

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>



SİNEMA ve FELSEFE



ÖZNE

20. Kitap-Bahar 2014

Sinema ve Felsefe

ÖZNE

Bahar 2014-20. Kitap
Sinema ve Felsefe

GENEL YAYIN YÖNETMENİ

Mustafa GÜNAY
(Çukurova Üniv.)

YAYIN KURULU

H. Haluk Erdem, Zehragül Aşkın,
Sadık Erol Er, Mustafa Günay, Celal Gürbüz,
Güncel Önkâl.

BU SAYININ EDITÖRÜ

Prof. Dr. Oğuz Adanır
(9 Eylül Üniversitesi)

İLETİŞİM

Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi,
Felsefe Grubu Eğitimi Bölümü
01330 Balcalı/Adana/Türkiye

e-posta: mgunay@cu.edu.tr,
f.mustafagunay@gmail.com

Web adresi:
<http://oznefelsefesanat.blogspot.com>

Bireysel Abonelik: 50 TL
Kurumsal Abonelik: 100 TL
Posta çeki: 1097014-
Mustafa Günay adına

ISBN: 978-605-5022-55-6
Mayıs 2014

Baskıya Hazırlık: Çizgi Kitabevi Yayınları
Tel: 0332 353 62 65- 66
Baskı: Sebat Ofset
Fevzi Çakmak Mh. Hacıbayram Cd. No:57
Karatay/Konya - KTB. S. No: 16198
Tel: 0332 342 01 53
Cilt: Göksu Cilt Evi - Tel: 0332 342 02 07

ÇİZGİ KİTABEVİ

Sahibiata Mah. Mimar Muzaffer Caddesi
Helvacıoğlu Apt. No:41/1 – Meram / Konya
Tel: 0332 353 62 65 – 353 62 66
Faks: 0332 353 10 22
www.cizgikitabevi.com

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Oğuz Adanır (9 Eylül Üniv.),
Prof. Dr. Hasan Aslan (Akdeniz Üniv.),
Prof. Dr. Gönül Bünyadzade (Azerbaycan Milli
İlimler Akademisi, Felsefe, Sosyoloji ve Hukuk
Enstitüsü)
Prof. Dr. Sara Çelik,
Prof. Dr. Sebahattin Çevikbaş (Muğla Üniv.),
Prof. Dr. Betül Çotuksöken (Maltepe Üniv.),
Prof. Dr. A. Kadir Çüçen (Uludağ Üniv.),
Doç. Dr. H. Haluk Erdem (Ankara Üniv.),
Prof. Dr. Hatice Nur Erkızan (Muğla Üniv.),
Prof. Dr. İsmail H. Demirdöven (Hacettepe
Üniv.)
Doç. Dr. Doğan Göçmen (9 Eylül Univ.)
Prof. Dr. Ülker Gökberk (Reed College-Amerika)
Prof. Dr. Sevinç Güçlü (Akdeniz Üniv.),
Prof. Dr. Adnan Gümüş (Çukurova Üniv.),
Prof. Dr. Ali Osman Gündoğan (Muğla Üniv.),
Prof. Dr. Selahaddin Halilov (Şark-Garp Felsefe
Enstitüsü-Azerbaycan),
Prof. Dr. Uluğ Nutku,
Doç. Dr. Gerrit Steunebrink (Radboud Üniversi-
tesi-Hollanda)
Dr. Adnan Onart (Boston Üniversitesi-Amerika)
Prof. Dr. Doğan Özlem (Yeditepe Üniv.),
Doç. Dr. Ebulfez Suleymanov (Üsküdar Üniv.),
Doç. Dr. Ali Utku (Atatürk Üniv.),
Prof. Dr. Mustafa Yıldırım (Atatürk Üniv.)
Yrd. Doç. Dr. Marzenna Jakubczak
(Cracow Üniversitesi – Polonya)

Yıl : 11-Sayı: 20 - Mayıs: 2014

Özne hakemli bir yayındır.

Yılda iki kez çıkar.

İÇİNDEKİLER

Önsöz / Oğuz Adanır	5
Bir Düşünme Alanı Olarak Sinema / Meral Özçınar	7
Eric Rohmer'in "Ahlaki Masalları" / Oğuz Adanır	21
İki Sinema Filmini Felsefeyle Anlamlandırmak Üzerine Bir Deneme / İsmail H. Demirdöven	39
Ingmar Bergman'ın <i>Yedinci Mühür</i> 'ü Ve Kierkegaard'ın Sessizlik Sanatı Üzerine / Yasemin Akış	51
Terrence Malick Sinemasında Varlık Anlayışı / Oğuzhan Ersümer	59
Gündelik Hayatın Etik Çıkmazlarında Ferhadi Sineması / Emel Yuvayapan-Barış Yıldırım	73
<i>Acı Piriç</i> Filminin Gerçekçilik Kuramları, Modernist Estetik ve Dramatik Yapı Bağlamında Analizi / Eylem Şen	85
Kendi İçine Dönüş Olarak Kötülük / Barış Yıldırım	105
Descartes Ve Ahlak(Lılık) / Yavuz Kılıç	111
Stoa Felsefesinde Diyalektik / Celal Gürbüz	131
Sapkın Ölüm-Yararlı Ölüm / Taşkır Ketenci	139
Felsefenin Sonsuzluğunda İki Cephe ya da [Badiou'nun, Deleuze Okumasına Bir Giriş] / Sadık Erol ER	155
En 'Yabancı' / Tan Doğan	171
Gelecek Sayı Duyurusu	173
Özne Dergisi Yayın Koşulları	174

ÖNSÖZ

Bizim gibi toplumlarda sinema genellikle ne kadar popüler bir sanat, bir sözcükse felsefe de o kadar antipatik, sevimsiz bir disiplin, bir sözcüktür. Bu ikisinin bir araya geldiği bir dosya hazırlamak Özne gibi bir felsefe dergisi okuyucuları için hem eğlenceli hem de ufuk açıcı olabilir. Ancak bu düşüncenin doğrulanıp doğrulanmadığını dergi yayınlandıktan sonra öğrenebileceğiz.

Türkiye’de çok sayıda sinema-televizyon ve felsefe bölümü olmasına, her iki alanda da önemli sayıda meraklı insan bulunmasına karşın beklenen yoğunlukta bir başvuru olmadı demenin bir anlamı yok, zira ne kadar başvuru olabileceği konusunda bir tahmin yürütmek oldukça zordu.

Bugün dünyada sinema felsefe ilişkileri üzerine yazılmış yok denilecek sayıda kitap, ondan bir miktar daha çok makale vardır. Bunun nedeni felsefenin sinemayı sıkıcı kılabilmesi ya da felsefe yapan bir sinemanın da en az felsefe kadar can sıkıcı olabileceği gibi bir önyargı olabilir mi?

Oysa Amerikan sinemasının ürettiği çok sıradan ticari filmlerde bile insanın dünyaya bakışıyla ilgili, yani felsefi nitelikte pek çok mesaj vardır. Superman, SpiderMan’den, polisiye, serüven, kamyon şoförlerinin, vs öykülerini anlatanlara kadar pek çok sıradan filmde önemli felsefi diyaloglarla karşılaşmaktadır.

Başka bir deyişle belki de en sıradan filmler aracılığıyla izleyiciye belki en önemli felsefi mesajlar en basit haliyle aktarılabilir. Yeter ki bu filmleri yapanlar o yetenek ve birikime sahip olsunlar.

Bu özel sayıda “Sinema ve Felsefe” ilişkisini çeşitli düzeylerde ele alıp irdeleyen yazılar var. Bu yazarların çoğu felsefe kökenli olmamakla birlikte felsefeye ilgi duyan, onu ciddiye alan insanlar olarak nitelendirebilir. Belki bu cesur insanların metinleri felsefe kökenli yazarları da harekete geçirip ileride yeni “Sinema ve Felsefe” sayıları yayınlanmasını sağlayabilir.

Burada “Özne” dergisini de gösterdiği cesareten dolayı kutlar ve bu tür girişimleri sürdürmesini dileriz. Çünkü felsefi açıdan bir çölü andıran ülkemizde belki bu tür girişimler yepyeni ufukların açılmasına az da olsa bir katkıda bulunabilir.

Öncelikle sistemli bir düşüncenin ürünü olan nitelikli bir sinemanın yine sistematik bir düşünce üretiminin en önemli aracı sayılabilecek felsefe aracılığıyla ele alınıp, incelendiği bu dosyada her biri belli bir özgünlüğe sahip metinler yer alıyor. Her iki alanı seven okuyucuya bunları keşfetmek ve keyif almakta başka bir seçenek sunmuyoruz. Umarız onlar da bu metinlerden bizim yazarken ve okurken aldığımız kadar büyük bir keyif alırlar.

Oğuz ADANIR,
İzmir, Mart 2014

BİR DÜŞÜNME ALANI OLARAK SİNEMA

Filmleri felsefi bir yöntemle anlamanın yolları

Meral ÖZÇINAR

Özet

Sinema ile felsefenin temas noktası düşüncedir. Felsefe kavramlar, sinema ise imajlar vasıtasıyla düşünce yaratır. Felsefe ile sinema ilişkisi düşünüldüğünde, bir alanın diğerine uygulanması değil, her iki alanın kendi “ne” liklerine cevap ararken buldukları ortak yöntemler akla gelir. Literatür tarama, film ile felsefenin birleşiminden oluşan filmozofik yöntemle yapılan araştırmanın ana eksenine masal görme biçimini şekillendiren düşünce yapısıdır. Bu çalışma, kavramsal bir pratik olan sinema kuramının felsefi bir icat olarak nasıl düşünülebileceğini araştırır, dolayısıyla felsefi kavramları sinemaya uygulamayı değil, sinematografik kavramlarla birlikte düşünmeyi odak noktasına alır.

Anahtar sözcükler: Sinema, felsefe, imge, düşünce.

Abstract

Touch spot between cinema and philosophy is thought/cogitation. Philosophy creates thoughts via notions; cinema makes it via images. Considering the relationship between cinema and philosophy, common methods that they find searching for an answer to “what they are” come to mind – not being applied to one to another. Literature review is the major axis of this research made by filosophic method which consisting of combination of film and philosophy, mentality that shaping cinematic vision. This study researches how to be considered in theory of cinema which is a conceptual practice as a philosophical invention thus focuses on thinking with cinematographic concepts –not implementing philosophical concepts to cinema.

Key Words: Cinema, Philosophy, image, thinking.

Giriş

“Montag ve şefi gelen ihbar üzerine diğer itfaiye çalışanlarıyla eve gitmişler ve evde bulunan gizli kütüphaneyi bulmuşlardı. Kütüphanedeki kitapları dağıtırken Montag’a şefi anlatmaya başladı.

“Hayatları boyunca her itfaiyecinin bir kez merak ettiği bir şey vardır bütün bu kitapların neyle ilgili oldukları. Sözüne güven Montag hiçbir şey yok.

Kitapların söyleyecek hiçbir şeyi yok. (Bir raftaki kitapları yere dökerek) bak bunlar roman asla var olmamış insanlar hakkında. İnsanlar bunları okuyor bu onları gerçek hayatlarında mutsuz yapıyor. Hayatlarını başka şekilde yaşamak istiyorlar. Asla olamayacakları şekilde. (Başka bir raftaki kitapları yere dökerek) bütün bu felsefe saçmalıklı Romanlardan bile daha kötü. Düşünürler ve filozoflar hepsi de aynı şeyi söylüyor. "Sadece ben haklıyım diğerleri aptal" bir yüzyıl sana insanın kaderinin önceden belirlendiğini söylüyor bir sonrakinde seçme özgürlüğünün olduğunu söylüyorlar. Bu sadece bir moda, felsefe. Tıpkı bu sene kısa elbiseler, gelecek sene uzun elbiseler gibi. (Başka bir rafa yönelir) bak ölümler hakkında hikâyeler. Biyografi diyorlar bunlara (başka bir kitaba bakarak) otobiyografi. Günlüğüm, anılarım, onun günlüğü... Elbette yazmaya başlayınca biraz zorlanıyorlar ikinci ya da üçüncü kitaptan sonra tek istedikleri kendi egolarını tatmin etmek. Kalabalığın önünde durmak farklı olmak. Diğerlerine tepeden bakmak. (Bir kitaba bakarak) ahh, kritik ödülü, bu iyilerindendir elbette kendi kritiği vardı. Şanslı herif..."¹

Kaptan'ın gözünde kitaplar kötüdür, çünkü asla var olmamış hayatlarla ilgilidir. Felsefe ise çok daha kötüdür çünkü gerçekte var olmayan düşünceler zinciri üzerine kuruludur. Felsefe ile ilgili olumsuz yargı başlangıçta Fahreneit 451'in distopik tarzına özgü gibi görünse de, düşünce farklı toplum biçimlerinde korkulan dışlanan ve yok sayılan bir bakış açısı olmaktan kurtulamamıştır. Denetlenemeyen bir insan davranışı olarak tahayyül, özellikle doğulu toplumalarda göz ardı edilmiştir.

Hegel (2010), kendini halk olarak ve birey olarak tanımlayabilme noktasından sonra yani kendilik bilincini edinme noktasından sonra felsefenin başlayacağı vurgusunu yapar. Halkın kendilik bilincinin gelişmesi, bireyin birey olması yani kendisi ve kendisinin dışındakiler tarafından birey olarak kabul edilmesi yani tümel bir varlık olarak kabul edilmesi tin devriminin bir basamağıdır.

Hegel (2010), felsefe ile düşünceyi ayırır; mitoslarda dinde düşüncenin işleyişini görmek mümkündür ancak, burada düşünce tikel varlığın içindedir, henüz bağımsızlığına kavuşmamıştır. Tikellik sınırlanmışlığı yani özgürlük durumundan yoksunluğu ve kendisi dışında olmayı yani mitoslarda, dinde vs. bulunma durumunu anlatır. Düşünce tikellikten kurtulmasıyla, kendine dönmesiyle tümelliğe kavuşur ve özgürleşir. Hegel felsefenin belirli bir somut varlığa, bir tikelliğe bağlı olmadan ondan sıyrılmasıyla birlikte başladığını öne sürer. Bu bağlamda, halkın ve bireyin kendini ifade edemediği bir toplumda felsefeden söz edilemez. Tinin doğal olandan sıyrılmadığı, bunları aşıp geçip daha yüksek bir düzeyde örgütlenemediği yerde, yani bireyin oluşmadığı bir yerde felsefeden söz etmek mümkün değildir.

¹ Truffaut, Fahreneit 451

Doğuda ise söz konusu özgürlüğün yaşanmaması, tikellikten sıyrılama- mayı ve bireyin oluşamamasına neden olmaktadır. Doğu birey olamamakla eş değer görülmektedir. Kuşkusuz Doğu ve Batı gibi sınıflandırmanın yarattığı düşünsel sıkıntılar vardır ancak bu çalışmada doğu, bir coğrafya ya da bir eko- nomik oluşumdan çok, kendi dışımızdaki dünyaya karşı aldığımız tavırdaki ortaklığa gönderme yapmaktadır. Kendilik bilincinin gelişmemesi ve tümellik durumu içinde düşünce ve bir nesneye yönelmişlik doğu toplumlarının temel karakteristiğidir. Nesneye karşı yönelmişlik ve bu tek boyutluluk eleştirinin yerine inancın yer almasına işaret eder. Özgürlüğün olmaması, düşüncenin ken- di merkezinden çıkmamış olması yani düşüncenin dış gerçeğin olumlanması olarak ortaya çıkmaması doğu toplumlarına özgüdür.

“Bu düşünceyle donanmış olan insan teki, kendini gelip geçici bir şey, varlığı kendinde olmayan ve kendinden başlamayan bir varlık, bir görünüş; özsellik taşımayan bir varoluş; kısacası bir ilinek ola- rak görecektir. Yani, dışındaki bir tözün (doğa, sonsuzluk, tanrılar ya da Tanrı ve Hegel’e eklemeler yapalım: devlet, cinsellik, toplum- sal yer —mevki—) karşısında bir ilinek olarak duracaktır; var ola- caktır. Gerçek anlamda bir birey olmadığı için iradesini tözsel bir gerçek olarak tanımayacak ve tanıtamayacaktır (kabul ettirmeye- cektir).”²

Özgür bir alan olması gereken felsefe bile ezber ve taklit akımların etki- sinden kurtulamamaktadır. Hilav’ın (2000), tanımlamasıyla içinde yaşadığımız toplumda, memur düşünürler onlardan daha üstteki hocaları olan memur düşü- nürlerin ileri sürdüğü düşüncelerini kabullenmekte ve o doğrultuda çalışmalar yapmaya devam etmektedir. Yaratıcılığın olmadığı hatta yaratıcılığın doğası itibariyle tanrının tekelinde olması düşüncesi içinde yaşadığımız toplumu takli- din sonsuz döngüsüne sürüklemektedir.

Bilimsel, sanatsal ve kültürel bir akım taklidi tezahürlerini hızla bulmak- tadır. Hegelci anlamda düşüncenin kendinde başlamaması ve var olanı devam ve taklit etmenin daha kolay görünmesi doğu algı dünyasının yansımalarıdır.

Hegel (2010), düşünce doğallıktan kurtulmadıkça, felsefenin de bireysel- liğin de var olmasının söz konusu olmayacağını vurgular. Kuşkusuz Hegel’den sonra Doğu’da belirgin değişimler yaşanmıştır ancak ne yazık ki felsefe ile ilgili görüntü çok fazla değişmemiştir. Bizimki gibi toplumlarda felsefe ders kitapla- rındaki müfredattaki yerini almakta ve korumakta ancak bunun ötesine geç- memektedir. Tıpkı Fahreneit 451’deki gibi toplumumuzda felsefe son derece tehlikeli ve kötü anlaşılmaktadır. Shayegan, batı dışında nasıl felsefe yapılabi-

² Selahattin Hilav, dusundurensozler.blogspot.com

lir? Başlıklı metninde felsefeyi aralıksız bir düşünce sorgulaması olarak tanımlar ve düşüncenin özerk bir disiplini olarak felsefenin tam bir batı olgusu olduğu saptamasını yapar. *“Batı dışı felsefelerin bütünüyse, derinlemesine etkilenmiş oldukları dinsel geleneklere sıkı sıkıya bağlı kalırlar: dinsel gelenekten esinlenir, doğrularını buradan devşirir ve her biri kendi olanakları ölçüsünde bunu akıcı bir yapıya oturtmayı denerler.”*³

Batı kaynaklı olan birçok felsefi ve toplumsal söylemtüm dünyayı etkilemektedir. Diğer bir deyişle batılı felsefe anlayışı da bizim toplumumuza sirayet etmiştir. Yaşadığımız coğrafyada batılı felsefe okullarıyla ilgilenen araştırmacılar olduğu gibi, sanatçı ve edebiyatçılar da bulunmaktadır. Ancak Shayegan’ın kendi toplumu için sorduğu soruyu biz de sormalıyız. Başka bir tarihsel bağlamda, başka bir gerçeklik anlayışında ortaya çıkan fikirler ile bizim gerçekliği algılama tarzımız, dünya görüşümüz arasında nasıl bir bağ kurulabilir?

Bugün homojen bir dünyada yaşamıyoruz, sürekli iletişim halindeyiz, bize dışarıdan gelen birçok akımın istilasına uğramış bulunmaktayız. Fikirler, akımlar, moda, davranış ve söylem biçimleri, fikir özgürlüğü, bireyin dokunulmazlığı ya da demokrasi. Çok boyutlu karmaşık bir kişilik yapısı içinde yaşadığımız dünyayı nasıl algılayacağız?

*“Yüzyıllardır aynı şiirleri okuyorsunuz... Bunları ezberliyorsunuz, yüksek sele okuyorsunuz, ha bire bunlara atıfta bulunuyorsunuz. Her durum için önceden tasarlanmış bir atasözünüz ya da atadan kalma taptaze dizeleriniz, her insani sefalet durumu için de mucizevi bir çareniz var. Netice itibariyle şaşkınlığa yol açan, kesinlikleri çökerten hiçbir şey, varlığın temellerini sarsan hiçbir şey yok. Ama bu zahiri sağlamlık bir karakter istikrarı mı, yoksa bir taşlaşma mı? Fikirlerdeki bu usanç verici devamlılık, bir bilgelik mi, yoksa ayınleştirilmiş bir can sıkıntısı mı?”*⁴

Shayegan, dışarıdan bakarak doğulu düşünce sistematigini bu şekilde eleştirir. Ancak her İranlı’nın yaşadığı iki arada bir derede olma durumunun da altını çizer. Ne geleneksel, ne modern, bu dünya hem vardır, hem yoktur; ilk biçimini asla tekrar bulamayacak olanla henüz zamanını dolduramamış olan arasındaki kör karanlıkta yaşayıp durma halinin sosyo-psikolojik haritasını çıkarır.

Batı dışı dünyada yaşayan araştırmacılar ne zaman disiplinlerarası bir çalışma yapmaya çalışsalar aslında hep bu iki arada bir derede olma durumunu yani “arada kalmayı” yazarlar. Çalışmalar araştırmacıların bireysel varoluş du-

³ DaryushShayegan, Melez Bilinç, Çev. Haldun Bayrı, Metis Yay., İst.,2013, s.49.

⁴ A.g.y, s.53.

rumlarından, çelişkilerinden yola çıksa da kültürel varoluş sorununa uzanır.

“Biz periferi insanları, farklı bilgi blokları arasındaki çelişkilerin zamanında yaşıyoruz. Birbirlerini iten ve karşılıklı olarak biçimsizleştiren bağdaşmaz dünyalar arasındaki çatlağa düşmüşüz. Zihin açıklığıyla ve hınç duymadan üstlenildiğinde bu iki yanlılık bizi zenginleştirebilir, bilgi sicillerini geliştirebilir ve duyarlılık yelpazesini genişletebilir; oysa bilginin eleştirel alanından dışlandığında, aynı iki yanlılık duraklamalara neden olmakta, bakışı sakatlamakta ve tıpkı kırık aynada olduğu gibi, dünya gerçekliğini ve tinsel imgeleri biçimsizleştirmektedir.”⁵

Bu zihinsel durumu kabullenmek mümkün müdür? Ya da böyle bir zihinsel durumu anlayacak eleştirel düşünsel kültür ortamına sahip miyiz? İtaatkâr bir kul, Mevlana ile Descartes’ı yan yana düşünebilir mi? Ya da Kant’ın, Hegel’in düşünce dünyasını anlayacak bir düşünce aygıtına sahip olabilir mi? Kültürel şizofreni yaşayan toplumlarda Bachelard’ın *“her şeyden önce sorunları yerli yerine koymayı bilmek gerekir. Bilimsel yaşamda sorunlar kendi kendiliklerinden yerli yerine oturmaz. Hakiki bilimsel kafanın göstergesi de, sorunu anlama gücüdür”*⁶saptaması oldukça önemlidir. Sorular sorabilmek, bilimsel düşüncenin ön koşuludur ve bugün batı dışı toplumlarda sorunu doğru ortaya koymak için nesnel sorular sormak felsefi düşünce bağlamında oldukça kıymetlidir. Çünkü sorular sorabilmek, kendi kültürel yörüngemizden çıkıp, kendi inanç dünyamız ile aramıza mesafe koymakla mümkündür. Kendi ışığıyla yaşayan bir zihniyet yapısı kendisiyle arasına mesafe koyamaz, kendisini nesneleştirmez, Hegelci anlamda söylersek kendilik bilinci geliştiremez. Felsefenin doğması için bireyin kendisini birey olarak tanımlaması önemlidir.

Doğuda felsefe ile aynı kaderi paylaşan bir diğer disiplin estetikdir. Estetik hiçbir zaman bağımsız bir alan olmamış dinden ve gelenekten ayrılan ayrı bir disiplin alanı olarak düşünülmemiştir. Her zaman bütünün bir parçası olarak düşünülmüştür.

“18. yüzyıl sonunda Avrupa’da romantik devrimi doğurmuş olan o iki yönlü manevi buhran, yani Jean Marie Schaeffer’e göre insan gerçekliğinin dinsel temellerindeki buhran ile felsefenin aşkın temellerindeki buhran, batı dışında hiç yaşanmamıştır.”⁷

Batı dışında sanat hiçbir zaman entelektüel alanın bir parçası olarak görülmemiştir. Bu nedenle sanat ile felsefe ya da sinema ile felsefe üzerine konuşmak muğlak bir alanın çeperleri içinde dolaşmak gibidir.

⁵ A.g.y, s.57.

⁶ Bachelard’danAkt. Shayegan, s.54.

⁷ D.Shayegan, Melez Bilinç, s. 67.

Sinema ile felsefe ilişkisi interdisipliner bir çalışma alanı olmanın ötesinde her iki disiplinin var oluş alanı ile ilgili sorular sorup yeni bir bakış açısı ortaya koyabilme potansiyeli açısından özellikle önemlidir. Filmlere felsefe ile bakmak doğuda ve batıda ne anlam ifade eder?

Filmler Felsefeyle Düşünebilir mi ya da Filmler Felsefe Yapabilir mi?

“Zira felsefe ‘bilincin dünyayla iç içe geçişini, bir bedene dâhil oluşunu ve diğerleriyle birlikte varoluşunu tanımlamaya’ dayanır ve bu da kusursuz bir film malzemesidir.” M. MerlauPonty

Avangard sinemayı açıklamak için GermainDulac ilk kez 1925 yılında filmi, düşünceyle bir araya getirerek sinemasal düşünce kavramını kullanır. Sinemayı yeni bir düşünce biçimi olarak algılayan bugünkü çalışmaların öncülü Dulac’ın saptamasıdır.

Sinema ile felsefenin ortak noktası düşüncedir. Film nesnelerin görsel temsilini sunarken onlara ilişkin bir görme biçimi de ortaya koyar. Bu görme biçimini şekillendiren ise düşünce yapısıdır. Kamera bir dünya görür ancak, onun görme tarzını düşünce yapısı belirler. DzigaVertov, Sine-göz kuramında kamerayı gerçekliği yakalamak için önemli bir araç olarak görür. Sine-göz kuramında Vertov, kameranın sıradan olayları yakından çekmesini ele alır. Olaylara kameranın bu yakın bakışı ve bu olayların başka olaylarla bir araya getirilmesi-kurgulanması seyircinin olaylarla ilişkili bakış açısını değiştirecektir. Böylece filmi gerçeklik ile ilgili olarak düşünülmüş olacaktır.

Kameranin şeylere görüş kazandırdığını düşünen sine göz kuramı ve ar- dılları, düşünceye ilişkin farklı bir bakış açısı geliştirirler. Ancak kameranın bu aşırı vurgusu, Vertov’un kamerayı gözden daha mükemmel hale getirebileceği düşüncesi, kameranın aşırı mekanik doğasının insan algısının özneliği ile tezat oluşturması nedeniyle sorunludur.

Bela Balazs (1952) bir nesneyi, ona ancak belirli bir şekilde baktığımızda görebileceğimiz vurgusunu yaparken aynı zamanda filmlerin farklı bakış açıla- rını bir araya getirebilme gücünün, düşüncenin farklı bir boyuta taşınması ola- rak da yorumlar. Filmin, gerçekliği bize benzersiz bir açıdan sunduğu sonucuna ulaşır.

Filmi zihinle ilişkilendiren bir diğer kuramcı ise kurmaca filmlerin doğu- muna da şahit olan Münsterberg’dir. Münsterberg (1916) filmde ilerlemeyi ola- naklı kılan şeyin gösterilen nesne değil onun nasıl gösterildiği olduğunu vurgu- lar. Film, bir şeyi hızlı veya yavaş verebildiği gibigörünümün illüzyonlarla fark- lı şekillerde bozularak verilmesini de mümkün kılabilir.

“ Fotoğraf sanatçıları dikkatlerini bu göz ardı edilmiş boyuta çe-

virdiklerinde, resimsel temsilin biçimsel değişikliklerinin namütenahi olduğunu anlayacaklardır. Duyguların ifade edilmesi bakımından bu biçimsel değişikliklerin önemi büyük olabilir. Bugün sadece sözcüklerle ifade edilebilen pek çok tutumun ve duygunun karakteristik özelliği, kamera sanatının inceliği sayesinde seyircinin zihninde canlanacaktır.”⁸

Epstein sinemanın yeni bir tür lirik felsefe geliştirebileceği düşüncesi üzerinde durmakta ve bu nedenle sinemanın icat ettiği yeni gözün niteliğini kavramanın yollarını araştırmaktadır. Epstein o yıllarda filmin gelecekte öznel ve nesnel bakış açılarını birleştirebileceği öngörüsünde bulunmakta ve bu düşünce onun kapsamlı bir film felsefesi geliştirme düşüncesine götürmektedir. Öznel ve nesnel bakış açılarını aynı anda verebilme düşüncesi, film-düşüncenin önünü açmakta, bir diğer deyişle filmin yeni ve farklı bir bakış açısı sunabildiği açıkça görülmektedir.

Artaud ise sinemayı üç kategoriye ayırır: ilki düşünce biçimine dayan saf sinema, diğerleri ise anlatı sineması ve hakiki sinemadır. Artaud’ya göre saf sinema soyutlama ve mükemmel kurulmuş olay örgüsüne dayanmalıdır. Bu noktada film, gerçekliğin kaba bir taklidi olmaktan çok yeniden şekillendirilmiş soyutlama yapılmış üst bir versiyonu olarak tanımlanmaktadır. Artaud’ya göre böyle bir sinema ifadenin de zirvesidir.

“Sinema öncelikle zihnin meselelerini, yani iç bilinci ifade etmek için vardır, ama bu ifade, imajların ardışık olarak birbirini ifade etmesiyle değil, daha ziyade imajları bize araya hiçbir şey katmadan, hiç bir temsil olmadan doğrudan doğruya geri veren daha belirsiz bir şeye dayanır... Bir tarafta hayatı diğer tarafta zihnin işleyişini temsil eden bir sinema yoktur. Zira hayat, yani bizim hayat adını verdiğimiz şey, zihinden ayrılamaz haldedir.”⁹

Artaud, düşüncenin imajlar tarafından üretildiği ve ifade edildiği görsel bir sinema tahayyül eder. İmajların kökenini araştırdığı çalışmalarında imajın güçlü bir içsel zorunluluk üzerine kurulması gerektiği düşüncesi üzerinde durur. Artaud saf sinemayı yüceltirken aslında sinemanın düşüncenin anlatımı için benzersiz bir araç olduğuna inanmaktadır.

Deleuze’un sinemayla ilgili çalışmalarında adından sıkça söz ettiği Sovyet film yönetmeni Eiseinstein’in sinema ve felsefe ilişkisine katkısı salt filmleri değil filmler üzerine yazdığı kuram kitaplarıdır. Eiseinstein filmde düşüncenin anlatımı nasıl mümkün olabilir sorusu üzerine uzun yıllar çalışmıştır. Joyce ile

⁸ Münsterberg’danAkt. Frampton, Filmozofi, Çev. Cem Soydemir, Metis Yay., İst., 2013, s.87.

⁹ Artaud, Collected Works, Volume Three, s. 66-67.

Paris'te tanıştıktan sonra Joyce'un romanda kullanmış olduğu bilinç akışı tekniğinden çok etkilenir. Eiseinstein 1929 tarihinde kaleme aldığı *Çekimden Sonra* başlıklı makalesinde bilinç akışı tekniğinin düşüncenin anlatımı için bir fırsat olacağı üzerinde durur ve Joyce'un Ulysses adlı yapıtını sinemaya uyarlamaya karar verir. İç monologları sinemaya taşımayı hayal eden Eiseinstein, bunun iç düşüncenin tasviri için bir olanak olacağını düşünür, ancak bu projesini maalesef hayata geçiremez. "*İç monolog, filmde düşünce süreçlerini dramatik diyaloga başvurmaksızın açığa vuracak ve öznel ile nesnel' arasındaki sınırları*"¹⁰ büyük ölçüde ortadan kaldıracaktır. Deleuze Cinema metninde Eiseinstein'ın sinemasını "*beyin dünyanın iç monoloğu*"¹¹ olarak tanımlar.

Eiseinstein'ın kurguya dayalı biçim yasaları, insan düşüncesiyle benzerlikler taşır. Seyircinin filmin söylemini anlayabilmesi için duysal ve mantıksal olana seslenebilmesi gerekir. Montaj yasaları, düşünce süreciyle paralellikler üzerine kuruludur. 1924 tarihli *Grev* filminde bir çocuğun öldürülüşü ile bir boğanın mezbahada boynunun kesilmesi montajlanır. "*Seyirci sadece montajın anlamını hissedebilir, sadece şoku alımlayabilir, düşünceyi hissedebilir o kadar. Dikkatli seçilmiş bir çift çekim 'bir kavram patlaması' gerçekleştirebilir.*"¹² İki imaj yeni bir imaj fikri üretmek için birleşir. Eiseinstein, filmin tıpkı bir insan gibi düşündüğü üzerinde durur. Montajın duysal etkisi, bedeni ve zihni birleştirerek düşünceye yöneltir. Eiseinstein düşünsel montaj kavramını düşünsel sinemanın odak noktası olarak ortaya koyar. Düşünsel sinema sinemanın en üst biçimidir, bir diğer deyişle diyalektik materyalizmin somutlaşmış halidir. Eiseinstein'a göre *Ekim* filmi ve bu filmdeki Tanrılar sekansı düşünsel sinemanın bir örneğidir.

*"Eiseinstein bir anlamda şöyle bir önermede bulunur: sinemacı doğada bir fikir veya bir 'tema' bulur; onu kavrar ve daha sonra sinema biçimine tercüme eder (tasvirler ve çatışan parçalar, niteliklerine göre atlamalar ve sıçramalar yoluyla düzenlenir); böylece seyirci, sinemacının ilk bakışta kavradığına benzeyen bir düşünce 'imajına' ulaşabilecektir."*¹³

Film-düşünme bir fikri biçim ile birleştirir. İçsel biçim (fikir) ile dışsal biçim (renk, şekil vb.) arasında organik bir bağ vardır. İyi bir film, seyircisine dışsal biçim yerine daha derindeki metaforik dili anlamaya davet eder. Bunu da montaj yoluyla yapar. Montaj, insan düşüncesinin yansımaları anlamında bir düşünce figürüdür.

¹⁰ Eiseinstein'danAkt. Frampton, s.92.

¹¹ G.Deleuze, Cinema 2, s.211.

¹² Sergei M. Eiseinstein, "TheDramaturgy of Film Form", Selected Works, Volume 1: Writings, 1922-34 içinde, Haz. Richard Taylor, Londra British Film Institue, s.164.

¹³ D.Frampton, Filmozofi, s.95.

Bu noktada, Eiseinstein'a özgü bakış açısıyla montajın imajdan düşünceye klasik bir hareket gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür.

Deleuze imaj ile düşünce arasındaki ilişkiyi en uç noktaya götüren düşündürür. Deleuze'un sinema çalışmalarında Artaud, Epstein, Eiseinstein ve Bergson'un tartışmasız bir yeri vardır. Deleuze sinema felsefe ilişkisine dair önerilerde bulunur ancak bu öneriler felsefenin sinemaya uygulanmasından öte sinemanın düşünce imgesini değiştirmesi yani sinemanın felsefe üretebilmesi üzerinedir. Deleuze'un 1985 yılında yayınlanan iki ciltlik *Cinéma* kitabı, film ile düşünce arasında kurulan ilişkinin doruk noktasını oluşturur. Sinema tarihini düşünce imgesi üzerinden yeniden sınıflandıran filozof, anlatıya dayanan klasik sinemayı harekete dayalı imaj olarak sınıflandırırken çizgisel anlayışın ortadan kaldırıldığı "zihinsel imaj"a dayalı sinemayı zaman-imaj sineması olarak tanımlar. Harekete dayalı sinema kronolojik montajdan kaynaklanan dolaylı bir zaman temsili üzerine kuruluyken, zaman imge sineması dolaylı geçişi ortadan kaldırarak zamanın dolaysız bir imajını sunar.

Sinema tarihinin bu sıra dışı tasnifi, aslında iki ayrı düşünce biçimini ifade eder. Her iki dönemleştirmede imaj ile düşünce arasında farklı bir ilişkilendirme biçimi vardır. "*Deleuze hareket imaj için üç ilişki saptar. İlki, sinema ile daha yüksek bir bütün arasındaki ilişkidir (filmin bütününe birleşerek ve büyüyerek gelişen anlamını bu şekilde düşünüyoruz). İkincisi, imajların birbiri ardına ortaya çıkışı kapsamında gelişen sinema-düşünce ilişkisidir (imajlarla düşünüyoruz). Üçüncüsü de, dünya/doğa ve insan/düşünce bağlantısının sinemayla olan ilişkisidir (imajın seyircinin düşüncesine sızmasını buna örnek gösterebiliriz).*"¹⁴ Hareket imge sinemanın ilk sarsıcı dışavurumudur. Görüş alanı boyunca kameranın hareket etmesi sayesinde hareketin dolaysız sunumu yapılır. Düşünce, hayatın hareketliliğini kavrayabilir.

Zaman imaja dayalı modern sinemada ise imge ile düşünce arasında üç yeni ilişki gelişir: "*Bir imajlar bütününe veya toplamının, sırf aralarına eklenen bir dışarısı uğruna bozulması; bir serbest dolaylı söylem ve bakış uğruna filmin bütünü olan iç monoloğun silinip atılması; artık bize bu dünyaya inanmaktan başka seçenek bırakmayan bir kopuş uğruna insan ile dünyanın bütünlüğünün yok edilmesi*"¹⁵ harekete dayalı akışın bozulması ve sıçramanın olması, öznellik ile nesnelliğin birbirinden ayrılması zaman imaj sinemasının belirleyicileridir.

Deleuze filmin izleyicide devamlı bir etki bıraktığını ancak düşünceyle dolaysız ilişkinin ancak zaman imge sinemasıyla mümkün olduğu saptamasını yapar. Deleuze, Kant'tan etkilenecek oluşturduğu "fikir" kavramını zaman – imge sinemasıyla paralel olarak kullanır. Deleuze'un "fikir" kavramına özellikle bir önem atfetmesinin nedeni kavramın edimsel olanaklılığıdır. Deleuze, fikri

¹⁴ D.Farnpton, Filmozofi, s.104

¹⁵ A.g.y, s.104

bizim düşünebildiğimiz şeyin ötesinde hayatın içine yerleştirir. Fikir, dünyayı düşünebilmemize olanak tanıyan kavramları bu dünyanın ötesine sanal bir dünyaya taşır. *“Zaman-imge sinemanın fikridir. En güçlü örneğinde sinema bu ya da şu hareketi sunmaz ama hareketi ayırt ettiğimiz farklılığın gücünü sunar. Sinema temsil etme değildir; gerçek olarak verili olanın ötesine geçip, imgenin fikrine ulaşan bir sezgi olayıdır. Sinema bir şeyler dünyası görmez, hatta ayrı bir dünya bile görüyor değildir, ama algılanan her türlü dünyanın mümkün olmasını sağlayan görüntüleme hareketini görür. Ama bunu ancak zaman-imgede başarabilir.”*¹⁶

Zaman-imge sineması irrasyonel kesmeler üzerine dayalıdır. Gündelik hayattaki düzenlenmiş imgelerin yerini sinemada tam tersi henüz birleşmemiş bütünlüşmemiş olan tekillikler alır. Köpük görsel imgelere eşlik eden sesler bir araya gelebilir. Burada artık imge her hangi bir şeyin imgesi değildir, her türlü gönderme baskısından kurtulmuş tekilliğinde bir imgedir. *“Deleuze’e göre, zihin-imaj, hareket imajları dönüştürmenin yanı sıra, ‘düşünme’ sürecini yansıtmaz veya harekete geçirmez, bizzat kendisi bir ‘düşünme’ icra eder- bu anlamda, bir fail olmaktan ziyade, seyreden sinemasıdır.”*¹⁷

Deleuze filmsel düşünceye öylesine özel bir önem atfeder ki, filmin seyirciden çok daha fazla düşünebilme ihtimalini ortaya koyarken insan düşüncesinden öte muktedir bir sinemanın varlığından da söz eder. Sinemanın bizim düşüncemizin ötesine gitmesini sağlayan noktası ise imajlardır. Bu noktada Artaud da Deleuze gibi imajların insan zihnini özgürleştirilmesi üzerinde durmuştur. *“Sinema ilk hareket olan ‘imajdan kavrama’ geçişte düşünce şokuyla’ çalışmış, ardından ikinci hareket olan ‘kavramdan imaja’ dönüşte retorik biçimleri sahiplenmişti; üçüncü hareket olarak da Deleuze imajla kavramın özdeşliğini önermektedir. Kavram kendi başına imajda barınır ve imaj da kendisi için kavramda barınır... İmaj artık organik ve patetik değildir, dramatiktir, pragmatiktir, praksistir veya eylem düşünce olmuştur.”*¹⁸

Deleuze film düşünmenin dünyaya dair algımızı değiştirecek güçte olduğunu söyler. Film bunu insan ile dünyanın ilişkisini önce yerle bir ederek ardından da insan ile dünya arasında düşünülmeyi yaratarak yeniden başarır. *“Se-yirci ve film: kendi imkansızlığıyla karşı karşıya bırakılan düşünce: düşüncelerimizin kendi düşüncelerini düşünmemesi: düşüncemizin film düşünce karşısındaki güçsüzlüğü. Kısacası, film bizi düşünmenin sınırlarıyla yüzleştirerek düşünülemez olanı gösterir bize. Tüm bunlar, Heideggerci bir gerçeği, henüz düşünmüyor olduğumuz gerçeğini, gelecek bir düşüncenin olduğu gerçeğini işaret ediyor.”*¹⁹

¹⁶ Claire Clebrook, Gilles Deleuze, Çev. Cem Soydemir, Doğubay Yay., İst., 2009, s.79.

¹⁷ D.Frampton, Filmozofi, s.108.

¹⁸ G.Deleuze, Cinema 2, s.161.

¹⁹ D. Frampton, Filmozofi, s. 117.

Filmsel Alanda Düşüncenin Olanaklılığı

“İnsanlık düşünme yetisine sahiptir ama nadiren düşünür”

Heidegger

Sinemayı başlı başına felsefi bir alan olarak yorumlayan Frampton, *Filmozofi* adlı metninde, film düşünmenin nasıl gerçekleştiğine dair somut çıkarımlarda bulunur. Film biçiminin nasıl düşünüldüğünü imaj, renk, ses, kadraj, hareket ve kurgu üzerinden açıklar. Frampton’un “filmozofi” yaklaşımı, filmin dramatik yapısıyla film biçiminin bütüncül bir bakış üretmesidir; hatta film biçiminin dramatik yapının kendisi olarak iş görmesidir. İmaja yüklenen değer filmin anlamını dramatik yapının sağladığı görüşüne ters düşer. “Örneğin *Korine’in Julien Donkey-Boy’un aktif tanecikliliğini, Tarr’ın Lanet / Karhozar’ının puslu griliğini, Dardenne kardeşlerin Rosetta’sının acımasız ve sert anlatımını, Sokurov’un Anne ve Oğul/Motherand Son filminin bulanık göz kamaştırıcılığını düşünün. Bilgisayar ürünü modern imajlar, sinema imajını kapsamlı olarak yeniden düşünmemizi gerektirir; ama söz konusu imajlar ancak nasıl kullandığınıza bağlı olarak düşünce yükledürler.*”²⁰

İmajlar düşünceyi nasıl yansıtır? İmaj ve imajın yarattığı duyguda renk önemli bir faktördür. Filmin rengi öyküden kaynaklanır ya da bir başka deyişle öyküyle birlikte oluşur. Film bir karakterin içinde bulunduğu buhran durumunu karanlığı renkler yardımıyla verebilir ya da hakikatin hafifliğini, güveni renklerle hissedebilir. Film Noir bu durumun iyi örneklerinden birisidir. Bu filmlerde karanlık ortam, bilgi eksikliğine, tuzağa düşmeye ve bilinmezliğe denk gelir. Frampton, film zihnin olayları ışık aracılığıyla dramatik olarak düşünebildiği noktasını vurgular.

İmajların düşünceyle ilişkisinde diğer belirleyenler ise, ses, hız odak, kadraj, hareket ve geçişlerdir. Kadrajdan örnek vermek gerekirse, iki insanın konuşması çok farklı ölçeklerden ve bakış açılarından verilebilir. Kadrajın kurulum biçimi anlamı doğrudan belirleyebilir. Bu bağlamda filmin dramatik yapıyı kadrajla düşündüğünü söylemek yerinde olacaktır. İmaj ile düşünce ilişkisini belirleyen biçimsel öğeler ile anlam ilişkisini filmler üzerinden örnekleyerek okumak yararlı olabilir. Michael Haneke filmleri düşünce şoku üreterek insana, yaşama ve dünyaya dair yeni sorular sorar. Bu sorular insan ile yaşam arasındaki yeni bağlantıları ortaya çıkardıkları için Frampton’un kavramıyla filmozofiktirler. Estetik olarak son derece güçlü olan Haneke sinemasında sesler ve görüntüler etkileyicidir.

²⁰ A.g.y, s.185.

Ölümcül Oyunlar'da Haneke sıradan bir burjuva ailesini anlatır. Filmde günlük kabullenişin aksine Haneke, katilleri çok yumuşak bir şekilde verir. Paul'u yakından görmemizle birlikte filme karanlık egemen olur. Paul'un karanlık sunumunun aksine filmde oldukça yumuşak bir anlatım kullanılır. Seyirci olarak biz bu sakin atmosferin içinden geçerken müziğin sert darbelerine ve çığlıklara maruz kalırız. Paul'u öldürürken Peter'in sandviç yapması da seyircinin yaşadığı bir şoktur. Seyircinin makul ve izlenebilir bir biçimde şiddeti izlemesi imaj-şiddete örnek olarak verilebilir. Seyircinin şiddete maruz kalması sonucu yaşadığı şok bir çeşit farkına varma, inanç ve düşünce şokudur.

Filmde katillerin sakin bir dille anlatılması, seyirciye kabul edilebilir ölçülerde verilmesi aslında seyircinin şiddetle yüz yüze gelmesi ve seyircinin yüzleşmesine neden olur. Filmde kullanılan kurmaca korku, seyircinin eğlenmesi için yapılmıştır. Ancak bu bedeli ağır olan bir oyundur. Haneke burada seyirciye bir kez daha göz kırpar. Gerçekten seyircinin arzuladığı tekin kurmacayı verecek midir? Ölümcül oyunlar kurmacanın sınırlarını gerçeklikle kurduğu muğlak ilişkide ve şiddetin makul sınırları içindeki işkenceyle alt üst eder.

Paul: Siz, inandırıcı bir olay örgüsü gelişimine sahip gerçek bir son istiyorsunuz, değil mi?

Peter: Ama eğlenceli olsun...

Filmde bu diyaloglar akarken burjuva aile sırayla öldürülür. Ölümün boğucu havası, kurmacanın sınırları arasında var olurken, yönetmen seyircisinin arzusunu boşa çıkarır.

Bu filmin filmozofik tarzı, kurmacanın sınırlarıyla dalga geçen bir şok yaratmasındadır. Film klasik sinemanın uzlaşımına direnirken, karakterlerin eylemlerini anlamsızlaştırır. Sorular sorar ve bu sorular film zihninin kapılarını aralar. Alimi-mutlak anlayıştan uzak, özgür düşünme ve ifade tarzının olduğu bir düşünce dünyasıdır bu.

Sonuç yerine

Filmler felsefe ile nasıl ilişki kurar? Filmleri anlamak için felsefi bakış açısı zorunlu mudur? Felsefenin filmler ile ilişkisinde felsefi açıdan ne gibi sorular ortaya çıkar?

Bugün sinema ile felsefe üzerine yazanlar ki bunlar daha çok felsefe alanından gelen filozoflardır bu interdisipliner ilişkinin felsefenin kendi 'ne'liğine cevap aramak için önemli bir çalışma alanı olduğunda birleşirler.

Filmler hakkında nasıl düşündüğümüzden çok yeni olan felsefi olarak nasıl düşündüğümüze sinemanın getirdikleridir. Deleuze'un kapsamlı sinema çalışması işte tam da bu noktada oldukça önemlidir. Deleuze sinema ile ilgili ça-

İşmlar yapar çünkü düşünmenin girdiği farklı biçimleri anlamaya çalışır. Sinemanın imgelerin insan gözünden ve düzenleyici perspektifin kısıtlamasından kurtulduktan sonra insanın sınırlılıklarını aşan olağanüstü görme gücüyle bize yeni bir düşünme gücü kazandırdığını vurgular.

Felsefe sorunlar yaratarak sürekli farklı düşünmeyi kışkırtan bir güçtür. Ancak diğer disiplinler ile ilişkisi felsefi yeni sorunlar yaratma potansiyeli açısından önemlidir. Düşünme hayatın ve sanatın içinde yer aldığı için sanatın ve hayatın yolunun felsefe ile kesişmesi kaçınılmazdır. Hayat yaratıcı potansiyelini mümkün olabilecek en üst düzeye çıkararak sürer; düşünme de hayatın gücünü artıran yönlerden birisidir. Felsefe ve sinema sürekli oluş gücündeki bir hayatın patlama noktasıdır. Çünkü sadece felsefi olan düşünce hayatı bir bütün olarak düşünmeye çalışacaktır.

Deleuze felsefenin düşünce gücünü provoke etmesi açısından sinema üzerine yazar. Peki, sinema düşünce üretmek için felsefeyi kullanamaz mı?

Bu bağlamda Türk sineması düşünce üretmek için felsefenin provokasyon ihtimalini kullanmalıdır. Belirli bir felsefi gelenekten gelmiyor oluşumuz, doğunun ve geleneğin handikaplarından kurtulamamamız, bir basamak daha ileri gidersek düşünmenin her daim tehlikeli bir davranış tarzı olarak görülmesi gibi pek çok unsur, içinde bulunduğumuz coğrafyada düşüncenin serüveninin güdük kalmasının nedenlerindendir. Tıpkı Fahrenheit 451'deki gibi bizim coğrafyamızda felsefe tehlikelidir çünkü tahayyül gücünü zorlar.

Felsefe düşünmenin bütün olanaklılıklarını zorlar. Düşünme asla homojen bir biçim olarak düşünülemez ve olanaklılıklarındaki çeşitlilik nedeniyle sürekli yenilenebilir ve farklılıklar yaratabilir. Eğer biz sanat, bilim ve felsefe yapabilirsek bu bize düşüncenin üretkenliğini gösterir. Bu üretimi harekete geçiren, yöneten gücü anlarsak, o zaman yaratıcılığımızı, hayatımızı ve geleceğimizi en üst düzeye çıkarabiliriz.

Bu bağlamda batılı anlamda felsefi bir gelenekten gelmiyor oluşumuz iyi bir estetik, sanat ve dolayısıyla sinema geliştiremememiz ile ilişkilidir. Ancak burada Deleuze, Frampton'dan yola çıkılarak önerilen, sinemanın bir düşünme alanı olarak felsefi düşüncenin kapılarını aralayacak provoke edici gücünden söz edilebilir. Filmler yaparak düşünce üretebiliriz. Filmler biçimsel üslupları ve bu üslubun içerikle kurduğu organik ilişki ile düşünce üretirler. Frampton'un Filmozofi çalışmasının doğrudan ilgi ve öneri alanı budur. Filmleri bir zihin gibi düşünmeliyiz. Filmlerin nasıl düşündüğü ve bu düşünce yapısıyla seyircide düşünme alanını açma yöntemleri bugün sinemanın temel sorunsalıdır. Bu noktada tüm argümanlardan yola çıkarak şu soruyu sormamız kaçınılmazdır. Türkiye Sineması kendi potansiyelini düşünsel bir alan açmak için kullanabilir mi?

Kaynakça

- Arnheim, Rudolf (1974) *Art and Visual Perception*, Berkeley, CA: University of California.
- Artaud, Antonin (1972) *Collected Works: Volume Three*, çev. Alastair Hamilton, Londra: CalderandBoysars.
- Balzs, Bela (1952) *Theory of the film: CharacterandGrowth of a New Art*, çev. Edith Bone, Londra: DennisDobson.
- Colebrook, Claire (2009) *GillesDeleuze*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: DoğuBatı Yayınları.
- Deleuze, Gilles (1985) *Cinema 1: TheMovementImage*, çev. HughTomlinson Ve Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1985) *Cinema 2: The Time Image*, çev. HughTomlinson, ve Robert Galeta, Londra: AthlonePress.
- DeleuzeGilles&FelixGuattari (1993) *Felsefe Nedir?*, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: YKY.
- Eiseinstein, Sergei M. (1929) "TheDramaturgy of Film Form", Selected Works, Volume 1: Writings, 1922-34 içinde, Haz. Richard Taylor, Londra British Film Institue.
- Frampton, Daniel (2012) *Filmozofi*, çev. CemSoydemir, İstanbul: Metis Yay.
- Hegel, G W (2010) *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul:İdea.
- Heidegger, Martin (1966) *Discourse on Thinking*, çev. John M. Anderson, E. HansFreund, New York: HarperandRow.
- Hilav, Selahattin (2000) *Felsefe Yazıları*, İstanbul: YKY.
- Münsterberg, Hugo (1916) *ThePhotoplay: A PsychologicalStudy*, New York: D. Appleton.
- Shayegan, Daryush (2013) *Melez Bilinç*, Çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları.

Eric ROHMER'in* "Ahlaki Masalları"

Oğuz ADANIR**

Özet

Yeni Dalga'nın en önemli yönetmenlerinden biri olan EricRohmer meslek yaşamı boyunca ahlaka felsefi olarak nitelendirilebilecek bir bakış açısıyla bakmıştır. Bu da onu ahlak konusunda değişik tartışmalar, ilginç sonuçlar, önermeler üretmeye ve bunları izleyicisiyle paylaşmaya götürmüştür.

Felsefeyle belki de en yakından ilgilenen Fransız yönetmenlerden biri olan EricRohmer'in kariyerinin ilk önemli uzun metrajlı filmler dizisi olan "Ahlaki Masallar" üzerinde yoğunlaşan bu metin onun dünyaya, insana ve sinemaya bakışını irdelemeye çalışıyor.

Abstract

One of the most important author/directors of Nouvelle Vague, Eric Rohmer, considered the morality as a philosophic topic. This point of view leads him to develop eccentric arguments, very interesting assertions, and share them with his audience.

He is probably the most concerned French director about philosophy. In the first years of his career he realizes a series of six important films that he

* 1972-1978 yılları arasında Paris'teki öğrencilik yıllarım sırasında Lisans ve Yüksek Lisans aşamasında iki ya da üç yıl boyunca EricRohmer'in öğrencisi oldum. O yıllardan birinde *La Marquise*'O adlı filminin çekim hazırlıklarını yaparken bir film çekim sürecinde başlangıç noktasından son aşamaya kadar o günün teknolojik olanakları çerçevesinde bize o filmin nasıl üretildiğini çok somut ve güzel bir şekilde anlattığını hatırlıyorum. Hep aynı küçük ekiple çalışma gibi bir alışkanlığı olmakla birlikte bu filmde istisnai bir durum olduğunu ve tarihi denilebilecek türden bir film olması nedeniyle bu konuda uzman bir görüntü yönetmeniyle çalışmak istediğinden çekimlerin onun takvimine göre ayarlandığını söylemişti. Derslere girdiğim yıllar boyunca onu hep aynı renk haki, açık yeşil kirli bir pardösü ve çoğunlukla kahverengi spor kadife takım elbisesiyle hatırlıyorum. Derslerde sakın bir kişilik yapısı sergiler ve ders bitince çıkıp giderdi. Dersler dışında kendisine soru sormak ve diyalog kurmak oldukça zordu. 1968 Mayıs'ının üstünden henüz birkaç yıl geçmiş olmasına karşın politikadan söz ettiğini hemen hemen hiç hatırlanıyorum. O yıllarda 5 uzun metrajlı filmle ilk seri filmler topluluğu olarak nitelendirilebilecek "Altı Ahlaki Öykü"sünü bitirmiş ve *Ma Nuit Chez Maud* (1969) adlı filmle sinema tarihine geçmişti. Buna rağmen son derece çekingen ve alçak gönüllü denilebilecek bir tavırla bizim gibi sinemasıyla yakından ilgilenmeyen ya da bu sinemayı iyi kavrayamayan öğrencileriyle birlikte olmaktan sıkılmazdı. Yıllar sonra onun belki de *Yeni Dalga* ruhunu 2000'li yıllara kadar (özellikle tarihle ilgili 3 değişik öykü denemesine karşın) güncelleyerek taşıyabilen tek Fransız yönetmen olduğunu söyleyebilirim. 2010 yılında ölen Eric Rohmer yaklaşık 60 yıllık kariyerinde sinema tarihine toplam 23 uzun metrajlı sinema filmi armağan etmiştir.

** Dokuz Eylül Üniversitesi, Film Tasarım Bölümü öğretim üyesi.

designates as “Moral fables”. In this paper it is intended to study his interpretation of the world, of human being, and of the cinemathrough these six stories.

Psikoloji, mantık, ahlak ve estetik gibi alanların ayrı ayrı değil birlikte yol açtıkları tüm felsefi soruları kapsayan genel felsefe düzeyinde ele alındığı takdirde pek çok öykülü filmin, özellikle EricRohmer filmlerinin hemen hepsinin genel felsefe alanı içinde kaldığı söylenebilir. İnsani eylem ve bilginin sorgulanması, bir bütün olarak insan ve dünyanın ele alınması ya da insanın dünyayla ilgili belli bir görüş ve bilgiye sahip olması ya da gerçeğin bilincine varması gibi tüm genel nitelikteki felsefi tanım ve betimlemelerin sinematografik üretimin önemli bir bölümü için de geçerli olduğu söylenebilir.

Dünya sinema tarihine geçmiş önemli Fransız yönetmenlerden biri olarak nitelendirilebilecek EricRohmer’in filmleri de genel felsefi sorgulamalar açısından oldukça zengin ve kimileri uzun yıllar önce gerçekleştirilmelerine karşın eskiyip, yıpranmayan sorularla doludur.

Yeni Dalga’nın en önemli yazar-yönetmenlerinden biri olan EricRohmer aynı zamanda *CahiersduCinéma*’nın birkaç yıl boyunca (1957-1963) genel yayın yönetmenliğini yapmış, lise edebiyat öğretmenliğinden gelen bir isimdir. *Yeni Dalga* bir anlamda kafaca anlaşılan ve anlaşılamayanlardan oluşan, tartışma kültürü olan bir entelektüel grubun ürünü olup, başlangıç yıllarında bugün sinema tarihine geçmiş Fransız yönetmenlerden kimilerinin birbirlerinin filmlerinde oyuncu, ortak yazar, prodüktör, vs olarak yer aldıkları ve tam bir dayanışma ruhu sergiledikleri görülmektedir. Aralarındaki olumlu ve yapıcı rekabetin *Yeni Dalga* filmlerinin ortaya çıkmasında çok önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Kısa metrajlı filmleri bir tür deney olarak gören bu genç insanlar teker teker ya da ortaklaşa çok sayıda bu türden film üretmişler ve o arada herkes kendi yolunu çizmiştir. Örneğin, *Paris vu par* (1965) bunlardan biridir. Hemen hepsi sinema tutkunu insanlar olmakla birlikte tüm sanat dallarıyla şöyle ya da böyle ilgilendikleri ve Paris’te savaş sonrası yıllarda oluşan sıra dışı entelektüel, felsefi, edebi, politik ortamdan çok etkilendikleri görülmektedir. II. Dünya Savaşı sonrasında Alain, fenomenoloji, Varoluşçuluk, Sartre, Malraux, Platon’dan Hegel’e oradan Heidegger’e giden ve şeylerin özüne inen düşüncelerle ilgilennmişlerdir.

EricRohmer hemen her şeyin Sağdan ve Soldan görülüp, açıklandığı bir ortamda biz aykırılığı, özgürlüğü seçtik ve içimizden geldiği gibi bir sinema düşledik ve yaptık demektir. Örneğin, *MaNuitChezMaud* adlı filmine yöneltlen övgülerin en önemlilerinden biri filmdeki zihinsel özgürlüktür. Sinemayı çoğu *Yeni Dalga* yönetmeni gibi modern bir öykü anlatma biçimi olarak değerlendiren ve kendini modern bir yönetmen olarak nitelendiren Rohmer, modern

sinema demek bir Yeni Roman öyküsünü sinemaya uyarlamak değildir. Örneğin, Modernlik tiyatral ya da geleneksel sinemanın sözleşmesel diyalogları dışına çıkan diyaloglar düzeyinde olabilir. Tiyatral jestlerden farklı jestlere sahip oyunculuk şeklinde olabilir, oyuncular daha sevecen olabilir. Modern sinema bu türden biçimsel özelliklere sahip olabilir, ben her zaman doğallıktan yana oldum demektedir. Ancak onun anladığı doğallık herkesin anladığı türden bir doğallık değildir. O kendince doğal bir sinema oluşturmuştur. Özellikle ilk filmlerinde örneğin, başkahramanın bir adı olmakla birlikte öykü Off sesle birinci tekil şahıs olarak başlamakta ve sonuna kadar sürüp gitmektedir. Gerek edebiyat öğretmenliği sırasında yayınladığı bir roman, gerekse yönettiği çoğunlukla eğitici nitelikteki televizyon yapımlarında kullandığı tekniklerin sinemasını oluşturma konusunda önemli bir rol oynadığını kabul eden Rohmer sözcüğün gerçek anlamında “Auteur” olarak nitelendirilebilecek bir yönetmendir. Hemen tüm öykülerini kendisi yazan ve çeken yönetmen sinemanın bir ekip çalışmasının ürünü olduğunu kabul etmeyen nadir insanlardan biridir. Zira son derece sınırlı olanaklar ve çok küçük bir çekim ekibiyle çalışan Rohmer için önemli olan bu ekibin yönetmenin kafasındakileri doğru ve derinlemesine bir şekilde kavrayıp ekrana yansıtmayı başarmasıdır. Bu yüzden büyük bir titizlikle hemen hiç tanınmamış isimler arasından seçtiği oyuncuları yönetirken öncelikle onların gündelik yaşamdaki jestlerini incelediğini, uzun süre öykü üstünde konuştuktan sonra çekim aşamasına geçildiğinde bu oyuncuları jestler konusunda tamamen özgür bıraktığını ve filme kazandırmak istediklerini (doğallığı) kendi inisiyatiflerine bıraktığını söylemektedir. Böylece oyuncular ona göre öykünün oluşmasına bir anlamda yazar/yönetmenin istediği doğrultuda katkıda bulunmaktadır. Çekim ekibi, kurgu için de aynı şey söylenebilir. Ses konusundaysa Rohmer Fransa’da 16 mm’lik kameralarla ilk canlı ses kaydı yapan öncü yönetmen olarak gösterilmektedir.

Bu yazımızda¹ EricRohmer’in filmlerinin hemen hepsinde gönderme yaptığı filozoflar olmakla birlikte özellikle Pascal’a yaptığı göndermelerin son derece ilgi çekici olduğunu ve EricRohmer sinemasının bir ölçüde modern Pascal’cı bir felsefi yaklaşımın özgün ve düşünüre bir o kadar da ters düşen bir versiyonu olduğunu söyleyeceğiz. Pascal dışında Kant, Rousseau, Marx, Hristiyanlık vs filozoflara gönderme yapan yönetmenin filmlerinde çağının insanlarının ya da toplumunun içinde bulunduğu zihinsel, psikolojik durum ya da kafa yapısı konusunda çok önemli bilgiler sunduğu söylenebilir. *Yeni Dalga*’nın en

¹ Bu çalışmamda EricRohmer’in 1959 yılında çektiği ilk uzun metrajlı film olan *Le SigneduLion*(Aslan Burcu) adlı filmle 2004 yılında çektiği *Triple Agent* filmi arasında kalan 5 tanesi kısa metraj 12’si uzun metraj olmak üzere toplam 17 öyküllü filmini izledim. Arşivini açarak 20 kadar EricRohmer filmini izlememi/yeniden izlememi sağlayan Turgay Gönenç’e en içten teşekkürlerimi sunarım.

az ticari olduğu söylenebilecek yönetmeni olan Rohmer'in Fransa'da(bazı filmleri dışında) düzenli olarak 200. 000 civarında bir seyirci potansiyeline sahip olduğu ve filmlerinin birçoğunu bu sadık izleyici grubu sayesinde gerçekleştirdiği bilinmektedir. Buna karşın Fransa dışında ülkesinde tanındığından daha çok tanındığı söylenebilecek EricRohmer en tipik Fransız filmlerini üreten yönetmenlerden biri olarak gösterilmektedir. Özgün yanlarından biri seriler olarak nitelendirilebilecek filmler yapmasıdır: “Ahlaki Öyküler” (6 film), “Komediler ve Atasözleri” (6 film), “Mevsimlerle ilgili filmler” (4 film).

Rohmer sinemasının genel özellikleri:

Gerek içerik gerek biçim konusunda pek çok özelliğe sahip olan yapıtlarında ilk filmlerinden sonunculara tekrarlanan ya da zaman zaman tekrarlanan kavram, tema ve motiflere rastlanmaktadır. Altmış yıllık kariyerinin son yıllarında, yani 87 yaşında son uzun metrajlı, 88 yaşındaysa son kısa metrajlı filmini çeken ve o yaşlara kadar filmlerinde oluşturduğu çok genç karakterler için inanılmaz bir tazelik ve güncelliğe sahip diyaloglar üreten, zihinsel olarak hep genç ve güncel kalmayı başarmış Rohmer'in en önemli özellikleri bunların çoğunlukla aşk, sevgi filmleri olmasıdır (örneğin bunlar asla saplantılı bir cinsel tutku, kara sevda türü öyküler değildir). Bu filmlerde rastlantı, bilinçli seçim, talih ya da talihsizlik, irade, sadakat, aldatma girişimleri, merak, kişiliklerin sahip oldukları ahlak anlayışları, kararsızlıkları, örneğin, söyledikleriyle yaptıkları arasındaki çelişki, yazgı ya da benzeri bir yaşam anlayışına sahip görünmekle birlikte hep bir şeylerin gelip yaşıntılarında bir değişikliğe yol açacağı beklentisi vardır. Kadere boyun eğmiş gibi görünmekle birlikte onu değiştirmeye konusunda içgüdüsel denilebilecek bir şekilde davranabilmektedirler.

Rohmer sinemanın temel özelliğinin her şeyi göstermek olduğunu ancak yalnızca mekânları, olayları, eylemleri, kişileri değil, aynı zamanda çelişkili davranışları, soyut düşünceleri, duyguları da gösterebildiğini söylemektedir.

“AHLAKİ ÖYKÜLERDE” FELSEFENİN ROLÜ VE İŞLEVİ

Bu bölümde ikili bir olgudan söz etmek gerekmektedir. Birincisi Rohmer'in öyküleri ve diyalogları aracılığıyla dünyaya bakış biçimiyle filmlerinde referans olarak aldığı filozoflardan yararlanma biçimi. Birincide yönetmenin bir tür kişisel felsefesinden söz edilebilecekken, ikincide diğer filozoflardan kendi dünyaya ve şeylere bakış biçimi doğrultusunda nasıl yararlandığına bakılabilir. Bu filozofların en önemlisi Pascal olup başta da söylediğimiz gibi Rohmer sinemasındaki (olumlu ya da olumsuz anlamda) en kalıcı düşünsel unsurlar belki de ona aittir. Burada Pascal konusunda kısa bir açıklama yaptıktan sonra Rohmer'in filmlerinde hangi düşünsel ve kavramsal yansımalarla karşılaştığımızı göstermeye çalışacağız.

Bir dahi olarak nitelendirilen Pascal gençliğinde matematik öğrenimi görür. XVII. yüzyıl Fransa'sında çok önemli mistik özelliklere sahip, insanın "ruhuna" seslenen dini bir hareket olan Jansenizmle yakından ilgilenir. Dünyanın reddine önem veren bu akımla ilgilenmeye başladığı sırada sağlık durumu çok kötüdür. Belden aşağısı felçli olup şiddetli karın ve baş ağrıları çekmektedir. Bilime sıkı sıkıya bağlı olan Pascal dinle bu birinciye bağdaştırma girişiminde bulunur. Sağlığına kavuştuktan sonra inişli çıkışlı bir yaşam sürer. 1649-1653 yılları arasında kumar oynar, salonları sık sık ziyaret eder, şiir yazar ve marjinal insanlarla birlikte olur. Bu süre içinde yaşadıkları olasılık kuramı ve felsefe üstüne yaptığı çalışmaları etkiler. 1654 yılında yeniden Jansenizme döner. Pascal dini otoritelerin metinlerinden yararlanmadan dini bir kuram oluşturmaya ve şüphecilik yöntemiyle dinde kesin sonuçlara ulaşmaya çalışır. Descartes gibi o da zihinlerin içine ve dış dünyaya bakarak ne anlaşıldığını sorgular. Descartes'ın tersine insanın insan tarafından anlaşılmasının mümkün olmadığını söyler. Duyguları küçümseyen ve akla engel olabileceklerini düşünen Descartes'a karşın aklın tutkudan üstün olamayacağını, kalbin asla aklın anlayamayacağı kendine özgü nedenleri olduğunu söyleyip duygusal mantıkla akılcı mantığın birbirlerinden farklı şeyler olduklarını mantıklı bir şekilde açıklar. Din gerçeğini okuyucusuna kanıtlamak yerine hissettirmeye çalışır. Aklın ürettiği "ideal" insandan çok günlük yaşamda karşılaşılan sıradan insanla ilgilenmek ister. Yaşamın insanı açıklanması olanaksız bir çelişkiler yığınına dönüştürmesi karşısında insanın belirsizlikler ve yanılgılar içinde yaşayan bir varlık olduğunu iddia eder. İnsana kalbinin sesini dinlemesini öğütler. Ancak yine de kendini akıl ve kalp üzerine oturan bir süreç oluşturmaktan alıkoyamaz. Pascal, her şeyin kusursuz ve mekanik bir şekilde yürüdüğü bir dünyada düşüncenin yerini belirlemenin çok zor bir iş olduğunu söyler. Descartes'a oranla modernleşme dönemindeki en önemli olgunun epistemoloji (bilgi kuramı) olduğunu çok daha açık ve seçik bir şekilde görür. Sonuç olarak Pascal, insanı bir makine biçimine sahip akılsız bir maddeden ayıran şeyin akıl değil, irade ve bilinç olduğunu söyler. Ancak doyurucu bir şekilde yanıtlayamadığı bu soru nedeniyle insana inanmak zorunda olduğumuzu belirtir. Kuşkunun insanı inanmaya ittiğini, çünkü kuşku duyan bir insanın vicdan kavramını açıklamasının olanaksız olduğunu söyleyip, epistemolojik açıdan yanıtlanamayan böyle bir soru karşısında inanca teslim olmaktan başka bir çıkış yolu bulamaz.

Fermat ile yaptığı yazışmalar sırasında modern olasılık kuramının temelleri atılır. Marjinal dostlarından biri olan Méré zar atma oyununda bazı zarların diğerlerine oranla neden daha sık geldiğini sorması üzerine bu konuda yoğunlaşır ve daha ileride bu kuramı kullanarak Méré ve ona benzer dostlarının düşüncelerini değiştirmeye çalışır.

Rohmer filmlerinin temelinde burada çok kısa ve özetlenmiş bir biçimde açıklaması yapılan Pascalcı özelliklere sahip, bir ölçüde güncellenmiş ya da tersine döndürülerek çağdaştırılmış düşünceler vardır.

İlk uzun metrajlı filmi *Le Signe de Lion* (1959) aslan burcunda doğmuş, o burca özgü özelliklere sahip Paris'te yaşayan, yeteneksiz bir yabancı müzisyenin başına gelenlerle ilgilidir. Filmin kahramanı Haziran ayının bir gününde burcunda zor bir yaz geçireceğini öğrenir. Ardından zengin halasının öldüğü haberi gelir ve konduğu miras sayesinde zengin olduğunu sanır, ancak halanın bütün servetini kuzenine bıraktığını öğrenince beş parasız bir şekilde Paris sokaklarında dolaşmaya başlar. Haftalar sonra kuzen bir trafik kazasında ölür ve servet bu kez gerçekten de ona kalır. Bu öykünün başlığı bile olasılık mantığını ön plana çıkartmaktadır. Aslan burcu bir bakıma insanlar için on iki olasılıktan biridir. Öykünün kahramanının kendisine biçilen yaşamı değiştirmek gibi bir niyeti yoktur. Örneğin, çalışıp çabalayarak insanca bir yaşam sürdürmek istemez. Tanıdıklarından borç para alarak yaşamaya çalışır ve kendi iradesiyle davranmak yerine yaşamın verdikleriyle yetinir ya da böyle yaşamayı seçer. Yaşam önce onu kandırıp sefil, perişan eder ve daha sonra ödüllendirir. Kötü talihi tersine döner ve sokak serserisi olmaktan kurtulup zengin biri olur. Olan biten olayların hiçbir mantığı yoktur. Yaşam anlaşılması olanaksız bir şeydir. İnsanların ona boyun eğmekten başka yapabileceği bir şey yoktur. Ancak Rohmer bu durumu bir diyalogla basit bir tanrısal iradeye bağlamak yerine hiçbir şey söylemeden filmin belli yerinde kamerayı gökyüzüne doğru kaldırarak “anlayana” mantığıyla tamamıyla sinematografik denilebilecek bir şekilde dile getirir. Başka bir deyişle soyut inancı bir kamera hareketiyle gösterilebilen bir şeye dönüştürür. Buna karşın somut bir şekilde yazgıdan söz etmeyerek modern bir düşünce yapısına sahip olan izleyicinin olayları yaşamın karmaşıklığına bağlamasını da engellemez.

Bu film ticari açıdan başarılı olmaz. Rohmer bu filmden sonra “Ahlaki Masalları” çekmeye başlar. Çektiği filmlerin hemen hepsini güncel, çağdaş masallar olarak nitelendirebilmek mümkündür. Öykülerin hemen hepsi yönetmenin içinde yaşadığı güncel dünyada ve gündelik yaşamda karşılaşılan insanlar arasında geçer. Başkahramanların hepsi erkektir. Pascal gibi o da ideal insanın değil, gündelik yaşamda karşılaştığı insanların peşinden gidip onlarla ilgilenir. Ancak bu insanların hemen tamamı burjuva ya da küçük burjuva olarak nitelendirilebilecek insanlardır. Rohmer bize onların yaşadığı dünyayı ve onlara ait yaşamları gösterir. Filmleri tüm doğallıklarına karşın bir masala dönüştüren şey yönetmenin iradesidir. İnanılması güç rastlantıları, düşünceleri, diyalogları ancak bir masalda karşılaşılabilecek doğallık ve dürüstlikle vermektedir. Başka bir deyişle kahramanlar gerçek yaşamda karşılaşılmaması neredeyse olanaksız bir

şekilde tüm karmaşıklığına rağmen bütün davranışları, sözleri ve düşüncelerini hiç saklayıp, gizlemeden sergileyerek izleyiciyi şaşkınlıktan şaşkınlığa düşürebilmektedirler. Sonuç itibarıyla hemen hiçbir duygu ve düşüncenin gizli kalmadığı neredeyse tamamıyla şeffaf oldukları söylenebilecek bu öyküler içinde yaşanan dünyaya oranla bir tür masalı andırmaktadırlar. Bir yazar, bir yönetmen bu kadarını anlatamaz, gösteremez düşüncesini yıkan Rohmer izleyiciyi kendi iradesi ve vicdanıyla baş başa bırakmaktadır.

AHLAKİ MASALLAR

“Ahlaki Masallar” dizisindeki ilk iki kısa metrajlı filmde: *La Boulangère du Monceau* (1959), *La Carrière de Suzanne* adlı filmlerde rastlantı yine belirleyici kavram ya da temadır. Birinci filmde sokakta ara sıra rastladığı bir kıza göremeyince merak edip aramaya başlayan kahraman (=anlatıcı) her gün o kıza rastlamak amacıyla mahalleyi dolaşmaya başlar. Bu arada düzenli bir şekilde uğradığı pastanede çalışan kıza ilgi duymaya başlar. Ancak sonunda ayağını burktuğu için ortada görünmeyen evlenmeyi düşündüğü genç kız ortaya çıkınca seçimini yapar ve hiç düşünmeden onunla gider. İkinci filmde erkek kahraman (=anlatıcı) çekingen bir üniversite öğrencisi olup, yakın arkadaşı kendine güvenen ve kadınları kolaylıkla baştan çıkaran biridir. Bir gün hem çalışıp, hem okuyan bir kız öğrenciyi baştan çıkarıp, bir süre onunla birlikte olup, aşağıladıktan sonra onu terk eder. Kendileri yerlerinde sayarken genç kız bir süre sonra yakışıklı ve varlıklı bir erkek bulunca iki kahraman rastlantı ya da talihin oyununa çok şaşırırlar.

Her iki filmde insanlar birbirlerine sokakta ya da kafede rastlamaktadır. Rohmer milyonlarca insan arasından o iki kişinin birbirlerine rastlamalarını mahallenin konumu, okul ve işyerlerinin birbirlerine yakın olması, vs gibi gerekçelerle inandırıcı hale getirmeye çalışır. Birinci filmde sokakta rastlanılan ve ortadan kaybolan genç kızın esrarengiz ortadan kayboluşunun gerisinde sıradan bir ayak burkulması olduğunu filmin sonunda öğreniriz. Dolayısıyla Rohmer her ne kadar masalsı bir görünüme sahip filmler yapsa da izleyici açısından bu öyküleri doğallık olarak nitelendirdiği bir yönetim anlayışıyla inandırıcı kılmaya çalıştığı söylenebilir.

1967 yılında gerçekleştirdiği *La Collectionneuse* (Koleksiyoncu kız) adlı film bir dizi rastlantı, irade ve baştan çıkartma oyunları, vicdani sorgulamalar, çıkarları için ötekini kullanma ve bu sonuncunun ahlaki sayılamayacak bir sürecin parçası olmayı kabul etmesi gibi modern bireylerin kendilerini bilinçli bir şekilde içine soktukları ve bir anlamda yine kendilerini insani ve ahlaki değerler düzeyinde sınadıkları açmazlar üstüne oturtulmuştur. Bütün bunlar izleyicide

uyandırılan merak sayesinde neredeyse tek mekânda geçtiği söylenebilecek bir öykünün baştan sona ilgiyle izlenmesini sağlamaktadır. Bu modern bir masaldır. Rousseau okuyan erkek kahraman *Aslan Burcu* adlı ilk filmde olduğu gibi çalışmaktan hoşlanmayan hatta çalışmayarak insanlığa hizmet ettiğini düşünen biridir. Huzur, yalnızlık ve özgürlükten söz edip kendi kendine kız peşinde koşmama sözü verir. Ancak ardından fikir değiştirip tersini yapar ve kadın kahramanı ne istediğini bilmemekle eleştirir. Rohmer, burada insanları ve ahlaki değerlerini sınamaktan çok izleyiciye sorular sordurtmaya ve yanıtlar verdirtmeye çalışmaktadır. İzleyiciye adeta siz olsaydınız bu durumda ne yapardınız, hiç düşündünüz mü demektedir. Çünkü kendisi kahramanları aracılığıyla sorduğu sorulara yanıt verirken bazı soruların yanıt olmadığını ya da bu türden sorulara yanıt aramanın ya da bu konuda ahlaki değerler üzerinden yapılacak bir değerlendirmenin anlamsızlığını göstermek ister. Pascal'ın yaşamın ve insanların karmaşıklığı konusundaki düşüncesini paylaşarak özellikle de duygusal bir alan olarak nitelendirilebilecek cinsellik anlayışı üzerinden ahlaki sorular sormanın anlamsız olduğunu, zira duyguların belli bir mantığa boyun eğmesinin olanaksız olduğunu, dolayısıyla kahramanlarına yaşamlarını bildikleri gibi yaşamalarını öğütlerken birinci tekil şahıs olarak off sesle konuşturduğu başkahraman aracılığıyla da bir bakıma kendi iradesiyle kendi sorununu çözer. Buradaki yaklaşımın modernliği diğer filmlerde olduğu gibi kahramanların duygusal davranışlarıyla cinsel anlayışlarını hiçbir şekilde mahkûm etmeden, bir bakıma herkes kendi yaşamından kendisi sorumludur, benim doğrularım herkesin doğruları olmayabilir, ancak bu bana diğerlerini mahkûm etme hakkı vermez, ben kimseden daha ahlaklı biri değilim, insan olarak ben de onların yaptıklarını yapabilirim şeklindedir. Burada iradenin gücü ve önemi vurgulanırken, insanın arzularına mahkûm olması da bir eleştiri konusu olmaz. Rohmer, sanki yaşam böyle bir şey, herkes kendi iradesi ya da iradesizliğine boyun eğebilir demektedir. Filmlerinin pek çoğunda cinsellikle ahlakın yan yana gelmesi sanılanın aksine bir cinsellik ahlakı sorgulaması ya da yargılamasına yol açmaz. Bu daha çok ahlak ve irade arasında dengeli bir ilişki kurabilmenin ne kadar zor olduğunu, cinselliği araç olarak kullanıp göstermenin bir yoludur. Zira Pascal gibi Rohmer de kâğıt üzerindeki ideal kuramsal açıklamalarla gündelik yaşamın bir anı diğerine uymayan pratiği arasında bir bağlantı kurmanın ve bunun akılcı bir açıklamasını yapabilmenin olanaksızlığını göstermeye çalışmaktadır. Ancak Pascal'ın tersine ne cinsel ilişkiyi, ne de evliliği mahkûm etmemekte onların da yaşamın ayrılmaz parçaları olduklarını göstermektedir.

Rohmer'in kariyerinin en önemli filmlerinden biri belki de önemlisi olarak nitelendirilebilecek *ManuitchezMaud* (1969) (Maud'un evinde geçirdiğim

gece) başlıklı filminin yorumlamasına geçmeden önce ortaya çıktığı döneme göz atmakta yarar var. Neredeyse 1968 Mayıs'ının yaşandığı aylarda çekilen ve seyirciye sunulan bu filmde Mayıs olaylarından hiçbir şekilde söz edilmemekle birlikte dönemin devrimci ruh haliyle tam bir dayanışma içinde olduğu görülmektedir. Bu dayanışma, film boyunca filmdeki karakterlerin sergiledikleri düşünce ve davranışlarından yansımaktadır. Rohmer bu öyküyü 1950'li yıllarda yazdığını ancak film olarak çekmeye karar verdiğinde Marksist ve Katolik dünya görüşlerine yer verdiğini söylemektedir. 1960'lar ABD'den Avrupa'ya doğru özgürlük rüzgârlarının estiği bir dönemdir. Bir tarafta Hippiler, cinsel ve düşünsel özgürlük, jazz, rock müzik, Henry Miller, Jacques Kerouac gibi yazarlar ve genç Amerikan sineması moda olmaya başlarken, diğer tarafta Marksist düşünce, dogmalarından kurtulmaya, yumuşatılmış bir içerik ya da öze kavuşmaya başlamıştır. Bu arada 1968 Mayıs'ı sonrasında devrim düşlerine son verilerek Tüketim Toplumunun kollarına topyekûn atılma aşamasına geçilmiştir. Eric Rohmer işte böyle bir dönemde seyircisini şaşkınlığa uğratan bir film çekmiştir. Kendi deyimiyle yaşamının aşağı yukarı bu döneminde öğrendiği bütün referansları, düşünce biçimlerini unutarak içinden geldiği gibi düşünmüş ve yazmıştır. Doğal olarak bu boşalma anında bütün bir geçmişin sentezlenmiş ve farklı bir şekilde yeniden ortaya çıktığını yadsıyabilmek olanaksızdır.

Film özet olarak kilisede ayin sırasında bir kıza rastlayan ve onunla evlenebileceğini düşünen otuzlu yaşlarda bir erkeğin, daha sonra rastladığı başka bir kadına ilgi duyması ancak birlikte geçirdikleri bir gecenin ardından onun aradığı kadın olmadığını düşünerek ilk rastladığı kıza geri dönüp, evlenmesini anlatır. Ancak bunu Katolik ve özellikle Pascal'ın düşünceleriyle karşılaştırmalara başvurarak, Marksist ve ateist bakış açılarını bir mekânda bir araya getirip tartışarak yapar. Filmlerinin hemen tamamında görüldüğü gibi bu filmde de çok yoğun ve sıradan ancak anlamlı oldukları söylenebilecek diyaloglar vardır. Bu yapıt Rohmer'in, belki çok önemsenmeyecek düzeyde olanlar dışında, tüm diğer filmlerinde hemen hiç değişmeden sürüp giden dünyaya bakışının bir sentezi, bir özeti gibidir. Filmlerindeki mekânları, kişileri, diyalogları kendince tasarladığı biçimlere ve renklere büründürmeyi seven yönetmenin ilk dizisi olan "Ahlaki Masalların" hemen tümü kadın, erkek ilişkileri üstünde yoğunlaşmakla birlikte örneğin, Truffaut'nun filmlerinde söz ettiği kadın erkek ilişkilerinden oldukça değişiktir. Truffaut'nun kahramanları Rohmer'inkilere oranla hem çok daha özgür bir cinsel anlayışa sahiptir (cinsellikle ilgili ahlak anlayışları ya da değerleri pek fazla önemsemezler) hem de duygusal açıdan çok daha hassas ve ilişkilerini tüm yoğunluğuyla yaşayabilen insanlardır. Kin ve nefret duyguları duyarlar. Oysa Rohmer kin ve nefrete hemen hiç yer vermez. Buna karşın belli bir kıskançlık, çekemezlilik vardır. Truffaut'da karşılaşılan temaların pek çoğuna

onun filmlerinde de rastlanmakla birlikte iki yönetmenin stil ve öyküleme açısından birbirlerine benzemedikleri söylenebilir.

“Ahlaki Masallar” bir erkek iki kadın, iki erkek bir kadın, birçok erkek bir kadın, iki kadın üç erkek, bir erkek üç ya da dört kadın ve yine bir erkek iki kadın üstüne kuruludur. Ancak hepsinde görülen ortak özellik daha önce de belirttiğimiz gibi başkahramanın erkek olmasıdır. Bu öykülerin hepsinde sevgi ve cinsellik vardır, ancak Truffaut sinemasında görüldüğü gibi delicesine aşklar, kara sevdâ türü şeyler yoktur. Kahramanlar bir bakıma daha özgür ve içtendir, zira öykülerin sonunda baştan çıkarılma eğiliminde görülseler ya da ufak tefek flörtler yaşasalar bile gerçek anlamda bir aldatma girişiminde bulunmayıp çoğu kez gerçekten sevdiklerine inandıkları insanların yanına dönmektedirler. Daha sonraki yıllarda (1990- 1998) çektiği “Mevsimlerin Masalları” başlıklı dizide yer alan dört filmde bu kez simetrik öyküler yer almaktadır. Örneğin, “Kış Masalı”nda bir kadın üç erkek varken, “Yaz Masalı”nda olaylar bir erkek üç kadın arasında geçmektedir. “İlkbahar Masalı”nda bir kadın üç ayrı mekânda birtakım olaylar yaşarken, “Sonbahar Masalı”nda üçlü ilişkilere yer verilmiştir.

Yeniden filmimize dönecek olursak *Manuitchez Maud* çok kısıtlı olanaklarla çok önemli sayılamayacak mekânlarda (filmin çok önemli bir bölümü bir oda ve çok az bir kısmı da başka iki oda, bir kilise, bir işyeri, bir kitapçı, bir “café”, bir plaj, Clermont-Ferrand sokakları ve meydanlarında,vs) geçer. Diğer “Ahlaki Masallar”da olduğu gibi bu filmde de filmin başkahramanı olan erkek bir kadın görür ve sonra onu gözden kaybedince başka bir kadınla ilgilenmeye başlar, ancak sonunda ilk karşılaştığı kadına (diğerlerinde de ilk tanıştığı kıza, eşine ya da sevgilisine) geri döner.

Öyküyü o dönemde sıra dışı kılan zihinsel özgürlük filmin pek çok sahnesinde karşımıza çıkmaktadır. Filmin başkahramanı dua esnasında kilisede gördüğü bir genç kadını beğenip, evlenmeyi düşünür. Daha sonra bir akşam girdiği bir kitapçıda Pascal’ın “Düşünceler” adlı kitabını raftan çekip alır ve açtığı sayfada şöyle bir metin görür:

...*Sanki inanıyormuş gibi yaparak, kutsanmış sudan içerek, ayinler yaparak, vs. Doğal olarak bu kadarı bile sizi inandırmaya, eblehleştirmeye yetecektir.*

- “Ben de bundan korkuyorum”.

- “Neden? Yitirecek neyiniz var?”...

Size işin ucunun nereye varacağını göstermek isterim, bu olay önünüzdeki en büyük engellerin yani tutkuların zayıflamasına yol açacaktır.

[Rohmer bu kısa alıntıda bile çok dikkatlidir. Bu doğrudan ve çok belirgin suçlamalar içermek yerine belli belirsiz, kime seslendiği çok da belli olmayan

bir metin olup daha sonra erkek kahramanımızın arkadaşı kendisini Pascal üzerinden eleştirir ve yalancı Katolik olarak nitelendirirken daha bir anlaşılır hale gelmektedir].İş yerinde çalışma arkadaşına ailesinin Katolik olduğunu kendisinin de bu yüzden Katolik olarak kaldığını söyleyen kahramanımız başka bir akşam iş çıkışından sonra girdiği kafede **rastlantı** eseri 14 yıldır görmediği, felsefe öğretmeni olan eski bir arkadaşıyla karşılaşır. İki de hemen ilk kez geldikleri bu kafede karşılaşmayı tuhaf, doğüstü bir olay olarak nitelendirirler. Mühendis kahramanımız bu karşılaşma olasılığını matematiksel bir şekilde hesaplamayı arzu eder. Arkadaşı, Pascal'ın bahis tarihini ilgilendiren aritmetik üçgeninden söz edip, onun Modern bir düşünür olarak algılanmasını sağlayan şeyin bu yaklaşım olduğunu, matematikle metafiziği aynı şey haline getirdiğini söyler. Kahramanımız o sıralarda Pascal okuduğunu ve düş kırıklığına uğradığını söyleyince arkadaşı onu konuşmaya zorlar. Bir Katolik olmaya çalıştığını, ancak Pascal'la ortak bir yönleri bulunmadığını, zaten bir Hristiyan olduğu için Pascal'ın katı kurallarına karşı çıktığını, eğer Hristiyanlık onun dediği gibi bir şeyse o zaman kendisinin bir ate olarak değerlendirilmesi gerektiğini söyler. Bir Komünist olan arkadaşı olasılıklar döneminde yaşadıklarını ve insanları yalnızca inanmak istedikleri şeylerin ayakta tuttuğu yanıtını verir.

Filmin en önemli bölümü kahramanımızın çocukluk arkadaşı tarafından Noel gecesi sonrasında kız arkadaşı olduğunu söylediği, dul ve bir kız çocuğu olan Maud'un evinde yemeğe davet etmesidir. Hal ve tavırlarından çok özgür ve düşündüğünü çekinmeden söyleyen bir kadın olduğu anlaşılan Maud'la birlikte üçlü bir konuşma süreci başlar. Arkadaşı, Hristiyanlığın insanları ate olmaya iten en önemli sorununun çelişkili bir din olmasıdır dedikten sonra sözü Pascal'a getirip yalancı Hristiyanlara saldırdığı için kahramanımızın düşünürden nefret ettiğini belirtir. Kahramanımız ise Pascal'ın Kilisenin mahkûm ettiği, özel bir Hristiyanlık anlayışına sahip olduğu yanıtını verir. Ona göre Pascal bir aziz değildir. Kendisinin başka bir Hristiyanlık anlayışına boyun eğdiğini, bir bilim insanı olarak Pascal'a büyük bir saygı duymakla birlikte yaşamının son döneminde bilimi nasıl olup da mahkûm edebildiğini bir mühendis olarak kesinlikle anlayamadığını söyler. Pascal'ın hiçbir zaman iyi şeylerden söz etmemesini eleştirip bir Hristiyanın iyi şeyleri kabul etmesi gerektiğine inandığını belirten içtikleri güzel şarap örneğini verir. Ayrıca evliliğin bir Hristiyan için olabilecek en aşağılayıcı durum olduğu düşüncesini kesinlikle paylaşmadığını, dinin aşka aşkın dine bir şeyler katabileceğini söyler. Daha sonra yine Pascal'ın bahis ve olasılık düşüncesinden yola çıkarak inancın Tanrının varlığı olasılığıyla ilişkisinden söz ederler. Kahramanımız Pascal'ın bu yaklaşımına karşı çıkar, zira olasılığa dayanarak Tanrıya inanmanın kendisini rahatsız ettiğini, piyango bileti örneği, bir beklenti karşılığında inanma düşüncesini sevmediğini söyler. Daha

sonra sohbet konusu kadın erkek ilişkilerine kayar ve arkadaşının rastlantısal kısa süreli ilişki tercihinine karşın, evlenmek isteyeceği kadınlarla uzun süreli ilişkiyi tercih ettiğini, eskiden kısa süreli ilişkisi olsa bile artık bu türlü ilişkilerden vazgeçtiğini belirtir. Daha sonra çok içki içmiş olan arkadaşı havada bir şeyler sezdiğini söyleyerek onları baş başa bırakıp gitmek ister, ancak bir süre daha kadın ve erkek ilişkileri üstüne sohbet ederler. Kahramanımız kadınların peşinden koşmanın insanı dini inancından uzaklaştırmayacağını söyleyince arkadaşı ne anlama geldiğini bilmediği “dini kurallara” uygun bir şekilde Pascal’ın da kadınlara ilgi duyduğunu söyler. Daha sonra kahramanımızı Maud’la baş başa bırakıp gider. Bunun bir kandırmaca olduğunu düşünen Maud kahramanımızı o geceyi orada geçirmeye ikna eder/zorlar. Birbirlerine yüreklerini açarlar. Genç kadın boşandığı eşinden, onun ve kendisinin sevgililerinden, çocuğundan, dine karşı en küçük bir ilgi duymadığından hep ate olduğundan söz edip, kahramanımızı dürüst bir Hristiyan olmayıp, üstelik bir de Don Juanlık yapmakla suçlar. Bunun üzerine kahramanımız birlikte yaşadığı ve evlenmeyi düşündüğü kadınların hiçbirini çılgınca sevmeyi, ancak aşta karşılıklı sevgi olması gerektiğine inandığı, bunu da bir tür alın yazısı olarak gördüğü ve bu arada kadınlardan çok şey öğrendiği gibi bir yanıt verir. Maud’un fiziksel ilişkiyle ahlaki ilişkiyi birbirinden ayırma düşüncesini reddedip ikisini birbirinden ayırmadığını söyler. Ancak bir aziz olmadığı, olamayacağı için de şeytanın kazdığı kuyuya düşmekten korkmadığını, herkesin aziz olamayacağını kendisinin de bu sonuncular arasında yer aldığını, özetle Tanrının kendisini tüm sevapları ve günahlarıyla birlikte kabul edeceği beklentisi içinde olduğunu belirtir. Bu tür bir erkekten hoşlanamayacağını söyleyen Maud çok karmaşık bir düşünce yapısına sahip olduğunu, Hristiyanların yaptıklarının hesabını vereceklerini sandığını, ancak kendisinin bunları önemsemediğini söyleyince kahramanımız yaşamı bir bütün olarak görmek gerektiği, insanın belli bir şekilde yaşamayı seçebileceği, Kilisenin koyduğu günah sevap muhasebesinden hoşlanmadığı, önemli olan insanın kalbinin temiz olması, eğer bir kızı gerçekten seversen bir başkasıyla birlikte olamazsın yanıtını verdikten sonra boşanma düşüncesine karşı olduğunu ekler. Maud, kocasının kendisini kahramanımıza benzer bir düşünce ve ahlak anlayışına sahip bir genç kadınla aldattığını söyler. İtirafkar birbirlerine uygun iki insan olmadıklarını anlamaları yönünde sürer. Maud, kahramanımızı önce aynı yatakta yan yana kardeş kardeş yatmaya davet eder. Önce reddedip bir koltuğa oturan kahramanımız sonra üstündeki örtüyle birlikte yatağın üstüne uzanır, sabaha karşı yorganın altına girer. Genç kadın ona yaklaşır ve sırtını okşar. Kahramanımız bu harekete yataktan fırlayarak yanıt verince Maud’da yataktan fırlayıp sinirli ve çıplak bir şekilde banyo kapısına ilerler, kahramanımız arkasından yetişip ona sarılır ancak genç kadın ne istediğini bilen insanlar-

dan hoşlandığını söyleyerek onu itip banyoya girer. Kahramanımız hızla giyinip, evden çıkar. Daha sonra Maud kahramanımızı, arkadaşını ve bir başka kadını öğle yemeğine katılmaya davet eder. O arada kahramanımız kilisede karşılaştığı genç kadınla (Françoise) yeniden karşılaşır ve onu daha yakından tanımak istediğini ve **rastlantıya** inandığını söyler. Yeniden Maud’la karşılaşip yaptıkları sohbet sırasında birbirlerine uygun olmadıklarını anlamalarına karşın kahramanımız ona evlenme teklif edebileceği bir kadın olduğunu, ancak birbirlerini karşılıklı olarak sevmediklerini düşünmesine karşın kendisiyle birlikte zaman geçirmekten zevk aldığını söyleyince (çocuk doktoru olan) Maud eski eşinin yaşadığı kentte ayarladığı bir muayenehane nedeniyle kenti terk etmesi gerektiği yanıtını verir ve orada birbirlerinden ayrılırlar. Daha sonra Françoise ile görüşmeye başlayan kahramanımız kendisiyle rastlantı, talihli olma, seçim yapma, vicdan gibi konulardan söz ederken konu bile bile günah işlemeye gelir. Kahramanımız suç niteliğinde günah işlenmesine karşı olduğunu söylerken, Françoise ortada gerçekten bir günah olup olmadığını nasıl anlayabiliriz, bu vicdanımızı rahatlatmaya yarayan bir bahane olmaz mı? Ben tam tersine alın yazısına inanmıyorum. Yaşamımızın her anında özgürce seçim yapabileceğimize inanıyorum. Tanrı bu seçim yapma konusunda yardımcı olabilir ama seçme olanağımız var yanıtını verir. Daha sonra kahramanımızın şanssızlığın şansa dönüşmesi örneğinden yola çıkarak ilkelerini öne çıkarması düşüncesine, ilkelere aşktan önce gelmesinin ortada bir aşk olmadığı anlamına geleceği yanıtıyla karşı çıkar. Son bölümdeyse rahip kilisede yaptığı konuşma sırasında bir Hristiyan’ın yaşamının aziz olmaya çalışmakla geçmesi gerektiğini düşündüğünü söylemesine karşın, insanın insana benzemek durumunda olduğunu, yani hem insani tutkuları, zayıflıkları, sevecen yanları olduğunu hem de İsa’nın yolundan gidebileceğini kabul ettiğini ifade eder.

Beş yıl sonra yeniden evlenmiş olan Maud ile kahramanımız ve ailesi Fransa’da bir plajda rastlantı eseri karşılaşırlar. Kahramanımız Françoise ile evlenmiş ve bir çocukları olmuştur. Yaptıkları kısa konuşma sırasında kahramanımız Françoise ile Maud’un birbirlerini tanıdıklarını anlar ve ancak birbirlerinden uzaklaştıktan sonra Françoise’in Maud’un eski eşinin sevgilisi olduğunu kavrar. Her ikisi de her şeyin geçmişte kaldığını ve hiçbir önemi olmadığını söyleyip çocuklarıyla birlikte denize doğru koşarlar.

Özellikle ilk izlendiği dönemlerde hakkında çok sayıda makale yazılan bu film gerçekten de öncelikle seslendiği Fransız izleyiciye inanç, inançsızlık, yaşam, evlilik, cinsellik, ahlak, irade, seçme özgürlüğü, sevgi üstüne çok önemli sorular sorarak düşünmeye itmektedir. Bu filmin çağın değiştiğini dolayısıyla pek çok değer ve kavramın da değişmek durumunda olduğunu hissettirdiği söylenebilir. Örneğin, filmin ilk başında erkek kahraman kilisede gördüğü ve ken-

disine bakışlarıyla yanıt veren genç kadını kiliseden çıkar çıkmaz izlemekte ancak bir süre sonra gözden yitirmektedir. Belki daha önceki yıllarda çekilse yönetmenin şöyle ya da böyle eleştirilmesine neden olabilecek böyle bir sahne modern bir seyirci kitlesi tarafından hiç yadırganmadan izlenmektedir. Aynı şekilde daha önceden hiç tanımadığı bir erkek karşısına yarı çıplak çıkıp onunla en özel duygularını paylaşan diğer genç kadın da izleyici tarafından hiç yadırganmamaktadır. Bize göre bunun nedeni tüm kahramanların hepsinin dürüst olmasıdır. İçlerindeki her şeyi çok yalın bir şekilde söyleyebilme ve izleyiciye geçirebilme yetenekleridir.

Le Genou de Claire (Claire'in dizi). 1970 yılında çekilen bu filmde erkek kahraman göl kenarındaki evini satışa çıkartmak amacıyla Annecy'ye gelir. Orada eski bir kadın arkadaşına **rastlar**. Kadın yazardır, ancak o sırada konu sıkıntısı çekmektedir. Kendisiyle flört etmek isteyen kahramanımıza kaldığı evin kızlarını, özellikle de küçüğü baştan çıkartma görevi verir. Böylelikle her gün adım adım kahramanın ağzından alacağı bilgilerle ilginç bir öykü oluşturabileceğine inanmaktadır. Kahramanımız birçok kez ayrılıp yeniden bir araya geldiği ve artık kendisiyle evlenmeyi düşündüğü bir sevgilisi/nişanlısı olmasına rağmen orada kaldığı süre içinde onunla bu oyunu oynamayı kabul eder. Genç kızı bir bakıma hem baştan çıkartır hem de çıkartamaz. O arada genç kızın ablasıyla (Claire'le) bir gün beklenmedik bir şekilde baş başa kalır ve sevgilisi hakkında onu uyarmaya çalışır ve o sırada uzun bir süre genç kız tepki vermeden kendisini teselli etmeye çalışan erkeğin dizini okşamasına izin verir. Burada da erkek kahraman hem eski kadın arkadaşı hem de genç kızları arzular gibi davranır hatta başarısız da olsa (ki, bu kısmen bilinçli bir başarısızlığa benzemektedir) baştan çıkartma girişiminde bulunur, ancak sonunda birbirlerini özgür bıraktıklarını söylediği sevgilisine kavuşmak düşüncesiyle oradan ayrılır. Bu filmde de asıl ilgi çeken şey bir öyküden çok kişilerin birbirlerine söyledikleri sözlerdir. Çünkü bu kişilerin başına geldiği söylenecek önemli bir şeyler ya da olaylar yoktur. Her şey gündelik yaşamın can sıkıcı tek düzeliği içinde olup bitmektedir. Kahramanlar sanki filmdeki tek etkileyici şey olan göl ve dağ manzaralarıyla örtüşen sözcükler sarf etmektedirler. Başka bir deyişle yaşamlarına renk katmaya çalışmaktadırlar. Dolayısıyla bu film bir anlamda diyaloglar aracılığıyla ilerleyen bir yapıya sahiptir. Burada hemen tüm kişilikler ahlaki değer yargılarını karşı cinsle kurar gibi yaptığı ilişki sürecinde sınamakta ve sonuçta herkes bir bakıma doğru olanı yapmaktadır. Kahramanımız Claire'le tesadüf eseri birkaç saat birlikte zaman geçirir. Hemen tüm kişilikler iradelerini zorlar ya da ötekini iradesini zorlamaya iter. Bu filmde sanki Pascal'ın akıl, irade ve bilinç konusunda söylediklerinin bir yansıması vardır. Kahramanlar akılcı dav-

ranışlar sergilemek yerine irade ve bilinç ürünü konuşmalar yapmakta, bunlara uygun davranışlar sergilemektedirler. Rohmer, her zamanki gibi burada da kahramanlarını yargılamaktan kaçınmakta ve bu işi izleyicisine bırakmaktadır. Onun bu yargılama sürecinden neden kaçındığını *ManuitchezMaud* adlı filmi incelerken yeterince gösterdiğimiz için burada tekrarlamaya gerek görmüyoruz.

L'Amourl'après-midi, 1972 (Öğleden sonra aşk). “Ahlaki Masalların” sonuncusu olan bu filmde Rohmer diğer filmlerinden farklı olarak ilk kez evli bir erkeği başkahraman olarak seçer. Eşiyle iyi anlaşılan, maddi bir sıkıntısı olmayan, bir çocuklu ve otuzlu yaşlarda bir adam her gün işe gidip gelirken kitap okuyarak içinde bulunduğu ortamdan uzaklaşıp, düş kurmaya çalışır. İş ortağı ve sekreterleriyle de iyi anlaşılan bu adamı bir gün kendisiyle aynı yaşlarda, eskiden tanıdığı güzel bir kadın ziyaret eder. Önce ona karşı olumsuz duygu ve düşüncelere sahip olan kahramanımız gündelik yaşamın da sıkıcılığından kaçmak ve adrenalini yükseltmek amacıyla bu görüşmeleri sürdürmek ister. Ancak bu eski tanıdığın kendisinden bir çocuk sahibi olmak istediğini söylemesi ve bunun için elinden gelen her şeyi yapması sonucunda tamamen baştan çıkmaya ramak kala onu sevmediğini anlayıp sevdiği eşine geri döner. Burada da bir öyküden çok kişilikler üzerinden sürdürülen ilginç diyaloglar vardır. Evli bir erkeğin bürosuna sık sık genç ve güzel bir kadının gelip onu ziyaret etmesi o işyerinde çalışanlar tarafından kınanmamakta hatta ilişki süreci ilgiyle uzaktan izlenmektedir. Çevre böyle düşünürken erkek kahramanımız kendi iradesini sınamakta ve bu arada canı pek sıkılmamaktadır. Bütün bu işlerin çoğu öğleden sonraları olmaktadır. Zira hem evli hem de çalışan ve öğleden sonraları Paris’in kış atmosferinde canları fena halde sıkılan belli bir yaşam standardına sahip erkekler sanki bu türden zararsız oyunları oynamak zorunda gibidirler (Godard, Truffaut ve diğerleri bu temayı işleyen çok sayıda film yapmışlardır). Çünkü kendi iradelerini sınadıkları bu oyun aracılığıyla eşlerini, ailelerini gerçekten sevip sevmediklerini anlamaktadırlar. Burada da irade ve bilinç ön plandadır. Kararsızlık anları, sürekli ve ani karar değiştirmeler filmin izlenmesini sağlayan ana unsurlara dönüşmektedirler. Burada izleyici açısından ön plana geçen şey kahramanın kadın arkadaşıyla kuracağı ilişkiden çok bu ilişkinin gerçekleşmesi ya da gerçekleşmemesi yönünde kendince ne tür mazeretler (vicdani sorgulama) uyduracağına tanık olabilmektir. Rohmer burada en çok sevdiği yönetmenlerden biri olduğunu söylediği Hitchcock’un her filminde Hristiyan ahlakıyla ilgili olarak izleyiciyi sorguya çekmesi ve kendi yanıtını üretmeye itmesi gibi izleyicisini gündelik yaşamın insanları karşı karşıya bıraktığı değişik ahlaki sorulara yanıt üretmeye itmektedir.

Yönetmenin bu filmleri birer ahlaki masal olarak nitelendirmesi sorgula-

nan ya da irdelenen konu, kavram ya da temaların hafife alınmasına mı yoksa daha bir etkileyici olmasına mı yol açtığı sorusu kime sorulabilir? Eğer böyle bir soru Rohmer filmlerini düzenli bir şekilde izleyen ve ondan vazgeçmeyen belli sayıdaki seyirci kitlesine sorulacak olursa yanıt büyük bir olasılıkla etkilediği için olacaktır. Ancak büyük kitlelerin yönetmenle böyle bir oyun oynamaması onların bu sürecin dışında kaldıkları ve gündelik yaşamda her gün benzer soru ve sorunlarla karşı karşıya kalmadıkları anlamına gelebilir mi? Kesinlikle gelmez. Burada Rohmer'in üç, dört istisna hariç neredeyse tüm filmlerinde yalnızca Fransız kökenli, belli bir Fransız düşünce yapısı ya da zihniyete sahip kahramanlar seçmesi onları çok daha iyi ve yakından tanımasından kaynaklanabilir. İnsan en iyi bildiği şeyleri anlatır. Burada farklı olan klasik bir anlatım biçiminin dışına çıkılarak anlatılan Fransız yaşam biçimidir. Belki de Yeni Dalga yönetmenleri arasında Fransız kültürünü en iyi şekilde yansıtan isim olmasının nedeni budur. Farklı bir şekilde anlatmasıysa aslında kendi zihnindekileri izleyiciye tam olarak yansıtmaya kaygısından kaynaklanmaktadır. Genellikle tanınmamış oyuncularla çalışması seyircinin dikkatini oyunculardan çok diyaloglara çekmeyi hedeflemektedir. Örneğin, oyuncularının yazdığı metinleri çok iyi telaffuz etmelerini istediğini söylemektedir. Kendi söylediklerinden yola çıktığımızda bu filmler sanki işit-görsel bir romanı andırmaktadırlar. Beyaz perde üzerindeki kahramanlar düşünce ve duygu alışverişinde bulunmakta, sanki roman okuyucusunun yerine canlandırdıkları kişiliğin söyleyeceği sözleri hem söylemekte hem de nasıl okunması gerektiğini göstermektedirler. Ancak olay bu kadar basit değildir, zira Rohmer'in sineması edebi olduğu kadar görsel bir sinemadır. Örneğin, pek çok filminin ilk bölümünde ya da filmlerin çeşitli yerlerinde diyaloglara hiç yer verilmeden pek çok şey gösterilmekte/anlatılmaktadır. Ayrıca sözler ve görüntüler arasında da zaman zaman çok ilginç ilişkiler ya da bağlantılar kurulmaktadır. Örneğin, *Aslan Burcu*'nda dakikalarca hiç konuşmadan Paris sokaklarında dolaşan, ayakkabısı parçalanan, başkasının yiyeceğini aşırıya çalışan kahramanı izleriz. *Kolleksiyoncukız*'da birinci tekil şahıs Off sesle konuşan kahraman söyledikleriyle uyumlu ya da kimi zaman tam tersi bakışlar, davranışlar sergilemektedir. Hatta sözlü olarak bir şey söyleyen kahraman ardından görsel olarak söylediğinin tam tersi bir şekilde davranabilmektedir. Rohmer gerçekten de özgün filmler üreten bir yönetmendir. Kahramanları genç kız hatta çocuk denecek yaşta bile görünseler son derece olgun bir şekilde davranabilmekte ve neredeyse en gerçekçi düşünceleri onlar dillendirmektedirler. Hemen hepsi olgun denilebilecek bu insanların dünyaya, yaşama, çevrelerine ve kendilerine belli bir bakış açıları olup filmlerin ana motoru bir bakıma bu düşünce yapısıdır. Her şey orada başlamakta ve orada bitmektedir.

Sonuç olarak gerçekleştirdiği "Ahlaki Masalların" edebiyat alanındaki an-

lamına, yani toplumsal örf, adetler ve karakterlerin ahlaki açıdan ele alınarak kullanılıp kullanılmadığı sorusuna Rohmer bu filmlerde oluşturduğu karakterlerin içinde bulundukları ruhsal durumu göstermeye çalıştığını, başka bir deyişle bu filmlerdeki kişiliklerin kendi düşünce ve düşünce yapılarını çözümlemeyi seven insanlar oldukları yanıtını vermektedir. Böyle bir açıklama görüldüğü gibi doğru yanlış, iyi kötü gibi bir ayırmamayı içermemektedir. İnsanları iyi ya da kötü, ahlaklı ya da ahlaksız olarak tanımlamanın güçlüklerinden, yaşamın karmaşıklığından söz eden Rohmer filmleriyle belki de örf, adet, ahlak, karakter gibi kavramların gözden geçirilmesini beklemektedir.

Belli bir gerçekliğe sahip zaman ve mekan (XX. Yüzyıl ikinci yarısından sonra Fransa) içine yerleştirip, özgün bir zaman ve mekan (filmlerindeki) şeklinde sunduğu gerçekliği “Ahlaki Masallarında” tasarladığı kahramanlar aracılığıyla sorgulayan Rohmer bir yönetmen olarak insanı, içinde yaşadığı gerçekliği ve dünyayı bir bütün olarak ele alıp işlemiş örnek auteur-yönetmenlerden biridir.

İzmir Eylül 2013

Kaynakça

- Bronowski J., Mazlisch B., *Leonardo'dan Hegel'e Batı Düşünce Tarihi*, Say Yayınları, Çeviri: Elvan Özkavruk Adanır, İstanbul, 2012.
- ManuitchezMaud*, l' Avant-Scène no 98, Aralık 1969, Paris, 1969.
- Erudit.org “EntretienavecEricRohmer”, JacquesKermabon, 24 Images, no 71, 1994, s.37.
- Senses of cinema, “EntretienavecEricRohmer”, AurélienFerenzi, Eylül 2001.
- LesInRocks, (11.01.2010) “RencontreavecEricRohmer” publié en 1996.
- Le MondedesLivres (17.05.2007- 13.01.2010) “EricRohmer: *Je voulaistrouver un style moderne*” SamuelBlumenfeld.
- Cinéchronique.com-Hatier, “EricRohmer: Uneleçon de cinéma”, ClémentineGallot, 31.03.2004

İKİ SİNEMA FİLMİNİ FELSEFEYLE ANLAMLANDIRMAK ÜZERİNE BİR DENEME

Prof. Dr. İsmail H. DEMİRDÖVEN*

Özet

Felsefe, ana malzemesi dil olan insan etkinliklerinden birisidir. Dil ise dar anlamıyla sadece yazı ve konuşma dili olarak anlaşılmamalıdır. Dilin geniş anlamıyla gösterge olarak anlaşılması, dil kullanan etkinliklere (bu arada felsefeye de) yeni olanaklar açar, onları zenginleştirir. Başka bir deyişle, gösterge olarak dil, sanat yapıtlarını, dilin alfabesi bilindiğinde okunabilir metinlere dönüştürür.

Bir sinema filmini felsefeyle anlamlandırmak, bir kavramı/bazı kavramları sinema dilinin eline terk etmekle başlar. Şayet sinema dili o kavramla kendine özgü bir anlam bağlamı oluşturabiliyor, kurabiliyorsa (ki bu bir yaratıcılık olur); o zaman sinema ürünü olarak bir film, o kavramın eşliğinde bir metin gibi okunabilir. Söz konusu anlam bağlamının kurulabilmesinde de insana ve insanın dünyasına ilişkin kavramların öne çıktıkları söylenebilir.

Bu yazıda bir kavramın eşliğinde, sinema dili ile bir anlam bağlamı kurulduğunu düşündüğümüz iki film ele alınacaktır. Bunlardan birisi, dünyanın “en iyi” on filmi arasında gösterilen, Orson Welles’in “Yurttaş Kane”i, diğeri ise Andrei Zvyagintsev’in “Dönüş” filmidir.

Anahtar sözcükler: Sanat, Felsefe, Sinema, Film, Anlamlandırmak

Abstract

Philosophy is a human activity the main tool of which is language. And language should not be understood only as writing and speaking language in its narrow sense. Understanding language in a broader sense as sign would open new doors for activities using language (including philosophy) and make them richer. In other words, language as an sign turns work of art into readable texts.

Philosophy through cinema language, on the other hand, starts with leaving certain concepts to the hands of cinema language. If the cinema language can establish properly meaning context with that concept (which would be creativeness); then film as a cinema product can be read as a text with that concept. It can be argued that concepts related to human and human world are more significant in establishing that meaning context.

* Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü.

In this article a meaning context of two films that we think is built by cinema language will be analyzed together with a concept. One of them is the “Citizen Kane” by Orson Welles which is one of the ten best movies in the world. Second is the “the return” by Andrei Zvyagintsev.

Key words: Art, Philosophy, Cinema, Film, Making a sense

Felsefe ve Sinema Dili

Felsefenin onlarsız olamadığı iki “dostu” vardır: Sanat ve Bilim. Zaman zaman aralarında birbirlerini çekememezlikler, sürtüşmeler olsa da, her biri kimi zaman kendisini ön planda gösterme ve hatta biri diğerini yok sayma çabasına girse de Felsefe, Sanat ve Bilim symbiotik anlamda bir dostluğu yaşarlar. Bu dostluk, her üçünün de varlık nedenidir denebilir. Ancak gene de kimileri bilimi, kimileri de sanatı felsefeye “daha yakın” görürler. İnsanın bu üç etkinlik alanına felsefe ve sanat ilişkileri açısından bakıldığında, sanatın hemen her türüyle, felsefe için (“felsefe yapma” için) son derece zengin bir kaynak oluşturduğu görülür. Bunun tersi de doğrudur. Yani sanat için (“sanat yapma” için) felsefe de aynı durumdadır.

Bu yazıda daha çok felsefenin, sanatın malzemesini kullanarak nasıl yapıldığına/yapılabileceğine, sanatın da felsefeyi kullandığında ne gibi ürünler ortaya koyabileceğine ilişkin bazı düşünceler dile getirilmekte, bu yapılırken sinema sanatından örnek verilmektedir. Böylece “felsefe yapma” olanaklarının genişlediği ve klasik anlamda “felsefe yapma” anlayışının (yazı diliyle felsefe yapma anlayışının) yanında, sanatın çeşitli türlerinin kendilerine özgü dilleri ve olanakları kullanılarak da (görsel) felsefe yapılabileceği düşüncesi temellendirilmektedir.

Burada sinemanın, felsefe yapmada; felsefenin de bir sinema filmi yapmada bir araç olarak görüldüğü, yukarıda sözü edilen symbiotik ilişkinin böyle olduğu söylenebilir. Şunu ayırmak gerekir ki, burada yapılan sinema(nın) felsefesi değil, olsa olsa bir film felsefesidir. Sinema felsefesi dendiği zaman sinemanın bir sanat olarak neliği (mahiyeti) üzerine, sinemanın insanın dünyası için önemi ve açtığı olanaklar, insanın dünyasında yaptığı değişiklikler üzerine yanıtlanması gereken sorular söz konusu olabilir. Ancak buradaki felsefe, bütünüyle filmle (bir filmle) ilgilidir. Acaba bir film, yazılı bir felsefî metin gibi, kabul edilip nasıl okunabilir?

Bir sinema filmini felsefeyle anlamlandırmak demek, aslında sinema dili ile felsefe yapmak demektir. Dilin sadece yazı ve konuşma dili olarak değil de, geniş anlamda gösterge(ler) olarak anlaşılması, ana malzemeleri dil olan etkinliklere (bu arada felsefeye de) yeni olanaklar açmakta, onları zenginleştirmektedir. Başka bir deyişle, gösterge olarak dil, sanat yapıtlarının büyük ölçüde okunabilir metinler olmasını sağlar. Ama nasıl ?..

Bu soru ilkin, “felsefe yapma”nın genel bir prototipinin ya da genel bir şemasının olup olamayacağı sorusunun yanıtlanması gerektirir. Soruya, “felsefe yapma”dan, kavram yapma ya da kavram kurma işi anlaşılırsa bir yanıt verilebilir ve “felsefe yapma” için genel bir şema çıkarılabilir. Kavram yapmanın ise nesnel ve öznel olarak nitelenebilecek, birbirleriyle bağlantılı bir temeli vardır.

Şayet kavramlar “varolanlara, onları bilme ve anlama amacıyla insan tarafından çizilen çerçeveler” ise, o zaman varolanlar alanı kavramların nesnel temelidir. Varolanlar ise felsefede, “Dış Dünyada ya da kendi başına” varolanlar ile “Düşüncede ya da zihinde” varolanlar olmak üzere genel olarak ikili bir ayırım içinde görülmüşlerdir. Bütün kavramlarımızın varlık mekânı düşünce-miz ya da zihnimizdir (Çotuksöken, 1991). Böylece kavramların yapıcısı olarak kişi, onların öznel temelini oluşturur. Kişi aynı zamanda adına “gerçeklik” alanı da denilen dış dünyada varolanlar olarak nesneler, durumlar ve ilişkiler alanında yaşayan ve onların da bir parçası olan bir varlıktır. Bu alanın özelliği, insan da içinde olmak üzere sürekli değişim içinde bulunan varlıkların alanı olmasıdır.

İşte kavram üretme, ya da oluşturma, kişinin bu değişim içinde bağlantılar kurmasını bir önkoşul olarak gerektirir. Çünkü daha önce, varolan bir şeyle ilgili olarak oluşturulmuş bir kavram, o varolan şeyin bir biçimde değişmesi dolayısıyla onu bize anlatamaz, açıklayamaz olur. Bağlantılar kurma, bütünüyle kişide gerçekleşebilen bir etkinliktir. Ancak kişinin, değişimlere paralel olarak ortaya çıkan oluşumları ve sorunları (doğru) görmesi, oluşturulacak kavramın anlam bağlamı bakımından ‘boş’ bir kavram olmaması için önemlidir.

Bir örnek : “Cep telefonu”nun insanlar arasındaki iletişimi son derece kolaylaştırmış olan bir teknoloji ürünü olduğunu biliyoruz. “Cep Telefonu” için acaba böyle bir görünüş bilgisinin yeterli olduğu söylenebilir mi? Çünkü insanın dünyasına katılan varlıklar bu dünyada çok çeşitli anlam bağamlarına girebilecek (insan tarafından bu bağamlara sokulabilecek) olanakları taşımaktadırlar. Örneğin, “Cep Telefonu”nun toplumumuzda, ana-babaların çocuklarını, sevgi-lerin birbirlerini kontrol etmek için kullandıkları bir “kontrol cihazı” olduğunu da biliyor muyuz? İşte, kişinin, gerçeklikte olup bitenlerle ilgili bir sorun görmesi ve bunu bir anlam bağlamına sokması/sokabilmesi o kavramı bir bakıma yeniden üretmek, yani pek kolayca herkes tarafından görülebileceği söylenemeyecek olan bir gerçekliği dile getirmek (kurmak) anlamına gelmektedir.

M.Heidegger’in “Messkirch” konuşmasında açık şekilde belirttiği “Yur- dunda ya da kendi evinde olmamak” kavramı, onun doğrudan doğruya “Tekno- loji” kavramıyla ve “Teknoloji felsefesi”yle ilgisinde, insanın tek başınalığı ve yalnızlığı ile bağlantılı bir anlam bağlamı oluşturur. Bu örnekler aynı zamanda “felsefe yapma”nın genel şemasıyla ilgili örnekler olarak da verilebilir.

Sinemaya gelince, kendine özgü bir dil olarak sinema diliyle felsefe yapmak, en başta belirli bir anlam bağlamını (örneğin “Cep telefonu”nun yüklendiği bir anlam bağlamını) sinema dilinin eline vererek, böyle bir dilin, deyim yerindeyse onunla “oyunarak” o dilde özel türde (görsel) bir anlam bağlamı oluşturması demektir. Sinema dili ve olanakları düşünüldüğünde, söz konusu görsel anlam bağlamının ne kadar çeşitli olabileceğini tahmin etmek zor değildir. İşte böylece bir sinema yapıtı (filmi) o anlam bağlamının, yani yeniden yapılmış ya da kurulmuş olan kavramın(=yeniden üretilmiş ya da yeniden canlandırılmış/yeniden kurgulanmış biçimi) eşliğinde okunabilir olur. Cep telefonunun, insanın bu dünyada tek başına oluşuyla ya da yalnızlığıyla ilgisini kuracak/kurabilecek bir senaryo son derece ilginç olabilir...

Bilindiği gibi, sinema dilinin, ışık, hareket, gerçeklik izlenimi, birleştirme, çerçeveleme, kamera... vb. bazı temel özellikleri ile ses ve görüntü gibi anlatım öğelerinden söz edilir (Monaco, 2001). Bütün bunlar sinema dilinin alfabesiyle ilgilidir ve bu alfabe sinema okullarında ayrıntısıyla öğretilir. Bir dilde ürün(ler) ortaya koymak bir önkoşul olarak o dilin alfabesini bilmekle olanaklıdır. Ancak nasıl ki, okuma-yazmayı bilmek bir yazın yapıtı ortaya koymaya yetmiyorsa, bunun gibi, sinema dilinin alfabesini bilmek de bir film yapmak için gerekli ama yeterli olmayan bir koşuldur.

Bir sinema filminin, görsel bir anlam bağlamının kurulmasıyla (=oluşturulmasıyla) varlık kazandığı söylenebilir. Buna görüntünün kurulması (=oluşturulması) da denebilir ve görsel anlam bağlamının ya da görüntünün kurulmasıyla, ancak o zaman sinema sanatının okunabilecek bir ürününden söz edilebilir. Şöyle denebilir: Sinema dili, biçim verilmiş (kendilerine kişilik kazandırılmış) görüntülerin belli bir düzende ve belli sürelerle birleştirilmesiyle (kurulmasıyla)=(kurgulanmasıyla), ancak okunabilir olur. Böylece belki üst-kişilik denebilecek, kendinde bir bütünlüğü ve karakteri taşıyan kendine özgü bir gerçeklik (bir film) ortaya çıkar, varolur. Rudolf Arnheim, bizim anlam bağlamının görsel olarak kurulması dediğimiz şeye “Görsel Düşünme” der ve kurmanın/kurgulamanın iç mekanizmasını ayrıntılı bir biçimde açıklar (Arnheim, 2007).

Kuşkusuz ki sinema bir “ekip işi”dir. Ama bu ekibi yönlendirip yöneten kişi yönetmendir. “Felsefe yapma”da olduğu gibi, sinema sanatında da görsel anlam bağlamının kurulmasında (bir bakıma da yaratılmasında) kişinin yönetmen olarak merkezi bir konumda bulunduğunu biliyoruz. İmdi, burada sinema dili aslında karşımıza somut olarak bu dili okunabilir kılan yönetmenin dili olarak çıkmaktadır. Bu dil zaman içinde belirli bir üslup kazandığında, artık o, her görüldüğü yerde tanınan bir kimlik kazanmış olur.

“Filozofların yönetici, yöneticilerin filozof” olması gerekliliği, Platon’un temellendirdiği yaygın düşüncelerden birisidir. Bunun gibi, bu söylediklerimizle

ilgisinde sinema yönetmenlerinin felsefeci, felsefecilerin de sinema yönetmeni olmaları gerektiği gibi bir sonuç çıkarılamasa da; sinema yönetmenlerinin, görsel anlam bağlamı oluşturabilmeleri açısından yeterince felsefe bilmeleri gerektiği söylenebilir. “Felsefe” sözcüğü gözümüzü korkutmamalıdır. Bu çerçevede felsefe, çok somut anlamda, yönetmenin araştırmacı, irdeleyici ve eleştirici, varolanlar arasındaki ince bağlantıları görebilen bütüncül bir bakışa ve böyle bir zihinsel özelliğe sahip olması gerektiğini dile getirir.

Burada, bir kavramın eşliğinde sinema dili ile görsel anlam bağlamları kurulmuş ve okunabilir kılınmış filimler olarak, Orson Welles’in “Yurttaş Kane (Citizen Kane)” filmi ile Andrei Zvyagintsev’in “Dönüş (Return)” filimleri üzerinde durulacaktır.

“Yurttaş Kane”



Bir pansiyon müşterisinin, rezervinin tükendiğini sanarak bıraktığı maden, fakir bir aileyi ansızın büyük bir servete kavuşturur. Charles Foster Kane, ailesinin sahip olduğu madenin işletmesinin ve hisselerinin bir kısmının bir şirkete devredilmesi ve bu şirketin onun eğitimini de üstlenmesiyle küçük yaşta, bir kış günü, kızak kayarken kendi isteği dışında, ama “onun iyiliği için”, ana babasının rızasıyla evinden kopararak (?) büyük kente eğitim için götürülür. Bu olay Kane’nin bütün yaşamını etkileyecektir. Kane büyük bir maddi güce, nüfuza sahip olacak ama her zaman bir şeyin eksikliğini duyacaktır. Çocukluğunun kaygısız, sevinçli günlerini, yakınlarının sevgisini, aşkı, mutluluğu hiçbir vakit elde edemeyecektir. Bu da Kane’i büsbütün hırçınlaştıracak ve bencilleştirecektir. Hiçbir insancıl değere bağlanamayacak, eksikliğini duyduğu her şeyi

elindeki maddi güçle sağlayabileceğini düşünecek, bunun için de olmayacak işlere girişecektir. Yaşamda böyle bir yolun çıkmazlığını göremeyen Kane, her şeyi parayla satın alabileceği, her şeyi para gücüyle yapabileceği düşüncesine ve ölçsüzlüklerle sürüklenecektir. Yeteneksiz metresini para gücüyle sanatçı yapma çabası, para gücüyle politikacı olma girişimi sonuçsuz kalacak, zamanla bütün tanıdıkları ve dostları tarafından yalnızlığa terk edilecektir. Kendisini uyrukları tarafından terk edilmiş hükümdar gibi hissedecek, görkemli şatosuna çekilerek ömrünün son yirmi yılını ikinci karısıyla birlikte bu şatoda geçirecektir.

Charles Foster Kane; oradan geçmenin yasak (“No Trespassing”) olduğunu, filimin başında ve sonunda, kameranın şatoyu çevreleyen tel örgülerin üzerindeki böyle bir tabelaya yönelmesiyle görüp anladığımız ve adı “Xanadu” olan şatosunda ölürken; sallandığında içinde kar yağıyor görüntüsü veren cam küre elinden düşüp kırılır ve son nefesinde de bir sözcük dökülür ağızdan : Rosebud. Bu sözcüğü o sırada odada olan hizmetkârlardan birisi duyar.

Haber filmi yapan bir kuruluş, yakınlarda ölen ünlü basın kralı Kane’in yaşamından parçaların yer aldığı derleme bir film yapmıştır. Ancak bu filmde bir eksiklik olduğu fark edilmektedir. Film, Kane’in yaşamında yaptıklarını anlatmakta, ancak bunları neden yaptığı ile ilgili bir bilgiye ya da yoruma yer veremezken, Kane’in ölürken mırıldandığı “Rosebud” sözcüğünün anlamını ve ne olduğunu da kimse bilememektedir. Bu sözcüğün belki de Kane’in bütün davranışlarının anahtarı olabileceğini düşünen filmcilerden birisi bunu aydınlatmakla görevlendirilir. Bütün film bu sözcüğün ne anlama geldiğinin araştırılması üzerine kuruludur. Bu amaçla filmci, Kane’i tanıyanlarla tek tek konuşur. Böylece film bir “puzzle (oymalı bilmece)” havasına bürünür. Bu bakımdan, Kane’in ikinci karısı Susan’ın filimin sonlarına doğru “Xanadu”nun sessiz salonlarında can sıkıntısını oymalı bilmecelerle gidermeye çalışması, bir bakıma filme sembolik bir anlam da kazandırır. “Rosebud” bir oymalı bilmecenin eksik olan parçası gibidir. Yerine konabilse, Kane’in yaşamı sanki bütünüyle anlaşılabilir. Filmci bütün araştırmalarına rağmen bu sözcüğün ne anlama geldiğini bulamaz ve bu parçayı yerine koyamaz. Ancak Welles filmin sonunda “Rosebud”ın ne olduğunu izleyiciye gösterir.

Kane’in ölümü üzerine, şatodaki paha biçilmez yüzlerce eşya tasfiye edilmekte, değersiz eşyalar da bir fırında yakılmaktadır. Kamera fırına yaklaşır: Fırına atılan bu değersiz eşyalardan birisi, Kane’in çocukluğunda, bir kış günü evinden koparılacak eğitim için büyük kente götürüldüğü gün kaydığı kızaktır. Üzerinde “Rosebud” yazısını okuruz. Kamera dış mekâna, filmin başında olduğu gibi, şatoyu çevreleyen tel örgüye ve orada asılı duran “No Trespassing” yazısına kayar, estetik bir şekilde sona erer.

“Yurttaş Kane”i anlamlandırmak

“Yurttaş Kane”, sinema dili ve teknikleri açısından, örneğin kamera kullanımı ve mekânları veriş açılarından o güne dek alışılmışın dışında oluşuyla, ayrıca oyuncularının tanınmış sinema oyuncuları olmayışıyla ve sinematografik açıdan daha başka özellikleriyle de dikkatleri üzerine çekmiştir (Welles, 1965 ve Mulvey, 2000).

Bunun dışında, “Yurttaş Kane”in bir kavramın eşliğinde okunabilirliği, filmin bir kavramla temellendirilebilirliği, ya da kavramın böyle bir filmle temellendirilebilirliği üzerinde daha az durulmuştur (Perkins, 1972). Filmin merkezine konularak bir anlam bağlamı oluşturulabilecek kavramlardan birisi, “insanın kendini saklaması” olarak dile getirilebilecek kavramdır. Bazı felsefeciler bunu insana özgü bir “fenomen” olarak, yani insan denen varlığa ilişkin ve onu karakterize eden bir özellik olarak görürler. Bu da insanın bu dünyada somut anlamda bir kişi olarak varolmasıyla, kişi olarak yaşıyor olmasıyla ilişkilendirilebilir. İnsanlar kendilerini birbirlerinden (hatta kimi zaman kendilerinden) çok çeşitli biçimlerde saklayabilmektedirler. “Yurttaş Kane”, bu “saklama”nın son derece özelleşmiş bir biçimini bize vermektedir.

İşte insanın bu özelliğine dikkatleri çeken filozoflardan birisi Arthur Schopenhauer’dır. Öyle ki, Schopenhauer’ın düşüncelerinin, patoloji açısından günümüzde Psikoanalize bir yol açtığı ve Varoluşçuluk akımını da etkilediği bilinmektedir. Ona göre :

İnsan türünün her ‘tekini’ ayrı ayrı tanımak gerekir. İnsanda akıl ile birlikte kendisini saklama ortaya çıkmaktadır. Oysa hayvan, duygularını ve içinde bulunduğu durumu işaretlerle, seslerle bildirir. İnsan başkalarına dili ile düşündüklerini bildirir ya da dili ile düşündüklerini saklar. Böylece insan, kendini araştırmayacak bir şekilde gizleyip saklayabilir ve kendi sırlarını mezara birlikte götürebilir (Mengüşoğlu, 1983).

İnsanların niyetleri, onların yapıp etmelerinden anlaşılabilirse de, bu yapıp etmelerin özü, asıl nedeni yine de kapalı kalmaktadır. İnsanda sadece kendisine ait olan, herkesçe bilinmeyen, son derece gizli ve derin olduğu söylenebilecek bir alan (bir yer) vardır ki, bu alanı insan, Schopenhauer’ın dediği gibi, birlikte mezara götürebilir. Bu alan, kimsenin giremeyeceği bir yer (“Xanadu”), kimsenin bilemeyeceği bir nesne (“Rosebud”) olabilir.

A.Schopenhauer’a göre burada ancak sevginin bir ayrıcalığından söz etmek olanaklıdır. Bu alana yaşamda ancak sevgi ışık tutabilir. Bu alanın derinliklerine inebilmek ancak seven kimseye mahsustur. Birbirini seven kişiler ve dostlar birbirlerinin hiçbir çıkara dayanmayan o alanına ancak bu sevgiyle girebilir ve birbirlerini karşılıklı olarak anlayabilir. (Kuçuradi, 2006). Kane, yaşamı bo-

yunca acaba böyle birini mi arayıp durdu, zaman zaman da bulduğunu sandı ?..

Sözünü etmiş olduğumuz alanın ya da yerin yapısı kişiden kişiye değişiklikler gösterir. Temelini insanın “biyopsişik” varlık yapısında bulan bu değişiklikler kişinin tekliğini, biricikliğini oluşturur. İşte sonuna kadar anlaşılıp açıklanamayan ve son derece öznel ve derin olan bu tekliktir. Günümüzde kişiyi biyopsişik varlık temelinde anlayıp açıklamaya kurulu olan psikoloji ve psikoanalitik yöntemlerin bu işi ancak bir ölçüye kadar başarabilmekte oldukları söylenebilir.

Kane’in yaşamı boyunca peşinden koştuğu, belki de parayı, zenginliği, ünü kendisi için istediği, ama hep hayal kırıklıklarıyla biten eylemleri, bize onun aradığı şeyin sevgi olduğunu mu göstermektedir ?.. “Rosebud” bir simge olarak böyle bir sevgiyi mi imliyor ?..

İnsanın kendisini saklayarak, olduğu gibi ortaya koymaması; onun kişi olarak derinliklerinde bilinmeyen gizemli bir yere ve dolayısıyla bir tekliğe sahip olması, kişinin bu dünyada yalnız olduğunu, bu yalnızlığın da kişinin bir başka özelliği olduğunu bize düşündürülecek niteliktedir. Psikoloji araştırmalarındaki güçlüğün kaynağının burada olduğu düşünülebilir. Psikolojinin bir bilim olarak araştırdığı ve anlamaya çalıştığı şey, insanların psişik dünyalarında ortak olan özelliklerdir. Ancak bu özelliklerin tek tek kişilerde ortaya çıkışı (tezâhürü) tekbiçimli (uniform) değildir. O zaman da böyle bir alanı anlayıp açıklamak bilime kapalı kalır.

Kişilerin tekliklerinin neliğini (mâhiyetini) ya da tekliklerindeki neliği ve bir anlamda da onların “mahremiyetini” taşıyan bu alana girebilen sanattır. Sanat, insanın tekliğini, derinliğinde bize gösterebilen bir insan etkinliği olarak karşımıza çıkar. Bir sanat olarak sinema sanatı da diğer sanat türlerine göre sahip olduğu olanakların büyük farklılığı ve çeşitliliği içinde bunu yapabilen, kendine özgü diliyle kişilerin bilinmeyen, kapalı dünyalarını hep yeniden ve yeniden kurarak o dünyaları insan için okunabilir ve üzerinde düşünülebilir kılan sanatların başında gelir.

Oluşturulabileceği bu biçimde gösterilebilen anlam bağlamı, aynı zamanda bir filmi felsefeyle anlamlandırmanın ne demek olduğunun bir anlatımı olmaktadır.

“Dönüş”



Andrei Zvyagintsev'in “Dönüş” filmi ana sahnelerine dayanılarak şöyle özetlenebilir : “Yeni yetmelik” çağında üç beş çocuk bir gölün kenarındaki atlama kulesinden göle atlayarak eğlenmektedirler. Çocuklardan ikisi kardeşler. Kardeşlerden küçük olanı kuleden göle atlayamadığı gibi aşağı da inememektedir. Çünkü çocukların aralarındaki anlaşmaya göre, göle atlamadan aşağıya inen “korkak” ve “domuz” sıfatlarını alacaktır. Eğlence sona erer ve diğer çocuklarla birlikte ağabey küçüğü kulenin tepesinde bırakarak giderler. Oğlunu kuleden indirmeye gelen anne ile oğlun birbirlerine sarılarak ağladıklarını görürüz.

Bu olayın ertesi günü, annenin çocuklara “baba” olarak tanıttığı bir yabancı çıkagelir. Çocuklar kapının eşiğinden bir süre bu yorgun yabancıya bakarlar. Küçük oğul babayı teşhis etmek için çatı katındaki eski tozlu sandığa koşup bir kitap (resimli bir İncil) çıkarır ve sayfalarının arasında saklı duran, bebekliğinden kalma aile fotoğrafını bularak “yabancı”nın baba olduğuna inanır.

Aile hep birlikte yemektedir. Baba oğullarına şarap sunarak ertesi gün bir-

likte bir yolculuğa çıkacaklarını söyler. Çocuklar bu yolculuğu merak ederken, küçük oğul yabancının babası olduğu konusunda hâlâ kuşkuludur.

Baba ve küçük oğul, arabada ağabeyi beklemektedirler. Kaldırımında güzel bir kadın yavaş adımlarla arabanın yanından geçer. Baba sol dikiz aynasından kadının kalçalarını takip etmekte, arka koltukta oturan küçük oğul ise iç aynadan babasının bakışlarını izlemektedir. Kadın biraz sonra dönüp adama baktığında birbirini izleyen üç çift gözün çerçevelendiği bir sahneyi buluruz karşımızda.

Çocuklar birlikte yolculuk için çok gönüllü olmasalar da babayla birlikte giderler. Yolculuk bir yere kadar arabayla, daha sonra da denizde sandalla devam eder. Çocuklar nereye gittiklerini ve babanın neyin peşinde olduğunu merak etmektedirler. Çok az konuşmanın olduğu yolculuğun, zamanla ve bu merak yoğunlaştıkça bir gerilim içinde geçtiği ve babaya karşı bir güvensizliğin oluştuğu görülür.

Sandalla ıssız bir adaya çıkılır. Babanın burada saklı olduğunu bildiği bir şeyin peşinde olduğu anlaşılmaktadır. Baba, yerinde bulduğu ve izleyicinin ne de çocukların ne olduğunu hiçbir zaman öğrenemeyecekleri şeyi sandala koyar. Bu arada gerilim iyice artmıştır. Baba elinde bir balta, küçük oğul da elinde bir bıçakla karşı karşıya gelirler. Kovalamaca, su çekildiğinden karada kalmış olan atlama kulesinin tepesine dek sürer. Küçük oğul aşağıda su olmasa da bu ahşap eski kuleden atlamaya kararlıyken baba kuleden aşağıya düşer ve ölür.

İki çocuk babanın cesedini geri götürmeye karar verirler. Ancak eski sandal, babanın içine bıraktığı o ne olduğu bilinmeyen yükü birlikte suya gömülürken küçük oğlun ardından “baba” diye bağırdığı duyulur.

“Dönüş”ü anlamlandırmak

“Dönüş” felsefi bir düzeyde ele alınacak olursa üzerinde genellikle durulan kavramın baba olduğu söylenebilir. Ancak film; kavramın, filimin sonunda küçük oğlun “baba” haykırışının dışında bütünüyle yoğun bir imgesel bağlam içinde düşünülebileceğini bize göstermektedir.² Bu nedenledir ki, filmi anlamlandırmaya çalışanlar “Baba” kavramını bir imge olarak öne çıkararak baba imgesi merkezli bir anlam bağlamı kurmuşlardır.

“... ‘baba’ annenin yatağında uyuyan yabancıdır. Baba hep yıllar sonra gelir; ama bir yere gitmiş olması gerekmez. Daima burnunuzun dibinde de olsa, tanımlı gereği baba, sonradan gelecek olandır” (Gümüşbaş 2005).

² İşte tam da bu noktada oğlun “baba” haykırışıyla kendisini gösteren babalık kavramının “babalık” gerçeğine uygun düştüğü söylenebilir. Babalık gerçeği kavramıyla babanın da tıpkı anne gibi içselleştirildiği, ondan farksız düşünüldüğü, böylece de bir anlık bile olsa, anne-baba-oğul üçlünün adına “aile” denen bir bütünlük olarak görüldüğü söylenebilir. Filmde oğlun tek “Baba” haykırışı aynı zamanda oğlun kendisinin babasının bir parçası da olduğunun dolaylı bir itirafıdır

En başta, “baba”nın bir yabancıyı imlemesi, onun, ilişkilere dıştan dahil olan ama böyle oluşuyla ilişkilerin kurucusu, başlatıcısı olduğu anlamına gelmektedir. Ana rahmi her erkeği kabul eder. Doğumdan sonra kurulacak olan “analık”, “babalık” ve “evlatlık” üçlüsünün ön koşuludur ana rahmine düşmek. Ama bunun için de adına “baba” denen dışarıdan bir “neden” bir “yabancı” gerekiyor. Bunun da felsefede, ilk neden anlamında “arkhé”yi çağrıştırdığı söylenebilir.

Öte yandan, resimli İncil’in arasında saklı duran aile fotoğrafının bulunduğu sayfada, İbrahim’in oğlu İshak’ı kurban etmek üzereyken gökten koçun indirilişi gösterilmektedir. Acaba baba, oğlunu kurban etmek üzere gelmiş olan mıdır?..

Baba oğulla olan ilişkisinde kendisini de bir bakıma vareder. Oğlundan sonra doğar. Ama anne oğuldan önce de sonra da vardır. Oğul annenin içinde büyüdüğü halde babanın dışındadır. Annelik bir gerçekliktir. Babalık ise rastlantısallık. Annenin anne olmaklığı bakımından tanıklığa ihtiyaç yoktur. Babanın babalığı içinse annenin tanıklığı bile kuşkuludur. Burada babalığın trajedisıyla karşılaşıldığı söylenebilir: Babanın oğluyla olan biyolojik bağı ikincildir. Baba babalık sıfatını kendi yaratmak ve toplumsal olarak onaylatmak zorundadır.

Kaynakça

- Arnheim, Rudolf. (2007). “Görsel Düşünme”, çev: R.Öğdül, İstanbul : Metis yayınları.
- Aruoba, Oruç. (1979). “Nesnenin Bağlantısallığı (Hume,Kant Wittgenstein) Üzerine Bir Çalışma”, Hacettepe Üniversitesi : Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- _____ (1992). “Yürüme”, İstanbul : Metis Yayınları.
- Berger, John. (1995). “Görme Biçimleri”, çev: Yurdanur Salman, İstanbul : Metis yayınları.
- Braudy, Leo. (1976) “The World in a Frame”, NY: Anchor.
- Çotuksöken, Betül. (1991). “Felsefi Söylem Nedir ?”, Ara Yayıncılık, İstanbul .
- _____ (2002). “Felsefe: Özne-Söylem”, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Demirdöven, İsmail H. (2006) “Sanat ve Simge (Edebiyat,Resim,Heykel ve Sinema Alanlarından Örnekler)”, H.Ü. GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ 8.ULUSAL SANAT SEMPOZYUMU KİTABI içinde, Ankara.
- Giannetti, Louis. (1990). “Understanding Movies”, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall
- Gümüşbaş, Barış. (2005). “Andrei Zvyagintsev’in ‘Dönüş’ Filmi Üzerine Notlar”, EVRENSEL KÜLTÜR.
- Kuçuradi, İoanna. (1979). “Simgesel Anlatışa Yaklaşma”, SANATA FELSEFEYLE BAKMAK içinde Ankara : Şiir-Tiyatro Yayınları.
- _____ (2006). “Schopenhauer ve İnsan”, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, Ankara.
- Mengüşoğlu, Takiyettin. (1983). “İnsanın Kendisini Saklaması Fenomeni Üzerine Antropolojik Bir Araştırma”, MACİT GÖKBERK ARMAĞANI içinde, Ankara : Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Monaco, James. (2001). "Bir Film Nasıl Okunur?", çev : Ertan Yılmaz, İstanbul : Oğlak Yayınları.
- Mulvey, Laura. (2000). "Yurttaş Kane", çev : A. Taşçıoğlu-D. Vural, İstanbul.
- Perkins, V.F. (1972). "Film as Film: Understanding and Judging Movies", NY : Penguin.
- Saussure, De Ferdinand. (1976). "Genel Dilbilim Dersleri I", çev : Berke Vardar, Ankara : Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Spottiswoode, Raymond R. (1950). "A Grammar of Film", Berkeley University Press.
- Welles, Orson. (1965). "Yurttaş Kane", çev: Nijat Özön, Ankara : Bilgi Yayınları. Ayrıca Orson Welles ve "Yurttaş Kane" için: bkz. <http://sinema.tnn.net/esinema>

Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür*'ü ve Kierkegaard'ın Sessizlik Sanatı Üzerine

Yasemin AKIŞ*

Özet

Ingmar Bergman'ın 1956 yapımı *Yedinci Mühür*'ün sinema tarihinin önemli felsefi filmlerinden birisi olarak kabul edilir. *Yedinci Mühür*, sadece bir film olmanın çok daha ötesinde, her bir karakterin ve cümlelerin Bergman tarafından itinayla seçildiği muhteşem sahnelerle dolu bir felsefe kitabı olarak görülebilir. Filmin teolojik ve varoluşçu arkaplanı göz önüne alındığında Søren Kierkegaard'ın felsefesinden oldukça etkilendiği de açıktır. Bergman ve Kierkegaard, Lutherane eğitimle yetiştirilmiş iki İskandinav olarak, insan varoluşuna dair benzer sorunları kendilerine konu edinmişlerdir. Kierkegaard'ın yazıları ve Bergman'ın filmleri arasındaki en önemli benzerlik, bireysel insanın Tanrı ile olan paradoksal ilişkisi problemini ele almalarıdır. Bergman *Yedinci Mühür*'de bu ilişkiyi meydana getiren birbirinden farklı yolları sergilemeye çalışır. Filmdeki karakterler ve durumlar üzerine yapılan varoluşsal bir analiz, bize Kierkegaard'ın Tanrıyla bir ilişki kurma yolu olarak sunduğu yalınlık ve sessizliği hatırlatır. Kierkegaard'agöre sessizlik, bize Tanrının varlığına dair farklı ve alışılmamış bir anlayış kazandırır. Kierkegaard'ın bir vaazında bahsettiği zambak ve kuş'u bu sessizliğin ustaları olarak gösterir. Sonuç olarak Kierkegaard'ın Tanrının ve doğanın bir özelliği olarak sunduğu 'sessizlik sanatı', *Yedinci Mühür*'ün başkahramanının Tanrıya ilişkin sorgulamasında anahtar kavram olarak ele alınabilir.

Anahtar Kavramlar: Ingmar Bergman, Søren Kierkegaard, Sessizlik Sanatı, Yalınlık.

Abstract

Ingmar Bergman's *Seventh Seal* is considered to be one of the major philosophical movies in cinema history. When he both wrote and directed the *Seventh Seal* in 1956, probably he did not think that it was going to be more than a movie. Every character and every word of these characters was cautiously chosen by Bergman. It can be seen as a philosophy book with wonderful scenes. *Seventh Seal* is associated with his theological and existential background, which was influenced by the works of Søren Kierkegaard. Both Bergman and Kierkegaard were raised with Lutheran upbringing. They consider

* Arş. Gör. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü.

the individual human condition in relation to God. Bergman exhibits the different types of ways to establish this relation in the seventh seal. An existential analysis of the characters and the circumstances in movie has reminded us Kierkegaard's approach to human being's relation to God through simplicity and silence. He points the silence as a real understanding of God's existence and 'the lily and the bird' as a master of this silence. Consequently, Kierkegaard's 'art of silence' can be considered as a key concept for the main character's query about God.

Key Concepts: Ingmar Bergman, Søren Kierkegaard, Art of Silence, Simplicity.

Yedinci mühür açıldığında cenneti yarım saat süren bir sessizlik kapladı.¹

Her ne kadar *Yedinci Mühür*, 14. Yüzyılda geçen bir hikaye olsa da tüm görüntüler ve karakterler insanın zamansız varoluşsal problemlerini yansıtır. Bergman'ın bu dönemi seçmesinin amacı, yozlaşmış dini ritüeller ve bireysel inanç arasındaki çelişkiyi daha çarpıcı bir şekilde ortaya koymak istemesidir. Filmin ismi Yeni Ahit'deki 'yedinci mühür açılınca cenneti yarım saat süren bir sessizlik kapladı' pasajına göndermede bulunur. Aynı pasaj filmin ilk ve son sahnelerinde de kullanılır. Cennetteki sessizlik ifadesi, filmin ana problemini olan Tanrının hareketsiz ve sessiz anlarına karşılık gelir.

Yedinci Mühür, AntoniusBlock ismindeki bir ortaçağ şövalyesinin yolculuğunu ve onun ölümle olan satranç oyununu konu alır. Hikaye, şövalyenin hayatının on yılını geçirdiği Haçlı Seferlerinden yardımcısı Jöns ile birlikte ülkesi İsveç'e dönmesiyle başlar. Şövalye, ülkesinde yaşayan insanları çaresiz vebanın ve bitmek bilmeyen bir savaşın acılarıyla boğuşurken bulur. İlk sahnede şövalyenin karşısına çıkan ve canını almak isteye ölüm ise filmin ikinci önemli karakteridir. Bergman, ölümü şapkalı siyah bir pelerin ve ifadesiz soluk bir yüzle kişileştirir. Şövalye ölümüne satranç oynamayı teklif ederek meydan okur. Eğer oyunu o kazanırsa ölüm onun yaşamasına izin verecek, aksi halde şövalyenin canını alacaktır. Satranç taşı rengini seçerken 'sen siyahsın' der ölümüne. 'Bana oldukça uygun' yanıtıyla ölüm şövalyenin teklifini kabul eder. Şövalye ölümünden korkmaz, aksine onu uzun süredir beklediğini söyler. Her ne kadar bedeni ölüm için hazır olsa da zihni, hayat, ölüm ve Tanrının varlığına dair bir takım sorulara cevap bulmadan ölmeyi reddeder. Bergman'ın meydan okuma için satranç oyununu seçmesi anlamlıdır. Satranç şövalyenin ölümü alt etmek için aklına olan güvenini temsil eder. Amacı bilgi yardımıyla bilinmez olan ölümünden kaçmaktır.

Şövalye filmde rasyonalizmi temsil eden karakterdir. O, her şey hakkında

¹ Book of Revelation 8:1

kesin bilgiye ulaşmak ister. Bu isteğe Tanrının varlığına dair bilgi de dahildir. Şövalyenin istediği tek şey ‘tanrıyı elleriyle tutmak, yüzünü görmek, onunla konuşmak’tır. Tanrının neden belirsiz vaadlerin ve görünmez mucizelerin içinde saklandığını merak eder. Peki ya ‘inanmak isteyip de inanamayanlara ne olacaktır?’ Şövalye burada kendisinin Tanrıyla olan ilişkisini ortaya koyar. Filmin ilk sahnelerinden birinde şövalyeyi Tanrıya dua ederken görürüz. O inanmaktan vazgeçmek istemeyen, ancak inancını aklıyla desteklemek isteyen birisidir. Umutsuzca Tanrı ile doğrudan bir ilişki kurmanın yolunu arar. Duyduğu ise derin bir sessizlikten başka bir şey değildir.

Ahlaki doğruları için Haçlı Seferlerinde tam on yıl harcadıktan sonra, bu ‘kutsal savaş’a katılmasında artık hiçbir anlam bulamaz. Savaş boyunca Tanrının varlığına dair en ufak bir kanıt bulmayı ummuş, ancak başarılı olamamıştır. Din için yapılan bir savaşta Tanrının hizmetkarı olmak, her gün gerektiği gibi ibadet etmek, hayatını ve çok sevdiği eşiyle geçirebileceği günleri bu kutsal amaç için feda etmek, istediği kanıt bulması için yeterli olmamıştır. Şövalye bir inançsızdan çok kalbi kırık ve hayal kırıklığına uğramış bir karakterdir. Tanrı için en derin duygularını kilise sahnesinde dile getirir. Perdenin arkasında günah çıkarttığı rahip, aslında ölümün kendisidir. İtirafı, Tanrının varlığına dair kesin bir bilgi elde etme arzusudur. ‘Kalbim bir boşluk. Boşluk bir ayna. Onun yüzünü görüyorum, korku ve nefreti hissediyorum. Şimdi hayaletlerin dünyasında yaşıyorum. Hayallerimin içinde bir mahkumum. Onu kalbimden söküp atmak istiyorum. Ancak o bana kurtulmak istediğim alaycı gerçeği hatırlatıyor.’

Her ne kadar şövalye filmde ana karakter olsa da Tanrıya, inanca ve kendi varoluşumuza yaklaşım yollarından yalnızca birini temsil eder. Her bir karakterin bu konulara farklı ve eşsiz bir yaklaşımı vardır. Şövalye rasyonalizmi temsil ederken, yardımcısı radikal emprizmin temsilidir. Jön, anın içinde yaşamaya inanır. Tanrıya ve kötülüğe ise inanmaz. Ona göre Tanrı, insanların korkularıyla birlikte yaşayabilmek için yarattıkları bir imajdan başka bir şey değildir. Tek gerçeklik hayatın kendisi ve ölümdür. Hiç bir konuda derin düşünmek istememesi ise onun ölüme verdiği bir cevaptır. Bergman için Jön ‘şimdi ve burada olan bir adamdır.’²Jön’ü filmde tecavüze uğramakta olan bir kadını ya da handa insanlar tarafından aşağılanan bir aktörü kurtarıırken görürüz. Jön bunları Tanrının ya da diğer insanların gözünde iyi bir insan olmak için değil, sadece kendisi istediği için yapar.

Bergman’ın hikaye örgüsünü anlayabilmek için karakterlerin yanı sıra, seçmiş olduğu dönem de oldukça önemlidir. Ele alınan dönemde insanlar, Hristiyanlığın belirleyiciliği ve ilahi olanın merkezi rolde olduğu bir kültür içinde yaşarlar. Toplum, güç ve otoritenin kendisinden geldiği dışsal bir güç olan dinin

² Stig Björman, Torsten Manns, Jonas Sima, *Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman*, Çev: Martin Secker & Walburg, Simon & Schuster, London: 1973, 117.

hükümdarlığındadır. İnsanlar varoluşları ve değişmez şeyler hakkında soru sormaktan çekinir ve sapkın olarak idam edilmekten korkarlar. Bu dönemde birçok insan için Tanrı, dünyadaki hastalıkların ve diğer tüm kötülüklerin de kaynağı olarak görülür. Tanrı insanları sapkınlıkları yüzünden cezalandırır. İnsanların duyduğu suçluluk duygusu ve cezalandırılmanın gerekliliği fikri, veba gibi hastalıkların bu cezalandırmanın cisimleşmiş hali olduğuna dair yorumların ortaya çıkmasına sebep olur. Bu insanlar için din, masum bir genç kızı cadı olarak yakmayı bile meşrulaştıracak işkence ve acımasızlığın ifadesi haline gelir. Tanrının lütfunu kabul etmek için kendilerini cezalandırma ayinleri düzenlenir. Bu kendi kendini cezalandırma seremonisi, filmin belki de en can alıcı sahnesidir. Yürüyerek birbirlerini kırbaçlayan insanlar ve büyük bir haçı güçlükle taşıyan bir rahipten oluşan kalabalık, etkileyici bir ilahi söyleyerek sahneye girer. Rahip suçluluk, günahkarlık ve ölümlülüğe dair bir konuşma yapar. Tanrının insanlığı veba ile cezalandırdığından hiç kuşkusuz yoktur. Meydanda bir komedi oyunu izleyen insanlar, bu korkunçseremoni karşısında matem havasına bürünürler. İnsanların kendilerine bu şekilde davranmaları karşısında dehşete düşen tek kişi sahnedeki aktördür. Şövalye ve yardımcısının ziyaret ettikleri kilisenin duvarında bu tarz törenlerin resmedildiği hatırlanabilir. Bu sahnenin yanı sıra veba ile acı çeken insanlar, ölümlü dans eden günahkarlar, ölümlü satranç oynayan şövalye de kilisenin duvarındaki resimler arasındadır. Jön, ressamın neden böyle acı dolu resimler yaptığını merak eder. İnsanları korku aracılığıyla yöneten kilisenin görüşünü yansıtan ressamın amacı, insanlara ölümü hatırlatmak ve onları yaratılan bu korkuyla yaşamaya alıştırmaktır.

Kendi yarattıkları suçluluğun ağırlığı altında ezilen bu insanlar, 14 yaşında bir genç kızın şeytanla ilişkisi olduğunu ve vebaya neden olduğunu düşünebilecek kadar ileri gidebilirler. Onu yakarak Tanrının affını kazanacaklarını umarlar. İnfazını bekleyen kızın yüzü yorgun ve ifadesizdir. Öleceğini bilmesine rağmen inançlarıyla gözleri kör olmuş bu insanlara karşı kendisini savunmaya çalışmaz. Şövalye, kızın sessizliği ve yaklaşan ölümünü beklerken takındığı huzurlu ifade karşısında büyülenmiştir. Kıza yaklaşır ve 'onu hiç gördün mü?' diye sorar. Genç kız 'o her zaman benimle' cevabını verir. 'Sadece elimi uzatmam yeter. Onu hissedebiliyorum. Şu an'da benimle birlikte. Ateş beni yakmayacak. O, beni kötü olan her şeyden koruyacak.' Bu yanıt Tanrının varlığına dair kesin bir kanıt isteyen şövalyeyi tatmin etmez. 'Bunu sana o mu söyledi?' diye tekrar sorar. Kız 'bunu yalnızca bildiğini'söyler. Şövalyenin yıllarca acı çekerek aradığı cevabı, genç kız kendi derin sessizliği içinde sadece biliyordur.

Bergman'ın tüm sarsıcılığıyla sergilemeyi tercih ettiği yozlaşmış dini gelenekler ve insan davranışlarının en acımasız örnekleri, şövalyeyi daha da çıkmaz bir noktaya sürüklemiştir. 'Peki ya dünyadaki tüm bu acımasızlıklar ne olacak?' Her şey bize keder ve acıyı sunarken, hiçbir şey Tanrının varlığını kanıtlamaz. İnsanlar da bu sorunu kendilerine dert ediniyor görünmezler. Aksine

onlar kilisenin duvarında mutluluk verici resimler ya da oyunlarda basit mutluluklar ve neşeyle dolu hayatları gösteren mutlu aktörler görmek istemezler. Bergmanise tüm bu karmaşanın aksine, izleyiciye inancın basitliğini göstermek ister.

Bu basitlik filmde oyuncu çift Jof ve Mia tarafından temsil edilir. Bebekleri ve menajerleri ile birlikte bir tiyatro vagonunda yaşar ve yolculuk ederler. Onların hayatlarıbasit mutluluklarla doludur. Şövalye, Jof'un naif davranışlarında, Mia'nın sade güzelliğinde ve onların çimenler üzerinde neşeyle oynayan bebeklerinde huzuru bulur. Onların birbirlerine duydukları aşk, şövalyeye on yıl önce Haçlı Seferlerine katılmak için arkasında bıraktığı karısını hatırlatır. Peki, gerçek inanç nerededir? İnanç uğruna yapılan bir savaşta mı yoksa sevginin derinliklerinde mi? Aktör çiftin hayatları, kabul edilmiş Hristiyan davranışlarıyla dolu hayatlardan çok farklıdır. Onların misafirperverliği, iyiliği ve merhameti, manevi hayatı diğerlerinden çok daha güzel ifade eder. Filmin ilk sahnesinde aktör Jof, Bakire Meryem'in küçük İsa'nın yürütmesine yardım ettiği hayalini görür. Film boyunca şövalye ile birlikte ölümü görebilen tek kişidir. Onun hayalleri gerçek ve doğaüstü arasındaki bir bağlantı gibidir. Katı dindarlar, kendilerini cezalandıran Hristiyanlar, şövalye, yardımcısı ve diğer herkes böyle bir yetenekten yoksundur.

Bergman filmde birbirine iki zıt karakter olan şövalye ve aktör arasındaki farka dikkat çeker. Şövalye, Tanrı ve hayat hakkındaki cevapsız soruların peşindedir. Kendi kelimeleriyle ifade edecek olursak 'bilgiyi aramaktadır'. İnsan olarak sahip olduklarıyla tatmin olmaz. İnanç, onun için büyük bir acıyı beraberinde getirir. Tıpkı karanlıkta hiç görmediği birini sevmek gibidir. Şövalye, herkesle olduğu gibi Tanrıyla da doğrudan ve duysal bir ilişki kurmak ister. Onun beklentilerinin aksine, aktörün böyle soruları ve istekleriyoktur. O, yalnızca inanır. Bakire Meryem'i, İsa'yı ve ölümü gördüğünde diğer insanları gördüklerine inandırmaya çalışmaz. Bu iki karakter bilgi edinme isteği vekoşulsuz inancın karşıtlığını temsil eder. *Yedinci Mühür* bize karakterlerin özelliklerinin yanı sıra, koyu bir Hristiyan gelenek içerisinde yetiştirilmiş Bergman'inkendisiyle olan kişisel savaşı hakkında da ipuçları verir. Bir papaz olan babasının, Bergman'ınkarakterleri ve sanatı üzerinde önemli bir etkisi vardır. Bergman çocukluğu boyunca babasıyla seyahat etmiş ve kiliselerde onun vaazlarını dinlemiştir. Ölümle satranç oynamak gibi birçok Hristiyan imajı, İsveç kiliselerindeki çocukluk hatıralarına dayanmaktadır. Filmdeki iki zıt karakter onun inanç deneyimini ifade eder. Bir röportajında Bergman şöyle der;

Bu zamana kadar hala dini inanç üzerine ikilemler içerisindeydim. İki zıt yönümü, her birinin kendi yolunda gitmesine izin vererek yana yana yerleştirdim. Böylelikle çocukluk dindarlığım ve yeni keşfettiğim sert rasyonalizim arasında sanal bir ateşkes ortaya koydum. Bu nedenle, şövalye ve onun yardımcısı arasında nevrotik so-

*runlar yoktur. Ayrıca, Jof ve Mia'nın karakterlerinde benim için çok önemli olan bir şeyden, insan varlığının kutsallığı kavramından ilham aldım. Çeşitli teolojilerin katmanlarını kaldırdığınızda, geriye daima kutsal olan kalır.*³

Bergman bu kutsal insan varlığını filmin en önemli sahnelerinden biri olan, Mia'nın Jof ve şövalyeye süt ve çilek ikram ettiği sahnede gösterir. Şövalye ikram edilen yaban çileklerini ve taze sütü onlarla paylaşır, çaldıkları müzikleri dinler. Herşey basitliği içinde çok güzel ve huzurludur. Şövalye bu defa akli değil, bu huzurlu ortamın etkisi altına aldığı duyguları tarafından baştan çıkarılır. Mia, sıradan varoluşunun temel mutluluklarından uzaklaşarak yalnızlaşmış şövalyeye huzur verir. Hepsisi, o anda, birbirlerinden farklı ancak aynı şeyleri hissederek bir arada var olurlar. 'O an'da hepsi bir olur. Bu büyük topluluğun herbirinin bir diğerini kabullenmesi, onları geleneksel teolojinin ve rahiplere özgü denetimin alışkanlıkları olmaksızın, basit birer insandan oluşan bir çeşit dinsel olmayan cemaate dönüştürür.'⁴

Tam bu anda şövalye, Tanrı gibi sessiz olmaya çok yaklaştığını hissederek. Tanrının varlığının kanıtlarını ararken, hiçbir zaman tam anlamıyla sessizliği deneyimleyememiştir. Şövalye sadece kısa bir süre kaygılı arayışına son verdiğinde, çileklerin tadında ve başka birinin gözlerindeki iyilikte sessizliği hissederek.

Bu an'ı hatırlayacağım. Sessizlik, alacakaranlık, bir kase dolusu çilek ve süt, gece ışığında senin yüzün. Mikael uyuyor, Jof liri ile birlikte. Ne konuştuğumuzu hatırlamaya çalışacağım. Bu hatırayı taze süt kasesini ellerimin arasında tuttuğum gibi itinayla taşıyacağım. Ve bu benim için yeterli bir işaret olacak.

Şövalye, Kierkegaard'ın sessizlik sanatı olarak tanımladığı şeyi tecrübe eder. Kierkegaard'a göre, Tanrının kendisi hakkında konuşmasının hiçbir yolu yoktur. Sessizlik onun koşulsuz varlığının bir parçasıdır. Aksi halde kendine ait düşüncüyü kaybeder ve Tanrı olamaz. Ancak Tanrıyı kendi sessizliği içerisinde keşfetmenin başka bir yolu vardır. Kierkegaard, sessizliğin insan varlığının gerçekleştirilmesi çok zor şey olduğunu söyler. Çünkü insan, Tanrı ve Tanrının sanatı olan doğa gibi sessiz kalamaz. Ona göre konuşmak, eğer sessiz olmayı başarıbiliyorsa insanoğlunun avantajıdır. Sessizlik topraktaki zambaktan ve gökyüzündeki kuştan öğrenilebilir. Onların sessizliğinde kutsal olan bir şey vardır. Kierkegaard burada zambak ve kuş ile Yeni Ahite göndermede bulunur. Sessizlik hiçbir ses duymadığımız sessiz bir akşamdan daha fazlasıdır. Doğa birçok sese sahip olmasına rağmen sessizliğin en güzel örneğidir.

³ Ingmar Bergman, *Images: My life in Films*, Çev: Marianne Ruuth, Arcade Publishing, New York: 1995, 235.

⁴ Irvin Singer, *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher; Reflections on his Creativity*, The MIT Press, Cambridge: 2007, 114.

Dışarıda bir sessizlik var. Orman sessiz; fısıldadığı zaman bile sessiz. Ağaçlar, heybetli büyüklükleriyle sözlerini kendilerine saklar. Deniz sessiz, gürültüyle köpürdüğü zamanlarda bile sessiz. Onu yanlış şekilde dinlersen önce kükrediğini duyarsın. Sabırsızlıkla, onun gürültülü olduğunu söylemek denize haksızlık yapmaktır. Eğer biraz zamanını verir ve dikkatlice dinlersen, onun muhteşem sessizliğini duyarsın. Çünkü tekdüzelik aynı zamanda sessizliktir.⁵

Ne ormanın fısıltısı ne de bir köpeğin havlaması bu sessizliği bozamaz. Çünkü bunların hepsi sessizliğin kendisine aittir. Sessizlik, kendisi sessiz olan Tanrının yarattığı evrenin uyumunu gösterir. Doğadaki her şey sessizdir ve tıpkı zambak ve kuş gibi beklerler. Zambak asla baharın ne zaman geleceğini sabırsızlıkla sormaz. O, zaten cevabı bilir ve an'ı bekler. Bu an'ı bulmak sadece sessizlik içinde mümkündür. Zambak sessizdir ve yalnızlığı içerisinde sadece bekler.

Peki, sessizliği duymak ve onu yaşamak insan için neden bu kadar kolay değildir? İnsan neden kendisini sorgulamaktan, korkudan ve her an varlığını kemiren güvensizlikten uzak tutamaz? Sessizlikle arasına aşılması zor duvarlar ören insan, sessizliğin kendisini tüm görkemiyle sunduğu anlarda bile, ona karşı kayıtsız kalır. İnsanların çoğu için ebedi ve geçici olan birbirinden tamamıyla ayırdır ve asla bir araya gelemezler. Kuş yuvasını dağılmış bir halde bulduğunda, doğasına uygun olarak onu büyük bir sabırla tekrar yapmaya başlar. Hayat uzun bir yolculuktur ve her canlı kötü olanı bu yolculuk içerisinde defalarca tecrübe eder. İnsanın ıstırabise kendisine diğer canlılarınkinden çok daha korkutucu görünür. Eğer insan sessizliğe uyum sağlayabilirse, çektiği ıstırap çok daha az olacaktır. Kierkegaard'a göre kişinin ona öğretildiği gibi ibadet etmesi ya da dini ritüelleri gerektirdiği gibi yerine getirmesi, sessizliği ruhunun derinliklerinde hissetmesi için yeterli değildir.

Eğer gerçekten bütün kalbiyle dua ettiyse ona ne olur? Başına inanılmaz bir şey gelir. Git gide duası daha coşkulu hale gelir, söyleyecek daha az şeyi kalır ve sonunda tamamen sessiz kalır. Kesinlikle, olması gerektiği gibi olur, konuşmanın sessizlikten bile daha karşısında, bir dinleyiciye dönüşür. Dua etmenin konuşmak olduğunu düşünürdü; dua etmenin yalnızca sessiz olmak değil aynı zamanda dinlemek olduğunu öğrendi.⁶

Zambağın ve kuşun sessizliği Kierkegaard'ın dilinde ya/ ya da'dır. Ya onu sever/ nefret edersin ya da ona bağlı/ karşısında olursun. Bu insanın sahip olduğu en zor seçimdir. Bu seçimde Tanrı, koşulsuz itaati buyurur. Bu zambağın ve kuşun, Jof ve Mia'nın koşulsuz itaatidir. Sessizlik gerçek itaat için ilk koşuldur.

⁵Søren Kierkegaard, *Without Authority*, Çev: Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton University Press, New Jersey: 1968, 13.

⁶A.g.e., 11-12.

‘Çevreni saran her şey kutsal sessizliğe dönüştüğünde ve kendi içinde bir sessizliğe ulaştığın zaman, sonsuzluğun etkisiyle gerçekliğinin farkına varacaksın.’⁷ Kierkegaard’a göre acı ve kötülükle dolu bir dünyada Tanrının varlığının kanıtı, yalınlıktır. Bakmayı bilmek ise, Tanrının cennetini bulmanın en basit yoludur. Bergman’ın hatırlattığı yaban çileklerinin kokusu, taze sütün tadı ve diğer insanlarla paylaşılan sevgi bu yalınlığa sadece birkaç küçük örnektir.

Bu şekilde Tanrının en belirgin ve kabullenilmesi zor özelliği olan sessizlik onun güzelliğine dönüşür. Bu sessizlik, zambak ve kuştan ya da Bergman’ın gösterdiği huzur dolu anlardan öğrenilebilir. Sessizlik diğer insanlarla birlikteken de tecrübe edilebilir. Sadece bir an için kendini an’a bırakmak ve kendi içine dönmek, Şövalyeye aradığı anlamı verir. Bergman filmlerine böyle önemli anları özenle yerleştirdiğini söyler. Bu anlar aynı zamanda diğer insanla birlikte olmanın önemini gösterir. ‘Aksi halde, tıpkı bugün birçok insanın olduğu gibi bir ölüye dönüşürsün. Eğer sevgiye, iletişime ve anlayışa doğru bir adım ilerlersen, geleceğin ne kadar zor olduğu artık önemli değildir. Sen artık kurtuluşu bulursun.’⁸

Sonunda şövalye bu anı Jof ve Mia ile birlikte tecrübe eder. Filmin final sahnesinde, şövalye oyunu ölüme karşı kaybetse de kendisi için daha önemli olan bir amacı gerçekleştirir. Şövalye ölümün dikkatini dağıtarak Jof ve Mia’nın ölümün pençesinden kurtulmalarını sağlar. Başka bir deyişle, oyununu ve hayatını sevdiği insanları korumak için feda eder. Ancak şimdi kendinden emin, huzurlu ve varoluşsal anlamda ilk defa rahatlamıştır. Ölüm, şövalyenin ve geriye kalanların zamanlarının dolduğuna karar verir. Bir dahaki görüşmelerinde canlarını almak için gelecektir. Şövalye son şansını kullanarak sorusunu tekrarlar, ‘sırrını bana söyleyecek misin?’ ‘Benim bir sırrım yok’ der ölüm. ‘Yani hiçbir şey bilmiyorsun?’, ‘Hiçbir şey bilmiyorum’.

Kaynakça

Bergman, Ingmar, *Images: My life in Films*, Çev: Marianne Ruuth. New York: Arcade Publishing, 1995.

Bergman, Ingmar, *Four Screen Play*, Çev: Malmstromand Kushner, Simon& Schuster, New York: 1960.

Bergman, Ingmar, *Playboy Interview*, June/ 1964.

Björman, Stig. Manns, Torsten. Sima, Jonas, *Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman*, Çev: Martin Secker & Walburg, Simon&Schuster, London: 1973.

Singer, Irving, *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher: Reflections on his Creativity*, The MIT Press, Cambridge: 2007.

Kierkegaard, Søren, *Without Authority*, Çev: Howard V. Hong and Edna H. Hong, Princeton University Press, New Jersey: 1968.

⁷A.g.e., 24.

⁸ Ingmar Bergman, *Playboy Interview*, June/ 1964, 65.

TERRENCE MALICK SİNEMASINDA VARLIK ANLAYIŞI

Oğuzhan ERSÜMER

Özet

Terrence Malick, büyük ölçüde, “sözde” çatışmalar etrafında ve pragmatik (ticari) saiklerle inşa edilen Klasik Hollywood sinemasından farklı bir sinema anlayışına sahiptir. Harvard Üniversitesi’nde felsefe eğitimi alan Malick, lisans tezini Edmund Husserl ve Martin Heidegger üzerine gerçekleştirmiştir. Hocası Stanley Cavell, Malick’in, Heidegger’in merkez temalarını sinemasal bir forma tercüme ettiği düşüncesinden söz eder. Bu çalışma da, Terrence Malick’in varlık anlayışını, varlık felsefesi çerçevesinde inceleyerek, bu anlayışın, filmlerinde nasıl temsil edilmekte olduğuna odaklanacaktır. Yönetmenin varlık anlayışı incelenirken, Heidegger felsefesi ana eksen olarak belirlenmiştir.

Heidegger’e göre hakikat, varolanın kendisini açmasıdır (*aletheia*) vehakikatın en “ışıklı” mekanı sanat eseridir. Bir “*Dasein*” olarak Terrence Malick’in de, sinemasında yaşamı, insanı ve en geniş şekliyle Varlık’ı yorumlarken, bu tip bir açıklık (*Lichtung*) ürettiği söylenebilir. Yönetmen, bunu yaparken, bir anlamda, filmlerini ‘kendi suretinden’ yaratır. *Hayat Ağacı* (2011) bu filmlerin en belirginlerindenidir. ‘Yarı-otobiyografik’ filmde, Malick’in intihar eden kardeşinin yokluğuna bir gerekçe aranır. Hayatın ve varlığın ardındaki gizemlere ulaşmaya çalışılır, kimi zaman da yokoluşu yönettiği düşünülen Tanrı ile hesaplaşılır.

Malick karakterlerinin, Varlık ile temaslarının yarattığı başat ruh hali, bir eksiklik duygusudur. Bunun yanında, eksiklik duygusunu azaltabilecek veya ortadan kaldıracabilecek bir “bütünlük özlemi”ne sahiptirler. Malick filmlerinde “bütünlük özlemi”, kimi zaman mistik, kimi zaman da dinsel formlar içinde karşımıza çıkar. Yönetmenin *Cennet Günleri* (1978) filmi bu konuda ismi ile müsemmadır. *İnce Kırmızı Hat* (1998) filminde Er Train tarafından telaffuz edilen “*Belki de tüm insanlar, herbirinin bir parçası olduğu tek bir büyük ruha ve tüm yüzler aynı insana aittir.*” cümlesi ise sözü edilen formları açığa çıkaran en çarpıcı ifadelerden biridir. Sigmund Freud ve Romain Rolland arasındaki yazışmalarda gündeme gelmiş olan “okyanusvari duygu” ya da “evren ile bir olma” hali, Terrence Malick filmlerindeki bu varlık algısını kavrama çabasında başvurulabilecek düşünceler arasındadır.

Anahtar Kelimeler: Terrence Malick, Varlık, Martin Heidegger, Bütünlük Özlemi, Okyanusvari Duygu, Mistisizm.

TERRENCE MALICK'S UNDERSTANDING OF ESSENCE IN HIS CINEMA

Oğuzhan Ersümer

Abstract

Terrence Malick, has a different understanding of cinema than classical Hollywood cinema which is being constructed around mostly "pseudo" conflicts and with pragmatic (commercial) motivations. Malick, having done his studies on Harvard University on philosophy, prepared his graduate dissertation on Edmund Husserl and Martin Heidegger. His professor Stanley Cavell mentions Malick's idea of turning Heidegger's central themes into a cinematographic form. This study discusses Terrence Malick's understanding of being within the framework of ontology and focus on how this understanding is represented in his films. It takes Heidegger's philosophy as an axis while discussing the director's understanding of being.

According to Heidegger, truth is the unconcealment of what *is* (*aletheia*) and the most "illuminated" space of the truth is the artwork. We can say that Terrence Malick, in his cinema, also creates this sort of an illumination (*Lichtung*) as interpreting life, human and Being, in broadest way, as a "*Dasein*." Director, while doing this, creates his films from "his model." *Tree of Life* (2011) is one of the most pronounced examples of this. This "semi-autobiographical" film seeks a justification for the lack of his brother who committed a suicide. It attempts to access the mysteries behind the life and being, and sometimes reckons with the God who is thought to deal with the annihilation.

The principle mood of Malick's characters, stemming from their contact with Being, is a feeling of lack. Also they involve a "yearning for unity" which can diminish or abolish the feeling of lack. We see "yearning for unity" sometimes in mystical and sometimes in religious forms in Malick's films. His film *Days of Heaven* (1978) is true of its name. The line of Private Train in his *The Thin Red Line* (1998) might be one of the most striking expressions unconcealing such forms: "*Maybe all men got one big soul where everybody's a part of. All faces are the same man, one big self.*" One can have recourse to the "oceanic feeling" or mood of "unity with universe" mentioned in correspondences between Sigmund Freud and Romain Rolland in order for understanding this perception towards being in Terrence Malick films.

Keywords: Terrence Malick, Being, Martin Heidegger, Yearning for Unity, Oceanic Feeling, Mysticism.

Giriş

Amerikalı yönetmen Terrence Malick, otuz yaşında çektiği ilk uzun metraj filmi *Badlands* (Kanlı Toprak, 1973) ile Yeni Hollywood adıyla anılan bir grup filmin içinde dikkat çekmiştir.¹ Bu etiketin ardında, Malick de dahil olmak üzere, sinema eğitimi alan Martin Scorsese ve David Lynch gibi yönetmenler belirmiş; bu genç yönetmenler, Klasik Hollywood sineması özelliklerinden ayrılan ve zaman zaman Avrupa Sanat Sineması'na yakınsayan bir biçem kullanmışlardır.² Klasik Hollywood sinemasının gündeme getirdiği çatışmalar, büyük ölçüde pragmatik (ticari) saiklerle inşa edilir ve “sözde”dirler: Sorunlar, onları gerçek anlamıyla sorgulamak üzere öne sürülmezler. Terrence Malick ise, böylesi bir gelenekten sıyrılarak, insan ve evreni, büyük ölçüde varlık felsefesi çerçevesinde, “kişisel” (auteur) bir anlayışla sorgulayan bir sinema ortaya koymaktadır.

Terrence Malick'in felsefe alanındaki geçmişi sinema ile olduğundan daha köklüdür. Malick, felsefe eğitimini Harvard Üniversitesi'nde almış, Stanley Cavell'in öğrencisi olmuş ve bu eğitimi en yüksek seviyedeki öğrencilerin kazandığı “Phi Beta Kappa” onuru ile tamamlamıştır. Tezinin adı “*Husserl ve Heidegger'de Ufuk Kavramı*”dır (Woessner, 2011, s.130). Rhodes Bursu aracılığıyla Oxford Üniversitesi'nde başladığı (Kierkegaard, Heidegger ve Wittgenstein üzerine) doktora çalışmasını ise tez danışmanı Gilbert Ryle ile anlaşmazlığa düşerek yarıda bırakmıştır.³ Malick'in, 1969'da bir Martin Heidegger çevirisi (Vom Wesen des Grundes – “Nedenlerin Özü”) yayımlanır.⁴ Bu çeviri öncesinde Malick'in Almanya'ya giderek Heidegger ile görüştüğü bilinmektedir (Sinnerbrink, 2006, s.26-37). Amerika'ya döndüğünde Malick,

¹ İlk değerlendirmelerde Malick üzerine eklenen “Yeni Hollywood” etiketinin nasıl geciktiğini ve yönetmen hakkındaki ilginin daha sonra varlık felsefesi bağlamına nasıl evrildiğini sergileyen bir makale için bkz., John Rhym, *The Paradigmatic Shift in the Critical Reception of Terrence Malick's Badlands and the Emergence of a Heideggerian Cinema*, *Quarterly Review of Film and Video*, Volume 27, Issue 4, 2010, p. 255-266, Taylor & Francis.

² *Kanlı Toprak* filmi öncesi Malick, 1969 yılında Amerikan Film Enstitüsü'nde, Paul Schrader ve David Lynch ile aynı sınıfta eğitim almaya başlar. İlk kısa filmini aynı yıl çeker, ardından uzun metraj senaryoları gelir: *Drive*, *She Said* (1971), *Pocket Money* (1972) ve *Deadhead Miles* (1973). Martin Scorsese de, New York Üniversitesi'nde sinema eğitimi almıştır. Bkz. Scorsese on Scorsese, ed.David Thompson – Ian Christie, Faber and Faber, London – Boston, 1996, s.13. Malick, Schrader ve Lynch'i birleştiren Enstitü bilgisi için bkz., What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility, Martin Woessner, *New German Critique* 113, Vol. 38, No. 2, Summer 2011, s.131.

³ Ryle'in, Oxford'un tipik, Kıta felsefesi'ne dair her şeyi küçümseyen geleneği temsil ettiği ve Malick'in tez içeriğini bu açıdan benimsemediği ifade edilmektedir. Bkz. What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility, Martin Woessner, *New German Critique* 113, Vol. 38, No. 2, Summer 2011, s.130.

⁴ Bkz. Martin Heidegger, *The Essence of Reasons*, Almanca'dan çev. Terrence Malick, Evanston, Northwestern University Press, 1969.

Hubert Dreyfus'tan boşalan bir yer için The Massachusetts Institute of Technology'de kısa bir süreliğine Heidegger üzerine ders de vermiştir (Critchley, 2009, s.17). Heidegger ile görüşüp *Vom Wesen des Grundes*'i İngilizce'ye çevirdiği sıralarda Terrence Malick, akademik felsefe dünyasında iyi bir yere sahip iken sinemaya yönelmiştir. Malick ile varlık felsefesini birarada düşünen ilk kişilerden biri yönetmenin felsefe hocalığını yapmış olan Stanley Cavell'dir. Cavell, *The World Viewed* adlı çalışmasının ikinci baskısında (1979), Terrence Malick'in Martin Heidegger'in merkez temalarını sinemasal bir forma tercüme ettiği düşüncesinden söz etmiştir (Cavell, 1979, s. xiv-xvi).

Varlık temelli felsefi yaklaşım, Malick sinemasında, *Kanlı Toprak*'tan *To the Wonder* (Aşkın İzleri, 2012)'a değin önemli bir yer kaplar. Bu çalışma da, Terrence Malick'in varlık anlayışını, varlık felsefesi çerçevesinde inceleyerek, bu anlayışın, filmlerinde nasıl temsil edilmekte olduğuna odaklanacaktır. Yukarıda sergilenen bilgilerden de anlaşılabilir gibi, Malick'in felsefi bakışında Martin Heidegger'in rolü öne çıkmaktadır. Bu bakımdan, yönetmenin varlık anlayışı incelenirken, Heidegger felsefesi ana eksen olarak belirlenmiştir.

A- Varlık Felsefesi ve Martin Heidegger

Herakleitos'tan, Parmenides'e, ontoloji (varlık felsefesi) terimini ilk kullanan Gottfried Leibniz'den, ontolojiyi varlığın genel bilimi olarak tanımlayıp kavramsal çerçevesini çizen ve konularını belirleyen Christian Wolff'a, Georg W.F. Hegel'den George Berkeley'e, Martin Heidegger'den Nicolai Hartmann'a ve Karl Marx'a değin varlık üzerindeki tartışmalar süregelmiştir (Cevizci, 2010, s.1193). Takıyettin Mengüşoğlu'na göre "*bütün insan bilgisi 'varolan' bir şeyin bilgisi*"dır (Mengüşoğlu, 1988, s.112). Aristoteles'in "ilk felsefe" adını verdiği varlık felsefesi, var olanın varlığı, genel var olma ilkeleri ve var olanların özü üzerinedir (Akarsu, 1975, s.177). Ahmet Arslan'ın aktarımıyla, "*Thales ve diğer ilk Yunan filozofların ana problemi, değişen şeylerde değişmeyen bir şeyin olup olmadığı*"dır (Arslan, 2005, s.85). Varlığın var olma türleri hakkındaki görüşler ise şu şekilde özetlenmektedir: a) Varlık "tin" olarak vardır. b) Varlık "madde" olarak vardır. c) Varlık hem "madde" olarak vardır hem de "tin" olarak vardır. d) Varlık "fenomen" olarak vardır. e) Varlık "varoluş" olarak vardır (Çücen, 2001, s.217).

Varlık ve oluş, görünüş ve gerçeklik, birlik ve çokluk gibi kavram çiftleri varlık felsefesi açısından önemli kavramlar olarak ele alınmıştır. Bu konuda az da olsa bir izlenim sağlamaları açısından şu alıntılara kulak verelim: "Herakleitos'a göre aslında evrende herşey değişme içinde olduğu halde bazı şeylerin (...) değişme içinde değilmiş gibi 'görünmesi', sadece bir görüntü veya görünüştür. Aslında herşey akar. O halde bize görünen şeyle, Kant'ın diliyle

söylersek ‘fenomen’le (Erscheinung), onun gerisinde, altında bulunan bize görünmeyen, ancak aklımızla, derin düşüncemizle var olması gerektiğini kavradığımız gerçeklik, yine Kant’ın dili ile söylersek ‘numen’, ‘kendinde şey’ birbirinden tamamen farklıdır.”(Arslan, 2005, s.85-91) ve “Milet filozoflarına göre bir çokluk gibi görünen evren, aslında birliğe sahiptir. (...) Parmenides’e göre de çokluk tamamen aldatıcıdır. Varolan gerçekte Bir Olan’dır. Nitekim Parmenides, varlıkla ‘Bir Olan’ı eşanlamlı kavramlar olarak kullanır. Çünkü var olan (...) asla meydana gelmez, ortadan kalkmaz, bölünemez olan şeydir. Sonuç olarak Varlık Bir Olan’dır, Çokluk ise yanılgıdır” (Arslan, 2005, s.90).

Mengüşoğlu’na göre, filozoflar, varlığın arkasında daima bir şey aramışlardır. “Aristoteles için, bu son-temel, substanz ve formdur; dynamis ve enérġia’dır; Platon’da bu son şey, yani varlığın gerisindeki bu son şey, aeion’dur. Real-varlık (onta), temel olan bu son şey’in görünüşüdür; asıl varlık da bu aeion’dur. Kant’ta bu temel-varlık, Ding an sich (kendi başına şey)dir. Berkeley için bu son şey, mind’dır; Hegel’de bu son şey, mutlak Geist’tir. Schopenhauer için bu son şey, isteme (irade)dir. E.Husserl için bu son şey, “saf ben”dir” (Mengüşoğlu, 1988, 115). Bir şekilde Terrence Malick düşüncesine de sirayet etmiş olan Platinos, Farabi ve Spinoza gibi düşünürlerde ise bu, var olanların bütününi kapladığı varsayılan Tanrı’dır ya da bir tür tümtanrıcılıktır (pan-teizm). Bu bakış açısında, “O, var olanın kaynağı, ilkesi, herşeyin kendisinden çıktığı veya kendisinin bir görüntüsü, değişik bir biçimi olduğu asıl, gerçek ve biricik var olandır” (Arslan, 2005, s.95-96).

“Büyük düşünür, ‘Varlığı’ bir bütün olarak ‘görmeye’, anlamaya yönelen ve ‘Varlığa’ ilişkin bu ‘bütün’ün tecrübesini yaşayan kişidir” diyen Bülent Gözkan, Terrence Malick’in önemli meşguliyetlerinden biri olmuş olan Martin Heidegger’i de bu düşünürler arasında saymaktadır.(Gözkan, 2010, s.133). Heidegger, temel eseri Varlık ve Zaman’da ve aslen yayınlarının tümünde “Varlık” nedir? sorusuna cevap aramıştır (Brock, 2008, s.80). Varlık onun için, ne tanımlanamaz olandır, ne kendiliğinden anlaşılır bir kavramdır ne de en tümel kavram olması bakımından, sadece el atında bulunan varolanlara bakarak anlaşılabilir (Heidegger, 2008, s.2-3). Heidegger’in varlık felsefesi “varoluşçuluk” felsefesinden de farklıdır. “Varlığa fırlatılmış insan, Sartre’ın ele aldığı anlamda eksistensiyal bir hal değildir. Çünkü Sartre, varoluşun varlıktan önce geldiğini savunmaktadır” (Ökten, 2012, s.146). Buna karşın, “Heidegger’in yaptığı inceleme, varoluşçulardan daha önsel bir varlığın analizidir” (Çüçen, 2012, s.140).⁵ Otto Pöggeler de, Heidegger düşüncesi ile hümanizm ve

⁵ Bu varlık filozofu (Heidegger) için, varoluş (ekzistenz), Latince ex-sistere fiilinden türetilen ‘dışına çıkan’ anlamıyla ele alınmalıdır. Ona göre, varlık sorusunu soramayan hayvan, kendi konumunun dışına çıkamaz; ancak insan ‘ekzistenz’ olabilir. Paul Hühnerfeld, Heidegger: Bir Filozof, Bir Alman, çev. Doğan Özlem, Paradigma Yay., İstanbul, s.64.

ekzistensiyalizm arasındaki sınırları şöyle çizer: “İnsanın kendisini merkeze almasının en uç ve kaba şekline Sartre’ın ‘ekzistensiyalizm’inde rastlanır; çünkü bu ‘ekzistensiyalizm’ hakikati ve anlamı sadece insanın tasarımıladığı şeyler olarak tanır. Oysa Heidegger daha Varlık ve Zaman’da insanın varlık’la bağıını bir başka şekilde düşünmüştür. Varlık insanın tasarrufuna verilmemiştir; tersine insan Varlığın tasarrufuna verilmiştir. İnsan olsa olsa sadece ‘Varlığın çobanı’dır”(Pöggeler & Alleman, 2001, s.19).

Varlığın çobanı için açıklık (kayran / *Lichtung*) asıl hedeftir. Heidegger burada, Parmenides’in *aletheia* (örtüsüzlük, açıklık, hakikat) öğretisini temel alır (Ökten, 2012, s.153). Hakikat, varolanın kendisini açmasıdır. Heidegger’e göre açıklığın ve hakikatın en ışıklı mekanıysa sanat eseridir.⁶ Sanat eseri, hakikati açılar, onu mahremden mahfuz olmayana taşır (Ökten, 2012, s.6). Tam bu noktada, Hakan Savaş’ın şu sözleri bizim için anlam kazanmaktadır: Eğer sinema bir sanatsa diyor Savaş, “her türlü teknik yaklaşımdan önce yaşamı ve insanı yorumladığı, anlamaya ve anlatmaya çalıştığı için sanat değil midir? Sinema biliminin kendisine konu alması gereken şey sinemadan, yani, insan ve yaşamdan başka ne olabilir ki?” (Savaş, 2003, s.20). Heidegger felsefesi bağlamında, bir “*Dasein*” olarak Terrence Malick’in de sinemasında yaptığı bir manada budur; yaşamı, insanı ve en geniş şekliyle Varlık’ı anlamaya ve yorumlamaya çalışmak...

B- Malick Sineması ve Varlık

İnsanın doğayla uyumlu ve birlik içinde olduğu zamanlardan söz açarak, konuyu Malick filmlerinde karakterlerin doğa ile ilişkilerine getiren James Morrison ve Thomas Schur için film, bir araç olarak, hem gerçekliği hem de yanılısamayı temsil etmektedir ve insan üzerinde yarattığı etki bakımından, doğaya bir dönüş yolu, dünyayla bir uyum imkanı önerir. Onlara göre, eğer Stanley Cavell’in inandığı gibi, filmler bir felsefe aracı olabiliyorsa, Malick filmlerin doğa üzerine bir tefekkür olduğu ve belirgin biçimde bir doğa felsefesi ortaya koyduğu söylenebilir (Morrison & Schur, 2003, s.68).

a) Doğa ve İnsan Birliği

Malick filmlerinde dünya bir varoluşsal uzam ya da bir çeşit “yaşayan uzay” olarak tasavvur edilmektedir (Tucker, 2011, s.94). Bill Schaffer’a göre de, Malick’te sinemasal uzay asla insanlaştırılmamış, insan eylem ve niyetleri yönünden tanımlanmamıştır (Schaffer, 2000). Bu uzayda insan merkez unsur olmaktan çıkar ve sık sık hayvan ve doğa görüntüleri ile gündeme getirilen özel

⁶ Heidegger’in ‘Sanat Eserinin Kökeni’ adlı çalışması baştan sona bu meseleye ayrılmıştır. Bkz. Martin Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni, çev. Fatih Tepebaşı, De Ki Yay., Ekim 2007, Ankara.

vurgulu sahneler aracılığıyla insan ile insan olmayan arasındaki ayrım zayıflar. Bu durumu, Leo Bersani ve Ulyss Dutoit'in *The Thin Red Line* (İnce Kırmızı Hat, 1998) filmi için yaptığı gibi, "birlikte varolma" biçiminde ya da bir tür "varlık birliği" olarak tarif edebilmek mümkündür (Bersani & Dutoit, 2004, s.171). *İnce Kırmızı Hat*'da sergilenen bu bakış, insanı çevreleyen uzam, *The Tree of Life* (Hayat Ağacı, 2011)'da, dünyaya ait görüntülerin de ötesine geçerek kozmoz boyutuna dek genişletilir. *Kanlı Toprak* filminde de, Adrian Banks'e göre, anlaşılması güç motivasyonlara sahip Holly ve Kit ruhani ya da dünyevi olmayan bir manzara (landscape) boyunca sürüklenirler (Danks, s.200). Bu manzara görüntülerini, Terrence Malick'in, ele aldığı temel felsefi ve etik konuların neler olduğunu tanımlamak için kullandığını söyleyen Ben McCann için ise, Malick'in filmlerinin anlatımında çevre çok önemli bir rol oynar; karakterlerin duygu ve motivasyonlarını yönetir, eylemler için lirik bir fon oluşturur ve belki de en önemlisi, yönetmenin anlatmak istediği kişisel hikayelerin derinden anlaşılmasına olanak sağlar. Ona göre, Malick'in doğayı ele alışı gizemli ve metafizik bir şeyler yatmaktadır.⁷ *Days of Heaven* (Cennet Günleri, 1978)'da insanlar; sülünler, buğdaylar ve çekirgelerden daha karmaşık değildir. Sanki doğa, insan dramasına mekanlık etmekte olan, her şeye gücü yeten, aşkın bir varlıktır ve bu açıdan McCann, filmin panteistik bir yaklaşımı olduğu düşüncesine varır (McCann, 2003, s.81).

Heidegger için felsefe "Varlık sorusu"nu mesken edinmektir (*dwelling*) ve bu bakımdan, Stanley Cavell'e göre *Cennet Günleri* tam bir felsefe çalışmasıdır (Davies, 2009, s.571). Cavell, filmin, dünyanın metafizik bir görüntüsünü içerdiğini düşünür. Görüntülerin güzelliğindeki özel biçim, ona, Heidegger'in 'What is Called Thinking?' adlı eserinde yer alan, varlıkların Varlık'ı (*Being of beings*) ve 'orada olanın hazır bulunuşu' (*presence of what is present*) gibi kavramları hatırlatır ve bu çerçevede, filmdeki görünümünün Varlık'a gönderme yaparak ışıdıkları yönünde bir izlenim ortaya koyar (Cavell, 1979, s. xiv-xvi). John Orr için, *Cennet Günleri*'nde sözcüklerin azlığına karşın imajların yoğunluğu Malick'in anlatımının temelidir. Film, ona göre bir anlamda, sözün yüceliğinin hüküm sürdüğü kutsal metin geleneğini tersine çevirmektedir. Burada artık, Söz değil İmaj'dır Tanrı (Orr, 2003, s.72). Söz ve İmaj arasındaki bölünmüşlüğü, dolaylı olarak karakterler de yaşamaktadır. Onları çevreleyen doğanın ya da izleyicinin gördüğü imajların içten içe yarattığı bir 'cennet' hissi vardır, fakat yine de ondan ayrı düşmüşlerdir. Bu ayrılık, Malick filmlerinde, ruhun iç dünyası ile doğa ve eylemin dış dünyası arasında geçen bir gerginlik olarak gündeme gelir (Silberman, 2003, s.162).

⁷ Geoffrey Macnab da *İnce Kırmızı Hat* filminde, savaş sahnelerinin askeri davranış biçimi ve kötülüğün doğasını soruşturmak için bir arka plan unsuru olduğundan sözeder ancak, Malick'in bunlardan daha çok, metafizik ile ilgilendiğini vurgular. Bkz. *The Thin Red Line*, Geoffrey Macnab, Sight & Sound, March 1999, Erişim: 15 Ağustos 2013, <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/62>

b) Ruhlar Havuzu ve İç Ses

Malick filmlerinde, karakterlerin iç seslerinin (voice-over) “döküldüğü” bir tür ruhlar havuzu mevcuttur.⁸ Her karakter, kendi bireysel duygu, düşünce ve yorumlarını seslendirse de, bunlar içerik ve biçim açısından ortak bir frekansta çınlamaktadır. Terrence Malick’in filmsel evreninde, maddi dünyanın içinde vücut bulamayan bu duygu, düşünce ve yorumlar, izleyiciler dışında kimsenin duymadığı, ‘saklı’ bir iç dünyada varolurlar. *Kanlı Toprak*’ta Holly ve *Cennet Günleri*’nde Linda olmak üzere, bu iç seslerin sahibi - klasik Hollywood uzlaşmalarının aksine - kadınlardır. Üstelik *Cennet Günleri*’ndeki Linda küçük bir kız çocuğudur.⁹ İlk iki film sonrasında iç sesler çoğul hale gelmiştir. *İnce Kırmızı Hat*’ta Kaptan Staros, Albay Tall, Er Train, Er Dale, Çavuş Mcron, Çavuş Welsh; *The New World* (Yeni Dünya, 2005)’da Kaptan Smith, Pocahontas, John Rolfe; *Hayat Ağacı*’nda Mr. O’Brian, Mrs. O’Brian ve Jack; *Aşkın İzleri*’nde Neil, Marina, Jane, Peder Quintana söz konusu havuzu dolduran karakterler olurlar.

Terrence Malick, *İnce Kırmızı Hat* filmini, kaynak aldığı romanın (The Thin Red Line, James Jones) anlatımının aksine, karakterlerin iç sesleriyle kurmuştur. Malick gerçekte, neredeyse hiç röportaj vermeyen bir yönetmen olarak, neyi neden yaptığı konusunda son bir karar vermemizi engellemektedir belki ama, doğrudan yapıtları üzerinden bir değerlendirmeye gidildiğinde, söz konusu iç ses kullanımının, görünenin içinde (‘görünüş ve gerçeklik’ kavram çiftiyle yapılan sorguları hatırlayalım) yeni anlam pencereleri açtığını söylemek mümkündür. Örneğin *İnce Kırmızı Hat*’da, Kaptan Staros’un iç sesi duyulmayacak olsa, onun, savaş gerekleri ve pragmatik nedenlerle hareket eden, kişisel çıkarları uğruna her değeri yıkıp geçen varlığı tiksinti içinde karşılanırdı, ancak filmdeki iç ses ile birlikte, insana, varlığa (Staros) bakışımız genişler: Staros kaygı içindedir, ilerleyen yaşına rağmen istediği gibi ‘var’ olamamıştır, ailesine karşı mahçuptur, içinde yaşadığı tartışmalar onu bir ölçüde anlamamızı sağlar, hatta belki onu sevebiliriz bile böylece. Buna ek olarak, aynı filmde Witt, Malick’in dokunuşuyla (romanın aksine), daha entelektüel bir insan olarak tasarlanmış vekapsamlı iç sesler Malick tarafından sonradan eklenmiştir. Stacy Peebles’a göre, bu yolla, insanları ortak bir histe birleştiren iç ses (“ruhlar havuzu”) kullanımıyla film, ‘büyük’ ruha daha net biçimde odaklanmaktadır (*Power*, 2003, s.152-153).¹⁰

Marc Furstenau ve Leslie MacAvoy’a göre, felsefe Heidegger için, Varlık (*Being*)’ın bize bir soru yöneltmesiyle başlamakta, bu soru ise düşünceye dal-

⁸ Metin boyunca, dış ses (voice-over) tekniğini, insanın ruhsal anlamdaki ‘iç ses’i ile paralel anlamda kullanacağım.

⁹ Bu durum film ile izleyici arasında bir yabancılaşma, bir mesafe duygusu doğurur.

¹⁰ *İnce Kırmızı Hat*’ta, asıl hikayeden ve diyaloglardan çoğu şeyin çıkarılmış olmasının yanı sıra, Er Witt’in birçok iç konuşması büyük değişikliklere uğramıştır.

maya ve içebakışa yol açmaktadır. Malick'in filmlerinde kullandığı iç konuşmalar da, izleyici üzerinde bu türden bir etki yaratmaktadır. *İnce Kırmızı Hat*'da, tüm varlıkların kaynağı hakkında (ilahi bir boyuta sahip olsun ya da olmasınlar) sorular soran Witt, yaşam ve ölümün kol kola ilerlediğini anlamış görünür; bu yaşam ve ölüm döngüsü, bizi doğaya ve diğer varlıklara, belki de Heideggeryen anlamda Varlık'a bağlamaktadır. Witt, ölümden korkmanın gerekli olmadığını, ölümün bir anlamda yaşama tutunmamızı sağladığını düşünmektedir (Furstenau & MacAvoy, 2003, s.182-183). Michel Chion'a göre ise, *İnce Kırmızı Hat*, yaşam ile ölüm arasındaki çizgiye, çevremizde hissettiğimiz ve nasıl aşacağımızı bilemediğimiz gizemli sınırlara işaret eder. Filmde (iç) konuşmalarda sürekli olarak sorular sorulmaktadır fakat, cevap verme rolü verilmemiştir bize; dinlemek ve yankılananlara kulak kesilmek zorundayızdır (Chion, 2004, s.8). İç ses bir karakterden diğerine sürekli hareket eder. Her bir iç ses uzamı, ötekilere kapalıdır, diğer taraftan, bu düşünceye dalışların biraraya geldiği ortak bir bilinçte ayanlanmışlardır. Tüm 'konuşmalar' tek bir metne ait gibidir (Chion, 2004, s.57).

c) Ölüme Doğru Varlık

Malick filmlerinde merkez karakterler bir arayışla tanımlanmıştır; başka çeşit bir yaşam, bir benlik duygusu, bir varolma nedeni ya da dünya içinde ruhsal bir mevcudiyet arayışı... (Patterson, 2003, s.6). Bu arayışa sıklıkla bir yabancılaşma duygusu eşlik eder ve yabancılıkları, onları sınırlardan ve sıradanlıktan kaçışa sürükler (Mottram, 2003, s.17). Sosyal düzen, sosyal sınıf ve geleneklerden uzaklaştıkları ölçüde, hayatı hissedip tadına varırlar (Petric, 1978-1979, s.41). Aynı şekilde, *Kanlı Toprak*'ta Kit ve Holly, *Cennet Günleri*'nde Linda, *İnce Kırmızı Hat*'ta Witt, *Yeni Dünya*'da Pocahontas (bunu tüm filmografide yaymak mümkün) iç konuşmalar aracılığıyla kendilerine (sıradanlığın içinde) bu tip, görece ferah bir alan açarlar. Yine, örneğin, "saçları ve davranış biçimleriyle James Dean'e benzemeye çalışan Kit'in içinde, farklılık arayışında kendini gösteren bir 'otantik varlık' olma itkisi saklı" olduğu söylenebilir (Ersümer, 2010, s.54). Heideggeryen bir kavram olan otantik varlık kavramını, 'günübirlik yaşamın, herkesin herkes gibi düşünüp eylediği alanın dışında var olan' biçiminde tanımlamak mümkündür (Hühnerfeld, 2002, s.68).

Birçok yönden, ölüm ve yıkım, Malick filmlerinde hareket ettirici güçler olmuştur (Filippidis, 2000). Örneğin Kit, *Kanlı Toprak*'taki yolculuğu sırasında, kendi sonuna doğru ilerlediğini farkeder. Aslında ölümün izleri, Kit ve Holly'yi film boyunca takip etmektedir; balıklar, insanlar, tavuklar, sığırlar, köpekler, nehre yıkılmış bir ağaç... ölüyorlardır. Belki bu yüzden, Kit, ses kayıt cihazları, sepetli bir uçan balon, el yazısını içeren kağıtlar, toprağa gömdüğü eşyalar ve yakalanacağı yeri işaret eden, üst üste koyduğu taşlarla, hatırlanmak (biraz da sonsuzluk) istemektedir (Ersümer, 2010, s.54). Neil Campell'e göre ise, öleceği

bilgisinin bilinciyle varoluşçu bir yaşam sürmekte olan Kit (yine Heideggeryen bir kavram olan) ölüme doğru, “*kendi sonuna doğru varlık*”tır (Campbell, 2003, s.43).¹¹ *Hayat Ağacı* filmi de büyük ölçüde, Malick’in, 1968 yılında İspanya’da gitar eğitimi aldığı dönemde intihar eden kardeşi Larry’nin ölümünün doğrudan ve dolaylı etkileri üzerine kuruludur (Michaels, 2009, s.16). Üç kardeşten biri olan Jack, *İnce Kırmızı Hat*’daki Witt karakteri gibi, ölüm fikri ile birlikte yaşar.

C- Hakikati Açımlayan Dil: Şiir

Heidegger’e göre, sanat eserinin hakikati açımlayan en önemli mekan (ya da imkan) olduğunu daha önce ifade etmiştik. Yine filozofa göre, sanatlar içinde, söz konusu imkanı en üst düzeyde gerçekleştirebilecek olanın şiir olduğunu biliyoruz. Glen Gray’in aktarımıyla, Heidegger için sanatçılar elçilerdir; Hölderlin, Rilke ve Grek tragedya yazarları gibi büyük şairler, hakikatin arayıcılarıdır. Özel duyarlıkları sayesinde, şairler, sıradan soylu olanla nasıl birleştireceklerini bilirler. Onlar, sıradanın ya da olağanın Varlık şeması içindeki yerini göstererek, onu en yüksek gerçekliğe bağlayarak dönüştürürler. Varolanın doğasını açarak, Varlık’ın daha yüksek menzillerini işaret ederler. Yeryüzünde şairce barınmak, gündelik tecrübenin basit ve gösterişsiz şeylerinde tanrısal ve kutsal olanı görmektir (Gray, 2008, s.157). Terrence Malick de (yalnızca içerik değil, anlatım teknikleri açısından da düşünülerek) ‘bize ölümlülüğümüzü hatırlatan bir şair’ olarak nitelendirilmiştir (Patterson, 2003, s.11). Böylece, Malick’in, Varlık’ın hakikatinin üstünü açmak bakımından Heidegger’in avantajlı gördüğü şiir diline de yakın olduğunu söylemek hata olmayacaktır.

Morrison ve Schur, Malick filmlerinde, gündelik yaşamı ve nesneleri kaplayan süregelen bir aşkınlık hissinin varlığından bahseder (Morrison & Schur, 2003, s.100-101). **Heidegger, dünyanın kendini ruh hallerimiz (mood) aracılığıyla ifşa ettiğini öne sürmüştür, biliş (cognition) ile değil (Lee, 2002). Malick sineması da büyük ölçüde böyle bir anlayış üzerine kuruludur, olaydan çok atmosfere dayalıdır. Filmlerinin tümü için geçerli olan bu durumu, Vlada Petric, *Cennet Günleri* filmi özelinde açıklar. Petric’e göre Malick, hikayeyi, her bir çekimi yoğun biçimde dolduran (işit-görsel hareketlerden doğan) ruh hali, atmosfer, ruhsal gerilim ve şiirsel ifadeler ile birlikte kuruyor. Buradan hareketle, filmin çok daha derin bir boyutunun farkına varıyoruz. Birçok eleştirmenin dikkat çektiği gibi, film sadece, gözler ve kulaklar için bir “ziyafet” değil, bundan fazlasıdır; perdede gördüğümüz ve deneyimlediğimiz asıl önemli unsur, bizi düşünmeye iten, içsel yapıdır. Hafızamızda kalan sadece güzel çekimler değil, zaman/meکان, atmosfer ve ruh halinin (mood) bireşimi olan bir Gestalt hissidir (Petric, 1978-1979, s.45).**

¹¹Campbell’ın, kavramı naklettiği yer için bkz.,George Steiner, Heidegger, Glasgow: Fontana/Collins, 1978, s.101.

Sonuç

Filozoflar, varlığın arkasında, ona neden olan, onu harekete geçiren bir güç arayışında idi. Peki Terrence Malick ne aramaktadır? Öncelikle, bir kez daha vurgulayalım, Malick, “kişisel” bir sinema yapmaktadır. Kendi gündemini hayatı boyunca, yaptığı filmler aracılığıyla takip etmiştir. Bernardo Bertolucci’nin *Stealing Beauty* (Çalınmış Güzellik, 1996) filmindeki bir sahne belki onun içinde bulunduğu durumu açıklayabilir: “Bir heykeltraşa modellik yapmakta olan genç kız, bir süredir üzerinde çalıştıkları heykeli görmek ister. Henüz tamamlanmadığı gerekçesiyle reddedilince, sorar: “Bana benziyor mu?” Heykeltraş: “Sana benzememeli.” Genç kız: “Benzemiyor mu?” Heykeltraş: “Tabii ki benzemiyor... Gerçek sanatçının sadece kendini resmettiğini kimse söylemedi mi sana?” (Ersümer, 2004, s.45). Malick filmleri, yönetmenin ‘kendi suretinden’ yansımalar içermektedir. Örneğin, Hayat Ağacı, yönetmenin kendini resmedişinin kolaylıkla görüldüğü örneklerden biridir ve Malick’in yaşadığı büyük acının izlerini taşımaktadır. Filmin önemli kısmında, ölmüş kardeşin yokluğuna bir gerekçe aranır. Hayatın ve varlığın ardındaki gizemlere ulaşılmaya çalışılır, kimi zaman da yokoluşu yönettiği düşünülen Tanrı ile hesaplaşılır. Bununla birlikte, Heidegger felsefesinde olduğu gibi, Hayat Ağacı’nda da Varlık, insanın tasarrufuna verilmemiştir. Filmde, gizemin örtüsü ne kadar kaldırılma-ya çalışılırsa çalışılsın, sorulara net cevaplar bulmak olanaksız gibidir.

Malick karakterlerinin bir eksiklik duygusu içinde olduklarını, (kimi zaman bir cennet arayışı şeklinde göze çarpan) bir ‘bütünlük özlemi’ taşıdıklarını görmekteyiz.¹² Hayat Ağacı’nda da ölen erkek kardeş dahil olmak üzere tüm ana karakterler cennetvari bir mekanda buluşurlar. Kanlı Toprak’ta Kit ve Holly ormanın içinde, doğa ile başbaşa, insanlardan uzak olarak yaşadıkları ağaç ev sahnesinde en huzurlu günlerini geçirirler; sırt üstü yatıp bulutları seyredip dans ederler. Kaçış yolculukları sırasında, Kit, Holly’dan manzaranın tadını çıkarmasını ister; Malick’in manzara sunumu gerçek anlamda ‘kendinden geçirici’dir. Cennet Günleri’nde de durum bundan farklı değildir. Sihirli saatler olarak anılan güneşin batışına yakın saatlerde çekilen (görüntü yönetmeni Nestor Almendros’a Oscar da kazandıran) çok sayıda sahne - buna manzaradan alınan zevk de diyebiliriz - Varlık karşısında şaşkınlıkla karışık bir hayranlığa (‘wonder’) da işaret eder gibidir. Yine Kanlı Toprak, Cennet Günleri, İnce Kırmızı Hat, Yeni Dünya gibi filmlerde doğa görüntüleri, güzel ve etkileyici olmanın ötesinde panteistik bir bakışın izlerini taşımaktadır.

Malick filmlerinde, nasıl insan ile insan olmayan arasındaki ayrım tartışmalı hale getiriliyorsa, insan ile insan arasındaki ayrımlar da silinmeye yüz tu-

¹²Bkz. Erik Korsman, “It’s not far...it’s within reach”: Terrence Malick and the Search for Wholeness of the American Adam, (Yüksek Lisans Tezi), Uthrecht University, Uthrecht, 2008, Erişim: 10 Ağustos 2013, <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/32306>

tar. *İnce Kırmızı Hat*'da bir baskın sırasında Japon askerleri, Amerikan askerlerinin yol açtığı ölüm ve işkenceler karşısında, birer düşman olmaktan çıkıp, onlar için üzüleceğimiz varlıklar haline gelirler. Baskın sonrası oluşan acı görüntüler sonrasında Er Train'in iç sesinden şu cümleyi duyarız: “*Belki de tüm insanlar, herbirinin bir parçası olduğu tek bir büyük ruha ve tüm yüzler aynı insana aittir.*” Bu cümlemin, tüm Malick filmlerinde sergilenen varlık anlayışına ışık tutar nitelikte olduğunu söyleyebiliriz.

‘*Forms of Being*’ (Varlık’ın Biçimleri) adlı kitaplarında Bersani ve Dutoit, Malick filmlerindeki sözkonusu “büyük ruh” konusunu incelerken, Sigmund Freud’un dini ve mistik duyguların kaynağı hakkındaki yorumlarını hatırlatırlar (Bersani & Dutoit, 2004, s.171-172). Freud’un düşünceleri, arkadaşı Romain Rolland arasındaki bir yazışma sonrasında gündeme gelir. Yazışmalarda Rolland, Freud’un dinin bir yanılsama olduğu düşüncesine katılmakla beraber, her insanın içinde taşıdığı, inanç meselesinin de üstünde olan, kendisinin, “Ebediyet” duygumu olarak adlandırdığı sınırsız, uçsuz bucaksız, adeta “okyanusvari” bir duygunun varlığından sözeder (Freud, 2009, s.24-33). Freud’a göre, “Normalde kendilik duygusundan daha sağlam hiçbir şey yoktur bizim için. Bu ben, kendi başına ayakta duran, bütünlüklü, diğer her şeyden kesin biçimde ayrılmış bir şey olarak görünür bize” (Freud, 2009, s.27). Bunun yanında, örneğin “Aşkın doruklarında ben ile nesne arasındaki sınır silinme tehlikesi gösterir. Aşık olan kişi, duyularının tüm tanıklıklarının aksine, “ben” ile “sen”in bir olduklarını iddia eder; bu birlik hakikaten bir olguymuş gibi davranmaya da hazırdır” (Freud, 2009, s.27). Bu bağlamda, okyanusvari duygunun düşünsel içeriğini oluşturan “evren ile bir olma”hali de, Freud’a, bir tür teselli, insanın “tehditkârlığını fark ettiği dış dünya kaynaklı tehlikeyi inkârının bir başka yolu” gibi gelir (Freud, 2009, s. 33). Ancak, kabul etmek gerekir ki, ister Rolland ister Freud’un görüşleri kullanılsın, ister Heidegger felsefesinin etkisi kabul edilsin ister kardeş ölümünün travması kaynak gösterilsin ya da mesela Steven Rybin’in ‘*Terrence Malick and the Thought of Film*’ adlı kitabında önerdiği gibi, doğrudan sinemasal anlatımın kurduğu dünya hesaba katılsın, tüm Malick filmlerinde karakterler ve/ya izleyici; doğa, evren ya da ‘sezgi ile hissedilebilen bir şey’le çevrelenmektedir (Rybin, 2012, s. ix-xxxiv).

Malick filmlerinde nesnelerden, manzaralardan sızan bir ‘ışık’ göze çarpmaktadır. Bu ışık, kimi zaman son derece somuttur. Örneğin, *İnce Kırmızı Hat*’daki gibi ağaçlar arasından, *Yeni Dünya*’daki gibi denizin suları içinden ya da *Hayat Ağacı*’ndaki gibi anne O’Brian’ın elleri arasından seyirciye doğru ışıır. Sonuç olarak, yukarıda sergilenen bilgilerin de ışığında, Terrence Malick filmlerinde varlıklar, maddi “görünüş”lerinin ötesinde, bir bakıma, gerçekte tam anlamıyla ‘ne’ olduklarından bağımsız biçimde, kendilerinden daha büyük bir “*Varlık’ın varlığı*” haline gelirler.

Kaynakça

- Arslan, A. (2005). *Felsefeye Giriş*, 8.Baskı, Ankara: Adres.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed – Reflections On the Ontology of Film*, Enlarged Edition, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Chion, M. (2004). *The Thin Red Line*, London: British Film Institute.
- Critchley, S. (2009). *Calm – On Terrence Malick's The Thin Red Line*, D. Davies (Ed.), *The Thin Red Line* (s.17), London and New York: Routledge.
- Çücen, A.K. (2001). *Felsefeye Giriş*, Bursa: ASA.
- Çücen, A.K. (2012). *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman*, 4. Basım, İstanbul: Sentez.
- Bersani, L. Dutoit, U. (2004). *Forms of Being - Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, London: British Film Institute.
- Brock, W. (2008). *Heidegger - "Bir Yaklaşım Denemesi"*, (A. Aydoğan, Çev.). İstanbul: Say.
- Campbell, N. (2003). *The Highway Kind: Badlands, Youth, Space and the Road*, H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick - Poetic Visions of America* (s.43), London: Wallflower Press.
- Danks, A. (2000, July). *Death Comes as an End: Temporality, Domesticity and Photography in Terrence Malick's Badlands*, Senses of Cinema, Erişim: 7 Ağustos 2013, <http://sensesofcinema.com/2000/8/badlands/>
- Davies, D. (2009). *Terrence Malick, P. Livingston & C. Plantinga (Ed.), The Routledge Companion to Philosophy and Film* (s.571), London and New York: Routledge.
- Ersümer, O. (2010, Temmuz-Ağustos). *Badlands*, Altyazı Sinema Dergisi, sayı: 97, İstanbul.
- Ersümer, O. (2004, Mart). *Bernardo Bertolucci - Gizemi Açmak Peşinde*, Altyazı Sinema Dergisi, sayı: 27, İstanbul.
- Filippidis, M. (2000). *On Malick's Subjects, Senses of Cinema*, Erişim: 12 Ağustos 2013, <http://sensesofcinema.com/2000/8/malick-2/>
- Freud, S. (2009). *Uygarlığın Huzursuzluğu*, (H. Barışcan Çev.), Üçüncü Basım, İstanbul: Metis.
- Furstenau, M., MacAvoy, L. (2003). *Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in The Thin Red Line*, H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick - Poetic Visions of America* (s.182-183), London: Wallflower Press.
- Gözkan, H.B. (2010, Güz). *Kant'tan Heidegger'e Varlığın Anlamı Meselesi* (s.133), Cogito, sayı 64, İstanbul: Yapı Kredi.
- Gray, J. G (2008). *Heidegger'in "Varlık"ı*, A. Aydoğan (Ed. & Çev.), *Heidegger* (s.157), İstanbul: Say.
- Heidegger, M. (1969), *The Essence of Reasons*, (T. Malick, Almanca'dan çev.), Evanston: Northwestern University Press.
- Heidegger, M. (2007), *Sanat Eserinin Kökeni*, (F.Tepebaşı, Çev.), Ankara: De Ki.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*, (K. H. Ökten, Çev.), İstanbul: Agora.
- Hühnerfeld, P. (2002). *Heidegger: Bir Filozof, Bir Alman*, (D. Özlem, Çev.), İstanbul: Paradigma.
- Korsman, E., (2008). *"It's not far.... it's within reach": Terrence Malick and the Search for Wholeness of the American Adam*, (Yüksek Lisans Tezi), Uthrecht University, Uthrect, Erişim: 10 Ağustos 2013, <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/32306>
- Lee, H. (2002). *Terrence Malick, Senses of Cinema*, Erişim: 8 Temmuz 2013, <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/malick/>
- Macnab, G. (1999) *The Thin Red Line, Sight & Sound*, March, Erişim: 15 Ağustos 2013,

<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/62>

- McCann, B. (2003). 'Enjoying the Scenery': Landscape and the Fetishisation of Nature in Badlands and Days of Heaven, H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick - Poetic Visions of America* (s.81), London: Wallflower Press.
- Mengüşoğlu, T. (1988). *Felsefeye Giriş, Dördüncü Basım, İstanbul: Remzi.*
- Michaels, L. (2009). Terrence Malick, Urbana and Chicago:University of Illinois Press.
- Morrison, J., Schur, T. (2003). *The Films of Terrence Malick*, Westport, Connecticut: Praeger.
- Mottram, R., (2003). All Things Shining: the Struggle for Wholeness, Redemption and Transcendence in the Films of Terrence Malick, H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick - Poetic Visions of America* (s.17), London: Wallflower Press.
- Ontoloji (2010). A. Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, 7. Baskı, İstanbul: Paradigma.
- Orr, J. (2003).Terrence Malick and Arthur Penn: The Western Re-Myth, H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick - Poetic Visions of America* (s.72), London: Wallflower Press.
- Ökten, K. (2012) Heidegger'e Giriş, İstanbul: Agora.
- Patterson, H. (2003). Introduction, H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick - Poetic Visions of America* (s.6 & 11), London: Wallflower Press.
- Petric, V. (1978-1979, Winter). Days of Heaven, *Film Quaterly*, Vol.32. No.2, University of California Press.
- Rhym, J. (2010). *The Paradigmatic Shift in the Critical Reception of Terrence Malick's Badlands and the Emergence of a Heideggerian Cinema, Quarterly Review of Film and Video, Volume 27, Issue 4, Taylor & Francis.*
- Rybin, S. (2012). Terrence Malick and the Thought of Film, Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Power, P. S. (2003). The Other World of War: Terrence Malick's Adaptation of The Thin Red Line, H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick - Poetic Visions of America* (s.152-153), London: Wallflower Press.
- Pöggeler, O., Alleman, B., Heidegger Üzerine İki Yazı, (D. Özlem, Çev.), 2.Baskı, 2001, İstanbul: Paradigma.
- Savaş, H. (2003). *Sinema ve Varoluşçuluk*, İstanbul: 6.45.
- Schaffer, Bill, , (2000, July), The Shape of Fear: Thoughts after The Thin Red Line, Senses of Cinema, Erişim 2 Ağustos 2013, <http://sensesofcinema.com/2000/8/thinredline/>
- Silberman, R. (2003). Terrence Malick, Landscape and 'This War at the Heart of Nature', H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick - Poetic Visions of America* (s.162), London: Wallflower Press.
- Sinnerbrink, R. (2006). 'A Heideggerian Cinema?: On Terence Malick's The Thin Red Line', *Film-Philosophy*, v. 10, n. 3, pp. 26-37. <<http://www.film-philosophy.com/2006v10n3/sinnerbrink.pdf>>, ISSN: 1466-4615.
- Thompson, D., Christie, I., (Ed.). (1996), *Scorsese on Scorsese*, London – Boston: Faber and Faber.
- Tucker, D. T. (2011). *Worlding the West: An Ontopology of Badlands*, T. D. Tucker & S. Kendall (Ed.), Terrence Malick: Film and Philosophy (s.94), New York: The Continuum International Publishing.
- Varlıkbilim (1975). B. Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Ankara: TDK.
- Woessner, M. (2011, Summer). What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility, *New German Critique* 113, Vol. 38, No. 2, New German Critique, Inc.

GÜNDELİK HAYATIN ETİK ÇIKMAZLARINDA FERHADİ SİNEMASI

Emel YUVAYAPAN* - Barış YILDIRIM**

Özet

2000’li yıllardan bu yana dünya sineması içinde önemli bir yer edinmiş olan İran Sineması kendine özgü özellikleri ile ve halen dünya çapında aldığı önemli ödüllerle adından söz ettirmeye devam ediyor. AsgarFerhadi İran Sinemasının günümüzde en tanınan isimlerinden biridir. İlk filminden bu yana sıklıkla tekrar ettiği tematik ve estetik özellikler nedeniyle bir üslup oluşturmaya başaramamış, bu sürekliliğin içinde kendini geliştiren ve katmanlandırabilen bir anlatı yapısına da ulaşabilmiştir. Bu yapının içinde gündelik hayat ve etik özel bir yere sahiptir. Gündelik hayat özellikle filmsel mekân kullanımı üzerinden hikâyenin kurucu bir unsuru haline gelirken, “küçük” yalanların ortaya çıkardığı “büyük” sonuçlar ve bu uyumsuzluğun etik açmazları onun hikâyelerinin asıl anlatıcısıdır. Bu çalışma, Ferhadi sinemasında en önemli yerde duran öykü unsurunun izini gündelik hayat ve etik bağlamında sürüyor.

Anahtar sözcükler: İran Sineması, Ferhadi, öykü, gündelik hayat, mekân, yalan, etik

Abstract

Iranian Cinema has been occupying an important place in world cinema since 2000’s and it is still popular with its idiosyncrasies and the awards it had taken. Asghar Farhadi, is one of the most well-known figures of Iranian Cinema. He could form a style with frequently revisited thematic and aesthetical features and create a narrative structure, which can improve and add layers to itself through this continuity. Everyday life and ethics have an important place within this structure. While the quotidian becomes a constituent of the story via filmic space use, the real narrator of his stories are the “big” consequences of “little” lies and the ethical dilemmas of this incongruence. This article attempts to trace the story element, which has a very important place in Farhadi’s cinema, within the context of the everyday life and ethics.

Key words: Iranian Cinema, Farhadi, story, everyday life, space, lie, ethics

* DEÜ, GSF Film Tasarımı Bölümü, Araştırma Görevlisi ve Doktora Öğrencisi

** Ankara Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Tiyatro Doktora Öğrencisi

Doğunun sanatına Batıdan bakış hemen her zaman bir sorunla birlikte gelir. Bu bakış çoğu zaman iki metafizik uç arasında salınır. Ya sanata evrensel, dolayısıyla coğrafya (ve sıklıkla da tarih) üstü bir konum atfederek yerel olanın şahsına münhasırlıkları es geçilir; ya Doğunun sanatının özgüllükleri bütünüyle abartılarak, ona adeta tadı tarif edilemeyen bir egzotik meyve gibi davranılır. Bu ikinci tutuma kolaydan oryantalizm dense de, aslında ilk tutum da Batı sanatının ortaya çıkardığı kategorileri, bilerek ya da bilmeyerek evrensel varsaydığı için, tıpkı oryantalizm gibi, Batı-merkezci bir konumlanışın ürünüdür. Doğulu sanatçıların bir yandan kendi yerelliklerinden beslenirken bir yandan da dünya sanatının ana akımı ile girdikleri söyleşimler, sıklıkla da o akımın ta kendisi sayılabilecek yaratımları işi daha da çetrefilleştirir. Yine de doğu doğudur, batı batıdır ve de dünya dünyadır. O dünyanın neresinde durursak duralım, kendimize ve öte tarafa bakmak yükü her daim omzumuzda olacaktır.

Çoğu zaman Yeni İran Sineması ya da İran Yeni Dalgası olarak adlandırılan ve özellikle 90'lı yılların sonunda Avrupalı sinema çevreleri tarafından büyük bir ilgiyle karşılanan İran Sineması –yukarıda bahsi geçen tutumların ilkinin izinde– İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Fransa Yeni Dalga akımları çerçevesinde anlaşılmaya çalışıldı. Yeni İran Sinemasının, batı kaynaklı sinema akımlarına benzerliğinin yanı sıra, son yıllarda Avrupa ve Amerika sinemalarında sık rastlanmayan öykü anlatımında gösterdiği başarı, batının toplumsal yapısından kaynaklanan bir öykü anlatım krizi içerisinde olup olmadığı tartışmalarıyla doğu ve batı toplumlarının sinemaları ekseninde karşılaştırılmalarında da önemli bir etken oldu.

Bir öykü sineması

Yeni İran Sinemasının¹ önemli özelliklerinden biri sinemasal anlatının, kendisine sıklıkla gönderme yapıyor oluşudur. Batılı kaynaklardan yola çıkarak yabancılaştırma ya da aşinasızlaştırma efekti diyebileceğimiz, Epik Tiyatro ve Fransız Yeni Dalga Sinemasında en olgun hallerini bulan, ancak İran için geleneksel anlatılarda zaten mevcut olan bir anlatı geleneğidir söz konusu olan. Cafer Panahi, Abbas Kiarostami, DaryuşMehrcui filmlerinde, oynadıkları karakterden memnun olmayan, rollerinin kendilerini ifade etmediğini filmin içinde kameraya karşı söyleyen başrol oyuncular, kendisini oynayan ve bunu da açıkça belirten oyuncular, yönetmenin ve film ekibinin kadraja girmesi, sıklıkla rastladığımız özellikler arasındadır. Bu özelliklerin tespiti “yeni dalga” isimlendirmesinin en önemli nedenlerinden biridir. Ancak sözünü ettiğimiz gibi, İran'ın

¹ Yeni İran Sineması dediğimizde, aslında bu sinemanın oldukça küçük bir kısmına aşına olarak bahsettiğimizi unutmamak gerekir. Özellikle festivaller aracılığı ile uluslararası alanda tanınırlığa kavuşmuş filmleri izleyerek bir İran sineması gözlemi yapabiliyoruz.

geleneksel anlatı biçimlerine göz attığımızda bu formları tespit edebiliriz. Taziye törenleri seyirciyle sürekli diyalog halinde olan, kurgulanan mekân ve zamana izleyicinin uzlaşımını ön varsayan, binlerce kilometrelik yolları bir tek sözle aşan göstermecî bir anlatı yapısına sahiptir.² Bu anlatı daha sonra Brecht tarafından Epik Tiyatro içerisinde teorileştirilerek yeniden ortaya çıkmaktadır. Epik Tiyatro'nun doğu tiyatrosundan önemli ölçülerde etkilendiğini de göz önüne alırsak Yeni İran Sineması'nı anlamak için batılı sanat akımları dolayımından önce geleneksel anlatı kalıplarına bakmamız gerektiğini saptama zorunluluğu doğmaktadır.

İran Sinemasının kültürel kaynakları arasında Taziye Törenlerini olduğu gibi, binlerce yıllık bir hikâye anlatma geleneğinin en önemli köklerinden biri olarak kabul edilen *Binbir Gece Masalları*'nı da hatırlamalıyız. Masalların, bir hikâye anlatma geleneğini miras bırakmasının yanı sıra bizatihi anlatısı yapısına olan etkileri de göz ardı edilmemelidir. İlk ve en önemli aktarım, çerçeve hikâye anlatım biçiminin kullanımıdır. İran Sinemasında, tıpkı Şehrazad'ın hayatta kalmak için anlatmaya devam ettiği hikâyeler gibi, karakterlerin özellikle ahlaki-yaşamsal zorunluluklar nedeniyle hayata geçirdikleri eylemler içerisinde örülü bir şekilde vücut bulan hikâyelerini takip ederiz. Abbas Kiarostami, Muh-sin Mahmelbaf, MecidMecidi gibi önemli yönetmenlerin filmlerinde karakter(ler)in yolculuklarının nedenleri çerçeve hikâyeyi oluştururken, yolculuğun durakları oldukça katmanlı çok sayıda yan hikâyeyi aktarmaktadır.

Bugünün sinemasının köklerinin yalnızca geleneksel anlatıda olduğu gibi bir iddia içinde değil elbette; sinema sanatının anlatı geleneklerinden ve olanaklarından beslenen, bu tarihselliği içinde taşıyan bir sinemayla karşı karşıya olduğumuz muhakkak. İranlı yönetmenlerin de söyleşilerinde çeşitli vesilelerle isimlerini andıkları pek çok batılı –ya da dünyanın farklı bölgelerinden gelerek dünya sineması tarihinde önemli bir yer edinmiş– yönetmenden etkilendiklerini belirttiklerini görürüz. Rossellini, de Sica, Satyajit Ray, Tarkovski, Bresson, Truffaut, Godard isimlerini anabileceğimiz –ve onların andıkları– yönetmenlerin bazıları. Burada dikkat edilmesi gereken nokta –ki İran Sineması'nın en önemli başarısıdır– farklı estetik biçimlerin aslında hiçbir karşılığı olmayan bir toplumsal içeriğe transfer edilmemiş olması; hem içerik hem de biçim açısından bir topluma özgü olmayı gerçekleştirebilmesidir.

Bu sinemanın, özellikle İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ile sıklıkla karşılaştırılmasına neden olan bir özelliği de, filmlerde büyük oranda sıradan insanların sıradan öykülerinin anlatılmasıdır. Özellikle pek çok filmde gündelik yaşama neredeyse dolayimsız, belgesel formlarını andırır tarzda bir yaklaşımın

² Taziye törenleri hakkında ayrıntılı bilgi için Metin And'ın Ritüelden Drama: Kerbela, Muharrem, Ta'ziye adlı çalışmasına bakılabilir (And, 2000).

ortaya konması, bu karşılaştırmayı güçlendiren bir etkidir. Son derece naif hikâyelerle örülü, filmsel zaman ve gerçek zamanın neredeyse eşleştiği anlatılar çıkar karşımıza.

Abbas Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* (*Khane-ye dostkodjast?*, 1987) adlı filmi bir ilkokul öğrencisinin yanlışlıkla sıra arkadaşının defterini eve getirdiğini fark etmesiyle onun ertesi güne yapmış olması gereken ev ödevini kendisi yüzünden yapamayacağını düşünerek defteri geri götürmeye çalışmasının hikâyesidir. Arkadaşının nerede oturduğunu bilmeyen Ahmed, evi bulabilmek için bütün bir gün dolaşmak zorunda kalır, yine de bulamaz; karşılaştığı herkese arkadaşının evini sorar, kimse bilmez. Bu yolculuk boyunca karşılaştığı insanlar, içine düştüğü durumlar, bir bölgede yaşayan insanların bir günlerine tanıklık etmek ve elbette Ahmed'i bu yolculuğa çıkaran sorumluluk duygusu, filmi anlamlandıran en önemli özelliklerdir.

Arkadaşımın Evi Nerede?'de olduğu gibi Yeni İran Sinemasında pek çok filmin hikâyesi, gündelik yaşamın normal şartlarda es geçilen, anlam yüklenmeyen pek çok anının üzerinde durup düşünme ve aslında onlara içkin olan anlamı ortaya çıkarma işlevi görmektedir. Gündelik olan, kendi başına bir film hikâyesini oluşturmaz; gündeliği bozan, rutini aksatan gerilim/farklılık tam da hikâyenin başladığı yerdir; dolayısıyla gündelik hayat, burada, eylemin içindeki anlamın ortaya çıktığı gerçekliğin zemini. Filmde karşılaştığımız zaman, mekân ve olay örgüsü içinde yaşadığımız gerçeklikle bir ilişki kurmak zorundadır. Bunun, yadsıma şeklinde bile olsa, kaynağını aynı gerçeklik evreninden alması ve izleyenin ön-kavrayışlarına yaslanması gerekir. *Zaman ve Anlatı* adlı çalışmasının Türkçe basımının ilk cildinde (*Zaman Olayörgüsü ve Üçlü Mimesis*) Paul Ricœur, bu konuyla ilgili olarak; “*Eylemi taklit etmek ya da temsil etmek, her şeyden önce, insan eyleminin anlamsal yapısı, kendi simgeselliği ve kendi zamansallığı içinde önceden ne olduğunu kavramak demektir. Olayörgüleştirmek ve buna bağlı olarak da metinsel ve yazınsal mimesis düzeni şairde ve okurunda ortak bulunan bir ön-kavrayış üstüne kuruludur,*” der (Ricœur, 2011, s. 127).

Gündelik yaşam bir karşılaşmalar bütünüdür. Toplumun pek çok farklı kesiminin, geleneğinin, ahlak yapısının, ekonomik koşullarının bir bileşimini oluşturur. Toplumsal yapının, bireyselliğin boyutlarının, kültürel ilişkiler ağının derinlikli bir okumasını sağlayabilecek görünümdür. Filmsel yapı bu görünümü es geçtiği andan itibaren anlatının yeniden kurgulayarak ortaya çıkarabileceği görünümleri de belirsizleştirmiş olur. “*Gündelik hayat döngülerden oluşur ve daha geniş döngüler içine girer. Bir şeye başlamak, aslında baştan alıp yeniden başlamak, yeniden doğmak demektir*” (Lefebvre, 1998, s. 12). İran Sinemasının gücünün, gündelik yaşamdaki döngülerin ve bu döngüler içerisinde yer alan sonsuz sayıdaki hikâyenin aktarımında gerçeklikle kurulan ilişkinin gücünden geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Bir öykü anlatıcısı: Ferhadi

AsgarFerhadi, İran Sineması içinde son yıllarda öne çıkan yönetmenlerin en önemlilerinden biri olarak, filmlerinde, gündelik hayat ve öykü ilişkisini anlamak için önemli bağlamlar yaratıyor. “Önce senaristim, sonra yönetmen,” diyor AsgarFerhadi(Yıldırım, 2013). Bu, İranlı yönetmenin filmlerinin bütününe damgasını vuran dramatik yapıdan da anlaşılıyor. Yönetmen, dramatik öyküyle olan bağının Ibsen, Strindberg, Çehov, Pinter gibi yolu gerçekçi tiyatronun bir yerinden –bazen tam ortasından bazen kavşağından– geçmiş yazarlara olan ilgisinden kaynaklandığını söylüyor (age).

Beliz Güçbilmez, *Zaman/Zemin/Zuhur* çalışmasında (2006) klasik dramatik yapının formülünü şöyle özetler: “Geçmişte bir şey olur, gölgesi bugüne düşer.” Geçmiş, Oidipus’ta olduğu gibi, kahramanın doğumuna kadar uzanıyor olabilir, Nora’da olduğu gibi oyun zamanının biraz öncesine de. Polisiyeler bu geçmişi bir “sır” haline getirerek bütün yapılarını bu sırrın açığa çıkartılması halinde kurabilirler. Ferhadi’nin bütün filmlerinin içine dahil edilebileceği aile dramları ise (“Aile, drama için çok uygun bir ortam. Erkekler, kadınlar, gençler, yaşlılar, çocuklar ve tüm bunlar arasındaki ilişkiler adeta toplumun bir örneği” (age) diyor yönetmen) geçmişteki olayı açılıp ortaya serildikçe kişiler arasındaki ilişkiler düzenini değiştiren bir “gömülü çocuk” olarak kullanmalarıyla karakterize olur. TomShepard’ın istenmeyen bir çocuğun gömülü olduğu arka bahçenin bütün aile için bir suç ortaklığı uzamı haline geldiği oyununun adı *Gömülü Çocuk*, gölgesini bugündeki ilişkilere vuran geçmiş sırların modern bir metaforu gibidir (Shepard, 2000).

Ne var ki Ferhadi dramatik edebiyatının, bu formülü basitçe uygulamaktan ibaret olduğunu sanmak yanılgı olur. O, gömülü gerçekleri her seferinde başka bir yerinden tutarak, bunların etrafında bir sorumluluk ve dürüstlük etiği “film-makalesi” yazar.

Onun hemen her filminde; bir takım sorunlara çözüm aranırken sorunu yaratan yalanların ortaya çıkarılması çok temel bir izlek olarak var olur; saklanan ve söylenen gerçekler kurgusal ilerleme dizgesini oluşturur. Son filmine adını da veren “geçmiş” bugüne sürekli olarak gölgesini vurmakta, küçük yalanlar, sırlar işleri yaşamsal düzeyde içinden çıkılmaz hale getirmektedir. *EllyHakkında*’da (*DarbareyeElly*, 2009) geçmişteki sır aslında tam adı bile bilinmeyen³Elly’nin kim olduğudur. Ferhadidramasının odağına yer alan sorumluluk etiği tartışmaları ise film zamanında gerçekleşmiş bir boğulma olayının ve Elly’nin nişanlısıyla olan ilişkisinin etrafında döner. Elly nişanlısı olduğunu, ondan ayrılmak istese de yeni bir adayla tanışmak istemediğini Sepide’ye söy-

³ Elly ismi Elham, Elnaz, Elmira vs. gibi bir adın kısaltmasıdır.

lemiş, ama buna rağmen bu amaçla davet edildiği tatil yerine gelmiştir. Sepide ise çöpçatanlık hevesi ile onun nişanlı olduğunu hem yeni nişanlı adayından hem de birlikte tatile geldikleri diğer kişilerden gizlemiştir. İyi niyetli yalanı açığa çıktığında onu korumak için bu kez, Elly için düşündüğü yeni aday Ahmet yalan söyler, ama o da açığa çıkacaktır. Bir kısmı önce bir kısmı film zamanında söylenmiş bu yalanların ortaya çıkışının her bir adımı ilişkiler düzeninde depremlere neden olur. Kimin neyi hak ettiği ise bir başka tartışma düzlemidir. Pek de öyle “hafifmeşrep” olmadığını gördüğümüz Elly, bazı yalanlar söylediği için ölümü hak etmiş midir? Buna evet cevabı veren, ironik bir biçimde, Elly’nin muhtemelen kurtarmak isterken boğulduğu çocuğun babasıdır. Ya gitmek isteyen Elly’ye engel olan (gitseydi felaketin gerçekleşemeyeceğini düşünmek için yeterince nedenimiz var), onun nişanlı olduğunu kendi kocasından ve Ahmet’ten gizleyen, olay olduktan sonra ise çok perişan olan (tekinsiz ve giderek ağırlaşan öksürüğü iyiye delalet değildir) Sepide neyi hak ediyor?

Gündelik ilişkilerin kırıntıları sayılabilecek yalanların, sırların büyük ahlaki hesaplaşmalara dönüşmesinde kullanılan kurgusal büyüteç, bu ilişkilerin toplumsala göndermelerinde de aynı derecede etkin biçimde kullanılmaktadır. Seçilen ayrıntılar, mekânsal düzenlemeler önemsiz görüldüğü ölçüde güçlenerek hikâyenin merkezi konumuna taşınabilmektedir. Bu Ferhadidramasının en güçlü yanı, gündelik hayat içinde bir hikâye olmayı hak etmediğini düşündürtecek pek çok hikâyenin, bu naifliği koruyarak dönüştürülmesi, dramatik bir güç kazanması ve melodramın tuzaklarına düşmeden ilerleyebilmesidir. Çoğu zaman dramatik çatışmanın başlangıcını oluşturan ikili ilişkilerdeki çelişkiler, gerçekliğini yitirmeden filmsel bir metine dönüşürler. Bu sayede Ferhadi sineması tekrarlar ve farklar üzerinden kendi estetiğini yaratan bir sinema olarak karşımıza çıkar. Filmleri özellikle hikâyelerini anlattığı kişilerin benzerliği açısından da dikkat çekicidir. Genellikle orta ya da orta üst sınıftan kişilerin merkezi bir rol aldığı ancak, alt sınıftan kişilerle yaşanan karşılaşmaların yarattığı çatışmalar sözünü ettiğimiz geçmişin gölgesinin bugüne ulaşmasını sağlayan tetikleyiciler olarak ortaya çıkar.

Bu izleğin iki istisnası vardır. İlki 2004 yılında çektiği *Güzel Şehir* (*Shahr-e ziba*) filmidir. Filmde, idam cezasına mahkum edilmiş Ekber’in birlikte ıslahevinde kaldıkları, en yakın arkadaşı Ala tarafından kurtarılmaya çalışılmasının hikâyesi anlatılır. Ekber’in idamdan kurtulmasının tek koşulu ise öldürdüğü kişinin ailesi tarafından affedilmesidir. Ala, Ekber’in kız kardeşi Firuze ile birlikte, kendi yaşamını feda etmek dahil elinden ne geliyorsa yapabileceğini gösterir. Filmde yer alan karakterlerin tamamı, mollalar yönetiminin yoksulluktan ve suçtan kurtulamamış mahallerinde yaşamakta, tüm hikâyeye derin bir yaşam mücadelesi eşlik etmektedir. Haklı ve haksızın iç içe geçtiği izleyicinin adalet duyusuna seslenen anlatı, bunu Ekber’i filmin başında kısacık göster-

dikten sonra bir daha hiç göstermeden, Ekber'in değil, Ekber için verilen mücadelenin önemini vurgulayarak yapar. Diğer istisna olan *Elly Hakkında*'da bu defa karakterlerin tümü orta sınıf ailelerden oluşmakta, ancak Elly filme, tıpkı *Güzel Şehir*'de olduğu gibi varlığı ile değil yokluğu ile müdahalede bulunmaktadır.

2006 yapımı *Çarşamba Ateşi* (*Chaharshanbe-soori*), alt sınıftan gelen, evlere temizliğe giderek ya da gündelik işlerde çalışarak yaşamını kazanmaya çalışan, bir yandan da evlilik hazırlığı yapan Rouhi'nin hikâyesi ile başlar. Lüks bir semtte orta sınıf bir ailenin yaşadığı eve temizlik için giden Rouhi, kafasında yarattığı evlilik ve mutlu aile imgesi ile karşılaştığı gerçek bir evliliğin ortaya çıkardığı uyumsuzluğun karmaşasını yaşar.

Mekân, yalan ve öykü

Dramatik anlatıda kullandığı izleklerde olduğu gibi, Ferhadi'nin mekânsal düzenlemelerinde de tüm filmlerine yayılan benzerlikler mevcuttur ve bunun ilk görünümü ile *Çarşamba Ateşi* filminde karşılaşırız. Yönetmenin neredeyse tüm filmlerinde ya yaşanır bir yer haline getirilmeye çalışılan bir mekân (*Elly Hakkında*) ya da taşınma ve tadilat gibi nedenlerle yaşanmaz hale gelen bir ev (*Çarşamba Ateşi*, *Bir Ayrılık*, *Geçmiş*) bulunur. Bu, hem karakterlerin iç dünyasını yansıtan hem de dışarıdan gelenin bu ruh haline tanıklığı ve kabullenişini yalnızca mekân düzenlemesi sayesinde ifade etmeyi sağlayan önemli bir estetik kategori olarak karşımıza çıkar.

Çarşamba Ateşi'nde son derece naif bir karaktere sahip olan işçi Rouhi, temizlik için geldiği ve hem sınıfsal olarak hem de duygusal olarak asla bir parçası olamayacağı kaotik ve paranoid evlilik yaşamını eve girdiği ilk anlarda algılamaya ve izleyici açısından bu ruh halinin bir taşıyıcısı olmaya başlar. İzleyicinin bu dünyaya girişi, atmosferin geriliminin başarılı bir şekilde kurulması Rouhi'nin ev sahipleri için normalleşmiş olan yaşama yabancılığı ve düzenleme çabası sayesinde mümkün olabilmektedir. Kocasından aldatıldığını düşünen Mojdeh, ev yaşamlarını hem kendisi hem de kocası Morteza için bir cehennem çevirmiş, hiç tanımadığı Rouhi'den bile kendisini bu ıstıraptan kurtarması için yardım bekler duruma gelmiştir. Rouhi, hiç farkında olmadan Mojdeh'in daha iyi hissetmesi için yalan söyler, ancak bu da Ferhadi'nin diğer filmlerine olduğu gibi uzun ömürlü bir yalan olamaz. Mojdeh ve Morteza için normalleşmiş, aslında bütünüyle yabancılaştıkları yaşamlarına müdahale farklı bir mahallede, farklı bir sınıftan gelen işçi kadının varlığı sayesinde mümkün olabilmekte, onun 'düzene koyma' arayışı diğer karakterlerde de bir farklılığa neden olmaktadır. İlk kez *Çarşamba Ateşi*'nde kullanılan bu leit-motif, ardından gelen tüm filmlerde tekrarlanır. *Elly Hakkında*, *Bir Ayrılık* ve *Geçmiş*, düzene koyulmaya muhtaç bir mekân ve bunu gerçekleştirecek bir yabancıya gereksinim duyar.

Gündelik hayat, özellikle filmsel mekân kullanımı üzerinden Ferhadi sinemasının odağında duran hikâye unsurunun en önemli kurucularından biri haline gelirken, “küçük” yalanların ve sırların ortaya çıkardığı “büyük” sonuçlar ve bu uyumsuzluğun etik açmazları onun hikâyelerinin asıl “töz”ünü oluşturur, hatta deyim yerindeyse, öykü anlatıcılarına dönüşür.

Bir Ayrılık’ta (*JodaeiyeNader az Simin*, 2011), bilinmeyen gerçek, film zamanına dairdir; boşanmak üzere olan Nadir ve Simin’in evinde temizlikçi ve Nadir’in Alzheimer’lı babasına bakıcı olarak çalışan Raziye’nin evde çalıştığı sırada düşük yapmasına neden olan şey Nadir’in onu itmesi midir, Raziye’nin depresyonu mu, kocasının uyguladığı varsayılan şiddet mi, yoksa araba çarpması mı? Raziye, kendisinden izinsiz bir eve çalışmaya gittiği kocasını öfkelen-dirmemek için ufak yalanlar söyler, ama olay mahkemeye intikal ettiği zaman bu yalanları sürdürmekle dinin emrettiği yalan söylememe kuralına uyma arasında kalır. Onu itip bebeğini düşürmekle suçlanan Nadir ise 11 yaşındaki kızı Termeh’in etik sınamasıyla baş başadır; Raziye’nin hamile olduğunu kulak misafiri olduğu bir telefon konuşmasında duymuştur, ancak bu ayrıntı onu mahkemede zor durumda bırakacağı için sorgulama sırasında Raziye’nin hamile olduğunu bilmediğini söyler. Bu ufak yalan onu hapis cezasına kadar götürecek olan ama işlemediği bir suçun kanıtı gibidir, bu yüzden yalanı sürdürmek zorunda kalır. Her iki karakterin yalanlarının kademeli olarak açığa çıkışı, yine ilişkiler düzenini darmadağın edecektir. Filmde özellikle çarpıcı olan husus, alt sınıftan olanların yalana ve dolandırıcılığa eğiliminin verili olarak kabul edildiğini, onların yalan söyleme ihtimallerine daha kolay ikna olunmasının izleyicinin yüzüne çarpılmasıdır. Film, son derece düzenli ve ekonomik olarak rahat bir yaşamları olan Nadir ve Simin’in neden daha güvenilir bulunduklarını izleyenlere de açıkça sormaktadır. Raziye’nin kocası Hodjat, Nadir’le tartıştıkları sırada, “*Biz yoksul olduğumuz için karımızı da döveriz, yalan da söyleriz değil mi?*” mealinde sözler söyler. Nadir ve Simin’in onur kırıcı davranışları, Raziye ve Hodjat’ın yoksulluğunun olağan bir karşılığıymış gibi görünür. Ancak Raziye’nin yalana karşı duyduğu din dolayımı korku ve vicdan duygusu onu her ne olursa olsun yalan söylemekten alıkoyar. Nadir ve Simin içinse bu yalnızca kendi sınıfsal konumlarını ve üstünlüklerini korumaya yarayacak bir avantajdır. Film, ikili ilişkilerden yola çıkarak toplumsala genişleyen bir şekilde anlatılan ‘söz’e ve ‘adalet’e duyulan güveni anlatması açısından da önemlidir. Sözün oldukça güçlü bir değer taşıyor olmasının filmlerindeki diğer görünümle-rinden biri de açıklanan sırlar ve yalanlara dair hiç bir zaman bir delile ihtiyaç duyulmaması, tıpkı sonradan yalan olduğu anlaşılan ilk söze duyulan güven gibi bir güvenle karşılanmasıdır. Bunun yanı sıra Ferhadi, açıklanan sırların hiçbirini için *flashback* kullanmaz, ‘geçmiş’ her zaman söz ile kurulur ve insanların hatırladığı, hatırlamak istedikleri ya da yorumladıkları biçimiyle var olur.

Geçmiş'teki (*Le Passé*, 2013) "gömülü çocuk" olan sırrın işlenişi ise poliyelere yakındır. Annesinin yeni ilişkisinden hoşnut olmayan ve onun eski sevgili ve filmin kahramanı Ahmet'i bir baba figürü olarak kabul eden Lucie, yeni sevgili Samir'in karısına annesiyle Samir arasındaki aşk dolu yazışmaları gönderir. Lucie, kadının bu e-postayı okuduktan sonra intihar girişiminde bulunduğunu düşünür. Oysa burası net değildir, film boyunca da netleşmez: Kadın zaten depresyondadır, üstelik kocasının yanında çalıştığı başka bir kız olan Naime'yle ilişkisi olduğunu düşünmektedir ve onun önünde intihar girişiminde bulunmuştur. Naime'ninse kadının paranoyası dolayısıyla işini kaybetmemek için, kadın gibi konuşarak Lucie'ye e-posta adresini veren kişi olduğu ortaya çıkar. Yine iki ayrı karakterin etik dilemmaları DNA sarmalı gibi birbirine geçer. Lucie hayatının geri kalanını mutsuz bir gölgeyle de olsa huzurlu geçirmek için annesine yaptığını itiraf etmeli midir? Üstelik filmin karanlık olayı intihara onun sebep olup olmadığı net değilken. Naime ise kendi işini ve namusunu kurtarmak için yaptığı bir şeyi (adresini verme) gizlemektedir, bu ne kadar kötüdür? *Geçmiş*, Fransa'da geçmesi ve Fransızca konuşulması nedeniyle, Ferhadi'nin diğer filmlerinden farklı bir yerde durmakta, yönetmenin kendi topraklarının hikâyelerini anlatmaktan uzaklaştığı şeklinde eleştirilerle karşılaşmaktadır. Ancak anlatı yapısında önceki filmleriyle kurulan süreklilik nedeniyle bir Ferhadi filmi olmayı sürdürdüğünü söylemek gerekir. Katman katman ortaya saçılan sırlar, kurulan atmosfer, karakterlerin birbirleriyle ilişkilene biçimleri önceki filmlerini sıklıkla çağrıştırmaktadır.

Suç, eylem ve fâil

Ferhadi'nin son üç filmi hem bir örüntü, hem de o örüntüden sapmalar sergiliyor; her iyi sanatçı gibi İranlı yönetmen de önce kendi kurallarını koyuyor, sonra o kuralları ihlal ediyor. Bütün filmlerde küçük kabahatler ölümcül sonuçlar doğuruyor, ama kabahatleri işleyenlerle felaketlerin kurbanları her zaman aynı değil. Katı bir yürek Elly ve Raziye'yi "ettiğini buldu" diye suçlayabilirse de, *Geçmiş*'in son sahneye dek hiç görmediğimiz komadaki kadınının tek "suçu" olsa olsa yaşadığı majör depresyondur. Filmlerin hiçbirinde etik tuzaklara düşenler tekil olmayıp, bu anlamıyla öykülerin tek bir "kahramanı" yoktur. Hatta biraz ince elenip sık dokunursa, filmde gördüğümüz herkesin sorumluluğu bir yere kadar paylaştığını görürüz. Bu da "aileyi kolektif olarak suçlu kılan arka bahçedeki gömülü çocuk" metaforunu kullanmamızı haklı çıkarıyor. Yine de etik öznelerin hiçbirini gönül rahatlığıyla mahkum etmek mümkün olmuyor. Kabahatler o kadar küçük ve insani ki, ortaya çıkan ölümcül sonuçla etiyolojik bağlarını kurmak mümkün olsa bile faillik bağını kurmak kolay değil.

Ahlaka ya da değerlere ilişkin sonuçlar üreten bir yapıp etme olarak tanımlanan faillik ilişkisi “eyleyen ile eylemin bir aradalığının oluşturduğu bir bütündür” (Güçlü, Uzun, Uzun, & Yolsal, 2002, s. 35). Bu noktada ahlaki eylem, kişinin başka türlü eyleyebileceksen seçtiği her tür davranıştır. Fakat kişi, eylemlerinin niyet etmediği ve kolayca öngörülemez sonuçlarından hangi ölçüde sorumludur, eylemi ölçüsünde mi sonucu ölçüsünde mi? Küçük bir yalan bir ölüme neden olduysa, yalandan mı sorumluyuz ölümden mi? Kant bize öyle hareket et ki, eylemin genel bir yasa olmasını isteyebileceğin bir eylem olsun, diyordu. Sartre ise hayatın bir seçimler manzumesi, doğru ve yanlış seçimlerimiz bir ürünü olduğunu söyledi (Akarsu, 1979, s. 44, 233).

Ferhadi, dramasını, etik buyrukların gerçek hayatta pek de işe yaramadığı durumlardan üretir. Öyle ya, bu buyruklar her gün ve her gün defalarca çiğnenmektedir, peki bu çiğnemelerin her birinden hesap defterimizin suçlar hanesine kaç birim yazmalıyız? Dinin buna belki bir cevabı vardır, ama insanlık durumu bu cevabı sürekli ve sürekli olarak kadük bırakır.

Ferhadi “Klasik tragedya, iyiyle kötü arasındaki savaştı. Kötünün kaybetmesini, iyinin muzaffer olmasını isterdik. Ama modern tragedya iyi ile iyi arasındadır. Hangi taraf kazanırsa kazansın, kalbimiz kırılacaktır” (Thompson, 2011) derken tragedya teorisi açısından kuramsal bir hata yapar. Hegel, *Eстетik Dersleri*’nde Antigone’yi incelerken klasik tragedyanın iyi ile kötü arasında değil iki iyi arasında kalmak olduğunu söylüyordu (Hegel, 1975, s. 1217-8). Ancak Ferhadi’nin sözlerinde “klasik tragedya” yerine “melodram”, “modern tragedya” yerine ise “(klasik) tragedya” terimlerini koyacak olursak cümle bu açıdan doğrultulmuş olur. Modern tragedyayı *modern* yapan işlediği konulardır, *tragedya* yapan ise bu türün ortaya çıkışındaki etik bağlanımlarını koruyor olması.

Yine de Ferhadi’nin kendi draması hakkında söylediği doğrudur. Onun filmlerinde etik açmazlar içine düşen karakterlere en fazla Sartre’ın öğrencisine verdiği yanıtı verebiliriz: “*Değerlerin parlak dünyasında ne aramızda mazeretler, ne önümüzde gerekçelendirmeler vardır. Yalnızız ve hiçbir mazeretimiz yok.*” Bu meşhur örnekte, bir öğrencisi Sartre’dan öldürülen ağabeyinin intikamını almak için Nazilere karşı mücadeleye katılmasının mı yoksa annesine ikinci bir oğul acısı yaşatmamak için onun yanında kalmasının mı daha doğru olduğunu belirlemesi için yardım ister. Oysa ne Hristiyan ahlakı ne Kantçı ahlak ne de başka bir etik buyruğun böylesi bir dilemmaya faydası yoktur. “Varoluşun önden önce geldiği” bir dünyada bu varoluş kararını, bireyin kendisi, yalnız başına vermelidir (Sartre, 1993, s. 56).

Kulağa etikten çok etiğin iptali gibi gelen bu durum Ferhadi’nin karakterlerinin de kendilerini içinde bulduğu durumdur. Son iki filminde, çocuklar(ı)la

sağduyulu, anlayışlı ve ilkeli bir baba ilişkisi kuran karakterler de çocuklara tam da bunu söyler: Kararını kendin ver. Bu aslında aşağı yukarı hep açık uçlu sonlarla biten filmlerin de seyircilerini davet ettiği karardır. *Bir Ayrılık*'ın yargıcın görünmediği, dava taraflarının doğrudan kameraya konuştuğu giriş sahnesi, bütün Ferhadi filmlerinin metaforu gibidir: Hadi karar verin, “sanık” suçlu mu? Ya da daha doğrusu, ortada bir suç var mı?

Kaynakça

- Akarsu, B. (1979). *Çağdaş Felsefe: Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., & Yolsal, Ü. H. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Yıldırım, B. (2013, Ekim 7). *Asghar Farhadi'yle Altın Portakal'da*. Ekim 29, 2013 tarihinde Halkbank Kültür Sanat: <http://kultursanat.halkbank.com.tr/channels/1.asp?id=206> adresinden alındı
- And, M. (2000). *Ritiüelden Drama: Kerbela, Muharrem, Ta'ziye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güçbilmez, B. (2006). *Zaman / Zemin / Zuhur*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Hegel, G. W. (1975). *Aesthetics: Lectures of Fine Art* (Cilt II). (T. M. Knox, Çev.) Oxford: Oxford University Press.
- Lefebvre, H. (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (I. Gürbüz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Ricœur, P. (2011). *Zaman ve Anlatı: Bir - Zaman, Olayörgüsü, Üçlü Mimesis* (2. Baskı b.). (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: YKY.
- Sartre, J. P. (1993). *Essays in existentialism*. New York: Citadel Press.
- Shepard, S. (2000). Gömülü Çocuk. S. Shepard içinde, *Toplu Oyunları 1: Gömülü Çocuk, Vahşi Battı, Aç Sınıfın Laneti* (Ş. Yücel, Çev., s. 35-109). Ankara: Dost Kitabevi.
- Thompson, A. (2011, Aralık 30). *Farhadi Talks Oscar Front-Runner A Separation; Divorce Drama Questions Iran's Future*. Ekim 15, 2013 tarihinde Thompson on Hollywood: <http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/farhadi-talks-iranian-oscar-entry-a-separation-divorce-drama-questions-irans-future> adresinden alındı

ACI PİRİNÇ FİLMİNİN GERÇEKÇİLİK KURAMLARI, MODERNİST ESTETİK VE DRAMATİK YAPI BAĞLAMINDA ANALİZİ

Eylem ŞEN*

Özet

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin ilk örneklerinden olan Acı Pirinç, pirinç toplayan mevsimlik kadın işçilerinin yaşamlarını, dört kişi arasındaki aşk ve hırsızlık olayları üzerinden ele alan 1949 yapımı Giuseppe De Santis filmidir.

Acı pirinç, hayranlıkla “bakakaldığımız” tüm sahneleriyle, tınısı dilimize pelesenk olan özünü kaybetmiş şarkı sözleri gibi, zihinsel ve kültürel ele geçirilmişliğimizin örneklerinden biri. Zira emek, kadın-erkek eşitsizliği, cinsellik, iyilik-kötülük, kapitalizm-sosyalizm ve benzeri temel kavramlar, özgürleşme eyleminin aleyhine “güzelleşen” bir nakış gibi, filme incelikle işlenmiş.

Oysa özgürleşme eylemi, bütün ezilenleri kapsayan bir hareketin kapsayıcılığında ve içine aldığı herkesi “hiç kimse” haline getirmeden başarıya ulaşabilir. Ancak bu sayede, birey, kendi özgürlük ve mutluluğunun, herkes için eşitlik, özgürlük ve mutluluk imkânlarının var olduğu bir dünyada mümkün olabildiğini görebilir.

Bahsi geçen saiklerle yola çıkan bu çalışma, gerçekçi bir şair ustalığıyla ve dramatik çatışmanın yüceliğinin gücüne yaslanarak gerçekleştirilmiş olan Acı Pirinç filmini, üzerine tesis edildiği “gerçeklik” kabulleri ve olumlamak üzere öne çıkardığı değerleri açısından analiz ediyor.

Abstract

Giuseppe De Santis' film Bitter Rice, made in 1949, is among the first examples of Italian neo-realism. The film focuses on the life of female seasonal workers in the rice fields and tells a story of love and theft between four people. Bitter Rice, with its fascinating scenes to admire, is another example of cultural and mental seizure, just like a well known rhythm of a song that lost the meaning of its lyrics. Basic concepts such as labour, gender equality, sex, good vs evil, capitalism vs socialism were delicately addressed in the film, like a piece of art antagonizing the act of liberation. However, the act of liberation can succeed as long as it embraces everyone involved without marginalizing

* DEÜ-GSF Film Tasarım Blm. öğrencisi

anyone. This way, an individual can feel and see that his/her own freedom can only be possible in a world that has opportunities for equality, freedom and happiness for all. With these the material purpose, Bitter Rice, taking its power from its realistic poetical fashion and the power of dramatic conflict, affirms its basic concepts and understandings of 'reality' in relation to these concepts.

Görüş'e Giriş

*"Siz mutlu gözler
Ne gördüyseniz görün
Ne isterse olsun
Gene de çok güzeldi"
"Kule gözcüsünün şarkısı",
Faust*

Rutin gündelik hayatın içinde, görüş alanımıza giren herhangi bir şey bizi aniden durdurabilir. "Gerçekten görmek" için aniden yaptığımız ya da eylediğimiz işi bırakıp bakarız: henüz gün ağarmamışken ortaya çıkan dolunaya, ufuk çizgisinde beliren kızılığa, güzel bir insana, bir çocuğa, bir şeye bakar, o şeyi ve kendimizi, içinde var olduğumuz bağlamdan ve çoğu zaman o bağlamanın gerçekliğinden kopartırız. Görmek için durduğumuz an, bir gündüz düşü gibi bedenimizi etkiler, rutinin dışında duygu ve düşüncelerle dolarız. Görüş alanı içindeki bir şey ve belki de daha önce binlerce kez görmüş olmamıza rağmen -ya da belki de ilk kez gördüğümüz anda- rutin olanı bozar.

İnsan, gerçeği görmek için bakar. Gerçeklik ise yaşamı durduran yerde durmaktadır. "Kuşku uyandıran şey, elbette, gerçekliğin cehennem olarak betimlenmesi değil, gerçeklikten kaçmaya yönelik rutin çağrıdır. Eğer bu çağrı bugün birilerine ulaşıyorsa, bu kimseler ne kitle olarak adlandırılanlar ne de erkten yoksun bireylerdir; bu daha çok, bizimle birlikte tümüyle yitip gitmesin diye geride bıraktığımız düşsel bir görgü tanığıdır." (Adorno-Horkheimer, 2010; 341)

Görgü tanığı olan görüş, kelimenin iki anlamıyla da insanın doğaya ve topluma açılan penceresi ve anlam dünyasıdır. Semiyolojik kökenleri "görmek" ve "göz" sözcüklerini bulmamızı sağlar ve bu buluş isabetli bir biçimde ideolojiye götürür. Zira göz ve görmek ontolojik açıdan da, bir metafor imgesi olarak da "saf" değildir. İdeolojik olan bilinç ve bilinçdışıdır. Bilinç de, bilinçdışı da tarih ve gözün sahibi olan insanın geçmişiyle bugünün çatışmalı ve/veya ortaklaşan yansımaları, artıkları ile şekillenir. Görüş, kelimenin her iki anlamıyla da toplum, tarih ve kendi sahibi tarafından diyalektik olarak biçimlendirilmiştir.

Göz, görevini, biçimlenmiş görüşün bakışı ile yerine getirir: Göz, içinde yaşadığı tarihsel-toplumsal kesitin bakışı ve o bakışın tanığıdır. Tanık, kendi tarihinin de tanığıdır. Bir sanat eserini çözümlemek üzere hareket eden göz de bir tanıktır. Sadece gözlediği esere değil, kendi dışındaki ve kendi içindeki tarihe de tanıktır. Tanık olduklarını biriktirerek ve bunlardan çıkarttığı dersler ve başkalarının tanıklıklarından ibret aldığı sonuçlar ile tanık olduğu şeyleri yorumlar. Bu yorumun sübjektifliği, bir kusur değil; benzer bir biçimde dünyada varlığını sürdürmüş ve sürdürmeye devam eden milyonlarca gözün ortak noktasıdır. Bu sayede sübjektif olan başkalarının bakışı ile buluşarak kategoriye, akıma, gruba, kolektife, örgüte, partiye vb dönüşür.

Söz konusu olan bir sanat eserinin yorumlanması ve onun üzerinde görüş oluşturmak ise; başkalarının bakışı ile buluşma daha çetrefilli bir biçimde gerçekleşir. Sanatın özerkliği ve aşkınlığı, sinemasalda bu dönüşümü fantezi olmaktan çıkartan rutini durdurup baktıran bir buluşma sağlar. Önemli sinema kuramları böyle anlarda, aniden durup baktıran bir şeyin oluş anında ortaya çıkmıştır.

Arthur Asa Berger, *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri* kitabında dört büyük kuramı ele alır: Göstergebilimsel çözümleme, Marksist çözümleme, ruhbilimsel çözümleme, toplumbilimsel çözümleme. Başlangıçta birden fazla eleştirmen, kuramcı, sanatçı aynı düşün ortak bakış noktası sayesinde bir araya gelir. Fakat peşi sıra her akımın kendi içinde farklı yorum ve ayrışmaları ortaya çıkar. Kategorik olarak kuram varolmuştur bir kere, onun üzerinden ve onunla birlikte yeni bir şeye yöneliş kaçınılmazdır.

Sanat eserini çözümleyen gözün sahibi tanık olduğu bakışın kefaretni taşır. Üstelik sorumluluğunu duyduğu sadece kendi bakışı değil; aynı zamanda baktığı şeyin bakışıdır. “Görme Alanında, her şey karşıt bir biçimde hareket eden iki terim arasında eklemlenir –şeyler tarafında bakış vardır, yani şeyler bana bakarlar ama ben onları görürüm. İncil’de son derece güçlü bir biçimde vurgulanan şu sözleri böyle anlamak gerekir: Gözlerin var ama görmezler. Neyi görmezler? Tam da şeylerin ona baktığını” (Zizek, 2005;150).

Görüş, kendi gördüğü ve kendisine bakanın görüşü ile oluşur. Kendi gördüğü toplumsal bilinç, bilinçdışı, Jung’unarketip olarak isimlendirdiği kolektif bilinçdışı ve ideoloji tarafından çerçevelenir. Şeyin bakışı da yine aynı kategorilerin çerçevesindedir. Şey, bir film olduğunda bu çerçeveye bir başka öznel irade, yani yönetmenin bakışı müdahil olur.

Bir film için estetik ve gerçeklik kategorilerine ilişkin görüş beyan eden bu çalışma, görüşünü, girişte bahsi geçen saikler doğrultusunda çerçevelemektedir.

Görüşün Çerçevesi

*“Sanat dünyayı değiştiremez,
ama dünyayı değiştirebilecek er-
keklerin ve kadınların
bilinç ve itkilerini değiştirmeye
katkıda bulunabilir.”*

Herbert Marcuse

Bütün film kuramcılarının konularına mantıksal bir şekilde yaklaşacaklarını umsak bile, bir kuramcının mantığının diğerlerinden farklı olacağını biliriz. Kendine has bir tarzla, kendi için önemli gördüklerini keşfettiği bir yöntemle, her kuramcı film hakkında önemli olduğunu hissettiği bir soruyu sorarken ve buna ilişkin yanıt ararken sorduğu soruyla ilişkili diğer soruları sormaya devam edecektir (Andrew, 2010; 48). Bu çetrefilli yolculuk nihai olarak Kaf dağının ardına varacaksa bile; yoldaki olaylar ve deneyim serüvenin esas önemli kısmını oluşturmaktadır. Bu nedenle her yorum, yeni bir kuramsal arayış olarak nitelendirilebilir.

Marksist estetiğe özgü bu tarafgirlik, sanatın özerkliğinin kabulü ve binlerce yılın artıkları ve simgesel düzen ile anlamsal bir bağ kurmayan bir gerçeklik arayışının yolculuğunu tamamlayacağına dair inanç nedeniyle sadece Marksist kuramın çerçevesi içinde amacına ulaşamaz. Bu nedenle bu film çözümleme çalışması diğer büyük sinema kuramlarına da kulak veren acemi bir yolculuğun heyecanını taşımaktadır.

Bu çalışmada film belirli bir kurama tamamen bağlı kalınmayacak olsa da belirli sorulara yanıt veren bir yöntem üzerinden ele alınmaktadır. Bu sorular: filmin ereği; filmin hangi tarihsel dönemde, hangi sosyo-politik koşullarda yapıldığı; yönetmenin biyografisi, felsefi ve sinemasal yaklaşımı; filmin yöntemi ve teknikleri; filmin dramatik yapısı; filmin biçimi hakkındadır. Bu sorulara yanıt aramanın yanı sıra “kadın ve kurban” başlığı altında filme dair kadın gözünden bakışa da yer verilecektir.

Filmin Görünüşü ve Yapısı

Acı Pirinç, İtalya’da mevsimlik işçi olarak pirinç toplamaya giden kadın işçilerin çalışma yaşamlarını, dört kişi arasındaki aşk ve çalma çatışmaları üzerinden anlatır. 1949 yılında İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin ilk örneklerinden olan filmin yönetmeni Giuseppe De Santis’tir.

Filmin girişı piriñ tarlasında çalışan kadınlarla başlar ve piriñ tarlasında “kurban” kadının etrafına toplanan işçi kadınlarla sonlanır. Film değerli bir mücevheri alan Walter’ın polisten kaçışı ile hareketlenir. Francesca, Walter’ın sevgilisi, ona bu hırsızlık olayında yardım etmiştir.

Polisten kaçmak için çözümü piriñ tarlalarındaki kadınların arasına saklanmakta bulurlar. Fakat evdeki hesap çarşıya uymaz, zira bu kaçma ve saklanma serüveni kadınların en güzeli tarafından sekteye uğratılır. Silvana, mücevhere de Walter’a da göz koyar. Marco, iyi bir erkek modeli olarak ortaya çıkar ve herkesin yapması gereken en doğruyu temsil ederek Silvana’yı mutlu ve iyi bir geleceğe götürmek ister. Fakat Silvana onun içindeki iyiyi görmez ve görünüşün şatafatına aldanarak Walter’ı ve onun mücevherini tercih eder. Hatta bunun için sınıf kardeşlerinin emeğini boşa çıkartacak bir eyleme girişir. Walter’a piriñ ambarını soyması için yardım eder.

Walter-Silvana aşkı ve piriñ ambarının soyulması planı başarısızlığa uğrar ve ikisi de ölür. Francesca-Marco çifti ise işçi sınıfına rol model olabilecek bir biçimde; dürüst, emeğe saygılı ve yolunu tarlalardan metropollere eviren “özgür” işçiler olarak kalır.

Filmin Ortaya ıktığı Tarihsel Toplumsal Kesit

1848 devrimi ile başlayan İtalya’nın birleşme mücadelesi Birinci Dünya Savaşı’nın sonunda ancak tamamlanır ve birleşik İtalya uzun yıllar süren milliyetçi mücadeleyi faşist bir iktidara taşır. Kavramların ayrışmaya değil; karıştırmaya neden olduğu o yıllarda Sosyalizm popüler niteliğiyle her türlü siyasi eğilime bulaşarak eğilip bükülür. İtalyan Sosyalist Parti’nin sendika kanadından gelen BenitoMussolini, sosyalizme bulaşmasına neden olan popülist çizgiyi faşizme dönüştürür. Mussolini çeşitli sağcı grupları kurduğu Nasyonal Faşist Parti bünyesinde toplar ve eski Roma İmparatorluğunun ihtişamlı günlerine geri dönüleceği sözüyle iktidara gelir. Büyük Roma geri gelmez ama savaş, faşizm ve yıkım işgalci emperyalist hayallerle Mussolini’yi destekleyen İtalyan halkının karabasanı olur.

İkinci Dünya Savaşı, faşizmin yenilgisi ile sona erer ve peşi sıra Avrupa başta olmak üzere proleter devrimler ve ulusal kurtuluş mücadeleleri patlak verir. Mussolini iktidarındaki faşist rejimin yıkılmasının ardından İtalya, siyasal anlamda yeniden yapılanma dönemine girer. Savaştan sonra 1946’da Kral VittorioEmanuele oğlu lehine tahttan çekilir ancak krallığın faşizme hizmet ettiğini unutmayan halk, krallığa da son verir ve Cumhuriyet ilan edilir. Siyasal iktidar Sosyalistler, Komünistler ve Hristiyan Demokratlardan oluşan bir koalisyona geçer.

11 Haziran 1946'da yapılan seçimlerin sonucunda Hristiyan Demokrat Parti'nin çoğunluğu elde etmesiyle Alcide de Gaspar'nin başında bulunduğu yeni bir koalisyon hükümeti kurulur. Savaş sonrası İtalya'da toplumsal yaşam ise büyük bir çöküntüye uğrar. Siyasal değişimler ve yeniden yapılanmanın yanı sıra İkinci Dünya Savaşı ülke ekonomisinde büyük zararlara yol açar. Bunun sonucunda toplumsal yaşamda halkın her kesimini etkileyen işsizlik ve yoksulluk olgu baş gösterir. (Sivas, 2010; 42)

İtalya Truman doktrini doğrultusunda Kalkınmacı iktisadın yükselişine teslim olur ve “komünist” adı “demokratik” sosyal kalkınmacılığa karşılık gelecek bir biçimde değişime uğrar. Bu kirli değişimin maskesi ancak 20 yıl sonra 1968 hareketi ile düşer.

İşte İtalyan sinemasına, aynı zamanda dünya sinema tarihine damgasını vuran yeni gerçekçilik akımı bu atmosferde doğmuştur.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Giuseppe De Santis ve *Acı Pirinç*

Gerçeklik ve sinema hakkındaki tartışmalara kategorik olarak en açıklayıcı yaklaşım Bazin'den gelmişti. “Sinema deyişleri, ortaya koydukları gerçeğin kazançlarına göre değer sırasına dizilmese bile sınıflandırılabilir. Bundan dolayı bize perdede gerçeği en çok göstermeye yönelik bütün anlatım dizgelerini, bütün işlemleri gerçekçi diye adlandıracağız. Tabiatıyla “Gerçek”, bir nitelik olarak anlaşılmamalıdır. Aynı olay, aynı nesne farklı yollardan ortaya konabilir. Bu yollardan her biri nesneyi perdede tanımamızı sağlayan niteliklerden birkaçını bırakır ve kurtarır; bu yollardan her biri asıl nesnenin tümüyle kalmasına meydan bırakmayan az ya da çok aşındırıcı soyutlamaları öğretici ya da estetik amaçlarla sokuşturur (Bazin, 2000; 206).”

Yeni Gerçekçilik, gerçeklik niteliklerini sokakta buldu ve konu edindiği nesnesine, savaş yorgunu İtalya'ya ve direnişin gerçekliğine, bakışın temsili için yeni bir yol olarak ortaya çıktı. Faşist dönemin beyaz telefonlu filmleri, 1930'ların entrikalı filmleri terk edildi. Kara gömleklilerin siyahı, beyaz telefonlu filmlerin beyazı; en net haliyle beyaz perdeye aktarılmak istendi. İtalya'nın içinde olduğu melodram bu siyah-beyaz öykülerin temel duygusunu oluşturan dramatik yapıyı belirledi.

Cinema ve Bianco e Nero dergileri etrafında toplananlar ve Umberto Barbaro ve Luigi Chiarini tarafından gerçekleştirilen kültürel çalışmalar Yeni Gerçekçilik akımının etkin bir biçimde ortaya çıkmasını sağlar. Elbette bu akımın etkin bir biçimde devamını sağlayan yönetmenlerle birlikte.

Yeni Gerçekçilik akımının başlangıç tarihi pek çok kaynakta Roberto Rossellini'nin Roma CittaAperta filmini çevirdiği 1945 yılı olarak kabul edil-

mektedir. Akımın öncü filmi ve baş yapıtı olarak kabul edilen bu filmin yanı sıra Yeni Gerçekçi özelliklerin görüldüğü ilk filmin Luchino Visconti tarafından çevrilen 1942 yapımı *Ossessione* olduğu da bilinmektedir. Bu anlamda bu akımın başlangıç tarihi 1942 olarak da kabul edilebilir. Bu tarihten sonra İtalyan Sinemasında devam eden Yeni Gerçekçilik Hareketi 1952’de Vittorio De Sica’nın çevirdiği Umberto D filmiyle son bulmuştur (Sivas, 2010; 45).

Yeni Gerçekçiler aslında Fransız Şiirsel Gerçekçiliği’nden etkilenmişlerdi. Bilhassa De Santis’in daha çok etkilendiğini söylemek mümkündür. Zira o, Bazin’ in dediği gibi, Yeni Gerçekçi yönetmenler arasında en şiirsel olandır. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı da kendisinden sonra gelen Fransız Yeni Dalga akımını etkilemiştir.

De Santis, Visconti’nin *Ossessione*’nin senaryosuna katılarak Yeni Gerçekçi sinemaya adım atmıştır. 1947 yılında çevirdiği *CacciaTargica*’da Yeni Gerçekçilik etkileri görülür. 1949’da çevirdiği *RisoAmaro*(*Acı Pirinç*) ise melodrama yakın olmasına rağmen Yeni Gerçekçi öğeler içermektedir. 1950’li yıllarda De Santis, daha çok melodram ve güldürü türünde çalışmalara imza atmıştır. (Sivas, 2010; 52)

Acı Pirinç diğer Yeni Gerçekçi filmler gibi, bu akımın sadece bazı önemli öğelerini taşır. Zira Bazin’in dediği gibi, saf yeni gerçekçilik diye bir şey yoktur. “Yeni gerçekçi tutum daha büyük ya da daha küçük derecelerde yaklaşılabilecek bir idealdir. Yeni gerçekçi olarak ifade edilen tüm filmlerde, hala geleneksel gerçekçilikten izler bulunmaktadır – özellikle dramatik ve psikolojik alanda. Onların her biri şu bileşenlere ayrılabilir: belgesel gerçekçilik artı başka bir şey. Bu başka bir şey görüntünün sanatsal güzelliği, toplumsal doyumu veya şiirselliği vb olgular olabilir.” (Bazin, 2010; 229) Bazin, Rossellini’ nin bunu aştığını söyler.

Nitekim De Santis de Bazin’in ifade ettiğine tamamen uyan bir çerçevede *Acı Pirinç*’i yapmıştır. Bir döneme tanıklık ettiğimizi hissettiren bir belgesel gibi, bir radyo spikerinin kameraya bakarak konuşması ile başlayan film, şiir gibi akar gider. De Santis, belgeselciliğe şiirselliği eklemiştir.

Acı Pirinç, akımın temel olan diğer özelliklerini barındırır. Yeni Gerçekçi filmler, sıradan insanların gündelik yaşamlarına sempatik bir bakış açısıyla eğilir. *Acı Pirinç*, pirinç toplayan işçi kadınların sıradan yaşamlarını ele alır. Bununla birlikte Yeni Gerçekçilik hemen kolaycı ahlaki yargılara varmayan bir akım olsa da; bu filmde ahlak ve ahlakçılık ön plana çıkmıştır: dürüst iyiler kazanır, hırsız ve ahlaksız kötüler ölür. Yine de soyut fikirlerden çok duygulara hitap eden ortak özellik, *Acı Pirinç*’te kendini fazlasıyla hissettirir.

Yeni Gerçekçilik, kamerayı stüdyodan dışarıya, sokağa taşımıştır. Sokak-

larda yapılan çekimlerde doğal gün ışığı daha çok kullanılır. Çekimler sessiz olarak yapılır, sesler filme dublajla sonradan eklenir. *Acı Pirinç* de bu prensiplere uygun bir biçimde çekilmiştir. Belgesel filmleri andırır bir kadrarla ve yine belgesellerde olduğu gibi kameraların zaman zaman elde de taşınarak kullanılması ve serbest kamera hareketleri filmde dikkat çekmektedir.

Yeni Gerçekçi yönetmenler profesyonel olmayan oyuncularla doğaçlama oyunculuğu tercih ettilerse de *Acı Pirinç* profesyonel oyuncuları ve oyunculuğu öne çıkartan bir filmidir. Zaten Yeni Gerçekçilik’te alışılmış şekilde klasik bir dramatik hikâyeye örgüsü olmaması icap ederken De Santis filmini klasik dramatik yapı üzerine kurmuştur.

Yeni Gerçekçilik’te edebi diyalogların yerine doğaçlama konuşmalar vardır. *Acı Pirinç* ise bilhassa Marco’nun edebi konuşmaları ile bu doğallıktan uzaklaşır. Filmin belirli bir kısmından sonra Francesca da Marco’ya benzedikçe doğallıktan ve gerçek biri olmaktan çıkıp edebi bir karakter olmaya ve edebi diyaloglarla filmde varlığını sürdürmeye başlar. Filmin kurgusu aşırılığa kaçmaz ama Yeni Gerçekçilik akımına uygun bir basit ve doğal da değildir. Bilhassa filmin sonlarında Hollywood tarzına yakın bir kurgu tercih edilmiştir. Zira katharsis ancak kendisini doruğa çıkartan bir kurgu tekniğiyle arzu edilen boşalmaya ulaşabilir.

Acı Pirinç’in bütçesi konusunda bir bilgi edinemesek bile; devasa bir set, neredeyse yüzlerce figürasyon bile tek başına ciddi bir maliyet demektir. De Santis, Yeni Gerçekçilik’in düşük bütçeli filmlerinin yanında zengin bir bütçeye sahip bir film çekmiş gibi görünmektedir.

Acı Pirinç, Yeni Gerçekçi temalara uygun bir biçimde savaş yılları sonrası işçi sınıfının ucuz iş gücünü seferber etmesi ile kalkınan İtalyan’ın yansıması olmuştur. De Santis, sadece filmde değil kendi hayatında da İtalya’daki sosyopolitik durumda taraftır. İtalyan Komünist Partisi üyesi olan De Santis, II. Dünya Savaşı sonrasında Almanya’nın Roma’yı işgaline karşı savaşıran direnişçilerin arasında yer almıştır. Savaşın dışında kalmayan karakterinin heyecanlı ve romantik yanı şiirsel bir dil ile sinemasına yansımaktadır. İtalyan Komünist Partisi üyesi olması ise, partinin “demokratik emperyalizm” ile uzlaşmak suretiyle İtalya’yı kalkındıracak biricik gücün işçi sınıfın emeğini yüceltmek üzere yürüttüğü propagandanın etkisinde kalmasına neden olur. Zira film işçi sınıfının emeğinin değerini en yüce değer olarak göstermekteyken; hırsızlığı yani mülkiyet düşmanlarını ölümle cezalandıran bir ahlakı da yüceltmektedir.

Felsefe ve edebiyat eğitimi almış olan De Santis sinema eğitimine Roma’da “CentroSperimentalediCinematografia”da devam ederken *Cinema* dergisinde gazeteci olarak çalışmaya başlamıştır. *Cinema* dergisi, Yeni Gerçekçilik

akımının doğmasına vesile olan buluşma noktalarının başında gelmektedir. Cesare Zavattini'nin etkisiyle erken Yeni Gerçekçilik'in etkisi altına girmiştir.

De Santis, 1950'de Oscar adıyla bilinen Akademi Ödülleri'nden en iyi senaryo ödülüne layık görülmüştür. 1970'li yıllara kadar film yapmaya devam eden De Santis, *Acı Pirinç*'in ardından popüler sinema türlerinde filmler yapmaya başlamıştır. De Santis, 1997 yılında 80 yaşında bir kalp krizi ile hayata gözlerini yummuştur.

Filmin Gerçeklerinin Gerçekçiliği

Ortada tek bir gerçek anlam olmadığı için, filmin yorumunu bir defa da tüketen bir eleştiri de olamaz. Film bir bütün olarak sunduğu gerçekler ve göstergeler üzerinden ele alarak gerçekçiliğini tartışmak mümkün değildir. Bu nedenle filmin öne çıkarttığı bazı "kendi" gerçekleri, bu gerçeklere ilişkin filmin içindeki kodlar ve bu gerçeklik yargısının gerçekçiliği ele alınacaktır.

"Emek en yüce değerdir."

Benjamin'e göre koleksiyoncunun tutkusu ile devrimcinin tutkusu birbirine benzeyen tutkulardır: "Nesneler kullanımlık köleliğinden azat edilmeli"dir demektedir. Emek kapitalist ekonomi için kullanım ve değişim değeri olan bir metadır. Bu nedenle de, nesnedir ve belirli bir değeri vardır. Bu değeri yüceltmek ise ancak kapitalist toplumun çıkarları ile özdeşleşebilir.

Sendikaların ve hatta kimi sosyalist, komünist sıfatlı örgütlerin, partilerin duvarlarında ve gazetelerinde yazdığının aksine, emek işçi için en yüce değer değildir. Bilakis işçi sınıfı emeğini yani aslında işgücü zamanını pazarlamak zorunda kalmaktan nefret eder ve bundan kurtulmak ister. İnsanlığın biricik kurtuluşu da işçi sınıfının emeğin değer olmaktan çıkması için başkaldırması sayesinde ön alacaktır.

Acı Pirinç, filmin daha başında bir hırsızlık hikâyesi ile başlayarak mülkiyeti koruyan bir tutum almıştır. Neşe içinde tarlalarda çalışan işçiler yağmur çamur demeden işlerinden geri kalmazlar. İşçiler bir kez isyan eder; o da güvencesiz işçilerin orada çalışmasını sağlamak üzere ortak tutum almak için. Bu tutum rekabet yerine dayanışmayı önerdiği için olumludur fakat çalışma yine yüceltilir. Silvana'nın işçilerin emeğini aşkına değişmesi ise en somut göstergedir. Ondan nefret etmemize yeter. Silvana tek başına işçilerin emeğini bir çırpıda yok edecek eylem planını gerçekleştirmeye koyulur ve tarlaları su basar.

Silvana işçi olmaktan kurtulmak ister, Francesca ise Marco ile fabrikalara yönelir. Yönetmen Silvana'ya ölümü, onlara ise mutluluğu reva görmektedir. Oysa işçi sınıfı kendi çocuklarının kendisi gibi olmasını istemeyen; kendi sını-

fından nefret eden biricik sınıf olduğu için devrimcidir. Bu nedenle emek-değer çatışmasını merkeze koyarak Silvana'yı kötü yola düşürmek, işçi sınıfının varlığını korumasını sağlamayı önermek anlamına gelir. İşçi olmaktan kurtulmanın tek yolu Silvana'nın durumuna düşmekten geçmez, bunun başka yolları da vardır fakat filmin ana çatışması bu yolları hesaba katmaz. Bu nedenle kurtuluş emek veren, emeğin değerini bilen Francesca gibi müstakbel kocasının kolunda fabrikalara yönelmek olarak müjdelendir.

“Kadın, erkeğin sinthome’udur.”

Lacan’a göre, her türlü varoluşun öylesine ihtimal dışı bir yanı vardır ki insan aslında onun gerçekliği konusunda sürekli kendisini sorgulamaktadır. Simgesel düzenin gelişile birlikte dışlanan şey, tam da gerçeğin, imkânsız keyfi cisimleştiren Şey’in bu dış varoluşudur tabi ki. Biz de bu dış-varoluş kavramına atıfla, “var olan”ın yani anlamın ötesindeki, simgeselleştirmeye direnen bir keyif artışı olarak varlığını sürdürenin tam da kadın olduğunu söyleyebiliriz; bu yüzden de, Lacan’ın dediği gibi, kadın “erkeğin sinthome”udur (Zizek, 2005; 184).

Acı Piriç’in kadınları erkeğin sinthome’udur. Çünkü aslında kadın yoktur. Kadın ya mazbut bir işçidir ya da ölümü hak eden bir fahişe. Yani kadın rahibe ve fahişe arasında bir seçim yapar yaşamı da bu seçimine uygun bir biçimde sona erer.

Silvana filmde öpüşür, sevişir, göğüsleri ve bacakları sürekli gözümüze sokulur ve hatta çırlıçıplakmış gibi görünür. Ölümüne koştuğu sahnede bile yağmurdan ıslanmış bir arzu nesnesi gibidir. Francesca ise daha mazbut bir kılık kıyafetle karşımıza çıkar. Peki, o kadın değil midir? Kadın bedeni sadece erkeğin gözündeki pornografik bir seyir nesnesi olmaktan başka bir şey ifade etmez mi? Kadının bedeni önce kadının kendisi için değil midir?

Film, erkek bakışıyla ve erkeğin bakışını tatmin etmek için yapılmıştır. Bu nedenle bu kadar gözler önüne serilen Silvana’dan eş olmaz. Yönetmen Silvana'yı çırlıçıplak soyar fakat Francesca için aynı cüretkarlığı göstermez. Francesca’nın bacakları, göğüsleri ve nasıl öpüştüğünü ilk görme hakkı müstakbel eşi Marco’ya saklanmıştır.

Silvana, güzeldir. Peki Francesca? O arzu edilmeyendir. Bu nedenle Francesca filmin sonunda asla arzu edilmeyen ve aşık olunmayacak bir kadın olduğunu haykıran Walter’ı öldürür. Hangisinin arzu edileceğine ve “güzel” olduğuna hangi kriterlere göre karar verilir. Yönetmenin kendi güzel anlayışını toplumsal eril kodlarla sentezleyerek; arzu edilen güzeli tarif eder: açık-saçık, şehvetli. Herşeyin metalaştığı bir dünyada “özgür güzel” fantezidir. Silvana fantezi, Francesca gerçektir. Fantezi ölür.

Sinthome ne yorumlanabilen (sempptom) ne de kat edilebilen(fantezi) psikotik bir çekirdektir. Bu durumda erkeğin kadınla özdeşleşmesi icap eder. Fakat filmde kadın erkekle özdeşleşerek ona katılır. Zira LacanZizek'in iyimser yaklaşımından ziyade bu özdeşleşme sürecinde kadını özne olmaktan çıkartmaya çalışır.

Acı Pirinç'te yönetmen bir kadın hikayesini anlatmaktan çok uzakta eril bir bakışla kadını cezalandırmaktadır. Kadınsal özellikler olarak bilinen bütün nitelikleri sarışın ve aptal kadına yükler; onu cezalandırarak kadın kimliğini de cezalandırmış olur.

Silvana'nın sadist bir arzu ile kırbaçlanarak Walter'ın hegemonyası altına girdiği sahne biletek başına kadın düşmanı bir mesaj vermek için yeterlidir. Kadını ehlileştirmek ve kontrol altına almak için şiddete başvuran Walter amacına ulaşır. Üstelik daha önce de Francesca'yı kandırmıştır. Çünkü kadınlar bir bakışla, bir öpüşle ya da en kötü ihtimalle bir kırbaçla yola gelirler.

2. dünya savaşında sonra sanayileşen İtalya'da kadınlar özne olmak üzere öne çıkmaktadır. Özne olmak, hata yapma riskini göze almakla mümkündür. Kadının kendi kaderini tayin etme özgürlüğü, hata yapma özgürlüğüdür. Bu nedenle kurban değil; özne rolünü kendine benimseyerek yüreklendirilmelidir. Film, kadını kadın olarak yüreklendirmez; ahlaklı bir eş, dürüst bir işçi olarak yüceltir.

Filmde üzerinde durulması gereken başka göstergeler de vardır. Örneğin Rahip'in kızı ya da yakın bir akrabası olduğunu tahmin ettiğimiz kadının filmdeki varlığı bunlardan biridir. İlk görüldüğünde toplumun her kesiminin, yoksullaştığı için bu pis işlere çocuklarını gönderdiğini düşünürüz. Bütün bu ahlaksızlık içinde, o kadının öpüşen, sevişen çiftlere arkasını dönerek ahlakından ödün vermediğine tanık oluruz. Yönetmen ahlakçılığını bu gösterge üzerinden pekiştirir.

Filmin Estetiği ve Estetiğin Gerçekliği

Estetik biçim, özerklik ve gerçekçilik arasında karşılıklı ilişkililer kurulabilir. Her biri toplumsal-tarihsel bir fenomendir ve her biri toplumsal tarihsel arenayı aşar. Bu sonuncusu sanatın özerkliğini sınırlarken, bunu yapıtta anlatılan tarih-ötesi gerçeklikleri geçersizleştirmeksizin yapar. Sanatın gerçekliği olgusal olanı tanımlamak için yerleşik olgusallığın tekeline kırma gücünde yatar. Estetik biçimin başarısı olan bu kopuşta, sanatın kurgusal dünyası gerçek olgusal olarak görünür (Marcuse, 1997; 20).

Film estetik olarak başarılı bir klasik melodramdır. Seyirciyi teslim alır ve ona istediğini yapar. Özgürleştirici sanatın biçimsel olarak, olgusal olanı aşabi-

leceğini söyleyen Marcuse'u sonuna kadar haklı çıkartır. Seyirciye özgür düşünme hakkı tanımaz. Seyirci özgürleşmediği ölçüde de; sanat yapıtı kendini tamamlayamaz. Zira sanat sadece yönetmenin değil, seyircinin bakışını da taşır. Hatta her yeni seyrin bakışı ile yeniden anlamlandırılarak yeniden bir yaratımın içine girer.

Kant'a göre "Görüde verilen bir nesnenin amaçlılığının estetik tasarımı, nesnenin biçiminin, her bilgi için gerek duyulan bilgi yetilerini (hayalgücü ve anlama yetisi) karşılıklı özgür uyumdan söz eder ve yetiler arasındaki özgür uyum içine sokma bakımından olan amaçlılığını ifade eder ve yetiler arasındaki bu özgür uyum hoşlanma duygusu olarak hissedilir. Demek ki, salt düşünücü yargıgücü, herhangi bir kavram kullanmaksızın, her bilginin öznel koşulları olan iki bilgi yetisi arasındaki, yani hayalgücü ve anlama yetisi arasındaki, uyumun farkına varabilir. İşte bu insanın estetik kapasitesidir (Kant, 2008; 33).

Film, seyircinin estetik kapasitesini harekete geçirdiğinde hayalgücü ve anlama yetisini harekete geçirdiği takdirde seyircisini özgürleştiren bir rol oynayabilir. Aslında film, kameraya bakan bir sunucunun radyo konuşması ile başladığında bu özgürlük alanını araladığını bize duyurmuştur. Bir yabancılaştırma efekti gibi kameraya bakan sunucu, bize, izlemekte olduğumuzun bir film olduğunu ve bu filmin yaşanmış bir dönemin gerçeklerine dair bir anlatı sunacağını söyler. Belgesel estetiğine uygun bir biçimde kurgulanmış olan bu sahnenin etkisi, çok hızlı bir biçimde seyircinin üzerinden silinir. Çünkü film Hollywood filmlerinin hızına koşut bir coşkuyla klasik anlatının buyruğuna girer. Başarılı bir şiir yazmak iyi meziyettir ancak şiir okuyanı içine alıp kimlik-sizleştirerek istediği biçimi verip dışarı kusuyorsa ondan sakınmak gerekir. *Acı Pirinç*, başarılı bir şiirdir fakat ürkütücü bir biçimde seyircisini kendi içinde öğüten bir estetiğe sahiptir. Bu estetik, seyircinin kendi gerçeklerinin izini sürmesine mani olur. Filmde yönetmenin nihayetine vardığı tek bir gerçeklik vardır, yani De Santis, estetik olarak seyirciyi kendi gerçekliğine tutsak eder.

Filmin Dramatik Yapısı

Aristo'ya göre tragedyanın altı karakteri vardır: öykü, karakterler, sözel dışavurum, düşünce, gösteri ve şarkı düzeni. (Aristoteles, 2000; 33) Aristo bu öğelerin içinde olayları ve öyküyü hepsinin üstünde tutar. Karakterin rolünü ise çok önemsemez. Lajos Egri, *Piyas Yazma Sanatı*'nda tam tersini yapar. Öykünün gücü, karakterden ve karakterin değişiminden gelir. Yaşamın diyalektiği öyküde ancak böylelikle kendini gösterebilecektir.

Dramatik yapının analizinde Aristo'nun öne çıkarttığı altı öğeyi dikkate almak gerekir ama Egri, sadece iyi bir dramatik yapının sırlarını vermekle kal-

maz, film çözümlemesi için elverişli bir bakış açısı oluşturulmasını sağlar. Bu nedenle filmin yapısı Konu-Önerme, Öykü, Karakter Analizi ve Çatışma başlıkları Egri'nin yöntemi ile ele alınmaktadır.

Konu ve Önerme

Filmin konusu pekâlâ toplumsal içerikli “popülist” bir melodrama indirgenebilir. Pirinç toplayan işçi kadınların yaşamına ayna tutmak üzere yola çıkan yönetmen o kalabalığı da göstererek yine o kalabalığın içinden bir kadını çekip alır ve onun hikâyesini anlatır. Yönetmen, işçi sınıfının içinden beğenip, çekip aldığı karakteri; yine o sınıftan kaçmaya çalıştığı için ve kendi içinde bulunduğu sınıfa ihanet etme nedeniyle kurban eder. Çünkü Silvana, güzel, yetenekli, dikkat çekici, cüretkâr ve aptaldır!

Hikaye dört kişi üzerinden kurulsa da aslında öne çıkan Silvana'nın hikâyesidir. Çünkü pirinç toplamaya giden işçi o'dur. Diğer karakterler pirinç toplayan işçilerin doğal bir parçası değildir. Francesca da o trene başka nedenlerle binmiştir ve aslında pirinç toplayan işçi kadınları temsil etmez, onları Silvana temsil eder. Bu nedenle diğer tüm karakterler Silvana'nın dansı etrafından toplanan ve onun dansı vesilesiyle birbiriyle ilişkilenen kimselerdir. Dans aslında yaşamı temsil eden bir göstergedir fakat yönetmenin çalışmayı yaşamın karşısına çıkarttığı için yaşam ve aşk yenilir; “çalışma” kazanır.

Film biçimsel olarak da girişte konusunun ne olduğunu ele vermektedir. Yaşamı temsil eden suyun fütursuzca akışı sırasında ayrıntı planda çıplak bir kadın bacağı, plan ayrıntıdan genele doğru geçerken birden fazla çıplak bacak ve uçsuz bucaksız bir pirinç tarlasında çalışan kadın işçileri görürüz. Kadınlar çalışırken onları denetleyen erkek denetçiler onları izler. Biz anlarız ki; konumuz bu kadınlardır ve film yönetmenin bu çıplak ayaklardan birine takılan gözün izleği üzerinden çevrilmiştir. O çıplak ayağı diğerlerinden ayıran en temel özellik sadece çalışmaya değil; yaşamın dinamizmini temsil eden dansa da meziyetlidir. Fakat bu meziyeti onun baht dönüşünün ilk eylemi olacaktır. Konu ilerleyen sahneler de daha da somutlanır.

II. Dünya Savaşı sonrası kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesiyle değişmeye başlayan İtalya'da, eski ve kötü çalışma koşullarında çalışan kadın pirinç işçilerinden biri hayatını değiştirmek ister. Bu bireysel arzu ile o kadın işçinin içinde yaşadığı toplumun, yani işçi sınıfının çıkarları birbiriyle çatışır. Konu bu çatışma üzerine kuruludur. Bu çatışmada kadın, kendi bireysel arzusundan yana tutum aldığı anda sınıfına ihanet eder ve ölür.

Yönetmen niyet olarak hiç kuşkusuz işçi dostu bir film yapmak istemiştir. Fakat hangi işçinin dostu sorusu önemlidir. Bu işçiler 1848 barikatlarında “çalışarak yaşamak ya da savaşarak ölmek” diye haykıran kimseler değil, İtalyan

Komünist Partisi'nin "demokratik kapitalist kalkınma iktisadının" arzusuna uygun, çalışkan, dürüst, haddini ve sınıfını bilen işçilerdir. Zira film işçi sınıfının dostu olmaya, filmin giriş sahnesinin sonunda kameranın kuş bakışı yüksekliğinde tarlalara baktığı kadar yakın olabilir.

Peki, filmin amacı nedir? Konu genç bir işçi kadının yanlış macerası üzerine kurulu olunca amaç da elbette o kadını bu yaptığına pişman etmek olacaktır. Bu sayede, filmi izleyen bütün genç kızlar, sonlarının Silvana gibi olmaması için, dans etmeyecek, önüne gelene âşık olmayacak, hayatını değiştirmeye kalkmayacak, Marco gibi adamlarla evlenip dürüst birer fabrika işçisi olacak yani Francesca'nın yolunu izleyecektir. Aksi takdirde şarkılarla, türkülerle, birbirine sahip çıkan, gündüz eşekler gibi çalışıp akşam prensesler gibi eğlenen işçi kardeşlerine ihanet eder. Yönetmen, işçi sınıfını çalışmaya mahkum eden ahlakçılığıyla zaten işçi sınıfına ihanet etmiştir oysa.

Kant'a göreiki çeşit amaçlılık vardır. Bir nesnenin biçiminin amaçlılığı ya da bir nesnenin algıda kavranışında keşfedilen salt öznel amaçlılık. Doğanın biçimsel tekniğine göre, herhangi bir kavramdan önce algıdaki kavranışında nesnenin biçimin bilgi yetileri ile (hayal gücü ve anlama yetisi) olan uyumu, nesnenin biçiminin amaçlılığı olarak tasarlanır. Doğanın amaçlılığı öznelidir. Öznellik, doğanın amaçlılığı tasarımın estetik olabilmesi için zorunludur; çünkü doğada estetik (amaçlı) biçimlerin var olduğunu bize duyuran, öznenin hoşlanma duygusudur. İkinci çeşit amaçlılık ise doğal amaçlar olarak tasarımılandıkları ölçüde nesnelere atfedilen nesnel olarak geçerli olmasa da kavramsal amaçlılıktır. (Altuğ, 2007; 31)

Film, insanın algıladığı yanılısamanın yanılısaması olarak doğal amaçlılıktan kendiliğinden uzaklaşmıştır. Onun izlerini kendiliğinden taşıyor olsa bile esas amaçlılığı onunla ölçülmez. Bunlar ancak yan anlamlar üzerinden değerlendirmeye alınabilir.

Buradan yola çıkarak şunu söylemek mümkündür. Yönetmenin amacı genel olarak işçi sınıfına "işçisin sen işçi kal/ çalma-çalış" mesajını vermektir. Özel olarak kadın işçilere yönelik mesaj ise, burjuvaziye has meziyetlermiş gibi gösterilen, aşk, arzu, dans ederek yaşamak, çalışmamak gibi dünyevi isteklere aldanmadan; bir misyoner gibi çalışan, sınıfına sadık ve o sınıfın en iyi temsilcisi olan işçi erkeğinin sözünden çıkmayan bir kadın olması vaaz edilmektedir.

Öykü ve Çatışma

Bazin'e göre anlatım birimi sadece bir bölüm olay, olayların birden bire değişmesi ya da olay kahramanın karakteri değildir; o, yaşamın somut anlarının ilerlemesidir. Gerçekliğe tam olarak ulaşamaz ancak yaşamın kendisi sonsuz bir şekilde görüntülenebilir. Böylesi mükemmel bir aynada yaşam görsel bir

şiiire dönüştürülebilir.

Acı Piriinç, bütün eleştiriler bir yana iyi bir şiir tadı taşıyor. İçeriğinden ve mesajından bağımsız estetik olarak ve öykünün kurgulanış biçimi itibariyle inandırıcı, ilginç ve evrensel. Konu ve içerik toplumun tamamını ilgilendirdiğinden yapıtı kendisinden sonraki zamanlara taşıyan bir biçimsel estetiğe sahip olduğu için film, zamandan ve uzamdan bağımsızlaşarak varlığını anlamlandırmış.

Semir Aslanyürek, senaryo yazımı üzerine kaleme aldığı kitapta dramaturjik düşünmenin atomu olan dramatik eylemin, bir yaşam çelişkisinden meydana geldiğini söyler. O yaşam çelişkisi dramatik eylemin kaynağıdır. *Acı Piriinç* filmindeki başat çelişki; bireyin çıkarları ile toplumun çıkarları arasındaki çatışma üzerine kurulmuştur. Öykü, didaktik Marksist estetik anlayışının öğretileri doğrultusunda kendi çıkarları peşine düşen bireyi öldürmüştür.

Yönetmen içinde yaşadığı tarihsel ve toplumsal kesit için iyi bir çatışma unsurundan yola çıkmış ve fakat sahip olduğu ideolojik-politik tutum nedeniyle bu çatışmayı –niyetinin tersi yönünde- işçi sınıfının ve kadının aleyhine sonuçlanacak bir öykü yaratmıştır. Belki de Oscar alması da bu nedenle pek de tesadüf sayılmaz. Truman Dokütrini, borç verdiği Avrupalının çalışarak müreffeh bir yaşam hayaline kapılmasını; yoldan çıkarak aylaklık yapmasına, çalıp-çırpırmaya kalkmasına tercih eder.

Öykü, şiir gibi akar ve izleyiciyi büyüler. Özdeşlik kurmaya müsait dört farklı karakter üzerinden seyirci hikâyesinin içine çekilir. Poetika’da, tanınma(anagnorisis) bilgisizlikten bilgiye geçiş, yazgının açıkça mutluluğa ya da yıkıma sürüklediği kişileri birleştirmeye ya da düşmanlığa götüren şeydir. Tren garı sahnesinde 3 temel karakter için tanınma başlar. Silvana uçarı ve baştan çıkartıcıdır, Francesca sevdiği için ölümü göze alacak kadar fedakardır, Walter ise bencil, çıkarıcı, çapkın ve kötüdür. Filmin 4. Karakteri MarcoSilvana’yı önceki yıllardan tanıyan âşık bir askerdir. Boş yere öldüğü düşünülen binlerce askerin cesetlerinin kokusu İtalya’nın caddelerine sinmişken askerin kötü biri olmasına kimsenin vicdanı el vermez. O nedenle iyi askerin askerlikten vazgeçeceği daha filmin başında izleyiciye duyurur. Çünkü bütün ölmüş askerler gibi dünyayı gezme hayalleri içindedir. (Filmin sonundaki mesaja dayanarak; yaşasalar dı tıpkı diğlerleri de onun gibi “özgür” işçiler olmak için fabrikalara koşacaklardı demek isabetli olacaktır.)

Yine Aristo’ya göre öykünün önemli bir ögesi de heyecandır (pathos). Bunlar yıkım ya da acıyla sonuçlanan olaylardır: ölümler, büyük acılar, yaralanmalar ve bu türden görülebilir her şey. Tipik bir melodram özellikleri taşıyan *Acı Piriinç* bu heyecanı layıkıyla yaşatır. Klasik anlatı prensiplerine uygun bir

biçimde katharsis kadının ölümü ile yaşanır. (Kötü de olsalar âşıkların öbür dünyada buluşma ihtimali ile içimize biraz su serpilir). Filmin sonunda bireysel çıkarları peşinde koşan kurban, işçi sınıfının önünde piriñle kutsanır. Öldü ve müreffeh günlere kavuşmamızın kefareti oldu! II. Dünya Savaşı sonrası ve Yeni Gerçekçiliğe özgü bir hümanizm devreye girer. Çok büyük bir günah işlemiş olsa da o günahkâr kadını seviniz çünkü onun kurban ediliş i sizin kurtuluşunuzu sağladı.

Aslında Silvana ölümü hak etmemiştir. Katharsis de bu sayede sağlanır. Silvana sınıfına ihanet ederken bile yaptığından pişman olmuştur. Aptallığı ve aşk ile lüksün gözlerini gör etmesi nedeniyle kötü bir adamın kötü niyetlerine kurban olmuştur. O nedenle çok üzülrüz ölmesine. Aristo'nun dediğı gibi; güzel bir tragedyada kurgunun yalın değil karmaşık olması üstelik de tragedyanın korkunç ya da acıklı olayları taklit etmesi gerekir. Güzel bir tragedyada ne mutluluktan yıkıma sürüklenen erdemli kişiler gösterilmelidir (çünkü, bu korku ve acıma uyandırmaz itici gelir) ne yıkımdan mutluluğa geçen kötü insanlar; mutluluktan yıkıma geçen gerçek kötüler i göstermek de doğru olmaz. Acıma hak etmediğı halde, yıkıma uğrayan insana yönelir; korkuysa bize benzer kişi için duyumsanan şeydir. Francesca ve Marco için korkarız; içimizdeki Silvana'yı anışturan arzular için de endişelenir ve Silvana'ya acırız! Çünkü o artık kurbandır. Aslında o yönetmenin kurbanıdır!

Bütün mitlerdeki gibi iyiler kazanır ve ancak iyi olanlar birbirine yakışacağı için dünya gözüyle Francesca ve Marco'nun buluştuğı görülür. Film biterken filmin başındaki anlatıcı devreye girer, işçilerin bazılarının fabrikalara gittiğini söylerken Francesca ve Marco mutlu bir biçimde geleceğe yürümektedir. Kahrolsun aylaklar! Yaşasın “kalkınmacı iktisadın yükseliş i” için canını dişine takan işçi sınıfı!

Öykünün işçi sınıfı tutumuna ilişkin en can alıcı ve iç ferahlatıcı bölümü sözleşmesiz işçilere diğer işçilerin destek vermeye ikna olmasıdır. Rekabet etmektense birlikte çalışmaya ve birbirine sahip çıkmaya karar verilir. Fakat bu da Marco sayesinde olur. İşçilerden hiçbir i bunu akıl etmediğı gibi Silvana'nın kıskırtmasıyla neredeyse Francesca'yı linç edecek bir pozisyona gelmişlerdir. İşçiler arasındaki dayanışmayı yan anlam olarak pekiştiren film; işçilerin birbirine güvensizliğinin hızla linç durumuna sürüklenmesini sağlayarak öyküyü tutarsızlaştırır. Bir gün önce can ciğer işçi dostlar bir gün sonra birbirlerini öldürebilecek duruma gelmekte ertesi gün ise yeniden birbirine aynı biçimde sarlabilmektedir. Öykünün en iyi mesajı tutarsız bir biçimde verilmektedir.

Mitolojide ve tragedyaki temel unsurların hepsi öyküde vardır. Kurban, kötülerin ölümü ve iyilerin kazanması, kötülerin lanetlenmesi, Dionyssos törenlerindeki yeniden doğuş sahnelerine benzer biçimde kadın kurbanın piriñle

kutsanması, müzik vb. Müzik, dramatik yapı içinde önemli bir yer tutmuş ve filmle bütünleşmiştir. Yeni Gerçekçiliğin, gerçekçiliğinden uzaklaştıran müziğin kullanım biçimi filmin şiirselliğini arttırmış fakat gerçekliğini zayıflatmıştır.

Giriş, gelişme ve sonuç başarılı bir biçimde tamamlanır. Öykü yerçekimi gibi klasik anlatının gücüyle seyirciyi kendine çeker, onu teslim alır ve boşaltır.

Karakterler

Acı Piri’nin dramatik yapısı iki erkek ve iki kadın karakter üzerinden kurulmuştur. İki erkek karakterin yapısı film boyunca değişmez. Çünkü II. Dünya Savaşı sonrası (ve hatta I. Dünya Savaşı sonrasında başlayarak) kadın erkeğin yerini almaya mecbur kalmış ve bu nedenle değişmeye başlamıştır. Savaşan ve ölen erkeklerin yerine çalışmaya başlayan kadınlar için yeniden bir kimlik arayışı sürecidir bu dönem.

Elbette bu yorumun yanı sıra erkeklerdeki karakterlerin değişmezliği ve kadın karakterlerinin değişerek başka biri haline gelmesinin altında, bilinçdışındaki artıkların belirlediği başka nedenler de olabilir. Örneğin filmde erkekler iyi de olsa kötü de olsa rol modelidir. Kadın da hangi rol modeli kendisine münasip görüyorsa ona uygun bir kaburga kemiği şeklini alarak değişime uğrar.

Belki de yönetmenin annesini andıran ve daha sonra karısı olacak olan Francesca, ona Silvana’yı unutturamamıştır. Çünkü Marco yönetmenin şairane tutumuna en uygun karakterdir. De Santis, Marco belki de Silvana’yı hiç unutturamamıştır. Bu nedenle Silvana filmde arzusun kayıp nesnesidir. Bu ihtimal çok basit ve yüzeysel bir değerlendirme olarak eleştiriye hak eder elbette. Peki Silvana’nın bu kadar basit dürtüleri ile mi hareket etmiştir? Silvana’yı kötü yola düşüren şey nedir?

Trajik kahramanın en güçlü yanı onun trajik hatasıdır; Silvana’nın güzelliği, çekiciliği, baştan çıkartan rahatlığı onu yıkıma götüren baht dönüşünü başlatır. Silvana, tren garında dans ederken, bela –Walter- onu bulur. Walter da Silvana ile dans ederek baht dönüşünü gerçekleştirir. Walter sonu olmayan kötü maceradır, güçlü yanı zannettiği çekiciliği kurnaz planlarının sekteye uğramasına neden olur. Walter’ın planı aşkla cezbediği bir değil iki kadın yüzünden suya düşer. “Hovardalık” kadını da erkeği de ölüme götürür. Zira aşk da devrim gibi bir çeşit hovardalıktır!

Aristo’ya göre öykünün güzel olması için kurgunun çift değil tekli olması ve baht dönüşümünün yıkımdan mutluluğa değil, mutluluktan yıkıma doğru gitmesi gerekir. Yıkımın nedeni büyük bir yanlış olmalıdır. Bu filmdeki büyük yanlış Silvana’ya aittir. Silvana aşkı için içinde bulunduğu topluluk ve kendine ait emeği satar. Yanlış, aşkın emekten yüce olduğu yanlışlığıdır.

Silvana işçilerin emeğini, kendi emeğini ve Francesca’nın emektar bir ab-

la görüntüsündeki uyarılarını hiçe sayar ve Walter'a olan aşkı ve bu aşkı pekiştiren lüks yaşam hayalleri uğruna; işçilerin günlerce emek vererek topladıkları pirincin çalınmasına yardımcı olup, tarlaların sular altında kalmasına neden olur. Francesca, Silvana'nın kafasını karıştıracığı anda Walter'ın ateşli öpücüğü Silvana'yı Walter'ın planları doğrultusunda davranmaya yeniden ikna eder! Yine Aristo'ya göre baht dönüşü, peripeteia, bir eylemin tersine döndürülmesidir. Her iki karakterin eylemlerinin tersine döneceğinin işaretini ve filmin sonunun ne olacağını tren garındaki dans vesilesiyle öğrenmiş oluruz. Walter içinde bulunduğu tehlikeli durumdan çıkmak için güzel ve çekici bir kadının onunla ilgilenmesinden faydalanarak çekiciliğini kullanır ve onunla dans etmeye başlar. Kendini dansa kaptırır çünkü kadın bütün dişiliği ile onu baştan çıkartır. Walter'ın kafasındaki şapka düşer ve kaçmak istediği tehlike onu bulur. Tehlikeden kurtulmak için diğer kadını, "hanımefendi" gibi görünen kadını, feda etmeye yönelir. Francesca'yı kendisine siper alır ve kurşunların önüne iter. Nitekim filmin sonu da bu mantık doğrultusunda bitmektedir.

Son söz

*"Sanat tüm devrimlerin en son hedeflerini temsil eder:
bireyin özgürlük ve mutluluğu"*

Marcuse

Bireyin çıkarları ve toplumun çıkarları arasındaki çatışmanın özgürleşme eyleminin devinimi haline gelecek bir değişimi yaratan bir unsur olarak görmek ve/veya bu çatışmayı bu yönde biçimlendirmek sınıf mücadelesi açısından da sanat açısından da önemlidir. Burada önemli olan bireyin kim olduğu ve ne yapmak istediğidir. Özgürleşme eylemi bütün ezilenleri kapsayacak bir hareket olduğu ve içine aldıklarını hiç kimse haline getirmedeği takdirde başarıya ulaşabilecektir. Ancak bu sayede birey, kendi özgürlük ve mutluluğunun herkes için eşitlik, özgürlük ve mutluluk imkânlarının var olduğu bir dünyada mümkün olabildiğini görebilir. Özgürlük adına eyleme geçme, mutluluğa ulaşma ereği ile buluşabildiği ölçüde düştten gerçeğe dönüşecektir. Sanat bu yönelişin muradını müjdeleyen görsel fantezidir.

Sanat, taşlaşmış dünyayı konuşturarak, ona şarkı söyleterek, belki de ona dans ettirerek söyleşme ile savaşı. Geçmiş acı ve sevinci unutmak baskıcı bir oligusallığa boyun eğen yaşamı hafifletir. Karşıt olarak, anımsama acının yenilmesi ve sevincin sürekliliği için itkiyi kıskartır. Ama anımsamanın gücü düş kırıklığına uğrattılır: sevincin kendisi acı tarafından gölgelenir. Kaçınılmaz olarak mı? Tarihin çevreni henüz açıktır. Eğer geçmiş şeylerin anısı dünyayı değiş-

tirmek için savaşımında güdüleyici bir güç olacaksa, savaşım önceki tarihsel devrimlerde şimdiye dek bastırılmış bir devrim uğruna verilecektir (Adorno-Horkheimer, 2010; 62).

Sanat, bastırılmış “o” devrimin uğruna yeniden ayağa kalkacak olan kadın ve erkeğin dansıdır. Silvana’nın dansı gibi baştan çıkartır ve fakat felakete sürüklemeyiz. Zira yaşanan gerçeklikten daha büyük bir felaketin düşü henüz kurulmamıştır. Sinema, “o” dansın filmini yaptığı takdirde; taşlaşmış dünya için özgürleşme utkusu olacaktır. *Acı Pirinç*, o film değildir ve fakat o filmde ne olması ve de ne olmaması gerektiğine dair önemli izler taşımaktadır.

Kaynakça

- ADORNO, Theodor W – HORKHEIMER Max, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı Yayınevi, 2010, Birinci Basım
- ARİSTOTELES, *Poetika*, Can Yayınları, 2008, Üçüncü Basım
- ARMES, Roy, *Sinema ve Gerçeklik /Tarihsel Bir İnceleme*, Doruk Yayıncılık, Mayıs 2011, Birinci Basım
- MARCUSE, Herbert, *Estetik Boyut Sanatın Sürekliliği: Marksist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru*, İdea Yayınevi, 1997, Birinci Basım
- KOLKER, Robert Phillip, *Değişen Bakış ya da Modernist Sinema/Çağdaş Uluslararası Sinema*, De Ki Yayınları, 2010, Birinci Basım
- SİVAS, Ala, *İtalyan Sinemasına Bakış*, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010, Birinci Basım
- Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, İletişim Yayınları
- ZİZEK, Slavoj, *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden JacquesLacan’a Giriş*, Metis Yayıncılık, 2005, İkinci Basım

KENDİ İÇİNE DÖNÜŞ OLARAK KÖTÜLÜK

Barış YILDIRIM*

Özet

Bir roman uyarlaması olan *Karakter* filmi (Mike vanDiem, 1997) bireyleşme sorununu odağına alan bir tür *Bildungsroman*'dır. Bu yazı, Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'ndeserimlediği tümel-tikel-bireysel diyalektiğinin birey (ya da karakter) oluş sürecini anlamakta bir anahtar olabileceğini öne sürüyor ve Hegelyen kötülük kavrayışını filmdeki baba-oğul ilişkisini yorumlamak için kullanmayı deniyor. Son olarak "kendi içine dönüş olarak kötülük" kavrayışının bir kapitalist "başarı öyküsü"yle ilişkisi Marx-öncesi bir bağlamda tartışılıyor.

Anahtar kelimeler: Hegel, *Bildungsroman*, karakter, birey, diyalektik, kötülük

Abstract

The film *Character* (Mike van Diem, 1997) is a sort of *Bildungsroman* focusing on the problem of individualization. This article holds that the universal-particular-individual dialectics as exposed in Hegel's *The Phenomenology of Spirit* can act as a key to understand the process of becoming an individual (or character) and attempts to use the Hegelian conception of evil to interpret the father and son relationship in the film. Finally it discusses the relationship between "evil as going into itself" and a capitalistic "success story" in a pre-Marxian context.

Key words: Hegel, *Bildungsroman*, character, individual, dialectics, evil

Hollandalı romancı Ferdinand Bordewijk'in (1884-1965) romanı *Karakter* (1938), yayımlanışından 59 yıl sonra yurttaşı Mike vanDiem tarafından filme çekildi ve En İyi Yabancı Film Akademi Ödülü'nü aldı. Yazarın, uykuda her günkü hayatımızı gördüğümüz düşlere benzeyen üslubu onu bir yanda Alman Yeni Nesneliliği gibi gündeliğin sıradanlığına dönen, diğer yanda Büyülü Gerçekçilik gibi gündelik gerçekliğe büyüselsel öğeler sızdıran akımların ortasında bir yere yerleştirir. Hollanda-Belçika ortak yapımı film, başkahramanı Jacob'un hayatının belki 10 yıldan fazla bir dönemini iki saate sığdırırken yazarın bu üslubunu da başarılı bir şekilde görselleştirir.

* Ankara Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Tiyatro Doktora Öğrencisi, yildirimb@gmail.com

Alışıldık bir ‘Dutch’ tutum gereği iş hayatının sıradan iniş çıkışlarına odaklanan filmde, 1920’lere bugünün yarı alaycı tebessümüyle bakarız, sinemanın şafağının ve gençlik döneminin üslupları da müziğin sessiz sinemaya özgü yoğun kullanımından tatalım da bir parti sırasında gramofonu susturup yapılan tutkulu konuşmalara uzanan bir çeşitlilikte, aynı tebessümle alıntılanır.

Filmin ve romanın ortak adının çıplak bir işaret parmağıyla gösterdiği ve genel olarak kabul gördüğü gibi, bu öykü bir *Bildungsroman*¹: kahramanının olgunlaşmasının, bireyselliğini keşfinin, dolayısıyla bir kahraman, bir “karakter” haline gelmesinin öyküsüdür.

Jean Hyppolite bize Hegel’in (Rousseau’nun *Emile*’i başta olmak üzere) dönemin *Bildungsroman* geleneğinden etkilendiğini ve *Tinin Fenomenolojisi*’nin “*ruhun, bilincin* dolayımı yoluyla *tine* yükseldiği bir seyahat rehberi” olarak okunabileceğini söylüyordu (Hyppolite, 1974, s. 11). *Fenomenoloji*’de Tin ve/ya zihin kendini önce **tümelliği** (evrenselliği), sonra **tikelliği** ve en sonunda da bunları kapsayarak aşan sentez olan **bireyselliğinde** (tekilliğinde) tanır. Tinin kendini hem özne hem nesne olarak tanıma yolculuğunun insanın bilme ve düşünme tarihinde tekabül ettiği bütün uğraklarında da (örneğin bilinçte, dinde, sanatta, felsefe tarihinde vd.) bu tümel-tikel-bireysel diyalektiği fraktal yapının alt “fraksiyon”ları olarak gözlemlenir.

Edebiyat ve drama kuramının en temel kategorilerinden olan ‘karakter’ de hem tümel hem tikel bir yan taşımak zorundadır. Tümelliği ya da evrenselliği bizim onda kendimizi bulduğumuz yandır, tikelliği ise onu diğer bütün insanlardan ayıran yan. Ancak bu **iki** yan bir araya geldiği, bir başka deyişle kapsanarak-aşılıp (*aufgehoben*) sentezlendiği zaman bireyi yahut karakteri oluşturur. İzlenmeye ve okunmaya değer her öyküde bize hem kendimizden bilip kucak açacağımız kadar tanıdık (evrensel, tümel) hem de sağımızda solumuzda ve içimizde rastlamadığımız kadar yabancı, nevi şahsına münhasır (tikel) en az bir karakter, bir kahraman, bir birey vardır.

Bireyleşmenin acılı yolu

Karakter filminin kahramanı Jacob’un kendi bireyleşme ve “karakter”leşme serüveninde hem kılavuzu hem hasmı babası hukukçu Dreverhaven’dır. Filmin sonunda Jacob hem avukat olarak hem de babasının bütün mal-

¹ “Roman kahramanının nasıl ve neden bir ‘kahraman’ olduğu üzerine kurulu bir edebi türün Almanca adı olan Bildungsroman, oluşum romanları için kullanılan uluslararası bir edebi terim haline gelmiştir. Bildungsroman’da, roman kahramanı genellikle küçük yaşlarda hayat serüvenine atılırken, roman, bireyin zihinsel ve ahlâki gelişimi, değişimi ve nihayetinde farklılaşmasını gözler önüne serer.” (Aktokmakyan 2007), Ermeni romancı Mıgırdıç Margosyan’ın *Kafle* romanı bağlamında Bildungsroman’ı da tartışan makaleye <http://goo.gl/iSfCC> adresinden çevrimiçi olarak ulaşılabilir.)

larını miras alarak kavramın neredeyse bütün anlamıyla babasına dönüşecektir.

Birbiriyle ve dış dünyayla mücadele içinde karşısına dönüşme teması bize açıkça Hegel'in doğayı dönüştürerek özgürleşecek, dolayısıyla kelimenin tam anlamıyla Efendi olacak Köle'sini çağırıştırır, ancak yazarın aklında ilk elden duran isim Nietzsche gibidir. Dreverhaven'la evlenmeyi müphem bir motivasyon fakat kesin bir kararlılıkla reddeden Jacob'un annesi, oğullarını neden rahat bırakmadığını sorduğunda baba "Onda dokuz boğarım onu, kalanı da güçlenmesini sağlar" derken *Putların Alacakaranlığı*'ndan çıkıp bugün popüler kültür sloganı haline gelmiş "Hayatın savaş okulundan [bir ders]: Beni öldürmeyen şey güçlendirir" formülüne baş vurmaktadır. Filmisel yapının gözde modellerinden 'bengidönüş' (öncesiz ve sonrasız yinelenme)² yalnızca Jacob'un meslek ve mal varlığı yönünden (yani Hollandalı varoluşun en temel kategorileri açısından) babasına dönüşmesinde değil, filmin biçimsel olarak sonunda başını alıntılanmasında da görülür ve tekrarlanan sahnelerin en önemlisi olan açılış sahnesi yine "öldürmeyen güçlendirir" temasını içerir: Jacob, "Senin elini sıkmayacağım, o el bana daima engel oldu" dediğinde babası "Belki de yardımcı olmuştur," diyecektir. Sevgisini göstermenin ve çocuğunu eğitmenin kuşkusuz tuhaf bir yoldur Dreverhaven'ın yaptığı, ama bir açıdan bakıldığında yaptığı tüm kötülükler oğluna bu dünyayla başa çıkmanın yolunu öğretmenin, hem de başarıyla öğretmenin yolundan başka bir şey değildir.

Bireysel başarı, filmin yine zaman zaman bıyık altından alaycı tebessümlerle süzdüğü ama aslında yücelttiği bir tema olarak, en açık biçimde Jacob'un okul başarısını kutlamak için iş arkadaşlarının düzenlediği partide yaptığı konuşmada açığa çıkar.

"Herkesin bir yeteneği var, herkesin," diye başlar söze Jacob. "Bize ait olanları keşfetmeliyiz, sonra geliştirmeliyiz ki ilerleme şansımız olsun. Eminim hepimiz ilerleyebiliriz... Ne kadar aşağıdan başlamış olursak olsun. Amacı olan herkes, savaşmalı, fedakarlık yapmaya hazır olmalı, bütün dirençlerin ve engellerin üstesinden gelmelidir. Tek bir amacı kalana kadar, akli başından gitmedikçe ve her şeyi bir yana bırakarak. Buna inandım ben."

Jacob sesinin vaiz tonunu kendi de hisseder, ama dediği üzere söyledikleri "vaazdan öte bir şey"dir, inandığı hakikattir. Ama burası tam da körleşmenin başladığı yerdir. Eninde sonunda bireysel başarının kutsaması olan film, başarı merdivenlerini tırmanırken insanın gözünün fazla da kararmaması için insani bir uyarı yapmayı ihmal etmez: *Mementoamori*, aşkı unutma! Jacob bu öğüdü, ken-

²Nietzscheci 'bengidönüş'ün (İng. *eternalrecurrence*) sinemasal öyküdeki kullanımının daha adından başlayan en tanınmış örneklerinden biri için bkz. *Sil Baştan (EternalSunshine of Spotless-Mind, MichelGondry, 2004)*.

disini hep sevmiş olan çalışma arkadaşı Lorna'nın aşkını gözden kaçırdığı için tutmamış olur: "Görememiştım. Sinyalleri anlayamamıştım. *Kendi içime öylesi-ne dalmıştım ki, gelecek planlarıma...*"

Hegel için de Kötü, "kendi içine dönmüş bilincin" varoluşudur, "bilincin kendi içine çekilişi, kendi üzerinde yoğunlaşması" halidir (Hegel, 1986, s. §776)³. Hegel iyilik, kötülük ve kendi-içine-çekilme olarak bencillik temasına İncil'deki cennetten kovulma tasarımını tartışırken eğilir. İnsan dinsel düşüncenin resimleri/tasarımları içinde kendisini zorunlu değil olumsal olarak gördüğü için de İyi ve Kötü'yü gözünde olsa olsa bilgi ağacının koparılmaması gereken meyveleri olarak canlandırır (age, §775) Oysa ne insan ve onun düşüncesi olumsaldır ne de İyi ve Kötü "belirli düşünce ayrımları" olmaktan öte bir şeydir (age, §777).

Ne var ki İyi ve Kötü'nün aynı varoluş bütünü'nün parçaları olmaları, yalnızca düşüncedeki ayrımlar olmaları ayrımlarının önemsiz olduğu anlamına gelmez. Kötü ve İyi aynıdır deyip geçemeyiz, çünkü o zaman ancak Kötü Kötülük değildir, ne de İyi İyiliktir: tersine, ikisi de ortadan kaldırılmıştır... Öyleyse, eğer İyi ve Kötünün bu kendi Kavramlarına göre, e.d. İyi ve Kötü olmamalarına karşın, *aynı* oldukları söylenmeli ise, gene eşit vurgu ile aynı *olmadıkları*, tersine bütünüyle *ayrı* oldukları da söylenmelidir (age, §780).

Karakter'de sonundan bakıldığı zaman, bütün film boyunca kötü olan babanın iyi olduğu görülür. Oysa Dreverhaven şeytanın avukatı rolünü falan oynamamaktadır, o şeytanın avukatının ta kendisidir. Hegel bize Lucifer şahsında şeytan imgesinin nasıl aslında "ilk-doğan ıstık-oğul" (Venüs) olarak dünyaya (hem mitolojinin tasarımının hem de insan düşüncesinin tarihinin dünyasına) geldiğini anlatır. Güneşin oğlu olan Lucifer, kibrine yenik düşerek şeytanlaşmış, Hegel'in deyişiyle "kendi içine çekilmiş olduğu için düşmüş" bir melekten başka bir şey değildir (age, §776).

Başarı miti ve kötülük

Dreverhaven filmin ortalarında gördüğü rüyasında (rüyalar hep filmin ortalarında olur) günahlarının kefaretinin öder. Ateşler içinde aydınlanmış bir halde, çırlıçıplak, elinde saatle bir arabanın üstüne çıkar ve kendisini tehdit etmek üzere evinin önüne doluşan (hayatı boyunca ezdiği yüzlerce yoksullardan bazıları olan) kiracı kalabalığına ertesi sabah binayı tahliye emrini verir. Kendi içine dönüp (bencilleşip) kibriyle sarhoş olduğu için cennetten dünyaya atılan "ıstık-oğul" Lucifer, bu meşale ışıkları altında çırlıçıplak duran Dreverhaven'dan baş-

³Hegel atıflarında UNESCO tarafından fark edilip yok olmakta olan diller listesine alınmaması için özel çaba göstermemiz gereken "Türkçenin Yardımlı lehçesi"nden dil içi çeviri yapıldı.

kası değildir. Rüyada bir taşla onun canını alacak isyanı başlatan kadın, gerçek hayatta yine aynı açıdan gelip kocasına “Hadi eve gidelim” diyecektir. Şeytanın bu dünyada görececek daha çok günü vardır.

Jacob’un kendisine aşık kadını, hastalığı ilerleyen anasını vb. görmeyerek ve sadece bireysel başarısına kilitlenerek daha naif yaşadığı kendi içine çekiliş, Dreverhaven’in lanetli varoluşudur. Bir arkadaş sohbeti sırasında korkmadan denize atladığı anlatılan Dreverhaven için “Çok cesurdu, hiçbir şeyden korkusu yoktu” deyince Jacob’un babasının aksine iyi ve sevecen yol göstericisi hukukçu De Gankelaar “Cesaret mi yaşam yorgunluğu mu?” diye sorar. Gerçekten de aynı anda hem yarasalara hem vampirlere benzer tasvir edilen Dreverhaven’in yüzünde küstahlık ve –nadiren, o da belli belirsiz– korku dışında gördüğümüz tek ifade mutsuzluktur. Cesur falan değildir, korku duymak için nedeni yoktur o kadar. “Korkusu olmayan biri, cesur olmak zorunda değil,” diyen De Gankelaar, tin (dolayısıyla özne) olduğunu bilmeyen kişilere “‘suçsuz’ denebilir, ama hiç kuşkusuz ‘iyi’ denemez” (age, §775) diyen Hegel’i yansılar gibidir. Ama Hegel’in değinisi de burayla doğrudan ilgilidir. Dreverhaven’a da olsa olsa suçsuz denebilir, ama iyi değildir, üstelik henüz (özneleşmemiş tin gibi) kötü olabileceğinin bilincinde olmadığı için değil, kötü dışında başka bir şey olabileceğinin bilincinde olmadığı için. Gerçekten de Dreverhaven, “farklı değildir” o kadar, ama “tehlikesi de buradan gelir”, sıradan insanların eylemlerinde varolan “şeytan”ın sıradan kötülüğündedir asıl tehlike.

Hegel “doğallıktan kendisini geri çek[en] ve kendi içersinegi[den ...yani] kötü olan”, bireyin kötüleşme sürecinin altında yatan akıl yürütmeyi bir savunma mekanizmasına bağlar:

‘kendi/benlik’ bu doğallıktan kendisini geri çekmeli ve kendi içersine gitmelidir, ve bu ise demektir ki, kötü olmalıdır. Oysa bu yan daha şimdiden kendinde kötüdür; kendi-içine-gitme öyleyse kendisini doğal varoluşun kötü olduğuna inandırmaktan oluşmaktadır. Tasarimsal bilinç için dünyanın dışsal olarak varolan kötüleşmesi ve kötülüğü bir olgudur (age, §782).

Dreverhaven’in tecavüzcü polisler için bile kılını kıpırdatmadığı oğlunu bu berbat dünyanın zorluklarına karşı kendisi kadar güçlü durabilsin diye eğitmek istediği bellidir. Kendisi de muhtemelen “doğal varoluşun kötü olduğuna” inandığı için (ve elbette kabuslarında isyan eden kitelerin gerçek yaşamda sefil bir boyun eğiş içinde kalacaklarını bildiği için de) dünyaya bir başka kendi-içine-çekilmiş kötü daha armağan eder.

Jacob’un “babasının oğlu” olacağını bilmek için kapitalist başarı merdivenlerinde yükselme tutkusunu Marksist çözümlemeye ihtiyacımız yok, Hegelyen kendi-içine-gidiş olarak kötülük kavramı yeterlidir. “Kendi içine öy-

lesine dalmıştım ki...” diyordu Jacob ve filmin sonunda yanı başında durarak “Sen de bir kapitalist oldun artık” diye müjde veren komünist arkadaşı da dahil hiçbir şey, onun daldığı yerden çıktığına yahut çıkacağına dair bir ışık sunmaz.

Kaynakça

- Aktokmakyan, M. (2007). Tespih Taneleri: 'Kafle'nin Yetiştirdiği Bir Bildungsroman. *Mesele* (4).
- Bordewijk, F., van Diem, M., Geels, L., van Megen , R. (Yazarlar), & van Diem, M. (Yöneten). (1997). *Karakter* [Sinema Filmi]. Hollanda-Belçika.
- Hyppolite, J. (1974). *Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit* . Evanston: Northwestern University Press .
- Hegel, G. W. (1986). *Tinin Görüngübilimi*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.

DESCARTES VE AHLAK(LILIK)

Yavuz KILIÇ

Özet

Felsefe tarihi kitaplarına ya da bütünlüğünde Descartes'ın felsefesi üzerine yazılmış kitaplara şöyle bir göz attığımızda, onun ahlak üzerine düşüncelerine çok az yer verildiği hemen görülür. Bu durum, Descartes'ın bir ahlak filozofu olarak görülmediğinin açık bir işaretidir. Ne var ki Descartes bütün felsefi bilginin (metafizik, fizik, tıp bilgisi dahil) mükemmel ahlaki bir sistem oluşturmak için mutlak gerekli olduğunu düşünür. Bu nedenle, Descartes'ın “en yüksek ve en yetkin ahlaki sistem” projesi tamamlanmamış bir proje olarak görülse bile, ortaya koyduğu bütün felsefi bilgilerin onun “ahlaki sistem”i için gerekli olan, o sistemin içinde yer alan bilgiler olduğunu söyleyebiliriz.

Bu yazıda, Descartes'ın düşüncesinde -bir anlamda- ahlakın merkezi olduğunu (bu iddia yeni değildir (Donald 2013:2)); yine aynı anlamdaki ahlakın, iddia edildiği gibi, mutluluk ahlaki olmadığını; Descartes'ın ahlakla ilgili düşüncelerinde “ödev” kavramının önemli bir yeri olduğunu ortaya koymak amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Ahlak, Ahlaklılık, Erdem, Ödev, Mutluluk, Özgür İsteme, Bilgelik, İyi

DESCARTES AND MORALS/MORALİTY

Abstract

It seems that in sufficient written material or consideration of Descartes' moral ideas in both books on history of philosophy and publication on his philosophical thought totally, to show that Descartes is not a moral philosopher. But Descartes himself thinks that perfect knowledge of philosophy is necessary for a perfect moral system. Therefore, even though Descartes' project of “the highest and most perfect moral system” remainsin complete, perfect philosophical knowledge still is necessary for such a moral system to exist.

The aim of this paper is to argue that moralsare significantissues for Descartes' philosophical thought and, that the ‘morals’ is not based on eudaimonic perspective –i.e, the role that duty plays in Descartes' morals thought is much too important, and should not be neglected.

KeyWords:Morals, Morality, Virtue, Duty, Happiness (Eudaimonia), FreeWill, Wisdom, Good

1- Giriş

Descartes ahlakla ilgi kurulabilecek düşüncelerini dağınık, bölük pörçük bir biçimde kimi yazılarında, daha çok da mektuplarında dile getirir. Yazılar bir bütünlükten yoksun olduğundan Descartes'ın ahlak üzerine neler düşündüğünü tam anlamıyla ortaya koymak zor olmaktadır. Buna bir de, klasik anlamda ahlak kitabı olmayan, ama ahlak üzerine yazdığı tek kitap olarak kabul gören *Ruhun Tutkuları*'nda öne sürülen anlaşılması güç görüşlere klenince zorluk daha da artmaktadır. Türkçede Descartes'ın ahlakla ilgili düşünceleri üzerine çok az yazı yazılmasının⁴ nedeni de onun sistemli bir biçimde ahlak konusunda yazmamış olması olabilir. Ama ne olursa olsun, Descartes bir ahlak filozofu olarak görülmez. Onun görüşlerinin felsefe tarihinde belirleyici etkisi özellikle bilgi felsefesi alanında söz konusu olmuştur. Ne var ki, Descartes'ın "en yüksek ve en mükemmel ahlaki sistemi" oluşturmanın felsefenin en önemli amacı olduğunu da açıkça belirtmiş olduğu unutulmamalıdır (Descartes 1990c:186). Bu amacını tam anlamıyla gerçekleştirememiş olsa bile, bu yazıda Descartes'ın en yüksek ve en mükemmel ahlaki sistem oluşturma isteği, ahlaka ilişkin olarak dağınık bir biçimde yazdıkları bir araya getirilerek olabildiği kadar, yapabildiğimiz oranda bir bütünlük oluşturulmaya çalışılacaktır. Bu bütünlüğün bu yazıda ne oranda sağlanabildiği ya da bunun ne oranda başarılabilirdiği de elbette tartışmalı olacaktır.

2- Ahlakın İki Anlamı: Ahlak ve Ahlaklılık

Descartes'ın ahlak sistemi oluşturmaya çok önem verdiğini, ahlakla ilgili yazmak istediğini ama bir yandan da kendisini çekemeyenler tarafından görüşlerinin çarpıtılacağını düşünerek yazmaya çekindiğini Chanut'ye yazdığı -20 Kasım 1647 tarihli- mektuptan anlıyoruz. Şöyle diyor Descartes:

"genelde ahlak üzerine düşüncelerimi yazmayı reddettiğim doğrudur. Bunun iki nedeni var. İlki, kasıtlı düşünen kişilerin, beni kötülemek için hevesle bahaneler bulabileceği başka konu yoktur. İkincisi, sadece yönetenler ya da onlar tarafından yetkilendirilmiş olanlar başka insanların ahlakını düzenleme hakkına sahiptir. Ama bu iki neden, yazarken bana bahsettiğiniz onurla geçersiz hale geliyor" (Descartes 1990f: 326).

Alıntıda iki önemli nokta var görünüyor. Birincisi, Descartes her ne kadar ahlak üzerine olan düşüncelerini yazmak istemese de kimi zaman yazmak zorunda kalmış görünüyor. İkincisi ve daha önemlisi ise yöneticilerin "hak" kı olarak görülen "ahlaki düzenleme"nin yapılacağından söz edilmesidir. Bu bağ-

⁴Kaynakçada da görülebileceği gibi, Türkçede doğrudan ahlak üzerine yazılmış olan (ulaşabildiğimiz) üç makale var.

lamda, bu düzenlemenin belli bir toplumla, bir kültürle ilgili olduğunu, sözünü ettiği ahlakın da normlar çerçevesinde düşünüldüğünü söyleyebiliriz. Ne var ki, aşağıda da belirtileceği gibi, Descartes ahlaktan sadece norm koyan, kurallar koyan bir alan olarak söz etmiyor.

İlkinYöntem Üzerine’deahlaka ilişkin kimi düşüncelerin ortaya konulduğunu görüyoruz. Ahlaka ilişkin bu düşünceler, kesin bilgiye ulaşmak için kullanılan kuşku yönteminin dışında tutuluyor. Başka bir deyişle, Descartes kuşku yöntemini ahlak alanında uygulamamakta, tersine kuşku götürür ne varsa peşinen kabul etme eğilimindedir. Descartes “okulda okutulan derslerin hepsini beğenmiyor değilim” derken, ahlak üzerine olan yazılardan da söz eder. Ahlak üzerine yazılar, erdeme ilişkin pek çok yararlı dersler ve nasihatler içerir (Descartes 1990b:113). Öyle görünüyor ki, bu nasihatler yöneticilerin (ya da egemenlerin) o toplumla ilgili ahlaki düzenleme yapmalarıyla verilebiliyor.

Ahlak alanında, gündelik yaşamda kuşkunun dışta bırakılmasının ana nedenini Descartes

*“aklım yargılarımda beni kararsız olmaya zorlarken, eylemlerimde kararsız kalmamak ve bu sürede [kesin bilgiye ulaşınca] oldubildiğince mutlu bir biçimde yaşamak için, kendime üç-dört maksi-
simden oluşan geçici ahlaki bir kod (a provisional moral code) oluşturdum”* diyerek açıklıyor(Descartes 1990b:122).

Descartes, felsefesinde amaçladığı kesin bilgiye ulaşmada kullandığı kuşku yönteminiahlaki kodları için kullanmıyor. Yaşamda eylemde bulunmamak, yani karar almamak/vermemek, tavır takınmamak, değerlendirmemek söz konusu olamayacağından, Descartes belli ahlak kurallarını, kendi deyimiyle maksimleri, kuşku duymaksızın geçici olarak kabul eder. Onun ilk maksimi, “dine sağlamca bağlanarak, “ülkemin yasalarına ve geleneklerine itaat etmek”; ilişkilerde genellikle “ılımlı ve aşırılıktan uzak kanıları” kabul etmektir (Descartes 1990b:122). Her zaman ılımlı olmayı tercih eden Descartes’ın burada sözünü ettiklerinibelirli birahlaka ilişkin düşünceler olarak görebiliriz. Descartes kendi toplumunda (ve elbette belirli bir zamanda)geçerli olan ahlak kurallarına göre eylemde bulunmak gerektiğini düşünür. Bu kullanımda ahlak terimine alışkanlıkla yapılan, göreneğe göre yapılan bir anlam yüklenmiş görünüyor.

İkinci maksimi, yapılabildiği kadar, “eylemlerimde katı ve kararlı olmak ve onları bir kez kabul etmişsem, en şüpheli kanıları bile takip etme. ... Gündelik yaşamda sıklıkla erteleme olmadan eylemde bulunmamız gerektiğinden, en doğru kanıları ayırt etme gücümüz olmadığında; en olasıyı takip etmemiz gerekir” (Descartes 1990b:123).Bu maksimi birinci maksimle birlikte düşündüğümüzde, cümlede geçen“en olasıyı takip etme” düşüncesini “ülkenin gelenekle-

ri”yle ilgisinde ele alabiliriz. Geleneklerin ise yine belirli bir ahlakla bağ kurduğumuzda anlamlı olabileceği söylenebilir.

Üçüncü maksimim diyor Descartes, “her zaman talihimden çok kendime sahip olmaya; dünyanın düzeninden çok arzularımı değiştirmeye çalışmaktı (Descartes 1990b:124). Daha sonra da dile getirileceği gibi, Descartes, insanın kendini, kendi doğasını değiştirebileceğini varsayar ve gücümüzün yetmediği tüm nesnelerin bizim için olanaksız olduğunu düşünüyor. Bu ahlak anlayışı elbette, insanı kendi ussallığı içine sıkı sıkıya bağlarken, ona elinde olanla yetinmeyi de bir erdem olarak öğretecektir. Zorunlulukları erdem yapmaya dayanan böylesi bir ahlak, durumunu doğru olarak kavrayabilen ve bu durumun gereklerine seve seve katlanmayı isteyen insanı yüceltecektir. Böyle bir ahlak anlayışını savunan Descartes bir Stoacı olarak görülebilir, çünkü “istemlerinde tutarlı, arzularında ölçülü olmak ister.” Descartes’ın görüşünde, “dünyayla takışmadan, çevresiyle kavgaya girmeden yaşama istemi vardır” denilebilir (Timuçin, 1999:116-117). Ama bu söylenenlere Aristotelesçi bir açıdan bakarsak, ‘kişi ancak elinde olanlar ya da yapabilecekleri konusunda tercihte bulunabilir’ diye de yorumlayabiliriz. Sözgelişi arzularını (kastedilen *arzu nesneleri* olabilir) değiştirmek benim elimdeyse, ben bunu değiştirmeyi tercih edebilirim; ama bir tutku olarak arzunun var olup olmamasını tercih edemem.

Son maksim olarak, Descartes “tüm yaşamımı aklımı yetiştirmeye ve belirttiğim yöntemi takip ederek hakikatin bilgisini elde edinceye kadar ilerlemeye adadım” diyor (Descartes 1990b:124). Onun belirttiği yöntem, aslında felsefe tarihinde bir dönüm noktası oluşturan temel sorulardan birinin yanıtı olan bir yöntemdir: bilgi elde etmenin ve bilgi birikimi sağlamanın güvenilir bir yöntemi var mı? Varsa bu hangi yöntemdir? Descartes’ın aradığı şey bir araştırma yöntemidir. Çünkü ona bazı bilgi türleri varmış, ama insanların bilgi yolunda ilerlerken kullanacakları bir yöntem yokmuş gibi geliyordu. Onun görüşünde bu yöntem takip edilerek “hakikatin bilgisi” *bilgeliği inceleme* anlamına gelen felsefe yapılmış olacak; bu yolla elde edilecek bilgi de “en yüksek ve en mükemmel ahlaki sistemi” oluşturmayı sağlayacaktır.

Dile getirilen bu dört maksimin ilk ikisi belirli bir “ahlak”la ve günlük yaşamın gereklerini yerine getirmeyle ilgili görünüyor. Bu yüzden ilk iki maksime *gündelik ahlak yargısı* adını da verebiliriz. Sözü edilen ahlak yargıları bağlamındaki ahlakı Descartes “ders veren”, “nasihat eden” bir alan olarak da görmektedir (Descartes 1990b:113). Oysa son iki maksim tamamen kişinin kendisini yetiştirmesine, “uzun vadede varoluşunu değerli kılmaya yöneliktir” (Cottingham1996:33). Bu nedenle son iki maksimi belirli bir “ahlak”la ilgili değil de “ahlaklılık”la ilgili görebiliriz. Çünkü aşağıda da belirtileceği gibi, kişinin kendisini yetiştirmesini “hakikatin bilgisi”yle ilgisinde düşünersek, bu bilgi

“iyi bir yargıda bulunma”nın zorunlu koşullarından biri olarak düşünülmektedir. Ama her şeye rağmen bu maksimlerin ya da ilkelerin “yeterince işlenmemiş bir kişisel izleni oluşturduğunu” (Copleston 1997:142) ve Descartes’inkendisinin belirttiği tarzda “en yüksek ve en mükemmel ahlaki sistem”den de uzak olduğunu baştan belirtmeliyiz.

Descartes’ın ahlak/ahlaklılık adına ortaya koyduğu maksimleri, gündelik yaşamda eylemde bulunmanın zorunluluğuna dayandırması, “bu kuşku normal yaşama uygulanmamalıdır” (Descartes 1990c:193) düşüncesinin bir sonucudur. Burada söz konusu olan ahlak kurallarının (aslında ilk iki maksimin) geçici olduğudur, ama bunu söylemekle, aynı zamanda kalıcı olanların da var olabileceği belirtilmiş oluyor. Bu kalıcı ahlak kuralları *belirli bir yer ve zamanda* geçerli olmadığı için, bunların belirli bir ahlak değil de ahlaklılık üzerine olduğunu söyleyebiliriz.⁵

Yöntem Üzerine adlı eserinde Descartes, öne sürdüğü “ahlaklılık kuralları”nı, -04 Ağustos 1645’te- Prenses Elizabeth’e yazdığı mektupta yeniden ortaya koyar: Her bir kişi;

1- Yaşamın bütün koşullarında neyin yapıp neyin yapılmayacağı gerektiğini keşfedebildiği ölçüde her zaman zihnini çalıştırmaya çabalamalıdır.

2- Kendi tutkuları ya da arzuları yoluyla dikkati başka yöne çevirmeksizin, aklın öğütlerini, ne türden olursa olsun, yerine getirmek için sağlam ve değişmez bir karara sahip olmalıdır. Sanırım erdem, sağlam bir biçimde bu karara bağlı kalmaya dayanır. ...

3- Yapabildiği ölçüde, aklının kılavuzluğu altında, sahip olmadığı tüm iyi şeylerin hepsinin tamamen gücünün dışında olduğunu akılda tutmalıdır. Bu yolla, onları arzulamamaya alışılmış olacaktır (Descartes 1990f: 257-258).

Yeniden formüle edilerek ortaya konan bu kuralların yukarıda dile getirdiğimiz ve Descartes’ingeçici olarak ortaya koyduğu maksimlerle bir yanıla ilgili olduğu ama bir yanıla da ilgisiz olduğu söylenebilir. İlgilidir, çünkü daha önce sözü edilen dört maksimden son iki maksimle ortak noktalar vardır; ilgisizdir, çünkü belirli bir ahlak adına bunlar dile getirilmez, getirilemez. Bu yüzden, onun Prenses Elizabeth’e yazdığı mektupta öne sürdüğü düşünceleri ‘*ne türden bir insan olmalıyım?*’ sorusuna bir yanıt verme çabası olarak değerlendirilmek uygun olabilir. Bu soruya yanıt verme çabası aynı zamanda *ahlak üzerine konuşma* anlamına da gelmektedir. Yani, Descartes ahlak üzerine konuştu-

⁵Descartes *Felsefenin İlkeleri* adlı eserinde bir “bilgi edinme sırası”ndan söz eder. Bu sırayı ahlak, mantık ve felsefe olarak dile getirir (Descartes 1990c:186). Sıralamada sözü edilen ahlakın (aynı şekilde ilk iki maksimin) bilgeliği inceleme ile, yani felsefe ile ilgili olmadığını görüyoruz. Dolayısıyla ahlak iki anlamda kullanılıyor derken, bilgi edinme sırasında sözü edilen ahlakın “en yüksek ve en mükemmel ahlaki sistem”le ilgisi görünmüyor.

ğunda belirli bir ahlaktan değil, ahlaklılıktan söz etmektedir.⁶Bu noktada her üç kuralda da özellikle *akılavurgu* yapıldığını gözden kaçırmamak Descartes'ın düşüncelerini anlamak bakımından yararlı olabilir.

Ahlak/ahlaklılık üzerine olan düşüncelerinin doğru anlaşılması için, Descartes'infelsefeden ne anladığına ilişkin düşüncelerinin ortaya konulması gereklidir. Başka bir deyişle onun mükemmelahlaki sistemden ne anladığı felsefeden ne anladığıyla ilgi kurularak ortaya konabilir.

3- Felsefe ya da Bilgeliği İnceleme

Felsefenin İlkeleri adlı eserinde Descartes, “felsefenin bütünü bir ağaca benzer. Kökleri metafizik, gövdesi fizik, dalları ise tıp, mekanik ve ahlak gibiüç temel bilimeindirgenebilecek olan diğer bütün bilimlerdir” demektedir. Descartes sözünü ettiği ahlaktan, “diğer bilimlerin tam bir bilgisini koşul olarak gerektiren ve bilgeliğin son seviyesi olan en yüksek ve en mükemmel ahlaki sistemi” anlıyor (Descartes 1990c:186).

Onun felsefe ile bilgelik arasında kurduğu bağ, bizi doğrudan ahlak anlayışına, ahlakla ilgili düşüncelerine, felsefenin ana amacına götürecektir. Çünkü onun görüşünde,

“felsefe sözcüğü, bilgeliği inceleme anlamına gelir ve “bilgelik” sadece günlük işlerimizdeki öngörü değil, hem yaşamımızı yönetmek hem sağlığımızı korumak hem de tüm beceri tarzlarını keşfetmek için, insanoğlunun bilebileceği tüm şeylerin tam bir bilgisi demektir. Bu tür bilginin tam olması için ilk nedenlerden türetilmesi gerekir; bu yüzden onu elde etmeye girişmek için –ve bu, tam anlamıyla “felsefe yapmak” terimine göndermede bulunan etkinliktir- ilk nedenleri ya da ilk ilkeleri araştırmakla başlamalıyız” (Descartes 1990c:179).

Bilgelik hem gündelik ahlaki yargılarda bulunabileceğimiz günlük yaşam bakımından, hem hekimliğin temel uğraşısı diye görülebilecek olan sağlığımızı korumak, hem de insanın nasıl yaşayacağını bilgisi bakımından, yani ahlaklılığa ilişkin bilgi anlamına geldiğinden önemlidir. Bu bilgiye ulaşmak için başlanacak noktanın felsefenin kökleri olarak görülen metafizik olduğu açıktır. Metafizik ilk nedenlerin, ilk ilkelerin bilimi olan ve bize *felsefede ilk neyin yapılması*

⁶Descartes'ın iki tür ahlaktan söz ettiği, bunlardan birincisini başlangıçta edinilmesi gereken ahlak, diğerinin ise bütün bilgi dalları incelendikten sonra elde edilecek nihai ahlak olduğu öne sürülmüştür (Özden 1999:128). Benzer bir ayırım da “ahlaki felsefe” ve “ahlak felsefesi” biçiminde yapılmıştır (Hocaoğlu 1998:86). Bu yazıda yapılan “ahlak” ile “ahlaklılık” ayırımında, ahlak belirli yer ve zamanda geçerli olan normlar, kurallar anlamında; ahlaklılık ise felsefenin en eski disiplinlerinden biri olan, bilgisel bir alan olan *etik* anlamında kullanılmıştır.

gerektiğini söyleyen alandır.⁷Ona görebu ilkeleri iki koşul karşılamalıdır: ilki, bu ilkeler öylesine açık ve seçik olmalıdır ki, insan zihni onlar üzerine yoğunlaştığında onların doğruluğundan şüphe etmesin; ikincisi, diğer şeylerin bilgisi onlara dayanmalıdır (Descartes 1990c:179). Yani ortaya konulacak bütün bilginin ilk nedenlere, ilk ilkelere dayanması ve bu ilkelerin de şüphe götürmez bir biçimde açık ve seçik olması gerekiyor.

Kökleri, gövdesi ve dallarıyla bir bütün olarak felsefe, bilgeliği inceleme anlamına geldiğinden, “insanlar temel çabalarını bilgeliği aramaya adanmıştır” (Descartes 1990c:180) biçiminde bir düşünceyi dile getirmek anlamlı olmaktadır. Descartes için bilgeliği incelemek aslasıradan bir iş gibi görülemez. Çünkü bilgelik ya da felsefe çalışması “bu yaşamda adımlarımıza rehberlik etmesi için gözlerimizi kullanmamızdan çok ahlakımız ve davranışlarımızın düzenlenmesi için önemlidir” (Descartes 1990c:180).Eskiçağ filozoflarının bir erdem olarak gördüğü bilgelik, Descartes’ın düşüncesinde bütünün bilgisi anlamına gelmektedir, bu da erdem olarak görülmektedir.Felsefe çalışması ya da aynı şey demeye gelen bilgeliği inceleme ahlak için çok önemli görülmektedir.

Ahlaklılık için ilk ilkeler ve nedenlerin bilgisi olan metafiziğe olduğu kadar, gövdeye, yani fiziğe de ihtiyaç vardır. Descartes’a göre “elde etmeye çalıştığım fizik bilgisi, ahlak felsefesinde kesin temeller oluşturmada bana çok büyük bir yardımcı olmuştur” (Descartes 1990f: 289). Gövde olarak görülen fizik dalları beslediğinden, ahlak fizik bilimine muhtaç görünüyor. Bu muhtaç olma, hem ahlaklılığın kesinliği için hem de ruhun tutkularının nedeni olarak düşünülen “canların/tinlerin (spirits) devinimi”(Descartes 1990d: 349, 356) açıklanırken söz konusudur. Aslında ahlak ile fizik arasında kurulan ilgi (özellikle *Ruhun Tutkuları* söz konusu olunca), Descartes’ın ahlak üzerine görüşlerinin hem anlaşılması güç yanını hem de kırılgan yapısını meydana getirmektedir. Ama bu aynı zamanda Descartes’ın ahlak görüşünü bir yanıyla fizyolojiye dayandırdığını da göstermektedir.*Ruhun Tutkuları*’ndaki terminoloji, Sorel’in dediği gibi, Descartes tarafından kasıtlı olarak seçilmiştir. Descartes ahlaklılık ile tıp arasında bir paralellik olduğunu düşünmekle kalmamış, aynı zamanda ahlaklılığın tıbbı bağımlı olduğunu da dile getirmiştir (Sorel, 2002:110).⁸Daha sonra da değinileceği gibi, bu bağımlılık insanın/ruhun tutkularının yapısı ortaya konulurken çok açık bir biçimde görülmektedir.

Metafizik, fizik ve hatta (*Ruhun Tutkuları*’nı hesaba katarsak) fizyoloji, hekimlik farklı bilimlerde olsa, yani “konuları farklı da olsa, bir bütün olarak

⁷ “İlk Felsefe”yi Aristoteles’in ontolojik bağlamda, Descartes’in ise epistemolojik bir bağlamda ele aldığı düşünülürse, bu iki filozofun “ilk felsefe”den aynı şeyi anlamadıkları ortaya çıkar.

⁸ Descartes ruh ile bedeni birbirinden ayırmış, her birini ayrı birer töz olarak görmüştür; ama ikisinin biraradılığını da sürekli vurgulamıştır. Bu yüzden ahlaklılık ile tıp/fizyoloji arasında bağ kurulurken, ruh ile bedenin biraradılığı, birlikte iş gördükleri her zaman akılda tutulmalıdır.

bilimler, her zaman bir ve aynı kalan bilgelikten başka bir şey değildirler” (Descartes 1990a:9). Descartes’ın bu düşüncesi, önerdiği yöntemin de bütün bilimler için geçerli olabileceği anlayışına götürmüştür. “Bütün bilimler birbirleriyle öylesine yakından bağlantılıdır ki, tümünü birlikte öğrenmenin, birini diğerinden ayırarak öğrenmekten daha kolay olduğu kabul edilmelidir” (Descartes 1990a:10). Bütün bilimler birbiriyle bağlantılı olduğundan, bütünü bilgisi elde edilmeye çalışılmalıdır. Çünkü bu yolla felsefi inceleme yapılacak, yani bilgelik incelemesi olacak ve bütünü bilgisi elde edilecektir. Bütünü bilgisi “en yüksek ve en mükemmel ahlaki sistemi” oluşturmak için zorunlu olan bilgidir. Bu düşünceleri Hegel’in söylemiyle ve biraz değiştirerek dile getirirsek; Descartes’a göre, bütünü bilgisi bilgeliktir ya da bilgelik bütünü bilgisi.

Peki, bilgeliği elde etmenin yolları, dereceleri neler? Descartes, tüm bilgeliğin, genel olarak, dört yolla kazanıldığını düşünüyor. Bilgeliğin ilk düzeyi, meditasyon yapmadan elde edilebilecek olan kendiliğinden açık kavramlardan oluşur. İkincisi, duyu deneyimiyle elde edilen her şeyi kapsar. Üçüncüsü, başka insanlarla sohbet ederken öğrenilen şeyleri kapsar. Dördüncüsü, kitaplardan öğrenilmiş olanlardır. Ne var ki, bu dört yolla elde edilebilen bilgi sıradandır ve mükemmel olmayan bir bilgidir. Bu yüzden Descartes bunlara bir beşincisinin eklenmesi gerektiğini düşünür. Bu da, “bilebileceğimiz her şeyin nedenlerini türetebileceğimiz ilk nedenleri ve doğru ilkeleri aramaya dayanır” (Descartes 1990c:181). Descartes’ın düşüncesinde, ilk nedenlerin ve bilgisel anlamda doğru ilkelerin metafizik alanına ait olduğunu, bunu yapmaya çalışanlara da filozof denildiğini biliyoruz. Descartes’ın ahlakla ilgili düşüncelerini metafiziği ve fiziği de içine alan bilgelik incelemesiyle birlikte düşündüğümüzde, ağacın dallarına, yani insanların yaptıklarına, *eylemlerine* ve buna dayalı olarak sözü edilebilecek olan *istemeye/özgür istemeye* ilişkin görüşlerine bakmamız gerekiyor.

4- İsteme ya da Özgür İsteme

Descartes’ın görüşünde bilgeliğin ilgili olduğu kavramlardan belki de temel olanı *isteme* ya da *özgür isteme* kavramıdır. Çünkü Descartes’ın sözünü ettiği bilgelik için iki önkoşuldan biri istemedir, istemenin yapısıdır⁹ (Descartes 1990c:191). Ona göre “istemenin özgürlüğü apaçıktır” ve özgür isteme “bizde doğuştan varolan ilk ve en ortak kavramlar arasında sayılmalıdır” (Descartes 1990c:205-206). İşte bu özgür istemenin eylemde ne tür bir rol oynadığını ortaya koymak gerekir. Descartes, eylemlerimizin övülebilmesi ya da kınanabilmesi için, o eylemin özgür istemeye dayalı olması gerektiğini düşünür. Çünkü, daha sonra Hume’un da belirttiği gibi, “özgürlüğün olmadığı yerde insanların hiçbir

⁹Diğer önkoşul “anlığın algısı”dır.

eylemi herhangi bir ahlaki niteliğe sahip olamaz, ne de övme ya da hoşlanmama konusu olabilir” (Hume 1976:81). Descartes’ın düşüncesinde övülebilir olan eylemler saygının, kınanabilir olan eylemler ise küçümsemenin konusu olmuştur. Bu yüzden, kendimizle ilgisinde saygı ve küçümseme duymanın “ne tarzda ve ne için”inibilmek, bilgeliğin temel kısımlarından biri olarak görülmektedir. Özgür istemin uygulanması ve istemlerimiz üzerinde sahip olduğumuz denetim” insanın kendisine saygı duymasının nedeni olarak görülür. İnsanın kendine saygısı, onun ‘onur’uyla da doğrudan bağlantılıdır. Saygı ya da küçümseme sadece özgür istemeye dayalı olan eylemlerle ilgisinde söz konusu edilir ve eylemler buna göre övülebilir (praise) ya da kınanabilir (blame).¹⁰ Bu düşünceyi, ‘kişi eylemlerini gerçekleştirirken özgür değilse, eylemlerin sonuçlarından da sorumlu tutulamaz’, biçiminde de dile getirebiliriz. Ama Descartes, “özgür isteme(yi), kendi kendimizin efendisi kılarak, belirli bir biçimde bize Tanrı gibi yardım eder” (Descartes 1990d: 384), biçiminde dile getirdiğinde, özgür istemeye şaşırtıcı diyebileceğimiz bir oranda yer vermiş olmaktadır. Hatta ona göre“özgür isteme, sahip olabileceğimiz kendinde en soylu şeydir, çünkü bir biçimde Tanrıyla bizi eşit kılar” ve onun tabi olduğu varlıktan bizi muaf tutar görünür. Bu yüzden onu doğru kullanma, “sahip olduğumuz tüm iyilerin en büyüğüdür ve aslında bizim olan ve bizi ilgilendiren en önemli şey de odur” (Descartes 1990f: 326).Özgür istemeye verilen bu önem ve bunun bizi Tanrıyla eşit kılması düşüncesi, bize özgür istemenin Tanrısal bir yanı olacağını düşündürüyor. Ama aslında bu ifadeler Descartes’ın bir zorluğu aşma çabası olarak yorumlanabilir. Çünkü bu noktada Descartes bir sorunla karşı karşıya kalmış görünüyor, yaniHegel’in belirttiği gibi, istemenin özgürlüğü ile tanrısal öngörünün nasıl bağdaştırılacağı konusunda bir zorlukla karşılaşır. Hegel’in yorumuna göre özgür olarak insan, Tanrının önceden buyurmamış olduğu şeyi yapabilir. Ama bu durum Tanrının her şeyi bilen ve her şeye gücü yeten bir varlık olmasıyla bağdaşmaz; her şey Tanrının buyruğuysa, o zaman da insanın özgürlüğü yok demektir. Yine de Descartes uygun bir yol olarak şunu söyler: insan zihni sonlu, Tanrının gücü ve önceden belirlemesi sonsuzdur; bu yüzden insan ruhunun özgürlüğünün Tanrının her şeyi bilen ve her şeye gücü yeten durumunda olma ilişkisini yargılayamayız (Hegel, 1995:249). Elbette Descartes’ın uygun bir yol olarak görüp dile getirdiğidüşünceler bu sorunu çözmemiştir. Ama Descartes eylemlerin yargılanabilmesi, övülebilmesi ya da kınanabilmesi için insan özgürlüğünün mutlaka olması gerektiğini de açık bir biçimde kavramış görünüyor.

Descartes’ın düşüncesinde isteme (will), “ruhun yetilerinden biri”

¹⁰ Aslında Descartes sadece erdemin övgüyü hak ettiğini düşünür. Özgür istemeyi iyi kullanarak Tanrıdan elde edilmiş ya da kazanılmış varsayılan şeyler dışında, diğer tüm iyiler onurlandırılmayı ya da övülmeyi değil, takdir edilmeyi hak eder. Onun görüşünde onur ve övgü bir tür ödüldür ve istemeye dayanan şey ödül ya da cezanın temellerini sağlar (Descartes 1990f: 325).

(Descartes 1990d: 314) olarak sayılır veistemlerimizin iki tür olduğu belirtilir. Birincisi “ruhun kendisinde sonlanan ruhun eylemleri”, sözgelişi Tanrıyı sevdiğimizde ve genel olarak söylersek, zihnimizi maddi olmayan bir nesneye verdiğimizde olduğu gibi. Diğeri “bedenimizde sonlanan eylemlerden oluşur”, sözgelişi sadece yürümeyi istediğimizde, bacaklarımızın hareket etmesi ve yürümemizle sonuçlandığında olduğu gibi (Descartes 1990d:335).Descartes’ın görüşünde, ruhun etkinlikleri yalnızca kutsal kaynaklı şeylere yönelmekle kalmaz, aynı zamanda bedensel kaynaklı şeylere de yönelirler. “Öyle olmasaydı, yalnızca düşünen varlıklar olacak, eylemde bulunan varlıklar olmayacaktık. Bizdeki bu seçme gücü aynı zamanda ahlak alanındaki seçimlerimizi de sağlayacaktır” (Timuçin, 1999:120). Dolayısıyla bir şeyi isteme, ruhumuza uygun bir eylemdir; ama böyle olmasına rağmen, bu istemenin algısının ruhta bir tutku olduğu söylenebilir (Descartes 1990d: 335-336). Ancak, bu algı aslında istem olarak bir ve aynı şey olduğundan ve adlar her zaman en yüce her ne ise onunla belirlendiğinden, normal olarak o bir “tutku” değil, sadece bir eylem olarak adlandırılır (Descartes 1990d: 336).

Descartes’ın tutku ve eylem olarak adlandırdığı şeyler düşünmenin iki türüdür. Başka bir deyişle düşünmenin iki türü vardır; bunlar, Descartes’ın ruhta ayırt ettiği biçimiyle, ilki eylemler, yani istemler, ikincisi ise tutkulardır. İlki mutlak anlamda kendi gücü içindedir ve sadece beden yoluyla dolaylı olarak değişebilir; oysa tutkular, onları üreten eylemlere dayanır ve sadece ruh aracılığıyla değişebilirler (Descartes 1990d: 343). Tutkuların hepsinin doğası gereği iyi olduklarını düşünen Descartes’a göre, onların kötüye kullanılmalarını ya da aşırılıklarını önleyebiliriz. Bu da ancak bilgelikle mümkün olabilir. Bilgelik bize tutkularımızın efendisi olmayı ve onları büyük bir beceriyle kullanmamızı öğretir (Descartes 1990d:404). Çünkü Descartes’ıninsanın kendi doğasının eksiklerini düzeltebileceği konusunda şüphesi yoktur (Descartes 1990d:403). Ama tutkular mutlakbir biçimde onları yöneten ve yönlendiren eylemlere bağımlıdır ve ruh tarafından ancak dolaylı olarak değiştirilebilirler. Demek ki tutkular fizyolojik koşullara bağımlıdır ve onlar tarafından uyarılırlar (Copleston 1997:143).

Tutkuların fizyolojik koşullara dayandırılması, aslında günümüzde kimi bilim adamlarının eylemlerimizin temelini biyolojik yapıya (genlere) götürmelerine benziyor. Böylesi düşünceler yapılp-edilen hemen her şeyi (buna adaletsizlikler, eşitsizlikler, kısaca bütün kötülükler dahil) ahlaki yönden meşrulaştırma girişimleri olarak da karşımıza çıkıyor. Elbette Descartes’ın böylesi meşrulaştırmalara başvurduğunu söyleyemeyiz, ama ahlaklılığı insanın fizyolojisiyle açıklamak pek de olanaklı görünmüyor. En azından insanın (doğal olan anlamında) doğaya aykırı bir biçimde eylediğini, ahlakın da doğaya aykırı olarak insan tarafından geliştirdiğini unutmamamız gerekiyor.

Eylemler tutkuların açığa çıkmış hali olarak düşünüldüğü için, Descartes'ın ahlaki eylemleri değerlendirmede fizyolojik temellere gitmesi, tutkuların açıklanmasını zorunlu kılmaktadır. Bu yüzden o, öncelikle tutkuların neler olduğunu ortaya koymaya çalışır. Descartes merak, itibar, küçümseme, cömertlik, gurur, alçaklık, alçakgönüllülük, saygı, horgörme, sevgi, nefret, arzu, umut, kaygı, kıskançlık, güven, umutsuzluk, cesaret, gözüpeklilik, korkaklık, merhamet, pişmanlık, vicdan azabı, alay etme, imrenme, utanma, öfke, tikslenme gibi birçok tutkudan söz eder (Descartes 1990d: 350-352). Ancak sadece altı asli tutku¹¹ olduğunu belirten Descartes, bütün diğer tutkuları ya bu altı tutkunun bir karışımı ya da onların türleri olarak görür (Descartes 1990d: 353). Bunların kaynağını da beyinde olup bittiğini düşündüğü fizyolojik süreçlerle açıklar. Söz-gelişi sevgi, canların (spirits) devinimlerinin neden olduğu bir duygudur (Descartes 1990d: 356). Descartes'ın burada yapmaya çalıştığı şey, ahlak felsefesinde bilgilerin ortaya konabilmesi için öncelikli olarak insanın doğasının akıl aracılığıyla anlaşılmasını sağlamaktır. Ona göre “ahlak felsefesinin amaçladığı şey, doğamızın en önemli yönü olan ruhun bedenden etkilenmesi sonucunda ortaya çıkan duyguların fizyolojik temeli ve psikolojik dinamikleriyle ilgilidir” (Cottingham, 1996:34). Bu yapıyı anlamak, aslında eylemlerimizle ilgili olarak iyiyi kötünden ayırt etmemizi, iyi yargıda bulunmamızı sağlayacaktır. Bizde bulunan her türlü düşünce ruha ait olduğu için (Descartes 1990d:329), ruhumuzda tutku olan bir şeyin bedende bir eylem olduğunu bilmek zorundayız. Bu nedenle ruhun tutkularını anlamak ve onun işlevlerini bedeninin işlevlerinden ayırmamız gerekir (Descartes 1990d:328). Bu ayırım en başta bize bağlı olan şeylerle bize bağlı olmayan şeylerin neler olduğunu açık bir biçimde gösterecektir. Aşağıda da belirtileceği gibi, Descartes, özellikle arzularımızla ilgili olarak çok sık yapılan hataların bu ayırımın yapılmamasına dayandığını öne sürer.

Çok açık olmamakla birlikte, Descartes ruhun tutkularının nihai ve en yakın nedeni olarak “canların (spirits) beynin ortasındaki küçük bir bezin hareket etmesiyle sallanması”nı görür. Ancak bu bize farklı tutkular arasında ayırım yapmamızı sağlamaz, bu yüzden metafizikte yapıldığı gibi, onların kaynağı araştırılmalı ve ilk nedenleri incelenmelidir. Onlara kimi zaman ruhun bir eylemi neden olur, kimi zamanda bedeninin yapısı neden olur (Descartes 1990d: 349). Descartes'ın ruhun tutkularının nedeni olarak öne sürdüğü görüşlerini eylemlerle ve erdemle bağ kurma çabası olarak görsek bile, bunun başarılı bir girişim olduğuelbette söylenemez. Çünkü Descartes'ın girişimi, insanın yapısı/doğası ile eylemleri, erdemleri arasında bağ kurmasından değil; eylemler ya da erdemler ile insan bedeninin doğal süreçleri arasında bağ kurmasından, yani görüşünü fizyolojiye dayandırmasından dolayı başarısız bir girişimdir. Söz-gelişi, kendisi-

¹¹Bu altı tutku “merak, sevgi, nefret, arzu, sevinç ve keder” diye sıralanır (Descartes 1990d: 353).

nin dile getirdiği anlamda “ödev”, bir yükümlülüğü ifade eder, ama bu yükümlülük fizyolojiyle açıklanabilir mi? Başka bir deyişle, bir yükümlülük beliren, yapılması *gerekli* görülen bir eylem sırf fizyolojik süreçlerle nasıl açıklanabilir?

Eylemlerin değil ama davranışların fizyolojiyle açıklanan bir yanı olabilir, ama burada dile getirilenlerin anlaşılabilmesinde Descartes’inöne çıkan düşünceleri özgür istemeyle ilgidir. Çünkü onun görüşünde, eylemlerimizin övgüye değer ya da yergiye layık olduğu özgür istemeyle doğrudan bağlantılıdır. Ne var ki, Descartes, hatayı da istemeyle ilgili görür. Ona göre sadece yeterince kavrayamadığımız şeyler hakkında yargıda bulunduğumuzda hata yaparız. Yargıda bulunmak sadece anlığı değil, istemeyi de gerektirir. Bunun temel nedenini Descartes, istemenin alanını anlığın alanından daha geniş olmasına bağlar ve bunu hatanın nedeni olarak görür (Descartes 1990c:204). Çünkü “isteme belli bir anlamda sonsuz olarak adlandırılabilir,... isteme açık bir biçimde kavradığımız şeyin ötesine kolayca uzanabilir” (Descartes 1990c:204-205). Oysa “iyi bir yargıda bulunmak” için iki şey zorunlu görünmektedir: “İlki, hakikatin bilgisi, öteki ise bu bilgiyi hatırlamada ve uzlaşmada uygulamadır” (Descartes 1990f: 265). Descartes bu düşüncesiyle, iyi bir yargıda bulunmak için bilgi sahibi olmanın zorunlu olduğunu, yargıda bulunmanın aynı zamanda bilgisel bir etkinlik olduğunu belirtmektedir. Bu düşünceler, diyelim ahlaki eylemler konusunda, en azından değerlendirilen eylem ve değerlendiren kişi açısından kimi sorunların aşılmasına yardımcı olabilir.

Descartes, istemenin sadece iyi ya da kötü olarak gösterilen şeyi aramaya ya da ondan kaçınmaya yönelik olduğunu düşündüğünden, iyi eylemde bulunmak için sadece iyi yargılamaya ihtiyaç duyulacağını öne sürer. Burada önemli olan nokta tüm erdemleri ve genel olarak tüm diğer iyileri elde etmek için iyi yargıda bulunmak gerektiğidir. Çünkü yargıda bulunma kesin olduğu zaman, insanın *mutlu* olması söz konusu olacaktır (Descartes 1990b:125). Descartes’ınson söylediklerini kısaca özetlersek; insan, mutlu olmak ve iyi(lik) ereğine ulaşmak için doğru eylemde bulunmaya yönelir. Doğru eylemde bulunmak için iyi yargılamak, elimizden geleni yapmak için de en iyi biçimde yargılamak gerekir. İyi (doğru) yargıda bulunmanın ana koşulu ise bilgi sahibi olmaktır, bütünü bilgisine erişmiş olmaktır.

Peki, ahlak/ahlaklılık alanında bu denli önemli görülen “iyi eyleme”, “iyi yargılama” gibi deyimlerde sözü edilen “iyi” nasıl ve hangi bağlamda ele alınabilir? Elbette, aklın gücüne inanan, felsefi sorunların akılla çözülebileceğini, insanın en önemli yetisinin akıl olduğunu düşünen bir filozof için tüm iyilerin tam değerini inceleyecek olan yine akıldır (Descartes 1990f: 264). Ama Descartes’ın “iyi” ve “kötü” diyedeğerlendirdiğimiz şeyleri de bilgiyle ilgisinde ele aldığını hemen belirtmemiz gerekir. Sözgelişi onun görüşünde istemenin

kiplerinden biri olan arzu, “doğru bilgiye uygun geldiği her zaman iyidir; bir hataya dayandığında ise kötüdür”. Descartes’a göre arzularla ilgili ortak yaptığımız hata, tümüyle bize bağlı şeyleri, bize bağlı olmayan şeylerden tam olarak ayırt etmeyi başaramamaktır. Sadece bize bağlı olanlar -yani özgür istememiz-onların iyiliğiyle ilgili bilgimizi sağlar. (Descartes 1990d:379). Aslında Descartes istekler açısından sık sık içine düştüğümüz yanılginın nedeni olarak bize bağlı olan şeyleri bize bağlı olmayanlardan yeterince ayıramamakta görmektedir. Onun özellikle belirttiği şey, ahlaksal seçimin ilk koşulunun gücümüz içinde yatanı denetimimize açık olmayandan ayırmaktır. “Gücümüz içinde yatanı belirledikten sonra, iyi olanı ve kötü olanı ayırmamız gerekir” (Copleston 1997:144).

İyi olan ile kötü olanı ayırmayla amaçlanan, özgür istemenin iyi kullanılmasının yaşamda en büyük ve en sağlam memnuniyeti üreten şey olduğunu kanıtlamaktır (Descartes 1990f: 325). En yüksek memnuniyeti (contentment) veren şeyleri de Descartes iki sınıfa ayırıyor: ilki “erdem ve bilgelik gibi bize bağlı olanlar”; ikincisi, “zenginlik ve sağlık gibi bize bağlı olmayanlar” (Descartes 1990f: 257). Descartes’ın düşüncesinde, bu memnuniyetin, etik (ahlak) tarihinde eylemlerimizin temel amacı olarak görülen *mutluluk*la da doğru- dan ilgisinin olduğu açıktır. Ne var ki Descartes’ın düşüncesinde eylemlerimizin en son amacı, en yüksek iyi mutluluk olarak görülmez. Bu da bize hem kimi İngiliz ahlakçılarından hem de Kant’tan önce Descartes’ında eylemlerimizin en son amacı olarak mutluluğu görmediğini göstermektedir.¹²

5- Mutluluk

Mutluluk ahlak alanında elbette üzerinde her zaman çok konuşulan ya da konuşulması gereken önemli konulardan biri olmuştur. İnsan eylemlerinin en son amacının mutluluk olduğu da çok sık ifade edilen düşüncelerden biridir. Dolayısıyla, Descartes da ahlakla ilgili düşüncelerinde doğal olarak mutluluğa yer vermiştir.

Seneca’nın *Mutlu Yaşam* adlı eserini değerlendirirken Descartes öncelikle talih (fortunate) ile mutluluk (happiness) arasında bir fark olduğunu belirtir. Ona göre “talih sadece dış şeylere bağlıdır”, ama mutluluk, “zihnin mükemmel bir memnuniyetine ve iç hoşnutluğuna dayanır.” Bu yüzden, mutlu bir şekilde ya-

¹² “Felsefe, yani bilgece yaşama tarzı, insanın gerçek mutluluğa ulaşmasının anahtarı olma niteliğindedir. ... Descartes’ın da ulaşmak istediği nokta mutluluktur” (Özden 1999:130); Descartes’ın felsefesinin nihai amaçlarından birisinin de “mutçuluk” (eudaimonia) olduğunu söyleyebiliriz” (Hocaoğlu 1998:95) görüşleri, Descartes’ın söyledikleriyle pek de tutarlı görünmüyor. Bu yüzden yapılanlar mutluluk uğruna, mutluluk için yapılmaz. Olsa olsa “mutluluk erdemnin doğal bir sonucu” (Donald 2013:5) olarak ortaya çıkar, denilebilir. (Bunu söylerken, Descartes’ta felsefenin pratik amacı ya da önemi görmezden gelinmemiştir.)

şamak, yalnızca mükemmel olarak bir memnuniyete ve hoşnut bir zihne sahip olmaktır (Descartes 1990f: 256-257). Söylenenlerden de anlaşılabilceği gibi, bizi mutluluğa götürecek olan sadece erdem ve bilgelik gibi bize bağlı olan şeylerdir. Descartes'ın düşüncesinde mutluluk kişinin kendisiyle etkileşimi içinde deneyimleyebileceği bir *zihin durumu* gibi görünmektedir.

Özellikle Eskiçağ felsefesinde neredeyse bütün eylemlerimizin amacı mutluluk olarak gösterilir ve bunun aynı zamanda en yüksek iyi olduğu ve eylemlerimizin yönelik olduğu en son amacın da bu olduğu dile getirilir. Descartes bu noktada önemli bir ayırım yapar: “mutluluk, en yüksek iyi ve eylemlerimizin yönelik olduğu en son amaç ya da hedef arasında bir fark vardır.”Çünkü,

“mutluluk en yüksek iyi değildir, ama onu önceden varsayar; mutluluk nihai övgüye sahip olandan kaynaklanır ve zihnin doyum ya da memnuniyet halidir. Bununla birlikte, eylemlerimizin amacıdoyum ya da memnuniyet olarak anlaşılabilir, çünkü en yüksek iyi şüphesiz bütün eylemlerimizin hedefi olarak kendimizce belirlememiz gereken şeydir. Ayrıca zihnin memnuniyeti de haklı olarak bizim amacımızdır denilebilir, çünkü o, en yüksek iyiyi aramamızı olanaklı kılan cazibedir” (Descartes 1990f: 261).

Herhangi bir şeyin iyiliği başka bir şeye gönderme yapmaksızın kendinde düşünülebilir. Descartes bu anlamda en yüksek iyunin Tanrı olduğunu söyler. Ama “iyiyi kendimizle ilgisinde de düşünebiliriz.”Böyle düşünüldüğü zaman her bir bireyin en yüksek iyisi tamamen farklı bir şey olmaktadır (Descartes 1990f: 324). Ne var ki, “iman ışığı olmadan doğal akılla düşünüp taşınılan bu en yüksek iyi, ilk nedenlerle doğruluğun bilgisinden başka bir şey değildir, yani felsefenin incelediği bilgeliktir” (Descartes 1990c:180-181). Demek ki, insan açısından düşünürsek, en yüksek iyi bilgeliktir. Ama iyi olarak adlandırılanlar hem ruhun, hem de bedenın ve talihin iyilikleri olabilir. Ne var ki,bedenin ve talihin iyiliklerinin mutlak bir kesinlikle bize bağlı olmadığını unutmamamız gerekiyor. Ruhunkilerin tümü ise Descartes'a göre iki yetiye indirgenebilir: bilme yetisi ve iyi olanı isteme yetisi.

Descartes tümüyle bizim emrimizde olanın sadece isteme, iyi olanı isteme olduğunu düşünür. Bu yüzden “bilgi çoğu zaman gücümüzün ötesindedir”, diye düşüncesini dile getirir. Bir kişinin bir şeyler hakkında “en iyi” diye yargı verebilmesive bu şeylerin ne olduğunu keşfedebilmesi için zihninin tüm gücünü kullanmasında sağlam ve sürekli bir kararlılık olması gerekir. Descartes'agöre, ancak bu yol bütün erdemleri kendiliğinden oluşturur; bu tek başına övgüyü ve şanı hak eder ve sonuçta bu, tek başına hayattaki en yüce ve sağlam memnuniyeti meydana getirir. Böylece Descartesen yüksek iyiyi oluşturanın bu olduğu sonucunu çıkarır. Descartes çıkardığı bu sonuçla Eskiçağın iki filozofunun, yani

en yüksek iyiyi erdem ya da onur olarak düşünen Zenon ile en yüksek iyunin memnuniyet (contentment) olduğunu düşünen ve ona haz adını vermiş olan Epikuros'un görüşlerini uzlaştırdığını düşünür (Descartes 1990f: 324-325).

6- Erdem, Ödev ve İyi

Daha önce Platon'un belirttiği "hiç kimse isteyerek kötü olmaz" kabulüne benzer bir biçimde, Descartes da "bütün kötülükler bilgisizlikten gelen kararsızlıktan (uncertainty) ve güçsüzlükten (weakness) ortaya çıkmaktadır"(Descartes 1990f:325) düşüncesini savunur. Bilgiyle ilgisinde düşünülen şey ise erdemdir. Erdem sadece iyi diye düşündüğümüz şeyleri yapmaya eğilimli olduğumuz azim (resolution) ve gayretten (vigour) ibarettir. Ona göre söz konusu gayret, ahlaki olarak yetenekli olabildiğimiz kadar, inatçılıkla değil, incelediğimiz sorunun bilgisinden kaynaklanmalıdır. Bu düşünce, Descartes'ın hem eylemleri değerlendirmede hem de incelemede bilgiye verdiği önemi göstermektedir. Daha da önemlisi, "kötü" olanı açıklarken Descartes'ın öne sürdüğü düşünceler, ödevle ilgisinde ele alınması bakımından, dikkate değerdir. Ona göre,

"böyle bir araştırmanın ardından yaptığımız şey kötü olabilir ama yine de ödevimizi (duty) yaptığımızdan emin olabiliriz. Oysa yanlış yaptığımızı düşünerek erdemli bir eylemde bulunursak ya da doğru yapıp yapmadığımızı anlama zahmetine girmezsek, erdemli bir kişi gibi eylemde bulunmuş olmayız" (Descartes 1990f:325).

Descartes'ın öne sürdüğü bu düşüncede, ödev ile erdem (bir kişinin ödevi ile erdemli bir eylem) arasında kurduğu bağ pek de açık görünmüyor. İlk bakışta sanki ödev ile erdem birbirinin karşısına konmuş gibi görünüyor. Oysa böylesi bir yorum (biraz aşağıda dile getireceğimiz gibi) Descartes'ın öne sürdüğü düşünceler bakımından tutarsızlık oluşturmaktadır. Bu yüzden, bu düşünce şöyle yorumlanabilir gibi görünüyor: Kişi ödevi diye gördüğü şeyi yerine getirirken, iyi diye düşündüğü şeyleri yapmaya yönelik bir eğilimle (yani erdemle) yapmış olacaktır. Bu eğilimin kişinin azim ve gayretiyle ilgisinde düşünülmesi gerektiği de zaten Descartes tarafından dile getirilmektedir. Kısaca söylersek, iyi diye düşündüğümüz ama kötü sonuç veren bir eylem erdemli bir eylem görülmeyebilir, ama ödev bakımından sorunsuz olan bir eylemdir. Descartes, eylemi ödevle ilgisinde düşündüğünde, eylemin sonucuna değil, yapma eğilimine bakmaktadır, denilebilir.

Burada bir başka nokta da, Descartes'ınsanki yaptıklarımız üzerine de düşünmemiz gerektiğini söylediğidir. Çünkü yaptıklarımız üzerine düşünürsek, erdemli bir kişi gibi eylemde bulunmuş oluruz. O zaman da neyin bizim için bir "ödev" olduğu açığa çıkmış olur. Bu yüzden, kişi kendisiyle ilgisinde saygı ya da küçümseme duymanın ne tarzda olduğunu ve ne içinini biliyorsa, kendisi için ödevinin ne olduğunu da biliyor demektir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, öde-

vin herkes için farklılık gösterebileceği düşünülebilir, ama öyle değil. Çünkü Descartes’a göre, bir kişi bir şeyi kendi ödevi olarak gördüğünden dolayı ölümü göze aldığında ya da başkalarına iyilik etmek için başka bir kötülüğe uğradığında, o zaman o kişi, bir birey olarak kendisinden çok topluluğun bir parçası olduğu düşüncesinin sonucu olarak eylemde bulunuyordur (Descartes 1990f:266-267). Bu düşünce bize, onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda daha yaygın olarak görülen ‘toplumun çıkarları bireyin çıkarlarından öncedir’ düşüncesini Descartes’ın da benimsediğini gösteriyor. Zaten Descartes da düşüncesini “bütünün çıkarları, her zaman tekin çıkarlarına tercih edilmelidir” (Descartes 1990f:266) biçiminde açıkça dile getirmektedir. Dolayısıyla kişi her şeyi kendi çıkarı doğrultusunda düşünmemelidir, çünkü “kişi her şeyi kendisiyle ilgisinde görürse, başkalarına zarar vermede duraksamaz.” Böyle olunca orada ne gerçek dostluk ne sadakat ne de erdem olur. Öte yandan, o kişi kendini toplumun bir parçası olarak görürse, herkes için iyi davranmadan zevk alır, hatta başkalarının hizmetinde kendi yaşamını riske atmada tereddüt etmez (Descartes 1990f: 266).

Kişinin kendisine ilişkin saygı ya da küçümseme duyması, insan onuruyla ilgisinde de düşünülebilir. Eğer öyleyse, saygı duyma insan onuruna yakışan bir değer olarak, küçümseme ise onur kırıcı bir durum olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla, ödevin “insan olma”yla, insan değeriyle (saygıyla), onuruyla doğru- dan doğruya bağlantılı olduğu öne sürülebilir. Bu yüzden ödev, etik seçimin merkezinde yer alıyor, denilebilir. Çünkü saygı ve küçümseme, sadece insan eylemlerinin övülebilir ya da kınanabilir olmasında söz konusudur; yani saygı övülebilir eylemlerde, küçümseme ise kınanabilir eylemlerde karşımıza çıkar. Başka bir deyişle, saygı ve küçümseme doğrudan doğruya özgür istemeye dayalı eylemlerle ve erdemle bağ kurulduğunda söz konusu edilebilir.

İyi diye düşünülen şeyleri yapmaya yönelik azim ve gayretten ibaret olan erdem, aynı zamanda Descartes’ın saydığı *iyi şeylerden* biridir.¹³ Erdem Descartes’ın düşüncesinde tutkular karşısına konmuş bir kavram olarak görülebilir. Erdem yaşamın ereği olarak düşünülürken, bu ereğe ulaşmak da ancak tutkuları denetim altına almakla mümkün hale geliyor. Erdem aynı zamanda eylemlerin kılavuzu olarak da görülmektedir. Descartes’a göre erdem ve bunun yanı sıra bilgi, sağlık ve genel olarak diğer bütün *iyi şeyler* üne bakılmaksızın kendilerinde ele alınırlar (Descartes 1990f: 322). Dolayısıyla bir başka şeyle ilgisinde değil, erdemin kendisi iyidir.¹⁴ Söylenenlere bakılırsa, Eskiçağdan beri süregelen bir düşünce Descartes tarafından da kabul edilir: erdem bilgiyle, erdemsizlik ya da kötülük ise bilgisizlikle ilgilidir.

¹³ Descartes ayrıca zekâyı, güzelliği, zenginliği ve onuru iyi şeyler diye sıralıyor (Descartes 1990f: 322).

¹⁴ Ona göre cömertlik ve alçakgönüllülük birer erdemdir. Descartes cömertliği diğer tüm erdemler için çok önemli (key) görüyor. Minnettarlık da onun düşüncesinde her zaman bir erdemdir ve toplumun ana bağlarından biridir (Descartes 1990d: 388, 397).

Burada Descartes'ın erdemle ilgili öne sürdüğü düşüncelerinin yeni olmadığını, Eskiçağ felsefesinde de dile getirildiğini biliyoruz. Ayrıca, etik tarihine baktığımızda, Eskiçağda da hemen bütün filozofların üzerinde durduğu ve günümüzdeki erdem etiği tartışmalarında başat kavramı *erdem* olduğunu da görürüz. Bu yüzden erdem kavramının Descartes'ın ahlak üzerine olan düşüncelerini dile getirmesi için önemli kavramlardan biri olması şaşırtıcı değildir. Ama erdemler konusunda yaptığı ayırım ve kimi erdemlerin ortaya çıkma nedenleri konusunda öne sürdüğü görüşler üzerinde durulması gerekli olan düşüncelerdir.

O ilkin, “sahte erdemler” (apparent virtues) ile “hakiki erdemler” (true virtues) arasında büyük bir fark olduğunu belirterek düşüncesini ortaya koyar. Bu ayırım daha önce Eskiçağda (Aristoteles'in “düşünce erdemleri” ve “karakter erdemleri” ayrımı) ve Ortaçağda (Aquinas'ın Aristoteles'e ek olarak söylediği “teolojik erdemler”) yapılan ayırımdan farklı görünüyor. Onun sahte erdemlerden anladığı şey, “pek ortak olmayan belli kötülüklerdir (vices) ve daha iyi bilinen diğer erdemlerin karşıtıdır” (Descartes 1990c:190-191). Kötülük (vice) ise zihnin hastalığını, sağlıklı olmadığını göstermek için kullanılan bir terimdir.

Bir başka ayırım da hakiki erdemlerle ilgisinde, şeylerin mutlak bilgisinden türetilenler ile bilgisizlikle birlikte gelen erdemler arasında yapılır. Descartes “hakiki erdemler” konusunda ilginç bir tespitte bulunur: “Hakiki erdemlerin çoğu sadece doğru olan şeyin bilgisinden değil, kimi hatalardan ortaya çıkar.” Bu yüzden Descartes, “genellikle iyiliği saflığın sonucu, dindarlığı korkunun, cesareti ise çaresizliğin sonucu” olarak görür. Ancak Descartes, sadece doğru olan şeyin bilgisinden ilerleyen saf ve hakiki erdemlerin bir ve aynı doğaya sahip olduğunu ve hepsinin teker teker “bilgelik” terimi altında yer aldıklarını belirtir (Descartes 1990c:191). Demek ki doğru olan şeyin bilgisinden çıkmayan ama erdem olarak görülen şeyler var; sözgelişi iyilik, dindarlık ve cesaret hakiki erdemdir ve aynı doğaya sahip olduklarından bilgelik altında yer alırlar, ama bunlar hatalardan (saflık, korku ve çaresizlikten) ortaya çıkmıştır.

Skolastiklerin “erdemler alışkanlıklardır” sözünü de doğru bulan Descartes aynı zamanda Aristoteles'in erdemler hakkında söylediklerine de (ama Aristoteles'in adını hiç anmadan!) bir göndermede bulunur: “erdemler alışkanlıkla kazanılan karakterlerdir” (Descartes 1990f: 267). Genel olarak “erdemler” adını verdiğimiz şeylerin, ruhtaki alışkanlıklar olduğunu da belirtmek gerekir (Descartes 1990d:387). Descartes “düşünceden farklı olarak bu alışkanlıklar erdemleri üretebilir ve aslında onlar tarafından üretilebilirler” dediğinde de yine Aristoteles'in düşüncelerini paylaştığını, karakter erdemlerinin yapıya kazanılacağını öne sürdüğünü görüyoruz. Ama Descartes şuna da dikkat edilmesi gerektiğini söyler: düşünceler sadece ruh aracılığıyla üretilebilir; ancak tinlerin kimi devininin onları sağlamlaştırdığı sıklıkla olur ve bu durumda onlar hem erdemlerin eylemleri hem de aynı zamanda ruhun tutkularıdır

(Descartes 1990d: 387-388). Descartes her ne kadar adına “karakter erdemleri” demiyorsa da, söylenenlerin Aristotelesçe olduğu görülüyor. Ama burada da önemli olan nokta erdemlerin tutkuları etkisi altına alabilmesidir ya da -akıl aracılığıyla- erdemın tutkuları yönlendirmesidir veya yönetebilmesidir.

Erdemin peşinden sabırla gidenlerin her zaman duyduğu hoşnutluğun nedenini Descartes, onların ruhlarının bir alışkanlığı olarak görür. Descartes bunu “dinginlik” ve “kafa rahatlığı” diye adlandırıyor. Ancak “sağlıklı hoşnutluğu, iynin bir tutku (passion) olduğunu (...) düşündüğümüz bir eylemi tam gerçekleştirdiğimizde elde ederiz” (Descartes 1990d: 396). Descartes’ın anlayışına göre insan, kendi çabasıyla bir dinginliğe ve hoşnutluğa erişebilir (Copleston 1997:146). İnsanın bireysel çabasıyla eriştiği nokta, aynı zamanda onu mutluluğa da götürecektir. Çünkü daha önce de vurgulandığı gibi, Descartes’ın düşüncesine göre mutluluk, “zihnin mükemmel bir memnuniyetine ve iç hoşnutluğuna dayanır” (Descartes 1990f:257). Söylenenlere bakılırsa, daha önce de belirtildiği gibi, mutlu bir biçimde yaşamak, zihinsel bir durumda söz konusu olmaktadır. Ama bu memnuniyet ve hoşnutluk durumunun, ancak belirli eylemler gerçekleştirildiğinde ya da belirli eylemler aracılığıyla ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

7- Sonuç

Descartes’ın ahlak hakkındaki düşünceleri üzerinde Seneca ve Zenon’un etkili olduğunu, kendisinin de bu isimleri andığını görüyoruz. Ama adını vermemiş olsa da Descartes’ın Aristoteles’in etik görüşünden oldukça etkilendiğini söyleyebiliriz. Özellikle Aristoteles’in “karakter erdemleri” konusunda öne sürdüğü görüşler, neredeyse bütünüyle Descartes tarafından kabul edilmiş görünüyor.

Descartes ahlaki bir anlayış geliştirebilmek ve eylemler ile erdemler arasında bağ kurabilmek için öncelikle insanın doğasının, insanın ruhunun anlaşılması gerektiğini düşünür. İnsanın doğasıyla eylemleri arasında kurulan bu bağ aslında doğru kurulmuş bir bağ olarak değerlendirilebilir. Böyle bir düşüncenin, daha önce kapsamlı bir biçimde ilkinPlaton’un *Politeia*’da dile getirdiğini söyleyebiliriz. Ne var ki, Descartes insanın doğasını ya da ruhunu, Eskiçağda Platon’un (ya da Aristoteles’in) yaptığı gibi, insanın yapıp etmelerini olanaklı kılan şey biçimindedegil, insan fizyolojisini temele alarak, beynin belli işleyişleriyle, devinimleriyle bağ kurarak açıklamaya çalışmıştır. Bu açıklamalar, öne sürülen görüşlerin temellendirilmeleri açısından başarılı olamamış görünüyor. Bunun temel nedenlerinden biri, Descartes’ınruh-beden ikiliği, yani ontolojik anlamda insani ruh ve beden olarak parçalamasıdır.

Bir eylemin ahlaki olarak tanımlanabilmesi ya da iyi olarak görülebilmesi için yerine getirilmesi gereken koşullar vardır. Ancak bu koşullar yerine getirilebildiğinde, ahlaki eylemin bir anlamı olup olmadığı ortaya konabilir. Descartes

bu bağlamda temel koşulun bilgi olduğunu düşünür. Bu yüzden Descartes'ta 'ahlaklılığın genel ilkesi bütünün bilgisine sahip olmaktır', biçiminde dile getirilebilir. Bütünün bilgisi insanların iyi yargıda bulunması ve iyi/mutlu yaşaması için zorunludur. Bu yargılar aracılığıyla, eylemlerimizin övülebilmesi ya da kınanabilmesi söz konusudur. Ama burada öncelikle varsayılan şey, eylemin övülebilmesi ya da kınanabilmesi için o eylemin *özgür istemeye* dayalı olması gerektiğidir. Descartes'ın ahlaka ilişkin düşüncesinde öne çıkan en önemli yanlardan biri budur.

Descartes'ın ahlaka ilişkin düşüncesinde öne çıkan önemli yanlardan bir diğeri de, görüşlerinde "ödev"e verdiği yerdir. Onun "ödev" konusunda söylediklerini düşündüğümüzde, ödev ile erdemi bağlantılı gördüğü, bir kişinin ödevi olarak gördüğü şeyi yerine getirmesinin, aynı zamanda erdem olduğunu belirttiğini görüyoruz. Ödev elbette bir yükümlülüktür ve daha çok "ne yapmam gerekir?" sorusuna yanıt verir. İnsanlar elde edilmeye değer amaçlar olduğunu düşündüğünde, bu gereklilik zaten ahlaklılık boyutuna ulaşmış demektir. Bu yazıda ifade etmeye çalıştığımız Descartes'taki ahlaklılık da budur.

Descartes'ın felsefeye biçtiği görev pekâlâ ahlaki açıdan "nasıl yaşamalıyız?" sorusuna yanıt verme çabası biçiminde de anlaşılabilir. Onun ifadesiyle, bilgelik ya da felsefe çalışması "bu yaşamda adımlarımıza rehberlik etmesi için gözlerimizi kullanmamızdan çok ahlakımız ve davranışlarımızın düzenlenmesi için önemlidir" (Descartes 1990c:180). Bu ifadelerden anlaşıldığına göre, bilgelik yoluyla iyi yaşamın nerede olduğu ve onun nasıl elde edilebileceğinin koşulları ortaya konulur diye düşünülmektedir. Çünkü Descartes bütünün bilgisi elde edildiğinde, bu bilginin eylem alanında, iyiyi kötüden ayırt etmede, doğru yargıda bulunmada kullanılabileceğini düşünüyordu. Doğru yargılarda bulunarak eylemde bulunmamız ve mutlu olmamız ise ancak erdem peşinden gitmekle mümkün olmaktadır. Ama Descartes hiçbir zaman erdemi mutluluk için bir araç olarak görmemiştir (Donald 2013:9). Mutluluk erdeme dayanır, ama erdem mutluluğun bir aracı olarak görülemez. Çünkü erdem kendinde iyidir ve ancak akıl aracılığıyla sahip olunabilecek olan iyi bir şeydir.

Buraya dek söylenenlerden, Descartes'ın mükemmel ahlaki sistem oluşturma projesinin tamamlanmadığı biçiminde bir düşünce öne sürülebilir. Ne var ki, ahlak üzerine olsun ya da olmasın, Descartes'ın öne sürdüğü görüşlere baktırsak, yazdığı her şeyin bu projeye ilgili olduğunu, bu projeyi tamamlamaya yönelik olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Descartes'ın varsaydığı ahlaki sistemin toplumun gelenekleriyle, dinsel otoriteyle, yürürlükteki yasalarla değil, akılla temellendirilmesi gerektiği açıktır. Descartes'ın bu tutumu Aydınlanma düşüncesi için de bir kıvılcım olmuştur, denilebilir.

Kaynakça

- Cevizci, Ahmet. (2001). *Onyedinci Yüzyıl Felsefesi Tarihi*, Bursa: Asa Kitabevi
- Copleston, Frederick. (1997). *Descartes*, (Çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi
- Cottingham, John. (1996). *Descartes Sözlüğü*, (Çev. B.Gözkın, N.İlgıcioğlu, A.Çıtil, A. Kovanlıkaya), İstanbul: Sarmal Yayınevi
- Descartes, René. (1990a). *Rules for the Direction of the Mind*, The Philosophical Writings of Descartes. Volume I (Translated by John Cottingham, R.Stoothoff, D.Murdoch), Cambridge: Cambridge University Press
- Descartes, René. (1990b). *Discourse on the Method*, The Philosophical Writings of Descartes. Volume I (Translated by John Cottingham, R.Stoothoff, D.Murdoch). Cambridge: Cambridge University Press
- Descartes, René. (1990c). *Principles of Philosophy*, The Philosophical Writings of Descartes. Volume I (Translated by John Cottingham, R.Stoothoff, D.Murdoch), Cambridge: Cambridge University Press
- Descartes, René. (1990d). *The Passions of the Soul*, The Philosophical Writings of Descartes. Volume I (Translated by John Cottingham, R.Stoothoff, D.Murdoch). Cambridge: Cambridge University Press
- Descartes, René. (1990e). *Meditations on First Philosophy*, The Philosophical Writings of Descartes. Volume II (Translated by John Cottingham, R.Stoothoff, D.Murdoch), Cambridge: Cambridge University Press
- Descartes, René. (1990f). *The Correspondence*, The Philosophical Writings of Descartes. Volume III (Translated by John Cottingham, R.Stoothoff, D.Murdoch, A.Kenny), Cambridge: Cambridge University Press
- Feldman, Fred. (2012). *Etik Nedir?* (Çev. Ferit Burak Aydar), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Hume, David. (1976). *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma* (Çev. Oruç Aruoba), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları
- Hegel, G. W. F. (1995). *Lectures on the History of Philosophy-3* (Translated by E.S. Haldane and Frances H. Simson), Lincoln and London: University of Nebraska Press
- Hocaoğlu, Durmuş (1998). “Descartes Felsefesi’nde Bir Problem Alanı Olarak Ahlak”, Doğu Batı Dergisi, Sayı: 4
- Jaspers, Karl. (2005). *Descartes ve Felsefe*, (Çev. Akın Kanat), İzmir: İlya İzmir Yayınevi
- Kuçuradi, İoanna. (1988) *Uludağ Konuşmaları*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları
- Kuçuradi, İoanna. (1996). *Etik*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları
- Nuttall, Jon. (1997). *Ahlak Üzerine Tartışmalar*, (Çev. Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Özden, H.Ömer (1999). “Descartes’ın Ahlak Anlayışı”, Atatürk Üni. İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 14
- Öztürk, Ümit- Çıvgın Bolat, Ayşegül (2007). “Descartes’da Etik”, Kaygı Sayı: 9
- Pieper, Annemarie. (2012). *Etik Giriş*, (Çev. Veysel Atayman ve Gönül Sezer), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Rutherford, Donald. (2013). “Descartes’ Ethics”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/descartes-ethics>
- Sorell, Tom. (2002). *Descartes*. (Çev. Cemal Atilla). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
- Timuçin, Afşar. (1999). *Descartes Felsefesine Giriş*. İstanbul: Bulut Yayınları

[ESKİ] STOA FELSEFESİNDE DİYALEKTİK

Celal Gürbüz

Stoacılık, Kıbrıs'ın Kition bölgesi (şimdiki Larnaka) Soles(Fenike- Suriye bölgesi yurttaşlarını kabul eden bir koloni) doğumlu Zenon'un (İ.Ö 336-264) temellerini attığı hellenistik felsefi bir öğretimdir. Zenon, önce Kinik Krates'in derslerini izledi. Bilgece bir yaşam sürmeyi kendine ilke edindi, etrafına topladığı izleyicileri genel olarak “ yarı çıplak ve hırpani dostlarla çevrelenmişti.” (Brun: 1997) – oysa içlerinde soylu ve prens olanlar da vardı. Zenon, Megara’lı Euklides’in kurduğu Megara okulunun diyalektik tartışma ve çürütme yönteminden etkilendi. Megara okulu, Sokrates’le Parmenides’in öğretilerini bir araya getirdiler. Euklides, Platon’dan önce her gerçekliğin bedensiz/cisimsiz ve düşünülür olanlardan– birlik, süreklilik ve özdeşlik içerirler, kaynaklandığını söylemişti (Henne:1843). Megarikler, Aristoteles’ten önce, edim ve gücü ayırd etmişlerdi. Kimi zihin işlemleri ve yasaları üzerine,Euklides ve diyalektikçi okul düşünürleri çalışmalar yaptılar.

Stoacılık, özünde erdemli bir yaşamı amaç edinen pratik bir bilgeliliğe yönelir. Bu amaca katkıda bulunabilecek farklı görüş ve deneyimleme biçimlerini (başta kinik öğretisi olmak koşuluyla) benimsemekte tereddüt etmediler. Sokratik ironi, Kiniklerde “kendini bil” özlü sözünde dile gelen anlayış için eleştirel bir tutum yaratıyordu: özerklik ve iç hakimiyet amaçtı (Brun:2003).Pyrroncu kayıtsızlık (ataraxia), bilgeliliğe erişmenin bir başka tarzını ima ediyordu.Stoacılık (Epikurosçulukla birlikte) “insana, yaşamın kurallarını verebilecek kesinlik ölçütlerini (kanonik) öğretmeyi üstlenirler. Zenon, insanın Tanrının istencini ifade eden olaylar düzenine uyarak doğayla uyumlu yaşamasını ister ve böylece stoacılık, bir maddecilik ve ahlaki akılcılık olarak gelişir.” (Brun:2003)

Bir diğer etki olan Aristoteles ve mantığı, duyulur niteliklerin dayanağı olan bir töz (ousia) kategorisiyle varolanı temellendirdiğinden, bir şeyin neliğini sadece duyulur etkinliğin verileriyle sınırlamaz. Anlayış, duyulur etkilenimlerden tasarımlar oluştururken, olanaktan gerçekliğe, şeyin tam bir bilgisine oracıkta ulaşamaz. *Ruh Üzerine* (Peri Psykhe)deki analiz ve argümanlar, nesne ve algısı ile tasarım ve anlayışın bağıntılarının derinlikli bir açıklanışıdır. Stoacılar da ise “ Her varlığın özgün doğasını oluşturan şey, aynı sınıfta içerilen pek çok varolana ortak bir şey değil, bir tekil ve somut nitelik (idiospoion)dir. Hiçbir yer ve şeyde özdeşlik yoktur; sadece tekiler vardır.

Gerçeklikte sadece tekiler varsa, bilim ve kısmi olarak mantık, sadece te-

killerle iş görmelidir. (Brochard: 1912). Tanım teorisi, sözgelimi Sextus Emprikus ve Krisippos'da, her bir şeyin özgül karakterlerinin sıralanmasıdır. Aristoteles'in to ti eneinai'si (o şeyi "o" yapan özniteliği) yerine Antisthenes'into ti en'i (şu tekil şey), geçirilir. Stoacılar da temel önerme formu, şartlı (synemmenon) bir yargıdır. Sadece tekil varolanlar gerçekse, iki ide, iki tekil ide arasında bir uygunluk ya da uygunsuzluk söz konusu olmayacaktır. Koşullu önerme gereği, filanca somut varolan şu niteliğe sahipse bir ötekine de sahip olur, eğer bir olgu verilirse aynı zamanda bir diğeri de verilir. Gündüzse ışık vardı, Sokrates insan ise ölümlüdür. Bu önermelerin bizzat kendilerinde sonuç çıkarma, (inference) vardır (Brochard)

"Stoacılar Aristoteles'in kıyas formları yerine (töze bağlı) olayların, işlemlerin cereyan ettikleri değişmez düzen idesini savundular. Evreni canlı kılan ve yöneten akıl, her zaman kendisiyle uyarlı kalır; çünkü akıldır, çünkü her zaman mükemmele göre hareket eder, öyleyse zorunludur. Evrensel idesi zorunluyla yer değiştirir, (sokratik anlayışta) sadece genelin bilimi vardır, yargısı zorunlunun bilimi vardır'la. Koşullu önerme (Synemmenon) çıkarımın ilk düzeyidir: öncelikle zorunlu bir bağıntıyı ifade eder. (bkz. Emprikus, VIII. (80), s.97)

Stoacılar, işaret'in neliği üzerine derler ki: "Açık şeyler, işaretlere gerek duymaz, kendi başlarına zaten kavranabiliyorlar. Her daim belirsiz olan şeyler de kavranamadıklarından ötürü işaretlere gerek duymuyor herhalde. Bazı işaretler hatırlatıcı, bazıları bildiricidir. Şeyleri açıkça işaret eden ve üzerimizde etki bırakan şeylere hatırlatıcı işaret (bunda etki kalkmıştır); şeyin kendine has doğasına ve teşekkülüne uygun bir şekilde gerçekleşen işaret ise bildiricidir (bedensel hareketler ruhun vurgulayıcı işaretleridir (S.Emprikus). Stoacılar şöyle bir işaret anlayışı geliştiriyorlar: Bir işaret sağlam [belli,c.] bir durumda, sonradan gerçekleşecek olan bir şeyi önceden bildirir, açılar.

Stoacıların söyledigine göre bir ifade, kendi içinde olabildiğince dile getirme yetisini haizdir. Koşula bağlı olarak iddia bir doğrudan başlayarak yine bir doğru da (Gündüzse aydınlıktır) ya da yanlıştan başlayarak yine yanlışta (örneği: yeryüzü uçuyorsa kanatları var demektir.) sonlanır. (Emprikus: 2010) "Diodoroos'la birlikte zorunlunun, şeylerde olduğu kabul edilir: Şimdi, zihnimizde olduğu ölçüdedir. Stoacılarıdaki yenilik, doğrunun önermelerde, analitik ve identik önermelerde olduğudur. (Brochard: 1912)

Stoacılar için felsefe, genellikle erdemde alıştırma(ascense)olarak anlaşılsa da, kimileri için zihnin uygunluğunda ya da doğru akıl araştırmasındaydı (Gourinat:2000). En çok bilinen tanımı, onunla alıştırmasayesinde ruh bilge kılınır, biçimindeydi. [Sextus'a göre] ölçüt (Kriterion) terimi bir kavrayış ölçütüne işaret eder. Rasyonel veya mantıksal ölçüt, doğal ve teknik ölçütlerden

ayrılır. Açık (evident) şeylerin ölçütleriyle görünür olmayan şeylerin çıkarımına kanıtlanmaları (örneği: tanrıların varlığı) arasında kalan kavrayış (katalepsis) ki, bu algılayıcı veya kavrayışlı tasarım (kataleptikephantasia)dır; çoğu stoacıya doğruluk/hakikat ölçütü görevi görür. Oysa bu, kendisine onay verilen algılayıcı tasarımdır. Katalepsis terimi (Zenon'da),varolan şeye uygun iz ve işarettir, varolmayan şeyden doğmaz. Diğer ölçütler: duyulmama, önkavrama (prolepsis) ve doğru akıl. Diogenes Laertios'a göre Chrysippe, “ Akıl Üzerine” de duyulmamanın ve önkavramanın kriter olduklarını yazdı. Önkavramaprolepsisi'i çağrıştırır.(Gourinat:2000)

Diyaletğin stoacılıkta farklı üç anlamı > 1. Mantığın bölümlerinden biri, retorığın antistrophe'u (bağlam dışı). Pratik uygulama (dialogue) , diyalettiği retorikten ayırır.2. Posidonios'un anlayışı: doğru ve yanlış (şey)lerin bir bilimi. Diyaletik, doğru ve yanlış şeylerin veya ne o ne diğeri olan şeylerin bilimi olarak tanımlandığı sorular ve cevaplar aracılığıyla karşılıklı konuşma (dialoger)dan ibarettir. Doğru ve yanlış üç tip şey için kullanılır: tasarımlar, önermeler ve akilyürütmeler.

“Stoacılar, mantığı tasarım teorisi ve diyaletik olarak bölmüşlerdi, sonraları gösterenler ve gösterilenler olarak. Krisippos, diyaletikte dış söylemin iki analizini (gösteren ve gösterilen) ayırır ve bir çıkarım formu önerir, öncülleri ayrışık olan (önermelerin modalitesi bakımından) bileşik öncül içinde temsil eden. Mantıksal tasarım (Phantasialogike) kavramıyla tasarımlar analizinin nasıl çifte mantıksal analizi oluşturduğu gösterilmek istenir., oysa katalepsis paradigması diyaletik tezlerin analizini destekler. (İmbert: 2006))

“Tasarım ve söylemin birbirine bağlanması kendinde yenidir: Bir ifadenin bölümleriyle gerçekliğin bölümleri arasındaki uygunluğu, imgenin modele bağını analogi yoluyla uygunluğunu varsaymak. Tasarım ve söylem, mimesis şeması altında özümsemişlerdir. Böylece stoacılık için tasarımsal hiçbir içeriğin söylemsel (discursive) bir formdan bağımsız olması düşünülemez (yorumcudan ayrı bir imgenin olabileceğini reddeder).

Stoacılarda işaret/im, sadece sözel bir sembol özelliği taşımasının ötesinde düşüncede şeyin tasarımını ve şeyle ilgili durumu belirten bağla da sıkı sıkıya ilişkilidir. İşaret, hiç değilse nedenleri ortaya çıkarmak için sonuçlardan başlamak yerine gizli gerçeklikleri ortaya çıkarmaya bir başkasına göndermede bulunabilir ve belli bir anda algılananın ötesine geçmeye yarayabilir. İşaretin diğer nesnelerle bağları yardımıyla, bir şeyin sınırlarını aşmak, doğrudan görüşümüze sunulmayan şeylerin düşüncesini açıklamak mümkün hale gelir (duyulur izlenim, bir bakıma).” Stoacılar, onu ışıkla karşılaştırırlar. Işık nasıl kendini göstererek onunla aydınlanan her şeyi gösterirse psişik imge, sadece onun öz-

gün formunu açıklamaz, bu imgeyi ruhta meydana getiren objeyi de tanıtır (İmbert: 2006)

“Stoacı diyalektik, biri zihnin kendi işlemlerini, yani idelerimizi, onların oluşunu (ta semanomena) ve sağladıkları güvencenin değerini; diğeri sözle ifade edilmiş olanların temelindeki figürleri, genel olarak tüm işaretleri ve dilin tüm formlarını (ta tisphones) inceliyordu.(Franck, 211)DiogeneLaerte’in tespit ve yorumuyla, stoacı diyalektik, doğruyu yanıltan ve belirsizden ayıran bir bilimdir ve nesnesi işaret eden edildir. İşaret eden ve edilenler arasında, kavramları (lekton), aktif ve pasif fiilleri, tam ifadeleri, yargıları, kıyasları, eksik akıl yürütmeleri sıralarlar. Bir kavram (lekton), dedikleri şey, mevcudiyeti mantıksal bir imgeye bağlı olandır; onları belirli ve belirsiz kavramlara ayırırlar. İkincileri (belirsiz olanları), yetersiz bir belirlemeyle ifade edilmiş olanlardır, örneği. “o, yazıyor”, soruyoruz: “kim yazıyor?”. Belirliler, tam bir anlamı olanlardır, örneği: “Sokrates yazıyor.”

Stoa mantığını, diyalektikle ilgili 100 den fazla yazısıyla geliştiren Krisipos, (mezar taşında: “Akademik düğümleri kesen bıçak” diye yazılı) stoik öğretilere kesinlik kazandırdı. Sadece mantıksal kanıtlamayla kesin doğrulara ulaşılabilir, doğal kendinelik belirsiz bir kılavuzdur (Aynı şey etikte, doğadan türetilen davranış kuralları için de geçerli.) (Brehier: 1910).

Stoikler, mantığı bütünüyle diyalektiğe dönüştürdüler. Amaçları daha çok öğrencilerde sarsılmaz bir kanaat oluşturmaktır; karakteristik bir postulaıyla, kanının nesnel koşullarını öznel güçlü bir kanıyla uyuşturmaktır. Diyalektikçinin amacı özellikle keşif, yeni tezler ortaya çıkarmak değildir, daha çok insan zihninde doğal olarak beliren tezlerin tartışılmasıdır (Brehier: 1912). Pratik bir erimi olan bu sanattan kurgusal (spekülatif) bir bilim meydana getirmek istenir. Her insanda tartışmalara temel olan konularda belirli sayıda düşüncesine eşlik eden doğal kanıların olduğunu kabul ederler. Moral alanda da her insan doğal bir iyi ve adil kavramına sahiptir, fizikte tanrıların mevcut olduklarına ve ruhun sürüp gittiğine dair ortak kanaatleri (koinaiennoiai) benimserler

Stoacılar duyumcudurlar, kavramların doğrudan ve sezgisel bir bilgisini kabul etmezler. Her kavramın kökeni duyulur tasarımlardır; ortak kavramlar, ruhta duyulur idraklerden hareketle oluşurlar. Bazen bir sonuç formu altında görünürler (tanrı(lar) kavramı, güzelliğin görünümünden ve dünyanın düzeninden) bazen rasyonel bir tümevarımla (iyi kavramı, iyi olarak dolaysızca duyulmuş olan edimler arasındaki karşılaştırmalardan). Doğa ve hakikat arasında zorunlu bir uyum vardır.

Stoacı mantık bir semioloji (gösterge/işaret bilgisi)dir, işaret bilgisi kanıtlama teorisinde önce gelir. İşaretler teorisi Aristoteles’inkine benzemez; daha

çok dolaysız doğru (verite)ler teorisine uygundur (nous/akılla sezgisel olarak bilinen ilk ilkeler). İşaret, işaret edilen şeyi açınlar (Brochard, 1912) Aristoteles, *Yorum Üzerine*'de " Seslemeyle yayılan sesler, ruhun durumlarının simgeleridirler ve yazılı sözcükler, seslemeyle yayılan sözcüklerin sembolleridirler."* diye yazar. Filozof üç şeyi ayırıyor: sesler ve yazılı işaretler; ruhun durumları ve şeyler. Aristoteles'in metni Platon'un benzer bir konuyla (adların doğruluğu) ilgili bir diyalogunda (Kratylos) geliştirdiği görüşlere bir cevaptır. (Gandon: univ-bp). Duyulur işaretler (görülür veya işitilir), dış söylemle, dille ilişkilidir; ruh durumları iç söylemle, düşünceyle ilgilidir, Keyfi bağıntı (simge) ile doğal bağıntının birlikte aracı oldukları: şeylerdir, yani gerçekliklerdir. Aristoteles'in demek istediği: ruh durumu (düşünme),böylesi bir yapıya sahip olmaya geri gider. Önermedeki özne-kopula ve yüklem dizisi iç söylem formunu yansıtır. Mantıksal refleksiyon ontolojik refleksiyona bağlıdır. Aristoteles için dilin her mantıksal analizi

Diyaletik, stoacılar da felsefenin bir bölümüdür. Tüm disiplinlere, yani diyaletik, retorik, eristiğe ortak karakter, mantığın altındaki ifadenin araştırılmasıdır, söylemin dıştaki yönü, tezin kesinlikle geçerli kanıtlanması kadar önemli bir rolü vardır. Diyalektiğin sınırı sadece söylem/discours'la ifade edilebilenlerdir, söylem (discours) buradayalın söz değil, tam bir anlamı olan cümle olarak sözcükler dizisidir. Diyalektikçinin düşüncesi onu ifade eden dilden ayıramaz; stoacılar duyulur tasarımlar söz konusu değilse düşünce ancak söylenmiş olarak anlaşılmalıdır, bu söz, dıştaki olabilen veya içte kalan (lekton)dır.

Söz (lekton), herhangi bir sözcükle ifade edilen şeyi değil cümlenin asıl sözcüğüyle, fiille ifade edilmiş olanı gösterir (Brehier,1910). Pythagoras'ta varolanlar arasındaki harmonia, Philebos'ta iyinin bölümleri, Phaidon'da cisimlerin parçaları arasındaki uyumdur. (Brehier: 1928). Stoacılıkta ses ve obje dışındaki ifade edilebilir olandır. Bir objenin tasarımında sözcükle gösterilen, gösterilen objedir. Ammonius'a (Aristotelis yorumcusu) göre, stoacılar, sözle düşünce arasına lekton koyulur. "Stoacılar için düşünce ve hatta ses bir cisimdir (corps). Bir sözcükle gösterilme olgusu ona (cisme) cisimsiz bir attribut olarak eklenmiş olmalıydı.

Krisippos'un geliştirdiği biçimiyle diyaletik, Antisthenes geleneğine bağlı olarak, genel ideler, kavramlar (ennoemata)nın sadece adlar (sözcük) olduğunu benimser (Brochard: 1912). Gerçek anlamda tekiller vardır, genel yoktur. Diyalektiğin temeli yapılan lekton, bedensizdir. Stoacı adcılık, gerçek objeyle onu işaret eden ses arasında (semainon), adın imlemini göz önüne alır ki, o, bir şey (pragma)dir. Bu aracı lekton'dur. Stoacı mantık, genel kavram ya da öz ve formu sorun yapmadılar. Eğer tözden söz ederlerse nitelsiz yani ne aza-

İp ne çoğalan materyayı anlarlar. Krisipos'un (Antipater'le birlikte) formüle ettiği şekliyle tanım, her varolana özgü karakterlerin sayılmasıdır. Cins ya da türler arasındaki özgül ayrımları değil tekil ayrımları hesaba katar.

Oysa gerçekliğin bir cümleye aktarılan kısmı hangisidir: bu, tekil varlık değildir, kendine özgü niteliğiyle, o, duyulur idrakin objesidir. Stoacılar için duyulur varlık (varolana işaretle, cel.) sadece reel bir varoluşa sahiptir (Oysa Aristoteles'de şeylerin özü olarak düşünülen kavramlar arasında bir bağı ifade ederler. Zaten söylem (discours) olayları, somut olguları veya bu olgular arasındaki ilişkileri ifade eder; bunun önermedeki karşılığı fiilin işlevidir. Artık kopula ve genel kavramı gösteren bir attribut'a/öznitelik ayırıştırma yapılmaz, yüklem bütünlüğü içinde ele alınır, bir olayı ifade ettiği ölçüde. Sadece olaylar discours'un (lekta) objesi olabilirler. Tek realite, eyleyen varlıktır, bunlar: Beden (corps), cisimler, bedensizlerin etkinlikleridir. Diyalektiğin sadece olaylarla veya izleyen olaylarla işi olabilir. Önermenin öznesi, şu veya bu var olan şeydir. Stoacılar tümel-tikel ayrımını bilmezler, sadece öznesi her zaman tikel, az ya da çok belirli olabilen tekleri kabul ederler.

Diyalektik tez, aktüel idrakin objesi olmayan bir olayın mevcudiyetini veya olmayışıyla ilgilidir. Diyalektiğin çözümlediği sorunların tümü olgu sorunlarıdır: diyalektiğin örnekle, kahinin veya hekimin öngörülerinde üstün bir yeri vardır. Algılama yetimiz sadece aktüel olarak algılanmış olalar kadar olmayanlara da (geçmiş algı izleri gibi) genişletilir. Fakat tezin ıspatı algılanmış olmayan olgunun, akılla kavranmakla, aktüel olarak algılanmış olgularla bağlantılı olduğunu varsayar. Kanıtlamanın çıkış noktası öyleyse iki olgu arasındaki bağlantı olacaktır.

Mümkün bağlantılar açısından ifade edilebilir veya izleyenleri dilin formlarıyla belirlenmişlerdir: Öncülün sonuçla ilişkisi Şartlı önerme); "güneş aydınlattırsa gündüz olur."; Nedenin sonuçla bağlantısı, örnekte "güneş"; tanımlık yoluyla, şu bakımdan; ayrık bağlacın bağınması: ya gündüzdür ya da gece.; karşılaştırma, az ya da çok gibi.

Krisipos'un diyalektiği tüme genelleme (induction) olabilir mi? (Brehier. s.73) Oysa Krisipos'un ele aldığı olaylar, gerçek olmayan (irreel) ve etkisiz (ineffectif) olanlardır. Ancak o zaman da şartlı önermeler nedensellik bağlarını ifade etmiş olurlar, çünkü olaylar birbirlerini etkilemeksizin zorunlu olarak kalır. Burada stoacı diyalektik, Aristoteles'in çelişki ilkesinden yararlanır. Şartlı bağıntıda fizikten türetilen ve saf olarak mantık teorisine eklenmiş bir teori buluyoruz: dünyanın olayları, birbirleriyle bağlanmışlardır, çünkü tümü kadere (kozmetik yasalarca belirlenmiş) bağlıdır (Brehier, s.77), fakat birbirlerini üretmezler.

Olayların aktüel ve gerçek nedenini diyalektikten çıkarmak zorlaşır. Şartlı, hangi koşullarda kanıtlamaya temel alınabilir? Kanıtlamanın konusu, sonucun varlığını öncülle (bilinenle) kanıtlamadır. Sonucun doğru ya da kanıtlayıcı olması öncüldeki olgunun gerçekliğine (doğrudan algılanmış olana değil) bağlıdır. Krissipos, sonuç çıkarıcı akıl yürütmeler için aynı anlamda olmayan beş form benimser: A ise B dir, küçük önerme için öncülün onaylanması ModusPonnens) vereddedilmesi (ModusTollens). İkincisi, ilkinin sonucunun karşıtı küçük önerme olarak alınır, hem bir sonuç hem de onun karşıtının kabul edilemeyeceğini kanıtlamak için.

Kaynakça

- Frank, Adolphe; Esquissed' unehistoire de la logique, 1838.
- Brehier, Emile; Chryssipe, Libr. F.Alcan,1910.
- TheoriesdesIncorporels, Libr.Phil. J.Vrin, 1928
- Brochard, Viktor; Etudes de philosophieancienne et moderne, Libr.F.Alcan, 1912
- Empricus, Sextus; Kuşkunun Felsefesi, çev. C. Çevik, Kırk Gece Yay., 2010.
- Gandon, Sebastian; Logique 1 , www.lettres.univ-bp clermont.fr.
- Henne, Desire; Ecole de Megare, Paris, 1843.
- Diogene DeLaerte; Vie et doctrinesdesphilosophes de l'antiquite, tr. Ch. Zevort, 1847.
- Brun, Jean; Stoa Felsefesi, çev. Medar Atıcı, İletişim Yay.,2003
- Gourinat, Jean- Baptiste; Libr. Phil. J. Vrin, 2000
- İmbert, Claude, "Lesstoiciens et LeurLogique(Dir. J. Brunchwig)", Theori de la represantation et doctrine dans le stoicismeancien (s. 79-130); J.Vrin, 2006

SAPKIN ÖLÜM-YARARLI ÖLÜM

Taşkın KETENCİ

İnsanı insan kılan nitelikler üzerine düşünmek felsefenin oldukça önemli bir parçasını oluşturur. Akıl, bilim, teknoloji, sanat, spor, hukuk, felsefe, dürüstlük, sözüne güvenirlik vb. yüklemeler insan kavramının bir parçasıdır. Bu yüklemelerin kimileri tarihselliğin bir parçası, başarılı olmuş şeyler olarak varlığa gelirler ve bir daha ortadan kaldırılamazlar. İlk kez ve ne zaman kimin sanat yaptığı- nı hiçbir zaman bilemeyeceğiz, ama o andan itibaren sanat insan varlığının ayrı- lamaz bir parçasını oluşturur. Kimi yüklemeler ise tarih dışıdır. “Akıl”, “ölüm”, zaman, “tutku”, “istenç”... gibi yüklemeler insan olmanın tarih dışı özel- likleridir. Böylesi insan türünün tarih-dışı özellikleri felsefede sık sık araştır- ma konusu yapılmıştır. Ancak insan hakkındaki düşünmede “ölümlü olma” yük- lemini salt insan doğasına özgü bir yüklem olarak tasarlayamayız. Çünkü ‘ya- şam’ gibi ‘ölüm’ de yalnızca insana ait asli bir nitelik değildir. Yaşayan olmak da tıpkı ölümlü olmak gibi salt insan türüne özgü olmayan bir niteliktir. Ölüm canlılığın ortak yüklemelerinden biridir.

Ölüm insana özgü değildir, ama hem insan-bireyin kendi ölümünü dü- şünmesi, hem de ölüm kavramı hakkında düşünmek, insana özgü bir niteliktir. İnsan ölümü düşünen varlıktır. İnsan tarafından düşünme konusu yapılan, insan tarafından nesne edinilen ölüm ise yalnızca ve yalnızca insana özgüdür. İnsan ve ölüm arasındaki bu ilişki, ontolojik olduğu kadar antropolojik açıdan da insan varlığını hem inşa eder hem de tarihsel öğelerle dönüştürür. İnsan türü kimi zaman belirli bir tek olarak kendi ölümünün anlamını, kimi zaman da türü için ölümlü olmanın anlamını nesne edinir. Ölüm ve düşünme arasındaki ilişkinin bir benzeri yaşam hakkında da söz konusudur. Ne ki, yaşamın anlamı sık soru- lan bir soru olmakla beraber, yaşamın anlamının büyük bir parçasının ölümün anlamı tarafından belirlendiği göz ardı edilir.

Ölümün ne olduğunu hepimiz biliriz. Ama tam da en çok bildiğimiz şey üzerine düşünmeye başlayınca içimizi bir “sıkıntı”, bir “kaygı”, bir “korku” kaplar. Ölümün ne olduğu üzerinde düşünmeye başlar başlamaz bir sorunun da kendini ele verdiğinin göstergesidir bu durum. Ölümün ne olduğu sorusu bizi bir duraksamayla, sıkıntılı bir çaresizlikle karşı karşıya bırakır. Burada karşı karşıya kaldığımız çaresizliği, sözcüklerle anlatılamayacak bir şey karşısında duyulan bir çaresizlik saymak yanlış olur. Kuşkusuz hayatta, tam da böyle kar- şısında hiçbir şey söylemeden kalakaldığımız şeyler vardır. Bazen olur ya insa- nın nutku tutulu verir işte. Yaşam hepimizi sık sık bu durumla karşı karşıya

bırakır. Elimizi ayağımız birbirine dolanır, ne söyleyeceğimizi bilemeyiz. Ölümün ne olduğu sorusu karşısında duyulan sıkıntı bu durumdan daha farklı bir şeye işaret eder. Bu sıkıntılı tepkiyi gösteren kişi, aslında uzun uzadıya düşünecek bir şey olmadığını, ölümün hepimizin başına gelecek bir olgu olduğunu söyleyecektir büyük bir ihtimalle. Bu kişiyi daha açık konuşması, aklından geçenleri daha anlaşılır bir biçimde dile getirmesi için biraz daha sıkıştırırsak ölümün hayatın uçup gittiği an olduğunu, sonra bedenimizin yavaş yavaş yok olacağını ama ruhumuzun yaşamaya devam edeceğini söyleyecektir bize. Ölümün ne olduğu hakkındaki yaygın ama yaygın olduğu ölçüde de nesnesi hakkında hiçbir şey söylemeyen bu anlayış, bu yaklaşım *tarzı* aslında hakkında konuşulan nesnenin bir özelliğini belirsizce üzerinde taşımaktadır sanki.

Çünkü ölüm tuhaf bir biçimde, bütün varlıkları –yalnızca canlıları değil!- yok eden o nihai boşluğu, o varolmayışı temsil eder. Ölüm hakkındaki insan düşünmesi kendi varoluşumuzda temsil edilen varlığın, yine kendi varoluşumuzda yok haline gelmesini temsil eder. Ölüm hakkında yaygın kanıların genelliğini -hatta giderek *sıglığını*- ölümün bizatihi kendisinin imgelememesi oluşuna borçluyuz sanki. Epikuros’un söylediği gibi, ölüm, yaşam varken ortada hiç yoktur; ama ölüm geldiğinde de yaşam ortada yoktur. Dolayısıyla ölümün bizim varoluşumuzda varlığın ortadan kalkması hali olduğunu söylersek hala aynı sıgılıkta ama daha detaylı bir dille konuşmaktan öte geçmiş sayılmazsak yeridir. Oysa ölüm hakkında her konuşma Augustinus’un kötülük hakkındaki araştırmasının vardıgı yerden başkasına hiç ulaşamayacaktır: ölüm budur işte diyebileceğimiz, dünyada belirli bir nesne bir “şey” yoktur. Wittgenstein’in Tractatus’un sonuna yerleştirdiği kilit önermesi (“dilde söylenemeyen konusunda susmalı”) sanki burada yolu kapamak yerine yolu açıyor gibi görünür.

Ölüm hakkında bildiğimiz biricik bilgi hep başkasının ölümüdür. Kendi adımıza dile getirebileceğimiz bir ölüm deneyimimiz yoktur. Olsa olsa başkalarını öldüğünü deneyimlediyssek, başkalarının ölümü hakkında konuşabiliriz. Ölüm hakkındaki her konuşma başkasının ölümünü kendi üzerimize yansıtmaktan ibarettir. Bildiğimiz başkalarının ölümüdür, dolayısıyla ölüm hakkındaki her bilinçlenme başkalarının ölümünü bildiğimizizin bilgisi üzerine bir bilinçlenmedir. Ama yazıya dökülemeyecek olan şey, birinci *tekil* şahsın ağzından kendi ölüm deneyimidir.

Ne ki ölüm vardır. Dilde, kültürlerde, insan anlayışlarında, dinde, siyasette yaşar ölüm. Dolayısıyla her çağ kendi ölüm tasarımları ile yaşatır ölümü. Bilge Karasu’nun “içinden ölü çıkmamış Ankara evleri” insanların ölmeye fırsat bulamadan taşındıkları evleri anlatır. Ama Bilge Karasu’nun Ankara’ya layık gördüğü bu olgu artık, ölümlerin aylarca içinden çıkamadıkları evlerde yaşamaya

başladığımız bu günümüzde sanki modern dünyada ölüm olgusunun bir ifadesi gibi duruyor. Her çağ başkasının ölüm deneyimini kendi koşullarında yaşar. Bir Romalının ölüm deneyimi ile bugün dünyadaki farklı kültürlerde yaşayan kanlı canlı insanların ölüm deneyimleri birbirinden farklıdır.

İnsan türü, düşünen bir varlık olması niteliğiyle biriciktir. Doğrudur bu. İnsan düşünür. Düşünmek, düşünme nesnelerini bağlantı içine koymak demektir. Belirli bir nesne, söz gelişi belirli, deneyimini edindiğimiz bir masa hakkında “orada bir masa vardır” yargısı, belirli bir masa nesnesi hakkındaki nitelikçe farklı bir grup duyu verisinin bir araya getirilmiş olmasını, bu farklı duyu verilerinin insan zihninde insan türü için anlamlı bir bütünlüğe kavuşturulduğunu, bu belirli masanın bir mekanda tasarımılandığını, dile getiren açısından içsel bir kavrayış biçimi olarak zamansal bir olgu olduğunu vb. söyler. Dolayısıyla masa hakkındaki algı ile mekan ve zaman kavramları arasındaki bağlantılar “orada bir masa vardır” yargısında bir bütün olarak ifade edilmiş olur. İnsan düşünmesini biricik kılan nokta da buradadır: İnsan kendi düşünmesini düşünme konusu yapabilen tek varlıktır. Aynı şekilde insan kendi ölümünü düşünme konusu yapabilen tek varlıktır da.

Bir düşünme nesnesi olarak ölüm, deneyimine sahip olabileceğimiz bir nesne değildir. Wittgenstein bu durumu şöyle ifade eder: “ölüm, bir yaşam olayı değildir” (Wittgenstein 1985:161-6.4311). Ölüm deneyimi, hakkında düşünmeye olanak vermez; sahip olabileceğimiz son deneyimdir, dolayısıyla ölüm deneyiminin kendisi yaşanır yaşanmaz, bu deneyime sahip olmak olanaksız hale gelir. Dolayısıyla, sahibi olamayacağımız bu son deneyim hakkındaki düşünme hep bir başkasının ölümü hakkındaki izleyici deneyime dayanır.

Ölüm kavramı hakkındaki düşünmenin başlıca iki tarzı varmış gibi görünüyor: İlk ölüm olgusunu insan varoluşuyla ilgisi içinde düşünme. Düşünen, inanan, bilen, ... bir varlık olarak insan varoluşunun bir parçası olarak ölümün anlamı üzerine tarihsel öğelerden hareket ederek tarih dışı bir düşünme biçimidir bu. Bu düşünme biçiminin asli nesnesi, ölümü düşünen bir varlık olarak insanın ölümlülüğüdür. Bu bağlamda ölüm salt kendi başına değil, ölümlülük yüklemine taşıyıcısı olarak insan ile ilgisinde ele alınmaktadır. Bu düşünme biçiminde insan türünün tarihsel olarak ölümle kurduğu ilişkiden hareketle, ölümün ne olduğu ve giderek insan ve ölüm arasındaki ilişki ele alınmaktadır.

İkinci düşünme biçimi ise ölüm-sonrasını düşünmedir. Burada da yapılan şey, ölümlü bir varlık olan insanda ölümsüz bir yan bulunduğu kabulünden (bir imgeye ilişkin bir inanç olan bu kabulden) hareketle, ölümsüz bir varlık olarak insan-ruhunun ölüm sonrasındaki konumu ve koşulları üzerine düşünmedir. İnsanın bedeninden farklı bir yapıda, kişiliğinin taşıyıcısı ve ölümsüz olan ve

“ruh” adı verilen bir yanı olduğu bu düşünme biçiminin temel kabulüdür. Bu ikinci tarzdaki düşünme biçiminin pek çok farklı tarzı vardır. Dinsel düşünme, sanatsal düşünme, felsefi düşünme bu farklı tarzların zeminidir. Bu düşünme biçiminde ölüm bir son olarak değil, bir başka, canlı olmayan bir yaşam biçimine geçiş olarak görülür. Bu düşünme tarzının koyutu insanda bedenden ayrı ve bedenin sahip olduğu varlıksal özelliklerin karşısı özelliklere sahip, adına ruh denen bir yanın da bulunduğudur. Bu postula, Pythagorasçılıktan başlayarak felsefe tarihinde çok etkili olmuştur. Bu postulanın inşasındaki düşünme – bağlantı kurma- yanlısını ise Kant deşifre edecektir. Kant ruhun ölümsüzlüğü hakkındaki kabulün bir bilgi olmadığını, olsa olsa bir inanç olabileceğini, bu inancın da –Tanrı inancıyla birlikte- bilgisel değil, ancak ve ancak ahlaksal alanda bir işlevi olduğunu temellendirir. Bu temellendirme gerek genel olarak felsefe tarihinde, gerekse de özel olarak etikte önemli bir dönüşümü başlatır.

Felsefe tarihi açısından bakıldığında, ruhun varlığı ve ölümsüzlüğü Antikçağdan bu yana sık ele alınan bir konu olmuştur. Örneğin Platon Menon Diyaloğunda kavram bilgisinin olanaklı olduğunu göstermek için ruhun ölümsüzlüğü ve Pythagorasçılardan aldığı esinle, dünyaya pek çok kere geldiği metaforuna başvurur (Menon 81b-d). Platon Timaios Diyaloğunda ölümü “ruhun bedenden ayrılması”, ölü olma halini de ruhun bedenden ayrıldıktan sonra “kendi başına kalma hali” olarak tanımlar (Timaios 64c). Ancak Platon açısından en ilginç Phadion diyalogudur. Ölmeye hazırlanan Sokrates ruhun ölümsüzlüğü ve ruhun pek çok kereler dünyaya geldiği fikirlerini savunur (Phaidon 107d).

Aristoteles ise, Platon’dan farklı olarak ruhun ölümsüzlüğü temasına hiç girmez. Aristoteles ruhu, olan bir nesne olarak ele alır. Aristoteles’e göre ruh bütün canlılarda bulunan “bir tözdür ve hayata sahip cismin doğal biçimidir”¹⁵. İnsanda bulunduğu biçimiyle ruh ise “hareketin, düşüncenin, yargının¹⁶ ve algı-lamanın ilkesidir”¹⁷. İnsanın taşıyıcısı olduğu ruh, us (nous) ve usun bir ürünü olan düşünme gücüyle bitkilerde ve hayvanlarda bulunan ruhtan daha farklı bir yapı oluşturur¹⁸. Yalnızca insanda bulunan biçimiyle ruh, yaşamının, ve algı-lamanın yanı sıra düşünmeyi de sağlar. İnsan ruhuna diğer canlılardan farklı olarak “düşünme ve yargıda bulunma” özelliklerini katan *nous*’tur. İnsan, usu sayesinde uyarıcılara anlık tepkiler vermenin ötesine geçer ve geleceğe yönelik

¹⁵ Aristoteles, Ruh Üzerine, Çev: Doç. Dr. Zeki Özcan, Alfa Basın, Yayın Dağıtım, İstanbul 2000 s:412a20 Almanca için bkz Aristoteles, Über die Seele, Çev: Adolf Busse, Felix Meiner Verlag Leipzig 1922 s:29 (412a20)

¹⁶ vurgu bana ait (T.K.)

¹⁷ Aristoteles 2000:427a20; 1922:29

¹⁸ Aristoteles 2000:413b25; 1922:33

eylemlerde bulunabilir¹⁹. Böylece “düşünce... yalnızca usa sahip olan bir canlıda ortaya çıkar”²⁰.

Aristotelesçi anlamdaki ruh insandaki biçimiyle yalnızca ve yalnızca çeşitli biçimleri ve düzeyleriyle öncelikle bilgisel bir yetidir. Bu yeti aynı zamanda eyleyen bir varlık olarak insanın kişiliğinin de taşıyıcısıdır. Bu iki yanın ortaklaşalığı insanı eyleyen bir varlık olarak var kılarlar. Ancak bu eyleyen varlığın eylemlerinin etkisinin ruhun ölümsüzlüğü düşüncesi ile en küçük bir bağlantısı bile yoktur

Filozoflar ölümle insan varlığı arasındaki ilişkiyi ister bir tür varoluş metafiziği isterse de bir teolojik metafizik olarak kurmaya çabalasınlar, ölüm olgusunun pek hesaba katılmayan bir yanını da cinayet işleyen olarak ölümle yüzleşmek ve cinayet kurbanı olarak ölümle yüzleşmek oluşturur. Üstelik cinsel amaçlarla cinayet kurbanı olmanın insan onurunun böylesi çiğnenmesin ardından ya da öncesinden geldiği özellikle hesaba katılmalıdır. **Felsefe tarihi ölümü pek çok bakımdan ele alan düşünürlerle dolu olmasına rağmen**, cinsel istismarla ölüm arasındaki ilişkiyi fail ve kurban açısından kimse ele almamıştır. Üstelik bu ölüm fail açısından arzu edilen bir nesnenin elde edilmesinden duyulan haz anlamında “mutluluk” kaynağıdır. Bir insanın öldürülmesinin (onunla elde edilecek şeyden dolayı değil bizatihi kendisinin) failine mutluluk verdiği durumdur bu. Böylesi, ölümü mutluluk kaynağı olarak var-kılmak ve böylesi bir fiil sonucu ölümle yüzleşmek insan türüne özgüdür. Benzeri sayılabilecek tek örnek, dişi peygamberdevesinin çekirgesinin cinsel birleşme sonrası erkek peygamberdevesini öldürmesi fiilidir. Ancak buradaki benzerlik yalnızca görünüştedir. Çünkü dişi peygamberdevesinin bu fiili, cinsel haz amacıyla değil, yalnızca yumurtlamak için gerekli protein ihtiyacı için gerçekleştirdiği bilinmektedir.

Bir başkasının ölümü mutluluk vermesinin dışında “yararlı” da olabilir. Böylesi bir yaklaşım da yine gerek reel siyasette, gerekse de düşünce tarihinde savunulmuş ve gerçekleştirilmiştir de. Burada sözü edilen “toplum yararı” yine bir mutluluğun, toplumsal mutluluğun kaynağı olarak görülmüştür.

Ölüm hakkındaki metafiziklerin hiçbirinde cinayete –özellikle de cinsel amaçlı cinayete- kurban gidenin ölümü ve bu cinayet işleyenin ve maktulün ölüm karşısındaki durumu ele alınmamıştır. Bu konuda tek istisna, kendisi tek bir satır felsefe kitabı kaleme almamasına rağmen Marquis de Sade’dır. Sade’ın roman ve öykülerinde her türlü suça ve özellikle de cinsellik kaynaklı suça bu-laşmış karakterler, eylemlerinin meşruluk temellerini Epikuros’tan başlayarak

¹⁹ Aristoteles, *Metafizik Cilt II*, (Çev: Prof. Dr. Ahmet Arslan), Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1993 s:1071b35

²⁰ Aristoteles 2000:427b10; 1922:72

18. Yüzyıl Fransız materyalizmine kadar uzanan bir çizgide felsefe tarihinde ararlar.

18. yüzyılda Fransız yazınının aykırı ismi Marquis de Sade belki de son yüzyılların en ilgi çekici entelektüel kişiliklerinden biridir. Sade kitaplarında kişilerarası ilişkilerde insanın insansal yanı bir kez yitirildiğinde, neler olabileceğinin bilgisini verir. Kişilerarası ilişkilerde insanın sahip olduğu onur bir yana bırakıldığında, ortaya çıkan yeni ilke –kendi yararını koruma– sonuna kadar götürülecek olursa zorunlu olarak sadizme varılır. İnsandaki insansal olan biricik şey doğaysa, doğrudan doğa nedenselliği insan türünün yapıp etmelerini belirliyorsa, insan olmak nihilizmi doğal olarak beraberinde taşır. Sade’ın sadist karakterlerinin peşinden gittiği “tutkuların mantığı” insandaki insansal her şeyi tersyüz eder. Sade ahlaksal öznenin etik değerleri bir yana bıraktığında, değer ve onur kavramlarının bir tür hiçliği imlediğini savunduğunda yapabileceği her şeyi cinsellik merkezli olarak kurgular. Hatta, Sade’ın eserlerinde anlatılan sahnelerin yapısına odaklanıldığında, Sade’ın sadist karakterleri aracılığıyla, Kant etiğinin mutlaklık talebine ihanet edildiğinde neler olacağını dile getirmektedir. Sade eserlerinde ahlaksal eylemin belirleyicisi olarak etik değerler değil de, içgüdüler ya da “koşullu buyruklar” eylemin “ilkesi” yapılırsa neler olacağını anlatır.

Sade’ın eserleri belki de en halis yazın tutkusunun dahi salt yazınsal kaygılarla okumasına izin vermeyen, salt yazınsal olarak ele alınsalar bile fazlasıyla “sinir bozucu” sahnelerle örülüdür. Zor bir okuma deneyiminde kendini okura açar Sade’ın eserleri. Sade’ın eserleri etik değerlerin kolaylıkla çiğnenmesinden başlayarak, dolandırmalar, soğukkanlılıkla tasarlanmış ve gaddarca işlenmiş cinayetler, toplu katliamlarla örülüdür. Sade’ın kitaplarında anneler çocuklarını kolayca terkederler, başkalarının şehvetine sunarlar ya da öldürürler, babalar çocuklarına tecavüz ederler, ensest en sık rastlanan temalardandır. Tecavüz, işkence ve öldürme hemen her cinsel edimin ayrılmaz öğeleridir. Bu suçlu ve kurban ilişkisinde sadistler ve kurbanlar arasındaki ayrım son derece belirgindir. Hatta o kadar belirgindir ki, kurbanların isyan ettikleri bile kolay kolay görülmez. Kurbanlar olsa olsa, yalnızca başlarına gelenin verdiği şaşkınlık içerisinde sessizce sıranın kendilerine gelmesini beklerler; ya da en fazla olsa olsa ağlarlar. Öyle ki, kurbanların bu tutumu hep aynı tepkiyi doğurur: “zayıflık, narinlik, kadındaki tat onları daha güçlü tahrik eder ve bu savunmasız hale yapılan saldırı her zaman daha şiddetli, daha alçakçadır, verdiği zevk ise çok daha fazladır” (Sade 2004:215).

Sade’ın eserlerindeki sadist karakterlerin eylemlerinin ilkesini açığa çıkartmanın ilk adımı bu karakterlere Sade’ın söylediği kabulleri ele almak gerekli görünüyor.

Sade'in sadist karakterlerinin evren tasarımımda tüm fiziksel dünyayı birbirine bağlayan zincirin üç halkası vardır bitki, hayvan ve insan. Bu üç halka da doğaya hizmet için vardırlar. Bu üç "krallık" aynı yasalarla yönetilirler: üçü de mekanik olarak ürerler ve kendi kendilerini yok ederler çünkü üçü de aynı elementlerden meydana gelmişlerdir (Sade 2005: 63-64). Fiziksel dünyadaki maddeler bu üç "krallığın" da oluşturucusudur. Tüm canlıların amacı ölüm olduğuna göre, ölüm onları oluşturan maddelerin çözülmesinden, yeniden doğaya dönmelerinden başka bir şey değildir. Madde sürekli yer ya da biçim değişir ama yok olmaz. Sade maddenin bu maddenin bu dönüşümlerinde ölümün "gerekliliğinin" kanıtını bulur. İnsan bitkiler ve hayvanlar gibi "doğanın gerekli kıldığı", dolayısıyla Tanrı'nın karışamayacağı varlıklardan biridir (Sade 2002: 131). Sade doğayı şöyle tanımlar: "bazı varlıklara tüm kötülöklere olanak sağlayacak servetler veren ve bunu kötölere de ihtiyaç duyduğundan yapan bu garip anaya, doğa diyorum" (Sade 2000: 18)

Döneminin yalın Fransız materyalizminden (özellikle Lamettrie'den) esinlenen bu anlayış Sade'in romanlarındaki sadist karakterlerin işledikleri cinayetleri meşrulaştırmalarının dayanaklarından biridir. İnsana²¹ böyle bir açıdan bakan, insan ve diğer canlılar arasındaki farkı ortadan kaldıran Sade için, insan türünün evrene kattığı anlamların hiçbir değeri yoktur. Bu durumda bir kişiyi öldürmek ya da öldürmemek arasında ilkece bir fark yoktur. Öldürme eyleminde yapılan tek şey doğadaki nesnelerin biçim değişimine yardımcı olmaktır. İnsan öldürmenin itkileri de doğanın itkileridir; insana bunu öğütleyen doğadır; doğa karşısında veba ya da açlık neyse, hemcinsini yok eden insan da odur, hepsi de doğanın eliyle gönderilmiştir (Sade 2002:154). Kaldı ki, "kişisel kinleri, intikamları, savaşları, tek kelimeyle sürekli işlenen cinayetlerin tüm bu motiflerini, doğanın sesinden başka hangi ses bize esinler?" (Sade 2002:155). Böylece biri erdem, diğeri ahlaksızca olan iki yol seçmemiz arasında seçim yapmak gerekiyorsa "kendi doğamıza uygun olanı", yani sadistçe olanı seçmemiz gerekir. Doğamıza uygun olanı yapmak, doğaya uygun olanı yapmaktır. Doğa da etik değerler olmadığına göre, her şey yapılabilir demektir bu. Etik değerlerin olmadığı, insana saygı ve insan onuru kavramlarının anlamını yitirdiği yerde söz gelişi şöyle şeyler yapılabilir hale gelir : "acımasız yaratık boşaldığı sırada aynı anda ufak hançerle seviştiği ve yanında duran oynadığı diğeri çocuğu tam yirmi yerinden yaralamıştır" (Sade 2004:214).

Sade'a göre doğa insanı yaratmalarına kaynak sağlaması için, yani "kötü-

²¹ Evreni oluşturan öğelerin sürekli bir dönüşüm içinde olduğu düşüncesi Stoa geleneğine ait filozoflar tarafından da savunulmuş bir düşüncedir. Bkz. Marcus Aurelius, *Düşünceler*, Çev: Şadan Karadeniz, YKY Yayınları, 2012, İstanbul s:41.

lük yapmak” için serbest bırakmaktadır. Sade tam da Rousseau’ya uygun bir savdan, insanların en özgürünün, doğaya en içiçe yaşam sürerek doğrudan doğanın taleplerine göre yaşayan vahşiler olduğu savından hareket ederek (Sade 2003:156) insan öldürmek gerektiğini savunur. Sade’in sadist karakterlerine göre “binlerce sineği öldürmekle, ondan daha üstün bir hayvan olan insanı öldürmek arasında sadece kaybedilecek kan miktarında fark vardır o kadar” (Sade 2004:73). İnsanın bir değerinin olmaması bir “doğa yasasıdır”. İnsan eğer doğanın yasalarına aykırı yasalar yapıyorsa, sözgelişi adaleti gerçekleştirmeye çalışıyorsa, cinayeti suç olarak kabul ediyorsa ya da daha basitinden düpedüz “ahlaksal” denebilecek bir yaşam düzeni oluşturmaya çalışıyorsa, bu insan türünün “önyargılara dayalı aptallığıdır”. Kaldı ki doğa eğer işlenen suçlardan rahatsız olsaydı, suç işleyenleri cezalandırırdı. Böyle bir cezalandırmanın olmaması, Sade’a göre, doğanın işlenen suçlardan rahatsız olduğunun değil, zevk aldığıının kanıtı sayılmalıdır (Sade 2004:121). Öyleyse her türlü suç işlenebilir.

Örneğin, Sade’in ünlü Sodom’unda Dük, kısa bir süre sonra işkence ederek öldürecekleri kurbanlara şöyle seslenir:

“...dünya için çoktan ölüsünüz ve yalnızca bizim haz almamız için soluk alıyorsunuz. Ve burada tabi olduğunuz varlıklar kimler? Tanınmış ve saygın, şehvet düşkünlüğünden başka tanrısı, ahlaksızlık dışında ilkesi, şehvet oyunları dışında sınırı olmayan, tanrısız, prensipsiz, dinsiz ve en basit suçları bile sayamayacağımız kadar iğrençlik içeren düzenbazların gözünde, daha önce söylediğim gibi bir kadının yaşamı ne olabilir? Bir sineğin ölümünü yeryüzünde kimse fark etmez... Şanssızlık eseri aranızdan biri tutkularımız sonucunu ölürse, kaderi böyle gerektirmiştir; bu dünyada sonsuza dek varolmayız ve bir kadının başına gelebilecek en güzel şey güzel ölmektir... Bizim gibi insanların gözünde kimse kutsal değildir ve size böyle görünenlerin yok edilmesi ruhumuzun iğrenç yanlarını daha da hoşnut eder” (Sade 2000:73).

Dük’ün seslendiği genç kızların bazıları kısa bir süre sonra kendilerine tecavüz edecek, sonra da işkence ederek öldürecek olanların eşleri, kızları ya da torunlarıdır. Kaldı ki, özellikle “anne” figürü sadist karakterler için yok edilmesi gereken varlıklardır. Ayrıca bir kadının öldürülmesi herhangi bir neden de gerekli değildir. Ama hamile bir kadının öldürülmesi maktul için daha da acı verici olduğundan, katile özellikle daha büyük bir haz verir (Sade 2000:163). Böylesi hazların “zavallılardan haz duymanın”- kınanacak bir yanı da söz konusu değildir, böylesi karakterler için. Durcet bu konudaki düşüncelerini şöyle anlatır: “Hırsızlık yaparken, adam öldürürken, bir yeri kundaklarken ... bizi harekete

geçirenin şehvet nesnesi değil, kötülük olduğuna eminim; sonuç olarak yalnızca kötülük sayesinde istek duyuyoruz, nesnesi sayesinde değil" (Sade 2000:177). Durcet'in nihai tatmin nesnesi, olanaklı en büyük mutluluk kaynağı ise ise, "tüm evrenin öldüğünü" görmektir (Sade 2000:197)

Bu anlayıştan hareket eden Sade'a göre doğanın insan türüne yüklediği biricik yükümlülük yaşamın sonuna kadar haz duyarak yaşamak için her şeyi yapmaktır. Haz biricik varlıksal ödevimizdir. (Sade 2002:43). Doğanın kadınlara ve erkeklere buyurduğu bu buyruk, öncelikle cinsel bakımdan yerine getirilmelidir (Sade 2002:47).

Zevk ilkesi Sade'in karakterlerini cinselliğin sınırlarlarını aşmaya götüren ilkedir. Sade'in sadist karakterlerinden Bricciani şöyle anlatır eyleminin ilkesini: "bir zevkin tadına vardığında, hemen diğerini aramalısın; bu iş böyledir. Sıradan işlerde sıkılınca alışılmadık olanları istemeye başlarsın ve işte bu nedenle suç, şehvetin ulaştığı son nokta olur." (Sade 2004:34).

Sade'in eserlerindeki "sadist" karakterler karşılarında "insan" görmezler. Dük karşısına aldığı genç kızlara söylediklerine şöyle devam eder: "Artık sizi bir insan olarak görmediğimizi, faydalanmak üzere beslediğimiz ve fayda sağlamayı reddettikleri anda öldüreceğimiz hayvanlar olarak algıladığımızı anlayın" (Sade 2000:73). Üstelik böylesi fiilleri gerçekleştirenler yaptıklarının "insanlığa hakaret niteliği" taşıdığının, insana "saygı duygusunu bütünüyle yadsımak" anlamına geldiğinin de farkındadırlar

Kaldı ki eğer en başta gelen suçlar arasında insanların öldürülmesi bir şekilde durursa, yani Sade'in deyişiyle "kötülük yok olursa", "üç krallıkta da tüm doğa yasaları yok olacaktır... artık dönüşüm ve hareket olmayacaktır." (Sade 2004:66). Böylece insan öldürmek, doğayla uyum içinde olan eylemler gerçekleştirmek ve bu yolla doğa için malzeme sağlamak demektir: "ona doğru hizmet verebilmek için daha çok sayıda kısımlar gerekmektedir ve bu çok daha zalimce olmalıdır; bu [doğaya] daha uygundur". (Sade 2004:66). Doğanın yeni canlıları yaratabilmesi ancak yaşayanların ölümüyle dönüşecek maddelere bağlıdır. Sade'in buradan çıkarttığı sonuç "imha"nın doğa yasalarından biri olduğudur: "... yaşayan hayvanın sonu diye adlandırdığımız şey gerçek bir son olmayacaktır, yalnızca basit bir dönüşüm olacaktır, bu dönüşümün temeli sürekli harekettir, maddenin gerçek özü budur ve tüm modern felsefelerin ilk yasalarından biri de budur." (Sade 2002:153). Curval, bir dostunu öldürürken gördüklerini ayrıntılarıyla anlatır: "Can çekişirken yaşadığı öğürmenin her biri planımın gerçekten mükemmel olduğu duygusu yaratıyordu: Onu dinliyor, seyrediyordum, gerçek bir sarhoşluk içindeydim. Bana kollarını uzatıyor, son bir kez daha veda ediyordu ve ben bundan haz alıyor, daha sonra sahip olacağım altınla ger-

çekleştireceğim binlerce proje tasarlıyordum” (Sade 2000:229). Kişinin cinsel tatmine ulaşması ya da arzu ettiği bir başka amaca ulaşması için yol cinayetten geçiyorsa bu yapılmalıdır: “mutluluğa erişmek için tek çıkar yol bir cinayet, bir günah işlemektir, bu yolun yalnızca kötülükçü insanlara açıldığını sen de görüyorsun.” (Sade 1999:65). Bütün bu düşüncelerin sonucu şudur: “Demek ki insan yaradılıştan kötü, demek ki zevk çılgınlığı sırasında olduğu gibi dinginlik anında da bütün durumlarda da benzerinin acıları onun için iğrenç birer zevk haline gelebiliyor.” (Sade 1999:150)

Sade bütün bu vahşet dolu sahnelerde cinselliğin bir iktidar sorunu olduğunu, cinselliğin bir iktidara sahip olma biçimi olduğunu anlatır. Bu bakımdan Sade eğer felsefeyle gerçekten ilgilenseydi, belki Foucault’dan neredeyse 200 yıl önce *Cinselliğin Tarihi*’nin ana hatlarını yazabilirdi. Sade’ın hayal ettiği şeyler bize kişilerarası ilişkilerde insanın insansal yanı bir kez yitirildiğinde, neler olabileceğinin bilgisini verir. Kişilerarası ilişkilerde insanın sahip olduğu onur bir yana bırakıldığında, ortaya çıkan yeni ilke –kendi yararını koruma–sonuna kadar götürülecek olursa zorunlu olarak sadizme varılır. Sade ahlaksal öznenin etik değerleri bir yana bıraktığında yapabileceği her şeyi cinsellik merkezli olarak kurgular. Hatta, Sade sadist karakterlerinin aracılığıyla, Zizek’in ifadesiyle söylenecek olursa, “sadece, özne Kant’ın ahlakının katılığına ihanet ettiğinde neler olacağını dile getirmektedir” (Zizek 2005:187)

Eylemde ahlaksal öznenin eylemini yönelttiği öteki, salt bir haz nesnesi olmaya indirgendiğinde, bu yatak odasında ahlaksal eylemin sonu demektir. Sade eserlerinde ahlaksal eylemin belirleyicisi olarak etik değerler değil de, içgüdüler ya da “koşullu buyruklar” eylemin “ilkesi” yapılırsa neler olacağını anlatır. Eğer eylemin ilkesi etik değerler değil de içgüdüler olursa, Sade’ın sadist karakterleri son derece tutarlı bir şekilde her türlü suçu işleyebilirler. İnsanın eylemlerini insanın insansal yanı değil de hayvansal yanı belirlerse, cinsellik alanı salt sadizmin alanı haline gelir. Sade’ın sadist karakterlerinin peşinden gittiği “tutkuların mantığı” alışlagelen her şeyi tersyüz eder.

Sade’ın eserleri yayınlandıkları günden bu yana sürekli olarak tartışma konusu olmuştur. Ne ki, Sade’ın eserlerinde anlattığı sahneleri savunmadığı, sık sık bu sahneleri yine eserlerindeki üst anlatıcı ses olarak eleştirdiği göz ardı edilir. Sade roman ve öykülerinde Aristoteles’in bir düşüncesini, bir kabulünü doğrulamaya çabalar gibidir. Aristoteles *Nikomakhos’a Etik*’in önemli parçalarından birinde şöyle konuşur: “Yapılanlarda kendisi için istediğimiz, başka şeyleri de onun için istediğimiz bir amaç varsa ve her şeyi bir başka şey için tercih etmiyorsak, (çünkü bu şekilde sonsuza gider, dolayısıyla arzumuz boş ve boşuna olur) bunun iyi ve en iyi olacağı açık” (1094a 20). Arzu ettiğimiz her nesne,

her şey, bu ister belirli bir tatmin nesnesi, isterse de insanlararası ilişkilerde belirli bir konum olsun, salt bir araç ise, kaybetmek zorunda olduğumuz geçici bir doyumdan fazlasını veremez. Sade işte böyle bir anlayışı cinsellik alanındaki en uç noktasına taşıdığına, el edilen herhangi bir cinsellik öğesinin yalnızca bir doyumsuzluğu kıskırtmaya yarayacağını fark etmiştir. Böyle bir durumda cinsel tatmin bakımından her şey yapılabilir hale gelir. Mutluluktan haz duymak anlaşılacaksa, en yüksek hazza ulaşmak yolundaki arayış kolayca insan öldürmeye varabilir.

Sade'in düşünceleri 20. yüzyılda reel politikanın belirleyicisi haline dönüşür. 20. yüzyılın hemen başlarında, Batı dünyasında temel düşünsel kavramlardan biri "ırk" kavramıdır. Irk kavramı uydurma, nesnesi olmayan bir kavram değildir. Ancak bu kavramdan hareketle belirli tipolojik özelliklerin (sarı saç, mavi göz vb.) üstün sayılması tümüyle nesnesiz, karşılığı olmayan bir kurgudur. Bu kurgu uygun politik ve toplumsal koşullar altında yaygın kabul görebilir²². 19. yüzyılda Darwin'in çalışmaları -ve bu çalışmalar üzerine yapılan yorumlarla- başlayan bu süreç, doğa bilimsel kavramların insansal olgulara taşındığında ne gibi sonuçlara varılabileceğini gösterir.

Irk kavramıyla birlikte Almanya merkezli bir kavram olan "Eugenik" kavramı ortaya çıkar. Eugenik, insan soyunun sağlığının, genetik miras yoluyla aktarılan bozukluklardan arındırılarak korunmasını amaçlar. Eugenik kavramı İngiliz filozof ve toplum bilimci Herbert Spencer'in sosyal-darwinizm kuramıyla önemli bir dönüşüm geçirir (Rohls 1999:534; Gould 2002:22). Darwin'in evrim kuramıyla kurulan yanlış bağlantı sonucu Spencer insan toplumlarının da doğa yasalarına tabi olduğu sonucuna varır. Bu noktadan hareket eden farklı bilim adamları doğal ayıklanma ve toplum varlığı için yararlı ya da zararlı yaşamlar kabullerinden hareketle insansal evrim ilkesini açıklamaya çalıştılar. Böylesi yaklaşımlarla tür olarak insandan ulus ve ırk kavramları arasında geçiş yapılması, ırk-sağılığına zararlı bireylerin örneğin zihinsel özürülülerin, alkol ve madde bağımlılarının, eşcinsellerin -giderek sosyalistlerin, Çingenelerin, Yahudilerin...- **hastalıklarının** gelecek kuşaklara aktarılmasını için kısırlaştırılma-

²² Evrensellikten, bugün genellikle yanlış bir şekilde sanıldığı gibi, genel kabul görme anlaşılırsa, ırk kavramı 20. yüzyılın ilk yarısının evrensel kavramlarından biridir. Evrensellikten genel kabul görme anlaşıldığında, bu kabule evrensel olanın (yaygın kabul görenin) doğru olduğu kanısı kolayca eklenir. Dolayısıyla 20. yüzyılın ilk yarısına ırk kavramına dayanılarak yapılanlarda yanlış bir nokta görmemek de mümkündür! Bu durum evrensellik ve genel-geçerlik arasındaki ilişkiyi sorgulamamız gerektiğini gösterir. Çünkü "küresel" bir güç halini alan medya ideolojik bir aygıttır. Geniş kitleler düşünerek buldukları sonuçlara değil, gördüklerine inanmaya eğilimlidirler. Giderek bir tür görüntü yayma aygıtına dönüşen medya, **yeni** yanlış-evrensel dünya görüşleri, söz gelişi yeni ırkçılıklar, yeni din savaşları üretebilecek potansiyele sahiptir. Televizyonda, yazılı basında ve internette gördüklerimiz-okuduklarımız karşısında paranoyaya kaçan bir kuşku duy-mak belki de doğru yolda olmaktadır.

larının, hatta öldürülmelerinin arka planını oluşturur. Bu sığ dünya görüşünün – ideolojinin– Alman toplumu için **kurumsal** bir kimlik kazanması 1905 yılında doktor Alfred Ploetz’ün “İrk Hijyeni Derneği”ni kurmasıyla başlatılmaktadır.

Bu düşünsel iklimin bütün Avrupa’ya ve Amerika’ya yayılmasında J. S. Mill’de en popüler temsilcisini bulan *Faydacılık* da etkili olmuştur. Mill’e göre “iyi ve kötü”nün ölçütü faydadır. Bir eylemin ahlâksal olup olmadığına, getirdiği faydaya bakılarak karar verilir. Mill bu düşüncesini şöyle ifade etmektedir: “Bütün ahlâki sorunlarda ben faydayı başvurulacak en yüksek ölçü olarak görüyorum; fakat bunun en geniş anlamda fayda, ileri bir yaratık olarak insanın daima çıkarlarına dayanan bir fayda olması gereklidir” (Mill 2000:22). Eylemi “iyi” yapan, getirdiği fayda ile mutluluk vermesidir. Ama burada mutluluk yalnızca eylemi yapan kişinin mutluluğu değil, tüm ilgili olanların mutluluğudur (Mill 1986:10-11). Faydacılığın felsefi desteğini de alan ırkçı zihniyet, toplumun ırk sağlığına zararlı bireylerin ırkın geleceği –ırkın yararı– açısından ortadan kaldırılmasını savunur.

İrk, ırk sağlığı ve faydacılık düşüncelerinden bakıldığında ileri derecede zihinsel özürlüler ve toplum arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiği sorunu 20. yüzyılın başında sık ele alınan önemli sorunlardan biridir. Bu sorunu ele almak üzere 1920 yılında muhafazakâr bir hukuk profesörü olan Karl Binding ile bir tıp profesörü olan Alfred Hoche birlikte bir kitap kaleme alırlar. Kitabın adı “*Yaşamaya Değmez Yaşamların Ortadan Kaldırılmasının Serbest Bırakılması –Bunun Ölçütü ve Biçimi*”²³dir. Bu kitap ırk çerçevesinden faydacı bir zihniyetle özürlülere bakışın ulaştığı en üst noktayı gösterir. Kitapta özetle, 1919 Weimar Anayasasının dile getirdiği bütün insanlar için insan onuruna yaraşır bir yaşam fikri yerine, yaşamlarının toplum için yük oldukları ve bir değeri olmadığı gerekçesiyle “kurtarılamaz”.

Binding sorunu şöyle formüle eder: “hem hukuk objesi olma özelliğini hem de hayatı yaşayan insan için sürekliliğini ve toplumsal bağlamda bütün değerini kaybetmiş bir insan yaşamı söz konusu mudur?” (Binding ve Hoche 1920:27). Binding bu soruya toplumun yararını gözeterek –kendi ifadeleriyle– “hesaplayıcı akıl”la “saf-soğuk mantık açısından” yanıt verdiği için sonuçta hiçbir kuşkuya yer kalmayacağı kanaatindedir. Binding ileri derecede zihinsel özürlüleri ayırt etmek için onların yaşama ya da ölme istencine sahip olup olmadıklarına bakar. Yaşama ya da ölme istencine sahip olmayan insanların yaşamı “mutlak olarak amaçsız”dır. Bu özellikleri bu gibi kişilerin hukuksal kimliğinin de olmaması demektir. Ayrıca sürekli olarak bakıma muhtaç oldukların-

²³ Binding, Karl und Hoche, Alfred, Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens. Ihr Maß und ihre Form. Verlag von Felix Meiner Leipzig, 1920

dan toplum için yükütlüler; dolayısıyla öldürülmelerinin serbest bırakılmasında hukuksal açıdan bir sakınca yoktur.

Hoche'ye göre tedavi edilemeyecek derecede zihinsel özürlülerden oluşan (Blödsinnigen) gruplar yaşamın devamı için ne toplum açısından ne de bizzat hayatı taşıyan (birey) açısından herhangi bir değere sahip değildirler.

Ancak Hoche yine de duyarlı davranarak bütün zihinsel özürlülerin öldürülmesini savunmadığını özellikle vurgular: “Biz yokluk çağında da arızalı ve bakıma muhtaç olanlara, onlar zihinsel bakımdan ölü olmadıkları sürece bakmayı bitirmek istemeyeceğiz; Biz bedensel ve zihinsel bakımdan hastalara, onların görünümünde iyiye giden herhangi bir değişiklik olduğu sürece onlarla ilgilenmeyi asla kesmeyeceğiz. *Ama biz belki de günün birinde zihinsel bakımdan tümüyle ölü olanların ortadan kaldırılmasının bir suç, ahlâk dışı bir eylem, duygulara hitap etmeyen bir kabalık olmadığı, aksine izin verilen yararlı bir davranış olduğu düşüncesine erişeceğiz*” (Binding ve Hoche 1920:57).

Bütün bu düşüncelerin ardından Hoche yazısını şu cümlelerle bitirir: “bizim bugün barbarca olarak gördüğümüz, yaşamını devam ettirmesi mümkün olmayan çocukların öldürülmesinin doğal (selbstverständlich) kabul edildiği bir çağ vardı [Platon'da bunlar şehrin dışına bırakılır]; bu çağın ardından her değersiz varoluşun korunmasının ahlâksal bir talep olduğu bir aşama geldi; yeni bir çağ gelecek ki, bu çağda maksadını aşan insanlık kavramı talebi ve aşırı değer verilmiş varoluş talebi ağır kurbanlarla birlikte daha yüksek bir bakış açısıyla değiştirilecektir.”

Ölüm hakkında söylenecek çok söz var kuşkusuz. Ne var ki, Sade'ın eserlerinde dile gelen kurguların belirli bir siyaset anlayışında reel politika haline dönüşmesi olgusu, bir hakikatle yüzleşme gerekliliğine işaret ediyor: Ölüm ister cinsel (genel anlamda kişisel) fayda, isterse de toplumsal faydanın aracı kılındığında, varılan yerin adı, sadizmdir. Sadizm ise bir anlamda insanı, doğanın bir parçası olarak değerlendirmenin radikal bir biçimini (mantıksal sınırı ihlal edilmesini) ifade eder. Bu durum, insanı kendi bütünlüğü içinde (kişi olarak) ele almayı bir yana bırakmak ve onu gerçekleştirip gerçeklemeyeceği belirli olmayan –ya da gerçekleşse bile bu kullanımı meşru kılmayacak– vaatlerin bir aracı, bir uzantısı olarak görmek anlamına gelecektir. Ve bu bakış açısı, insanlar arasında, boşluğu ölümün doldurduğu yarıklar açılmasına neden olmaktadır. Ve insanlar arasındaki ilişkiler dolaylı bir hal aldıkça bu yarılmalar çoğalacak ve cinayetin/ölümün tarafları birbirinden haberdar bile olmayacaktır. İkinci Dünya Savaşı boyunca, krematoryumlarda kullanılan ölü yakma fırınlarının üretimini yapan Topf and Sons firmasının sahipleri ve yakılan Yahudiler hiçbir zaman doğrudan temas içinde olmadılar.

Bu durum iki kişi arasındaki, birbirlerine karşı duydukları sorumluluğu da kapsayacak olan etik ilişkinin yok olmasıdır, taşeronlaşmasıdır. Toplama kamp- larında SS subayları nadiren tutuklularla doğrudan ilişki kurarlardı. Tutuklular üstündeki öldürme yetkilerini ya genellikle azılı suçlular arasından seçilen *Kapolar (Funktionshäftling)* aracılığıyla ya da öldürülmekle tehdit edilen *Sonnderkommandolar* aracılığıyla gerçekleştirirlerdi. İnsanlar arasındaki etik ilişkinin ortadan kalktığı eşiğin adı toplama kampıdır. Burada ölümle tehdit eden de ölümle tehdit edilen de dayandıkları ahlaksallıktan boşluğa düştükleri için birbirlerine dönüşürler:

“Bir ölümler ve süşfeler [kurtçuklar] dünyasının ortasındaydık. Çevremizdeki, içimizdeki son uygarlık izi de yok olmuştu artık... Öldüren, insandır; haksızlık eden, insandır... Tüm dayanakları yok olan, yatağını bir cesetle paylaşan insan, insan değildir. Dörtte bir tayını almak için, komşusunun son nefesini bekleyen insan, suçsuz da olsa, bir pigmeden, en zalim sadistten bile daha uzağına düşmüştür, düşünen insan modelinin... Bundan ötürüdür ki, insanın insan gözünde bir eşyadan başka bir şey olmadığı günleri görmüş birinin yaşantısı, insanlıkdışı bir yaşantıdan öteye geçmez” (Levi 1996: 170).

Giderek insanın ölümünün fayda sağlamaya araca dönüşmesi, insan onuru ve insanın varlıksal değerinin zarar görmesidir. Ve amaçların birer ilahi ödev olarak addedilmesi, ölümün bir kişinin ortadan kaldırılması olarak değil de, istatistiki bir veri, kar-zarar tablosunda herhangi bir artı ya da eksi olarak değerlendirilmesini beraberinde getirmektedir. Bugün insanları korku ve hayrete düşüren herhangi bir kişinin öldürülmesi değil, bunun sayıyla ifadesidir. Ve bu korku ve hayreti, güzel bir akşam yemeğinin verdiği hazzın eşlik ettiği evlerimizde –yani güvenli bir mesafeden– televizyonlar aracılığıyla yaşamamız mümkün. Bu, Sade’ın bile fantezi dünyasının sınırlarını zorlayacak bir manzardır.

Kaynakça

- Aristoteles, Ruh Üzerine, Çev: Doç. Dr. Zeki Özcan, Alfa Basın, Yayın Dağıtım, İstanbul 2000
Almanca'sı için bkz Aristoteles, Über die Seele, Çev: Adolf Busse, Felix Meiner Verlag Leipzig
- Bauman, Zygmund. *Modernlik ve Müphemlik* (Çev: İsmail Türkmen) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003
- Binding, Karl ve Hoche, Alfred, *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens. Ihr Maß und ihre Form.* Verlag von Felix Meiner Leipzig, 1920
- GOULD, Stephan Jay, *Darwin ve Sonrası*, TÜBİTAK Yayınları, (Çev:Ceyhan Temürcü) Ankara, 2002
- La Mettrie, Julien Offray De, *İnsan, Bir Makina* (Çev: Zehra Bayramoğlu) Süreç Yayınları, İstanbul, 1985 (İkinci Baskı)
- de Sade, Marquis, *La Philosophie dans le boudoir*, Bookking International, Paris, 1994
- de Sade, Marquis, *Erdemle Kırbaçlanan Kadın*, (Çev: Yaşar İksavaş), Oğlak yayıncılık, İstanbul, 1999
- de Sade, Marquis, *Yatak Odasında Felsefe*, (Çev:Kerim Sadi), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002
- de Sade, Marquis, *Sodom'un 120 Günü*, (Çev: Birsul Uzma), Chiviyazıları Yayınları, İstanbul, 2000
- de Sade, Marquis, *İkinize de Yer Var*, (Çev: Yaşar İksavaş), Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2001+
- de Sade, Marquis, *Aşkın Suçları* (Cemal Süreya), Say Yayınlar, İstanbul, 2003
- de Sade, Marquis, *Juliette 1:Erdemsizliğe Övgü*, (Çev:Münire Yılmaer), Chiviyazıları Yayınları, İstanbul, 2003
- de Sade, Marquis, *Juliette2:Suç Kardeşliği*, (Çev: Münire Yılmaer), Chiviyazıları Yayınları, İstanbul, 2004
- de Sade, Marquis, *Juliette3:İhtirasın Nirvanası*, (Çev: Münire Yılmaer), Chiviyazıları Yayınları, İstanbul, 2005
- Mill, John, Stuart. *Faydacılık*, (Çev: Şahap Nazmi Coşkunlar) M.E.B. Basımevi, İstanbul, 1965
- Platon, Phaidon (Çev: Nazile Kalaycı) Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2012
- ROHLS, Jan *Geschichte der Ethik*, Mohr Siebeck; Auflage: 2., neubearb. u. erg. Aufl. (April 1999)
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus: Logico-Philosophicus*, (Çeviren: Oruç Aruoba), Bilim / Felsefe / Sanat Yayınları, 1985, Ankara.
- Zizek Slavoj, "Kant ile Sade: İdeal Çift", (Çev: Ali Kaftan), Cogito Dergisi Kant Özel Sayısı (41-42), İstanbul, 2005

Felsefenin Sonsuzluğunda İki Cephe

Ya da

[Badiou'nun, Deleuze Okumasına Bir Giriş]

Sadık Erol ER

Hız tutarsızlığın maskesidir. Felsefe bir yavaşlatma işlemi önermelidir. Hızlanma buyruğu karşısında düşünceye ait bir zaman inşa etmelidir. Felsefenin bir hususiyeti bence bu; felsefenin düşüncüsü ahestedir çünkü bugün isyan hızı değil ahesteliği gerektirir. Felsefenin arzusunu ayakta tutmak için muhtaç olduğumuz sabit noktayı (bu nokta ne olursa olsun, adı ne olursa olsun) ancak bu yavaş ve dolayısıyla asi düşüncü kurbabilir.

Badiou

Filozof kavram dostudur, kavram üretme gücünü içinde taşır. Bu, felsefenin basit bir kavram oluşturma, keşfetme, üretme sanatı olmadığını söylemek demektir, çünkü kavramlar ille de birtakım formlar, ürünler ya da keşifler değildir. Daha zorlu bir tanımla felsefe, kavramlar yaratmayı içeren bir disiplindir.

Deleuze-Guattari

Giriş

Yaşamının son dönemlerinde Deleuze'ün Badiou ile “içkin varlık ve çokluk” üzerine uzun bir yazışmaya giriştiği öteden beri bilinen bir konudur. Badiou, bu yazışmaları Deleuze'ün memnuniyetsizliği dolayısıyla önceleri yayımlamasa da Deleuze'ün ölümünden hemen önce 1994'te *Deleuze: The Clamor of Being* adı altında yayımlar.²⁴ Kendi ifadesiyle bu nihai bir felsefi hesabın “son bir kapanışı”dır. Deleuze'ün doğrudan kendi ifadelerinin kritik bir değerlendirmesinin yeni bir yorumunu ve mektuplaşmalar ile ilgili anlaşmazlıkların özetini içeren bu eserle Badiou son yıllarda Atlantik'in bu yakasında Deleuze'ün Guattari ile birlikte yazılan son yapıtlarından ilk yapıtlarına doğru değişen ilgileri ima eden yorumlara atfen, onun düşüncesinin “çalılık”ı andıran veçhelerinden “ontolojik” görüşlerinin çıkarılıp gündeme alınmasına farklı bir yorum getirerek Fransa'da kopan heyecana ayrıksı bir katkı sağlar. Bu ilgi değişiminden hatırı sayılır bir şekilde bizzat kendisi de etkilenen Badiou'ya göre

²⁴ Alain Badiou, *The Clamor of Being*, trans., Louise Burchill, Univ. of Minnesota Press, 2000.

Deleuze'ün düşüncesini yöneten üç merkezi ilke vardır:

1. Bu felsefe “Bir” metafiziği etrafında örgütlenir.
2. Mülksüzleşme ve çileciliği gerektiren bir düşünce etigini önerir.
3. Sistematik ve soyuttur.²⁵

Badiou burada –ki “ilk ilke” onun için daha önemlidir– Deleuze'ün fark ve çokluğun kökensel statüsünden oldukça uzakta olduğunu ve ontolojik birliğin nihai statüsüyle ilgilendiğini ifade eder. Badiou için bu saptama aynı zamanda Deleuze'ün felsefi ve eleştirel korpusunun arkasındaki itici güç olarak iş görür, çünkü Bir ve Çok ikilisi farkı ya da varlığı düşünmek için yetersizdir.²⁶ Aslında sorun şudur: kendi içinde güçlükler barındıran ve çeşitli cepheleşmelere yol açan bu şerhleriyle Badiou okuyucuya neyi göstermeyi amaçlamaktadır? Kitabın sayfalarını biraz karıştıranlar Badiou'nun bu konuda oldukça net olduğunu hemen fark edecektir. Badiou daha başlangıçta “Deleuze'ün bu ikiliden vazgeçmesinin radikal olmadığını ve dahası onun yerine başka bir kavram taşıyarak Deleuze'ün, aslında Bir'in Çok üzerindeki bağıllığını iddia ederek bu ikiliyi hiyerarşik olarak dağıttığını düşünür. Böylece, 1968'in sakallı militanlarından biri olarak onun kavrayışının aksine, Deleuze'ün ciddi ve felsefi bir okuması onu Çok'tan ziyade Bir'i en üstün mertebeye yükselttiğini açığa vurur.”

Öte yandan Badiou'nun Deleuze portresi kendilerini onun düşüncesinin partizanları olarak düşünen (ve diğerleri) pek çoğu için olağandışı bir yüzleşmedir. Nitekim Arnauld Villani Badiou'ya cevaben şunları söyleyecektir: “Bu yanlış bir kitap, hayal edilebilen en düzmece kitaptır. Badiou hayatın en güzel hareketi yerine sadece soyut bir alan önermiştir, o sadece bir ağıt söylemeyi başarmıştır.” Villani kendisi gibi düşünenlerle Deleuze'ün safında yer alırken, buna karşın bazıları yine de Badiou adına safları güçlendirmekteydi. *The Clamor of Being* böylece düşüncede çatışma üssü olmaya başladı.²⁷

Ancak her ne kadar *The Clamor of Being* Badiou'nun Deleuze ile yürüttüğü polemiklerin ana gövdesini oluştursa da bu ikilinin karşıtlığı daha eskiye dayanır. Badiou'nun Deleuze'e adanmış olduğu tek ve en önemli metin olan “The Flux and the Party”de, Badiou, *Anti-Oedipus*'un genel karakteristiği ile ilgili sert saptamalarda bulunur. Badiou burada bize sunulan şeyin yani Kantçı özgürlük kavramının özerk bir özne ve İyi'den başka bir şey olmadığını –özellikle disjunctive synthesis/ayırıcı sentez– Deleuze ve Guattari'nin ise bunu çok iyi

²⁵ A. g. y., s. 16

²⁶ Todd May, “Badiou and Deleuze On The One and Many”, Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Continuum Pub., London-New York, 2004, içinde s. 67.

²⁷ John Roffe, *Badiou's Deleuze*, McGill-Queen's Univ. Press., Montreal&Kingston, 2012, s. 1-2.

gizleyemediklerinin altını çizerek Hegelci ruhta varolan şeytanın çıkarılması için ileri sürdükleri şey Kant'a dönüştür. Daha sonra Badiou bu yaklaşımın çağdaş politik mücadelenin temelinde yer aldığını ifade ederek suçlamalarını sürdürür: "onlara bak, bunlar kültürün zırvallıklarını dağıtıyormuş gibi yapan eski Kant-çı'lardır. Onlara bak: zaman yakın, onlar şimdiden tozla kaplıdır." Georges Peyrol takma adıyla ertesı yıl Badiou "The Fascism of the Potato" adlı bir metin yayımlar ve buradaki suçlama ise gerçekten sarsıcıdır: Deleuze ve Guattari protofaşist ideologlardır.²⁸

Badiou'nun suçlamaları başlangıçta siyasi polemikler etrafında dönerken, 1982'de yazdığı *Theory of The Subject* kitabıyla tartışma eksenini daha felsefi alanlara kayar. Badiou burada Deleuze'ün materyalizmin iki karakteristiğinden birini (yalnız madde vardır, birinci tez, madde ilkin düşünce ile ilişkilidir ikinci tez) benimser ve Badiou, Deleuze'ün materyalizmini soldan sapma dahası "ultra-solculuk" olarak karakterize eder.²⁹

Neo-Platoncu Olarak Deleuze'ün Portresi

1968 yılında yayımlanan *Difference and Repetition* (Fark ve Tekrar) kitabında Deleuze yeni bir fark kavramı ortaya koyduğu gibi radikal bir temsil eleştirisi geliştirir.³⁰ Bu girişimin odağında, farkı, özdeşliğin türevi yani iki özdeşlik arasındaki bir ilişki olarak değil de hiçbir dolayımına başvurmaksızın kendinde fark olarak kavramak yatar. Deleuzecü "fark" kavramı, bu yönüyle Kıta Avrupa felsefecilerinin hiçbirinde olmayan bir özgünlük taşır. Deleuze için fark, iki şeyin birbirine benzemezliği ile ilgili bir durum değildir; o, fark kavramını, Spinozist bir kozmik tözün durmaksızın bir "fark oluş" halinde oluşuna gönderme yaparak, "farklılaşa gelmek" olarak okur ve bu anlamda olmakta olan her şeyin aynı töz havuzundan türeyen ve geçici olarak türemiş kalan (çökelen) ve giderek aynı havuza katılacak ve ardından yeni türeyişlerle "olagelecek" yoğunluklar olarak kavrar. Varlıkları bu biçimde aynı okyanusta bir türeyip bir kaybolan dalgalar olarak düşünen Deleuze için bu "fark oluş" gerçekliğin sonsuz tarzlarını ortaya koyar. Bu tarzlar içkinlik düzleminde oluşan, karşılaşan ve birbirlerinden etkilenen "makinesi" (machinic) bağlanışlar yaratırlar.³¹ Nihayetinde Todd May'in ifadesiyle Deleuzecü fark kökene sabitlenmeyen bir süreç, akış

²⁸ A. g. y., s. 3-4.

²⁹ A. g. y., s. 3.

³⁰ Joe Hughes, *Deleuze's Difference and Repetition: A Reader's Guide*, Continuum Pub., London, 2009, s. 10 vd.

³¹ Çetin Balanuye, "Felsefe İçin Eski Ama Bakir(E) Bir Toprak: İçkinlik", *Virgül Dergisi*, Sayı: 111, İst., 2007, s. 64-67., Bkz., Gilles Deleuze- Félix Guattari, *Felsefe Nedir?*, Çev., Turhan Ilgaz, YKY, İst., 1993, s. 39 vd.

halindeki bir oluş olarak ifade edilebilir.³² Deleuze özellikle Platon, Aristoteles, Descartes, Hegel ve Heidegger'in farkı ele alış biçimlerini detaylıca değerlendirir ve Platon'un simulakrayı bir modele bağımlı ve ikincil kıldığı, farkı temelde bir olumsuzlamaya endeksleyen düşünce istikametinin tam tersi yönünde bir manevrayla kendinde fark kavramını ortaya koyar. Bu eylem, Deleuze'ün *Logic of Sense* (Anlamanın Mantığı) kitabında "Platonculuğun ters yüz edilmesi ne anlama geliyor?"³³ sorusuyla uyum içindedir. Bu anti-Platonik fark kavrayışı, özdeşliği kendinden her daim farklılaşan bir farka ardıl kılar ve soyutlamayı değil farklılaşmayı vurgulayan yeni bir İdealar kuramı tasarlar. Bu yeni anlayışa göre İdealar, modelden ziyade bir probleme işaret eder.³⁴

Deleuze Bergson, Nietzsche ve Spinoza üzerinden kendi fark felsefesini oluştururken, öncelikle ağaçbiçimli düşünce tipi öneren geleneksel aşkınlık felsefelerini itibarsızlaştırır. Çünkü Deleuze'e göre aşkınlık fikri, iç bütünlüğe sahip olduğu düşünülen kapalı bir sistem içerisinde, kapsanan her şeyin asimile edilmesidir. Deleuze'e göre aslında felsefenin aşkınsallığa bağlılığı daha önce vurguladığımız gibi Platon'la başlayan bir süreçtir. Bunun için Deleuze, Platonculuğu yıkmakla işe başlar: bunu ilk önce simulakrumlar saltanatını başlatarak ve hemen ardından görünüş ve öz karşıtlığının yerine edimsel yoğunluklar ve virtüel problemler karşıtlığını koyarak yapar. Bizzat kendinde fark olarak simülakrum, hiçbir özdeşliğe sahip değildir ve yalnızca kendisini gizleyerek ortaya çıkar. Elbette ki Deleuze'ün ortaya koymuş olduğu fark kavramı beraberrinde pek çok sorunu da felsefenin gündemine taşımaktaydı. Fark teorisini ortaya koyarken, tartışmaların, daha çok Deleuze felsefesinde "ontolojinin olup olmadığına ve buna mukabil varsa eğer bu ontolojinin temel kavramlarından bazılarının (Bir, Çok, içkinlik, aşkınlık, virtüel vb.) içeriğine yoğunlaştığı görülür. İşte bu bağlamda Badiou'nun müdahaleleri Constantin Boundas, John Rajchman ve Paul Patton gibi diğer Deleuze yorumcularının aksi istikametinde ve daha spekülatif bir özellik arz etmesi bakımından oldukça revaçtadır. Badiou pek çok yerde Deleuze'ü eleştirirken, özellikle şu hususları not eder ve bunlar ekseninde eleştirilerini olgulaştırır:

1. Felsefe ve metafiziğin tükenmiş olduğunu veya onların doğal sonuna geldiğimiz fikrini reddeder

2. Çoklukla ilgili bir felsefesinin dikkatle hazırlanmasını ve özellikle

3. Çokluk kavramının önemi

³² Todd May, *Gilles Deleuze: An Introduction*, Cambridge Univ. Press, New York, 2005, s. 23 vd.

³³ Gilles Deleuze, *Logic of Sense*, trans., Charles Stivale-Mark Lester, Columbia Univ. Press., New York, 1990, s. 253.

³⁴ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans., Paul Patton, Columbia Univ. Press, New York, 1994, s. 28-69., George Flaxman, "Plato", Graham Jones-Jon Roffe (ed.), *Deleuze's Philosophical Lineage*, Edinburgh Univ. Press, 2009 içinde, s. 8-26.

4. İçkinlik ontolojisi tezi ve

5. Düşüncenin olumlanması tekelliğe bağlıdır.³⁵

Yine bir başka eserinde Badiou, Deleuze'ün felsefesinde beş ana motif belirlir:

1. Felsefenin sonu ya da insanın sonu gibi, “herhangi bir sonluluk düşüncesine” karşı bir olumlayıcı tavır yoktur.

2. Deleuze'ün tek gerçek sentez kavramı ayıran sentez (biz ayırıcı sentez olarak tanımlarız) dir.

3. Deleuze'ün sonsuzluk çerçevesinde geliştirdiği zaman kavramı, klasik zamansal ardışıklığı içermez.

4. Deleuze postmodernizmin ve postyapısalcılığın karakteristik unsuru olan dil ile ilgili genel takıntıları paylaşmaz ve yargının, düşüncenin ana formu olduğunu dikkate almaz, böyle yaparak da anti-Kantçı bir tavır alır ve bu durum da Deleuze'ü Badiou'ya yakınlaştırır.

5. Deleuze diyalektik düşmanıdır ve onun için diyalektik “bitmiş/tükenmiş”tir ve o negatif gücü kutlamayı reddeder, bu olumlamanın ilk motifi ile uyumludur.³⁶

1 ve 4 Badiou ve Deleuze arasındaki birleşmeyi/uyumu gösterirken, 3 ve 5 te ikilinin ayrıldığı görülür. 2, yani ayırıcı sentez ise Badiou tarafından Deleuze'ün felsefesine giriş noktası olarak ele alınır.³⁷ Ayırıcı sentez kavramı sadece bir metafor değil Badiou ve Deleuze arasındaki felsefi ilişkiyi göstermesi bakımından da önemlidir. Aynı zamanda ayırıcı sentez kavramı Deleuze felsefesinin kilit kavramlarından. Ve farkın bir dizi üretimi olarak göze çarpar. Deleuze farkla ilgili olarak pozitif bir tavır alır bu sebepten dolayı ayırıcı sentez, üretimin modudur/biçimidir. Seriler üretmek yaşamda potansiyel olarak vardır: arzu buna bir örnek olabilir. Ayrıca Deleuze'ün dünyayı deneyimleyen ve izlenimleri ilişkilendiren (aşkın) bir özneyi reddettiğini buna bağlı olarak da dünyayı sentezleyen bir öznenin olamayacağını hatta bu öznelere kişiler olmadığını “larva özne olduklarını” birçok yerde belirttiğini biliyoruz.³⁸ Bu larva özneler, henüz bir benlikte düzenlenmemiş bir algılar ve düşünceler çokluğudur. Dış veya “aşkın” bir dünya kavramı bu içkinlikten üretilir, ama bir özne tarafından üretilmez, edilgin olarak ürer.³⁹ Ayrıca Kant'taki gibi Deleuzü'de de üç sentez tipi vardır: bağlantı, bağlaç ve ayrıklık. İlk ikisini kavramak kolaydır: iki seriyi

³⁵ John Roffe, *Badiou's Deleuze*, s. 3.

³⁶ Alain Badiou, *Pocket Pantheon, Figures of Postwar Philosophy*, trans., David Macey, Verso, London/New York, 2009, s. 116-117., Jean-Jacques Lecercle, *Badiou and Deleuze [Read Literature]*, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 2010, s. 23.

³⁷ Jean-Jacques Lecercle, *Badiou and Deleuze*, s. 23.

³⁸ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 118-119.

³⁹ Adrian Parr (ed.), *Deleuze Dictionary*, Edinburgh Univ. Press, 2010, s. 79-80.

ve hattı sırayla birbirine bağlamak; iki ayrı hattı veya serileri birleştirmek, tıpkı nehirler gibi. Buna karşı ayırıcı sentezin güçlü paradoksal bir havası vardır, aynı zamanda bağlayan ve ayıran gibi görünür. Bu geleneksel mantık için imkânsızdır. Deleuze'ün özgün bir fark ontolojisi inşa etmek için paradoksal mantığa yaslanan bu yeni kavramsal operasyonu Aristoteles mantığının Descartes'ın ve elbette ki Hegelci diyalektiğin tahrip edilmesidir. Yani temsil, kimlik ve özdeşlik mantığıyla iş gören felsefelerde gedik açarak ilerleyen Deleuze'ün Badiou ile ihtilafı da büyük oranda burada yatar.

Bir ve Çok'tan Varlığın Tekanlamlılığı'na

Deleuze bir keresinde bağımsız düşünen yazarlarla karşılaşmaların daima kör bölgede meydana geldiğini yazmıştı, bu yorum Deleuze ve Badiou arasındaki karşılaşma için de kesinlikle geçerlidir. Aslında bu bağlamda ikilinin, kendi kuşağının filozoflarının aksine felsefenin sonu gibi eskatolojik söylemlere itiraz ederek onun devamlılığı üzerine vurguda birleştğini görüyoruz. Badiou, tıpkı Deleuze gibi kendi felsefi projesinin merkezine bir ve çok veya sonluluk ve sonsuzluk gibi temel metafiziksel problemleri yerleştirir. Ancak Deleuze bu meselelere daha çok Spinoza üzerinden ilerlerken Badiou ise Descartes'ı öne çıkarır. Aslında bu ihtilaf, Kartezyen rasyonalizmini aşmak için Descartes'ın ve Spinoza'nın güncellenmesidir. Deleuze için Descartes kavramsal mirasının üstesinden gelinmesi gereken bir düşmandır: zihin ve beden düalizmi, medeniyet ve delilik, insan ve hayvan, dünyanın temsili, doğru bir içkinlik felsefesi oluşturma için terkedilmesi gereken şeylerdir. Deleuze'ün Kartezyen geleneği tahrip ettiği yerde Badiou matematiksel kartezyenizmin somut bir örneği olarak görülebilir (Özellikle Deleuzecü fark'a saldırırken küme kuramını yeniden canlandırmasıyla). Bundan dolayıdır ki pek çok yorumcu Badiou'nun *magnum opusu*'u sayılan *Being and Event*'i bir bütün olarak zamanımızın yeni Kartezyen meditasyonu olarak okur (özellikle Descartes/Lacan bölümü).⁴⁰ Çünkü Badiou'nun Descartes'ta bulduğu şey gerçekten onun matematiğidir. Bir yerlerde ifade ettiği gibi onun kahramanları Lacan, Descartes, Galileo ve Platon'dur, çünkü bunların her biri için onların "vektörü.... Matematikten başka bir şey değildir. Aksine Deleuze bu noktada Badiou'dan daha modernisttir. O felsefeyi bir kavram yaratma sanatı olarak görür. Oysa Badiou buna karşın, kendi başına (*per se*) bir olay yoktur derken, olayların (hakikatler) sadece *felsefenin koşulları* tarafından yaratıldığının altını çizecektir. Ya da başka bir yorumla Badiou'nun olayları nadir ve tarihseldir; Deleuze'ünkisi ise yaygın ve doğaldır (onlar insan ve insanlık dışı âlemlerde meydana gelirler). Badiou'nun olayları düşünülebilir

⁴⁰ Alain Badiou, *Being and Event*, trans. Oliver Feltham, Continuum pub., London, 2005, s. 431 vd., Christopher Norris, *Badiou's Being and Event*, Continuum Pub., London, 2009, s. 37 vd.

olmak zorunda, Deleuze'ün ise hissedilir olmak zorundadır. Ayrıca Badiou için olay, özne ile birlikte meydana gelir. Özne, önceden varolan Bir olarak olaya bağlı değildir. Deleuze için bunun yerine olay, öznel bir şeydir. Yine de her ikisi için de olay, değişimi anlatır. Fakat olay her birisi için garip bir geçiciliği işaret eder. Badiou'ya göre olay *gelecek olan* şeydir ve bir olay, geçicilikten “ayrılmıştır”. “Hakikat (bir olay ve onun hakkında) ne geçicidir ne de zaman dışıdır” derken aynı zamanda onu “bir zamanın ve bir durumun” “kesintiye uğraması” olarak ifade eder. Aynı şekilde Deleuze için olay, süreçten ziyade çokluk açısından anlaşılmalıdır: *Proust ve Göstergeler*'de “orijinal zaman” veya *Logic of Sense*'te “eventum tantum” olarak ifade ettiği şey tam olarak budur.⁴¹

Öte yandan kitabın giriş sayfalarında Badiou Deleuze'ün Riemannian manifoldlarını ve differansiyel hesapları tercih ettiğini oysa kendisinin ise kümeleri ve cebirleri tercih ettiğini yazar.⁴² Bu yüzden Deleuze ve Badiou'nun çokluk kavramlarının karşılaştırmaları kısmen birbirine benzer ya da en azından bu farklılık matematiksel kaynaklara dayalıdır. Oysa herhangi bir okur Badiou'nun kitabını yüzeysel bir şekilde incelese dahi kısmen burada Badiou'nun farklı bir strateji ile Deleuze'e yaklaştığını görecektir. Kitabın başında Deleuze'ün çokluk teorisinin tek bir tartışma içermediğini ilan etmesine rağmen Badiou konudan tamamıyla kaçınır. Bunun yerine daha önce vurguladığımız gibi Deleuze'ün asla çokluğun filozofu olmadığını öne sürer ve dahası onu “Bir”in filozofu olarak ifade eder. Badiou'nun Deleuzecü çokluk teorisinin matematiksel kaynaklarını pek tartışmadığını görmekteyiz. Bunun yerine Badiou daha çok Deleuze'ün kullanmış olduğu organik, doğal, hayvansal ve dirimselcilik gibi kavramlarına yönelerek buradan hareketle Deleuze'de bir çokluk ontolojisi olmadığını göstermeye çalışır.⁴³ Eleştirmenler haklı olarak bu kaçınma ve görmezden gelme stratejisi üzerinden Badiou'yu eleştirirler. Onlar için ilginç olan şudur: Badiou çokluğun ontolojisti olarak kendini sunar ve bunun saf bir matematiksel ontoloji olduğunu iddia eder ve ilginçtir ki bu iki meseleden de Deleuze'ü mümkün olduğu kadar uzakta tutmak ister.

Badiou'nun genel felsefi pozisyonu ontoloji=matematik denkliği üzerine kuruludur, çünkü sadece matematik, varlığı düşünür. Daha kesin bir şekilde ifade etmek gerekirse ontoloji=küme kuramının aksiyomlarıdır. Badiou, Deleuze'ün çokluklar açısından düşünmede doğru yolda olduğunu kabul eder ancak onun çoklu düşünmede doğru başlangıç noktasını kaçırdığı için bu çaba-

⁴¹ Alain Badiou, “The Event in Deleuze” trans., Jon Roffe, *Parrhesia*, Number 2, 2007, s. 37 vd., John Mullarkey, “Deleuze”, A. J. Bartlett-Justin Clemens (ed.), *Alain Badiou: Key Concepts*, Acumen Pub., Durham, 2010, içinde s. 173., Deleuze-Guattari, *Felsefe Nedir?*, s. 135-138.

⁴² Alain Badiou, *The Clamor of Being*, s. 2-3.

⁴³ Alain Badiou, “Of life as a Name of Being, or, Deleuze's Vitalist Ontology”, trans., Alberto Toscano, *Philosophy* 10 (2000), s. 192.

nın başarısız olacağını ekler. Badiou için çokluk, küme kuramı olmalıdır. Çünkü sadece matematik, çokluğu destekler.⁴⁴ Bu bağlamda Deleuze ve Badiou arasında iki temel fark açığa çıkar: İlki Deleuze için matematiğin ontolojisi aksiyomlara indirgenemez, fakat aksiyomlar ve onun problematik diye adlandırdığı şey arasındaki karmaşık gerilim açısından çok daha kolay anlaşılabilir. Deleuze aksiyomları “majör” veya “kral bilim” olarak değerlendirir ve bunu da kapitalizmin sosyal aksiyomları ile ilişkilendirir, bu yüzden Deleuze kendisini bilimin göçebe ve minör kavramlarına adanmıştır.⁴⁵ Deleuze’ün bir başka eleştirisi de şudur: İkinci durum yani çokluk kavramı hatta matematiğin içinde yer alan çokluk kavramı, basit bir şekilde küme kavramıyla tanımlanamaz. Aslında bu iki kriter Badiou ve Deleuze arasındaki Bir ve dirimselcilik karşıtlığına giriş yapmak için de ipucu sağlar. Badiou’nun çok ısrar ettiği noktalardan bir diğeri ise Deleuze’ün çokluk kuramının matematiksel Bir’den değil dirimselci paradigmadan geldiğidir. Ancak yine de Badiou Deleuze’ün çokluk kuramının differeansiyel hesaplamalardan geldiğini görmezden gelmez. Şunu da hatırlatmakta fayda var: Badiou’nun küme kuramına yaslanan “politikası” (ayrıcalığa karşıdır çünkü evrenseldir) sonuç olarak matematiksel soyutluk kadar önemlidir. Bu bize Badiou’nun ontolojisinin siyasallaştığını hatırlatır. Buna karşın aynı Deleuze’ün dirimselci ontolojisi içinde söylenebilir, onun için yaşam “temel bir politik kategoridir.”⁴⁶ Ya da başka bir ifadeyle bu saptamalar şu şekilde desteklenebilir: Nihayetinde Badiou’nun felsefesi ve matematiği aksiyomatiktir oysa Deleuze’ün felsefesi göçebedir ve sürekli bir oluş halindedir.⁴⁷

Badiou ve Deleuze arasındaki ihtilafların pek çoğu elbette ki bu ikilinin Platon’u farklı bir şekilde okumalarından kaynaklanır. Badiou’nun felsefesinin temel kaynaklarının Descartes, Spinoza, Kant’ın yanı sıra Hegel ve Platon’u da dâhil ettiği rasyonalist çizgi olduğunu daha önce ifade etmiştik. Böylesi farklı ve birbiriyle uyumsuz görünen geleneklerin bir araya getirilişi Badiou’nun önerdiği yeni felsefeyi “çoklukçu Platonculuk” olarak formüleştirmesinde gözlenebilir. Badiou’nun Platon’da gördüğü, sanı veya kanı karşısında hakikati felsefenin temel yönelimi olarak yerleştirmesi ve çokluğu düşünmeyi mümkün

⁴⁴ John Mullarkey, “Deleuze”, *Alain Badiou: Key Concepts*, s. 174-175. Alain Badiou, “Of life as a Name of Being, or, Deleuze’s Vitalist Ontology”, s. 191-192., Daniel W. Smith, “Badiou and Deleuze On the Ontology of Mathematics”, Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Continuum Pub., London-New York, 2004 içinde s. 78.

⁴⁵ Gilles Deleuze-Felix Guattari, , *A Thousand Plateaus*, Trans., Brian Massumi, The Athlone Press., London, 2004, s. 360 vd., Daniel W. Smith, “Badiou and Deleuze On the Ontology of Mathematics”, *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, s. 78.

⁴⁶ Gilles Deleuze-Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, s. 225., John Mullarkey, “Deleuze”, *Alain Badiou: Key Concepts*, s. 176.

⁴⁷ Clayton Crockett, *Deleuze Beyond Badiou: Ontology, Multiplicity and Event*, Columbia Univ. Press, New York, 2013, s. 4.

kılan matematiği işaret etmesindendir. Platon'dan çıkarsamamız gereken fikir, otoriter bir aristokrasi savunusu değil; hakikatin evrenselliğine ulaşmanın herkese açık, yani gerçek anlamda demokratik olduğu fikridir. Badiou'nun bu ilginç Platon yorumu, matematiksel düşüncenin, kişisel ve toplumsal otoriteden bağımsız, ispata dayanan evrensel yapısına yaslanır. Buna göre, kişisel dehaya dayalı şiirin tersine matematik, bir fikrin karşısında herkesi eşitlemekte ve değerini yalnızca bu fikrin içeriğinden, içeriğin gücünden türetmektedir; matematikte fikir, belagat yeteneğinden ve söyleyenin konumundan bağımsız olarak, otoritesini yalnızca kendi gücünden kazanabilmektedir. Tüm bunlarla birlikte Badiou bizzat Platon'un mitler de formüle etmiş olduğunu yadsımaz. Daha önemlisi, nihai olarak Platon çokluğa karşı Bir'i varlığın hakikati olarak benimsemekle maluldür ki bu nedenle de olduğu gibi değil "çoklukçu" yaklaşım temelinde benimsenmelidir. Öte yandan "çoklukçu Platonculuk" çokluğa dayanma niteliğini esas alarak, varlığa ilişkin her tür "Bir"ci fikri reddetmesiyle edinir. Badiou'nun felsefesinde, Bir'in varlığının reddi çok temel bir rol oynar; varlığı "çoklukların çokluğu" olarak düşünmek ontolojinin önkoşuludur. Dolayısıyla Badiou'nun kendi felsefesinin formülasyonu olarak sunduğu "çoklukçu Platonculuk"; *Bir-siz çokluk* ile olay ve özne temelli *hakikati* bir arada düşünmek anlamına gelmektedir.⁴⁸ Deleuze ise felsefenin aşkınsallığa bağlılığını daha önce vurguladığımız gibi Platon'la başlayan bir süreç olarak okur ve bu, Deleuze açısından felsefeye sirayet etmiş bir hastalıktır. Bu bağlamda Deleuze'ün Platon karşıtlığı oldukça meşhurdur oysa daha yakından baktığımızda Badiou'nun Platon'u ıslah ettiğini görürken şu notu düştüğünü de biliyoruz: "Platoncu Bir'e karşıyım." Crockett bu durumu şöyle izah eder:

Her ikisi de çokluğu değerlendirir ama farklı yollarla. Deleuze Platonculuğa karşı durarak çokluğu onaylar, ve o, kökensel Bir'in dağılması olarak Tanrının ölümünü görür. Badiou buna karşın Deleuze'ün Bir'in gölgesinden kaçamadığını ve Bir'in yenilenmiş görünümünde çokluğun yapısını sarstığını iddia eder, oysa Badiou için Platon'un olumlanması Bir'in benimsenmesini gerektirmedikten mümkün olabilir. Gerçek bir Platoncu çokluk, küme kuramı vasıtasıyla matematiksel olarak başarılabilir, ve bu küme kuramı bir olayın ontolojik çerçevesini sağlar.⁴⁹

Badiou Platoncu Bir' e itiraz ederken temel dayanak olarak "Bir yoktur" savından hareketle Varlığın, sonsuz ve tutarsız çokluk olduğunun altını çizerek ve ontolojinin sahasını bu sonsuz çokluğu –varlığın sonsuz çokluğunu– düşün-

⁴⁸ Duygu Türk, *Öteki, Düşman, Olay* [Levinas, Schmitt ve Badiou'da Etik ve Siyaset], Metis Yay., İst., 2013, s. 233-234-239., Alain Badiou, *The Clamor of Being*, s. 100 vd.

⁴⁹ Clayton Crockett, *Deleuze Beyond Badiou: Ontology, Multiplicity and Event*, s. 5.

mek olarak ifade ettikten sonra bu hamleyi çokluğu tutarlılaştırmak adına yaptığını da itiraf edecektir. Yani, saf çokluk üzerine düşünen ontoloji bunu, varlığın tutarsız çokluk hali üzerinde bir “işlem” gerçekleştirmek aracılığıyla yapar. Saf varlığın anlaşılabilir, kavranabilir, sunulabilir (presented) olmasını sağlayan bu işlemi Badiou “bir-olarak-sayma” diye adlandırır. Öyleyse “Bir yoktur” fakat “bir-olarak-sayma” işleminin bir sonucu olarak Birlik ya da bir-leştirme kaçınılmazdır. Yani “tutarsız çokluk” olarak varlığı düşünebilmek, onu “tutarlı biçimde sunma” işlemini gerektirir ki aksi halde çokluk olarak varlık düşünülemez olarak kalacaktır. Burada önemli olan nokta, bu sayma işleminin çokluğu Bir’e indirgemeyi gerektirmeksizin, tutarsız çokluğu bir “durum” içinde tutarlılaştırmaktan ibaret olmasıdır. Saf tutarsız çokluğun, bir işlem aracılığıyla anlaşılır hale getirilirken hâlâ çokluk olarak kavranabilmesi ve Bir’den kaçınılabilmesi, o işlemin “tanımlamaya değil, “aksiyomlara” dayanmasını da zorunlu kılar. İşte tüm bu unsurları içeren matematik, bu nedenle ontolojinin adıdır. Daha doğru bir ifadeyle, matematiksel küme kuramı, varlığı Bire indirgemeksizin çokluk olarak düşünebilmenin Badiou’ya göre tek yoludur; “küme adı altındaki mesele, varlık meselesidir.”⁵⁰ Bu bağlamda Badiou’nun, varlığın ne olduğuna ilişkin cevabı oldukça nettir: O, “ne Bir ne Çokluk” şeklindedir: Varlık olarak varlığın uygun adı –tutarsız çokluk olarak– “boşluk”tur.

Deleuze’un talep ettiği şey ise, bir evrensel açıklayıcı ya da yol gösterici olarak ilk ilkedden hiyerarşik biçimde açılan ve nihai olarak bir tür dayandırıcı aşkınlığı gerektiren “dogmatik düşünce imgesi”nin aksine, Rajchman’a göre sonların bulunmadığı bir orta yerden köksap/rizomatik biçimde sürgünler ve bağlantılar halinde beliren bir ampirizmdir: bir kemer oluşturuca yapıya indirgenemeyen her türden bağlantıya ve göçebe çiftleşmeye izin veren özgür bir çokluk. Böyle bir düşüncenin oluşması için, bir özneye bir şey isnat etmek üzerine kurulu geleneksel mantıktan tümüyle farklı olan bir mantığa gerek vardır. Bu, bir bağlaç [conjunction] ve bağlantı [connection] mantığını gerektirir. Bu yüzden Rajchman, Deleuze’un “Dir/Dur” yerine “Ve” üzerinde odaklandığını iddia eder. Bu yorum Deleuze’un hiç bir şekilde ontolojiyi reddetmediğini aksine onu kucakladığını görmemiz açısından oldukça önemlidir. Ancak yeri gelmişken şunu hemen belirtmeliyiz ki, Deleuze’un ontolojisi, bir isnat mantığına dayanmaz. Aksine farkı içeren, bir bağlantı, bağlaç mantığına [logic of conjunction] dayanır.⁵¹

Badiou ve Deleuze’un ayrıldıkları diğer önemli meseleler olayların onto-

⁵⁰ Duygu Türk, *Öreki, Düşman, Olay*, s. 242., Alain Badiou, *Being and Event*, s. 25, 50, 178 vd.

⁵¹ Todd May, “Gilles Deleuze’un Ontolojisi ve Politikası”, çev. Rahmi G. Ögdül, <http://diren-mekyaratmaktir.blogspot.com/2012/02/gilles-deleuzeun-ontolojisi-ve.html>, s.1 Rajchman’ın aksine Zourabichvili, Deleuze’de ontolojinin olmadığını iddia edecektir. Bkz., François Zourabichvili, *Bir Olay Felsefesi*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Bağlam Yay., İst., 2008, s. 12.

lojik statüsünün yanı sıra virtüel ve varlığın tekanlamlılığı gibi çetrefilli sorunlardır. Badiou çeşitli sebeplerden ötürü ısrarla Deleuze'ün Bir'in filozofu olmayı sürdürdüğünü ifade ederken iki önemli noktadan hareket eder. İlki, bu ısrarın Deleuze'ün "Bir=Tekanlamlılıktır" denkliği teklifinden kaynakladığını düşünmesidir. Ama Badiou'ya göre zaten Scotus'taki varlığın tekanlamlılığı doktrini kesinlikle neo-Platoncu "Bir" felsefesiyle bağdaşmaz. Eğer Varlık farkın tekanlamlılığı olarak söylenebilirse, "Varlık tekanlamlıdır=Varlık farktır" ikilemi büyük bir açmazdır. Başka bir ifadeyle "varlık tekanlamlıdır, varlık Bir'dir" tezleri kesinlikle uyumsuzdur.⁵² Ancak Deleuze bu tekanlamlılığın bir "ayrım tekanlamlılığı" olduğunu, içkinliği ve çokluğu sürdürmenin güvenilir bir yolu olduğunu pek çok yerde ifade etmiştir. Bu bağlamda "her şeyin arkasında fark"ın yattığını oysa "farkın arkasında hiçbir şey olmadığını yazan bir filozof nasıl Bir'in filozofu olabilir?"⁵³ Deleuze'e göre, tek-anlamlılık kendisini aşkınlığın karşısına yerleştiren radikal bir felsefi olanaklılıktır:

Felsefe ontolojiyle birleşir ama ontoloji de Varlık'ın tekanlamlılığıyla (Univocity of Being) birleşir. (...) Varlık'ın tekanlamlılığı tek ve aynı bir Varlık olduğu anlamına gelmez; tam tersi, varlıklar çoğul ve farklıdır, her zaman ayrıksı sentez tarafından üretilirler ve kendileri daima her an kopma ve ıraksama anındadırlar, membra disjuncta. Varlık'ın tekanlamlılığı şu demektir: Varlık onu gösteren anlamdır ve bu anlamı söyleyen her şeyin tek ve aynı "anlam"ı vardır. Tek-anlamlılık bu yüzden, birbirinden son derece farklı şeylerin başına gelen bir olay olarak gerçekleşir, bütün olayların Eventum tantum'udur, bütün biçimlerin içinde birbirinden kopuk durduğu ama aynı zamanda ayrıksı durumlarının da rezonansa girip dallara ayrıldığı nihai biçimdir.⁵⁴

Deleuze'ün net açıklamalarına rağmen Badiou'nun bu iki birleştirmesi birkaç yorumcu (örneğin Rajchman) tarafından şerh düşüldüğü gibi nihayetinde tekanlamlılık teorisinin kökensel bir yanlış anlaşılmasıdır ve bu da ihanettir. Badiou'nun tekanlamlılıktan rahatsızlığının aksine Rajchman tekanlamlılığı içkinliği ve çokluğu sürdürmenin temel yolu olduğunu söyleyerek Deleuze'e daha sempatik yaklaşır. Bu noktada Todd May'den yapacağımız alıntı tartışmalara daha net bir açıklık getirecektir:

Badiou'nun görüşüne göre Deleuze'ün stratejisi, Varlığa kavramsal

⁵² Alain Badiou, *The Clamor of Being* s. 22-25., Daniel W. Smith., "Badiou and Deleuze On the Ontology of Mathematics", *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, s. 88.

⁵³ Todd May, "Badiou and Deleuze On The One and Many", s. 68., Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, s. 36., bkz., Gilles Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, trans. Martin Joughin, Zone Books, New York, 1990, s. 167., Alain Badiou, *The Clamor of Being*, s. 22 vd.

⁵⁴ Gilles Deleuze, *Logic of Sense*, s. 179.

olarak iki farklı açıdan, biri tekanlamlılık yönünden, diğeri ise çokluk yönünden yaklaşılmaması gerektiğini kabul etmektir. Deleuze ilk yaklaşıma ayrıcalık tanıyor. Badiou'nun belirttiği gibi, "tek anlamlılık tezini inatla sürdürmek için ödenmesi gereken bedel nihai olarak... açıktır, bu çokluk, ancak simülakra düzeninin çokluğu olabilir". Kendi başına bu konum problematik değil. Ancak güçlükler yarattığı yer, bu ikili görüş açısının, Deleuze'ün öncelikle Varlığın tekanlamlılığını davet ederek sakınmayı istediği aşkınlığa başvurmaksızın sürdürülemeyeceğidir. Örneğin Deleuze'ün Varlığın virtüel tekanlamlılığı ile Varlığın şeylerin çokluğu halinde edimselleşmesi arasında yaptığı ayırmada, virtüel olan, edimsel olandan bölünür ve aşkınlaşır: "Deleuze'ün virtüel zemini benim için bir aşkınlık olarak kalmaktadır". Deleuze'ün, farklı fakat ayırt edilemez virtüel olan ile edimsel olan fikrine başvurarak içkinliği sürdürmeye çalışmasına karşın, Badiou'nun gözlerinde bu hamle, virtüel olanın tekanlamlı bir Varlık zemini olarak hizmet görme olanağının değerini düşürür. Badiou'nun Deleuze'e karşı yönelttiği suçlamayı değerlendirmek için çok daha uzun bir denemeye gerek olacak. Burada sadece, aşkınlığın Deleuze'ün düşüncesi için bir tehdit olduğunu söylerken Badiou'nun haklı olduğuna inandığımı söyleyeyim, ancak bunun kaçınılmaz olması hiç de açık değildir. Deleuze, *Fark ve Tekrar*'da, Varlığın kendi başına ayırım olduğunu ve Bergsonizm'de Bergson'un ontolojik geçmişinin tür bakımından saf ayırım olduğunu iddia ettiğinde, ortaya çıktığı edimsellikler kadar çok çeşitli olan bir virtüellik olanağını açıyordu.⁵⁵

Badiou'nun, Deleuze'ün Varlık kavramının tekanlamlılığı üzerindeki vurgusu, tekanlamlılık ile özdeşliğin yan yana getirilmesidir; ancak bu saptama bir çok yorumcu için kesinlikle Deleuze'ün reddettiği aşkınlığa yol açacak bir hamledir. İkinci olarak Deleuze'ün tekanlamlılıkla uyumlu Bir kavramı önerisi (örneğin kaosu kesen kesitsel bir içkinlik düzlemi olarak içkinlik düzleminin Bir-Bütün ilişkisi) yine de doğru olmasına rağmen Badiou kendi görüşüne göre bu uyumsuzluğu kabul etmez. Çünkü ona göre neo-Platoncu Bir'in felsefe tarihinde benzeşen pek çok örneği bulunmaktadır: Hristiyanlığın Tanrısı, Spinoza'nın Tözü, Leibniz'in Sürekliliği, Kant'ın Koşulsuz Buyruğu, Nietzsche'nin Ebedi Dönüşü, Bergson'un Elen Vitali, Deleuze'ün Virtüeli gibi kavramlar Birliğin genelleştirilmiş kavramlarıdır. Bu kavramsal değişikliğin nedeni açıktır: çünkü Badiou için modern felsefenin görevi Bir'den vazgeçme üzerine kuruludur ve

⁵⁵ Todd May, "Gilles Deleuze'ün Ontolojisi ve Politikası", s. 1., John Rajchman, *Deleuze Bağlantıları*, çev. Barış Şanman, Bağlam Yay., İst., 2013, s. 55 vd.

ona göre bu görevi sadece tam anlamıyla küme kuramı ontolojisi yerine getirebilir. Üçüncüsü ve en önemlisi “Bir” kavramı Badiou ve Deleuze arasındaki içkin farkı hatta “içkin bir çokluk kavramını” bile ifade etmez. Yoğun çokluklar (kümeler) Differansiyel çokluklar (ör. Riemannian manifoldları), Birlik’e, Tümlük’e veya Bir’e herhangi bir kaynak olmaksızın içkin tarzları belirler. Gerçek fark minör ve majör bilimlerde, aksiyomlar ve sorunsallar arasındaki farkta yer almalıdır. Başka bir söylemle Badiou ile Deleuze arasındaki kökensel fark şüphesiz şudur: Badiou kendi ontolojisinden varoluşu bütünüyle kaldırır (maddenin varlığı, hayat ve duyarlılık yoktur), oysa Deleuze’de varoluş tam olarak ontolojinin bir boyutudur. Daha önce farklı bir şekilde ifade ettiğimiz şekilde Leibniz’deki “güç”, Bergson’daki “vitalizm”, Kant’taki “yeğînlik” bunlara birer örnektir.⁵⁶ Bu bağlamda Badiou Deleuze’ün felsefe tarihindeki filozofları okuma biçimini de eleştirir. Zaten bu eleştiri Badiou’nun *Varlık ve Olay*’daki izlediği yol ile Deleuze’ün *Fark ve Tekrar*’daki izlediği yolun zıtlığını açıkça ortaya koyar.

Badiou bu zıtlıkları ve Deleuze’e karşı itirazlarını derinleştirirken Deleuze’ü “Platoncu virtüel” ile ilgili suçlasa da çoğu yorumcu Badiou’nun Deleuze’ü Platonculuk açısından doğru okumadığını düşünür. Deleuze, aktüel ve potansiyel arasındaki geleneksel Aristotelesçi karşıtlığın üstesinden gelebilmek için virtüelin gerçekliğini vurgular, bu anlamıyla virtüelin kendine özgü bir gerçekliğe sahip olduğunu düşünür. Ama bu Deleuze’ün virtüeldeki aktüelin zemin/dayanak oluşturduğu anlamına gelmez. Bununla birlikte Virtüel ve aktüel arasındaki fark Deleuze için son derece önemli olmasına rağmen, virtüel ve aktüelin farklı olduğu ancak karşıt olmadığı düşünülmelidir. Badiou daha önce de ifade ettiğimiz gibi Deleuze’ün “virtüel zeminini aşkınlaştırır” ve böylece virtüeli bir zemin, aktüel için güçlü bir dayanak olarak okur, ve bu hareket ayrıca Badiou’nun Deleuze’ün felsefesindeki yeni şeyleri takdir etmesini imkansız kılar.⁵⁷ Bu sorun Deleuze ve Badiou arasındaki tartışmanın bir başka merkezini oluşturur. Temel olarak Deleuze, Badiou’nun küme kuramı ile çokluk düşüncesi arasında gerçek bir bağ kurmadığını öne sürer, Badiou’ya göre bu yorum Deleuze’ün durumları veya aktüelleri kümeler olarak görmesinden kaynaklanır.⁵⁸ Başka bir ifadeyle Badiou için virtüel, gerçektir ve o kendini olumlama ve gerçekleştirme anlamına gelir. Bu noktada Badiou, Bergson’un Deleuze’den Spinoza’dan hatta Nietzsche’den bile çok daha fazla “gerçek ustası” olduğunu iddia eder. Eğer Bergson Deleuze’ün yorumlanmasında anahtar bir rol sağlayacaksa, o zaman Bergson’un açıklanması Badiou’nun okuması için belirleyici

⁵⁶ Daniel W. Smith, “Badiou and Deleuze On the Ontology of Mathematics, *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, s. 88-89.

⁵⁷ Alain Badiou, *The Clamor of Being*, s. 43 vd.

⁵⁸ Clayton Crockett, *Deleuze Beyond Badiou: Ontology, Multiplicity and Event*, s. 14.

olacaktır. Ancak itirazımız şudur: Badiou'nun Deleuze'ün Bergson ile ilgili takıntısı yerinde bir tespittir ancak tümüyle Bergson ve Deleuze'ü bir araya getirmek, Deleuze düşüncesindeki yeni orijinal şeylerin yanlış anlaşılmasına neden olacaktır. Bu özellikle Deleuze'ün Nietzsche ile olan ilişkisini dışlama ya da görmezden gelme anlamına gelir. Deleuze, Nietzsche'nin ebedi dönüşünü ve aynı'dan ziyade farkı öne çıkaran ebedi dönüşün güçlerini yeniden yorumlamasına rağmen, Badiou Deleuze'ün Nietzsche'sinin önemini ihmal eder ve böylece Deleuze'ün felsefesini anlamada başarısızlığa düşer.⁵⁹ Böylece, Deleuze'ün düşüncesindeki yeni şeyleri görmezden gelerek onu klasik geleneksel bir metafizikçi olarak değerlendirir. Bu aynı zamanda Badiou'nun Deleuze okumasının Heideggerci terimlere aşırı bağlılığından kaynaklanmaktadır. Ve o, Deleuze'ün genel inanılanın aksine Heideggerci terimlerden oldukça uzakta olduğunu ifade eder. Fakat daha sonra Deleuze *Fark ve Tekrar*'da Heidegger ile birlikte Parmenides'e fazlasıyla müracaat ettiğini söyleyecektir. Badiou Deleuze'ün felsefi pozisyonuna (Heidegger üzerinden okuyarak) Parmenides'i uygun kılsa da bu yorum kendi içinde bir sorunu açığa çıkarır.⁶⁰ Parmenides, Varlık ve düşüncenin bir ve aynı şey olduğunu söyler. Ona göre bu ifadenin Deleuzecü var-yanıtı şudur: olan şey aynıdır. Fakat burada Badiou bir kez daha Deleuze felsefesinin Nietzscheci merkeziyle yüzleşmekten kaçınır: “dönen şey sadece (farklı hale gelen) oluşturdur.”⁶¹

Bunun yanı sıra Badiou, Deleuze için öncelikli model olan Nietzsche'nin tersine Bergson'u kayırarak, onun geçmişe takıntılı bir düşünür olduğu yargısıyla suçlamalarda bulunur. Geçmiş üzerine yapmış olduğu bu aşırı vurgudan sonra Badiou virtüel ve aktüel arasındaki farkın başka bir yanlış okumasını yapar. O, Deleuze'ün aktif ve pasif'e karşı olmadığını doğru bir şekilde anlamasına ve takdir etmesine rağmen, virtüel ve aktüel arasındaki bu kökensel farka aynı mantığı uyguladığı için başarısızdır. Badiou, Deleuze'ün aktif ve pasif gibi böylesi “zamansız atıflar” arasında sıkışmış olmaktan kaçınmak için tarafsızlık kavramını nasıl dağıttığını takdir eder. Ama bu ince fark, virtüel ve aktüel karşıtlığına uygulandığı zaman kaybolur.⁶² Daha önce vurguladığımız gibi Virtüel hiç şüphesiz Deleuze'ün çalışmalarındaki varlığın asıl adıdır. Aktüel varlık, virtüel aracılığıyla ya da kendi virtüelliği sayesinde Varlığa sahip olur. Virtüel, aktüelin sebebidir.

⁵⁹ Bkz., Alain Badiou, *The Clamor of Being*, s. 66 vd.

⁶⁰ Clayton Crockett, *Deleuze Beyond Badiou: Ontology, Multiplicity and Event*, s. 13-15, Alain Badiou, *The Clamor of Being*, s. 20-vd.

⁶¹ Gilles Deleuze, *Nietzsche ve Felsefe*, çev. Ferhat Taylan, Norgunk Yay., İst., 2010, s. 96-97, Ronald Bogue, *Deleuze ve Guattari [Deleuze ve Guattari Üzerine Bir İnceleme]*, çev., Ali Utku-İsmail Öğretir, Birey Yay., İst., 2009, s. 42-43.

⁶² Clayton Crockett, *Deleuze Beyond Badiou: Ontology, Multiplicity and Event*, s. 14.

Sonuç

Yakın dönemin belki de en ilginç karşılaşmasına imkân veren iki felsefi aktörün pek çok disiplini kuşatan tartışmalarında açığa çıkan bir çok soru veya sorundan kayda değer bir miras devşirmenin olanaklarını kısaca özetlemeye çalıştık. “Tehlikeli belkiler”in eşiğinde iş gören iki düşünürün “daha solunda” yer alan Badiou, omurgasını Deleuze ile yürüttüğü polemiklerden ve mektuplaşmalardan oluşturduğu *The Clamour of Being* ile felsefe tarihinin önemli meydan okumalarından birine imza atmıştır. Deleuze felsefesi ile ilgili mevcut alışkanlıkları tahrip etmeyi amaç edinen bu eserle Badiou başka bir Deleuze’ün izini sürmeyi amaç edinir. Ona göre Deleuze nihayetinde inanılanın aksine virtüel/aktüel, değişim/ebedi dönüş, içkinlik/tekillikler düzlemi gibi karşıtlıklara yaslanan ve varlığın tekanamlılığını peşinen kabul etmiş “Bir” metafizikçisidir.⁶³ Bu aslında pek çoğuna göre “yeni bir okuma stratejisi/hamlesi”nin aksine ciddi ve haksız bir suçlamadır.

Son tahlilde Badiou’nun Deleuze düşüncesine atfettiği bu yorumların daha sonra her iki düşünürün halefleri üzerinden yürüyen alımlama biçimleriyle farklı kisvelere bürünerek tedavülde kalmayı başarabilmesi tartışmaların oldukça önemli ve güncel ilişkin olduğunu göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Kaynakça

- BADIOU, Alain, *The Clamor of Being*, Trans., Louise Burchill, Univ. of Minnesota Press, 2000.
- “Of life as a Name of Being, or, Deleuze’s Vitalist Ontology”, trans., Alberto Toscano, *Philosophy* 10 (2000).
- *Being and Event*, trans. Oliver Feltham, Continuum pub., London, 2005.
- “The Event in Deleuze” Trans., Jon Roffe, *Parthesia*, Number 2, 2007.
- *Pocket Pantheon, Figures of Postwar Philosophy*, Trans., David Macey, Verso, London/New York, 2009.
- BALANUYE, Çetin, “Felsefe İçin Eski Ama Bakir(E) Bir Toprak: İçkinlik”, *Virgöl Dergisi*, Sayı: 111, İst., 2007.
- BOGUE Ronald, *Deleuze ve Guattari [Deleuze ve Guattari Üzerine Bir İnceleme]*, çev., Ali Utku-İsmail Öğretir, Birey Yay., İst., 2009.
- CROCKETT, Clayton, *Deleuze Beyond Badiou: Ontology, Multiplicity and Event*, Columbia Univ. Press, New York, 2013.
- DELEUZE, Gilles, *Logic of Sense*, Trans., Charles Stivale-Mark Lester, Columbia Univ. Press., New York, 1990.
- *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, trans. Martin Joughin, Zone Books, New York, 1990.
- *Difference and Repetition*, trans., Paul Patton, Columbia Univ. Press, New York, 1994.

⁶³ Sam Gillespie, “Neighborhood of Infinity: On Badiou’s *Deleuze: The Clamor of Being*”, *Umbra* 1 (2001), s. 105-106.

- ____ *Nietzsche ve Felsefe*, çev. Ferhat Taylan, Norgunk Yay., İst., 2010
- DELEUZE Gilles-GUATTARI Felix, *Felsefe Nedir?*, Çev., Turhan Ilgaz, YKY, İst., 1993.
- ____ *A Thousand Plateaus*, Trans., Brian Massumi, The Athlone Press., London, 2004.
- GILLESPIE, Sam, "Neighborhood of Infinity: On Badiou's *Deleuze: The Clamor of Being*", *Umbr(a)* 1, 2001.
- FLAXMAN, George, "Plato", Graham Jones-Jon Roffe (ed.), *Deleuze's Philosophical Lineage*, Edinburgh Univ. Press, 2009.
- HUGHES, Joe, *Deleuze's Difference and Repetition: A Reader's Guide*, Continuum Pub., London, 2009.
- LECERCLE, Jean-Jacques, *Badiou and Deleuze [Read Literature]*, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 2010.
- MAY, Tod, "Badiou and Deleuze On The One and Many", Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Continuum Pub., London-New York 2004.
- ____ *Gilles Deleuze: An Introduction*, Cambridge Univ. Press, New York, 2005.
- ____ "Gilles Deleuze'ün Ontolojisi ve Politikası", çev. Rahmi G. Ögdül, <http://direnmekyarat-maktir.blogspot.com/2012/02/gilles-deleuzeun-ontolojisi-ve.html>.
- MULLARKEY, John, "Deleuze", A. J. Bartlett-Justin Clemens (ed.), *Alain Badiou: Key Concepts*, Acumen Pub., Durham, 2010.
- NORRIS, Christopher, *Badiou's Being and Event*, Continuum Pub., London, 2009.
- PARR, Adrian, (ed.), *Deleuze Dictionary*, Edinburgh Univ. Press, 2010.
- ROFFE, John, *Badiou's Deleuze*, McGill-Queen's Univ. Press., Montreal&Kingston, 2012.
- SMITH, W. Daniel, "Badiou and Deleuze On the Ontology of Mathematics", Peter Hallward (ed.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Continuum Pub., London-New York, 2004.
- TÜRK Duygu, *Öteki, Düşman, Olay [Levinas, Schmitt ve Badiou'da Etik ve Siyaset]*, Metis Yay., İst., 2013.
- ZOURABICHVILI, François, *Bir Olay Felsefesi*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Bağlam Yay., İstanbul, 2008.

en ‘yabancı’

Tan DOĞAN

doğumunun 100. yılında albert camus’ya yürek borcuyla

1

titretirken yürekleri
‘sisifos söyleni’ndeki çılgılığın
sende zor sanattı -bilirim
‘sürgün ve krallık’ yılları

2

‘dügün ve bir alman dosta mektuplar’dan mı
yoksa
‘amerika günlükleri’nden mi
sürmeli izini

3

sen hem ‘ilk adam’ sın
hem ‘caligula’sın
haydi söyle
‘tersi ve yüzü’ ne ki bu hayâtın

4

‘doğrular’ını anlamalı
‘defterler’inden
ne denli olsan da
‘ecinniler’den

5

ey ‘yabancı’ -en yabancı
değil ‘veba’dan ya da ‘düşüş’ten
‘mutlu ölüm’ün
‘başkaldıran insan’ yüzünden

Güz 2014: 21. sayı
Editör: Prof. Dr. Uluğ Nutku

Geçmişten günümüze Türk düşüncesinde inanma ve anlama sorununa bakışlar

İnanma Üzerine:

Anlamadan inanmaya/inanmadan anlamaya

Bazı alt başlıklar:

İnanma ve mitoloji

İnanmanın antropolojik ve kültürel kaynakları

Dinde sembolleştirme ve fetişizm

İnanma: rasyonel ve irrasyonel

İnanma ve şüphe

İnanma ve değer ilişkisi

İnanmanın politikası

İnanmanın metafiziği

İnanma ve yorum

İnanma ve gerçeklik çatışması

İnanma ve edebiyat

Tarihsellik bağlamında inanma biçimleri

Tarih ve kültür bağlamında inancın dönüşümleri

Yazı teslimi için son tarih: 15 Eylül 2014

ÖZNE DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

ÖZNE Dergisi yılda **iki kez** (Bahar ve Güz) yayınlanan **hakemli** bir dergidir.

Gönderilecek yazılar için yayın ilkelerimiz:

- 1- Yazılar Word Programında Times New Roman 11 punto ile yazılmış olarak gönderilmelidir.
- 2- Yazıların tek aralıklı olarak 10 sayfadan uzun olmaması gerekir.
- 3- Kaynaklara göndermeler ‘metin içi kaynak gösterme’ sistemi (APA biçemi) olarak adlandırılan yöntem göz önüne alınarak yapılmalıdır.
- 4- Yazılarda kısa birer İngilizce ve Türkçe özet olmalıdır.
- 5- Özetin hemen sonunda anahtar kelimeler yer almalıdır.
- 6- Gönderilecek yazıların daha önce hiçbir yerde yayınlanmamış olması zorunludur.
- 7- Yayın kuruluna ulaşan yazılar, öncelikle içerik, yazım kuralları vd. yönlerden yayın kurulu tarafından incelenir ve değerlendirmek üzere isimsiz olarak konu ile ilgili iki hakeme gönderilir. Hakemlerden gelecek görüşler doğrultusunda yazının doğrudan veya kısmen düzeltilerek yayınlanmasına veya aksine karar verilir ve sonuç yazar(lar)a bildirilir. Düzeltme istenen yazıların, en geç bir ay içinde yayın kuruluna gönderilmesi gerekir.
- 8- Yayınlanan yazılar için yazar(lar)a telif ücreti ödenmez, ancak dergi gönderilir. Yayınlanmayan yazılar geri gönderilmez. Ancak yazar(lar)a bilgi verilir.
- 9- Yayınlanan yazıların sorumluluğu yazar(lar)a aittir.

SİNEMA ve FELSEFE



- Bir Düşünme Alanı Olarak Sinema | Meral ÖZÇINAR
Eric Rohmer'in "Ahlaki Masalları" | Oğuz ADANIR
İki Sinema Filmini Felsefeyle Anlamlandırmak Üzerine Bir Deneme | İsmail H. DEMİRDÖVEN
Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür*'ü Ve Kierkegaard'ın Sessizlik Sanatı Üzerine | Yasemin AKIŞ
Terrence Malick Sinemasında Varlık Anlayışı | Oğuzhan ERSÜMER
Gündelik Hayatın Etik Çıkmazlarında Ferhadi Sineması | Emel YUVAYAPAN - Barış YILDIRIM
Acı Pirinç Filminin Gerçekçilik Kuramları, Modernist Estetik ve
Dramatik Yapı Bağlamında Analizi | Eylem ŞEN
Kendi İçine Dönüş Olarak Kötülük | Barış YILDIRIM
Descartes Ve Ahlak(lılık) | Yavuz KILIÇ
Stoa Felsefesinde Diyalektik | Celal GÜRBÜZ
Sapkın Ölüm-Yararlı Ölüm | Taşkın Ketenci
Felsefenin Sonsuzluğunda İki Cephe ya da
|Badiou'nun, Deleuze Okumasına Bir Giriş| | Sadık Erol ER
En 'Yabancı' | Tan DOĞAN



GENEL DAĞITIM

cizgi
KİTAP BEVİ

Mimar Muzaffer cd. Helvacıoğlu ap. n

Tel: 0332 353 62 65 - 353 62 66

www.cizgikitabevi.com