, s. 87.

İnternet Kaynakları

Zaim, Derviş. "Derviş Zaim'le Söyleşi: Çamur Filminin Oluşmasına Etki Eden Kaynaklar". https://www.derviszaim.com/film/camur/ (Erişim Tarihi: 28.07.2022).

Zaim, Derviş. "Yönetmen Görüşü: Ahmet'in Suskunluğu". https://www.derviszaim.com/film/flashbellek (Erişim Tarihi: 28.07.2022).

İDİL

MUTENESS AS A BATTLE WOUND: AN IDEOLOGICAL VIEW TO THE SILENCE IN *MUD* AND *FLASH DRIVE* FILMS

Şenol ÇÖM, Hasan Hüseyin TOYDEMİR

ABSTRACT

The relationship between word and silence is not in a structure that is completely nourished by the contrariety. These two concepts are also immanent to each other. Therefore, the absence of both cannot indicate the exact presence of the other. For cinema, too, this complex relationship offers a very rich material. The silence that we often encounter in characters who cannot speak, who confine themselves to silence, is also used as part of the narrative in the films of directors who, as an individual choice, give little space to dialogue. Or movies that take all their power from scenes with dialogue are an example of this. The two films that are the subject of this study also focus on characters who lose their voice while they can normally speak. Derviş Zaim, the director of both films, is trying to tell something through different characters who have experienced similar fates, despite the fact that there are 17 years between them. In this article, the director's Mud (2003) and Flash Drive (2020) films are examined ideologically. The fact that the characters who lost their voice in both of the films are a soldiers, and that director focuses on current issues of the period such as Cyprus and Syria shows that he has a discourse that is suitable for ideological analysis. Based on this, the ideological film analysis method was used in the study. In this way, it is aimed to reveal the meanings that are deeper, as implicit as the discourse on the surface of the films. The mainstay of both films is the pacificism. The time is 2020 instead of 2003, the place is Syria instead of Cyprus, but people's desire to fight, destroy, reject what is not their own has not changed. As a result, it was revealed that the director is hopeful for a future without war. And it is emphasized in both films that such a future is possible only with children who have never been involved in war.

Keywords: Derviş Zaim, Ideological Film Analysis, Silence, Mud, Flash Drive