

Sinemasal Diyalektik ve Melez Anlatı Bağlamında *İçimdeki Yangın*

Çiçek Topçu

Antalya Akev Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0002-9273-2529>

cicektopcu@outlook.com

Öz

Çoklu bir perspektiften bir sinema filmi okuma çabası güden bu çalışmanın konusu, Denis Villeneuve imzalı *İçimdeki Yangın* (2010) filminin, filmsel iskeleti bağlamında parçalara bölünüp, yeniden birleştirilmesi üzerinedir. Bu amaçla, özü itibarıyla birbirini dışlayan, fakat ortaya çıkış ekseninde değerlendirildiğinde birbirinin altyapısını oluşturan Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema kavramlarının ana hatlarının ve düşünsel özelliklerinin bir diyalektik sağlanarak açıklaması, söz konusu film üzerinden yapılmaktadır. Bu çıkış noktasından hareketle, filmin özellikleri ile Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'nın anlatı özellikleri ilişkilendirilerek, bütünsel ve çoklu bir bakış sunmak amaçlanmıştır. Filmin hangi anlatı kalıbına dâhil olduğunu anlamaya yönelik nitel desende tasarlanan çalışmada *İçimdeki Yangın* filminin, farklı uylaşımların sınırlarını aşındıran melez bir anlatıya sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Sinemada her biri kendi bağımsızlığını ilan eden üç anlatı kalıbının muhafazakârlığına da keskin bir göndermede bulunan bir yapım olarak *İçimdeki Yangın*, bir aradallığın uyumunu, anlatı kalıplarının birbiri arasındaki diyalektiğiyle sunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Birinci Sinema, İkinci Sinema, Üçüncü Sinema, melez anlatı, sinemasal diyalektik

■ ■ ■ ■ ■

Makale geliş tarihi: 22.2.2021 ■ Makale kabul tarihi: 5.7.2021

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ © 2022 ■ 9(2) ■ güz/autumn: 408-433

Araştırma Makalesi ■ DOI: 10.24955/ilef.1031679

Incendies in the Context of Cinematic Dialectics and Hybrid Narrative

Çiçek Topçu

Antalya Akev Üniversitesi Faculty of Art and Design

<https://orcid.org/0000-0002-9273-2529>

cicektopcu@outlook.com

Abstract

This study offers a multilevel reading of Denis Villeneuve's film *Incendies* (2010) through the lens of its filmic framework and a deconstruction and reassembling of the film itself. It begins by using the film to provide a dialectical explanation of the main lines and intellectual features of the First, Second, and Third Cinema movements, which succeeded one another but are essentially mutually exclusive. It then connects the features of the film with the narrative features of each of these movements to arrive at a holistic and multi-perspective account of the film. Through a qualitative assessment of which of the film's features are associated with each of these different movements, the study concludes that the film *Incendies* has a hybrid structure that erodes the boundaries between different conventions. While underlining the conservatism of the narrative patterns of these three mutually independent cinematic movements, *Incendies* nevertheless brings them together in way that highlights their dialectic harmony.

Keywords: First Cinema, Second Cinema, Third Cinema, hybrid narrative, cinematic dialectics

■ ■ ■ ■ ■

Received: 22.2.2021 ■ Accepted: 5.7.2021

<http://ilefdergisi.ankara.edu.tr>

ilef dergisi ■ © 2022 ■ 9(2) ■ güz/autumn: 408-433

Research Article ■ DOI: 10.24955/ilef.1031679

Anlatı, herhangi bir hikâyeyi örgütlemek için kullanılan stratejilere, kodlara ve uylarımlara göndermede bulunup (Wright 2006, 21), günlük yaşantımızda her daim karşılaştığımız bir olgunun ifadesidir. Sinema, her film için farklı anlatı kurallarının benimsenip ayrı anlamlandırma stratejilerinin geliştirildiği bir sanattır. Kimi zaman kişileri gerçek yaşamından koparıp i dünyasına çeken, kimi zaman da tek mesajda aynı etkiyle büyük kitleleri harekete geçiren ve ifade gücünün sınırsızlığını son noktasına kadar kullanan sinema, bir sav ileri sürüp, söz söylemenin etkili bir yoludur. Söz konusu sav, hangi tür film olursa olsun onun yapılış gayesini oluşturur. Öyle ki bu gaye, farklı anlatı kalıplarıyla sunulur. Böylelikle “her film politiktir; fakat her film, aynı tarzda politik değildir” diyen Wayne için de (2017, 11), maddi ve kültürel kaynakların eşitsizliğine ve bu eşitsizlikten kaynaklanan meşruiyet ve statü hiyerarşisine göre anlatısal kategorizasyon başlar.

Sözü edilen anlatı kategorizasyonu, aslında zincirleme olarak birbirini meydana getiren ve hatta bir adım ileri taşırsak, birbirine karşı muhalefet oluşturma amacıyla oluşan anlatım türlerini kapsar. Bu nedenle nc Sinema kavramının iyi anlaşılması, Birinci Sinema’nın ve İkinci Sinema’nın özelliklerinin ve de varlık gösterdiği zaman ve koşulların iyi anlaşılması ile doğrudan ilişkilidir. Zira söz konusu anlatı kalıplarının arasındaki her fark, o

anlatı kalıplarının oluşumuna esas zemini oluşturur.

Öte yandan, sinema ve siyaset ilişkisi öylesine birbirine bağlıdır ki, bir filmi izlerken çekildiği döneme ait yansımaları görmemek mümkün değildir. Bu noktada, toplumsal evrilmeleri açıklayabilmek anlamında sinema, temel belirleyen konumundadır (Ferro 2017, 17). Buna koşut olarak, sinema bir sanat konumunda yer almaya başladığında, beyaz perde, fikir aşıl原因 ve yüceltmelerde bulunan mesajlarla kaplanır. Bu bağlamda, önsözünde (...arı haliyle sinema, birkaç cesur insanın çabalarıyla yaşar...) yazan Arnheim için de sinema; bir gerçeğin sanatsal betimlemesidir ve bu betimleme, toplumsal pratiklerdeki sınırlı fikirlerin, sinemanın teknik donanımları ile yoğurulmasından sağlanır (2010, 9-10).

Çalışmada, özü itibariyle birbirini dışlayan, fakat ortaya çıkış ekseninde değerlendirildiğinde birbirinin altyapısını oluşturan Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema kavramlarının ana hatlarının ve düşünsel özelliklerinin bir diyalektik sağlayarak açıklanması hedeflendi. Bu amaçla, temelde iki ayak üzerine inşa edilen araştırmamızın ilk ayağında, söz konusu anlatı unsurlarının öne çıkan özellikleri açıklandı. Çalışmamızın kilit noktasını oluşturan ikinci ayağında ise, *İçimdeki Yangın*¹ filminin özellikleri ile Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'nın anlatı özellikleri ilişkilendirilerek, bütünsel ve çoklu bir bakış sunmak amaçlandı. Bu çıkış noktasından hareketle çalışma nitel desende tasarlandı. Nitel çalışma yöntemlerini keskin çizgilerle birbirinden ayırmanın imkânsız olduğunun (Biryıldız 2012, 51) ve hemen hepsinin belli başlı unsurları bir araya getirerek yeni yöntemler ortaya koyduğu gerçeğinin referansıya işe başlanılan çalışmada (Neuman 2007, 119), farklı söylemleri birlikte sunarak, metnin altına iliştirilmiş dili yakalayabilme amacı güden görsel metin çözümlemesi yöntemine başvuruldu (Bazin 1995, 27). İlk bakışta, politik bir fonda geçen olay örgüsü bakımından Üçüncü Sinema anlatısına dâhil edebileceğimizi düşündüğümüz, ancak ayrıntılı ele alındığında, Birinci ve İkinci Sinema anlatı unsurlarıyla da şekillenen bir yapıya sahip olduğunu anladığımız *İçimdeki Yangın* filminin hangi anlatı kategorisine dâhil olduğu ya da mutlaka bir anlatı kalıbına dâhil edilmesinin mümkün olup olmadığı sorgulandı. Söz konusu sorunsaldan hareketle, farklı kalıpları bir arada sunma ve filmin örtülü söylemlerini açığa vurma niyeti, çalışmaya ilham kaynağı oldu. Bu niyet ekseninde, *İçimdeki Yangın* filmi, Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'nın anlatı kalıpları

• • •

1 Türkçe'ye *İçimdeki Yangın* olarak çevrilen filmin esas adı Yangınlar (*Incendies*) olup, Kanada Sony Pictures Classics yapımcılığında çekilmiştir. Film 131 dakika sürmektedir.

çerçevesinde tartışılarak, bu anlatı kalıplarına ait unsurların bu filmde hangi niyetle, nasıl inşa edildiği ortaya konuldu.

Sinemanın Egemen/İdeolojik Dili: Birinci Sinema

Tıpkı Aristoteles'in ifade ettiği gibi hikâyesi güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlanan (Aristoteles 2011, 34) anlatı örgüsü, sinemanın klasik egemen dilini kazanmasına zemin oluşturur. Egemen anlatı, ana akım ya da daha kapsayıcı ifadeyle Birinci Sinema olarak da anılır.

Klasik anlatı, Antik Yunan tragedyası ve Aristoteles'in sunduğu kurallar ekseninde şekillenir. Tiyatroda uyulması gereken keskin kuralların olduğunu ifade eden Aristoteles'e göre öykü, yalnız bir olay örgüsü izlemeli, karmaşık yapıyı mekân oluşumlarından kaçınmalı, konu; serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözüm dizgeleri demetinde işlenmeli ve mutlaka bir nedensellik çizgisi benimsenmelidir (Aristoteles 2011, 34).

Aristoteles'in tragedyalar için sıraladığı kurallar, uzun yıllar sonra sinemaya ait bir anlatı yapısı olarak benzer formlarda varlık göstermeye başlar. Aristoteles'in sundukları, daha çok sinemanın ticari boyutunu öne çıkarmayı hedefler nitelikte olan filmlerde vücut bulup özellikle de sinemanın doğduğu ilk yıllar, yalnızca bu yörünge etrafında dönen egemen bir anlatı tarzına sahne olur.

D. W. Griffith, 1920'lerde, Amerikan Sineması'nı klasik anlatı yörünge-sine yerleştiren ilk isim olur (Abisel 2010, 93). O, sinemanın kendini kabul ettirme sürecini filmlerle birlikte yaşar. Yaptığı filmlerle sinemanın ve film seyretme olgusunun ciddiye alınmasına, sinemanın kitleyle kurduğu ilişkinin sorgulanmasına yardımcı olarak hem kendi döneminde hem de sonraki yıllarda birçok yönetmene ve sinema düşünürüne, üzerinde konuşulacak teknik ve anlatısal bir kalıp bırakır. Bu noktada Griffith'in sinemaya kazandırdığı anlatısal kalıbın, Birinci Sinema'nın zeminini oluşturduğu söylenebilir.

Birinci Sinema'nın kökleri, Hollywood'da stüdyo sisteminin oluşup sinemanın tam manasıyla kendini kanıtlamaya başladığı 1910'lu yıllara uzanır. Hollywood'da başlayıp tüm dünyaya egemen olan Birinci Sinema, esas olarak seyircinin duygularını hedef alıp, onu yönlendirmeyi ve filmin içine çekmeyi amaçlar (Oluk 2004, 101). Hollywood stili ve onun etki alanına giren tüm sinema, daha kapsayıcı ifadeyle Birinci Sinema, işleyişi bakımından benzer kurallarla şekillenir.

Birinci sinema, 1910'lu yıllardan başlayarak hızla gelişmiş bir öykü anlatma tekniği olup, bir stilin somutlaşmış halidir. Sinemada öykü anlatımının en akıcı ve büyüleyici şeklidir. Teknolojik dönüşümlere ve oyuncuların stilindeki değişimlere rağmen Birinci Sinema, kitleleri etkileyip milyonlarca insanın onayını almasından kaynaklı olarak dev bir pazara dönüştürerek sinemanın klasik bir anlatı çizgisi tutturmasının temelini oluşturmuştur.

Klasik anlatı sineması, filmin kapsadığı dramatik olaylara odaklıdır. Yapıyı saydam kılarak, yalnızca starlarını ve olay örgüsünü ön plana çıkarmayı hedefler (Oluk 2004, 102). Bu yolla, izleyicide, öykünün birileri tarafından anlatıldığı izlenimi oluşturularak, kişileri filmin içine çekmek amaçlanır. Söz konusu amaç, Klasik Anlatı şemsiyesi altında sinema literatürüne “röntgen-cilik”, “gerçekmiş gibilik” şeklindeki terimleri de sunar (Winston 2008, 36).

Birinci Sinema, toplumsal olarak fikir birliğine varılmış, toplumun genel görüşü haline gelmiş değerler, adetler, gelenekler ve normlar dizisiyle örüntülüdür. Bu yönüyle, uylaşımlara bağlı ve hatta uylaşımların yaratıcısıdır (Oluk 2004, 102). Söz konusu uylaşımlar, içerisinde öteki kavramını da barındırır (Kirel 2010, 302). Bu durum, Hollywood Sineması'nın kendi kültürü dışında kalan her şeyi yok sayması, ötekileştirip dışlamasını ifade eder. Ötekilik ile ilgili uygulamalar içerisinde kadın, proletarya, diğer kültürler, aynı ülke içinde azınlıkta olan ya da istenmeyen etnik gruplar, alternatif ideolojiler ve politik sistemleri bulundurur. Öte yandan güçlülerin, güçsüzlerin ve iktidarın her türünün, sinema üretimlerinin dinamiklerinin içinde çok farklı biçimlerde yer aldığı da söylenebilir. Birinci Sinema'daki bu temsiller, bireysel kurtuluşun Batı'da olduğunun ideolojisini beyaz karakterin iyi sunumuyla tanıtır.

Birinci Sinema'da öyküyü sürükleyici hale getiren, anlatıdaki kişileri ve olayları bağlayan, dolayısıyla anlatıya bütünlük kazandıran ve izleyici için temel özdeşleşme nesnesi olan karakter, başkarakterdir (Oluk 2004, 106). Olay örgüsü, tamamen başkarakter etrafında şekillenir. Karakter tecrübesi, iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırıldığı bir nedensellik çizgisi seyreder. Bu yönüyle, klasik sinemanın tiyatronun mirasçısı olduğu ve amaç merkezli bir zincirleme takibi izlediği söylenebilir.

Birinci Sinema, ataerkil toplum yapısının dayattığı şekilde filmler üretir. Filmlerde sunulanlar, eril bakışın süzgecinden geçirilerek izleyici ile buluşur (Kirel 2010, 217). Ataerkil yapının öğretileri gereği; kadın karakter her türlü olumsuz koşulda bile eşine, erkeğine olan sadakati konusundaki muhafazakârlığını sürdürür. “Erkeğine her konuda boyun eğen kadın iyi,

başkaldıran kadın ise kötüdür” düşüncesinin somutlaşmış hali, yani ataerkil bakışın öğretileri en gerçekçi haliyle bu tarz filmlerde vücut bularak ideolojik bir mesaj verilir (Öztürk 2010, 72).

Birinci Sinema kapsamında değerlendirilen filmlerin nihai sonları da benzerdir. Sonuç, gerçeğin ifşasının anlamını taşır: Hak eden hak ettiği iyiliği ya da kötülüğü bulur. Klasik anlatının yukarıda bahsi geçen serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözüm yörüngesinde işleyen olay örüntüsündeki çatışma ve doruk noktasında gelişen gerginlik, kesin ve belirgin bir son ile çözüme kavuşur.

Birinci Sinema, kapsamı içerisinde bulundurduğu tüm filmlerini ortak bir dramatik paydada birleştirerek, bugüne kadar keşfedilmiş en sürükleyici ve büyüleyici anlatı yapısını oluşturur. Sinemanın gelişim ve dönüşüm serüvenine referans oluşturan bu anlatım, kendinden sonraki anlatı kalıplarının da şekillenmesine dayanak sağlar.

Sinemanın Sanatsal Dili: İkinci Sinema

Birinci Sinema’nın salt eğlenceye dönük yapısını reddeden İkinci Sinema, sinemanın bir sanat olduğunu vurgulamaya yönelik anlatı tarzının hâkim olduğu filmleri kapsar. Söz konusu anlatı tarzıyla üretilen bütün filmler, tüm toplumsal göstergelerden beslenerek varlık kazanır.

İkinci Sinema, standart olmayan ve klasik anlatı çizgisini kırmayı hedefleyen kültürel bir sömürgeleştirme biçimi olarak vücut bulur. Bu amaçla güçlü sinema akımları gelişir. Hem siyasal hareketlerin hem de toplumsal dönüşümlerin filmlere yansımalarının da görüldüğü sinemanın bu ikinci anlatı şekli, ileriki dönemde başlayacak olan sinemasal muhalefetin ilk ayağına, örtülü olarak bir dayanak oluşturur. Bu yönüyle İkinci Sinema, Birinci Sinema’nın ticari kazanç ve yalnızca eğlence odaklı olan Amerikan merkezli yapısına dönük bir başkaldırı olarak, halkın içinde bulunduğu duruma bir ayna görevi üstlenmeyi ödev edinir (Staigner 1992, 135-136). Bunu yaparken, sinemanın sanat olduğunu hatırlatma noktasında da ısrarcıdır.

Klasik anlatıda olanın tersine, İkinci Sinema’da filmler, kuramsal temeller üzerine inşa edilir (Winston 2008, 26). Özellikle de 1920’li yıllar, sinema üzerine tekrarlanan bazı anahtar fikirlerin Fransa’daki doğumuna tanık olur.²

• • •

2 Fransa’da, 1920’lerde başlayan ve “avant-garde” diye nitelenen dönem; deneysel tarzda, yenilikçi, ticari kaygıdan çok uzakta sanatsal bir kaygı niyetiyle şekillenen filmleri kapsar.

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından zor bir döneme giren Fransa'da, sinema endüstrisi de büyük hasarla karşı karşıya kalır. Bu durum Fransız yapımı filmlerin düşüşe geçmesine ve nihayetinde Amerikan filmlerinin piyasaya hâkim olmasına neden olur (Abisel 2000, 72). Gidişattan pek de memnun olmayan önemli Fransız sinema yazarları, sinemanın yeni bir uyanışa ihtiyaç duyduğunu düşünür. Nitekim yazarlar, bu ihtiyacın sinemanın tam olarak nasıl konumlandırılması gerektiğine dair bir sorgulamayla karşılaşacağını savunur. Söz konusu sorgulama, sinemanın popüler bir sanat olarak önemi, şiirsel bir imgelemin yanı sıra sağlam gerçekçi ayrıntıların seçiminin önemi ve ölçülü oyunculuğun önemi şeklinde ilk olarak Delluc tarafından cevaplanmakta, böylelikle sinemanın sanatsal kimliğine yoğun bir gönderme yapılmaktadır (Gürkan 2015, 49).

1950'lere gelindiğinde, sinemanın sanatsal yönüne ağırlık vermeyi sürdüren Fransız film endüstrisi, *Yeni Dalga* akımı ekseninde dar bütçeli, gösteriştenden uzak, halkın içinden filmler üretir. Birinci Sinema'daki herkese, her kesime ulaşma arzusunun aksine sinemanın bu ikinci anlatı tarzında yer bulan filmler, yalnızca aydın kesime seslenir (Staigner 1992, 136; Coşkun 2011, 200). Bu amaçla İkinci Sinema, sinemaya kesin manasıyla sanat adını vermeyi hedeflerken, gerçeklik olgusunu öne çıkaran anlatı yapısına olabildiğince ağırlık verir. Bu bağlamda, Hayward için, deneysel ve avangart nitelikli tüm filmler İkinci Sinema'nın esintisiyle harmanlanır ve mevcut sinematik kodları ve sözleşmeleri yıkıma uğratmayı ilk ödev edinen kalıp İkinci Sinema anlatısı olur (2001, 75-76).

Yönetmenin, sanatsallığın temel referans kaynağı olduğuna yönelik ısrarı, *auteur* etkisini de beraberinde taşır (Andrew 2010a, 225). *Auteur*, o filmi yaratanın imzasıdır. Hem gerçeği hem de gerçeğin sunumunu kendine has biçimde sunan kişidir. Gerçekçi kuramı ortaya atarak, sinemanın gerçeğe yaklaştığı ölçüde sanat olabileceğini savunan Siegfried Kracauer, Fransız Andre Bazin gibi kuramcılarının savunuları, yeni bir şemsiye altında birleşir. Kuram yürüngesinde şekillenen filmler, düşük maliyetli, kolay pazarlanabilen bir yapıdadır; gerçek sokaklarda, gerçek mekânlarda çekilmekte, oyuncu kadrosu-

•••

Söz konusu dönemin öne çıkan simaları (Germaine Dulac, Jean Renoir, Rene Clair...gibi), sinemanın sanat olması yolundaki en önemli anahtarı elinde tutar. Nitekim, söz konusu dönemde, kübizm, dadaizm, soyut sanat, sürrealizm gibi farklı sanat akımları da tek bir şemsiye altında sinema ile birleştirilir. Esas amacının, sanatsal düşünce ekseninde gelişmesi gerektiğine inanılan sinemaya; yenilikçi, deneysel, özgür ve özgün bir tavır kazandırmak olduğu üretilen filmlerle ifade edilir.

nu halktan kişiler oluşturmaktadır. Bu yönüyle İkinci Sinema, üretildiği yerde tüketilen filmleri kapsamaktadır (Stagner 1992, 137-139).

Öte yandan, siyasi arenada var olan Faşist iktidarın söylemleri, İtalyan filmlerinde yeniden inşa edilmekte,³ filmlerin güncel toplumsal yaşama dokunan bu yönü İkinci Sinema tarzını, Hollywood'un basit yapıdaki filmlerinden ayıran bir diğer özellik olarak belirlemektedir. Söz konusu siyasi söylemler, Sovyet ve Alman sinemasında da benzer şekilde inşa edilmekte ve sinema, ekonomik, toplumsal ve siyasal dizgeler demetinin bir parçası olarak ideolojinin somut yönünü ifade etmektedir (Coşkun 2011, 200).

Eş zamanlı olarak bir toplumun yöneticileri sinemanın üstlenebileceği rollerin farkına vardıklarında, onu kendilerine mal etmeyi, kendi amaçları doğrultusunda kullanmayı da denerler (Ferro 2017, 17). Nitekim Rusya'da devrimci modernizmin gelişmesi, Komünist Parti'nin resmi bir kültürel çizgiyi dayattığı 1932'ye kadar sürer. Buna koşut olarak filmlerdeki içerik söz konusu siyasal yapıya uygun nitelikte şekillenir. Bu durum, sinema sanatının güç sahibinin ideolojisi doğrultusunda ilerlemeyi sürdürdüğüünün de bir örneğidir. Sinemanın insanlara yeni şeyler görebilmeyi öğretmeyi amaç edindiğini düşünen Pudovkin, "insana içinde körü körüne yaşadıkları dünyayı bıraktırmak, evrenin anlamını kavratmak sinemanın var oluş temelidir" derken (aktaran Tamer 2006, 6-7), sinemayı, sanatsal zemin üzerine inşa olan, bununla birlikte de farkındalık yaratma niyetindeki araç olarak ele alır.

İkinci Sinema, kapsama alanına aldığı tüm filmleri sanatsal bir zemin üzerine inşa eder. Bu anlatı kalıbının esası, toplumsal göstergelerin sanat olmanın gerektirdiği sunum biçimiyle yoğrularak bir dil yaratmış olmasına dayanır. İzleyicinin ve yönetmenin konumunun özne olarak şekillenip, öznellik ve nesnellik arasındaki değişimlere kültürel, politik ve cinsiyete dayalı baskın

•••

3 İtalya'da Faşist iktidarın ilk yıllarında sinema ile fazla ilgilenilmez. Amerikan tarzı filmler, "beyaz telefon" adı altında İtalyan beyaz perdesinde gösterilmeyi sürdürür. Ancak, Mussolini'nin yükselişi ile faşist hükümet sinemaya eğilmeye başlayınca, sinema; İtalyan ülküsünü yayma derdine düşen bir araç olarak konumlandırılmaya başlanır. Hükümet desteği ile her ne kadar geniş bütçeli filmler üretilse de sinemada hayal edilen başarıya ulaşamaz ve filmler, beyaz telefonun izinden gitmeye devam eder. Takip eden süreçte, faşist hükümetin olanaklarıyla yetişen yönetmenler, iktidarın hayal ettiğinin tersi doğrultuda bir yönelim gösterince; sinemanın sanat olma yolundaki adımını atan girişim görünür olmaya başlar ve resmi ideolojiye karşı bir duruş sergilenir. Bu, aynı zamanda; uzun yıllar sanat filmi geleneğine dayanan ve Yeni Gerçekçi İtalyan Sineması ile değişime ihtiyaç duyulduğunu hatırlatan Fransız Yeni Dalgası'na da referans oluşturur (Coşkun 2011, 172, 199-201).

öğretilerin ekseninde yaklaşan ve buna yönelik eleştiriye odaklayan İkinci Sinema (Bordwell ve Thompson 2011, 36), klasik olanın yok sayıldığı bir üslup olup, Üçüncü Sinema'nın alt yapısını oluşturan bir referans kaynağıdır.

Sinemanın Muhalif Dili: Üçüncü Sinema

Birinci sinema, popüler sinemadır ve Hollywood merkezli olup tüm dünyaya yayılır. Amerikan Sineması'nın etkilerine karşı koyma amacıyla geliştirilen akımlar ve kuramlar ise yeni bir alternatif oluşturup İkinci Sinema'yı hazırlar. Söz konusu alternatifler, sinemaya pek de standart olmayan özgür bir dil kazandırır. İşte tam da bu noktada, özgürlüğü bir adım daha ileri taşıyarak geleneksel kalıpları tamamen yıkmayı ödev edinen Üçüncü Sinema doğar.

Üçüncü Sinema'nın kökleri, Üçüncü Dünya ve Asya ülkelerinin (Willemen 2015, 145) İkinci Dünya Savaşı'nın ardından gerçekleştirdikleri anti-emperyalist mücadeleye uzanır. Üçüncü Sinema, Hollywood'un pasif izleyiciyi eğlendirme odaklı sineması ile Avrupa'nın sanatsal kaygıyla ürettikleri filmlere bir karşı akım oluşturup evrimci bir mücadele ekseninde politik bakışlı sinemayı savunur (Biryıldız & Erus 2007, 22). Sinemanın politik yönüne yapılan bu vurgu zamanla tüm dünyaca dikkate değer karşılanarak, Üçüncü Sinema'nın coğrafyalarla tanımlanan bir anlatı türü olmasının ötesine geçer ve yeni bir yorumla sosyalist bir bakış açısı olarak tanımlanır (Wayne 2015, 63). Söz konusu bakış açısı, en çok da Üçüncü Dünya ülkelerinin ekonomik anlamda sömürge konumunda olmalarından öte, kültürel bağlamda sömürge konumunda olmalarına yönelik başkaldırı olarak sunulur.

Üçüncü Sinema kavramı, kesinlikle Üçüncü Dünya Sineması olarak algılanmamalıdır. Bu kavram, kısmen kültürel ve siyasal olanın ilişkilerini yeniden ele almak, kısmen de İngiliz kültür kuramlarının yanı sıra ulusal ve Avro-Amerikan endüstrilerinin sınırlarını aşan bir tür uluslararası bir sinema geleneği olarak düşünülebilir (Willemen 2015, 136; Winston 2008, 34). Nitekim İngiliz kültür eleştirisinin 1970'lerdeki üretkenliğinin ve başarılarının, etkili bir İngiliz geriliminden ve muhalifliğinden kaynaklanması ve kültür kuramının bozuma uğramasıyla, İngiliz popüler kültürünün eleştirel reddinden vazgeçilmesi arasında bir ilişki olması düşüncesiyle, Üçüncü Sinema'ya bir ilgi başlar (Wayne 2017, 47).

Bu yönüyle düşünüldüğünde, söz konusu anlatı kalıbı çerçevesinde değerlendirilen tüm filmlerdeki ortak paydayı, Birinci ve İkinci Sinema'nın reddedilmiş olmasından ziyade, bunların bir dönüşümünden meydana gel-

mesi oluşturur. Burada ifade edilmeye değer esas nokta Birinci Sinema'nın ön planda tuttuğu ticari kaygının sinemaya finansman anlamında kazandırdığı kârın olumlu etkisine rağmen, sinemayı yerinde saymaya mahkûm ederken, İkinci Sinema'nın sanatsal kaygıyla yalnızca aydınlara seslenmesinin sinemayı tek bir kesimle sınırlandırdığı düşüncesidir (Andrew 2010b, 16). Üçüncü Sinema ise endüstri ve sanat arasındaki birbirini dışlayan keskin zıtlığı ortadan kaldırmaya yönelik bir mükemmellik arayışı üzerine inşa edilmektedir.

Üçüncü Sinema'nın, ana akım sinemaya karşı olduğu halde, biçim ve sinema dili düzeyinde sinemayı yeni baştan yaratmak ya da Birinci ve İkinci Sinema'nın anlatı diline tamamen muhalefet oluşturmak gibi bir kaygısı yoktur. Bunun yerine her iki anlatı kalıbı arasında bir uyulaşım –Wayne'ın ifadesiyle diyalektik- sağlar (Wayne 2017, 44). Böylelikle, baskılanan ve sömürülen insanların, içinde bulundukları duruma yönelik farkındalık ve izleyicide politik bir bilinç uyanışı Üçüncü Sinema ile sağlanır (Winston 2008, 214). Bu yönüyle, söz konusu anlatı kalıbı ekseninde inşa edilen tüm filmler, toplumsal ve kültürel özgürleşme niyetinin dışavurumudur. Esas amaç, tarafsız olmak değil, aksine, politik bir bağlılık yaratmaktır. Tüm bunlarla birlikte Üçüncü Sinema ile Brechtçi sinemanın ve kültürel kimliğin sorunları gibi konular yeni bir önem kazanır. Ancak bu defa radikal beyaz entelektüellerin değil, militan siyahi kültür savunucularının, kültürel siyaset ve yeniliklerin en son noktasını oluşturduğu farklı bir bağlam doğar (Willemsen 2015, 136; Wright 2006, 96).

Üçüncü Sinema'nın konuları ve bunları sunarken kullandığı üslubu, filme aldığı insanlar kadar çeşitlidir. İkinci Sinema'dan aşına olduğumuz, toplumun bizzat kendinden doğan karakterler, bu anlatı çerçevesinde de başat olarak konumlanır. “Kameranın konulduğu yer ideolojiktir” diyen Wayne için de, toplumsal sorunlara karşı farkındalığı artırmaya yönelik unsurların, bizzat toplumun kendisinin oluşturduğu fikri hâkimdir (2017, 11).

Nitekim Üçüncü Sinema, Birinci Sinema'dan farklı olarak kolektif ve demokratik bir üretim sürecini takip eder. Filmin konusunu oluşturan kişilerin filme katılımını sağlayarak, bu yönüyle ikinci Sinema'ya da atıfta bulunarak, sağlam bir diyalektik kurar (Biryıldız & Erus 2007, 112). Üçüncü Sinema, söz konusu kişiler aracılığıyla mücadele içindeki en büyük kültürel sanatsal manifestoyu yazar.

***İçimdeki Yangın* Filminin Çoklu Bir Perspektiften İncelenmesi**

Çalışmanın bu kısmında, *İçimdeki Yangın* filmiyle sinemada Birinci, İkinci ve

Üçüncü diye sıralanan anlatı kalıpları arasında bütünleşik bir diyalektik sağlayıp, filmi çoklu bir perspektifle incelemek hedeflenmektedir. Bu bağlamda söz konusu paradigmlar çerçevesinde filmi betimlemeden önce, *İçimdeki Yangın*'ı genel hatlarıyla yeniden okumak önemlidir.

Villeneuve, Fransız asıllı Kanadalı yönetmen, yapımcı ve film senaristidir. Bir yönetmenin yaşam öyküsü ile çektiği filmler arasında katı bir nedensellik bağının var olup olmadığını öngörmek bazen mümkün olamasa da Villeneuve'ün günümüzün auteur bayrağını gururla kucakladığı ortadadır. Nitekim Hollywood ekseninde filmler çekmesine rağmen, duruşundan ve tarzından hiç de ödün vermeyen bir sanatçı olarak o, filmlerinde kendi sinema kültürünü yaratıp kendi diyalektiğini kuran bir yönetmen tavrıyla, her filminde gizli bir silahını masaya koyar.

İçimdeki Yangın, tam da ifade edildiği şekliyle, Villeneuve'ün auteur olarak imzasını attığı, içsel hesaplaşmaların sesini yükselttiği, sır perdelerinin aralandığı ve yönetmenin huşu uyandıran sunumunun izleyiciyi yer yer sarmaladığı, yer yer de tokatladığı bir film olarak belirir. Yönetmen, gizli silahını, bu defa sessizliğin dramatik gücü (Abisel 2010, 119) ile yoğurarak masaya koyar. Zira ana kahramanın, mecburi suskunluğunu hayatı ile bütünleştirdiği tavrı, filmi tahmin edilemez kılar.

Hikayeniz nerede mi başlıyor? Doğumunuzda mı? Öyleyse bu hikaye bir korku hikayesi olarak başladı. Babanızın doğumunda mı? Öyleyse bu hikaye büyük bir aşk hikayesi olarak başladı. Ama ben diyorum ki; hikayeniz bir söz ile başladı: nefret zincirini kırma sözüyle ... Sayenizde bugün, bu sözü tutuyorum. Zincir kırıldı. Sonunda beşiğinizi sallarken; bir ninni söyleyip sizi sakinleştirebileceğim. Bir arada olmak gibisi yok... (Villeneuve, *Incendies*, 1:53:24).

Nawal Marwan (Lubna Azabal), tüm hayatının özetini, bu satırlar arasına sessizce serpiştirir. Hayatına veda ederken kaleme aldığı mektup, ölümüne ramak kala tanıştığı gerçeğin ifadesiyle noktalanır.

Aynı kültüre dâhil insanların inanç farklılıkları nedeniyle, kardeşin kardeşe düşman olduğu, halkın birbirini katlettiği 1975 Lübnan iç savaşı esnasında başlar *İçimdeki Yangın*. İç savaşın fonunda, genç bir Hristiyan kadın, genç bir Müslüman adamı sever ve Nawal'ın hikayesi tam da burada yazılır. Nawal, sevdiği o adamdan hamiledir. Nitekim, başka dinden birini sevmesi ve sırf bu yüzden ailesinin adını lekelediği gerekçesi, eril toplum yapısının gerektirdiği bir sonucu beraberinde taşır. Nawal'ın Müslüman bir adamdan hamile olması, sevdiği adamın ailesi tarafından öldürülmesinin nedeni olur.

O günden başlayan dramatik örgü, Nawal'ın tanık olduğu acılarla, katliamlarla yoğurulup, dehşeti içselleştirdiğimiz trajik bir tablo sunar. Nitekim öldüğünde yanında çalıştığı noterin, ikiz çocuklarına verdiği vasiyet mektubunda yazanlar üzerine Lübnan'a doğru yalnız başına yola çıkan Jeanne (Melissa Desormeaux) ve kısa bir süre sonra ikinizin ardına takılan Simon (Maxim Gaudette), annelerinin geçmişine yönelik de bir yolculuğa çıkmış olur ve geçmiş ile bugün arasında kasıtlı bir paralellik sağlar. Zira vasiyetnamesinde, yüzü aşağı dönük ve çıplak yatmak istediğini yazan Nawal, noterin daha sonra, iki mektubu daha ikizleri aracılığıyla esas sahiplerine (babaları ve ağabeyleri) ulaştırabilmesi halinde, mezarına mezar taşı konulmasını hak etmiş olacaktır ancak.

İlk bakışta, izleyicide kafa karışıklığı uyandıran geçmişe ilk dönüş sahnesinde, dünyaya gelir gelmez elinden alınan bebeğiyle Nawal görünür. Sevdiği adam öldürülmüş, "namus temizlenmiştir". Nawal aileden kovulur ve amcasının yanına gönderilir.

Bu geriye dönüş, annesinin vasiyetini ciddiyetle gerçekleştirmeye çalışan Jeanne'nin Ortadoğu yolculuğuna başlaması ile paralel olarak sunulur: Jeanne, o güne kadar çoktan öldüğünü bildikleri babalarının ve dolayısıyla da annesinin geçmişinin izini sürmek için izleyiciyle birlikte yola çıkar.

Söz konusu genel hatlar çerçevesinde *İçimdeki Yangın*, işleyiş örgüsüyle paralel bir anlatı ekseninde şekillenir. Film, bugün yaşananlarla başlasa da Jeanne'nin Lübnan'a yolculuğu ile geriye dönük sahnelerin de bir arada sunumunu beraberinde taşır. Öyle ki Lübnan'a, annesinin geçmişinin olduğu o topraklara vardığında Jeanne, bir kadın toplantısında annesine yönelik hiç de hoşuna gitmeyen söylemlerle karşılaştığında, bunun nedenini açıklayan o sahne belirir: Nawal, iç savaş sırasında çok sayıda kadın ve çocuğun katli ile sonuçlanan bir otobüsün yakılmasından sorumlu olan komutana suikast düzenler. Hapse gönderilen ve orada birçok farklı şiddete maruz kalan Nawal'ın hatıralarına bu dönüş, tipik Aristocu nedensellik dizgesini kurmaya yönelik bir tarzın hüküm süreceğini, henüz filmin başından hissettirir. Peşi sıra uğradığı tecavüzler sonucu hamile kaldığında, bulunduğu o koşulların ortamında aklını kaçırmış bir deli olarak nitelenen Nawal, iç çığlıklarını ve hapishane-nin şiddet atmosferini biraz olsun duymamak için 72 numaralı şarkı söyleyen kadın olarak hafızalarda kalır. İzleyicinin zihninde nedensellik bağı oluşumunu mümkün kılan gitgellerde, Jeanne de kendi içinde tahminler oluşturmaya başlar. Muhtemelen aradığı kardeşi, bu hapishanede bir tecavüz sonunda dünyaya gelmiştir. Bu bağlamda, *İçimdeki Yangın*, sürekli geçmişe dönüş ve

bugüne sıçrayışlarla, birbirinin nedenini tahmin etmeye zemin hazırlayan gerideki zaman dilimine atıfta bulunur ve bu yolla bir nedensellik dizgesi örer.

Nedensellik dizgesi bakımından geleneksel bir özellik taşıyan ve dramatik yönü ağır basan kurmaca görünümlü bir film olarak *İçimdeki Yangın*, neden-sonuç işleyişindeki Aristoteles'ten doğan o esintiyi hissettirir. Bu anlamda, klasik anlatının nedensellik zincirine sadık bir duruşla Nawal'ın gençliğine dönüşü ve kızının gençliğinin bir arada sunumu ile kasıtlı bir zıtlık yaratarak, bugün yaşananların nedenini açıklayan bir tavır ortaya koyar. Geçmiş ve bugün arasındaki her bir sıçrayış, eskide yaşananların şu anki faturası olarak izleyici zihnine yerleştirilir. Bu bağlamda, gizli bir anlatı geçişkenliği söz konusudur.

Öte yandan, ilk bakışta Birinci Sinema kıstaslarına göz kırpan bir nedensellik bağıyla örüntülü olsa da film, söz konusu gitgellerin sıklığı ve izleyicinin zihninde neden olduğu karmaşaların bolluğu gerekçesiyle (Winston 2008, 213), Birinci Sinema'nın çerçevesinin dışına ilk adımını atar. Zira klasik tavrın izleyiciyi yormayan basit ve nispeten kolay anlaşılır duruşuna film biraz uzaktır. Nitekim izleyiciyi klasik manada bir stüdyo sistemi⁴ içine hapseden geleneksel yapı (Abisel 2010, 88) *İçimdeki Yangın*'da tamamen yok sayılır. Bu yönüyle, Birinci Sinema'dan çıkarak İkinci Sinema'ya dönük bir adım atan film, ilk diyalektiği kurar: Yaşananlar gerçekçidir. Savaş, katliam, tecavüz, işkence ve bunların tüm çıplaklığıyla sunumu Birinci Sinema'nın alıştığımız yumuşak tavrına uzaktır. Döneminin toplumsal göstergelerinden beslenerek var olan bir film olarak *İçimdeki Yangın*, gerçekçi bir tavırla İkinci Sinema'ya göz kırpar.

Rahatsız edici unsurların çokluğu ve gerçeklik algısının trajik üstünlüğüyle birlikte tüm kötü olayların nedeninin altında politik bir gerilimin yattığı vurgusu hissedildiğinde film anlatı kalıpları çerçevesinde yeniden düşünölmeye değer bir tavır ortaya koyar (Winston 2008, 247). İzleyiciyi bir taraf olmaya iten etkisiyle *İçimdeki Yangın*, bu partizan duruşuyla da Üçüncü

4 1920-1950 yılları aralığında, Hollywood'ta, önde gelenler (majörler) olarak bilinen film yapım şirketleri tarafından yapım, dağıtım ve gösterim alanlarının tümünün kontrolünün elde tutulduğu sistemin ifadesidir (Storper 1993, 481). Stüdyo sistemi, filmin içeriğinde de tamamen bu şirketlerin söz sahibi olduğu işleyiş refere eder. Majörlerin izleyiciyi iyi gözlemleyip tanımladığı bir film yapım sistemi olarak stüdyo, izleyici kitlenin isteklerini ve beklentilerini ıskalamayan ticari odaklı filmler üretir. Stüdyo sistemi; genel olarak, izleyiciyi kafa karışıklığına sevk etmeyecek nitelikte basit ve anlaşılır filmler üretmeyi ödev edinir (Pearson 2003, 36; Schatz 2003, 289; Storper 1993, 481-482).

Sinema'ya adım atar.

Tüm sıralananlar ışığında, yönetmenin yapmayı amaçladığı şey oldukça düşündürücüdür. Bu bağlamda, filmin tipik bir Birinci Sinema olmadığı, kesin kıstasıyla ikinci sinemaya asla dâhil olmadığı, tüm bunlardan hareketle de üçüncü sinemaya keskin bir göndermede bulunduğu ortadadır. Buradan hareketle, *İçimdeki Yangın* filminin hangi anlatı kategorisine dâhil olduğu, hangi noktalarda söz konusu kategorilerden dışlandığını tespit etmek hedeflenmektedir. Bu amaçla ve bütünsel bir anlaşılabilirlik sağlamak niyetiyle, anlatı kalıplarının öne çıkan özellikleri ve filmin sınanacağı parametreler Tablo 1'de sunulmaktadır. Bu parametreler çerçevesinde filmin diyalektik yapısı ortaya konulacaktır.

Birinci Sinema	İkinci Sinema	Üçüncü Sinema
Şeffaflık	Öne Çıkarma	Kültürel Özgüllük
Tek Diegesis	Çoklu Diegesis	Tek veya Çoklu Diegesis
Özdeşleşme	Yabancılaşma	Politikleşme
Haz Alma	Rahatsız Olma	Rahatsız Olma
Kurgusalılık	Gerçeklik	Gerçeklik
Kapalı Son	Açık Uçlu Son	Eleştirel Bağlanma

Tablo 1: Sinemadaki anlatı kalıplarının temel özellikleri⁵

Şeffaflık - öne çıkarma - kültürel özgüllük diyalektiğinde İçimdeki Yangın

Birinci Sinema'da alışık olduğumuz, filmin içinde kaybolma ve film izlediğimizi unutup filmin bir parçası olma durumu, onun *şeffaf* olma özelliği ile ilişkilidir. Kurmaca hikâye, sanki doğal yaşamda işliyormuş hissi uyandırır. Öte yandan, *öne çıkarma*, izleyiciye izlediği şeyin bir film olduğunu yeniden hatırlatan ve filmin içine hapsolma durumuna yönelik ilk engeli koyan bir özellik olarak daha çok sanatsal filmlerde rastlanan bir unsurdur. İkinci Sinema, Bi-
•••

5 Tablo, Birinci Sinema kısmında Ayşen Oluk'un "Klasik Anlatı Sineması" (2004) adlı çalışması, İkinci Sinema kısmında Peter Wollen'in *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (2004) adlı çalışması ile Hasan Gürkan'ın *Karşı Sinema* (2015) adlı çalışması ve Üçüncü Sinema kısmında ise Mike Wayne'nin *Politik Film* (2017) adlı çalışması referans alınarak tasarlanmış olup; kolay anlaşılabilir bütünlüklü bir söylem sunma amacıyla oluşturulmuştur.

rinci Sinema’da olanın aksine, şeffaflık unsurunu kısmen dışlar. Bu bağlamda ele alındığında *İçimdeki Yangın*, Birinci Sinema’nın gerektirdiği dramatik olay örgüsüne ilk bakışta sıkı sıkıya bağlıymış gibi görünse de izleyicinin şeffaf bir tavırla filmin anlatısına dahil olmasına engel olacak unsurlarla iç içedir. İkinci Sinema’nın daha çok yer verdiği öne çıkarma unsuru, teknik noktaları çok daha görünür kılmayı hedefler. Bu düşünceyle, *İçimdeki Yangın* içerisinde geçmişe dönük ve bugüne yönelik sürekli bir sıçrayışın olması bakımından şeffaflık unsurunun kırıldığı bir film olarak dikkat çeker. Şeffaflık unsurunun bu yolla yitirildiği filmde, izleyicinin bir film izlediğini unutturacak yapı da bozuma uğrar. Bu yolla *İçimdeki Yangın*, Birinci Sinema anlatı kalıbının dışına teknik-kurgusal yönüyle ilk adımını atar.

Nitekim öne çıkarılan nokta, salt teknik ve aşırı görünür olmayabilir de. Zira bir kültürel üretim söz konusu olduğunda öne çıkarma unsuru alt metin olacak şekilde belirebilir. Üçüncü Sinema hem kültürel üretimin özgül anlamında (şarkı, dans, ritüeller...) hem de daha genel anlamında (gündelik yaşamın pratikleri) kültüre yakınlığı ile tanımlanır (Wayne 2017, 36). Bu bağlamda, filmin geçtiği kültürün sıkı sıkıya savunucusu olmasa da *İçimdeki Yangın*, öyküyü mücadele hareketlerinden koparıp, zaman dışı bir trajediye, evrensel bir öyküye, politize edici estetik anlayışlara hem eril toplumun öğretilerine göndermelerde bulunarak hem de dramatik müzikler kullanarak bir yoruma dönüştürür. Bu noktada film, birinci sinemadan koşar adımlarla uzaklaşır ve kendini ikinci ve üçüncü sinemanın sınırlarının aşındığı melez bir anlatıya dönüştürür.

Tek veya çoklu diegesis diyalektiğinde İçimdeki Yangın

Birinci Sinema anlatısal olarak tek bir evren içerisinde gelişir. Birinci Sinema ve onun öğretisiyle şekillenen tüm filmlerde zaman ve uzam tutarlı bir işleyiş izleyip bütünlüklü bir durum içindedir (Gürkan 2015, 44). Nitekim diegesis, hikâyede tanımlanan her unsura göndermede bulunur, sunulanlar aynı dünyanın parçaları olacak şekilde tasarlanır. Zamansal ve uzamsal birlik, tek *diegesisin* ifadesidir. Bu yönüyle ele alındığında *İçimdeki Yangın* zamansal ve mekânsal anlamda heterojen bir yapıyla örüntülüdür. Filmin anlatısı izleyiciyi aynı anda farklı zamanlara ve mekânlara taşır. Bu bakış açısıyla çoklu bir anlatımın varlığı ortadadır.

Giriş sekansında, yetimhanede tıraş edilen çocukların bulunduğu zaman aralığı, ilk bakışta izleyiciyi o döneme ait hissettirse de hemen arkasından

gelişen olayların sunumuyla, söz konusu olayın aslında çok geçmişte ve karakterlerce de bilinmeyen bir zaman aralığında geçtiği anlaşılır. Filmde, buna benzer pek çok geriye sıçrayış ve ani bir bugüne dönüş durumu söz konusudur. Bu karmaşık görünen yapı, homojen film dünyasını heterojen bir forma dönüştürerek çoklu bir *diegesis* sağlar. Film boyunca arayışta olan Jeanne, söz konusu bu çoklu heterojenlik dizgesinde babasının izini sürerken aynı anda izleyiciye annesi ile ilgili cevaplar da örtülü olarak sunulur. Babasını bulma derdiyle, Orta Doğu'nun o gününü kazıp, annelerinin hapishanede yaşadığı tecavüz sonucunda bir bebek dünyaya getirdiğini öğrendiğinde, varlığını annesinin ölümüyle öğrendikleri kardeşlerine ait bir haber kırıntısı yakaladığını düşünerek, yolculuğun o anına kadar kendisini yalnız bırakan ikizi Simon'u çağırır. Simon, Jeanne'in yanına geldiğinde, annesi artık doğum yapmıştır. Yani, paralel bir anlatı zincirlemesiyle, aynı anda birden fazla zamana ve mekâna sıçrayışlar yaşanır. Film aynı zamanda, farklı zaman aralığındaki Nawal'ın, Nihad'ın, Jeanne'ın ve Simon'un öyküsünü anlatır. Böylelikle, geçmişte ve şimdi yaşananlar arasında ilişki kurularak ortak bir zaman diliminde, *melez* bir süreç içinde gelişen bir hikâye olarak *İçimdeki Yangın*, Birinci Sinema'nın beklediği tavırdan uzak bir zamansal ve mekânsal karmaşayla yoğrulur. Çoklu bir *diegesisle* oluşan film, İkinci Sinema'nın bu öne çıkan en ketum özelliklerinden bir olan zamansal ve mekânsal yapıbozumuna sıkı sıkıya kaldığı sadakatle Birinci'den tamamen uzaklaşarak İkinci ve Üçüncü Sinema'nın izlediğini benimser bir duruş takınır.

Özdeşleşme - yabancılaşma - politikleşme diyalektiğinde İçimdeki Yangın

Baskılanan ve sömürülen insanların bu durumun farkına varmaları ve bununla ilgili bir şey yapmaya karar vermeleri, Üçüncü Sinema'da rastlanan bir durumdur (Winston 2008, 216; Wayne 2017, 27). Bu durumda amaç izleyiciyi politize etmek ve bu yöntemle bir taraf tutmaya yöneltmektir. Başkaldıran bir duruşa muhafazakârlıkla sadık kalıp bir bilinç yaratma derdi Nawal'a aittir. Hristiyan – Müslüman iç savaşının ikili çatışmalarında, bir Hristiyan olarak Nawal, yaşananların acımasızlığını, körlüğünü, insanlık dışılığını asla Hristiyan safında durmayarak ifade eder. Her olumsuzluğun faturasının Müslümanlar'a çıkarıldığı yaygın geleneksel anlayış, Nawal'ın bu duruşuyla yapıbozumuna uğrar.

Bu hareketli olay örgüsü, izleyicide özdeşleşme durumu yaratmasa da tam anlamıyla yabancılaşma da söz konusu olamaz. Zira buradaki en belirgin politikleşme, kadının verdiği mücadelede görünür hale gelir. Bu bağlamda,

politikleşmenin rüzgârı ile bir özdeşleşme başlar. Yani özdeşleşmeye neden olan yapı, politik tavrın bir sonucu olarak betimlenir. İç savaşın sunumu, görüntü ve sesle birleştiğinde bunaltıcı bir tabloyla karşılaşır, izleyici olarak buna karşı politik bir duruş, daha doğrusu muhalif bir duruş içimizde uyansa da politikleşme üzerine inşa edilen özdeşleşme etkisiyle, *İçimdeki Yangın*'da Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema anlatı kalıplarının tamamının flulaştığı bir görünüm ortaya çıkar. Çünkü film, özdeşleşmeyi canlı tutarak Birinci, gerçek dünyamızdan kopup filme katılmamıza engel olan az görünür yabancılaştırma etkisiyle İkinci, tüm bunların üzerine politik bir tavır inşa eden yapısıyla ise Üçüncü anlatı kategorisine dâhil olup, bu bağlamda da melez bir duruş sergiler.

Haz alma - rahatsız olma diyalektiğinde İçimdeki Yangın

Birinci Sinema filmleri, biçimsel ve içeriksel düzeydeki her şeyi pürüzsüz sunar (Topçu ve Serarslan 2019, 49). İzleyicinin dileğini perdedeki izdüşümde görmesi ve bundan memnuniyet duyması, film karakterleriyle kolaylıkla özdeşim kurması, filmde yer alan sınıksız nedensellik dizgesi ve kapalı bir son bu pürüzsüz sunumun, yani haz almanın ifadesidir (Oluk 2004, 76). Haz alma unsuru ile izleyici, filmin bütün sürecine sorunsuz katılır. Söz konusu zahmetsiz haz, yalnızca pozitif duygusal tepki gerektiren ideolojik bir şemsiye konumuna yerleşip, filmlerde izleyiciyi rahatsız edecek her unsurdan uzak durulmasının nedenini oluşturur. İkinci ve Üçüncü Sinema'da ise haz alma ya eş değer sayılacak her türlü unsura, filmin kalıcılığına engel oluşturduğu düşüncesiyle muhalif bir tavır söz konusudur (Wayne 2017, 34; Wollen 2004, 46-47). Yani izleyicinin filmle bütünleşmesinin yolunu kapatan her türlü uygulama, rahatsız olma ya da rahatsız etme unsuru olarak nitelenir (Topçu & Serarslan 2019, 49-50).

İçimdeki Yangın, haz almanın yer yer kendini hissettirdiği yer yer de tamamen kaybolduğu kasıtlı bir arada kalmışlık halindedir. Filmde, izleyiciyi kafa karışıklığına iterek rahatsız olmayı tetikleyen unsurlar çok daha görünürdür. Şiddet ve onun beraberinde getirdiği ölüm sahneleri açıktır. Tecavüz sahneleri açık olmasa da doğrudan buna yönelik bir ima söz konusudur. Bu noktadan bakıldığında, izleyici rahatsız olma durumunun tam ortasındadır. Ancak filmin sonunun, tahmin edilmesi zor bir sürprizle biteceği izleyiciye örtülü olarak hissettirilir. Filmin yapısındaki kasvet, izleyicinin haz alma sürecine ket vursa da sır perdelerinin aralanmaya başladığı anlar, rahatsız olma üzerine zoraki bir haz alma duygusu inşa eder. Zira sır perdelerinin ufak

ufak aralanmaya başladığı anlar, cevabı aranan soruların çözüme kavuşmaya göz kırptığı anlar olur. Bir sahne, ikizlerin bunalımlı yolculuğunda nihayet Müslüman grubun baş ismi olan Şemseddin'e ulaştıkları andır. Şemseddin'le yapılan görüşme, kardeşlerine dair tüm sırların kilidini kırar niteliktedir: Çocuk yuvasından ayrıldıktan sonra Nihad (aranılan ağabey), yıllarca annesinin peşine düşer, O'nun izine rastlayamayınca, kaderine öfke duyup Dareş'te dehşet saçan bir nişancıya dönüşür. İşkenceci olunca adını Abou Tarek olarak değiştirir. Çocuk yuvasının Mayıs Nihad'ının, Dareş'in tutkulu keskin nişancısı Abou Tarek'e dönüştüğünü tüm ayrıntısıyla anlatan Şemseddin, izleyiciyi soruların cevabına kavuşturmasından dolayı ilk aşamada rahatlatmakta, bir haz alma sağlamaktadır. Ancak, filmi kapatan ve son sözü söyleyen gerçekle yüzleşme anı, göstermelik haz alma durumunu tamamen alaşağı edip, üzerine devasa bir rahatsızlık duygusu inşa eder. Bu bağlamda, *İçimdeki Yangın*, bütünsel anlamıyla rahatsız olma unsurlarıyla bütünleşik bir hal alıp, İkinci ve Üçüncü Sinema'nın tam ortasına konumlanır.

Kurgusalılık - gerçeklik diyalektiğinde İçimdeki Yangın

Üçüncü Sinema, özellikle de Birinci Sinema'ya yönelik tüm geleneklere ve kodlara muhaliftir (Bir yıldız & Erus 2007, 45-47). Çünkü Birinci Sinema, sinematik gerçekliği ve kültürel stereotipleri ölümsüzleştiren bağlı ve düz anlatı yapısını, süreklilik içeren kurguyu ve mizanseni içerir (Gürkan 2015, 48). Üçüncü Sinema, sıklıkla tepkili ve dikkati üzerine çeken filmlerdir. İkinci sinema ise Birinci Sinema'nın bu söz konusu formatından tamamen uzakta konumlanmakla birlikte, Üçüncü Sinema'nın merkez noktasına daha yakın bir duruş sergiler. Birinci Sinema'nın, özdeşleştirme ve içselleştirme yönünün baskın olması, izleyicinin perdede gördüğü duygusal ve bir o kadar da kurgusal dünya ile ilişkisini güçlü kılar. İzleyicinin, özdeşleşme yoluyla filmin kendisi için yarattığı kurmaca dünyaya katılımına engel olan her türlü rahatsız etme unsuru ile izlenilenin bir film olduğunun hatırlatılması ise izleyiciyi gerçek evreninde tutarak, onda kurmaca bir film izliyor olduğu bilincini canlı kılma amacına yöneliktir.

Bu yönüyle *İçimdeki Yangın*, gerçeklik algısının izleyicide sürekli kılındığı bir film olması bakımından da Birinci Sinema'nın anlatı ekseninin tamamen dışında bir yerde konumlanır. Zira izleyici, her ne kadar nedensellik bağıyla iç içe geçmiş bir anlatıyla karşılaşsa da geçmiş ve bugün arasındaki gitgelleriyle, karakterlerin tanımlanmasındaki anlamsal karmaşalarla ve izleyiciyi sürekli sorgulatan tavrıyla film, onun kolaylıkla içine katılmasını destekleyen kur-

gusallık unsuruna ket vurur. Böylece İkinci ve Üçüncü Sinema'nın sınırlarını aşındıran bir film olarak, bu diyalektikte de Birinci Sinema'ya başkaldıran bir tavır ortaya koyar.

***Kapalı son - açık uçlu son - eleştirel bağlanma diyalektiğinde
İçimdeki Yangın***

Birinci Sinema ve onun etkisiyle şekillenen tüm filmlerin sonu çözüme kavuşur. Ancak söz konusu özellikle de İkinci Sinema olduğunda, filmin sonuç metnini çoğunlukla izleyicinin kendisinin yazması beklenir. Üçüncü Sinema'da ise bütünlüklü bir söylem ışığında bir kapanış vardır ve izleyici politik bir taraftar olarak filminden ayrılır (Winston 2008, 234-236). Nihad'a yazdığı mektupta "...çok yakında sessizliğe bürüneceksin, çünkü gerçek karşısında herkes sessiz kalır..." sözleriyle Nawal ölürken, hikayesini şöyle sonuca bağlar: "...sen bir sevgi çocuğuydun, dolayısıyla çocukların da senin gibi..."

Birinci Sinema'nın sıkı sıkıya bağlı kaldığı kuralları arasında yer alan bu kapalı sonlu bitişle noktalanan *İçimdeki Yangın*, yönetmenin ortaya koyduğu sessizlik silahının patlayıp, tüm soruların cevap bulması ile nihai bir sona kavuşur: Nawal'ın mahkum olduğu o dönem hapisnede ebelik yapan hemşire, onun, tecavüz sonucu ikiz bebekler dünyaya getirdiğini ve bebeklerin babasının radikal fikirlerle yetişen Abou Tarek olduğunu söylediğinde, başta Jeanne ve Simon için, ardından da izleyici için şok etkisi yaratan bir cevap ortaya konulur. Babalarının, annesinin Müslüman sevgilisinden doğan ve doğduğu gün yetimhaneye verilen ağabeyleri olduğu gerçeğiyle yüzleşen ikizler, filmin yaşattığı şok sessizliğini bozar. Bu son, izleyiciyi huzura kavuşturmaz. Her ne kadar kapalı bir bitişle sonuçlansa da *İçimdeki Yangın*, sonuç bağlamının bu ilk kısmında, izleyiciye -yaşadığı şokun etkisiyle- umduğunu ve beklediğini sunmaz. Bu yönüyle, özellikle de çoğu zaman mutlu sonlu bir kapanışa zemin hazırlayan Birinci Sinema'nın anlatı unsuruna göz kırpsa da huzursuzluk verici bu son, izleyicide oluşturduğu büyük rahatsızlıkla filmi söz konusu anlatının dışına taşır.

İkinci Sinema'dan beklenen açık uçlu kapanışa da bu filmde rastlanmaz (Tamer 2006, 32). İkizler, babaları ve aynı zamanda ağabeyleri olan yeni kimliğiyle Nihad Harmani'ye annelerinin mektuplarını ulaştırdığında, Nawal'ın mezarında huzur içinde uyumasını sağlayacak beklentisini de sunmuş olurlar. Bu çerçeveden düşünüldüğünde, beklentinin yerine getirilmesi anlamında çözüme kavuşmuş bir son izleyiciyi karşılar; ancak bu, sınırlandırılmış bir mutluluktur.

Üçüncü Sinema'nın filmlerinin, bireyi tarafgirliğe yönelttiği sonucunun varlığına yönelik hemfikir olunup, *İçimdeki Yangın*'ın kesin olarak politik bir eleştirel bağlanmayla nihayetlenmediği ortadadır. Nitekim her ne kadar Lübnan iç savaşının fonunda gelişip, tüm olayların merkez noktasında bu büyük karmaşa atmosferinin varlığı bilinse de filmin esas odağı Nawal'dır. Bu filmde, mutlak suretle eğer iki taraflı bir kargaşadan söz edilecekse, bu taraflar ancak kadın ve mücadele olarak belirir. Öyle ki, izleyiciden Lübnan iç savaşında Müslüman veya Hristiyan tarafının savunucusu olması beklenmez. Asıl beklenen, Nawal'ın mücadelesini kazanmasıdır. Asıl beklenen, savaşın anlamsızlığına yönelik vurgunun anlaşılmasıdır: Nawal'ın savaşın anlamsızlığının ortasında, mücadelecî ruhunu kaybetmemiş olmasıdır. Bu çerçeveden değerlendirildiğinde ise *İçimdeki Yangın*, onun yaşamına dönük her türlü şok edici olaya, politik olmasa bile, eleştirel bir bağlanma sunar.

Tüm bu sıralananlar ışığında bir diyalektik oluşturmak hedeflenirse, *İçimdeki Yangın*, bir yönüyle herhangi bir anlatı kategorisine katılmayı reddeder. Diğer yönüyle ise biraz Birinci ve biraz Üçüncü Sinema'nın öğretileri ekleninde harmanlanan bir sonuçla yine melez bir duruş takınır. Son sözlerini, "bir arada olmak gibisi yok" diye bitiren Nawal gibi, yönetmen de farklı uyulaşmaların sınırlarını aşındırarak kapsamlı bir bir aradalık, çok yönlü bir mezeleklik ortaya koyup, "bir arada olmak gibisi yok" düşüncesiyle filmini noktalar.

Değerlendirme ve Sonuç

Çalışmada, Denis Villeneuve imzalı *İçimdeki Yangın* filmini sinemanın anlatı kalıpları çerçevesinden ele alıp, filmin Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema anlatı kalıplarının hangisine daha yakın bir duruş sergilediği betimlenmeye çalışıldı. Bu amaçla her üç anlatı kalıbının da öne çıkan özellikleri ile *İçimdeki Yangın* filmi ilişkilendirilerek görsel bir metin çözümlemesi yapıldı, betimsel bir tablo sunuldu. Filmde, ayrıntılı bir inceleme yapıldığında, Birinci Sinema anlatı kalıbının çok da baskın olmadığı dikkat çekti. Hollywood tarzı stereotipik yapı, özellikle de nedensellik dizgesi bağlamında yer yer kendini hissettirse de *İçimdeki Yangın*, tümelde Birinci Sinema'nın etkisinin tamamen alaşağı olduğu bir film olarak karşımıza çıktı.

Genel hatlarıyla, *İçimdeki Yangın*'ın belli bir anlatı kategorisine dâhil olmadığı açıktır. Nitekim Birinci Sinema'dan bildiğimiz ezberlenmiş kurallar dizgesinin beyaz perdedeki sunumuna bu filmde rastlanmaz. Klasik anlatının bizlere öğrettiği şekliyle salt bir film kategorizasyonuna da dâhil edemediğimiz *İçimdeki Yangın* için, Birinci Sinema'nın bağlamından kopmuş bir yapıya

sahip olduğu bulgusu, öne sürülecek ilk savdır. Zira, dramatik olay örgüsüne sıkı sıkıya bağılı olsa bile filmin tasarımı, onu Birinci Sinema anlatısı ekseninin dışına taşır.

Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'nın kalıplarını referans alıp, bütünsel bir bakış açısıyla filmi ele aldığımızda, filmin, tüm uylaşımları tamamen dışlamamakla birlikte, tüm anlatı unsurlarının sınırlarını aşındıran melez bir anlatı kazandığı yargısı söylenecek diğer sözdür. Sırasıyla Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'nın kapsamlarında yer bulan şeffaflık, öne çıkarma ve kültürel özgüllük bağlamındaki diyalektik incelendiğinde şeffaflık unsurunun tamamen yok sayıldığı, kültürel özgüllüğün ise öne çıkarma unsuru üzerine inşa edilerek birbirini besleyen simbiyoz bir durum yarattığı gözlenir. Bu bağlamda, *İçimdeki Yangın*, İkinci ve Üçüncü Sinema'nın unsurlarının uylaşımından beslenen bir tavır ortaya koyar.

Konu, tek diegesis ve çoklu diegesis unsurlarının filmdeki konumlanması olduğunda da durum değişmez. Şeffaflığı tamamen yapıbozumuna uğrattığı gerekçesiyle, Birinci Sinema'nın bir kez daha dışına çıkan *İçimdeki Yangın*, zamansal ve uzamsal bağlamındaki heterojen yapısıyla da İkinci ve Üçüncü Sinema çerçevesine katılır.

İçimdeki Yangın, dramatik ve bir o kadar da hareketli olay örgüsü içerisinde Birinci Sinema'nın özdeşleşme unsuruna kadın ve mücadele ile vurgu yapar ve Üçüncü Sinema'dan beklenen politik olma duruşunu, özdeşleşme unsuru ile harmanlayarak sunar. Öte yandan, filmdeki diğer unsurların İkinci Sinema rüzgarıyla şekillenip yabancılaşma unsurunu da beslediği ortadadır. Bu pencereden işlendiğinde ise film, üç anlatının da tamamının birleşiminden doğan melez bir anlatı olarak belirir.

Bir diğer perspektif, haz alma ve rahatsız olma unsurlarına yönelik tasarlanır. Bu açıdan bakıldığında da izleyicinin yanıtlara kavuşmasının verdiği hazzın göstermelik sayıldığı ve söz konusu haz unsurlarını tamamen alaşağı eden belirgin bir rahatsız olma etkisinin hissedildiği düşüncesi öne çıkarak, filmin İkinci ve Üçüncü Sinema'nın tam ortasına yerleşen bir görünüme sahip olduğu sunulur.

Filmin son kerte de kurgusalılık unsurundan tamamen uzak olan ve izleyicinin gerçekten de bir film izliyor olduğu düşüncesini canlı tutan yapısı, filmi yine Birinci Sinema'dan koparıp melez bir tavra sevk etse de, olayları sonuca bağlayan kapalı sonlu yapısı Birinci Sinema'ya göz kırpar niteliktedir.

Yani filmin gidişatındaki sanatsal tavır, sonuç metninde kendini göstermez ve İkinci Sinema bu defa bu uyuşmanın dışında kalır. Politik bir fon üzerinde şekillenen bir olay örgüsüne sahip olduğu düşünöldüğünde ise *İçimdeki Yangın*, bizi sadece ve sadece Nawal'ın safında durmaya yönelterek son noktayı koyar.

İzleyiciyi her daim pasif olarak konumlandıran Hollywood merkezli Birinci Sinema bir yanda, ona karşı çıkıp bireyselliğe gönderme yapan İkinci Sinema diğör yanda, her ikisi arasında uyulaşım sağlamayı hedeflerken izleyiciyi muhalif çizgiye yaklaştırmayı görev edinen Üçüncü Sinema öte yanda birbirini izlerken, *İçimdeki Yangın*, bütönsel bir birlikteliğin temsili olarak konumlanır. Bütöün bunlar ışığında filmi tek bir parça olarak okumak istersek, filmin her bir anlatı unsurundan beslendiğı, hiçbirini tam anlamıyla yok sayar bir tavrının olmadığı ortadadır. *İçimdeki Yangın*, farklı uyulaşımaların sınırlarını aşındıran melez bir anlatı olarak, sinemada her biri kendi bağımsızlığını ilan eden üç anlatı kalıbının muhafazakârlığına da keskin bir göndermede bulunur ve bir aradalığın uyumunu, anlatı kalıplarının birbiri arasındaki diyalektiğıyle sunar.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün. 2010. *Sessiz Sinema* (2. Baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Andrew, J. Dudley. 2010a. *Büyük Sinema Kuramları*. Çeviren Zahit Atam. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Andrew, J. Dudley. 2010b. "Foreword". *Global Art Cinema: New Theories And Histories* derlemesi içinde, editörler Rosalind Galt & Karl Schoonover. New York: Oxford University Press.
- Aristoteles, 2011. *Poetika* (20. Baskı). Çeviren Ömer Aygun & Ari Çokana. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arnheim, Rudolf. 2010. *Sanat Olarak Sinema* (2. Baskı). Çeviren Rabia Ünal Tamdoğan. İstanbul: Hil Yayın.
- Biryıldız, Esra. 2002. *Örneklerle Türk Filmi Eleştirisi*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Biryıldız, Esra ve Erus, Zeynep. 2007. *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Bordwell, David ve Thompson, Kristin. 2011. *Film Sanatı*. Çeviren Ertan Yılmaz & Emrah Suat Onat. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Coşkun, Esin. 2011. *Dünya Sinemasında Akımlar* (2. Baskı). Ankara: Phoenix Kitap.
- Ferro, Marc. 2017. *Sinema ve Tarih*. Çeviren Handan Demir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gürkan, Hasan. 2015. *Karşı Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Hayward, Susan. 2001. *Cinema Studies The Key Concepts*. London and NewYork: Routledge.
- Kirel, Serpil. 2010. *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Neuman, Lawrence. 2007. *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. Çeviren Sedef Özge. İstanbul: Yayın Odası Yayınları.
- Oluk, Ayşen. 2004. "Klasik Anlatı Sineması (Hollywood Sineması Bağlamında)". Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Öztürk, Ruken. 2000. *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Pearson, Roberta. 2003. "Sinemanın İlk Dönemi". *Dünya Sinema Tarihi* derlemesi içinde, editör G. Nowell-Smith. Çeviren Ahmet Fethi. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Schatz, Thomas. 2003. "Hollywood: Stüdyo Sisteminin Zaferi". *Dünya Sinema Tarihi* derlemesi içinde, editör Nowell-Smith. Çeviren Ahmet Fethi. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Staiger, Janet. 1992. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- Storper, Michael. 1993. "Flexible Specialisation in Hollywood: A Response to Aksoy and Robins". *Cambridge Journal of Economics*. 17(4): 479-484.

- Tamer, Ülkü. 2006. *Sinema Dedi ki*. İstanbul: Ekrag Kitabevi.
- Topçu, Çiçek ve Serarslan, Meral. 2019. "Sinemada Erdemli Olmak: Godard ve Wit Filmi Üzerine". *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*. 30: 35-53.
- Wayne, Mike. 2017. *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği* (2. Baskı). İstanbul: Yordam Kitap.
- Willemsen, Paul. 2015. "Üçüncü Sinema Meselesi: Notlar ve Düşünceler". Çeviren D. Okay Yıldırım". *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*. 6(1): 133-163.
- Winston, Brian. 2008. *Claiming the Real II: Documentary: Grierson and Beyond*. London: BFI.
- Wollen, Peter. 2004. *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Çeviren Zafer Aracagök. İstanbul: Metis Yayınları.
- Wright, Melanie. 2006. *Religion and Film: an Introduction*. London: I. B. Tauris and Company Limited.

