

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Alfred Hitchcock

12/19



86

düşünbil

ÖZGÜRLÜK, DÜŞÜNMEKTİR

US \$6 | CH F10 | UK £5 | EU €5 | TR 20₺



düşünbil

AYLIK FELSEFE DERGİSİ

YIL 13 / SAYI 86 / ARALIK 2019

İmtiyaz Sahibi
Düşünbil Yayıncılık Tic. Ltd. Şti.
adına Olcay Yılmaz

**Sorumlu Yazı İşleri ve
Genel Yayın Yönetmeni**
Olcay Yılmaz

Yayın ve Çeviri Editörü
Cemre Yılmaz

Görsel Yönetmen
Olcay Yılmaz

Reklam ve Halkla İlişkiler
info@dusunbil.com
www.dusunbil.com/reklam

Abonelik Koşulları
1 Yıllık Yurt-içi Aboneliği: 295 TL
Kütüphanelere, Kurum ve Kuruluşlara
Yıllık Abonelik: 480 TL
www.kitapbahane.com

Abonelik: dusunbil.com/abonelik
Kitap/Dergi Satış: www.kitapbahane.com
Web: www.dusunbil.com
E-posta: bilgi@dusunbil.com
WhatsApp: 03129267260

ISSN: 1309-3304
Yaygın Süreli Yayın

Yönetim Adresi: Remzi Oğuz Arık Mah.
Büklüm Sok. No: 47/3 ÇANKAYA / ANKARA

Baskı: Desen Ofset
Birlik Mh. 448. Cd. 476. Sk. No:2
Çankaya, Ankara
Telefon: 0 (312) 4964343

Basım Tarihi: 27 Kasım 2019
Baskı Adedi: 4150

Makalelerde dile getirilen düşüncelerden ve kaynakların doğruluğundan yazarlar sorumludur. Düşünbil'de yayınlanan yazılar dergi yönetiminden izin alınmaksızın internet dahil herhangi bir yayın organında yayınlanamaz, çoğaltılamaz ve kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

EDITÖRDEN

Düşünbil'in tarihi Düşünsel adlı fanzin/dergiye dayanır. 2005 yılında Aydın'da çıktı. Toplam 10 sayı çıkarmıştık. Düşünbil'in alt-yapısını oluşturmuştu bu yayın. 2 yıl sonra Düşünbil'i çıkarmaya başladım. Elbette sonradan Libido ve Godfather dergileri geldi ve yakın zamanda ThinkNow dergisi geliyor. Hiçbir derginin veya kurumun devamı olmadan, tamamen sıfır bilgi ve sıfır sermaye ile yola çıktık. Aradan 12 yıldan fazla zaman geçti. Düşünbil yayın hayatına aralıksız devam ediyor. Onlarca defa kapanma tehlikesi atlattı; ama her defasında ayağa kalkıp devam etti. Son bir yılda yaşadığımız en büyük zorluğu da atlattı. Bu süreçte birçok dergi kapandı veya yayınlarına ara vermek zorunda kaldı. Ülkemizdeki ekonomik koşullar dergilerin üzerinde kara bulut gibi durmaya devam edecek...

Dergi çıkarmak bir tutkunun ürünüdür. Bu tutkuyu besleyen ise okuyuculardır. Önmüzdeki yıldan itibaren okuyucularımız sadece Türkiye ile sınırlı kalmayacak, uluslararası bir çalışma olan ThinkNow ile ülkemizin sınırlarını da aşacaktır. Detaylar yakında www.thinknowmag.org adresinde...

Bu sayıda kapağımıza ünlü yönetmen Alfred Hitchcock'u taşıdık. Farklı tarzı ile sinema dünyasında farklı bir yere sahip olan Hitchcock, özellikle felsefe, psikoloji ve psikanaliz alanlarında sıkça konuşlan bir isim. Hitchcock sineması üzerine konuşmak keyifli olduğu kadar felsefi ve psikolojik yönleri ile de düşün dünyamıza olumlu katkılar sunacaktır.

Keyifli okumalar...

Olcay Yılmaz



/dusunbildergisi



@dusunbildergisi



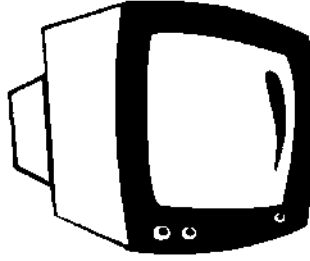
@dusunbildergisi



/dusunbildergisi

Televizyonun yaptığı
en büyük katkılardan
biri, cinayeti tekrar
eve getirmesidir, ait
olduğu yere.

ALFRED HITCHCOCK





*Adayı görmek için adadan dışarı
çıkmaq gerektiğini, kendimizden
çıkmadıkça kendimizi görmemizin
mümkün olmadığını düşünüyorum.*

José Saramago

Bilinmeyen Adanın Öyküsü (1997)

KAPAK

- 06** Hitchcock'un Rope Filmi Üzerine
Bir Değerlendirme
Ayşe M. Kalay

- 10** Psycho: En İyi Dostum Annem
Cansu Öksüz Karademir

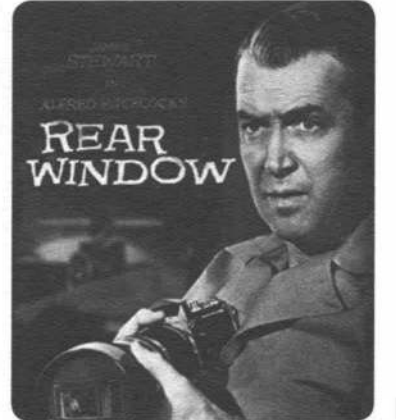
- 16** Felsefi Hitchcock:
Vertigo ve Bilinmeyenliğin
Kaygıları
Robert Pippin
Çeviren: Meltem Çetin Sever

- 23** Gerilim: Varoluşun Ölümle Dansı
Sabiha Koçak

- 27** Sapık Filmindeki
Duş Sahnesinin Sırları
Will Hodgkinson
Çeviren: Zeynep Şenel Gencer

- 30** Psycho, İhlal ve Bölünme
Gülay Er Pasin

- 34** Alfred Hitchcock Filmleri
Derleyen: Olcay Yılmaz

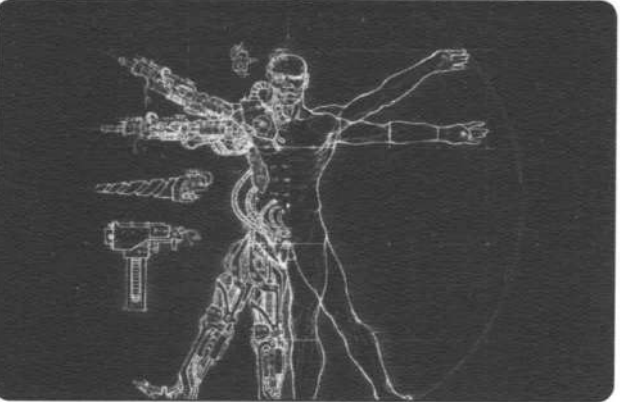




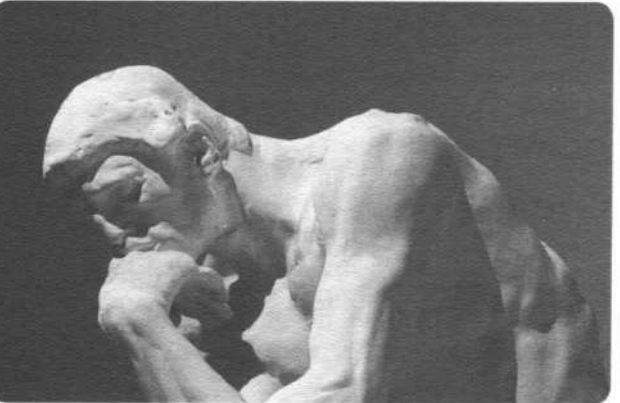
- 41** Jean-Paul Sartre'la Söyleşi:
"Bir Uzun, Acı, Tatlı Çılgınlık"
Söyleşi: Jacqueline Piatier



- 45** Çocuklar İçin Felsefe ve
Özenli Düşünme
Onur Bakır



- 50** Felsefi Bir Neo-Aydınlanma
Hareketi: Transhümanizm
Ahmet Dağ



- 57** İnsan Felsefesi Bağlamında:
Gerçeklik, İmge ve Gösterge
Olarak Beden
Mustafa Günay

- 61** Kitap Köşesi

- 62** Felsefe Dünyası



HITCHCOCK'UN **ROPE** FİLMİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

AYŞE M. KALAY*



Velasquez'in 1656 yılında İspanya kralı IV. Philip ve kraliçe Mariana için yaptığı *Las Meninas* (*Nedimeler*) adlı tabloda, kral ve kraliçenin kızları Margarita konu olarak seçilmiştir. Tabloda yer alan cücelerin İspanya sarayındaki kuralı ve zıtlığı ortaya koymayı amaçladığı ve ressam ile kralın aynı tabloda yer alması ise toplumsal statülerinin savaşımları olarak ele alınabilir. Bunun yanı sıra tabloda açıklanamayan bir orantısızlık görülmektedir. Tablo önümüzde duran bir görüntü yerine kendi boyutunu aşarak izleyiciyi de içine dahil eder. Çerçevelemenin aslında resim sanatı için ne denli önemli olduğunu Velasquez sanki bu yapıtıyla anlatmak isterken diğer yandan, çerçevenin getirdiği sınırları da bir biçimde aşmak istemektedir. 17. Yüzyıl'da bu tabloyu zamanının çok ötesinde bir anlayışla kurgulamış gibidir. Sinema sanatı içinde de Velasquez'in *Las Meninas* tablosundaki gibi hem görsel/teknik hem de içerik/anlam açısından öncü (avangard) uygulamalar söz konusudur. Bu çalışmaya konu olan Alfred Hitchcock'un *Rope* filmi de bu anlamda bir öncü (avant-garde) ya da deneysel film olarak kabul edilebilir.

Bu çalışmada bir kara film ustası olarak Hitchcock'un çektiği filmler hakkında ya da genel anlamda yönetmen olarak tarzı ile ilgili şeyler söylemek yerine; onun diğer tüm filmlerinden ayrı bir yere konabilecek filmi *Rope* ele alınmaktadır. Bunun nedeni açık söylemek gerekirse, 1948 yılındaki toplumsal koşulların pek de kaldıramayacağı homoseksüel bir ilişkinin filmin ana karakterleri arasında söz konusu olması değildir, asıl neden filmin teknik açıdan sahip olduğu özelliklerdir. Çalışmaya konu olarak seçilen film *Rope* hakkında söylenebilecekleri şu sıralama ile ele almak yerinde olacaktır; 1.Öncü (Avant-garde) ve deneysel film olgusu ve ilgili örnekler, 2. Filmin teknik olarak irdelenmesi.

1. Öncü (Avant-garde) ve Deneysel Film Olgusu ve İlgili Örnekler:

Bürger, *Avangard Kuramı* adlı kitabında, tarihsel avangardın (Dadaizm, gerçeküstücülüğün erken dönemi ve Ekim Devrimi sonrası Rus avangardı), "kurumsal sanat" anlayışına, burjuva sanat kurumu ve ideolojisine, sanatı gündelik hayattan ayıran sanatın

* Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi

yüceliği savlarına karşı putkırıcı bir rol oynadığını ve sanatı gündelik hayatla bütünleştirme, politikleştirme ve sosyo-politik eleştiriyi donatma amacı taşıdığını vurgulamaktadır. Postmodern sanattaki genel eğilimler açısından düşünüldüğünde, avangardın politik amaçlarından çok, pastiş, alıntı ve geçmiş biçimlerle oynama, ahlakı hor görme, ticarilik ve bazı örneklerde de dobra bir nihilizmin yer aldığı görülmektedir. Avrupa avangardının 1920'lerdeki ilk döneminde ortaya çıkan deneysel film ise, kendi çağlarında yeni araçları biçimsel ve düşünsel deneylerine katan Marcel Duchamp, Salvador Dali, Luis Bunuel, Rene Clair, Laszlo Moholy Nagy ve Hans Richter gibi yönetmen ve sanatçıların denemeleriyle bağlantı içindedir. Deneysel sinema yerine; *Underground* (Yeraltı), *Independent* (Bağımsız Sinema), *Avant-Garde* (Öncü) Sinema gibi terimler de kullanılmaktadır. Ancak bu terimlerin herbirinin kendine özgü anlamları vardır. Örneğin, "*Underground* (yeraltı) Sinema" yalnızca Amerikan deneysel sinemasını belirten bir terim olup bu terim ilk kez eleştirmen Manny Farber tarafından 1930-40'lı yıllarda maço serüven filmlerini anlatmak için kullanılmıştır.

Deneysel film, sinema tarihçileri tarafından sinemada o ana kadar kullanılmamış konuları, ilginç ve değişik tekniklerle ele alarak yapılan ve sinema sanatçılarına yeni ufuklar açmayı hedefleyen film türü olarak tanımlanmaktadır. Nijat Özön deneysel sinemayı; sinema alanındaki her çeşit yenilik ve denemeyi içine alan yolda filmler gerçekleştiren sinema türü olarak tanımlamaktadır. *Avant-Garde* (öncü) Sinema terimi ise, 1920-30'lu yıllardaki seçkin bir akım olan Fransız Deneysel Sineması'nı belirtmektedir.

1930'ların ortalarından itibaren, Hollywood'da stüdyo sisteminin yerleşmesi ve sinemanın güçlü bir endüstri haline gelmesiyle deneysel film, ana akım sinema ile karşıtlığa düşmüştür. Hollywood'un zamanla mekânı filmdeki hikâyenin eylemiyle birleştirme ve gerçekçilik elde etme peşinde teknikleri birleştirmesi açısından *Rope* önemli bir örnektir. Deneysel filmlerde karakteristik olan bazı uygulamalar şunlardır; öykü belli bir zaman ve mantık sırasına göre ilerlemeyebilir, netliği bozuk olan görüntüler, abartılı oyunculuklar, asenkronize biçimde kaydedilmiş sesler gibi teknik sıradışıklar deneysel filmlerde bulunabilir. Deneysel filmlerin en önemli özelliği bağımsız sanat üretmek amacıyla çekilmek olduğu için deneysel filmlerde her türlü konu işlenebilir. Bir deneysel sinemacının en önemli özelliği ise sansürü reddetmesidir. Deneysellik ise bazen biçim, bazen de içerikle ilgili olup bu tür filmlerde bir tür 'zorlama' söz konusudur. Bu açıklamalar ışığında bazı

Avant-Garde (öncü), deneysel film örneklerini vermek gerekirse; *Eraserhead* (David Lynch, 1977) : David Lynch'in ilk uzun metraj filmi olup rahatsız edici imgeler, izleyicinin algısını bozan ses ve siyah-beyaz görüntüleriyle bir deneysel sinema örneğidir. *The Man With The Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929): Gündelik yaşamı bir oyuncu, dekor ya da kurmaca olmadan kendi akışı içinde anlatmaya çalışan film şehirleşme, makineleşme, insan ve makinenin eşgüdümlü uyumu üzerine odaklanmıştır. *Un Chien Andalou* (Luis Bunuel, 1929): Deneysel sinemanın ilk örneği kabul edilen, 16 dakikalık sürrealist bu filme ünlü İspanyol ressam Salvador Dali ve İspanyol yazar ve film yönetmeni Luis Buñuel'in gördükleri rüyaları birbirlerine anlatmaları esin kaynağı olmuştur. *Pi* (Darren Aronofsky, 1998): Sürrealist psikolojik korku türünde olan film, yönetmenin ilk filmi olup, siyah beyaz olarak ve çok düşük bir bütçe ile çekilmiştir. *Week End* (Jean-Luc Godard, 1967): Yönetmenin en cüretkar filmidir ve filmde sıradan bir telefon konuşması absürd bir biçimde hoş bir müzik parçasına dönüşebilmektedir. *Dogville* (Lars von Trier, 2003): Gerçek mekanlar yerine, yere çizilen çizgilerle alışılmadık bir mekan görselliği filmin en belirgin özelliğini oluşturmaktadır.

Bu örneklerin dışında tek plan/plan sekans olarak çekilen ve bu yönüyle deneysel, öncü kabul edilebilecek filmler de şöyledir;

Timecode (Mike Figgis, 2000): 97 dakikalık film süresince ekranın dörde bölünerek, farklı dört öykünün anlatıldığı, arada bu öykülerin kesiştiği, oyuncuların bir kareden çıkarak diğer karenin öyküsüne katıldığı, konuşmaların doğaçlama olduğu ve tüm bunların dört farklı kamera ile saptanmasından oluşan bir filmidir. *Russian Ark* (Aleksandr Sokurov, 2002): Hermitaj Müzesi'nde Rusya'nın 200 yıllık kültür ve sanat tarihinin müzik, resim, dans ve mimarisinin tek bir planla anlatıldığı filmde, 2000 kişilik figürasyon kadrosu da önemli bir ayrıntıdır. *PVC - 1* (Spiros Stathoulopoulos, 2007): Yönetmenin ilk filmi olan PVC-1, gerçek bir olaya dayanması nedeniyle önemlidir. Film 85 dakika süresince bir ailenin hayatının nasıl değişebileceğini ele almaktadır. Mahi va Gorbeh (Shahram Mokri, 2013): İranlı olan yönetmenin ikinci filmi olan Mahi va Gorbeh, bir ormanda 134 dakika boyunca tek bir çekim ekseninde yer alan olayı anlatmaktadır. *Birdman* (Alejandro Gonzalez Inarritu, 2014): Tek plan filmler içinde en yüksek bütçeli, profesyonel ve popüler bir filmidir. Tamamı tek planda çekilmemiş olmasına karşın, uzun plan sekansların birbirine bağlanmasıyla 120 dakikalık tek çekim duygusu yaratmaktadır. *Victo-*



ria (Sebastian Schipper, 2015): Film bir barda başlayıp Berlin sokaklarına yayılan, 140 dakika boyunca tek çekimde gerçekleştirilen bir soygun öyküsüdür. *Tangerine* (Sean Baker, 2015): iPhone'un uzun metraj reklam filmi olarak adlandırılabilir. Deneysel bir film olarak, reklamın biçim değiştirmesinin önemli örneklerinden biridir.

2. Rope Filminin Teknik Olarak İrdelenmesi:

Rope filminin teknik olarak ele alınması için filmin olay örgüsüne de kısaca değinmekte yarar vardır. Çünkü olay örgüsü filmin teknik olarak uyguladığı plan sekans yapısına uygun özellikler taşımaktadır. *Rope* filmi başarılı birer üniversite öğrencisi olan Brandon Shaw ve Phillip Morgan'ın sınıf arkadaşları David Kentley'i bir öğleden sonra ipe boğarak öldürmeleri hakkındadır. Cesedi salonun ortasında duran antika bir sandığın içine yerleştirirler ve birlikte yaşadıkları bu lüks panoramik Manhattan manzaralı apartman dairelerinde o gün bir davet verirler ve entelektüel alanda kendilerine örnek aldıkları felsefe hocaları ve bölüm yöneticileri olan yayımcı Rupert Cadell, kurbanın halası, babası, nişanlısı ve nişanlısının eski sevgilisini davet ederler. Bir insanın diğerine olan üstünlüğünü kanıtlaması gerekliliği üzerine Friedrich Nietzsche'nin Üst-insan (*Übermensch*) kavramı ve cinayet işleme sanatı üzerine, hocaları olan Rupert Cadell'le (James Stewart) daha önce yaptıkları bir sohbetten sonra Brandon ve Phillip cinayet işleme fikrini kafalarına koymuşlar, filmin geçtiği gün bunu gerçekleştirmişler ve davete de kurbanın yakınlarını özellikle çağırmışlardır.

Rope aslında gerçek bir olaya dayanmaktadır. 1924 yılında Chicago Üniversitesi'nde okuyan Nathan Leopold ve Richard Loeb adlı iki öğrencinin bir arkadaşlarını öldürmeleri basında uzun süre yer almıştır. İngiliz oyun yazarı Patrick Hamilton (1904-1962) 1929'da bu olaya dayanan, Londra ve New York'ta sahnelenen bir tiyatro eseri yazmıştır. 1948 yılında da 1940'ların New York'una uyarlanarak Alfred Hitchcock tarafından *Rope* ismiyle sinemaya aktarılmıştır. Söz konusu cinayetin sinema ve TV için gerçekleştirilen versiyonları:

- 1939 - *Rope* İngiliz. Siyah beyaz TV filmi. Yönetmen: Dallas Bower
- 1949 - *Rope*. ABD. Renkli. Yönetmen: Alfred Hitchcock
- 1959 - *Compulsion*. ABD. Siyah beyaz. Yönetmen: Richard Fleischer. Başrolde: Orson Welles
- 1968 - *De Strop*. Belçika. Siyah beyaz TV filmi.
- 1992 - *Swoon*. ABD. Siyah beyaz film. Yönetmen: Tom Kalin.

Rope Hitchcock'un en deneysel ve en ilginç denemeleri gerçekleştirdiği filmlerindendir. Hitchcock *Rope*'u gerçek zamanlı/kesintisiz çekim olarak çekme düşüncesini; bir sahne dramasının, perdenin açıldığı andan kapandığı ana kadar geçen sürede kesintisiz bir akışa sahip olması nedeniyle, bir filmde de bunun teknik olarak mümkün olup olmayacağını kendisine sorarak, bunu başarmanın tek yolunun akışın

durmaksızın çekimi olduğunu ve görsel olarak saat yedi buçukta başlayan öykünün, saat dokuz buçukta bitmesi gerektiğini düşünerek gerçekleştirmiştir.

Filmler saatlerce uzunluğunda ham çekimlerden kurgulanarak farklı bir anlam kazanmaktadır. Kurgu sinema sanatında çok önemli bir yapıdır. Örneğin Eisenstein için, tıpkı Pudovkin ve Malraux için olduğu gibi, kurgulanmamış filmin parçaları gerçekliğin mekanik yeniden üretiminden daha fazlası değildir; aslında bunlar kendi içlerinde sanat değildir. Sadece montaj modelleri içinde düzenlendiğinde film, sanat olur... montaj, doğanın gerçekten önemli bir yaratıcı yeniden biçimlendirilmesi için en güçlü araçtır. Rope filminde ise Hitchcock kameraların alabildiği en fazla uzunluktaki filmi (300 metre veya 10 dakika) hiç ara vermeden sonuna kadar çekerek filmi tamamlamıştır. Makara değişimlerinde çekimin sürekliliğini bozmamak için oyuncuların birinin sırtına ya da bir sütunun geçişine göre makara değişimi sağlanmıştır. Bu biçimde filmde kullanılan makara ve geçiş sayısı 10'dur. Filmde kurgu yokmuş gibi görünse de aslında bu sayı ile bağlantılı olarak kurgu yapılmıştır.

Buna göre filmde kurgulanan sahneler ve süreleri şöyledir:

cuların sahnedeki hareketleri ile kamera ve mikrofonların yerleşimi titizlikle planlanmıştır.

Konser ve tiyatro sahnesinde, sahne arkasında gerilmiş özel bir perdeye arkadan görüntülerin yansıtılma uygulaması olan cyclorama kullanılmıştır. Rope'un setinde kurulan cyclorama sistemi sesli çekim yapılan sahnede kurulmuş en büyük sistemdir. Filmin süresince arka planda bu perdede Empire State ve Chrysler ile birlikte gökdelenler, neon ışıkları, bacalardan çıkan dumanlar, fiberglastan yapılmış olan ve sekiz kez yerleri ve biçimleri değiştirilmiş bulutlar ve güneşin batışı ile havanın kararması kesintisiz bir biçimde canlandırılmıştır. Bunun dışında filmde; Yan binadaki neon tabelanın harfleri kısmen, anlaşılmayan tuhaf biçimde görülür, sonunda karakterlerin tahmin etmediği sırrı dile getirmektedir. Ayrıca neon ışıkların kırmızı rengi filmin kesintisiz yapısına uygun olarak tansiyonun yükseldiği noktalarda karakterlerin yüzüne yansımaktadır. Bir diğer kırmızı neon Hitchcock'un karikatür görüntüsü olarak salonun penceresinden görülmekte, Hitchcock'un pek çok filminde bir imza gibi yer alan kendi görüntüsü ya da cameo'su filmin açılış sahnesinde caddede yürürken de yer almakta

Süre	Time-Code	Başlangıç	Bitiş
1. 09:34	00:02:30	Yakın plan (Close-Up), boğma	Brandon'ın sırtından kararma
2. 07:51	00:11:59	Kararma, Brandon'ın sırtından pan	Yakın plan Kenneth: "Ne demek istiyorsun?"
3. 07:18	00:19:45	Kesme, Erkekler Janet'ı karşılar	Kararma Kenneth'in sırtından
4. 07:08	00:27:15	Kararma, Kenneth'in sırtından	Yakın plan Phillip: "Bu bir yalan."
5. 09:57	00:34:34	Kesme, Yakın plan Rupert	Brandon'ın sırtından kararma
6. 07:33	00:44:21	Kararma, Brandon'ın sırtından	Açılma Brandon'ın sırtından
7. 07:46	00:51:56	Kesme, Mrs. Wilson: "Özür dilerim efendim."	Brandon'ın sırtından kararma
8. 10:06	00:59:44	Kararma, Brandon'dan	Yakın plan Brandon'ın eli silahın olduğu cepte
9. 04:37	01:09:51	Kesme, Yakın plan Rupert	Sandık kapağından kararma
10. 05:38	01:14:35	Sandık kapağından açılma	Filmin sonu

Hitchcock bu plan sekans ya da uzun çekim yaklaşımını bir sonraki filmi *Under Capricorn* (1949)'da ve çok sınırlı bir biçimde de *Stage Fright* (1950) adlı filminde kullanmıştır.

Caddenin görüldüğü açılış sahnesi dışında *Rope* tek bir mekanda geçmektedir. Filmin sesli ve kesintisiz çekimleri ses çıkarmayan raylarda hareket eden dekor duvarların kaydırılarak, mobilyaların ve diğer aksesuarların yerleri değiştirilerek gerçekleştirilmiştir. Oyun-

böylece yönetmen filmde iki kez görülmektedir ki Hitchcock yönettiği filmlerden 34'ünde bu şekilde gözükmüştür.

Sonuçta *Rope* Hitchcock'un tanıtım yazılarında da belirtildiği üzere hem yönettiği hem de yapımcılığını üstlendiği tek filmidir. Filmin bütün hakları 1983 yılında Universal Stüdyoları tarafından satın alınana dek izleyici ile buluşmamıştır. Filmde net olarak anlaşılmasa bile Phillip ve Brandon arasın-

da eşcinsel bir ilişkinin olduğu ima edilmektedir. Bu durum o yıllarda sansürün gözünden kaçmış olmasına karşın birçok ABD kentinde yasaklanmıştır. Film Türkiye’de televizyon kanallarında da sinemalarda olduğu gibi “Ölüm Kararı” adı ile gösterilmiştir.

Kaynakça:

- BEST, S./ KELLNER, D. (1991), Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar, (Çev: Mehmet Küçük), Ayrıntı, İstanbul.
- BÜRGER, P. (2003), Avangard Kuramı, (Çev: Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul.
- CONRAD, P. (2019), Mitomani, (Çev: Mehmet Doğan), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- CROWTHER, B. (17 August 1948). “Rope: An Exercise in Suspense Directed by Alfred Hitchcock”. The New York Times. <http://partners.nytimes.com/library/film/081748hitch-rope-review.html>. Retrieved 2009-05-14.
- DORSAY, A. (1995), 100 Yılın 100 Yönetmeni, Remzi Kitabevi, İstanbul.

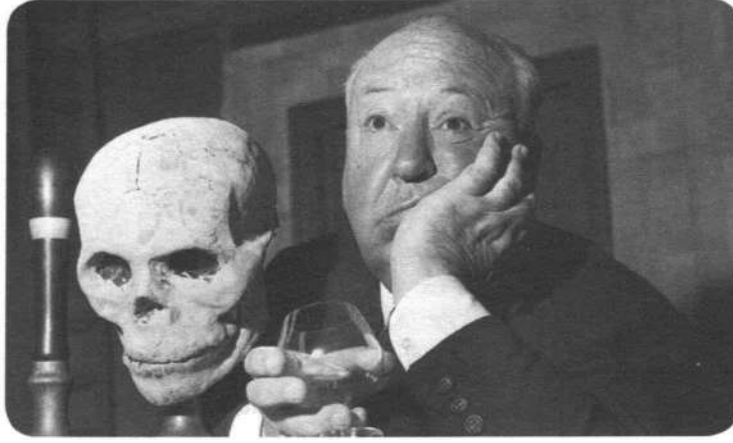
- EISENSTEIN, S. (1985), Film Biçimi, (Çev: Nijat Özön), Payel, İstanbul.
- GOTTLIEB, S. (1995), Hitchcock on Hitchcock, Faber and Faber, UK. - University of California Press, USA.
- JACOBS, S. (2014), The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock, nai010 Publishers; 2nd Revised Edition, NY.
- JOHANS, J. “Alfred Hitchcock’s Cinematically Coiled, Rope”, filmintuition.com.10.03.2017.
- MILLER, D. A. (1991), “Anal Rope” in Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories, Routledge, NY.
- NIEMI, R. (2006), History in the Media: Film and Television. ABC-CLIO. Santa Barbara, USA.
- ÖZÖN, N. (1981), Sinema ve TV Terimleri Sözlüğü, TDK yayınları, Ankara.
- WOLLEN, P. (1999), Rope: Three Hypotheses. Alfred Hitchcock Centenary Essays, Edited by Richard Allen and S. Ishii-Gonzalès, British Film Institute, London : BFI Pub.
- WOOD, R. (2002), Hitchcock’s Films Revisited (revised ed.). Columbia University Press, NY.



YAZAR

AYŞE M. KALAY

Araştırma alanları sinema-televizyon ve reklam üzerinedir. Uygulamalı olarak üzerinde çalıştığı klip, televizyon programı, reklam filmi yapım-cılığı ve yönetmenliği çalışma, araştırma ve ilgi alanlarını oluşturmaktadır. İletişim, reklam ve sinema üzerine kitapları ve makaleleri yayınlanmıştır. İletişim, sinema ve sanat ile ilgili bilimsel kitaplar başta olmak üzere bilimkurgu romanları okumaktan ve bilimkurgu, korku filmleri izlemekten hoşlanır.



On bir Aralık Cuma günü, saat 14.43'te Phoneix-Arizona'da bir otel odasında başlayan *Psycho*, Hitchcock denince akla ilk gelen filmlerdendir. Robert Bloch'un aynı adlı romanından uyarladığı ve Hitchcock'un deyimiyle sadece eğlencelik bir film olarak çektiği *Psycho*, başarılı karakterleri ve anlatımı sayesinde seyircide yarattığı duygularla beklenenden oldukça öteye taşınarak sinema tarihinde kendine doldurulamaz bir yer edinmiştir. Yeni otoyolun açılmasıyla sapa bir yerde kalan ve artık neredeyse kimselerin uğramadığı Bates Motel'de geçen hikâyenin örüntüsü Norman Bates, annesi Norma ve Marion Crane üzerine inşa edilmiştir.

Marion ve sevgilisi Sam her zamanki gibi öğle arası kaçmağını otel odasında geçirmektedir. Şehir sakin, sevgililer özlem doludur. Seyirci, açık kalan perdenin altından odaya girerek hikâyeyi başlatır. Patronunun bankaya yatırması için verdiği parayı sırf kendisi ve sevgilisi için kurtuluş olarak gördüğünden çalıp şehirden kaçan Marion, şiddetli yağmur bastırınca Bates Motel'a sığınır. Fakat nasıl olur da sevgilisiyle bir

araya gelebilmek uğruna olmaz işlere kalkışan aşık kadının hikâyesi cinayetler çıkmazına dönüşür? İşte bu tam da Hitchcock filmlerinde görmeye alışkın olduğumuz yağmurdan kaçıp doluya tutulma hikâyesidir. Sığındığı limanın, sonu olduğunu bilmeyen kadın hiçliğine doğru habersizce yol alırken Norman ve Norma Bates onun hiçliğe yolculuğunda herkesin aklına kazınan duş sahnesinin mimarları olacaktır.

Peki, Marion'u ölüme götüren neydi?

Lacancı düşüncede doğumdan itibaren anneye bağımlı olan bebek ve anne tümlük içindedir. Ancak daha sonra zorunlu olarak anneden koparılan bebekte bir yitme yaşanır. Tümlüğünün darma duman edildiği imgeler dünyasında parçalanmış halde bulunan eksik özne, yeniden tüm olabilmek için öteki ile bir araya gelmelidir. Filmde Norman'ın gözler önüne serilen eksik bırakılmışlığını tümlüğe çevirecek olan tek "öteki" annesidir. Marion ise Norman ve annesi arasındaki sadakat ve tümlük zincirini bozacak bir tehdit unsurudur. Hitchcock, kadının cinselliğini ve

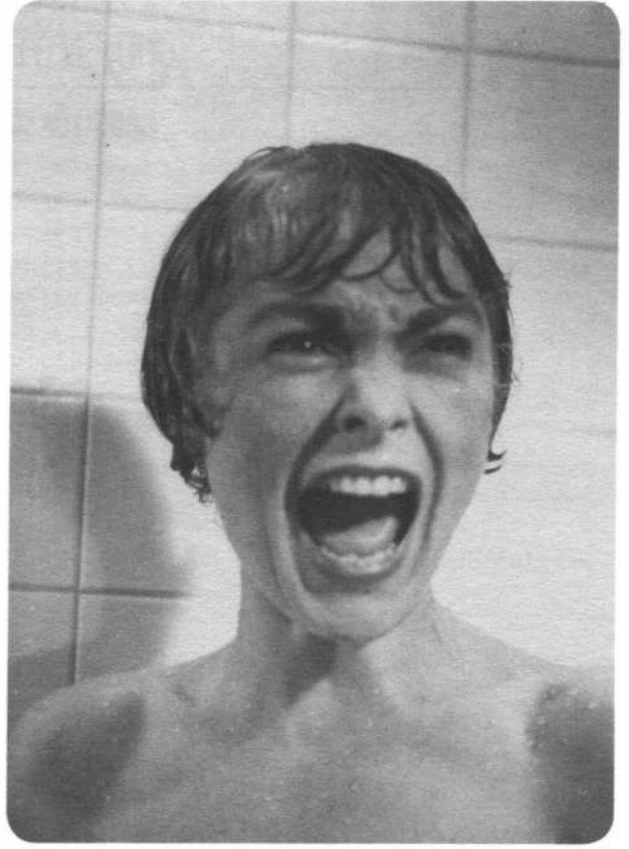
* Öğr. Gör., Pamukkale Üniversitesi, Basın ve Halkla İlişkiler Bölümü

suçluluğunu Marion'da, erkeğin arzu ve korkularını Norman Bates'de ve Mr. Bates'in ruhunda açılan yarığı ise yine onun bedenindeki Norma Bates'de gözler önüne sermiştir. Slavoj Žižek, psikanalizin üç evresi olan id, ego ve süperegö'nün Bates Motel'in üç katı ile paralel olduğunu söyler. Buna göre Norman'ın annesinin yaşadığı üst kat süperegödür, normal bir insan gibi davranmaya çalışan Norman'ın egosu giriş kattır ve bodrum katı, Norman'ın "id"idir. Bates Motel, hem olayların gerçekleştiği üç aşamanın hem de Freud'un üç ayrı bilinç kategorisini temsil eden Norman'ın sembolüdür.

Freud'un temellerini oluşturduğu benliklerden en ilkel temel benlik olan id, içimizdeki doyumsuz hayvanın karşılığı, durdurulamayan güdösel arzudur ve bu yönü ağır basan birey, vicdan duygusundan yoksundur. Cinsellik, saldırganlık, açlık, kin gibi zevk temelli isteklerin ve aşırı ısrarcı enerjinin çıkış noktası olan id'in tam tersi olarak süperegö, vicdani değerler ve kuralların bütönlüğü bağlamında insana yön veren, iyi ve kötüyü ayırt etme, aile, eğitim, din, gelenek gibi öğrenilmişleri içselleştirmenin yanı sıra değer ve kurallar bütönlüğünün oluşmasına da yardım eden benliktir. Ayrıca baba figürünün ve kültörel ögelerin içselleştirildiği yer olmasından ötürü daima id'in ihtiyaç ve taleplerine karşı çıkıp saldırgan bir yaklaşım izler. Orta benlik olan ego, id ve süperegö arasında dengeyi üstlenirken hem bir eleştiri mekanizması görevini hem de güdülerin kontrolünü üstlenir. İd'in isteklerini karşılamaya odaklanırken ego, gereksinimin uygunluğunu değerlendirerek farklı savunma mekanizmalarıyla onu dizginler. Zira asli görevi bireyin güvenliğini sağlamaktır.

Film boyunca acımasız süperegöya (anneye) karşı savaş veren id'in (Norman'ın) arzusunun karşılanması için müthiş bir baskı uyguladığı ego, suçluluk duygusunu bastırmak için bir ceza sistemi geliştirmek zorundadır. İd'in bir türlü tatmine ulaşamaması ve süperegönün nobranlığı arasında çift yönlü kuşatılan ego, bir yandan id'e düşman olurken diğeryandan süperegö'ya yaranmaya çalışır. Cinsel tatmine bir türlü ulaşamayan Norman ise ya annesinin dediği gibi bu arzudan uzak durup ona sadık kalacaktır ya da arzusunu dizginlemeyecek, buna ulaşmanın bir yolunu bulacaktır. Buna ulaşmanın yolu Marion'a 3 numaralı odanın anahtarını verecekken 1 numaralı odaya yönelen Norman için bellidir.

Norman'ın içten içe beslediği arzularını karşılama isteği sonunda süperegö'ya başkaldırması filmin can alıcı noktalarındandır. Filmde bu başkaldırının temsili Norman'ın Marion'u yemeğe davet etmek isteme-



Sapık (Psycho) 1960

si üzerine yaşanır. Arzularına karşı koyamayan Norman'ın isteği annesi tarafından reddedilirken aynı zamanda bu istek nedeniyle ahlaki normlara uygun davranmadığı için yargılanmaktadır. Fakat Norman, annesini dinlemez ve Marion'la birlikte otelin misafir odasında yemek yiyerek sohbet eder. Yemek sonrasında odasına çekilen Marion'u duş girmek üzere soyunurken duvarda açığı gözetleme deliğinden dikizleyen Norman (id), bu hareketinin ardından öfkeyle bahçeye çıkar ve annesiyle birlikte yaşadıkları eve doğru koşar. O sırada duş girmiş olan Marion, Norma (süperegö) tarafından canice öldürölür. Böylelikle id, engellenmiş olur. Daha ilk başta odayı gösterirken banyo kelimesini kullanamayan Norman'ın bir şeylerden haberdar olduğu ise burada gün yüzüne çıkar. Zira cinayet odadaki en mahrem alanda, banyoda, Marion çıplık ve savunmasızken gerçekleşir. Üstelik anne, Marion'a fallik bir objeyle saldırır. Kadın kılığına girip kurbanlarını keskin bir aletle bıçaklayan bu korkunç figür, aslında onun, annesinde var olduğunu zannettiği fallusla ilgili çocukluk döneminde yaşadığı kaygıyı yansıtmaktadır. Bu nedenle saldırı aynı zamanda bir tecavüz niteliği taşır. Hitchcock'un her cinayet teşebbüsünde seyircinin gözüne soktuğu bıçak, aynı zamanda iktidar ve gücü temsil eder. Diğeryandan Marion, yanında on yıldır çalıştığı adamın güvenliğini boşa çıkardığı için zaten cezasını çekmek zorundadır.

Ayna Ayna Söyle Bana!

Filmde sıkça kullanılan ayna dekoruna bakıldığında bireyin karar anları ve kendini yeniden yaratımı bağlamında önemli bir simge olduğu görülmektedir. Zira Marion, sevgilisiyle buluştuğu otelde beyaz iç çamaşırlarıyla aşık, masumane bir kadinken aynanın karşısında giyinir. Evine gidip parayı çalmaya karar verdiğinde de siyah iç çamaşırlarıyla aynanın karşısındadır. Bates Motel'in resepsiyonunda, müşterilerin Norman'la konuşurken durdukları yerin karşısında da bir ayna vardır. Lila da Norma'nın yatak odasında aynalar yüzünden korku yaşar. Fakat filmde görünmeyen bir başka ayna daha vardır. Bu Marion'un kaldığı odayı görmeyi sağlayan gözetleme deliğidir. Hitchcock, bununla sadece Norman'ı değil seyirciyi de dikizci yaparken aynı zamanda Norman'ın bedeninde Norma'nın yaratımını inşa etmektedir. Sadece Norman'ın ya da Marion'un bölünmüşlüklerinden öte film boyunca aktif durumda olan ve önce Marion sonra Norman'la özdeşleşen seyircinin de tasviridir.

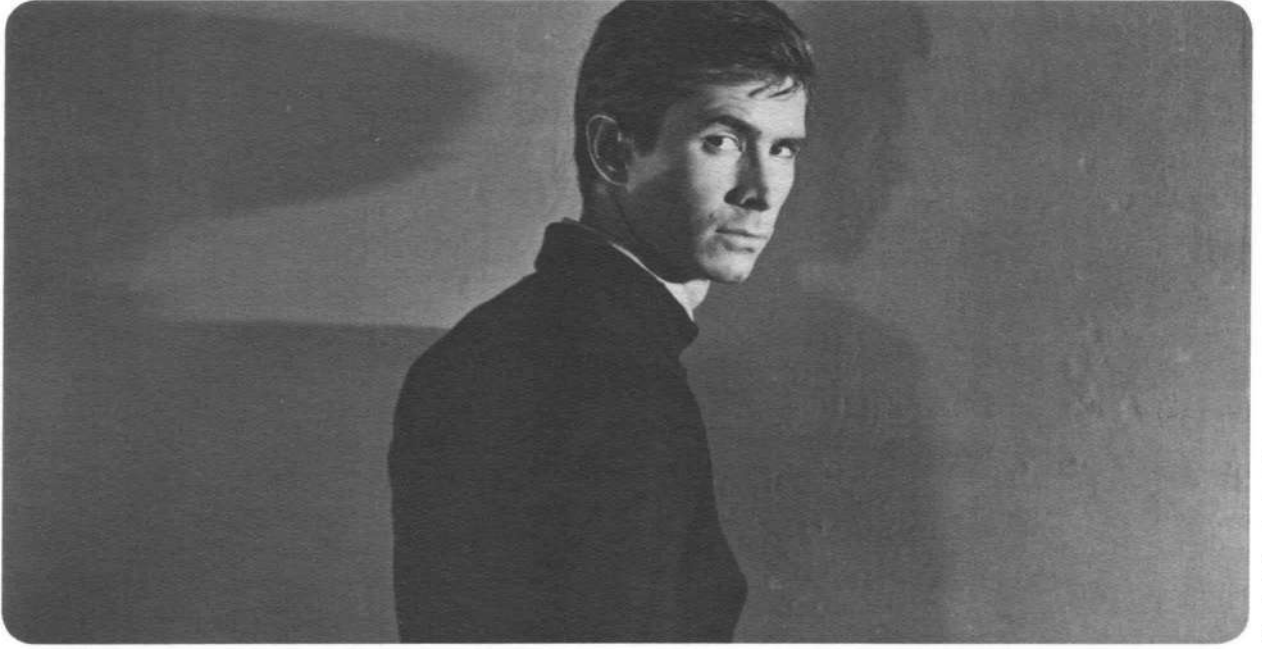
Lacan'ın "ayna evresi" olarak adlandırdığı bu evrede ayna, hem kopuşun hem de bütünleşmenin yoludur. Bu noktada "ben" in kendini "öteki" ile özdeşleştirerek özneleşmesi gerekir. Öteki ise düşünülenin aksine daima eksik olandır ve Lacan'a göre bu "eksik"lik arzudur. Fakat arzu, hiçbir zaman isteğine ulaşamaz. Filmde bir türlü ulaşılamayan bu arzular, bataklıkta son bulur. Marion'un sevgilisine kavuşma arzusu, Norman'ın Marion'a karşı olan arzusu, Arbogast'ın Marion'u bulma arzusu ve daha bilinçdışında saklanan nice arzular hak ettikleri karanlığa gömülmek-

tedir. Hitchcock, tüm arzuları bataklığa gömerek izleyicinin bilinçdışına zekice bir gönderme yapar. Film sonunda vinçle bataklıktan çıkarılan otomobil ile insanın karanlık yanının daimi olduğunu fakat elbet bir gün ortaya çıkacağını izleyicinin yüzüne sert bir şekilde çarparak aradan çekilir.

Hitchcock filmlerinde anlatı, seyirciden saklanan, hikâyenin düğümü niteliğindeki bir bilginin eksikliği üzerine kurulur. Filmin sonlarına doğru çarpıcı şekilde gün yüzüne çıkan Norma Bates'in aslında sevgilisiyle birlikte on yıl önce öldüğü gerçeği Lila ve Sam için şok etkisi yaratırken Hitchcock, seyirciye onun ve sevgilisinin cesedinin Norman tarafından yatakta bulunduğunu söyleyerek önemli bir ipucu vermektedir. Küçük yaştaki erkek çocuğun annesine karşı duyduğu cinsel güdülenme (Oedipus Kompleksi) aslında son derece normal bir durumken bunun ergenlikte artan bir çatışmaya dönüşmesi halinde çocuk, ebeveyne bağımlı olur. Eksiksiz yaşantılamaya becerisi olmayan Norman Bates'in pasif ve annesine bağımlı olmasını açıklayan bu durumun yanı sıra babasının yerine konumlandırılmaya çalışan sevgilinin varlığı nevrotik sapmaları tetiklemiştir. Bu andan itibaren Oedipus Kompleksiyle başa çıkabilmenin yolu baba figürünün içselleştirilmesiyle mümkündür. Bu durum annesini aslında evli olan sevgilisiyle birlikte öldüren Norman'ın cinayetleri için doğal bir sebep yaratmaktadır. Babası öldükten sonra annesinin başka bir erkekle olmasına dayanamayan Norman, sonrasında işlediği suçun onda yarattığı vicdani ağırlıktan ancak annesini yaşatarak kurtulur. Bu nedenle annesinin cesedini çalarak



Sapık (Psycho) 1960



Sapık (Psycho) 1960

mumyalar. Fakat bu gerçeklik hala kendi odasında oyuncaklarıyla yatan ve şekerini elinden düşürmeyen Norman için yeteri kadar iyi değildir. Ucuz bir peruk ve annesinin giysilerine beden olmak, onunla konuşmak ve hatta onun yerine geçmekten daha iyi bir yol yoktur. Kurduğu sembolik gerçeklik sonunda Norman'ın Norma'ya dönüşmesi Marion'un otele geldiği ilk sahneyi hatırlamayı gerektiriyor. Çünkü Marion, Bates'lerin yaşadığı eve ilk baktığında üst katta görünen kişi Norma'ydı. Pencerede görünen gölge kendini annesinden koparamadığının ilk kanıtıyken yağmurda sırlıslık olmasına rağmen elindeki şemsiyeyi açamadan Marion'un yanına gelmesiyle zayıflığının temsili güçlendirilir. Nitekim filmin sonunda süperego'ya teslim olan Norman kendisini annesinin arzularıyla o denli özdeşleştirmiş ki artık sadece bir kuluçka görevindeymişçesine sakın durur ve oyununa devam eder.

Dissosiyatif Kimlik Bozukluğu: Sen Kimsin?

Bireyde iki ya da daha fazla kişilik durumu ya da kimliğin var olması olarak tanımlanan dissosiyatif kimlik bozukluğu, filmin sonunda komiserin ağzından aktarılır. Genelde çocukluk döneminde yaşanan kötü tecrübeler ve ağır bir çocukluk dönemi istismarı sonucu ortaya çıkan travma sonrası durumlarıdır ve yaşanan travmaya karşı kişinin vermiş olduğu dissosiyatif tepki kişinin altından kalkılması güç olan travmayla baş etmede ve ayakta kalabilmesini sağlamada yararlı olan yaratıcı bir stratejidir. Alter kişilikler ise bütün kişiliğin kopmuş (dissosiyatif) olan parçalarıdır. Norman'ın görünen alter kişiliği annesidir. Film boyunca annesi ve kendisi arasında yaşadığı gelgitlerle boğuşarak onun varlığına seyir-

ciyi ve kendisini öylesine inandırmıştır ki Marion'un kızkardeşi, yaşlı kadının cesedini bulana dek seyirci anneye karşı kin beslemeye ve onu merak etmeye devam eder.

Babasının ölümüyle zaten parçalanmış olan Norman, on yıl önce annesini ve onu elinden alan sevgilisini kıskandığı için öldürmüş ve şimdi annesinin de cinayetleri Norman'ı kıskandığı için işlediğine inanmıştır. Suçu annesine atıp kendisinin suçsuz olduğunu iddia ederken anne alteri ise cinayetleri işlediğini itiraf etmiş fakat tıpkı Norman gibi o da oturduğu sandalyede masumluğunu kanıtlamaya karar vermiştir. Boş nezaret odasında Norman varken anne yalnızca onun bedenine gizlenmiş bir acousmetredir. Bir sineğe bile dokunmayarak masumiyetlerini ispat edeceklerini düşünen ikili için Hitchcock düşüncelerini Sam'in çalıştığı dükkâna gelen yaşlı kadın aracılığıyla ifade etmiştir aslında. Evet. "Sinek ya da insan için ölüm her zaman acısız olmalıdır."

Psycho, "bir erkeğin en iyi dostu annesidir" düşüncesini id, ego ve süperego zinciri içinde kapana kısılan Norman'ın trajedisine korkutucu bir şekilde gözler önüne sermektedir. Hitchcock, yüzümüze bir kere daha tozpembe Amerikan rüyasının bir anda dönüşebileceği kâbusu, sevdiği adamla birlikte olmak uğruna girdiği yolda cinayete kurban giden Marion'un Norman'ın bastırdıklarının geri dönüşü olarak bataklığın dibini boylamasıyla çarpar. Üstelik sevgilisi tam da onunla birlikte olmayı kabul ettiğini açıklayan mektubunu yazmadan hemen önce. *Sapık* sadece Norman ya da Marion için değil tüm seyircisi için korkunç bir bilinçdışı yolculuğudur. Yüzleşmekten her daim korkulan dürtülerin, bölünmüş kişiliklerin,

inkâr edilen karanlıkların peşindeki aynaların izini sürer. Onları bataklığa gömdüğü gibi er ya da geç bataklıktan çıkarmayı da bilir. Zira Marion'da Sam'le birlikte yaşadığı saygın olmayan otel kaçamaklarını annesinin fotoğrafı önünde aklamak ister. Tıpkı Marion'un odada yemek yeme teklifini geri çevirip otelin lobisinde yiyerek annesine karşı kötü duruma düşmekten kaçan Norman gibi. Aynı bedende yaşayan anne-oğulun çatışmasını birbirlerini alt etmeye çalışırken sona erdiren Hitchcock'un röntgenci izleyicisi yüzleşmek zorundadır. Çünkü koruma içgüdüleriyle annesini bodrum katına taşıyan ve hatta annesinin suçunu örtmeye çalışırken bile şeker yiyen bir çocuktur Norman.

Kaynakça:

- FREUD, S. (2014). *Bastırma ve Bastırılanın Geri Dönüşü*. (Çev. Oya Kasap). İstanbul: Telos Yayınevi.
- FREUD, S. (2011). *Psikanaliz Üzerine*. (Çev. A. Avni Öneş). İstanbul: Say Yayınları.
- GABBARD, G. O., GABBARD K. (2014). *Psikiyatri ve Sinema*. (Çev. Hasan Satılmışoğlu ve Yusuf Eradam). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- SOPHIE, F. (Yön.). (2006). *The Pervert's Guide to Cinema*. [Belgesel]. Birleşik Krallık.
- ŽIŽEK, S. (2012). *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstedığınız Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her Şey*. (Çev. Burcu Erdoğan). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ŽIŽEK, S. (2004). *Yamuk Bakmak*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.



YAZAR

CANSU ÖKSÜZ KARADEMİR

Araştırma alanları kötülük problemi, varoluşçuluk, oyun kuramı ve sinema üzerinedir. Teodise, sinema ve psikanaliz ilişkisi ilgisini en çok çeken konulardır. Felsefe ve sinema kitapları okumaktan hoşlanır. Film izlemek, kitap okumak, fotoğraf çekmek ve kamp yapmak en keyif aldığı etkinliklerdir.



FELSEFİ HITCHCOCK: VERTIGO VE BİLİNMEYENLİĞİN KAYGILARI

ROBERT PIPPIN

ÇEVİREN: MELTEM ÇETİN SEVER



Film ve felsefenin kesişme olasılığı, son yirmi otuz yılda daha da belirginleşen bir konudur. Bu kesişmeden film felsefesini kastetmiyorum. Bir sanat türünü ve diğer sanatlarla ilişkisini kastediyorum; ama filmin kendisi yansıtıcı bir düşünce tarzıdır zaten. Bu, büyük ölçüde Harvard'lı filozof Stanley Cavell ve Fransız filozof Gilles Deleuze'nin etkisinden kaynaklanmaktadır. Bu temayı burada tam olarak keşfetmek için çok vaktimiz yok; ancak böyle bir kesişimin nasıl görünebileceğine dair bir örnek sunmak istiyorum.

Tartışmak istediğim film, Alfred Hitchcock'un başyapıtı olan ve 1958'de çektiği film; *Vertigo*. Söz konusu "felsefi sorun" ise başkalarının davranışlarını, bize karşı tutumlarını, niyetlerini ve inançları nasıl anlayabildiğimiz. Bu gözlemsel değil, büyük ölçüde yorumlayıcı bir anlayış biçimidir.

Bu soruna bir noktada aşınayız. Bazen iki insan arasındaki romantik bir ilişkiye aslında altı kişinin dahil olduğu söylenir. *Gerçekte iki kişi vardır; kendilerini gördükleri gibi olan iki kişi ve her birinin diğerini gördüğü gibi olan iki kişi* daha vardır. Böyle bir yola başladıktan sonra ise durmak zordur. Başka birisi şöyle

diyebilir; *her birinin diğeri tarafından görülmeyi arzu ettiği iki kişi* daha vardır ki bu, gerçekte olanlardan ve kendilerinin gördükleri kişilerden oldukça farklı olabilir. Bu durum bizi sekiz kişiye götürür. *Kendilerini başkaları tarafından görülmek üzere dönüştükleri kişi ve diğer kişiler tarafından gerçekten görünen kişi* arasında bir fark olabilir. Bu bizi on kişiye ulaştırır. Ve eğer bir Freudyen tezini de ele alırsak *her katılımcının karşıt cinsten ebeveyni* de katılacaktır ki bu bizi on iki kişiye çıkarır. Misafir odası veya yatak odası büyüklüğü ne olursa olsun oldukça kalabalık bir sayıdır bu.

Bu tür belirsizliğin sonuçlarına nasıl baktığımızın sinematik temsili *Vertigo*'nun ana konusudur. Bu noktada bir plan özetine ihtiyacımız var; ancak detaylı bir özet tüm zamanımızı tüketir. İşte nefes kesen bir özet. Film bir cinayet hikayesi. Zengin bir nakliye ustası olan Gavin Elster, karısı Madeleine'i öldürmek istiyor. Eski kolej arkadaşı Scottie Ferguson'un (Jimmy Stewart) polis teşkilatından istifa etmek zorunda kaldığını gazetede görüyor. Scottie istifa etmiş; çünkü akrofobi var ve yüksek yerlerde başı dönüyor. (Çatıdan düştükten sonra hareketsiz kalınca, kendine yardım etmeye çalışan bir iş arkadaşının ölümüne

sebebi olmuş.) Elster, Scottie'yi karısını takip etmesi için işe alıyor ve karısının, ölmüş akrabası Carlotta Valdes tarafından ele geçirildiğine ve onun intihar etmesini istediğine inandığına dair bir hikaye anlatıyor. Elster'in metresi olan Judy Barton (Kim Novak karakteri) Elster'in karısını taklit ediyor ve Scottie'yi baştan çıkarıyor. Scottie'nin çok yükseğe tırmanamayacağını bile bile onu bir kuleye götürüyor. Elster gerçek karısının cesedini kuleden fırlatıyor ve Scottie tezgahlanmış bir intihar olayı için mükemmel bir tanık olmuş oluyor. Scottie daha sonra sinir krizi geçiriyor ve bir sanatoryuma yani tımarhaneye giriyor. Tımarhaneden çıktığında, Madeleine ile ziyaret

ve bu, olaylar dizisini ele veriyor. Scottie onu kuleye geri getiriyor ve tüm gerçeğin ortaya çıkması için zorluyor. Uzlaşmanın ne olabileceği konusunun çok önemli olduğu bir anda, Judy merdivenleri çıkan bir rahibe yüzünden şaşkına dönüyor ve geri geri düşerek ölüyor. Film, Scottie'nin vertigosunu iyileştirmeyle sona eriyor. Ve tek başına, iki kez ölen sevgilisi Madeleine'e bakakalıyor.

Sorunumuza geri dönersek, toplumdaki bu kendini tanıma düzeyleri arasındaki olası farklılıklar ve gerginlikler –“kendime göre kimim?”, “ben kimim?” ve “sana göre kimim?”– özellikle her bir kişinin çok



Ölüm Korkusu (Vertigo) 1958

ettiği yerleri ziyaret ederek sokaklarda dolaşmaya başlıyor. Daha sonra Scottie, Madeleine'le tuhaf bir benzerlik taşıyan ve bir dükkanda çalışan Judy Barton ile karşılaşılıyor. Bu noktada (filmin üçte ikisi izlenmiştir) izleyiciler, şimdiye kadar gördüğümüz her şey hakkındaki gerçekleri keşfediyoruz (Bu noktaya kadar, Scottie gibi cinayet konusu hakkında muğlakta kalacağız). Scottie, Judy'yi Madeleine olarak yeniden yaratmasına izin vermesi için ikna ediyor ve bu gerçekleştiğinde, ölümden dönen bir sevgili fantazisi ile sevinçten ne yapacağını şaşırıyor. Ancak Judy, hikayeyi anlamamızı sağlayacak bir kolye saklamıştır

önemli olduğu samimi ilişkilerde, sık sık çatışma halinde, yanlış anlamalarla, hakaretlerle, yaralı bir beyhudelikle ve işleri yoluna koyma çalışmaları ile ortaya çıkar. Ayrıca, birazcık da olsa psikolojik olarak farkında olan her kişi, bu tür bir uyumsuzluk ihtimalinin farkındadır ve bunu da dikkate alabilir. Yani, benim bir başkasını anlamam, onların anladığı beni anlamam ve benim beni anlamam arasında değişen, değişken ve işlevsel bir bağımlılık vardır; neyin mümkün olabileceği veya mümkün olamayacağı hakkındaki değişken varsayımların yanı sıra, verili diğerleri ve o kişinin benim için önemli olduğu verili koşulları içeren bir şeyler de vardır. İlişki sta-

tik değil, dinamiktir. Olaylar ve insanların yaptıkları, insanların söylediklerinden çok daha önemlidir ki konuşmacı çok samimi olduğu halde insanların söylediklerine asla tam olarak güvenemezsiniz. Sıklıkla, gerçek olanı veya teatral olanı tespit etmenin tek yolu, bir insanın yaptıkları ile *o insanın yüzünde* gördüklerimizdir. (Bu, resim ve fotoğrafla ilgisi olmayan bir çeşit görsel anlaşılabilirliktir.)

lanılabilmesi için Scottie'yi baştan çıkarmak için kullanılmıştır). Sonra Scottie'nin başka biri gibi davrandığı başka bir kişi (Madeleine'in kocasıyla bağlantısı olmayan, sıradan bir gezgin olarak Madeleine'in başına gelenler ile bağlantısı olmayan biri) ve Judy'nin başka biri gibi davrandığı kişi (Madeleine, Elster'in karısı).

Ölüm Korkusu (Vertigo) 1958



Bu yüzden *Vertigo*'nun bir yüze odaklanarak gizemli açılışının verdiği itibar önemlidir; bilinmeyen bir kadının yüzü, hiçbir zaman bütünüyle gösterilmemiştir ancak, yalnızca yarıya yakın bir çekimde ve daha sonra bölümler halinde gösterilmiştir. Gördüğümüz yüz, filmdeki bir karakter değildir (belki de Madeleine/Judy gibi sonsuza kadar bilinmez kalacak) ve ayrıca, filmdeki kimliği ve rolüne asla geri dönülmemiş ve açıklama yapılmamıştır. Ve biz kelimenin tam anlamıyla, oyuncuların gerçek isimlerini yüzlerinde okuduk.

Filmin ilk yarısına (Elster'in karısını öldürmeye karar verdiği bölüm), her birinin başka birini oynadığı en az dört "karakter" ile başladık. Scottie'nin gerçek kişiliği (emekli bir dedektif) ve Madeleine'in gerçek kişiliği (Judy Barton, Elster'in metresi ve planda kul-

Az önce belirtildiği gibi, Scottie'nin Madeleine'i yarattığı kişiliğini de ekleyebiliriz (Scottie, aslında "akrabasının ruhu tarafından ele geçirilmesi" kurgusuna inanmış gibi ya da en azından gerçekten intihara yol açabileceğinden korkuyor gibi görünüyor) ve Madeleine'in, Scottie'yi yarattığı kişiliği (Madeleine, Scottie'nin sıradan bir gezgin olmadığını ve planlanan kurgunun bir parçası olduğunu biliyor; fakat kendisinin "gerçek Scottie" ye aşık olduğunu sanıyor). Yani, her biri diğerinin bilmediğini iddia ettiği bir şeyleri biliyor. Filmin ortaya çıkardığı en büyük komplikasyonlardan biri (buların hepsi yeterince komplikasyon değilmiş gibi sanki), Scottie'nin *kime*, "hangi kadına" aşık olduğu, tüm bu kendini yanlış gösterme ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan sonuçlarla ilgili gerçek olanı belirgin bir şekilde ayırt etmenin imkansızlığıdır.



Kim Novak (Vertigo - 1958)

Genel olarak çeşitli şekillerde bilmezlik (cehaletten aldatılmaya, fantazi kurmaya, kendini kandırmaya) Hitchcock sinemasının gerekli şartlarındandır. Böyle derin bir bilinmeyenliğin içinde yaşama ve buna dayanabilme halini sinematik olarak keşfetme konusunda usta ve anlayışlı başka bir yönetmen daha yoktur. Ayrıca gündelik gönül rahatlığına meydan okuyarak, işlerin büyük ölçüde görüldüğü gibi olduğuna güvenen herkes için büyük riskleri de gösterir. Bu kolay güven, bilinmezliğin derinliğini kabul etmek veya takdir etmek değil, çok büyük bir risktir. Bir çeşit körlük olarak kabul edilebilecek kadar dar bir ahlakçılıktır. Hitchcock'un yanlış kişinin suçlandığı veya şüphelenildiği filmlerinin listesi (genellikle aşırı bir güvenle suçlanırlar) çok uzun ve muallaktır. Hitchcock'un izleyicileri filme çekmek için kullandığı birincil teknik, sadece gözlemlemek yerine "deneyimlemek"tir. Biz veya karakterlerin bilip baş-

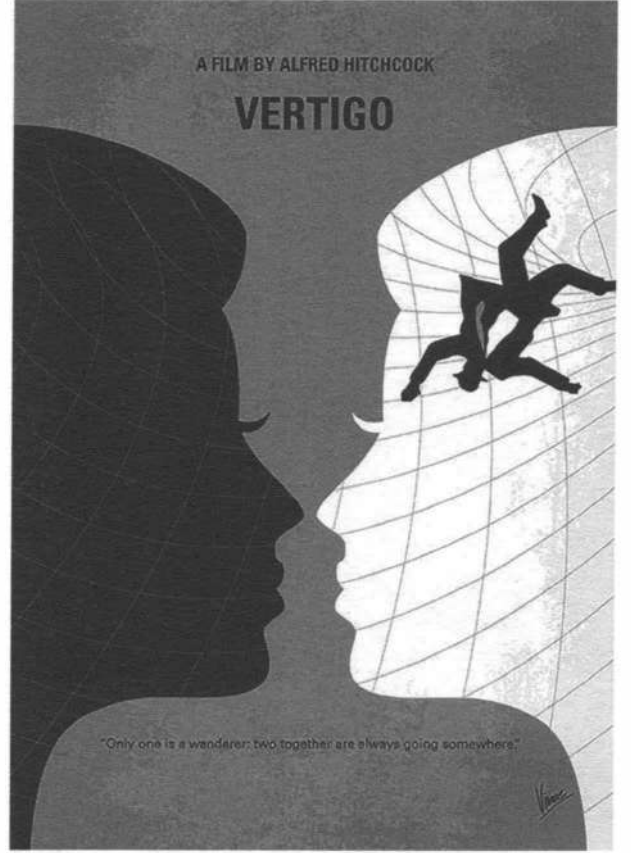
kalarının bilmediği veya biz ve diğer karakterlerin bilmediği ama tehlikeli bir durumda bilinmesi gereken şeylerin etrafında kurgulanmıştır. Filmlerinde hep "şüphe gölgeleri" vardır -karakterlerin karar verdiği eylemlerle ilgili her türlü çıkarımı olan şüpheler; ama bu şüpheleri ortadan kaldırmak kolay değildir. *Vertigo*'da, bilinmeyenlik temasının belirli bir çekimi vardır, bu çoklu ve değişken kişiliklerde yoğunlaşır. Tabii ki genel olarak oyunculuk ve film ile ilgili bir temadır; Hitchcock ile birlikte aktif olarak Elster ve Scottie karakterlerini oluşturur ve dağıtır. (Aslında bu filmde, bu çoklu sinematik kişiliklerin kontrolü yoktur. Hitchcock'un Vera Miles'in Madeleine ve Judy rolünü oynamasını istediği biliniyordu; ancak Vera Miles hamile kaldı ve rolü kabul edemedi. Yine de, Hitchcock'un, Novak'ın Vera Miles'i hayal ettiği gibi oynaması konusunda ısrar ettiği de biliniyor. Bu yüzden Kim Novak, Carlotta Valdes'i oynayan Ma-

deleine Elster'i oynayan Judy Barton'ı oynayan Vera Miles'i oynuyor.)

(Rousseau'ya göre iş bölümü ile başlayan) Artan sosyal bağımlılık ve güvenilmezliğin korkusunun artışı arasındaki bu bağı, bu bağımlılığa boyun eğen ya da bağımsızlık konusundaki aldatılmış ısrarındaki halk karakteri ile tiyatrolaştırılan bu bağı görmek kolaydır. Bu bağımlılığın *bilincindeyiz* ve biraz özen göstermeliyiz; nasıl algılandığımızla ilgili olarak büyük bir özen, amaçlarımızdan herhangi birini başarmabilme özeni ve aynı zamanda başkalarının da aynı özeni göstermesi gerektiğine de bağlıyız. Her birimiz öteki hakkında bilgi sahibi olduğumuz için, bu tür bir özeni göstermenin bir kısmı, başkalarının öz temsillerinin doğruluğunu değerlendirmeyi içerir. Öyle ki kendi öz temsilimizin çehresi zaten böyle bir değerlendirmeyi yansıtır. Her zamankinden daha karmaşık olan bu bağımlılık ağlarında, gerçek olarak kabul ettiğimiz şeylerin çoğu, özellikle kendimizi göremediğimiz veya deneyimleyemediğimiz, başkalarının da şahit olduğu büyük gerçekliktir. Kaçınılmaz olarak, bazen birlikte olduğumuz diğerlerinin ifadesidir. Bazen rekabet içinde olduğumuz diğerlerinin de bildiğimiz gibi kendi gündemleri ve kırılanlıkları vardır. Yani, Henry James ve Marcel Proust dünyasındayız.

Tüm bunların içinde, kendini gerçekte olduğu gibi temsil eden ve başkaları tarafından gerçekte olduğu gibi algılanan üstü kapalı bir ideal vardır. Ancak Hitchcock, romantik ilişkileri bu kadar zorlaştıran şeyin, bu tür kişisel sunumlarda ve algılanmada fantazinin ve arzusun ortadan kaldırılamaz bir rolü olduğunu bize göstermeye çalışıyor. Bunun nasıl işe yaradığını göstermek için filmdeki iki sahneyi tartışacağım. Birincisi, bir suç filminde femme fatale (baştan çıkarıcı kadın) karakterinin yakarışı ve anti-kahramanın femme fatale cazibesi ile aptalca büyülenmesi. Scottie'nin sahte Madeleine'i ilk gördüğü sahne ve bu sahnenin sonunda, Hitchcock, bu kadın gücünün aslında erkek fantazisi ile yani yansıtılan fantazi ile sarıldığını öne sürüyor. Bu bölümün nasıl sahnelendiği hakkında söylenecek çok şey var; ancak bunu gören herkes Hitchcock'un, birini sadece arkadan gören kişinin aşık olmasını, romantik bir arzuyla salakça çarpılmasını oldukça makul kıldığını anlar. Sahnenin sonunda, Stewart'ın küçücük bir hareketinin ne kadar büyülenmiş olduğunu göstermesi bunu ortaya koyar mesela.

Sahte Madeleine'i takip ederken, Madeleine San Francisco Körfezi'ne atlayarak ilk intihar girişiminde bulunur ve Scottie onu kurtarır. Scottie'nin onun



hakkında hiçbir şey bilmeden, onunla ilgili endişesini ve merhametli bir insanın görevlerinin çok ötesine geçtiğini hali hazırda burada görürüz. Dikkat çekici bir şekilde, Scottie Madeleine için tıbbi bir yardım aramıyor; fakat onu kendi evine geri götürüyor (Belki de aklında zaten bu vardı). Madeleine bilinçsiz gibi davranmaya devam ediyor ve bu nedenle muhtemelen hipotermi konusunda endişelenmesini sağladığı Scottie'nin onu tamamen soyup yatırmasına izin veriyor. Bunu biliyoruz; çünkü onlar eve gittikten sonra sağdan sola çekilen planla Scottie'nin dairesini görüyoruz. Madeleine'in kıyafetlerini, iç çamaşırlarını ve sonra çıplak olarak Scottie'nin yatağında uyuduğunu görüyoruz. Apartman sahneleri, "çerçeveleme" sahneleri güzel bir şekilde düşünülmüş. Çıplak olduğu zamanlar, Judy'nin en aldatıcı olduğu zamanlar ve Judy'nin Scottie'ye duyduğu aşkın gerçekliğini ise Scottie'nin onu özenle giydirdiği ve yeniden yarattığı zamanlarda anlaşılıyor.

Şu an en belirleyici sahneye geçecek kadar vaktimiz var. Judy, ölü Madeleine'e dönüştürüldükten sonra hayata tekrar dönmüş oluyor. Bu sahne yalnızca Scottie'yi alıp götürmekle kalmıyor, aynı zamanda kısa bir rahatlama ve duygusallık yaşatarak bizi de alıp götürüyor. Bizi alıp götürüyor; çünkü belki de geçmişin erotik gücünü yeniden yaratma arzusu sadece bir karaktere dair nörotik bir takıntı değil.

Romantik aşk, bir ilişkinin başlangıcı, ve devamında gelen evlilik aşkı, ilişkinin geleceği, arasındaki büyük gerilim Hitchcock sinemasında önemli bir temadır. Paradigmatik olarak *Arka Pencere*'de öyledir ve orijinal romantik aşkı yeniden yaratmaya çalışan evlilik ritüelleri, bu fantazinin günlük yaşamdaki gücünün kanıtıdır. Scottie'nin aldatıldığını biliyoruz ve bir şeylerin yakında felaketle sonuçlanacağını hissediyoruz; ancak bunu izlemeye davetliyiz ve kendimizi büyük ölçüde o anın tutkusuyla şımartıyoruz. Bunu nasıl yapmayız? Bu, herhangi bir insan fantezisindeki en sadık istektir –ölümün üstesinden gelmek, ölmüş ve sevilen birini hayata geri getirmek. Hitchcock'un tipik özelliği; ironiyi takdir ederken bile Scottie'nin kendinden geçmiş tecrübesiyle özdeşleşebiliriz –Birin bu geçmişe ve aşklarının en eski anlarına geri gitmemesi için taştan yapılması ya da sinizm tarafından tüketilmesi gerekir. Hitchcock, Madeleine'in tiyatrolaştırılmış bir versiyonu olan bir imge yaratıldığını düşünüyor; ancak aynı "oyuncu"nun, Judy'nin oynadığı bir imge olduğu için, gerçek Madeleine'i

yazmıştır, sevdiği Madeleine. (Ama elbette, ikinci bir şans yok; her zaman için çok geç).

Yazacaklarım bu kadar; fakat aynı zamanda felsefede bunlar gibi bazı problemlerin olduğunu da belirtmek istiyorum. Örneğin, birbirimize olan bağımlılığımızın yanlış tanıtılması ve yanlış anlaşılması için bu kadar çok teşvik yarattığı düşünülürse, birbirimizi nasıl güvenilir bir şekilde anlayabiliriz? Bu, soyut bir şekilde savunulabilecek bir "ötekinin-bilgisi" teorisi olabilirmiş gibi çözümü olan bir sorun değildir. Böyle bir teori var olamaz. En azından bu zorlukların, ideallerin ve bu tür engellerin doğasını anlamaya çalışabiliriz ve bunun için de Alfred Hitchcock gibi yaratıcı dehalara ihtiyacımız vardır.

Yazarın notu: Bu makale, daha önce Chicago Üniversitesi tarafından yayınlanan, *The Philosophical Hitchcock* (2017) adlı kitabımda yapılan tartışmalardan birinin kısa bir özetidir.

İngilizce orijinali: R. Pippin (2017). "The Philosophical Hitchcock: *Vertigo* and the Anxieties of Unknowingness". *Proceedings of the American Philosophical Society*, 161(4):293-298.

“Televizyonda bir cinayet görmek
kişinin kinini giderebilir. Eğer siz hiç kin
duymuyorsanız, reklamları izleyin.”

Alfred Hitchcock





GERİLİM: VAROLUŞUN ÖLÜMLE DANSI

SABİHA KOÇAK



Dünya üzerinde yaşamı devam ettirmemizi sağlayan bir değer var mı? İnsanı, varoluşunu devam ettirmeye sevk eden güç nedir? Bunlar gerçekten sorulmazsa olmaz sorular... Ancak yaşamın içindeyken bu sorularla pek fazla ilgilenmeyiz. Bizi ikna eden gücün çoğu zaman farkında olmayız. Fakat şüphesiz içimizden birisi ne zaman ölümle burun buruna gelse, hayatta kalmak için tüm yeteneğini kullanır. Kimi derinde hissedilen bu gücü tanımlamak için umutsuzluğun içinde bir yaşama umudu arayışına girer, kimi bu hissi yaşamın devamı için gerekli bir güç istenci olarak tanımlar. Freud ise bu gücün yaşama dürtüsü olduğunu söyler. Freud'a göre yaşama dürtüsü, ölüm dürtüsünün tam karşısında yerini alır. Bu dürtülerden biri, yok etme diğeri sevmeyi temsil eder. Birbirine zıt bu iki durum, insanın hayatta kalmasına yardım eder. Dürtü, basitçe tanımlandığında, kaynağında duygulanım barındıran içsel bir gerilimi anlatır. İşte tam bu noktada, içteki gerilimleriyle yüzleşen insan varlığı aklı aşan eylemler sergileyebilir.

Gerilimin, varoluşun temelinde bir duygu olduğunu söylemek yanlış olmaz. İnsan, varoluşu gereği dünyaya dahi gerilimli gelir. Yani bu duyguyu doğuştan

tanıdığımızı söyleyebiliriz. Tıpkı korkuyu tanıdığımız gibi. Gerilim çift yönlü hissedilebilir; yani bir yandan haz verirken, diğer yandan insan zihnini olduğundan daha karmaşık bir hale sokar. Gerilmiş bir insanın bakışı, konuşmaları, eylemleri kendiliğinden değişir ve kontrol edilemez olur. Sonucunda gerilim, tüm bedeni etkiler. Gündelik yaşantıdaki gerilmeler şöyle dursun, varoluş kaygısı taşıyan her insan için... Sadece dünyada bulunmak bile belki en ağır içsel gerilimdir. Fakat bu duygunun insan varlığını diri ve hareketli tuttuğunu da unutmamak gerekir.

Gerilimin nedenlerine ve kökenine gelince; çoğu zaman, bilinmezlikler ve beklentiler gerilime yol açar. Çünkü bilinmeyen, beklenen belirsizdir ve insan belirsizlikten hep ürker. Ama ondan vazgeçemez de! Bu duyguyu neden isteriz? Günlük hayatın rutiniyle yaşamına devam eden insan iç dünyasında bir karmaşa yaratmaktan... İçsel bir dalgalanma ve hareket yaşamaktan gizli bir hoşnutluk duyar. Bu, bazen ölüm ile yaşam tasarımlarını bile içine alır. Ölüm dürtüsü ile yaşam dürtüsü burada sıklıkla birbiri ile karşılaşır. Hatta bu noktada, başkalarının gerilimleri bile bizi çeker. Bu noktada sanat devreye girer. Geri-

lim, en çok sinemada bir tür olarak karşımıza çıkar. Korku ile de aralarında keskin ve ince bir çizgi olmasına rağmen sıklıkla karıştırılır. Gerilimi beyaz perdeye taşıyan, hem de en mükemmel biçimde bunu sahne dışındakilere yaşatan kişi Hitchcock'tur. İlk başta korku filmleri denince akla Hitchcock gelse de, gerçekte o, filmlerinde korkudan çok gerilim duygusunu ön plana çıkartır.

İnsanın kendi dünyasını onun için cendereye çeviren gerilim gerçeği, onun filmlerinde izlenir. Hitchcock, insan dünyasının bunalımları, özellikle de zihninde hissettiği baskının, suç ve ceza kavramları kapsamında analizini yapan bir yönetmen olarak karşımıza çıkar... Onun filmlerinde sadece olaylar dizisi yoktur. Aynı zamanda, sarsıcı iç hesaplaşmalar yaşayan ve insan dünyasının tüm patolojik durumlarını hayatlarında deneyimleyen insan manzaraları vardır.

Hitchcock'a göre gerilim de duygulardan oluşur; fakat korku değildir. Korkunun anda ortaya çıkmasına karşılık, gerginlik insan ruhunu çepeçevre sarar, huzursuz eder. Daimi bir tedirginlik hali oluşturur. İçinde birçok duyguyu barındırabilir. Bütün bu duygularını görsel hale getirmek, eşsiz bir hayal ve tasarım gücü gerektirir. Hitchcock'u farklı kılan da budur.

Diğer yandan bu duygunun insanın varoluşsal sancısı ile de bağlantılı olduğunu ifade etmiştik. Hitchcock'un özellikle kendi yaşamında psikolojik etkilere dikkat ederek işlediği konuları ve Freudyen okumaları bir kenara bırakalım; onun ilhamının temelin-

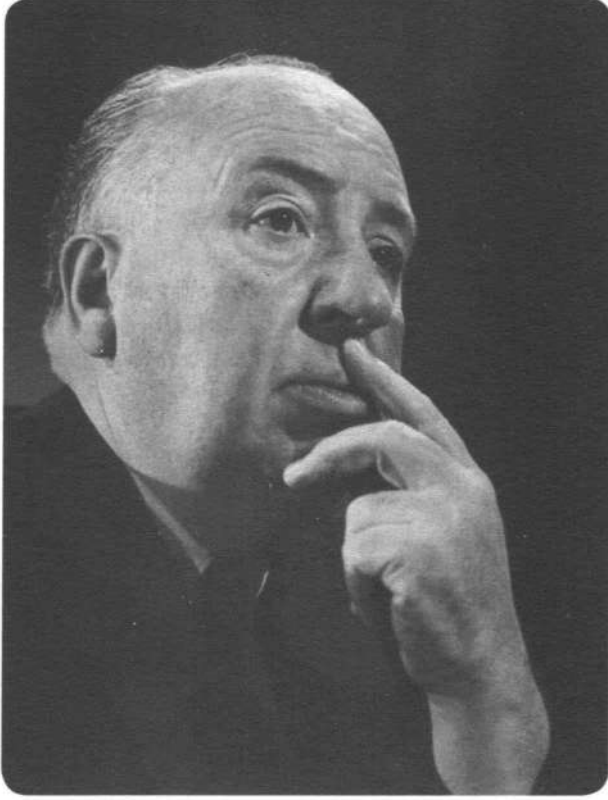
de insanın en derin varoluşsal kaygılarının yattığı söylenebilir. Onun öznel varoluşsal kaygılarını ise biyografisinden öğreniyoruz. Hitchcock'un hayatındaki sarsıntılı süreç, iç sıkıntıları, bunalımları onu hiç terk etmemiş gibi görünmektedir. Onun varoluşuna eşlik eden bir başka gerilim unsuru, hayatının bir kısmını yalnız ve baskı altında geçmiş olmasıdır. O, koruyucu/baskıcı aile ve toplum yapısına karşı, içimizdeki korkularla baş etmek için her zaman karşı bir baskıya ihtiyaç duyduğumuza inanır... Bu inancın filmlerine yansıdığını görürüz. Bu, yaşanan ve kendisinden korktuğumuz şokun, yeniden yaşanmasıdır. Böylece onun etkisinden kurtulmak mümkündür. Bu noktada sormak gerekir: O, filmlerinde sadece kendini mi görselleştirdi? Yoksa genel anlamda insan gerçekliğinin izlerini mi sürdürdü ve sundu?

Filmlerde aktarılmaya çalışılan, daha önce birçok kez analizi yapılmış Freudyen okumaya geniş bir perspektiften bakarsak, öne çıkan filmlerinde görülen karakterlerin psikolojik durumları ile anlatılmak istenilenin kaynağında, kaybetme hissi olduğunu seziyoruz. Bu duyguya, varoluşun son bulma ihtimaline karşı tedirginlik ya da en açık şekliyle ölüm korkusu denebilir. Çünkü Hitchcock'un filmlerinde işlenen psikanalitik iletilerin altında, insanın baskı altında kaldığında veya ölüme yaklaştığında, sevdiği insanları ve eşyaları yitirme korkusu ile yüz yüze kalmasının oluşturduğu bir gerilim durumu vardır. Bu duygu daima izleyiciye geçer; çünkü izleyici de muhtemelen, hiç farkında olmasa dahi, benzer gerilimlere zaten sahiptir ve tanıdık olan bu his onu film ka-



Sapık (Psycho) 1960

relerinin içine sürükler. Hitchcock'un amaçlarından biri de insanı, belki de en insani durumla sarsmak, onu yaşamda ve hareketli tutan ölüm dürtüsünü, sonlu ve sonsuzun aynı anda nasıl var olabildiğini bir kez daha gözler önüne sermektir.



Alfred Hitchcock

Hitchcock'un gerilim filmlerinin öncüsü diye tanımlanması nedensiz değildir. Gerçekten de onun filmleri başyapıt olarak gösterilir, bu filmlerin derin psikolojik analizleri yapılır; filmlerin, onun hayatı ile bağdaşan yönleri dile getirilir. Hepsi bu kadar, ya da değil... Ona, tüm bu kareleri yan yana getirme ve şok etkisi yaratan filmler çekme ilhamını veren tutkunun ne olduğunu merak ederiz. O tutku, bizi gerçek hayatımızda yaşadığımız gerilimden bir adım uzakta tutmaya yarar ve yaşama sıkıca tutunmayı sağlar. Yaşama gücü, yaşam dürtüsü, daima ölüme çarparak kendisine geri döner. Öyle görünüyor ki Hitchcock da, kötü anıları ve içsel gerilimlerini tutkuya çevirmiştir. Böylece, anlamak, yaşamak, yaşamak için bir sebebe ve bir amaca sahip olmak, gerilimlerimizi görünmez kılar. Yaşamın içinde gergin bekleme halleri, her an sahip olma arzusu, sahip olunanları ve aslında en derin tutkuları yitirme korkusu... Korkunun doğası, gergin bekleme, tutkular, tutkuların biçim değiştirmesi/takıntıya dönüşmesi, tutku nesnesinin ya da öznesinin anlamsızlaşması, tutkuları veya korkularıyla, bir kullanım malzemesi olma... Bütün bunlar varoluşsal gerçekliklerden bazıları değil mi?

Hitchcock'un filmlerinde sıkça tutku nesnesi görürüz. Hatta tutku, saplantılı denilebilecek dereceye yükselebilir. Bu noktada o, sık sık baskıcı bir anne ve polis karakterleri ile otorite korkusunu filmlere yansıtır. Bu korkuyu bir röportajında açıkça belirtir. Küçük bir çocukken, babası tarafından elinde bir notla birlikte karakola gönderilir ve birkaç dakikalığına nezarete alınır. Daha sonra polis ona, yaramaz çocuklara böyle yapıldığını söyler. Seneler sonra Hitchcock'a mezar taşında ne yazmasını istediği sorulduğunda o da "Yaramaz çocuklara böyle yaparız" yazılmasını ister. Daha sonra onun, bu korkusunu filmlerine aktararak başka bir şekle dönüştürebildiğini görürüz. Burada, gerilimin kaynağında korku bir nesneye yönelmiştir, bu bir kaygı değildir.

Kaygının nesnesi belirsizliktir/belirsizdir. Klasik görüşe göre korkulara ait görüngüler vardır, kaygı dikkate alınmaz çünkü görüngüsü yoktur. Hitchcock bunun farkında olarak korkudan beslenen filmler çekmiştir. Fakat belirttiğimiz gibi, filmleri korku nesneleri barındırsa da korku filmi değildir. Film karakterlerinin varoluşsal korkuları vardır. Bunlar gerilim olarak yansır. Hâkim duygu da aslında gerilimdir. Elbette ikisi daima birbiriyle karışmış haldedir. İzleyici ileri derecede gerilim altın hisseder kendini, ama korku çemberiyle de sarılmıştır adeta!

İnsan bunlara teslim olmak zorunda mıdır? O, bunun cevabını da sunar gerilim zengini görsellik içinde...

İnsan korkuyu cesur olmakla yenebilir. Bu da insana ait bir duygu, insan korktuğunun bilincinde olabilir. Bu, kendisiyle yüzleşme yoluyla olabilir. Kendini ikileştirme adeta... Bu durumdaki insanın genelde iki seçeneği vardır: İçinde olduğu durumu kabullenme ya da inkâr etme. Filmlerde karakterin farklı bilinç durumları yaşaması aracılığıyla, kabul veya ikna süreci izleyiciye aktarılır. Örneğin *Vertigo* (Ölüm Korkusu) filminde Hitchcock korkuyu tüm nesnelere yansıtır. Başroldeki karakter, kalemin yere düşmesi durumunda, eğilip onu alırken dahi baş dönmesi yaşar. Bir şok yaşadığında, varoluşunu ölüme yaklaştıran her ne ise (akrofobi) ondan korkar. Bu korkuyu yenmek için ise başka bir korkuya ihtiyaç duyar. Korkunun tekrarını yaşamadan da, korkusunun esiri olmaktan kurtulamaz. Hitchcock, film boyunca izleyiciyi gerilim, beklenti içinde tuttuğu gibi karakterine de duygusal şok yaşatır. Karakterleri genelde bir şeye veya bir kişiye tutkuyla bağlanır. Bu bağ, karakteri hiç olmadığı kadar cesur kılar. Korkusunu bu şekilde yenmeye çalışır. Bu saplantılı tutkuların temelinde ölüm korkusu vardır.

Hitchcock'un kitap uyarlaması filmi *Psycho* için de aynı durum söz konusudur. Varoluşsal açıdan bakıldığında, annesini tutku nesnesi haline dönüştürmüş ve kaybetmekten korkmuş bir karakter görürüz. Burada anne çocuğun sahibi gibidir ve sonunda tutku ve yitirme korkusu, varoluşun gerilimini üst düzeye çıkarmış ve karakteri, tutkusunu kendi elleri ile yok edecek, yok ettiği tutkusuna dönüştürecek şekle sokmuştur. Burada tam da tutkuyla bağlı olunan şeyi kaybederken şöyle bir soru sormak mümkün: Korku gibi bir duygu durumuna alışmak mümkün müdür? Ya da ölüme alışmak diye bir şey olabilir mi? Elbette ölümün kendisi alışılabilen bir şey değildir. Ölüm korkusu da öyle. Eğer öyle olsaydı, gerilimle dolu bir varoluş olarak insan, her defasında ölümlerle yüz yüze kaldığında, hayatta kalmak için direnmezdi. Belki insanın tüm bu karmaşık duygularını dengeleyen de bu varoluşun yok

olmasına karşı duyulan korkudur. Gerilim, bu yüzden hem hoş giden, var olduğumuzu hissettiren, hem de sarsıcı duyguların toplamıdır. Bu durumda ölüme alışmak mümkün değilse bile ölümlerle dans etmek mümkün hale gelir.

İhtimal o ki, Alfred Hitchcock'un tüm yaptığı, insanın gerilim durumlarında dahi, varoluşsal korkularının ve tutkularının karşısında ne kadar aciz kaldığını ve dahası varoluşun ölümlerle nasıl dans edebildiğini izleyicisine... en çok da kendisine göstermek olmuştur. Gerilim, kendiniz de dâhil olmak üzere, tutku duyduğunuz şeyi –en çok da yaşamı– kaybetmeye yaklaştığınızda en fazla hissedilen duygu durumudur. Hayal gücü geniş ve deneyim zengini bir yönetmen ise bu duygu durumunu estetik bir dile aktarabilir; hatta varoluşa ölümlerle dans etmenin tadını bile tattırabilir.



YAZAR

SABİHA KOÇAK

Araştırma alanları varoluşçuluk, sanat ve edebiyattır. Yüksek Lisans tezini Kierkegaard üzerine yazmıştır. Çeşitli dergilerde hikâye ve makaleleri yayımlanmıştır. Şu anda varoluşçuluk, felsefe ve edebiyat ilişkisi üzerine akademik ve edebi çalışmalar yürütmektedir.



SAPIK FİLMİNDEKİ DÜŞ SAHNESİNİN SIRLARI

WILL HODGKINSON

ÇEVİREN: ZEYNEP ŞENEL GENCER



Bu sahne filme alınmış en bilinen sahnelerden biriydi, yine de Hitchcock ve Janet Leigh bu konudaki gerçeği hala açıklamadılar.

Will Hodgkinson, cinayet ve dublörlerin gerçek hikayesini anlatıyor

Sapık filminin 1960'taki gösterimine ulaşan süreçte, Alfred Hitchcock, gerilimi tırmandırmak için elinden geleni yaptı. "Filmin başlamasından sonra kimse salona alınmayacak" diye ilan edildi, somurtkan Hitchcock'un huysuzca parmak salladığı posterde. Yönetmen, orijinal romanın bütün baskılarını satın aldı. Bu iş için önemsiz bir miktarı, tam olarak 9000 doları gözden çıkardı. Bu şekilde, hiç kimse hikâyenin nasıl bittiğini bilemeyecekti. Aynı zamanda, filmi kapalı bir sette çekti ve oyuncularla set ekibini gizlilik antlaşması imzalamaya zorladı. Ön gösterim de yapılmadı.

Sapık filminin yeniden çevrimi hakkındaki eleştiriler ortaya çıkmaya başladığında, hepsinin şok edici bir ana odaklandığını gördük: düş sahnesine, ki bu sahnede, Janet Leigh ölümüne bıçaklanıyordu. Her biri iki ya da üç saniye süren 70'ten fazla kare içeren sahne, korku filmi tarihindeki en ünlü sahnelerden biri

haline geldi. Hızlı kesmeler ve Bernard Herrmann'ın tiz müziğini birleştiren Hitchcock, müthiş bir kan, şiddet ve çıplaklık illüzyonu –gerçekte çok az göstermesine rağmen– yarattı.

Ancak en büyük yanılsama, Anthony Perkins'in canlandırdığı kadın kıyafetlerine bürünmüş manyak tarafından ölümüne doğrananın Leigh olduğuna dair çok net bir telkinde bulunmaktı. Leigh, filmin gösteriminden sonraki ilk röportajında seyircinin korkusunu paylaştığını belirterek: "Bıçağın bana saplandığını zannettim. O kadar gerçek ve o kadar korkutucuydu. Hissedebiliyordum!" demişti. Sonraki röportajlarda, Hitchcock ve Leigh, kati surette düş sahnesindeki, Leigh'in vücudu olduğunu belirttiler –fakat gerçek hiç de öyle değildi. Vücut, Marli Renfro adındaki bir modele aitti. Leigh'in yüzünü göremediğiniz sahnelerde, onun dublörüne bakıyordunuz.

Dallas'ta doğmuş ve Las Vegas'ta çalışmış bir strip-tizci olan Renfro, *Playboy*'un ilk tavşan kızlarından biriydi. *Sapık* dışında sadece bir filmde oynadı; Francis Ford Coppola'nın soft porno komedi-Western'i *Tonight for Sure*'da. Sonra aniden yok oldu, unutuldu –ta ki 2001'deki bir haber bülteninde aktriste tecavüz

eden ve boğarak öldüren bir işçinin hüküm giydiği duyulana dek. (Olay 1988'de meydana gelmişti ve on yıl boyunca çözülmemiştir.)

Amerikalı yazar Robert Graysmith –1970'lerde San Francisco'da cinayet işleyen seri katili anlatan *Zodyak* kitabının yazarı– ondan büyülenmişti. Renfro'ya her daim ilgi duymuş olan yazar, onun hakkında bir kitap yazmayı düşündü. Aktristin ünlü olmasını sağladığı kurgu cinayetin korkunç bir taklidinde öldüğü sanıldı.

Orijinal 2001 Associated Press raporu, işçi Kenneth Dean Hunt'ın "içlerinde Janet Leigh'in *Sapık*'taki dublörünün de olduğu iki kadını öldürmekten hüküm giydiği"ni söylüyordu. Bu aktristin adı Myra Davis'di. Sonraki haberler, bunun Renfro'nun gerçek ismi olduğunu açıkladılar.

Graysmith, hikâyeyi daha derinlemesine araştırdı; bir şeylerin tam olarak yerine oturmadığından emindi. Aralık 2007'de, Davis'in torununun duş sahnesi hakkındaki şüphelerine dair bir yazı okudu: "Büyükanнем çıplaklık içeren bir işi kabul etmezdi."

Graysmith iki şeyi keşfetti: Birincisi, Renfro ve Davis iki farklı kişiydi ve ikincisi, Renfro hala yaşıyordu. Karışıklık Renfro'nun Leigh'in *Sapık*'taki dublörü, Davis'in ise onun benzeri olmasından ortaya çıkmıştı. Davis filmde ışık asistanı olarak çalışmıştı. Graysmith yeni kitabı *The Girl in Alfred Hitchcock's Shower* (Alfred Hitchcock'un duşundaki Kız) adlı yeni kitabında Kenneth Dean Hunt'ın Leigh'in dublörünü öldürmek isteyen saplantılı bir *Sapık* olduğunu; fakat yanlışlıkla benzerini öldürdüğünü iddia ediyor. "Herkes onların kafasını karıştırdı" diyor "bir katil bile. Marli'nin hala hayatta olduğunu keşfettim. Öyle görünüyor ki, Utah'da balık tutmakla, Alaska'da



Sapık (Psycho) 1960

doğa yürüyüşü yapmakla, Florida'da yunuslarla yüzmekle yani kısacası hayatı dolu dolu yaşamakla o kadar meşgulmuş ki ölü kabul edildiğini anlamamış bile."

Şimdilerde California Mojave Çölü'nde yaşayan Renfro, sözüm ona cinayetini Graysmith'ten öğrenmiş. "Kendini beğenmiş biri değildi ve eski kariyerine dönmeyi hiç düşünmüyordu." diyor Graysmith. "Kendisi hakkındaki makaleleri okumamış ve eski kocası kıskançlığından bütün eski görkemli fotoğraflarını yakmış, bir albüm de tutmamış."

Bu da tarihteki en ünlü film sahnesinde, sadece ilk yılında 15 milyon dolar hasılat yapan bir filmde başrol oynamak için neden 500 dolardan fazla para istemediğini açıklamaya yardımcı olabilir.

"Janet Leigh, herkese duş sahnesini çekmiş olmaktan utanç duyduğunu söylerken Hitchcock da onun hikayesini doğruladı," diyor Graysmith. "Bir yalan uydurmuşlar"

O zamanlar Leigh'in kocası olan Tony Curtis, otobiyografisinde, *Sapık*'ın başarısının ve herkesin onunla duş sahnesi hakkında konuşmak istemesinin eşinin içkiye yönelmesine, nihayetinde ruhen yıkılmasına ve boşanmalarına sebep olduğunu iddia etmişti. Belki, o ve Hitchcock duş sahnesi konusunda daha net olsalardı bu tür spekülasyonlara mahal verilmemiş olurdu ve konu takıntı haline gelmezdi. *Sapık*'ın ilk gösteriminden 50 yıl sonra, Graysmith kitabının bu konuya nihayet noktayı koyacağını umuyor.



ANTHONY
PERKINS

VERA
MILES

JOHN
GAVIN

CO-STARRING

MARTIN
BALSAM

JOHN
McINTIRE

JANET
LEIGH
AND AS MARION
CRANE

DIRECTED BY ALFRED HITCHCOCK · SCREENPLAY BY JOSEPH STEFANO
BASED ON THE NOVEL BY ROBERT BLOCH · A PARAMOUNT RELEASE



PSYCHO, İHLAL VE BÖLÜNME

GÜLAY ER PASİN*



Psycho, öncelikle konforlu alandan, başka bir şekilde söylersek varolan düzenden çıkışla birlikte gelen ihlale yol açar. Varolan düzen dediğimizse, ebeveynlerin, ekonomik düzenin, toplumsal yapının dayatıcılığından kaynaklanan çarpıklıktır. Bu çarpıklığın karakterlerin yaşantılarında yol açtığı yarılma, sıkışma ya da psikoz, ihlali zorunlu kılmaktadır. Hitchcock, izleyiciyi hem ihlaliyle kurban konumuna giren hem de suç işlemiş karakterle benzer şekilde suçlu konumuna sokmaktan keyif almıştır. Sonuçta *Psycho*, kendi sözleriyle, bir eğlence filmidir. “*Sapık*, izleyiciyi filme katma tekniğinde Hitchcock’un o zamana kadarki en büyük başarısıdır. Bir anlamda izleyici, kendisini tamamen karakterlerle birleştirerek baş kahraman haline gelir.” (Wood. 2004: 182)

Marion, maddi açıdan evlenmeleri mümkün olmayan Sam’le gelecek kurabilmek adına çalıştığı şirketin bir müşterisinden yüklü bir miktar para çalar. Marion’ın Sam’le ilişkisi aile kurumunun da Hristiyan toplum kurallarının da dışında, yemek molasında ucuz bir otel odasında buluşulan, geleceğe ilişkin sorunları olan bir ilişkidir. Çaldığı para ise bu ilişkiyi

ebeveyn onayı alınacak türden bir yola koymak için değildir. Yaşantısının sıradanlığından kurtulmak üzere bir imkan yaratmak içindir. Bu düşünce filmde Marion’ın çok yakın olmasına rağmen yağmur dindiğinde Sam’e gitmek yerine motelde kalmasıyla onaylanır ve Marion’ın parayla kaçmaktan vazgeçip geri dönerek suçunu telafi etmeye karar verdiğinde ve Sam’in o zamana dek sürdürdüğü tutumdan vazgeçip yoksul da olsalar evlenip mutlu olabileceklerini Marion’a yazdıktan sonra öldürülmesine dayanır. Bu kararlar hakikati yalanlar çünkü. Hitchcock ne ihlale izin verir ne de gerçekçi olmayan bir düşün gerçekleşmesine. Marion ölmeli, Norman’ın benliği anne kimliğine teslim olmalı, Sam sıkıcı ve sıradan yaşantısını dükkanında sıkışıp kalmış olarak sürdürmelidir. Sam ile otelde buluşan kadın ancak saygınlığı olmayan biri olarak lanse edilir ve 40000 doların emanet edileceği biri olan güvenilir, sıradan yaşantısında tutarlı bir kadın kimliğiyle bağdaşmaz. Marion’ın yaşantısındaki bu bölünme sonucu doyurulmamış arzularının yol açtığı bir itkiyle, sıkışmışlıktan sıyrılacağı, sıradanlığından çıkmasını sağla-

*Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo TV Sinema Bölümü, Sinema Anabilim Dalı

yacak güç istenciyle eylemini gerçekleştirir. Kaçmak üzere hazırlanırken sıklıkla gördüğümüz duvara asılı çocukluk fotoğrafıysa o masum çocuğun suçlu bir kadına dönüşmek üzere olduğunun altını çizer. Zaten Sam'in Marion'ı gerçekten sevdiğinden çoktan şüpheye düşmüştür izleyici. Buna uygun şekilde duvarda asılı fotoğraflarında ebeveynlerinin bakışı eylemini görmezden gelirmiş gibi dışarı, sokağa çevrilidir. Parasını çaldığı kendisiyle flört eden babası yaşındaki adamın hayat görüşünden tiksiniştir izleyici. Kendisi için övünç kaynağı olan ve mutsuzluğu defetmeye yarayan parası şimdi Marion'ın koşullarından kurtulmasını sağlayacaktır. Bir sessiz film sayılabilecek güçteki arabayla kaçış sahnesine geçildiğinde izleyici çoktan Marion'ın yanında yer almıştır.

Marion ve kardeşi ikiz gibi benzerdir. Lilah'ın tutumu, kardeşin ölümü/kaybı ardından yasa, paniğe, endişeye kapılarak girilen bir arayıştan çok bir tanıdığın peşine düşen dedektif havasındadır. Filmin sonunda Norman'ın cinayet motivasyonunu izleyici olan bizler gibi dinler, Zizek'in yorumuyla, "Kızkardeşinin anlam-sız ölümünün bu kesin onaylanması karşısında sarsılmak yerine Lilah (Vera Miles) onu derin bir keyifle dinler ve iki kez başıyla evetler- bu saf bir olumsuzluk mı, yoksa Hitchcock bize

iki kız kardeş arasındaki tuhaf bir libidinal belirsizliği ve çekişmeyi mi düşündürmek istedi?" (2009: 12,13) Aynalar aracılığıyla yansıtma ya da filmin sonunda karşı karşıya duran ve adeta birbirini yansıtan Sam-Norman ikizliğinden farklı olarak. Lilah, Marion'ın zıddı olarak aile kurumunu adına önemlidir zira Sam'le yenecek akşam yemeğinin saygınlığı için ebeveyn ikamesi olan fotoğrafın yanısıra varlığına gereksinim duyulan kişidir. Aile kurumuyla ilişkilendirilmesinin yanısıra polis ya da psikiyatri gibi eril sözleşmede yer aldığını gösteren ve bizi doğrudan Foucault'ya yönlendiren toplumsal kurumlarla yaptığı işbirliği Lilah için bu tanımlamayı güçlendiren etkenler. Aynı zamanda Hitchcock'un Marion'ı tam da karşı kutba yerleştirmesi, görsel benzerlikleriyle birleşince kız kardeşlere zıt ikizler misyonu yükler. Sam ve Norman ise çalıştıkları ve yaşadıkları tek

mekana sıkışmış, biri ölmüş annesinin diğeri ölmüş babasının gölgesinden çıkamamış ve biri boşandığı karısına ödediği nafakanın ve babasından kalan borçların boyunduruğunda yaşarken diğeri bir kadını arzulamasının bedelini işlediği cinayetlerle ödeyen ve kendilerine özgürce gelecek kuramayan iki adam olarak karşılıklı dururlar. Bu benzerlikler, zıtlıklar ve kesişmelerden sıyrılıp dikkatimizi çeken Marion ve Norman'ı gülümsemelerinin birleştirmesidir, muktedir oldukları kadar girdikleri cendere-den haz da duyduklarını ifşa eden bir gülümsemedir bu. Norman'ın akusmatik sesinin ulaştığı kişidir Marion. Dış ses olarak duyduğumuz iç sesi işlediği suça verilen tepkilerin tahayyülüdür, yüz ifadesi ise bu tepkiler karşısında nasıl hissettiğini gösterir. Tam da bu nedenle öldürülmelidir. İhlalden aldığı haz nedeniyle. Marion'ın öldürülmesi ve Norman'ın akıl hastanesine kapatılması, uzlaşılarda açacakları yarığa izin vermemektir.

Çünkü güncel denetim biçiminin karakteristik özelliği, her bir bireye uygulanmasıdır (Foucault, 2011: 282) ve *Psycho*, Foucault'nun "Büyük Kapatılma" kavramını eğlenceli bir hikayeye anlatmaktadır.

Marion öldürülmeseydi hapishaneye kapatılacaktı, şimdi nezarete oturan Norman ise akıl hastanesine kapatılacaktır: "(Hapishane) İşgal ettiği merkezi konumda tek başına ol-

mayıp, görünüşte iyice farklı olan, ama tıpkı onun gibi normalleştirici bir iktidar uygulamaya yönelik başka 'hapishane' düzeneklerinden oluşan bir diziye bağlıdır -bunlar farklıdır, çünkü rahatlamayı, tedavi etmeyi, yardım etmeyi hedeflemektedirler-. Düzeneklerinin üzerlerinde uygulandığı şeyler 'merkezi' bir yasaya yönelik çignemeler değil de, üretim aygıtının -'ticaret' ve 'endüstri'- çevresindeki koskoca bir yasadışlıklar çoğulluğudur, bunlar burada cins ve köken farkları, kar içindeki kendilerine özgü rolleri ve cezalandırma iktidarının onları tabi tuttuğu farklı kaderler içinde yer almaktadırlar. Ve son olarak, bu mekanizmalara başkanlık eden bir aygıtın veya bir kurumun üniter işleyişi değil de, bir kavganın gerekliliği ile bir stratejinin kurallarıdır. Buna bağlı olarak baskı, dışlama, dışarı atma, marjinalleştirme kurumu kavramları, nihai çözümlemede disiplinsel





Sapık (Psycho) 1960

bireyin imal edilmesine olanak veren sinsi yumuşaklıkların, pek itiraf edilebilir gibi olmayan kötülüklerin, küçük kurnazlıkların, hesaplı kitaplı usullerin, tekniklerin, 'bilim'lerin hapishane kentinin merkezleştirilmiş insanlığın, karışık iktidar ilişkilerinin etki ve aletlerinin, çok yönlü 'hapsetme' düzenekleri tarafından tabi kılınmış olan bedenlerin ve güçlerin, bizzat bu stratejinin unsurları olan söylevlerin içinde kavganın uğultusunu duymak gerekir." (Foucault, 1992: 393,394) Hitchcock'un kamerası ihlal kavramını takiple tam da bunu yapar.

Babası öldükten sonra annesinin baskın karakteri Norman'ın kendinden başka hiçbir şey/hiç kimse için geçirgen olmayan bir yaşantı sürmesine yol açar. Annesinin yaşantısı annesiyle arzuladığı bütünlüşmeyi, amiyane deyişle enest arzunun doyurulmasını imkansız kıldığı noktada işlediği anne katli, Norman'ın zihninde bölünmenin belki en kötü versiyonu gerçekleşir. Bu noktada, bir parantez açmak gerek. Fotoğraflar filmde anlam yaratmada etkili kullanılmıştır. Marion parayla kaçmak için hazırlanırken çocukluk fotoğrafının yanı sıra ebeveynlerinin fotoğrafını da görürüz. Bakışları Marion'ın üzerinde değildir, başka yöne bakmaları Marion'a hareket serbestisi verir. Norman'ın annesi ise kendi annesinin resminin önünde ölen eşinin ardından sevgilisiyle birlikte olduğu yatağında, sevgilisiyle birlikte öldürülmüştür. Kendisinden başka kimsenin hayatına girmesine izin vermediği oğlunun cinayeti işlediği koşullar izleyiciye *primal scene* bilgisini ve

rirken diğer yönden Norman'ın da annesinin küçük oğlu ile yetişkin bir erkek arasındaki bölünmüşlüğü gösterir. Bu bölünmenin doğrulaması daha sonra gösterilen Norman'ın odasıyla yapılır, yatağı dahil çocukluk eşyalarının korunduğu odada pikapta takılı olan Beethoven'ın *Eroica*'sıdır. Norman hala annesinin baskısı altında yerinden kıpırdamaya cesaret edemeyen oğlu ve bağlılığını evde mumyasına, zihnindeyse hala kendini baskılayan süpereo kılığındaki varlığına sürdüren yetiştirilmiştir. Anlaşılacağı gibi, annesinin ve Norman'ın odaları iç dünyalarını yansıtmaktadır.

Bölünme kavramı mekan açısından en açık şekilde gotik ev/modern motel ikiliğiyle işlenmiştir. Norman zihninde annesi ve kendisi nasıl dolanık durumdaysa iki mekan arasında da olayların akışını kontrol edebilmek için fiziksel olarak da sürekli dolanımdadır.

"Sapık'ta dikkat edilmesi gereken nokta, bu arzu ve dürtü karşıtlığının kesinlikle basit bir soyut kavramsal çift olmadığıdır: Burada temel bir *tarihsel* gerilim yatar ve söz konusu gerilim, Norman'ın iki yer arasında bölünüşüyle ilişkili farklı iki cinayet sahnesinde vurgulanır. Başka bir deyişle, iki cinayetin geçtiği mimari yer hiç bir şekilde tarafsız değildir; ilki anonim Amerikan modernliğini betimleyen bir motelde gerçekleşirken, diğeri Amerikan geleneğini betimleyen Gotik bir evde geçer." (Zizek, 2012: 238)

Her iki mekan, hem işlev açısından hem de karakterin benliğini oluşturan yönlerinin temsili açısından kendi içlerinde de bölünmüş şekilde tanımlanmıştır (Er Pasin, 2016). Norman'ı Norman olarak gördüğümüz, egosunun işlediği yer evin mutfak ve motelde Marion'la konuştukları odadır. Motelin önünde ve resepsiyonda personası yürürlükteyken ev dışarıdan görünüşüyle Norman'ın zihninde ikamet eden annesi aracılığıyla elbette, tümüyle süperegoyu temsil eder. Ancak Lilah'la birlikte içine girip odalarını araştırdığımızda Norman'ın ve annesinin iç dünyalarını yansıttığını görürüz. Mekanın sembolik işlevi kapsamında Norman'ın Marion'u nereye yerleştireceğine karar vermesinde izleyiciye de açıkça sunulan etken, kayıt yaptırırken söylediği yalanlardır. Suçu nedeniyle söylediği yalan Marion'ın gözetlenip öldürüleceği odaya yerleştirilmesine neden olur. Annesini bir kuruma yatırma teklifi ise cinayet fikrinin kesinleşmesini sağlar. Norman'ı annesinden ayırma fikri ölümcül bir hatadır. Doyurulmayan dürtünün ve süperegounun yaptırımının her ikisi için de be-

lirleyiciliği kesinleşmiştir böylece. Mekansal olarak birbirinden ayrı duran fakat birbirine bağlı olan gider ve bataklık, Norman'ın ellerinden yıkadığı kanın cesetlerin gömüldüğü bataklığa akması ve filmin sonunda bataklığın bastırılanın geri dönüşünü sembolize etmesi Hitchcock'un toplumsal marjın altını çizen pessimist yorumudur.

Kaynakça:

Zizek, Slavoj. 2009. *Hitchcock*. Çev. Sabri Gürses. Encore Yayınları. İstanbul.

Foucault, Michel. 1992. *Hapishanenin Doğuşu*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İmge Kitabevi. İstanbul.

Foucault, Michel. 2011. *Büyük Kapatılma*. Çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin. Ayrıntı Yayınları. İstanbul.

Slavoj, Zizek. 2012. "Onun Cüretkar Bakışında Yatar Benim Çöküşüm" içinde: *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstedığınız Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her Şey*: 213- 278. Çev. Burcu Erdoğan. Agora Yayınları. İstanbul

Er Pasin, E. Gülay. 2016. *A Restricted Look at Psycho: On Gaze and Voice Over*. İçinde: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi (51): 49-71.

Wood, Robin. Hitchcock Sineması. 2004. Çev. Ertan Yılmaz. Kambalçı Yayınevi. İstanbul.



YAZAR

GÜLAY ER PASİN

Asıl çalışma alanı sinema üzerinedir. Sinemada ve plastik sanatlarda estetik ve semiyoloji özel ilgi alanıdır. *Vampirin Kültür Tarihi* isimli kitabın yazarıdır. *Sihirli Ayna: Yeniden Çevrim Film İncelemeleri* isimli derlemenin editörlüğünü yapmıştır. Kitap, kitap bölümü , hakemli/hakemsiz dergilerde makaleler yazmaya devam etmektedir.

Alfred Hitchcock Filmleri*

Derleyen: Olcay Yılmaz



Sessiz Film

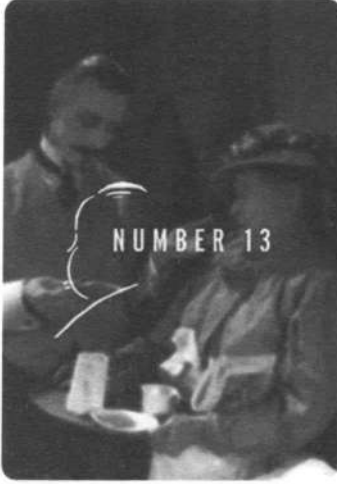


Sessiz Film



Sessiz Film

1922



Number 13

Numara 13

Yönetmen Alfred Hitchcock
Oyuncular: Clare Greet,
Ernest Thesiger
Tür Komedi
Ülke İngiltere

Alfred Hitchcock'un çektiği ilk film olan *Numara 13*'ün hikâyesini kesin bir şekilde kimliği bilinmeyen Islington'da çalışan bir kadın tarafından yazılır. Film düşük gelirli bina sakinlerinin hayatlarını konu edinir. Bankacı ve hayırsever Amerikalı George Foster Peabody tarafından inşa ettirilen ve finanse edilen bu bina yardıma muhtaç Londralılara uygun fiyatta konaklama imkânı sunar. Filmin başrollerinde karı-kocayı canlandıran Clare Greet ve Ernest Thesiger yer alıyor. *Numara 13*'e ait iki adet film makarası bulunmasına rağmen filmin tamamlanmış halini kimse izlememiştir.

1927



The Lodger: A Story of the London Fog

Kiracı: Sisli Bir Londra Hikayesi

Yönetmen Alfred Hitchcock
Oyuncular: Reginald Gardiner,
Alfred Hitchcock, Malcolm Keen
Tür Dram, Polisiye
Ülke İngiltere

Lodger: A Story of the London Fog'un birçok kaydadeğer özelliği var. Öncelikle sinema tarihinin en tabu devirici yönetmenlerinden biri olan efsanevi yönetmen Alfred Hitchcock'un "kendi bedenini" ilk sergilediği yapım *Lodger: A Story of the London Fog*. Tabi yine Hitchcock'un değişiyse "İlk Gerçek Hitchcock Filmi *Lodger: A Story of the London Fog*'dir." Sinemaseverler tarafından altın değerinde şeklinde tariflenen bir sessiz sinema klasığı.

1929



Blackmail

Şantaj

Yönetmen Alfred Hitchcock
Oyuncular: John Longden,
Donald Calthrop, Sara Allgood devamı
Tür Polisiye, Gerilim
Ülke İngiltere

Büyük yönetmen Alfred Hitchcock'un 1929 yılında çektiği korku-drama tipindeki *Blackmail* filmi, Scotland Yard'ta görevli dedektif Frank Webber'in (John Longden) sevgilisi Alice White (Anny Ondra) ile bir kafede görüntülenmesiyle başlıyor. Tartışan çift, öfkesine hakim olamayan dedektif Webber'in mekanı terketmesiyle büyük bir gerilimin de tetiklenmesine sebep olacaktır. Frank daha sonra kız arkadaşını bir ressam olan Mr. Crewe ile birlikte görecektir. Bu öfke çok acı olayların vuku bulması için ateşlenen bir fitilidir aslında.

*Alfred Hitchcock'un ilk filminden son filmine kadar en önemli filmlerini tarih sırasına göre sizler için derledik.

1935



The 39 Steps

39 Basamak

Yönetmen Alfred Hitchcock

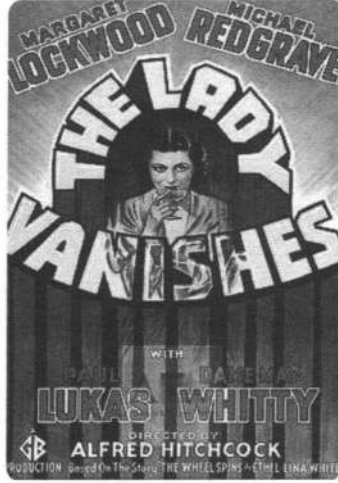
Oyuncular: Robert Donat,
Madeleine Carroll, Lucie Mannheim

Tür Gerilim

Ülke İngiltere

Kanada'da yaşayan Richard Hannay tatil amaçlı İngiltere'ye gider. Londra sokaklarında bir müzik salonunda bir şov izledikten sonra Annabella Smith adında, gizli ajanlardan kaçtığını söyleyen bir kadınla tanışır. Richard çaresiz kadını dairesinde saklamayı kabul eder. Ancak gecenin ilerleyen saatlerinde bu kararı onu büyük bir kaosun içine sürükleyecektir. Annabella'nın gizemli bir şekilde öldürülmesi Richard'ı olayın tek şüpheli haline getirmeden bu davayı çözmesi gerektiğine karar verir.

1938



The Lady Vanishes

Kaybolan Kadın

Yönetmen Alfred Hitchcock

Oyuncular: Margaret Lockwood,
Michael Redgrave, Paul Lukas

Tür Polisiye, Romantik

Ülke ABD

Bir yolculukta gerçekleşen tuhaf bir olayın izinden giden bir kadının hikayesi anlatılmaktadır. Iris Henderson, tren yolculuğu ile kendi ülkesine dönmektedir. Bir sorun nedeni ile tren arızalanır ve bu durumda yolcular küçük bir kasabadaki bir otele yerleşirler. Iris burada yaşlı bir kadın olan Bayan Froy ile tanışır. Şartların normale dönüşü ile beraber tren yeniden hareket ettiğinde Bayan Froy ortalıkta görünmez. Ancak çok geçmeden Iris onun kıyafetlerini giyen bir başka yolcunun olduğunu farkeder. Bu durumu kendisi ile beraber seyahat etmekte olan diğer kişilere anlatır ama kimse olayın farkında değildir. Tek bir kişi dışında. Müzisyen Gilbert. Alfred Hitchcock'un komedi vurgusu taşıyan nadir filmlerinden biri.

1940



Rebecca

Rebecca

Yönetmen Alfred Hitchcock

Oyuncular: Joan Fontaine,
Dame Judith Anderson, Melville Cooper

Tür Dram, Gerilim

Ülke ABD

Rebecca'da, esrarengiz bir şekilde hayata veda eden Rebecca'nın ölümünün altındaki giz de kendisiyle birlikte toprağa gömülmüştür. Kocasını Maxim de Winter birkaç ay sonra yeniden evlendiğinde yeni eşi Rebecca'dan bihaberdir. Genç kadın Maxim'e deliler gibi aşiktir ve kocasından da aynı şekilde karşılık bulduğuna inanmaktadır. Ta ki Rebecca'yı ve başına gelenleri öğrenene kadar... Rebecca'nın varlığının, evden ve kocasının zihninden silinmediğini gören kadın evin hizmetçisi tarafından bile kabul edilmeyecek, yabancı muamelesine maruz kalacaktır.

1943



Shadow of a Doubt

Şüphenin Gölgesi

Yönetmen Alfred Hitchcock

Oyuncular: Teresa Wright,

MacDonald Carey, Joseph Cotten

Tür Polisiye, Gerilim

Ülke ABD

Genç bir kadın, kendisini ziya-
rete gelen Charlie Amca adında-
ki kişinin, görüldüğü gibi biri
olmadığını keşfeder. Söz konusu
kişi aslında ülkenin her yanını
dolaşırken kanundan ustaca ka-
çabilen biridir. Aynı isme sahip
kuzen genç Charlie, kısa süre-
de şüphelenmeye başlayacaktır.
Onun katil olma ihtimalini anla-
yınca aralarında bir kaçıp kova-
lamaca ortaya çıkar. Genç kuzen
gerçeğe yaklaştıkça, psikopat ka-
tilin en sevdiği akrabasının ölü-
münü planlamaktan başka seçe-
nek bulamaz. Film Hitchcock'un
psikolojik gerilim alanında en
dikkat çeken yapımlarındandır.

1946



Notorious

Aşkta da Üstün

Yönetmen Alfred Hitchcock

Oyuncular: Cary Grant,

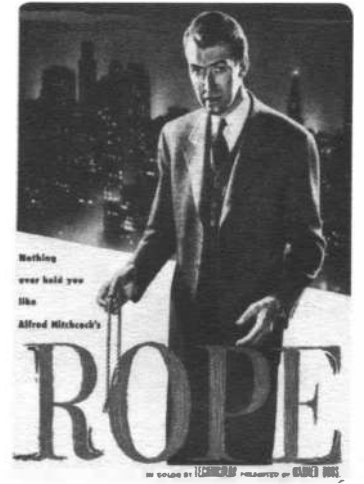
Ingrid Bergman, Claude Rains

Tür Polisiye, Romantik, Gerilim

Ülke ABD

İkinci Dünya Savaşı sonrası
Amerika'sındayız... Savaş dö-
neminin en önemli olaylarından
biri kuşkusuz ki ajanlık ve casus-
luk olaylarıdır. Savaş sırasında
suçu kanıtlanmış bir Nazi casu-
sunun Amerikalı kızı olan Alicia
Huberman, bir hükümet görev-
lisi olan T. Devlin tarafından
görevlendirilir. Bu görev İkinci
Dünya Savaşı sonrası Brezilya'da
tekrar eyleme geçen Nazilerin
planlarını öğrenmeye yöneliktir.
Büyük bir sorumluluk alan genç
kadın birlikte Brezilya'ya gittiği
Devlin'a aşık olmuştur. Ancak
genç kadın bu görev esnasında
tүrlü kirli oyunlara alet edilecek,
ihanet ve sadakatsizliğe maruz
kalacaktır. Sinema dehası Alfred
Hitchcock'un en önemli yapıt-
larından olan *Notorious*'un baş-
rollerinde Cary Grant ve sinema
tarihinin en güzel kadınlarından
Ingrid Bergman yer alıyor.

1948



Rope

Ölüm Kararı

Yönetmen Alfred Hitchcock

Oyuncular: James Stewart,

John Dall, Farley Granger

Tür Gerilim, Dram

Ülke ABD

Aynı evde yaşayan iki parlak
üniversite öğrencisi Philip ve
Brandon 'kusursuz cinayet'in
var olduğunu kanıtlamak ve
böylece kendi zekalarını ispat-
lamak için eski sınıf arkadaşları
David Kentley'i ipe boğarak öldürürler. Cesedi evdeki eski bir
sandığın içine saklayan Brandon
ve Philip son derece soğuk kanlı
bir şekilde bir akşam yemeği da-
veti verirler. Üstelik bu yeme-
kte yer alan davetliler arasında,
öğretmenleri, Kentley'in ailesi
ve nişanlısı gibi isimler vardır.
Hiçbir şeyden haberi olmayan
davetliler tüm olağanlıkla ye-
meklerini bitirirken misafirler
arasından bir kişi bir şeylerin
yolunda gitmediğinden şüphe-
lenmeye başlar. Hitchcock de-
hasının anbean yansıdığı film-
lerden biri olan yapıt Patrick
Hamilton'ın aynı isimli oyunun-
dan uyarlanmıştır.

1951



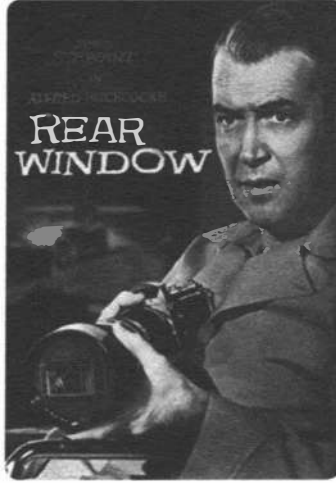
Strangers on a Train

Trendeki Yabancı

Yönetmen Alfred Hitchcock
Oyuncular: Farley Granger,
Ruth Roman, Robert Walker
Tür Polisiye, Gerilim
Ülke ABD

Bir yanda mutsuz giden evliliğinden kurtulmaya çalışan bir adam, diğer yanda ise nefret ettiği babasından kurtulmaya çalışan bir evlat... Yolları bir trende kesişen iki yabancının mutlu olabilmesi bu kurtulma olayına bağlıdır. Ünlü tenisçi Guy, geçimsiz karısıyla ayrılmak istemekte, böylece sevgilisi Anne'a kavuşma planları yapmaktadır. Ancak inatçı kadın para hırsı nedeniyle kocasından ayrılmayı kabul etmeyecektir. Trende karşılaştığı Bruno, akli problemler yaşayan, babasından kurtulmak isteyen bir adamdır. Bruno tren yolculuğu esnasında çılgın bir plan tasarlayarak Guy'a hem karısından hem de babasından kurtulma teklifi edecektir.

1954



Rear Window

Arka Pencere

Yönetmen Alfred Hitchcock
Oyuncular: James Stewart,
Grace Kelly, Wendell Corey
Tür Polisiye, Gerilim
Ülke ABD

Arka Pencere, komşusu ile ilgili korkunç bir duruma şahit olan bir adamın hikayesini konu ediyor. Fotoğrafçı L.B. Jeffries, geçirdiği kaza sonucunda bacağını kırar. New York'taki apartman dairesinde zorunlu tatili sırasında arka penceresinden komşularını teleskopla seyrederek zaman geçirmektedir. Jeff, yine bir seyri sırasında komşusunun, karısını öldürdüğünden şüphelenir. Olayı araştırmaları için fotomodel sevgilisi Lisa ve hemşiresi Stella'dan yardım ister. Gerilim türünün usta yönetmeni Alfred Hitchcock'tan türünün klasığı olarak kabul edilen bir başyapıt.

1954



Dial M for Murder

Cinayet Var

Yönetmen Alfred Hitchcock
Oyuncular: Ray Milland,
Grace Kelly, Robert Cummings
Tür Gerilim, Polisiye
Ülke ABD

Cinayet Var, kendisini aldatan karısını öldürmeye çalışan bir adamın hikayesini anlatıyor. Eski bir profesyonel tenisçi olan Tony Wendice varlıklı karısı Margot'la birlikte Londra'da nezih bir dairede yaşamaktadır. Margot'un hoşnutsuzlukları sebebiyle kariyerini sonlandıran Tony, karısının Mark Halliday isimli bir yazarla gizli bir ilişkisi olduğunu öğrendiği an intikam içgüdüsüyle dolar. Margot'u öldürmeye karar veren Tony, bir cinayet planı tasarlayarak harekete geçmeye başlar. Kusursuz cinayet planını uygulamaya koyduğunda onlarca aksilikle karşılaşan Tony cinayet planını anlatmak için yanlış bir numarayı aradığında ise işler iyice içinden çıkılmaz bir hal alır. Sinema dehası Alfred Hitchcock'un en önemli yapıtlarından biri olan film tek mekanlı klostrofobik bir atmosferde geçiyor.

1956



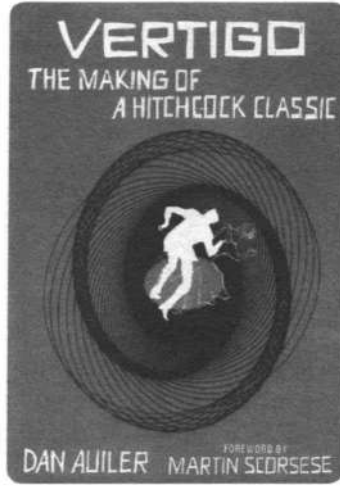
The Man Who Knew Too Much

Çok Şey Bilen Adam

Yönetmen Alfred Hitchcock
Oyuncular: James Stewart,
Doris Day, Brenda De Banzie
Tür Gerilim
Ülke ABD

James Stewart ve Doris Day, tatil için Afrika'nın sıradışı bir şehrine giderler. Burada geçirdikleri zaman boyunca bir Fransız'la tanışır ve aralarında dostluk başlar. Ancak bu ilişki uzun sürmeyecek, Fransız esrarengiz bir şekilde öldürülecektir. Ondan geriye kalan tek şey ise büyük bir komplo teorisi ya da hakiki bir sırdır. Fransız, ölmeden önce İngiltere'de yakın zamanda meydana gelecek olan bir suikastin haberini vermiştir. Bir konser sırasında gerçekleştirilecek olan suikast önemli bir diplomatı öldürmek üzere tasarlanmıştır. Bu büyük sırda başbaşa kalan James, kendisini bulan ajanlar tarafından tehdit edilir. Ajanlar, James'i bildiklerini söylememesi için zorlamış ve gözdağı vermek için de kızını kaçırmıştır. James kendi savunmasını kendisi yapıp kızını kurtarmak zorundadır.

1958



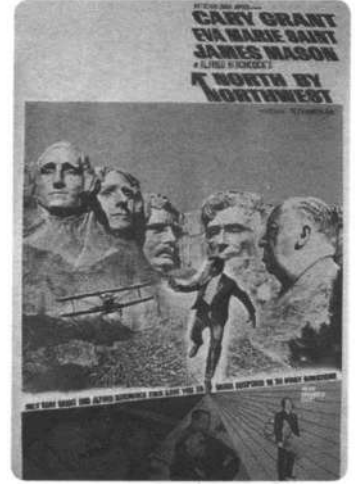
Vertigo

Ölüm Korkusu

Yönetmen Alfred Hitchcock
Oyuncular: James Stewart,
Kim Novak, Barbara Bel Geddes
Tür Gerilim, Dram
Ülke ABD

Vertigo, Hitchcock'un teknik ve işlediği konu itibarıyla sinema tarihinin en önemli yapıtlarından biri olarak kabul edilir. Bir suçluyu kovalarken çatıdan düşen ortağını kurtaramayan dedektif Scottie Ferguson'da, bu olayın ardından yükseklik korkusu başgösterir. "Vertigo" hastalığına dönüşen bu korku nedeniyle mesleğini bırakıp emekli olan dedektif, eski bir arkadaşı tarafından, ruhsal sağlığından şüphe ettiği karısı Madeleine'ni izlemesi için kiralanır. Scottie de kadını daha yakından izledikçe bir şeylerin yolunda gitmediğini fark eder; dahası kadının intihara meyilli olduğunu görür. Artık işleri yoluna koymak için uzaktan takip etmek yetersiz kalacak, Scottie'yi kendi korkularıyla da yüzleşeceği bir mücadelenin içerisinde sürükleyecektir.

1959



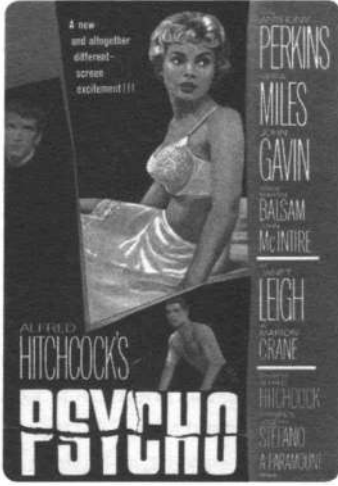
North by Northwest

Gizli Teşkilat

Yönetmen Alfred Hitchcock
Oyuncular: Cary Grant,
Eva Marie Saint, James Mason
Tür Polisiye, Macera
Ülke ABD

Gizli Teşkilat, yanlış zamanda yanlış yerde bulunan bir adamın yanlış anlaşılmalara örülü hikayesini anlatır. Prestijli reklamcı Roger Thornhill, bir yanlış anlaşılma sonucunda George Kaplan isimli bir casus zannedilir ve iki casus tarafından kaçırılıp sorguya çekilir. Kendisini kaçıranlara ortada bir yanlış anlaşılma olduğunu izah etmeye çalışsa da casusları inandıramaz. Bir uçurumun kenarına bırakılır, buradan kurtulmayı başardıktan sonra casus Kaplan gizeminin peşine düşer. Ancak bir talihsizlik daha başgösterir ve artık işlemediği bir cinayetin faili konumundadır, böylece polis ve gizli teşkilatlarla arasında nefes kesen bir kovalamaca başlar.

1960



Psycho

Sapık

Yönetmen Alfred Hitchcock
Oyuncular: Anthony Perkins,
Janet Leigh, John Gavin
Tür Gerilim, Korku
Ülke ABD

Sapık, yönetmen Alfred Hitchcock'un başyapıtı olarak kabul edilir. Marion Crane'e patronuyla iş yapan zengin bir adam para emanet eder ve ardından Marion yola koyulur. Polisler Marion'un şüpheli davranışları üzerine peşine takılır. Ancak Marion'un peşine takılan sadece polisler değil, aynı zamanda tanıdıkları da Marion'un peşindedir. Sevgilisi ile buluşmayı planlayan Marion geceyi bir otelde geçirmeye karar verir. Otelden içeri girer girmez garip şeyler olduğunun farkın varan Marion uyumadan önce otel sahibi Norman Bates ile biraz sohbet eder. Norman'ın kişiliğinde sorunlar olduğunu, annesine ve kuşlara karşı bir takıntısı olduğunu öğrenen Marion, odasına gidip düş almaya karar verir.

1963



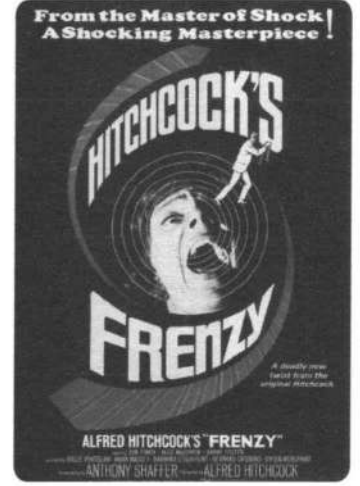
The Birds

Kuşlar

Yönetmen Alfred Hitchcock
Oyuncular: Tippi Hedren,
Rod Taylor, Suzanne Pleshette
Tür Dram, Gerilim
Ülke ABD, İngiltere

Melanie Daniels, San Francisco'da kuş satan bir dükkanda Mitch Brenner'la tanışır. Mitch, kız kardeşinin doğumgünü için ona bir çift muhabbet kuşu almayı istemektedir, ancak mağazada muhabbet kuşu yoktur. Melanie ve Mitch, bu sırada daha önce tanışmış olabilecekleri ihtimaliyle karşılaşırlar. Bu durum bir aşk üçgenine dönüşür ve doğumgünü esnasında ortaya çıkan bir kuş saldırısıyla işler iyice karışır. Yönetmen Alfred Hitchcock Kuzey Kaliforniya'da tatil yaparken gazetede gördüğü bir haberden etkilenir ve olay ile Daphne du Maurier'in kısa bir öyküsünü birleştirir. The Birds, kuşlardan yarattığı gerilimle takdiri hak eden bir yapım.

1972



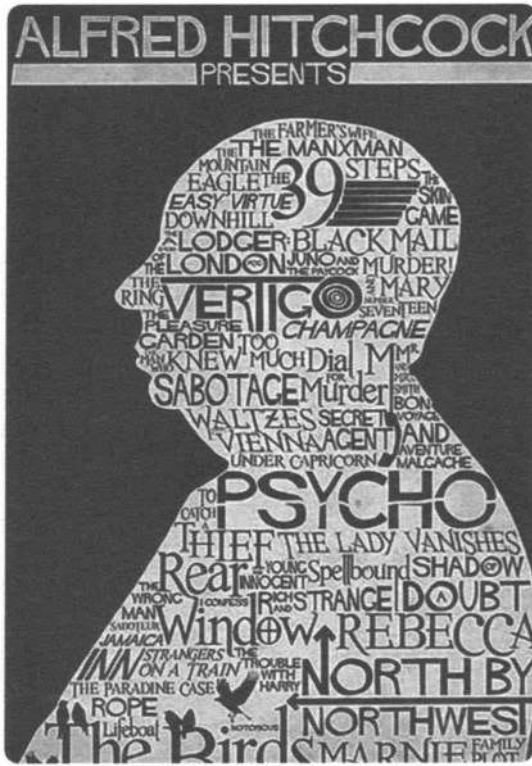
Frenzy

Cinnet

Yönetmen Alfred Hitchcock
Oyuncular: Ray Milland,
Grace Kelly, Robert Cummings
Tür Gerilim, Polisiye
Ülke ABD

Gerilim filmlerinin en büyük ustası olarak kabul edilen Alfred Hitchcock'un 1972 tarihli filmi 'Cinnet', kurbanlarına tecavüz ettikten sonra onları öldüren sapık bir katilin terör estirdiği Londra'da geçiyor. Polisin uzun süre yanlış adamı kovaladığı 'Cinnet', usta yönetmenin izleyiciyi diken üstünde tuttuğu güçlü filmlerinden biri. Henüz filmin başında katille tanışan izleyici öykünün gelişimi boyunca polislerden bir adım önde olacak ve bunun bedelini de hiç eksilmeden bir gerilimin yarattığı sinir harbiyle ödeyecektir!

1955 - 1962



Alfred Hitchcock
Presents

Hitchcock tarafından yaratılan, barındırılan ve üretilen bir Amerikan televizyon antolojisi dizisidir; program 1955 ve 1965 arasında CBS ve NBC'de yayınlandı. Dramalar, gerilim ve gizemler içeriyordu. 1962 ile 1965 arasında *Alfred Hitchcock Hour* olarak değiştirildi.

Yaşadığı süre içinde 66 filme yönetmen olarak imza atan Alfred Hitchcock (13 Ağustos 1899 - 29 Nisan 1980) yönettiği filmlerinden 37 tanesinde çok kısa rollerde şöyle bir görünmüştü. Cameo roller de denen bu roller nerede ise Hitchcock'un bir imzası haline gelmişti. Bunların ortalama süresi birkaç saniyeyi geçmiyordu. Bu cameo rollerde kimi zaman trene kucağında kocaman bir kontrbas kutusuyla itiş kakış binmeye çalışıyor, kimi zaman elinde bir içki kadehi ile otel lobisinde ayakta duruyor, kiminde de kameranın önünden öylece geçip gidiyordu. Kendisinden sonra da sinemada birçok yönetmen aynı yöntemi deneyecektir.

Gerilim ustası Alfred Hitchcock birkaç kısa hikaye sunuyor. Korku, komedi, gerilim ve doğaüstü unsurlar içeren hikayelerin hepsi birbirinden şaşırtıcı. Gerilim ustası Alfred Hitchcock kendi televizyon programını sunmaktadır: “Alfred Hitchcock Sunar.” Hitchcock program başlattıktan sonra program gerilim, korku ve komedi unsurları içeren yarım saatlik bir bölümler devam ediyor. Hikayeden sonra Hitchcock geri gelip program kapatıyor.

Hitchcock filmlerinin Türkçe adlandırılması tablosunda Alfred Hitchcock'un filmlerinin Türkiye'de sinemalarda gösterildiğinde verilen Türkçe isimler çeşitli kaynaklardan derlenerek bir araya getirilmiştir. Genelde isimler üzerinde fikir birliği olmasına rağmen tek tük görülen farklılıklar belki de kitapların basılması sırasındaki dizin hatalarından meydana gelmiş olabilir. Bazen de film TV'de gösterildiği zaman yakıştırılmış uydurma bir isim filmin sinema ismi yerine kullanılmış olabilir. Bir örnek vermek gerekirse 1972 tarihli *Frenzy* filmi Türkiye'de sinemalarda *Cinnet* adı ile gösterilmiştir. Film yıllar sonra TRT'de *Kravat* ismiyle gösterildiğinde "TRT'nin bu garip tutumu" eleştirmenlerin tepkisini çekmişti. Bazen de TV'de gösterileceği ilan edilen film gazete ve dergi köşesinden tanıtılırken yeterince arşiv çalışması yapılmayıp filmin orijinal adının tercümesi ile yetinilmiş de olabilir. Örneğin 1948 tarihli *Rope* filmi sinemalarda *Ölüm Kararı* adı ile gösterildiği halde (birçok güvenilir kaynakta da böyle geçer) tek tük bir iki yerde filmin adının doğrudan çevirisi kullanılmış ve *İp* şeklinde tanıtılmıştır.

Kaynaklar:

<http://www.beyazperde.com/>

https://www.wikiwand.com/tr/Alfred_Hitchcock

https://www.wikiwand.com/tr/Alfred_Hitchcock%27un_cameo_rolleri_listesi

JEAN-PAUL SARTRE'LA SÖYLEŞİ: "BİR UZUN, ACI, TATLI ÇILGINLIK"



SÖYLEŞİ: JACQUELINE PIATIER



Jean-Paul Sartre'in "Le Monde" da yayımlanan bir konuşmasını Anthony Hartley Fransızcadan İngilizceye çevirdi (Encounter, Haziran 1964). Çevirmen Anthony Hartley, Sartre'in "Le Monde" a gönderdiği bir mektupta yaptığı düzeltmeleri de göz önünde tutmuş. Söyleşi, İngilizceden Türkçeye çevrilmiştir.

Jean-Paul Sartre: Sözcükler'deki (*Les Mots*) tarih sıralamasında çelişmeler var, eleştirmenler onlara parmak basmakta haklıydılar. Kitabın büyük bir parçası 1954'te yazılmıştı da, on yıl sonra, yayımlanışından birkaç ay önce yeniden ele alıp bazı değiştirmeler yaptım. Tarih sıralamasına girişmedim.

Jacqueline Piatier: "On yıldır bir uzun, acı, tatlı çılgınlıktan uyanmaktaydım," dediğinizde, bu değişikliğin gerçekten 1954'te mi başladığını anlamalıyız?

J-P. Sartre: Evet. O sırada, olayların itişiyile, büsbütün politikaya vermiştim kendimi. Eylem havasına girince, birdenbire, önceki eserlerimi avucuna almış olan nevrozu anlayıverdim. Hiç farkında değildim

bunun daha önce içindeydim çünkü. Simone de Beauvoir benden önce sezdi bu nedenleri. Her nevrozun özelliği kendini doğalmış gibi göstermesidir. Yazmak için yaratıldığımı büyük bir rahatlıkla inanıyordum. Varlığımı doğrulamam gerekliydi ve bütünüyle edebiyata yaslanıyordum. Bu düşünüşten kurtulabilmem otuz yıl sürdü. Politikayla kurduğum ilgiler gerekli açıyı sağlamama yol açınca, hayatımı yazmaya karar verdim. Bir insanın kutsal bilinen edebiyattan entelektüelliğini yitirmeden nasıl eyleme geçebileceğini göstermeye çalıştım. *Sözcükler*'de çılgınlığının, nevrozumun kaynağını açıklıyorum. Yaptığım çözümleme yazı yazmayı düşleyen gençlere yardımcı olabilir. Bu özlem hayli tuhaf, gene de bir "çatlaklık" niteliği yok değil. Bir boks şampiyonu ya da bir amiral olmayı düşleyen genç gerçeği seçiyor. Eğer hayaliyi seçerse yazar, ikisini karıştırıyor birbirine.

J. Piatier: Yazdıklarınızı okuduktan sonra, edebiyatı seçmek zorunda kaldığınıza pişman olmuş görünüğünüzü söyleyebilir misiniz?



J-P. Sartre: Doğrusunu isterseniz 1954'te pişman olmak üzereydim. Başka bir dünyaya ayak basıyordum. Hayatımı elli yıl hesaplamıştım (şimdi elli dokuz olmak üzereyim). Ama, görüyorsunuz, *Sözcükler*'de iki ayrı ses var: biri yazarlığımı mahkûm edişimin yankısı, biri de bu sert yargının yumuşatılması. Hayat hikâyemi daha önce, o en atak biçimiyle yayımlamayışımın nedeni çok abartılmış olduğunu görmemdi. Yazı yazıyor diye bir mutsuz kişiyi çamura batırmak gerekmez. Ayrıca, bu arada, eyleme geçmenin de zorlukları olduğunu, insanın ona da bir nevroz yüzünden girebileceğini anladım. Politika da kurtarmıyor insanı, edebiyattan fazla.

J. Piatier: Ne kurtarır insanı?

J-P. Sartre: Hiçbir şey. Hiçbir yerde kurtuluş yoktur. Kurtuluş düşüncesi bir *mutlak* düşünce-

sini gerektirir. Kırk yıl *mutlakla* yaşadım, bir nevroz. *Mutlak* yok artık. Geriye sayısız çaba kalıyor ve edebiyat onların en imtiyazlısı değil. "Artık hayatımı ne yapacağımı bilmiyorum" sözümün böyle anlaşılması gerekir. Oysa eleştirmenler, Simone de Beauvoir'ın "Aldatıldım" sözünü olduğu gibi, bunu da yanlış anladılar, bir umutsuzluk çılgılığı sandılar. Beauvoir, o sözü söylemekle hayatı beklediği ama bulamadığı bir *mutlak*'ı işaret ediyordu. Görüşümüz aynı. Benim umutsuzluğum da onunkinden fazla değil. Ayrıca, ben oldum olası iyimser bir insanım, belki de gereğinden çok...

J. Piatier: İlk Sartre evreni, *Bulanıklık* (*La Nause*), hiç de gülümseme değildi. Dünyayı o ışıkla görmüyor musunuz artık?

J-P. Sartre: Hayır, evren gene karanlık. Bizler bir belâya uğramış

hayvanlarız... Ama, birden anladım ki, yabancılaşma, insanın insanı sömürmesi, gıdasızlık gibi kötülükler, bir lüks olan metafizik kötülüğü arkaya itti. Açlıktır kötülük bugün. Bir Sovyet vatandaşı, görevli bir yazar, bir gün bana şöyle dedi: "Yeryüzünde herkes rahata ulaştığı zaman, insan'ın tragedyası başlayacak sinirliliği." Şimdiden bunu düşünmek gereksiz. Ben toplumsal ve ekonomik dertlerin giderilebileceğine inanıyorum, özlüyorum bunu. Biraz talihle o mutlu çağ gelebilir. Dünya değişince işlerin daha iyi gideceğine inananlardan yanayım ben.

J. Piatier: Öyleyse bir Beckett'in, kötülüğe mahkûm evrenini kabul etmiyorsunuz?

J-P. Sartre: Beckett'e hayranım; ama bütün varlığımla ona karşıyım. O hiç gelişme yolu aramıyor. Benim kötümserliğim hiçbir zaman gevşekliğe düşmemiştir, *Bulanıklık*'ı yazdığım günden beri hep bir ahlak yaratmak istedim. Bende gelişme artık böyle şeyler düşlememem. Bugün *Dünya Nimetleri*'ni (*Les Nourritures Terrestres*) korkunç bir kitap olarak görüyorum "Tanrıyı her yerden başka bir yerde arama." Gidip bir işçiye, ya da bir mühendise söyleyin! Gide bunu bana söyleyebilir, birkaç seçkin kişiye iletilebilecek bir yazar ahlakı. Onun için de beni ilgilendirmiyor artık. Her şeyden önce insanlar hayat şartlarını düzelterek insan olmalıdırlar ki evrensel bir ahlak yaratılabilsin. Ben onlara, "Yalan söylemeyeceksin," diyerek işe başlarsam, politik eyleme yer kalmaz ondan sonra. İlk iş insanın bağımsızlığını sağlamaktır.

J. Piatier: Bütün bunlar daha önce yazdıklarınızdan vazgeçmeye mi götürüyor?

J-P. Sartre: Hiç de değil. Söz-

cükler'de bunun üzerine yazdıklarım yanlış anlaşıldı. Vazgeçtiğim bir kitabım yok. Ama bu onları iyi bulduğum anlamına gelmez. *Bulantı*'da sonradan pişman olduğum şey kendimi işin içine bütünüyle sokmamış olmamdır. Kahramanımdaki hastalığın dışında kaldım, nevrozumu koruyan, yazmak yoluyla, bana mutluluk veriyordu... Her zaman mutluydum. O sıra kendime karşı daha dürüst de olsam gene yazardım *Bulantı*'yı. Bende eksik olan gerçeklik duygusuydu. Değiştim o günden bu yana. Yavaş yavaş gerçekliğin yaşantısına varmayı öğrendim. Açlıktan ölen çocuklar gördüm. Ölü bir çocuğun karşısında *Bulantı* ağır basamaz.

J. Piatier: *Hangi eser ağır basabilir?*

J-P. Sartre: İşte yazarın sorunu tam da bu. Aç bir dünyada edebiyatın görevi, yeri nedir? Ahlak gibi, edebiyatın da evrensel olması gerekir. Onun için de yazar çoğunluğun yanında yer almalıdır, iki milyar açın yanında, eğer herkese seslenmek, herkesçe okunmak istiyorsa. Bunu yapmadıkça, seçkinler sınıfının hizmetindedir ve onlar gibi sömürücüdür. Büyük okur yığınının ulaşmanın iki yolu var yazar için birincisi kimi memleketlerde sosyalist yazarların yaptığı gibi, halkı eğitmek amacıyla bir süre edebiyattan vazgeçmek. Yönetici sıkıntısı çeken bir memlekette, Afrika'da örnekse, nasıl olur da Avrupa'da öğrenim görmüş bir yerli, öğretmenlik etmeyi kabul etmez, edebiyat uğraşını birlikte sürdüremeyeceğini anlasa bile? Avrupa'da oturup roman yazmayı yeğlerse, bu davranışı bana ihanete doğru bir kayma gibi görünür. Görünüşteki karşıtlık bir yana, bütün bir topluma hizmetle edebiyatın gerekleri arasında ayrım yoktur. İkinci yol, ancak bizim devrimci olmayan toplumlarımıza uygulanabilir, herkesin okuyacağı günlere hazırlanmak, sorunları en atak, en kaçamaksız biçimiyle ortaya koymaktır. Alain Badiou'nun *Almagestes*'te yaptığı budur, bir temizleme, bir arıtma amacıyla dili yargılıyor.

J. Piatier: *Bir Almagestes herkesçe okunabilir mi?*

J-P. Sartre: Dikkatli olun. Ben en aşağı şeylere yönelen orta malı edebiyatı salık vermiyorum. Halk da bir yazarı anlamak için çaba göstermek zorundadır; çünkü bir yazar kapalılığı özlemese bile, yeni edinilmiş düşüncelerini her zaman açıkça, bilinen örneklerle uyarak dile getiremez. Mallarmé'yi alalım. Onu Fransız şairlerinin en büyüğü sayarım ve şiirlerini anlamak için hayli zaman harcadım. Savunduğu kapalılık teorisi yanlıştır; ama söylediği şeyler güç olduğu zaman okunması da güçleşebilir. Hem halkın yalnız kolay anlaşılır şeyler istediğini de sanmamalı-

dır. Son cep kitapları denemesi bunu açıkça gösterdi. Kitaplarım daha küçük basılmaya başladığından beri benim de okurlarım değişti. Şimdi işçilerden, daktilolardan mektup alıyorum... Çok ilgi çekici mektuplar.

J. Piatier: *Kısacası, edebiyatı sonunda sağlığa erdirecek genişlikte olmasını istediğiniz yazarla halkın buluşması her iki yan için de bir zafer olacak...*

J-P. Sartre: Bu savaşın yapılması gerek. Yazar iki milyar aç insan için yazamadıkça hep bir tedirginlik duygusu altında ezilecektir.



Simone de Beauvoir ve Jean-Paul Sartre (1963)

J. Piatier: *Kalemini ezilenlerin hizmetine vermesini mi istiyorsunuz?*

J-P. Sartre: Evet; ama yazarın görevidir bu, yapması gerekeni yaptığı zaman bundan bir karşılık beklemes. Kahramanlık kalemin ucuyla kazanılmaz.

Benim yazardan istediğim, gerçekleri ve ana sorunları önemsemesidir. Dünyadaki açlık, atom tehlikesi, insanın yabancılaşması, nasıl oluyor da bunlar bütün edebiyatımıza renklerini vermiyor, şaşıyorum. Az gelişmiş bir memlekette Robbe Grillet'i okuyabilir miyim sanıyorsunuz? O kendinde hiçbir sakatlık görmüyor. Bence iyi bir yazar; ama rahata ermiş burjuvazi için yazıyor. Yeryüzünde Guinea'nin de bulunduğunu anlamasını isterdim. Guinea'de Kafka'yı okuyabilirim. Onda kendi rahatsızlığımı yeni-

den buluyorum. *Almagestes*'i de; çünkü dil yoluyla gene bizim dünyamız yargılanan. Görüyorsunuz, çağdaş yazar kendi huzursuzluk bildirilerini yazmalı ve onları açmaya çalışmalıdır. Kendisini bütünüyle umutsuzluğa kaptırmayan bir çeşit Beckett. Biçim o kadar önemli değil bence, isterse klâsik olsun, isterse de olmasın. *Harp ve Sulh*'un ya da *Almagestes*'in biçimi. Hepsi doyurucu. Bir eserin tek değer ölçüsü sağlamlığıdır: Hem kavrayacak, hem de kalıcı olacak.

J. Piatier: *Hayatınızı yazmaya devam edecek misiniz?*

J-P. Sartre: Elbette, ama hemen değil. Şu anda Flaubert'in biyografisini bitirmeye uğraşıyorum.

J. Piatier: *Niye Flaubert?*

J-P. Sartre: Çünkü o benim tam karşıtım. Karşı düşünceler gerekli aydınlanmaya. *Sözcükler*'de yazdım "sık sık kendime karşı düşündüğümü." Bu cümle de anlaşılamadı. Eleştirmenler onda bir mazoşizm itirafı gördüler. Ama insan böyle düşünmeli kafasına yerleştirilmiş ne varsa, hepsine isyan ederek.

J. Piatier: *Tedirginlik, yargılama, tartışma, isyan, sağlık, bağımsızlık... Fazla değişmiş değilsiniz.*

J-P. Sartre: Herkesin değiştiği gibi değiştim bir değişmezlik içinde.

Bu söyleşi *Le Monde* dergisinde 1964 yılında yayınlanmış ve *Yeni Dergi* tarafından Türkçeye çevrilmiş ve Ekim 1964 sayısında yayınlanmıştır.



ÇOCUKLAR İÇİN FELSEFE VE ÖZENLİ DÜŞÜNME

ONUR BAKIR*



Çocuklar İçin Felsefe (P4C)⁽¹⁾ ismi çocuk ve felsefe gibi yan yana gelmesi çok düşünülmemiş iki kavramı bir araya getirdiği için ilk duyulduğunda oldukça ilgi çekicidir. Fakat P4C çalışmalarında bildiğimiz anlamda bir felsefe dersi söz konusu değil. Çocuklar felsefe tarihinden filozofların düşüncelerini öğrenmezler, bir öğretmen tarafından felsefi problemler hakkında bilgilendirilmezler. P4C’de çocuklar felsefi bir problemi tetikleyen bir uyarın (hikâye, fotoğraf, düşünce deneyi, video, nesne, vb.) etrafında bir araya toplanır. Topluluğun ortaya çıkardığı sorular etrafında, topluluk cevaplar aramaya, soruşturmaya, düşünmeye ve felsefe yapmaya yönlendirilir. Çalışmalar süresince çocuklar düşüncelerini söylemeye, sorular sormaya, akıl yürütmelerde bulunmaya teşvik edilir ve çocuklar düşünsel bir tartışma içinde bulunurlar.

P4C’yi düşünme becerilerini geliştiren bir araç olarak gördüğümüzde felsefe ve çocuk arasında aura yaratan ilişkiyi bırakıp düşünmeyi bir beceri olarak kavramsallaştırdığımızda, bu becerileri geliştirmeyi amaçlayan bir öğretme metodu karşımıza çıkmaktadır. P4C çocukların düşünme becerilerini çok boyutlu olarak geliştirmeyi amaçlayan bir yaklaşım sunmaktadır.

Düşünme becerileri genellikle zekâ ve akılla birlikte ele alınır. Matematik Olimpiyatlarına giden öğrenciler, satranç turnuvalarını kazananlar, ulusal bilim yarışmalarına katılanlar, IQ testlerinde en yüksek sonucu alanlar, zorlu mantık problemlerini çözenler, en akla gelmeyecek yorumları yapan çocuklar, öğretmenin sözünü leb demeden anlayanlar ve bunun gibi bireysel, hazır cevaplılığa ve çokça yarışa dayalı birçok ölçüt, bize çocuklarımızın ne kadar zeki olup olmadığını söyler. Zekâmızı test ettiğimiz, kazanmak üzerine tasarlanmış sınav birincilikleri, münazaralar, zekâ oyunları ve benzeri alanlar bize şunu söyler; öncelikle diğerlerine göre daha çok veya az zekiyizdir, ikincisi zekâ bireyseldir, üçüncüsü zekâ genellikle rekabetçi ortamlarda ölçülür, dördüncü olarak ise zekâ bir cevher gibi insanda bulunur ve kendini farklı alanlarda gösterir. Zekâyı biyo-

tirmeyi amaçlayan bir öğretme metodu karşımıza çıkmaktadır. P4C çocukların düşünme becerilerini çok boyutlu olarak geliştirmeyi amaçlayan bir yaklaşım sunmaktadır.

*Eğitmen



lojik bir meleke, bireysel bir yetenek olarak görmek belki bize birçok şey kazandırabilir; fakat bazı noktalara da kör kalmamıza neden olabilir. Zekâ, akıl veya düşünme edimleri de çocuğun bağımsız olarak giyinmeyi, yemek yemeyi öğrenmesini sağlamak gibi geliştirilmesi gereken birer beceridir aslında. Fakat bu becerileri geliştirme yönünde yapılan çalışmalarda çocuklar sanki bu becerilere hiç sahip değilmiş gibi düşünmek bir hata olacaktır. Çocuklar düşünmeyi, dili kullanmayı, yargılar oluşturmamayı, bir durumdan bir yargıya ulaşmayı doğal bir eylem olarak yaparlar. Bu anlamda onlara düşünmeyi öğretiyoruz demek bir çocuğa konuşmayı öğretmek ifadesi kadar saçma olurdu.

Pedagojinin kurucusu diyebileceğimiz Matthew Lipman eğitim pratiğini akıldışı bir varlığın akla uygun bir yetişkine dönüşmesi olarak değil, sadece çocuğun tepkilerinin akla uygunluk çerçevesinin geliştirilmesi olarak düşünmemizi söyler. P4C’de çocukların bazı düzenleyici fikirler, bunu çevreleyen değerler içinde bir düşünme pratiği içinde yer almayı öğrendiğini söyleyebiliriz, tıpkı bir oyunu öğrendiği gibi.

P4C’yi önemli kılan bir özellik ise düşünme becerilerinin gelişimine bütüncül bir yaklaşım getirmesidir. Buna göre düşünme etkinliği sadece soyut işlemler yapmak, akıl yürütmelerde bulunmak veya akla gelmeyen yeni perspektifler sunmak değildir. Matthew Lipman düşünmenin eleştirel, yaratıcı ve özenli olması boyutlarının birbirinden ayrıştırılmasının düşünme becerilerinin gelişimi için çok da verimli olmadığı görüşünü savunur. P4C, düşünme

becerilerinin bu üç boyutunu bir arada düşünerek gelişmesini hedefler. Bu yazıda düşünmenin özenli olmasının ne demek olduğunu tarifleyeceğim ve düşünmeyi bu şekilde kavramsallaştırmanın düşünsel gelişime dair katkısından bahsedeceğim.

Özenli düşünme öncelikle düşünme eylemini değerler çerçevesinde ele almamızı sağlar. Düşünme pratiğini bir değerler ve kültür içinde düzenlemek ise salt bireyi değil, bireyin düşünme eylemini icra ettiği topluluğu içine alır. Yani düşünme eylemi birtakım değerler ve kültürü barındıracaksa onun salt bireysel bir eylem olduğunu söylememiz güçtür. Tam da bu yüzden P4C’de düşünme kişiler arası diyalogda gerçekleşen toplumsal bir pratiktir.

Çok boyutlu düşünmeden ne anladığımızı açacağız. Ama önce neden bir düşünme pratiği içinde bulunalım, empati, özen, çoğulculuk, kapsayıcılık gibi değerlere neden sahip olalım sorusu akla gelecektir; bu soruyu cevaplamaya çalışalım. Lipman düşünmeyi çok boyutlu olarak ele alırken aynı zamanda neden bu faaliyeti gerçekleştirdiğimize dair bir amaç olarak sorgulama temelli bir toplum olma fikrini ortaya atar. Böyle bir toplumun, sosyal yapısı için demokrasi fikrini, bireylerinin karakter yapısı için ise akla uygunluk kavramını düzenleyici fikirler olarak kullanır. (2) Demokratik bir toplulukta bireyler alınan kararlar, varılan yargılar üzerine akıl yürütmelerde bulunacak, fikirlerini müzakere edecek ve uzlaşma süreçleri işleteceklerdir. Bu anlamda sorgulama temelli bir toplumda, demokratik açıklık ve akla uygunluk bir gerek koşul olarak or-

taya çıkacaktır. Düzenleyici fikirler, P4C çalışmalarımızda gerçekleşme de hedeflediğimiz, ulaşmayı amaçladığımız fikirler olarak bize eşlik ederler. Yani demokrasi ve akla uygunluk bütün gerçekliği ile çalışmamızın içinde veya onu çevreleyen kültürlerde var olmayabilir; fakat biz bu yönde çalışmamızı düzenler, bunu amaçlayarak etkileşimlerimizi biçimlendirmeye çalışırız.

Peki bu düzenleyici fikirlerle birlikte oluşturduğumuz değerler nedir? Özellikle özenli düşünme bu değerleri bize sunar. Özenli düşünmenin ne olduğunu anlamak için kelimenin İngilizcedeki kullanımına da bakalım. İngilizcede *to care* fiili ilgi, alaka göstermek, bakımını üstlenmek, önemsemek, ilgilenmek, özen göstermek gibi anlamlara gelmektedir. Zekâ, akıl, ve düşünme becerilerine kişilerarası ilişkilerde gerçekleşen pratikler olarak bakmak özen kavramını gündeme getiriyor ve birlikte düşünmeyi, karşı tarafı dinlemeyi, anlamayı, onun düşüncesi ile ilgilenmeyi, karşı tarafın düşüncesinin gelişmesine yardımcı olmayı da barındırıyor. Matthew Lipman özenli düşünmeyi değerler içinde değerlerle birlikte düşünmek olarak tarifler. Değerlerle düşünmek için ise önce değerde neyi önemseyeceğimizin, takdir ettiğimizin, farkında olmamız gerekir. Lipman, beş farklı çeşit düşünme eylemini birer özenli düşünme olarak gösterir.

Bunlardan ilki takdir etmek veya kıymet vermektir (*appreciative thinking*). Takdir etmenin bir özen ifadesi olduğunu söyler; çünkü kişi takdir ettiği şeyde önemli olan şeye dikkat verir, onu diğer noktalara göre daha mühim bulur. Başkalarının fikirlerini duymaktan hoşlanma ve bunu ifade etme bir düşünme becerisi olarak ele alınır. Fakat bu her düşünceden hoşlanma zorunluluğu olarak anlaşılmamalıdır. Burada çocuk kendi tercih ve düşünme süreçlerine göre bazı düşünceleri takdir ederken bazılarını ilgisiz veya alakasız kalabilir.

İkinci bir özenli düşünme çeşidi olarak Lipman, duygusal veya duygulara dair bir düşünmeden (*affective thinking*) bahseder. “Duyguları aklın temiz görüntüsünü bozan fırtınalar olarak görmek yerine, aklın ürünü yargılar veya bir düşünme biçimi” (3) olarak düşünmemiz gerektiğini savunur. Gerçekten de düşünme eylemi, duygu durumlarımızdan ve eğilimlerimizden bağımsız çalışmaz. Bir takım inanç, duygu, arzu ve korkularımız düşünsel süreçlerimize etki eder. Hatta duyguyu bir yargı olarak düşünmek de mümkün. Lipman, Martha Nussbaum’dan alıntılar yaparak şöyle diyordu:

“Duygu bir tip düşüncedir. Her düşünce gibi yanlış olabilir, örneğin birinin mülkü ve saygınlığı ile ilgili fazlaca kaygılanması gibi... Bu anlamda duygular birer değer yargısının ifadesidir ve bir tip düşüncedir.” (4)

O yüzden duygu ifadelerimizi de çalışmanın içinde problematize etmek ve düşünme sürecinin bir parçası yapmak önemlidir. P4C ve eleştirel düşünme üzerine çalışmalarda bizim bilişsel yanlılıklarımızı, duygusal tıkaçlarımızı dönüştürerek daha iyi yargılara ulaşmamız önemsenir.

Üçüncü olarak Lipman aktif düşünmeyi (*active thinking*) bir tip özenli düşünme olarak ortaya koyar. Aktif düşünme bir kişinin kendi düşünme eylemine yönelik düşünsel özen olarak betimlenebilir. Düşünmenin kendisini bir eylem olarak görmek, bu eylemin faili olarak kendisini görmek ve süreçte önemseydiği noktaları seçmek, düzeltmek, biçimlendirmek, bu düşünsel eylemler üzerine bilinçli bir farkındalık oluşturmak aktif düşünmedir. Her eylemde bir yargı süreci işler ve süreçte seçici olmak kendi istediği gibi düzenlemek ve bu süreç üzerine çaba harcamak özenli düşünmenin bir biçimi olabilir. Sadece düşünsel değil yaptığımız her eylemde bir spor etkinliğinde, resim çizmede ve benzeri deneyimlerimizde düşünme süreçleri devrededir.

Dördüncü olarak normatif düşünmeyi bir çeşit özenli düşünme olarak görür Lipman. Arzuladığımız şeyin, arzulanabilir olup olmadığı, istenenin istenilebilir olup olmadığı arasında bir karşılaştırma içinde düşüncelerimizi tartar ve filtreleriz. Bu anlamda normatif düşünme etik gelişimle de ilişkilidir. Var olanla olması gereken arasındaki kesişim, olanlar ve olması gerekenler arasında karşılaştırmayı, üzerine düşünmeyi ve iki duruma karşı özenli bakmayı gerektirir.

Son olarak empatik düşünmeyi özenli düşünmenin altında düşünür Lipman. Empatiyi temel olarak etik bir eylem olarak kavramsallaştırır. En genel anlamıyla empatiyi kendimizi başkalarının durumu içinde tahayyül etmek ve onun bu durumdaki duygularını deneyimlemek olarak tarifler. Özenin bir biçimi kendi duygularımızın, bakış açımızın ve ufkumuzun dışına çıkarak diğer kişinin yerinde kendimizi tahayyül etmektir. Bu anlamıyla empati öznel bir deneyimden çok ortaklaşma sonucu ortak bir dünyanın ikame olmasıdır.

Matthew Lipman, özenli düşünmenin söylediklerimizi “filtreleme, ölçülü olma, tartma, ayarlama” gibi eylemleri taşıdığını ve bu anlamda düşünsel eylemin

bir boyutu olduğunu ifade eder. (6) Özenli yoksun bir düşünme eylemi değer boyutundan yoksun kalacaktır. Düşünme eyleminin özen boyutuyla ele almak düşünme becerilerinin gelişimini duygusal gelişim ve bir takım entelektüel değerlerle birlikte düşünmemize olanak sağlıyor. Bu sayede düşünme eylemi hayatın içinde gerçekleşen ve diğer bütün eylemler gibi toplumsal dolaşıma tabii olan ve onun güçlüklerini yaşayan bir pratik olarak karşımıza çıkıyor. Düşünmenin özen boyutuyla birlikte ele aldığımızda gelişebilecek tutum ve davranışlara birkaç örnek vermek isterim. Örneğin, özenli düşünmenin önemsendiği bir ortamda entelektüel merakın gelişimi daha rahat ifade bulabiliyor, çocuklar yargılayıcı bir tavra maruz kalmayacaklarını bildiklerinde daha rahat meraklarının peşine gidebilecek alanlar yaratabiliyor. İkinci olarak belirsizlikle baş etmeyi örnek bir beceri olarak verebiliriz. Felsefi soruları konuşurken tek perspektife sahip, net cevapları bulunan sorular üzerine düşünülmediğinden belirsizlikte birlikte hareket etme sağlanıyor. Düşünmenin özenli boyutu, topluluğa duyulan güvenle birlikte belirsizliklerden yılmama, kaygıya kapılmama, korkmama, net, kısa, tutarlı cevaplar olmadığı zamanlarda, netlik, tutarlılık yönünde birlikte çalışabilmeyi sağlıyor. Netliğe ulaşamamayı bir başarısızlık olarak görmemek, cevaplardan çok sorun ve çözümsüzlükleri anlama çabasının da önemli olduğunun, öğrenmenin doğasında yatan bir süreç olduğunun farkına varmaya dair tutumlar geliştirmemize yardımcı oluyor. Çocuklara duygusal olarak kazandırmak istediğimiz, belirsizlikten korkmamaları, düşünmeye cesaret etmeleri ve hayatın tüm belirsizlikleri ile baş etme gücünü kendilerinde ve birlikteliklerinde görebilmeleridir. Bu durumda zor, karmaşık olan durumlar kaçınmanın değil, heyecan ve merakın kaynakları olmaktadır. Bu sayede özenli düşünme, entelektüel hevesin gelişmesi için de katkı sunar.

Özenli düşünmeyi değerler içinde yaşatabildiğimizde gelişebilecek başka bir tutum ise çocukların fikirlerin çoğulculuğu karşısında kendini rahat hissetmesidir. Kendi fikrinin başkası tarafından kabul edilmemesini barışçıl bir zihinsel rahatlıkla karşılamasıdır. Bu becerinin gelişmesi çocukların duygusal kırılganlıklarının azalmasını ve esnekleşmesini sağlayabiliyor. Başkalarının farklı düşünmesi, düşüncelerine katılmaması bir dışlama değil aksine topluluk içinde kapsayıcı bir hareketle her düşünceyi kucaklayabiliyor. Bu durumda çocuk farklı fikirlerle bir arada yaşayabileceği aynı toplulukta yer alabileceği hissini yaşayabiliyor. Aynı şekilde kendinden farklı düşünen birini dışlaması gerekmediğini bununla barışık bir

şekilde toplulukta var olabileceğini görüyor. Bu durumda, farklı düşüncelerin varlığı, bir rekabeti değil düşünsel bir şöleni ifade ediyor. Bu durumda düşünme eylemi bir savunmayı, karşı tarafın düşüncelerini savuşturmayı değil, aynı bir oyunda bir dansta olduğu gibi karşılıklı katkıyı amaçlıyor.

Özenli düşünme ile birlikte gelişmesini hedeflediğimiz tutumlardan son olarak konuşmak istediğim bağ kurabilme becerisi. Çocuklar İçin Felsefe oturumlarında tartışılan sorular çocuklardan geldiği ve onların çözümleri etrafında kalındığında o ders süresi çocuğun oluyor. Bu da kendini angaje hissetmediği, öğretmenin işlediği bir konudan çok kendi soruları ve fikirleri ile kaldığından hayatla, okulla ve arkadaşları ile bağ kurabilme becerisi kazanmasını sağlıyor.

Öğrencilerin düşünme becerilerini geliştirebilmek için düşünmeyi çok boyutlu ele almamız ve öğrencileri de bu yönde cesaretlendirmemiz gerekiyor. Bualanda çalışanların sorumluluklarından biri topluluktaki özeni beslemek, güven duygusunu geliştirmek, cesaretlendirici bir ortamın gelişmesi için çalışmaktır. Çocuklar problemlerle, güç durumlarla karşılaştıklarında onlara bu sorunları çözebileceklerine dair inanç, sorumluluk ve cesareti onlara kazandırmaktır. Bu inanç ve cesaret onların problem çözme becerilerine katkı sağlayacaktır.

P4C'nin düşünmeye dair yaklaşımının benimsenmesi daha iyi yargılar oluşturabilen, eylemlerinde akla uygunluğu benimseyen, eleştirel düşünen bireylerin yetişmesinde katkı sunabilir. Düşünmeye çok boyutlu yaklaşmak yaşadığımız toplumsal yapıyı demokratik olarak dönüştürme fırsatı sunabilir. Çokça şikâyetçi olduğumuz kutuplaşma ve toplumsal barışın yoksunluğunun giderilmesi için ihtiyacımız olan birlikte düşünmeye, konuşmaya, bir araya gelmeye, birlikte akıl yürütmeye katkı sunabilir. Ne de olsa, çatışmaları belirlemek, uzlaşma, müzakere etme, birlikte değerlendirme gibi eylemler nasıl yapılması gerektiği öğrenilmesi gereken düşünsel eylemlerdir. Yine çokça şikâyet edilen eğitim içindeki rekabetçi kültürün dönüşmesine yardımcı olabilir. Düşünme becerilerini geliştirmek için çocuklarla bireysel düzeyde çalışmaktansa çocukların bir araya geldiği alanları tasarlamak, akli bireysel bir kapasite olarak görmektense onun sosyal boyutunu ve hangi değerler ekosistemi içinde gerçekleşeceğini kabul etmek bizim için bir başlangıç olabilir. Düşünme becerilerini geliştirmek için cevabı düşünmekten çok düşünme ekosistemini ve değerleri birlikte çok boyutlu düşünmek gerekiyor. P4C, düşünme ve öğrenmenin

doğasını daha iyi anlamamıza ve düşünmemize ve dönüştürmemize katkı sunan önemli bir eğitim pratiğidir. Umarım, eğitim alanında giderek yaygınlaşmaya ve derinleşmeye Türkiye’de ve Dünya’da devam edecektir.

Dipnot:

(1) Çocuklar İçin Felsefe, İngilizcede P4C olarak kısaltılıyor. Bu kısaltma Philosophy For Children’a ufak bir kelime oyunuyla göndermede buluyor. Ben de Türkiye’de daha çok bu kısaltma kullanıldığından yazının devamında Çocuklar İçin Felsefe yerine

P4C kısaltmasını kullanacağım.

(2) Lipman, Thinking in Education, s.206

(3) Lipman, Thinking in Education, s.266.

(4) Lipman, Thinking in Education, s.266.

(5) Lipman, Thinking in Education, s.267

(6) Lipman, Thinking in Education, s.270

Kaynakça:

Lipman Matthew, 2003, Thinking in Education, Cambridge University Press



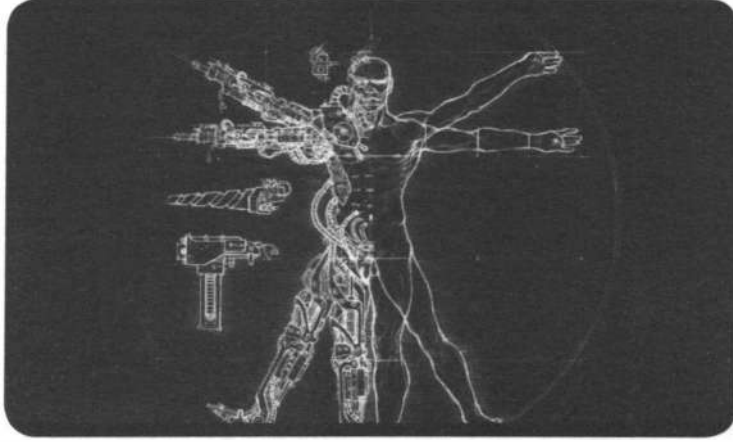
YAZAR

ONUR BAKIR

Felsefeci ve eğitimci olarak görev yapmaktadır. Türkiye’de Çocuklar İçin Felsefe(P4C) eğitimlerini başlatan eğitimcilerdendir. Önemli dergilerde çocuk ve felsefe üzerine yazı ve söyleşileri yayımlanmıştır. Çocuklar İçin Felsefe’nin Türkiye’de yaygınlaşması için eğitimci eğitimleri ile felsefe dersleri vermekte ve çocuklarla felsefe atölyeleri düzenlemektedir. Aynı zamanda belgesel film yönetmeni olan Onur Bakır, yönetmenliğini yaptığı *Hazır Ol!* adlı belgesel 2016 yılında 35. İstanbul Film Festivali’nde En İyi Belgesel Ödülü’ne layık görülmüştür. Türkiye’nin eğitim sistemi üzerine bir belgesel için çalışmaktadır.

FELSEFİ BİR NEO-AYDINLANMA HAREKETİ: TRANSHÜMANİZM

AHMET DAĞ*



Dini ve Gnostik Bir Hareket Olarak Transhümanizm

İlk olarak J. Huxley tarafından *New Bottles for New Wine*-1957 eserinde kullanılan transhümanizm; özellikle insan zekâsını, fiziksel ve psikolojik yeteneklerini artırma ve yaşlılığı yok eden teknolojinin kullanılmasıyla insanın durumunu geliştirmeyi amaçlayan bilimsel ve kültürel hareket olarak tanımlanmıştır. Transhümanizm; modern bilim ve teknolojinin güç ve imkânıyla ölümsüzlük veya hayatın uzaması ayartıcı vaadini, aşkın kutsal bir varlıktan daha çok beşerî çabalarla başarmayı özetler. Dinî ve gnostik kültürlerdeki yeni insan ve yeni düzenin var olacağına dair inanışlardan etkilenmiştir. Transhümanizmi “gnostik açıklamaları teşvik ediyor” diye suçlayan C. Christopher Hoo’ya göre bedeni basit bir protez olarak gören transhümanizm, bir anlamda gnostisizmin yeniden dirilişidir. Güç ve ölümsüzlük talebi; semavî dinlerde “yasak ağaç” anlatımında ve Grek mitolojisindeki Prometheus’un, ateşi/hikmeti çalması, meydan okuyucu bir arayışın anlatımıdır.

Transhümanizmin öncü teorisyenlerinden olan Nick Bostrom, derin tarihsel köklere sahip olduğunu iddia ettiği transhümanist fikirlerin tarihsel köklerini antik Sümer’deki Gilgamesh Destanı’na kadar götürür. “İnsan bedeninin kötü olduğu” gnostik açıklamasını reddeden Hristiyanlar, kimlikleri için; yeniden dirilme ve efendinin bedensel dirilişiyle kutsallaştırılmış cisimleşme, Tanrı tarafından tasarlanmış bir temel anlayışını esas alırlar. Mitoloji ve Tevrat’taki Tanrı-insan arasındaki karşıtlık ve mücadele İsa-Masih aracılığıyla aşılmaya çalışılmıştır. Tanrı, İsa-Masih’e dönüştürülürken insan, tanrısallaştırılarak yeni bir insanlık/*humanity* sürecine girilmiştir.

Ortaçağ Hristiyanlığında insan-tanrı birleşimini, Rönesans ve Aydınlanma dönemindeki seküler-maddi yaklaşım, pozitivizmin tetiklediği sanayileşme ve kapitalizm süreçleri metafizikten kopuk maddileşmiş insanı doğurmuştur. Patristik Teoloji, Hristiyanlığın hümanizm zeminine yani Tanrı’dan İsa’ya/insana kayışı doğurmuştur. Hristiyanlığın Patristik dönemde İsa-Masih/oğul üzerinden Romalılaştırılması veya beşerileştirilmesi yani hümanist bir

*Doç. Dr., Kırklareli Üniversitesi, Felsefe Bölümü

karaktere bürünmesi yeterli görülmemiştir. Erasmus ve Luther, bu hümanistleşme sürecini daha da derinleştirmişlerdir. Hristiyanlaştırılmış klasik erdemliliği ve Hristiyan eğitimini beşerileştiren Erasmus, Hristiyan aşağılamaları, Hristiyanlığı beşeriliğine/*humanity* dönüştürmeye çalışmıştır. Paganizme yakın olan Erasmus, Promete ve İsa örneğini sentezlemeye çalışır. Tanrıya yaklaşımda ve insanlığın sınırlarına ulaşma çabasında, insanın hırs ve gururunun en büyük simgesi asi Prometheus'u taklit etmeyi salık vermiş ve muhafazakâr düşünce olarak İsa'yı insanlığın baş örneği görmüştür.

Neo-Platonistlerin aksine Luther'in Tanrının yönettiği iki ayrı müttefik birliktelik olarak anladığı iki krallık (kilise-devlet) anlayışı, Ortaçağ'daki yeryüzü ve tanrı krallığı anlayışını veya Katolik görüşü değiştirdi. Luther'in iki krallık kavramını benimseyen Weber, dinî hayata karşı kamu/siyasal hayat ikilemine başvurmuştur. Luther'in doktrinini "ahlaki özerklik" kavramıyla sahte iki krallık doktrinine dönüştürmüş ve bu kavramı Batı'nın rasyonelleşme süreci fikrini tanımlamak için kullanmıştır. Bu bağlamda Patristik felsefe sonrasında Tanrının, İsa-Mesih cisimleşmesiyle itikadî bir sürece girmiş olan transhümanizm, Hristiyan hümanizmiyle ilişkilendirilebilir. Teolog-düşünürler Erasmus ve Luther'in eksenini Tanrı'dan insana dönüştürdüğü hümanizm, transhümanizmden kopuk düşünülemez.

Transhümanizmin Aydınlanmacı ve Hümanizm Kökenleri

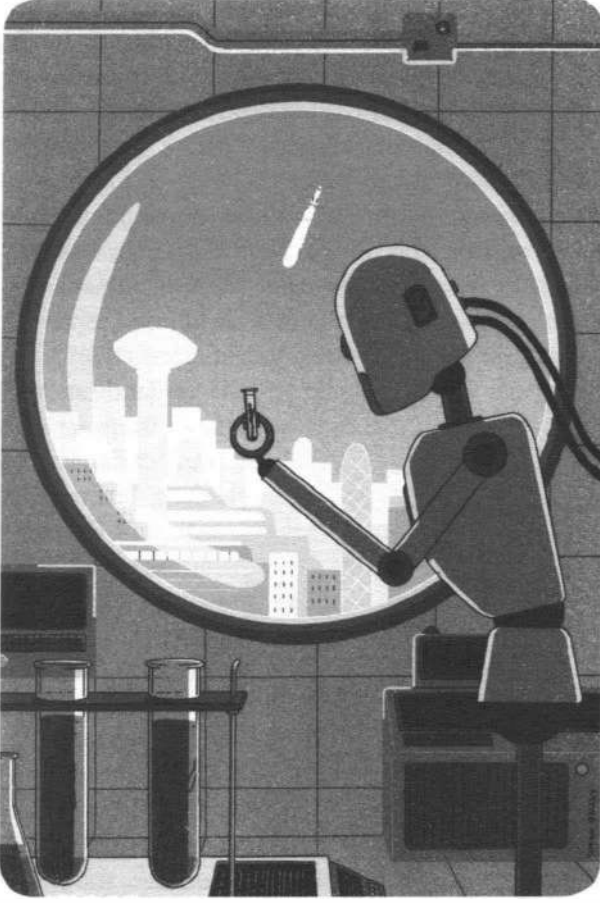
Dinî-seküler ayrımı teosantrizmin gerilediği antroposantrizmin/hümanizmin önünün açıldığı bir dönemde maddeci-akılcı bir dünyanın oluşumunu sağlayan Bacon, Descartes, Kepler, Newton ve Galileo gibi 17. yüzyıl filozof-bilim adamlarının içinde bulunduğu klasik mekanik ve modern bir sürecin ardından modern paganlığın yükseldiği Aydınlanma sürecine girilmiştir. Batı; seküler, ticarî ve bilimsel bir yapıya evrilmiştir. Rönesans ve sonrasında tanrı ve doğa dengeden çıkarılarak insanı merkeze koyan antroposantirik/hümanist yaklaşım, modern dönemde deist aydınlanmacı yaklaşımlarla (Galileo, Newton ve Hume vs.) tanrıyı da bir kenara koymuşlar.

Bacon'un, kusur ve yanlışların suçunu idollere yüklemesiyle Süleyman'ın Evi eksenindeki toplum tasavvuru metodolojik ve ütopyik bir hal almıştır. Düşünen varlık/res cogitans ve yer kaplayan/res extansa ayrımına dayanan ve mekanik dünya tercihinde bulunan Descartes felsefesi, tanrısallık-uzay ilişkisi kuran Newton fiziğiyle de bağlantılıdır. Ba-

con'un tasarısının bir kısmını tamamlayan -ticarileşme ve bilim-teknikle beslenen- sanayileşme, insanı farklı bir boyuta taşımıştır. Bacon'un tasarımları; hem modernliğe hem de trans-post hümanizme yani klasik mekanikten sibernetiğe geçişe yol açmıştır. Aydınlanmanın tekno-ütopyacı, modern formu olan transhümanizm, pratik yönünü transhümanizmin öncü anahtarı olarak görülen Bacon'dan almıştır. Bacon'un tasarısı Newton'ın fizik-matematik bileşimli mekanikçi bilim teorisiyle bilimsel temel kazanmıştır. Bacon, transhümanist hareketi modern biçiminde etkileyen belki de hâlâ canlandıran biridir. Vaatleri ve amaçları bakımından ütopyacı olan Rönesans ve Aydınlanma gibi transhümanizm de insanlığı sibernetik ve ideolojiyle daha ileri taşımak ister. Kökleri; rasyonel hümanizmde yani Rönesans ve Aydınlanmada bulunan transhümanizmin Fransa'da Condorcet, İngiltere'de Godwin ve Almanya'da Fichte söylemiyle örtüşen benzerlikleri vardır. Nitekim N. Bostrom'a göre Aydınlanmacı fikirlerin devamı olan transhümanizm; insanın mükemmelliğini ve rasyonelliğini Rönesans hümanizminden ve Aydınlanma'dan almıştır. O, transhümanizmi rasyonel hümanizmin temel formu -Newton, Hobbes, Locke, Kant, Marquis de Condorcet'in etkisi olan- Rönesans hümanizmiyle birleştirir. Yine Sorgner, trans-post hümanizmin Aydınlanma hümanistlerinin öncülerinden biri olan Kant'ın, tüm radikal düalist antropolojisini onayladığını iddia eder.

Bilimci ve mekanikçi akıl egemenli dünyevi bir mesihçilik olan Aydınlanma, insanın akılla, gerçeğin en derin hakikatlerinin üzerindeki perdeyi kaldıracığına ve maddi ilerlemeyi başaracağına inanıyordu. Bilim ve teknolojinin hız ve ilerlemesine inanan transhümanistlerin ilerlemecilik anlayışı onların Aydınlanma köklerini gösterir. Transhümanizmin kökenlerinde bulunan Aydınlanma geleneği; hem ruhla hem de bedenle ilgilenmiş, hümanizmin aksine trans-post hümanizm, düalistleri reddediyor görünse de insan anlayışı bakımından dualisttir. İnsana dualist bağlamda yaklaşan transhümanizm, inşa etmeye çalıştığı yeni varlık türü insanın hem biyolojik hem de ruhi/zihnî gelişimini ihmal etmez. Posthümanizm süreci; insanın ruh-beden dualitesinin mükemmelleştirildiği bir süreçtir. Doğal insan anlayışına sahip posthümanistler, insanın beden-zihinden oluştuğu fikrini sürdürürler.

Akılcı, ilerlemeci ve optimist olan ultra-hümanizm türü transhümanizmin kökleri Aydınlanmada bulunur. Mevcut insanın durumunu yetersiz bulup onun gelişmesi gerektiğini iddia eden transhümanizmin hedefe ulaşmadaki vasıtaları bilim ve teknolojidir.



Kendine yönelmiş evrimi savunan ve evrensel bir hareket olan transhümanizm, bilim ve teknolojinin insanlık vasıtasıyla deneyimlenmiş doğal sınırların üzerinden geldiğini önerir. İnsanın konumunun yeniden yapılandırılması için bilim ve teknolojinin kullanılması gerektiğini savunur. Transhümanistler yetersizlik, hastalık ve ölüm korkusu gibi gerçeklere karşı yalnızca bireylerin değil tüm türlerin toplumsal, zihinsel ve biyolojik gelişimini ilerletmek istemektedir. Araştırmacılar, hastalığı yenmek, mutsuzluğu lav etmek, kıtlığı ve ölümü sonlandırmak isteyen ve geleneksel dinleri veya dini kurumları küçümsüyor olsa da transhümanizmin güçlü dinî bir boyutu olan -posthuman ve ölümsüzlük yoluyla takip edilen-yeryüzündeki transhümanist cennet görüşüne dikkat çekerler. Transhümanite; bilim, mühendislik ve teknoloji sayesinde olan kurtuluş ve aşkınlıktır.

Aydınlanma ve Sanayileşme, hem insan-tanrı arasında hem de insan ve doğa arasında kopuş getirmiştir. Darwinci biyolojik ve psikolojik evrim anlayışının etkisindeki transhümanizm, Darwin'in ve Mendel'in genetiğe dair çalışmalarından esinle insanı, biyolojik bedenden biyoteknik bedene doğru evrimleştirme veya dönüştürme sürecine tabi kılmak istemiştir. Darwinci çalışmaların geliştirilmiş hali olan nörobiyolojik, nörofizyolojik, genomik çalışmalardan etkilenmiştir.

Bilim, sanayileşme ve teknolojikleşme süreçlerinden de beslenerek Darwin'in biyolojik ve doğal evrim sürecinden farklı olarak yapay bir evrim sürecine tabii olmuştur. Biyolojik ve bilişsel temelli çalışmalara dayanan transhümanizmin ilk aşaması Darwin'in evrim ve doğal seleksiyon kuramı, ikinci aşaması DNA ve genetik bilimlerdeki çalışmalar, üçüncü aşaması ise bu ikisine dayanan yapay zeka çalışmalarıdır.

Hümanizmin İnsanı'ndan Transhümanizmin Transhuman'ına

İnsan doğasının radikal dönüşümü; akıl, bilim, ilerleme adında aydınlanma ve hümanizm ruhunda araştırılmış ve sorgulanmıştır. İnsanın daha mutlu olacağına, acı çekmenin azaltılabileceğine inanan ve insanları "korkunç ölüm gerçeğine" karşı birleştirmek isteyen transhümanistler; toplumsal, zihinsel ve fiziksel gelişmeyi yalnızca bireyler için değil tüm türler için ister. Rönesans; resim, mimarî ve edebiyat üzerinden Aydınlanma akıl, bilim ve teknik üzerinden kendini gerçekleştirmek istemiştir. Posthümanizme geçiş aşaması olarak görülen transhümanizm ise sibernetik ve teknolojiyi kullanarak insanı daha ileri taşımak istemektedir. Bugünden uzak, gelecekteki insan için bir terim olan transhümanizm; "geçişsel insan/transitional human" sıradan bir insanın beşerî evriminde bir aşamadır. Böylece *transhuman*; genetik mühendisliği, psiko-farmakolojiyi, geç yaşlandırıcı terapileri, sinirsel ara yüzleri, gelişmiş bilgi-yönetim aletleri, hafıza artırma ilaçlarını, giysi bilgisayarları ve bilişsel teknikleri kullanımından dolayı sıradan insandan daha çok gelişmiş varlıktır. *Transhuman*, artırılmış insan olduğundan transhümanizmin savunucuları H+ (artırılmış insanlık) olarak insanlığın görünümüne atıfta bulunur. Diğerleri için "transhuman" teknolojik açıdan güçlendirilmiş kişiyi değil, sıradan bir kimseyi teşvik eden faaliyetleri destekleyen posthuman evrimsel gelişimini artıran destekçilerini ifade eder.

Bu hareket; Rönesans ve Aydınlanma gibi kiliseden kopması bağlamında laik-dünyevî bir harekettir. Doğal dünya ve yerimizi, vahyi ve dinî otoriteden daha çok deneysel bilime ve eleştirel akla atıfla vurgulayan transhümanizm, köklerini rasyonel hümanizmde bulur. Tanrının konumuna insanı ikame eden bir teşebbüs olan ve insanı teskin edemeyen hümanizm, yüksek teknoloji/high tech süreciyle kendisini de aşan transhümanizm sürecini doğurmuştur. Rönesans hümanizminin ve Aydınlanmanın akıl, bilim ve ilerleme gibi vecizelerinin/*motto* devamı sayılabilecek transhümanizm, insan doğasının radikal dönüşümünü arzulamıştır. Akıl hurafenin,

bilim büyüme ve gerçeklik ise illüzyonun yerini alır. Bilim ve teknoloji vasıtasıyla yeryüzünde cenneti gerçekleştirmek için insan, Tanrı'nın yerini alır. Bu düzlemde insan, hümanizmin varlığıyla yetinmemiş hümanizmi daha da radikalleştirme sürecini yani transhümanizm sürecini yaşamakta ve yaşatmaktadır. Aşırı ilerleme ideolojisi olarak anlaşılan transhümanizm, gelecek-uyumlu bir harekettir. 16. yüzyılın Rönesans'ı, 17. yüzyılın bilimci devrimi ve 18. yüzyılın Aydınlanması, transhümanizmin tarihsel kökleri olan işlevlerindendir

Uzun bir insanlık hikâyesinin ve insanın durduramadığı merak/arayış ve fantezisinin bir neticesi olan transhümanizmin dinî ve mitolojik kökeni Adem ve Promete'de bulunmaktadır. H.Y. Kim, transhümanizmin Judeo-Hristiyan ve aydınlanma geleneklerinden doğan saf ve ultra-hakiki bir ideoloji olduğunu iddia eder. Evrim teorisi gibi Hristiyanlık tarafından şekillendirilen kültürden ortaya çıkmış olan transhümanizm, Judeo-Hristiyan vizyonun tekno-din dışılaşmasına benzerdir. Bilim ve teknolojinin yüceleştirme ve aşkın tanrının yersiz olma temsili transhümanizm, kendini seküler bir proje olarak dinin yerine konumlandırır. J. Hughes'e göre transhümanizm, insanoğlunun beden ve beyin sınırlarını aşmak için teknolojiyi kullanmayı savunur. Nitekim transhümanizm, insan kapasitesi ve yaşamını geliştirmek için yeni teknolojilerin gelişimini ve kullanımını savunan bir harekettir. İyileştirici tipten nano-teknolojiye, yaşam süresinin uzatılması, zihin yükleme ve kırıyaniks/cryonics ve diğer alanlarda çeşitli amaçlara sahiptir. Ölümsüzlük içeren transhümanizm ölümün, genetik mühendisliğin katkısıyla hastalık ve yaşlılığı alt ederek veya tekno-dahilerin bilinci/beyin kapasitesini bilgisayara yükleyerek bilgisayar donanımının içinde yazılım olarak sonsuza kadar zihinsel yaşam türü ile aşılabileceğini iddia eder. Transhümanistler için, zihin yükleme nihai hayatta kalma tekniğidir.

Önceleri teorik zeminini Rönesans ve Aydınlanma düşüncesinde bulan sonraları ise hem terim olarak hem de bir proje olarak hayatı ve insanı biçimlendirmek isteyen transhümanizm; kurumsallaşma, sinema, roman, yapay zekâ çalışmaları, robotlar ile insan ve çevre üzerinde etkide bulunmuştur. Teknolojiyle mevcut insanın altını oyan ve insanüstü zekaya sahip versiyonumuzun halefi olan "Human 2.0"ın yükseltilebileceğini iddia eden disiplinler arası bir ürün olan transhümanizm; bilim adamı, filozof, sosyolog, tıp doktoru, psiko-farmakolog, mühendis, hukukçu ve bürokrattan sanatçılara, fütüristlere hatta hippilere kadar birçok unsuru içinde barındırır. Genetik,

morfolojik, farmakolojik, sibernetik (robot-sibernetik), dijitalleşme ve ara yüz geliştirmek (bilgisayara birinin zihninin içeriğini yüklemek) gibi alan ve çalışmaları içerir. Transhümanist hareket; diğer çağdaş örgütlenmeler olan Extropy Institute, Foresight Institute, The Immortality Institute, The Institute for Ethics and Emerging Technologies, Cyborg Foundation, The Singularity Institute for Artificial Intelligence, Future Studies ve Singularity Universities gibi akademik örgütlerle temsil edilmektedir.

Sonuç

Helen hümanizmi; mitolojik, gnostik ve neoplatonist rasyonalist, Hristiyan hümanizmi; dini-gnostik, Rönesans-Aydınlanma hümanizmi; rasyonalist, transhümanizm ise bilimsel ve teknolojik düzlemde gerçekleşmiştir. Aydınlanma teorik, sanayileşme mekanik, transhümanizm ise sibernetik bir süreçtir. Aydınlanma zihin gücünü, sanayileşme kas gücünü artırmış, transhümanist süreç ise hem zihni hem de bedeni güçlendirme amaçındadır ve insanı yeniden konumlandırmak için bilim ve teknolojinin kullanılması gerektiğini savunur. Organik bedenden ayrılarak mevcut insanı geride bırakma amacıyla olan transhümanistler, zihnin bir bilgisayara (sonrası tekilliktir) yüklenebileceği fikrinden ve sonrası (Baudrillard'ın modalaştırdığı) yaşayan bir sanallıktan hoşlanırlar. Böylelikle insanı organik vücudun üzerine yüklediği tüm kısıtlamalardan tamamen kurtarmış olur. İnsanlar, benzeri görülmemiş fiziksel, entelektüel ve psikolojik kapasiteli, kendini programlayan, potansiyel ölümsüz ve sınırsız bireyler olacaktır.

Hümanistler, "tanrıyı boşlamakla" itikadî ve ahlaki bir sorun oluştururken transhümanistler tanrının, yapacakları şeyler (biyotik adam vs.) konusunda ne düşündüğünü umursamazlar. Transhümanistler; selefleri hümanistler gibi ütopyacı bir bakışla duygu ve düşünceleri eşitlenen ve eşit vatandaş haklarına sahip herkesin içinde olduğu küresel bir toplum yaratmak istediklerinden. İnsan doğasının değişebilirliğinden hareketle mükemmele yani üst insana evrilmeye çalıştıkları, nesneleştirdikleri, duygularından, düşüncelerinden, hayallerinden ve özlemlerinden kısaca insan oluşlarından uzaklaştırdıkları bir yapay varlıklar (cyborg, android) inşa etmekte. Daha önce homosapiens olarak bilinen varlık, yerini homo cyberneticus'a bırakacak. Yakın zamanda insan bedeni; genetik mühendisliğiyle makineler, imgeler ve enformasyon ve biyolojik olmayan veya mekanik uzuvlardan yapılacak. Tanrının yaptığından (insan, hayvan, bitki vs.) daha mükemmeli yapma güdüsü ve eylemi içinde bulunarak itikadî ve ahlaki sorun-

ların dışında kozmosa dair ciddi ve endişe verici sorunlar doğurmaktadırlar. Hümanistler, tanrıdan kopup yarı tanrı olmak isteğindeyken transhümanistler ise hem cyborg hem de tanrı olmak isteğindedirler. Tercih durumunda ise cyborg'dan daha mükemmel olduğu için tanrıyı tercih etme konumundadırlar. Nitekim Google'un eski mühendisi Anthony Levandowski, Wired dergisine verdiği mülakatta toplumun daha çok iyiliğine yol açacak yapay zekaya dayalı tanrı varlığı inşa etmek istediğini ve bu yönde çalışmalar yaptığını açıklamıştır.

Hümanizm insanı hurafenin zincirlerinden, transhümanizm ise biyolojik zincirlerinden kurtarma amacındadır. "Biz insanlar; tanrılardan, doğa ilke-

leri ve kaynaklarından kaderimizi kendi elimize almalıyız." diyen transhümanistin gururlu agresifliği Prometheus'u ve Prometeci ruhu hatırlatır. Gelişim teknolojileri vasıtalarıyla mevcut insan bedeninin aşabileceği fikrine sahip olan insan, savunmasız ölümlüler olmaktan ziyade, güçlü, savunulamayan cyborg veya ölümsüz zihinler olarak sonsuz sanal bir dünyada yaşar haline gelebilir. Bu durumda insanlar katlanarak teknolojiye daha bağımlı hale gelirler. Sonuç olarak teknolojik canavarlaşma/*dehumanization* yakın gelecek olacak gibi görünüyor.

Kaynaklar:

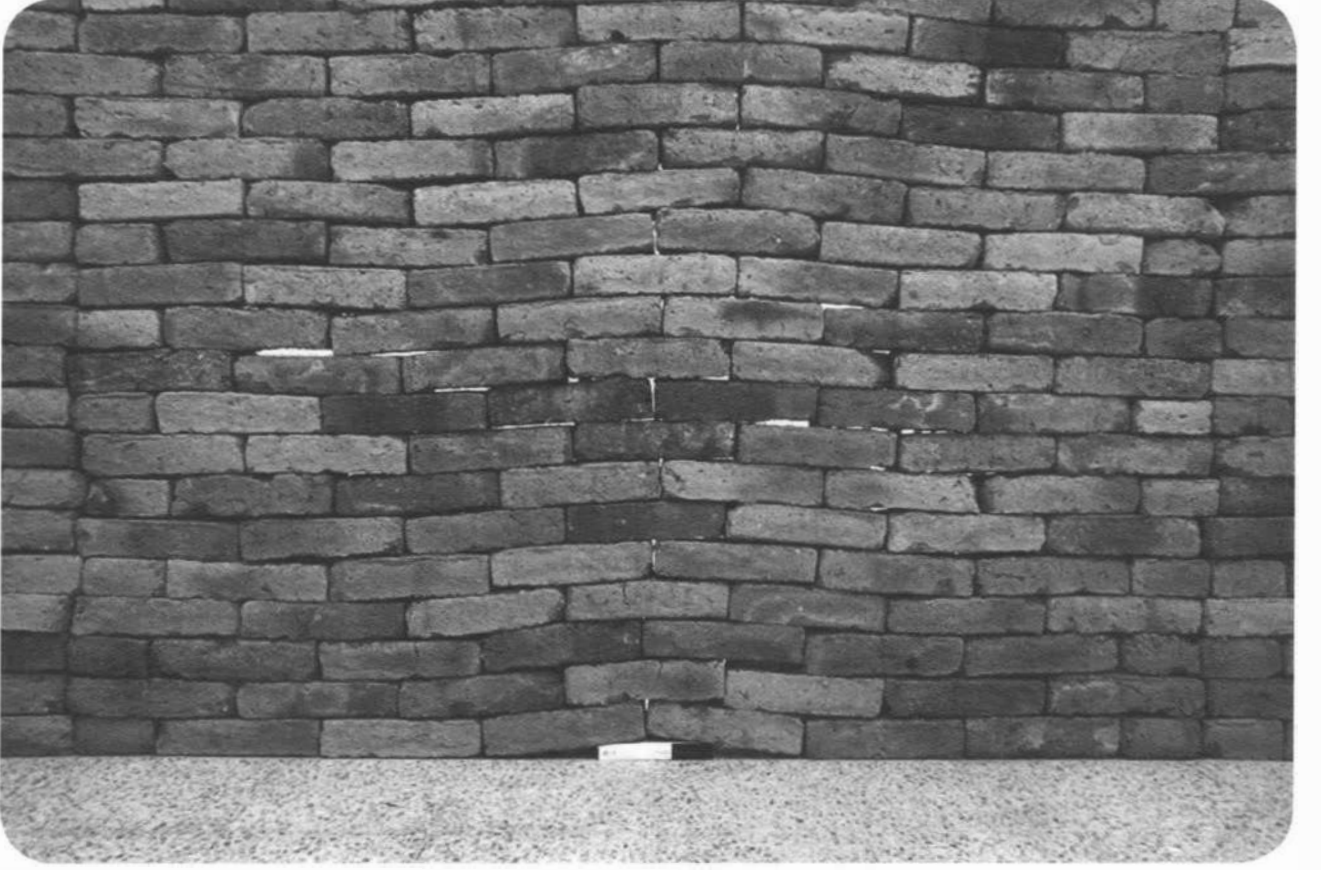
Ahmet Dağ, Transhümanizm: İnsanın ve Dünyanın Dönüşümü, Elis Yayınları.



YAZAR

AHMET DAĞ

Felsefeci, yazar ve akademisyen. İslam düşüncesi ve Batı düşüncesi üzerine çalışmaları bulunmaktadır. Basılı ve elektronik dergilerde birçok makalesi yayımlanmış olan ve birtakım projelerde yer almış olan Ahmet Dağ'ın aynı zamanda Transhümanizm, İslam düşüncesi, Cemil Meriç, Baudrillard ve David Hume üzerine yazmış olduğu araştırma kitapları bulunmaktadır.



ABONE OL, GÜÇ VER!

düşünbil

Detaylı Bilgi

www.kitapbahane.com

*Acı ve ızdırap daima büyük bir zeka
ve derin bir yürek için kaçınılmazdır.
Gerçekten büyük insanlar, sanıyorum
ki, yeryüzündeki en büyük üzüntüye
sahiptir.*

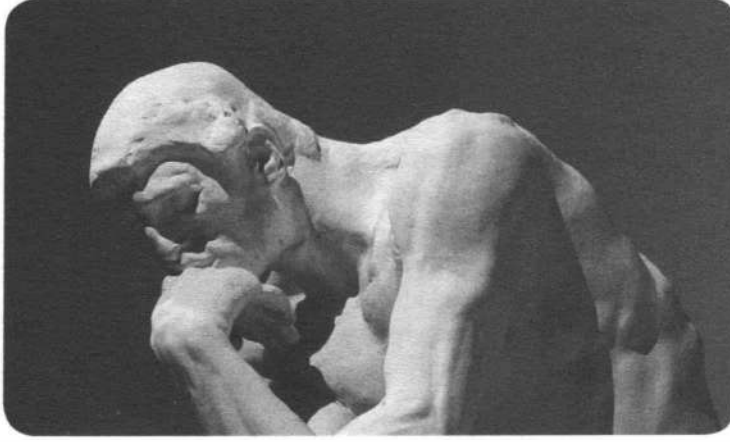
Fyodor Dostoyevski
Suç ve Ceza (1866)





İNSAN FELSEFESİ BAĞLAMINDA: GERÇEKLİK, İMGE VE GÖSTERGE OLARAK BEDEN

MUSTAFA GÜNAY*



Beden üzerine konuşmak hem kolay hem de zordur. Beden hem gerçeklik hem de imge/kavram olarak ele alınabilecek bir şeydir. Bedeni tanımlama konusunda Patocka şunları söyler: “Beden anatomik ya da fizyolojik araştırmanın değil, ama öznel bir fenomen olarak, insan bedeni, yaşama deneyiminin konusu olan ve yaşadığımız bir şeydir. Yaşayan beden anatomik ve fizyolojik bedenin farkında olduğumuz varlığını varsayar. Böylece öznel beden nesnel bedenin yalnızca bir refleksiyonu değildir. O öznel, ama aynı zamanda zorunlu bir yaşama koşulu/yaşama deneyimi anlamında nesneldir.”¹

Barthes’a göre, bir değil, birçok bedenden söz etmek gerekir: “çok basit bir şeymiş gibi görünüyor insan gövdesi, çok nesnel, çok fizikselmiş gibi geliyor ilk bakışta –bu konuda herhangi bir anlaşmazlığa düşebileceğimiz kimsenin aklının ucundan bile geçmiyor-, oysa, birbirinden çok ayrı bilimlerin, bilim dallarının kendilerine göre birer gövde seçtikleri, bu gövdelerin de, nasıl diyeyim, kendi aralarında iletişim kurmakta zorluk çektikleri bir gerçek.”²

Bedeni inceleyen, belli bölümleri üzerine odaklanan

pek çok bilimsel disiplin vardır. Tarih boyunca bedenin bilimsel bir nesne haline dönüşümü söz konusudur. Farklı bakış açıları ve anlayışlar dışında, bilimler de insanı belli yanlarıyla, yani parçalı olarak ele alırlar. Bu nedenle, biyokimyadan ekolojiye, anatomiden paleontolojiye, dilbilimden tarihe, arkeolojiye kadar insana ilişkin sözü olan her bilim, araştırmaları gereği parçalara bölerek anlamaya çalıştıkları insanı, bütünüyle yeniden anlamak için felsefi bir insan kavramına gereksinim duyarlar. İnsana ilişkin tek yanlı belirlemelerden olabildiğince uzak durmaya çalışan insan ve kültür felsefesi ise, bilim verilerini ekleyici değil, ayıklayıcı bir tutumla birleştirir ve anlamlandırır.³

Elbette beden kavramı her zaman ruh kavramıyla birlikte düşünülmüş ve ele alınmıştır. Öyle ki çoğunlukla ruh kavramının gölgesinde kaldığını ve ancak modernlikle birlikte bedenin ruhun gölgesinden çıkarak gerçeklik, imge ve gösterge olarak kendini ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Bu ortaya çıkışın izlerini felsefi ve edebi metinlerde bulmak mümkündür.

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği’nde Kundera şun-

* Dr. Öğr. Üyesi, Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Felsefe Grubu Öğretmenliği Bölümü - **Özne Dergisi** Genel Yayın Yönetmeni

ları söyler: “Çok uzun zaman önce, insanoğlu göğsündeki düzenli vuruşların sesini şaşkınlık içinde dinler, ne olduklarını aklına bile getiremezdi. Kendisini beden gibi yabancı, tanıdık olmaktan uzak bir nesneyle özdeşleştirmek gelmezdi elinden. Beden bir kafesti ve bu kafesin içinde bakan, dinleyen, korkan, düşünen ve hayretlere düşen bir şey vardı; bu bir şey, beden çıkarıldıktan sonra geriye kalan, ruh idi.

Günümüzde, beden tanıdık olmaktan uzak bir şey değil artık hiç kuşkusuz; göğsümüzdeki vuruşun kalp olduğunu, burnun akciğerlere oksijen götürmek üzere bedenden dışarı fırlayan bir hortum ağzı olduğunu biliyoruz. Yüz, bedenin tüm işleyişlerini kaydeden bir alet tablosundan başka bir şey değil; sindirim, görme, duyma, terleme, düşünme.

İnsanoğlu bedeninin her bir parçasına bir ad vermeyi öğrendi öğreneli, beden giderek daha az dert oldu başına. Ruhun eylem halindeki gri beyin hücrelerinden başka bir şey olmadığını da öğrendi. Eskinin ruh ve beden ikiliği bilimsel terimlere büründürüldü, şimdi artık buna yalnızca modası geçmiş bir önyargı diyerek gülüp geçiyoruz.”⁴

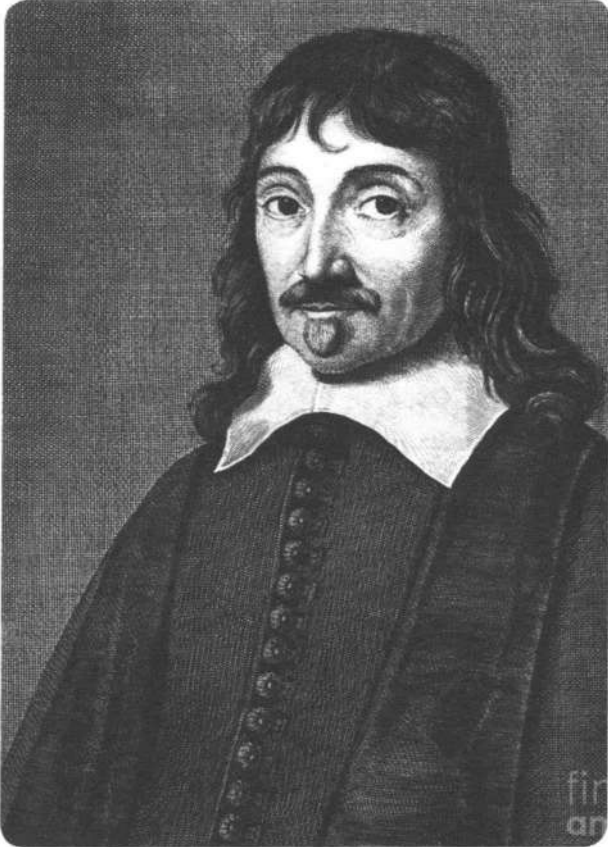
Felsefe tarihine baktığımızda ruh-beden ikiliğinin ve söz konusu ikiliği/dualizmi aşma girişiminin pek çok örneğini bulmak mümkündür. Modern felsefenin karşıtlıkla, “düşünüyorum, öyleyse varım” sözcükleriyle başladığını ve bunun kendini onaylayan düşün-

ce olduğunu belirten Patocka’ya göre, “Modern felsefe (Descartes), Ben’le başlar. Descartes, öz-bilinçle, benin bilinci ile başlar.” ve bu felsefe, “onların bedenlerinin kişisel karakterini henüz keşfetmemişken, insanların kişiliğini keşfetmiştir.”⁵ İnsan bedeninin ve tarihinin bir diğerini (ötekini) varsaydığını belirten⁶ Gatens, modern dönemin önemli filozoflarından Spinoza’ya ilişkin olarak şunları söyler: “Spinoza’nın bedenin imgesi olarak zihin nosyonu, bireysel bedenlerin seçiciliğinden ayrılmış olarak entelektüel etkinlik konumuna yönelik bir reddi temsil eder. Beden/zihin karşıtlığının bozulması, bireysel ahlaktan çok, toplumsal olanın vurgulanmasıyla bağlantılıdır.”⁷

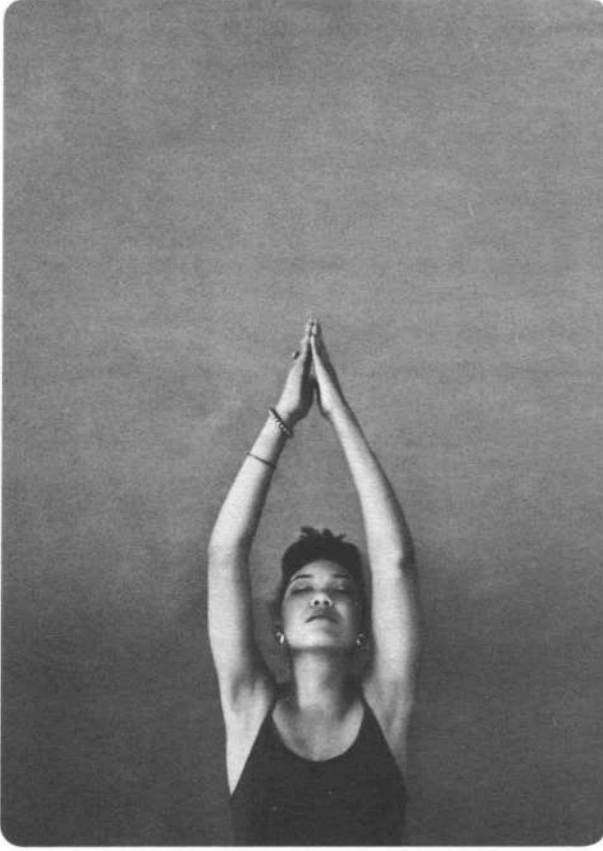
Aristoteles’den Descartes’a kadar pek çok filozofun varlık anlayışlarındaki dualizm, insan anlayışlarını da etkilemiş ve giderek insanın dual bir varlık olarak görülmesine yol açmıştır. Felsefedeki dualizm dinsel öğreti ve söylemlerde de karşımıza çıkar. Örneğin, birçok dinler, özellikle Hristiyanlık ve İslamiyet de insanı “dual” bir varlık olarak görürler. İnsan beden ve tutkuları ile gelip geçici; kötü olan; ruhu ile iyi ve ölümsüz olan bir varlık olarak ele alırlar. Bu nedenle insan ve kültür felsefesinin, “parçalayıcı görüş açıları”nı terkederek insanı bir bütün olarak görmesi gereklidir.⁸

İnsan ve kültür felsefesinin başlıca probleminin “insan nedir?” sorusudur. Ancak bu sorunun çok farklı biçimlerde ele alınmış olması, üzerinde durulması gereken yeni sorunlara ve tartışmalara da yol açmaktadır. Çünkü insanı konu edinen bütün bakış açıları bir bakıma onu bölmekten yana görünürler. Böylesi yaklaşımlarda, insana ya kendinde bulunan niteliklerinden ötürü iki yanı olan bir varlık gözüyle bakılır ya da yapıp etmelerinden yalnızca birine ağırlık verilir ve dolayısıyla onun bütünlüğü büyük ölçüde gözden kaçırılır.⁹

İnsanı bir bütün olarak görebilmek, insana yönelen bütün felsefi, bilimsel ve sanatsal/edebi disiplinlerin yerine getirmesi gereken en önemli işlev ve amaçlarıdır. Ancak bu kolay bir şey değildir. Çünkü insanı tanıma ve anlama konusundaki çoğu girişimin/denemenin tek yanlılık ve indirgemecilik çıkmazına saplanmasına tanık oluruz. Bu noktada düalist yaklaşımların eleştirel okumasının, insana bakış açılarımızı ve ufkumuzu genişlettiğini söylemek mümkündür. Felsefi, bilimsel ve dinsel söylemlerin birbirine etkisi de yadsınamaz. Aydınlanma ve dünyevileşmenin gerek insan anlayışını gerekse insanın beden kavrayışını radikal biçimde değiştirmesi söz konusudur. Ancak modern dünya görüşleri içinde, dinsel gelenek ve inançların kendilerini güncelle-



René Descartes (1596 - 1650)



yerek sürdürebildikleri de unutulmamalıdır. Beden konusunda artık sözü ve iktidarı bilim(ler) almış görünse de, geçmişten/gelenekten gelen eğilimler biçim değiştirerek de olsa, varlığını sürdürmektedir.

Barthes, kutsal ile ilişkisi bakımından beden konusunda şunları söyler: “Geleneksel büyük dinlerde, örneğin Hristiyanlıkta fizikötesi ve ahlaksal bir sorun olarak ele alınır gövde; ama yalnız bu dinlerde değil, içrek öğretiler gibi, özellikle de simya gibi dinin yan görünüşlerinde insan gövdesi betimlemeleri üstüne çok derin düşüncelere rastlıyoruz.”¹⁰ Bedenin kutsallığı sorunu, Barthes’a göre, modern yaşamda farklı görünüşlerle karşımıza çıkmaktadır: “Gövdenin kutsallığı sorunu, yaşantımızın çok laik, çok çağdaş görünüşlerinde de su yüzüne çıkıyor şimdilerde: gövdemizin bilinçli olarak, yani içten geliştirilmesini amaçlayan jimnastik gibi, yoga gibi, beden eğitimi gibi girişimler; gövdemizi yalnız çalıştırmakla yetinmeyip gövdemiz üstünde düşünmemizi sağlama-ya yönelik çabalarda, dinsel bir düşüncenin laik alana aktarılmasını görüyorum ben: söz konusu olan, derin fizyolojisi bakımından insan gövdesi ile kabaca doğa diye adlandırabileceğimiz o şey arasında bir çeşit uyuma, bir çeşit dengeye varmak.”¹¹

İnsanın belli yanlarıyla ele alınması gibi, bedenin belli yanlarının ele alınması ya da belli yanları üzerinde odaklanması söz konusudur. Tarihsel-kültü-

rel değişimler hem insanın bedene bakışını hem de beden imgesini/tasarımını etkilemiştir. Günümüzde bir tür “gençlik ırkçılığı”nın yaygınlaştığını belirten Barthes’a göre, ince, körpe insan bedeninin örnek gösterilmesi, yaşlıları dışlayan çağdaş toplumun yarattığı tehlikeli bir ölümsüzlük düşüdür. Yüzyıllar boyunca ölümsüzlüğü ruhta, ruh bakımında arayan insan, artık ölümsüzlük düşünüyü ya da daha uzun yaşama arzusunu bedeninde, bedeni aracılığıyla gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Bir ideolojiye ve endüstriye dönüşen sağlıklı yaşama stratejileri, beden üzerinde hegemonyalarını kurmuş durumdadırlar. Söz konusu ölümsüzlük düşünün yol açtığı ayrımcılık konusunda Barthes şunları söyler: “Çağdaş gövdenin ayırt edici özelliklerini yakalamak çok zor, ama hiç değişmeyen, hiç şaşmayan bir özelliği var: genç gövde ile yaşlı gövde arasındaki karşıtlık ve yaşlı gövdenin toplumca dışlanması. Başlı başına bir düş (mit) bu, çağdaş bir düş. Günümüz toplumunda yalnız genç gövdelere yer var. Reklamcılık, sinema ya da fotoğraf –bunlara kültür teknikleri diyorum ben- ne zaman insan gövdesini ele alsalar, insanoğlunu ölümsüz bir yaratık olarak görmek istercesine ille de körpe gövdeleri seçiyor, değerlendiriyorlar.”¹²

Çağdaş yaşamda kültür endüstrisinin genç beden imgesini dayanması ve bu imgeyi hayatın her alanında bir ideal olarak sunması, kişilerin kendi bedenleriyle ilişkilerinin sorunsallaşmasına yol açmakta ve sosyal-psikolojik vb. problemler yaşanmasına da zemin hazırlamaktadır. Bu noktada bedenin “iç tedirginliği”nden söz eden Barthes’a göre, “çağdaş toplumda, sinema, dans ya da reklam aracılığıyla tam bir huzur içindeymiş gibi görüntüleniyor insan gövdesi, ama öznel düzeyde çoğumuzun kendi gövdesiyle barışık olmadığı bir gerçek. Gövdenin bu iç tedirginliği, kendi gövdemizin bizde kötü bir görüntü duyumunun uyandırması birçok sinircenin kaynağıdır, bu yüzden de gövdenin çevresinde birçok iblis dolanır durur: gülünç olmak, gövdemiz yüzünden gülünç düşmek korkusu, başkasının gövdesine kötülük yapabilme olanağı...”¹³

İnsanın bedeni yüzünden gülünç duruma düşmesine bir örneği, Kundera’nın romanında buluruz. Tereza’nın Tomas ile buluşmasında karnının guruldaması, öznel arası ilişkilerde bedenin ihmal edilemeyecek bir gerçeklik olduğunu gösterir. “Tomas’ın evine ilk gidişinde, karnı guruldamaya başladı Tereza’nın. Bunda şaşılacak bir yan da yoktu üstelik; sabah kahvaltısından beri, trene binmeden önce alelacele yediği bir sandviçten başka bir şey girmemişti midesine. Aklını tümüyle kendisini bekleyen gözüpük yolculuğa vermişti; yemek yemeyi unutmuştu. Oysa bedeni

göz ardı ettiğimizde, onun kurbanı olmamız daha da kolaylaşır. Tomas'nın önünde durmuş, midesinin çektiği söylevi dinlerken başından aşağı kaynar sular boşaldı. Ağlamak geldi içinden.”¹⁴

Beden insan ilişkilerinde ve günümüz tüketim kültüründe bir gösterge haline gelmiştir. Birbiriyle karşılaşan, yüz yüze gelen insanlar, aynı zamanda bir göstergeler topluluğuyla da karşılaşmakta ve bu göstergeler aracılığıyla iletişim kurmakta ve diyalog kurmaktadır. Ancak buradaki en önemli sorun, insanın/insan bedeninin bir gösterge taşıyıcısı durumuna gelmesi, araçsallaşması ve tüketim kültürünün bir unsuruna dönüşmesidir. İnsan bedenine sahip olan tüketim kültürünün, onun ruhuna/tinine de sahip olmadığını söyleyebilir miyiz?

Dipnotlar:

1. Jan Patocka, *Body, Community, Language, World, Open Hour*, s. 3, 1997.

2. Roland Barthes, “İnsan gövdesi üstüne” başlıklı söyleşi, Çev. Adnan Benk, *Çağdaş Eleştiri*, Ocak 1984.

3. Uluğ Nutku, “İnsanlar İnsanlıktan Ne İster”, *Artı* dergisi, Aralık 1992.

4. Milan Kundera, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, Çev. Fatih Özgüven, s. 50, 1986, İletişim Yayınları.

5. Jan Patocka, age., s. 9-10.

6. Moira Gatens, “Power, Bodies and Difference”, *Continental Feminism Reader* içinde, Edit: Ann J. Cahill and Jennifer Hansen, Rowman and Littlefield, s. 269, 2003.

7. Moira Gatens, age., s. 256.

8. Takiyettin Mengüşoğlu, *Felsefeye Giriş*, Remzi Kitabevi, s.267, 1983.

9. Betül Çotuksöken, *Felsefeyi Anlamak Felsefe ile Anlamak*, Kabalcı Yayınları, s.12, 1995.

10. Roland Barthes, age.

11. Roland Barthes, age.

12. Roland Barthes, age.

13. Roland Barthes, age.

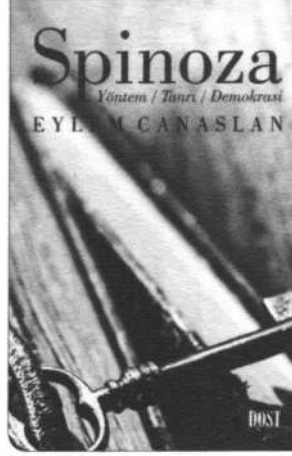
14. Milan Kundera, age., s. 49.



YAZAR

MUSTAFA GÜNAY

Araştırma ve ilgi alanları: hermeneutik, insan ve kültür felsefesi, tarih felsefesi, felsefe-edebiyat ilişkileri, Cumhuriyet döneminde felsefe. Yazıları bu güne kadar *Felsefe Tartışmaları*, *Doğu Batı*, *Kaygı*, *Cumhuriyet Kitap*, *Varlık*, *Mesele* gibi dergilerde yayınlanmış bulunmaktadır. Çeşitli felsefe sempozyumlarında sunulmuş bildirileri mevcuttur. Günay, 1998 yılında “Macit Gökberk Felsefe Ödülü”nü kazanmıştır.



Spinoza: Yöntem-Tanrı-Demokrasi

Yazar: Eylem Canaslan

Yayınevi : Dost Kitabevi

Spinoza'dan miras kalan demokrasi sorunu, Althusser, Deleuze ve Matheron'un çalışmalarından beri, özel bir felsefi üretkenlikle inceleme konusu olmayı sürdürmüş güncelliğe ve yeniliğe sahiptir.

Eylem Canaslan'ın çalışması bu felsefi magmanın kolu olarak şekillenirken, eksiksiz bir historiografik yeniden inşayı yoğun bir felsefi canlılıkla birleştirerek, güncel Spinozacı araştırmalara anlamlı bir katkı sunuyor. Canaslan'ın metninin kompozisyonu, hem kavramsal bakımdan kusursuz tarzda hem belli bir hareket ve ritme göre eklemlenmiş üç tempodan oluşuyor: yöntem, ontoloji, politika. Kompozisyon, tempo, hareket, ritm kelimeleriyle, Spinoza felsefesi üzerine bu özgün çalışmanın, kendi formunu kurarken, bu felsefeye hayat da veren hareketinin müzikal boyutuna dikkat çekiyoruz. Burada yalnızca belirli bir felsefi içerik yorumlanmakla kalmıyor, ayrıca fikirlerin ritmi ve bileşiminin formu yeniden güç kazanıyor. Canaslan'ın metnin oluşumunu düzenleyen anahtar kelime hareket, salt yönetim şekli olmaktan çok, bir "hareket olarak demokrasi" fikrine varmak amacıyla, yöntem-ontoloji-politika arasındaki örtüşmeleri gösteriyor.

İrdelediği farklı yönlerin yeniden yapılandırılmasında gayet özenli olan metne, Spinoza felsefesinin bir hazine gibi sakladığı derin anlamla bizi tanıştıran yorum hareketi katılıyor.

Haklı olmak çoğu zaman dünyanın en sıkıcı şeylerinden biridir. Bunun söylenmesi hayret uyandırabilir. Fakat herkes haklı olmanın hiçbir işe yaramadığını üzümlere öğrenmiştir.

●

Alfred Adler



Bilgelik Hikayeleri

Xenocrates (Zenon) bir öğrencisiyle konuşuyor, o ne derse öğrencisi sürekli onaylıyormuş. Filozofun sabrı tükenmiş ve bağırarak: "Hiç olmazsa bir kere itiraz et, başka bir fikir söyle de, iki kişi olduğumuzu anlayayım."



Kaynak: Bilgelik Hikayeleri | Cevdet Kılıç



Her şeye hazır bulunan ve kimden ne gelebileceğini bilen bir insanı sarsmak mümkün müdür?

●

Sabahattin Ali



...insanlar doğa hakkında ne kadar az bilgiye sahipse, o kadar kolay onca şey uydururlar.

Baruch Spinoza

SİNEMA



Andre ile Akşam Yemeği | My Dinner With Andre (1981)

My Dinner With Andre, uzun süredir birbirlerini görmeyen iki eski arkadaşın bir yemek sırasında yaptıkları ilgi çekici konuşmalardan oluşan bir film. Tek mekân filmlerinin göz bebeklerinden olan 12 Angry Men'i (1957) bile kıskandıracak nitelikte akıcılığa sahip olan bu eser, şüphesiz Louis Malle imzası taşıyan en önemli işlerden biri. Senaryosunu aynı zamanda filmde başrolde yer alan iki büyük oyuncunun yani Wallace Shawn ve Andre Gregory'nin yazmış olması ise gerçeklik dozunu büyük ölçüde arttırıyor.

Kaynak: filmhafizasi.com



Yazı yazma yeteneklerinin geliştirilmesi gerekliliğine karşı çıkan öğrenciler bile kötü yazılmış kitapları okumaları istendiğinde, pek yakınırlar. Bu tür kitapları "sıkıcı" ve "yavan" olarak tanımlarlar, suçu konuya yüklerler.

Jacques Barzun

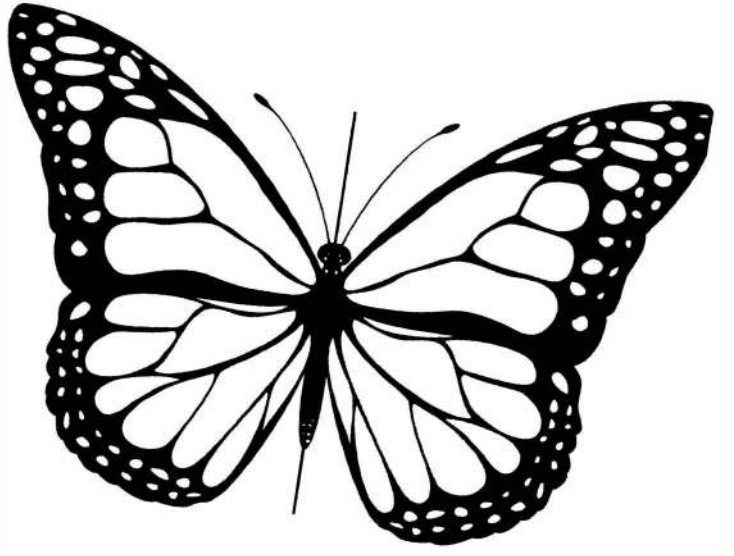
SÖZLÜK

TİNSELÇİLİK. Genel olarak, duyular yoluyla gözlenemeyen, deneyim yoluyla bilinemeyen, ne büyüklüğü, ne şekli olan, ne de hareket halinde bulunan ruh, tin, Tanrı türünden tinsel tözlerin varoluşunu kabul eden öğreti.

Biri tinsel, diğeri maddi iki ayrı türden töz kabul eden Descartes düalist bir tinselci olarak görülebilirken, Berkeley ve Leibniz'in tinsel töz dışında başka hiçbir töz kabul etmeyen tinselcilikleri, mutlak bir tinselcilik olarak değerlendirilebilir.

Yine, tinselcilik, gerçekliğin doğası itibarıyla tinsel olduğunu, gerçekliğin temelinde, tüm evrene yayılmış, evrendeki faaliyet ve düzenin nedeni olup, evrenin varoluşu için rasyonel bir açıklama oluşturan Dünya Ruhu'nun bulunduğunu öne süren metafizik öğreti, yalnızca Mutlak Tin'in var olduğunu, geri kalan her şeyin Mutlak Tin'in bir ürünü olduğunu ya da gerçekliğin tinlerden ya da ruhlardan meydana geldiğini savunan görüş olarak ortaya çıkar. Tinselcilik, evrenin tümüyle ya da temelde, zihin olmayan tinlerden oluştuğunu öne sürdüğü, fakat gerçekliğin yapısını, bilgi sürecine, bilen zihne tabi kılmadığı için, tüm gerçekliği zihne göreli ve bağımlı kılan öznel idealizmden farklılık gösterir.

Kaynak: Ahmet Cevizci - Felsefe Sözlüğü



“Evren, çok çeşitli boyutlarda simetrik olmasına karşın, zamanda simetrik değildir; gelecek her yerde geçmişten farklıdır.”

Ronald Dworkin

Hitchcock'un Rope Filmi Üzerine Bir Değerlendirme
Ayşe M. Kalay

Psycho: En İyi Dostum Annem
Cansu Öksüz Karademir

Felsefi Hitchcock: Vertigo ve Bilinmeyenliğin Kaygıları
Robert Pippin
Çeviren: Meltem Çetin Sever

Gerilim: Varoluşun Ölümle Dansı
Sabiha Koçak

Sapık Filmindeki Duş Sahnesinin Sırları
Will Hodgkinson
Çeviren: Zeynep Şenel Gencer

Psycho, İhlal ve Bölünme
Gülray Er Pasin

Alfred Hitchcock Filmleri
Derleyen: Olcay Yılmaz

Jean-Paul Sartre'la Söyleşi: "Bir Uzun, Acı, Tatlı Çılgınlık"
Söyleşi: Jacqueline Piatier

Çocuklar İçin Felsefe ve Özenli Düşünme
Onur Bakır

Felsefi Bir Neo-Aydınlanma Hareketi: Transhümanizm
Ahmet Dağ

Kitap Köşesi

Felsefe Dünyası

İnsan Felsefesi Bağlamında:
Gerçeklik, İmge ve Gösterge Olarak Beden
Mustafa Günay